

DIE MUSIKFORSCHUNG

69. Jahrgang 2016 / Heft 3

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

Inhalt

Galina Petrova / Lucinde Braun: Berlioz und Russland – neue Ansätze, neue Quellen	209
Marie Louise Herzfeld-Schild: Vergangenheit in der Zukunftsmusik der Gegenwart. Xenakis' „Epiphanien“ zu Wagners <i>Meistersingern</i>	231
Corinna Herr: Musik als Mittel der Selbst-Konstruktion? Christoph Schlingensiefels <i>Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir</i> (2008)	249
Kleiner Beitrag	
Miriam Wendling: Die Überlieferung von Frutolf von Michelsbergs <i>Breviarium de Musica</i> . Eine neue Quelle, weitere Fragen	265

Besprechungen

M. Bent: Magister Jacobus de Ispania. Author of the „Speculum Musicae“ (Pfisterer; 269) / St. Gasch: Mehrstimmige Proprien der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Liturgischer Kontext und Entwicklungsgeschichten eines Repertoires (Pfisterer; 270) / P. van Tour: Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples (Baroni; 271) / Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler (Petersen; 272) / A. Stollberg: Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert (Schick; 274) / Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik (Will; 277) / Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons (Erkens; 278) / R. Back: „Freund meiner Musik-Seele“. Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog (Fischer; 281) / H. Aerni: Zwischen USA und Deutschem Reich. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist (Petersen; 283) / P. Rodmell: Opera in the British Isles, 1875–1918 (Schaarwächter; 285) / M. Pasdzierny: Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945 (Petersen; 286) / St. Schenk: Das Siemens-Studio für elektronische Musik. Geschichte, Technik und komposi-

torische Avantgarde um 1960 (Heilgendorff; 290) / D. Kirsch: Die Musikalien der Diözese Würzburg. Katalog der handschriftlichen und gedruckten Bestände. Teil 1 und 2 (Henzel; 292) / J. Meyer: Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten (Reuter; 293) / Der musikalische Mensch. Evolution, Biologie und Pädagogik musikalischer Begabung (Lehmann-Wermser; 295) // H. Schütz: Sämtliche Werke. Band 5 und 11 (Gasch; 297) / G. Muffat: Componimenti Musicali per il Cembalo (Emans; 299) / J. G. Naumann: Missa in d (1794); Missa d-Moll (1778); Missa in G; Missa g-Moll (Poppe; 301) / A. Bruckner: Gesamtausgabe. Band 25: Das „Kitzler-Studienbuch“. Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63). Faksimile-Ausgabe (Hinrichsen; 304)

Eingegangene Schriften	306
Eingegangene Notenausgaben	309
Mitteilungen	310
Tagungsberichte	312
Die Autorinnen der Beiträge	312

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 69. Jahrgang 2016 / Heft 3. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt.
ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

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

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

Beilage: Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien

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

Galina Petrova (Sankt Petersburg) / Lucinde Braun (Regensburg)

Berlioz und Russland – neue Ansätze, neue Quellen¹

Das Thema „Berlioz und Russland“ ist in der Musikwissenschaft verschiedentlich dargestellt worden. Nimmt man neuere Einzeluntersuchungen zur Hand, so fällt jedoch auf, dass die vor allem auf Berlioz' eigener Schilderung beruhende Faktenlage² kaum erweitert wird. Außerdem werden bestimmte Elemente eines bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Diskurses weitergeschrieben, ohne dass dieser Umstand reflektiert würde.³ Ziel unseres Aufsatzes ist es, an zwei Beispielen – der Widmungsgeschichte der *Symphonie fantastique* und den persönlichen Netzwerken, die Berlioz mit Russland verbanden – aufzuzeigen, wie wenig erschlossen zahlreiche Teilaspekte der Thematik noch immer sind.⁴

Die Widmung der „Symphonie fantastique“

Eine besonders eklatante Geschichtsverfälschung, die der sowjetischen Musikwissenschaft anzulasten ist, betrifft das Verhältnis des französischen Komponisten zur russischen Zarendynastie. Hector Berlioz hat seine 1830 entstandene und uraufgeführte *Épisode de la vie d'un artiste (Symphonie fantastique)* dem russischen Zaren Nikolaj I. gewidmet. Aus ideologischen Gründen hat die sowjetische Musikwissenschaft keinen Wert darauf gelegt, diesen Umstand besonders hervorzukehren: Er blieb in Russland auf Dauer vergessen. In Anna Chochlovkinas Berlioz-Biographie, über Jahrzehnte hinweg dem wichtigsten Referenzwerk für russischsprachige Forscher, fehlt so jeglicher Hinweis auf die Widmung der *Symphonie*

- 1 Die von Galina Petrova durchgeführte Untersuchung wurde von der Russischen Stiftung für Geisteswissenschaften (RGNF) im Rahmen des Forschungsprojekts „Russisch-französische Musikkontakte: Hector Berlioz in Petersburg“ unter der Projektnummer 14-04-00138a gefördert. Im Zuge der Übersetzung ins Deutsche durch Lucinde Braun ist es zu einer starken inhaltlichen Erweiterung und Neuausrichtung der Studie gekommen, so dass der Text unter zwei Autorennamen erscheint.
- 2 Vgl. das Kapitel „To Russia“ in: David Cairns, *Hector Berlioz. Servitude and Greatness 1832–1869*, Berkeley 1999, S. 366–390.
- 3 Vgl. L.G. Dan'ko, *Konstanty večnosti (k 200-letiju G. Berlioza)*, in: *Russko-francuzskie muzykal'nye svjazi*, hrsg. von Valerij Smirnov, Sankt Petersburg 2003, S. 19–29; Linda Edmondson, „Berlioz und Cultural Politics in Mid-Nineteenth-Century Russia“, in: *The musical Voyager: Berlioz in Europe*, hrsg. von David Charlton und Katharine Ellis, Frankfurt a. M. u.a. 2007, S. 95–113, Elena Dolenko, „Hector Berlioz as Reflected in the Russian Press of his Time“, in: ebd., S. 114–123.
- 4 Der Impuls, Quellenforschungen zum russischen Musikleben des 19. Jahrhunderts in die Überlegungen einzubeziehen, geht vom Russischen Institut für Geschichte der Künste (Rossijskij institut istorii iskusstv, Sankt Petersburg) aus, an dem seit den 1990er Jahren eine Aufarbeitung der interkulturellen Petersburger Musikgeschichte betrieben wird. Zu Berlioz sind in diesem Zusammenhang folgende Beiträge entstanden: Galina Petrova, „Posvjaščenie ‚Fantastičeskoj simfonii‘ Gektora Berlioza Nikolaju I. Uspech ili neuspech?“, in: *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy – Rossii. Sobytyja. Ličnosť. Istorija*, hrsg. von Natalija Ogarkova, Sankt Petersburg 2014, S. 104–118; „Zabytoe piš'mo: G. Berlioz – A.F. L'vodu (k istorii pervogo vizita Gektora Berlioza v Rossiju)“, in: *Starinnaja muzyka*, 2014, Nr. 4, S. 24–26; „Neizvestnoe piš'mo Berlioza“, in: *Starinnaja muzyka*, 2015, Nr. 3, S. 25–27.

fantastique an den Zaren.⁵ Auch die in der Sowjetunion erschienenen Partiturausgaben des Werks schwiegen sich darüber aus.⁶

In der sowjetischen Berlioz-Forschung der 1920–30er Jahre war die Frage nach dem politischen Standpunkt des Franzosen zu einer Grundsatzfrage geworden, die sich nicht bloß als Angelegenheit privater Vorlieben ansehen ließ. Die Beurteilung von Berlioz' Schaffen wurde entscheidend für seine Akzeptanz im musikalischen Kanon der neuen Gesellschaft. In ihrer Untersuchung zur Mythologisierung der musikalischen Klassik in der Sowjetunion gibt Marina Raku die wichtigsten Positionen der in den 1920–30er Jahren geführten Debatte um einen ideologisch korrekten Umgang mit der Epoche der Romantik wieder, die prinzipiell als eine Phase des Niedergangs und der „Flucht vor der Wirklichkeit“ eingestuft wurde.⁷ Der Musikkritiker Ivan Sollertinskij versuchte 1932, Berlioz' Schaffen für den sowjetischen Musikbetrieb zu legitimieren, indem er auf Berührungspunkte mit der Musik der französischen Revolution sowie auf die Fortschreibung des ‚revolutionären Erbes‘ Beethovens hinwies.⁸ Sein kluger, analytisch differenzierter Essay endet mit dem programmatischen Satz:

„Sein Platz, der Platz eines genialen Neuerers und wahren Revolutionärs in der Musik, ist in den vordersten Reihen jenes musikalischen Erbes, das als unverzichtbarer Bestandteil in die sowjetische Musikkultur eingeht. Denn Berlioz hat dem sowjetischen Hörer etwas zu sagen und dem sowjetischen Komponisten etwas beizubringen.“⁹

Von Vertretern der Kulturbürokratie konnte ein solcher Rekurs auf gängige ideologische Floskeln jedoch mit wenigen Worten hinweggewischt werden und als enttarnt werden, was er letztlich darstellte: den Versuch der Rettung eines geschätzten, aber nicht parteikonformen Künstlers. So hieß es im offiziellen Vorwort zu Sollertinskij's Essayband:

„Sollertinskij überschätzt zweifellos die revolutionäre Bedeutung von Berlioz' Schaffen in der ersten Hälfte seines Lebens (bis Mitte der 40er Jahre). Das vermeintlich Revolutionäre an Berlioz reichte, wie generell bei den Romantikern, schon in dieser Periode nicht weiter als bis zu einem aufgesetzten Frondeurturn und dem äußerlichen Protest eines individualistischen Intelligenzlers, der sich gegen den Alltag der bürgerlichen Seinsweise auflehnte.“¹⁰

Die Brisanz solcher Auseinandersetzungen macht es verständlich, dass man an so heikle Fragen wie die Widmung der *Symphonie fantastique* lieber nicht rührte.¹¹

5 Anna Chochlovkina, *Berlioz*, Moskau 1960.

6 Vgl. Gektor Berlioz, *Fantastičeskaja simfonija (Ėpizod iz žizni artisty)*. Partitura, Vorwort von K. Sakva, Moskau 1959.

7 Vgl. Marina Raku, *Muzykal'naja klassika v mifotvorčestve sovetskoj epochi*, Moskau 2014, S. 101–117. Das Zitat auf S. 104 stammt aus E. Braudo, *Vseobščaja istorija muzyki*, Bd. 2, Moskau 1925, S. 168.

8 Vgl. Ivan Sollertinski, „Hector Berlioz“, in: ders., *Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kritiken, Aufzeichnungen*, hrsg. von Michail Druskin, Leipzig 1979, S. 68–77.

9 Ebd., S. 113.

10 „Соллертинский несомненно переоценивает революционное значение творчества Берлиоза в первую половину его жизни (до середины 40-х годов). Мнимая революционность Берлиоза, как и всех вообще романтиков, уже в этот период не шла дальше показного фрондерства и внешнего протеста интеллигента-индивидуалиста, отщепенца против обыденного буржуазного существования.“ Einführung zu: Ivan Sollertinskij, „Gektor Berlioz“, in: ders., *Problemy muzykoznanija*, Moskau 1932, S. 2, zitiert nach: Raku, S. 105.

11 Man konnte Hinweise darauf allerdings in Quellenpublikationen finden, z. B. im Nachdruck von Odoevskij's Rezension des ersten Petersburger Konzerts von Berlioz, in der das Programm des zweiten Konzerts angekündigt wurde: „In ihm wird unter anderem [...] die dem Herrscher-Imperator

Grundsätzlich ist zu bemerken, dass das Faktum der Dedikation an Zar Nikolaj I. für die Konstruktion einer kongruenten Berlioz-Biographie keineswegs unentbehrlich erscheint – ganz im Gegenteil. Der Komponist selbst begleitete die Zueignung der Ouvertüre *Roi Lear* an Armand Bertin mit einem Kommentar, der vor allem den Wert des Kunstwerks und die freundschaftliche Verbundenheit zu dem Dedizienten hervorhob: „La dédicace d’un morceau de musique est un hommage banal qui n’a de prix que par le mérite de l’ouvrage, mais j’espère que vous accepterez celle-ci comme l’expression de la reconnaissante amitié que je vous ai vouée depuis longtemps.“¹²

Ganz explizit wies Berlioz den Gedanken einer Widmung an einflussreiche Herrscherpersönlichkeiten seiner Zeit im Dezember 1847 gegenüber Franz Liszts Sekretär Gaetano Belloni zurück:

„Pour revenir aux dédicaces, dites à Liszt que je regrette de n’avoir pas pu adresser galamment *Roméo* à la personne qu’il voulait m’indiquer, et que pour *Faust*, quand on le publiera, j’ai en vue un prince de l’art que je préfère de beaucoup à tous les princes de terre, même au prince héréditaire de Weimar qui est fort aimable et dont j’ai fait la connaissance à Paris, il y a deux ans: c’est à Liszt que je comptais dédier cette partition, et pour tous les cadeaux princiers imaginables, je ne renoncerais à me donner ce plaisir.“¹³

In Anbetracht solcher Äußerungen erscheint die Tatsache, dass die *Symphonie fantastique*, dieses Manifest einer neuen, romantischen Programmmusik, ausgerechnet Zar Nikolaj I. gewidmet wurde, als geradezu kurios. Denn das Werk wurde nicht etwa einem der großen Künstler der Zeit zugeeignet, sondern dem sprichwörtlich größten ‚Beamten‘ unter den regierenden Herrschern. Rezeptionsgeschichtlich überrascht es daher nicht, dass auch nichtsowjetische ältere Editionen diesen Umstand wenig hervorheben. Im Gegensatz zu den von uns überprüften Partiturdrukken der Verlage Brandus (Paris) und Breitkopf & Härtel (Leipzig), die stets die Widmungszeile enthalten,¹⁴ verzichteten schon die Herausgeber der Liszt’schen Klavierfassung auf den Widmungstext – auf dem Titelblatt stehen so vornehmlich die zwei Künstlernamen Berlioz und Liszt ins Auge.¹⁵ Ebenso wenig streicht die für ein breites Publikum gedachte Taschenpartitur-Ausgabe des Verlags Ernst Eulenburg die Tatsache eigens heraus.¹⁶

Es ist kein Geheimnis, dass Berlioz’ Verhalten zu den Mächtigen seiner Zeit von Ambivalenz geprägt war. In den Jahren zwischen 1840 und 1847 hatte der Komponist mit „fürstlichen Geschenken“ einige Erfahrungen gesammelt. Besonders gut erforscht ist die Widmung des *Traité de l’instrumentation* an den preußischen König Friedrich Wilhelm IV.

gewidmete *Symphonie fantastique* aufgeführt werden.“ („В нем исполнены будут между прочим [...] Фантастическая симфония, посвященная государю императору.“) Vladimir F. Odoevskij, *Muzykal’no-literaturnoe nasledie*, Moskau 1956, S. 225.

12 Brief an Armand Bertin, 12. Februar 1840, in: Hector Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. von Pierre Citron, Bd. 2: 1832–1842, Paris 1975, S. 629 [im Folgenden: CG 2].

13 Brief an Gaetano Belloni, London, 19.12.1847, *Correspondance générale*, hrsg. von Pierre Citron, Bd. 3: 1842–1850, Paris 1978, S. 490 [im Folgenden: CG 3].

14 Vgl. den Wortlaut der Widmung in: Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works*, Kassel u.a. 1972, Bd. 16, S. XXX [im Folgenden: NBE 16].

15 Vgl. Hector Berlioz, *Episode de la Vie d’un Artiste. Grande Symphonie fantastique. Partition de piano. Seconde édition revue et corrigée par Fr. Liszt*, Leipzig: F.E.C. Leuckart, Plattennr. F.E.C.L.2893.

16 Vgl. die Edition in der Reihe *Eulenburg’s kleine Orchester-Partitur-Ausgabe*, Leipzig: Ernst Eulenburg [1900], Plattennr. E.3955 D. Die Ausgabe verzeichnet die Widmung zwar auf der Werkübersicht, nicht jedoch auf dem Titelblatt der Partitur. Auch das Vorwort von Arthur Smolian erwähnt den Umstand nicht.

Alle einzelnen Schritte dieses Vorgangs lassen sich in der Korrespondenz des Komponisten dokumentieren: die Vermittlung einer Audienz durch Alexander von Humboldt, den Berlioz 1842 in Paris kennengelernt hatte;¹⁷ der Besuch am preußischen Hof nach der Ankunft in Berlin, bei dem Berlioz die Erlaubnis erhielt, dem König den *Traité* zuzueignen;¹⁸ die Übersendung von drei Druckexemplaren im Dezember 1843 nach Berlin,¹⁹ von denen eines durch Alexander von Humboldt dem König überreicht wurde.²⁰ Friedrich Wilhelm IV., ein glühender Musikliebhaber und Verehrer Berlioz', schrieb dem Komponisten schließlich am 23. März 1844 ein eigenhändiges Dankschreiben, das sich ebenfalls erhalten hat.²¹

Im Falle der *Symphonie fantastique* liegen vergleichbare Informationen nicht vor. Obwohl in der westlichen Berlioz-Literatur die Tatsache der Widmung an Nikolaj I. allgemein bekannt ist, wird der Sachverhalt in der neuen kritischen Ausgabe der *Symphonie fantastique* lediglich in einem knappen Absatz unter der Überschrift „Titel und Widmung“ abgehandelt.²² Auch in David Cairns' Monographie fällt der Blick nur kurz auf die Widmung der *Symphonie fantastique* an den russischen Zaren.²³ Linda Edmondson wiederum legt den Schwerpunkt ihres Beitrags „Berlioz und Cultural Politics in Mid-Nineteenth-Century Russia“ auf die kulturpolitische Situation unter Zar Nikolaj I., die sie mit einer Fülle allgemeinhistorischer Details vor allem wohl im Blick auf einen westlichen Leserkreis umreißt. Im Kontext dieser Überlegungen weist Edmondson lediglich darauf hin, dass „Berlioz had paved the way to Russia by dedicating the *Symphonie fantastique*, when it was finally published in 1845, to Nicholas I“.²⁴

Auf welche Weise jedoch und aus welchen Gründen Berlioz beschloss, seine Symphonie ausgereicht Nikolaj I. zuzueignen, dazu fehlt es an genaueren Überlegungen. Als einzige Erklärung findet man in der kritischen Ausgabe der *Symphonie fantastique* einen Verweis auf den mutmaßlichen ersten Kontakt des Komponisten zum russischen Zaren, der Berlioz 1843 den Auftrag erteilt haben soll, eine Bearbeitung russischer Kirchenchoräle anzufertigen.²⁵ Dieser aus einer Zeitschriftennotiz bekannte Aspekt ist bislang nicht weiter verfolgt worden. Als einzige Anspielung auf das Ereignis wird Berlioz' Brief an seine Schwester Nancy vom 6./7. September 1843 zitiert: „Si l'Empereur de Russie me veut je me vends à lui; il faut que je prenne des informations...“²⁶

Versuchen wir, die Geschichte von Drucklegung und Widmung der *Symphonie fantastique* nochmals genauer aufzurollen. Berlioz' Arbeit an der Drucklegung der Partiturausgabe

17 Vgl. den Brief an den Vater, 14.3.1843, CG 3, S. 79f: „Ce voyage sera très important, j'ai à y voir le Roi de Prusse pour lui offrir la dédicace de mon traité d'instrumentation. M. de Humboldt sera mon introducteur.“

18 Vgl. den Brief an den Vater, 4./5.6.1843, CG 3, S. 98, in dem über den ehrenhaften Empfang durch den König und Alexander von Humboldt berichtet wird.

19 Vgl. den Brief an Giacomo Meyerbeer, 23.12.1843, CG 3, S. 146.

20 Vgl. den Brief an die Schwester, 5.1.1844, CG 3, S. 156: „Je viens d'envoyer au Roi de Prusse mon traité d'Instrumentation ; voyons s'il (le Roi) se mettra en frais de Diamants. C'est Meyerbeer qui l'a emporté (le traité) et M. A. de Humboldt le présentera.“

21 Vgl. CG 8, S. 236. Vgl. auch die Zusammenfassung der Widmungsgeschichte in: Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, hrsg. von Peter Bloom, Kassel u. a. 2003 (NBE 24), S. XXXII.

22 Vgl. NBE 16, S. XXX.

23 Vgl. Cairns, *Servitude and Greatness*, S. 366.

24 Edmondson, S. 102. Zur russischen Berlioz-Rezeption zwischen 1833 und 1869 siehe auch Dolenko.

25 NBE 16, S. XXX.

26 CG 3, S. 112.

begann 1844. Bereits am 26. Juli dieses Jahres erwähnt der Komponist, dass der Stich abgeschlossen sei: „La *Symphonie Fantastique* est gravée et paraîtrait dans un mois si j'avais le temps de corriger les épreuves.“²⁷

An dieser Stelle kam es jedoch zu einer längeren Unterbrechung, denn die Partitur sollte erst 1845 im Verlag Schlesinger erscheinen. Die Gründe für diesen Stillstand hat man zunächst in der Krise zu suchen, die der Komponist im Sommer 1844 durchlebte. Erst Mitte Oktober 1844 kehrte er nach längerem Aufenthalt in Nizza nach Paris zurück.²⁸ Berlioz war nun wieder bereit, sich auf seine professionellen Tätigkeiten einzulassen und stürzte sich in eine Vielzahl von Projekten.²⁹ Neben kompositorischen Vorhaben und der Organisation der Konzertserie im Cirque Olympique stand nun auch irgendwann die Korrektur der Druckfahnen an.

Mit der exakten Chronologie der Drucklegung der Erstausgabe hat man sich bislang kaum beschäftigt. Zu den Quellen zählt vor allem ein in der Berlioz-Philologie seit langem bekannter Vorabdruck („advance edition“, P₁) mit handschriftlichen Korrekturen des Autors. Er ist in unserem Zusammenhang insofern von besonderem Interesse, als auf dem Titelblatt noch keine Widmung figuriert.³⁰ Erst der definitive Druck (P₂) enthält neben einigen kleineren Korrekturen im Notentext auch im Titel die Formulierung der Zueignung:

„Episode *Idéale* de *la vie d'un Artiste* / *Symphonie* / *Fantastique en cinq parties*/ Dédiée à Sa Majesté *Nicolas I* / *Empereur de toutes les Russies* / Par / Hector Berlioz / Op. 14 / Paris / Maurice Schlesinger.“³¹

Im Werkverzeichnis wird die „advance edition“ annäherungsweise auf Ende 1844 datiert.³² Nicholas Temperley äußert sich im kritischen Bericht zur *Symphonie fantastique* vorsichtiger. Er nennt als Datum den Zeitraum „late 1844 or early 1845“³³. Seine Formulierung in der Einleitung weist darauf hin, dass es sich um reine Vermutung handelt.³⁴ Nicht berücksichtigt wurde offenbar eine wichtige Datierungshilfe, nämlich die Chronologie der Schlesinger'schen Plattenummern. Wesentlich früher als die Partitur waren demnach die Druckplatten zu den Orchesterstimmen entstanden.³⁵ Deren Plattenummer M.S. 4052 gehört in das Jahr 1844, in dem die Platten M.S. 4018–4105 hergestellt wurden. Geht man von einer annähernd gleichmäßigen Verteilung der Nummern auf die Monate des Jahres aus, so erhält man für die Nummer 4052 einen Termin im Juli. Berlioz' Bemerkung vom 26. Juli 1844, die *Symphonie* sei gestochen und könne in einem Monat erscheinen, dürfte sich also auf die Orchesterstimmen beziehen. Die Plattenummer M.S. 4208, die sowohl für den Vorabdruck (P₁) als auch für den definitiven, mit leichten Korrekturen versehenen Erstdruck (P₂) der *Symphonie fantastique* Verwendung fand, fällt dagegen erst in das Jahr 1845, welches die Plattenummern M.S. 4140–4309 umfasst. Nimmt man abermals eine regelmäßige Verlagsproduktion an, so wären im Schnitt monatlich 14 Drucke entstanden.

27 Brief an Robert Griepenkerl, Paris, 26.7.1844, CG 3, S. 193.

28 Vgl. den Brief an Buy-Fournier, ca. 15.–18.10.1844, CG 3, S. 201.

29 Vgl. den Brief an Nanci Pal, 5.11.1844, CG 3, S. 203f.

30 Vgl. Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Musical and Literary Works of Hector Berlioz 1803–1860*, Second edition, Turnbridge Wells 1980, Abb. IIIa.

31 Ebd., Abb. IIIb.

32 Vgl. Dallas Kern Holoman, *Catalogue of the works of Hector Berlioz*, Kassel u.a. 1987, S. 90.

33 NBE 16, S. 172.

34 Siehe den Kommentar ebd., S. XIII: „The dating of the advance issue is uncertain [...]“

35 Vgl. *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, Bd. 2, hrsg. von Anik Devriès und François Lesure, Genf 1988, S. 390. Im Werkverzeichnis werden die Orchesterstimmen dagegen auf 1845 datiert, vgl. Holoman, S. 91.

Bei dieser rein rechnerischen Verteilung müssten die Platten für die Partiturausgabe der *Symphonie fantastique* ungefähr im Mai 1845 gestochen worden sein.

Wichtig für die zeitliche Einordnung der Dedikation ist der Umstand, dass der Mai-Termin, an dem die Stichvorlage erstellt wurde, bereits in unmittelbarer Nähe zu den ersten Annoncen des Verlagshauses Schlesinger vom 4. und 18. Mai 1845 steht, in denen das neue Werk angekündigt wird.³⁶ Da hier noch keine Preise genannt werden, dürften sie sich auf P₁ beziehen. Erst am 22. Juni 1845 erschien eine Anzeige,³⁷ die als Preise 40 fr. für die Partitur und 40 fr. für die Stimmen anführt wie auf dem Titelblatt von P₂. Zu diesem Zeitpunkt dürfte also der definitive Druck vorgelegen haben, der auch die Widmung enthält.

Die Entscheidung, die Dedikation an Zar Nikolaj auf das Titelblatt der bereits gravierten Partitur zu setzen, lässt sich damit auf eine relativ kurze Phase einengen – den Zeitabschnitt zwischen Anfang Mai (Herstellung von P₁, noch ohne Widmungszeile) und Mitte Juni 1845 (Annonce von P₂, mit Widmungszeile). Unmittelbar zuvor hatte der französische Komponist ein auffallend starkes Engagement für die Sache der russischen Musik an den Tag gelegt. Berlioz hatte am 16. März und 6. April Werke des gerade in Paris weilenden Komponisten Michail Glinka in die Programme seiner Konzerte im Cirque Olympique aufgenommen. In einem Feuilleton im *Journal des Débats* am 16. April äußerte er sodann seine Bewunderung für die Kunst des russischen Kollegen, nachdem er Glinka um Informationen zu seiner Biographie, seinem Œuvre und der russischen Musik allgemein gebeten hatte.³⁸

In seinen Briefen und Memoiren hat Glinka Hinweise darauf gegeben, dass das Interesse, das Berlioz ihm entgegenbrachte, mit den Plänen des Franzosen zu einer großen Russland-Reise koinzidierte. Berlioz wiederum führt Glinka und Leopold von Meyer – dessen *Marche marocaine* er ebenfalls in seiner Konzertserie vorgestellt hatte – als Personen an, die ihn ermutigt hatten, dieses Projekt zu realisieren.³⁹ Man kann nur vermuten, dass in diesem Kreis von Musikern die Idee geboren wurde, die gerade zum Druck vorbereitete *Symphonie fantastique* als Mittel zu verwenden, um die Aufmerksamkeit des Zaren auf sich zu lenken und in Kontakt zur Bürokratie des Zarenhofs zu treten. Üblich war bei solchen Prozeduren eine offiziell erteilte Erlaubnis, den Namen des Zaren auf das Titelblatt zu setzen. Eingereicht werden musste dazu ein Vorabdruck, der der Zensur zur Begutachtung vorgelegt wurde. Das Warten auf einen positiven Bescheid dürfte dazu geführt haben, dass der schon im Mai annoncierte Partiturdruk erst Ende Juni mit dem Widmungstext auf dem Titelblatt erscheinen konnte. Mit wessen Hilfe Berlioz dies bewerkstelligt hat, wissen wir bislang allerdings nicht.

Stärker konturieren lässt sich dagegen die erste Russlandreise des Komponisten, die offenbar strategisch durch die Widmung an den Zaren befördert werden sollte. Cairns hat in seiner Berlioz-Monographie die Vermutung ausgesprochen, der Komponist habe seine 1847 durchgeführte Russlandtournee im Herbst 1845 zu planen begonnen. Er stützt sich dabei auf eine von Berlioz an die Bibliothek des Pariser Konservatoriums gerichtete schriftliche Bitte um Beurlaubung zwecks einer Reise nach Österreich und Russland.⁴⁰ Studiert man Berlioz' Korrespondenz, so lässt sich leicht nachweisen, dass der Gedanke wesentlich früher aufscheint. Bereits am 17. Mai 1845 antwortete Berlioz Franz Liszt auf dessen Anfrage nach einer Aufführung seines Requiems in Bonn ausweichend, denn er suche nach Mitteln für

36 Vgl. *Revue et gazette musicale*, 4.5.1845, Nr. 18, S. 144; *La France musicale*, 18.5.1845, Nr. 20, S. 160.

37 Vgl. *Revue et gazette musicale*, 22.6.1845, Nr. 25, S. 208.

38 Vgl. den Brief an Michail Glinka, Paris, 25.3.1845, CG 3, S. 237.

39 Vgl. den Brief an Aleksej Lvov, Paris, 1.8.1845, CG 3, S. 270.

40 Vgl. Cairns, *Berlioz. Servitude and Greatness*, S. 366.

eine Russlandreise im kommenden Winter.⁴¹ Dieser Brief fällt in die beschriebene Schlüsselzeit im Mai 1845, als die Partitur der *Symphonie fantastique* bereits gestochen war, das Titelblatt mit der Widmung jedoch noch nicht erscheinen konnte. Dass es aber auch zu diesem Termin einen längeren Vorlauf gab, belegen zwei weitere Quellen. Félix Marmion, der Onkel des Komponisten, berichtete seiner Nichte Nancy Pal am 25. April von den Fragen, die ihren Bruder gerade beschäftigten:

„Informé que la curiosité est puissamment excitée sur son compte en *Russie*, il est assez tenté d'en essayer. Mais il y a de grandes difficultés à cause de l'énorme distance qu'il faut parcourir *par terre*, avec tout son attirail de musique; attendu que la saison des concerts étant exclusivement dans le carême, il faudrait partir l'hiver. La navigation n'ayant pas lieu à cause des glaces, il faut renoncer aux bateaux à vapeur et faire cet énorme trajet en voiture ou en traîneau.“⁴²

Der Brief liefert einen klaren Anhaltspunkt dafür, dass Berlioz über ein starkes, von Russland ausgehendes Interesse an seiner Person informiert war und bereits Erkundigungen zum günstigsten Zeitpunkt von Konzerten und dem beschwerlichen Reiseweg eingezogen hatte. Lange bekannt, aber im Rahmen unserer Fragestellung nicht beachtet ist zudem ein Brief, den Michail Glinka am 27. Februar 1845 aus Paris an seinen Schwager Victor Fleury nach Russland schickte. Er berichtet darin zum ersten Mal davon, dass seine Werke in der von Berlioz organisierten Konzertreihe aufgeführt werden sollten, und fügt die vertrauliche Bemerkung hinzu: „A vous, je vous dirai pourtant que m-r Berlioz a été d'abord très froid à mon égard, et qu'il ne s'est empressé à me rendre ce service que parce qu'il a en ce moment des projets sur la Russie.“⁴³ Demnach trug sich Berlioz schon im Februar mit dieser Idee, die – wie wir noch sehen werden – noch um einiges früher in sein Gesichtsfeld gelangt war.

Das folgende Dokument, das die Überlegungen über eine Konzertreise nach Sankt Petersburg bestätigt, ist Berlioz' Brief an Aleksej L'vov vom 1. August 1845. Hier ist nun schon ganz konkret von „des concerts en grand à Pétersbourg pendant les mois de novembre et de décembre“⁴⁴ die Rede. Und auch als der Komponist während seiner Konzertreise nach Bonn eine Einladung erhielt, nach Wien zu kommen, teilte er seiner Schwester mit: „Les Viennois qui étaient là m'ont tant fêté et engagé à venir chez eux que je m'y suis décidé et que je me rendrai à Vienne avant d'aller en Russie quand j'aurai terminé ce que j'entreprends ici.“⁴⁵ Dieser Brief vom 26. August 1845 liefert das letzte eigene Zeugnis des Komponisten für den Russlandplan der Saison 1845/46. Aufgegeben wurde das Projekt, weil die Herbst-Reise nach Österreich sich immer mehr ausdehnte und weitere Konzerte in Ungarn, Böhmen und Deutschland zustande kamen, so dass Berlioz letztlich erst Anfang Mai 1846 in seine Heimatstadt Paris zurückkehrte.

Die Durchsicht der russischen Presse macht deutlich, dass man im Zarenreich von Berlioz' ursprünglichem Vorhaben informiert war. Einen direkten Hinweis findet man in der Publikation der Reiseaufzeichnungen von Viktor Kažinskij, der den Fürsten Aleksej L'vov als Sekretär nach Deutschland begleitet hatte. Der 1845 in der Zeitschrift *Biblioteka dlja čtenija* erschienene Bericht ist mit verschiedenartigen Kommentaren durchsetzt. So wird

41 Vgl. den Brief an Franz Liszt, Paris, 17.5.1845, CG 3, S. 246.

42 Félix Marmion an Nancy Pal, 25.4.1845, <<http://www.hberlioz.com/famille/bnffamille.htm#27438>>, 24.4.2016.

43 Brief an Victor Fleury, Paris 15. / 27.2.1845, in: Michail I. Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 2a, Moskau 1975, S. 194.

44 CG 3, S. 271.

45 Brief an Nanci Pal, Frankfurt, 26.8.1845, CG 3, S. 277.

Kažinskij's Darstellung der italienischen Opernorchester in Deutschland durch die plötzliche Bemerkung unterbrochen: „Übrigens! Berlioz macht sich gerade aus Paris auf den Weg nach Wien, und von dort wird er im Januar oder Februar nach Petersburg kommen. Was für ein Dirigent!“⁴⁶ Diese vermutlich auf Kažinskij oder seinen Brotgeber Lvov zurückgehende Information leitet einen emotionalen Ausruf mit einem direkten Apell an den französischen Musiker ein:

„Oh, würde er doch bei uns bleiben und zur Vervollkommnung der italienischen Oper, die der Vollkommenheit so nahe ist, den Marschallstab des Orchesters in seine Hände nehmen! Bleiben Sie bei uns, monsieur Hector. Sie werden keinen Schaden haben: eine Fuhre Bouquets für Sie nach dem ersten Erklingen der Ouvertüre zu *Don Juan*. Wo gibt man Ihnen so viel?“⁴⁷

Die hochfliegenden und vermutlich wenig begründeten Pläne, den Kapellmeisterposten an der Kaiserlichen italienischen Oper zu übernehmen, weisen stark auf Lvov hin, der Berlioz auch später noch als Kandidaten für eine Umgestaltung der russischen Musiklandschaft im Blick haben sollte. Dass Berlioz zumindest als Dirigent nach Russland kommen könne, hoffte noch im Januar 1846 die Zeitschrift *Repertuar i panteon*. Im Zusammenhang mit einer Biographie des Komponisten konnte man hier lesen: „Gegenwärtig reist Berlioz durch Deutschland; er war in Wien und Prag und schaut vielleicht auch bei uns in Petersburg vorbei.“⁴⁸

Der Komponist selbst muss allerdings zum Schluss gekommen sein, dass er die Fortsetzung seiner Tournee nach Russland im anbrechenden Frühjahr 1846 nicht mehr würde durchführen können. Der nächste bekannte Schritt in der Widmungsgeschichte der *Symphonie fantastique* hat als Kulisse so die Stadt Prag. In seinem hier am 16. April 1846 abgefassten Brief an Joseph d'Ortigue erwähnt Berlioz im Postskriptum, dass er ein Geschenk von Nikolaj I. erhalten habe: „L'empereur de Russie et le Prince d'Hechingen viennent de m'envoyer chacun un fort beau présent, (bague de Diamants et Tabatière).“⁴⁹

Im Rahmen unserer Recherchen im Russischen historischen Staatsarchiv (Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv, im Folgenden: RGIA) sind wir im Fond des Hofministeriums auf Quellen gestoßen, die die Chronologie der Widmung an diesem Punkt ein wenig genauer erhellen. Die Akte „Über die dem Kaiserlichen Herrscher vom Komponisten Berlioz überreichte Symphonie und das ihm gewährte Geschenk“⁵⁰ enthält die Korrespondenz, die der Kaiserliche Hofminister, Graf Vladimir Fedorovič Adlerberg, mit dem Direktor der Kaiserlichen Theater, Aleksandr Michajlovič Gedeonov, bezüglich der *Symphonie fantastique* „des Komponisten Berlioz“ führte. Aus dem ersten Schreiben, das Gedeonov am 28. Februar /

46 „Кстати! Берлиоз отправляется из Парижа в Вену, а оттуда, в январе или феврале приедет в Петербург. Вот дирижер!“ „Notatki, e.t.c. (Dnevnikovyje zapiski muzykal'nogo putešestvija po Germanii, soveršennogo v 1844 Viktorom Kažinskim)“, in: *Biblioteka dlja čtenija* 1845, Bd. 73, Abt. V, S. 18.

47 „О, если бы он остался у нас, и, для совершенства итальянской оперы, которая так близка к совершенству, принял бы в свои руки фельдмаршальский жезл оркестра! Оставайтесь у нас, monsieur Hector. Не будете в убытке: воз букетов вам, после первого разыгрывания увертюры *Дон-Жуана*. Где вам дадут столько?“ Ebd., S. 18f.

48 „В настоящее время Берлиоз путешествует по Германии, был в Вене и в Праге, и, может быть, заглянет и к нам в Петербург.“ *Repertuar i panteon*, 13 (1846), 1. Buch, S. 235.

49 CG 3, S. 337.

50 „О поднесенной Государю Императору композитором Берлиоз симфонии и пожалованном ему подарке“, RGIA, fond 472, opis' 17, delo 38.

12. März 1846 an Adlerberg richtete,⁵¹ geht hervor, dass der Zar Berlioz' Partitur als Geschenk angenommen hatte und dem Komponisten einen Ring schenken wollte. Gedeonov, der im Besitz des Drucks war, leitet diesen nun mit dem folgenden Begleitschreiben an das Hofministerium weiter:

„Gnädiger Herr, Vladimir Fedorovič!

Der Herr und Imperator, der die Ihrer Hoheit von dem berühmten Komponisten Hector Berlioz überreichte Fantastische Symphonie eigener Komposition seiner wohlwollenden Annahme für würdig befunden hat, geruhte allerhöchst zu befehlen: diese Symphonie an das Kaiserliche Hofministerium zu übergeben, den Schöpfer aber mit einem Ring im Wert von 300 Silberrubeln auszuzeichnen.

In Ausführung des Monarchenwillens übergebe ich hiermit Ihrer Hochwohlgeboren die erwähnte Symphonie und habe die Ehre hinzuzufügen, dass bezüglich des Geschenks für Herrn Berlioz bereits durch mich die entsprechende Anweisung an den Zuständigen erfolgt ist. Seien Sie, Gnädiger Herr, meiner vollkommenen Hochachtung und Ergebenheit versichert.

Gedeonov⁵²

Was ungewöhnlich an dem Vorgang erscheint, ist der handschriftliche Zusatz Adlerbergs auf dem oberen Briefrand, der mit dem 3. / 15. März datiert ist: „Ich befehle Allerhöchst, die Symphonie an den Herrn Theaterdirektor zu übergeben.“⁵³ Vermutlich sollte die Partitur für Aufführungen bereitgehalten werden. Das zweite Dokument ist so der Begleitbrief, mit dem Adlerberg die Noten am 6. / 18. März 1846 wieder an Gedeonov in die Theaterdirektion zurücksandte:

„Gnädiger Herr Aleksandr Michajlovič.

Auf Allerhöchsten Befehl habe ich die Ehre, Ihrer Durchlaucht die Ihrer Hoheit von dem bekannten Komponisten Hector Berlioz überreichte und von ihm komponierte Fantastische Symphonie für die Kaiserlichen Theater zu übersenden. Ich bitte untertänigst, mich über den Erhalt derselben in Kenntnis zu setzen.

Seien Sie meiner vollkommenen Hochachtung und Ergebenheit versichert

V. Adlerberg⁵⁴

Das dritte Dokument der Akte besteht schließlich in der Antwort des Theaterdirektors Gedeonov, der Adlerberg am 12. / 24. März 1846 über den richtigen Erhalt der Symphonie informierte:

51 Hier und im Folgenden werden Ereignisse in Russland doppelt nach dem julianischen und gregorianischen Kalender datiert.

52 „Милостивый Государь, Владимир Федорович! Государь Император, удостоив благосклонного принятия поднесенную Его Величеству известным Композитором Гектором Берлиою Фантастическую симфонию его сочинения, высочайше повелеть изволил: передать эту симфонию в Министерство Императорского Двора, а сочинителю пожаловать перстень в триста рублей серебром. Во исполнение Монаршей воли, препровождая при сем к Вашему Высокопревосходительству помянутую симфонию, имею честь присовокупить, что о подарке для Г. Берлио сделано уже мною, к кому следует, надлежащее отношение. Примите, Милостивый Государь, уверение в совершенном моем почтении и преданности. [Подпись Геденов]. №1638. Февраля 28 дня 1846. года. Его Высокопревосходительству В. Ф. Адлербергу.“

53 „Высочайше повелеваю симфонию передать Г. Директору Театров.“

54 „Милостивый Государь Александр Михайлович. По Высочайшему повелению имею честь препроводить к Вашему Превосходительству, для Императорских театров, поднесенную Его Величеству известным композитором Гектором Берлиою Фантастическую Симфонию

„Gnädiger Herr Vladimir Fedorovič,

die auf Allerhöchsten Befehl und aufgrund der Nachricht Nr. 387 Eurer Hochwohlgeboren vom 6. dieses März an die Kaiserlichen Theater geschickte, seiner Hoheit durch den Komponisten Hector Berlioz überreichte und von ihm komponierte Fantastische Symphonie habe ich erhalten – worüber ich Euer Hochwohlgeboren zu unterrichten die Ehre habe. Ich bitte Sie, sich meiner vollkommenen Hochachtung und Ergebenheit sicher zu sein.“⁵⁵

So formvollendet der Versand der Partitur sich präsentiert – nahtlos dokumentiert von der russischen Hofbürokratie –, ist das Widmungsexemplar der *Symphonie fantastique* selbst leider bislang nicht von uns entdeckt worden.

Für die Chronologie aufschlussreich ist der hier beschriebene Vorgang, weil nun bekannt ist, dass die *Symphonie fantastique* das russische Hofministerium vor dem 28. Februar / 12. März 1846 erreichte. Dies legt den Schluss nahe, dass Berlioz sein Widmungsexemplar von unterwegs aus nach Russland schickte. Zumindest lässt der Umstand, dass zwischen der Anordnung des Zaren vom 12. März neuen Stils, Berlioz ein Präsent zu senden, und der Ankunft des Rings in Prag, spätestens am 16. April, nicht viel mehr als ein Monat verging, vermuten, dass auch die Reaktion des Zaren auf den Erhalt der Partitur zügig erfolgte. Dies würde bedeuten, dass Berlioz sein Widmungsexemplar vielleicht erst im Februar 1846 nach Petersburg sandte. Möglicherweise hatte er bis dahin vorgehabt, das Werk persönlich zu überreichen, und übergab es erst der Post, als die vielen Konzerteinladungen nach Prag, Breslau, Pest und Braunschweig die Fortsetzung seiner Reise nach Russland zur Fastenzeit 1846 undurchführbar werden ließen.

Die Russlandreise des Jahres 1847 greift das unterbrochene Projekt umgehend wieder auf. Man liest in der Regel, Berlioz habe seine Fahrt Anfang Januar 1847 in Angriff genommen.⁵⁶ Neue Dokumente, die im 2003 erschienenen *Supplément der Correspondance générale* zugänglich geworden sind, zeigen inzwischen, dass die Planungen bereits Mitte Dezember 1846 begannen. So bat der Komponist den Kritiker Joseph-Esprit Duchesne, ihn als Rezensenten zu vertreten.⁵⁷ Rechtzeitig eingeleitet hatte Berlioz auch die deutsche Übersetzung von *La damnation de Faust*, die er für Russland brauchte.⁵⁸ Wie sein Brief an den Übersetzer, Vincent Otto Nolte, zeigt, erwartete man ihn zur Fastenzeit, Mitte Februar. Es hatte demnach genaue Absprachen mit russischen Instanzen gegeben. An wen aber hatte Berlioz sich gewandt?

его сочинения, покорнейше прошу о получении оной меня уведомить. Примите уверения в совершенном моем почтении и преданности. Подписано В. Адлерберг. № 387. 6 марта 1846. Его Прев. А.М. Гедеонову.“

55 „12 Марта 1846. №85. Его Высокопревосходительству В.Ф. Адлербергу. Милостивый Государь Владимир Федорович, Присланная по Высочайшему повелению, при почтеннейшем отношении Вашего Высокопревосходительства от 6-го ч. сего Марта за №387-м для Императорских Театров, поднесенная Его Величеству композитором Гектором Берлио, Фантастическая симфония его сочинения, мною получена. – О чем имея честь Ваше Высокопревосходительство уведомить, прошу принять уверение в моем совершенном почтении и преданности. [Подпись: Александр Гедеонов].“

56 Vgl. die Chronologie für 1847, CG 3, S. 395: „Janvier: Préparation d’une tournée en Russie.“

57 Vgl. den Brief an Joseph-Esprit Duchesne, Paris, ca. 15.12.1846, CG 8, S. 267, Nr. 1085bis.

58 Vgl. den Brief an Vincent Otto Nolte, Paris, 3.1.1847, CG 8, S. 268, Nr. 1089bis.

Berlioz' russische Netzwerke

Die bisherige Forschung über Berlioz und Russland hat sich vornehmlich auf die Bezüge des französischen Musikers zu russischen Künstlern konzentriert. Neben Michail Glinka geriet schon früh der Schriftsteller Vladimir Odoevskij mit seinen Musikfeuilletons in den Fokus des Interesses, zwei Gestalten, die in der russischen Kulturgeschichte Rang und Namen haben. Für Berlioz standen diese beiden Personen weniger im Vordergrund. Odoevskij spielt in seiner Korrespondenz nur einmal eine Rolle: in seiner Eigenschaft als Musikkritiker, der den französischen Komponisten um Informationen zu seinem bevorstehenden Petersburger Konzert gebeten hatte.⁵⁹ Ein wenig anders sieht es mit Glinka aus. Nach einer ersten, flüchtigen Begegnung zwischen Glinka und Berlioz, die 1831 im Haus von Horace Vernet während Glinkas etwa zweiwöchigem Romaufenthalt stattfand,⁶⁰ verkehrten die beiden Komponisten in den ersten Monaten des Jahres 1845 in Paris intensiver miteinander. Aus dieser zufällig zustande gekommenen Phase persönlicher Kommunikation hat sich auch der einzige bekannte Brief erhalten, den Berlioz an Glinka gerichtet hat. Berlioz bat darin um „quelques notes sur vous, sur vos premières études, sur les institutions musicales de la Russie, sur vos ouvrages“, um den Lesern des *Journal des Débats* „une idée approximative de votre haute supériorité“ geben zu können.⁶¹

In der russischen Tradition wurde diesem Schreiben von Anfang an ein sehr hoher symbolischer Stellenwert beigemessen, an dem sich ablesen lässt, welches Prestige Berlioz in seiner Eigenschaft als Komponist und Musikkritiker bereits zu diesem Zeitpunkt besaß.⁶² Glinka selbst berichtete über seinen Kontakt zu Berlioz umgehend nach Russland und schickte den kostbaren Brief an Nikolaj Ivanovič Greč, den Herausgeber der Zeitschrift *Severnaja pčela*.⁶³ Bereits am 18. April 1845 konnte Glinka seinem Freund Nestor Kukoľnik mitteilen: „Greč wird der *Severnaja pčela* eine kurze Beschreibung meines [Pariser] Konzerts zukommen lassen mit der Übersetzung und dem Originaltext des Berliozschen Briefs, den Berlioz mir zwei Wochen vor dem Konzert geschrieben hat und der als Beweis für die Aufichtigkeit seiner Meinung über mich gelten kann.“⁶⁴

59 Vgl. den Brief an Odoevskij, Sankt Petersburg, Februar 1847, CG 8, S. 269. Odoevskijs Berlioz gewidmete Besprechungen sind mittlerweile auch in englischer Übersetzung greifbar (vgl. *The musical voyager*, S. 302f.) und werden bei Dolenko, S. 119, als wichtige russische Rezeptionszeugnisse besprochen.

60 Die Information beruht auf Berlioz' Bericht in seinem Feuilleton über Glinka. Glinka erwähnt die Begegnung nicht in seinen Memoiren. Er vermerkte lediglich am Rande seines Manuskripts den Namen „Horace Vernet“, vgl. Michail Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 1, Moskau 1973, S. 249.

61 Brief vom 25.3.1845, CG 3, S. 237.

62 Das Autograph dieses Briefs ist verschollen, vgl. CG 3, S. 238. Ausgiebig erläutert wird die Quellengeschichte in Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 2b, Moskau 1977, S. 310f.

63 Vgl. Glinkas Brief an P.A. Barteneva, Paris, 21.5.1845, Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 2a, S. 217.

64 „Греч сообщит в Северную пчелу краткое описание моего концерта с переводом и подлинником письма Берлиоза, написанного мне за две недели до концерта, которое может служить доказательством искренности его мнения обо мне.“ Brief an Nestor Kukoľnik, Paris, 18.4.1845, ebd., S. 209.

Unter dem Titel *Pariser Briefe (Parižskie pišma)* erschien der angekündigte Bericht samt dem Brief des berühmten Franzosen an seinen russischen Kollegen am 24. April / 6. Mai 1845.⁶⁵ Wenige Tage später wurde auch Berlioz' Feuilleton über Glinka auf Russisch mit der folgenden Erläuterung veröffentlicht:

„In einer der letzten Nummern des Journal des Débats ist unter der Überschrift Michel de Glinka ein Artikel von Berlioz erschienen. Wir teilen ihn unseren Lesern so mit, wie er ist, ohne irgendwelche Änderungen oder Kommentare bezüglich der Fehler des Autors: es geht hier nicht um die Biographie M. I. Glinkas, sondern um die Meinung des berühmten Musikers und Kritikers zu unserem russischen Komponisten.“⁶⁶

Damit wurde der Grundstein gelegt für den in der russischen Musikhistoriographie üblichen Verweis auf Berlioz' großes Engagement für Glinka.⁶⁷

Für Berlioz dürfte der Kontakt zu Glinka indessen nur episodischen Wert besessen haben. Einen viel intensiveren, langjährigen Briefwechsel unterhielt er mit Aleksej L'vov, einer Gestalt, die in der russischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts aufgrund ihrer engen Bindung an den Zarenhof so gut wie gänzlich vernachlässigt worden ist. Außerdem besaß Berlioz Zugang zu anderen Personengruppen, die ihm bei seiner Russlandtournee von Nutzen sein konnten. Die Rekonstruktion solcher sozialen Netzwerke, die oft maßgeblich für den Transfer kultureller Güter verantwortlich sind, findet in der historisch ausgerichteten Musikwissenschaft in letzter Zeit stärkere Beachtung.⁶⁸ Das Licht fällt in unserem Fall auf Angehörige sozialer Gruppen, wie sie in der sowjetischen Geschichtsforschung grundsätzlich stigmatisiert waren.⁶⁹ Dies gilt zum einen für ausländische Musiker, die in Russland tätig waren, zum anderen für Mitglieder des Adels, des Zarenhauses und der an den Hof gebundenen Institutionen wie der Direktion der Kaiserlichen Theater oder der Hofsängerkapelle, der Aleksej L'vov vorstand.

Eine ganze Gruppe von Musikern, die sich in Russland früh für die Propaganda von Berlioz' Werken einsetzten, waren Deutsche. Bereits ein Jahr vor der bekannten Aufführung des Requiems gab es zum ersten Mal in Petersburg eine Komposition des französischen Musikers zu hören, der in der Presse bis dahin vor allem in seiner Eigenschaft als Musikkritiker

65 *Severnaja pčela*, 24.4.1845, Nr. 90, S. 358f. Berlioz' Brief ist in russischer Übersetzung in den Text inkorporiert (S. 358). In einer Anmerkung findet man außerdem den originalen französischen Wortlaut (S. 359). Dies ist also die Erstpublikation der verschollenen Quelle.

66 „В одном из последних номеров *Journal des Débats* помещена статья берлиоза (berlioz) [sic] под заглавием Michel de Glinka. Сообщаем ее нашим читателям как она есть без всяких перемен и замечаний на ошибки автора: дело здесь не в биографии М.И. Глинки, а в мнении знаменитого музыканта и критика о нашем русском композиторе.“ *Sankt Peterburgskie ведомosti*, 19.4.1845, Nr. 85, S. 385. Der Artikel erschien in Fortsetzung am 20.4.1845, Nr. 86, S. 389.

67 Vgl. Vladimir Stasov, „Pamjati M. I. Glinki, po slučajju 50-letiju jubileja „Žizni za carja““, in: ders., *Izbrannye stat'i o M. I. Glinke*, Moskau 1955, S. 166–168; „Portret Glinki, delannyj v Pariže“, ebd., S. 210–212.

68 Zur Anwendung kommt die Netzwerk-Theorie in unterschiedlichen Bereichen der Musikwissenschaft, vgl. etwa Michael Custodis' Studie *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart 2004, den Sammelband *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters in Europa*, hrsg. von Philipp Ther u.a., Wien 2010, oder Benjamin Piekuts Aufsatz „Actor-Networks in Music-History: Clarifications and Critiques“, in: *Twentieth-Century Music* 11 (2014), S. 191–215.

69 Vgl. dagegen entsprechende Forschungen in den Archives Nationales von Peter Bloom, „Berlioz and Officialdom: Unpublished Correspondence“, in: *19th Century Music* 4 (1980), S. 134–146.

wahrgenommen worden war. Bei der Ankündigung des Konzerts wurde auf diesen Umstand eigens hingewiesen:

„Wir sind besonders neugierig, ein Werk von Berlioz kennen zu lernen, weil ihm in der Musikkritik in Paris keiner ebenbürtig ist. Seine Ansichten sind zuverlässig, und wenn die Schöpferkraft seiner Seele nicht hinter seinem kritischen Verstand zurücksteht, werden wir zweifellos in Berlioz' Werken viele originelle Schönheiten finden.“⁷⁰

Das Konzert fand am 7. / 19. März 1840 im Engelhardt-Saal in Sankt Petersburg statt. Für welches Werk man sich entschieden hatte, ist nicht genau bekannt. Die Besprechungen nennen lediglich als Titel „Ouverture“. Vermutlich handelte es sich um die Ouvertüre zu *Les Franc-juges* (1826), die 1837 aus dem Manuskript von Robert Schumann in Leipzig aufgeführt und in Deutschland zum häufigsten Repertoirewerk der frühen Berlioz-Rezeption geworden war.⁷¹ Denn initiiert hatte das Petersburger Konzert der Cellovirtuose Johann Benjamin Groß, der in seinen Leipziger Jahren (1829–1833) in engem Kontakt zu Schumann gestanden hatte und auch später noch einen Briefwechsel mit ihm unterhielt.⁷²

Ein anderer Deutscher, der sich Verdienste um die Propaganda für Berlioz erwarb, war Heinrich Romberg. Unter seiner Leitung fand am 1. / 13. März 1841 die russische Erstaufführung der *Grande Messe des morts* op. 5 statt. Nach der Pariser Uraufführung vom 5. Dezember 1837 konnte damit im Zarenreich die zweite komplette Aufführung dieses monumentalen Werks verwirklicht werden. Auf seiner Deutschlandreise (1843), in Marseille (1845) und Paris (1846) gelang es Berlioz dagegen nur einzelne Sätze zur Aufführung zu bringen.⁷³ Als einzige Quelle über das Petersburger Konzert diene in der Berlioz-Literatur lange Zeit der vom 30. Juni 1841 datierende Bericht des Petersburger Korrespondenten J. Guillou, der am 18. Juli 1841 in der *Revue et gazette musicale* erschienen war.⁷⁴ Aufgrund dieser Information hatte man als Aufführungstermin den Juni 1841 vermutet, ein ungewöhnliches Datum für ein Chorkonzert, wie man es eher in der Fastenzeit, der traditionellen russischen Konzertsaison, erwarten würde.⁷⁵ Nur implizit liefert Elena Dolenko in ihrem

70 „Нам очень любопытно услышать сочинение Берлиоза, тем более, что он в музыкальной критике, не имеет соперников в Париже. Взгляд его верен, и если творческая способность его души не отстала от его критического ума, то, без сомнения, в сочинениях Берлиоза мы найдем много красот оригинальных.“ (*Severnaja pečela*, 7.3.1840, Nr. 53, S. 209).

71 Vgl. Arnold Jacobshagen, „Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik“, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hrsg. von Matthias Brzoska u.a., Laaber 2005, S. 158f., 164.

72 Vgl. Bernhard R. Appel, „Johann Benjamin Groß (1809–1848). Anmerkungen zu Leben und Werk“, in: *Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Matthias Wendt, Mainz 2007, S. 225f.; Galina Petrova, „Johann Benjamin Gross – violončelist-virtuoz, zabytyj kompozitor“, in: *Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'-issledovanie, Bd. 14: XIX vek. 1801–1861. Materialy k ėnciklopedii*, hrsg. von N. A. Ogarkova, Sankt Petersburg [im Druck].

73 Vgl. Hector Berlioz, *Grande messe des morts*, hrsg. von Jürgen Kindermann, Kassel u.a. 1978 (NBE 9), S. IX.

74 J. Guillou, „Lettres sur la Russie“, in: *Revue et gazette musicale*, 18.7.1841, Nr. 42, S. 343–346. Gekürzt erschien der Bericht auch in: *Journal des débats*, 19.7.1841, S. 4. Guillou war offenbar ein Berlioz-Verehrer, den dieser in Petersburg dann auch persönlich kennenlernte. Im Brief an Dominique Tajan-Rogé, London, 10.11.1847 (CG 3, S. 462) bezeichnet Berlioz ihn als „véritable artiste, cordial, intelligent, dévoué, dont je suis si heureux d'avoir fait la connaissance“.

75 „A complete performance was given in St. Petersburg in 1841 (probably in June) under Heinrich Romberg.“ NBE 9, S. IX. Die Angabe Juni 1841 findet sich auch unter dem Eintrag zu Romberg auf der Berlioz-Website: <<http://www.hberlioz.com/Russia/russiafriends.htm#romberg>>, 24.4.2016.

Aufsatz über die Berlioz-Rezeption in Russland das korrekte Datum,⁷⁶ wie man es in zahlreichen Pressemitteilungen der Zeit finden kann.⁷⁷ Von Interesse ist auch die ausführliche Ankündigung in der deutschsprachigen *Sankt Petersburger Zeitung*, die die verbreitete Deutung von Berlioz als Beethoven-Nachfolger weiterschreibt und daneben über den organisatorischen und finanziellen Aufwand berichtet, den Romberg betreiben musste, um die 150 Sänger aus dem Chor der Deutschen und der Russischen Oper sowie ein hundertköpfiges Orchester aufzustellen, zwei Monate zu proben und das Stimmmaterial kopieren zu lassen.⁷⁸

Selbstverständlich gab es auch Franzosen, die im Petersburger Kulturbetrieb präsent waren. Berlioz erfuhr so von dem Konzert sowohl aus den französischen Zeitungen, als auch durch mündliche Berichte, wie er seiner Schwester Nanci Pal schrieb: „J'ai eu des détails ces jours-ci par un artiste qui vient de Russie.“⁷⁹ Aufgrund solcher reisender Musiker, die regelmäßig Brücken zwischen den großen europäischen Metropolen bauten, verfügte Berlioz über interne Informationen wie die Angaben zu den Kosten der Aufführung und zum Gewinn, den Romberg dank der Spendenwilligkeit des russischen Adels erzielt hatte.⁸⁰ Ganz offensichtlich weckte dieses Ereignis Berlioz' Interesse an Russland und seinen gewaltigen musikalischen wie finanziellen Ressourcen. Man findet so in seiner Korrespondenz bereits in diesem Zusammenhang den Gedanken formuliert, eine Konzertreise nach Russland zu unternehmen: „si j'allais en Russie à présent je serais bien reçu.“⁸¹ Die sich daran anschließende Zeile gar erweckt den Eindruck, Berlioz habe diesen Plan schon länger in Erwägung gezogen.

Romberg begründete mit seiner Initiative so etwas wie eine eigenständige russische Berlioz-Tradition. Offenbar standen in Petersburg 1845 auf einem Wohltätigkeitskonzert mit Pauline Viardot erneut mehrere Sätze des Requiems auf dem Programm. Im Juni berichtete der Russlandkorrespondent der *Revue et gazette musicale*:

„On a exécuté [...] quatre numéros du *Requiem* de M. Berlioz, qui ont produit la plus profonde impression sur l'auditoire. Les instruments à cordes étaient cependant trop faibles comparativement à la masse de ceux de cuivre. Les deux cents choristes ont bravement chanté, surtout dans le *Dies irae* et le *Lacrymosa*. On est fort curieux ici d'entendre cet ouvrage et les symphonies de M. Berlioz exécutés sous sa direction.“⁸²

In der Konzertchronologie im Anhang der *Geschichte der russischen Musik* wird eine Aufführung des Requiems auf den 6. / 18. April 1845 datiert.⁸³ Die Zeitungsankündigungen dieses Konzerts erwähnen allerdings nur Auftritte Viardots und anderer Sänger der italienischen Opern.⁸⁴ Von Berlioz' Chorwerk ist nirgends die Rede, so dass an der Richtigkeit dieses Datums Zweifel angebracht sind.⁸⁵ In jedem Fall aber sollte das *Requiem* in Russland stets besondere Popularität genießen. Tief bewegt berichtete der Komponist 1868 über die Auf-

76 Vgl. Dolenko, „Hector Berlioz as Reflected in the Russian Press“, S. 119.

77 Vgl. etwa *Russkij vestnik*, 1841, Bd. 1, Nr. 3, S. 775.

78 Vgl. „Concert des Herrn Heinrich Romberg 1. März“, in: *Sankt Petersburger Zeitung* 23.2. / 7.3.1841, Nr. 43, S. 184.

79 Brief an Nanci Pal, Paris, zwischen dem 23. und 25.8.1841, CG 2, S. 693.

80 Vgl. die Details im Brief an Humbert Ferrand, Paris, 3.10.1841, CG 2, S. 700.

81 Brief an Nanci Pal, Paris, zwischen dem 23. und 25.8.1841, CG 2, S. 693.

82 *Revue et gazette musicale*, 8.6.1845, Nr. 23, S. 192.

83 Vgl. *Istorija russkoj muzyki. Tom pjatyj: 1826 – 1850*, hrsg. von Jurij Keldyš u.a., Moskau 1988, S. 504.

84 Vgl. *Sankt Petersburger Zeitung*, 7.–9.4.1845, Nr. 79, S. 144.

85 Durchgesehen wurde für diesen Beitrag die Rubrik „Konzerte“ der Zeitschriften *Severnaja pčela*, *Sankt-Peterburgskie vedomosti* und *Sankt Petersburger Zeitung* für die Monate März und April.

führung in der Moskauer Manege, bei der über zehntausend Zuhörer ihn mit Ovationen gefeiert hatten.⁸⁶

Zu den Deutschen, auf deren Vermittlungstätigkeit sich Berlioz stützen konnte, zählt ferner eine außerhalb Russlands gänzlich unbekannte Gestalt, nämlich der zweite Übersetzer des Librettos von *La damnation de Faust*, der sich in Petersburg daran machte, den von Vincent Otto Nolte gelieferten Text zu revidieren. Bei der kompletten Aufführung des Werks am 3. / 15. März 1847 sangen zwar nicht alle Beteiligten in deutscher Sprache – für den Interpreten des Faust etwa, den italienischen Tenor Ricciardi, war der originale französische Text leichter zu bewältigen. Doch die in Russland bereitgestellte deutsche Fassung des Librettos ging in den Erstdruck ein: „[...] the work was done again by one Münzloff, probably a German living in Russia, whose translation is written into the autograph and appeared in the published score with his name spelt ‚Minslaff‘.“⁸⁷

Im Westen unbekannt, findet man Münzloffs/Minslaffs Namen in allen großen biographischen Nachschlagewerken russischer Provenienz.⁸⁸ Sein Name lautet in transliterierter Form Rudolf (Robert) Ivanovič Minclov. Geboren am 18. (oder 11.) November 1811 in Königsberg, gestorben am 31. Oktober 1883 in Petersburg, wirkte Minclov nach einem Philosophiestudium in Königsberg zunächst als Deutschlehrer in Petersburg. Zur Zeit von Berlioz' Besuch arbeitete er am Mariinskij institut, einer Erziehungsanstalt für adlige Mädchen. Später wechselte er an andere Gymnasien und erteilte von 1856 bis 1860 dem Thronfolger Aleksandr Aleksandrovič und seinen Brüdern Deutschunterricht. Seit Oktober 1847 war Minclov zudem als Bibliothekar an der Petersburger Öffentlichen Bibliothek angestellt, wo er bis an sein Lebensende ein ihm angemessenes Wirkungsfeld fand. Er spezialisierte sich auf Inkunabeln und alte Drucke und richtete ein „Faustkabinett“ ein, in dem die Zimelien der Petersburger Sammlung ausgestellt waren. Sein teils deutsches, teils russisches Schriftenverzeichnis weist eine Vielzahl von Studien zur Bibliographie, Bestandskataloge, Fachaufsätze über Inkunabeln und Aldinen und auch einige Übersetzungen russischer literarischer Texte ins Deutsche auf. Unberücksichtigt geblieben ist in der Literatur über den Bibliographen dabei der Umstand, dass er auch das Libretto zu *La damnation de Faust* übertragen bzw. revidiert hat. Möglicherweise hatte man ihn als Kenner altdeutscher Kultur als besonders geeignet dafür gehalten.

Dass die deutsche Berlioz-Rezeption in mancherlei Hinsicht den Weg für die russische bereitete, gilt nicht nur für Musikerkreise. Zu Berlioz' deutschen Verehrern zählte König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Von diesem erhielt der Komponist ein persönliches Empfehlungsschreiben an dessen Schwester Charlotte, die russische Zarin Aleksandra Fedorovna.⁸⁹ Wie mittlerweile bekannt ist, unterstützte auch Alexander von Humboldt diese

86 Vgl. die Briefe aus Moskau, vom 10.1.1868, und aus Petersburg, vom 3. und 18.1.1868, CG 7, S. 655–657, 660–662.

87 Hector Berlioz, *La damnation de Faust*, hrsg. von Julian Rushton, Kassel u.a. 1986 (NBE 8b), S. 458. Siehe die bibliographische Beschreibung des ersten Partiturdruks, Paris: Richault 1854, ebd., S. 482.

88 Vgl. für die folgende Darstellung M. V. Maškova, Art. „Minclov, Rudolf (Robert) Ivanovič“, in: *Sotrudniki Rossijskoj nacional'noj biblioteki – dejateli nauki i kul'tury*, Bd. 1: *Imperatorskaja publičnaja biblioteka 1795–1917*, Sankt Petersburg 1995, S. 361–363, <http://www.nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=114>, 24.4.2016.

89 Dieser von Cairns zitierte Brief wurde durch Julien Tiersot bekannt gemacht, vgl. Julien Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en Français du XV^e au XIX^e siècle (de 1831 à 1885)*, Paris / Mailand 1936, S. 209. Leider hat er die Quelle ohne Herkunftsbeleg publiziert, was eine Suche nach dem erwähnten ausführlichen ersten Brief des Königs an seine Schwester erschwert.

Angelegenheit.⁹⁰ Während Nikolaj I. aus gesundheitlichen Gründen nicht an Berlioz' Petersburger Konzerten teilnahm, ließ sich Aleksandra Fedorovna offenbar von den Lobesworten ihres Bruders positiv beeinflussen. So zumindest erklärte Berlioz ihr Interesse: „Le Roi de Prusse avait eu la bonté d'écrire à sa sœur l'Impératrice de Russie à mon sujet et je dois sans doute beaucoup à sa chaleureuse recommandation.“⁹¹ In mehreren Briefen schilderte er die enthusiastische Aufnahme, die er durch die Zarin erfuhr:

„L'Impératrice qui n'avait pas mis le pied au concert depuis des années est venue à ma première soirée; elle m'a fait demander après la première partie de Faust, et j'ai reçu dans sa loge toute une ode en prose de compliments de sa part et de celle de ses fils les grands-ducs Alexandre et Constantin; puis le lendemain les bagues en diamants et les épingles sont venues solidifier toutes ces brillantes phrases.“⁹²

Ein Dokument aus der offiziellen Hofbürokratie, das illustriert, über welche Kanäle die erwähnten Kostbarkeiten in die Hände des Komponisten gelangten, befindet sich im RGIA:

„Auf allerhöchsten Befehl schlage ich dem Kabinett vor, dem Herrn Direktor der Kaiserlichen Theater ein Geschenk von dreihundert Silberrubeln auszuliefern, das Herrn Berlioz höchstgnädiglich für den Besuch seines am 3. dieses Monats stattgefundenen Konzerts durch Ihre Hohheit die Herrscherin gewährt worden ist.

Der Minister des Kaiserlichen Hofes Fürst Volkonskij.“⁹³

Mit dieser Quelle berühren wir den großen Bereich der höfischen Institutionen, auf deren Unterstützung Berlioz angewiesen war. Neben dem Hofminister, Fürst Volkonskij, der im Auftrag der Zarin die Anweisung gab, ein Präsent aus der Kaiserlichen Privatschatulle auszuwählen, tritt als weiterer Akteur der Direktor der Kaiserlichen Theater, Aleksandr Gedeonov, in Erscheinung. Er sollte das Geschenk, vermutlich kein Bargeld, sondern ein Schmuckstück, in Empfang nehmen, um es dann Berlioz persönlich zu überreichen. Dass Gedeonov für Berlioz spätestens seit der Übersendung der Widmungspartitur der *Symphonie fantastique* eine Schlüsselgestalt in der Petersburger Hofbürokratie war, liegt auf der Hand. In seinem Brief vom 28. Januar 1847 an Heinrich Wilhelm Ernst, der zur gleichen Zeit eine Russlandreise plante, nennt Berlioz den Theaterdirektor gemeinsam mit zwei weiteren Gestalten, die ihm bei der Organisation vor Ort helfen sollten:

„Maintenant sachez que nous allons nous retrouver à St Pétersbourg, je fais comme vous ce grand voyage tant de fois projeté, tant de fois remis. J'ai écrit au comte Wielhorski, au général Lwoff et à M.

90 Vgl. Humboldts Brief an Berlioz, Berlin, 27.2.1847, Eberhard Knobloch / Ingo Schwarz, „Alexander von Humboldt und Hector Berlioz“, in: *Alexander von Humboldt im Netz IV*, 7 (2003), <<https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin7/knobloch-schwarz.htm>>, 24.4.2016.

91 Brief an Louis Berlioz, Petersburg, 19./31.3.1847, CG 3, S. 412.

92 Brief an Léon Escudier, Moskau, 24.3./5.4.1847, CG 3, S. 415. Vgl. auch die Briefe an Auguste Morel, Petersburg, 19./31.3.1847, CG 3, S. 413f., sowie an Adèle Suat, Petersburg, 25.4./7.5.1847, CG 3, S. 422.

93 „По высочайшему повелению, предлагаю кабинету доставить к Г-ну Директору Императорских театров подарок в триста рублей серебром, Всемилостивейше пожалованный Г-ну Берлиозу, за посещение Ея Величеством Государынею концерта его, бывшего 3 сего месяца. Министр Императорского Двора Князь Волконский.“ „Vysočajšie poveljenija: Ministerstvo Imperatorskogo Dvora ot 5 marta 1847 Nr. 730 O podarke G. Berliozu“, RGIA, fond 486, opis' 5, Nr. 177, folio 72.

Gévéonof [sic] pour les prévenir de mon arrivée et obtenir trois jours pour mes concerts pendant le Carême.“⁹⁴

Keiner der drei nach Russland geschickten Briefe ist bisher gefunden worden. Gibt es für das Schreiben an Wielhorski zumindest einen Anhaltspunkt,⁹⁵ so harrt die Korrespondenz mit Gedeonov noch ihrer Entdeckung. Lediglich auf jenen Brief, in dem der französische Komponist L'vov über seine baldige Ankunft in Petersburg informierte, hat sich ein indirekter Hinweis erhalten. Denn die Zeitung *Severnaja pčela* teilte ihren Lesern die Neuigkeit umgehend mit:

„Man hat uns zum Lesen einen am 13. (25.) Januar 1847 in Paris von dem berühmten Hector Berlioz abgefassten Brief vorgelegt, in dem er dem ersten russischen Komponisten und Interpreten, der europäischen Ruhm erlangt hat, seiner Exzellenz Aleksej Fedorovič L'vov, mitteilt, er werde Ende Februar unverzüglich nach Petersburg kommen und hier mit Hilfe der hiesigen Virtuosen und Sänger einige seiner Kompositionen aufführen...“⁹⁶

Zwischen L'vov und Berlioz gab es zu diesem Zeitpunkt schon einen längeren Briefwechsel. Nicht nur der früheste bekannte Brief des Franzosen vom 1. August 1845 stellt bereits das Antwortschreiben auf eine Anfrage des Russen dar. L'vov war 1837 Leiter der Kaiserlichen Hofsängerkapelle geworden. In dieser offiziellen Eigenschaft scheint er sich erstmals 1843 an den französischen Komponisten gewandt zu haben, wie sich indirekt aus einer oft erwähnten, aber nie inhaltlich ausgewerteten Quelle erschließen lässt. In der *Revue et gazette musicale* ließ Berlioz im August des Jahres folgende Notiz publizieren:

„L'empereur de Russie vient de faire écrire à M. Hector Berlioz, par le chef de la chapelle de la musique impériale, dans le but de prier cet artiste d'arranger les plains-chants de l'Eglise grecque à seize parties en quadruple chœur. Les instructions adressées à M. Berlioz lui prescrivent d'employer dans chacun des chœurs les voix de contre-basses, assez communes parmi les chantres russes.“⁹⁷

Der hier referierte Brief wirft ein interessantes Licht auf L'vovs Aktivitäten in der Sängerkapelle. Es ist bekannt, dass Zar Nikolaj sich persönlich für eine Reform des orthodoxen Kirchengesangs interessierte.⁹⁸ Er strebte eine Vereinheitlichung der stark mündlich geprägten kirchenmusikalischen Praxis an – in ganz Russland sollte künftig die Musizierweise der Kaiserlichen Hofkapelle als Modell dienen. Die Gesänge selbst sollten nach westeuropäischen Mustern harmonisiert werden. Das Projekt, das vom Moskauer Metropoliten nicht gutgeheißen wurde, da die Hofkapelle im Laufe der Zeit eine eigene Sondertradition ausgebildet hatte, die zu stark von der ursprünglichen russisch-orthodoxen Liturgie abwich, scheint 1843 noch keine Früchte getragen zu haben. Dass es aber zu diesem Zeitpunkt überhaupt einen offiziellen Versuch gab, einen ausländischen Komponisten für das Projekt zu gewinnen, scheint in der Historiographie der russischen Kirchenmusik bislang nicht bekannt ge-

94 CG 3, Nr. 1095, S. 404.

95 Vgl. CG 3, S. 399f.

96 „Нам сообщили для прочтения письмо, года, писанное из Парижа 13-го (25-го) января 1847, знаменитым Гектором Берлиозом, в котором он извещает первого Русского композитора и исполнителя, приобретшего Европейскую славу Его Превосходительство Алексея Федоровича Львова, что он придет непременно в Петербург, в конце февраля и намерен исполнить здесь, при помощи здешних виртуозов и певцов, несколько своих композиций...“ *Severnaja pčela*, 29.1.1847, Nr. 23, S. 3.

97 *Revue et gazette musicale*, 13.8.1843, Nr. 33, S. 285; Nachdruck im Werkverzeichnis, S. 424.

98 Vgl. I. Gardner, *Aleksej Fedorovič L'vov. Direktor Imperatorskoj pridvornoj pevčeskoj kapelly i duchovnyj kompozitor (1798 – 1870)*, Jordanville, N.Y., 1970, S. 45–51.

wesen zu sein. Im August 1846 bat Nikolaj I. dann L'vov persönlich, eine mehrstimmige Fassung des *Obichod* zu erstellen. Zum Zeitpunkt von Berlioz' Russlandreise stand die Frage einer Beteiligung des Franzosen an der Chorbearbeitung damit vermutlich auch nicht mehr im Raum.

Wie L'vov 1843 auf Berlioz aufmerksam geworden war, lässt sich leider nicht sagen. Auf der großen Tournee, die er 1840 als Violinvirtuose durch Europa unternommen hatte, scheint er den französischen Komponisten nicht persönlich kennengelernt zu haben. Wie er in seinen *Aufzeichnungen* festhielt, traf er sich in Berlin „mit [seinem] Lehrer und Freund Spontini“⁹⁹. Dort lernte er auch den „klugen Meyerbeer“ („с умным Мейербером“), in Leipzig Mendelssohn, in London Moscheles und in Paris Cherubini, sowie den „berühmten Dirigenten“ („со знаменитым дирижером“) der Concerts du Conservatoire, Habeneck, kennen, welchen er als „Abiek“ („Абиек“) bezeichnet.¹⁰⁰ Der Name Berlioz taucht dabei nicht auf.

Berlioz seinerseits erwähnt L'vov erstmals in seinem Glinka gewidmeten Feuilleton vom 16. April 1845. Nachdem er geschildert hat, wie Glinka in den „terres à demi sauvages“¹⁰¹ der Ukraine nach Naturtalenten für den Chor der Kaiserlichen Sängerkapelle suchte, geht er auf dessen Nachfolger ein, den aktuellen Inhaber des Direktorenpostens:

„Au bout de trois ou quatre ans, Glinka voyant sa santé chanceler, se décida à abandonner la direction des chantres de la cour, et à quitter de nouveau la Russie. Néanmoins cette chapelle, qu'il laissa dans un admirable état de splendeur, a gagné encore dans ces derniers temps sous la savante direction du général Lwoff, violoniste et compositeur d'un grand mérite, un des amateurs, on pourrait dire, un des artistes les plus distingués que possède la Russie, et dont j'ai souvent entendu louer les œuvres pendant mon séjour à Berlin.“¹⁰²

Die Formulierung legt es nahe, dass die beiden sich nicht persönlich begegnet waren. Stattdessen bezieht sich Berlioz auf Informationen, die er in Berlin über L'vov erhalten hatte. Der aus altem Rurikidenadel stammende Fürst, Adjutant des Zaren, war als Autor der Zarenhymne in Europa eine Berühmtheit. Namentlich in Deutschland profitierte er von der politischen Allianz und den engen dynastischen Beziehungen zum Zarenreich und wurde als musikalischer Sachwalter Nikolajs I. wahrgenommen. Aufschlussreich für die damalige kulturpolitische Atmosphäre ist L'vovs Bericht über eine Soiree während seiner Deutschlandreise, auf der die Hymne „Gott, schütze den Zaren“ (in deutscher Übersetzung) aufgeführt wurde. Folgendermaßen schilderte der Komponist die exaltierte Reaktion der Anwesenden: „[...] Klatschen, Stampfen mit Füßen und Stühlen, Schreie. Ich musste wiederholen; dieselbe Begeisterung, dieselben Schreie vivat Nicolas!“¹⁰³

L'vovs Verhältnis zu Berlioz bedarf noch einer gründlicheren Erforschung.¹⁰⁴ Voraussetzung dafür wäre jedoch eine intensivere Beschäftigung mit dem russischen Musiker, zu dem

99 „[...] с учителем и другом Спонтини.“ „Zapiski A. F. L'vova“, in: *Russkij archiv*, 1884, Nr. 5, S. 67.

100 Ebd., S. 68.

101 Hector Berlioz, „Michel de Glinka“, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 16.4.1845, S. 1.

102 Ebd.

103 „Рукоплескания, стук ногами и стульями, крики. Я должен был повторить; тот же восторг, те же крики vivat Nicolas!“ Ebd., S. 75.

104 Wie stark man L'vov vernachlässigt hat, erweist sich auch an dem Umstand, dass von einer ganzen Reihe noch im 19. Jahrhundert publizierter Briefe, die Berlioz an L'vov gerichtet hatte, die Autographe heute unbekannt sind, vgl. die Quellenangaben zu den Briefen CG 1112, 1170, 1246, 1379, 1443.

bislang nur wenige Arbeiten vorliegen.¹⁰⁵ Sowohl seine kirchenmusikalischen Aktivitäten als auch seine kompositorischen Versuche auf dem Gebiet der Oper sind so gut wie unerforscht. Zu rekonstruieren wären überdies L'vovs Bestrebungen, das russische Musikleben zu reformieren, die an verschiedenen Intrigen – unter anderem bestanden Rivalitäten zwischen L'vov, Gedeonov und Volkonskij – scheiterten. Berlioz wurde dabei von L'vov offenbar immer wieder als mögliche Figur gesehen, die er nach Petersburg holen wollte in der Hoffnung, aus der russischen Hauptstadt „le centre du monde musical“ zu machen.¹⁰⁶

Neben den ausländischen Musikern in Russland einerseits und den Angehörigen des Zarenhofs andererseits muss noch eine weitere Gruppe in ihrer Rolle als Vermittler eines grenzüberschreitenden Kulturtransfers Berücksichtigung finden, nämlich die russischen Aristokraten, die sich in Westeuropa aufhielten. Auch Berlioz konnte sich in seinem unmittelbaren Wirkungsfeld in Paris zweifellos Zutritt zu russischen Milieus verschaffen. In seinem Brief an L'vov vom 1. August 1845 erwähnte Berlioz so „quelques autres personnes qui connaissent fort bien les mœurs musicales de Russie“.¹⁰⁷ Es ist nicht ganz einfach, diesen Bereich der Alltagskultur greifbar zu machen. Als eine Quelle, die einige hilfreiche Informationen für das uns interessierende Jahr 1844/45 enthält, bietet sich Michail Glinkas publiziert vorliegender schriftlicher Nachlass an. Dass Glinka an der Planung von Berlioz' Russlandreise beteiligt war, hat der Franzose selbst angedeutet. Auch Glinka erwähnt diesen Aspekt in seinen Erinnerungen: „Ich besuchte oft Berlioz, seine Unterhaltungen waren höchst interessant, er sprach scharf und sogar böse (mordant); soweit wie möglich trug ich zum Erfolg seiner Reise nach Russland bei.“¹⁰⁸

Ähnlich wie Berlioz' Brief an L'vov deutet auch diese Quelle mit ihrer vorsichtigen Formulierung darauf hin, dass Glinka nicht der einzige oder wichtigste Protagonist in der Russland-Angelegenheit war. Ganz offenkundig wurde er erst zu einem späten Zeitpunkt in die strategischen Überlegungen eingebunden. Glinka war bereits im Sommer 1844 in die französische Hauptstadt gekommen. Anfänglich führte er dort ein weitgehend isoliertes Leben. Sprach er im September 1844 im Brief an seine Mutter noch sehr vage von Plänen, mit Pariser Musikern bekannt zu werden, um mit deren Hilfe Aufführungen seiner Werke zu organisieren und in Frankreich als Musiker wahrgenommen zu werden,¹⁰⁹ so konnte er am 23. Januar 1845 schließlich von gewissen Erfolgen berichten:

„Ich bin nun fast sechs Monate in Paris und beginne erst in dieser letzten Zeit Bekanntschaft mit Künstlern und anderen bemerkenswerten Personen zu machen. Das Leben wird angenehmer und

105 Ljubov' Zolotnickaja, „A.F. L'vov“, in: *Rossija – Evropa. Kontakty muzykal'nych kul'tur*, hrsg. von Elena Chodorkovskaja, Sankt Petersburg 1994, S. 116–156; Aleksandra Savenko, „K istorii dialoga russkogo i evropejskogo iskusstva. A.F. L'vov“, in: *Nasledie XVIII – XIX veka. Sbornik statej, materialov i dokumentov*, Bd. 2, hrsg. von P.E. Vajdman und E.V. Vlasova, Moskau 2013, S. 95–20.

106 Vgl. den Brief an L'vov, London, 29.1.1848, CG 3, S. 514.

107 CG 3, S. 270.

108 „Я часто навещал Берлиоза, его беседа была весьма занимательна, он говорил остро и даже зло (mordant); по возможности, я содействовал успешному его путешествию в Россию.“ Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 1, S. 321.

109 Vgl. den Brief an Evgenija Glinka, Paris 28.9.1844, Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 2a, S. 171.

abwechslungsreicher, und überdies eröffnet sich gerade eine Gelegenheit, mit dem Pariser Publikum in Berührung zu kommen und es mit einigen meiner Werke bekannt zu machen.“¹¹⁰

Unterstützung hatte Glinka von der aus Paris stammenden, in Russland eingebürgerten Opernsängerin Aleksandra Solov'eva (geb. Verteuil)¹¹¹ erhalten, die soeben aus Petersburg eingetroffen war. Sie sollte im Théâtre italien mit zwei Arien aus Glinkas Oper *Žizn 'za Carja* (*Ein Leben für den Zaren*) auftreten.¹¹² In den Wintermonaten fanden sich mehr und mehr andere russische Aristokraten in Paris ein, die Glinka aus seiner Passivität rissen:

„Im Winter reisten viele meiner bekannten Kompatrioten an. Unter ihnen war der Fürst Vasilij Petrovič Golicyн [...]. Er und andere Freunde und russische Damen überredeten mich, Paris mit meiner Musik bekannt zu machen, und aus Dummheit willigte ich ein. Als Souza, bei dem ich häufig war, von dieser Absicht erfuhr, bot er mir seine Dienste an. Er machte mich mit Hector Berlioz bekannt, der zu dieser Zeit über eine Reise nach Russland nachdachte, wobei er sich eine reiche Ernte nicht nur an Applaudissements, sondern auch an Geld erhoffte. Er ging außerordentlich freundlich mit mir um (was man vom Großteil der Pariser Künstler, die unerträglich hochmütig sind, nicht erwarten kann); ich besuchte ihn dreimal wöchentlich, sprach mit ihm offen über Musik und besonders über seine Werke, die mir gefielen, vor allem die im fantastischen Genre [...].“¹¹³

Als konkreten Vermittler zu Berlioz nennt Glinka im Rückblick den spanischen Marquis A. de Souza, einen Musikliebhaber, den er bereits im Herbst kennengelernt hatte.¹¹⁴ Der Kontakt zu Souza war für Glinka interessant, weil sein vorrangiges Ziel in Paris die Vorbereitung einer Spanienreise war. Souza konnte ihm als Angehöriger der Spanischen Botschaft dabei behilflich sein. Besonders dankbar war ihm Glinka, als er ihm einen spanischen Sprachlehrer vermittelte.¹¹⁵ Leider konnte Marquis Souza, der sich auch in Glinkas Album eintrug, weder von russischen Forschern identifiziert werden,¹¹⁶ noch ist sein Name in der Berlioz-Biographie geläufig. Seine Vermittlung dürfte indessen nicht zielführend gewesen sein. Berlioz bekannte im August 1845 gegenüber L'vov, dass ihn Glinkas Werke, von diesem zunächst nur am Klavier vorgestellt, anfangs wenig begeisterten.¹¹⁷ Er sah sich erst veranlasst, Glinka

110 „Я в Париже без малого шесть месяцев и только в это последнее время начинаю приобретать знакомства с артистами и другими примечательными лицами. Жизнь для меня становится приятнее и разнообразнее, и, сверх того, открывается случай вступить в сношение с парижской публикой и познакомиться ее с некоторыми из моих произведений.“ Ebd., S. 190f.

111 Vgl. Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 1, S. 246.

112 Vgl. Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 2a, S. 191.

113 „Зимой приехало много моих знакомых соотечественников. Между ними князь Василий Петрович Голицын [...]. Он и другие приятели и русские барыни уговорили меня познакомиться Париж с моей музыкой, и я, по глупости, согласился на то. Souza, у которого я бывал часто, узнав об этом намерении, предложил мне свои услуги. Он познакомил меня с Гектором Берлиозом, который в то время помышлял о путешествии в Россию, надеясь на обильную жатву не одних рукоплесканий, но и денег. Он обошелся со мною чрезвычайно ласково (чего не добьешься от большей части парижских артистов, которые невыносимо надменны), – я посещал его раза по три в неделю, откровенно беседуя с ним о музыке, и особенно об его сочинениях, кои мне нравились, в особенности в фантастическом роде [...].“ Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 1, S. 319f.

114 Ebd., S. 318.

115 Vgl. Glinkas Brief an die Mutter, Paris, 16.11.1844, Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 2a, S. 177.

116 Vgl. den Kommentar ebd., S. 402.

117 Vgl. CG 3, S. 271: „La même chose m'est arrivée avec M. de Glinka; j'étais fort loin, après avoir entendu jouer par lui sur le piano des fragments de ses opéras, d'en avoir l'opinion que j'en ai conçue plus tard en les faisant exécuter à mes concerts du cirque.“

stärker zu unterstützen, nachdem sich andere, einflussreichere Russen für diesen eingesetzt hatten. Wer die Fäden hinter den Kulissen gezogen hatte, schildert Glinka im schon zitierten Brief an seinen Schwager Victor Fleury nach Russland:

„La représentation extraordinaire aux Italiens n’est pas encore décidée, mais en revanche on va exécuter deux de mes morceaux à la 3-me Fête musicale, donnée par Berlioz au cirque des Champs Elysées. [...] Faites part, je vous prie, de cette heureuse circonstance au comte de Vielhorsky et dites-lui de ma part que je dois cette faveur inattendue au prince Grégoire de Volkonsky qui m’a donné une lettre pour m-r Berlioz, afin qu’il lui dise combien je lui suis reconnaissant.“¹¹⁸

Die russische Fürstenfamilie Volkonskij war weit verzweigt. In Künstlerkreisen als Sängerin und Dichterin bekannt war etwa Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja (1792–1862), die mit ihrem Sohn Aleksandr Nikitič Volkonskij (1811–1878) eben zu jener Zeit in Rom lebte, als auch Berlioz sich dort aufhielt. In einem seiner Briefe berichtet er über einen „bal masqué chez la princesse de Wolkonski“.¹¹⁹ Auch Glinka besuchte die Fürstin in dem von ihr bewohnten Palazzo Poli.¹²⁰

Der im Brief an Fleury erwähnte Fürst Grigorij Petrovič Volkonskij (1808–1882) war dagegen ein Sohn des Hofministers Petr Michajlovič Volkonskij und gefiel sich in der Proktion russischer Musiker.¹²¹ Interessant erscheint der Umstand, dass er auch einen Ruf als begabter Sänger genoss und gelegentlich Opernrollen übernahm.¹²² Auch er befand sich zufällig 1831 in Rom, könnte demnach Berlioz begegnet sein. Diese Annahme erscheint umso plausibler, als in Berlioz’ Korrespondenz ein isoliert stehender Brief vom 17. März 1837 überliefert ist, der an einen „Prince Woklonski“ gerichtet ist.¹²³ Im Index wird diese Person als Aleksandr Nikitič Volkonskij identifiziert.¹²⁴ Da Berlioz seinen russischen Prinzen 1837 indessen bat, bei einer Probeaufführung des *Benvenuto Cellini* die Basspartie zu übernehmen, muss es sich um einen versierten Sänger gehandelt haben. Es liegt näher, Grigorij Volkonskij als Adressaten zu vermuten, der acht Jahre später dann als Vermittler von Glinkas Bekanntschaft mit Berlioz in Erscheinung treten sollte.

Unser Beitrag entwirft kein gänzlich neues Bild von Berlioz’ Verhältnis zu Russland, auch wenn verschiedene Fakten erklärt, berichtigt oder neu ermittelt werden konnten. In einem weiteren Sinn aber sollte das Bewusstsein dafür geschärft werden, wie vielschichtig die Bezugfelder waren, die den französischen Komponisten mit dem Zarenreich verbanden, und wie begrenzt der Zugang gewesen ist, mit dem man sich dem Thema bisher genähert hat. Als überfällig erscheint eine gründlichere Aufarbeitung der Berlioz-Rezeption in der russischen Presse. Deutlich geworden sein dürfte zudem der starke Quellenverlust im Bereich der Korrespondenz, der sich durch künftige intensive Recherchen vor allem in russischen Archiven

118 Paris 27.2.1845, Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 2a, S. 194.

119 Brief an die Familie, Rom, 24. Juni 1831, CG 1, S. 460.

120 Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 1, S. 249.

121 So führte auch der Tenor Ivanov auf seiner Italienreise ein Empfehlungsschreiben G. Volkonskijs an den Gesangslehrer Nozzari mit sich, vgl. Michail Glinka, *Zapiski*, hrsg. von A. S. Rozanov, Moskau 1988, S. 47.

122 Vgl. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Волконский,_Григорий_Петрович>, 24.4.2016.

123 Vgl. CG 2, S. 541.

124 Vgl. CG 2, S. 759f.

Marie Louise Herzfeld-Schild (Köln)

Vergangenheit in der Zukunftsmusik der Gegenwart. Xenakis' „Epiphanien“ zu Wagners *Meistersingern*¹

„Ich hatte keine Ahnung, was ich in der
Welt des 20. Jahrhunderts eigentlich sollte.
Immerhin gab es die Musik, und es gab
die Naturwissenschaften.
Sie verkörperten für mich die Verbindung
zwischen Antike und Gegenwart“
Iannis Xenakis (1980)

Am 21. Juni 1868 wurde Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* am Königlichen Hof- und Nationaltheater München uraufgeführt. Anlässlich der Neuinszenierung durch die Bayreuther Festspiele zum 100jährigen Jubiläum dieser Uraufführung organisierte Wolfgang Wagner 1968 eine Umfrage zum „Welttheater der Meistersinger“² unter zeitgenössischen Komponisten. Die achtzehn Antworten wurden im Programmheft der Bayreuther Festspiele abgedruckt³ und reichen von „höflicher Kulturdiplomatie (Chatschaturjan) [und] elegantem Ausweichen vor allzu naheliegenden zeitgeschichtlichen Implikationen (Egk) über eisig-charmante Distanzierung (Krenek) und wehmütige Bewunderung des Metiers (Strawinsky) bis hin zu dezidierten Auseinandersetzungen mit dem janusköpfigen Charakter der *Meistersinger*.“⁴

Den Abschluss der vielgestaltigen Beiträge bildet eine Einsendung des damals 46-jährigen Iannis Xenakis, die den Titel „Epiphanien“ trägt und in ihrer Eigentümlichkeit Wolfgang Rathert zu der Feststellung veranlasste, Xenakis' Zeilen seien „Höhepunkt, Abschluss und Fremdkörper der Umfrage zugleich“.⁵ Denn anstatt sich wie seine Kollegen auf die eine oder andere Weise ausdrücklich mit den *Meistersingern* auseinanderzusetzen, nennt Xenakis

-
- 1 Dieser Text ist die Ausarbeitung eines Freien Referats mit dem gleichen Titel, das auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2013 in Dresden gehalten wurde und eine Art Nachtrag zur Dissertation der Verfasserin (*Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis* [= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 75], Stuttgart 2014) darstellt. Herzlich gedankt sei Hermann Danuser und Stefan Drees für ihre Kommentare zum Vortrag sowie Gregor Herzfeld und Wolfgang Rathert für wertvolle Hinweise.
 - 2 So die Überschrift der Umfrageergebnisse in *Die Meistersinger von Nürnberg. Programmheft der Spielzeit 1968*, hrsg. von den Bayreuther Festspielen, S. 2. Weiter heißt es dort: „Achtzehn Komponisten beantworteten eine Umfrage Wolfgang Wagners anlässlich des Hundertjährigen Aufführungsjubiläums der ‚Meistersinger von Nürnberg‘“. Die genaue Fragestellung der Umfrage bleibt unklar.
 - 3 Folgende Komponisten antworteten auf die Umfrage: Kurt Atterberg, Aram Chatschaturjan, Luigi Dallapiccola, Frank Martin, Igor Strawinsky, Werner Egk, Gottfried von Einem, Wolfgang Fortner, Alois Hába, Ernst Krenek, Tauno Pyllkänen, Hermann Reutter, Knudåge Riisager, Harald Sæverud, Eugen Suchoň, Heinrich Sutermeister, Michael Tippett sowie Iannis Xenakis.
 - 4 Wolfgang Rathert, „Wagner – heute?“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 174/1, 2013, S. 19f.
 - 5 Rathert, „Wagner – heute?“, S. 18–23.

den Titel dieses Werkes mit keinem Wort,⁶ sondern formuliert stattdessen in eigentümlich nebulöser und geradezu poetischer Form Gedanken zur Position von Kunst – und, so lässt sich aus der Umfrage folgern, von Musiktheater im Besonderen – zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Die „Epiphanien“ über Wagners *Meistersinger* zeigen, dass Xenakis mit diesem Werk wohl vertraut war. Diese Tatsache gründet vermutlich nicht zuletzt darin, dass er in einem Wagner-affinen Haushalt aufwuchs. Der Vater liebte die Musik Wagners ganz besonders, was der Grund dafür war, dass Xenakis' Eltern immer wieder zu Aufführungen nach Paris oder auch nach Bayreuth reisten.⁷ Diese Vorliebe für Wagners Werk scheint sich in gewissem Maße auch beim Sohn fortgesetzt zu haben, wenn er 1980 im Gespräch mit András Bálint Varga auf die Frage nach seinen musikalischen Vorlieben antwortete: „Was die Opern betrifft, so schätze ich die von Wagner, während ich die italienischen Opern des 19. Jahrhunderts langweilig, uninteressant und zu naturalistisch finde.“⁸ Im zweiten Gespräch mit Varga neun Jahre später wies Xenakis darauf hin, manche sagten, er „vollführe romantische Gesten“⁹ – eine Feststellung, mit der er keine Schwierigkeiten habe, solange damit nicht gemeint sei, er „wäre auf irgendeine Weise ins 19. Jahrhundert zurückgekehrt“. Als Varga in diesem Zusammenhang den „geradezu wagnerischen Gestus“ der Bläser in Xenakis' Komposition *Ata* (1987) ansprach, unterstrich Xenakis lediglich, dies könne „[a]ber nicht im Sinne einer Wagner'schen Schreibweise“ gemeint sein. Die grundsätzliche Konnotation mit Wagner wies er jedoch nicht von sich.¹⁰

Xenakis' Beitrag zum 100. Jubiläum der *Meistersinger* spiegelt beide Seiten seines Verhältnisses zu Wagner. Im ersten Teil drückt sich eine Wertschätzung aus, die Xenakis dem „normgebenden Werk“ ganz offensichtlich entgegenbrachte. Im zweiten Teil wird jedoch auch die Zwiespältigkeit deutlich, mit der er das Schaffen des Älteren betrachtete:

„Epiphanien

I. Die Zukunft taucht in die Vergangenheit ein und gibt ihr auch Gestalt. Nicht durch ihre Vorwegnahme, die eine Projektion der Vergangenheit auf der weißen Leinwand der Zukunft ist, sondern durch ihre gegenwärtige Existenz, die wir jetzt noch zu undeutlich ahnen, auf dieser verschwimmenden Grenze, die ihnen gemeinsam ist. Nachher, vorher, ist die Bahn eins. Aber man muß zur Vergangenheit gehört haben, um sich darauf bewegen zu können. Und das Gegenteil ist wahr. Das ist der Fall dieses normgebenden Werkes, dessen Geburt vor hundert Jahren nicht unterbrochen worden ist, denn sie befähigt uns ständig, diese Verschmelzung der Zeit durchzuspüren.

II. Es ist notwendig sich mit allen Mitteln von den sentimentalsten Gefühlsduseleien zu befreien, die von Typen, Formen und Klischees hergekommen sind, die dieses Werk eingeführt hat. Die Unabhängigkeit wird nur um diesen blutigen Preis erobert. Was anderes wieder aufzubauen, von viel Älterem, auf die Gefahr hin es zu zerstören, mit Allerneuestem, das aus dem Morgen entlehnt ist, und die versteinerten Phantasmen der Vergangenheit sterben zu lassen, die uns treiben lassen. Übrigens um irgendwo

6 Neben Xenakis ist es einzig Harald Sæverud, der den Titel der Oper in seinem Beitrag nicht nennt. Dennoch hat seine Einsendung eine gänzlich andere, nämlich autobiographische Form.

7 Nouritza Matossian, *Xenakis*, Lefkosia ²2005, S. 23.

8 András Bálint Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich / Mainz 1995, S. 60.

9 Hier und im Folgenden: Ebd., S. 135f.

10 Dabei war es durchaus Xenakis' Art, etwaige Konnotationen zur Klangsprache anderer Komponisten klar und deutlich abzulehnen, wenn diese nicht seiner Selbstwahrnehmung entsprachen.

anders hinzuschauen, haben wir keine Zeit. Gerade, vorn, in weite Ferne. Andere werden vielleicht die Fäden entwirren.

IANNIS XENAKIS¹¹

Trotz dieser Basisgliederung lassen Xenakis' Zeilen die Leser letztlich jedoch im Unklaren über ihren genauen Inhalt. Wie viele Texte von Xenakis sind sie faszinierend und irritierend zugleich. Während so mancher Leser in dieser Poetik die eigentliche Aussage des Komponisten sehen mag, die sich gerade durch ihre Unklarheit auszeichnet, so wird manch anderer jedoch durch die Unklarheit dazu gereizt, der Bedeutung der Worte auf den Grund zu gehen – und dies ist es, was den vorliegenden Beitrag motiviert hat.

Die Erfahrung mit der intensiven Lektüre von Xenakis' Schriften zeigt grundsätzlich, dass sie bei aller Breite in den behandelten Themen und Fragestellungen, Einfällen und Problemlösungen stets von denselben Gedanken ausgehen. Wo immer man in Xenakis' Texte auch hineinsticht, lässt sich das dort Behandelte auf einige wenige Aspekte reduzieren, die sich dementsprechend wie eine Art Mantra wiederholen: Axiomatisierung und Formalisierung von Musik durch die Verwendung von neuesten, zukunftsweisenden naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und Methoden ist immer Xenakis' Hauptanliegen. Dieses „ästhetische Projekt“¹² wiederum ist verbunden mit der Forderung nach einer *creatio ex nihilo*, durch die allein ein wahrhaft originelles Kunstwerk zu schaffen sei. Das Konzept einer solchen *creatio ex nihilo* wird jedoch zu einem gewissen Grad wieder ausgehebelt, wenn Xenakis sich und sein Schaffen ausdrücklich in der Vergangenheit verwurzelt – auch dies zieht sich wie ein roter Faden durch seine Schriften. Dass diese Vergangenheit stets die griechische Antike, das „Erbe Griechenlands“, ist, hängt nicht zuletzt mit Xenakis' Identitätsproblematik zusammen, die in seiner Exilerfahrung begründet liegt. Es sind vor allem die vorsokratischen Philosophen Pythagoras, Parmenides und Heraklit sowie Platon und Aristoxenos von Tarent, die sein Denken leiten und als Grundierung und Rechtfertigung für seine Kompositionstheorien herangezogen werden.

Wenn Xenakis in seinen „Epiphanien“ zu den *Meistersingern* eine „triadische Zeitbeschwörung“¹³ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vornimmt, so ist daher davon auszugehen, dass er auch hier die Spannung zwischen den modernen Naturwissenschaften und der griechischen Antike thematisiert. Diese Annahme kann zusätzlich durch die Tatsache untermauert werden, dass Xenakis seit etwa 1964, nur wenige Jahre vor der *Meistersinger*-Umfrage, sowohl mit der theoretischen Erarbeitung seiner historischen Fundierung durch Aristoxenos, Parmenides und Pythagoras begonnen als auch diese Bezugnahme auf die Antike in seinem musiktheatralischen Werk *Oresteia* praktisch umgesetzt hatte. Die Spannung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft war es also, die ihn gerade besonders beschäftigte, als Wolfgang Wagners Umfrage zu den *Meistersingern* bei ihm einging – ein Werk, das sich der Frage von Kunst zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bekanntlich in besonderem Maße widmet und daher an genau die Fragen rührt, die Xenakis zu dieser Zeit umtrieben. Es ist daher davon auszugehen, dass seine Antwort aufs engste mit seinen zeitnahen Texten und seinem eigenen Musiktheaterkonzept in Verbindung steht.

11 Iannis Xenakis, „Epiphanien“, in: *Die Meistersinger von Nürnberg. Programmheft der Spielzeit 1968*, S. 29.

12 Jimmie Leblanc, „Xenakis' Aesthetic Project: The Paradoxes of a Formalist Intuition“, in: *Xenakis Matters. Contexts, Processes, Applications*, hrsg. von Sharon Kanach, Hillsdale 2012, S. 59–80.

13 Siehe Klaus Kropfinger, „Wagners triadische Zeitbeschwörung“, in: *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*, hrsg. von Wolfgang Storch, Frankfurt a. M. 2002, S. 70–93.

Ein Versuch, der Bedeutung der „Epiphanien“ auf den Grund zu gehen, muss diese Zusammenhänge im Auge behalten und daher weit ausholen, um einen Zugang zu Xenakis' *Meistersinger*-Beitrag zu finden, der dem Denken des Komponisten umfassend gerecht wird. Denn dass ein solcher Versuch, Xenakis' Gedanken inhaltlich oder auch formal verstehen zu wollen, leicht zu Verständnisschwierigkeiten führen kann, darauf hat schon Makis Solomos hingewiesen, wenn er schrieb, man habe noch einen langen Weg vor sich, wolle man die Gedanken von Xenakis verstehen oder interpretieren lernen.¹⁴ So wird es häufig erst durch genaues Ausloten und vorsichtiges Tranchieren von Bezugssystemen, Gedankengängen, einzelnen Sätzen bis hin zu einzelnen Worten¹⁵ sowie unter Miteinbeziehung der gedanklichen Umgebung und der Laufrichtung des Gesamtvorhabens möglich, einen Eindruck davon zu bekommen, was Xenakis mit seinen Äußerungen im Sinne hatte.¹⁶

Die folgenden Ausführungen wollen dieses Tranchieren mit Xenakis' Beitrag zur *Meistersinger*-Umfrage vornehmen, ohne den Anspruch auf die einzig richtige, doch durchaus mit der Ambition einer plausiblen Interpretation. Dazu wird in einem weitgespannten Bogen zunächst Xenakis' Verhältnis zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus seinen zeitnah entstandenen Schriften aufgearbeitet (I.). In einem zweiten Teil wird vom Allgemeinen zum Besonderen vorangeschritten und das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Xenakis' Theaterkonzept zur *Oresteia* (1966) und daran anschließend auch in den *Polytopes* (ab 1967) aufgezeigt (II.). Zuletzt werden schließlich seine Worte zu den *Meistersingern* selbst in den Blick genommen, innerhalb ihres zuvor erarbeiteten gedanklichen Umfelds gedeutet und in ihrer Bezugnahme auf Wagners *Meistersinger* interpretiert¹⁷ (III.).

14 Vgl. Makis Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“, in: *Journal of New Music Research* 33/2, 2004, S. 135.

15 Ob es sich bei der abgedruckten Version dieser Einsendung um eine deutsche Originalversion oder um eine Übersetzung handelt, ist unklar. Es muss daher bei dem deutschen Text aus dem Programmheft der Bayreuther Festspiele davon ausgegangen werden, dass sich Übersetzungsfehler und/oder Bedeutungsverschiebungen eingeschlichen haben könnten, wie dies erfahrungsgemäß bei vielen Schriften von Xenakis der Fall ist, die im Laufe ihrer Veröffentlichungsgeschichte in zahlreiche Sprachen übertragen wurden. Dies gilt sowohl für eine Übersetzung durch Dritte als auch für den Fall, dass Xenakis seinen Beitrag selbst ins Deutsche übersetzt haben sollte, bevor er sie an Wolfgang Wagner schickte, denn seine aktive Beherrschung der deutschen Sprache war relativ begrenzt (vgl. die private E-Mail-Korrespondenz der Verfasserin mit Mákhi Xenakis vom 15.12.2009). Ein handschriftlicher, undatierter Entwurf mit dem Titel „On the Centenary of the Premiere of Der Meistersinger“ aus der privaten Sammlung der Witwe Françoise Xenakis, der Aufschluss über diese Übersetzungsfragen und die etwaigen Originalformulierungen geben könnte, war zwar Teil der Ausstellung „Jannis Xenakis: Composer, Architect, Visionary“ und ist als solcher auch im Ausstellungskatalog aufgelistet (siehe dazu die Werkliste des Ausstellungskatalogs, hrsg. von Sharon Kanach und Carey Lovelace, The Drawing Center (New York): 15. Januar–8. April 2010; Canadian Centre for Architecture (Montréal): 17. Juni–17. Oktober 2010; The Museum of Contemporary Art (Los Angeles): 7. November 2010–20. Januar 2011). Es war jedoch leider trotz zahlreicher Kontaktaufnahmen nicht möglich, nähere Informationen über diesen Entwurf zu erhalten.

16 Vgl. Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 206.

17 Demnach verstehen sich die folgenden Ausführungen ausdrücklich weniger als Beitrag zur Wagner-Forschung (wenn auch dessen Rezeption selbstverständlich einen Bereich dieser Forschung ausmacht), sondern betrachten Wagner vielmehr durch die Brille von Xenakis' Denken. Dieser methodische Zugriff sei hier ausdrücklich betont, da er einerseits zwangsläufig zu einem eingeschränkten, einseitigen und selektiven Blickwinkel auf Wagner führen kann. Andererseits wird durch diesen Zugriff der Rahmen der Untersuchung ausdrücklich auf Xenakis begrenzt und nicht auf vergleichbare Wagnerrezeption oder

I.

Im Jahre 1963 erschien Xenakis' erstes Buch *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*.¹⁸ Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Aufsätzen, die teilweise schon in den *Gravesaner Blättern* unter Hermann Scherchen erschienen waren und sich insbesondere mit dem Konzept der Stochastischen Musik auseinandersetzen. Im Anschluss an diese Veröffentlichung, während seiner Aufenthalte in Tanglewood (1963) und West-Berlin (1963/64), begann Xenakis, sich den philosophischen und historischen Grundlagen seiner bisherigen Kompositionen und der in *Musiques Formelles* dargelegten Kompositionskonzepte zuzuwenden.¹⁹ Diese Überlegungen fanden Eingang in mehrere Texte, die Xenakis ab 1965 verfasste und in unterschiedlichen Sprachen veröffentlichte.²⁰ Darin behandelte er ein und dieselbe Problematik aus unterschiedlichen Anlässen (so etwa als Dankeschreiben an die Ford Foundation für das Berlin-Stipendium oder als Ausarbeitung eines Vortrags im Rahmen eines musikethnologischen Symposiums in Manila) und mit dementsprechend unterschiedlich gelagerter Schwerpunktsetzung. Aus der Vielzahl der sich nicht nur im Gedankengang, sondern mitunter sogar bis in kleinste Formulierungen hinein gleichenden Texte soll im Folgenden „Towards a Metamusic“²¹ herausgegriffen und, wo es sinnvoll erscheint, von „Towards a Philosophy of Music“²² flankiert werden, da Xenakis hier der Frage nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (in) der Kunst besondere Aufmerksamkeit schenkt.

Es ist bemerkenswert (und auch bedenkenswert), dass Xenakis es offensichtlich für notwendig erachtete, seine Kompositionskonzepte in der Vergangenheit zu verwurzeln. Durch-

Geschichts- und Zeitkonzeptionen anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts ausgeweitet. Dies wäre ohne Zweifel eine sehr interessante, die Thematik weiterführende und vielversprechende, jedoch auch anders ausgerichtete Fragestellung als die des vorliegenden Beitrags, dessen Stoßrichtung es letztlich ist, Xenakis im Rahmen seiner von ihm selbst gemalten Geschichtsträchtigkeit zu positionieren und zu verstehen. Inwieweit Xenakis diese Geschichtsträchtigkeit insbesondere in Hinblick auf sein Verhältnis zur Antike geradezu inszenierte, kann u. a. an den Veränderungen in seinen autobiographischen Einlassungen über die Jahrzehnte hinweg nachgewiesen werden, siehe dazu ebd., S. 180ff.

18 Entspricht *La Revue Musicale* 253–254, 1963.

19 Vgl. Matossian, *Xenakis*, S. 217.

20 Die gleichen Ideen in unterschiedlichen Varianten finden sich unter anderem in folgenden, nach ihrem Erscheinen chronologisch aufgelisteten Texten (wobei Texte mit gleichem Titel nicht zwangsweise stets genau denselben Inhalt haben): Xenakis, „Intuition ou rationalisme dans les techniques compositionnelles de la musique contemporaine“ / „Intuition oder Rationalismus in der Kompositionstechnik der zeitgenössischen Musik“ / „Intuition or Rationalism in the Techniques of Contemporary Musical Composition“, in: *Ford Foundation Berlin Confrontation. Künstler in Berlin – Artists in Berlin – Artistes a Berlin*, Berlin, 1965, S. 15–18; ders., *La voie de la recherche et de la question. (Formalisation et axiomatisation de la musique)*, in: *Preuves* 177, 1965, S. 33–36; ders., „Towards a Philosophy of Music“, in: *Gravesaner Blätter* 29, 1966, S. 39–52; ders., „Zu einer Philosophie der Musik“, in: ebd., S. 23–38; ders., „Vers une philosophie de la musique“, in: *Revue d'esthétique* Nr. 2–3–4, 1968, S. 173–210; ders., „Vers une metamusique“, in: *Musique. Architecture*, Tournai 1971, S. 38–70; ders., „Vers une philosophie de la musique“, in: ebd., S. 71–119; ders., „Structures hors-temps“, in: *The Musics of Asia. Papers Read at an International Music Symposium Held in Manila, April 12–16, 1966*, hrsg. von José Maceda, Manila 1971, S. 152–173; ders., „Towards a Metamusic“, in: *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Bloomington/London, 1971, S. 180–200; ders., „Towards a Philosophy of Music“, in: ebd., S. 201–241.

21 Zitiert wird im Folgenden aus Xenakis, „Towards a Metamusic“, in: *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, 2., überarbeitete Ausgabe, Hillsdale (NY) 1992, S. 180–200.

22 Zitiert wird im Folgenden aus Xenakis, „Towards a Philosophy of Music“, in: ebd., S. 201–241.

aus konsequent in sein Denken eingebettet jedoch ist es, dass er sich für diese historische Grundierung, die gleichzeitig den Charakter einer Rechtfertigung trägt, fast ausschließlich auf Denker der griechischen Antike berief. Aus deren Gedanken entlieh er – in einem Akt der künstlerischen, assoziativen Aneignung – diejenigen Anteile, die er für sein umfassendes Vorhaben der Axiomatisierung und Formalisierung von Musik nutzbar machen konnte. So führte er in seinem Text „Towards a Metamusic“, der ein Jahr vor Wolfgang Wagners Umfrage zum ersten Mal veröffentlicht wurde, die Struktur der antiken Musik als geistige Wurzel für seine kompositorischen Theorien an und bezog sich dabei auf den antiken Musiktheoretiker Aristoxenos von Tarent, der die Struktur der Musik seiner Zeit in seinen *Elementa Harmonica*, dem ersten uns in größerem Umfang überlieferten musiktheoretischen Traktat, in Worte zu fassen versuchte – und dabei in ausdrücklicher Abgrenzung zur pythagoreischen Musiktheorie die Bedeutung der sinnlichen Erfahrung im Gegensatz zur mathematischen Herangehensweise in den Mittelpunkt rückte. Xenakis überführte Aristoxenos' sprachlich – und dadurch überaus kompliziert – dargestellten Aufbau der antiken Musik in eine vereinfachte, mathematisierte Form (zurück) und stilisierte den antiken Musiktheoretiker damit paradoxerweise ausdrücklich zum „Vater der Formalisierung von Musik“.²³

Die durch ihn selbst durchgeführte Formalisierung des antiken Tonraums führte Xenakis zu der Annahme, die von ihm emphatisierte musikalische Struktur „outside-time“ sei in der antiken und der – für ihn direkt darauf aufbauenden – byzantinischen Musikstruktur in vollster und reichster Blüte verwirklicht gewesen. Unter der „outside-time“-Struktur der Musik, einem grundlegenden Begriff aus seinem theoretischen und ästhetischen Konzept, verstand Xenakis bekanntlich die vielen abstrakten Kombinationsmöglichkeiten, die sich aus den in der Struktur von Musik vorhandenen Entitäten ergeben können. Dieser Struktur „outside-time“ stellte er die beiden anderen musikalischen Strukturen „temporal“ und „in-time“ gegenüber, die die tatsächliche musikalische Ausgestaltung und klangliche Verwirklichung des reinen musikalischen Materials innerhalb der Zeit darstellen:

„I propose to make a distinction in musical architectures or categories between *outside-time*, *in-time*, and *temporal*. A given pitch scale, for example, is an outside-time architecture, for no horizontal or vertical combination of its elements can alter it. The event in itself, that is, its actual occurrence, belongs to the temporal category. Finally, a melody or a chord on a given scale is produced by relating the outside-time category to the temporal. Both are realizations in-time of outside-time constructions. [...] This approach is very general since it permits both a universal axiomatization and a formalization of many of the aspects of the various kinds of music of our planet.“²⁴

In „Towards a Metamusic“ machte Xenakis es sich zunächst zur Aufgabe, an Beispielskallen aufzuzeigen, wie reich die „outside-time“-Struktur des antiken und des byzantinischen Tonraums mit all seinen Mikrointervallen und vielfältigen *systemata* gewesen sei. Im Gegensatz dazu habe die westliche Musik im Verlauf ihrer Geschichte durch die Festlegung auf das Dur-Moll-System den „outside-time“-Bereich der Musik schmerzlich beschnitten,

23 Dies wird auch deutlich an der Widmung der zur gleichen Zeit entstandenen, streng determiniert-formalistischen Komposition *Nomos Alpha* (1965) an Aristoxenos, den „Musiker, Philosoph[en] und mathematische[n] Begründer der Musiktheorie“, vgl. die erste Seite der Partitur, die 1967 von Boosey & Hawkes als Faksimile veröffentlicht wurde.

24 Xenakis, „Towards a Metamusic“, S. 183. Die Unterscheidung in drei verschiedene Architekturen unternahm Xenakis schon 1963 in „Symbolic Music“, in: *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, 2., überarbeitete Ausgabe, S. 155–177. Später unterschied er nur noch zwischen zwei Bereichen, der Architektur „outside-time“ und der Architektur „in-time“, die die Kategorie „temporal“ in sich aufgenommen hatte.

da Komponisten sich in ihren Werken fast ausschließlich auf die musikalische Gestaltung „in-time“ konzentriert hätten, in der durch die funktionsharmonische Abfolge und Bezugnahme jedoch nur wenig unterschiedliche Architekturen möglich seien. Dieses Versäumnis der westlichen Musik müsse für die Zukunft durch die Einführung neuer musikalischer Strukturen und Kompositionsverfahren aufgeholt werden. In „Towards a Metamusik“ ist es insbesondere die kompositorische Anwendung seiner Siebtheorie,²⁵ die Xenakis als Weg aus der gegenwärtigen „Sackgasse“ der westlichen Musik anführte.

Auch im Text „Towards a Philosophy of Music“, der in einer ersten Version 1966 in den *Gravesaner Blättern* veröffentlicht worden war, berief sich Xenakis auf die antike Vergangenheit – diesmal, um die Anwendung seiner zahlenbasierten Kompositionstechniken historisch zu untermauern. Dazu führte er das von ihm so genannte „pythago-parmenideische Feld“ ein, mit dem er sich auf die vorsokratischen Philosophien des Pythagoras und des Parmenides bezog. „The Pythagorean concept of numbers“²⁶ und „the Parmenidean dialectics“²⁷ (oder auch „the Parmenidean axiomatics“²⁸) waren für ihn die Höhepunkte der Entwicklung der Vernunft („reason“²⁹) und damit die Grundlage allen zukünftigen vernunftgemäßen, und das hieß für ihn axiomatisch-mathematischen Denkens.³⁰ Das „pythago-parmenideische Feld“ wird damit sowohl zur Grundlage als auch zur Anwendung der aus Aristoxenos' Schriften abgeleiteten „outside-time“-Struktur der Musik.

Wie aus „Towards a Metamusik“ und „Towards a Philosophy of Music“ eindeutig entnommen werden kann, war für Xenakis, der sich später zwar gerne als Komponisten „ohne Wurzeln“³¹ präsentierte, sich gleichzeitig jedoch dezidiert und geschichtsträchtig als Grieche „im falschen Jahrtausend“³² stilisierte, die griechische Antike die einzig positiv konnotierte Vergangenheit, auf der er all seine Kompositionstechniken grundieren wollte und die damit in seiner Kunst der Gegenwart eine Rolle spielen konnte bzw. durfte – denn die antike Philosophie und Musiktheorie stellt für ihn die Geburtsstunde der Formalisierung und Axiomatisierung dar. Es sei jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Berufung auf die Antike keine Notwendigkeit darstellt, sondern aus Xenakis' Biographie heraus begründet werden kann. Aufgrund seiner Interessensgebiete wiederum lag die einzig sinnvolle Zukunft für ihn konsequenterweise in der Einbeziehung modernster naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in die Musikkomposition, seien es Erkenntnisse aus dem Bereich der Mathematik, der Physik, der Astronomie oder der Informatik.

Für die Spannung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Musikkomposition lässt sich daraus folgende Ableitung konstruieren: Die antike Musikstruktur war für Xenakis gleichbedeutend mit einer reichen „outside-time“-Architektur (Aristoxenos). Diese wiederum ließ sich für ihn in der Anwendung einzig durch axiomatisch-mathematische

25 Xenakis benutzt „Siebe, um aus einem Gesamtvorrat an Tönen, Intensitäten, Dauern oder Ähnlichem bestimmte kleinere Mengen als Grundlage für seine Kompositionen herauszufiltern. Als Algorithmen ermöglichen es Siebe letztlich, einen solchen Vorgang zu automatisieren“, Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 51f. Für eine umfangreichere Beschreibung des „Siebe“-Vorgangs inkl. Beispielen siehe u. a. ebd., S. 51–55.

26 Xenakis, „Towards a Philosophy of Music“, S. 202.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 204.

29 Ebd., S. 201.

30 Zu einer ausführlichen Darstellung der Bezugnahme von Xenakis auf Pythagoras und Parmenides siehe Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 89ff.

31 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 53.

32 Ebd., S. 21.

Methoden (Parmenides/Pythagoras) umsetzen. Angemessene Musik der Gegenwart musste für ihn eine aus der Vergangenheit reaktivierte reiche „outside-time“-Struktur besitzen und daher auf axiomatisch-mathematische Methoden zurückgreifen, um eine Perspektive für die Zukunft zu erreichen bzw. darzustellen.³³

Darüber hinaus – und dies ist der Dreh- und Angelpunkt in Xenakis' Geschichtskonzeption – stellt für ihn die Axiomatisierung und Formalisierung der Musik das einzige Mittel dafür dar, die unterschiedlichen Musikarten in Geschichte und Gegenwart auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. So beschließt Xenakis „Towards a Metamusic“ mit folgenden Worten:

„I believe that music today could surpass itself by research into the outside-time category, which has been atrophied and dominated by the temporal category. Moreover this method can unify the expression of fundamental structures of all Asian, African, and European music. It has a considerable advantage: its mechanization – hence tests and models of all sorts can be fed into computers, which will effect great progress in the musical sciences [...]“³⁴

In „Towards a Philosophy of Music“ wiederum endet er folgendermaßen:

„Let us resolve the duality *mortal-eternal*: the future is in the past and vice-versa; the evanescence of the present is abolished, it is everywhere at the same time; the here is also two billion light-years away.... The space ships that ambitious technology have [sic!] produced may not carry us as far as liberation from our mental shackles could. This is the fantastic perspective that *art-science* opens up in the Pythagorean-Parmenidean field.“³⁵

Ein Kunstwerk der Gegenwart zu schaffen bedeutete für Xenakis demnach, die Antike (das Wertvolle der Vergangenheit) mit den modernen Naturwissenschaften (das Vielversprechende der Zukunft) so zu verweben, dass alle Seiten (und alle Zeiten) ineinander aufgehen und schließlich die Sukzessivität von Zeit und Raum aufgehoben werden kann. Die Siebtheorie ist nur eine seiner zahlreichen Methoden, mit denen er ein solches Kunstwerk der Gegenwart in der Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft zu schaffen hoffte. In seinen Ideen zum Musiktheater erweitert sich dieser musiktheoretische Ansatz um die ebenfalls von Formalisierung geleitete Verbindung verschiedener Künste. Auf dem Weg zu einem besseren Verständnis seiner „Epiphanien“ zu den *Meistersingern* rücken im nächsten Schritt daher seine Gedanken zum antiken Theater, zur *Oresteia* und zu den *Polytopes* in den Mittelpunkt.

II.

Zeitgleich zu seinem theoretischen Rückgriff auf die Struktur der antiken Musik nach Aristoxenos und das auf Axiomatisierung zugespitzte „pythago-parmenideische Feld“ beschäftigte sich Xenakis mit der angemessenen Ausgestaltung eines antiken Dramas in der Gegenwart. Er forderte ein „Théâtre Total“,³⁶ wie es sich in der Tragödie des antiken Griechen-

33 Die Tatsache, dass diese Ableitung auch ohne weiteres umgedreht werden kann, indem man die Forderung nach axiomatisch-mathematischen Methoden an den Anfang stellt, aus dem sich dann die Suche nach „outside-time“-Strukturen in der antiken Musik ergibt, macht offensichtlich, dass der historische Rückgriff auf die Antike keineswegs notwendig, sondern eine freie Entscheidung von Xenakis war.

34 Xenakis, „Towards a Metamusic“, S. 200.

35 Ders., „Towards a Philosophy of Music“, S. 241.

36 Ders., „Notes sur la musique du Théâtre Antique“, Ypsilanti, USA/ Paris 1966/67, unveröffentlichtes, von Xenakis unterschriebenes dreiseitiges Typoskript. Anabelle Miaille vom Documentation Center

lands durch die gleichberechtigte „synthèse totale“³⁷ aller beteiligten audiovisuellen Künste ausgezeichnet habe. Seine Komposition *Oresteia* stellt eine praktische Umsetzung dieser Forderung dar, wie man u. a. dem Typoskript „Notes sur la musique du Théâtre Antique“ zur Uraufführung der ersten Version der *Oresteia* in Ypsilanti (Michigan, 1966) und dem Programmhefttext „Notices sur l’Orestie“³⁸ zur Premiere der *Oresteia*-Suite auf dem Sigma Festival in Bordeaux 1967 entnehmen kann.³⁹

Xenakis sah eine dem antiken Drama vergleichbare Synthese aller Künste am ehesten im Japanischen Kabuki- und Nō-Theater verwirklicht, denn „[t]ous les éléments: poétique, traitement de la voix, action, danse, musique, couleurs et leurs symboliques respectives, y sont amalgamés d’une manière chimique, insecable et originale“.⁴⁰ Das besondere am Japanischen Theater sei darüber hinaus, dass es eine lange, nämlich mindestens sechs Jahrhunderte alte Tradition verkörpere. Im Gegensatz dazu sei, so Xenakis, die Tradition des antiken griechischen Theaters vermutlich nur bis in die byzantinischen Zeiten hinein lebendig gewesen, was ihn zu der Annahme führte, heutige Versuche antike Dramen auf die Bühne zu bringen seien notwendigerweise „sans vraie tradition“.

Xenakis’ Ziel war es daher, ein neues, sowohl der Gegenwart als auch der antiken Vergangenheit angemessenes Musiktheater zu erschaffen und es damit gleichzeitig für die Zukunft zu rüsten. Einen wichtigen Aspekt dabei spielte für ihn zunächst die griechische Sprache, denn „[l]a poétique du langage reste la tradition essentielle“. Da die Sprache, um der antiken Tradition zu entsprechen, mit Musik, Schauspiel, Tanz und visueller Ausstattung eine wahrhaft gleichberechtigte Kombination eingehen müsse, sei es für den zeitgenössischen Komponisten notwendig, die griechischen Worte dergestalt zu vertonen, dass sie lebendig, und das heißt insbesondere verständlich, transportiert werden können. Die dieser lebendigen Sprache angemessene Musik müsse daher folgendermaßen gestaltet sein: „[p]as de virtuosités vocales, pas de grands sauts, l’ambitus acceptable [...], pas de rythmes compliqués, pas de traitements bruitistes de la voix à la mode en ce moment, ils ne cadreraient pas avec le sobriété du drame“.

Die Musik steht in Xenakis’ Konzept eines totalen Theaters nie für sich allein, sondern erklingt stets in einer von sieben „fonctions“⁴¹ im Rahmen des großen Ganzen: 1) als Gesang oder akzentuiertes Sprechen im Medium der menschlichen Stimme, 2) als musikalische Unterstützung des gesprochenen Textes, 3) als akustischer Kommentar, 4) als Mittel innerhalb des Kultus, 5) als musikalische Unterstützung des Tanzes, 6) als Klangsymbol für bestimmte Ereignisse oder 7) als zum Geräusch stilisiert. Daneben müsse ein Komponist insbesondere „faire apparaître dans la musique la poétique unique de la langue [...] et de resumer en un très fort condensé sonore un climat archaïque mais qui en même temps plongerait dans l’avenir musical“.⁴² Es mag verwundern, dass der ansonsten so rational erscheinende Komponist hier von „un climat archaïque“ spricht, einem an sich schon äußert schwammigen und darüber hinaus auch historisch nicht konkretisierbaren Begriff – eine

for Contemporary Music in Paris sei herzlich gedankt für die Zusendung einer digitalen Kopie.

37 Ebd.

38 Ders., „Notices sur l’Orestie“, in: *Sigma 3, Semaine de recherche et d’action culturelle, Bordeaux, 13–[19] novembre 1967*, Bordeaux 1967, o. S.

39 Zur Entstehungsgeschichte der *Oresteia* siehe Charles Turner, *Xenakis in America*, New York 2014, S. 45–64.

40 Hier und im Folgenden: Xenakis, „Notes sur la musique“, S. 2.

41 Ebd., S. 1.

42 Ebd., S. 2.

Tendenz in Xenakis' Antikenrezeption, die sich weniger in seinen Schriften als vielmehr in seiner gelebten „Griechenlandromantik“ wiederfinden lässt.⁴³

Um eine „archaische“ Stimmung in Klang (und Bild) zu generieren, verwendete Xenakis für die *Oresteia* zum einen Perkussionsinstrumente, gespielt von zwölf Musikern, und menschliche Stimmen eines Kinderchors⁴⁴ sowie eines gemischten Chors aus achtzehn Frauen und achtzehn Männern, die tanzten und dabei ebenfalls Perkussionsinstrumente bei sich trugen.⁴⁵ Zum anderen jedoch, und dies entspricht sehr viel mehr Xenakis' „rationaler“ Antikenrezeption, greift die *Oresteia* auch in ihrer musikalischen Struktur auf die Antike zurück, denn Xenakis arbeitete hier mit Mikrotönen und auf Tetrachorden basierenden Skalen, wie er sie aus dem in Aristoxenos' *Elementa Harmonica* formulierten Musiksystem herausgearbeitet hatte. Er verweist ausdrücklich darauf, dass das antike Drama sich weder durch tonale noch atonale oder serielle Musik, weder durch die Atmosphären der Wagner'schen oder der Schönberg'schen Musik noch durch die ihrer Nachfolger ausdrücken lasse. Denn all diese seien im Ausdruck zu sehr an ihre jeweilige Zeit gebunden und könnten daher der antiken Klanglichkeit nicht gerecht werden.⁴⁶ Wenn er im Zusammenhang mit der Komposition der *Oresteia* schrieb: „I needed to read again Aristoxenus and Ptolemy and also a book on Byzantine music“,⁴⁷ so machte er dagegen deutlich, wie eng die Entstehung der *Oresteia* mit seinem Aufsatz „Towards a Metamusic“ und der darin proklamierten Reaktivierung der reichen „outside-time“-Struktur der antiken Musik durch seine an den modernen Naturwissenschaften orientierten, formalisierten und formalisierenden Kompositionsprozesse zusammenhing. Tatsächlich kommt Xenakis in seinen Texten über die *Oresteia* ausdrücklich auf die „outside-time“-Struktur der Musik (franz. „structure hors-temps“) zu sprechen, wenn er nach dem Fundament, dem „substratum“,⁴⁸ der Musik sucht, das im Neuen wie auch im Alten unverändert existiere:

„Où donc trouver le nouveau en même temps que l'ancien ? Une seule réponse est possible. Elle est tellement générale et fondamentale qu'elle sort du domaine du Chant, englobe et laboure profondément les domaines les plus variés de la musique, notamment l'archéologie, les musicologies transversale et comparée, enfin la musique actuelle et ses prononements dans l'avenir. Mais cette vision globale ouvre elle-même quasi-automatiquement des nouvelles voies où les structures hors-temps antiques, modernes et futures se rejoignent“.⁴⁹

Die Parallele zu „Towards a Metamusic“ ist nicht zu übersehen. Denn dort formulierte Xenakis ausdrücklich die Vereinigung der antiken Vergangenheit mit der Gegenwart und

43 Siehe dazu Aussagen von Xenakis' Familie und Freunden, z. B. im Film *Charisma X*, Regie: Efi Xirou (2008).

44 Schon in *Polla ta dhina* (1962) verwendete Xenakis Kinderstimmen zur Musikalisierung des altgriechischen Textes aus der *Antigone* von Sophokles. Albrecht Riethmüller spricht in „Xenakis im Rahmen leichter Musik“, in: ders., *Lost in Music. Essays zur Perspektivierung von Urteil und Erfahrung*, Stuttgart 2015, S. 209, in diesem Zusammenhang von „purem Exotismus“.

45 Xenakis hatte schon 1964 in *Les Suppliants* auf diese Konzeption zurückgegriffen.

46 Xenakis, „Notes sur la musique“, S. 2. Wenn Xenakis allein der Musik von Debussy und Ravel zuspricht, der antiken Musik nahezukommen, so geht dies auf eine langjährige Einschätzung zurück. Denn Xenakis hatte, so berichtete er Varga, schon in seiner Jugendzeit Debussys Musik mit seiner Vorstellung einer antiken Klangsprache verbunden, siehe Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 35.

47 Zit. nach Evaggelia Vagopoulou, „The Universality of Xenakis' *Oresteia*“, in: *Definitive Proceedings of the 'International Symposium Iannis Xenakis' (Athens, May 2005)*, hrsg. von Makis Solomos u. a., o. O. 2006, S. 2. Als Nachweis findet sich dort die Angabe: „BNF, Musique: archives Xenakis.“

48 Diesen Begriff verwendet er in „Towards a Metamusic“, S. 182.

49 Ders., „Notes sur la musique“, S. 2.

der Zukunft durch eine Formalisierung von Musik: „Yet this substratum exists, and it will allow us to establish for the first time an axiomatic system, and to bring forth a formalization which will unify the ancient past, the present, and the future.“⁵⁰

Der Rückgriff auf eine musikalische Struktur, die Xenakis aus der Antike entlehnt wissen und unter anderem für die Zukunft des Musiktheaters nutzbar machen wollte, führte für die *Oresteia* zur Komposition eines „Chant Général abstrait“,⁵¹ der sowohl auf der Ebene der Musik als auch gleichermaßen auf der der anderen künstlerischen Bereiche des totalen Theaters sowie deren praktischer Umsetzung wirksam sei, „car les axiomatiques et les formalisations que nous pouvons leur établir ainsi que les automatisations pas les ordinateurs sont équivalentes“. Der innere Zusammenhang zwischen der Gestaltungsweise aller Aspekte des totalen Theaters, der es zu einer totalen Synthese werden lässt, ist damit in einer Strukturgleichheit aller beteiligten Künste im Bereich außerhalb der Zeit zu suchen und zu finden – und das heißt letztlich in der Intelligenz⁵² des Komponisten.

„Der Zusammenhang ist nicht zwischen ihnen [den beteiligten Künsten], sondern außerhalb, sozusagen hinter ihnen. Denn hinter dem Ganzen steht nichts anderes als der menschliche Verstand – in diesem Fall mein Verstand“,⁵³ sagte Xenakis 1980 im Gespräch mit Bálint András Varga über sein *Diatope* (1978), in dem er Lichter und Musik zu einem multimedialen, sich räumlich manifestierenden Spektakel verband und zusätzlich auch den dazugehörigen Raum entwarf. Das *Diatope*, und damit auch Xenakis' zahlreiche *Polytopes* ab 1967, können somit als Weiterentwicklung des Theaterkonzepts, wie es in der *Oresteia* umgesetzt wurde, angesehen werden, und zwar eine angesichts von Xenakis' Strukturalismus nur konsequente Weiterentwicklung. Schon in seinem Text zur *Oresteia* setzte er die für das totale Theater verlangte „synthèse totale“ mit „spectacle total“ gleich.⁵⁴ Insbesondere mit den *Polytopes* von Persepolis (1971) und Mykene (1978), die beide nach Sonnenuntergang in Ruinenanlagen stattfanden, betonte Xenakis darüber hinaus durch das Miteinbeziehen der Vergänglichkeit von Bauwerken die Distanz von Vergangenheit und Gegenwart und übertrug damit den unerbittlichen Zeitverlauf, der dem Medium der Musik gewissermaßen inhärent ist, auch auf die architektonische Ebene. Durch die räumlich angelegten, mutierenden Klänge und Lichtinstallationen, die mit den baulichen Überresten einstiger Gebäude in eine Art Kommunikation traten, wurden jedoch sowohl die einstigen architektonischen Begrenzungen in einem anderen Medium – dem Licht – und damit auch einer anderen Materialität wieder hergestellt als auch darin weitere (zukünftige), u. a. auch durch Klänge erbaute und erlebbare Räume geschaffen. Damit hob Xenakis die Distanz zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ihrer Betonung geradezu wieder auf – und damit wiederum auch die Sukzessivität der Zeit.⁵⁵

50 Ders., „Towards a Metamusic“, S. 182.

51 Hier und im Folgenden: Ders., „Notes sur la musique“, S. 3.

52 Siehe dazu u. a. ders., „Wanderungen der musikalischen Komposition“, in: *MusikTexte* 13, 1986, S. 42.

53 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 109.

54 Siehe Xenakis, „Notes sur la musique“, S. 1.

55 Auch im Gesamtkonzept des *Diatope* lässt sich eine solche Aufhebung des linearen Zeitverlaufs durch eine „Verschmelzung der Zeit“ feststellen (siehe dazu Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 165ff.). Hier kann aus Platzgründen jedoch nur darauf verwiesen werden.

In seinem dialektischen⁵⁶ Zeitverständnis spiegelt sich Xenakis' Denken in und seine Forderung nach Extremen. Seine Konzepte bewegen sich in den weitesten Grenzen zwischen dem Ursprung und der fernen Zukunft, beabsichtigen aber eigentlich die gänzliche Aufhebung dieser weitesten Grenzen, um dadurch vollkommen neue, noch ungeahnte Bereiche des Denkens und Schaffens zu entdecken, die nur durch eine (in sich schon paradoxe, weil nicht umzusetzende) *creatio ex nihilo* erreicht werden können. Dass Wagners *Meistersinger* diesen Forderungen nicht gerecht werden können, liegt auf der Hand. Welche Aspekte seines Zeitkonzepts Xenakis im Zusammenhang mit den *Meistersingern* jedoch besonders betont, sei im Folgenden auseinandergesetzt, wenn vor dem aus Xenakis' Schriften und Theaterkonzepten herausgearbeiteten, breit aufgefächerten Hintergrund nun die Fäden wieder zusammengeführt und konkret mit Xenakis' Beitrag zur *Meistersinger*-Umfrage aus dem Jahre 1968 in Verbindung gesetzt werden.

III.

Xenakis gab seinen Ausführungen zu den *Meistersingern* den Titel „Epiphanien“. Da dieser Überschrift zwei deutlich voneinander abgesetzte und nummerierte Textteile folgen, ist es anzunehmen, dass es sich dabei um jeweils eine „Epiphanie“ handeln soll. Der griechische Begriff „epiphanias“ bedeutet wörtlich soviel wie „Erscheinung“ und wird vorrangig im religiösen Bereich als Ausdruck für eine Gotteserscheinung gebraucht. Enttheologisiert bezeichnet das Wort „Momente der Klarheit und Wahrheit“,⁵⁷ in denen sich uns ganz plötzlich ein Einblick in ein wie auch immer geartetes Transzendentes, als wahrhaftig Angenommenes eröffnet. In dieser Bedeutung wurde der Begriff mittlerweile auch als Interpretationswerkzeug in den Literaturwissenschaften auf bestimmte Erzählstrukturen unter anderem in den Werken von James Joyce⁵⁸ sowie in der Musikwissenschaft auf Zeitphilosophie und Zeitgestaltung in Kompositionen der amerikanischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts fruchtbar angewendet.⁵⁹

Es ist anzunehmen, dass Xenakis mit dem Titel „Epiphanien“ weniger auf eine Gotteserscheinung (es sei denn, er habe damit auf die „Vergötterung“ oder „Vergöttlichung“ Richard Wagners durch seine Anhänger anspielen wollen, wovon jedoch nicht auszugehen ist), sondern vielmehr auf plötzliche Einsichten verweisen wollte, die sich aus dieser Plötzlichkeit heraus nur schwerlich in Worte fassen lassen. Seine Zeilen zu den *Meistersingern* erwecken genau diesen Eindruck und erinnern darin auffallend an Xenakis' „scientific-musical vision“⁶⁰ aus dem Jahre 1958.⁶¹ In dieser „Vision“ thematisierte Xenakis – angeregt durch

56 Dass Xenakis' Denken durchaus von Georg Wilhelm Friedrich Hegels dialektischer Philosophie geprägt ist, bemerkt u. a. André Baltensperger in: *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*, Bern 1995, S. 433, FN 78, wenn er auch hinzufügt, dass sich der „deutliche Niederschlag Hegels jedoch nicht explizit belegen“ lasse.

57 Gregor Herzfeld, *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart 2007, S. 17f.

58 Siehe dazu z. B. Irene Hendry, „Joyce's Epiphanies“, in: *Sewanee Review* 54, 1946, S. 449–467; Klaus Peter Müller, *Epiphanie: Begriff und Gestaltungsprinzip im Frühwerk von James Joyce*, Frankfurt a. M. u. a. 1984.

59 Siehe Herzfeld, *Zeit als Prozess und Epiphanie*.

60 Diese Bezeichnung wählte Xenakis selbst in „Concerning Time, Space and Music“, in: *Formalized Music*, 1992, S. 260.

61 Siehe Xenakis, „Auf der Suche nach eine Stochastischen Musik“, in: *Gravesaner Blätter* 11–12, 1958, S. 98. Daneben ist die „Vision“ (in mehr oder weniger ausgeprägten, auf die verschiedenen

die parmenideische Philosophie vom ewigen, unveränderlichen Sein, letztlich jedoch als Hommage an Heraklit gewendet – in poetischer Form und diffuser Bedeutung Fragen nach Identität, Veränderung und Zufall in der Musik. Hier wie auch in den „Epiphanien“ fällt eine „Unklarheit von Formulierungen“⁶² ins Auge, denen jedoch gerade aufgrund ihrer Eigentümlichkeit „umso größere Bedeutung“⁶³ zuzukommen scheint. In Xenakis' Schriften finden sich zahlreiche solcher „Unklarheiten“, wenn auch die „scientific-musical vision“ sowie die „Epiphanien“ aufgrund ihrer eigentümlichen Poetik besonders hervorstechen. Was jedoch bedeuten die Worte der „Epiphanien“ jenseits ihrer poetisch-unmittelbaren Wirksamkeit, und was kann man aus ihnen für Xenakis' *Meistersinger*-Verständnis sowie für sein Wagner-Bild ableiten?

Die erste der beiden „Epiphanien“ spielt mit den drei zeitlichen Kategorien der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft sowie ihrer gegenseitigen Durchdringung („Die Zukunft taucht in die Vergangenheit ein und gibt ihr auch Gestalt“) und ihrer „verschwimmenden Grenzen“.⁶⁴ Leider fehlt dem zweiten Satz ein klares Bezugsobjekt, so dass offen bleiben muss, ob mit der gegenwärtig „noch zu undeutlich“ geahnten Zeitdimension die Vergangenheit mit neuer, zukunftsorientierter Gestalt oder aber die Zukunft selbst gemeint ist, wenn es heißt: „Nicht durch ihre Vorwegnahme, die eine Projektion der Vergangenheit auf der weißen Leinwand der Zukunft ist, sondern durch ihre gegenwärtige Existenz, die wir jetzt noch zu undeutlich ahnen, auf dieser verschwimmenden Grenze, die ihnen gemeinsam ist.“ Macht man sich jedoch bewusst, dass für Xenakis das Zukunftsweisende (die modernen Naturwissenschaften) und die Vergangenheit (die Antike) mit der Gegenwart in einer Art Kreislauf verbunden sind, da in der antiken Musiktheorie und Philosophie die Formalisierung und Axiomatisierung von Musik begründet liegt, die wiederum auch der Musik der Zukunft inhärent sein muss, so löst sich diese Bezugsunklarheit gewissermaßen in Irrelevanz auf. Denn Xenakis handelt in dieser ersten „Epiphanie“ schlichtweg von der Verschmelzung der Zeitebenen in gegenwärtiger Kunst, durch die die zeitlichen Grenzen aufgehoben und damit in ihrer Unterschiedenheit nicht mehr relevant seien („Vorher, nachher, ist die Bahn eins“). Schon mit dieser ersten „Vision“ wird deutlich, wie sehr Xenakis sich bei seinen Überlegungen zu den *Meistersingern* von den Gedanken zu einem angemessenen Kunstwerk der Gegenwart leiten ließ, die ihn selbst zu dieser Zeit in Theorie und Praxis besonders beschäftigten.

Xenakis vermittelt eine grundsätzliche Wertschätzung der *Meistersinger*, wenn er darauf hinweist, dass es diesem „normgebenden Werk“ gelungen sei, seit hundert Jahren die „Verschmelzung der Zeit“ in der Gegenwart „ständig“ neu „durchspüren“ zu lassen. Ein solch ineinander verwobenes Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird in den *Meistersingern* bekanntlich auf allen Ebenen des Werks ausagiert. Denn in der Konfrontation des jungen Walther von Stolzing mit den alteingesessenen Meistersingern Nürnbergs thematisiert Wagner letztlich die Frage danach, wie viel Neuerung (d. h. wie viel Zukunft) in das Überlieferte (d. h. in die Vergangenheit) eingebracht werden dürfe, damit das Ergebnis für die Gegenwart angemessen sei. So durchläuft Walthers Lied selbst unterschiedliche Stadien dieser zeitlichen Kategorien, angefangen von der für die Nürnberger Meistersinger viel

Übersetzungen zurückzuführenden Abwandlungen) in einer Reihe weiterer Veröffentlichungen von Xenakis zu finden. Siehe dazu Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 75ff.

62 Frank Hentschel, *Die „Wittener Tage für neue Kammermusik“. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, Stuttgart 2007, S. 152.

63 Ebd.

64 Hier und im Folgenden: Xenakis, „Epiphanien“, S. 29.

zu „regellosen“ Musik in der Singstube, über die von Hans Sachs angeleitete und getaufte „selige Morgentraum-Deutweise“ in der Schusterstube bis zum Preislied auf der Festwiese, in dem sich Vergangenheit (Regel) und Zukunft (spontan-künstlerische Eingebung) zu gegenwärtiger Musik zusammenschließen.

Wagner „durchspürte“ – aus Xenakis' Blickwinkel und in seiner Wortwahl – die „Verschmelzung der Zeit“ sowohl im Inhalt als auch in der Musik. So wie Xenakis mit den antiken Texten von Parmenides, Platon oder Aristoxenos arbeitete, um sie für seine „Zukunftsmusik“ nutzbar zu machen, so bemühte sich auch Wagner um eine historische Fundierung seiner Oper. Der inhaltliche Rückgriff auf den historischen Meistersinger Hans Sachs und insbesondere auf die Stadt Nürnberg boten ihm dabei einen Bezug zum Mittelalter, galt Nürnberg „dem 19. Jahrhundert [doch ...] als Paradigma der deutschen Stadt des Mittelalters an sich und verkörperte ihm eine vorbildliche Lebenswelt in allen ihren Facetten“.⁶⁵ Für die Erarbeitung des Sujets zog Wagner bekanntlich Sekundärliteratur wie Johann Christoph Wagenseils *Von der Meister-Singer Holdseligen Kunst* (1697), Jacob Grimms *Über den altdeutschen Meistergesang* (1811) oder Georg Gottfried Gervinus' *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835–1842) heran. Auf der Ebene des Textes griff er die historische Vorlage teilweise bis in die Wortwahl auf, wenn er in der 5. Szene des 3. Aufzugs den „Wach auf“-Choral aus dem umfangreich überlieferten Werk des historischen Nürnberger Meistersinger Hans Sachs zitiert.⁶⁶ Jedoch bemühte er sich, wie auch Xenakis in seiner Rezeption der antiken Denker, trotz aller historischen Rückversicherung keineswegs um historische Korrektheit. Vielmehr stellen die *Meistersinger* eine Projektion der „politische[n] Vorstellungen und Sehnsüchte des Bürgertums zu Mitte des 19. Jahrhunderts“ ins Mittelalter dar, „in eine apolitische Kunst-Idylle, in welcher die singenden Handwerker die Führung über ‚das Volk‘ (zu dem sie in Wirklichkeit ja selbst gehörten) zu haben scheinen“.⁶⁷

Auf der Ebene der Musik griff Wagner ebenfalls in vermehrter Weise auf ältere Musikstile zurück und beschwor mit deutschem Choral und Kontrapunktik⁶⁸ klanglich schon im Vorspiel das 17. und 18. Jahrhundert Johann Sebastian Bachs. Dies mag insofern konsequent erscheinen, als Bach für Wagner das musikalische Mittelalter beschloss⁶⁹ – und dadurch der Nürnberger Meistersinger-Ära gewissermaßen näherrückte. Nichtsdestotrotz entsprechen Choral und Kontrapunktik im Bach'schen Stil keineswegs der Musik zu Zeiten Hans Sachs'. Die Zeit der Handlung und der musikalische Stil stehen in den *Meistersingern* also offenkundig „im Widerspruch“⁷⁰ zueinander, ebenso wie der dargestellte „romantische Nürnberg-Mythos“⁷¹ und die historische mittelalterliche Stadt. Wagner übertrug somit auf allen Ebenen seine Vorstellungen auf die Vergangenheit und nutzte daraus jeweils das, was er für sein Kunstwerk brauchen konnte und brauchen wollte. Ebenso ist Xenakis' Reaktivie-

65 Michael Zywiets, „Kontrapunkt und Choral in den *Meistersingern von Nürnberg*“, in: *Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden 2003, S. 129.

66 Siehe dazu z. B. Ulrich Müller, „... sein Tön lieblich erhalte': Nürnberg, der Meistergesang, Hans Sachs und Sixtus Beckmesser“, in: *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“*, hrsg. von dems. und Oswald Panagl, Würzburg 2002, S. 281.

67 Ebd., S. 282.

68 Siehe dazu u. a. Zywiets, „Kontrapunkt und Choral“.

69 Ebd., S. 130.

70 Ebd., S. 128.

71 Dieter Borchmeyer, „Oper als ästhetische Utopie – *Die Meistersinger von Nürnberg*“, in: ders., *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 260.

rung der Antike zunächst eine Projektion seines Wunsches nach Erweiterung der „outsidertime“-Struktur in die geschichtliche Tradition hinein.

Letztlich lässt sich das Vorgehen bei beiden Komponisten jedoch tatsächlich als „Verschmelzung der Zeit“⁷² auf „verschwimmenden Grenzen“, als Aufhebung der Sukzessivität verstehen. Denn wie in Xenakis' Konzept taucht auch in Wagners *Meistersingern* die Zukunft der Kunst „in die Vergangenheit ein und gibt ihr auch Gestalt“, und zwar gerade und ausdrücklich nur „durch ihre gegenwärtige Existenz“ im künstlerischen, subjektiven Schaffen des einzelnen Künstlers. Gerade bei den *Meistersingern* ist dieses Vorgehen offensichtlicher als bei Wagners anderen Werken und wird daher für Xenakis einen besonderen Anknüpfungspunkt geboten haben.

Nachdem die erste „Epiphanie“ mit einer durchaus positiven Bilanz über die *Meistersinger* endete, wird in der zweiten „Epiphanie“ der Ton forscher. Sie beginnt mit einer klaren und geradezu aggressiven Absage an die „sentimentalen Gefühlsduseleien [...], die von Typen, Formen und Klischees hergekommen sind, die dieses Werk eingeführt hat“ und von denen man sich notwendigerweise „mit allen Mitteln“ und um einen „blutigen Preis“ befreien müsse. Anstatt sich in todgeweihten „Phantasmen der Vergangenheit [...] treiben [zu] lassen“, müsse man etwas „anderes wieder aufbauen“, das aus „viel Älterem“ und „Allerneuestem, das aus dem Morgen entlehnt ist“, bestehe; denn nur dadurch könne Unabhängigkeit erreicht werden. Wie sich aus seinen zeitnahen Schriften entnehmen lässt, ist das hier geforderte „viel Ältere“ für Xenakis die Musikstruktur der Antike, das „Allerneueste“ hingegen sind die Anleihen aus den aktuellsten Entwicklungen der Naturwissenschaften.⁷³ Das aus diesen beiden Polen „wieder Aufgebaute“, das alleinig zu Unabhängigkeit führen kann, entspräche demnach einer Art von Kunst, wie Xenakis sie aus seiner Verknüpfung des antiken und naturwissenschaftlichen Denkens herstellen möchte: eine formalisierte und axiomatisierte Kunst. Die Warnung, sich nicht von „vereisten Phantasmen der Vergangenheit [...] treiben [zu] lassen“, muss demnach aus Xenakis' Gedankenkonstrukt heraus positiv gewendet als Forderung verstanden werden, stattdessen eine *creatio ex nihilo* zu schaffen. Ob die *Meistersinger* selbst eine solche *creatio ex nihilo* darstellen oder nicht, scheint Xenakis dabei letztlich nicht zu interessieren. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass dieses Werk, so sehr er es als „normgebend“ mit seiner Fähigkeit, „die Verschmelzung der Zeit durchspüren“ zu lassen, auch schätzte, ihm gerade in seiner „Verschmelzung der Zeit“ vom Mittelalter über Bach bis zu seiner Zukunftsperspektive sicherlich nicht weit genug ging, da es weder die Extreme ausreizte, geschweige denn die tradierten Grenzen und Regeln gänzlich hinter sich ließ.

Xenakis scheint sich in dieser zweiten „Epiphanie“ stattdessen von den *Meistersingern* zu lösen und sich mit seiner Kritik vielmehr auf deren Nachwirkung zu konzentrieren. Wenn er sich gegen die „Typen, Formen und Klischees, die dieses Werk eingeführt hat“, sowie die daraus resultierenden „sentimentalen Gefühlsduseleien“ richtet, so bleibt es jedoch unklar, wen oder was er damit im Einzelnen meint. Wendet er sich gegen nur eine oder gleich mehrere Rezeptionslinien der *Meistersinger* oder gegen das neuere Musiktheater in seiner gesamten Breite?⁷⁴ Oder geht seine Kritik über die alleinige *Meistersinger*-Rezeption hinaus

72 Hier und im Folgenden: Xenakis, „Epiphanien“, S. 29.

73 Diese unmittelbare Bezugnahme mag vielleicht auf den ersten Blick zu trivial anmuten, wird jedoch nach der eingehenden Beschäftigung mit Xenakis' Schriften völlig offenkundig.

74 Welche „fast unüberschaubare Formenvielfalt“ das „Etikett Musiktheater [...] als Kulminationspunkt und Sammelbegriff“ im 20. und 21. Jahrhundert bezeichnet, darauf hat Julia Clout in ihrem Text „Gesamtkunstwerk und multimediales Musiktheater“, in: *Musikspektrum* 6/2, 2010 (Schwerpunkt

und bezieht Wagners Entwurf von Musiktheater im Ganzen mit ein? Richtet sich Xenakis' Vorwurf in diesem Fall gegen die unterschiedlichen Konzepte von „Gesamtkunstwerk“, die in Anlehnung an Wagner entstanden, oder bezieht er auch Wagners Entwurf von Musiktheater schon in die Kritik mit ein? Denn hatte Wagner zwar bekanntlich ebenso wie Xenakis zunächst eine Rückbesinnung auf die Einheit der Künste im antiken Drama gefordert, die in der Gegenwart als Musikdrama der Zukunft neu verwirklicht werden sollte,⁷⁵ so war seine Stoßrichtung jedoch eine andere als die von Xenakis. Wagners Rückgriff auf die Antike lag keinerlei Strukturalismus zugrunde; er war vielmehr motiviert von seiner revolutionär und letztlich anarchisch⁷⁶ geprägten „politisch-ästhetischen Utopie“,⁷⁷ die das Musikdrama in engsten Zusammenhang mit dem Zustand der Gesellschaft stellte. Nur wenn die Kunst wahren „Aufschluss über das Leben“⁷⁸ geben und „den ‚wahren‘ Menschen, die ‚unverfälschte Natur‘ und die ‚reine Liebe‘ – mit Wagner zu reden – versinnlichen und vergegenwärtigen“⁷⁹ könne, werde sie ihrer Aufgabe gerecht, die „Bevölkerung ihren gemeinsamen Tagesinteressen zu entreißen, um sie zur Andacht und zum Erfassen des Höchsten und Innigsten, was der menschliche Geist faßt, zu stimmen“⁸⁰ – eine Aufgabe, die Wagner tendenziell nur im antiken Drama verwirklicht sah, da es ein „in das öffentliche politische Leben eintretende[s] Volkskunstwerk“⁸¹ gewesen sei. Gerade mit den *Meistersingern* brachte Wagner diese von ihm propagierte, durch Kunst verwirklichte Gesellschaft auf die Bühne; auf der Festwiese ist es allein die Kunst, die in einer „monumentalen ästhetischen Utopie“⁸² die dargestellte Gesellschaft zur Gemeinschaft formt und vereint.⁸³

Eine eindeutige und befriedigende Deutung des Wagner-Bezugs in der zweiten „Epiphanie“ zu den *Meistersingern* wird sich auch trotz weiterer möglicher Mutmaßungen nicht finden lassen;⁸⁴ zu wenig hat Xenakis selbst darüber vermerkt, und zu vielfältig sind die Optionen. Einiges jedoch kann als sicher festgehalten werden: Auch wenn es unklar ist, an welcher historischen und künstlerischen Wegmarke Xenakis mit seiner Kritik genau ansetzte, so wandte er sich fraglos in jedem Fall gegen Phänomene des Musiktheaters nach Wagner. Und wenn es ebenso unklar bleiben muss, wie breit diese Kritik genrespezifisch angelegt ist, so

„Wagner und die Neue Musik“), S. 121, unter Bezugnahme u. a. auf Carl Dahlhaus und Christoph von Blumröder kritisch hingewiesen.

75 Unter dem Aspekt der Geschichtskonzeption siehe dazu Kropfinger, „Wagners triadische Zeitbeschworung“, S. 75f.

76 Siehe dazu Wolfgang Schild, *Staat und Recht im Denken Richard Wagners*, Stuttgart u. a. 1994.

77 Vgl. Udo Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a.M. 1994.

78 Ebd., S. 229.

79 Ebd.

80 Wagner, *Religion und Kunst* (= Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 10), Leipzig 1907, S. 211, zit. nach Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, S. 229.

81 Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (= Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 3), zit. nach Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, S. 104.

82 Borchmeyer, „Oper als ästhetische Utopie“, S. 269.

83 Siehe dazu Schild, „Wagners *Meistersinger* als NS-Festoper“, in: *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2005, S. 239–261.

84 Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass es auf jeden Fall unsinnig erscheint anzunehmen, Xenakis habe mit seiner Kritik in der zweiten „Epiphanie“ die Musiksprache Wagners und seiner „successeurs“ in den Blick genommen, der er in „Notes sur la musique du Théâtre Antique“ die Fähigkeit absprach, für die Umsetzung einer antiken Klanglichkeit geeignet zu sein. Denn da es sich bei den *Meistersingern* nicht um ein antikes Drama handelt, spielt dieser Aspekt hier keine Rolle.

kann man aus Xenakis' eigenen Überlegungen zum Musiktheater schließen, dass seine Kritik wenigstens die unterschiedlichen Konzepte von „Gesamtkunstwerk“ seit Wagner umfasst.

Was neben allen Unklarheiten am Ende seiner Zeilen zu den *Meistersingern* als deutlichstes Zeichen bestehen bleibt, ist die Radikalität, mit der er seinen Standpunkt vertritt. Denn die letzten beiden Sätze der „Epiphanien“ machen als Geste Xenakis' Haltung unübersehbar deutlich: „Übrigens um irgendwo anders hinzuschauen, haben wir keine Zeit. Gerade, vorn, in weite Ferne. Andere werden vielleicht die Fäden entwirren.“⁸⁵ Diese Radikalität erklärt sich aus der Tatsache, dass das Bleiben innerhalb der tradierten Grenzen für Xenakis nicht nur ein ästhetisch-künstlerisches, sondern ein wahrhaft existentielles Problem mit sich brachte, und zwar ein Problem der Originalität. Denn wie er immer wieder betonte, habe nur derjenige Künstler, der im Sinne einer *creatio ex nihilo* gänzlich Neues schaffe, überhaupt etwas geschaffen. Und nur derjenige, der etwas geschaffen habe, existiere:

„Komponieren ist wie jede Tätigkeit nichts anderes als ein Ringen um Existenz, um Dasein. Denn wenn ich die Vergangenheit imitiere, dann vollbringe ich nichts; folglich existiere ich nicht. Mit anderen Worten, ich kann meiner Existenz nur sicher sein, wenn ich etwas Anderes vollbringe. Das Andere bestätigt meine Existenz, mein Wissen, meine Anteilnahme am Geschehen in der Welt. Davon bin ich überzeugt.“⁸⁶

Die Frage nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Kunst wird mit dieser Position radikalisiert zur Frage nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Künstlers selbst.

Es ist eben dieser Blickwinkel auf sich selbst als Künstler, der Xenakis auch in seiner Auseinandersetzung mit den *Meistersingern* leitete. Der Versuch, aus den „Epiphanien“ Erkenntnisse über Wagners Oper oder Xenakis' Verhältnis dazu abzuleiten, kann daher konsequenterweise nur wenig Ergebnisse bringen. Vielmehr erscheint es nicht nur aufgrund der inhaltlichen Überschneidungen, sondern auch aufgrund der zeitlichen Nähe äußerst plausibel, davon auszugehen, dass Xenakis mit der Kritik in seiner zweiten „Epiphanie“ eigentlich nichts anderes tat, als ein Plädoyer für seinen eigenen Entwurf von Musiktheater abzugeben.

Durch seinen Kunstgriff, dieses Plädoyer in der sprachlichen Form von „Epiphanien“ festzuhalten, vermittelte Xenakis über seine *Meistersinger*-Auseinandersetzung hinaus einen Eindruck dessen, was ihm in Momenten besonderer „Klarheit“ quasi unvermittelt „erschien“, und rechtfertigte damit den – für die übrigen Beiträge zur Umfrage Wolfgang Wagners untypischen – Inhalt, indem er ihn zu einer Art transzendenten „Eingebung“ stilisierte. Wie sehr insbesondere der hier und andernorts immer wieder vorgenommene Verweis auf „viel Älteres“, auf die Antike, dem griechisch-französischen Xenakis das Image eines „Fremden im falschen Jahrtausend“⁸⁷ verschafft hat, lässt sich bis heute in zahlreicher Sekundärliteratur, in Interviews, Programmheften und ähnlichen Quellen verfolgen.⁸⁸

Xenakis' Forderung, angemessene Gegenwartsmusik müsse sich teils aus dem Gestern der Antike und teils aus den Naturwissenschaften von Morgen speisen, hatte für ihn eine innere Logik, die nur seine eigene Existenz betraf. Auch seine „Epiphanien“ erhalten damit einen zutiefst subjektiven Charakter. In diesem Licht betrachtet offenbaren auch Xenakis' „Epiphanien“ weniger über seine Beziehung zu Wagner, über seine Beziehung zu dessen Mu-

85 Xenakis, „Epiphanien“, S. 29.

86 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 52.

87 Siehe z. B. Rudolf Frisius, „Ein Fremder im falschen Jahrtausend. Zum Tod von Iannis Xenakis“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2, 2001, S. 55.

88 Zur Imagekonstruktion durch Rückgriff auf die Antike bei Xenakis siehe Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 180ff.

siktheaterkonzept und zu den *Meistersingern* oder gar über die *Meistersinger* an sich. Es sind vielmehr Erkenntnisse über Xenakis als Künstler, die sich aus diesen Zeilen ableiten lassen. Xenakis' Künstlertum wiederum war außerordentlich stark von seiner Persönlichkeit und seinen individuellen Erlebnissen, insbesondere von der Exilerfahrung geprägt. Die dadurch verursachten „Identitätsprobleme“⁸⁹ spiegeln sich in seiner Positionierung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, denn die erzwungene Trennung von Griechenland führte im Umkehrschluss zu einer verstärkten Anbindung an das antike „Erbe“ dieses Landes, das ihm schon als Jugendlicher besonders wichtig war. Wenn Klaus Kropfingger über „Wagners triadische Zeitbeschwörung“ bemerkt:

„Die Verbindung der drei Zeitmodi Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gehört zur Phänomenologie der Zeitvorstellung; bei Wagner indes entwickelt sich diese Konfiguration der Zeitmodi über Ansätze und Entwicklungsschritte zu einer Leben, ästhetische Reflexion und Kunst prägenden Denkform“⁹⁰

so lässt sich dies ebenso auf Xenakis übertragen – und in dieser Affinität zu einer Leben, Ästhetik, Kunst und Denken vereinenden (und dadurch sehr individuell charakterisierten und manifestierten) „Zeitbeschwörung“ mag die Anziehungskraft Wagners, und der *Meistersinger* im Besonderen, auf Xenakis gelegen haben. Eine solche „Zeitbeschwörung“ projizierte Xenakis schon in sein früheres Ich, wenn er berichtete, er habe als Jugendlicher das Gefühl gehabt, er sei

„zu spät geboren [...], im falschen Jahrtausend. Ich hatte keine Ahnung, was ich in der Welt des 20. Jahrhunderts eigentlich sollte. Immerhin gab es die Musik, und es gab die Naturwissenschaften. Sie verkörperten für mich die Verbindung zwischen Antike und Gegenwart, denn beide waren schon in der Antike ein organischer Bestandteil des menschlichen Lebens gewesen“⁹¹

Als Künstler konnte er diese beiden Seiten, Musik und Naturwissenschaften, und diese beiden zeitlichen Bereiche, die Antike und die Gegenwart, in seiner eigenen Musik „verschmelzen“ lassen – als Komponist, der durch Originalität seine eigene Existenz zwischen Antike und moderner Naturwissenschaft für die Zukunft immer und immer wieder neu begründet.

89 Vgl. Frank Hentschel, „Xenakis und die Diskurse von Hochkultur und Neuer Musik“, in: *Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposium Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 11. bis 14. Oktober 2006. Tagungsbericht*, hrsg. von Ralph Paland und Christoph von Blumröder, Wien 2009, S. 189.

90 Kropfingger, „Wagners triadische Zeitbeschwörung“, S. 71.

91 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 21.

Corinna Herr (Köln/Bonn)

Musik als Mittel der Selbst-Konstruktion? Christoph Schlingensiefels *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008)

Aktuell zeigt sich die Präsenz und Relevanz von Musik für große Teile der Öffentlichkeit eher abseits von intentionalen Werk-Aufführungen: etwa in Phänomenen vom allgegenwärtigen Kopfhörer bis zur Funktion von Musik im Social Web. Ein wichtiger Bereich ist hier die Rolle der Musik in experimentell theatralen – aber dezidiert nicht musiktheatralen – Formen der Gegenwart. Diese Rolle soll im Folgenden beispielhaft an Christoph Schlingensiefels „Fluxus-Oratorium“ *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* untersucht werden. Die Performance wurde für die RuhrTriennale 2008 kreiert. Aufführungen, für die Verschränkungen von Musik, Tanz, Theater und Medien prägend sind, haben in diesem Rahmen die Bezeichnung „Kreation“ erhalten.¹ Der Begriff ist nicht unumstritten,² deshalb wird im Folgenden die weitere Bezeichnung „Performance“ verwendet.³ Schlingensiefels Performance ist m. E. gerade für den zeitgenössischen Umgang mit Musik paradigmatisch, da nicht primär mit neu komponierter Musik gearbeitet, sondern bereits vorhandene

- 1 Die Ruhrtriennale hat seit ihrem ersten Zyklus (2002–2004) in der Ära von Gerard Mortier, neben der „traditionellen“ Inszenierung von Musik- und Tanztheaterprojekten, auch eine Produktionsreihe unter dem Begriff „Kreation“ subsumiert, darunter u. a. eine Collage aus Robert Schumanns Liedern und seinem Leben (*Schumann, Schubert und der Schnee*, 2005), oder 2003 ein Konglomerat von Szenen aus Verdi-Opern in Verknüpfung mit Szenen aus Ralf Rothmanns Ruhrgebietsroman *Milch und Koble* (Frankfurt a.M. 2000).
Die „Kreationen“ heben – zumindest nach Ansicht einer Kritikerin – die Triennale „aus der Masse der Schauspiel- oder Musiktheaterfestivals heraus.“ Vgl. Mareike Möller, „Eine Kirche der Angst“, in: *SchauplatzRuhr 2008: Industriekathedralen*, hrsg. von Ulrike Haß und Guido Hiß, S. 5f. zit. S. 5. Mortier hat das Konzept weitergetragen und 2004 Anselm Kiefer und Jörg Widmann zum 20-jährigen Jubiläum der Opéra de Bastille mit einer „Création“ beauftragt; vgl. Thomas Betzwieser, „Von Sprengungen und radialen Systemen: das aktuelle Musiktheater zwischen Institution und Innovation – eine Momentaufnahme“, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, hrsg. von Anno Mungen (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 23), Würzburg 2011, S. 149–164, hier: S. 151.
- 2 Monika Woitas sieht die „Kreationen“ eher kritisch, wenn sie von „heterogenen Formen“ und „seltsamen Stücken“ schreibt. Trotzdem konstatiert sie: „Neue Erzählstrategien und Darstellungsformen führten die Teilung in Sprech-, Musik- und Tanztheater ad absurdum. [...] Die Bühne selbst wurde zur Partitur, in der sich Klänge und Bilder, Worte und Gesten zu einer multimedialen Komposition vereinen.“ (Monika Woitas, „Musik. Körper. Räume. Die „Kreationen“ der RuhrTriennale“, in: *SchauplatzRuhr 2008: Industriekathedralen*, hrsg. von Ulrike Haß und Guido Hiß, S. 24–26, zit., S. 24. Vgl. auch dies., „Geschichte der Regie im ‚musikalischen Theater‘“, in: ebd., S. 25f.). Die *Opernwelt* spricht 2006 von der „Wundertüte der ‚Kreationen‘“ (Michael Struck-Schloen, „Mensch, Masse und Marionetten“, in: *Opernwelt*, November 2006, S. 18), dies allerdings nicht primär im positiven Sinn, sondern Struck-Schloen verweist hier auf „Zufälligkeiten“ bei der „Verbindung von Theater und Musik“ (ebd.).
- 3 Vgl. zu Begriff und Begriffsdebatte seit Richard Schechners Erweiterung des Performance-Begriffs in die Alltagswelt Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin ⁵2014, hier S. 74–77. Der durch Schechner und im weiteren Erving Goffmann herbeigeführte explizite Einbezug des Rezipienten in die Aufführung ist auch bei Schlingensiefel gegeben.

Musik adaptiert wird. Ulrike Hartung spricht davon, Schlingensiefle siedle „ein theatrales Ereignis an der Grenze zur Aktionskunst“ an,⁴ allerdings ist im Begriff der Performance diese Grenzsituation bereits impliziert.⁵

Das Problem der Analyse von Live-Konzerten und -Performances ist zweifellos die Schwierigkeit des Nachvollzugs außerhalb des Live-Erlebnisses.⁶ Entsprechendes gilt jedoch regelmäßig bei der Analyse von Oper und Musiktheater, will man das gesamte Werk inklusive Aufführung erfassen. Während die teilnehmende Beobachtung der Untersuchenden sicherlich vorteilhaft ist, kann eine weitergehende Dokumentation, wie eine Abfilmung, für eine ausführliche Analyse durchaus hilfreich sein. Dies ist hier der Fall. Die *Kirche der Angst* wurde im Rahmen der RuhrTriennale im Jahr 2008 uraufgeführt und erfuhr auch durch die Auswahl als Eröffnungswerk des Berliner Theatertreffens 2009 und die entsprechende Fernsehübertragung⁷ eine erhebliche Verbreitung. Diese Abfilmung mit mehreren Kameras bildet – neben meinem persönlichen Besuch einer Aufführung im Rahmen der RuhrTriennale 2008 – die Grundlage für die folgende Untersuchung.

Verbunden mit der Untersuchung der Rolle der Musik in der Performance ist im vorliegenden Fall die Frage nach spezifischen Funktionen von Musik für die Selbst-Konstruktion des Individuums in der Gesellschaft. Selbst und Subjekt scheinen im „digitalen Zeitalter“ irrelevant zu werden. Medienwissenschaftler proklamieren eine „zu Ende gehende [...] Simulationsära“ und den Verlust der Leiblichkeit.⁸ Gleichzeitig formiert und manifestiert sich eine Rückkehr von Subjekt und Selbst⁹ innerhalb digital geprägter Kultur. Dies ge-

4 Ulrike Hartung, „Das ‚multimediale Fragment-Kunstwerk‘: Christoph Schlingensiefles *Parsifal*“, in: *Mitten im Leben*, S. 317–336, hier S. 334.

5 Die bei Hartung und anderen merkbare implizite Kritik an der Überführung von spezifisch definierbaren theatralen Bühnenergebnissen in die Alltagswelt findet sich u. a. auch bei Balme (*Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 71). Die Fruchtbarkeit dieser Erweiterung des Theatralitätsbegriffs auch für die Analysen von musiktheatralen „Ereignissen“ zeigt sich u. a. in dem von Mungen herausgegebenen Band *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*.

6 Den Teilnehmern an der Diskussion über meinen Vortrag zur *Kirche der Angst* beim „Jour fixe der Berliner Musikwissenschaft“ im Sommersemester 2014 sei sehr herzlich für alle – insbesondere die kritischen – Anmerkungen und Anregungen gedankt. Thomas Kabisch danke ich sehr herzlich für eine Diskussion zur Frage von Selbst und Subjekt bei Schlingensiefle, Katrin Bicher für kluge Rückfragen und Kommentare.

7 Die *Kirche der Angst* wurde hier ohne für die Verfasserin merkbare größere Änderungen aufgeführt, allerdings muss bei der Analyse die relativ stark eingreifende Schnitttechnik der Abfilmung in Betracht gezogen werden.

8 Michael Harenberg, *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace: Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*, Bielefeld 2012, S. 36f., vgl. auch Sybille Krämer, „Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu computererzeugten Räumen“, in: *Raum – Wissen – Macht*, hrsg. von Rudolf Maresch, Niels Werber, Frankfurt a. M. 2002, S. 49–67.

9 Das aktuelle Interesse an Selbst und Subjekt zeigt sich auch in aktuellen Veröffentlichungen, gerade in der Philosophie und Soziologie, vgl. Manfred Frank, *Ansichten der Subjektivität*, Frankfurt a. M. 2012; Gernot Böhme, *Ich-Selbst: Über die Formation des Subjekts*, München 2012; *Selbst-Bildungen: soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, hrsg. von Thomas Alkemeyer, Bielefeld 2013 sowie *Inszenierung und Optimierung des Selbst. Zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*, hrsg. von Ralf Mayer, Christiane Thompson, Michael Wimmer, Wiesbaden 2013.

Nicht nur bei Böhme scheint sich das „selbst-referentielle Selbst“ als die dem Menschen des 21. Jahrhunderts angemessenere Zustandsbeschreibung durchzusetzen (vgl. Böhme, *Ich-Selbst*, S. 7f. et passim), so konstatieren Ralf Mayer und Christiane Thompson: „Kulturelle Formen und Praxen der Inszenierung und Optimierung des Selbst spielen heute in der alltäglichen Lebensgestaltung eine herausragende Rolle.“ (Ralf Mayer, Christiane Thompson, „Inszenierung und Optimierung des Selbst.

schieht über die Konstruktion multipler Identitäten und virtueller Selbst-Inszenierungen¹⁰ hinaus durch kulturelle Praktiken, die nicht notwendigerweise eine Rückkehr zur Simulationsära proklamieren.¹¹ Meine Aufmerksamkeit richtet sich in dieser Untersuchung auf die Rolle der Musik beim aktuell – auch gesellschaftlich verstärkten – Bedürfnis nach Selbst-Konstruktionen.¹²

Die gegenseitige „Einbettung“ von Live- und mediatisierten Aufführungen ist für die *Kirche der Angst* wie für einen Großteil von Schlingensiefs Arbeiten prägend. Gleichzeitig ist dies aber auch ein fast schon unabdingbares Merkmal aktueller Performances und, wie Philip Auslander gezeigt hat, ein Signum unserer mediatisierten Welt.¹³ Dieser Kontext bildet sowohl in Bezug auf die Produktionsästhetik von Schlingensiefs „Überwältigungstheaters“ wie auch auf die Möglichkeiten der Rezeption einen wichtigen Hintergrund. Für das Jahr 2011 wurde Schlingensief eingeladen, den Deutschen Pavillon der venezianischen Biennale zu bestücken, was durch seinen Tod im Jahr 2010 nur noch in Ansätzen möglich war. Der Pavillon, bestehend aus einer musealen Installation der *Kirche der Angst*, erhielt den Goldenen Löwen für den besten nationalen Beitrag.¹⁴ Die Relevanz von Schlingensiefs *Kirche der Angst* in einem kulturwissenschaftlichen Bezugsrahmen zeigt sich mithin auch in der Rezeption.

Ein musikwissenschaftliches Interesse an Schlingensief würde sich üblicherweise eher auf seine Musiktheaterinszenierungen und musikalischen Aktionen konzentrieren.¹⁵ Diese spezielle Performance jedoch verwendet – so die Ausgangsthese – Musik an zentralen Stellen, und zwar mit dezidiertem Impetus. Insofern ist das Werk auch geeignet, die oben angeführten grundsätzlichen Fragen nach Funktionen der Musik näher zu beleuchten. Davon ausgehend, dass sich der „Kreator“ untrennbar in sein Werk eingeschrieben hat, steht die auch von Volker Kalisch formulierte Frage nach der Bedeutung, „die das musikalisch Produzierte, Rezipierte und/oder (ästhetisch) Erfahrene für den Einzelnen [...] sowie für [...]

Eine Einführung“, in: *Inszenierung und Optimierung des Selbst*, S. 7–28, zit. S. 7.) Norbert Ricken notiert sogar, „das Selbst [sei] längst zu einem substantivierten Zeichen geworden, das das Ich in einer spezifischen Form – nämlich auf sich selbst bezogen zu sein – markiert und schließlich auch insgesamt vertritt.“ (Norbert Ricken, „An den Grenzen des Selbst“, in: *Inszenierung und Optimierung des Selbst*, S. 239–257, zit. S. 239.)

- 10 Vgl. u. a. Anna Tuschling, „Mediale Selbstcodierungen zwischen Affekt und Technik“, in: *Inszenierung und Optimierung des Selbst*, S. 181–194; Norbert Ricken, „An den Grenzen des Selbst“, in: ebd., S. 239–258. Es scheint bezeichnend für die zu geringe Relevanz, die der Musik in diesen Kontexten beigemessen wird, dass auch in diesem Band primär soziologische und literaturwissenschaftliche Texte versammelt sind und weder Kunst noch Musik in die Überlegungen einbezogen werden.
- 11 Vgl. Harenberg, *Virtuelle Instrumente*, S. 36f.
- 12 Vgl. hierzu insbes. auf aktuelle Phänomene eingehend den Band *Inszenierung und Optimierung des Selbst*.
- 13 „[M]ediatization is now explicitly and implicitly embedded within the live experience“. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London u. a. 2008, S. 35. Vgl. auch weitergehend zu den Konsequenzen dieser Änderung von Produktionsästhetiken sowohl im Konzert als auch u. a. bei größeren Sportübertragungen sowie deren Konsequenzen für die Rezipienten ebd., bes. S. 42, 65 u. ö.
- 14 Vgl. die entsprechende Seite auf der Schlingensief-Homepage <<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale>>, 14.3.2014.
- 15 Hier wären der Bayreuther *Parsifal* aus dem Jahr 2004, die „Wagner-Ralleye“ durch das Ruhrgebiet im Jahr 2004 oder die *Holländer*-Inszenierung in Manaus (2007) zu nennen.

Gemeinschaften/Gesellschaften selbst annehmen“¹⁶ im Zentrum der Überlegungen. Die Analyse des Fallbeispiels soll entsprechend auch als Symptom für eine aktuelle Tendenz zur Verwendung und Adaption von Musik in der aktuellen (Populär-)Kultur gelesen werden.

Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Ein Fluxus-Oratorium

Die Konzeption der *Kirche der Angst* ist geprägt von der zur Entstehungszeit diagnostizierten Krebserkrankung Schlingensiefs, so ist die zentrale Figur eine „zum Tode verurteilte“ Frau in einem Krankenhausbett (Margit Carstensen). Texte bestehen zu einem wesentlichen Teil aus Krankenhausprotokollen Schlingensiefs,¹⁷ die von Carstensen gesprochen, aber auch mit Schlingensiefs Stimme vom Band eingespielt werden. Zentral ist auch die durch die Krankheit motivierte Auseinandersetzung mit dem christlichen Gott. Die unabdingbare Einschreibung Schlingensief in die Performance zeigen paradigmatisch die Einspielungen eigener Tonbandaufnahmen aus dem Krankenhaus. So hört man ihn in den ersten Minuten der Performance mit dem – offenkundig in einer Extremsituation aufgenommenen – Satz „bitte nicht berühren“. Inwieweit hier auch der Versuch einer Neu-Konstruktion des Selbst und nicht nur eine „Nabelschau“ vorliegt, wird zu fragen sein.

Schlingensief stellt die Performance bereits durch die Gattungsbezeichnung „Fluxus-Oratorium“ in zwei dezidiert musikalisch konnotierte Traditionen. Während der erste Teil der Bezeichnung vor allem auf den mehrfach zitierten Joseph Beuys weist, ist hier aber auch die Musik explizit angesprochen, und zwar nicht nur durch Filmeinspielungen von Musikerinnen und Musikern, sondern insbesondere durch die Rolle der Musik in dieser Performance, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Die Kombination von Fluxus mit einer genuin sakralmusikalischen, wenn auch nicht liturgiegebundenen Gattung wie dem Oratorium wirkt zunächst arbiträr. Tatsächlich ist die Zuordnung „Oratorium“ zunächst sogar weniger offensichtlich, denn es handelt sich – wie gesagt – keineswegs um ein durchkomponiertes, schon gar nicht einheitliches Werk, sondern um eine Performance mit zitierter und adaptierter Musik, die von Auszügen aus Johann Sebastian Bachs *b-Moll-Messe* über Gospel bis zu per Synthesizer eingespielten „Urklängen“ reicht. Während die *Kirche der Angst* kein Oratorium im Sinn des Werkbegriffs ist, findet sich allerdings eine Entsprechung im wörtlichen Sinn, denn es wird tatsächlich ein „Betraum“ präsentiert: Für die Uraufführung im Rahmen der RuhrTriennale 2008 wird in der Duisburger Gebläsehalle ein kompletter Kircheninnenraum aufgebaut, die Zuschauer sitzen auf Kirchenbänken, lassen Prozessionen an sich vorbeiziehen und vor ihnen am „Altar“ wird eine an die katholische Liturgie deutlich angelehnte Ersatz-Messe zelebriert.¹⁸

Die Collage aus Bühnenaktion, eingespielten und gesprochenen Texten, Musik, Prozession und einer großen Anzahl von verschiedenen Filmausschnitten ist mit vier Leinwänden um einen „Hochaltar“ platziert. Fünf SchauspielerInnen, drei Frauen und

16 Volker Kalisch, „Das soziologische Interesse an der Musik. Ein Rekonstruktionsversuch“, in: *Musiken: Festschrift für Christian Kaden*, hrsg. von Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle, Berlin 2011, S. 1–21, S. 20.

17 Vgl. auch Christoph Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*, Köln 2009.

18 Das Programmheft druckt die gesprochenen und zum Teil die gesungenen Texte, überschrieben mit „Liturgie-Fragmente“ und aufgeteilt in „Tagesgebet“, „Lesung“, „Lied“, „Wandlung“ und „Schlussworte“, vgl. Christoph Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Ein Fluxus-Oratorium*, Programmheft, RuhrTriennale 2008.

zwei Männer sind auf der Bühne; Schlingensiefel schickt – seiner Krankheit geschuldet – ein Double, aber periodisch ist seine Stimme zu hören.¹⁹ Das musikalische Personal besteht aus zwei Sopranistinnen, einem Countertenor, einem Posaunisten, dem Gospelchor *Angel Voices* und dem Kinderchor des Aalto-Theaters, der auch als Ministrantenpersonal eingesetzt wird. Filmisch präsent sind neben Protagonisten der Fluxus-Bewegung auch das Personal aus dem Bayreuther *Parsifal*-Finale von 2004.

In Schlingensiefels Performance ist nur die Bühnenaktion durchgängig präsent, während auditiv auch „leere“ Passagen existieren, oder solche, die durch Rauschen oder das Einspielen einzelner synthetischer Klänge gefüllt sind. Die wenigen distinktiven Musik-Aufführungen bzw. -Einspielungen sind so deutlich hervorgehoben. Im Folgenden soll argumentiert werden, dass gerade die musikalischen Momente Schaltstellen der gesamten Performance sind und dass die verwendete Musik selbst als symbolisch für eine Konstruktion des schöpferischen Subjekts innerhalb der Performance zu sehen ist. Schlingensiefel verwendet Auszüge aus Arnold Schönbergs Werken *Erwartung*, op. 17 (0:09:23–0:10:36), *Die glückliche Hand*, op. 18 (0:37:14–0:37:29), einem Teil des „Pie Jesu“ aus Gabriel Faurés *Requiem* (1:05:16–1:06:30) und lässt das südafrikanische „Siyahamba“ („We are marching in the light of God“) aufführen (0:47:45–0:50:09).²⁰ Vielfach wird die Performance von durch Synthesizer produzierte, dumpfe, dunkle Klänge grundiert, die an Urklänge gemahnen – die Wagner-Allusion ist kaum zufällig.²¹ Zentral scheint im Rahmen der Performance aber die Verwendung von Musik Gustav Mahlers, Richard Wagners und Johann Sebastian Bachs.

In einem ersten emotionalen Höhepunkt ist Schlingensiefels Stimme vom Band zu hören, er sagt weinend: „Ich kann mich eben nicht so lieb haben“. In abruptem Wechsel folgt eine Szene mit drei Schauspielern: In ihre als Litanei gestalteten Ausrufe „Du Armer, du Armer, du Armer“ hinein ist Gesang mit Orchesterbegleitung zu hören. Auf den Leinwänden erscheint der Begriff „Aufwachphase“. Erstmals tritt zu den beiden bisher gehörten Sängerinnen eine weitere – qualitativ differente – Altstimme hinzu. Gleichzeitig beginnt eine Prozession von Kindern in einer pfandfinderähnlichen Kluft, die durch den erleuchteten Mittelgang nach vorne gehen, geführt von einer kleinwüchsigen Person in einem goldenen, einem Bischofsornat ähnlichen, Gewand und mit einer modifizierten Fischkopf-Mitra.²² Der Altus ist ein in der Mitte des Altarraums liegender dunkelhäutiger Mann, der – mit den akustisch sich deutlich zurücknehmenden Sängerinnen – das von Gustav Mahler vertonte Lied Friedrich Rückerts „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ singt.²³

19 Bei Bemerkungen über die Bühnenaufführung wird ausschließlich auf die 2009 gezeigte Fernsehübertragung der Aufführung im Rahmen des Berliner Theatertreffens Bezug genommen, Sendung vom 1.5.2009, ZDF/3SAT.

20 Vielen Dank an Lia Bergmann für das Erstellen der Timeline für die genannte Fernsehübertragung.

21 Dieser Geräuschteppich ist verschränkt mit den zentralen Szenen der Margit Carstensen im Krankenbett (0:27:02–0:28:43; 0:29:27–0:31:55; 1:07:42–1:14:03).

22 Während die Form relativ eindeutig auf die Mitra weist, so ist die Vergoldung im 20. Jahrhundert nicht mehr üblich und die hier aufgesetzten strahlenähnlichen Stäbe sind bei bischöflichen oder päpstlichen Insignien unbekannt.

23 Gustav Mahler, *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Ltg. Karl Heinz Füssl, hrsg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien, Bd. XIV, Teilbd. 4: *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Orchester*, Frankfurt a. M. 1984, S. 14–17.

In diesem Orchesterlied findet sich keine der Mahler'schen „Adaptionstechniken volkstümlicher Topoi“,²⁴ sondern der Ton ist fraglos der eines Kunstliedes. Entsprechend konstatiert Ingo Müller: „Mahlers Hinwendung zu Rückert ist die Hinwendung zu einer Dichtung, die als Gedankenlyrik nicht mehr Naturhaftigkeit simuliert, sondern in ihrer artifiziellen Struktur per se gerade den Verlust unmittelbaren Weltzugangs thematisiert.“²⁵ Explizit ist der Impetus von Rückerts Gedicht zunächst der eines Todesgedichts. Am Ende der zweiten Strophe des Gedichts erfolgt eine positive Auflösung des Rätsels: Kein Tod, sondern eine Weltflucht hin zu einem asketischen Leben ist hier gemeint. Bei dem Autoren der Restaurationsepoche und Koranübersetzer Rückert findet sich ein deutliches Zeichen der Individualisierung von ursprünglich Sakralem: Das lyrische Ich ruht nicht, wie zu erwarten wäre, im göttlichen, sondern in seinem eigenen Himmel (Str. 3, Z. 3). Diese dritte Strophe ist im Programmheft – allerdings mit subtilen Textveränderungen zum Rückert'schen Original, das Mahler vertont – abgedruckt:

3. Ich bin gestorben dem Weltengetümmel
 Und ruh' in einem stillen Gebiet.
 Ich leb[e] allein in [entfällt bei CS: mir und] meinem Himmel,
 In meinen [C.S.: meinem] Lieben[, in meinem Lieben] in meinem Lied.²⁶

Diese – wenn auch geringen – Varianten der dritten Strophe erscheinen durchaus signifikant: Ein Ruhen „in sich selbst“ ist für den Protagonisten offenbar derzeit nicht möglich (Str. 3, Z. 3), gleichzeitig wird die Transsubjektivität deutlich verringert, das Substantiv („die Lieben“) wird durch die Veränderung zu einem – wenn auch wie ein Nomen verwendeten – Verb („das Lieben“, Str. 3, Z. 4) und die Ausrichtung ist nun reflexiv und nicht, wie bei Rückert, auf einen äußeren Personenkreis gerichtet. Camilla Bork hat gezeigt, dass in Rückerts Gedicht das „Kreisen um sich selbst“ zentraler Bestandteil ist:²⁷ „Every expression of the lyrical self appears only in relation to itself.“²⁸ Hier jedoch ist dies in Rückerts Text gerade nicht der Fall, sehr wohl aber in Schlingensiefs Adaption. Bork betont weiterhin die Relevanz der Selbstsuche zur Zeit von Mahlers Vertonung²⁹ – auch hier ist die Parallele zu Schlingensiefs eigener Suche nach und „Umkreisung“ seines Selbst nicht zu übersehen. Weiterhin zeigt Bork, dass Mahler in der leichten rhythmischen Verschiebung zwischen Vokal- und Violinpart zu Beginn der Vertonung Schumanns Methodik zur Symbolisierung von Trennung und Identitätsverlust adaptiert,³⁰ deren Relevanz für das Telos der Performance ebenfalls evident scheint.

24 Siegfried Mauser, „Typenbildung und komponierte Innovationen in Gustav Mahlers Liedern“, in: *Gustav Mahler und das Lied. Referate des Bonner Symposions 2001*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Wolfram Steinbeck (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 6), Frankfurt a.M. 2003, S. 41–50, hier S. 47.

25 Ingo Müller, „Dichtung und Musik im Spannungsfeld zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit. Gustav Mahlers ‚Fünf Lieder nach Texten von Friedrich Rückert‘“, in: *Gustav Mahler: Lieder* (= Musik-Konzepte Neue Folge, hrsg. von Ulrich Tadday, 136), München 2007, S. 51–76, hier S. 59. Vgl. außerdem Camilla Bork, „Musical Lyricism as Self-Exploration: Reflections on Mahler's ‚Ich bin der Welt abhanden gekommen‘“, in: *Mahler and His World*, hrsg. von Karen Painter, Princeton 2002, S. 159–172.

26 Textveränderungen nach Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Programmheft.

27 „The gesture of circling in on oneself [...] [is] prominent [and] [...] is reflected in the formal structure of the three-stanza poem“. Camilla Bork, „Musical Lyricism as Self-Exploration“, S. 161.

28 Ebd., S. 163.

29 Ebd., S. 170.

30 Ebd., S. 166.

Während allerdings die erste Strophe vom Countertenor und den beiden Sopranistinnen solistisch und unisono gesungen wird, setzt kurz nach Beginn der zweiten Strophe (T. 29) der Kinderchor – absichtlich distonal – mit „lala“ ein. In der Mitte der Strophe (T. 34) weist die „Päpstin“ mit einer hohen, kindlich wirkenden Stimme an: „Stopp! Hopp hopp ins Körbchen“. Die Kinder gehen durch den Altarraum zurück, die Musik verklingt zum Ende der zweiten Strophe mit den Worten „gestorben der Welt“, zu denen der Altus sich erhebt. In den Beginn des orchestralen Zwischenspiels hinein (T. 38–39) erklingt erneut die zitierte Anweisung der „Päpstin“. Selbst bei einem – zweifellos – abgestumpften Brechungsempfinden der Rezipienten zu Beginn des 21. Jahrhunderts erscheint dieser Einbruch der Kinderprozession in eine intime Szene auf der Bühne radikal – wenn er auch zweifellos, je nach Vorbildung und Veranlagung der einzelnen Zusehenden genauso gut als unverbundenes, „nächstes Event“ verstanden werden kann.³¹ Diese Diskrepanz zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik ist jedoch in Schlingensiefs „Fließwerk“³² impliziert, wenn nicht gewollt.

Das Todesverb – immer in der Form des Zustandspassiv „gestorben“ verwendet – ist in Mahlers Vertonung der ersten beiden Strophen deutlich hervorgehoben, zunächst durch eine – für den Kontext ausführliche – Koloratur beim ersten Erscheinen.³³ Beim zweiten Erscheinen hat der Ausführende den Hochtton g^2 (T. 31) zu singen und die letzte Wiederholung ist mit jeweils einem kleinen Melisma auf der zweiten Silbe des Wortes, das aus einer Diminution aus zwei Achteln bzw. aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln besteht (T. 37), verschränkt. Zieht man die Akustik der Gebläsehalle in Betracht, so wird man schließen, dass für den Rezipienten, der das Original nicht kennt, zwar das Verb „gestorben“, aber nicht der Bezugsrahmen des anschließenden Substantivs „Welt“ verstehbar ist. Diese Überlegung, vor allem aber das Streichen der dritten Strophe weisen deutlich auf die Betonung weniger der Weltflucht, der „vollkommene[n] Spannungsfreiheit“³⁴ und des „Liebens“, sondern – auf einer sehr konkreten Ebene verbleibend – primär auf die Idee des imminenden Todes hin – ebenfalls das Telos der Performance ausdrückend. Auch der in einer elegisch wirkenden Pose auf der Bühne liegende Countertenor erscheint so als Personifizierung des sterbenden Künstlers Schlingensief. Gleichzeitig ist ein Effekt der Verfremdung bzw. der Konstruktion von Alterität durch das Stimmregister,³⁵ gerade im Kontrast zu den Sängerinnen, produktionsästhetisch offenkundig einkalkuliert. Hier zeigt sich auch die Konstruktion des Selbst als transgener, denn weder diese Stimmbesetzung noch die Besetzung der zentralen Schauspielerrolle der „zum Tode Geweihten“ mit einer Frau, Margit Carstensen, sollten als unintentional abgetan werden. Sowohl in der Auswahl

31 Herzlichen Dank an Thomas Kabisch, Trossingen, für seine kritischen Anmerkungen zu dieser Frage. Die Diskussion ist sicherlich nicht beendet.

32 Richard Klein, „Das Fließwerk und der Tod. Schlingensief in Bayreuth“, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von Johanna Dombois und dems., Stuttgart 2012, S. 305–319.

33 Mahler/Rückert, „Ich bin der Welt abhanden gekommen“, T. 25f.

34 Müller, „Dichtung und Musik“, S. 61.

35 Obwohl die männliche Altstimme aktuell auf der Opernbühne kaum noch Verwunderung auslöst (vgl. zur Entwicklung der Stimmlage Corinna Herr, *Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel u. a. ²2013 sowie *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. von Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, Kai Wessel, Mainz u. a. 2012), so muss bei einem Zielpublikum, das nur peripher mit der Klassik-Szene zu tun hat, weiterhin mit einer solchen Reaktion gerechnet werden bzw. kann davon ausgegangen werden, dass eine solche Reaktion produktionsästhetisch einkalkuliert ist.

des Mahler-Rückert-Lieds als auch spezifischer in den beschriebenen Eingriffen in das Werk und den Brechungen der Performance zeigt sich, dass hier nicht nur etwas „zusammengestellt“ wird, sondern dass der Zustand des „beschädigten Selbst“ des Christoph Schlingensiefel auf mehrfach performative Weise dargestellt wird.

Der zentrale Teil der Performance beginnt mit einer großen monologischen Auseinandersetzung Schlingensiefels mit seinen Eltern und der ihm von ihnen vermittelten katholischen Religion. Der Text ist im Programmheft abgedruckt und dort als „Tagesgebet“, also als erster Teil der katholischen Messliturgie, bezeichnet.

Jesus ist trotzdem nicht da
und Gott ist auch nicht da
und die Mutter Maria ist auch nicht da.
Es ist alles ganz tot. [...]
ich will das nicht.
Amen.³⁶

Den abgedruckten Text erweiternd, endet der Monolog in der Aufführung mit den Worten „und ich bin ganz alleine – einmal alleine sein“. Mit den Rufen „alleine“ des Schlingensiefel-Stellvertreters nehmen auch die übrigen Schauspieler auf der Bühne die Worte „alleine sein“ auf und wiederholen sie mehrfach in ekstatisch wirkendem Rufen, kombiniert mit gestischen Aktionen. In diese Rufe und in den endenden Monolog hinein ertönt vom Band das Finale aus Richard Wagners *Parsifal* (1882), beginnend mit dem Orchestereinsatz vor dem letzten Tenor-Einsatz.³⁷ Der Beginn von *Parsifal* folgendem Monolog ist gestrichen, es sind nur seine letzten Worte zu hören: „Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!“ (T. 1082–88). Nicht nur auf die drei Video-Leinwände, sondern auch auf die Bühne wird, in Überblendung mit den agierenden Schauspielern, das Finale der kontrovers diskutierten Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung Schlingensiefels aus dem Jahr 2004 projiziert.³⁸ Währenddessen wird das Drama auch auf der Bühne ausagiert: Während *Parsifal* singt „Enthülle den Gral“, liegt das Schlingensiefel-Double auf dem Boden und lässt sich von der langen Seite eines Kreuzes, das als Ersatz für den Klingsor-Speer fungiert, berühren, aber es ist nach seinem Aufschrei einer der anderen Schauspieler, der ruft „Oh meine Wunde“ und sich auf dem Boden wälzt. Währenddessen läuft das *Parsifal*-Finale ohne weitere Schnitte durch. Ab T. 1090 setzen – wie in der vorherigen Aufführung der Rückert-Vertonung – Kinderchor und eine der Sängerinnen ein. Während der Kinderchor wieder das distonale „lala“ hat, singt die Sängerin das Holzbläsermotiv als Vokalise mit. Vor dem

36 Schlingensiefel, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Programmheft.

37 Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen* WWV 111. Dritter Aufzug und kritischer Bericht, hrsg. von Egon Voss (= Richard Wagner, Sämtliche Werke 14/III), Mainz 1973, T. 1057–1060.

38 Vgl. zu dieser Inszenierung neuerdings die Dissertation von Caroline A. Lodemann, *Regie als Autorschaft: eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefels „Parsifal“* (= Palaestra: Untersuchungen zur europäischen Literatur, 334), Göttingen 2010.

Choreinsatz (T. 1105) verstummt der Kinderchor, die Sängerin aber singt solistisch³⁹ die Sopranpartie des Chors mit, die mit den – zuletzt nur noch für die Sopranpartie notierten – Worten „Erlösung dem Erlöser“ endet (T. 1109–1123, hier T. 1121–23).

Währenddessen wird auf den Leinwänden in die Bühnenhandlung des *Parsifal* hinein und ab dem Beginn des letzten Teils, der mit der Anweisung „Der Bühnenvorhang wird langsam geschlossen“ überschrieben ist (T. 1127), nicht zum ersten Mal in der Performance, ein im Zeitraffer verwesender Hase gezeigt, der auch in der ursprünglichen Bayreuther Inszenierung zu sehen war. Hier wird – erneut – auf Josef Beuys rekurriert, in diesem Fall primär auf dessen Aktion, „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ aus dem Jahr 1965.⁴⁰ Zu den letzten Takten des *Parsifal* wird in den fast vollständig zerfallenen Hasen ein Funkeln projiziert, aus dem das Bild der Monstranz mit der Lunge entsteht, die seit Beginn als Konstante der Aufführung präsent ist. In den Schlussakkord hinein klingt eine Klingel, das Licht wechselt von blau-schwarz in einen hell-gelblichen Ton und der Hase wird von der Kamera in seiner (ausgestopften) Gänze auf einem Requisit sitzend gezeigt (ein Effekt, der primär für das Fernsehpublikum relevant ist).

Dass Schlingensief gerade Wagners einziges Bühnenweihfestspiel an dieser Stelle verwendet, ist sicherlich vor allem der pragmatischen Tatsache der eigenen Inszenierung geschuldet. Er hätte auch auf seine aktuellere *Holländer*-Inszenierung in Manaus aus dem Jahr 2007 zurückgreifen können. *Parsifal* jedoch bietet für den vorliegenden Kontext mehrere Vorteile: Zunächst wird die synkretistische Vereinigung verschiedener religiöser Modelle, die sich sowohl im *Parzival* Wolframs von Eschenbach als auch in Wagners Interpretation zeigt, auch in der Aufnahme und Adaption durch Schlingensief zur Metapher für eine neue individualistische Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche. Weiterhin ist der verwesende Hase der ursprünglichen Inszenierung auch für den Telos dieser Performance ein zentrales Symbol: Keinesfalls ist nämlich, wie Richard Klein postuliert, der Hase „schlichtes Exempel für Verwesung“.⁴¹ Beuys sieht den Hasen „unter anderem als Symbol für Christus sowie für Geburt und Inkarnation“.⁴² Die hier gezeigte Verwesung kann mithin als alchimistischer Prozess der *putrefactio* gesehen werden. Verwesung und Tod werden in dieser frühneuzeitlichen, naturmystischen Vorstellung „ihres Gewichts als eines unwiderrufflichen Endes beraubt und fungieren nur als notwendige Zwischenstationen auf dem Weg zur Neugeburt“.⁴³ Die „putrefactio“ führt also zur „apokatastasis panton“, der „Wiederbringung aller Dinge“, einer Vorstellung, die dezidiert auch leiblicher Natur ist. Dass diese Vorstellung dem Telos der Performance entspricht, zeigt zuletzt auch der aus der Verwesung „auferstehende“ Licht-Leib, der dann mit der Monstranz, in die das Röntgenbild der kranken Lunge Schlingensiefs eingefügt ist, überblendet wird. Diese Monstranz, die periodisch auftaucht, ist im Übrigen das zentrale Symbol dieser Performance, ihr erstes Filmbild und das – auch im Internet präsentierte⁴⁴ – Werbebild für die Produktion. Bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder spricht im Kontext der Kunstreligion davon, „große Gefühle“ „wie Reliquien

39 Die Stimme ist einerseits durch das Formantentuning, andererseits durch die körperliche – und stimmliche – Bühnenpräsenz im Gegensatz zur Soundanlage – deutlich aus den Chorstimmen herausgehoben.

40 Vgl. Mühlemann, *Christoph Schlingensief*, S. 106; Klein, „Das Fließwerk und der Tod“, S. 315.

41 Ebd.

42 Mühlemann, *Christoph Schlingensief*, S. 106f.

43 Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der Frühen Neuzeit*, Bd. 3: *Barock-Mystik*, Tübingen 1988, S. 114.

44 Vgl. <<http://www.kirche-der-angst.de>>, 26.08.2014

in kostbare Monstranzen“ einzuschließen.⁴⁵ Hierzu sei die Musik besonders geeignet.⁴⁶ Ob Schlingensiefel implizit auf Wackenroder rekurriert, ist vielleicht unwahrscheinlich, in jedem Fall aber kann sich die Performance auf eine reiche Tradition der Inanspruchnahme eines zentralen Symbols der katholischen Kirche stützen.

Ein weiterer Vorteil des Einschlusses von Wagners *Parsifal* in die Performance ist der Text Wagners: Die Worte „Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!“ können im vorliegenden Kontext auch als Wunsch des kranken Künstlers nach der Aktualisierung der auch von Wagner intendierten Transzendenzenerfahrung in diesem Moment gewertet werden. Die nach Wagner soteriologische Funktion seiner Musik wird hier explizit und Parsifal selbst zum Erlöser nicht nur des Amfortas, sondern der gesamten Gralswelt. Die zunächst offenkundig erscheinende Interpretation richtet sich auf eine Identifikation Schlingensiefels mit dem zu heilenden Amfortas. Jedoch zeigt sich die intendierte Uneindeutigkeit bereits in der beschriebenen Bühnenaktion zweier unterschiedlicher Schauspieler. Schlingensiefels Rolle in der Performance als zu heilender, aber auch als Priester und Erlöser – und mithin auch als Parsifal – ist auch über die Ausagierung dieses Teils der Performance zu fassen: Denn der die „Erlösung dem Erlöser“ fordernde Schlusschor wird ostentativ von den Sopranistinnen mitgesungen und zeigt sich somit auch als Forderung des kranken Künstlers und Parsifal-Stellvertreters. Schlingensiefel bespielt diese fünf Minuten und 52 Sekunden des *Parsifal*-Finales nicht in seiner eigenen Zeit, sondern „leiht“ sich hier die Wagners, bzw. dessen „Stellvertreters“ im Jahr 2004, Pierre Boulez. Die Symbolik der geliehenen Zeit ist hier vor allem im Kontext der lebensbedrohlichen Krankheit zu sehen.

Auch die „Störungen“ im *Parsifal*, visuell u. a. durch eine in den verwesenden Hasen überblendete Fluxus-Prozession und auditiv durch den Kinderchor, würde ich im oben diskutierten Sinn als Brechungen bezeichnen. Hier ist insbesondere das körperliche Element der Spiegelung der drei Prozessionen, von zwei auf Leinwänden und einer „real“ existierenden, zu betonen. Aber auch die auditive Komponente scheint mir erneut relevant, wiederum insbesondere bezogen auf ein – bei der RuhrTriennale durchaus vorhandenes – bildungsbürgerliches Publikum, das sich – vielleicht in Analogie zu, wenn auch aus anderen Motivationen als Schlingensiefel – an das Bekannte und „Geheiligte“ klammert.

Zum Ende ertönt – wie angemerkt – das Geräusch einer Klingel: ein weiterer Bruch der sakralisierten Musik, der die zweite, zentrale Prozession einleitet. Während dieser Prozession ist ein neuer Chor zu hören, der nacheinander in mehreren Sprachen das „Siyahamba“ singt.⁴⁷ Zuletzt erscheinen die mitsingenden Sopranistinnen, die Metronome tragen. Nachdem die Prozession beendet ist, positionieren sich mehrere Personen, u. a. das Schlingensiefel-Double im Altarraum; hinter ihnen steht die eingangs beschriebene Person

45 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, S. 155, <<http://85.214.96.74:8080/zbk/zbk-html/B0005.html>>, 26.8.2014.

46 Ebd., S. 156.

47 „[1.] We are marching in the light of God, we are marching in the light of God, we are marching in the light of God, we are marching in the light of God. We are marching, oh, we are marching in the light of God. We are marching, oh, we are marching in the light of God. [2.] We are living in the love of God, we are living in the love of God, we are living in the love of God, we are living in the love of God. We are living, oh, we are living in the love of God. We are living, oh, we are living in the love of God. [3.] We are moving in the power of God, we are moving in the power of God, we are moving in the power of God, we are moving in the power of God. We are moving, oh, we are moving in the power of God. We are moving, oh, we are moving in the power of God.“ <<http://www.hymnary.org/tune/siyahamba>>, 26.8.2014.

in päpstlichem Ornat. Auch an dieser Stelle wird der eingangs zitierte Programmhefttext evoziert, in dem der Künstler sich selbst als Priester seines Werks sieht.

Der Schlingensief-Stellvertreter, nun in der Rolle des Stellvertreters Christi, steht hinter dem Altar, hält ein Metronom hoch und verkündet: „Wer seine Wunde zeigt, der wird geheilt, wer sie nicht zeigt, wird nicht geheilt.“ (0:50:09–0:51:34) Diese von der Gemeinde wiederholten Worte beim sozusagen liturgischen, jedenfalls dramaturgischen, Höhepunkt des Stücks verweisen erneut auf die Bibel, nämlich auf die Wundheilungen Jesu, aber sie verweisen insbesondere auch auf Beuys' Installation *Zeige deine Wunde* aus den Jahren 1974/75, die u. a. von Klaus Müller mit religiösem Impetus gelesen wird.⁴⁸

Nach der „Verkündigung“ kehrt die Prozession um und läuft zurück durch den Mittelgang. Die Sopranistinnen und die Mitglieder des Gospelchors tragen erneut die Metronome wie Monstranzen vor sich her; die Bühne verdunkelt sich. Zum Schrei „bitte nicht berühren“⁴⁹ des Schlingensief-Doubles singen nun die Sopranistinnen, wie schon nach der „Wandlung“, das Kyrie aus Bachs *b-Moll-Messe* (01:25:20–01:26:48), das im weiteren Verlauf von Schlagzeug und Keyboard übertönt wird. Zum Schluss sind nur noch die tickenden Metronome zu hören.

Funktionen der Musik in der Kirche der Angst

Die zentralen Kontexte der Performance werden bereits in ihrem Titel offensichtlich: Der Begriff „Kirche der Angst“ expliziert insbesondere Kirchenkritik,⁵⁰ mit der sich aber innerhalb der Performance deutlich auch Erlösungssehnsüchte mit dem Gnadenversprechen des christlichen Glaubens bietet, verbinden. Die Produktion der RuhrTriennale ist, wie ausgeführt, bereits in ihrem Verlauf dem der katholischen Liturgie angepasst, die allerdings höchst individuell ausgefüllt wird. Dass es sich nicht um bloße Versatzstücke handelt, zeigt die durchdachte und genaue Verwendung christlicher Symbole: Personen, Attribute und Objekte, wie die Monstranz mit dem Lungenbild, die modifizierte Mitra und die Person der kleinwüchsigen „Päpstin“ selbst, bieten den „greifbaren“ Kontext. „Sakrale Sehnsüchte“ zeigen auch die Texte in Schlingensiefs Programmheft: „Was wiegt mehr? Das Profane oder das Sakrale, die Kunst oder der Glaube? Und was passiert, wenn man eines von beiden verloren hat?“⁵¹ Über allgemeine Kirchenkritik und Glaubenszweifel hinaus zeigt sich hier aber auch, wie explizit Schlingensief sich in den Kontext der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts stellt und sich selbst als Künstler-Schöpfer-Gott präsentiert. Durch das im Oratorium im-

48 Klaus Müller, „Askese und Verwundung. Religiöse Erkenntnis aus Malerei“, in: *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, hrsg. von Reinhard Hoeps, Paderborn u. a. 2005, S. 133–152, zit. S. 151f.

49 Der Schrei „bitte nicht berühren“, mit dem die Performance auch beginnt, hat ebenfalls doppelte symbolische Funktion. Implizit sind individuell-emotionale Reaktionen, die Schlingensief in seinem Krebs-Tagebuch thematisiert (Schlingensief, *So schön wie hier*, S. 19), sowie mögliche körperliche Reaktionen, nämlich auf die krankheitsbedingt häufige Übersensibilisierung der Haut Schwerstkranker. Implizit ist aber ebenfalls die Bibel, nämlich Joh 20, 19–29 mit der Episode der Berührung der Seitenwunde Jesu durch den ungläubigen Thomas. (Auch Schlingensief kommt in seinem Tagebuch rekurrierend auf diese Frage zurück, vgl. ebd. et passim.)

50 Schlingensiefs „Church of Fear“ ist eines seiner zentralen Projekte, das er bereits 2003 auf der Venezianischen Biennale ausgestellt hat.

51 Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Programmheft.

plizite Sujet der Heiligenlegende kann sich der Kreator zudem in der Nachfolge christlicher Märtyrer präsentieren.

Die Stellung der Musik als „heilige Tonkunst“ ist hier die Basis für ihre Verwendung. Schlingensief verwendet kaum genuine Sakralmusik, dafür aber – und zwar so dezidiert, dass dies kein Zufall sein kann – Musik, die durch die Verknüpfung mit religiösen und quasi-religiösen Konzepten sakral konnotiert, sakralisiert ist. Im *Parsifal*, einem der Hauptwerke der Kunstreligion, symbolisiert sich auch die Selbst-Stilisierung des Künstler-Priesters als Erlöser. Eine geheime Erlösungshoffnung des Künstlers selbst steht aber ebenso offenkundig hinter der *Kirche der Angst* und ist m. E. ihr wichtigstes Movens. Diese Erlösungshoffnung kristallisiert sich ebenfalls in der Figur des Parsifal, der sich in seinem Synkretismus gegen die scheinbare Übermacht des „heiligen“ Ortes der Inszenierung durchsetzen muss – Schlingensief hat für die Produktion den Innenraum der Herz-Jesu-Kirche in Oberhausen nachgebaut, in der er nach eigener Aussage „als Ministrant gescheitert ist“.⁵²

Im Programmheft proklamiert Schlingensief übermäßig pauschal: „Musik verweist auf Transzendenz“. Dass er diese Konnotation als sehr stark ansieht, zeigen auch die vielen Brechungen insbesondere der Musik, wozu insbesondere der Kinderchor beiträgt. Mahlers, Wagners und Bachs Musik scheinen hier eine affirmative Gegenrolle zum Geschehen auf der Bühne einzunehmen, ihre „Auslöschung“ ist ebenfalls metaphorisch zu verstehen, wie auch die tickenden Metronome, deren Symbolik für das Verstreichen der Zeit in der Performance überdeutlich gemacht wird. Dennoch trägt die Musik schon durch ihre Prä-Semantisierung insgesamt zu einer „Sakralisierung“ der Produktion bei. Dies scheint mir mit dem Prozess des „religiösen Erlebens“ verknüpfbar, der für Niklas Luhmann Gegenstand der Analyse und zentrale Funktion von Religion ist.⁵³

Neben dem Sakralen ist Fluxus der zweite große Kontext, in den Schlingensief seine Performance stellt. Die vielfachen Verweise Schlingensiefs auf Fluxus mögen seiner engen Beziehung zu den Werken von Joseph Beuys geschuldet sein, die in der Performance – wie gezeigt – eine zentrale Rolle spielen. Dennoch wirkt die Bezeichnung *Ein Fluxus-Oratorium* auf den ersten Blick eher akzidentiell und es kann durchaus der Verdacht aufkommen, diese Verweise seien nur ein „Spiel mit Versatzstücken“ und nähmen so diesen Adaptionen – zu denen auch der Hase im *Parsifal* gehört – ihr kritisches Potential.⁵⁴ Zweifellos liegt ein solches Urteil nah, zumal wenn man Schlingensiefs übliche „Reizüberflutung“⁵⁵ in Betracht zieht. Hinzu kommt, dass wohl kaum eine größere Dichotomie existiert als zwischen dem *Parsifal* und dem Mahler/Rückert-Lied, Kunstwerken im emphatischen Sinn, und der Idee von Fluxus, die zeigen soll, dass „die Möglichkeit von Musik selber [...] ungewiß geworden“ ist.⁵⁶ Auch die „Ausschaltung des komponierenden Subjekts“ beispielsweise bei John Cage wird konterkariert durch die Zentrierung der Performance auf Schlingensief in seiner Rolle als Priester und Christus, so vermerkt er im Programmheft bezeichnenderweise: „Fluxus ist ein Oratorium über das profane, weltliche Leben. Man macht es nicht im Namen eines Glaubens, sondern im Namen des Künstlers, der darin aufgeht.“⁵⁷

52 Schlingensief, *So schön wie hier*, S. 22.

53 Vgl. neben Luhmanns *Funktion der Religion* (Frankfurt a. M. 1982) auch dessen *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2002.

54 So das Urteil eines Teilnehmers am Jour fixe.

55 Klein, „Das Fließwerk und der Tod“, S. 306.

56 Zit. nach Heinz-Klaus Metzger, „John Cage oder Die freigelassene Musik“, in: John Cage I, hrsg. von dems., Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 21990, S. 5–17, zit. S. 6.

57 Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Programmheft.

Dennoch hat das Geschehen selbst durch seine vielfache Brechung, Fragmentierung und zielgerichtet-planlosen Aktionen deutliche Elemente von Fluxus. Hier sind gerade die absichtsvoll-absichtslosen Prozessionen in der Performance zu nennen, und zwar sowohl die der Kinder und des Gospel-Chores im Kirchenraum als auch die des *Parsifal*-Personals und die Fluxus-Prozessionen auf den Leinwänden. Weiterhin taucht ein Fluxus-„Versatzstück“ immer wieder in der Performance auf, nämlich Nam June Paiks und Charlotte Moormans *TV Cello*. Ein erster Verweis findet sich in einer vorgetäuschten Dokumentation (0:16:18–0:19:34), in der zeitgenössische Kommentare zu Fluxus über eine Aktion gelegt werden, die im Schwarz-Weiß-Bild eine dunkelhaarige Frau, ein *Cello TV* spielend, zeigt, neben ihr steht ein Mann, ein Pappschild mit „PAIK“ umhängend. Allerdings handelt es sich hier keineswegs um Moorman und Paik, sondern um zwei Schauspieler aus Schlingensiefs Umkreis, der Mann konnte als Achim von Paczensky, mit dem Schlingensief seit 2003 zusammenarbeitet, identifiziert werden.⁵⁸ Die „Patina“ ist hier also künstlich, denn die Aktion muss nach dem Jahr 2003 aufgenommen worden sein. Eine mögliche Fixierung wäre das Jahr 2008, aus dem Schlingensiefs eigenes *Cello TV* stammt.⁵⁹ Mehrfach wird auf Leinwänden später ein Schwarz-Weiß-Bild von Paczensky am *Cello TV* gezeigt.

Tatsächlich scheinen so die zunächst als akzidentielle Versatzstücke rezipierbaren Verweise auf die Fluxus-Tradition durchaus relevanter als dies auf den ersten Blick scheinen mag. Auch hier, wie auch schon bei den bisherigen Beispielen, zeigen sich im Konvolut von Schlingensiefs „Bilderflut“⁶⁰ durchaus tiefer gehende Reflexionen, die nicht einfach eine Referenzlosigkeit des Selbst, sondern die Arbeit am Selbst im Kontext von Fremd-Referenzen zeigen. Die Auseinandersetzung mit Beuys zieht sich durch Schlingensiefs Werk, so trägt er den toten Hasen bereits 2003 in *Atta Atta – die Kunst ist ausgebrochen* „durch den Zuschauerraum und erklärt ihm das Theater.“⁶¹ In dieser und mehreren anderen Performances verkörpert Schlingensief zudem in bestimmten Momenten Beuys, was insbesondere durch die Verwendung des typischen Filzumhangs und des Huts sowie von Beuys’ „Eurasienstab“ deutlich wird.⁶² So zeigt sich, dass die Arbeit an Beuys deutlich mehr als eine oberflächliche Vereinnahmung ist.⁶³ Aus den drei Stunden, die Beuys live mit dem toten Hasen verbringt, werden bei Schlingensief allerdings drei Minuten,⁶⁴ was nicht notwendigerweise Oberflächlichkeit impliziert. Mir scheint eher, dass die Fülle und Kürze bzw.

58 Sehr herzlichen Dank an Dr. Simone Hohmaier und Wolfgang Behrens M. A. (beide SIM-PK), denen ich diese Identifizierung zu verdanken habe!

59 *Cello TV* ist in der Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien ausgestellt, <<http://www.tba21.org/collection/artist/430/artwork/642>>, 27.8.2014. Auch hier geht mein herzlicher Dank an Simone Hohmaier für den Hinweis!

60 Vgl. hierzu auch den Kommentar von Richard Klein („Das Fließwerk und der Tod“, S. 305f.). Die von Klein konstatierte „obsessive Intensität seiner [Schlingensiefs] Bilderflu(ch)ten“ (ebd., S. 307) erscheint jedoch in der *Kirche der Angst* programmatisch gemäßigt, denn hier stehen sie ja nicht gegen ein fixiertes musikalisches Œuvre zumal den *Parsifal*, sondern die Konstruktionsautorität Schlingensiefs betrifft nun die visuelle und auditive Ebene.

61 Kaspar Mühlmann, *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, 439), Frankfurt a. M. 2011, S. 44.

62 Ebd., S. 57.

63 Kaspar Mühlmann konstatiert: „Beuys ist eine Schlüsselfigur für das Verständnis von Schlingensiefs Werk [...]. Schlingensief näherte sich [...], gewissermaßen als experimenteller Forscher, mit jeder Bezugnahme sukzessive dem Werk von Joseph Beuys an, verinnerlichte es und legte stets wieder neue Facetten darin frei.“ Ebd., S. 131, vgl. zur *Kirche der Angst* ebd., S. 100–113.

64 Ebd., S. 45.

Schnelligkeit der vielen verschiedenen Allusionen in Schlingensiefs Werk ein Teil seiner Ästhetik sind, die parallel zu zeitgenössischen Tendenzen zu einer Verflüssigung, aber auch Fragmentierung von Aufmerksamkeit neigt. So erscheint mir Schlingensiefs „Fließwerk“ selbst als durchaus legitime Adaption von Fluxus-Ideen, denn der scheinbar totalitäre und den Rezipienten bestimmende Ansatz soll doch primär Neues in der Rezeption provozieren.⁶⁵ Klein konstatiert, es gebe für Schlingensief „nichts Festes [...], sondern nur Bewegungen, keinen Grund, sondern allein sich durcheinander auflösende Bilder- und Zeichenfluten“.⁶⁶ Dies stellt ihn sicherlich dezidiert in die Tradition von Fluxus, macht ihn laut Klein zu Wagners „Seelenverwandtem“.⁶⁷ Dennoch gewinnen speziell in der *Kirche der Angst* eben diese ziellosen Bewegungen ein Telos, vielleicht vor allem der durch die Krankheit nun existentiellen Situation Schlingensiefs geschuldet.

Der zweite Teil des Titels der *Kirche der Angst* nimmt mit dem Begriff des „Fremden in mir“ nun direkten Bezug auf die Krebserkrankung des Künstlers. Die Krankheit Schlingensiefs wurde im Verlauf der Entwicklung dieser neuen „Kirche der Angst“ diagnostiziert und hat unübersehbare Einwirkungen auf deren Gestaltung. Der Krebs als das Andere, das „Fremde“ wird verbal durch die Krankenhausprotokolle, aber auch durch die persönliche Auseinandersetzung mit dem christlichen Gott und der Kirche evoziert. Visuell ist das Bild der vom Krebs befallenen Lunge des Künstlers nicht nur in der Monstranz, sondern auch über die Videoleinwände präsent. Das Thema der offenbar durch die Krankheit aufgeworfenen Fragen des Individuums nach seiner Identität ist grundlegend für diese *Kirche der Angst*.⁶⁸ Diese Identität formiert sich in Auseinandersetzung mit der Konstruktion einer Alterität, die sich in diesem Fall innerhalb des Körpers befindet. Durch die Ausstellung der beschädigten Lunge in der Monstranz wird sozusagen das Fremde aus dem Körper extrapoliert und als Stigma im Sinn Erving Goffmans präsentiert.⁶⁹ Die fehlende „Visibilität“ seines Stigmas⁷⁰ gleicht Schlingensief durch das öffentliche Ausstellen aus. Dieser extrapolierende Umgang mit dem Stigma stellt ebenfalls eine Form der Bewältigung dar.⁷¹

Fazit: Musik als Mittel der Selbst-Konstruktion?

Der durch die Krankheit induzierten prekären Situation des Selbst bei Schlingensief entspricht die von Mayer und Thompson benannte „Entgrenzung und Radikalisierung“ der „Arbeit am Selbst“.⁷² „Entgrenzungsdynamiken“⁷³ sind der hier analysierten Performance inhärent und lassen die Konturen des Selbst (insbesondere) für die (live anwesenden)

65 Ein entsprechendes Zitat findet sich bei Hartung, „Das ‚multimediale Fragment-Kunstwerk‘“, S. 323 – das vermutlich von Schlingensief stammende Zitat wird jedoch von der Autorin nicht belegt. In der zugehörigen Fußnote 22 findet sich ein weiteres Zitat mit – diesmal korrekter – Verweisstelle, vgl. ebd.

66 Klein, „Das Fließwerk und der Tod“, S. 314.

67 Vgl. ebd., S. 309.

68 Die Fortsetzung der Auseinandersetzung findet 2010 im Wiener Burgtheater mit *Mea Culpa* statt, vgl. Christine Dössel, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.2010, <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/schlingensief-mea-culpa-der-himmel-kann-warten-1.400580>>, 22.11.2013.

69 Erving Goffman, *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a.M. 212012 [Orig.-Ausg.: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, 1963.]

70 Vgl. ebd., S. 64–67.

71 Vgl. zu den Formen der Bewältigung insbesondere auch Kap. 4 von Goffmans Abhandlung: „Das Ich und sein Gegenüber“, in: ebd., S. 156–171.

72 Mayer, Thompson, „Inszenierung und Optimierung des Selbst“, S. 22.

73 Ebd., S. 23.

Rezipienten verschwimmen. Gleichzeitig ist hier, wie gezeigt, der Versuch einer Eingrenzung und Neubestimmung des Selbst evident.

Während im Zuge der Theorien zu einem „postdramatischen Theater“⁷⁴ die Repräsentation und Symbolik weniger wichtig wird als eine „Betonung der Selbstreferentialität“, ist in der *Kirche der Angst* zweifellos letzteres in einem hohen Maße vorhanden und als Angebot für die Rezipienten auch unmittelbar verständlich. Das „Überwältigungstheater“ Schlingensiefs ist bereits durch die die Bühnenhandlung rahmenden Leinwände implizit. Dennoch spielt m. E. die Musik hier eine spezifische Rolle, wenn ihre Funktionen auch weniger offensichtlich und vielfach nur informierten bzw. „vorgebildeten“ Rezipienten zugänglich sind, die die Musik und deren Konnotationen auch wirklich (er)kennen.

Inwiefern kann nun die im *Fluxus-Oratorium* adaptierte Musik zu einer Re-Konstruktion des beschädigten Selbst beitragen? Die Selbstpräsentation Schlingensiefs als Priester sowie gleichzeitig als Märtyrer und Sterbender, jedoch auch als Hoffender, ist durch die Prä-Semantisierungen⁷⁵ der verwendeten Musik, insbesondere des *Parsifal*,⁷⁶ des Mahler-Rückert-Lieds und von Bachs „Kyrie“ – jedenfalls implizit – präsent. So steht auch gerade diese Musik symbolisch für das „alte“, nicht-stigmatisierte Selbst des Künstlers, und entsprechend sind die beschriebenen Brechungen der Musik als Zeichen des beschädigten Selbst zu lesen. An diesen Stellen zeigt sich auch analog zur Analyse Rickens, „dass das Selbst gerade nicht mehr als bloße bzw. bloß selbstreferentielle Innerlichkeit, sondern als durch die Bezogenheit auf andere bestimmte Selbstbezüglichkeit deutlich wird“.⁷⁷ Der Verlust des Selbst sowie der Versuch der Wiedergewinnung sind das zentrale Thema. Dies ist nur möglich, indem, gerade an den beschriebenen Schaltstellen, die Musik eine quasi autonome Bedeutungsebene einnimmt.

Gern wird Schlingensief eine allein metaphorische und v. a. oberflächliche Inanspruchnahme religiöser und mythischer Topoi – zu denen hier auch die Musik gehört – vorgeworfen.⁷⁸ Dies ist m. E. nicht ganz gerecht: Während wir hier zweifelsohne ein eklektisches Gemisch aus verschiedenen künstlerischen Formen und Denktraditionen vor uns haben, das oftmals im Augenblick verhaftet scheint und gerade durch die völlige Distanzlosigkeit des Kreators häufig abschreckt, so sollte man Schlingensief doch ein durchaus ernst zu nehmendes Interesse an einer Auseinandersetzung, die sich letztlich dann doch an den christlichen Gott richtet, konzedieren. In der Produktionsästhetik enthalten ist natürlich, dass Rezipienten auf einer bestimmten Ebene dieses Kunstwerk intensiver erleben, sobald ihnen bewusst ist, dass hier Versatzstücke eines „wirklichen“ Lebens eingestreut sind: Eine

74 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.

75 Auf das „Oszillieren zwischen Signifikation und Resignifikation“ verweist neuerdings auch Kerstin Jergus, „Zitiertes Leben. Zur rhetorischen Inszenierung des Subjekts“, in: Mayer, Thompson, Wimmer, *Inszenierung und Optimierung des Selbst*, S. 195–213. Vgl. zur Frage des Zitierens – auch im Kontext von Selbst-Konstruktion – weiterhin neuerdings *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, hrsg. von Martin Roussel, München 2012.

76 Die intensive Beschäftigung Schlingensiefs mit Wagner und insbesondere mit dem *Parsifal* (vgl. auch Mühlemann, *Christoph Schlingensief*, bes. S. 52–54) impliziert auch hier mehr als eine oberflächliche Inanspruchnahme.

77 Ricken, „An den Grenzen des Selbst“, S. 250.

78 Vgl. u. a. Werner Theurich, der postuliert: „Schlingensief macht Mythen zu Klischees.“ (Werner Theurich, „Schlingensiefs ‚Parsifal‘: Bilderflut, Bilderwut“, in: *Spiegel online*, 26.7.2004, <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schlingensiefs-parsifal-bilderflut-bilderwut-a-310429.html>>, 16.8.2014.) Die Frage bleibt, ob nicht diese Mythen längst Klischees sind und Schlingensief damit nur der Überbringer (auch) dieser Botschaft ist.

Rezensentin sieht beim Hören der „authentischen“ Stimme Schlingensiefs „ein besonderes Gefühl von Wahrhaftigkeit“ erfüllt.⁷⁹ Die Präsentation im Biennale-Pavillon verzichtet dann – konsequent – völlig auf Akustik und Aktion; es wird nur noch das erstarrte Bild eines Kirchenraums mit Monstranz und Filmprojektionen präsentiert, an dessen Altar die Besucher dem verstorbenen Künstler huldigen können.

79 Möller, „Eine Kirche der Angst“, S. 6.

Kleiner Beitrag

Miriam Wendling (Cambridge)

Die Überlieferung von Frutolf von Michelsbergs *Breviarium de Musica* Eine neue Quelle, weitere Fragen¹

Unter den digitalisierten mittelalterlichen Handschriftenfragmenten der Bayerischen Staatsbibliothek ist mir ein vertrauter Text aufgefallen. Das Fragment wurde im neuen *Katalog der lateinischen Fragmente der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Band 3, lediglich als „Musiktheoretischer Traktat“ beschrieben, und findet sich unter der Signatur Clm 29770(2.² Der bisher nicht identifizierte Traktat kann als ein Teil des *Breviarium de Musica*³ des 1103 verstorbenen Musiktheoretikers Frutolf von Michelsberg identifiziert werden.⁴ Der Text stammt aus dem vierten Kapitel des Traktats *De inventione consonantiarum et quid sit consonantia*.

Das Fragment besteht aus einem unvollständigen Doppelblatt, in dessen Mitte noch die beim Binden der Lage entstandenen Löcher sichtbar sind, mit einer Textspalte pro Seite. Die moderne Folierung des Fragments richtet sich nicht nach dem Ablauf des Textes, daher sollen die Blätter in der folgenden Reihenfolge betrachtet werden: Fol. 2r (im Folgenden p.1), Fol. 2v (p. 2); Fol. 1r (p. 3), Fol. 1v (p. 4). Eine Lücke im Text zwischen p. 2 und p. 3 deutet darauf hin, dass ein weiteres Folio ursprünglich zwischen den Seiten eingebunden war. Die Punkturen, die zur Linierung der Textzeilen dienten, sind noch auf den Rändern des Blatts zu erkennen, und schließen weitere Textspalten aus.⁵ Zwischen den p. 1 und p. 2 fehlt nur ein kleiner Abschnitt des Textes; wohl zwei bis drei Zeilen, die auf den fehlenden Oberteilen von Seite p. 2 zu suchen wären. Ein weiterer kurzer Textabschnitt fehlt auch

- 1 An dieser Stelle möchte ich mich bei Andreas Pfisterer, Berthold Krefß und Andreas Janke bedanken.
- 2 D-Mbs Clm 29770(2. Die Herkunft des Fragments ist unklar. Es scheint einmal die Signatur Clm 29132b getragen zu haben. Vgl. Hermann Hauck und Wolfgang-Valentin Ikas, *Katalog der lateinischen Fragmente der Bayerischen Staatsbibliothek München 3*, Clm 29550-29990, Wiesbaden 2013, S. 123. Der Eintrag für Clm 29770(2 in RISM ist ebenfalls eher vage gehalten, „Traité de musique non identifié“, mit einem kurzen Ausschnitt des Textes ohne Identifizierung desselben. Siehe Michel Huglo und Christian Meyer, *The Theory of Music*, III (=RISM B III³), München 1986, S. 164f. Das Fragment ist über die Website der Bayerischen Staatsbibliothek abrufbar: <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00095974/images_1> und <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00095974/image_2> (am 15.6.2016 aufgerufen).
- 3 Frutolf, *Breviarium de musica et tonaris*, hrsg. von P. Cölestin Vivell (=Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Band 188, 2. Abhandlung), Wien 1919. Siehe auch Rebecca Maloy, *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b: the tonary of Frutolf of Michelsberg (ff. 34–73v)* (=Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 32) Ottawa 2006, und dieselbe „The Role of Notation in Frutolf of Michelsberg’s Tonary“, *Journal of Musicology* 19 (2002) S. 641–693.
- 4 Siehe Franz-Josef Schmale und Hans Schmid, „Frutolf“, *Lexikon des Mittelalters*, IV, München und Zürich 1989, Sp. 1002f.
- 5 Die Punktierungen bestehen immer aus Gruppen von fünf Löchern, im regelmäßigen Abstand gegliedert, mit etwa doppeltem Abstand zwischen 5er-Gruppen, ein Muster, das an vier Notenlinien mit einer Textlinie erinnert.

zwischen p. 3 und p. 4; wohl in ähnlicher Länge von zwei bis drei Zeilen. Daher könnte man vermuten, dass das Fragment das dritte Bifolium in einem Quaternio war. Mit ungefähr zweiundzwanzig Zeilen pro Seite ist das Fragment aus einem Buch entnommen worden, das wohl ein wesentlich kleineres Format hatte als D-Mbs, Clm 14965b und D-Kl, 4^o Ms. Math 1.⁶

Folio	Reihenfolge nach Text	Text incipit	Text explicit
1r	3	„[vo]calis accipitur sed semum ...“ ⁷	„nec novenarius in duo equi divi[di] ...“
1v	4	„utraque semitonia nuncupantur, ex quibus unum ...“ ⁸	„duas dieses et comma“
2r	1	„numerus chordarum modo ...“ ⁹	„diapason cum diapente bis[diapason].“
2v	2	„[tri]bus tonis et semitonia totam diatesseron ...“ ¹⁰	„duo. Ex sesquialtero ...“

Der schwer lesbare Text stimmt gut mit der bekannten Kopie des Traktates, Clm 14965b überein. Einige auffällige Unterschiede mögen aber hier genannt werden. Auf p. 1, Zeile 1, schreibt der Schreiber des Fragments „supradicto“ statt „suprascripto“ in Clm 14965b.¹¹ In der folgenden Zeile, befindet sich das im Clm 14965b am Rand nachgetragene „dum“ im Text, dafür fehlen in Zeile 16 die Wörter „sunt autem“ bevor „sex“.¹² Ein weiterer Unterschied befindet sich auf p. 4, Zeile 8, wo der Schreiber des Fragments statt „nascitur“ (Clm 14965b) „generatur“ geschrieben hat („generatur“ ist in Clm 14965b am Rand eingetragen).¹³ Aber auch der Schreiber des Fragments musste Wörter nachtragen: auf p. 4 steht „diapason“ mit einem Verweiszeichen am Rand, auf p. 2 ist ein Verweisungszeichen in Form eines roten *Torculus* erhalten ist, aber sein Text ist nicht mehr rekonstruierbar.

Die neue Quelle wirft die Frage auf, wie viele Kopien des *Breviariums* im Mittelalter – und besonders im zwölften Jahrhundert – in Süddeutschland zirkulierten. Die bekannten existenten Quellen des 12. Jahrhunderts sind die oben genannten D-Mbs, Clm 14965b; D-Kl, 4^o Ms. Math 1, und das neue Münchener Fragment. Ein mittelalterlicher Bibliothekskatalog

6 D-Mbs, Clm 14965b hat 33 Zeilen pro Seite während D-Kl, 4^o Ms. Math 1 37 hat. Das Fragment Clm 29770(2) enthält 19–20 Zeilen; die Anzahl von 22 Zeilen pro Folio wurde aus der durchschnittlichen Anzahl von Wörtern pro Zeile und der Menge Text, die zwischen p.1 und p.2 fehlt, kalkuliert. D-Mbs, Clm 14965b misst 22,5 x 15,5cm (vgl. Elisabeth Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Teil 1. Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, Wiesbaden 1980, S. 16). Die Folien der Handschrift in Kassel befinden sich nicht mehr in ihrer ursprünglichen Lage, es ist daher nicht sicher, ob das darin enthaltene *Breviarium* vollständig war; vgl. Huglo und Meyer, *The Theory of Music III*, S. 69.

7 Vivell, *Breviarium*, S. 44; Clm 14965b, fol. 11r. Der Text, der diesem Incipit folgt, „vocalis accipitur sed semum dicebant antiqui ... imperfectum“, ist auch aus dem Anonymous MK bekannt, allerdings fährt der Text des Fragments mit „Est autum tonus ut viii ad viiii“ fort und entspricht damit dem Textverlauf in Frutolfs *Breviarium* und nicht dem des Anonymous MK. Vgl. Christian Meyer, „Aus der Werkstatt des Kompilators: Bemerkungen zu zwei musiktheoretischen Schriften des 11. Jahrhunderts“, *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II*, hrsg. von Michael Bernhard, München 1997, S. 1–12, hier S. 10.

8 Vivell, *Breviarium*, S. 44f.

9 Ebd., S. 38f.

10 Ebd., S. 39f. Ein Abkürzungsstrich über „tota“ ist wohl abgeschnitten worden.

11 Clm 14965b, Fol. 9r; vgl. Vivell, *Breviarium*, S. 39.

12 Clm 14965b, Fol. 9r; Vivell, *Breviarium*, S. 39.

13 Der Schreiber von Clm 14965b hat ursprünglich „nascitur“, zweimal geschrieben: Zuerst nach „proportio“, (vgl. Zeile 6 des Fragments) und danach nach „diapason“.

aus St. Michelsberg spielt auf die Anfertigung zweier Kopien des *Breviariums* um die Wende des zwölften Jahrhunderts an. Der vom Michelsberger Bibliothekar Burchard kompilierte Katalog schließt eine Kopie des Traktates, *Breviarium Frutolfi de musica* für Frutolf und eine Kopie für Thiemo ein.¹⁴ Ein weiterer Eintrag ohne Verfasserangabe steht auf Burchards Liste für Thiemo, „Regule de musica cum tonario“ und könnte nach Karin Dengler-Schreiber eine Kopie von Frutolfs *Breviarium* mit seinem *Tonarius* sein.¹⁵ Doch scheinen beide Michelsberger Kopien des Traktates verschollen zu sein.

Paläographisch ist das Fragment wohl in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zu platzieren. Aufgrund des schräg-ovalen Stils und der Verwendung des tironischen „et“, welches wohl auf dem Michelsberg schon von dem Schreiber Ellenhard († 1137) verwendet wurde,¹⁶ könnte man vermuten, dass das Fragment ebenda im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts geschrieben wurde. Der bereits 1119 verstorbene Thiemo kommt daher als Schreiber nicht in Frage.¹⁷ Die Schrift lässt sich nicht mit einem anderen Michelsberger Schreiber in Verbindung bringen, sie hat folgende charakteristische Merkmale: Der untere Teil des „a“ ist nicht geschlossen, die Unterlänge des „q“ nach links gebogen und die Oberlänge des „d“ erscheint in beiden Formen, die in der Mitte des 12. Jahrhunderts üblich waren, senkrecht und gebogen. Die Schrift wäre aber in jedem Fall noch als süddeutsch einzuordnen, vielleicht handelt es sich um eine Kopie, die außerhalb Bambers angefertigt wurde.

Wie schon oben erwähnt, scheint weder eine autographe Fassung des *Breviariums* erhalten zu sein, noch eine Kopie, die von Thiemo geschrieben wurde. Allerdings ist es möglich – wie Harry Bresslau und Hartmut Hoffmann dargestellt haben –, dass Thiemo die Bücher auf Burchards Liste nicht eigenhändig angefertigt hatte.¹⁸ Wenn Thiemo tatsächlich eine Kopie des *Breviariums* selber geschrieben hätte, wäre mit zwei weiteren Exemplaren zu rechnen: je eines in der Hand von Frutolf und Thiemo. Falls Thiemo nicht als Schreiber in Frage kommt, so ist von einem anderen Schreiber auszugehen, der „Thiemos“ Kopie in Auftrag geschrieben hatte, und Thiemos Hand wäre nicht unbedingt zu erwarten. Es ist schon festgehalten worden, dass an der Münchener Kopie Clm 14965b weder Frutolfs noch

14 Vgl. Harry Bresslau, „Bamberger Studien“, in: *Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde* 21 (1895), S.139–243, um S. 147, sowie Karin Dengler-Schreiber, *Scriptorium und Bibliothek des Klosters Michelsberg in Bamberg* (=Studien zur Bibliotheksgeschichte 2), Graz 1979, S. 176f. und S. 182f.

15 Vgl. Dengler-Schreiber, *Scriptorium und Bibliothek*, S. 180f. Dagegen vermutet Christian Meyer, dass dieser Eintrag auf fol. 21–23v (Incipit: „Igitur qui nostram disciplinam“) in D-KA, cod. 504 hindeuten könnte („Aus der Werkstatt des Kompilators“, S. 1).

16 Vgl. Dengler-Schreiber, *Scriptorium und Bibliothek*, S. 39–42.

17 Bresslau bespricht zwei Kandidaten für den Thiemo in Burchards Listen, einen, der 1162 gestorben ist, und einen, der 1119 starb („Bamberger Studien“, S. 157). Burchard scheint in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts aktiv gewesen zu sein (vgl. Bresslau, S. 142) und starb selber 1149 (Dengler-Schreiber, *Scriptorium und Bibliothek*, S. 13). Da er über Thiemo im Perfekt schreibt, tendiere ich, wie Dengler-Schreiber (S. 34), zu jenem Thiemo, der 1119 gestorben ist.

18 Vgl. Hartmut Hoffmann, *Bamberger Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts* (=MGH Schriften 39), Hannover 1995, S. 179; Bresslau, „Bamberger Studien“, S. 156. Problematisch für Bresslau ist, dass Burchard den Text „pene omnes“ nicht für Thiemos Liste verwendet (S. 156). Es ist aber zu bemerken, dass Burchard die Schreiber-Beschreibungen immer unterschiedlich formuliert. Bresslau stellt die These auf, wenn auch vorsichtig, dass einige Notizen, die mit einer Ostertabelle in D-KA, cod. 504, Fol. 101r-v (ein Buch, das mit St. Michelsberg assoziiert wird) überliefert sind, von Thiemos Hand geschrieben sein könnten, da die Notizen, die von dieser Hand geschrieben wurden, 1118 enden (S 231f.). Die Hand in D-KA, cod. 504 ist nicht dieselbe, die das Münchener Fragment verfasste.

Thiemos Hände beteiligt waren.¹⁹ Die Handschrift in Kassel ist zu jung, um vor Thiemos Tod (wahrscheinlich um 1119) geschrieben zu sein, und kommt aus diesem Grund auch für die erwarteten Kopien nicht in Frage.

Teile der ersten vier Kapitel sowie die späteren Kapitel des *Breviariums* sind in der Kasseler Handschrift überliefert, während das *Breviarium* in Clm 14965b als vollständig zu betrachten ist. Dabei ist mit einer Überlieferung einzelner Kapitel nicht zu rechnen – im Gegensatz zu dem versifzierten Tonarius von Frutolf, der auch ohne andere Texte von Frutolf zirkulierte.²⁰ Hieraus könnte man annehmen, dass das neue Fragment auch zu einer vollständigen Kopie des *Breviariums* oder zumindest zu einem größeren Teil gehört hatte.

Ich möchte keine voreiligen Schlüsse ziehen, doch wäre es sinnvoll, die Überlieferung und Zirkulation des *Breviariums* erneut zu betrachten. Frutolf hat sich aktiv mit anderen Musiktheoretikern – älteren wie Hucbald und Boethius sowie jüngeren wie Guido, Bern und Hermann – auseinandergesetzt,²¹ und seine Arbeit zeigt uns den Rezeptionsprozess eines Theoretikers, der mit mehreren in Konflikt stehenden Ideen konfrontiert wurde. Eine Quelle mit einem direkten Bezug zu Bamberg fehlt uns immer noch.²² Allerdings kommen alle vorhandenen Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts aus dem süddeutschen Raum – und das neue Fragment zeigt eine weitere süddeutsche Rezeption außerhalb Bambergs.

19 Anhand des Michelsberger Bibliothekskatalogs von 1483 sieht Meyer die Handschrift als einst im Besitz von St. Michelsberg, vgl. „Aus den Werkstatt des Kompilators“, 4. Klemm schreibt: „Der Frutolf-Text läßt an Bamberger Herkunft denken. Gestützt wird diese Vermutung durch die Provenienz aus dem Besitz v. Murrs, der die ‚Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg‘ (Nürnberg 1799) herausgab und bei seiner Reise nach Bamberg den Codex erworben haben könnte“ (*Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, S. 16). Hätte Thimo die Anfertigung einer Kopie von Frutolfs *Breviarium* in Auftrag gegeben, wäre es auch möglich, diese in Clm 14965b zu sehen – doch momentan nur vorsichtig und in einer Fußnote.

20 Teile der Kapitel 1–4 sind auf Fol. 23v–28v zu finden, ein Teil des 16. Kapitels auf Fol. 21r–v, und der versifizierte Tonarius, auf Fol. 44v. Die Überlieferung des versifzierten Tonarius ist beschrieben in Michel Huglo, *Les tonaires: Inventaire, Analyse, Comparison*, Paris 1971, S. 286.

21 Dies kommt zu vor in Kapitel 10, *De musicis intervallis*, die einzige Stelle im Traktat, wo Frutolf seine Quellen auflistet: Clm 14965b, Fol. 20r–v; vgl. Vivell, *Breviarium*, S. 65; vgl. Auch Timothy McCarthy, *Music, Scholasticism and Reform: Salian Germany, 1024–1125* (= Manchester Medieval Studies 11), Manchester 2009, S. 95ff.

22 Huglo vermutet „Allemagne du sud“ als Entstehungsort für die Handschrift D-Kl, 4^o Ms. Math I (*The Theory of Music III*, S. 67), und Dengler-Schreiber schreibt „Bei der Handschrift clm 14965b läßt sich also kein paläographischer Beweis erbringen, ob sie vom Michelsberg stammt oder nicht, auch wenn die historischen Begleitumstände dafür zu sprechen scheinen“ (*Scriptorium und Bibliothek*, S. 212).

Besprechungen

MARGARET BENT: *Magister Jacobus de Hispania, Author of the „Speculum Musicae“*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing 2015. XVI, 211 S., Abb. (Royal Musical Association Monographs. Band 28.)

Wieder einmal ist Margaret Bent ein großer Wurf gelungen. Aus ihrer stupenden Kenntnis der oberitalienischen Quellen, die sich mit ihrer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit der Musik des 14. Jahrhunderts verbindet, erwuchs dieser Band, der unser Bild vom *Speculum musicae*, einer der umfangreichsten Schriften zur Musiktheorie aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, neu zeichnet. 1419 machte Matteo da Brescia, ein Priester aus Vicenza, sein Testament, in dem er seine „musicam et librum de cantu“ und anderes der Kirche vermachte. Allein den Franziskanern in Vicenza dürften sie sonst übergeben werden. Was er genau vermachte, erschließt sich erst aus einem Inventar aus dem Jahre 1457, in dem ein Buch eines gewissen Magisters „Jacobus de Hispania“ angeführt wird, das aus sieben Büchern bestehe, deren Anfangsbuchstaben das Akrostichon „Iacobus“ ergeben. Dieses Inventar ist erst vor kurzem wiederentdeckt und zugänglich gemacht worden, und das Akrostichon lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um eine Abschrift des *Speculum musicae* handeln muss. Mit dem Terminus ante quem 1419, dem Datum der Aufsetzung des Testaments, wäre dies die älteste Abschrift, stammt doch das Pariser Exemplar aus den Jahren 1434–1440. Leider ist das Exemplar im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen. Damit war eine Spur gelegt, die weg von Lüttich führte, aber wohin? Jedem Leser sei es gegönnt, die luzide Argumentation Margaret Bents zu verfolgen, die alle bisherigen Vermutungen genau unter die Lupe nimmt und schließlich zu einem Jacobus führt, der 1267 oder 1268 als unehelicher Sohn Hein-

richs, Infant von Kastilien, geboren wurde. Heinrich war nicht nur ein Sohn Ferdinand III., König von Kastilien, sondern auch ein Bruder von Eleonore von Kastilien, die 1274 mit ihrem Mann Eduard in Westminster gekrönt wurde. Es spricht viel dafür, dass Eleonore Jacobus nach ihrem Besuch in Sizilien auf dem Rückweg vom Kreuzzug 1272 oder 1273 nach England mitnahm und ihn so in Sicherheit vor den Kriegswirren auf dem Kontinent brachte. Dort erhielt Jacobus eine hervorragende, auch musikalische Ausbildung, die ihn schließlich 1281 nach Oxford führte. Viele Jahre scheint er immer wieder auf dem Kontinent verbracht zu haben, was gut damit übereinstimmt, dass er in den 1290er Jahren in Paris mit dem Komponisten Petrus de Cruce zusammengetroffen war, dessen Werk er ausdrücklich in seinem Traktat erwähnt. Bei dieser Gelegenheit kann Margaret Bent auch das Missverständnis Willi Apels bezüglich der Übertragung von mehr als drei Semibreven beseitigen. Denn Jacobus war ein treuer Nachfolger Francos und bestand auch bei mehr als drei Semibreven auf einer ungleichmäßigen Teilung. Auch den weiteren Lebensweg vermag Margaret Bent nachzuzeichnen, den sie bis zu Jacobus' Tod im Jahre 1332 ziemlich genau rekonstruieren kann. Ebenso wahrscheinlich ist ein erneuter Aufenthalt in Paris Anfang der 1320er Jahre, wo er die neuesten Theorien der Ars nova Philippe de Vitry und Johannes de Muris kennenlernte. Jacobus war ein hochgebildeter Mann, der im Dienst des Königs von England stand und seine diplomatischen Reisen zu Bildungszwecken nutzte. Vielleicht ist diese Entdeckung ein willkommener Anlass, das *Speculum musicae* erneut als ein Zeugnis der Denkweisen des frühen 14. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen.

(Dezember 2015)

Christian Berger

STEFAN GASCH: *Mehrstimmige Proprien der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Liturgischer Kontext und Entwicklungsgeschichten eines Repertoires. Tutzing: Hans Schneider 2013. XV, 318 S., CD. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 6.)*

Die Propriumsgeänge der Messe sind aus mancherlei Gründen ein Randbereich der mehrstimmigen Musikgeschichte geblieben; dennoch gibt es sie, insbesondere in der Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts. Ihre Erforschung leidet, wie es scheint, gleichermaßen an der Schmalheit wie an der schwer überschaubaren Komplexität der Überlieferung. Die vorliegende Wiener Dissertation ist – nach den Dissertationen von Werner Heinz, Gerhard-Rudolf Pätzig, Martin Bente und David Burn – ein weiterer Versuch, das zentrale Korpus der Proprien Heinrich Isaacs und die dazugehörigen Ergänzungen verschiedener weiterer Komponisten zu ordnen. Gaschs Ausgangspunkt ist dabei nicht Isaac und die Hofkapelle Maximilians I., auch nicht der ungewöhnlich späte Druck des *Choralis Constantinus* von 1550 bis 1555, sondern gewissermaßen die zweite Generation der Benutzer dieses Korpus. Eine wichtige Voraussetzung dazu bildet die von Birgit Lodes vorgenommene Umdatierung einiger maßgeblicher Münchner Chorbücher. Dadurch ist inzwischen klar, dass keine in der Hofkapelle Maximilians I. geschriebenen Handschriften mit Proprien erhalten sind.

Die Arbeit beginnt mit zwei einleitenden Kapiteln, die sich mit den liturgischen Verhältnissen im für München zuständigen Bistum Freising und mit der Frühgeschichte der Münchner Hofkapelle vor der Berufung Ludwig Senfls 1523 beschäftigen. Der erste Punkt ist ebenso unvermeidlich wie frustrierend, da aus München wie aus Freising zwar Missalien ohne Notation greifbar sind, aber keine für Vergleiche geeignete Melodieüberlieferung. Gasch unterzieht sich daher der

mühsamen Aufgabe, zur Herausarbeitung der Freisinger Besonderheiten die Gesangstexte der Heiligenfeste mit den Missalien der Nachbardiözesen zu vergleichen. Die umfangreiche Synopse ist auf der beigegebenen CD-ROM zu finden. Dort findet sich ebenfalls eine gegenüber früheren Darstellungen erweiterte Liste von Belegen für Münchner Hofmusiker von ca. 1454 bis 1530.

Im Hauptteil der Arbeit werden die erhaltenen Chorbücher der Münchner Kapelle chronologisch sortiert und auf ihren Informationswert zum Kapellrepertoire hin befragt. Die vor 1523 zu datierenden Handschriften sind zumeist als Geschenke an den Münchner Hof gekommen und werden daher als „passive Rezeptionsschicht“ eingestuft. Für einzelne Messvertonungen dieser Chorbücher lässt sich allerdings eine Übernahme in jüngere Gebrauchshandschriften nachweisen. Für die unter Senfls Aufsicht geschriebenen Chorbücher führt Gasch die Ergebnisse von Bente und Lodes zu den Wasserzeichen zusammen, vereinfacht die Nomenklatur der Schreiberhände und kommt so zu einem neuen Überblick über die Handschriften. In den Einzeldiskussionen zeigt sich öfters, dass auch Handschriften verlorengegangen sein müssen, deren Inhalt teilweise aus späteren Abschriften erschlossen werden kann. Und es ist nach wie vor nötig, über Autorzuschreibungen anonym oder pseudonym überlieferter Sätze und Fassungen zu streiten. Wichtig für das Gesamtbild ist dabei das Ergebnis, dass der Bearbeitungsschritt, der von Isaacs Proprien in Weimar zum ersten Band des *Choralis Constantinus* führt, mit einiger Wahrscheinlichkeit in den Beginn von Senfls Münchner Amtszeit fällt, somit eine Bearbeitung von fremder Hand darstellt. Für die Sortierung der mehrstimmigen Sätze bezieht Gasch eine Reihe von stilistischen Merkmalen wie Lage des cantus firmus im vierstimmigen Satz, Verwendung von Imitation und Kanon, Bicinien, proportio sesquialtera und Stärke der Binnengliederung ein. Bei den Senfl zuge-

schriebenen Sätzen kann er in einigen Fällen eine Entstehung für Augsburg, d. h. vor 1523, plausibel machen. Das vergrößert die Zahl der anzunehmenden Entstehungskontexte der übereinanderliegenden Repertoireschichten. Die mit Sicherheit für München komponierten späten Schichten von Senfl und Mattheus Le Maistre werden einer näheren analytischen Betrachtung unterzogen, insbesondere im Hinblick auf die Kanontechnik. Nicht gelungen ist dabei der Seitenblick auf eine eventuell zugrundeliegende Münchner Melodiefassung des Chorals.

Neben undankbarer Kleinarbeit enthält dieses Buch also Beiträge zur Klärung der komplexen Überlieferung eines prominenten Korpus liturgischer Musik. Die Erträge erweitern vor allem unsere Vorstellung vom Lebenswerk Ludwig Senfls, aber auch von dem sich über mehrere Generationen erstreckenden Repertoireaufbau der Münchner Hofkapelle.

(Februar 2016)

Andreas Pfisterer

PETER VAN TOUR: Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 2015. 318 S., Abb., Nbsp. (Studia musicologica Upsaliensia. Band 25.)

In den letzten Jahren hat die musikwissenschaftliche Forschung ein immer weiter wachsendes Interesse für die Kompositionslehre und besonders für die Partimento-Tradition aus Neapel gezeigt (unter den zahlreichen Beiträgen: Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento*, Oxford 2012). Das Interesse an diesem Repertoire verdankt sich auch der erneuten Hinwendung der Musiktheorieforschung zur Kompositionspraxis des 18. Jahrhunderts. Dabei ist die Entwicklung analytischer Begriffe wie Satzmodell, Schema und Topos miteinzubeziehen. Nach der Definition von Robert J. Gjerdingen ist ein Schema eine „intellektuelle Struktur“,

die sich durch vergangene Erfahrungen (d. h. durch das Gedächtnis) gliedert und als „interpretativer Text“ wirkt (Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford 2007). Die Idee, dass die Entwicklung des musikalischen Stils und der musikalischen Form aus denkbaren und erkennbaren Schemata stammt und geleitet wird, entspricht den grundlegenden Prinzipien der Solfeggio- und Partimento-Praxis. Letztere hatte im Laufe des 18. Jahrhunderts eine zunehmende Bedeutung innerhalb der Kompositionslehre an den neapolitanischen Konservatorien gewonnen. Neapel war damals im internationalen Maßstab die führende Ausbildungsstätte für Komponisten schlechthin. Neben den Partimenti und Solfeggi spielten auch andere Lehrdisziplinen, etwa der geschriebene Kontrapunkt, eine wesentliche Rolle. Das Verhältnis dieses Unterrichtsfachs zur Partimento- und Solfeggio-Lehre war bislang noch kaum erforscht, eine Lücke, die nun durch die vorliegende Dissertation von Peter van Tour erstmals geschlossen wird. Die von den Zöglingen namhafter Lehrer angefertigten Kontrapunktübungen stellen das Zentrum der Untersuchung dar. Der Autor zieht Quellen ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis Anfang der 1830er Jahre in Betracht. Diese Quellen finden sich heutzutage europaweit in zahlreichen Bibliotheken und Archiven; Peter van Tour hat sie erstmals erhoben und in einem Appendix den jeweiligen Herkunftskonservatorien (Santa Maria di Loreto, Sant’Onofrio, Santa Maria della Pietà dei Turchini und Real Collegio di Musica) zugeordnet.

Nachdem praxisorientierte Anleitungen fürs Spielen am Tasteninstrument und Singen durch Partimenti und Solfeggi erlernt wurden, konnten sich die Schüler für das im vollen Umfang aus zahlreichen geschriebenen Übungen bestehende Studium des Kontrapunkts und der Komposition entscheiden. Hier standen sich innerhalb der neapolitanischen musikdidaktischen Tradition zwei einflussreiche Schulen gegenüber:

die nach Leonardo Leo und Francesco Durante benannten Traditionen der Leisti und Durantisti (zwei Bezeichnungen, die freilich erstmals in Emmanuel Imbimbos *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique et sur quelques abus introduits dans cet art: précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples* aus dem Jahre 1821 verwendet wurden). In der Forschung sind diese Schulen wiederholt in Frage gestellt worden, auch weil ihr musiktheoretisches Profil und die Ursachen für ihre Rivalität nicht klar erfasst wurden. Der Autor berücksichtigt erstmals aus der Zeit der Koexistenz beider Schulen stammende Quellen, die über ein Zugehörigkeitsgefühl der Schüler informieren. Die Lehrmethode und wesentliche theoretische und didaktische Fragen, etwa die Behandlung der Dissonanzen und die Rolle der Fuge, werden von van Tour erstmals durch die vergleichende Analyse der Kontrapunktheftes der Leisti (am Conservatorio La Pietà) und der Durantisti (Sant'Onofrio und Loreto) erörtert. Die Spezifika der unterschiedlichen Herangehensweisen für die Kompositionslehre beider Traditionen kristallisieren sich in jedem Kapitel des Buches heraus. Van Tour nimmt auch die erhebliche Beteiligung der Konservatorien für das religiöse Leben Neapels ins Visier und untersucht die geistlichen Werke, die die Schüler unter der Leitung ihrer Maestri anfertigten und die einen Übergang zwischen striktem Kontrapunkt und freier Komposition darstellten. Das letzte Kapitel des Buches, in dem die Rolle des Partimento als Notationsschrift und im liturgischen Kontext beschrieben und definiert wird, ist der Partimento-Fuge und dem Generalbass gewidmet. Dank der Erträge dieser Untersuchungen ist es dem Autor gelungen, die genannten Schulen näher zu bestimmen.

Zwei umfangreiche Datenbanken haben es dem Verfasser ermöglicht, die zahlreichen Fälle unklarer oder widersprüchlicher Zuschreibungen und Datierungen aufzulösen und dabei die Rezeption dieses breiten

Repertoires besser zu dokumentieren. Diese Datenbanken, in denen über zehntausend Incipits von Solfeggi und Partimenti jeweils nach Komponisten geordnet enthalten sind, erschließen dieses umfassende Repertoire auf vorbildliche Weise. Die Datenbanken stehen online unter www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php und www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php zur Verfügung. Zweifellos handelt es sich bei Peter van Tours Dissertation um ein Standardwerk zur Geschichte der neapolitanischen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.

(Dezember 2015) Maria Luisa Baroni

Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler. Hrsg. von Peter ACKERMANN, Arnold JACOBSHAGEN, Roberto SCOCCIMARRO und Wolfram STEINBECK. Kassel: Verlag Merseburger 2014. 560 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 177.)

Ferdinand Hiller gehört zu einer Gruppe von Komponisten des 19. Jahrhunderts, deren Wahrnehmung sich mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts fundamental verändert hat: Wie Franz Lachner, Josef Rheinberger oder Carl Reinecke wird Hiller zeit seines Lebens überaus geschätzt und vielfach aufgeführt, außerdem spricht die große Zahl von Kompositionsschülern (und auch Kompositionsschülerinnen!) für eine breite Rezeption seines Wirkens auf vielen Ebenen. Aus Anlass seines 200. Geburtstags fand im Jahr 2011 in Frankfurt (seinem Geburtsort) und Köln (der Stadt seines vornehmlichen Wirkens und Sterbeort) ein internationales Symposium statt, das seinem umfänglichen kompositorischen Schaffen, seinen künstlerischen wie pädagogischen Tätigkeitsfeldern und seinem umfangreichen musikalisch-kulturellen Netzwerk gewidmet war. Der vorliegende, üppige und sorgfältig betreute Band dokumentiert dieses Symposium.

Hiller – als Wunderkind in Weimar ausgebildet – lebte als junger Erwachsener in Paris und Italien und knüpfte bereits dort nennenswerte Kontakte, um dann zunächst als Interimsleiter des Gewandhauses zu Leipzig und in Dresden, später als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf freundschaftlich und intensiv u. a. mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner und Robert Schumann zu verkehren. Ab 1850 als Städtischer Kapellmeister und Direktor des späteren Konservatoriums leitete er die Gürzenich-Konzerte und die Rheinischen Musikfeste – und wurde zu einem Hauptprotagonisten im Streit um die sogenannte „Neudeutsche Schule“. Dass sein Schaffen nach seinem Tod 1885 sehr bald in Vergessenheit geriet, ist unter anderem der nationalsozialistischen Kulturpolitik anzulasten: Hiller war Sohn jüdischer Kaufleute in Frankfurt.

Die im Sammelband vertretenen Aufsätze nehmen die unterschiedlichsten Perspektiven auf das Leben und Schaffen Ferdinand Hillers ein. Eine erste Gruppe mit der Überschrift „Identität und Werdegang“ bemüht sich um Aspekte der Biographie Hillers: Während Laurenz Lütteken einleitend „Hillers Konjunkturen im 19. Jahrhundert“ als nahezu zyklische Euphorien und als Aspekte der musikalischen Historiographie aufruft, ordnet Sabine Henze-Döhring die Person Hillers in einen Kontext musikalischer Eliten im jüdischen Großbürgertum ein. Weitere Beiträge beleuchten Phasen in Hillers bewegtem Leben wie die erste Frankfurter Zeit, auch unter dem Gesichtspunkt späterer Berührungspunkte zwischen Hiller und seiner Vaterstadt (Ralf-Oliver Schwarz), oder Hillers Kontakt mit dem Simonismus (Ralph P. Locke) und der römischen Vokalpolyphonie (Peter Ackermann). Arnold Jacobshagen untersucht schließlich sehr detailliert das Repertoire Hillers als Städtischer Kapellmeister als Ausdruck einer Programmpolitik.

Dass sich ein zweiter Block dem umfangreichen Schaffen Hillers – das nahezu alle

nennenswerten Gattungen berührt – widmet, ist selbstverständlich. Wolfram Steinbeck stellt so detailreich wie vergleichend und sehr informativ das gegenwärtig nahezu unbekanntes symphonische Schaffen Hillers vor, andere symphonische Formen – wie die große Kammermusik oder die Serenaden – werden von Julian Caskel berücksichtigt; warum diese für das 19. Jahrhundert nennenswerten Gattungen unter „symphonische Kleinform“ geführt werden, bleibt unklar: Caskel bezieht sich in seinen sehr kundigen Beobachtungen schlicht auf Satztypen außerhalb der Sonatensatzform, etwa auf Scherzi oder andere Verlaufsformen. Eva Martina Hanke und Cordelia Miller untersuchen sehr kundig Konzerte und Konzertstücke Hillers. Dass auch gleich zwei Beiträge Hillers Klaviermusik gewidmet sind, erschließt sich nicht nur aus dem sehr umfangreichen KlavierŒuvre Hillers: Während Florian Kraemer dessen Klaviermusik aus der Sicht Robert Schumanns darstellt, nähert sich Kerstin Helfricht sehr lesenswert der Klaviermusik Hillers für Kinder, den „instruktiven Klavierstücken“. Gleich vier Aufsätze drehen sich um das Vokalschaffen: René Michaelsen interpretiert die skurrile *Operette ohne Text* op. 106 letztlich unter der Perspektive der Latenz, und Claudio Toscani thematisiert mit *Romilda* eine frühe Oper Hillers für die Mailänder Scala. Dass Hiller auch Oratorien hinterlassen hat, mag überraschen, die beiden großen alttestamentlichen Oratorien *Die Zerstörung Jerusalems* und *Saul* (Rainer Heyink) gehören aber im späten 19. Jahrhundert zum gängigen Oratorien-Repertoire. Ulrich Linke schließlich gibt einen umfangreichen Überblick zum Liedschaffen Hillers.

Die kulturpolitische und musikpädagogische Tätigkeit steht im Mittelpunkt eines dritten Abschnitts: So geht es um die französischen (Malou Haine) und italienischen (Ayaka Shibata) Vernetzungen Hillers, etwa zu Liszt und Rossini; Fabian Kolb stellt in einem aufschlussreichen, sehr materialreichen

Beitrag Hiller als Vermittler zwischen deutscher und französischer Musikkultur dar, sekundiert von Matthieu Cailliez, der Hillers erst in den fünfziger Jahren wiederbelebten Kontakt zum Musikleben in der französischen Metropole darstellt. Dieter Gutknecht und Klaus Wolfgang Niemöller widmen sich Aufführungsaspekten in Köln, nämlich der Kölner Erstaufführung der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach und den Programmen der Niederrheinischen Musikfeste.

Ein letzter Abschnitt „Hiller und andere“ erweist den weiten Horizont Hillers: Johannes Laas beschreibt den auch persönlichen Kontakt Goethes zum jungen Hiller, Laure Schnapper die Beziehung Hillers zu den französischen Revolutionsbewegungen. Helmut Loos vermittelt über den Briefwechsel Innensichten aus dem Kontakt Hillers zu Mendelssohn, und Giseler Schubert nimmt schließlich Wagners Hiller-Polemik kritisch in den Blick. Der Band wird beschlossen mit einer Darstellung der Pariser Editionen von Hillers Werken (Herbert Schneider) und einer Aufarbeitung des Nachlasses in der Frankfurter Universitätsbibliothek (Ann Kersting-Meulemann); ein Einblick in den Kölner Nachlass gestaltet sich nach dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs 2011 als schwierig.

Ein Desiderat bleibt insbesondere eine Untersuchung der Lehrtätigkeit Hillers in Köln: Angesichts der umfangreichen Veröffentlichungen von Lehrwerken, die – anders als bei Lachner, Rheinberger oder Reinecke – auch im Druck vorliegen und sowohl die didaktisch-methodischen Ansätze Hillers in ihrem traditionellen Kontext dokumentieren als auch einen Einblick in dessen Kompositionswerkstatt ermöglichen, ist zu fragen, warum die Herausgeber des üppigen Bands diese hervorragende Facette ihres Protagonisten nicht im Blick hatten. Andererseits macht die Lücke in diesem Band deutlich, dass Leben und Wirken von Ferdinand Hiller ertragreiche Forschungsgegenstände auch in Zukunft bleiben werden. Der vorgelegte

Sammelband setzt für die Hiller-Forschung Maßstäbe.

(Januar 2016)

Birger Petersen

ARNE STOLLBERG: Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. München: edition text + kritik 2014. 789 S., Nbsp., CD.

So unversöhnlich einander im 19. Jahrhundert die Propagandisten der „absoluten“ Musik und die neudeutschen Apologeten der Programmmusik gegenüberstanden: In der Musikwissenschaft gewinnt, befördert nicht zuletzt durch Erfahrungen mit der Mahler-Analyse, schon seit längerem die Einsicht Raum, dass die Opposition zwischen Form- und Inhaltsästhetik auf einer schiefen Relation beruhte und dass insbesondere die symphonischen Werke des langen 19. Jahrhunderts eine Verschränkung beider Blickwinkel erfordern, um wirklich verstanden zu werden – selbst bei scheinbar so eindeutigen Fällen wie Josef Rheinberger oder Richard Strauss. Die Probe aufs Exempel liefert in eindrucksvoller Weise die vorliegende, als Habilitationsschrift entstandene Studie Arne Stollbergs, die mit großer Gründlichkeit, methodischer Schärfe und inhaltlicher Breite dem Phänomen des „Tragischen“ in Orchesterwerken nachgeht, von Glucks Ouvertüren bis zu Gustav Mahler und Felix Weingartner. Scheint schon der Titel Hanslick und Wagner zu überblenden, so entwerfen die Werkinterpretationen und musikästhetischen Überlegungen Stollbergs in der Summe ein Konzept von „tragischer“ Symphonik, dem womöglich Hanslick und Brahms, Liszt und Wagner gleichermaßen hätten beipflichten können.

Worum es ihm geht, zeigt Stollberg gleich zu Beginn plastisch an Emil Nikolaus von Rezniceks Erläuterungstext zu seiner *Tragischen Symphonie* d-Moll von 1903: Die Symphonie schildert nicht eine bestimmte, per-

sonalisierte Tragödie, sondern funktioniert wie eine Tragödie schlechthin, sie „hat kein ‚Programm‘, aber dennoch einen Inhalt“ (S. 26). Dieses Prinzip versucht nun Stollberg – nach einem grundlegenden theoretischen Kapitel zu den Beschreibungsmodi Narration und Drama insbesondere bei der Sonatenhauptsatzform – an einer recht bunten Reihe von Orchesterwerken aufzuweisen, die sich in seiner Darstellung eindrucksvoll zu einem intertextuellen Netz verknüpfen. Ausgangspunkt und dann auch immer wieder Bezugspunkt ist ihm dabei Beethovens Fünfte Symphonie, die er erstmals und durchaus überzeugend mit der in Wien um 1800 lebhaft diskutierten Tragödientheorie des von Beethoven so geschätzten Heinrich Joseph von Collin in Verbindung bringt. Selbst und gerade das sieghafte, in C-Dur strahlende Finale, das meist als tragödienfremd wahrgenommen wird, fügt sich dem Verfasser so zwanglos in ein Verständnis der Symphonie als ein Werk, das mit seiner bruchlosen Stringenz und Logik tragödiengleich einen Kampf gegen ein unerbittliches Schicksal ausficht, um zuletzt – Collin gemäß – selbst im Untergang noch zu triumphieren, nämlich die Überlegenheit des äußerlich scheiternden, aber sittlich-moralisch ungebrochenen Individuums zu feiern. Diesem spezifischen Konzept von Tragik meinte, wie Stollberg zeigt, Felix Draeseke in seiner Dritten Symphonie, der *Symphonia tragica* op. 40 von 1888 entgegnetreten zu müssen mit einer freudig in C-Dur beginnenden, sich dann aber verdüsternden Konzeption, die in ein totentanzähnliches c-Moll-Finale mündet.

Das mit 200 Seiten fast eine eigene Monographie bildende Kapitel „Tragische Ouvertüren“ greift noch hinter Beethoven zurück auf Glucks Ouvertüren zu *Alceste* und *Iphigénie en Aulide*, vor allem bei letzterer mit einer überzeugenden Neuinterpretation der Form, während bei der *Alceste*-Ouvertüre Zweifel bleiben, ob die Rückleitung und der Reprisenbeginn sich wirklich mit dem

Tod der Protagonistin parallelisieren lassen. Bei Beethovens Ouvertüre c-Moll op. 62 über Collins Trauerspiel *Coriolan* versucht Stollberg tatsächlich erstmals, Collins Ästhetik und Dramentheorie für die musikalische Interpretation fruchtbar zu machen, mit einer präzisen musikalischen Analyse, die dann allerdings nicht die Frage beantwortet, weshalb gerade hier Beethoven den Schluss ohne jede Aufhellung im Sinne von Collins Tragödienkonzeption gestaltet (wie sie dann die *Egmont*-Ouvertüre op. 84 umso mehr wieder vorexerziert).

Eine der großen Qualitäten der Arbeit besteht darin, dass sie nicht nur Heroengeschichte schreibt, sondern den etablierten Werken (von denen einige bewusst ausgelassen werden) auch gänzlich vergessene gegenüberstellt, was das Gesamtbild enorm bereichert. Dazu gehören die überhaupt ersten Analysen von Friedrich Schneiders *Ouverture tragique* op. 45 und Joseph Heinrich Breitenbachs unmittelbar darauf reagierender *Tragischer Ouvertüre*, die kurioserweise fremde Vokalsätze zur Präzisierung des Inhalts einbezieht. Kritische Ersteditionen beider Werke sind nützlichweise auf einer CD beigegeben. Auch Woldemar Bargiels *Medea*-Ouvertüre op. 22 und Ernst Boehes *Tragische Ouvertüre* op. 10 werden kurz thematisiert. Brahms' *Tragische Ouvertüre* op. 81, die in vielem ja quer zur Sonatensatztradition steht, bezieht Stollberg mit Gewinn auf Gustav Freytags Dramenmodell. Dass Brahms dieses kannte, lässt sich wohl nicht nachweisen (und vielleicht reichte auch Brahms' notorische Melancholie aus, um Beethoven und Collin hier ein ganz anderes, resignatives Tragödienkonzept entgegenzustellen), doch wird einem durch Stollbergs Überlegungen nun auch die sehr eigenartige, verlangsamte Musik der Pseudo-Durchführung verständlicher, die anstelle des zu erwartenden Kampfes wohl fatalistische Resignation ausdrücken soll. Bei Boehes Ouvertüre und mehr noch bei Max Regers *Symphonischem Prolog zu einer Tragödie*

op. 118 arbeitet Stollberg dann sehr schön die Auseinandersetzung mit diesem Brahms-Konzept heraus, wobei er nicht zuletzt Regers spätere Streichung fast der gesamten Reprise plausibel von Gustav Freytags Dramentheorie herleiten und Beethovens dramatischem Sonatenkonzept entgegenzustellen vermag.

Wieder zur Symphonie zurückkehrend, widmet sich der Verfasser mit einer glänzenden Analyse einer Ehrenrettung der Vierten Symphonie c-Moll von Franz Schubert als eben doch durch und durch „tragischer“ Symphonie von entsprechendem Gewicht. Als Basis dafür dient ihm die nicht ohne Hypothesen auskommende, am Ende aber doch aufwendig und vielschichtig untermauerte These, dass Schubert intensiv – unter anderem über Anton von Spaun – in die Wiener Diskurse zur Dramen- und Tragödientheorie seiner Zeit involviert und seine Vierte Symphonie womöglich als musikalischer Beitrag zu einem Dichterwettstreit intendiert gewesen sei. Die Siebte Symphonie, die „Unvollendete“, interpretiert Stollberg als Schuberts „zweite Tragische“, das Konzept der Vierten neuformulierend, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Tragödientheorie von Matthäus von Collin, in der das Lied eine besondere Rolle spielte, was wiederum auf die Thematik der Symphonie ausgestrahlt habe. Einmal mehr macht Stollberg hier auch die Rezeption von Beethovens Fünfter Symphonie plausibel im Aufweis eines Beziehungsnetzes von tonalen Wendungen zur Untermediante – als eines der Momente, die dem Werk jene Einheit und Kausalität garantiere, die die zeitgenössische österreichische Theorie von der Tragödie verlangte.

Den umfangreichen Schubert-Komplex ergänzt schön eine (wenn auch etwas ausufernde) Darstellung der Schubert-Rezeption Felix von Weingartners in seinen Schriften wie auch in seiner – mit Motivik aus dem Scherzo-Fragment der „Unvollendeten“ arbeitenden – Sechsten Symphonie h-Moll *La Tragica*. Den letzten Schwerpunkt

bildet eine Studie zu Gustav Mahlers „tragischer“ Sechster Symphonie, für die Stollberg Mahlers Freund Siegfried Lipiner als „geheimen ‚Mentor‘ der Konzeption des Tragischen“ vermutet (S. 648). Das Tragische der Symphonie als „Drama der Tonarten“ fassend, macht Stollberg verständlich, dass der Klassizismus der Sechsten eine unmittelbare Funktion der absolut-musikalischen Realisierung des „Tragischen“ ist.

Obwohl glänzend formuliert und sehr intelligent mit Notenbeispielen bereichert, verlangt der recht dick geratene und zugleich sehr konzentriert geschriebene Band dem Leser einige Kondition ab. Dafür möchte man, wenn man einmal Feuer gefangen hat, auch nichts überschlagen in dieser unglaublich dichten, farbigen und mit großer Stringenz argumentierenden Darstellung eines scheinbar begrenzten Phänomens, das – so angegangen – einem freilich Wesentlichen für die klassisch-romantische Symphonik insgesamt aufzuschließen vermag. Stupender Kenntnisreichtum auf musik-, theater- und philosophiegeschichtlichem Terrain und souveräne musikanalytische Kompetenz gehen hier wie selbstverständlich Hand in Hand und vermitteln auch dem Repertoirekundigen noch faszinierend neue Einblicke in ein wichtiges Stück Musikgeschichte, das Stollberg im Dahlhaus'schen Sinne und doch auf ganz eigene Weise so beschreibt, wie das nur ganz selten gelingt: als mit der Geistesgeschichte verknüpfte Problemgeschichte des Komponierens.

(Februar 2016)

Hartmut Schick

Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik. Hrsg. von Anette SCHAFFER, Edith KELLER, Laura MOECKLI, Florian REICHERT und Stefan SABOROWSKI. Schliengen: Edition Argus 2014. 193 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 5.)

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis einer im Rahmen des Forschungsprojekts *Sänger als Schauspieler* durchgeführten Tagung am 2. Oktober 2010 an der Hochschule für Künste Bern. Er umfasst sechs Aufsätze (Céline Frigau Manning, Anselm Gerhard, Laura Moeckli, Christine Pollerus, Anette Schaffer, Stephanie Schroedter), einen Werkstattbericht (Edith Keller, Stefan Saborowski, Florian Reichert) und ein Interview (Sigrid T'Hoof mit Laura Moeckli), die allesamt die gestische Darstellungsfähigkeit der Pariser OpernsängerInnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts diskutieren. Interdisziplinär und intermedial zugleich werden Linien zwischen – normativen und deskriptiven – Gestiktraktaten, biographischen Texten, Regiebüchern, ikonographischem Material und Rezensionen untersucht.

Zu den Beiträgen im Einzelnen: Laura Moeckli leitet mit ihrem Beitrag adäquat den Sammelband ein. Sie zeichnet die generellen Voraussetzungen darstellerischen Schaffens auf der Pariser Opernbühne des 19. Jahrhunderts nach und legt dabei ihr besonderes Augenmerk auf die Dichotomie von „nature“ und „noble“. Dabei verwendet sie vor allem biographisches Material sowie sogenannte „livrets de mise-en-scène“, was ihren Beitrag von den übrigen abhebt. Annette Schaffer überzeugt vor allem durch ihre Methodik und erfrischenden Fragen: Sie gewinnt gerade durch den Vergleich von ikonographischen Quellen neue Schlüsse zur Frage, inwiefern Gestiktraktate auf der Pariser (Opern-)Bühne umgesetzt wurden. Orientierten sich SängerInnen, die sich – wie von Schaffer aufgezeigt – durch die

Betrachtung von Kunstwerken inspirieren lassen sollten, auch an Gestiktraktaten oder orientierte sich nur der Illustrator des Sängers/der Sängerin später bei Anfertigung der Zeichnung etc. beispielsweise an Johann Jacob Engel? Céline Frigau Manning geht der Frage nach, welche Personen und Instanzen im Pariser Théâtre Royal Italien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Bühnenrealisation verantwortlich waren. Hierzu zieht sie vor allem Texte administrativen Charakters (Verträge) für ihre Untersuchungen heran. In einem zweiten Schritt macht sie das Publikum als aktiven Mitgestalter der Bühne stark und untersucht, inwiefern Erwartungshaltungen der Rezipienten die Realisation auf der Bühne reziprok mitprägten. Dabei richtet Manning ihr Augenmerk vor allem auf die Gestik der SängerInnen.

Was Christina Pollerus in ihrem Beitrag versucht, ist viel: Anhand neu erschlossener Quellen erkundet sie die Bedeutung des Mimisch-Gestischen für die Wiener Opernbühne von 1800 bis 1830. Das Besondere in Wien sei es, dass eine „absolute Hingabe an das Gefühl“ (S. 141) vorherrsche, was in Widerspruch zum sonst verhältnismäßig klassischen, von „Anstand“ und „Mäßigung“ geprägten Verständnis gestischer (Schauspiel-)Kunst stand. Pollerus' Beitrag besticht dennoch vor allem durch seine Struktur und seinen Quellenreichtum, auch wenn er sich streckenweise wie ein Exposé eines größeren Forschungsvorhabens liest.

Anselm Gerhard zeigt in seinem Beitrag, dass es auch prä-verdianische Ausprägungen der „parola scenica“ gegeben hat und dass deren Verständlichkeit durch semantisch verstärkende Gesten unterstützt wurden. Anhand zahlreicher musikalischer Beispiele weist Gerhard nach, dass auch außerhalb von Paris sowie in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts solche Momente der dramatischen Energiebündelung existierten. Gerhard deutet damit auf die frühe symbiotische Verbindung von „situazione“, Musik und „gestischer Vergegenwärtigung“

(S. 123) hin. Stephanie Schroedter zeigt in ihrem sehr elaborierten und quellenreichen Aufsatz, wie Tänze als Choreographien des Politischen und Sozialen in die Oper (musikalisch) und auf die Bühne (tänzerisch) Eingang gefunden haben. Dabei dienen sie nicht als reine *Couleur locale*, sondern als ernstzunehmende Indikatoren für sozial-politische Entwicklungen des Städtischen – gerade in Paris – überhaupt. Anhand diverser Beispiele aus den Grand opéras von Meyerbeer zeichnet sie die Linien einiger Tanzformen (Cancan, Polka etc.) nach, decodiert sie und setzt sie in ihren soziokulturellen Kontext.

Der beigefügte Werkstattbericht dokumentiert einen Workshop, bei dem in Zusammenarbeit mit sieben Sängerinnen und Sängern nach einer theoretischen Einleitung mehrere Übungen in historisch-informierter Operngestik des 19. Jahrhunderts durchgeführt wurden. Dabei stellte sich heraus, dass ein von außen vorgegebener physikalischer Zustand mit der Stimme und dem gesamten musikalischen Gestus korrelierte und somit nicht hinderlich, sondern unterstützend wirkte. Diese Erkenntnis überrascht allerdings nicht. Auch stilistisch fällt dieser Beitrag ein wenig aus dem Rahmen des übrigen Bandes. Dem gegenüber steht das von Laura Moeckli geführte Interview mit Sigrid T'Hooft, die für ihre historisch-informierten Operninszenierungen Bekanntheit erlangte. In diesem gelungenen Gespräch werden interessante Einblicke in die heutige Theaterrealität gewährt. Was im Workshop als Laborsituation durchgeführt wurde, ist T'Hoofts tägliche Realität. Dabei geht sie vor allem auf die Bedeutung von Johannes Jelgerhuis – eines Schauspieltheoretikers des 19. Jahrhunderts – ein, den sie dem eher normativen Gilbert Austin vorzieht. T'Hooft stellt aber auch klar, dass aufgrund des Zeitdrucks an Opernhäusern die historisch-informierte Praxis ein kaum zu erreichendes Ideal darstelle.

Die erzielten Resultate der – wie es die Herausgeber selbst nennen – „künstlerische[n]

Forschung“ (S. 7) reihen sich in den aktuellen Diskurs um die historisch-informierte Aufführungspraxis nahtlos ein. Keiner der sechs Aufsätze enttäuscht. Meines Erachtens überzeugen vor allem die Beiträge von Schaffer, Manning und Pollerus. Der Sammelband bleibt seinem im Titel formulierten Versprechen insgesamt treu. Jeder der sechs Aufsätze verwendet schwerpunktmäßig einen anderen Quellentypus, wobei mir Mannings Verwendung von Opernverträgen besonders gewinnbringend erscheint. Alle Autorinnen und Autoren zeigen eine hohe philologische Sensibilität für den Umgang mit den unterschiedlichen Quellensorten. Wer einen repräsentativen Einblick in die wissenschaftliche Seite historisch-informierter (musiktheatraler) Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts sucht, wird von diesem Band nicht enttäuscht, auch wenn er den auf diesem Forschungsgebiet Versierten kaum neue Erkenntnisse liefert.

(Januar 2016)

Dimitra Will

Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons. Hrsg. von Detlef ALTENBURG, Arnold JACOBHAGEN, Arne LANGER, Jürgen MAEHDER und Saskia Maria WOYKE. *Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. 288 S., Abb. (Musik und Theater. Band 11.)*

Werk und Wirken Gaspare Spontinis bedürfen mit Blick auf die Forschungsliteratur keiner Rehabilitierung, wohl aber Vertiefung und Ausweitung. Dies leistet in förderlicher Weise dieser Kongressband des Forschertreffens *Gaspare Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons* (Erfurt 2006), das u. a. anlässlich einer Neuproduktion von *Fernand Cortez* am Theater Erfurt stattfand. Besonders die Pariser Jahre Spontinis (1803 bis 1820) sowie die exzeptionell erfolgreiche und für den Zeitgeist exemplarische *La Vestale* (1807) finden hier schwerpunktmäßig Berücksichtigung, seine spätere Zeit als Ge-

neralmusikdirektor in Berlin wird gestreift, seine Studienzeit in Neapel und seine frühen italienischen Opern bleiben ausgespart. Diese Konzentration schärft den Blick für das vielgestaltige Wirken Spontinis während und nach der Regierungszeit Napoleons und würdigt den Komponisten, Dirigenten und Bühnenpragmatiker als einen der wesentlichen Wegbereiter u. a. für die Gattungstradition der Grand opéra sowie für eine neuempfundene, psychologisch motivierte Musikdramatik. Einziger Wermutstropfen: Ein analytischer, sich ausschließlich der zweiten Tragédie lyrique – *Fernand Cortez* (1809) – und ihrer Überarbeitungen widmender Beitrag hätte das breit ausgelegte Panorama dort zusätzlich geweitet, wo heutiges Wissen sich ungleich zur historischen Relevanz verhält.

Unter Kritik an einer Musikgeschichtsschreibung, die – entgegen dem historischen Verständnis–Instrumentalmusik und Operngenie nicht in Beziehung setzt, nähert sich Anno Mungen einer revidierten Positionierung Spontinis durch ein Parallelisieren mit Beethoven. Mungen erläutert Beziehungsebenen u. a. durch Analyse der Fassadenikonographie des Palais Garnier von 1875, einer an politischen Aspekten ausgerichteten Gegenüberstellung der *Eroica*-Symphonie mit *Fernand Cortez* sowie mit Verweisen auf analytische Rezensionen E. T. A. Hoffmanns. Da Mungen Forschungsperspektiven aufzeigt, sie aber hier nicht beschreibt, ist sein invertierbares Fazit, Spontini sei der „Beethoven der Oper“ (S. 18), nicht Ergebnis, sondern Arbeitshypothese, die – weil rhetorisches Konstrukt – einer besonders stichhaltigen Beweisführung bedürfte. Auch Anne Henrike Wasmuth unterzieht in ihrem Werkstattbericht zur kürzlich erschienenen Dissertation dem bis heute fortgeschriebenen, zumeist negativen Bild des Wirkens von Spontini in Berlin (1821 bis 1841) einer generellen Kritik, indem sie differenziert das entsprechende thematische Panorama entfaltet (Spontini als „Gegner“ von Carl Maria von Weber, als Dirigentenpersönlichkeit,

als Hofbeamter des Königs usw.), um es mit der Realhistorie zu konfrontieren und – mit Blick auf Wertzuschreibungen verschiedener Generationen – dadurch ansatzweise zu revidieren.

Einen substanzreichen Überblick über die Krisenzeit Pariser Theaterinstitutionen des Ancien Régime während der ersten Revolutionsjahre, die mit dem Gesetz zur Theaterfreiheit (1791) eine grundlegend veränderte, weil erweiterte Konkurrenzlandschaft schufen, legt Rüdiger Hillmer vor. Seine Studien ihrer administrativen wie funktionalen Neustrukturierung unter Napoleon 1806/07 als Segment einer „symbolischen Politik“ (S. 26f.), die dem „nationalen Führungsanspruch Frankreichs“ (S. 27) gerecht werden sollte, legen überzeugend dar, unter welchen Rahmenbedingungen sich Spontinis Tätigkeit vollzog. Das ästhetische Selbstverständnis der Dichter-Librettisten des Empire, konzentriert auf seinen wichtigsten Repräsentanten, Étienne de Jouy, untersucht Olivier Bara. Es wird deutlich, inwieweit sich die divergenten klassischen Gattungskonzepte von Tragödie und Epos unter Einbezug eines ausbalancierten Verhältnisses der Kategorien des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen zu einem hybriden „épique en action“ (S. 32) verbanden, um dem gesteigerten Schaubedürfnis (eingebettet in einen außer-europäischen Exotismus) sowie der Funktionalisierung als politischer Allegorie, die auf den imperialen Machtanspruch Napoleons verweist, gerecht zu werden. Daran anknüpfend zeigt Matthias Brzoska am Beispiel von Spontinis Finaldramaturgieen und der durch kritische Quelleninterpretation abstrus erscheinenden Modifikationsgeschichte des *Olimpie*-Finales, welche Schwierigkeiten es bereitete, die erstarkende Kategorie der historischen Wahrheit („vérité historique“) in Einklang zu bringen mit dem Relikt einer Dramaturgie des glücklichen Schlusses („lieto fine“), der sich noch – wie im Rettungsfinale der *Vestale* – unter Rückgriff auf die Ästhetik des Wunderbaren („merveilleux“)

vollzieht. Brzoska begreift Spontini ebenso als einen Wegbereiter des schließlich historisch wahrhaftigen Katastrophenfinales von *La muette de Portici* (1828).

Seine Entstehungsgeschichte reflektierend sowie die Beziehungen Spontinis zum Hof und zur späteren Kaiserin Josephine nachzeichnend, interpretiert Arne Langer überzeugend das Pariser Debütwerk, die Opéra comique *Milton* (1804), als frühes Beispiel einer Künstleroper. Nicht der politische Aspekt hinsichtlich des verfolgten englischen Dichters ist Thema der Spielhandlung, sondern der Akt künstlerischer Tätigkeit – eingefangen in eine pastorale Inspirationsszene, deren intimer Charakter einen scharfen Gegensatz zu den Massenszenen späterer Werke bildet. Den langlebigen Erfolg von *La Vestale* (1807) führt Claudio Toscani unter Rekurs auf die antike Stoffgeschichte wie auf unterschiedliche soziale Funktionen von Klöstern (Schutzraum vs. Gefängnis) zurück auf das im Zusammendenken von Musik und Szene realisierte moderne psychologische Drama, dessen Opfer – wie im zweiten Akt besonders sichtbar – als menschliches Individuum gezeichnet ist. Einen Nachweis am Notentext, auf welche Weise Spontini – etwa in rezitativischen Passagen – die Rolle des Orchesters in die attestierte neue Qualität einer verdichteten Kontinuität der Handlung (S. 78) einbindet und hierdurch eine Steigerung emotionaler Effektivität erreicht (S. 79), erbringt Toscani indes nicht: Somit hängt auch seine Behauptung in der Luft, dass der exzeptionelle Erfolg der *Vestale* – entgegen späterer Werke – auf eben jene neue musikdramaturgische Funktionalisierung des Orchestersatzes zurückführbar wäre.

Ausgehend von den nach europäischen Ländern und deren politischen Interessenslagen verschiedenen Konjunkturen der Rezeption der Entdeckung Amerikas anhand des Columbus- und des Cortez-/Montezuma-Stoffes analysiert Jürgen Maehder perspektivenreich Spezifika der unterschiedli-

chen Darstellung der Eroberung des Aztekenreiches auf der Opernbühne des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Anhand seiner Librettoanalysen von Alvise Giustis *Motezuma* (Antonio Vivaldi, 1733), Friedrichs II. von Preußen *Montezuma* (Carl Heinrich Graun, 1755) und Vittorio Amedeo Cigna-Santi vielfach vertontem *Motezuma* (zuerst Gian Francesco Di Majo, 1765) zeigt er scharfsinnig die unterschiedlichen dramaturgischen Strategien auf, mit denen regionale politik- wie mentalitätsgeschichtliche Implikationen die Historiendeutung beeinflussten (etwa die Negierung der aztekischen Menschenopfer im antispansischen wie -katholischen Libretto Friedrichs II.). Eine durch Verzicht auf die Rolle des Aztekenkönigs verursachte Asymmetrie der Parteien (Spanier/Mexikaner) macht De Jouys und Spontinis *Fernand Cortez* beispielsweise ebenso abhängig von „Fremddetermination“ (S. 159) und bildet doch zugleich das Handlungsmodell eines exotistischen Opernstoffes aus, das für das kommende 19. Jahrhundert stilbildend werden sollte. Die eindruckliche Gegenüberstellung zweier exemplarischer Werke des Empire – nämlich Spontinis durch propagandistische Tendenzen in neue Formen gezwungener *Fernand Cortez* und Luigi Cherubinis die europäische Spanien-Romantik reflektierenden *Les Abencérages* (1813) – lässt Sieghart Döhning zu dem bestechenden Ergebnis kommen, dass sich der gattungsgeschichtliche Wandel in zwei zukunftsweisende Wege aufteilte, indem er über Cherubini zu Weber und Giacomo Meyerbeer weist (Grand opéra), über Spontini aber zu Hector Berlioz und Richard Wagner (Musikdrama).

Als „Sonderrolle“ (S. 221) interpretiert Thomas Betzwieser Spontinis Beteiligung an der Einführung des Metronoms im französischen Musikleben sowie seine Pionierleistungen hinsichtlich einer quantitativ gesteigerten Metronomisierung von Partituren der Grand opéra. Anhand der zweiten *Fernand Cortez*-Fassung (1817) und der *Olimpie* (1819) zeigt Betzwieser eindrucklich, wie

der Gebrauch von Johann Nepomuk Mälzels Erfindung zu einer gesteigerten Determination verschiedener (!) Parameter der Partitur führte und wie Spontini – besonders bei rezi-tativischen Tempogradationen und bisweilen überdeterminiert – akribische Metronomangaben notierte, die er – vermutlich als Folge von Erfahrungswerten aus der Praxis – in späteren Publikationen (deutschsprachige Klavierauszüge) wieder modifizierte.

Die italienische Rezeptionsgeschichte von *La Vestale* – ausgehend von ihrer Erstaufführung in Neapel 1811 als Beitrag zur kulturpolitisch geförderten Assimilierung nationaler Traditionen – nehmen Arnold Jacobshagen und Saskia Maria Woyke in den Blick. Während Jacobshagen detailgenau die Kulturpolitik Murats skizziert, die typische neapolitanische Bearbeitungspraxis französischer Importe erläutert sowie anhand der Analyse zweier *Vestale*-Partituren die sich vollziehenden Neuerungen beschreibt (etwa die Verdrängung der Kastratenpartien durch den Tenorhelden modernen Zuschnitts), korrigiert Woyke die 1884 im Zuge einer Rückbesinnung auf Spontini getroffene Feststellung, sein Werk sei bis dato über nahezu ein halbes Jahrhundert in Vergessenheit geraten. Obwohl Woyke keine einschlägigen Aufführungen nachweisen kann, deuten doch zwei aufgefundene Partiturquellen in Bologna und Rom (hier gar in neuer italienischer Übersetzung) auf eine breitere italienische Rezeption der *Vestale* als bislang angenommen. Ob diese Funde indes ausreichen, revidierend und im generellen Sinne von einer „intensive[n] Auseinandersetzung“ (S. 108) mit dem Werk zu sprechen, die eine Rückbesinnung in den 1870er Jahren nicht erforderlich gemacht hätte, bleibt zweifelhaft.

Im Zuge seiner Studien zur Dramaturgie zitierter Musik in Ballett-Pantomimen und Stummfilmen erläutert Emilio Sala auch Beispiele der Neuverwendung von Musik Spontinis, wobei sein Schwerpunkt die Analyse von Louis-Luc Loiseau de Persuis

Ballettmusik zu *Nina ou la folle par amour* (1813) bildet, in der ein *Vestale*-Zitat im Finale eine parallelisierende Interpretation der Schicksalskonstellationen beider Titelheldinnen ermöglicht. Anhand des Abgleiches von Libretto und Partitur der *Vestale* nähert sich Herbert Schneider der Spezifik des musikdramaturgischen Komponierens von Spontini an, ohne jedoch aus seinen Analysen kontextualisierende Schlüsse zu ziehen. Gleiches gilt auch für seinen an interessanten Einzelbeobachtungen reichen Überblick über die *Vestale*-Rezeption im deutschsprachigen Raum auf Grundlage zahlreicher Klavierauszüge und Libretti, die in eine lesenswerte Diskussion um metrische und lexikalische Übersetzungsproblematiken zweier deutscher *Vestale*-Libretti (Seyfried/Herklots) mündet. Anhand historischer Aufführungspartituren von *La Vestale* und *Fernand Cortez* zeichnet Axel Schröter in vorbildlicher Detailanalyse die Spontini-Rezeption am Weimarer Hoftheater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und stellt Goethes wertschätzendes Interesse für den Komponisten heraus: Neben dem wertvollen Einblick in die Theaterrealität einer kleinen Residenzstadt gelingt der Nachweis, dass die Bearbeitungen der Partituren Monumentalität wie politische Implikationen der Opern abzumildern versuchten.

(Januar 2016)

Richard Erkens

REGINA BACK: „Freund meiner Musik-Seele“. Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 642 S., Abb., Nbsp.

Carl Klingemann, 1798 als Kantorensohn in Limmer an der Leine geboren und 1862 in London als persönlich geadelter Legationsrat und geachteter Protagonist des städtischen Musiklebens verstorben, trat bereits im Alter von 15 Jahren in den hannoveranischen Staatsdienst. Nach zweijährigem

Aufenthalt in Paris wirkte er bis 1827 als Kanzlist des hannoveranischen Gesandten in Berlin und wurde dann im Dienste desselben Hauses nach London versetzt. Trotz beruflich zeitweise unsicherer Zeiten blieb er dort bis zu seinem Lebensende ansässig. Zwar war Klingemanns Verbundenheit mit dem zehn Jahre jüngeren Felix Mendelssohn Bartholdy durch deren lückenhaft edierte Korrespondenz bekannt. Das Ausmaß seiner eigenen und der gemeinsam mit Mendelssohn ausgeübten künstlerischen Tätigkeit, seines Austausches mit dem Komponisten als Ratgeber, kultureller Vermittler und Agent blieb jedoch bisher nicht ausgeleuchtet.

Regina Back setzt sich in ihrer Studie, die grundlegend auf der Einsicht und Transkription des gesamten erhaltenen Briefwechsels zwischen Klingemann und Mendelssohn Bartholdy basiert, zum Ziel, „eine neue Perspektive auf die Freundschaft und das künstlerische Zusammenwirken Mendelssohns und Klingemanns zu öffnen“ (S. 14) sowie das „facettenreiche, korrespondierende Zusammenwirken [...] sichtbar zu machen und die menschlichen und künstlerischen Schwerpunkte auszumachen, um die sie kreisten“ (S. 58).

Back gliedert ihre an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2012 eingereichte Dissertation in vier Großteile: Einleitend beschäftigt sie sich mit der wechselhaften Editions-geschichte der Schreiben, deren lückenlose Herausgabe früh an den Nachfahren Mendelssohns scheiterte. Weiter entstanden biographische Abschnitte zu Klingemann und zum Freundschaftsverhältnis mit Mendelssohn, das in den Berliner Jahren 1826/27 seinen Anfang nahm, mit dem langen Besuch Mendelssohns in London und der gemeinsamen Schottlandreise 1829 nachhaltigen Aufschwung nahm und diverser künstlerischer und persönlicher Krisen zum Trotz mit immer neuerlichen Treffen bis zum Tod des Komponisten anhielt. Schließlich nimmt die Autorin eine

eingehende Analyse des Briefwechsels vor, indem sie den Austausch per Brief kulturhistorisch einordnet und den Metadiskurs zu Briefeschreiben und Freundschaft sowie zu künstlerischen, beruflichen und politischen Themenschwerpunkten gliedert. Dem musikalisch-künstlerischen Wirken Klingemanns, darunter die Lieder, bei denen Klingemanns Texte von Mendelssohn zur Vertonung herangezogen wurden, sowie das gemeinsam verfasste Liederspiel *Heimkehr aus der Fremde* (1829), ist der nächste Abschnitt gewidmet. Schließlich enthält der umfangreiche Anhang der Arbeit ein Verzeichnis sämtlicher erhaltener Briefe des Austausches (leider ohne Hinweise auf die Seitenzahlen der in der Studie abgedruckten Neu-Editionen), ein Werkverzeichnis Klingemanns sowie den Abdruck ausgewählter Gedichte und Lieder des Diplomaten.

Backs Studie führt beispielhaft vor Augen, wie kulturhistorische Kontexte neue erhellende Perspektiven auf das Schaffen und Wirken zentraler Protagonisten des Musiklebens werfen können. Zu Recht betrachtet die Autorin darum als „spannendste[...] Entdeckungen dieser Studie“ die „vielfältigen gedanklichen Querverbindungen [...], die sich aus dem Vergleich von Klingemanns musikpublizistischen Beiträgen, den Romanen Jean Pauls, dem brieflichen Dialog zwischen Mendelssohn und Klingemann und ihrem musikalisch-künstlerischem Wirken ergaben“ (S. 542). Back zieht den Briefwechsel der Korrespondenten, wie sie schreibt, „zugleich als Arbeitsgrundlage und Forschungsstand“ heran (S. 59), womit sie dessen Bedeutung als Quelle noch unbekannter biographischer Aspekte ebenso beschreibt wie als Objekt der Forschung, die über dessen quellenkritische Einordnung eine kulturhistorische Einbettung des Zusammenwirkens der beiden Korrespondenten ermöglicht. Die insgesamt sehr eindrückliche und umfangreiche, ab und an inhaltlich in Quellenparaphrasierungen redundante Arbeit gestaltet sich im ersten der beiden Punkte aus-

nehmend gelungen, indem zahlreiche neue Facetten zum gemeinsamen Schaffen und zu Klingemanns Agententätigkeit in Großbritannien, besonders auch zum gescheiterten Opernprojekt *The Tempest* des Jahres 1847 konturiert werden. Auch in Punkt zwei setzt sich die Autorin wiederholt und erfolgreich vom bestehenden Forschungsstand zu Mendelssohn ab, besonders nachhaltig, indem sie die Korrespondenz und das gemeinsame Schaffen aufbauend auf die Analyse von Klingemanns Novellenschaffen am Freundschaftsbegriff Jean Pauls ausrichtet.

Weitere Studien mögen sich in Zukunft vertiefter der Stellung dieses für beide Partner zentralen Freundschaftsverhältnisses zwischen zeitgenössischen Kategorien künstlerischer Professionalität bzw. künstlerischen Dilettantentums widmen. Dies würde auch die Frage aufwerfen, ob beide Seiten, die vor unterschiedlichen sozialen, religiösen und finanziellen Hintergründen agierten, den Austausch gleichermaßen zweckfrei dachten und pflegten. Zudem steht es aus, den Stilierungsgehalt zu hinterfragen, den die zentral behandelten landschaftsinspirierten künstlerischen Eingebungen bei konkreten Reiseerlebnissen im Briefwechsel aufweisen.

Über diese Einzelaspekte weit hinaus beeindruckt die hervorragend redigierte Studie mit enormer editorischer Arbeit im Hintergrund, was nur dazu beiträgt, das von der Autorin und ehemaligen Mitarbeiterin der Mendelssohn-Briefausgabe formulierte Forschungsdesiderat zu unterstreichen, der Briefwechsel zwischen Klingemann und Mendelssohn Bartholdy möge in Gänze ediert werden.

(Februar 2016)

Christine Fischer

HEINRICH AERNI: *Zwischen USA und Deutschem Reich. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 476 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur

Musikforschung. Band 22/Schriftenreihe der Stiftung Franz Xaver Schnyder von Wartensee. Band 66.)

Wer war Hermann Hans Wetzler? Auf diese Frage gibt die hier vorliegende Zürcher Dissertation eine erschöpfende Antwort: Hermann Hans Wetzler war ein amerikanisch-deutscher Komponist aus der Generation von Dukas, Glasunow, Nielsen, Sibelius, Busoni, Satie, Koechlin, Pfitzner, Rousset, Zemlinsky, Graener, Skrjabin, Vaughan Williams, Rachmaninow, Reger, Holst, Ives, Schmidt, Schönberg, Suk, Ravel und anderen. Als Dirigent war er ungefähr gleichaltig mit Toscanini, Mengelberg, Blech, Fried, Zemlinsky, Kussewizki und Bruno Walter – Richard Strauss nicht mitgerechnet, der sechs Jahre älter als Wetzler war. Mit keinem der Namen dieser hier genannten Zeitgenossen konnte sich die Bekanntheit Wetzlers messen. Heute ist er sowohl als Komponist als auch als Dirigent in völlige Vergessenheit geraten. Bemerkenswert ist es nun, dass der Verfasser der vorliegenden Monographie nicht etwa der Überzeugung ist, dass es gelte, einen zu Unrecht vergessenen Künstler wieder ans Licht zu ziehen. Vielmehr verwendet er die nahezu 500 Seiten seiner Dokumentation darauf, das lebenslange Scheitern Wetzlers als Dirigent und sein fehlendes künstlerisches Profil als Komponist darzustellen.

Das zweigeteilte Buch besteht im Wesentlichen aus der Biographie Wetzlers und einem 240 Seiten umfassenden Anhang, darin ein vollständiges Werk- und Schriftenverzeichnis, eine Aufstellung von Wetzlers Dirigier-Repertoire, ein komplettes Aufführungsverzeichnis von Wetzlers Kompositionen durch Dritte sowie Notenbeispiele (darunter das komplette Lied *The Fairye Queene* op. 1) und zwei unbekannte Briefe von Thomas Mann an Wetzler. Glückliche Umstände hatten dazu geführt, dass der Nachlass Wetzlers an die Zentralbibliothek Zürich gelangte. Hinzu kamen „gut zwei Laufmeter Briefe und Rezensionen“ aus dem Besitz der letzten

Lebensgefährtin von Wetzler, die dem Züricher Bestand beigelegt wurden. So stand ein ungeheures Material an Notenautographen, tagebuchähnlichen Notizen, Rezensionen und Korrespondenzen zur Verfügung und wartete darauf, ausgewertet zu werden.

Geht man das Buch durch, so beschleicht einen hier und da allerdings die Frage, ob „weniger“ nicht vielleicht „mehr“ gewesen wäre. Dies betrifft nicht nur den an akribisch aufgelisteten Daten übervollen Anhang, sondern auch den Haupttext. So fragt es sich, warum im Kapitel „[Richard] Strauss“ bei Beschreibung des Umstands, dass es Wetzler gelungen war, Richard Strauss nach New York zu holen, um dort eine Reihe von sechs Konzerten mit dem (privaten) „Wetzler Symphony Orchestra“ zu dirigieren, sämtliche Programme mit Ort, Datum, Werken und Ausführenden abgedruckt werden, wo Wetzler selbst nur bei einzelnen Werken an Stelle von Strauss ans Dirigentenpult treten durfte (S. 56f.). Bezeichnend für die objektive Sichtweise des Verfassers ist dann allerdings wieder die Tatsache, dass er die negativen Kritiken über das Dirigat Wetzlers abdruckt, so z. B.: „vernünftige Leute schüttelten den Kopf, als sie merkten, daß Wetzler sich dabei als Mit-Dirigent zu gerieren gedachte [... ohngeachtet der] Überzeugung, daß er ganz und gar nicht zum Dirigieren prädestiniert ist.“ (S. 63)

Zu den interessanten Dokumenten im Nachlass Wetzlers gehört zweifellos dessen Bericht über einen Auftritt Gustav Mahlers beim 42. Tonkünstlerfest in Essen am 27. Mai 1906, wo der Meister seine Sechste Symphonie probte und aufführte. Anwesend war auch Bruno Walter, mit dem Wetzler über den Dirigierstil Mahlers sprach. Wir erfahren Einzelheiten über Mahlers Dirigieren, das von „verbitterter Straffheit, Plastik und rhythmischer Genauigkeit“ bestimmt war, was Wetzler als zu wenig differenziert erschien, Walter aber verteidigte, indem er es als „ein ganz schlichtes Schlagen, das eben alles in sich birgt“, einschätzte (S. 70).

Zudem aber erfährt man mit Staunen, dass Wetzler Mahlers Sechste für einen „großen Schwindel“ hielt, „nichts weiter als der Ausdruck eines unbändig energischen Willens, der mit [...] verbittertem Ingenium [...] ein äußerlich imponierendes Gebäude“ schaffe (ebd.).

Zu Wetzlers Scheitern als Dirigent trug wahrscheinlich auch sein Sprachfehler bei, denn er litt seit seiner Kindheit an einem Stotterleiden. Thomas Mann, der sich von einigen Begegnungen mit Wetzler auf Sylt und in der Schweiz und auch von Vortragskripten, die Wetzler ihm in die USA zukommen ließ, angetan zeigte, hat ihn offenbar in seinem Roman *Doktor Faustus* in der Figur des Wendell Kretzschmar porträtiert. Jedenfalls deutet die sehr detaillierte Schilderung eines scheiternden und bis zur Lächerlichkeit sich gebärdenden Sprechers auf mehrere Beobachtungen an einem leibhaftigen Objekt hin (S. 149). Schmerzlich in diesem Zusammenhang ist hingegen wieder Wetzlers mangelnde Einsicht in die Geistigkeit eines wirklich Großen, indem er über eines der Gespräche mit Thomas Mann notierte, dieser habe seinen (Wetzlers!) differenzierten Gedanken gar nicht immer folgen können, so dass er „quasi dozierend erläutern musste, bevor er erfasste, was ich meinte“ (S. 146f.). Dabei ging es um die Ansicht Manns, dass man sofort erkenne, wenn etwas von Wagner sei, „folglich könne man daher wohl von einem ‚Wagner-Styl‘ sprechen“; Wetzler dagegen: „Nur ein Idiot kann von ‚Wagnerstyl‘ sprechen“ (S. 147).

Die Kompositionen Wetzlers werden vom Verfasser als stilistisch uneinheitlich und teils als eklektisch eingeschätzt. Ein Bestreben, „mit einem einheitlichen Idiom an die Öffentlichkeit zu treten“, sei bei dessen Kompositionen nicht feststellbar. „Umso mehr festigen sie das Bild eines Musikers, der sich nicht um dieses Komponistenbild [mit ausgeprägtem Personalstil] bemühte und seine Werke nur als gelegentliche Äußerungsform betrachtete“ (S. 206). Dies

scheint auch für das größte Werk zu gelten, dass Wetzler geschrieben hat: seine einzige Oper, *Die baskische Venus*. Sie wurde 1928 in Leipzig uraufgeführt und fiel durch. Besonders in der Berliner Presse erschienen vernichtende Kritiken, darunter eine von Alfred Einstein, der im *Berliner Tageblatt* über Wetzler schrieb: „Am liebsten würde er musizieren wie Richard Strauss der Schnabel gewachsen ist; aber den grossen Mut zur Trivialität kann sich nur der Meister selber leisten. So wird die Melodik gewundener, die Harmonik komplizierter, auch das hat viel Arbeit gekostet. [...] Eine richtige Oper; aber eine ganz ehrgeizlose und im Grunde unkünstlerische Oper“ (S. 140).

Das Buch über Hermann Hans Wetzler ist handwerklich einwandfrei gemacht und dazu in einer sachlichen, gut lesbaren Sprache verfasst. Sein Verdienst besteht vor allem darin, einen nicht uninteressanten Quellenbestand offengelegt und zugänglich gemacht zu haben, der von den Benutzern vor allem über das Register erschlossen werden dürfte. Wäre da nicht eine letztlich unscheinbare und mediokre Figur der Musikgeschichte, die von sich aus einen größeren wissenschaftlichen Aufwand nicht nahelegt, könnte man den Band ohne Einschränkungen empfehlen.

(Januar 2016)

Peter Petersen

PAUL RODMELL: *Opera in the British Isles, 1875–1918*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing 2013. XV, 363 S., Abb. (*Music in 19th-Century Britain*.)

Für gewöhnlich wird bis heute die Epoche zwischen Purcell und Britten als ein Ödland britischer Opernkultur angesehen – die eigene Opernproduktion sei inferior gewesen, die Importe aus dem internationalen Ausland nachgerade brutalst verunstaltet. Diese Vorstellung hält sich hartnäckig, und die Zahl der Publikationen, die sich intensiver mit den wahren Sachverhalten ausein-

andersetzen, sind seit fünfzig Jahren immer noch an den Fingern einer Hand abzuzählen. Nur einen Teilbereich behandelt die nun vorliegende Studie zum Ende dieser Periode, der Zeit der sogenannten „British Musical Renaissance“ (auch wenn die Definition dieser Epoche bis heute nicht exakt festgemacht werden konnte, nicht zuletzt, weil die Ignoranz weiter Teile der britischen Musik des 19. Jahrhunderts immer noch nicht erkundet ist). Ein wichtiger Schritt ist aber mit dem vorliegenden Band gemacht, der weit über Eric Walter Whites *A History of English Opera* (London 1983) hinausgeht, selbst über den viel zu kurzen Abriss in der *Blackwell/Athlone History of Music in Britain* (Bd. 5: *The Romantic Age 1800–1914*, hrsg. von Nicholas Temperley, London 1981, Oxford²1988). Erstmals finden systematische Repertoireerkundungen statt, zumal für die wichtigsten Londoner Opernkompanien. Erstmals werden statistische Erhebungen geboten, die (nicht unbedingt überraschend) erweisen, dass der größte Teil des Repertoires in der Tat nicht britisch war. Die Vorherrschaft der Franzosen (Meyerbeer, Gounod, Bizet), Italiener (Verdi, Donizetti, später Puccini) und ab 1882 auch Deutschen (Wagner) ist offenkundig, und es ist äußerst erhellend, hier nun endlich klare Evidenz für bislang nur pauschal Behauptetes zu erhalten.

So ausführlich das Londoner Opernleben der Zeit behandelt wird, so gleichberechtigt erfolgt daneben die Betrachtung des „provinziellen“ Musiklebens – in das auch Metropolen wie Birmingham, Dublin oder Edinburgh einbezogen werden. Gerade die genauere Betrachtung der lokalen Gepflogenheiten, durchaus auch des Bewusstseins für Novitäten (Tschaikowskys *Mazeppa* etwa wurde schon 1888 in Birmingham auf Russisch aufgeführt), vermittelt teilweise sehr überraschende Einblicke in das damalige Musikleben, auch die teilweise vorhandenen Schwierigkeiten, Wagner aufzuführen (*Rheingold* und *Walküre* erlebten ihre Premi-

eren in Birmingham und Dublin erst in den Jahren 1911–1913).

Die zweite Hälfte des Buches ist der „britischen Oper“ gewidmet, den im eigenen Lande geschaffenen Novitäten. Rodmell listet immerhin mehr als hundert solcher Werke, die nicht nur komponiert, sondern auch aufgeführt wurden; den wenigsten begegnet man heute noch auf der Opernbühne (z. B. Frederick Delius, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*), einige von ihnen kennt man von Tonträgern (Rutland Boughton, *The Immortal Hour*; Gustav Holst, *Sāvītri*; Ethel Smyth, *The Wreckers*; Arthur Sullivan, *Ivanhoe*), viele andere sind heute höchstens noch dem Namen nach bekannt, die meisten nicht einmal dies. Es darf als etwas bedauerlich bezeichnet werden, dass nicht aufgeführte Werke prinzipiell aus dieser Ausarbeitung ausgeschlossen wurden – gerade mit Blick auf eine mögliche Repertoireweiterentwicklung wie auch auf weitere mögliche Forschungsarbeiten hätten weiterführende Betrachtungen inspirierend wirken können.

Womit sich Rodmell bewusst nicht befasst, ist das Aufkommen und die Blüte der britischen „Light Opera“ (die rein musikalisch der französischen Opéra bouffe nicht selten deutlich überlegen war), die in der Tat nur geringe Reibungsflächen zur „ernsten Muse“ bietet. Diese Entscheidung mag pragmatisch erforderlich gewesen sein, bedauerlich ist sie dennoch – nicht zuletzt weil sich beide musikalische Traditionen auch in Großbritannien gegenseitig befruchteten und gerade auch der Aspekt der Parodie des Ernsten in der „Light Opera“ seit mindestens dem 18. Jahrhundert in England eine intensive Tradition hatte.

Dies schmälert jedoch nicht den Gewinn, den der Band in seiner jetzigen Gestalt bringt – er räumt ein für alle Mal damit auf, dass erst Britten die britische Oper neu geschaffen habe. Die Opernproduktion davor war zwar weniger nachhaltig ausgeprägt – doch teilen viele britische Opern dieses Schicksal mit vielen zeitgenössischen

Schöpfungen vom europäischen Kontinent. Sorgsame Ausstattung, ausgesprochen wenige Schreibfehler, mustergültige Register und teilweise leider nicht ganz optimal geratene Abbildungen komplettieren den Band. Wenn manche Abkürzungen immer wieder des Nachschlagens bedürfen, so zeigt dies eher unsere kontinentaleuropäische Ignoranz denn ein Versäumnis des Autors.

(Juli 2014)

Jürgen Schaarwächter

MATTHIAS PASDZIERNY: Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945. München: edition text + kritik 2014. X, 983 S., Abb., Nbsp. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)

Im Zuge zweier DFG-Projekte, die seit 2009 den Spuren der NS-Zeit im Musikleben Nachkriegs-Deutschlands nachgehen und somit das bereits seit 2005 laufende DFG-Projekt über NS-verfolgte Musiker ergänzen, schrieb Matthias Pasdzierny seine an der UdK Berlin 2013 angenommene Dissertation über musikalische Remigration und deren Beteiligung am Wiederaufbau des Musiklebens in den westlichen Besatzungszonen – der späteren Bundesrepublik Deutschland. Der Band eröffnete die seit 2014 bestehende und von Dietmar Schenk, Thomas Schipperges und Dörte Schmidt herausgegebene Schriftenreihe *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit*.

Das umfangreiche Buch gliedert sich in drei Hauptkapitel und einen Anhang. Dieser allein umfasst mehr als 300 Seiten bei einem Gesamtumfang von nahezu 1000. Nach einer Einleitung skizziert der Verfasser zunächst die Lebensverhältnisse im vom Krieg zerstörten Westdeutschland, dessen Bevölkerung – neben Nahrung, Wohnung und Heizung – sich nach Kultur und insbesondere nach Musik sehnte. Als roter Faden dient ihm dabei der Dokumentar- und Werbefilm *Botschafter der Musik* von Hermann

Stöß über die Berliner Philharmoniker, der 1952 herauskam. Damals war die BRD schon gegründet, die Städte zeigten aber immer noch große Trümmerflächen, so dass das musizierende Orchester u. a. inmitten der Ruinen der alten Philharmonie in der Bernburger Straße gezeigt werden konnte. Sehr geschickt verbindet der Verfasser seine detaillierte Beschreibung des Films mit einer ideologiekritischen Analyse, die er dann in mehreren Exkursen auf die westdeutsche Bevölkerung überträgt. Sein Zwischenfazit fällt nicht gut aus: Das Publikum hänge Ideen nach, die über die Nazi-Zeit zurück ins 19. Jahrhundert reichten, es folge „antiintellektualistischen Paradigmen“ und spreche der „Musealisierung des Kunstmusikbetriebs“ das Wort (S. 50).

(R)Emigranten kommen im Film nur insofern vor, als dass sie für die Weimarer Musikkultur der 1920er und 30er Jahre als Zeugen angeführt werden. Als der eigentliche „Rückkehrer“ wird dagegen Wilhelm Furtwängler eingeführt, dessen neuerliche Übernahme des Postens des Chefdirigenten groß in Szene gesetzt und dessen (vermeintliche) Rolle als geistiger Widerstandskämpfer – „Den nationalsozialistischen Versuchen, meine Kunst als Propaganda politisch zu missbrauchen, habe ich äußersten Widerstand entgegengesetzt“ (Furtwängler) – und schließlich sogar als Einiger eines künftigen Europas im inner-filmischen Kommentar explizit verkündet wird (S. 59–75). Das Verhalten der Remigranten bzw. der im Ausland verbliebenen Exilanten gegenüber dieser Schönfärberei war durchaus ambivalent, wie der Verfasser sorgfältig herausstellt. Während die Familie um Fritz und Adolf Busch sich mit Protestschreiben gegen schnelle Harmonisierung wandte und an die „Opfer von Buchenwald“ erinnerte, forderte Otto Klemperer Politik und Kultur in Deutschland dazu auf, nach vorne zu schauen und die Macht der Musik zu nutzen, um „die Wunden zu heilen, die diese schreckliche Zeit geschlagen hat.“ (S. 84f.)

Im zweiten und dritten Kapitel des Buchs stellt der Verfasser die Diskurs- und Vorgeschichte der Rückkehr (II) sowie die Wirkungsgeschichte der Rückkehr (III) auf gut 650 Seiten dar. Hier kommen nun auch Einzelfälle von Rückkehrern zur Sprache, namentlich der Dirigent und Musikpädagoge bzw. Jugendmusikorganisator Richard Engelbrecht, der Musiksoziologe und Kulturtheoretiker Alphons Silbermann und der Operettenkomponist Paul Abraham im Kapitel „Fühlungnahme“ sowie der Dirigent und Komponist Samuel Adler, der Pianist und Dirigent Hans Oppenheim und der Pianist und Konservatoriumsleiter Eric-Paul Stekel im Kapitel „In der Remigration“. Dabei legt es der Verfasser darauf an, dass die biographischen Narrative stets an eine übergeordnete Fragestellung gebunden bleiben. Solche Aspekte sind z. B. „Projektion und Abwehr“, womit das teils prekäre Verhältnis von Dagebliebenen und Rückkehrern erörtert wird, oder „Inszenierung und Vermittlung der Rückkehr“, wo es um die sorgfältige Planung des Wiedereintritts in das einst feindlich gesonnene kulturelle Milieu geht. War die Remigration erst einmal vollzogen, ergaben sich handfestere Konditionen für die einzelnen Rückkehrer: „In den Institutionen“, „Das ‚neue Bayreuth‘“, „Jugendmusikbewegung“, „Emigrantenstaat Saarland“, „Weikersheim“, „Schloss Elmau“.

Exemplarisch für die „Ressentiments zwischen Dagebliebenen und Emigranten“ ist – analog der großen Thomas-Mann-Kontroverse von 1945 bis 1949 – der Bruch der Freundschaft zwischen Bruno Walter und Hans Pfitzner, der sich anhand der letzten Briefe, die im Herbst 1946 getauscht wurden, gut belegen lässt (S. 91f.). Der Verfasser führt aber auch aus, dass es durchaus Rückrufaktionen von staatlicher Seite gegeben hat, unter denen die Anstrengungen des bayerischen Staatssekretärs Dieter Sattler hervorrangen, der unter dem Titel *Das andere Deutschland* ein Veranstaltungsprogramm konzipierte, bei dem gezielt Schriftsteller

und Musiker aus dem Exil nach Deutschland eingeladen werden sollten, darunter Walter, die Gebrüder Busch, Klemperer, Hindemith, Kleiber, Krenek, Milstein, Serkin, Huberman, Schnabel, Heifetz, Piatigorsky, Kalter u. a. (nebenbei bemerkt: in der Namensliste, die Sattler aufgesetzt hatte, sind von 18 Namen acht falsch geschrieben, S. 96). Ähnliche Überlegungen gab es 1950 auch in der Kultusministerkonferenz, wenngleich mit sehr unterschiedlichen Stellungnahmen der einzelnen Länder. Am Ende setzte sich die Auffassung durch, dass remigrationswillige Intellektuelle und Künstler nicht gegenüber anderen Anwärtern auf Stellen im Kultursektor bevorzugt werden sollten. Pasdzierny: „Emigrierte Künstlerinnen und Künstler, die aus eigener Initiative auf ihre Rückkehr drängten, konnten auf wenig Entgegenkommen hoffen. Sie wurden nicht als kulturelles, sondern vorwiegend als soziales Problem betrachtet.“ (S. 109) Näher ausgeführt wird diese Haltung der meisten westdeutschen Behörden bzw. Kulturinstitute am Beispiel Paul Hindemiths, Ernst Kreneks und Ernst Wolffs, deren Rückkehrversuche scheiterten, und Clär Wegleins, die den einzigen bekannten Fall eines gelungenen Rückrufs auf eine Hochschulposition unter exilierten Musikschaffenden darstellt.

Die Frage der Remigration aus eigenem Antrieb behandelt der Verfasser in drei weiteren Teilkapiteln zum Thema „Fühlungnahme“, in denen es um Rückkehrer geht, die zwar nicht von Deutschland aus eingeladen wurden, die aber dennoch auf sehr verschiedenen Wegen und bei unterschiedlicher Motivation ihre alte Heimat wieder erreichten. Der Fall Richard Engelbrechts, der mit seiner jüdischen Verlobten und späteren Ehefrau über die Schweiz nach Argentinien ins Exil gegangen war, steht für jene Refugees, die im Aufnahmeland zwar Fuß fassen konnten und sogar erfolgreich und anerkannt waren, die aber das kulturelle Milieu nach und nach als unerträglich empfanden und deshalb – bald nach der Kapitulation

Hitlerdeutschlands – zurück in die unfreiwillig verlassene Heimat strebten, koste es, was es wolle. Letzteres hat im Fall Engelbrechts einen ganz konkreten Hintergrund, wagte er doch zusammen mit seiner Familie die illegale Einreise in die US-amerikanische Besatzungszone in einem versiegelten Armee-Lastwagen.

Bei Alphons Silbermann, der als Jude und Homosexueller vor den Nazis über Holland und Frankreich nach Australien floh, gestaltete sich die Rückkehr nach Europa und letztlich nach Köln, wo er am Ende ordentlicher Professor wurde, wesentlich planvoller. Der Verfasser stützt sich hier auf die Veröffentlichungen Silbermanns, weil Archivalien nur spärlich überliefert sind. Ausgehend von Silbermanns (erster) Autobiographie *Verwandlungen* zeigt er exemplarisch, wie mit derartigen „weichen“ Quellen (also Selbstzeugnissen, die heute mit dem unschönen Ausdruck Ego-Dokumente versehen werden) umzugehen ist: Sie müssen analysiert und kontextualisiert werden, nicht nur zitiert. Von großer Signifikanz für sein strategisches Vorgehen ist Silbermanns Beitrag für die Festschrift Hans Mersmanns von 1957, weil er darin einerseits offensiv mit seinem Emigrantenstatus operiert, andererseits aber seine in Australien und dann auch in Frankreich erworbene Kompetenz als Musiksoziologe belegt, um sich für einen möglichen Eintritt ins westdeutsche musikwissenschaftliche Establishment ins Gespräch zu bringen. Dies gelang ihm zwar nicht und widersprach wohl auch seiner launenhaften Natur, aber Erfolg hatte er doch; er gehörte zu den interessantesten und zudem talkshowfesten Kulturwissenschaftlern seiner Zeit.

Das dritte Exemplum eines „Rückkehrers ohne Ruf“ ist der weltberühmte Operettenkomponist Paul Abraham, der als österreichisch-ungarischer Jude vor den Nazis floh und 1940 New York erreichte. Am Broadway konnte er nicht reüssieren, tragisch wurde aber seine zunehmende geistige Verwirrung infolge einer verschleppten Syphi-

lis, die ihn zu mehreren Klinikaufenthalten zwang, zuletzt auch in Hamburg, wo er 1960 in weitgehender Umnachtung starb. Da die tatsächliche medizinische Diagnose erst 2008 allgemein bekannt wurde, gab es bis dahin wilde Spekulationen in den (Massen) Medien über die Ursachen von Abrahams Geisteskrankheit. Eben dies arbeitet der Verfasser in dieser großen Fallstudie heraus, die sicherlich die verlässlichsten Informationen über Paul Abraham bietet, die man zurzeit bekommen kann.

Ich breche hier das skizzenhafte Inhaltsreferat ab, weil es den Rahmen einer Rezension sprengen würde. Es wird deutlich geworden sein, dass Matthias Pasdzierny mit seinem Buch Maßstäbe gesetzt hat für musikhistorische Forschungen, die soziologische, mentalitätsgeschichtliche und biographische Aspekte miteinander verbinden. Schon das Ausmaß der reinen Sachinformationen, die der Band bereithält, ist enorm. Dazu kommt ein Diskursstil, der die fächerübergreifende Weite seines intellektuellen Horizonts erkennbar werden lässt. Vertraut mit aller einschlägigen Literatur – Ausnahmen bestätigen die Regel: Claudia Maurer Zencks Arbeit im *Hindemith-Jahrbuch* 1980 ist ihm entgangen –, greift er, teils im Haupttext, teils in Fußnoten, Gedanken und Hypothesen diverser Autor/innen auf und setzt sich mit ihnen unaggressiv, aber entschieden auseinander.

Gewisse Brüche und Unstimmigkeiten, die das Buch auch zeigt, waren unvermeidlich. So stand der Verfasser von Anfang an unter der Schwierigkeit, eine sinnvolle Eingrenzung des Sachgebiets finden zu müssen, die vom Thema her eigentlich nicht gut zu leisten ist. Deutschsprachige Rückkehrländer wie Schweiz (teilweise), Österreich (teilweise), DDR und sogar Berlin (West und Ost) wurden ausgeschlossen, um die Zahl der Fälle reduzieren zu können (die im Anhang aufgezählten Orte befinden sich tatsächlich alle in „Westdeutschland“ – von Aachen bis Würzburg). Andererseits hat der Verfasser

den Begriff „Rückkehr aus dem Exil“ auch wieder großzügig definiert, indem außer den „echten“ Remigranten auch Emigranten, die nur zeitweise die alte Heimat wieder aufsuchten, und sogar Gäste aus dem Exil, die „nur“ während einer Konzerttournee in ihrer Vaterstadt oder ihrem Mutterland vorbeischaute, einbezogen werden. Dabei können Inkonsequenzen praktisch gar nicht ausbleiben, so, wenn Hermann Scherchen, der sich als Dirigent während des Kalten Kriegs zwischen Ost und West bewegt hat, mit eigenem biographischen Artikel bedacht wird, Paul Dessau, Hanns Eisler, Eberhard Rebling, Georg Knepler u. a., die durchaus von der DDR aus in der BRD auftraten, dagegen keine Darstellung finden. Wer also mit „dem Pasdzierny“ in Zukunft arbeitet, wird im Hinterkopf immer das Missverhältnis zwischen scheinbar sehr vielen Biographien (im lexikographischen Anhang sind auf nahezu 200 Seiten 270 Personenartikel samt jeweiligen Quellenbelegen mitgeteilt) und den unbearbeitet gebliebenen Rückkehrern in Berlin, der DDR und weiteren Ländern in West und Ost bedenken.

Gemessen an der Gesamtleistung, die der Verfasser mit seinem Buch über die Musiker-Remigration vollbracht hat, fallen solche Unstimmigkeiten nicht ins Gewicht. Das trotz seines Umfangs handliche und vor allem (wegen diverser Register und Verzeichnisse) benutzerfreundliche Buch sei allen an Musik und Politik Interessierten empfohlen. Es gehört meines Erachtens in jede musikwissenschaftliche und zeitgeschichtliche Bibliothek.

(Januar 2016)

Peter Petersen

STEFAN SCHENK: *Das Siemens-Studio für elektronische Musik. Geschichte, Technik und kompositorische Avantgarde um 1960. Tutzing: Hans Schneider 2014. 269 S., Abb. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 72.)*

Das in fünf Kapitel plus diverse Anhänge gegliederte Buch stellt die Publikation jenes Textes dar, mit welchem sein Autor an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2011 promoviert wurde. Das Herzstück bilden die drei Hauptkapitel zur Geschichte des Studios, zu seiner Technik und zu im Studio entstandenen Kompositionen. Diese werden ergänzt durch drei Verzeichnisse, deren Inhalt hier erstmals publiziert sein dürfte und daher von besonderem Nutzen ist: 1. zu den im Siemens-Studio entstandenen Kompositionen, 2. eine Inventarliste von 1959 und 3. eine Besucherliste mit Stand 1962.

Die Qualität dieser Arbeit hat eine ungewöhnlich große Schwankungsbreite. Einerseits sind wichtige Quellen, Inventare und Entwicklungsprozesse des Siemens-Studios sorgfältig erfasst und beschrieben. Andererseits wurden musikhistorische, technikgeschichtliche, kulturgeschichtliche und ästhetische Prämissen zu oberflächlich, zwar Entwicklungen nachvollziehend, aber nicht kritisch beleuchtend, mit wenig dem Gegenstand angepasster Methodik und eher pauschalisierend übernommen. Dies reicht teilweise bis in den sprachlichen Ausdruck hinein, wenn Schenk z. B. von einem „berühmten“ Streit (S. 33) schreibt, von „reiner Unterhaltungsmusik“ versus „autonomer“ Musik (S. 135) oder von „unserem“ Werkbegriff (S. 136). Es entsteht auch der Eindruck, Schenk wende sich an eine im Bereich der elektronischen Musik nicht fachkundige Leserschaft, insbesondere durch die Aufnahme eines „Glossars technischer Begriffe“ (S. 225–239) in seine Dissertation. Selbst der schillernde und durch seine Setzung im Titel prominente Begriff der „Avantgarde“, der auch sofort in der Einleitung, reduziert

auf eine nicht weiter erklärte „kleine Avantgarde“ (S. 9), erscheint, wird nicht erläutert oder diskutiert, sondern es wird lediglich durch Nennung von Gianmario Borios Dissertation *Musikalische Avantgarde um 1960* (1993) auf die entsprechende Fach-Diskussion verwiesen (S. 9).

Teilweise ist auch die vermeintliche Faktizität des Dargestellten problematisch. Dass etwa im Siemens-Studio wie in vergleichbaren Studios in Deutschland ausschließlich synthetisch erzeugtes Klangmaterial verwendet worden sein soll (vgl. S. 28), ist nicht haltbar, da schon in den 1950er Jahren mit akustischen Instrumenten bzw. mit der menschlichen Stimme aufgenommenes Material oder andere Tonaufnahmen zum Einsatz kamen. Schenks Darstellung dürfte missverständlich sein, denn er beschreibt seiner These widersprechende Fakten auf den Folgeseiten sogar selbst. So erscheint auch die Konstruktion des Gegensatzes zur „Musique concrète“ problematisch, ja überholt. Schenk beschreibt zudem mit Kagels *Antithese* und im Überblick weiterer Stücke (S. 184ff.) am Siemens-Studio entstandene Kompositionen, in denen zuvor aufgenommene Geräusche aus dem Konzertpublikum (Kagel) und andere konkrete Klänge sowie Sprache verarbeitet wurden.

Am verdienstvollsten dürfte wohl neben den bereits erwähnten Verzeichnissen das Kapitel zur Vorgeschichte und Geschichte des Siemens-Studios (Kap. 3) sein, welches die Entwicklungen anhand von Belegen zur Kommunikation nachvollzieht und damit verfügbar macht. Auf der Musikerseite kommt Josef Anton Riedl eine prominente Position zu. Schenk gibt damit auch aufschlussreiche Einblicke in die Wege und Funktionsweisen einer solchen Firma mit Interesse an einem progressiven Profil in der Elektronik-Industrie. Schenks Erklärung für die Aufgabe des Studios durch den Siemens-Konzern ist in folgenden Sätzen erfasst: „Wie es dazu kam, dass man seitens des Siemens-Konzerns den Beschluss fasste, selber nicht

mehr Betreiber sein zu wollen, – nachdem man das Studio eingerichtet und großzügig gefördert hatte – kann anhand der zum Teil widersprüchlichen Äußerungen nicht restlos geklärt werden. Zu dem Stimmungswechsel und letztlich zur Entscheidung dürften aber vor allem Überlegungen zur Rentabilität des Studios beigetragen haben.“ (S. 61.)

Das Besondere des Münchner Studios ist, dass erstens ein Konzern aufgrund gewisser Eigeninteressen am Markt elektronischer Klangerzeugung und Wiedergabe dessen Aktivitäten finanzierte und zweitens das Studio nur wenige Jahre (ca. 1955 bis 1968) bestand. Letzteres scheint sich, wie Schenk belegt, ungünstig mit Ersterem verquickt zu haben. Er legt mit Dokumenten aus der internen und externen Firmenkommunikation dar, wie sich die Firma Siemens gegen die Vermarktung der im Studio und dessen Umfeld entwickelten Geräte dauerhaft wehrte und sich damit wohl einen gerade entstehenden Markt verbaute (Kap. 3.4. „Der Rückzug des Konzerns“, bes. S. 62–64). Die Konsequenz war die Schenkung der Studioausrüstung an die zur Nutzung an der ihr unterstellten und von der Stiftung geführten Hochschule für Gestaltung in Ulm im Jahr 1963 (vgl. S. 67). Am dort 1962 von Alexander Kluge und Edgar Reitz gegründeten Institut für Filmgestaltung sollte es angesiedelt werden. Doch fand der Umzug erst im Herbst 1966 statt und das Studio wurde bereits 1968 wieder geschlossen. Diese Schließung war final, wiewohl zumindest die Gerätschaften und Materialien nicht in den Müll entsorgt, sondern im Keller der Hochschule eingelagert wurden (vgl. S. 76). 1993 ging der Bestand auf Initiative Josef Anton Riedls an das Deutsche Historische Museum über, wo es seit Mai 1994 besichtigt werden kann. An diesem Wiederaufbau war Schenk ebenso beteiligt wie der ehemalige Tonmeister des Studios Hansjörg Wicha (vgl. S. 77). Schenk fungiert seither als Betreuer dieses Studios.

In Kapitel 4 zur technischen Entwicklung sind Darstellungen von auch in diver-

sen anderen Studios vorhandenen Geräten nachzulesen. Dazu zählen Rausch- und Impulsgeneratoren (Kap. 4.2.3.) und Sägezahngeneratoren, die Hohnerola und der Bildabtaster, der dem Siemens-Studio vom Südwestfunk 1960 überlassen wurde. Die ebenfalls bei der musealen Wiederbelebung zum Vorschein gekommenen Kompositionen, die im Siemens-Studio entstanden (vgl. Schenks Verzeichnis der Stücke bis Juni 1962, S. 201–224), ergeben mit ihrem überraschenden Fokus auf der Filmmusik ein spannendes Gesamtbild. Leider geht Schenk dabei auf den Bereich der für Filme und Theaterstücke entstandenen Tonbänder nicht weiter ein. En détail sind in den Kapiteln 5.3., 5.4. und 5.5. folgende Kompositionen unter dem Gesichtspunkt ihrer Entstehung im Siemens-Studio unter Nutzung der dortigen Geräte beschrieben (Lochstreifen und Bildabtaster erweisen sich bei Schenks Beispielanalysen als besonders prominente „Werkzeuge“): Herbert Brün: *Wayfaring Sounds* (1961), Mauricio Kagel: *Antithese* (1962) und Josef Anton Riedl: *Komposition für elektronische Klänge Nr. 2* (1963). Dem schließt sich ein punktuell beschreibendes Überblicks-Kapitel (5.6.) an, in dem nach Sprachlich-Lautlichem, Konkretem versus Elektronischem und Visuellem unterschieden wird. Es erweist sich mit seinen Beispielen „Komponisten“ teilweise als Fundgrube, denn es handelt sich u. a. um heute kaum noch präsent, seinerzeit aber richtungweisende Künstler wie den Schriftsteller und Hörspielautor Paul Pörtner oder den Maler Günter Maas. Auch Kompositionen von Josef Anton Riedl und Dieter Schnebel werden hier besprochen.

Alles in allem erweist sich Schenks Arbeit als eine Kombination von wichtigen Fundstücken aus dem Siemens-Studio und zu wenig Einbettung des Entdeckten in größere musik- und kulturhistorische Zusammenhänge.

(Januar 2016)

Simone Heilgendorff

DIETER KIRSCH: *Die Musikalien der Diözese Würzburg. Katalog der handschriftlichen und gedruckten Bestände. Teil I: Katalog der Musikhandschriften des Diözesanarchivs Würzburg und seiner Deposita. Würzburg: Echter-Verlag 2014. Band 1: A–Z. Band 2: Anonymi und Sammelhandschriften. XXVI, 1690 S., Notenincipits (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens. Band 3.)*

DIETER KIRSCH: *Die Musikalien der Diözese Würzburg. Katalog der handschriftlichen und gedruckten Bestände. Teil 2: Katalog der Musikdrucke des Diözesanarchivs Würzburg und seiner Deposita. Würzburg: Echter-Verlag 2014. XXV, 885 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens. Band 4.)*

Gedruckte Musikalienkataloge sind rar geworden, seitdem sich öffentlich zugängliche Datenbanken (vor allem RISM) als platzsparende und pflegeleichte Alternative etabliert haben. Ob sie in Bezug auf die Haltbarkeit konkurrieren können, bleibt abzuwarten. Und was die Benutzerfreundlichkeit angeht, so sind die Vorzüge des schnellen Hin- und Herblätterns der Buchseiten – jedenfalls für denjenigen, der damit aufgewachsen ist – nicht von der Hand zu weisen. Insofern ist der Entschluss der Diözese Würzburg, eine Druckausgabe der Datenbankeinträge zu ihren Archivbeständen zu finanzieren, zu begrüßen. In den vorliegenden voluminösen Bänden finden sich denn auch Informationen zu mehr als 11.000 Handschriften und Drucken, die aus 175 Pfarreien sowie einigen Nachlässen und anderen Sammlungen stammen. Während die Handschriften in der RISM-Datenbank verzeichnet sind, stehen die Beschreibungen der Drucke über das Diözesanarchiv Würzburg auch online zur Verfügung. Der Lesbarkeit der Datensätze dienlich sind die vorangestellte Konkordanz der verwendeten Siglen

der Provenienzen und Bestände sowie – besonders wichtig für alle diejenigen, die nicht RISM-erprobt sind – ein ausführliches Abkürzungsverzeichnis. Der Handschriftenkatalog ist in zwei Teilbände untergliedert: Der erste Band enthält in alphabetischer Abfolge die namentlich zugeschriebenen Werke, der zweite Band die Anonyma, alphabetisch geordnet nach Titel bzw. Überschrift, sowie einige Kompilationen (darunter z. B. eine Joseph Schuster zugeschriebene lateinische Karfreitagsmusik, die vorwiegend aus Opernstücken u. a. von Schuster, Mozart, Vranický und Righini besteht). Knapp die Hälfte des Handschriftenbestands ist in diesem Teilband aufgeführt.

Der Druck des Katalogs verdankt sich dem Wunsch, ein Stück regionale Kirchenmusikgeschichte in Buchform zu dokumentieren und der Forschung anzubieten. Dies kann man jedenfalls dem Geleitwort des Würzburger Bischofs Friedhelm Hofmann sowie dem Vorwort des Reihenherausgebers Ulrich Konrad entnehmen, wobei Hofmann unter Bezug auf die Liturgiekonstitution des zweiten Vatikanischen Konzils auch die fortführende Pflege des Repertoires als Wunsch an die Zukunft formuliert. Inwieweit dies jenseits der anerkannten Klassiker bei kirchlicher Gebrauchsmusik möglich, ja wünschenswert ist, wäre zu diskutieren. Im Übrigen ist es auch keineswegs so, dass sich an dem erschlossenen Bestand eine lückenlose Repertoireentwicklung in der Diözese bis ins 20. Jahrhundert hinein ablesen ließe. Denn zum einen nehmen weltliche Lieder, Märsche, Potpourris, Walzer, Zitherstücke u. a. m. in dem Bestand einen breiten Raum ein. Zum anderen weist Dieter Kirsch in seiner knappen Einleitung, die die wenigen (vorwiegend eigenen) Forschungsarbeiten resümiert, darauf hin, dass das überlieferte Notenmaterial, in dem die Pfarreien in sehr unterschiedlichem Maße vertreten sind, nur einen kleinen Rest des einmal vorhandenen Bestands darstellt. Aufräumaktionen im Gefolge von stilistischen und ästhetischen

Neuausrichtungen der Kirchenmusik haben dazu geführt, dass die Mehrzahl der für diesen Zweck angefertigten Handschriften aus dem 19. Jahrhundert stammt. Es handelt sich häufig um Abschriften von gedruckten Musikalien, die sich Schullehrer für ihren eigenen Gebrauch oder zum Verkauf angefertigt haben. Die überlieferten Drucke dagegen reichen bis in das frühe 17. Jahrhundert zurück. Sie dokumentieren darüber hinaus die Vorliebe der Region für die instrumentenbegleitete Kirchenmusik, die es den Cäcilianern schwermachte, hier Einfluss zu gewinnen. Derlei globalen Schlussfolgerungen aus der Übersicht über den Bestand heraus können nun detaillierte Forschungen, etwa zu den kirchenmusikalischen Profilen einzelner Pfarreien, zu einzelnen Komponisten, zu den Schullehrern als Distributoren u. v. a. m. folgen. Die drucktechnisch hochwertigen Bände, die zusätzlich durch diverse Register erschlossen sind, bieten sich als idealer Ausgangspunkt dafür an.

(Dezember 2015)

Christoph Henzel

JÜRGEN MEYER: Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten. Sechste erweiterte Auflage. Bergkirchen: Edition Bochinsky 2015. 358 S., Abb., Nbsp. (Fachbuchreihe Das Musikinstrument. Band 24.).

Das nun in der sechsten Auflage vorliegende Werk Jürgen Meyers gilt nicht zu Unrecht als ein Standardwerk der musikalischen Akustik. Seine Entwicklungsgeschichte lässt sich bis weit vor die erste Auflage (1972) in die 1960er Jahre zurückverfolgen, als Meyer mit seinen Artikeln in der *Instrumentenbau Zeitschrift* und in *Das Musikinstrument* die ersten Grundlagen für sein opus eximium legte: Aufsätze wie „Die Deutung von Klangspektren“ (1963), „Die Klangspektren von Fagotten“ (1963) und „Die Klangspek-

tren von Klarinetten“ (1964) mündeten zunächst in Meyers Monographie *Akustik der Holzblasinstrumente in Einzeldarstellungen* (1966), die dann ab 1972 in sein umfang- und kenntnisreiches Hauptwerk *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* aufging. Dieses erhielt ab der dritten Auflage (1995) eine bis heute unveränderte inhaltliche Gliederung, in der zunächst eine (auch für interessierte Laien sehr verständliche, umsichtige und stets ansprechend geschriebene) Einführung in die Akustik und in das Klangbild der westeuropäischen Musikinstrumente gegeben wird. Darauf folgt eine umfangreiche, tiefgehende und auf jedes einzelne Instrument eingehende Beschreibung der „Klangeigenarten der Musikinstrumente“ (inkl. Singstimme) sowie in einem weiteren Kapitel deren Richtcharakteristiken. Dass die Darstellung der Richtcharakteristiken für jedes einzelne Musikinstrument noch einmal getrennt von den Klangeigenarten der einzelnen Musikinstrumente behandelt wird, ist manchmal ein wenig irritierend, da man diese ja auch schon pro Instrument im Bereich der Klangeigenschaften hätte beschreiben können. Die Trennung von Richtcharakteristik und Klangeigenschaft ist jedoch schon dahingehend verständlich, da die Richtcharakteristik in den nachfolgenden Kapiteln zur Raumakustik noch einmal eine besondere Rolle spielt (besonders ab „7.2. Die klangliche Wirkung im Raum“, S. 210ff.).

In diesen Kapiteln („Grundlagen der Raumakustik“; „Akustische Eigenschaften alter und neuer Aufführungsstätten“; „Die Sitzordnung im Konzertsaal“; „Akustische Gesichtspunkte für Besetzung und Spielweise“; „Akustische Probleme im Opernhaus“) geht Meyer weit über die raumakustischen Darstellungen hinaus, die man sonst in vergleichbaren Werken findet, indem er die Hauptabstrahlrichtungen der Musikinstrumente mit den einzelnen Reflexionsflächen von Konzertsälen in Verbindung bringt, ausführlich die gegenseitige Hörbarkeit der Musiker auf dem Podium aus Musi-

ker- und Dirigentenperspektive bespricht, in Opernhäusern die Ausprägungen von Schallreflexionen aus Orchestergräben in verschiedener Tiefe und Balustradenformen darstellt, die Kirchenbaustile mit ihren verschiedenen Nachhallzeiten und akustischen Eigenschaften mit den Kompositionsstilen verschiedener Epochen zusammenbringt etc. Im siebten Kapitel zur „Sitzordnung im Konzertsaal“ (ab S. 203ff.) läuft Meyer zur Höchstform auf, wenn er pro Instrumentengruppe die Richtcharakteristiken der Musikinstrumente mit den raumakustischen und besetzungstechnischen Gegebenheiten innerhalb des Orchesters für einzelne Konzertsäle und westeuropäische Orchesterwerke zu erhellenden Einsichten zusammenbringt (besonders auch, wenn es um amerikanische vs. deutsche Sitzordnung geht). Besonders dieses und die beiden darauffolgenden Kapitel („8. Akustische Gesichtspunkte für Besetzung und Spielweise“ sowie „9. Akustische Probleme im Opernhaus“) sind sowohl für AkustikerInnen, MusikerInnen, MusikwissenschaftlerInnen aller Fachbereiche, DirigentenInnen, Konzert- und OpernbesucherInnen gleichermaßen mit einem besonders hohen Erkenntniswert zu empfehlen, da hier Musikgeschichte, Komposition, Instrumentation und Interpretation sowie Instrumenten- und Raumakustik in einen beispielgebenden, stets verständlichen und für den Musikbetrieb und dessen Verständnis alltagsrelevanten Zusammenhang gebracht werden.

So zeigt sich Meyers *Akustik und Musikalische Aufführungspraxis* auch in der modernsten Auflage nicht nur als ein hervorragendes Nachschlagewerk, sondern es ist auch nach wie vor eine unerschöpfliche Fundgrube von hilfreichen Beschreibungen und leicht verständlichen Darstellungen aus dem Bereich der musikalischen Akustik, die man in anderen vergleichbaren Werken so schnell nicht findet, wie vor allem beispielsweise die Formant-Diagramme der Blech- und Holzblasinstrumente (ab S. 45), die

schon beschriebenen Richtwirkungen von Musikinstrumenten (ab S. 107), die Frequenzbereiche und bevorzugten Reflexionen von Orchesterinstrumenten (S. 170f., 210), die Einschwingzeiten der einzelnen Musikinstrumente im Verhältnis zu Tonabständen und Erstreflexionen (S. 284) oder die charakteristischen Vibrato-Werte von Musikinstrumenten (S. 291) etc.

Durch das neu hinzugekommene zehnte Kapitel wird die neue Auflage zur erweiterten Auflage. Meyer geht hier vor allem auf raumakustische, besetzungstechnische, klangliche und kompositorische Eigenheiten ein. So beschreibt er zunächst die verschiedenen Grundrissarten und Bauformen der Konzertsäle in den letzten 50 Jahren, die er in vier Kategorien einteilt (rechteck-, fächer-, sechseck- und arenaförmig). Meyer kann hier überzeugend darlegen, dass sich die Präferenz für Konzertsaalneubauten seit den 1960er Jahren wieder sehr von den fächer- und sechseckförmigen Bauformen zurück zum bewährten rechteckförmigen Schuhschachtelformat gewandelt hat, da erst bei letzterem die seitlichen Erstreflexionen stark und früh genug sind, um einen angenehmen Räumlichkeitseindruck hervorzurufen. Auch werden an dieser Stelle die Vor- und Nachteile zusätzlicher, an den Konzertsaal angeschlossener Hallräume diskutiert. Des Weiteren stehen die Erwartungen von Hörern und Musikern an Musikaufführungen und Konzertsälen im Vordergrund. Es wird hier deutlich, dass es Hörergruppen gibt, die eher auf die Spielweise der InterpretInnen achten, und Hörergruppen, bei denen es eher um die Wirkung des Konzertsaals geht. Ebenfalls neu ist die akustische Einschätzung der optimalen Bühnengröße aus der Sicht der MusikerInnen (und das „größer“ nicht immer gleich „besser“ bedeutet). Besonders aufschlussreich in Hinblick auf die Sitzordnung und Besetzung von Blas- und Streichinstrumenten zeigt sich der Abschnitt über die Schallabstrahlung und Klangbalance (S. 323ff., besonders auch mit

der Erkenntnis, dass die mehrfache übereinandergelegte Aufnahme einer einzelnen Geige nicht dem natürlichen Höreindruck entspricht, der entsteht, wenn mehrere unterschiedliche Geigen zusammenspielen). Vor allem (aber nicht nur) für historische Musikwissenschaftler ist der letzte Abschnitt dieses Kapitels interessant, in dem der Einfluss des Nachhalls (und der Verdeckung) auf die Schwellen für die Lokalisierbarkeit von leiseren Klängen nach einem lauten Akkord besprochen wird, da hierüber (wenn man die Nachhallverhältnisse der jeweiligen Aufführungsstätten berücksichtigt) anhand der Dynamikschwankungen im Notentext auf die Tempo- und Dynamikvorstellungen verschiedener Komponisten zurückgeschlossen werden kann.

Trotz dieser Fülle an neuen und erhellenden Informationen fragt man sich am Ende des zehnten Kapitels, warum es nicht inhaltlich einfach auf die anderen Kapitel des Buches aufgeteilt wurde (z. B. gehört „10.1.1. Grundformen der Konzertsäle“ [S. 317ff.] zum Abschnitt „6.1.3. Schallfeld und Raumform“ [S. 168ff.]; der Abschnitt „10.3. Schallabstrahlung und Klangbalance“ [S. 323ff.] gehört ins Kapitel „7.2. Die klangliche Wirkung im Raum“ [S. 210ff.] usw.), zumal einzelne Stellen wie z. B. das von ferne erklingende Posthornsolo aus Mahlers Dritter Symphonie (S. 327) auch schon vorher im Buch (S. 263) in gleicher Form behandelt wurden. Ein wenig schade ist es auch, dass das Namens-, Werk- und Sachwortverzeichnis (ab S. 349ff.) nicht aktualisiert wurde. So lassen sich nach dem neunten Kapitel (bzw. nach S. 316) keine Komponisten, Werke oder Fachbegriffe mehr über die Register finden. Aber all dies sind Marginalien.

Für ein grundlegendes Verständnis der klanglichen Vorgänge im Konzertsaal ist Jürgen Meyers *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* auch in seiner sechsten Auflage ein für die historische und systematische Musikwissenschaft gleichermaßen bedeutsames und unentbehrliches sowie seit

Jahrzehnten bewährtes Standardwerk, das in jeder Musikbibliothek seinen festen Platz haben sollte.

(Dezember 2015)

Christoph Reuter

Der musikalische Mensch. Evolution, Biologie und Pädagogik musikalischer Begabung. Hrsg. von Wilfried GRUHN und Annemarie SEITHER-PREISLER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 372 S., Abb. (Olms-Forum. Band 9.)

Wilfried Gruhn und Annemarie Seither-Preisler sind prominente Vertreter einer musikpädagogischen bzw. psychologischen Forschung, die die komplexen Prozesse des Lernens an grundlegende neurologische Abläufe zu koppeln suchen. Die großen Fortschritte, die die immer feineren bildgebenden Verfahren für das Verständnis der Funktionsweise des Gehirns eröffnen, machen es beispielsweise möglich, die Verarbeitung von Hörreizen in unterschiedlichen Hörarealen nachzuverfolgen und so deren Komplexität nachzuvollziehen. Insbesondere Gruhn hat seit etlichen Jahren versucht, diese Erkenntnisse für eine andere Grundlegung und Ausrichtung musikpädagogischer Entwürfe zu nutzen. Insofern wundert es nicht, dass in dem hier zu rezensierenden Buch ein großer Bogen von der Evolution zur aktuellen Pädagogik zu schlagen ist, um „Eltern und Erziehern eine aktuelle fachliche Orientierung“ (S. 8) zu bieten. Die Beiträge namhafter Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen gruppieren sich um den Begriff der musikalischen Begabung, der, wie die Herausgeber im Vorwort zu Recht hervorheben, im alltäglichen Diskurs über Musiklernen und Instrumentallernen zentral ist: Was also ist Begabung, wie entwickelt sie sich und welche neurobiologischen Korrelate für Begabung sind zu finden? Der Sammelband vereint Überblicksartikel (z. B. von Maria Spychiger und Judith Hechler, Andreas C. Lehmann oder Björn

Merker) mit Beiträgen zu speziellen Aspekten (wie der Begabung im Sport von Andreas Hohmann) oder Fallstudien (Franziska Olbertz). Diese Vielfalt macht einen Teil des Reizes des Buches aus. Hier allerdings können nur wenige Beiträge berücksichtigt werden, doch sei vermerkt, dass ohne Ausnahme Personen zu Wort kommen, die nicht nur großes Wissen und viel Erfahrung einbringen können, sondern in etlichen Fällen auch durch originelle Beiträge die Entwicklung des Feldes vorangetrieben haben.

Im ersten Teil werden die Grundlagen der Begriffe gelegt. Schon der erste Beitrag der Frankfurter Musikpsychologinnen Spychiger und Hechler zeigt, dass die Begriffe Begabung und Musikalität komplex sind und sich einfacher Definitionen und empirischer Zugänge entziehen. Mit dem Bereich des Übens wird im Artikel von Andreas C. Lehmann und Hans Gruber ein Bereich angesprochen, der mit Begabung wenig zu tun zu haben scheint, geht es doch in ihrem Kapitel zunächst um das Expertisemodell, das vor allem die Rolle von Übestrategien in Abhängigkeit von investierter Zeit erfasst. Dass sie Begabung stärker als Produkt der Umwelt begreifen, steht durchaus im Spannungsverhältnis zu Grundannahmen anderer Kapitel – auch das trägt zur Qualität des Bandes bei.

Der zweite Teil ist mit „Begabung und Entwicklung“ überschrieben. Wilfried Gruhn und Gabriele Schellenberg unternehmen den Versuch, die musikalische Entwicklung mit der Identifizierung und Förderung von „begabten“ Kindern zu vernetzen. Dieses Kapitel wendet sich auch an Personen, die nicht spezialisiert oder wissenschaftlich vorbelastet sind, zeigt aber auch die Schwierigkeiten bei diesem Unterfangen auf. Aus diesem Teil sei noch auf den interessanten Beitrag von Heiner Gembris hingewiesen. Der Paderborner Wissenschaftler untersucht seit einigen Jahren schon musikalisches Lernen und Spiel in der Lebensspanne. Begabung und Kompetenz gewinnen dabei noch einmal ganz neue Qualitäten, weil sie nicht

mehr ausschließlich als Merkmal von Kindern und Jugendlichen verstanden werden, sondern auf lange Zeiträume hin gedacht werden, in denen dann auch Erfahrung (und der Umgang mit nachlassenden Fähigkeiten) einen Platz findet.

Schließlich wird im dritten Teil den biologischen Grundlagen von Musikalität und Begabung gefolgt. Besonders interessant ist der Beitrag Björn Merkers, eines lange in den USA an prominenten Orten forschenden Neurowissenschaftlers. Sein Beitrag aus der Sicht der Evolutionsbiologie liest sich sehr vergnüglich. Er vermag nicht viel Neues über die pädagogischen Fragen beizutragen, aber seine Ausführungen über die Funktion von „Arabesken“ und Kunst, über Ausübende und Zuhörer liefern Anregungen – und erst beiläufig merkt man, dass Merker dann nicht über Virtuosen und Pop-Stars schreibt, sondern über den Schwarzkehl-Metzgervogel oder den Graurücken-Leierschwanz (S. 261).

Nicht mit allen Beiträgen wird man in jeglicher Hinsicht glücklich sein. Die Entscheidung z. B. im einleitenden, oben vorgestellten Beitrag den Überblick über Begabung, Musikalität und Persönlichkeit mit der Vorstellung eines eigenen Befragungsinstrumentes enden zu lassen, ist nicht sehr glücklich, zumal die Argumentation bis dorthin nicht immer nachvollziehbar erscheint.

Dass der Buchtitel nur vom Menschen im Singular spricht, ist symptomatisch für eine in diesem Band vorherrschende Sichtweise, die in ihren (musik-)psychologischen Teilen individualpsychologisch, in ihren neurowissenschaftlichen Anteilen dagegen überhistorisch und allgemein anthropologisch geprägt ist. Damit setzen die Herausgeber auch einen Kontrapunkt zur vorherrschenden erziehungswissenschaftlichen und auch der fachdidaktischen Diskussion, die die gesellschaftlichen Anteile in der Ausprägung und Entwicklung von Begabungen und Kompetenzen betont. Auch der politische Diskurs, der in der Legitimation musikalischer För-

derprogramme wie JeKi („Jedem Kind ein Instrument“) fast immer die soziologischen Perspektiven (etwa in der Betonung von Bildungsnähe oder -ferne) betont, kann deshalb hier keinen Raum finden.

Ob nun tatsächlich Erziehenden Orientierung gegeben wird, ob sie „Begabte“ von „Unbegabten“ unterscheiden können, ob sie – wie es zwischen den Zeilen durchklingt – daraus richtige Entscheidungen für Förderungen ableiten können, erscheint auch nach der Lektüre des Buches fraglich. Zu komplex ist immer noch das Zusammenspiel internaler und externaler Prozesse. Auch unter den offensichtlich Hochbegabten und gut Ausgebildeten (etwa unter den Absolventen von Musikhochschulen) entscheidet sich die Frage, wer den Durchbruch schafft, oft an ganz anderen Kriterien: am Marketing, an kommunikativen Fähigkeiten, an Netzwerken oder an physischer Konstitution. Die Herausgeber verweisen selber auf die Rolle etwa der Motivation (S. 17) – das Buch als Ganzes lässt derlei eher in den Hintergrund treten. Gleichwohl ist das Buch geeignet, auch in einem so dynamisch sich entwickelnden Feld der Wissenschaft für einige Jahre als grundlegendes Werk zur Einführung und Orientierung zu fungieren. (Januar 2016) *Andreas Lehmann-Wermser*

NOTENEDITIONEN

HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 5: Cantiones sacrae 1625. Opus 4: Vierzig Motetten für 4 Singstimmen und Generalbass. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. XLVII, 176 S., Abb.

HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 11: Symphoniae sacrae II 1647. Opus 10: Siebenundzwanzig geistliche Konzerte für 1 bis 3 Singstimmen, 2 obligate Instrumente

und Generalbaß. Hrsg. von Konrad KÜSTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. LIV, 257 S., Abb.

Mit den Bänden 5 und 11 liegen nun sieben der auf insgesamt 23 Bände angelegten *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* (SSA) vor. Die seit 1992 beim Stuttgarter Carus-Verlag erscheinende Ausgabe, die in Zusammenarbeit mit dem Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik Dresden entsteht, versteht sich – ähnlich wie die *Neue Schütz-Ausgabe* (NSA; Bärenreiter Verlag, Kassel) – nicht nur als wissenschaftliche, sondern explizit auch als praktische Ausgabe. In vielerlei Hinsicht unterscheiden sich beide Ausgaben aber signifikant voneinander, und auch wenn beide von mehreren Herausgebern besorgt werden, leidet die SSA doch nicht an jenen Problemen, die die NSA bis heute prägen und die diese zu einer Ausgabe machen, deren „einheitlicher“ Ansatz sich allein auf die Ausstattung und eine das Schütz'sche Gesamtwerk begreifende Werkausgabe beschränkt. Die an einer chronologischen Bandenteilung orientierte SSA verfolgt hinsichtlich ihrer Editionspraxis eine grundsätzlich andere Richtung: Auch wenn auf dem bisher gegangenen Weg kleinere Abweichungen gemacht wurden und noch immer gemacht werden, versteht sie sich als eine wissenschaftlich fundierte, quellenkritische Gesamtausgabe mit einheitlichen Editionsrichtlinien, die Aufschluss über die Relation zwischen Edition und Quellen in einem detaillierten Kritischen Bericht gibt.

Beide Bände verfügen über Einführungen in die jeweiligen Sammlungen. Jene von Uwe Wolf fällt sehr knapp aus und man würde sich noch mehr Informationen etwa im Hinblick auf eine damalige/heutige Aufführungssituation wünschen. Hervorzuheben ist Konrad Küsters detaillierte Ausführung zu verschiedensten Aspekten, wie etwa der zeitpolitischen Situation, der notwendigen differenzierten Studie zur Werkentstehung oder aufführungspraktischen Angaben un-

ter Berücksichtigung der handschriftlichen Frühfassungen. Diese Einführungen sind sowohl in Deutsch als auch in Englisch abgedruckt und beinhalten wie in Band 5 auch eine Übersetzung der lateinischen Widmung, der Vorrede des Autors und der Epigramme (von Michael Heinemann), ebenso wie Textnachweise, Hinweise zur liturgischen Stellung der Texte und eine Übersetzung der lateinischen Texte (von Christine Haustein und/bzw. Stefan Michel). Der nach der Edition abgedruckte Kritische Bericht hingegen ist ausschließlich auf Deutsch wiedergegeben. Zahlreiche Faksimileabbildungen, die für die Edition aufschlussreiche zeitgenössische Hinweise und somit für den Nutzer wichtiges Anschauungsmaterial zur Verdeutlichung bieten, runden die Bände ab. Leider kommen die handschriftlichen Frühfassungen der *Symphoniae Sacrae II* mit nur einer Abbildung ein wenig zu kurz.

Erfreulich ist der weitgehende Verzicht auf das Werk zu sehr verändernde Maßnahmen (etwa eine zusätzliche deutsche Textunterlegung im Fall der *Cantiones Sacrae* oder im Hinblick auf eine Aufführung veranlasste Transpositionen); auch das klare Notenbild trägt zu einer schnellen und einfachen Auseinandersetzung mit den Werken bei. Der Orientierung an der Musikpraxis sind die Angaben zu Ambitus in Stimmbuchstaben ebenso wie die Verwendung moderner Schlüssel geschuldet, wobei die originale Schlüsselung im Vorsatz jeder Stimme angegeben wurde. Die Entscheidung zur Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte in Tripeltakten im Unterschied zur nicht erfolgten Verkürzung im geraden Takt ist allerdings erneut kritisch zu sehen. Sie ist aus textkritischer Sicht nicht notwendig und verunklart das Notenbild im Hinblick auf die im Originaldruck gegebenen Informationen. Gerade vor dem Hintergrund einer wissenschaftlich-quellenkritischen Ausgabe bleibt diese Veränderung des Notentextes aber problematisch: Da die Notenwerte im zusammengesetzten Takt (6/4) ebenfalls nicht verkürzt werden, geht

der im Originaldruck gemachte, eindeutige typographische Unterschied zwischen 6/4- und 3/1-Takt verloren. In ähnlicher Weise wurden die Metrumsangaben verändert: Im Gegensatz zu den beibehaltenen originalen Mensurzeichen des geraden Taktes, wurden sie (in den *Cantiones Sacrae*) im ungeraden Takt durch das Zeichen „3“ ersetzt und die originalen Mensurzeichen wie die originalen Notenwerte wurden über dem Sopran angezeigt. Hier würde man sich eine optisch ansprechendere Lösung durch den Verlag wünschen.

Musik- und gattungsgeschichtlich bedingte Unterschiede in den beiden Ausgaben bestehen etwa in der Behandlung der Schlussnoten: Werden sie bei Wolf in der Tradition der Motette als Longae ohne definierten Wert dargestellt, hat dies um die Jahrhundertmitte keinerlei Bedeutung mehr und sie erhalten bei Küster jenen Wert, mit denen der Takt voll schließen kann. Eine Besonderheit bildet auch die in Küsters Ausgabe notwendig gewordene Realisierung der im Originaldruck vorhandenen Abteilungsstriche, denen verschiedene Aufgaben zukommen können: Sie bilden einen Anhaltspunkt für eine Taktgliederung, dienen als Gliederungselement von reich bewegten Melodiefiguren der ausführenden Stimme(n) und zeigen schließlich auch größere Zusammenhänge innerhalb eines Werkes an. In der Edition werden sie durch eine Verlängerung des Taktstriches nach unten (Generalbass) bzw. oben (Violine 1) angezeigt.

Unbestreitbar scheint in beiden Werksammlungen Schütz' programmatische Absicht, die sich in der Zusammenstellung der Textvorlagen andeutet. Lassen sich im Fall der *Cantiones Sacrae* nur ungefähre Aussagen über die Entstehung des Werkkomplexes treffen, sind es bei Schütz' op. 10 Küsters Diskussion der handschriftlichen Frühfassungen und die Aufarbeitung der komplexen Quellenlage wie Werkgeschichte, die dazu beitragen, die verschiedenen Entwicklungsschichten des Werkes transparenter werden

zu lassen. Dies führte nicht nur dazu, dass mehrere Exemplare des Originaldrucks zugleich als Hauptquellen herangezogen werden mussten; erfreulicherweise entschloss man sich auch dazu, die musikalisch eigenständigen Frühfassungen der Kompositionen SWV 346a, 348a, 361a im Anhang komplett abzdrukken.

In einer solch sorgfältigen Aufarbeitung der Werkgenese und den detailreichen Informationen zum Umfeld des Werkes legen die Herausgeber beider Bände nichts Geringeres als einen verlässlichen Notentext vor, der sowohl die grundlegende Basis für die Auseinandersetzung mit Schütz' Musik als auch eine Brücke zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und praktischer Musikausübung präsentiert.

(Januar 2016)

Stefan Gasch

GOTTLIEB MUFFAT: Componimenti Musicali per il Cembalo. Hrsg. von Alexander OPATRNY. Graz: ADEVA 2015. 134 S., Notenbeilage. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 158.)

Muffats Sammlung mit sechs Cembalosuiten und einer Ciacona gehört zu den wenigen barocken Drucken, die wiederholt mit Neuausgaben bedacht wurden. In der Denkmäler-Reihe (DTÖ) hatte Guido Adler bereits 1896 eine Ausgabe besorgt, die 1959 ein weiteres Mal erschien. Obwohl zeitgleich mit Adler auch Friedrich Chrysander Muffats Kompositionen in einem Supplementband der Händel-Gesamtausgabe vorgelegt hatte, erschienen neben einer Faksimile-Ausgabe noch weitere Editionen im 19. und 20. Jahrhundert, zuletzt noch eine 2009 von Christopher Hogwood besorgte.

Da allen Ausgaben der Originaldruck als Vorlage dient, sind die Abweichungen des Notentextes untereinander eher marginal; allenfalls die Ausführlichkeit des Kritischen Berichts unterscheidet sie voneinander. Dies mag ursächlich dafür sein, dass Opatrny

dem Kritischen Bericht noch einen Abschnitt hinzugefügt hat: „Die *Componimenti musicali per il Cembalo* in der Sicht von Guido Adler bis heute“ (S. 123–131), in dem er den Mangel an weitergehenden Forschungen beklagt, für den er die absolute Autorität der Adler'schen Ausgabe verantwortlich macht. Die Ironisierung, mit der Opatrny die Ausgabe Chrysanders und die nachfolgende Suche nach weiteren Entlehnungen Händels aus dem Werke Muffats beschreibt, hätte er sich besser gespart, vor allem weil er selber versucht, Ähnlichkeiten in Werken anderer Komponisten aufzuspüren, um damit den Vorbildcharakter der Werke Muffats zu belegen. Dass in diesem Zusammenhang eine Reihe von Werken Mozarts in den Blick genommen werden, mag ja noch einigermaßen plausibel sein, dass aber von Muffat initiierte kompositorische Entwicklungen dann in den Werken der Wiener Romantiker ihren Niederschlag gefunden haben sollen, entspringt wohl eher dem Wunschdenken des Herausgebers als der Realität. Dieser Eindruck drängt sich schon alleine deswegen immer wieder auf, weil Opatrny auch sprachlich sehr viel konziser sein könnte. Ein Beispiel mag genügen: „Langer Rede kurzer Sinn: die Nuss ‚Achse Mozart – Muffat‘ lässt sich allein von den *Componimenti* oder von den in diesem Absatz genannten Mozart-Kompositionen ausgehend nicht wirklich knacken.“ Doch auch seine nachfolgenden Versuche, die möglicherweise gar nicht authentischen Klavierkonzerte allein aufgrund ähnlicher Nachlässigkeiten im akzidenziellen Bereich doch Muffat und diesem damit eine Vorreiterstellung in der Entwicklung des Wiener Klavierkonzerts zuzuschreiben, bleiben blass und können nicht wirklich überzeugen. Die Prägnanz, mit der Guido Adler die *Componimenti* historisch verortet hat, bleibt Opatrny jedenfalls schuldig.

Doch zurück zur Edition. Nach einem recht knappen Vorwort, aus dem nur mit Mühe das Erscheinungsdatum des Vorlage-druckes herauszulesen ist und in dem sich

Opatrny ein wenig in den Fallstricken von „wissenschaftlicher“ und „praktischer“ Ausgabe verfängt, bietet die Ausgabe Faksimiles von Titelblatt und Vorrede sowie der ersten Notenseite des Drucks. Einige kleinere Faksimiles werden in Fußnoten zur Erklärung einiger Einrichtungsfragen mit abgedruckt. Zusätzlich gibt Opatrny – dabei Adler folgend – die Muffat'sche Verzierungstabelle auf einem verstärkten Einzelblatt bei, ergänzt um weitere Ornamente, die in der Liste nicht aufscheinen.

Im „Revisionsbericht“ behandelt Opatrny die wichtigsten Fragen, die sich bei der modernisierten Umschrift des alten Druckes ergeben, recht ausführlich und hinreichend deutlich – sieht man wiederum von einigen sprachlichen Schnitzern ab. Dass Opatrny, anders als noch Adler, die *Dal-segno*-Anweisungen bzw. *petites reprises* durch Voltenklammern verdeutlicht, hat gewiss seine Berechtigung. Das gilt auch für die Beibehaltung der originalen Generalakzidenzien. Problematisch ist allerdings sein Umgang mit Warnungsakzidenzien, weniger, weil zu viel oder zu wenig den Notentext verunklaren, sondern weil er (auch heute überflüssige) Akzidenzien Muffats in Klammern setzt. Diese sind mithin nicht mehr von seinen eigenen Zusätzen unterscheidbar („Runde Klammern wurden in der Edition für Warn- bzw. Sicherheitsakzidenzien verwendet, und zwar im Interesse der Einheitlichkeit sowohl für aus der Vorlage übernommene, als auch stillschweigend für hinzugefügte“ – S. 111). Auf der anderen Seite werden manche von Muffat verwendete Warnungsakzidenzien nicht übernommen; mehr als zwei Zusatzakzidenzien für die gleiche Note im Takt werden „zumeist“ nicht notiert (in T. 16 der *Allemande* der zweiten Suite finden sich dann aber doch immerhin vier Vorzeichnungen für *es*“, drei davon geklammert). Derartige Inkonsequenzen wären leicht vermeidbar gewesen.

Dass sich Opatrny bei der Einrichtung der Notenseiten an Muffats „wohl durch-

dachten“ [!] (S. VIII) Vorlagen orientiert, ist nachvollziehbar. Dies macht er, allerdings ohne dies mitzuteilen, nicht sklavisch. Das ist grundsätzlich legitim, doch hätte er abweichende Akkoladenaufteilungen im Kritischen Bericht wohl besser verzeichnet, da seine verbalen Ausführungen eine diplomatisch getreue Aufteilung des Notentextes suggerieren.

Wesentliche Fehler im Notentext finden sich, wie ein punktueller Vergleich mit dem Faksimile zeigt, nicht. Lediglich im „*Rigaudon Bizarre*“ der dritten Suite fehlt in T. 21 bei der Bassnote ein bei Muffat vorgeschriebenes und auch nach heutiger Orthographie nötiges Auflösungszeichen. Und warum das ebenfalls notwendige Auflösungszeichen in T. 17 der *Fantasie* von *Partita III* in Klammern gesetzt ist, obwohl es in der Vorlage steht, ist ebenfalls unklar. Das gilt auch für einige geklammerte *Staccatostriche* (wie etwa in T. 40, Sopranstimme, drittletzte Note), die zweifelsfrei in der Vorlage vorhanden sind. Dankbar wäre der Nutzer der Ausgabe gewiss auch gewesen, wenn auf die handschriftlichen Fehlerkorrekturen in der Vorlage hingewiesen worden wäre, wie Guido Adler dies aus guten Gründen noch tat. Denn sicherlich wurden diese Korrekturen nicht in allen Druckexemplaren vorgenommen, weswegen es sich letztlich an den fraglichen Stellen in der Neuausgabe um Abweichungen von der Vorlage handelt.

Insgesamt aber erweist sich der Notenteil als sehr zuverlässig. Lediglich die sehr groß gesetzten Akzidenzien bei den Verzierungszeichen können beim Spielen zu Irritationen führen – zumal, wenn sie geklammert sind. Da viele Ausgaben ergänzte Akzidenzien über die Akkolade setzen, ist die Gefahr einer Fehlinterpretation groß.

(Februar 2016)

Reinmar Emans

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): *Missa in d* (1794) für Soli (SATB), Chor (SATB) und Orchester. 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. (Masterworks from the 18th Century German States. Band 48.)

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): *Missa in G* für gemischten Chor (SATB), Soli (SATB) und Orchester oder Orgel/Klavier. Hrsg. von Klaus WINKLER. Esslingen a. Neckar: Helbling Verlag 2015. 136 S.

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.)

Musik des 18. Jahrhunderts aus Dresden, vor allem Kirchenmusik, erfreut sich seit mehr als zwei Jahrzehnten eines zunehmenden Interesses sowohl der Musikpraxis als auch der Fachwissenschaft. Kaum ein Jahr vergeht ohne Erst-Wiederaufführungen oder CD-Produktionen von Kompositionen aus dem Repertoire der Katholischen Hofkirche. Weil der sächsische Hof in der Regel die Nachlässe der leitenden Musiker ankaufte und oft auch das dazugehörige Aufführungsmaterial archivierte, steht trotz aller kriegsbedingten Verluste in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden ein Quellenfundus von beeindruckender Geschlossenheit zur Verfügung, dessen Erforschung parallel zu den „Ausgrabungen“ der letzten Jahrzehnte wichtige Fortschritte gemacht hat. Nicht zufällig gibt es aus diesem Fundus inzwischen auch

eine Unzahl von Editionen unterschiedlicher Zielsetzung und Qualität, die oft im Zusammenhang mit einzelnen Aufführungen entstanden. Der Stellenwert solcher Ausgaben hat sich allerdings verändert, weil die ausführenden Musiker inzwischen ihr Material auf der Basis von Mikrofilmen oder Digitalisaten mit Hilfe von Notenschreibprogrammen selbst herstellen können, aber oft nicht über das nötige Hintergrundwissen verfügen, um in allen Detailfragen sinnvolle Entscheidungen zu fällen. Letzteres gilt oft genug auch für Editionen, die in etablierten Verlagen erscheinen.

Zu den Komponisten, die innerhalb der hier nur grob umrissenen Zusammenhänge einige Beachtung fanden, gehört Johann Gottlieb Naumann, der nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges am sächsischen Hof zunächst als Kirchen-Compositeur eine Anstellung fand, dort 1776 zum Hofkapellmeister aufstieg und dieses Amt bis zu seinem Tod innehatte. Den aktuellen Forschungsstand zu seinen Messen repräsentiert vor allem die Dissertation von Katrin Bemann, *Die katholische Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns (1741–1801)*, die seit 2008 gedruckt vorliegt. Zu den zentralen Annahmen dieses Buches zählt die letztlich auf Ortrun Landmann zurückgehende These, dass Naumann normalerweise Einzelsätze des Ordinarium Missae nach Bedarf für die Aufführungen zusammenstellte. Das führte zu Konsequenzen im Werkverzeichnis: Bemann lässt nur acht Messen gelten, die Naumann ausdrücklich als Zyklen konzipierte und die durchweg in einheitlicher Zusammenstellung überliefert sind. Alle anderen Teile des Ordinarium Missae aus seiner Feder werden in ihrem Katalog einzeln aufgelistet. Es gibt allerdings auch Argumente, die gegen ihre These sprechen. So erwies sich das handschriftliche *Verzeichniß derer sämtlichen Kirchen Musicalien so vom Herrn Capellmeister Naumann verfertigt worden sind* (D-DI, Mus. Bibl. Arch. III H 790b) als Verzeichnis für den Ankauf der Partituren nach dem Tod

des Komponisten, das später zum Hofkirchenkatalog umgearbeitet wurde (siehe dazu *Weber-Studien* Bd. 8, 2007, S. 242–245) und insgesamt 21 Messen auf der Basis der vom Komponisten notierten Entstehungsdaten als (fast durchweg vollständige) Zyklen registriert. Dieser Katalog ist jedoch hinsichtlich der Zusammenstellung von Einzelsätzen ebenfalls nicht frei von Irrtümern. Spätere Revisionen des Musikalienbestandes erbrachten weitere Erkenntnisse, und die auf diesem Wege ermittelten Zyklen wurden 1818 mit neuen Einbänden versehen. Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Ordinariumssätzen ist aber nicht nur eine Frage der historischen Rekonstruktion, sondern auch für moderne Editionen von Naumanns Messen ein wesentliches Kriterium.

Gänzlich unproblematisch im Hinblick auf die skizzierten Fragen ist die 1794 entstandene *Missa in d* (im *Verzeichnis* als Nr. 18, bei Bemann als M 6 geführt), die Kartrin Bemann selbst für den Carus-Verlag herausgegeben hat. Über die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile gab es nie irgendwelche Zweifel, und neben dem Autograph (das übrigens in der Hofkirche bis in das 20. Jahrhundert hinein als Dirigierpartitur benutzt wurde) stehen zwei in Dresden entstandene Partiturlinien sowie das originale Stimmenmaterial als Quellen zur Verfügung. Aufgrund des pastoralen Charakters mancher Abschnitte und des in einigen Abschriften enthaltenen gleichzeitig entstandenen Offertoriums *Parvulus natus est nobis* liegt die ursprüngliche Bestimmung dieser Messe für das Weihnachtsfest auf der Hand. In der Dresdner Hofkirche hatte sie bis in die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen einen festen Platz im Repertoire. Die Dichte der lokalen Überlieferung lässt die Ausklammerung weiterer Quellen und die Beschränkung von Quellenbeschreibung und Kritischem Bericht auf die wirklich wesentlichen Sachverhalte plausibel erscheinen. Fehlende Informationen zum weiteren Gebrauch dieser Messe in Dresden und an-

dernorts und zur nachträglichen Abtrennung des Benedictus vom Sanctus in der Mitte des 19. Jahrhunderts sind offensichtlich der praktischen Zielsetzung dieser Ausgabe geschuldet. Diese Edition ist aber – und das ist nicht unwichtig – auch geeignet, um Nicht-Spezialisten eine exemplarische Vorstellung von Naumanns späten Messen zu vermitteln. Für Domkapellmeister und Kantoren, denen der nötige Orchesterapparat zur Verfügung steht, bietet dieses Werk eine sinnvolle Alternative zum gängigen Repertoire sowohl für das Festhochamt am ersten Weihnachtstag als auch für Kirchenkonzerte in der Weihnachtszeit. Übrigens hatte Willy Hess diese Messe bereits 1987 nach einer Abschrift aus der Universitätsbibliothek Basel als Komposition von Friedrich Theodor Fröhlich in den *Schweizerische[n] Musikdenkmäler[n]* herausgegeben – ein Missverständnis, das erst mehr als zehn Jahre später aufgeklärt wurde. Auf der Basis von Fröhlichs Abschrift datierte Hess das Werk in das Jahr 1828 – wer etwas zum Schmunzeln lesen möchte, schaue in das Vorwort dieser Ausgabe.

Für Naumanns Messen G-Dur und d-Moll (1778) konnten die Herausgeber nicht auf eine ähnlich geschlossene Quellenüberlieferung wie bei der Messe d-Moll (1794) zurückgreifen. Im *Verzeichnis derer sämtlichen Kirchen Musicalien* werden beide Werke als Nr. 7 (mit abweichendem Credo) und 11 (mit anderem Gloria) geführt. Hinsichtlich der Zusammengehörigkeit der Einzelsätze stützte sich Klaus Winkler bei seiner Edition der Messe G-Dur auf das erhaltene Autograph (D-DI, Mus. 3480-D-83), von dem allerdings Sanctus und Agnus Dei wegen starker Beschädigung nur noch schwer lesbar sind. Deshalb zog er für die beiden letzten Teile eine Abschrift aus dem Fundus des Dresdner Tonkünstlervereins (D-DI, Mus. 3480-D-572) als Ergänzung heran, deren Satzfolge exakt derjenigen im *Verzeichnis derer sämtlichen Kirchen Musicalien* entspricht. Thomas J. Martino legte seiner Ausgabe der Messe d-Moll (1778) ausschließlich die

Widmungspartitur für den Geburtstag des Kurfürsten Friedrich August III. (D-DI, Mus. 3480-D-26, mit dem gleichzeitig entstandenen Offertorium *Da pacem Domine*) zugrunde. Die Bindung beider Editionen hinsichtlich ihrer Satzfolge an jeweils eine einzige Quelle erscheint auf den ersten Blick willkürlich, erweist sich jedoch im Hinblick auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile als plausibel, ohne dass die Herausgeber irgendwelche Gründe für ihre Entscheidung mitteilen. Die praktische Zielsetzung (in beiden Fällen ohne Quellenbeschreibung und Kritischen Bericht) wird im Fall der Messe G-Dur durch ein ausgesprochen übersichtliches Satzbild vollauf erreicht, während in der Partitur der Messe d-Moll (1778) die extrem kleingedruckten Noten, aber auch Merkwürdigkeiten der Anordnung wie die Vokalstimmen über dem gesamten Orchester und die Pauken unter der Orgel sowohl dem Studium als auch dem praktischen Gebrauch völlig unnötige Schwierigkeiten bereiten.

Gänzlich anders liegen die Voraussetzungen für die Edition der Missa g-Moll, die Claudia Lubkoll als Band 20 der Reihe *Musikschätze aus Dresden* im Verlag Ries & Erler vorgelegt hat. Weder existieren ein Autograph oder eine Widmungspartitur, noch erscheint das Werk in einem der handschriftlichen Verzeichnisse von Naumanns Kirchenmusik. Dagegen berichtet August Gottlieb Meißner (*Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's* I, Prag 1803, S. 214–219) ausführlich von der Aufführung einer Probemesse des 1764 aus Italien zurückgekehrten Naumann, die zu seiner Anstellung als Kirchen-Compositeur am sächsischen Hof führte. Auf die naheliegende Frage nach einer Identifizierung dieser Probemesse hatte Bemann in ihrer Dissertation (S. 148–156) die nun von Lubkoll herausgegebene Komposition hypothetisch mit dem von Meißner geschilderten Ereignis in Verbindung gebracht, die Einzelsätze mit Ausnahme des Kyrie aber in ihrem Verzeichnis nach

wie vor unter den „fragliche[n] Werke[n]“ eingeordnet. Als Basis ihrer Hypothese dienten zwei in Wien aufbewahrte Partituren (A-Wn, 19.140 und HK 319) aus den Jahren um 1800. Das Kyrie in diesen Manuskripten galt ihr als Frühfassung eines anderen Satzes, während das in diesen Partituren enthaltene Credo nach Auskunft des in Dresden erhaltenen Autographs erst 1789 entstand. Deshalb nahm Bemann den Austausch des Credo mit einer anderen, singular überlieferten Komposition desselben Textes (D-DI, Mus. 3480-D-575) an und ergänzte ihre Hypothese um Beobachtungen zu musikalischen Details. Lubkoll übernimmt im Vorwort ihrer Ausgabe zwar Bemanns Überlegungen, ignoriert aber deren hypothetischen Charakter und steuert auch keine neuen Argumente für Zuschreibung und Datierung bei. Damit stellt sich nachdrücklich die Frage nach dem Sinn einer solchen Ausgabe. Mehr als eine materiale Anreicherung des Dresdner Legendenarsenals darf man von ihr nicht erwarten, im Gegenteil: Hier wird eine (für sich genommen diskutabile) Hypothese auf dem Weg einer Edition ohne neue Argumente unter der Hand als sicheres Wissen präsentiert. Ebenso spielen die Erfordernisse der Musikpraxis offenbar keine Rolle, denn sonst wären in den meisten Abschnitten nicht so viele Systeme gänzlich freigeblieben und zuungunsten der Lesbarkeit unnötig Platz verschwendet worden. Auch das Vorwort bietet kaum mehr als Gemeinplätze und zitiert Bemanns Studie hinsichtlich der Datierung von Generalprobe und Erstaufführung regelrecht falsch. Es wird noch nicht einmal klar, ob die ganze Editionsreihe nun „Musikschätze aus Dresden“ (so auf dem Titelblatt) oder – richtig altväterlich – „Denkmäler der Tonkunst in Dresden“ (so in der allgemeinen Vorbemerkung) heißen soll. Großes Vertrauen in die Solidität des ganzen Unternehmens wecken solche Ausgaben jedenfalls nicht.

(Januar 2016)

Gerhard Poppe

ANTON BRUCKNER: *Gesamtausgabe. Band 25: Das „Kitzler-Studienbuch“. Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63). Faksimile-Ausgabe nach dem Autograph der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Mit einem Essay hrsg. von Paul HAWKSHAW und Erich Wolfgang PARTSCH. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2014. XXVI, 326 S.*

Die hier zu besprechende Publikation ist für alle an der Musik des 19. Jahrhunderts Interessierten eine kleine Sensation und bedeutet für alle Bruckner-Forscher ein kostbares Geschenk. Es handelt sich um das legendäre und bisher nur wenigen Eingeweihten zugängliche Studien-Konvolut, das Anton Bruckner während seines Kompositionsunterrichts bei dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler angelegt hat, das sogenannte „Kitzler-Studienbuch“, das kürzlich aus deutschem Privatbesitz in die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek gelangte und damit wohl überhaupt das letzte große Bruckner-Autograph ist, das noch für eine öffentliche Sammlung erworben werden konnte. Es liegt hier in einem luxuriös gestalteten, alle Schreib- und Beschreibmaterialien in ihren unterschiedlichen Schattierungen einwandfrei erkennen lassenden Faksimile vor, dem zudem ein informatives und das Konvolut präzise erschließendes (zweisprachiges) Vorwort der beiden Herausgeber beigegeben ist.

Was man hier vor sich hat, geht in seiner Bedeutung über die Befassung mit Bruckner weit hinaus: Es handelt sich um nichts Geringeres als um die lückenlose Dokumentation eines systematischen Ausbildungsgangs zum Komponisten, dem an Ausführlichkeit aus dem 19. Jahrhundert nichts Vergleichbares an die Seite gestellt werden kann. Was man bisher aus den geläufigen Kompositions- und Formenlehren allenfalls in der Imagination zu rekonstruieren

vermochte, hat man hier als Umsetzung in die Praxis vor sich liegen: einen regulierten Lehrgang, der sich mit nur wenigen Unterbrechungen von Ende 1861 bis in den Juli 1863 über anderthalb Jahre erstreckte. Als Bruckner den Lehrgang bei dem zehn Jahre jüngeren Kitzler begann, war er fast 40 Jahre alt, also kein Anfänger mehr, und er hatte vorausliegend einen mehrjährigen gründlichen Kontrapunkt-Lehrgang bei Simon Sechter in Wien absolviert. Und dennoch beginnt er den Lehrgang – sicherlich auf eigenen Wunsch – ganz von unten her: mit der „Formenlehre“ (so die Überschrift auf der ersten Seite des 326-seitigen Konvoluts) auf der Basis der Erarbeitung von vier- und achttaktigen Perioden. Viele Kommentare des Lehrers hat sich Bruckner als gewissenhafter Schüler in dem Material notiert, so dass man stellenweise geradezu der Unterrichtssituation beizuwohnen meint. Kitzler, der seinen berühmt gewordenen Schüler um zwei Jahrzehnte überlebte, hat sich später, in seinen 1904 erschienenen Memoiren, auch an diesen Kursus erinnert. Er gab dort an, dem Lehrgang die kleine Formenlehre von Ernst Friedrich Richter zugrunde gelegt zu haben, um den Schüler „von der achttaktigen Periode bis zur Sonate alle notwendigen Studien durchmachen“ zu lassen (Kitzler, *Musikalische Erinnerungen*, Brünn 1904, S. 29). Das erhaltene Studienbuch, und schon allein darin liegt sein unschätzbare Wert, lässt jedoch erkennen, dass in den Gesprächen zwischen Lehrer und Schüler zwei andere (und wesentlich wichtigere) Lehrwerke eine Rolle gespielt zu haben scheinen: die Kompositionslehren von Johann Christian Lobe (1850) und von Adolph Bernhard Marx (1837–47). Für die Einschätzung von Bruckners musiktheoretischer Bildung ist das von erheblicher Bedeutung.

Der Lehrgang zielt, anders als später von Kitzler mitgeteilt, weiter als nur zur „Sonate“ und endet tatsächlich mit der Anfertigung einer Symphonie. Zwingend muss sich Bruckner dafür zunächst ein Verständnis

der Sonatenform erarbeiten, und dass dies auf der Basis der Formenlehre von Lobe geschieht, hat Konsequenzen. Der in der heutigen Musiktheorie geläufige Terminus „Sonatenform“, den Bruckner überhaupt nur wenige Male während der Ausbildungszeit verwendete (im „Studienbuch“ auf S. 137 und S. 150 sowie in einem Brief vom 7.9.1862), ist bekanntlich durch Adolph Bernhard Marx zur Diskussion gestellt worden. Dessen Kompositionslehre jedoch wird in Kitzlers Unterricht nur als Grundlage für Instrumentationsstudien verwendet; die vorher zu absolvierende Einführung in die Formenlehre hingegen erfolgt ausweislich der Studienbuch-Notate nicht nach Marx, sondern nach Lobe. Damit hat Bruckner als gelehriger Schüler nicht die modernere, sondern die traditionelle Auffassung der Sonatenform verinnerlicht, die deren Umriss als aus zwei Teilen gefügt verstand. Die drei Formabschnitte, die, wie heute üblich, von Marx als Exposition, Durchführung und Reprise bezeichnet wurden, fasst Lobe noch in einem „ersten Teil“ (Exposition) und einem „zweiten Teil“ (Durchführung und Reprise) zusammen. Das blieb lebenslang auch Bruckners Sprachgebrauch. Was auf den ersten Blick wie eine bloße terminologische Äußerlichkeit aussieht, hatte für Bruckners Formdenken substantielle Folgen: Die in Kitzlers Unterricht angeeignete zweiteilige Auffassung der Sonatenform sollte ihm, was hier nicht entfaltet werden kann, eine plausible Neudeutung der symphonischen Dramaturgie ermöglichen. Für jede künftige Bruckner-Analyse bedeutet daher die hier vorliegende Quelle eine unschätzbare Grundlage. Auch seine bis ans Lebensende beibehaltene Bezeichnung für die jeweils zweiten Themen seiner großen Sätze, „Gesangsgruppe“ oder „Gesangsperiode“, entstammt der Formenlehre von Lobe; die Genese dieses Sprachgebrauchs lässt sich beim Studium des Materials exakt studieren.

Über Perioden, Liedformen, Tänze, Variationen, Rondoformen und eben die ein-

zelnen Formabschnitte der Sonatenform gelangt Bruckner, gleichsam Seite für Seite und Woche für Woche, schließlich zur Komposition erster eigener Instrumentalwerke. Unter ihnen befinden sich der Kopfsatz einer Klaviersonate in g-Moll, ein Streichquartett in c-Moll, ein d-Moll-Marsch, ein Orchesterstück in e-Moll sowie eine im November 1862 beendete Overture in g-Moll. Nebenher übt er das Handwerk der Instrumentation an der Orchestrierung von Beethovens c-Moll-Klaviersonate op. 13, der „Pathétique“, ein. Ob diese auffällige, weil ausschließliche Bevorzugung von Molltonarten auf den Lehrer oder auf den Schüler zurückgeht, ist leider nicht auszumachen; Bruckners weiterer Werdegang jedenfalls wird ihn bekanntlich mit den drei großen Messen, dem Chorwerk *Germanenzug* und den fünf ersten Symphonien (wenn man die „Studiensymphonie“ und die „Annullierte“ mitzählt) konsequent als Bewohner der Moll-Sphäre zeigen. Auf die Symphonie als das ersehnte Ziel des Ausbildungsgangs muss sich, was besonders spannend zu verfolgen ist, der Schüler systematisch zubewegen; die entsprechenden letzten Seiten des Studienbuchs zeigen die Erledigung der Aufgabe, weit mehr als zwei Dutzend mögliche Symphonie-Anfänge zu erfinden. Unter einem der Entwürfe findet sich, von Bruckner gewissenhaft notiert, das noch wenig ermutigende (aber angesichts des Notats vollkommen nachvollziehbare) Urteil Kitzlers: „veraltet“ (S. 311). Als letzter der Entwürfe erscheint schließlich das Hauptthema der später so genannten „Studiensymphonie“, und dieses hat offenbar die Erlaubnis des Lehrers zur gründlichen Ausarbeitung bewirkt. „Motive“ für die anderen Sätze der Symphonie finden sich auf den Schlussseiten ebenfalls. Mit dieser (im Sommer 1863 beendeten) Abschlussarbeit tritt also der Symphoniker Bruckner erstmals auf den Plan, und die Ausarbeitung des Werks, die dann aus dem Studienbuch heraustritt, erfolgte in einem separaten Manuskript. Die andere, parallel

erarbeitete Abschlussarbeit betrifft die aufwendige Vertonung des 112. Psalms. Damit bilden exakt die beiden Gattungen das Ziel des Lehrgangs, die der selbständig gewordene Komponist Bruckner von nun an nahezu ausschließlich weiter pflegen sollte.

Bruckner hat das Material sorgfältig verwahrt und offenbar seinem Lieblingsschüler Franz Schalk vermacht (von dessen Nach-Erben es denn auch erworben werden konnte). Es ist sauber chronologisch angeordnet, und erst im hinteren Teil gibt es durch die nachträgliche Einfügung weiterer Blätter einige Unstimmigkeiten, die das kommentierende Vorwort zunächst nur vermerkt und zum Gegenstand einer für später zu erwartenden gründlichen Studie erklärt, auf die man gespannt sein darf. Auch bedarf es noch akribischer Schriftstudien, um eventuell doch auch Einträge Kitzlers identifizieren zu können und um unsichere Lesarten einiger Bleistifteinträge aufzuklären. Dass das Vorwort dem raschen Erscheinen des Faksimile-Bandes zuliebe eher knapp gehalten ist, nimmt man aber gern in Kauf; alle nötigen Informationen zur Erschließung des vorliegenden Materials enthält es allemal, und zwar in sehr präziser und lesbarer Form. Mit uneingeschränkter Berechtigung ist hier einmal der legendäre Rezensent Georg Christoph Lichtenberg mit Gewinn zu paraphrasieren: Wer zwei Paar Hosen hat, mache eine zu Geld und besorge sich dieses Buch!

(Februar 2016) *Hans-Joachim Hinrichsen*

Eingegangene Schriften

PAUL ARMA: *Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*. Mit begleitenden Beiträgen von Peter DEEG, Simone HOHMAIER und Tobias WIDMAIER. Hrsg. von Tobias WIDMAIER. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 288 S., Abb., Nbsp. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Band 22.)

Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition. Bericht über die Tagung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, 19.–21. April 2013. Hrsg. von Ulrich KRÄMER, Armin RAAB, Ullrich SCHEIDELER und Michael STRUCK. Mainz: Schott Music 2015. 284 S., Abb., Nbsp., Tab. (Jahrbuch 2014 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.)

Bach-Jahrbuch 2015. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Peter WOLLNY. 101. Jahrgang. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2015. 360 S., Abb., Nbsp., Tab.

Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 26. Oktober 2014 in Leipzig. Hrsg. von Helmut LOOS. Redaktion: Klaus-Peter KOCH. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2015. XVIII, 334 S., Abb., Nbsp., Tab.

BEATRIX BORCHARD: *Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens*. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 439 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 9.)

PHILIPPE CANGUILHEM: *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier 2015. 263 S., Nbsp. (Arts de la Renaissance européenne. Band 5.)

MICHAEL CUSTODIS: *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur/Stuttgart: Franz Steiner Verlag

2015. 48 S., Abb. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 2015, Nr. 6.)
- KLAUS-DIETER FISCHER/NICHOLAS G. ŽEKULIN: Die Beziehungen Pauline Viardots und Ivan S. Turgenevs zu Weimar.
- KATRIN MÜLLER-HÖCKER: Pauline Viardots Orpheus-Interpretation in der Berlioz-Fassung von Glucks *Orphée*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 330 S., Abb., Nbsp. (Viardot-Garcia-Studien. Band 5.)
- MARTIN GECK: B-A-C-H. Essays zu Werk und Wirkung. Hrsg. von Reinmar EMANS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 319 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 91.)
- MIRJAM GERBER: Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit. Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 404 S., Abb., Tab., CD-ROM. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 90.)
- MATHIAS GREDIG: Zum Cellospiel von Daniil Schafran. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 101 S., Nbsp., Abb., Tab.
- HEINZ HÄRTL: „Drei Briefe von Beethoven“. Genese und Frührezeption einer Briefkomposition Bettina von Arnims. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016. 188 S., Abb.
- CHRISTOPH HENZEL: „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“. Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950. Unter Mitarbeit von Irina KRIEHN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 521 S., Abb., Tab.
- LEA HINDEN: Die Kantatentexte von Benedetto Pamphili (1653–1730) (mit vollständiger Edition). Kassel: Verlag Merseburger 2015. 429 S., Abb., Nbsp., Tab. (MARS – Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Band 2/Edition Merseburger. Band 2402.)
- HANS-JOACHIM HINRICHSSEN: Bruckners Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2016. 128 S., Abb. (C. H. Beck Wissen. Band 2225.)
- The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents. 1785–1959. Band 1: Inventions, Business, Composers and Performers. Band 2: Erard Family Correspondence. Hrsg. von Robert ADELSON, Alain ROUDIER, Jenny NEX, Laure BARTHEL und Michel FOUSSARD. Cambridge: Cambridge University Press 2015. XXIV, XX, 1134 S., Abb., Tab.
- RUDOLF KELTERBORN: Hier und Jetzt. Reflexionen und Gespräche zur kompositorischen Gestaltung. Hrsg. von Michael KUNKEL. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 118 S., Abb., Nbsp.
- Klangbeschreibung. Zur Interpretation der Musik Wolfgang Rihms. Hrsg. von Thomas SEEDORF. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. 186 S., Abb., Nbsp. (Klang – Wort – Ereignis. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe. Band 1.)
- TOBIAS ROBERT KLEIN: Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissenschaftlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation. Paderborn: Wilhelm Fink 2015. 364 S., Abb., Nbsp. (Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin.)
- EDWARD KLORMAN: Mozart's Music of Friends. Social Interplay in the Chamber Works. Mit einem Vorwort von Patrick McCRELESS Cambridge: Cambridge University Press 2016. XXXII, 325 S., Abb., Nbsp., Tab.
- CLEMENS KÜHN: Lexikon Musiklehre. Ein Nachschlage-, Lese- und Arbeitsbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 320 S., Abb., Nbsp.
- Lexikon Neue Musik. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL und Christian UTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J.B. Metzler 2016. XVII, 686 S., Abb., Nbsp.

- NATHALIE MEIDHOF: Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. IX, 281 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 4.)
- Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Heft 75, 2015. Akten der Tagung „Der arme Heinrich“ – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption. Bamberg, 5.–7. Februar 2015. Hrsg. von Albert GIER, Birgit SCHMIDT und Rolf TYBOUT. Mainz: Are Musik Verlag 2015. 248 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 16. In Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig hrsg. von Helmut LOOS und Eberhard MÖLLER. Redaktion: Klaus-Peter KOCH. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2015. IX, 178 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland. Mit den Lehrveranstaltungen 1945 bis 1955 (CD-ROM). Hrsg. von Jörg ROTHKAMM und Thomas SCHIPPERGES in Verbindung mit Michael MALKIEWICZ, Christina RICHTER-IBÁÑEZ und Kateryna SCHÖNING. München: edition text + kritik 2015. X, 482 S., Tab., CD-ROM. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)
- ASTRID OPITZ: Modus in den Chansons von Binchois. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. 419 S., Abb., Nbsp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 18.)
- L'Orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités. Hrsg. von Jean DURON und Florence GÉTREAU. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin 2015. 471 S., Abb., Nbsp., Tab. (MusicologieS.)
- CAROLINE POTTER: Erik Satie. A Parisian Composer and his World. Woodbridge: The Boydell Press 2016. XXXIV, 269 S., Abb., Nbsp.
- Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau. Hrsg. von Birger PETERSEN. Mainz: Are Musik Verlag 2016. 274 S., Abb., Nbsp. (Spektrum Musiktheorie. Band 4.)
- BURKHARD SAUERWALD: Ludwig Uhland und seine Komponisten. Zum Verhältnis von Musik und Politik in Werken von Conradin Kreutzer, Friedrich Silcher, Carl Loewe und Robert Schumann. Berlin/Münster: LIT Verlag 2015. 431 S., Abb., Nbsp., Tab. (Dortmunder Schriften zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 1.)
- MATTHIAS SCHÄFERS: Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. XII, 728 S., Abb., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 13.)
- JO WILHELM SIEBERT: Peter Maxwell Davies' Traditionsbewußtsein. Analytische Beiträge zu Worldes Blis. Hannover: Siebert Verlag 2015. 443 S., Abb., Nbsp.
- JÜRGEN STENZL: Musik/Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy/Dudley Murphy und Hans Werner Henze/Alain Resnais. München: edition text + kritik 2016. 376 S., Abb., Nbsp., Tab.
- MICHAEL STOLLE: Der Komponist Heinrich XXIV. Reuß-Köstritz. Ein Meister strenger Schönheit. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 360 S., Abb., Nbsp., Tab.
- JEFFREY SWINKIN: Performative Analysis. Reimagining Music Theory for Performance. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2016. VII, 263 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 132.)
- Traditio Iohannis Hollandrini. Band VII:

Studien – Essays. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/ C. H. Beck 2016. 309 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 25.)

verdiperspektiven. 1. Jahrgang 2016. Hrsg. von Anselm GERHARD. Redaktion: Vincenzina C. OTTOMANO. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 262 S., Abb., Nbsp.

Richard Wagner – Kgl. Kapellmeister in Dresden. Wissenschaftliche Referate des Internationalen Richard-Wagner-Symposiums Dresden, 24. bis 27. Januar 2013. Hrsg. von Ortrun LANDMANN, Wolfgang MENDE und Hans-Günter OTTENBERG. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. XXII, 502 S., Abb., Nbsp., Tab. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung. Band 4.)

Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard-Wagner-Jahr 2013. Hrsg. von Axel BEER und Ursula KRAMER. Mainz: Are Musik Verlag 2015. 368 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 24.)

Wasserzeichen – Schreiber – Provenienzen. Neue Methoden der Erforschung und Erschließung von Kulturgut im digitalen Zeitalter: zwischen wissenschaftlicher Spezialdisziplin und Catalog enrichment. Hrsg. von Wolfgang ECKHARDT, Julia NEUMANN, Tobias SCHWINGER und Alexander STAUB. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2016. 322 S., Abb. (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderband 118.)

Zerbst zur Zeit Faschs – ein anhaltinischer Musenhof. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 17. und 18. April 2015 im Rahmen der 13. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst/Anhalt. Hrsg. von der Stadt Zerbst/Anhalt in Zusammenarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V. Redaktion: Bert

SIEGMUND, Konstanze MUSKETA und Barbara M. REUL. Beeskow: ortus musikverlag 2015. 378 S., Abb., Nbsp., Tab. (Fasch-Studien. Band 13.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Messe C-Dur op. 86. Urtext. Hrsg. von Barry COOPER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. VI, 208 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonate in A für Klavier op. 101. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XVII, 35 S., Faks.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonate in D für Klavier op. 28. „Pastorale“. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XVI, 39 S., Faks.

[JOHANNES] BRAHMS: Sonaten in f und Es für Klarinette und Klavier op. 120. Urtext. Hrsg. von Clive BROWN und Neal Peres DA COSTA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LXII, 63 S., Klarinette: 17 S.

[FRANÇOIS] COUPERIN: Pièces de clavecin. Premier livre (1713). Urtext. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXXVI, 128 S.

[THÉODORE] DUBOIS: Sämtliche Orgelwerke III. Organiste de l'Eglise „La Madeleine“: Trois Pièces pour Grand Orgue (1890). Messe de Mariage. Cinq Pièces pour Orgue (1891). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXV, 68 S., Abb., Faks.

[FRANTIŠEK XAVER] DUŠEK: Sämtliche Sonaten für Clavier I. Urtext. Hrsg. von Vojtěch SPURNÝ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XIV, 69 S.

ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904): Requiem für Soli, Chor und Orchester op. 89.

Hrsg. von Klaus DÖGE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2015. V, 298 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 28. Orlando. Opera in tre atti. HWV 31. Hrsg. von Siegfried FLESCHE. Überarbeitete und ergänzte Textteile sowie kritischer Bericht von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1969/2014. LXXXV, Faks.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie III: Kirchenmusik. Band 13. Te Deum for the Victory at the Battle of Dettingen. HWV 283. Anthem for the Victory of Dettingen. HWV 265. Hrsg. von Amanda BABINGTON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXIV, 224 S., Faks.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band II, 6: Orchesterwerke 1949–51. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz: Schott Music 2015. XXXII, 219 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Der 98. Psalm „Singet dem Herrn ein neues Lied“. MWV A 23 op. posth. 91. Englische Übersetzung von William BARTHOLOMEW. Hrsg. von John Michael COOPER. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 2016. XVII, 36 S., Facs, Tab.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 2A: Geistliche Werke für Chor (oder Solostimmen mit Chor) und Orgel bzw. Basso continuo. Fassungen für größere Besetzungen. Hrsg. von Clemens HARASIM. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2015. XXVII, 160 S., Faks.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 6: Weitere geistliche Werke für Solostimmen, Chor und Orchester bzw. für Solostimmen und Orchester. Hrsg. von Clemens HARASIM. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2014. XLVII, 344 S., Faks.

The Music of the Beneventan Rite. Hrsg. von Thomas Forrest KELLY und Matthew PEATTIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XV, 568 S., Abb., Nbsp. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Band 9.)

W. E. SCHOLZ: Concert B-Dur (um 1840) für Posaune und Orchester. Hrsg. und kommentiert von Stefan ANTWEILER. Mainz: Are Musik Verlag 2016. 118 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplement. Band 9: Quellen III. Franz Schuberts Werke in Erst- und Frühdrucken (Schubert-Druckerverzeichnis). Teilband a und b. Hrsg. von Michael RAAB. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 2015. 907 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 2, II: „Das Liebesverbot, oder: Die Novize von Palermo.“ Große komische Oper in zwei Akten. WWV 38. Zweiter Akt und Kritischer Bericht hrsg. von Egon VOSS. Anhang hrsg. von Eva Katharina KLEIN und Egon VOSS. Mainz: Schott Music 2015. 442 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Regina WOHLFAHRTH am 19. Juli 2015 in München,

Jörg Wilhelm Walter DERKSEN am 30. Juli 2015 in Bonn,

Dr. Hans-Günter KLEIN am 7. April 2016 in Berlin,

Johannes Günther KRANER am 14. April 2016 in Garmisch-Partenkirchen,

Prof. Dr. Klaus HORTSCHANSKY am 16. Mai 2016 in Münster,

Prof. Dr. Klaus KROPFINGER am 29. Juni 2016 in Berlin.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Dietrich KÄMPER zum 80. Geburtstag am 29. Juni,

Prof. Dr. Thomas KOHLHASE zum 75. Geburtstag am 10. Juli,

Prof. Renate HOFMANN zum 75. Geburtstag am 14. Juli,

Prof. Dr. Christoph von BLUMRÖDER zum 65. Geburtstag am 18. Juli,

Prof. Dr. Mathias HANSEN zum 75. Geburtstag am 30. Juli,

Prof. Dr. Adolf NOWAK zum 75. Geburtstag am 4. August,

Dr. Michael BEICHE zum 65. Geburtstag am 5. August,

Prof. Dr. Anthony NEWCOMB zum 75. Geburtstag am 6. August,

Prof. Dr. Otto BIBA zum 70. Geburtstag am 9. August,

Dr. Martin BENTE zum 80. Geburtstag am 16. August,

Prof. Dr. Wolfgang RUF zum 75. Geburtstag am 29. August,

Prof. Dr. Siegfried GMEINWIESER zum 80. Geburtstag am 27. September.

*

An der Universität Regensburg wird in Kürze das DFG-Projekt *Deutsche Orgeldrucktische zwischen 1600 und 1800 – Katalogisierung, Texterfassung, Auswertung* unter der Leitung von Prof. Dr. Katelijne Schiltz seine Arbeit aufnehmen. Die meist zur Einweihung eines neuen Instruments entstandenen Orgelpredigten stellen mit etwa 90 bislang ermittelten Drucken aus der Zeit von 1600 bis 1800 einen kaum beachteten Quellenbereich dar. Das Projekt wird die weit verstreuten, meist unikalenen Drucke bibliographisch erfassen und als kommentierten Volltext in einem digitalen Forschungsportal auf der Website des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Regensburg ver-

fügar machen. Eine Vernetzung mit anderen digitalen Plattformen (VD 17, VD 18, VIFA Musik) ist vorgesehen. Von besonderer Bedeutung ist die Auswertung der Drucke für ein Panorama der protestantischen Orgellandschaft. Die Texte thematisieren die Geschichte der Instrumente, bieten Informationen zur Disposition und lassen den kultursoziologischen Hintergrund ihres Baus plastisch werden. Einen wissenschaftlichen Schwerpunkt wird zudem die Analyse der Texte unter dem Aspekt des Wissenstransfers bilden. Von Interesse sind sowohl die personellen Netzwerke, die sich zwischen den Predigtautoren etablieren konnten als auch der inhaltliche Radius der in dieser Gattung überlieferten musiktheoretischen Gelehrsamkeit. Die Projektmitarbeiter nehmen gerne Nachrichten über gedruckte oder handschriftliche Orgelpredigten aus lokalen Beständen entgegen und sind an der Zusammenarbeit mit anderen Forschern aus sämtlichen angrenzenden Bereichen interessiert.

Kontakt: Prof. Dr. Katelijne Schiltz, Universität Regensburg, Institut für Musikwissenschaft, Universitätsstraße 31, D-93053 Regensburg. Tel.: 0941 / 943 3512. katelijne.schiltz@ur.de

Die DFG fördert das bereits in Arbeit befindliche Projekt *Wilhelm Wieprecht (1802–1872): Briefwechsel und Schriften (Edition)* von Prof. Dr. Achim Hofer (Campus Landau der Universität Koblenz-Landau; Kontakt: hofer@uni-landau.de) für eine Laufzeit von zwei Jahren. Als Entwickler u. a. der Basstuba, Musikdirektor, Kapellmeister, Arrangeur, Komponist, Reformator der preußischen Militärmusik und Lehrer am Stern'schen Konservatorium war Wieprecht eine Schlüsselfigur der Berliner Hofmusik, dessen vielfältige Kontakte zu zahlreichen Persönlichkeiten aus Musik, Kultur, Politik und Militär nur rudimentär bekannt sind. Vor diesem Hintergrund soll die kommentierte Edition eine Wieprecht-Forschung begründen und Material für zukünftige kontextbezogene musik-, kultur- und militärwissenschaftliche Arbeiten bereitstellen.

Tagungsberichte

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

Wien, 21. bis 23. Januar 2016
Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdener höfischen Musik des 18. Jahrhunderts
von Elisabeth Reisinger, Wien

Magdeburg, 14. und 15. März 2016
Concertare – Concerto – Concert. Das Konzert bei Telemann und seinen Zeitgenossen (Internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich

der 23. Magdeburger Telemann-Festtage)
von Maik Richter, Halle/Saale

Wien, 21. bis 23. April 2016
Troja-Kolloquium zur Renaissancemusikforschung: Autopsie eines Gesamtkunstwerks. Das Chorbuch der Münchner Jahrhunderthochzeit von 1568
von August Valentin Rabe, Wien

Weimar, 14. bis 15. Mai 2016
Komponisten dirigieren: Max Reger im Kontext (Internationale Tagung im Rahmen des Max Reger Festjahres 2016)
von Kai Schabram, Weimar

Die Autorinnen der Beiträge

LUCINDE BRAUN, geb. 1967 in Frankfurt am Main. Studium der Slavistik, Musikwissenschaft und Vergleichenden Musikwissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen und der Freien Universität Berlin. 1992/93 Forschungsaufenthalt in Sankt Petersburg. Promotion 1996 (*Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999). 1995–2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. 2006–2008 Thyssen-Projekt „Ausdruck und Ordnung: Zur Ästhetik von François Couperins *Pièces de clavecin*“, 2010–2012 DFG-Projekt „Tschaikowsky und Frankreich – Bikulturalität auf dem Prüfstand“ (beide Ludwig-Maximilians-Universität München). 2012–2016 Redaktion der *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft. Vorsitzende des Wissenschaftlichen Beirats der Tschaikowsky-Gesellschaft. Im Herbst 2016 Beginn der Mitarbeit am DFG-Projekt „Deutsche Orgelpredigtgedruckte zwischen 1600 und 1800 – Katalogisierung, Textfassung, Auswertung“ an der Universität Regensburg.

CORINNA HERR, geb. 1965 in Rehren (Auetal). Studium der Musikwissenschaft, Komparatistik und Philosophie in Bochum und London. 1995 Magistra Artium an der Ruhr-Universität Bochum, 2000 Promotion an der Universität Bremen (*Medea Zorn. Eine „starke Frau“ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000), sodann wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum und Lehrbeauftragte in Detmold/Paderborn und Düsseldorf. Habilitation 2009 in Bochum (*Gesang gegen ‚die Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013). 2008–2011 Studienleiterin für die Bereiche Musik und Theater in der Katholischen Akademie Schwerte. Professurvertretungen an der Universität des Saarlandes, der Universität Bayreuth und der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit dem WS 2014/15 vertritt sie die W2-Professur für Musikwissenschaft an der HFMT Köln.

MARIE LOUISE HERZFELD-SCHILD, geb. 1981 in Bielefeld. Studium der Schulmusik (Hauptfach Gesang) an der Hochschule für Musik Detmold sowie der Musikwissenschaft, Philosophie und Rechtswissenschaft an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und

der Yale University. 2007 Magistra Artium mit einer Arbeit zu seriellen Techniken bei Milton Babbitt. 2013 Promotion an der Freien Universität Berlin mit der Arbeit *Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis* (Stuttgart 2014), sodann PostDoc-Stipendiatin und seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin, MPFG „Gefühlte Gemeinschaft? Emotionen im Musikleben Europas“. Forschungsschwerpunkte: Musikästhetik der Antike und des 18. bis 21. Jahrhunderts, Musik und Religion im 18. bis 21. Jahrhundert, Musik und historische Emotionsforschung sowie Musik- und Medienkulturen nach 1945.

GALINA VLADIMIROVNA PETROVA, geb. 1959 in Barnaul (Altaj-Region, Russland). Bis 1985 Studium an der Historisch-Theoretischen Fakultät des Staatlichen Glinka-Konservatoriums Novosibirsk. Promotion 1994 am Russischen Institut für Geschichte der Künste (RIII) in Sankt Petersburg (*Gustav Mahlers „Orient“: kulturhistorische Voraussetzungen und Poetik der Anverwandlung*). Mitarbeit am Projekt „Das musikalische Petersburg. Ein enzyklopädisches Wörterbuch“. Forschungsschwerpunkte: Petersburger Musik- und Institutionengeschichte (Hoforchester, Konzertleben, Virtuosenentum), ausländische Musiker in Peterburg (Carlo Soliva, Heinrich Wilhelm Ernst). Als Wissenschaftliche Sekretärin des RIII für die Forschungsordination und Organisation von Tagungen zuständig. Herausgeberin der Bände: *Rossija – Germanija. Kontakty muzykal'nych kul'tur* (Problemata musicologica 9, 2010); *Muzykal'noe iskusstvo v processach kul'turnogo obmena* (Festschrift Arkadij Klimovickij; Problemata musicologica 10, 2015).

MIRIAM WENDLING, geb. in Kalamazoo, MI, USA. Studium der historischen Musikwissenschaft (BMus, Northwestern University) und Mediävistik (MA, University of Toronto). Promotion zur Entwicklung der Musiknotation im mittelalterlichen Bamberg (University of Cambridge). 2012–2014 Postdoctoral Stipendiatin an der Universität Hamburg, dort 2014 Lehrauftrag; 2014–2015 Stipendiatin der Isa Lohmann-Siems Stiftung. Hauptsächliche Forschungsinteressen: Liturgie, mittelalterliche Musik, Notationen und Neumen.