

# DIE MUSIKFORSCHUNG

69. Jahrgang 2016 / Heft 4

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

## *Inhalt*

Laurenz Lütteken: Zum Gedenken an Max Lütolf (1934–2015) . . . . .	315
Bodo Bischoff: Zum Gedenken an Klaus Kropfinger (1930–2016) . . . . .	316
Winfried Schrammek: Zum Gedenken an Frieder Zschoch (1932–2016) . . . . .	317
Stefan Keym: „Sich mit jedem Tact mehr zu verwundern, und doch mehr zu Haus zu fühlen“. Zur Re-Internationalisierung der Symphonik im Leipziger Konzertrepertoire des langen 19. Jahrhunderts . . . . .	318
Ingeborg Zechner: Christoph Willibald Gluck in der Klaviermusik des 19. Jahr- hunderts. Hans von Bülow's <i>Tanzweisen aus Opern von Ritter Gluck</i> und Camille Saint-Saëns' <i>Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste</i> . . . . .	345
Sebastian Werr: Anspruch auf Deutungshoheit. Friedrich Blume und die musik- wissenschaftliche „Rassenforschung“ . . . . .	361
Wolf-Dieter Ernst: Institutionelle Dramaturgie und digitale Oper . . . . .	380
Kleiner Beitrag	
Martin Elste: Carl Dahlhaus und die Diskologie. Zu einem bislang unveröffent- lichten Text . . . . .	393

## *Besprechungen*

J. Menke: Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance (Bahr; 398) / Musik und Konfessi-  
onskulturen in der Oberlausitz der Frühen Neuzeit (Waczkat; 400) / S. Rampe: Orgel- und  
Clavierspielen 1400–1800. Eine deutsche Sozialgeschichte im europäischen Kontext  
(Waczkat; 401) / S. Rampe: Generalbasspraxis 1600–1800 (Brieger; 403) / N. Eichholz:  
Georg Philipp Telemanns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein  
Beitrag zur Phänomenologie von Telemanns geistlichem Kantatenwerk (Poetzsch; 405) /  
A. Holzmüller: Lyrik als Klangkunst. Klanggestaltung in Goethes Nachtliedern und ih-  
ren Vertonungen von Reichardt bis Wolf (Schröter; 407) / A. Kuhl: „Allersorgfältigste  
Ueberlegung“. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

hundreds (Scheitler; 409) / W. Grandjean: Orgel und Oper. Georges Schmitt 1821–1900. Ein deutsch-französischer Musiker in Paris (Aerni; 411) / Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert (Edler; 413) / Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832) (Hottmann; 415) / H. Lütkenhöner: Eduard Lassens Musik zu Goethes „Faust“ op. 57. Studien zur Konzeption, zu den Bühnenfassungen und zur Rezeption (Schröter; 417) / Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag (Keym; 418) / T. Janz: Zur Genealogie der musikalischen Moderne (Saxer; 420) / T. Mäkelä: Saariaho, Sibelius und andere – Neue Helden des neuen Nordens. Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland (Wasserloos; 423) / Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch (Noeske; 424) / Choreografischer Baukasten. Das Buch (Walsdorf; 428) / B. Brabec de Mori: Die Lieder des Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien (Sorcer Keller; 430) // *Musica Britannica* XCVII: Secular Polyphony 1380–1480 (Schulmeyer; 432) / A. N. Skrjabin: Sämtliche Klavierensonaten IV (Scheideler; 434)

Eingegangene Schriften . . . . .	436
Eingegangene Notenausgaben . . . . .	441
Mitteilungen . . . . .	441
Tagungsberichte . . . . .	445
Die Autoren der Beiträge . . . . .	445

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 69. Jahrgang 2016 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobs (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](http://www.musikforschung.de)) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, [pietschm@uni-mainz.de](mailto: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](mailto:g.f.musikforschung@t-online.de) · Internet: [www.musikforschung.de](http://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 Zeitschriftenabonnemement 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](mailto:lehmann@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

*Beilagen:* Bärenreiter-Verlag, Kassel; Laaber-Verlag, Laaber; Jahresinhaltsverzeichnis 2016

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

Laurenz Lütteken (Zürich)

## Zum Gedenken an Max Lütolf (1934–2015)

Dem akademischen Betrieb mit all seinen Unwägbarkeiten stand Max Lütolf immer mit einer gewissen Skepsis gegenüber, einer allerdings heiteren, zurückhaltenden und wohlwollenden Skepsis. Diese diskrete Distanz zu den Dingen verdankte sich vielleicht seiner Herkunft, die ihm alles näher gelegt hatte als ein Leben im Dienst der Musik. Max Lütolf wurde am 1. Dezember 1934 in Altishofen geboren, einem winzigen Dorf im Luzerner Hinterland. Im bäuerlich-ländlichen Umfeld seiner Heimat fiel die musikalische Begabung jedoch bald auf, die Beschäftigung mit der liturgischen Musik und der lebenslang geliebten Orgel wurde vor allem im Stanser Kollegium bei den Kapuzinern geweckt und gepflegt. Nach der Matur entschloss sich Lütolf, Musikwissenschaft zu studieren, zunächst in Fribourg, dann in Basel, bei Leo Schrade. Gleichwohl musste er das Studium unterbrechen, um als ältester Sohn für längere Zeit im elterlichen Betrieb auszuhelfen.

Als er 1967 in Basel mit einer Arbeit zu den mehrstimmigen Ordinariumsvertonungen des 12. und 13. Jahrhunderts promoviert wurde – einer zweibändigen Studie, die auch fünfzig Jahre später noch Referenzcharakter besitzt –, folgte eine kurze Assistentenzeit in Basel und dann der Wechsel an die Universität Zürich, wo er sich 1976 habilitiert hat, mit einer Studie zur mehrstimmigen Passionsvertonung in Italien. Während der Vorbereitungen hielt er sich erstmals für längere Zeit am römischen Istituto Svizzero auf, und damit war der Grundstein für eine lebenslange, leidenschaftliche Rom-Begeisterung gelegt.

1977 wurde er als außerordentlicher Professor an die Universität Zürich berufen, wo er ab 1988 als Ordinarius gelehrt und geforscht hat. Seine breit ausgreifenden wissenschaftlichen Interessen galten der liturgischen Musik im weitesten Sinne, mit einem besonderen Schwerpunkt im Mittelalter. Immer wieder hat er sich dabei mit großräumigen Editionsprojekten befasst. So erstellte er das Register zur monumentalen Sammlung der *Analecta hymnica*, die damit erst benutzbar wurde; er edierte etliche mittelalterliche Handschriften, unter denen das sorgfältig kommentierte Faksimile des Graduale von S. Cecilia in Trastevere herausragt. Zudem hat er sich editorisch der Musik des römischen Barock gewidmet, unter anderem in seiner Ausgabe der Opera I und III von Arcangelo Corelli; und er hat die wissenschaftliche Ausgabe der Werke Othmar Schoecks begründet und geleitet, bis zu einem Zeitpunkt, als andere, von außen herangetragene Interessen das Projekt beeinträchtigt haben. Lütolf, dem solche Funktionalisierungen zuwider waren, zog sich umgehend zurück. So nutzte er alle Energie für das wohl umfangreichste der von ihm angestoßenen Editionsprojekte, die acht Bände der *Geistlichen Gesänge des deutschen Mittelalters*, die kurz vor dem Abschluss stehen und deren Vollendung er nun nicht mehr erleben kann.

Max Lütolf, der auch für das Schweizer Orgelinventar verantwortlich zeichnete, wurde mehrfach geehrt, so mit der Dent Medal und dem Ehrendokortrat des päpstlichen Instituts für Kirchenmusik in Rom. Für ihn, den bekennenden Katholiken, schlossen sich Ratio und Affectus, Verstand und Musik, Wissenschaft und Spiritualität nicht aus. Dieser Haltung verdankte sich seine persönliche, von allen Kollegen und Mitarbeitern stets geschätzte Integrität. Seine letzten Jahre waren von schwerer Krankheit gezeichnet, verbunden mit dem voranschreitenden Abschied aus der Gegenwart. Max Lütolf verstarb am 23. November 2015, wenige Tage vor seinem 81. Geburtstag.

Bodo Bischoff (Berlin)

## Zum Gedenken an Klaus Kropfnger (1930–2016)

„Und wie von alters her, im Stillen,  
Ein Liebewerk nach eigenem Willen  
Der Philosoph, der Dichter schuf,  
So wirst du schönste Gunst erzielen:  
Denn edlen Seelen vorzufühlen  
Ist wünschenswertester Beruf.“

In der abschließenden Strophe des mit „Vermächtnis“ überschriebenen Gedichts von Goethe bündeln sich einem Brennglas gleich Konzept und Teleologie eines erfüllten Forscherlebens. Klaus Kropfnger zitierte sie in einem seiner letzten Briefe kurz vor seinem Tod. Zur Lyrik, die er nicht nur umfänglich rezipierte und zu zitieren in der Lage war, sondern derer er sich auch selber als sehr persönliches Medium kunstfertig bediente, hatte er stets eine tief gegründete Affinität.

Nach dem Abitur (1948) musste er als Sohn eines Rechtsanwalts angesichts der Doktrin in der DDR zunächst über drei Jahre als Fräser in einer Fabrik arbeiten. Erst nach Ableistung dieser Auflage durfte er an der Hochschule für Musik Weimar (1951) mit dem Schulmusikstudium beginnen, aus dem er bald in das Klavier-Studium (Konzertfach) wechselte, das er 1956 mit dem Examen abschloss. Im selben Jahr flüchtete er in die BRD, um an den Universitäten von Bonn und Köln Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Romanistik, Philosophie und Ethnologie zu studieren. Von 1962–1966 gehörte er dem Editions kollegium der *Neuen Beethoven-Gesamtausgabe* an. Anschließend war er von 1966–1968 sowie 1971 Stipendiat der Thyssen Stiftung. Seine als habilitationsäquivalent gewertete Dissertation zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners schloss er 1971 ab. Sie trug wesentlich dazu bei, dass die Rezeptionsforschung innerhalb der Musikwissenschaft zu einer ernst zu nehmenden Disziplin avancierte. Signifikant für die Strahlkraft dieser facettenreichen Studie ist ihre 1991 bei Cambridge University Press erschienene englische Übersetzung.

Von 1973 bis 1987 war er Professor für Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Anschließend erhielt er den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kassel, wo er 1995 emeritiert wurde. Seine Forschungs- und Lehrtätigkeit umfasste Themen vom Mittelalter bis in die Neuzeit mit einem Schwerpunkt von Arbeiten über Beethoven, Wagner und Nono. Er vertrat den Königsweg eines integralen Fachverständnisses, in dem ästhetische und strukturanalytische Reflexion, Skizzenforschung und Edition, biographische und kulturhistorische Forschung sowie Aufführungspraxis und Interpretation im Wandel ihrer historischen Kontexte einander wechselseitig durchdringen. Sein Doppelinteresse als Kunst- und Musikwissenschaftler führte ihn von 1989–1990 zu einem Forschungsaufenthalt an das Getty Center for the History of Art and the Humanities in Santa Monica. Sympathisch war seine skrupulöse Arbeitsweise, sein unermüdliches Streben, den Kern eines Problems zu erfassen und es zugleich in eine unverwechselbar ausgefeilte sprachliche Form zu gießen. Durch sein offenes Wissenschaftsverständnis, dem alles doktrinäre fern lag, war er für das fachliche und methodische Denken seiner Studierenden ein stets anregender und den Diskurs maßgeblich prägender Katalysator.

Klaus Kropfnger verstarb liebevoll betreut von seiner Ehefrau, Dr. Helga von Kugelgen, mit der er lebenslang einen intensiven fachlichen Austausch pflegte, nach schwerer Krankheit in seiner Wohnung in Berlin-Schöneberg.

Winfried Schrammek (Leipzig)

## Zum Gedenken an Frieder Zschoch (1932–2016)

Gotthold Frieder Zschoch, geboren am 30. März 1932 in Großhain, plötzlich gestorben am 3. März 2016 in Leipzig, war „Pfarrerssohn“. Dies charakterisierte einerseits seine aufrichtige, christlich überzeugte und hilfsbereite Persönlichkeit, führte andererseits in schwerer Zeit zu „gesellschaftlicher“ Zurückhaltung gegenüber seinem klaren Denken, seiner tiefgegründeten Bildung. Die von Frieder Zschoch während des Volksaufstandes am 17. Juni 1953 geblasenen Trompetensignale deuten dies an, sie verursachten beinahe seine Exmatrikulation an der Universität Leipzig, dann aber die Ablehnung seiner vorgesehenen Anstellung am Musikinstrumenten-Museum.

Nach abgeschlossenem Studium der historischen Musikwissenschaft in Leipzig (Serauky, Wolff, Eller), der systematischen Musikwissenschaft in Berlin (Dräger) sowie der Germanistik fand er nach einer Honorartätigkeit beim Hofmeister-Verlag 1954 eine Lektoratsanstellung beim Deutschen Verlag für Musik in Leipzig und war dort seit 1972 als Leiter des „Lektoratsbereichs Erbe/Gesamtausgaben“. „Wenn die Neue Bach-Ausgabe und die Hallische Händel-Ausgabe 40 Jahre deutscher Teilung als einige der ganz wenigen gesamtdeutschen Editionsunternehmungen heil überstanden haben, so ist dies ganz zweifellos als eines seiner persönlichen Verdienste seinem Ideenreichtum, seinem Arbeitseifer und auch seinem puren physischen Einsatz zu verdanken“ (Dietrich Berke, Bärenreiter-Verlag). Noch im Rentenalter war Frieder Zschoch an den grundlegenden Vorarbeiten für die Neuausgabe von Händels *Giulio Cesare* tätig.

Als unbestechlicher Wissenschaftler und exakter Kenner der deutschen Sprache stand er stets freundlich, ja selbstlos den Autoren gegenüber. Bereits 1955 wurde er vom Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung zum Geschäftsführer der Zweigstelle Leipzig berufen. Der von ihm mitveranstaltete Musikwissenschaftliche Kongress 1966 in Leipzig wurde zum denkwürdigen Ereignis, da 1968 Kulturfunktionäre der DDR das Ende der Gesellschaft für Musikforschung in der DDR verfügten. „Mit großem persönlichem Einsatz, die Gefährdung durch das herrschende System nicht achtend, tat Frieder Zschoch alles Menschenmögliche, um größeren Schaden von der Gesellschaft für Musikforschung abzuwenden. Zum Dank ernannte diese ihn 1993 zu ihrem Ehrenmitglied, eine Anerkennung, die er sichtlich bewegt entgegennahm“ (Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv Leipzig).

Als Mitglied im 1972 gegründeten Wissenschaftlichen Beirat der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein wirkte er bis 1998 in maßgebender Weise. Vorbereitung und Leitung internationaler Konferenzen, Beratung der Konzertpläne, Kontakte zu entsprechenden Forschungseinrichtungen sowie Redaktion und Mitherausgabe der wissenschaftlichen Publikationsreihen gehörten zu seiner Tätigkeit. 1992 wurde er zum Gründungsvorsitzenden des Förderkreises Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig gewählt.

Frieder Zschoch hat dreimal geheiratet. Schwere Krankheiten nahmen ihm seine Ehefrauen. An seinen Kindern, Enkeln und Urenkeln hatte er jedoch große Freude, zumal hier die musikalischen Begabungen und künstlerischen Leistungen weiterleben. Er liebte anregende freundschaftliche Geselligkeit. Sein Fehlen wird noch sehr lange Zeit schmerzhaft spürbar bleiben.

Stefan Keym (Toulouse)

## „Sich mit jedem Tact mehr zu verwundern, und doch mehr zu Haus zu fühlen“

### Zur Re-Internationalisierung der Symphonik im Leipziger Konzertrepertoire des langen 19. Jahrhunderts

„Leipzig hat ja von jeher die Instrumentalformen der deutschen Classiker besonders geschätzt und gepflegt, und je mehr die deutsche Production der letzten Jahrzehnte auf diesem Gebiete an Bedeutung verliert, desto williger nimmt man ausländische Leistungen auf, die ihr neue Säfte zuführen könnten.“<sup>1</sup> Diese Aussage, die Detlef Schultz im Jahr 1900 anlässlich eines Piotr Tschaikowsky gewidmeten Leipziger Symphoniekonzerts traf, scheint einen Befund zu bestätigen, der in gattungsgeschichtlichen Darstellungen seit langem als Faktum gilt. Demnach kam es ab den 1870er Jahren zu einer Re-Internationalisierung des Symphonik-Repertoires, nachdem dieses zuvor, ab der Kanonisierung des klassischen Wiener Modells,<sup>2</sup> primär von Werken deutscher Komponisten bestimmt wurde.<sup>3</sup> Nationale Besitzansprüche auf die Symphonie als eine vermeintlich „deutsche Gattung“<sup>4</sup> (die man zugleich an die Spitze der Gattungshierarchie stellte) dienten freilich auch der Konstruktion einer kulturellen Identität im politisch gespaltenen deutschen Raum.<sup>5</sup> Daher stellt sich die Frage, wie man dort auf die zunehmende Wiederentdeckung der Symphonik durch Komponisten aus anderen Ländern reagierte. Inwieweit war Schultz' Kommentar, in dem der russische (Re-)Import als willkommene Auffrischung und Erneuerung der Gattung begrüßt wird und geradezu als ein Idealfall wechselseitigen Kulturtransfers und internationaler „Verflechtung“ erscheint,<sup>6</sup> repräsentativ für die deutsche Resonanz auf den Re-Internationalisierungsprozess? Und bot das damalige Konzert- und Musikalienrepertoire deutschen Melomanen über-

1 Detlef Schultz, „Musik. Tschaikowsky-Feier in der Alberthalle“, in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 23.3.1900. Das Konzert am 21.3.1900 in der Alberthalle mit dem Winderstein-Orchester unter Leitung von Alexander Chessin umfasste die Symphonie Nr. 6, *Romeo und Julia*, das Klavierkonzert Nr. 2 (mit Sophie Menter als Solistin) und die *Nussknacker*-Suite.

2 Nach Ludwig Finscher u. a., Art. „Deutschland“, in: *MGG2*, Sachteil 2 (1995), Sp. 1184, handelte es sich bei dem Symphonikmodell der Wiener Klassiker zunächst um einen regionalspezifischen „Sonderweg“.

3 Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1), Laaber 2002, S. 231.

4 Ebd., S. 18.

5 Siehe Anselm Gerhard, „Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 18–30, und Stefan Keym, „Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des ‚zweiten Zeitalters der Symphonie‘“, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 482–517.

6 Siehe Michel Espagne, *Les Transferts culturels Franco-Allemands*, Paris 1999, und ders., „Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften“, in: *Comparativ* 10/1 (2000), S. 42–61, Matthias Middell, „Kulturtransfer und transnationale Geschichte“, in: *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag*, hrsg. von dems., Leipzig 2007, S. 49–69, und Michael Werner/Bénédictine Zimmermann, „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der ‚Hi-

haupt hinreichend Gelegenheit, diesen Prozess wahrzunehmen und die neue internationale Werkproduktion kennenzulernen?

Dieser Frage widmete sich ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Projekt<sup>7</sup> an der Universität Leipzig am Beispiel der Stadt, die im 19. Jahrhundert als Zentrum des deutschen Musikbetriebs galt: Leipzig bietet sich für eine solche Untersuchung besonders an wegen seiner Vorbildfunktion für das bürgerliche Symphoniekonzertwesen, wegen der internationalen Bedeutung seiner Musikinstitutionen (Verlage, Konservatorium, Gewandhaus) und wegen deren kontinuierlicher und reichhaltiger Quellenüberlieferung. Untersucht wurde zum einen das symphonische Repertoire der Leipziger Konzerte und Musikverlage, wobei in die Interpretation der statistischen Befunde auch die Korrespondenz der Institutionen einbezogen und deren lokaler Vernetzung besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Zum anderen wurde anhand von Rezensionen von Konzerten und Neudrucken in Musikzeitschriften und Tageszeitungen überprüft, wie die Leipziger Öffentlichkeit auf neue Orchesterwerke „ausländischer“ Komponisten reagierte. Auf diese Weise sollte ein repertoire- und rezeptionsgeschichtlicher Beitrag zur Erforschung der Symphonik im Zeitalter des Nationalismus aus einer städtischen Perspektive geleistet werden. Das Werkcorpus der Untersuchung wurde nach folgenden Kriterien bestimmt:

1. Um zu klären, inwieweit der Anteil „ausländischer“ Werke zunahm, wurde auch die Zeit vor 1870 einbezogen. Als Eckdaten dienten der Amtsantritt Felix Mendelssohn Bartholdys am Gewandhaus (1835) und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs (1914).<sup>8</sup>
2. Erfasst wurden Werke von Komponisten, die zu ihrer Zeit nicht dem deutschen und österreichischen Musikkulturraum zugerechnet wurden.<sup>9</sup> Die Zuordnung orientierte sich nicht an der Staatsangehörigkeit, sondern an der nationalen Identität der Komponisten,<sup>10</sup> die in der Regel auch die Rezeption ihrer Werke prägte.
3. Neben Symphonien wurden symphonische Dichtungen, Suiten, Serenaden und Ouvertüren ausgewertet (auch von Opern, sofern sie einzeln gespielt oder gedruckt wurden). Vergleichend betrachtet, aber nicht mitgerechnet wurden Konzerte für Soloinstrument und Orchester, da diese damals sowohl bei der Programmauswahl als auch in den Kritiken primär im Hinblick auf den Solisten betrachtet wurden.

Es ist klar, dass es bei allen Kriterien Grenzfälle gibt. Sie betreffen die Gattungszugehörigkeit der Werke (besonders bei Programmmusik sowie Werken mit konzertantem oder vokalem Anteil) ebenso wie die Nationalität der Komponisten (etwa bei einem Kosmopoliten wie Franz Liszt) und die Verortung von Drucken (bei Verlagswechsel oder Firmen mit mehreren Niederlassungen). Der Entscheidungsspielraum bei solchen Fällen relativiert etwas die

---

stoire croisée‘ und die Herausforderung des Transnationalen“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–636.

7 *Leipzig und die Internationalisierung der Symphonik. Untersuchungen zu Präsenz und Rezeption ‚ausländischer‘ Orchesterwerke im Leipziger Musikleben 1835–1914*; DFG-Projekt am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig (2011–2015); Konzeption und Leitung: Stefan Keym.

8 Der Erste Weltkrieg löste einen Boykott von Werken „feindlicher“ Nationen aus, der gesondert zu betrachten wäre.

9 Eine Unterscheidung zwischen deutscher und österreichischer Musik war damals, auch nach der staatlichen Trennung von 1866, nicht üblich.

10 D. h. Antonín Dvořák wurde als Tscheche (und nicht als Österreicher), Jean Sibelius als Finne (und nicht als Russe oder Schwede) eingestuft.

„Objektivität“ der statistischen Befunde. Gleichwohl konnten wesentliche Tendenzen der Repertoireentwicklung innerhalb des knapp achtzigjährigen Zeitraums aufgezeigt werden.<sup>11</sup>

Im Folgenden wird primär auf das Konzertrepertoire eingegangen.<sup>12</sup> In dessen Interpretation fließen jedoch auch Resultate der Untersuchungen zu den Verlagsprogrammen und zur Presseresonanz ein, da beide Aspekte wesentliche Faktoren des ortsspezifischen Kontexts der Leipziger Konzerte bilden.<sup>13</sup>

### 1. Die Leipziger Symphoniekonzerte im 19. Jahrhundert: Strukturelle Rahmenbedingungen und statistischer Überblick

Das Konzertwesen der bürgerlichen Messe- und Buchstadt Leipzig war im 19. Jahrhundert von einem dualen System geprägt. Dessen erste und wichtigste Säule bestand aus den „Großen Concerten“ am Gewandhaus, die von einer zwölköpfigen Direktion ehrenamtlich wirkender Honoratioren veranstaltet wurden (vor allem Kaufleute und Juristen).<sup>14</sup> Die Direktion war lange Zeit eng mit den ortsansässigen Musikverlagen verflochten, die nicht nur das Notenmaterial der gespielten Werke, sondern auch die führenden deutschen Musikzeitschriften publizierten, welche detailliert über die Konzerte berichteten.<sup>15</sup> Waren die Gewandhauskonzerte durch diese im deutschen Raum einmalige institutionelle Vernetzung privilegiert, so litten sie andererseits darunter, dass das seit 1840 städtische Orchester auch in Oper und Kirche zu spielen hatte und ihm daher wenig Zeit zur Einstudierung neuer

11 Die Untersuchung erfolgte komplementär zu Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte*, Sinzig 1998, die ausgehend von der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* eine ortsübergreifende Studie durchgeführt hat, um Carl Dahlhaus' These von der „toten Zeit“ der Symphonie zu hinterfragen (Carl Dahlhaus, „Symphonie und symphonischer Stil um 1850“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1983/84, S. 34–58).

12 Das Repertoire ist in der Online-Datenbank „Leipziger Sinfoniekonzerte“ (Isk.topicmapslab.de) dokumentiert, die auch qualifizierte Abfragen ermöglicht (u. a. nach Gattungen, Nationalitäten, Institutionen und Zeiträumen).

13 Näheres dazu bei Stefan Keym, „Eine ‚deutsche Gattung‘? Zum Verhältnis von Symphonie und Nationalität im Leipziger Konzert repertoire und Musikdiskurs 1835–1914“, in: *Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, hrsg. von Sabine Mecking u. a., Göttingen 2015, S. 41–63; ders., „Für den Verleger gerade die misslichste Gattung“. Zum Symphonik-Repertoire der Leipziger Musikverlage und seiner Re-Internationalisierung im ‚langen‘ 19. Jahrhundert“, in: *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung*, hrsg. von Stefan Keym u. a., Hildesheim 2016, S. 291–328; ders., „Auffrischung oder Abweichung von der Tradition? Präsenz und Wahrnehmung russischer Symphonik in Leipzig bis 1914“, in: *Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen – Funktionen – Transfers*, hrsg. von Inga Mai Grootte u. a., im Druck.

14 Zum Gewandhaus fehlt bislang eine wissenschaftliche Monographie. Umfangreiches Daten- und Bildmaterial liefern diverse im Auftrag der Institution erschienene Publikationen: Alfred Dörffel, *Die Gewandhausconcerte zu Leipzig. Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, Reprint ebd. 1980; Johannes Forner, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1981. Mit einem zusammenfassenden Rückblick von den Anfängen bis 1781*, ebd. 1981; Claudius Böhm und Sven-W. Staps (Hrsg.), *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester. Dokumente einer 250jährigen Geschichte*, ebd. 1993; Hans-Rainer Jung, *Das Gewandhaus-Orchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743*. Mit Beiträgen zur Kultur- und Zeitgeschichte von Claudius Böhm, Leipzig 2006.

15 Siehe Stefan Horlitz und Marion Recknagel (Hrsg.), *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*, Leipzig 2007.

Werke blieb (deren Besetzung und Komplexität zudem stetig zunahm).<sup>16</sup> Inwieweit der Kapellmeister gegenüber dem ihm sozial überlegenen Kollektiv der Direktion eine eigene Programmpolitik durchzusetzen vermochte, hing nicht zuletzt von seiner Persönlichkeit und Reputation ab. Für eine zusätzliche Orchesterprobe musste er jedoch in jedem Fall erst eine Genehmigung einholen.<sup>17</sup> Dieses Hindernis begünstigte das damals in der Orchestermusik relativ neue Phänomen der Konzentration auf ein festes Repertoire, in diesem Fall die Werke der Wiener Klassiker, mit deren Kanonisierung Leipzig nach 1800 zum nationalen, bald auch internationalen Modell avancierte.<sup>18</sup> Ein weiterer nicht künstlerischer Faktor, der zu diesem Prozess beitrug, war die Homogenität und Exklusivität des Publikums: Fast alle Plätze im Gewandhaus waren in festem Abonnement und wurden in den gehobenen Leipziger Familien über mehrere Generationen vererbt.<sup>19</sup> Die Identifikation dieses privilegierten Kreises mit dem überregional berühmten Konzerthaus war mit der Präferenz für ein vertrautes, etabliertes Repertoire verbunden.<sup>20</sup>

Die zweite Säule des Leipziger Konzertwesens bestand aus sämtlichen Konzerten außerhalb des Gewandhauses und war stets komplementär auf dieses bezogen, richtete sie sich doch vor allem an solche Publikumsschichten und Werke, die (noch) keinen Eingang ins Gewandhaus fanden. Diese Funktion hatte bis 1886 primär der Musikverein „Euterpe“ und ab 1896 das von dem Dirigenten Hans Winderstein gegründete Orchester. Dazwischen und parallel dazu gab es weitere Konzertreihen, die von Militärkapellen oder privaten Einrichtungen wie dem Liszt-Verein (1885–1899) mithilfe in- und auswärtiger Militär-, Hof- und bürgerlicher Orchester bestritten wurden. Hinzu kamen Extrakonzerte von meist auswärtigen Dirigenten, Komponisten und Virtuosen, die anfangs meist im Gewandhaus (mit dessen Orchester), um 1900 hingegen in der Regel andernorts stattfanden.

16 Nach Carl Reinecke, *Erlebnisse und Bekenntnisse. Autobiographie eines Gewandhauskapellmeisters*, hrsg. von Doris Mundus, Leipzig 2005, S. 150, waren zu seiner Zeit nur eine bis zwei Proben pro Konzert vorgesehen, von denen die letztere 1875 in eine öffentliche Generalprobe (mit reduziertem Eintrittspreis) umgewandelt wurde.

17 Siehe Ulrich Leisinger, „Mendelssohns Gedankenaustausch mit Heinrich Conrad Schleinitz. Eine wenig beachtete Quelle zur Geschichte der Gewandhauskonzerte“, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, hrsg. von Wilhelm Seidel, Leipzig 2004, S. 119–131, hier S. 124 und 129.

18 Siehe Erich Reimer, „Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835)“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986), S. 241–260; Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Kanon*, Laaber 2006, (= Musiktheorie 26/1); Marcus Erb-Szymanski, „Leipzig und die Aufführungstradition der klassischen Sinfonie“, in: *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*, hrsg. von Gernot Gruber u. a. (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3/2), Laaber 2006, S. 165–182.

19 Siehe Martin Thrun, „Exklusivität, Soziabilität und Hybris des Konzerts der feinen Gesellschaft im langen 19. Jahrhundert“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der „musica sacra“ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stefan Keym u. a., Leipzig 2015, S. 647–661; Margaret-Eleanor Menninger, *Art and Civic Patronage in Leipzig, 1848–1914*, Ann Arbor, MI 1998; Antje Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture. A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*, Basingstoke 2008.

20 Mehr neue Werke wurden in den beiden jährlichen Benefizkonzerten außerhalb des Abonnements gespielt: „Konzert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds und Konzert zum Besten der hiesigen Armen.“ Nach Reinecke, *Erlebnisse und Bekenntnisse* (s. Anm. 16), S. 130, waren diese Konzerte die einzigen, bei denen der Kapellmeister das Programm völlig frei zusammenstellen konnte und sich die Direktion kein Veto vorbehalt.

Die Programmzettel der Konzerte des Gewandhauses (22 pro Saison) sind nahezu vollständig erhalten,<sup>21</sup> die des Musikvereins „Euterpe“ (8–12) weitgehend.<sup>22</sup> Lücken in diesen Sammlungen konnten mithilfe von Pressedokumenten geschlossen werden. Diese ermöglichten es zudem, das Repertoire der Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters (8–12) erstmals vollständig zu rekonstruieren, mehrere kleinere Reihen „wiederzuentdecken“<sup>23</sup> und zahlreiche einzelne Konzerte zu registrieren. Diese Ergebnisse belegen eindrucksvoll den Pluralismus der Leipziger Symphoniekonzerte, vor allem im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert.<sup>24</sup>

Insgesamt wurden für den Zeitraum 1835–1914 ca. 1.800 Symphoniekonzerte am Gewandhaus (inklusive Extrakonzerte) und ca. 850 an anderen Aufführungsorten ermittelt. Dabei kam es zu mindestens 1.125 Aufführungen symphonischer Werke „ausländischer“ Komponisten, davon etwa 57 Prozent am Gewandhaus (bei den Symphonien 277 Aufführungen, davon 145 am Gewandhaus). Die gespielten Symphonien aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert stammten nahezu ausschließlich von deutschen und österreichischen Komponisten.<sup>25</sup> Unter den Ouvertüren hingegen waren Werke von Luigi Cherubini bis 1914 durchgängig präsent (insgesamt 240 Aufführungen).<sup>26</sup> Bei den zeitgenössischen Werken „ausländischer“ Komponisten kam es zu einem kompletten Austausch des Repertoires: Die ab den 1840er Jahren etablierten Werke schieden bis zur Jahrhundertwende wieder aus und wurden durch neuere ersetzt (mit Ausnahme einiger Ouvertüren von Hector Berlioz; dessen Symphonien setzten sich erst in den 1890er Jahren durch).

Der Aspekt der Re-Internationalisierung wurde vor allem im Hinblick auf den Anteil zeitgenössischer Werke „ausländischer“ Komponisten überprüft. Tatsächlich lag dieser während der Ära Mendelssohns (1835–1847) nur bei einem Durchschnittswert von ca. acht Aufführungen pro Saison (zwei Symphonien und sechs Ouvertüren bei mehr als 30 Konzerten in und außerhalb des Gewandhauses), zur Zeit Arthur Nikischs (1895–1922, hier bis 1914 ermittelt) hingegen fast doppelt so hoch (4,7 Symphonien und 10,7 Werke

21 Sammlungen des Stadtarchivs (D-LEsa), des Stadtgeschichtlichen Museums (LEsm) und der Stadtbibliothek Leipzig (LEm). Das Gewandhaus-Repertoire bis 1881 ist bei Dörfel, *Gewandhausconcerte* (s. Anm. 14), lediglich in einer nach Komponisten sortierten Statistik erschlossen. Eine Dokumentation der einzelnen Konzerte existiert bislang nur bis 1848 (Bert Hagels, *Konzerte in Leipzig 1779/80–1847/48. Eine Statistik*, Berlin 2009; Claudius Böhm u. a. (Hrsg.), *Statistik der Gewandhauskonzerte 1835 bis 1847*, Leipzig 1997) und für 1881–1981 (Förner, *Gewandhaus-Konzerte* (s. Anm. 14)).

22 Die auf Programmzetteln dokumentierten Konzerte der „Euterpe“ bis 1848 sind aufgelistet bei Hagels, *Konzerte in Leipzig* (s. Anm. 21). Unsystematische Angaben auch zur folgenden Zeit liefern die Festschrift *Der Musikverein Euterpe zu Leipzig 1824–1874*, Leipzig 1874, sowie Manfred Würzberger, *Die Konzerttätigkeit des Musikvereins „Euterpe“ und des Winderstein-Orchesters im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1966, und ders., *Die Entwicklung des Orchesterwesens in Leipzig außerhalb des Stadt- und Gewandhausorchesters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, maschr. Diss., Univ. Leipzig 1967.

23 Neue Abonnementkonzerte (10 pro Saison, 1902–1905); Musikalische Gesellschaft (6 Konzerte pro Saison ab 1909); außerdem wurden die Symphoniekonzerte des Liszt-Vereins (insgesamt 60 zwischen 1885 und 1899) und die Akademischen Orchesterkonzerte (6 pro Saison, 1890–1895) ausgewertet.

24 Das Repertoire der zweiten Säule ist allerdings nicht mehr vollständig erschließbar, da es noch weitere Konzertreihen gab (u. a. von Militärkapellen; Volkstümliche Konzerte des Winderstein-Orchesters), deren Programme nur sehr fragmentarisch überliefert sind.

25 Eine Ausnahme bildete die 1838 und 1846 am Gewandhaus gespielte Symphonie Nr. 1 von Étienne-Nicolas Méhul.

26 Am Gewandhaus wurden durchschnittlich mehr als zwei Ouvertüren Cherubinis pro Saison gespielt, unter Rietz und in der Frühzeit Reineckes sogar noch mehr, zu Zeiten Nikischs immerhin noch eine pro Jahr.

anderer Gattungen, allerdings bei mehr als 40 Konzerten). Die zwischenzeitliche Entwicklung verlief jedoch keineswegs geradlinig; so wurden etwa am Gewandhaus in den 1850er Jahren sogar mehr zeitgenössische Symphonien ausländischer Provenienz gespielt als unter Nikisch, danach deutlich weniger. Relevanter im Hinblick auf die Internationalisierungsthe-se erscheint der Befund, dass die Zahl der beteiligten „ausländischen“ Komponisten, ihrer Werke und auch der Nationen stark zunahm: So wurden 1835–1847 nur 15 zeitgenössische Symphonien von zehn Komponisten aus sieben Nationen gespielt, 1895–1914 hingegen 52 von 36 Komponisten aus 13 Ländern. Die hohen Aufführungszahlen in den 1850er Jahren verdankten sich noch einem kleinen Kreis sehr häufig gespielter Werke: So stammten etwa die in dieser Zeit am Gewandhaus dargebotenen Symphonien internationaler Provenienz von nur sechs Komponisten aus vier Ländern.<sup>27</sup> Der hohe Anteil einzelner Komponisten relativiert auch die Aussagekraft länderstatistischer Befunde: So ist die Dominanz Dänemarks in der Jahrhundertmitte vor allem Niels W. Gade zu verdanken, diejenige Russlands ab den 1890er Jahren Tschaikowsky. Eine kontinuierliche Präsenz mit diversen bekannten, jedoch keinem sehr stark vertretenen Komponisten ist vor allem für Frankreich festzustellen (mit einer Akzentverschiebung von Symphonien zu kleineren Stücken).

Anders als Tschaikowsky und viele andere Komponisten der Jahrhundertwende unterhielten die in den 1850er Jahren viel gespielten „ausländischen“ Komponisten alle enge Kontakte zur Leipziger Musikwelt. Besonders gilt dies für Gade, der zeitweilig sogar die Gewandhaus-Konzerte leitete und auf dessen Werke damals ca. 70 Prozent der Aufführungen von Symphonien internationaler Provenienz entfielen. Angesichts der an diesem Beispiel zu Tage tretenden Relevanz des spezifischen Kontexts für die Programmpolitik erschien es sinnvoll, bei der Gliederung und Detailauswertung des untersuchten Zeitraums<sup>28</sup> den Blick vor allem auf die einzelnen Institutionen und Kapellmeister zu richten.

## 2. Die Entwicklung des Konzertrepertoires der einzelnen Einrichtungen

Trotz der für neue Werke ungünstigen Rahmenbedingungen des Gewandhaus-Orchesters gelang es Mendelssohn, das bereits vor seiner Zeit etablierte klassische Repertoire durch zahlreiche neue Werke zu ergänzen. In den 12 Jahren seiner Amtszeit brachte er es auf 94 Aufführungen zeitgenössischer Symphonien (45 Werke von 36 Komponisten);<sup>29</sup> dabei lag der ausländische Anteil indes nur bei 16 Prozent (15 Aufführungen von neun Werken von sechs Komponisten; siehe Tabelle 1),<sup>30</sup> während er bei Overtüren fast doppelt so hoch war (31 Prozent; 37 Aufführungen von 21 Werken von 14 Komponisten). Mendelssohn selbst betonte gegenüber George Alexander Macfarren, man könne einen unbekanntem

27 Georges Onslow, Hector Berlioz, Théodore Gouvy (F); Niels W. Gade (DK); Anton Rubinstein (RU); Václav Jindřich Veit (CZ).

28 Die Gliederung des untersuchten Zeitraums orientiert sich an der Amtszeit der Gewandhaus-Kapellmeister. Bei den drei Übersichtstabellen wurden zur besseren Vergleichbarkeit die relativ kurzen Amtszeiten von Mendelssohn und Rietz zu einer Phase zusammengefasst.

29 Als zeitgenössisch werden Werke verstanden, die in der betreffenden Phase (oder bis ca. 15 Jahre zuvor) komponiert wurden.

30 Mendelssohn brachte eine erste neue Symphonie eines „ausländischen“ Komponisten erst gegen Ende seiner vierten Saison (Ignacy Feliks Dobrzyński, Nr. 2). Die diesbezügliche Bilanz des Gewandhauses in jener Epoche verbesserte sich durch drei Gastspiele von Komponisten (Berlioz, Félicien David und Elias Parish Alvars).

auswärtigen Komponisten leichter mit einer Ouvertüre einführen.<sup>31</sup> In den Konzerten des Musikvereins „Euterpe“ sind für diese Phase ähnliche Anteile festzustellen; bei den Symphonien lag der internationale Anteil sogar noch niedriger (12 Prozent; nur eine Leipziger Erstaufführung; siehe Tabelle 1).<sup>32</sup> Unter den Ouvertüren war hier neben dem Niederländer Johannes Verhulst, der 1838–1842 die Konzerte leitete, Berlioz bereits stark vertreten (der 1838 zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt wurde), während am Gewandhaus Ouvertüren von Mendelssohns Freund William Sterndale Bennett präferiert wurden. Gleichwohl hatte Robert Schumann bei einer Konzertbilanz von 1840 noch den Eindruck, dass in Leipzig „vor allem die gute deutsche“ Orchestermusik blühe.<sup>33</sup>

Eine entscheidende Zäsur in dieser Hinsicht markierte die Entdeckung der Musik Niels W. Gades in Leipzig. Mit ihm gelang es erstmals in der „nachklassischen“ Zeit, Symphonien eines eindeutig als „Ausländer“ betrachteten Komponisten für längere Zeit und mit hohen Aufführungszahlen im Repertoire zu etablieren.<sup>34</sup> Diese Gattungsbeiträge wurden bereits von Zeitgenossen wie Schumann als Beginn einer explizit nationalen Symphonik gedeutet.<sup>35</sup> Als vorteilhaft für den damals noch sehr jungen dänischen Komponisten erwies sich dabei der Umstand, dass seine Musik nicht etwa als dänisch, sondern vielmehr unter dem vagen Schlagwort des „Nordischen“ rezipiert wurde<sup>36</sup> – ausgehend von seiner Ouvertüre *Nachklänge an Ossian*, die am 18. Januar 1842 in einem „Euterpe“-Konzert unter Verhulst ihre Leipziger Premiere erlebte. Den eigentlichen Durchbruch brachte ein Jahr später die umjubelte Uraufführung der Symphonie Nr. 1 c-Moll durch Mendelssohn. Ab 1844 wirkte Gade persönlich am Gewandhaus, zunächst als Vertreter Mendelssohns, 1847/48 und 1853 dann als eigenverantwortlicher Kapellmeister. In dieser Zeit wurde er zu einem allseits geschätzten Mitglied des Leipziger Kreises um Mendelssohn, Schumann, den Advokaten Heinrich Conrad Schleinitz (die graue Eminenz in Gewandhaus und Konservatorium) sowie die Verleger Härtel und Kistner. Die deutsch-dänischen Auseinandersetzungen um Schleswig-Holstein 1848–1850 bewogen Gade zwar zur Rückkehr in seine Heimat, taten der Popularität seiner Werke und seiner Person in Leipzig jedoch keinen Abbruch. Noch 1860, als man ihn erneut als Kapellmeister gewinnen wollte, schrieb ihm Schleinitz:

„Fürchten Sie ja nicht als Dähne hier Gegner oder unfreundliche Aufnahme zu finden! Das ist durchaus nicht der Fall, war es nie, und wird es nie seyn. Sie waren und sind hier

31 Mendelssohn an Macfarren, 29.12.1842 und 2.4.1844, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 9, hrsg. von Stefan Münich u. a., Kassel, S. 134 und 263f. Vgl. auch Mendelssohns Schreiben an Heinrich Conrad Schleinitz vom 21.11.1843, ebd., S. 430, in dem er riet, dass „die Stimmung des Orchesters und die der Zuhörer“ bei einer Extra-Probe entscheiden solle, ob eine Symphonie oder eine Ouvertüre von Macfarren gespielt werde (de facto erklang in Leipzig nur eine Ouvertüre dieses Komponisten).

32 In der „Euterpe“ kam es 1835–1847 zu sechs Aufführungen von fünf Symphonien „ausländischer“ Komponisten gegenüber 43 Aufführungen von 26 Werken deutscher Tonsetzer. Bei den Ouvertüren betrug das Verhältnis der Aufführungen 33 zu 93.

33 Robert Schumann, „Musikleben in Leipzig während des Winters 1839/40 (Schluß)“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM), 28.4.1840, S. 160.

34 Gades Symphonien Nr. 1 und 3 wurden am Gewandhaus bis in die 1890er Jahre je 14 Mal gespielt, Nr. 4 sogar 18 Mal; dagegen blieb es bei Nr. 2 bei vier Aufführungen, bei Nr. 5–8 bei je einer. Vgl. Tabellen 1 und 2.

35 Robert Schumann, „Niels W. Gade“, in: NZfM, 1.1.1844, S. 1f.; vgl. auch Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal, I. Abtheilung: Sinfonie und Suite*, Leipzig<sup>2</sup>1890, S. 178.

36 Siehe Michael Matter, *Niels W. Gade und der „nordische Ton“*. Ein musikalischer Präzedenzfall, Kassel 2015.

so allgemein geliebt und hochgeachtet, wie jetzt kein anderer Künstler. Niemand denkt in seiner Verehrung zu Ihnen daran, dass Sie Dähne sind [...].<sup>37</sup>

Wichtiger als die nationale Herkunft eines Komponisten waren in Leipzig damals persönliche Kontakte und eine Übereinstimmung mit der in der „Musikstadt“ dominierenden konservativen ästhetisch-stilistischen Tendenz. In diesem Sinn zählte Gade ebenso zur „Leipziger Schule“ wie der Engländer Bennett oder der Lothringer Théodore Gouvy, der ab 1850 mit mehreren Symphonien in den Gewandhaus-Konzerten auftauchte. Ein weiterer symphonischer Neuling in dieser Zeit war Anton Rubinstein, der vor allem aufgrund seines Renommées als Pianist im Gewandhaus ein gern gesehener Gast war. Diese Komponisten trugen wesentlich dazu bei, dass in der Übergangsphase 1847–1860 (in der neben Julius Rietz und Gade auch Konzertmeister Ferdinand David dirigierte) nicht weniger als 28 Aufführungen von Symphonien ausländischer Provenienz am Gewandhaus erfolgten und dass diese unter den erstaufgeführten Gattungsbeiträgen etwas mehr als ein Drittel ausmachten (12 von 35; siehe Tabelle 1).

Nach diesem internationalen Zwischenhoch brachte die Amtszeit Carl Reineckes (1860–1895) einen deutlichen Rückgang. Reinecke hat in den 1860er Jahren gerade einmal eine neue Symphonie eines ausländischen Komponisten vollständig präsentiert (Gades Nr. 7; siehe Tabelle 2).<sup>38</sup> In den 1870ern stieg die Kurve deutlich an (auf sieben), sank in den 1880ern erneut ab (vier), um in den letzten fünf Jahren Reineckes wieder anzusteigen (acht). Im Repertoire des Musikvereins „Euterpe“ ist über diesen Zeitraum ebenfalls ein Zickzackmuster zu beobachten, jedoch zeitlich versetzt (mit drei Novitäten, die auch im Gewandhaus noch nicht erklingen waren, in den 1860ern und fünf in den 1880ern; siehe Tabelle 2). Offenbar kam die „Euterpe“ ihrer ergänzenden Aufgabe der Präsentation neuer Symphonien vor allem dann nach, wenn das Repertoire am Gewandhaus stagnierte. In der Präferenz für zwei Symphonien Rubinsteins, die am Gewandhaus nur einmal (Nr. 1) bzw. gar nicht (Nr. 3) erklangen, ist ein Bemühen um ein eigenes Programmprofil der „Euterpe“ erkennbar. Gleiches gilt für die letzten Jahre des Vereins, in denen Wilhelm Treiber und vor allem Paul Klengel einen starken Akzent auf junge skandinavische Komponisten setzten.<sup>39</sup> Freilich blieben auch in dieser Zeit deutsche Novitäten in der „Euterpe“ deutlich in der Mehrheit.<sup>40</sup>

Die Präferenz für skandinavische Musik, in deren Zeichen der Beginn des Re-Internationalisierungsprozesses der Symphonik in Leipzig stand, scheint indes weniger Ausdruck von Neugier auf Fremdes als vielmehr Resultat von Bedürfnissen, Traditionen und strukturellen Bedingungen der einheimischen, nationalen und vor allem lokalen Musikwelt gewesen zu sein (wie so häufig bei erfolgreichen Kulturtransfers):

37 Conrad Schleinitz an Gade, 31.3.1860, in: *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevsveksling 1836–1891 / Niels W. Gade und sein europäischer Kreis. Ein Briefwechsel 1836–1891*, hrsg. von Inger Sørensen, København 2008, Bd. 1, S. 514.

38 Reinecke brachte in den 1860er Jahren auch eine erweiterte Fassung von Rubinsteins „Ozean-Symphonie“ und drei Sätze der damals noch unvollständigen Symphonie g-Moll op. 43 von Bennett. Außerdem kam es zu acht Aufführungen älterer Gade-Symphonien und einer von Berlioz' *Harold en Italie*.

39 Emil Hartmann, Nr. 1 (1881) und Nr. 2 (1883); Victor Bendix, Nr. 1 (1883); Iver Holter, F-Dur (1885). Zuvor wurden bereits Symphonien der Skandinavier Eduard Lassen (Nr. 1, 1867) und Johan Svendsen (Nr. 1, 1870) in der „Euterpe“ gespielt.

40 Wilhelm Treiber präsentierte 1876–1881 vier ausländische und 13 deutsche zeitgenössische Symphonien; unter Paul Klengel (1881–1886) war das Verhältnis 7:12.

1. Die Begeisterung für alles „Nordisch-Germanische“,<sup>41</sup> die nach der deutschen Reichsgründung kulminierte, schlug sich im Gewandhaus-Repertoire vor allem in einigen Ouvertüren nieder<sup>42</sup> und begünstigte später auch den Erfolg von Frederic H. Cowens *Skandinavischer Symphonie*.<sup>43</sup>
2. Der nachhaltige Einfluss des Vermittlers Gade trug einerseits dazu bei, dass zahlreiche weitere Skandinavier zum Studium nach Leipzig kamen, und stimulierte dort andererseits ein besonderes Interesse an deren Musik.

Tatsächlich haben viele skandinavische Komponisten, von denen Orchesterwerke in Leipzig gespielt wurden, am dortigen Konservatorium studiert. An dieser 1843 auf Initiative Mendelssohns gegründeten Einrichtung, die im Unterschied zu ihren Pendants in Paris oder später in Berlin kaum staatliche Subventionen erhielt und daher auf zahlungskräftige Kundschaft aus aller Welt angewiesen war, lag der Anteil ausländischer „Eleven“ ab den späten 1860er Jahren konstant – und damals weltweit einmalig – über 40 Prozent.<sup>44</sup> Etwa den gleichen Anteil hatten sie auch an den symphonischen Schülerkompositionen, die bei den stets öffentlichen, anfangs noch im Gewandhaus abgehaltenen „Hauptprüfungen“ vorgestellt wurden.<sup>45</sup> Bei einigen Prüfungen stammten sogar fast alle präsentierten Orchesterwerke von „ausländischen“ Eleven.<sup>46</sup> Derartige Werke gelangten indes nur sehr selten in die offiziellen Konzertreihen (eine prominente Ausnahme bildete die Erste Symphonie von Johan Svendsen, der 1871/72 als Konzertmeister der „Euterpe“ fungierte).<sup>47</sup> Häufiger wurden spätere Kompositionen von Alumni der Lehranstalt in Leipzig gespielt: in Gastkonzerten, aber auch bei der „Euterpe“ und am Gewandhaus, dessen Kapellmeister Reinecke zugleich am Konservatorium lehrte und gelegentlich Werke seiner ehemaligen Schüler auf das Programm setzte.<sup>48</sup> Tatsächlich finden sich unter den zu seiner Zeit in Leipzig gespielten „ausländischen“ Symphonikern besonders viele frühere Konservatoriumszöglinge.

41 Zu dieser Mode, die bereits im 18. Jahrhundert einsetzte, vgl. Matter, *Niels W. Gade* (s. Anm. 36), S. 47–97.

42 August Winding, *Nordische Ouvertüre* (30.1.1873); Emil Hartmann, *Nordische Heerfahrt* (7.11.1878); Georg Bohlmann, *Wikingerfahrt. Nordische Concert-Ouverture* (16.1.1879). Diesen Werken dänischer Komponisten ging Albert Dietrichs Ouvertüre *Normannenfahrt* voran (25.1.1872 und 14.10.1880). In der „Euterpe“ wurde Svendsens *Norwegische Melodie* für Streichorchester gespielt (5.2.1878).

43 Die Symphonie Nr. 3 (*Skandinavische*) des Briten und ehemaligen Konservatoriumsschülers Cowen wurde immerhin fünf Mal in Leipzig gespielt, allerdings nicht am Gewandhaus.

44 Siehe Stefan Keym, „Leipzig oder Berlin? Statistik und Ortswahlkriterien ausländischer Kompositionsstudenten um 1900 als Beispiel für einen institutionsgeschichtlichen Städtevergleich“, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von dems. und Katrin Stöck, Leipzig 2011, S. 142–164.

45 Die meisten Programme dieser Prüfungen (über die die Leipziger Fachpresse regelmäßig berichtete) sind im Archiv der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ (D-LEmh) erhalten. Bei diesem Repertoire lag der Anteil symphonischer Werke von Schülern, die nicht aus Deutschland oder Österreich stammten, für den Zeitraum bis 1914 bei 42% (81 von 193 Werken; bei Ouvertüren noch etwas höher, bei Symphonien niedriger: 35%). Was die Verteilung auf einzelne Länder betrifft, rangierten englische Eleven deutlich vorn (26 Werke), vor US-amerikanischen (14).

46 Z. B. 1867, 1872, 1901, 1903 und 1908.

47 Svendsens Symphonie Nr. 1 wurde in zwei Teilen in Hauptprüfungen des Konservatoriums uraufgeführt (1866/67), dann in der „Euterpe“ (1870) und schließlich auch am Gewandhaus gespielt (1871). Seine Nr. 2 hingegen erklang zuerst am Gewandhaus (1877) und dann in der „Euterpe“ (1880).

48 Ouvertüren von Arthur Sullivan und C. F. E. Horneman (beide 1867) sowie Ludvig Normans Symphonie Nr. 2 (1875). August Winding (Ouvertüre, 1873) hatte bereits 1847 Unterricht bei Reinecke genommen. Edvard Grieg war erst ab 1887/88 am Gewandhaus mit symphonischen

Konnte eine gezielte Programmpolitik in den „Euterpe“-Konzerten aufgrund des häufigen Wechsels des Dirigenten (ebenso wie der Orchestermusiker, von denen viele auch im Gewandhaus spielten) nur episodisch verwirklicht werden, war dies ganz anders bei Reinecke, der nicht weniger als 35 Jahre am Gewandhaus amtierte. Dabei kam er nur auf durchschnittlich 1,3 Aufführungen „ausländischer“ Symphonien pro Saison (insgesamt 46 Aufführungen, darunter viele Wiederholungen von Werken Gades; siehe Tabelle 2). Reinecke hat sich in Briefen an die Gewandhaus-Direktion immer wieder über fehlende Mittel und Probezeit beklagt<sup>49</sup> und mit diesem Mangel später in seinen Memoiren auch den gegen ihn erhobenen Vorwurf einer reaktionären Programmpolitik zu entschuldigen versucht.<sup>50</sup> Bei der Begutachtung neuer Orchesterwerke, die in großer Zahl an die Direktion gesendet wurden,<sup>51</sup> wurde er u. a. von seinem Kollegen am Konservatorium Salomon Jadassohn sowie von Thomaskantor Wilhelm Rust unterstützt (wobei man oft mehrere Gutachten zu einem Werk einholte).<sup>52</sup> Die Initiative bei der Programmplanung lag jedoch durchaus bei Reinecke, denn er reichte Vorschlagslisten ein und diese wurden auch überwiegend umgesetzt. Tatsächlich hat Reinecke eine beachtliche Zahl neuer Werke deutscher Komponisten am Gewandhaus eingeführt,<sup>53</sup> darunter allein zwölf neue Symphonien in den 1860er Jahren – gegenüber nur einer „ausländischen“ (Nr. 7 von Gade). Auch bei den anderen symphonischen Gattungen war das Zahlenverhältnis zu dieser Zeit sehr ungleich.<sup>54</sup>

Dass es Reinecke kein Anliegen war, das Gewandhaus-Repertoire international zu gestalten,<sup>55</sup> bestätigen seine Programm-Vorschläge an die Gewandhaus-Direktion. So sah er nicht nur für die drei Festkonzerte zur Eröffnung des Gewandhaus-Neubaus am 11.–13. Dezember 1884 ein rein deutsches klassisches Repertoire vor (sein Alternativvorschlag, den dritten Abend „nur lebenden deutschen Componisten“ zu widmen, wurde nicht

---

Werken präsent (*Holberg-* und *Peer Gynt*-Suiten). Das Konservatorium besucht hatten auch Hans Huber (dessen Symphonie Nr. 2 am Gewandhaus 1902 erklang), die in der „Euterpe“ gespielten Komponisten Svendsen, Hartmann und Holter sowie Cowen, George T. Strong, Johannes Haarklou, Eyvind Alnaes, Julius Bleichmann, Christian Sinding und George W. Chadwick.

- 49 20.9.1878 forderte Reinecke eine „Vergrößerung des Orchester-Personals behülflich der Doppelbesetzung von ersten Bläserstellen“ (D-LEsa, GWH, Sign. 1832, S. 5). Am 27.11.1890 wies er die Direktion darauf hin, dass „ohne vorhergegangene Probe die Annahme einer Novität statutgemäß“ nicht möglich sei (ebd., Sign. 1833, S. 89f.).
- 50 Reinecke, *Erlebnisse und Bekenntnisse*, S. 148–152. Diese Darstellung bezweifelte bereits Heinrich Chevalley, „Der Gewandhausdirigent und sein Einfluss auf die Programme der Gewandhauskonzerte“, in: *Die Redenden Künste*, 30.10.1895, S. 172–174.
- 51 Die Kopierbücher der Ausgangspost der Gewandhaus-Direktion, die für die Jahre 1892–1900 erhalten sind (D-LEsa, GWH, Sign. 25 und 26), enthalten neben der Korrespondenz mit den Solisten zahlreiche – meist abschlägige – Antwortschreiben an Komponisten, die Werke eingereicht hatten.
- 52 Vgl. Reineckes Brief vom 21.2.1888, D-LEsa, GWH, Sign. 1833, S. 1.
- 53 Vgl. die gattungübergreifende Liste besonderer Werkaufführungen Reineckes bei Katrin Seidel, *Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus*, Hamburg 1998, S. 191–196.
- 54 Unter Reinecke gab es in den 1860er Jahren 139 Aufführungen zeitgenössischer Werke anderer symphonischer Gattungen (neben Ouvertüren auch zunehmend Suiten); davon entfielen nur 22 auf Werke ausländischer Provenienz.
- 55 Ausnahmen bildeten Werke befreundeter Komponisten wie Théodore Gouvy oder ehemaliger Schüler wie George H. Witte aus Utrecht, für die sich Reinecke gegenüber der Direktion einsetzte (Briefe vom 19.6.1861 und 5.3.1871; D-LEsa, GWH, Sign. 1831, S. 8 f. und 53), und immer wieder der Klassiker Cherubini.

aufgegriffen);<sup>56</sup> auch für den Normalbetrieb etwa der Saison 1892/93 plante er keine einzige Symphonie ausländischer Provenienz ein (dafür einige kleinere Stücke).<sup>57</sup> 1894 wandte er sich explizit gegen ein großes Chorwerk von César Franck mit dem Argument, „daß manches Werk deutscher Componisten noch mehr Beachtung verdienen würde als diese Béatitudes eines Franzosen“.<sup>58</sup> Einige Jahre nach seiner unfreiwilligen Ablösung als Gewandhaus-Kapellmeister beklagte Reinecke sogar öffentlich eine „scharf ausgeprägte Vorliebe“ der Deutschen für „alles Ausländische“ bei der Programmgestaltung:

„Seltsam genug ist es, daß Konzert-Direktionen und Publikum, zum größten Theile auch wohl die Kritik, gegen Symphonien, die mit Beethovenschen nicht konkurrieren können, sich fast gänzlich abweisend verhalten [...]. Nur die Ausländer, namentlich die Russen, Skandinavier und Czechen, sind glücklicher daran, als die Deutschen! Konzertdirektionen und Dirigenten beeifern sich, die Werke von Borodin, Rimsky-Korsakoff, Sinding u. a. möglichst rasch nach dem Erscheinen aufzuführen.“<sup>59</sup>

Schwingt hier Berufsneid des sich zunehmend als unzeitgemäß wahrnehmenden Komponisten Reinecke gegenüber jüngeren „ausländischen“ Kollegen mit, so kann dies durchaus als Beleg für die zunehmende Re-Internationalisierung des Repertoires gedeutet werden. Dabei hatte Reinecke immerhin 1863 und 1876 insgesamt drei Konzerte mit ausschließlich französischen bzw. italienischen Werken am Gewandhaus gegeben. Vor allem das französische Konzert vom 6. Januar 1876 erscheint im Hinblick auf die zeitliche Nähe zum Deutsch-Französischen Krieg bemerkenswert.<sup>60</sup> Diese Abende standen indes in der Tradition der von Mendelssohn eingeführten historischen Konzerte<sup>61</sup> und enthielten an „zeitgenössischen“ Orchesterwerken nur bereits erprobte Stücke von Berlioz (der 1876 bereits sieben Jahre tot war).<sup>62</sup>

Trotz Reineckes Vorbehalten gegenüber neuerer „ausländischer“ Symphonik ist bei diesem Segment in seinen letzten Amtsjahren ebenso ein Anstieg erkennbar wie in der Endphase der „Euterpe“. Diese allgemeine Tendenz wurde auch kaum beeinträchtigt durch das immerhin zehnjährige Interim (1886–1896), in dem es in Leipzig kein zweites ziviles Be-

56 Brief vom 14.6.1884, D-LEsa, GWH, Sign. 1832, S. 70–73. Auch eine in diesem Brief enthaltene Liste „hervorragender Componisten“ und Virtuosen enthält fast nur deutsche Namen (bis auf Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Pablo de Sarasate, Annette Essipow und – von anderer Hand ergänzt – Gade).

57 Brief vom 17.6.1892, D-LEsa, GWH, Sign. 1833, S. 129f. An Overtüren empfahl Reinecke u. a. Cherubinis *Wasserträger*, Gades *Hochland* oder *Michelangelo*, Berlioz' *Carnaval romain* sowie als Novität Smetanas *Verkaufte Braut*; außerdem Bizets Suite *Roma* und eine Suite [recte: Serenade] für Streicher von Tschaikowsky. – Am 29.11.1894 (ebd., S. 176f.) schlug Reinecke immerhin Dvořáks Symphonie Nr. 9 und Tschaikowskys Suite *Mozartiana* vor, die er auch tatsächlich auführte.

58 Brief vom 18.9.1894, D-LEsa, GWH, Sign. 1833, S. 170f.

59 Carl Reinecke, „Das musikalische Kunstwerk. Der Konzertsaal. Symphonien“, in: *Spemanns Goldenes Buch der Musik*, Berlin und Stuttgart 1900 (unpaginiert), Nr. 443–508, hier Nr. 480. In diesem konzertführerartigen Überblick besprach Reinecke Symphonien von nur vier „ausländischen“ Komponisten (Gade, Rubinstein, Dvořák, Tschaikowsky) und k Reidete allen diverse Mängel an (vor allem unzureichende thematische Arbeit und rhythmische Monotonie).

60 Aubers Overture zu *La Muette de Portici* wurde sogar bereits am 12.10.1871 zum Gedenken an den gerade verstorbenen Komponisten gespielt (zum ersten und letzten Mal am Gewandhaus).

61 Vgl. Monika Lichtenfeld, „Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts“, in: Walter Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 41–53.

62 Am 12.3.1863 erklang das Scherzo *La Reine Mab* aus *Roméo et Juliette*, am 6.1.1876 die Symphonie *Harold en Italie*. Im Übrigen ging die Initiative zum ersten französischen Konzert von der Gewandhaus-Direktion aus; siehe Reineckes Brief an die Direktion vom 19.6.1861, D-LEsa, GWH, Sign. 1831, S. 8f.

ruforschester gab und Symphoniekonzerte außerhalb des Gewandhauses eher unregelmäßig mit Militärkapellen und auswärtigen Klangkörpern stattfanden. Dabei tat sich besonders der Liszt-Verein hervor, der wie schon die „Euterpe“ von dem Klavierfabrikanten Julius Blüthner unterstützt wurde. Der Verein sorgte nicht nur für die späte Etablierung der beiden großen Symphonien seines Namensgebers in Leipzig, sondern auch für Erstaufführungen von Gattungsbeiträgen Dvořáks, Sgambatis, Cowens und Sindings (siehe Tabelle 2 und 3).<sup>63</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung bedeutete der Amtsantritt Arthur Nikischs am Gewandhaus keine fundamentale Wende für die Programmgestaltung. Zwar schlug er gegenüber der Direktion einen selbstbewussteren Ton an und präsentierte jeweils im Mai einen kompletten Programmwurf für die kommende Saison,<sup>64</sup> der dann nach Abschluss der von der Direktion vorgenommenen Solisten-Engagements in gemeinsamen Sitzungen über den Spielplan verteilt wurde. Nikisch repräsentierte jedoch den neuen Typ des charismatischen Stardirigenten, der sich primär durch individuelle Interpretationen bekannter Werke profiliert und daher nur gelegentlich Neues bringt.<sup>65</sup> Nikisch bürgerte zwar schnell die letzten beiden Symphonien Tschaikowskys ein, wandte sich dann aber Bruckner zu. Symphonien anderer ausländischer Komponisten wurden von ihm kaum mehr als einmal gespielt (siehe Tabelle 3). Ihre Liste wirkt sehr bunt und lässt keine Programmstrategie erkennen: Heute etablierte Namen wie Dvořák, Saint-Saëns, Franck und Sibelius blieben ebenso „Eintagsfliegen“ wie Elgar, Sgambati (mit einer bereits dreißig Jahre zuvor entstandenen Symphonie) sowie Gattungsbeiträge von Buttykay, Stojowski und Paderewski, die ihre Auswahl primär persönlichen Kontakten mit dem Dirigenten verdankten.<sup>66</sup> Häufiger erklangen einige kleinere, eingängige Werke wie Berlioz' Overtüre *Le Carnaval romain* sowie Bizets Suiten *Arlésienne* und *Roma*. Auch unter Nikisch blieb die Zahl der Aufführungen zeitgenössischer „ausländischer“ Orchesterwerke deutlich unter der deutscher und österreichischer Novitäten (etwa im Verhältnis 1:3; bei Symphonien ebenso wie bei anderen Gattungen).<sup>67</sup> Aufschlussreich ist hier ein Vergleich mit dem Repertoire, das Nikisch zur gleichen Zeit mit den Berliner Philharmonikern auführte: Hier kam er auf eine ähnliche Zahl an Aufführungen „ausländischer“ Symphonien bei nur halb so vielen Konzerten und

63 Zum Liszt-Verein, der 1885–1899 insgesamt 60 Symphoniekonzerte veranstaltete (ab 1891 regelmäßig fünf pro Saison, zuletzt sogar acht), siehe Erhard Hexelschneider, „Zu Franz Liszts russischen Kontakten: Alexander Iljitsch Siloti und Alexej Konstantinowitsch Tolstoi“, in: *Weimar und der Osten. Historische und kulturelle Beziehungen des Thüringer Raumes zu Osteuropa*, Jena 2002, S. 33–74, besonders S. 56–65.

64 Siehe etwa Nikischs Briefe an die Direktion vom 16.3.1905 und 17.5.1912, D-LEsa, GWH, Sign. 1826, Nr. 459, und Sign. 1827, Nr. 491. Leider ist nur ein einziger Programm-Entwurf Nikischs erhalten (für die Saison 1905/06; ebd., Sign. 1827, Nr. 506f.).

65 Vgl. dazu Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet* (s. Anm. 11), S. 138.

66 Die Symphonie cis-Moll des Ungarn Akos Buttykay wurde von Nikisch, der selbst aus dem ungarischen Raum stammte, auch in Berlin und Hamburg präsentiert. Mit dem polnischen Pianisten Ignacy Jan Paderewski war Nikisch seit seiner Zeit in Boston befreundet, Zygmunt Stojowski war dessen Schüler. Siehe Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim 2010, S. 307f.

67 Das Verhältnis betrug 36:110 bei Symphonien und 64:196 bei anderen Gattungen.

bei einem Verhältnis von 1:2 gegenüber deutschen Novitäten.<sup>68</sup> Allerdings hat Nikisch auch in Berlin nur Tschaikowsky häufig gespielt.<sup>69</sup>

Noch etwas internationaler war das Repertoire der Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters (siehe Tabelle 3).<sup>70</sup> Eine Präferenz für sehr neue Werke ist bei diesem Klangkörper indes ebenso wenig erkennbar wie eine gezielte Programmpolitik (bis auf eine Vorliebe für Berlioz). Allerdings wurden die „Windersteiner“ ebenso wie Militärkapellen zunehmend auch von ausländischen Dirigenten engagiert (besonders Russen und Amerikaner), die in Extrakonzerten Werke ihrer Landsleute präsentierten.<sup>71</sup> Dank solcher (oft schlecht besuchter) Konzerte sowie kleinerer, „fortschrittlich“ (Liszt-Verein) oder historisch-didaktisch ausgerichteter Konzertreihen<sup>72</sup> nahm der Anteil zeitgenössischer „ausländischer“ Werke am Symphonik-Repertoire der zweiten Säule des Leipziger Konzertlebens insgesamt deutlich zu. Er blieb jedoch stets niedriger als bei zeitgenössischen Solokonzerten, wo er im Verhältnis zu deutschen Werken selbst unter Reinecke bei etwa 2:3 lag (53:87) und bei Nikisch (60:55) und Winderstein (58:38) sogar die Mehrheit ausmachte.

Insgesamt ist im Repertoire der Leipziger Symphoniekonzerte somit durchaus ein (Re-)Internationalisierungsprozess festzustellen, besonders bei der Anzahl der beteiligten Komponisten und Nationen. Bei den Aufführungszahlen fiel die Zunahme des internationalen Anteils jedoch relativ gering und keineswegs geradlinig aus. Zwar wurde vor allem gegen Ende des untersuchten Zeitraums eine bunte Vielfalt an Werken und Namen ausprobiert, um dem Bedürfnis des Publikums nach „Novitäten“ nachzukommen;<sup>73</sup> jedoch wurden nur sehr wenige dieser Werke längerfristig ins Repertoire aufgenommen (61 von 99 Symphonien blieben „Eintagsfliegen“). Im Übrigen handelte es sich bei den gespielten Werken z. T. um andere als die des heutigen Kanons: Das „zweite Zeitalter der Symphonie“ wurde in Leipzig zunächst von skandinavischen Komponisten geprägt, während sich die Symphonien von Dvořák, Franck und Saint-Saëns erst nach dem Ersten Weltkrieg durchsetzten. Bei den orts-

68 33 Aufführungen bei jährlich zehn Abonnementkonzerten (dazu sieben in Pensionsfondskonzerten) gegenüber 67 von neuen deutschen Symphonien. Die Liste der „Eintagsfliegen“ war ähnlich wie in Leipzig; zusätzlich wurden je eine Symphonie von Giuseppe Martucci (Nr. 1), Vincent d'Indy (Nr. 1) und Sergej Rachmaninow (Nr. 2) gespielt. Siehe Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Tutzing 1982, Bd. 3.

69 Zudem war der internationale Anteil an den Programmen in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg stark rückläufig: 1910–1914 präsentierte Nikisch nur je eine „ausländische“ Symphonie pro Saison in Berlin (ausschließlich etablierte Werke von Berlioz und Tschaikowsky); gleiches gilt für 1905–1908.

70 Winderstein brachte es auf 18 Aufführungen zeitgenössischer ausländischer Symphonien vs. 30 deutsche und österreichische (daneben neun Mal Berlioz) und auf 63 vs. 125 Aufführungen von Werken anderer Gattungen.

71 Neben den in Tabelle 2 und 3 erwähnten Aufführungen sind zu nennen Gastkonzerte von Gerard von Brucken-Fock (1891), Alexander Chessin (1900), Édouard Colonne (1901), Camille Chevillard (1904 mit dem Pariser Lamoureux-Orchester), Naum Podkaminer (1904), Pietro Mascagni (1907) und Michail Serbulow (1908).

72 Akademische Konzerte Hermann Kretzschmars, 1890–1895 (siehe Stefan Keym, „Hermann Kretzschmars ‚Akademische Orchester-Concerte‘“, in: *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, hrsg. von Eszter Fontana, Wettin 2010, S. 239–257), und Nationenkonzerte der Musikalischen Gesellschaft unter Leitung von Kretzschmars Schüler Georg Göhler, 1909–1914.

73 Zu diesem Bedürfnis, das komplementär zur Verfestigung des Kanons wirkte, ohne ihn in Frage zu stellen, siehe Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet* (s. Anm. 11), S. 154ff., besonders S. 196–202.

spezifischen Faktoren, die zu diesem Ergebnis beitragen, ist neben dem bereits erwähnten Konservatorium besonders das Musikverlagswesen zu beachten.

### 3. Ver- und Entflechtung: Vergleich mit dem Leipziger Verlagsrepertoire

Eher als mit ihren Konzerten besaß die Messe- und Buchstadt Leipzig mit der Konzentration ihrer Musikverlage ein Alleinstellungsmerkmal, das sie auch nach 1871 gegenüber der wachsenden Konkurrenz der neuen Reichshauptstadt Berlin zu behaupten vermochte.<sup>74</sup> So wuchs die Zahl der Orchesterwerke publizierenden Leipziger Verlage von vier in der ersten Jahrhunderthälfte auf mindestens zwanzig um 1900.<sup>75</sup> Deren Repertoire wurde mithilfe der von dem Verleger Friedrich Hofmeister seit 1829 herausgegebenen *Musikalisch-literarischen Monatsberichte neuer Musikalien*<sup>76</sup> erstmals systematisch erschlossen und mithilfe von Verlagskatalogen überprüft.<sup>77</sup> Nicht mitgerechnet wurden Drucke auswärtiger Firmen, die ihre Musikalien in Leipzig nur technisch herstellen ließen (Stich und Druck; vor allem bei C. G. Röder und Breitkopf & Härtel). Ebenso ausgeklammert wurden die Produkte der Edition Belaieff, die ihren Sitz nur nominell (aus urheberrechtlichen Gründen) ab 1885 in Leipzig hatte, de facto jedoch von St. Petersburg aus geleitet wurde. Insgesamt wurden knapp 1000 Erstdrucke zeitgenössischer symphonischer Werke ermittelt, mit kontinuierlich steigender Tendenz (1835–1854 erschienen 137 neue Werke; 1895–1914 waren es 390!). Der Anteil der Symphonien und Ouvertüren nahm dabei langsam ab, der von symphonischen Dichtungen und Suiten hingegen zu. Etwas mehr als die Hälfte der Drucke entfiel auf deutsche Komponisten (ca. 520; dazu 80 Werke von Österreichern). Die Zahlen für einzelne andere Länder waren wesentlich niedriger.<sup>78</sup> Dennoch lag der Anteil zeitgenössischer symphonischer Werke ausländischer Provenienz in Leipzig bei den Erstdrucken durchgängig höher als bei den Konzertaufführungen. Bei Suiten und symphonischen Dichtungen wurden sogar mehr internationale als deutsche Novitäten gedruckt (über 60 Prozent).

Was die zeitliche Entwicklung betrifft, so verblieb der internationale Anteil an den Erstdrucken lange recht konstant bei knapp unter einem Drittel; erst im Zeitraum 1895–1914 stieg er deutlich an auf etwas mehr als die Hälfte. Auch hier kam es somit, wenn auch spät, zu einer Internationalisierung des Repertoires. Eine Ursache für die Verzögerung dürfte darin liegen, dass die Verlage ab dem „Klassikerjahr“ 1867, in dem die gesetzliche Schutzfrist

74 Vgl. Georg Jäger, „Der Musikalienverlag“, in: ders. (Hrsg.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Teil 2, Frankfurt/Main 2003, S. 11–15.

75 Bosworth, Breitkopf & Härtel, Brockhaus, Cranz, Eulenburg, Forberg, Fritsch, Hofmeister, Kahnt, Kistner, Klemm, Leuckart, C. F. Peters, Reinecke, Rühle, Schubert, Senff, Siegel, Zimmermann. Siehe auch Keym, „Für den Verleger gerade die misslichste Gattung“ (s. Anm. 13), S. 291–328.

76 Bis 1900 elektronisch recherchierbar über die Datenbank [www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html](http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html). Die Zuverlässigkeit Hofmeisters ist beim inländischen und speziell beim Leipziger Notenangebot sehr hoch, bei dem aus anderen Ländern hingegen gering. Daher lässt sich keine Aussage über den Leipziger Anteil an der weltweiten Notenproduktion treffen. Vgl. auch Wilhelm Altmann, *Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchester-Werken*, Leipzig 1919.

77 Bedeutende Sammlungen von Leipziger Musikverlagskatalogen finden sich im Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig sowie in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Viele sind auch auf den Internetseiten von IMSLP greifbar.

78 Am stärksten vertreten waren Russland (51), Dänemark (44) und Großbritannien (40, inkl. Irland); die übrigen Länder blieben unter 30 Erstdrucken. Komponisten aus Frankreich und Italien waren kaum vertreten, weil dort traditionsgemäß auch große Orchesterpartituren gedruckt wurden.

für die Werke Beethovens, Webers und Schuberts auslief, mehr denn je auf kanonisierte Komponisten fokussiert waren.<sup>79</sup> So erschien etwa bei Breitkopf & Härtel zwischen 1866 und 1879 überhaupt keine neue Symphonie.<sup>80</sup> Dennoch blieb diese Firma der mit Abstand wichtigste und internationalste Leipziger Symphonik-Verlag. Im untersuchten Zeitraum druckte sie ca. 300 neue Orchesterwerke, davon knapp die Hälfte von „ausländischen“ Komponisten (30 von 60 zeitgenössischen Symphonien). Der hohe internationale Anteil erklärt sich dadurch, dass Breitkopf besonders auf den Weltmarkt ausgerichtet war (man unterhielt seit den 1880er Jahren Filialen in Brüssel, London und New York). Daher druckte dieser Verlag auch solche Werke, bei denen kaum Aussicht auf Aufführungen in Leipzig bestand. Aus derartigen Geschäftsbeziehungen vermochte man ohne Risiko Gewinn zu ziehen, indem man die Herstellungskosten weitgehend den Komponisten aufbürdete. Anhand der sehr umfangreichen Korrespondenz, die im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig von Breitkopf & Härtel erhalten ist,<sup>81</sup> lässt sich diese Geschäftspraxis detailliert nachvollziehen. Diverse, meist ausländische Komponisten investierten bewusst ihr Kapital, um einzelne größere Orchesterwerke bei der „Weltfirma“ Breitkopf & Härtel drucken zu lassen (zunächst Liszt bei seinen symphonischen Dichtungen, später der junge Elgar, Cowen, Gouvy oder Asger Hamerik). Ein Honorar erhielten in der Regel nur bekannte Persönlichkeiten wie Gade, Xaver Scharwenka, Svendsen, Sibelius oder Weingartner; ihre Nationalität spielte dabei keine Rolle. Die Initiative für den Druck ging fast immer von den Komponisten aus. Eine gezielte Programmpolitik der Verlage ist nicht erkennbar, zumal Orchesterwerke für sie nur ein Nebenprodukt bildeten gegenüber kleineren, leichter aufführbaren und daher besser verkäuflichen Werken.

Ähnlich international wie bei Breitkopf war das Symphonik-Repertoire einiger kleinerer Verlage wie Bosworth, Rahter und Zimmermann, die sich auf Musik aus bestimmten Ländern spezialisierten (England bzw. Russland). Während C. F. Peters, das zweite große Leipziger Verlagshaus, im Zeitraum 1870–1914 nur drei neue Symphonien druckte (Sinding Nr. 1, Stojowski und Mahler Nr. 5), hatte der Verlag von Friedrich Kistner im 19. Jahrhundert einen Symphonik-Schwerpunkt (insgesamt 30 Symphonien, darunter elf von ausländischen Komponisten: Gade, Onslow, Gouvy, Bennett, Martucci). Dabei handelte es sich fast durchweg um Werke, die in Leipzig auch gespielt wurden.

Dieser Befund lenkt den Blick auf die Frage der Verflechtung von Konzert- und Verlagswesen. Insgesamt wurden 36 der 74 in Leipzig gedruckten Symphonien ausländischer Komponisten dort auch gespielt (bei insgesamt 99 aufgeführten Werken); auf die letzten zwanzig Jahre entfielen davon jedoch nur noch sechs Werke,<sup>82</sup> obwohl in dieser Zeit sowohl die Verlagsproduktion von Symphonik insgesamt als auch der internationale Anteil daran deutlich anstieg. Ein wesentlicher Grund dafür dürfte darin liegen, dass im frühen und mittleren 19. Jahrhundert Angehörige der Verlegerfamilien Härtel und Kistner als Mitglieder der

79 Siehe Jäger, „Der Musikalienverlag“ (s. Anm. 74), S. 35–46.

80 Zumindest in dieser Hinsicht erscheint Dahlhaus' Diktum von der „toten Zeit“ der Symphonie somit auch statistisch fundiert (Dahlhaus, „Symphonie und symphonischer Stil“ [s. Anm. 11], S. 38).

81 Von Breitkopf & Härtel sind 310 laufende Meter Archivmaterial überliefert (D-LEsta, 21081), z. B. aus dem Jahr 1900 mehr als 30 (!) 500-seitige Kopierbücher mit der Ausgangspost des Verlags. Die Werkverträge mit Komponisten („Verlagsscheine“) befinden sich hingegen im Verlagsarchiv in Wiesbaden (D-WIbh).

82 Tschaikowsky, Nr. 6 (R. Forberg 1894); Stojowski (C. F. Peters, 1901); Ljapunow (Zimmermann 1902); Sibelius, Nr. 1 (HNM/Breitkopf & Härtel 1902/07); Major, Nr. 4 (Breitkopf & Härtel 1905); Moór (Siegel 1906); außerdem Glasunow, Nr. 6 (Belaieff).

Gewandhaus-Direktion direkten Einfluss auf die Konzertprogramme zu nehmen vermochten. So fragte etwa Gouvy bei Hermann Härtel an, als er ein neues Werk im Gewandhaus präsentieren wollte.<sup>83</sup> Tatsächlich wurden zu dieser Zeit fast alle im Gewandhaus reüssierenden Symphonien ausländischer Komponisten auch in Leipzig gedruckt (Onslow, Gade, Gouvy, Rubinstein, Svendsen). Bei wenig bekannten Komponisten war eine erfolgreiche Aufführung oft geradezu Vorbedingung für die Inverlagnahme.<sup>84</sup> Zu Zeiten Nikischs hingegen wurden kaum noch vor Ort gedruckte Symphonien gespielt und auch bei kleineren Gattungen hatte nur der Peters-Hauskomponist Grieg anhaltenden Konzerterfolg.<sup>85</sup>

Nikischs Verhältnis zum Marktführer Breitkopf & Härtel scheint recht distanziert gewesen zu sein, obwohl er als Gutachter für neu eingesandte Orchesterwerke fungierte (wenn auch viel seltener als sein Vorgänger Reinecke) und regelmäßig über Neuerscheinungen informiert wurde.<sup>86</sup> Der Verlag betonte wiederholt gegenüber den Komponisten, dass es nicht leicht sei, „das Gewandhaus zur Aufführung von Novitäten zu bringen“.<sup>87</sup> Umso mehr brüstete man sich, als es 1907 endlich gelang, die Aufführung einer Symphonie von Jean Sibelius „durchzusetzen“.<sup>88</sup> Diese Einflussnahme wurde in der Presse von einem Rezensenten kritisch bewertet als Versuch, „eine (sogenannte) Sinfonie von Sibelius gar ins Gewandhaus“ zu lancieren und „uns [...] als Mode auf[z]u drängen“ – ein „Experiment“, von dem man das Publikum besser verschonen solle.<sup>89</sup> Dass es bis 1914 bei dieser einzigen Aufführung des am höchsten honorierten<sup>90</sup> und aus heutiger Sicht bedeutendsten Symphonikers im zeitgenössischen Verlagsprogramm Breitkopfs blieb, macht deutlich, wie gering der Einfluss der „Weltfirma“ in dieser Zeit auf die Gewandhaus-Konzerte war. Kooperativer zeigte sich – vor allem bei kleineren Werken – Hans Winderstein,<sup>91</sup> dessen finanziell stets gefährdetes Orchester stärker auf die Zusammenarbeit mit den einheimischen Verlagen angewiesen war.<sup>92</sup>

83 Théodore Gouvy an Breitkopf & Härtel, 4.1.1856, D-B, Mus. Slg. Härtel, Nr. 70a.

84 Das gilt etwa für die ersten beiden Symphonien von Onslow, Kittl, Gade und Rubinstein, z. T. auch für Gouvy. Vgl. den Brief von Breitkopf & Härtel an Gouvy, 28.2.1893, D-LEsta, 21081, Nr. 389, S. 265.

85 Daneben sind vor allem zu erwähnen die Italiener Leone Sinigaglia, dessen Lustspiel-Ouvertüre *Le Baruffe Chiozzote* (Breitkopf & Härtel 1908) zweimal im Gewandhaus erklang (1909 und 1914), und Marco Enrico Bossi (Rieter-Biedermann), von dem mehrere Werke in und außerhalb des Gewandhauses gespielt wurden.

86 Siehe D-LEsta, 21081, Nr. 2716 (Nikisch) und 2799–2802 (Reinecke), sowie Peter Schmitz, „Aspekte der institutionellen Vernetzung um 1900. Zur Gutachtertätigkeit Carl Reineckes und Arthur Nikischs für Breitkopf & Härtel sowie Oskar von Hases Rolle im Allgemeinen Deutschen Musikverein“, in: ders./Keym (Hrsg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen* (s. Anm. 13), S. 329–365.

87 Siehe etwa Breitkopf & Härtel an Josef Suk, 11.10.1906, D-LEsta, 21081, Nr. 636, S. 87f.

88 Breitkopf & Härtel an Jean Sibelius, 25.6.1907, D-LEsta, 21081, Nr. 678, S. 463. Dabei handelte es sich um die Symphonie Nr. 1 e-Moll, die bereits 1902 bei Helsingfors Nya Musikhandel erschienen war. Die technische Herstellung hatte Breitkopf & Härtel ausgeführt, die 1905 die Verlagsrechte an dem Werk aufkauften. Siehe dazu Frank Reinisch, „Wiederholte Annäherung. Jean Sibelius und Breitkopf & Härtel“, in: Ahti Jäntti (Hrsg.), *Sibelius und Deutschland*, Berlin 2000, S. 175–198.

89 Curt Hermann in: *Leipziger Anzeiger*, 7.12.1907.

90 Vgl. Keym, „Für den Verleger gerade die misslichste Gattung“ (s. Anm. 13), S. 308.

91 Vgl. D-LEsta, 21081, Nr. 5896. Winderstein führte neben diversen Sibelius-Werken folgende internationale Breitkopf-Novitäten auf: August Enna, Ouvertüre zu *Cleopatra*; Josef Suk, *Scherzo fantastique*; Granville Bantock, *The Pierrot of the Minute (Comedy Overture)*; Sinigaglia, *Suite Piemonte*.

92 Der Verlag fragte freilich in der Regel zuerst bei Nikisch und dann bei Winderstein an; siehe Breitkopf & Härtel an Josef Suk, 16.10.1907, D-LEsta, 21081, Nr. 688, S. 501f.

Dass Verleger selbst ein Konzert mit ihren Orchesternovitäten veranstalteten, blieb die Ausnahme.<sup>93</sup>

Im Zuge des stetigen Wachstums des Leipziger Musikbetriebs kam es somit um 1900 – bei gleichzeitiger Differenzierung und Professionalisierung – zu einer partiellen Entflechtung seiner verschiedenen Teilsysteme: Während sich die Verlage zunehmend am Weltmarkt orientierten und dadurch gleichsam automatisch zur Internationalisierung der Symphonik beitrugen, hatten die Konzertveranstalter weiterhin primär auf die Vorlieben des einheimischen Publikums Rücksicht zu nehmen.

#### 4. Die Rezeption in der Presse

Das entscheidende Barometer für die Akzeptanz und Bewertung neuer Orchesterwerke im Leipziger Musikleben bildete die Tages- und Fachpresse. Bei den großen Leipziger Musikzeitschriften ist ein ähnlicher Dissoziierungsprozess erkennbar wie im Verhältnis von Verlags- und Konzertwesen: Alle erschienen zunächst bzw. längere Zeit in einem Musikverlag und bewarben konsequent dessen Produkte, wechselten jedoch später den Besitzer.<sup>94</sup> Rezensionen von Neudrucken in diesen Periodika variierten stark im Umfang und waren in der Auswahl der Werke sehr willkürlich.<sup>95</sup> Für Konzertkritiken stand in der Fachpresse oft deutlich weniger Raum zur Verfügung als in den Tageszeitungen. Daher wurde auf die systematische Auswertung des letzteren, noch wenig erforschten Quellenbestands ein besonderer Schwerpunkt gelegt.<sup>96</sup> Im Folgenden ist nur eine grobe Zusammenfassung der Ergebnisse möglich.<sup>97</sup>

Am Anfang stand die Frage, inwieweit die Nationalität des Komponisten bei der Werkbesprechung berücksichtigt wurde. Dazu sind drei unterschiedliche Haltungen erkennbar:

1. Die Nationalität spielt keine Rolle. Dies war vor allem in den frühen Jahren sowie generell bei Fachblättern mit konservativer ästhetischer Ausrichtung der Fall (AMZ und SMW), außerdem bei manchen detaillierten, sachlichen Partituranalysen.
2. Die Herkunft wird dann erörtert, wenn im betroffenen Werk eine intendierte nationale

93 Am 19.3.1895 veranstaltete der Musikverlag Leuckart in der Alberthalle ein Novitäten-Benefizkonzert (mit einer Militärkapelle unter Hans Sitt), bei dem u. a. Henri Duparc's symphonische Dichtung *Lénoire* erklang.

94 *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ): Breitkopf & Härtel; *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM): C. W. Kahnt (ab 1855); *Signale für die musikalische Welt* (SMW): B. Senff; *Musikalisches Wochenblatt* (MW): E. Fritsch. Nach der Einstellung der AMZ (1882), der Fusion von NZfM und MW (1906) sowie dem Umzug von SMW nach Berlin (1907) gab es nur noch eine Leipziger Musikzeitschrift von überregionaler Bedeutung.

95 Zudem stammten sie oft von auswärtigen Experten wie Louis Köhler (SMW) oder Georg Riemenschneider (MW).

96 *Leipziger Neueste Nachrichten* (LNN); *Leipziger Tageblatt* (LTB); *Leipziger Volkszeitung* (LVZ); *Leipziger Zeitung* (LZ). Diese Zeitungen sind im Leipziger Stadtarchiv (D-LEsa) auf Mikrofilmen einsehbar.

97 Eine detaillierte Auswertung erfolgt bei Keym, „Eine ‚deutsche Gattung‘?“ (s. Anm. 13), S. 49–63, ders., „Auffrischung oder Abweichung von der Tradition?“ (s. Anm. 13), im Druck, sowie ders., „Ausarbeitung vs. Erfindung oder: Thematische Arbeit als nationales Qualitätskriterium? Zum Symphonik-Diskurs in der Leipziger Musikpresse des ‚langen 19. Jahrhunderts‘“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von dems., Hildesheim 2015, S. 83–107.

Konnotation wahrgenommen wird (durch Titel oder Stilmerkmale). Dieser Diskurs begann in den 1840er Jahren mit der Rezeption der Orchesterwerke Gades.<sup>98</sup>

3. Der Aspekt wird in jedem Fall angesprochen, unabhängig von der Beschaffenheit des Werks (ggf. wird das Fehlen „nationaler Züge“ festgestellt); d. h. es wird ein grundsätzlicher Unterschied zwischen deutschem und z. B. französischem Umgang mit Musik vorausgesetzt (bei Komponisten wie Hörern). Diese nationalistische Auffassung wurde im Lauf des untersuchten Zeitraums immer häufiger vertreten, meist mit kultureller, aber zunehmend auch mit ethnischer Begründung.<sup>99</sup>

Die Bewertung „nationaler Züge“ war abhängig vom ästhetischen Standpunkt des Kritikers. Viele Rezensenten standen solchen Aspekten in den „höheren Kunstgattungen“<sup>100</sup> (Symphonie, Sonate etc.) der „reinen“ Instrumentalmusik grundsätzlich skeptisch gegenüber. Eine bewusste nationale, folkloristische Färbung erschien ihnen einseitig, provinziell und nicht mit dem universalen Ethos der klassischen Symphonie vereinbar. Diese Haltung wurde vor allem von Anhängern der konservativen Fraktion (AMZ, SMW) des „Parteienstreits“ vertreten, der den deutschen Musikdiskurs nach 1850 prägte. In differenzierterer Form, d. h. verbunden mit einer gewissen Sympathie für „nationale Züge“ im Detail, findet sie sich auch in der NZfM: bereits in Schumanns überwiegend positiven Gade-Rezensionen und noch deutlicher, nachdem Franz Brendel das Blatt zum Organ der „neudeutschen Fortschrittspartei“ gemacht hatte.<sup>101</sup> Brendels Doktrin von der Hegemonie des neudeutschen „Universalstils“<sup>102</sup> wandelte sich zunehmend zu einer herablassenden, chauvinistischen Haltung gegenüber „Dialektkomponisten“ aus vermeintlich peripheren Regionen Europas, „welche noch die Merkmale der Halbkultur in sich tragen“<sup>103</sup>. Einige Autoren versuchten zudem, einen kausalen Zusammenhang zwischen vermeintlichen Schwächen der Werke (etwa einem Mangel an thematischer Arbeit) und dem „Nationalcharakter“ des Komponisten zu konstruieren.<sup>104</sup>

Diese Tendenz drängte eine ältere, von Franz Liszt ausgehende Auffassung unter den „Zukunftsmusikern“ zurück, wonach in nationalen Zügen gerade das Interessante und Bereichernde „jüngerer“ Musiknationen liege, die dadurch der dekadenten westlichen Kunstmusik frisches Blut zuführen könnten.<sup>105</sup> Der Wandel zeigt sich auch an der Programmpo-

98 Robert Schumann, „Niels W. Gade“, in: NZfM, 1.1.1844, S. 1f.; vgl. Matter, *Niels W. Gade* (s. Anm. 36).

99 Vgl. Leopold Schmidt, „Vom Nationalen in der Musik“, in: SMW, 25.11.1908, S. 1501–1503. – Allgemein dazu siehe Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/Main 2006, S. 334–426, und Celia Applegate/Pamela M. Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago 2002.

100 Eduard Bernsdorf in: SMW, November 1877, S. 995; vgl. auch ders. in: SMW, 27.1.1900, S. 178f.

101 Siehe etwa NZfM, 7.6.1867, S. 211, und 22.1.1882, S. 40f.

102 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* [1852], Leipzig 71889, S. 128. Ähnlich Bernhard Vogel in: LNN, 17.2.1892. Vgl. auch Erich Reimer, „Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800–1850“, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 17–31.

103 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin – Stuttgart 1901, S. 520f. So deutete etwa F. R. Pfau in: LTB, 2.11.1894, die „schreckliche Monotonie“ der amerikanischen Melodien in Dvořáks Symphonie Nr. 9 als Symptom eines „zurückgebliebenen Geisteslebens“.

104 Siehe etwa NZfM, 16.3.1904, S. 227f., oder LNN, 9.10.1908. Vgl. auch Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Bd. 1 (s. Anm. 35), S. 240 und 243.

105 Z. B. Felix Draeseke, „Michael Glinka“, in: NZfM, 7.–21.10.1859, S. 125f., 133–135 und 142f. Vgl. auch Dorothea Redepenning, „Ils valent la peine qu'on s'en occupe sérieusement, dans l'Europe

litik des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, der auf vielen Tonkünstlerversammlungen ein sehr internationales Novitätenprogramm präsentierte, jedoch nach Kritik in der Presse an einem Orchesterkonzert 1896 in Leipzig mit ausschließlich russischer Musik fortan auf diese verzichtete. In den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erfuhr Liszts Position eine Renaissance in der sozialdemokratischen *Leipziger Volkszeitung*<sup>106</sup> und bei jungen, kulturpessimistisch gegen die Moderne eingestellten Autoren wie Walter Niemann und Max Unger.<sup>107</sup> Selbst Niemann hielt indes an dem weit verbreiteten Vorurteil fest, dass Beiträge zu den großen Gattungen der Symphonie oder Sonate, wenn sie – wie oft bei skandinavischen und russischen Komponisten – auf folkloristischem Material basierten, redundant und monoton ausfielen und nicht die Logik der deutschen Vorbilder erreichten.<sup>108</sup> Damit waren indes primär die Klassiker gemeint.

Bei der zeitgenössischen deutschen (Instrumental-)Musik hingegen wurde zunehmend ein Niedergang beklagt, oft verbunden mit einem Hinweis auf die wachsende Pflege der Symphonik durch ausländische Komponisten.<sup>109</sup> Neben einigen wenigen Stimmen, die die letztere Tendenz begrüßten,<sup>110</sup> dominierten freilich solche, die vor einer vermeintlich typisch deutschen Bevorzugung ausländischer Kunst warnten. So monierte etwa Bernhard Vogel 1894 ein „buntes internationales Gewimmel“ in einem Gewandhaus-Programm und empfahl der Direktion, ihre „Gnadensonne“ nicht nur auf zeitgenössische „Ausländer“ scheinen zu lassen.<sup>111</sup> Auch in Nikischs erster Saison bemängelte ein Kritiker ein „Ragout fremdländischen Epigonentums“ und ermahnte die Direktion eindringlich, „mehr Rücksicht auf den deutschen Charakter der Konzerte [zu] nehmen“.<sup>112</sup> Solche fremdenfeindlichen Äußerungen waren vor allem durch Berufsneid der oft auch als Komponisten tätigen Rezensenten motiviert (ähnlich wie bei Carl Reinecke), d. h. sie dienten als wohlfeiles Mittel gegen die wachsende internationale Konkurrenz. Der umgekehrte Fall einer Instrumentalisierung der Symphonik zu genuin politischen Zwecken ist hingegen bis 1914 kaum feststellbar.

Generell blieben politische Aspekte in der Leipziger Fach- und Tagespresse – ganz in der Tradition der klassisch-romantischen Autonomieästhetik und anders als in der Reichshauptstadt Berlin – im Hintergrund gegenüber ästhetischen Kriterien. Eine fast durchgängig negative Haltung ist nur im Umgang mit französischer Symphonik erkennbar, die auch schon vor 1870/71 stereotyp als zwar raffiniert und geistreich gemacht (vor allem in der Orche-

---

musicale.’ Franz Liszt als Mediator russischer Musik in Westeuropa“, in: Groote (Hrsg.), *Russische Musik in Westeuropa* (s. Anm. 13), im Druck.

106 Siehe etwa die Rezensionen russischer Werke in: LVZ, 1.6.1896, 23.10.1900 und 11.1.1901.

107 Walter Niemann (LNN, 29.10.1912, S. 17) empfahl die „reine und vollblütige Musik“ tschechischer Komponisten als Alternative und Heilmittel zur modernen deutschen Musik, die von einem „ungesunden intellektualistischen und rationalistischen Mehltau der Ueberkultur überschüttet“ sei. Vgl. auch Max Ungers Kommentar zu einer Symphonie von Johannes Haarklou in: NZfM, 30.11.1911, S. 666.

108 Siehe Niemanns Rezension von Sibelius’ Erster Symphonie in: LNN, 6.12.1907, sowie ders., „Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart“, in: NZfM, 8.2.1905, S. 135.

109 Siehe A. O., *Neueste Symphonik. Ein zeitgemäßes Zwiegespräch*, in: NZfM, 26.5.1897, S. 246f., und Traugott Ochs, *Die Bedeutung der slavischen Componisten für unser modernes Musikleben*, in: MW, 9. und 16.5.1901, S. 259f. und 275f.

110 Siehe den eingangs zitierten Kommentar von Detlef Schultz in: LNN, 23.3.1900, sowie eine Konzertkritik von Martin Krause in: LTB, 11.10.1886.

111 Bernhard Vogel in: LNN, 2.11.1894.

112 Otto Sonne in: *Die Redenden Künste*, 16.1.1896, S. 520. Ähnlich Robert West ebd., 30.10.1897, S. 122f.

strierung), aber oberflächlich und frivol beurteilt wurde.<sup>113</sup> Während hier offensichtlich ein tief verwurzelt Klischee wirksam war,<sup>114</sup> überwiegt bei vielen Rezensionen von Werken anderer (auch deutscher) Provenienz der Eindruck, dass die oft zahlreichen Kritikpunkte (monotone Stimmung, Mangel an prägnanten Themen, unzureichende Verarbeitung und Polyphonie, zu massive Instrumentation, übertriebene Kontraste, Mangel an Einheitlichkeit etc.) primär einer klassizistischen Ästhetik geschuldet waren: einer Befangenheit in den überkommenen Gattungsnormen, die Abweichungen davon nur als Regelverstöße und nicht als Bereicherung oder Erneuerung wahrzunehmen vermochte.<sup>115</sup> Diese verengte Sichtweise dürfte der Zurückhaltung der Konzertveranstalter bei der Auswahl neuer „ausländischer“ Werke Vorschub geleistet haben.

\* \* \*

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass eine (Re-)Internationalisierung der Symphonik im Leipziger Konzert- und Verlagsrepertoire durchaus erkennbar ist und auch von der zeitgenössischen Presse wahrgenommen wurde. Dieser Prozess war jedoch weder das Ergebnis einer gezielten Programmstrategie von Konzertveranstaltern und Verlegern noch stand er im Zentrum des Musikdiskurses. Er vollzog sich eher im Hintergrund, als ein „Nebenprodukt“ der unverminderten internationalen Attraktivität der Musikstadt Leipzig, die viele ausländische Musiker zu Studien- und Konzertaufenthalten bzw. zur Anknüpfung von Geschäftsbeziehungen mit Verlagen bewog. Für einen erfolgreicherer Kulturtransfer (d. h. eine stärkere, positivere Reaktion auf die Früchte der internationalen Rezeption des klassischen Symphoniekonzepts) fehlte es bei vielen Leipziger Musikern, Rezensenten, Konzertveranstaltern und -besuchern an einem wirklichen Bedürfnis nach Erneuerung der Gattung. Stattdessen war vielmehr eine Selbstbestätigung der nationalen und besonders der spezifischen Leipziger Tradition gefragt.<sup>116</sup> Dementsprechend wurden vor allem solche Werke willkommen geheißen, bei denen man eine tiefe Verwurzelung in dieser Tradition festzustellen glaubte (Gade, Rubinstein, Tschaikowsky).<sup>117</sup>

Dieser spezifische Leipziger Traditionalismus, der die Konzertprogramme ebenso prägte wie das Presseecho, sei abschließend noch einmal an einem Beispiel veranschaulicht. 1869 zitierte Johann Christian Lobe in einer rückblickenden Würdigung Gades<sup>118</sup> aus einem Brief Mendelssohns, den dieser 1843 nach der ersten Probe von Gades Symphonie Nr. 1 an seine Schwester Fanny geschrieben hatte. Darin betonte Mendelssohn, „diese ganz eigenthümliche, sehr ernsthafte, durch und durch interessante und wohlklingende Dänische

113 Siehe etwa AMZ, Januar 1876, Sp. 46 (zum französischen Gewandhaus-Konzert), Friedrich Stade in: NZfM, 22.12.1876, S. 519, oder Louis Köhler in: SMW, Oktober 1879, S. 802 (beide zu Saint-Saëns). Anzeichen einer Revision dieses Stereotyps finden sich erst kurz vor 1914 im Zuge der beginnenden Debussy-Rezeption.

114 Siehe Fritz Reckow, „Wirkung‘ und ‚Effekt‘. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik“, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 1–36.

115 Diese Haltung kritisierte bereits Martin Krause in einer Rezension in: LTB, 11.10.1886.

116 Die lokale Selbstbezogenheit des Leipziger bürgerlichen Konzertwesens betont auch Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture* (s. Anm. 19), S. 142, die allerdings die Germanozentrik der Programmpolitik unter Reinecke unterschätzt.

117 Siehe etwa den anonymen Nachruf „Anton Rubinstein“, in: SMW, November 1894, S. 946, oder Georg Riemenschneiders Rezension von Tschaikowskys *Symphonie pathétique* in: MW, 5.12.1895, S. 637.

118 Johann Christian Lobe, „Tonkünstler der Gegenwart. Niels W. Gade“, in: SMW, 5.11.1869, S. 929–931.

Symphonie“ habe ihm „soviel Freude gemacht [...] wie seit langer Zeit kein neueres Stück“, denn es gebe kaum eine bessere Freude, „als schöne neue Musik zu hören, und sich mit jedem Tact mehr zu verwundern, und doch mehr zu Haus zu fühlen“.<sup>119</sup> Lobe sah in dieser Reaktion Mendelssohns den Grund für den außergewöhnlichen unmittelbaren Publikumserfolg des Werks und führte beides darauf zurück, dass Gade zwar einen „nationalen, neuen Toncharacter“ ausgeprägt, seine eigentümlichen Gedanken jedoch in die gebräuchliche „äußere Form“ gebracht und so „das Neue im Gewohnten“ geboten habe.<sup>120</sup> Ob Mendelssohn dies mit seiner Formulierung tatsächlich gemeint hat, sei dahingestellt. Unzweifelhaft ist dagegen, dass Lobes Briefexegese genau jenen Erwartungshorizont umreißt, vor dem man in Leipzig schon zu Lebzeiten Mendelssohns, vor allem aber nach seinem Tod neuen Orchesterwerken in- und ausländischer Provenienz begegnete.

---

119 Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel, 13.1.1843, in: ders., *Sämtliche Briefe*, Bd. 9 (wie Anm. 31), S. 154f.

120 Lobe, „Tonkünstler“ (s. Anm. 118), S. 931.

## Anhang

Tabelle 1: Aufführungen neuer Symphonien ausländischer Komponisten in Leipzig unter Mendelssohn, Rietz u. a. (1835–1860)

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1860	Druck in Leipzig
7.3.1839, GWH, FMB	Dobrzyński, Ignacy Feliks	PL (RU)	Nr. 2 c-Moll	1;1	0	
14.11.1839, GWH, FMB	Lindblad, Adolf Fredrik	S	Nr. 1 C-Dur	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1839
09.1.1840, GWH, FMB	Kittl, Jan Bedřich	CZ (Ö)	Nr. 2 Es-Dur <i>Jagd</i>	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1840
24.1.1842, Komp, Eut	Verhulst, Johannes	NL	e-Moll	0;2	0	
12.1.1843, GWH, FMB	Kittl, Jan Bedřich	CZ (Ö)	Nr. 1 d-Moll	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1845
4.2.1843, Komp, GWH	Berlioz, Hector	F	C-Dur <i>fanta- stique</i>	1;0	3;10	
2.3.1843, GWH, FMB	Gade, Niels W.	DK	Nr. 1 c-Moll (UA)	10;5	4;2	Kistner 1843
18.1.1844, GWH, Komp	Gade, Niels W.	DK	Nr. 2 E-Dur (UA)	3;0	1;0	Breitkopf & Härtel 1844
1(?)/1845, Eut, Netzer	Kittl, Jan Bedřich	CZ (Ö)	Nr. 3 D-Dur	0;1	0	
19.6.1845, Komp, GWH	David, Félicien	F	<i>Le Désert</i>	1;1	0	
19.6.1845, Komp, GWH	David, Félicien	F	Es-Dur	1;0	0	
23.2.1846, Komp, GWH	Parish Alvars, Elias	GB	g-Moll	1;0	0	
21.1.1847, GWH, FMB	Helsted, Carl	DK	Nr. 2 F-Dur <i>Idyllische</i>	1;0	0	
21.10.1847, GWH, Gade	Onslow, Georges	F (GB)	Nr. 4 G-Dur	1;0	0	Kistner 1847
9.12.1847, GWH, Komp	Gade, Niels W.	DK	Nr. 3 a-Moll (UA)	8;0	6;0	Breitkopf & Härtel 1848
24.1.1850, GWH, Komp	Gouvy, Théodore	F	Nr. 2 F-Dur	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1850
16.1.1851, GWH, Rietz	Gade, Niels W.	DK	Nr. 4 B-Dur	9;5	9;5	Kistner 1851
3.3.1853, GWH, Rietz	Gade, Niels W.	DK	Nr. 5 d-Moll	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1853

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1860	Druck in Leipzig
1.12.1853, GWH, Komp	Berlioz, Hector	F	<i>Harold en Italie</i>	1;0	5;9	
26.1.1854, GWH, Komp	Gouvy, Théodore	F	Nr. 3 C-Dur	1;0	0	Kistner 1854
16.11.1854, GWH, Rietz	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 2 C-Dur <i>Océan</i>	2;0	4;3	Senff 1858 /1868/1882
27.11.1856, GWH, Komp	Gouvy, Théodore	F	Nr. 4 d-Moll	1;0	0	
22.10.1857, GWH, Rietz	Gade, Niels W.	DK	Nr. 6 g-Moll	1;0	0	Kistner 1858
12.11.1857, GWH, Rietz	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 1 F-Dur	1;0	0;4	Kahnt 1859
20.10.1859, GWH, Rietz	Veit, Václav Jindřich	CZ (Ö)	e-Moll	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1860

65 Aufführungen; 25 Werke; 13 Komponisten; 8 Nationen (bei 25 Saisons)<sup>121</sup>

Tabelle 2: Aufführungen neuer Symphonien ausländischer Komponisten in Leipzig unter Reinecke u. a. (1860–1895)

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1895	Druck in Leipzig
20.1.1863, Eut, Blassmann	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 3 A-Dur	0;2	0	Schuberth 1862
12.1.1865, GWH, Komp	Bennett, William St.	GB	g-Moll (nur 3 Sätze)	1;0	0	Kistner 1872
2.3.1865, GWH, CR	Gade, Niels W.	DK	Nr. 7 F-Dur	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1865
5.11.1867, Eut, Jadassohn	Lassen, Eduard	DK	Nr. 1 D-Dur	0;1	0	
8.2.1870, Eut, Volkland	*Svendsen, Johan	NW (DK)	Nr. 1 D-Dur	1;2	0;1	Fritzsch 1868
7.3.1872, GWH, CR	Gade, Niels W.	DK	Nr. 8 h-Moll	1;0	0	Kistner 1872
15.2.1875, Komp, GWH	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 4 d-Moll	3;1	0;1	Senff 1875

<sup>121</sup> Außerdem wurden in diesem Zeitraum Onslows Symphonien Nr. 1 und 2 (Erstaufführung 1831/32; Druck 1832/33 bei Kistner) drei- bzw. viermal am Gewandhaus gespielt sowie zweimal Méhuls Nr. 1 (EA 1810).

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1895	Druck in Leipzig
22.2.1875, GWH, CR	*Norman, Ludvig	S	Nr. 2 Es-Dur	1;0	0	
19.10.1876, GWH, CR	Lalo, Édouard	F	Sy d-Moll <i>espagnole</i>	2;0	1;4	
8.11.1877, GWH, Komp	*Svendsen, Johan	NW (DK)	Nr. 2 B-Dur	1;1	1;0	Fritzsch 1877
20.2.1879, GWH, Komp	Saint-Saëns, Camille	F	Nr. 2 a-Moll	1;0	0;1	
11.1.1881, Eut, Komp	*Hartmann, Emil	DK	Nr. 1 Es-Dur	0;1	0	
12.1.1882, GWH, Komp	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 5 g-Moll	3;1	0	Senff 1881
15.2.1882, Eut, Klengel	Dvořák, Antonín	CZ (Ö)	Nr. 6 D-Dur	1;1	0	
13.2.1883, Eut, Komp	*Hartmann, Emil	DK	Nr. 2 a-Moll <i>Aus der Rit- terzeit</i>	0;1	0	Rühle & W. 1884
4.5.1883, ADMV, AN	Borodin, Alexander	RU	Nr. 1 Es-Dur	0;2	0;1	
20.11.1883, Eut, Komp	Bendix, Victor	DK	Nr. 1 C-Dur <i>Zur Höhe</i>	0;1	0	
11.1.1885, Milit, Walther	*Cowen, Frederic	GB	Nr. 3 c-Moll <i>Skandinavi- sche</i>	0;5	0	
17.2.1885, Eut, Komp	*Holter, Iver	NW (DK)	F-Dur	0;1	0	
12/1885– 1/1886, Milit, Jahrow	Strong, George Templeton	USA	Nr. 1 <i>In den Bergen</i>	0;1	0	
11.2.1886, GWH, CR	Gouvy, Théodore	F (D)	Sinfonietta D-Dur (UA)	2;0	0	Kistner 1886
28.10.1886, GWH, Komp	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 6 A-Dur (UA)	1;0	0	Senff 1886
28.3.1887, Sitt, Milit	Franchetti, Alberto	I	e-Moll	0;1	0;1	
7.12.1887, Komp, Milit	*Hartmann, Emil	DK	Nr. 3 D-Dur	0;1	0	
12.2.1888, Dil.OV, Klesse	*Cowen, Frederic	GB	Nr. 4 b-Moll	0;1	0	
8.11.1889, Komp, Milit	*Haarklou, Johan- nes	NW (DK)	Nr. 1 B-Dur	0;1	0	

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1895	Druck in Leipzig
5.3.1891, GWH, CR	Guilmant, Alex- andre	F	Nr. 1 d-Moll (mit Orgel)	1;0	1;0	
20.10.1891, LV, Milit, Paur	Dvořák, Antonín	CZ (Ö)	Nr. 7 d-Moll	0;1	0	
6.11.1891, Komp, Milit	*Alnaes, Eyvind	DK	Nr. 1 c-Moll	0;1	0	
4/1892, Arens, Milit	Paine, John K.	USA	Nr. 2 A-Dur <i>Im Frühling</i>	0;1	0	
23.2.1893, GWH, CR	Gouvy, Théodore	F (D)	Nr. 5 g-Moll (UA)	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1893
28.3.1893, Komp, Milit	*Bleichmann, Julius	RU (D)	g-Moll	0;1	0	
23.11.1893, GWH, CR	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 5 e-Moll	1;0	5;5	
16.3.1894, LV, Milit, Cowen	*Cowen, Frederic	GB	Nr. 5 F-Dur	0;1	0	
1.11.1894, GWH, CR	Dvořák, Antonín	CZ (Ö)	Nr. 9 e-Moll	1;0	0;3	
29.1.1895, LV, Milit, Nicodé	Sgambati, Gio- vanni	I	Nr. 1 D-Dur	0;1	1;0	
22.3.1895, Auer, BlnPhil	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 2 c-Moll	0;1	0	

54 Aufführungen; 37 Werke; 24 Komponisten; 9 Nationen (bei 35 Saisons)

**Tabelle 3: Aufführungen neuer Symphonien ausländischer Komponisten in Leipzig unter Nikisch, Winderstein u. a. (1895–1914)**

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Druck in Leipzig
24.10.1895, GWH, AN	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 6 h-Moll <i>pathétique</i>	10;6	R. Forberg 1894
30.5.1896, ADMV, Panzner	Borodin, Alexander	RU	Nr. 2 h-Moll	0;2	
18.2.1897, LV, WO, Wein- gartner	*Sinding, Christian	NW (DK)	Nr. 1 d-Moll	0;1	Peters 1893
5/1898, Komp, Milit	Busch, Carl	USA	d-Moll	0;1	

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Druck in Leipzig
28.11.1899, Komp, Milit	Hamerik, Asger	DK (USA)	Nr. 2 c-Moll <i>tragique</i>	0;1	
28.11.1899, Komp, Milit	Hamerik, Asger	DK (USA)	Nr. 4 C-Dur <i>majestueuse</i>	0;1	
25.1.1900, GWH, AN	Glasunow, Alexander	RU	Nr. 6 c-Moll	2;0	(Belaieff 1898)
22.3.1900, Winogradsky, WO	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 3 D-Dur	0;1	
20.10.1900, Winogradsky, WO	Kalinnikow, Wassilij	RU	Nr. 1 g-Moll	0;2	
25.10.1900, GWH, AN	Franck, César	F	d-Moll	1;0	
3.12.1900, WO, Komp	Arensky, Anton	RU	h-Moll	0;1	
10.1.1901, GWH, AN	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 4 f-Moll	2;3	
11.11.1901, WO, HW	Tschaikowsky, Piotr	RU	<i>Manfred</i>	2;2	
13.2.1902, GWH, AN	*Huber, Hans	CH	Nr. 2 e-Moll	1;0	
29.1.1903, GWH, AN	Stojowski, Zygmunt	PL (RU)	d-Moll (nur 2 Sätze)	1;0	Peters 1901
3/1903, Komp, Milit	Schoenefeld, Henry	USA	<i>Ländliche Sy.</i>	0;1	
10.2.1904, Major, WO	Major, Julius J.	HU (Ö)	Nr. 4 fis-Moll	0;1	Breitkopf & Härtel 1905
1.12.1904, GWH, AN	Dvořák, Antonín	CZ (Ö)	Nr. 8 G-Dur	1;0	
17.11.1905, Komp, Milit	*Chadwick, George W.	USA	Nr. 3 F-Dur	0;1	
12.11.1906, WO, HW	Moór, Emánuel	HU (Ö)	e-Moll	0;1	Siegel 1906
20.12.1906, GWH, AN	Saint-Saëns, Camille	F	Nr. 3 c-Moll (mit Orgel)	1;0	
22.1.1907, WO, Komp	Ljapunow, Sergej	RU	h-Moll	0;1	Zimmermann 1902
5.12.1907, GWH, AN	Sibelius, Jean	FI (RU)	Nr. 1 e-Moll	1;0	(HNM 1902) Breitkopf & Härtel 1907

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Druck in Leipzig
6.1.1908, WO, Schroeder	Manén, Joan	E	<i>Katalonische Sy.</i>	0;1	
8.10.1908, GWH, AN	Rimsky-Korsakow, Nikolai	RU	Nr. 2 <i>Antar</i>	1;0	
28.1.1909, GWH, AN	Buttykay, Akos	HU (Ö)	Nr. 1 cis-Moll	1;0	
11.2.1909, GWH, AN	Elgar, Edward	GB	Nr. 1 As-Dur	1;0	
20.2.1909, Kreutzer, WO	Skrjabin, Alexander	RU	Nr. 2 c-Moll	0;1	(Belaieff 1903)
26.11.1909, Kreutzer, WO	Glasunow, Alexander	RU	Nr. 8 Es-Dur	0;1	(Belaieff 1907)
21.11.1911, Komp, WO	*Haarklou, Johannes	NW	Nr. 2 d-Moll	0;2	
8.1.1912, MG, Göhler, AltbgHK	Berwald, Franz	S	Nr. 3 C-Dur <i>singulière</i>	0;1	
29.1.1912, Fitelberg, WO	Szymanowski, Karol	PL (RU)	Nr. 2 B-Dur	0;1	
26.03.1913, GWH, AN	Paderewski, Jan Ignacy	PL (RU)	h-Moll <i>Polonia</i>	1;0	
Ende 11/1913, Spiering, WO	Beach, Amy	USA	e-Moll <i>Gälische</i>	0;1	

60 Aufführungen; 34 Werke; 29 Komponisten; 13 Nationen (bei 19 Saisons)

#### Legende zu den Tabellen 1–3

Eur	=	Euterpe
GWH	=	Gewandhaus
LV	=	Liszt-Verein
MG	=	Musikalische Gesellschaft
Altbg HK	=	Altenburger Hofkapelle
BlnPhil	=	Berliner Philharmoniker
DilOV	=	Dilettanten-Orchesterverein
Milit	=	Militärkapelle
WO	=	Winderstein-Orchester
Komp	=	Komponist dirigiert (bei Extrakonzerten steht „Komp“ vor der Institution, bei Abokonzerten dahinter)
AN	=	Arthur Nikisch
CR	=	Carl Reinecke
FMB	=	Felix Mendelssohn Bartholdy
HW	=	Hans Winderstein
*	=	Absolvent des Leipziger Konservatoriums

Ingeborg Zechner (Salzburg)

## Christoph Willibald Gluck in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts

Hans von Bülow's *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck* und Camille Saint-Saëns' *Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste*

Christoph Willibald Glucks Opern nehmen einen bedeutenden Platz in der modernen Musikgeschichtsschreibung ein. Die Zuschreibung dieser Bedeutung und die damit verbundene Aufnahme der Werke Glucks in musikgeschichtliche Kanonisierungsprozesse wurde maßgeblich am Ende des 18. bzw. vor allem im 19. Jahrhundert festgelegt.<sup>1</sup> Insbesondere ab Mitte der 1860er Jahre ist ein gehäuftes Vorkommen von Bearbeitungen bzw. Transkriptionen der Werke Glucks im virtuoson Instrumentalrepertoire – vornehmlich für das Klavier – zu beobachten.<sup>2</sup> Hier sind unter anderem Hans von Bülow's *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck*<sup>3</sup> für Klavier, Johannes Brahms' auf Themen aus *Iphigénie en Tauride* basierende *Gavotte von Ch. W. Gluck*,<sup>4</sup> Joachim Raff's Klaviertranskription der berühmten Arie „Che farò senza Euridice“ aus *Orfeo*<sup>5</sup> oder eine Bearbeitung derselben Arie für Flöte von Theobald Böhm,<sup>6</sup> aber eben auch Camille Saint-Saëns' *Menuet d'Orphée*<sup>7</sup> und *Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste* zu nennen. Instrumentale Bearbeitungen oder Transkriptionen beliebter Opernnummern spielten im Klavierrepertoire des 19. Jahrhunderts eine große Rolle, wobei sie gleichermaßen als virtuose Stücke im Konzertsaal wie auch als Transkriptionen für Klavierschüler oder als Hausmusikstücke beliebt waren.<sup>8</sup> So vielfältig wie ihr Verwendungszweck waren auch die innerhalb dieses Genres verwendeten Gattungsbezeichnungen, die

- 1 Vgl. dazu u. a. Michele Calella, „Berlioz, Gluck und der Operndiskurs des Gluckismus“, in: *Von Gluck zu Berlioz. Die französische Oper zwischen Antikenrezeption und Monumentalität*, hrsg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2015, S. 11–28.
- 2 Die Analyse von Opernparaphrasen bzw. Opernbearbeitungen war in der Musikwissenschaft lange unterrepräsentiert, da ihnen der Werkcharakter abgesprochen wurde. Für einen Überblick über den Diskurs vgl. Michele Calella, „Norma' ohne Worte, oder: Wie ‚erzählen‘ Opernphantasien?“, in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 15), Kassel 2011, S. 71–74. Zur Bedeutung des Klaviers als populäres Instrument der Hausmusik und im Konzertsaal vgl. u. a. Wolfram Huschke, „Zum kulturhistorischen Stellenwert von Bearbeitungen um 1840“, in: *Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposiums Wien 1991*, hrsg. von Gottfried Scholz (= Liszt-Studien 4), u. a. München 1993, S. 97 und Diether Presser, „Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 12 (1955), S. 228–245.
- 3 Vgl. Hans von Bülow, *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck. Für Pianoforte bearbeitet*, 4 Hefte, München 1881.
- 4 Johannes Brahms, *Gavotte von C. W. Gluck. Für das Pianoforte gesetzt und Frau Clara Schumann zugeeignet*, Leipzig 1871.
- 5 Joachim Raff, *5 Transcriptionen nach Beethoven, Gluck, Mozart, Schumann, Spohr*, op. 68, Leipzig 1857.
- 6 Theobald Böhm, *Arie aus „Orpheus“ von Gluck*, Danzig 1860.
- 7 Camille Saint-Saëns, *Menuet d'Orphée*, Paris 1874.
- 8 Vgl. dazu u. a. Axel Beer, „Die Oper daheim. Variationen als Rezeptionsform“, in: *Jenseits der Bühne*,

von Paraphrase über Variation und Fantasie bis hin zu Capriccio reichten. Die terminologische Ambivalenz der Gattung ist allerdings historisch angelegt. Bereits im 18. Jahrhundert verstand man beispielsweise unter Stücken mit der Bezeichnung „Fantasie“ eine Vielzahl von Kompositionen, die abseits ihres improvisatorischen Charakters kaum gemeinsame formalstrukturelle Merkmale aufwiesen. Im 19. Jahrhundert beschäftigten sich u. a. Pianisten wie Anton Reicha und Carl Czerny durch das Verfassen von Kompositionsanleitungen mit Versuchen zur Charakterisierung dieser populären Gattung. Spezifische und allgemeingültige Definitionsmerkmale lassen sich allerdings auch in ihren jeweiligen Ausführungen nicht eindeutig bestimmen.<sup>9</sup> Beispielhaft lässt sich dies anhand der von Carl Czerny in seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* explizierten Abgrenzung zwischen Capriccio und Fantasie illustrieren,<sup>10</sup> die wie folgt charakterisiert ist: So ist das Capriccio „die freyeste Art des *Fantasierens*; nämlich ein willkührliches Aneinanderreihen *eigener Ideen*, ohne besondere Durchführung, ein launiges schnelles Abspringen von einem Motiv zum andern, ohne weiteren Zusammenhang [...]. Das humoristische kann und muss also darin vorherrschen.“<sup>11</sup>

So konkret diese Beschreibung erscheint, so unklar mutet die folgende Analyse Czernys an, dass „die wahren Muster dieser Gattung [...] nicht sehr häufig“ seien.<sup>12</sup> Als klärendes Beispiel führt er zudem Ludwig van Beethovens Fantasie op. 77 an, die er als Paradebeispiel für das Capriccio sieht. Im gleichen Zuge merkt Czerny aber auch an, dass viele Kompositionen, die mit der Bezeichnung Caprice oder Capriccio tituliert wären, die von ihm aufgestellten Kriterien eben nicht erfüllen würden. Gerade diese Feststellung zeichnet ein plastisches Bild der vorherrschenden Ambivalenz der Gattung und seiner Terminologien.<sup>13</sup> Dementsprechend schwierig gestaltet sich auch die wissenschaftliche Beschäftigung damit. Charles Suttoni schlägt hier statt einer strikt terminologisch klassifizierenden Herangehensweise eine offenerere vor, die der Ambivalenz der Gattungsnamen gerecht wird und folgende Kriterien als gattungsbestimmend festsetzt: ein oder mehrere Opernthesen als Basis der Komposition, eine Unterteilung in klar ersichtliche Abschnitte und möglicherweise Variationen eines oder mehrerer Themen in seiner Struktur.<sup>14</sup>

Die Auswahl der musikalisch-thematischen Grundlage für Klavierbearbeitungen erfolgte meist aufgrund der Popularität der Opern im Repertoire des 19. Jahrhunderts.<sup>15</sup> So hatten Bearbeitungen für den heimischen Haushalt meist die Aufgabe populäre Opernme-

---

Kassel 2011, S. 41 und Huschke, „Zum kulturhistorischen Stellenwert von Bearbeitungen um 1840“, S. 95–99.

9 Für einen Überblick über den Diskurs zur begrifflichen und bedeutungsgeschichtlichen Ambivalenz des Terminus der „Fantasie“ vgl. Charles Suttoni, *Piano and Opera. A Study of the Piano Fantasies written on Opera Themes in the Romantic Era*, Dissertation, New York 1973, S. 19–32.

10 Vgl. Suttoni, *Piano and Opera*, S. 31. Suttoni gibt auf S. 26 eine Übersicht über die von Czerny identifizierten Gattungskategorien.

11 Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien 1829, S. 105.

12 Ebd.

13 Vgl. auch Suttoni, *Piano and Opera*, S. 31.

14 Vgl. ebd., S. 35. Suttoni verwendet den Terminus „Fantasy“ hier in einem begrifflich breiten Zusammenhang im Sinne des Terminus Opernbearbeitung. Für eine Kategorisierung des Terminus Opernbearbeitung bei Franz Liszt vgl. Diether Presser, „Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 12 (1955), S. 230f.

15 Franz Liszt verwendete als thematische Vorlage für seine Paraphrasen ausschließlich Motive aus populären Opern (vgl. dazu Suttoni, „Opera paraphrases“, in: *The Liszt Companion*, hrsg. von Ben Arnold, Greenwood 2002, S. 180.

lodian in den häuslichen Kontext zu transferieren und dienten somit auch zur Erweiterung des musikalischen Repertoires. Zusätzlich ermöglichte die übliche Anlage dieser Werke als Variationsform die Möglichkeit einer differenzierten musikalischen Auseinandersetzung mit dem Opernmateriale und die Erprobung der eigenen musikalischen Virtuosität.<sup>16</sup> Durch die breite Zielgruppe der Amateurmusiker, an die viele dieser Bearbeitungen außerhalb des Konzertsaals gerichtet waren, stellte die Edition derartiger Kompositionen folglich eine wichtige Einnahmequelle für die Musikverlage dar.<sup>17</sup>

Da die Werke Glucks allerdings als kein regelmäßiger Bestandteil im Opernrepertoire des 19. Jahrhunderts gelten können, scheint die Popularität seiner Werke in diesem Repertoire als ausschlaggebender Grund für das gehäufte Entstehen von Klaviertranskriptionen über musikalisches Material seiner Opern auszuscheiden. Die Ausnahme bildet die Orpheus-Arie „Che farò senza Euridice“ und die daraus entstehenden Instrumentalbearbeitungen, die in diesem Popularitätskontext gesehen werden können. Schließlich fand sich die Arie im 19. Jahrhundert in den Konzertprogrammen führender Prime Donne (u. a. Giuditta Pasta, Maria Malibran oder Pauline Viardot-García)<sup>18</sup> und eignete sich aufgrund ihrer einfachen musikalischen Anlage auch gut für den Amateurbereich. Die Themen, die Bülow oder Saint-Saëns in ihren Bearbeitungen verwendeten, besitzen allerdings keine derartigen „Gassenhauer“-Qualitäten, die mit denen der Orpheus-Arie vergleichbar wären. Außerdem ist auffällig, dass sich das kompositorische Phänomen der Klaviertranskriptionen Gluck'scher Musik vornehmlich im deutschen bzw. französischen Raum ausbreitete, was einen Einfluss der im 19. Jahrhundert in beiden Ländern eminenten Gluck-Rezeption vermuten lässt.

In diesem Sinne soll dieser Aufsatz versuchen, mögliche ideologische Hintergründe für die Aufnahme der Musik Glucks in die Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland und in Frankreich aufzudecken. Als Beispiele werden hier Hans von Bülows *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck* und Camille Saint-Saëns' *Caprice sur les airs de ballet d'Alceste* herangezogen und als zwei unterschiedliche Ausformungen von Opernbearbeitungen für das Klavier gegenübergestellt. Saint Saëns' *Caprice* stellt zudem in mehrfacher Hinsicht eine Besonderheit dar: Zunächst ist Saint-Saëns' Autograph der *Alceste-Caprice* dem thematischen Katalog zufolge verschollen,<sup>19</sup> konnte aber vor Kurzem in der Musiksammlung der Wienbibliothek wieder ausfindig gemacht werden.<sup>20</sup> Außerdem kommt Saint-Saëns innerhalb der französischen Gluck-Rezeption, die durch Berlioz in den 1840er Jahren angestoßen wurde, eine große Bedeutung zu. Vor diesem Hintergrund wird

16 Vgl. dazu Suttoni, *Piano and Opera*, S. 3, Huschke, „Zum kulturhistorischen Stellenwert von Bearbeitungen um 1840“, S. 95–99, Beer, „Die Oper daheim“, S. 41 und Calella, „Norma‘ ohne Worte“, S. 74.

17 Vgl. u. a. *Verzeichnis des Musikalien-Verlags Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1860, S. 41–49 und Beer, „Die Oper daheim“, S. 39.

18 Giuditta Pasta verwendete die Arie auch häufig als Einlage in Opern (vgl. *Revue contemporaine* 79 [1865], S. 639). In den *Concerts of Ancient Music* in London zählte die Arie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den populärsten Stücken, die vor allem von Prime Donne der italienischen Oper gesungen wurden (vgl. dazu u. a. G. Wilding, *Concerts of Ancient Music*, London 1834, und John Carnelley, *George Smart and the Nineteenth-Century London Concert Life*, u. a. Suffolk 2015, S. 93 und S. 265).

19 Vgl. Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns, 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, Vol. 1, Oxford 2012, S. 456.

20 Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung [MH-16430]. An dieser Stelle sei Thomas Aigner für den Hinweis auf das Autograph herzlich gedankt.

dann die kompositorische Ausformung der *Alceste-Caprice* vor allem in Bezug auf die vor kommenden Motive und Themen musikanalytisch behandelt und der Transkription Bülows gegenübergestellt.

Hans von Bülows Klavierbearbeitung der Ballette aus Opern Glucks (*Orpheus, Iphigénie in Aulis, Alceste* und *Armide*)<sup>21</sup> fällt mit ihrer Kompositionszeit zwischen 1879 und 1880 in eine Phase, in der Bülow seine kompositorischen und editorischen Tätigkeiten im Begriff war aufzugeben und sich hauptsächlich auf seine Tätigkeit als Konzertpianist und Dirigent konzentrierte. In den Jahren 1875 bis 1876 unternahm er eine Amerika-Tournee als Pianist, nach der er 1878 die Stelle als Hofkapellmeister in Hannover annahm, bevor er 1880 als Hofmusikdirektor an den Hof Herzog Georgs II. von Sachsen-Meiningen wechselte. Bekanntermaßen war diese Zeit von den höchst erfolgreichen Tourneen der Meininger Hofkapelle in Zusammenarbeit mit dem Agenten Hermann Wolff geprägt.<sup>22</sup> Bülows Anstellung am Meininger Hof schien sich auch auf die Bearbeitung der Gluck'schen *Tanzweisen* ausgewirkt zu haben: So war Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen als überaus kunstsinnig bekannt und förderte das Kulturleben in Meiningen in hohem Maße – im Besonderen allerdings seine Hofkapelle, die durch die Bemühungen Georgs II., prominente Musiker der Zeit, wie Richard Wagner, Johannes Brahms und Richard Strauss, als Gastdirigenten zu engagieren, internationalen Ruhm erlangte.<sup>23</sup>

In diesem Kontext ist auch die Widmung der *Tanzweisen* „dem erlauchten Reformator der dramatischen Darstellungskunst“<sup>24</sup> Georg II. zu verstehen, wobei die sich aufdrängenden Bezüge zum „Opernreformer“ Gluck wohl als höfisches Kulturmarketing intendiert waren. Georg II. wurde auf eine Ebene mit Gluck gestellt und erfuhr somit eine Aufwertung im künstlerischen und musikgeschichtlichen Sinn. Das Bild Glucks als Opernreformer, das Bülow hier aufgreift, wurde vor allem durch die 1863 erschienene Gluck-Biographie von Adolph Bernhard Marx<sup>25</sup> gezeichnet, die sich in Bülows Nachlass befand und von der er dementsprechend Kenntnis hatte.<sup>26</sup> Mit Glucks Werken hatte sich Bülow zudem bereits geraume Zeit durch die Herstellung von Klavierauszügen beschäftigt, darunter der Klavierauszug der Wagner-Bearbeitung der *Iphigénie in Aulis* aus dem Jahr 1847, wobei diese natürlich die Ballette nicht enthielt.<sup>27</sup>

Als weiterer ideen- und gattungsgeschichtlicher Einfluss für die spezifische Klavier-

21 Für eine Aufstellung der einzelnen Nummern vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= BzAfMw 46), Stuttgart 1999, S. 391.

22 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, S. 25 und S. 145.

23 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Daß die beste Republic ein kunstsinniger, kunstverständiger Fürst ist“. Georg II. und die Meininger Hofkapelle in der „Ära Bülow“, in: *Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (1826–1914). Kultur als Behauptungsstrategie?*, hrsg. von Maren Goltz, Werner Greiling und Johannes Mötsch, u. a. Köln 2015, S. 415–426. Dieser Sammelband gibt einen umfassenden Überblick über die soziokulturelle Situation des Meininger Hofes.

24 Vgl. Hans von Bülow, *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck. Für Pianoforte bearbeitet*, 4 Hefte, München 1881.

25 Adolph Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, 2 Bde., Berlin 1863.

26 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, S. 222 und Christoph Henzel, „Von der preussischen Nationaloper zum wahren Musikdrama. Zur Gluck-Rezeption in Berlin im 18. und 19. Jahrhundert“, in: *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, hrsg. von Irene Brandenburg (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2010, S. 296–297.

27 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, S. 151. Als weitere Bearbeitung Gluck'scher Musik von Bülow kann auch die Orchesterfassung der Ouvertüre aus *Paride ed Elena* aus 1864 gelten. Für eine Übersicht der Bülow'schen Gluck-Bearbeitungen vgl. ebd., Anhang B, S. 390–391.

bearbeitung der *Tanzweisen* kann auch Bülow's durchaus ambivalente Brahms- und Liszt-Verehrung gesehen werden.<sup>28</sup> Johannes Brahms' 1871 komponierte Klavierbearbeitung der Gavotte aus Glucks *Iphigenie in Tauris* blieb dahingehend sicherlich nicht ohne Einfluss auf Bülow, obwohl, oder gerade weil, die Gavotte in Bülow's Bearbeitung ausgespart wurde. Offenbar war ihm daran gelegen, nicht in direkte Opposition zu seinem hochgeschätzten Kollegen zu treten.

Franz Liszt's prägende Funktion im Hinblick auf die Gattung der Opernparaphrase im 19. Jahrhundert beeinflusste fraglos auch Bülow's Kompositionen dieser Gattung, der Liszt's Paraphrasen als voll von „sehr erbauliche[n] und nützliche[n] Andeutungen und Belehrungen über die Ausbeute des Stoffes“ beschrieb.<sup>29</sup> Die dramaturgischen Raffinessen der Paraphrasen Liszt's lassen sich allerdings bei Bülow's Bearbeitung der Gluck'schen *Tanzweisen* nicht feststellen, obgleich sie dennoch über eine bloße Transkription, wie sie die *Iphigenie-Gavotte* von Brahms repräsentiert, hinausgehen. Hans-Joachim Hinrichsen sieht in den *Tanzweisen* eine „Transformation des Gluckschen Orchestersatzes in den modernen Klavierstil“<sup>30</sup>, u. a. durch eine Modernisierung der Harmonik, die Verstärkung der Akkorde und die Oktavierung des Basses.<sup>31</sup> Die Methodik einer modernisierenden Transkription lässt sich auch für die *Tanzweisen aus Alceste* feststellen, die teilweise auf die gleichen Vorlagen wie die *Alceste-Caprice* von Saint-Saëns rekurren – die musikalische Bearbeitung derselben fällt allerdings höchst unterschiedlich aus. Die Überschneidungen zwischen beiden Werken sind in Tabelle 1 durch die grau unterlegten Bereiche ersichtlich.

Satzbezeichnung	Tempobezeichnung	Tonart	Taktart	Vorlage
Priestermarsch	<i>Moderato dolce</i>	G-Dur	4/4	1. Akt, 3. Szene, Pantomime ( <i>Moderato</i> ): GGA I/7, S. 64–65.
Opferhandlung	<i>Moderato</i>	c-Moll	3/4	1. Akt, 4. Szene, Pantomime pour le Sacrifice: GGA I/7, S. 92–93.
Divertissement	<i>Allegretto grazioso</i>	G-Dur	2/4	2. Akt, Ballett (1) <i>Légerement</i> : GGA I/7, S. 141.
	<i>Allegro con brio</i>	G-Dur	4/4	2. Akt, Ballett (2) <i>Légerement</i> : GGA I/7, S. 141–145.
	<i>Andante moderato</i>	g-Moll	3/4	2. Akt, Ballett (3) <i>Andante</i> : GGA I/7, S. 146–147.
	<i>Allegro vivace</i>	G-Dur	3/4	2. Akt, Ballett (4) <i>Allegro</i> : GGA I/7, S. 148–151.
Gigue	<i>Andante con moto</i>	G-Dur	4/4	Vgl. GGA/7, Krit. Bericht, Teil C, S. 428 und Anhang V, S. 468. <sup>32</sup>

28 Die Verehrung beider Komponisten schlägt sich auch in der Konzeption der Konzertprogramme Bülow's nieder (vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, S. 22). Für einen Überblick über das durchaus ambivalente Verhältnis von Bülow zu Brahms vgl. Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*, Tutzing 1994, S. 9–26.

29 *Bülow-Schriften* 1, S. 47, zitiert nach: Hinrichsen, *Hans von Bülow*, S. 141.

30 Hinrichsen, *Hans von Bülow*, S. 152.

31 Für eine Übersicht der Bülow'schen Adaptionen der Tanzweisen aus *Iphigenie in Aulis* vgl. ebd., S. 151–152.

32 Dem kritischen Bericht zufolge wurden im Autograph (A) die T. 63–250 durch den Instrumentalsatz, den Bülow unter der Bezeichnung „Gigue“ für seine Transkription verwendet, ersetzt. Die Musik findet sich in Anhang V der GGA I/7.

Satzbezeichnung	Tempobezeichnung	Tonart	Taktart	Vorlage
Festmarsch	<i>Allegro brillante</i>	D-Dur	4/4	Divertissement, Marche: GGA I/7, S. 365–367.
Sarabande	<i>Andantino grazioso</i>	A-Dur	3/4	Divertissement, <i>Andante</i> : GGA I/7, S. 368–369.
Gavotte	<i>Allegro leggiere</i>	A-Dur	4/4	Divertissement, Gavotte: ( <i>Légerement</i> ), GGA I/7, S. 373–374.

Tabelle 1: Übersicht über die Vorlagen der *Tanzweisen aus Alceste* von Hans von Bülow

Neben einer Ausgabe von Brahms' *Gavotte* befand sich auch eine Ausgabe der zehn Jahre zuvor komponierten *Caprice* von Saint-Saëns in Bülows Besitz.<sup>33</sup> Saint-Saëns reüssierte wie Bülow als Pianist und hatte ebenfalls ein positives Verhältnis zu Gluck als Komponist.<sup>34</sup> Nach der durch Berlioz Mitte der 1840er Jahre angestoßenen Reetablierung der Werke Glucks im Pariser Musikleben,<sup>35</sup> führte Saint-Saëns Berlioz' hohe Wertschätzung des Komponisten fort und war bemüht eine möglichst „authentische“ Interpretationskultur für Glucks Werke, wie auch im Allgemeinen für die „alte Musik“, zu etablieren.<sup>36</sup> So meinte er auch, dass sich eine falsche öffentliche Wahrnehmung von Glucks Musik etabliert hätte, die den Intentionen des Komponisten nicht folgen würde. Einem im *Ménestrel* gebrachten Vorwurf, dass Glucks Musik „large, pompeux et solennel“ sei, wobei Rameau hier als Gegenpart dazu mit den Adjektiven „mouvementé, tourmenté, plein de vigueur et d'action“ bedacht wurde, entgegnete er: „Depuis quelques années, avec les meilleurs intentions du monde, par suite de l'oubli des traditions, d'une interprétation inexacte des indications de l'auteur, on nous a donné des oeuvres de Gluck une idée si différente de leur nature véritable, que le public, en les admirant de confiance, n'admire que l'ombre des chefs-d'oeuvre qu'il croit connaître, Gluck n'est ni large, ni pompeux, ni solennel; Gluck, c'est la vie, c'est la passion, c'est le sentiment dramatique dans ce qu'il a de plus intense.“<sup>37</sup>

Berlioz' Version des *Orphée* aus dem Jahr 1859 mit Pauline Viardot-García in der Titelpartie war für Saint-Saëns das Ideal der Gluck-Interpretation.<sup>38</sup> Dieses Bestreben wirkte auch in Saint-Saëns' Mitarbeit im Rahmen der von Fanny Pelletan initiierten ersten Gluck-

33 In welcher Ausgabe sie Bülow genau vorlag – Mayens-Couvreur (1867), Durand (1880) oder Fürstner (1883) – ist hier unerheblich, da alle Ausgaben bis auf einige minimale Differenzen in den Artikulationsbezeichnungen und ein fehlendes Kreuz in der Coda der Fürstner-Ausgabe identisch sind.

34 Dies wird durch Saint-Saëns' Memoiren deutlich, in denen Gluck als Komponist mehrfach als Referenzpunkt für seine Beschreibungen von französischen Komponisten wie Hector Berlioz oder Charles Gounod fungiert. Besonders hebt Saint-Saëns die Wort-Musik-Behandlung von Gluck hervor (vgl. u. a. Camille Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, Paris 1900, S. 89).

35 Vgl. dazu Gabriele Buschmeier, „Le Jupiter de notre Olympe, l'Hercule de la Musique“. Aspekte zu Berlioz' Gluck-Rezeption“, in: *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, hrsg. von Irene Brandenburg (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2010, S. 301–314 und Calella, „Berlioz, Gluck und der Operndiskurs des Gluckismus“, in: *Von Gluck zu Berlioz*, Würzburg 2015, S. 11–28.

36 Vgl. Marie-Gabrielle Soret, „Regards de Saint-Saëns sur la musique ancienne“, in: *Noter, annoter, éditer la musique. Melanges offerts à Catherine Massip*, hrsg. von Herbert Schneider und Cécile Reynaud (= Hautes études médiévales et modernes 103), Genf 2012, S. 551–556.

37 *Le Ménestrel* 75/26 (1909), S. 464.

38 Vgl. dazu Soret, „Regards de Saint-Saëns sur la musique ancienne“, S. 552–553 und Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, S. 148–155.

Edition.<sup>39</sup> Nach dem Tod des bisher für die Edition zuständigen Berthold Damcke im Jahr 1875 wurde Saint-Saëns von Pelletan mit der Weiterführung der Edition beauftragt. Tragischerweise verstarb aber auch Fanny Pelletan im darauffolgenden Jahr, weshalb *Armide* erst 1890 unter der Mitarbeit von Julien Tiersot erschien. Bis zur Publikation von *Orphée ed Eurydice* (1898) und *Echo et Narcisse* (1902) sollten noch weitere Jahre vergehen.<sup>40</sup> Saint-Saëns übte während des Editionsprozesses, vor allem vor dem Hintergrund des von ihm angestrebten authentischen Interpretationsideals, harsche Kritik an der Edition und den bereits vorliegenden Vorarbeiten Damckes.<sup>41</sup>

Die Komposition der *Caprice sur les airs de ballett d'Alceste* stand für ihn offenbar nicht im Widerspruch zu der von ihm angestrebten Interpretation der Werke Glucks, obwohl es sich, durch die Übertragung auf ein anderes Instrument und in den konzertanten Rahmen, um eine deutliche Bearbeitung und Variation der Gluck'schen Motive in Abhängigkeit des virtuosen Klavierstils des 19. Jahrhunderts handelte.

Allerdings lag die Interpretation selbst zunächst vor allem in Saint-Saëns' Hand, da er die *Alceste-Caprice* seit 1868, dem Jahr der Komposition, konstant in seinem Repertoire als Konzertpianist behielt und sie bei Konzerten in Frankreich, Deutschland, den Niederlanden und England spielte.<sup>42</sup> Die Aufnahme beim Publikum war allerdings äußerst gespalten und griff Kritikpunkte auf, die Parallelen zur von Saint-Saëns kritisierten Gluck-Interpretation erkennen lässt. Diesmal galten sie jedoch ihm und der *Alceste-Caprice*, wie aus der Kritik seines Konzerts im Jahr 1868 am Leipziger Konservatorium zu sehen ist: „Die vom Künstler noch vorgetragene Fantasie über Motive aus Gluck's ‚Alceste‘ gleicht einem vom Scheitel bis zur Sohle gepanzerten Krieger, dessen Brust einer weicheren Empfindung unzugänglich ist. Die fortwährende Anwendung von Kraft und Wucht wirkt auf die Länge betäubend und lässt den Wunsch nach einer Ergänzung durch Milde und Anmuth zurück.“<sup>43</sup>

Offenbar forcierte Saint-Saëns in seiner Interpretation die in seiner Bearbeitung angelegte Virtuosität zusätzlich noch, was dem Kritiker offenkundig missfiel: Pomp und Theatralik waren Saint-Saëns zufolge keine Attribute, mit denen Glucks Schaffen konnotiert sei. Dennoch schien er hier in Anbetracht der Gattung der Klaviercaprice und seiner eigenen pianistischen Tätigkeit im Konzertsaal, die eine gewisse Virtuosität forderte, zu Anpassungen „gezwungen“ worden zu sein, die dementsprechend seine propagierte Meinung über die

39 Für eine bedeutungsgeschichtliche Betrachtung der Pelletan-Edition vgl. Gabriele Buschmeier/Thomas Betzwieser, „Ein Monument für Gluck und Berlioz. Die erste kritische Werkausgabe von Fanny Pelletan“, in: *Von Gluck zu Berlioz. Die französische Oper zwischen Antikenrezeption und Monumentalität*, hrsg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2015, S. 263–285.

40 Vgl. William Gibbons, *Building the Operatic Museum. Eighteenth-Century Opera in Fin-de-siècle Paris*, Rochester 2013, S. 94.

41 Vgl. Gibbons, *Building the Operatic Museum*, S. 95–96. Gibbons vermutet hinter Saint-Saëns' Kritik auch nationalistische Beweggründe, wonach ein Deutscher wie Damcke keine zufriedenstellende Edition des „französischen“ Komponisten Gluck herstellen könne. Die von Gibbons aus der englischen Übersetzung der Memoires von Saint-Saëns durch Edwin Gile Rich gebrachten Zitate lassen eine solche Interpretation als höchst unwahrscheinlich erscheinen, da Saint-Saëns sich hier nie explizit über derartige Vorbehalte äußert. Plausibler erscheint es, die Kritik aus Sicht der von Saint-Saëns gewünschten „authentischen“ Edition „alter Musik“ zu erklären (vgl. dazu auch Soret, „Regards de Saint-Saëns sur la Musique Ancienne“, S. 552).

42 Vgl. dazu die Übersicht in Ratner, *Saint-Saëns, A Thematic Catalogue*, Vol. 1, S. 458. Allerdings wird hier fälschlicherweise als erste Aufführung der *Caprice* der 21. März 1865 (Lyon) aufgeführt, was zwei Jahre vor dem Kompositionsbeginn 1867 liegt.

43 *Die Tonhalle* (1868), 30. November, S. 572.

richtige Interpretation von Glucks Werken als weit weniger absolut erscheinen lassen. Dass für Saint-Saëns die „indications de l’auteur“ im Zeitkontext flexibel handhabbar waren, zeigt auch seine Wertschätzung der Viardot-Interpretation des *Orphée*, dem durch die Einführung effektvoller Kadenz ebenfalls zeitgenössische Virtuosität zugeeignet wurde. Damit wurde folglich Glucks historische Oper in die Gegenwart des 19. Jahrhunderts transferiert. Saint-Saëns zeichnete im Übrigen für die Orchestration der ausladenden Kadenz am Ende der Arie „L’espoir renaît dans mon âme“ mitverantwortlich.<sup>44</sup>

Aus der Rezension von Saint-Saëns’ Konzert in Leipzig wird ferner die zeitgenössische terminologische Ambivalenz in Bezug auf Opernparaphrasen deutlich, die hier nicht zwischen Fantasie und Caprice unterschied und diese Begrifflichkeiten flexibel handhabte. Inkonsistente Benennungen ein und derselben Komposition lassen sich im Übrigen auch zwischen unterschiedlichen Notenausgaben von Musikverlagen feststellen sowie auch zwischen Äußerungen von Komponisten, Notenausgaben und Konzertrezensionen.<sup>45</sup>

Saint-Saëns fügte sich ganz in diese Zeittradition ein, wie anhand des folgenden Auszugs aus einem Brief an den Verleger Jacques Durand zu sehen ist, in dem er ihm 1901 über sein Konzert in der St. James Hall in London berichtete. Die „fantaisie sur *Alceste*“ wurde angeblich begeistert aufgenommen: „Le crime est consommé! J’ai paru, seul [...] sur l’antique scène de St. James’s hall, où une foule compacte m’a fait un accueil enthousiaste, et j’y ai joué une non moins antique fantaisie sur *Alceste*. Dans tout le commencement, je n’ai pas retrouvé le charme d’autrefois; et cependant toutes les notes y furent, alors qu’autrefois elles n’y étaient pas toujours; mais il y avait un ‚je ne sais quoi‘ qui n’y est plus. Le final est plutôt meilleur, parce que je me possède mieux et ne m’emporte plus au delà des mouvements possibles. Gros succès, il a fallu ajouter un bis [...]“<sup>46</sup>

Saint-Saëns positioniert hier die Caprice in einen „antiken“ Kontext, indem er angibt, besonders am Anfang des Stückes, eine bestimmte an frühere Zeiten gemahnende Stimmung nicht wieder gefunden zu haben. Das Finale hingegen sei ihm dann aber wieder besser von der Hand gegangen. Interessanterweise handelt es sich beim Beginn der Caprice, wie in weiterer Folge zu sehen sein wird, um eine Klaviertranskription des Orchestersatzes ohne modernisierende Elemente, wie dies beispielsweise bei Bülow der Fall ist. Das Finale hingegen, auf das Saint-Saëns hier mit hoher Wahrscheinlichkeit anspielt, weist Merkmale einer Bearbeitung im Sinne der virtuoson Klaviermusik des 19. Jahrhunderts auf. Offenbar ging Saint-Saëns dieser zweite Teil, dessen Duktus er als Konzertpianist gewohnt war, wesentlich leichter von der Hand.

Doch nicht nur in das Konzertrepertoire des Komponisten selbst, sondern auch in das allgemeine pianistische Virtuosenrepertoire fand die *Alceste-Caprice* schließlich ab den 1880er Jahren Eingang.<sup>47</sup> Der Grund dafür ist wohl der virtuoson und von der motivisch-

44 Vgl. dazu Joël-Marie Fouquet, „Berlioz’s version of Gluck’s ‚Orphée‘“, in: *Berlioz Studies*, hrsg. von Peter Bloom, Cambridge 1992, S. 211–214. Saint-Saëns ging zunächst, wie auch Berlioz, fälschlicherweise davon aus, dass es sich bei der Arie „L’espoir renaît dans mon âme“ am Ende des ersten Akts um eine eingelegte Komposition von Ferdinando Bertoni handelte, weshalb eine virtuose Kadenz seiner Ansicht nach legitim gewesen wäre.

45 Vgl. dazu Suttoni, *Piano and Opera*, S. 34.

46 Brief von Camille Saint-Saëns an Jacques Durand, 1. November 1901, zitiert nach: Ratner, *Camille Saint-Saëns A Thematic Catalogue*, Vol. 1, S. 459.

47 Im deutschsprachigen Raum können hier u. a. Alfred Grünfeld (vgl. u. a. *Die Presse* 44 (1891), 4. März, S. 2), Annette Essipoff – eigentlich Anna Jessipowa – (vgl. *Prager Abendblatt* (1881), 18. Oktober, S. 2) und Bruno Eisner (vgl. *Die neue freie Presse* (1903), 22. November, S. 21) genannt werden.

thematischen Arbeit her ansprechenden Qualität des Finales (Satzbezeichnung *molto allegro*)<sup>48</sup> zuzuschreiben. Das wird auch anhand einer Rezension der 1883 erschienenen Fürstner-Ausgabe der *Alceste-Caprice* im *Musikalischen Centralblatt* ersichtlich, die die Caprice als „eine sehr beachtenswerthe Erscheinung auf dem Gebiete der Klavierliteratur“ und „eine brillante, für den Interpreten lohnende Concertpièce“ lobt.<sup>49</sup>

Tatsächlich verfügt Saint-Saëns' *Caprice* über einen erheblichen virtuoson Anteil, der sich allerdings erst im Laufe des Stücks manifestiert. Das Werk lässt sich in vier Abschnitte unterteilen, die durchwegs einen ähnlichen, nämlich schnellen Charakter besitzen, wie die Tempobezeichnungen zeigen (vgl. Tabelle 2). Die gemeinsame musikalische Grundlage der Bearbeitungen Bülows und Saint-Saëns' erscheint hier, wie in Tabelle 1, grau unterlegt.

Tempo	Tonart	Taktart	Anzahl Takte	Vorlage
<i>Allegro</i>	G-Dur	3/4	62 T.	2. Akt, Ballett (4) <i>Allegro</i> : GGA I/7, S. 148–149.
<i>Allegretto</i>	G-Dur/g-Moll/G-Dur	3/8	222 T.	2. Akt, Chor mit Tanz: „Parez vos fronts“: GGA I/7, S. 193–200.
	G-Dur		93 T.	
	g-Moll		52 T.	
	G-Dur		77 T.*	
<i>Molto allegro</i>	G-Dur	2/2	251 T.	2. Akt, Ballett (2) <i>Légerement</i> : GGA I/7, S. 141–145.
*Coda: <i>Allegro</i>	G-Dur	3/4	20 T.	2. Akt, Ballett (4) <i>Allegro</i> : GGA I/7, S. 148–149.

Tabelle 2: Übersicht über die formale und motivische Gestaltung basierend auf der Ausgabe von Durand aus dem Jahr 1880

Beim ersten *Allegro* (S. 1–3)<sup>50</sup> handelt es sich um eine unbearbeitete Klaviertranskription der Orchesterstimmen des *Allegros* aus der Ballettsuite vom Beginn des zweiten Akts der *Alceste*.<sup>51</sup> Die Grundtonart der *Caprice* wird hier gleich zu Beginn durch mehrfaches Wiederholen des G-Dur-Akkords in halben Noten festgelegt, wobei der darunter sequenzierte prägnante Rhythmus ebenfalls die Akkordtöne aufgreift. Der Rhythmus bestehend aus einer Viertelnote auf der Takteins und einer Achtelkette bleibt bestimmend für das ganze *Allegro* und verstärkt den Duktus des 3/4-Takts. Saint-Saëns belässt die typische Harmonik für Ballettsätze des 18. Jahrhunderts, ohne sie an moderne Ansprüche zu adaptieren. Vermutlich stand für ihn die unmittelbare Präsentation der Gluck'schen Vorlage im Vordergrund.

Diese Tendenz zur Transkription setzt sich auch im folgenden *Allegretto* (S. 3–5) fort, das weitgehend mit dem „Choeur avec la danse“ („Parez vos fronts de fleurs nouvelles“)<sup>52</sup>

48 Am Ende des *Allegrettos* besteht für den Interpreten die Möglichkeit gleich zur Coda zu gehen und das *Molto allegro* auszulassen. Dieser Möglichkeit trägt die Existenz einer verkürzten Version der *Caprice* Rechnung, die ebenfalls 1867 bei Mayens-Couvreur erschien.

49 *Musikalisches Centralblatt* 4/1 (1884), S. 5.

50 Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Durand-Ausgabe (vgl. Camille Saint-Saëns, *Caprice pour le piano sur les airs de ballet d'Alceste*, Paris 1880). Die Erstausgabe von Mayens-Couvreur aus dem Jahr 1867 ist identisch mit der Durand-Edition.

51 Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, hrsg. von Rudolf Gerber (= Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke [GGA] I/7), u. a. Kassel 1957, S. 148–149, T. 177–204.

52 Vgl. GGA I/7, S. 193–200.

korrespondiert. Da es sich hier nun nicht mehr um einen reinen Instrumentalsatz handelt, sondern um einen Chor mit Tanz, nimmt sich Saint-Saëns in seiner Transkription etwas größere Freiheiten heraus als im Allegro des Beginns. Auffällig ist zunächst, dass Saint-Saëns die originale Tempobezeichnung *Andante* in *Allegretto* abändert und die Notenwerte der Vorlage auf Sechzehntelnoten verkürzt und mit Pausen durchsetzt. Dies dient der Übertragung des *Pizzicato*-Spiels der Streicher in die Klaviertranskription.

Die erneute Änderung der Besetzung mit Übernahme des *Allegretto*-Themas durch den Chor (S. 3, *Allegretto*, T. 16)<sup>53</sup> löst Saint-Saëns durch die Tempoanweisung „*cantabile*“ und das Einführen des *Legato*bogens. Die nach wie vor *Pizzicato* spielenden Streicher sind hier unverändert durch das aus im *Staccato* intonierten Sechzehnteln bestehende *Allegretto*-Thema vertreten. Die Melodie des Chorsatzes setzt Saint-Saëns hingegen einstimmig in die linke Hand. Durch die aufgrund der Pausen luftigere Bearbeitung des Streichersatzes gestaltet Saint-Saëns den Einsatz des Chores äußerst transparent und hebt ihn dadurch auch in der Klavierbearbeitung vom Orchestersatz ab. Mit Ende des Chores (S. 4, T. 8)<sup>54</sup> folgt Saint-Saëns weiterhin der musikalischen Struktur der Vorlage: Nach einer Wiederholung des Themas im *Pizzicato* (bei Saint-Saëns kommen wieder die mit Pausen durchgesetzten Sechzehntel zur Anwendung) spaltet sich aus dem Chor ein Gesangssolo ab. Die Gesangslinie entspricht der in der rechten Hand erscheinenden Melodielinie der *Caprice*. Adaptierung erfährt die Melodielinie nur bei einem Halteton auf *d*“ (S. 4, T. 32–34)<sup>55</sup>, den Saint-Saëns, um das Moment des Haltetons zu verstärken, oktaviert, mit einem Triller versieht und mit einem virtuosen Sechzehntellauf (S. 5, T. 1–3) beendet.

Das repetitive Moment, das im weiteren Verlauf des Chors mit Tanz zwangsläufig durch die Aneinanderreihung motivisch gleichartigen Materials entsteht und in der Oper durch den variierten Text und die unterschiedliche Besetzung weniger monoton erscheint, vermeidet Saint-Saëns durch eine Verkürzung der Nummer. Anstatt des nach dem Sologesang folgenden Chors entscheidet er sich, dieses erneute kantable Element durch das kontrastierende, das *Pizzicato* der Streicher imitierende *Staccato* aufzulösen und somit das wechselweise Vorkommen von Chor- und Instrumentaleinwürfen zu verkürzen. Dabei greift er auf die absteigenden Skalenbewegungen mit punktiertem Rhythmus in den Oboen zurück<sup>56</sup> und schreibt ein *Ritardando* vor, um zur Tonika G-Dur zu gelangen. Davon ausgehend wird nochmals das achttaktige *Allegretto*-Motiv im *Staccato* wiederholt.

Korrespondierend zur Vorlage wendet sich die *Caprice* nach g-Moll (S. 6),<sup>57</sup> wobei die formale Struktur der Nummern beibehalten wird. Aufgrund des schnelleren Tempos der *Caprice* wurden allerdings die Notenwerte von Achtel auf Sechzehntel verkürzt. Die Behandlung des vokalen Einsatzes der Protagonistin *Alceste* (S. 6, T. 10)<sup>58</sup> geschieht analog zur bereits beschriebenen Bearbeitung des Chors und des Sologesangs in dieser Szene. Zusätzlich verstärkt Saint-Saëns durch das Vorschreiben der Artikulationsanweisung „*molto espressivo e marcato*“ den expressiv-dramatischen Duktus dieser Stelle. Davon ausgehend entfernt sich die *Caprice* sukzessive auch musikalisch von ihrer Vorlage: Zwar folgt sie der groben formalen Struktur des g-Moll-Abschnitts, beispielsweise durch die Analogie in der

53 Vgl. GGA I/7, S. 193, T. 135.

54 Vgl. GGA I/7, S. 195, T. 156.

55 Vgl. GGA I/7, S. 196, T. 179–183.

56 Vgl. GGA I/7, S. 198 in T. 218–220.

57 Vgl. GGA I/7, S. 201, T. 262 ff.

58 „Oh Dieux“, GGA I/7, S. 201, T. 271.

Wiederholung des Abschnitts („Ah! Malgré [...]“)<sup>59</sup>, wird aber durch das verdichtete Setzen der Akkorde in der Klavierbearbeitung modernisiert. Auch wird die Transkription der Gesangslinie von Alceste teilweise in parallelen Sexten geführt und erfährt eine Variation in der vom Original übernommenen Wiederholung durch einen Wechsel von der linken in die rechte Hand (vgl. u. a. S. 6, T. 25–30 und S. 7, T. 8–10). Daran wird deutlich, dass Saint-Saëns sich nunmehr dem modernen Klavierstil des 19. Jahrhunderts annähert, den er für den Rest des Allegrettos beibehält und zusätzlich auf eine virtuose Ebene hebt. Das geschieht vor allem nach dem Ende des Moll-Teiles auf S. 7 ab T. 23 bei der Rückkehr nach G-Dur: Das Allegretto-Thema (Tempobezeichnung „a tempo un poco animato“) erscheint hier in hoher Lage in der rechten Hand und wird mit Arpeggien und Läufen unterlegt und durch Oktavierungen weiter hervorgehoben (S. 7–12). Glucks Thema findet sich hier nun plötzlich in ein zeitgenössisches Virtuosenstück transformiert. An dieser Stelle räumt Saint-Saëns dem Interpreten die Möglichkeit ein, direkt zur Coda zu gehen und das „Molto allegro“ zu überspringen. Durch den virtuosischen Schlussteil des Allegrettos scheint diese Lösung im Sinne der Gattungskonvention des virtuosischen Klavierstücks auch plausibel.

Dennoch repräsentiert das „Molto allegro“ vor dem Hintergrund der bislang zunehmenden Bearbeitungsdichte der Caprice aus thematischer Sicht die Klimax des Stücks, was anhand der Anfangstakte als Folge des pianistischen Bravourteils zunächst jedoch nicht offensichtlich ist. Hier tritt nämlich in der rechten Hand ein einstimmiges achttaktiges Thema auf, das dem zweiten Teil der Ballettsuite am Beginn des zweiten Aktes entnommen wurde (S. 13, T.1–8).<sup>60</sup> Neben der Einstimmigkeit und der tiefen Lage kontrastiert es zum Schluss des Allegrettos durch seine repetitive, auf Terzen basierende Anlage und die rhythmische Beschleunigung (Halbnoten → Viertelnoten → Achtelnoten). In den folgenden Takten 9 bis 12 (S. 13) erscheinen weitere motivische Partikel der Vorlage,<sup>61</sup> die hier aber nicht im Sinne einer genauen Transkription verwendet, sondern paraphrasiert werden. Diese werden nach einer kontrapunktisch gesetzten Umkehrung des Themas fugenartig verarbeitet. In den Takten 22 bis 23 (S. 13) erscheint ein aus Achtelnoten und einer Halbenote bestehendes Motiv, das wiederum mit der Vorlage korrespondiert.<sup>62</sup> Die formale Struktur des Ballettsatzes wird hier durch das Einbringen der motivischen Bausteine folglich erstmals aufgebrochen und einer freieren Bearbeitung unterworfen. Dass die Themenverarbeitung in Form einer Fuge geschieht, entlehnt Saint-Saëns ebenfalls aus dem Ballettsatz,<sup>63</sup> obgleich sie hier nicht im selben motivischen Rahmen fungiert, sondern vielmehr als eine Paraphrase.

Der Verarbeitungsprozess (u. a. mittels Modulationen und Verzerrungen) wird auf S. 15, T. 24 durch den Eintritt des repetierten Tons *b* unterbrochen. Der Rezensent der Fürstner Ausgabe im *Musikalischen Centralblatt* sieht hier „Anklänge [...] an den Chor der Geister der Unterwelt in Gluck's ‚Alceste‘ oder wohl noch mehr an den Orakelspruch im ersten Acte dieser Oper.“<sup>64</sup> Die Tonrepetitionen und die statischen leeren Oktavklänge auf den Ton *g* veranlassten den Rezensenten wohl zu diesem Schluss. Diese kommen tatsächlich an beiden Stellen vor, besitzen aber rhythmisch keine Entsprechung zu der Stelle in Saint-Saëns' Caprice. Der Rhythmus der Stelle stammt hingegen eindeutig vom *Molto allegro*-Thema

59 Vgl. GGA I/7, S. 202, T. 281.

60 Vgl. GGA I/7, S. 141, T. 63–70.

61 Vgl. GGA I/7, S. 142, T. 70–71 (korrespondierend mit S. 13, T. 8–9) und ebd., S. 142, T. 78 (korrespondierend mit S. 13, T. 11).

62 Vgl. GGA I/7, S. 142, T. 86.

63 Vgl. GGA I/7, S. 144–145, T. 122–142.

64 *Musikalisches Centralblatt* 4/1 (1884), S. 5.

am Beginn dieses Teils und auch die tiefe Lage und die einstimmige Intonation lassen hier Ähnlichkeiten erkennen. Am Beginn von S. 17 kombiniert Saint-Saëns die vorgestellten Themen – Terzen und Tonrepetitionen – bei gleichzeitigen Sequenzierungen. Nach dieser motivisch-thematisch intensiven Verarbeitungsphase finden sich wieder die typischen virtuosen Skalenläufe und Tonumspielungen, in die aber erneut motivisches Material der Vorlage (S. 18, T. 8.) verwoben wird. Es finden sich am Ende dieses Teils auch Anklänge an den Halteton aus der Gesangsstimme des G-Dur-Anfangsteiles des *Allegrettos* (S. 4), der als Triller ausgeführt und mittels Imitation klanglich verdichtet wird. Kontrastierend dazu ist die Coda, die dem Allegro entspricht und dementsprechend die *Caprice* wieder zur Schlichtheit der Transkription der Musik Glucks zurückführt.

Die Druckeditionen (Mayens-Couvreur, Durand und Fürstner) orientieren sich eng an dem Autograph der *Caprice*,<sup>65</sup> das sich aktuell im Bestand der Wienbibliothek befindet: Es wurden sämtlich Artikulations- und Tempobezeichnungen, Bögen und Schlüssel ohne Adaptionen direkt in die Druckvorlagen übernommen. Die Voraussetzung hierfür bildete sicherlich der gute Zustand des Autographs und dessen klares Schriftbild, in dem kaum Striche oder Korrekturen vorhanden sind. Auch die übersichtliche Setzweise mit einer exakten Positionierung der Dynamikbezeichnungen unterstützt diesen Eindruck. Hinweise auf die verwendeten Themen oder Ausweisungen der transkribierten Teile der Ballettsuite finden sich nicht im Notentext.

Deshalb liegt der Schluss nahe, dass es sich hier bereits um die Reinschrift der Komposition handelt, die als Vorlage für die Drucklegung diente. Zusätzlich ist aus der Art der vorhandenen Korrekturen klar ersichtlich, dass es sich um klassische Transkriptionsfehler handelt. Beispielsweise kopierte Saint-Saëns irrtümlicherweise Takte doppelt, bekam Schwierigkeiten mit dem Platz zwischen den einzelnen Systemen oder verschrieb sich bei einzelnen Noten. Jeder Schreibfehler hatte zur Folge – wohl auch aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit für den Verleger –, dass Saint-Saëns immer den gesamten fehlerhaften Takt strich, dies aber in einer äußerst kunstvollen Form tat. In einem Erstentwurf sind derartige Bemühungen um ein schönes Schriftbild wohl kaum zu erwarten (vgl. Abbildung 1).

Die Kompositionszeit der *Caprice* fiel wahrscheinlich mitten in die Arbeiten am dritten Akt der Opéra fantastique *Le Timbre d'Argent* im Jahr 1867.<sup>66</sup> Dies ist aus dem Titelblatt ersichtlich, auf dem zunächst im oberen Teil der Seite der Titel der Oper sowie diverse Zeichnungen ohne dramatischen Bezug zum Inhalt der Oper wie der *Caprice* prangen. Der Titel *Caprice sur les airs de ballet d'Alceste de GLUCK* mit der Widmung an einen gewissen Jean Truffot<sup>67</sup> befindet sich hingegen im unteren Abschnitt der Seite. Dem „antiken“ Charakter der Vorlage trägt Saint-Saëns – durchaus mit kreativer Verve – durch die Zeichnung einer griechischen Lyra Rechnung (vgl. Abbildung 2). Unklar bleibt allerdings, wieso Saint-Saëns für die Titelseite des höchstwahrscheinlich als Stichvorlage fungierenden Autographs quasi Konzeptpapier verwendete und nicht auf einer neuen Seite mit dem Titel begann. Die

65 Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung [MH-16430]. Das Autograph ist auf der Homepage der Wienbibliothek online verfügbar <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv02/content/titleinfo/1917049>; 11.9.2016.

66 Die Aufführung von *Le Timbre d'Argent* war mit Schwierigkeiten verbunden. Mit ersten Arbeiten an der Oper begann Saint-Saëns bereits 1864. Die Uraufführung sollte allerdings erst im Jahr 1877 erfolgen (vgl. *Thematic Catalogue*, Vol. 2, S. 62).

67 Beim Widmungsträger Jean Truffot handelt es sich mutmaßlich um den Bruder von Saint-Saëns' Gattin Marie-Laure (vgl. *Thematic Catalogue*, Vol. 1, S. 457).



Abb.1: Camille Saint-Saëns' – *Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste*, Autograph; online verfügbar unter <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv02/content/titleinfo/1917049>; 11.9.2016

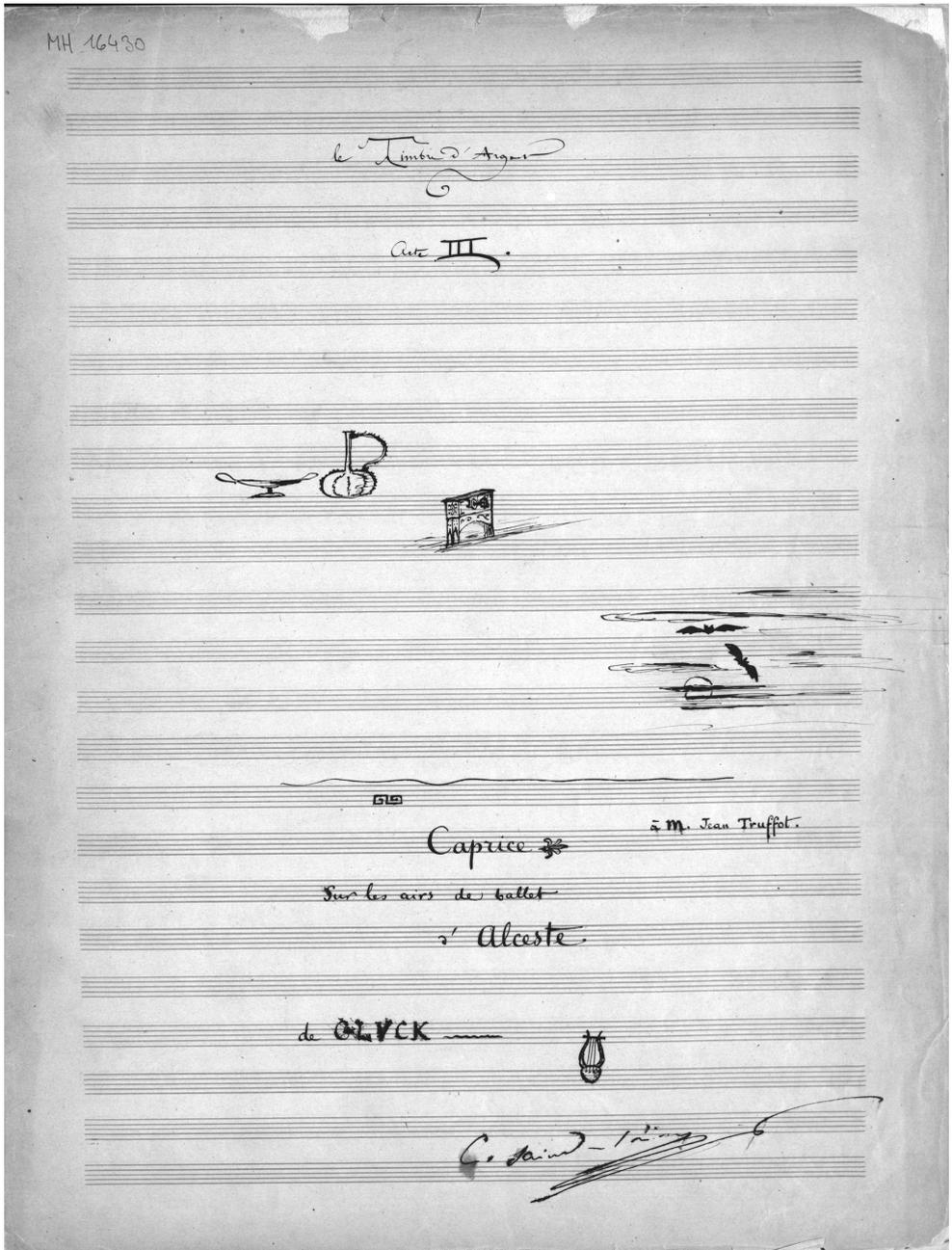


Abbildung 2: Titelblatt des Autographs zu Camille Saint-Saëns' – *Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste*; online verfügbar unter <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv02/content/titleinfo/1917049>; 11.9.2016

optischen Reize der Titelseite aufgrund der Illustration sind allerdings nicht von der Hand zu weisen.

Es bleibt jedenfalls festzuhalten, dass die Klavierbearbeitungen von Hans von Bülow und Camille Saint-Saëns vor dem Hintergrund zeitgenössischer ideologischer wie gattungsgeschichtlicher Strömungen gesehen werden müssen: Zum einen ist hier die lange Tradition virtuoser Opernparaphrasen, aber auch die von Klaviertranskriptionen von Opernmusik zu nennen. Die Aufnahme von Glucks Werken in dieses Repertoire ist allerdings nicht, wie in den meisten Fällen, durch ihre Popularität im Opernrepertoire der Zeit, sondern durch das ideologisch-motivierte Geschichtsbild Glucks begründet. Sowohl Bülow als auch Saint Saëns waren stark vom historisierenden Gluck-Diskurs beeinflusst: Bülow durch die Gluck-Biographie von Marx (dieser verankert Gluck im deutschen musikhistorischen Bildungskanon), Saint-Saëns durch die von Berlioz angestoßene „Gluck-Renaissance“. Beide Komponisten arbeiteten zusätzlich an Editionen der Opern Glucks, weshalb für beide wohl die Bedeutung Glucks für die Musikgeschichte außer Frage stand. Dadurch ist auch die Auswahl der weniger populären und nicht in das Bild des „Opernschlagers“ passenden Motive aus den Tanzsätzen der Opern verständlich, die eben nicht der Popularität Glucks, sondern dessen musikgeschichtlicher Bedeutung Rechnung tragen wollte. Der Vorteil der Übertragung eines Instrumentalsatzes ist zusätzlich aufgrund editorisch-praktischer Gründe gegeben, dennoch wirkte bei der Wahl der Vorlage vor allem die Integration des Komponisten Gluck in den musikgeschichtlichen Bildungskanon der Zeit.

Durch die Adaptierung der Musik Glucks für das Klavierrepertoire des 19. Jahrhunderts befindet sich der Komponist jedenfalls in einem Spannungsfeld zwischen der Beibehaltung der musikalischen Vorlage und einer Anpassung und Modernisierung an die Gattungskonventionen innerhalb der zeitgenössischen Klaviermusik. Dieses Spannungsfeld wirkte besonders in den Fällen Bülows und Saint-Saëns' durch ihre Tätigkeiten als Komponist, Interpret und Editor. Jede dieser Professionen verfügt schließlich über unterschiedliche Prämissen und Erwartungen an eine musikalische Komposition. Steht für den Interpreten u. a. die Darstellung seines technischen Könnens im Vordergrund, so sind es für den Komponisten formale und musikalische Fragen in seinem individuellen Verständnis, wogegen der Editor das Ziel eines möglichst „authentischen“ und interpretatorisch sinnvollen Werkes verfolgt. Abhängig vom persönlichen Hintergrund beider Komponisten ist auch die höchst unterschiedliche Ausformung ihrer Bearbeitungen zu erklären: Entschied sich Saint-Saëns im Hinblick auf seine eigene Konzerttätigkeit für die Einbeziehung virtuoser Variationstechniken bei der Verarbeitung von Glucks Themen, so präferierte Bülow, vor dem Hintergrund einer nicht für den Konzertsaal intendierten Bearbeitung, eine modernisierte Klaviertranskription. Gerade bei Bülow spielten, wie illustriert wurde, die Faktoren seiner Anstellung in Meiningen in Zusammenhang mit der in doppelter Hinsicht repräsentativen Widmung an Georg II. maßgeblich mit.

Bei Saint-Saëns wird hingegen das interpretatorische Spannungsfeld, das in diesem Fall alle drei Interessen umfasst, deutlich: So steht am Beginn die „authentische“ Vermittlung der Musik Glucks im Vordergrund. Dem trägt Saint-Saëns durch die Transkription der musikalischen Vorlage Rechnung. Sukzessive wird die Transformation der „historischen“ Welt in die moderne zunächst durch die Transformation der Satzweise und der musikalischen Struktur erreicht. Die Bearbeitungsdichte nimmt auch im Laufe der Caprice weiter zu und erreicht schließlich im „Molto allegro“ die Welt der virtuoseren Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. In diesem neuen Kontext wird auch mit dem motivischen Material der Vorlage entsprechend variabel umgegangen, wodurch nicht von ungefähr Parallelen zu den Opernparaphrasen

Liszts aufkommen. Damit befindet sich Saint-Saëns folglich in der Sphäre des Komponisten wie auch des Interpreten. Anstatt allerdings an diesem Punkt der musikalischen Gegenwart des 19. Jahrhunderts die *Caprice* zu beenden, setzt Saint-Saëns mit der Coda einen historisierenden Schlusspunkt, der als Rückkehr in die Sphäre des Editors gesehen werden kann.

Wie sich anhand dieser ideologischen und persönlichen Einflussfaktoren auf die Klavierbearbeitungen der Werke Glucks ersehen lässt, vereinen diese unterschiedliche zeitgenössische Strömungen, die nicht nur die unmittelbaren lokalen Faktoren miteinschließen, sondern zeigen, dass es sich bei den Klavierbearbeitungen der Werke Glucks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um eine internationale Erscheinung handelte. Der unter nationalistischen Prämissen geführte Diskurs über die Bedeutung Glucks für die deutsche oder französische Musikgeschichte stellte folglich vor diesem Hintergrund ein eher verbindendes als trennendes Element dar, das Glucks Musik als integralen Bestandteil des musikgeschichtlichen Bildungskanons sah – und dieser fand unter anderem in den Klavierbearbeitungen der Werke Christoph Willibald Glucks Niederschlag.

Sebastian Werr (München)

## Anspruch auf Deutungshoheit Friedrich Blume und die musikwissenschaftliche „Rassenforschung“

Das Dogma, wonach kulturelle Phänomene durch naturhafte Konstanten wie die „Rasse“ ihrer Träger erklärt werden können, war keine Erfindung des nationalsozialistischen Regimes.<sup>1</sup> Es fand bereits im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts seinen Niederschlag in einer Vielzahl von Theorien, die die angebliche kulturelle Überlegenheit der Germanen als naturgegeben beweisen sollten – vor dem Hintergrund, eine gesellschaftliche Führungsrolle der zu ihren Nachfahren erklärten Deutschen zu legitimieren. Von der akademischen Welt erfuhren die Theorien meist Ablehnung. Gegner wie der Soziologe Friedrich Hertz wiesen unter anderem darauf hin, es sei eher die Regel, wolle man das Äußere großer Männer in Beziehung zu ihren Taten setzen, dass sie *nicht* groß, blond und blauäugig waren. Ihm schien es 1915: „Die eigentlichen Rassentheorien suchen den Wert oder Unwert der Völker ‚wissenschaftlich‘ zu begründen, wobei ja das Resultat freilich immer von vorneherein feststeht, nämlich die Verherrlichung der eigenen Rasse.“<sup>2</sup> Viele „rassentheoretische“ Texte sind streng genommen Belletristik, denn sie stammten nicht von Naturwissenschaftlern, sondern von Literaten wie dem mit Richard Wagner befreundeten Arthur de Gobineau, der neben kulturgeschichtlichen Studien (darunter dem *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853–1855) vor allem Romane und Novellen verfasste. Houston S. Chamberlain überhöhte die angeblichen Merkmale des Germanen mit poetischen Mitteln, wenn er schrieb: „Große strahlende Himmelsaugen, goldenes Haar, die Riesengestalt, Ebenmaß der Muskulatur, der längliche Schädel (den ein ewig schlagendes, von Sehnsucht gequältes Gehirn aus der Kreislinie des tierischen Wohlbehagens nach vorne hinaushämmert), das hohe Antlitz (von einem gesteigerten Seelenleben zum Sitze seines Ausdrucks geformt).“<sup>3</sup> Derartige Äußerungen boten zahlreiche Angriffspunkte, und der Publizist Fritz Kahn hielt beispielsweise dem Postulat der Germanenideologie, ein länglicher Schädel verweise auf geistige Überlegenheit, entgegen, dass diese Kopfform nach aktuellem Forschungsstand auch bei den Neandertalern zu finden sei. Hingegen hätten dann wohl die Schädel der rundköpfigen Beethoven, Bismarck, Kant und Schiller die „Kreislinie des tierischen Wohlbehagens“ nicht verlassen.<sup>4</sup>

Der Spott, mit dem kritische Stimmen wie Hertz oder Kahn die vielfach abstrusen Theorien überzogen, führte außerhalb des akademischen Diskurses keineswegs dazu, dass die Ideen an politischer Wirksamkeit verloren. Obwohl man in „völkisch“-nationalistischen Kreisen den Ausführungen gerne einen scheinbar wissenschaftlichen Anstrich gab, war Skepsis gegenüber der Wissenschaft weit verbreitet. Zum einen lebte dort ein aus der Romantik

1 Die Literatur über „Rassentheorien“ ist inzwischen unüberschaubar. Für die unterschiedlichen Facetten der hier behandelten Thematik siehe u. a. Patrik von Zur Mühlen, *Rassenideologien. Geschichte und Hintergründe*, Berlin und Bonn 2019; Uwe Puschner u.a. (Hrsg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, 1871–1918*, München 1999; Rainer Kipper, *Der Germanenmythos im Deutschen Reich. Formen und Funktionen historischer Selbstthematisierung*, Göttingen 2002; Christian Geulen, *Geschichte des Rassismus*, München 2007.

2 Friedrich Hertz, *Rasse und Kultur. Eine kritische Untersuchung der Rassentheorien*, Leipzig 1915, S. 3.

3 Houston S. Chamberlain, *Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts*, München 1899, S. 496.

4 Fritz Kahn, *Die Juden als Rasse und Kulturvolk*, Berlin 1920, S. 71.

stammender Hang zum Irrationalen weiter, zum anderen gehörten viele ihrer Intellektuellen zum akademischen Prekariat und trugen die Erbitterung über das Ausbleiben einer universitären Karriere in ihre Schriften.<sup>5</sup> Kritik ließen sie oft mit dem Argument abprallen, dass sich ihr Gegenstand eben einer streng wissenschaftlichen Behandlung entziehe.

1933 bedeutete in ideengeschichtlicher Hinsicht keinen Bruch, weswegen die Grenzen zwischen „völkisch“-nationalistischen und nationalsozialistischen Einstellungen schwierig zu ziehen sind. Auch Friedrich Blume, der als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung von 1947 bis 1962 sowie als Herausgeber der *Musik in Geschichte und Gegenwart* zu den führenden deutschen Fachvertretern der Nachkriegszeit zu rechnen ist, erweist sich als von „nationalchauvinistischen Ideen geprägt, die sich die Nationalsozialisten in bruchloser Weise angeeignet hatten“<sup>6</sup>. Jedoch erlebte die „Rassenforschung“ durch die neue politische Unterstützung einen enormen Aufschwung, und sie rückte insbesondere auf der Agenda derjenigen Wissenschaftler nach oben, die dem Karriereziel höchste Priorität beimaßen. Zu diesen muss man Blume zählen, der sich der Thematik zuwandte, als er vor einem entscheidenden Karriereschritt stand: dem schon seit geraumer Zeit erhofften Ruf auf eine ordentliche Professur. Gegenstand dieses Beitrags soll jedoch nicht seine bereits detailliert rekonstruierte Karriere vor und nach 1945 sein.<sup>7</sup> Beleuchtet werden einige der geistigen Grundlagen des Musikschritttums im Nationalsozialismus, wobei Blumes Schrift *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rassenforschung* (1939) wegen ihrer hier nachgezeichneten Wirkung auf die damalige Fachdiskussion als ein zentrales Dokument der musikwissenschaftlichen „Rassenforschung“ gedeutet wird. Angesichts des noch keineswegs befriedigenden Forschungsstands zu den Inhalten der nationalsozialistischen Diskurse über Musik können die Ergebnisse nur vorläufig sein.

### *Propaganda oder „Schlag ins Gesicht der Rassenforschung“?*

Blumes an einem parteinahen Publikationsort<sup>8</sup> erschienene Schrift ging zurück auf einen 1938 im Kontext der Düsseldorfer Reichsmusiktag (auf denen auch die Ausstellung *Entartete Musik* zu sehen war) vorgestellten Tagungsbeitrag mit dem Titel „Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung“. Eine erste Überarbeitung erschien in

5 George L. Mosse, *Ein Volk, ein Reich, ein Führer. Die völkischen Ursprünge des Nationalsozialismus*, Königsstein/Taunus 1979, S. 164. So hatte Paul de Lagarde, einer der geistigen Väter der Bewegung, lange als Gymnasiallehrer arbeiten müssen, bevor er 18 Jahre nach der Habilitation einen Lehrstuhl erhielt.

6 Anselm Gerhard, „Musikwissenschaft“, in: Frank-Rutger Hausmann (Hrsg.), *Die Rolle der Geisteswissenschaften im Dritten Reich 1933–1945*, München 2002, S. 165–192, hier S. 175.

7 Michael Custodis, „Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren“, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), S. 1–24; ders., „Netzwerker zwischen Moderne und Tradition. Wolfgang Steinecke und die Gründung der Internationalen Ferienkurse“, in: *Traditionen – Koalitionen – Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, hrsg. von Michael Custodis im Auftrag des IMD, Saarbrücken 2010, S. 54–63.

8 Der Georg Kallmeyer Verlag druckte im Auftrag der Reichsjugendführung Liederbücher wie *Wir Mädels singen* (1936) und veröffentlichte in Parteizusammenhängen stehende Fachbücher. So ging Richard Eichenauers *Polyphonie – die ewige Sprache deutscher Seele* auf einen Vortrag bei der Hitler-Jugend zurück, während der von Guido Waldmann herausgegebene Sammelband *Zur Tonalität des deutschen Volksliedes* (beide 1938) damit begründet wurde, dass innerhalb von Parteiorganisationen Klärungsbedarf hinsichtlich der für neukomponierte Lieder zu wählenden Tonarten bestand.

*Die Musik*,<sup>9</sup> wovon einige Abschnitte unverändert in die umfangreichere Schrift übernommen wurden, in die auch Vorträge einflossen, die er im Winter 1938/39 bei der gleichgeschalteten Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft gehalten hatte.<sup>10</sup> Wenn Blume die Absicht verfolgte, mit diesen Aktivitäten seine Karriere zu befördern, dann war die Strategie erfolgreich: 1939 wurde er als Professor verbeamtet. Das Buch diente auch als eine Begründung für eine weitere Beförderung vom Extraordinarius zum Lehrstuhlinhaber im Jahre 1943. Der Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel wies darauf hin, die Schrift habe „große Beachtung und starken Anklang gefunden“<sup>11</sup>. 1944 erschien im neuen Kontext der von Blume herausgegebenen „Schriften zur musikalischen Volks- und Rassenkunde“ eine geringfügig überarbeitete Neuauflage, in der die in der Zwischenzeit neu erschienene Sekundärliteratur berücksichtigt wurde.<sup>12</sup>

Die Bewertung der Schrift durch die moderne Forschung fällt uneinheitlich aus. So scheint es Michael Custodis, man könne sie schon mit wenigen Blicken als „NS-Propaganda überführen“<sup>13</sup>. Sie weise „Merkmale und Stichworte einer routinierten Propagandaschrift“ auf, wofür als Beleg ein knappes Zitat aus dem Text ausreichen muss.<sup>14</sup> Dahingestellt sei, ob der Begriff „Propaganda“ angemessen ist für einen verklausulierten wissenschaftlichen Text, der ohne zureichende Kenntnis der Zusammenhänge weithin unverständlich bleiben muss. Dass Blume auf die methodischen Schwierigkeiten einer musikwissenschaftlichen „Rassenforschung“ hinwies, hat auch zu wohlmeinenden Interpretationen verleitet: Fred K. Prieberg schien es als eine „Tatsache, dass Blume die NS-Rassenlehre als unwissenschaftlich brandmarkte“<sup>15</sup>, während Ludwig Finscher die Schrift exkulpernd als einen staatlichen Auftrag deutet, den Blume schwerlich ablehnen konnte; wenn man den Text genau lese, könne man ihn „auch als Verweigerung einer Auftrags-Erfüllung lesen“<sup>16</sup>. Aussagen Blumes wie die, dass „wir von dem Zusammenhänge zwischen Musik und Rasse wissenschaftlich vorläufig keinerlei gesicherte Kenntnis haben“<sup>17</sup>, erweckten bei Pamela Potter den Eindruck des „meisterliche[n] Lavieren[s]“<sup>18</sup>. Seinen wiederholten Hinweis darauf, dass die Klärung der Zusammenhänge weiterer Forschung bedürfe, kann man als den Versuch werten, sich einer klaren Stellungnahme durch das Verschieben der Antwort in die Zukunft zu entziehen. Sachlich war er aber berechtigt, und er fand sich auch bei den im Folgenden zitierten Autoren.

9 Friedrich Blume, „Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung“, in: *Die Musik* XXX/11 (August 1938), S. 736–748.

10 Friedrich Blume, *Das Rasseproblem in der Musik – Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rassenforschung*, Wolfenbüttel und Berlin 1939, S. 85.

11 Zitiert nach Custodis, *Entnazifizierungsverfahren*, S. 5.

12 Friedrich Blume, *Das Rasseproblem in der Musik – Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rassenforschung* (Schriften zur musikalischen Volks- und Rassenkunde, 1), Wolfenbüttel und Berlin 21944.

13 Custodis, *Steinecke*, S. 59.

14 Custodis, *Entnazifizierungsverfahren*, S. 18.

15 Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Kiel 2004 [CD-ROM], S. 509.

16 Ludwig Finscher „Musikwissenschaft und Nationalsozialismus. Bemerkungen zum Stand der Diskussion“, in: *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 1–7, hier S. 7.

17 Blume, *Rasseproblem*, S. 4.

18 Pamela Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des deutschen Reichs*, Stuttgart 2000, S. 232.

Blume stellte seine Schrift im Entnazifizierungsverfahren dar als „ein Schlag ins Gesicht der nationalsozialistischen Rassenpropaganda“, der „auch so verstanden worden“ sei.<sup>19</sup> Generell geht Blume, der nie Mitglied der NSDAP war, einer eindeutigen politischen Positionierung aus dem Weg – im Gegensatz etwa zu Joseph Müller-Blattau, dessen Texte vor nationalsozialistischen Phrasen strotzen.<sup>20</sup> Tatsächlich fehlen in Blumes Text Schlagworte wie „arisch“ und „semitisch“ ebenso wie antisemitische Einlassungen. In der Vermeidung einer Behandlung des Judentums mag man ein politisches Statement sehen, zumal eine Diskussion in diesem Kontext zwangsläufig hätte negativ ausfallen müssen. Allerdings wird das Judentum auch in den anderen für diesen Beitrag herangezogenen musikwissenschaftlichen Publikationen zur „Rassenforschung“ nur beiläufig oder überhaupt nicht behandelt. Musikwissenschaftler wie Karl Blessinger, die in ihren Schriften offen gegen das Judentum hetzten, scheinen im akademischen Diskurs keineswegs die Regel gewesen zu sein.<sup>21</sup> Die Musik der Moderne, die nach Einschätzung vieler Zeitgenossen eng mit dem Judentum verbunden war, gehörte eher selten zu den Gegenständen der akademischen Musikwissenschaft (und wird hier auch von Blume nicht thematisiert) – im Gegensatz zu der für die breite Öffentlichkeit bestimmten Musikpublizistik, die sich freilich nicht immer scharf von der Musikwissenschaft abgrenzen lässt. Im Zentrum von Blumes Ausführungen stehen Aspekte der älteren Musikgeschichte und der Musikethnologie.

Blume ließ keinen Zweifel daran, dass er die zentralen Paradigmen der „Rassentheorien“ teilte. Er unterstrich deren zentrale Annahme, wonach es spezifische Kunstpraktiken gebe, die den „Rassen“ jeweils eigen seien und die nur von ihren Angehörigen voll und ganz verstanden werden könnten. Der Weg zum Glück, so glaubten die Verfechter des Germanentums, führe über die Reinigung von allem Fremden und die Rückbesinnung auf den eigentlichen Charakter des Eigenen. Dies bedeutete die Besinnung auf die vermeintlich heile Welt der germanisch-deutschen Ur- und Frühzeit, während den „fremden“ kulturellen Praktiken eine nachteilige Wirkung auf den nordischen Menschen und sein Gemeinwesen zugeschrieben wurde. Der Historiker Fritz Stern kennzeichnet diese seit dem späten 19. Jahrhundert in Deutschland verbreitete Geisteshaltung dahingehend, ihre Anhänger „wollten die von ihnen verachtete Gegenwart zerstören, um in einer imaginären Zukunft eine idealisierte Vergangenheit wiederzufinden“<sup>22</sup>. Mit Blick auf die Musik sprach Blume von einer Art von

19 Zitiert nach Custodis, *Entnazifizierungsverfahren*, S. 20.

20 Beispielsweise sah Müller-Blattau im Nationalsozialismus eine neue Volksliedzeit anbrechen: „Im Horst-Wessel-Lied endlich, das zur höchsten Würde eines Feierliedes der Nation aufstieg, erhielt der alte Grundstoff in seiner jüngsten Erscheinungsform die endgültige, zukunftssträchtige Prägung.“ Joseph Müller-Blattau, *Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst*, Berlin 1938, S. 113.

21 Für den an der Münchner Akademie für Tonkunst lehrenden Blessinger waren jüdische Komponisten niemals „Kulturschöpfer, sondern stets nur Schacherer mit dem Gute seiner Wirtsvölker, das er sich äußerlich anzueignen versteht, um es im Wesenskern zu verfälschen.“ Karl Blessinger, *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler: 3 Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1939, S. 11. Blessinger zählte zu den wenigen Fachvertretern, deren Karriere 1945 endete; er erhielt seine Stelle auch später nicht zurück (und auch keine andere), da die selbst keineswegs unbelastete Hochschulleitung ihn als nicht tragbar ansah. Siehe Michael Malkiewicz, „Personalentscheidungen an musikwissenschaftlichen Lehrstühlen nach 1945. Zur Bewertung von Publikationen am Beispiel von Karl Blessinger und Werner Korte“, in: *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland*, hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015, S. 323–349, hier S. 327–336.

22 Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Frankfurt am Main 1986, S. 7.

„Heimatgefühl“, das „erlebende Ich empfindet sich als ‚geborgen‘, als ‚zu Hause‘. Es fühlt sich warm umfangen vom Altvertrauten, das eben nicht nur deswegen altvertraut ist, weil diese ‚Art Musik‘ uns gewohnt ist, sondern weil in ihr etwas vom Blut und Rasse unseres eigenen Wesens lebt.“ Er fuhr fort: „*Daß* wir unsere Artverwandtschaft mit dem Kunstwerk ebensogut an Bachs ‚Kunst der Fuge‘ wie an dem Haydnschen Streichquartett erleben können, dürfte außer Zweifel stehen.“ Die Musikwissenschaft habe sich dem Thema erst ansatzweise gewidmet, weil die methodischen Schwierigkeiten größer seien als in anderen Künsten, denn Musik könne wegen ihrer Vieldeutigkeit leichter „von Person zu Person, von Stamm zu Stamm, von Volk zu Volk und von Rasse zu Rasse übertragen werden“ als die an Sprache gebundene Dichtkunst.<sup>23</sup>

Eine Einordnung von Blumes Schrift wird dadurch erschwert, dass sie keineswegs frei von Widersprüchen ist – immer wieder Überlegungen durch das konterkariert, was er an anderer Stelle ausführt. Insbesondere äußerte er sich gegensätzlich zum Dogma, wonach der germanisch-nordische Mensch hinsichtlich seiner Fähigkeiten alle anderen überborge: Einerseits betonte er, dass wohl der Wunsch Vater des Gedankens bei der im „völkisch“-nationalistischen Kontext verbreiteten Rückführung alles künstlerisch Bedeutenden auf die nordische „Rasse“ sei. Andererseits behauptete er genau dies, wenn er spekulierte, die Wahrscheinlichkeit spreche dafür, das in dem kulturell vielfach überschichteten mittelalterlichen Melodienrepertoire „der größte und beste Anteil [...] nordisch-germanischen Ursprungs“ sei; auch sei die Höhe, auf die der nordische Mensch die Kunst der Mehrstimmigkeit geführt habe, der „eindrucksvollste geschichtliche Beleg für die rassencharakteristische Fähigkeit der germanischen Völker zur Hochentwicklung und Leistungssteigerung“<sup>24</sup>.

### *Blume, Eichenauer, Günther*

Bei Blumes Kritik an der musikwissenschaftlichen „Rassenforschung“ wird gelegentlich übersehen, dass sie sich auf den *gegenwärtigen* Stand des wissenschaftlichen Diskurses bezog. Seine Feststellung, dass die „bisherigen Untersuchungen zu ‚Musik und Rasse‘ so wenig überzeugend erscheinen“, lässt sich als die übliche Rhetorik lesen, die Konkurrenten abzuwerten, um sich selbst zu profilieren. Er betonte ausdrücklich: „Die Fragen, die sich um das Verhältnis von Musik und Rasse lagern, sind einer wissenschaftlichen Klärung dringend bedürftig. Die Musik geht, wie jede geistige Tätigkeit, in letzten Gründen irgendwie auf die rassische Zusammensetzung ihrer Träger zurück.“ Die vorliegenden Arbeiten erweckten bei ihm aber nicht immer den Eindruck, „als seien sie von jenem vollen Bewusstsein der Verantwortungsschwere getragen, das gegenüber einer so bedeutungsvollen Frage erwartet werden muss“<sup>25</sup>. Angesichts dessen überrascht nicht, dass Blume Kritik ausgesetzt war, und ein Hamburger Doktorand, SS-Unterscharführer Max Singelmann, griff ihn in seiner Dissertation so scharf an, dass sein Betreuer Wilhelm Heinitz eine Rüge des Erziehungsministeriums erhielt.<sup>26</sup> Andere formulierten ihre Kritik weniger drastisch, und Hans Joachim Moser erschien die Schrift, die er in seiner oberflächlichen Besprechung merkwürdigerweise als „spannend geschrieben“ apostrophiert, als zu pessimistisch; sie schiebe „aussichtsvolle

23 Blume, *Musik und Rasse*, S. 737f.

24 Blume, *Rasseproblem*, S. 51f., 67.

25 Ebd., S. 3, 7.

26 Peter Petersen, „Musikwissenschaft in Hamburg 1933–1945“, in: Eckart Krause u. a. (Hrsg.), *Hochschulalltag im „Dritten Reich“*. Die Hamburger Universität 1933–1945, Berlin und Hamburg 1991, S. 625–640, hier S. 635f.

Methoden allzu achtlos beiseite“<sup>27</sup>. Blume setzte sich im Vorwort zur zweiten Auflage kurz mit der Fachkritik auseinander, die sich nicht nur auf einzelne inhaltliche Aspekte bezog, sondern auch auf die nur geringe Anwendbarkeit in der erzieherischen Praxis.<sup>28</sup>

Besonders rügte Blume das von Richard Eichenauer, einem Bochumer Studienrat und späteren Leiter der Goslarer Bauernhochschule, in der Monographie *Musik und Rasse* (1932) praktizierte Verfahren als unwissenschaftlich. Es kann jedoch keineswegs die Rede davon sein, dass dieser dies als einen „Schlag ins Gesicht der nationalsozialistischen Rassenpropaganda“ wertete: Der SS-Mann Eichenauer lobte die Schrift ausdrücklich, sie gehöre zum „Gründlichsten und fachlich Förderlichsten, was wir über den Gegenstand besitzen“<sup>29</sup>. Blume sei der einzige moderne Musikforscher, „der durch eine grundlegende Untersuchung die Ansichten über die Arbeitsweise der musikalischen Rassenforschung wirklich weitergeführt“ habe.<sup>30</sup> Eichenauers Lob ist insofern bemerkenswert, als er sich sonst keineswegs unkritisch gegenüber der deutschen Professorenschaft zeigte. Konsterniert notierte er, dass mit Moser ein deutscher Musikwissenschaftler „noch 1939 eine – wenn auch nur halbgeschärfte – Lanze für Mendelssohn und Joachim“ breche. Moser, dem er hinreichende Kompetenz auf dem Gebiet der „Rassenfrage“ absprach, berücksichtige nicht ausreichend, dass diese „die treibende Kraft in allem geistigen Geschehen“ sei und begnüge sich mit dem Einstreuen von Floskeln.<sup>31</sup> Für viele Musikwissenschaftler sei „Rasse“ nicht mehr als ein „mehr oder weniger störender Begriff“, polemisierte Eichenauer, „mit dem man sich leider, der Zeitlage Rechnung tragend, auch ein wenig beschäftigen muß“. Die Verständigung über das Thema gestalte sich schwierig, da die meisten älteren Musikwissenschaftler „zwar auf musikgeschichtlichem Gebiete sehr ausgedehnte, dagegen auf rassenkundlichem sehr mangelhafte Kenntnisse“ hätten.<sup>32</sup> Bei Blume bekam Eichenauer hingegen den Eindruck, es „nicht nur mit einem Musikwissenschaftler von Rang, sondern auch mit einem gründlichen Kenner der Rassenforschung zu tun zu haben“. Dieser sei nicht zu dem Forschungsansatz gelangt, weil er „musste“, sondern „weil er von sich aus überzeugt ist, daß diese Betrachtungsweise auf absehbare Zeit hinaus den Ton in der vorwärtsstrebenden Forschung anzugeben berufen ist“<sup>33</sup>. Blume revanchierte sich für Eichenauers Anerkennung und strich in der Neuauflage von 1944 den Absatz, in dem er ihn kritisiert hatte.<sup>34</sup> Ausdrücklich zollte er Eichenauers „Ritterlichkeit“ Dank, denn dieser habe, obwohl sie „die Klinge gekreuzt“ hatten und in einigen Punkten immer noch uneins seien, seinen Versuch anerkannt und viele Positionen übernommen.<sup>35</sup>

Dass das Interesse an der Thematik ungleich verteilt war, fiel auch Heinrich Bessler auf, der 1936 in einem hochschulinternen Bericht notierte, wer von den jüngeren Kollegen besonders mitarbeite. Nach seinem Urteil waren dies Kurt Huber, Joseph Müller-Blattau, Hans Engel, Marius Schneider, Karl Gustav Fellerer und „mit gewissen Einschränkungen“

27 Hans Joachim Moser, [Rezension], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 107 (1940), S. 91.

28 Blume, *Rasseproblem* <sup>2</sup>1944, S. 8.

29 Richard Eichenauer, „Musik“ [Sammelrezension], in: *Rasse. Monatsschrift für den nordischen Gedanken* 6 (1939), S. 298–303, hier S. 303

30 Richard Eichenauer, „Wo steht die rassenkundliche Musikforschung? Ein Übersichtsbericht“ (I), in: *Rasse. Monatsschrift für den nordischen Gedanken* 9 (1942), Heft 4, S. 145–152, hier S. 146.

31 Eichenauer, „Musik“ [Sammelrezension], S. 299.

32 Ebd., S. 301.

33 Ebd., S. 303.

34 Blume, *Rasseproblem* <sup>2</sup>1944, S. 14. Die gestrichene Stelle findet sich in der ersten Auflage auf S. 6.

35 Ebd., S. 9.

Friedrich Blume.<sup>36</sup> Während die Texte von Müller-Blattau trotz eindeutiger politischer Statements eine eher beschränkte Kenntnis des nachfolgend beschriebenen Theorierahmens verraten, wirken die von Engel methodisch ungleich ambitionierter. Insbesondere mit einem 1942 im *Archiv für Musikforschung* erschienenen Aufsatz trat Engel in das Ringen um die Deutungshoheit ein,<sup>37</sup> worauf ihn Blume sogleich in der zweiten Auflage seiner Schrift attackierte: Die von Engel herangezogenen Konstitutionsfragen seien nicht geeignet zur Bearbeitung des „Rassenproblems“.<sup>38</sup> Dies, und auch Texte Engels, in denen er jüdische Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Giacomo Meyerbeer durch die Hinzufügung „(J.)“ stigmatisiert<sup>39</sup> oder vom „(jüd.) Forscher Adler“<sup>40</sup> spricht, steht im Widerspruch dazu, dass er nach dem Krieg von seinen Studenten als Gegner des Regimes geschildert wurde.<sup>41</sup> Merkwürdigerweise hatten einige der genannten Forscher ein ambivalentes Verhältnis zum Nationalsozialismus: Huber war noch 1940 in die NSDAP eingetreten, ging aber in den Widerstand, als er von den Verbrechen im Osten erfuhr und wurde bekanntlich 1943 als Mitglied der Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ der Geschwister Scholl hingerichtet. Schneider war wegen seiner politischen Haltung eine wissenschaftliche Karriere in Deutschland verbaut worden, weswegen er 1944 nach Spanien ging, um dort als Forscher und Lehrer tätig zu werden.

Eichenauer musste als der wichtigste Exponent einer musikalischen „Rassenforschung“ in den NS-Parteioorganisationen gelten, da seine bei dem in „völkisch“-nationalistischen Kreisen gut eingeführten Verlag J. F. Lehmanns erschienene Monographie eine relativ weite Verbreitung gefunden hatte. Aufgrund des Fehlens vergleichbar umfassender Publikationen hatte sie eine Zeitlang den öffentlichen Diskurs in diesem Bereich dominiert. Dennoch war das Buch selbst unter nationalsozialistischen Hardlinern keineswegs unumstritten. Theo Stengel und Herbert Gerigk schien es im *Lexikon der Juden in der Musik*, dass Eichenauers Publikation zwar eine wichtige Pionierarbeit sei, aber auch eine Reihe von „umstrittenen und anfechtbaren Feststellungen“ enthalte.<sup>42</sup> Eichenauer war kein ausgebildeter Wissenschaftler, aber er hatte Musik studiert und verfügte durchaus über gewisse Kenntnisse der Musikgeschichte. Offenbar kannte er auch die wichtigste einschlägige musikwissenschaftliche Sekundärliteratur, aus der er jedoch nur entnahm, was in sein Konzept des Aufzeigens einer angeblichen nordischen Superiorität passte.

Hinsichtlich der „rassentheoretischen“ Grundlagen lehnte sich Eichenauer vollständig an die Arbeiten von Hans F. K. Günther an, des damals bekanntesten deutschen „Rassenforschers“; Eichenauer sah seinen Beitrag darin, das bereits auf andere Bereiche angewandte Instrumentarium auf die Musik zu übertragen. Günthers Bücher wurden in hohen Aufla-

36 Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler: Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München 2005, S. 397.

37 Hans Engel, „Die Bedeutung von Konstitutions- und psychologischen Typologien für die Musikwissenschaft“, in: *Archiv für Musikforschung* 7 (1942), S. 129–153.

38 Blume, *Rassenproblem* 21944, S. 14.

39 Engel, *Deutschland und Italien*, S. 212, 229.

40 Hans Engel, „Musik, Stamm und Landschaft. Eine musikgeographische Skizze“, in: *Deutsche Musikkultur* 4 (1939/40), S. 57–65, hier S. 60.

41 Jörg Rothkamm / Jonathan Schilling, „Zweiundvierzig Persilscheine und die Neue Musik. Hans Engels Weg an die Universität Marburg und sein Wirken in der frühen Nachkriegszeit“, in: *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland*, hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015, S. 123–173, bes. S. 149–156.

42 Theo Stengel und Herbert Gerigk, *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin 1940, S. 7.

gen verkauft; die 1942 erschienene Neuauflage der *Kleinen Rassenkunde des deutschen Volkes* (1928) nennt „246. - 261. Tsd.“ als Gesamtauflage aller bisher gedruckten Exemplare dieses Titels. Er war unmittelbar an der Entstehung von Eichenauers Monographie beteiligt und das Vorwort informiert, er habe die „rassische Beurteilung“ der besprochenen Komponisten übernommen.<sup>43</sup> Günthers im Anschluss an die vielfältigen bereits bestehenden Klassifizierungen des Menschen entwickeltes System fächerte den Europäer auf in nordische, dinarische, fälische, westische, ostische und ostbaltische „Rassen“, denen er nicht nur jeweils charakteristische äußere Merkmale, sondern auch bestimmte seelische Eigenschaften zuwies.<sup>44</sup> Bei den Deutschen, die wie alle Völker ein Mischvolk seien, sah Günther neben einem auf rund 50 % bezifferten nordischen Anteil vor allem dinarische und ostische Einflüsse. Dies führte zu Protesten der damit abgewerteten Volksgenossen, weswegen er in späteren Auflagen den Anschuldigungen entgegentrat, er wolle die Deutschen in edle Nord- und minderwertige Süddeutsche spalten.

Innerhalb der heterogenen NS-Führung stand besonders Landwirtschaftsminister Walter Darré dem „nordischen Gedanken“ nahe; er publizierte selbst zu der Thematik, wobei seine Broschüre *Das Schwein als Kriterium für nordische Völker und Semiten* (1933) vor allem wegen ihres kuriosen Titels bekannt wurde. Verschiedene andere nationalsozialistische Führer favorisierten hingegen noch die älteren völkischen Germanenverbindungen, von denen sich Günther abzugrenzen versuchte, wenn er behauptete: „Die Nordische Bewegung wird die Germanenschwärmerei immer schonungslos bekämpfen.“<sup>45</sup> Aktivitäten der SS wie die Lebensborn-Heime lassen sich zu Günthers Ideen einer „Aufordnung“ der Deutschen in Beziehung setzen. Die Einflüsse auf die deutsche Außenpolitik waren hingegen begrenzt, und Anhängern der „nordischen Bewegung“ musste die Koalition mit Italien und Japan gegen die als vergleichsweise nordisch geltenden Großbritannien und die Vereinigten Staaten scheitern, als nehme die deutsche Führung den von ihnen als Schreckensszenario beschworenen „Untergang der Großen Rasse“ (Madison Grant) billigend in Kauf.<sup>46</sup>

Wie um den im Nationalsozialismus nicht seltenen Gegensatz von Theorie und Praxis zu unterstreichen, betonte Günther, es gebe keine „arische Rasse“, auch wenn bestimmte Völker arische, also indogermanische Sprachen sprechen, und auch keine „semitische Rasse“, sondern „verschiedene, rassisch sich voneinander unterscheidende Völker semitischer Sprache“.<sup>47</sup> Damit reflektierte er den Stand der Wissenschaft, die die Dichotomie „arisch-semitisch“ seit langem als überholt ablehnte: Die Begriffe bezeichnen Sprachfamilien, nicht die ethnische Abstammung. So hatte der Sprachwissenschaftler Max Müller schon am Ende des 19. Jahrhunderts polemisiert, „ein Ethnologe, der von arischer Rasse, arischem Blut, arischen Augen und Haaren spricht, [ist] ein so grober Sünder wie ein Sprachforscher, der von einem langköpfigen Wörterbuch oder einer kurzköpfigen Grammatik faselt“<sup>48</sup>. Gleichwohl wurde die Dichotomie durch Schriften wie Houston Chamberlains bereits erwähnte

43 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, München 1932, Vorwort.

44 Günther hat seine Klassifikation in zahlreichen, sich inhaltlich vielfach überschneidenden Publikationen dargelegt, zuerst in: *Rassenkunde des deutschen Volkes*, München 1922. Für eine ausführliche Darstellung der Ideen Günthers siehe: Hans-Jürgen Luthzöft, *Der nordische Gedanke in Deutschland 1920–1940* (Kieler historische Studien, 14), Stuttgart 1971.

45 Hans F. K. Günther, *Der nordische Gedanke unter den Deutschen*, München 1927, S. 67.

46 Madison Grant, *Der Untergang der großen Rasse. Die Rassen als Grundlage der Geschichte Europas*, München 1925 [Amerikanische Erstausgabe 1916].

47 Ebd., S. 38.

48 Zitiert nach Carl Landauer / Herbert Weil, *Die zionistische Utopie*, München 1914, S. 15.

*Grundlagen des XIX. Jahrhunderts* (1899) sogar noch weiter popularisiert – obwohl ihm bewusst war, dass sprachliche Verwandtschaft nicht zwangsläufig „Gemeinschaft des Blutes“ bedeute.<sup>49</sup> In Günthers zahlreichen Publikationen spielt das Judentum (mit Ausnahme einer gesonderten *Rassenkunde des jüdischen Volkes*) trotz seines Antisemitismus eine eher untergeordnete Rolle, da er sich vornehmlich mit dem europäischen Menschen befasste. Diesem rechnete er die Juden nicht zu, die er als eine Mischung aus vorderasiatischer und orientalischer „Rasse“ ansah, die wegen ihrer „rassenseelischen Fremdheit“ nach Palästina auswandern solle.<sup>50</sup> Auch Eichenauer widmet sich dem Judentum nur am Rande; nach vereinzelt Bemerkungen im Zusammenhang mit der Gregorianik wird es in der ersten Auflage seines Buches von 1932 erst auf den letzten sechs von fast dreihundert Seiten eingehend behandelt, was er damit begründet, dass es nur für die neuere Musikgeschichte von Bedeutung sei. Im Anschluss an Günther stellt Eichenauer Behauptungen auf wie die, Felix Mendelssohn Bartholdy vereine mit dem Vorderasiatischen und dem Orientalischen die Züge der beiden Hauptrassen des Judentums.<sup>51</sup>

Blume, der „Rasse“ als eine Menschengruppe „mit gleichem und konstanten leiblich-seelischem Erbgut“<sup>52</sup> definierte, lehnte sich an Günther an, wenn er behauptete „Völker sind immer Rassengemische“<sup>53</sup>. Blume kritisierte nicht Günthers Theorie, sondern ihre Übertragung auf die Musik durch Eichenauer: Er mahnte wissenschaftliche Solidität an und monierte, man könne nicht einfach an isolierten Beispielen demonstrieren, was einem irgendwie plausibel erscheine. Damit meinte er das Verfahren, nach musikalischen Entsprechungen für Günthers Beschreibungen der angeblichen seelischen Eigenheiten der europäischen „Rassen“ zu fahnden. Günther hatte beispielsweise an der ostbaltischen „Rasse“, die man an einem gedrungenen Körperbau und einem kantigen, breiten Schädel mit stark ausgeprägtem Unterkiefer erkennen könne, einen „Drang zum Sichhineinwühlen in die eigene oder fremde Seele“ bemerkt; dazu komme „das scheinbar unvermittelte Umschlagen der Stimmungen, so daß das menschliche Auftreten des ostbaltischen Menschen zumeist den Eindruck dauernd gestörten Gleichgewichts macht“<sup>54</sup>. Eichenauer meinte nun einen hohen ostbaltischen Anteil unter anderem an Max Reger bemerken zu können, was dessen Musik erkläre, „jenes bezeichnend Regersche Gefühl des Quälenden, eines freien Aufschwungs entbehrenden, in unbefriedigte Tiefen bohrenden, sich endlos und qualvoll um sich selber Drehenden“<sup>55</sup>. Von seiner Leserschaft in Parteikreisen wurde Eichenauer jedoch nicht aus methodischen Gründen angegriffen, sondern wenn er Künstler nicht als nordisch einstufte, was als Herabstufung gewertet wurde. Er berichtete, ein „bekannter rheinischer Tondichter und Musikgelehrter“ habe ihm mitgeteilt, er sei sonst mit allem einverstanden, „aber daß sie meinen verehrten Lehrer Reger für ostbaltisch erklären, das will mir gar nicht in den Sinn“<sup>56</sup>.

49 Chamberlain, *Grundlagen*, S. 268.

50 Hans F. K. Günther, *Rassenkunde des jüdischen Volkes*, München 1930, S. 324, 343f.

51 Eichenauer, *Musik und Rasse*, S. 270.

52 Blume, *Rasseproblem*, S. 5.

53 Blume, *Musik und Rasse*, S. 740.

54 Hans F. K. Günther, *Rasse und Stil*, München <sup>2</sup>1926, S. 26.

55 Eichenauer, *Musik und Rasse*, S. 266.

56 Richard Eichenauer, „Die dinarische Rasse in der Tonkunst“, in: *Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung* 1 (1934), Heft 3, S. 116–123, hier S. 116.

*Haben Tonsysteme biologische Grundlagen?*

Kritik an Eichenauers Monographie war nicht gleichbedeutend mit einer Absage an eine musikwissenschaftliche „Rassenforschung“. Hans Engel tadelte wenig später gleichfalls das Buch von Eichenauer als zwar „anregend“, aber eher „kulturpolitisch ausgerichtet als wissenschaftlich fundiert“.<sup>57</sup> Eine „schematische Zuteilung der musikalischen Verhältnisse an die sechs Güntherschen Rassentypen“ führe zu nichts „als dilettantischer Zerteilung des musikgeschichtlichen Befundes“; nur „ganzheitlich [...] lassen sich Rasse und Rassenstil erkennen“. Die Lehre Günthers kritisierte Engel nicht aus der Ablehnung einer Hierarchisierung des Menschen heraus, sondern weil er die Aufteilung des Europäers in sechs „Rassen“ für veraltet hielt – es seien nur drei.<sup>58</sup> Obwohl neben dogmatischen Nationalsozialisten wie Eichenauer auch arrivierte Forscher wie Blume und Engel vermuteten, es könne einen Zusammenhang zwischen „Rasse“ und Musik geben, war strittig, wie man ihn nachweisen könne. Blume kritisierte die seinerzeit nicht nur bei Eichenauer zu findende Annahme, man könne konkrete musikalische Phänomene wie Tonfolgen oder Rhythmen bestimmten „Rassen“ zuweisen. Dies gehe von der unzutreffenden – oder zumindest erst noch zu beweisenden – Prämisse aus, dass die Konstanz „rassischer“ Eigenschaften ein Korrelat in der Konstanz musikalischer Erscheinungsformen habe. Nicht vom einzelnen Gegenstand (Werk, Persönlichkeit des Komponisten) könne man Schlüsse ziehen, vielmehr sei überhaupt erst mal zu klären, „in welchen Eigenschaften oder Bestandteilen der Musik [...] überhaupt rassische Besonderheiten zutage treten“ können.<sup>59</sup>

Bereits um 1900 hatte der Berliner Musikwissenschaftler Oscar Fleischer die Idee des angeblich germanischen Dur propagiert. Für einen ausgewiesenen Musikwissenschaftler – Fleischer hatte bei Philipp Spitta studiert, unterrichtete an der Berliner Universität und war als Leiter der Musikinstrumentensammlung der unmittelbare Vorgänger von Curt Sachs – bediente er sich einer bemerkenswert simplen Argumentation, wenn er behauptete: „Moll ist [...] eine nichtgermanische, weichliche Tonart, die unserm geraden, kraftvollen, aufrechten Wesen nicht entspricht.“<sup>60</sup> Gleichwohl fand die These, die weiterhin mit dem Hinweis auf die Spielmöglichkeiten der auf Naturtöne beschränkten altgermanischen Lure (ein bronzezeitliches Blasinstrument) begründet wurde, ihre Anhänger. Derartige Überlegungen beschränkten sich nicht auf „völkisch“-nationalsozialistische Autoren; auch der dem Zionismus nahestehende Heinrich Berl konstatierte einen angeblichen Gegensatz zwischen europäischem Dur und dem Moll der orientalisches-jüdischen Musik.<sup>61</sup> 1913 publizierte der junge Hans Joachim Moser einen Aufsatz, in dem er das Ziel formulierte, die „musikalische Rasseneigenschaft“ zu ergründen. Dabei beanspruchte er in Abwandlung von Fleischers Gedanken die Dur-Moll-Tonalität für die Germanen, der er die Praxis der Kirchentonalarten für die Völker des Mittelmeerraums gegenüberstellte. Zugleich trat Moser der Lehrmeinung entgegen, die tonale Musik habe sich aus der modalen entwickelt: Dur-Moll und Kirchentonalarten seien so weit voneinander geschieden, dass ein gemeinsamer Ursprung genauso wenig denkbar sei wie in „der Zoologie die Säugetiere als Abkömmlinge der Insekten gelten

57 Engel, *Typologien*, S. 129.

58 Engel, *Deutschland und Italien*, S. 9ff.

59 Blume, *Rasseproblem*, S. 7f.

60 Zitiert nach Potter, *Deutsche der Künste*, S. 269f.

61 Heinrich Berl, *Das Judentum in der Musik*, Berlin und Leipzig 1926, S. 107.

können“.<sup>62</sup> Dem widersprach Blume entschieden, und er stellte richtig, dass es sich bei Dur, Moll und den Kirchentönen keineswegs um Gegensätze, sondern um Teile desselben Tonsystems handelt.<sup>63</sup>

Die Frage nach den Zusammenhängen zwischen Tonsystem und „Rasse“ reichte über den Fachdiskurs hinaus. In dem 1938 erschienenen Sammelband *Zur Tonalität des deutschen Volkslieds*, auf dessen Beiträge Blume wiederholt verweist, wird als Anlass des Vorhabens ein Klärungsbedarf innerhalb von nationalsozialistischen Massenorganisationen genannt. Dort waren Stimmen laut geworden, die bei der Komposition von NS-Liedern vor einem „ungermanischen Tonraumbewusstsein“ warnten; sie befürchteten, dass „slawisches Moll“ oder artfremde Tongeschlechter in unbotmäßiger Weise Verwendung fänden, wo man doch zu wissen glaubte, dem germanischen Norden sei allein Dur angemessen.<sup>64</sup> Die Beiträge von Gotthold Frotzcher, Kurt Huber, Fritz Metzler, Joseph Müller-Blattau, Georg Schünemann und Guido Waldmann kamen nur insofern zu einem übereinstimmenden Ergebnis, als sie diese Hypothese ablehnten. Eine Rezension des Bandes wies darauf hin, dass „nicht schon alle Fragen übereinstimmend und endgültig beantwortet werden“ konnten. Es zeige sich aber, „daß die Dur-Tonalität keineswegs die einzig artgemäße des deutschen Volkslieds ist; von verschiedenen Seiten her wird eine allmähliche späte Verdurung ursprünglich in anderer Weise tonaler Weisen zweifelsfrei bezeugt“<sup>65</sup>. Kurz darauf bezog sich Walter Wiora, nach dem Krieg Professor in Kiel und Saarbrücken, auf dem Sammelband und positionierte sich gleichfalls gegen die „seltsame Ansicht [...], seit urgermanischer Zeit sei ‚heldisches Dur‘ das Tongeschlecht des echten deutschen Volksliedes“<sup>66</sup>, und schob einen weiteren Aufsatz nach, um sich noch einmal gegen den „Aberglauben“ zu stellen, wonach das männliche, heldische Dur zum deutschen Volkslied gehöre wie das weiche, traurige Moll zum slawischen. Dabei wies er nach, dass einige bei den Deutschen in Polen verbreitete Molllieder auch in anderen Teilen Deutschlands vorkommen, also nicht von der polnischen Bevölkerung übernommen wurden.<sup>67</sup>

In die hier nur in Ausschnitten skizzierte Diskussion schaltete sich Blume mit grundsätzlichen Überlegungen ein, wenn er klarstellte, dass „Rassenfragen“ nicht sinnvoll mit Leiterbildungen und Tonalitäten erklärt werden könnten – diese werden durch die Materialität des Musizierens sowie die kulturellen Rahmenbedingungen bestimmt. Mit Verweis auf Arbeiten des Musikethnologen Marius Schneider wies er darauf hin, dass bestimmte melodische Typen nicht an „Rassen“, sondern an Kulturschichten gebunden seien; so sei der Jodler ein Zeichen von Hirtenkulturen, dessen Auftreten an verschiedenen Orten nicht auf eine „Rassenverwandtschaft“, sondern auf die kulturellen Gemeinsamkeiten von Hirtenvölkern hinweise.<sup>68</sup> Die vergleichende Musikwissenschaft habe bereits geklärt, so Blume, dass es nicht möglich sei, „rassische Fragen unmittelbar an Tonalitätsverhältnisse oder Tonsyste-

62 Hans Joachim Moser, „Die Entstehung des Durgedankens, ein kulturgeschichtliches Problem“, in: *SIMG* 15 (1913/14), S. 270–295, hier S. 271, 289.

63 Blume, *Rasseproblem*, S. 19.

64 Guido Waldmann/Wolfgang Stumme: „Vorwort“, in: *Zur Tonalität des deutschen Volkslieds*, hrsg. im Auftrag der Reichsjugendmusikführung von Guido Waldmann, Wolfenbüttel und Berlin 1938, S. III.

65 Rudolf Steglich, [Rezension], in: *Archiv für Musikforschung* 4 (1939), S. 120–124, hier S. 121, 124.

66 Walter Wiora „Die Tonarten im deutschen Volkslied“, in: *Deutsche Musikkultur* 3 (1938/39), S. 428–440.

67 Walter Wiora, „Die Molltonart im Volkslied der Deutschen in Polen und im polnischen Volkslied“, in: *Die Musik* XXXII (1940), S. 158–162.

68 Blume, *Rasseproblem*, S. 22.

me“ anzuschließen; dass die historische Musikwissenschaft dies nicht berücksichtige, liege allein an ihrer beschränkten Wahrnehmung. Sicher sei, dass „die Verteilung der Tonsysteme über die Völker nicht an Rassen gebunden ist, sondern eher an Völkergruppen mit gleichen materiellen Kulturbedingungen. Instrumente bringen beim Vordringen zu anderen Völkern Tonsysteme mit sich, die Tonsysteme sind in voller Breite übertragbar“<sup>69</sup>. Blume verwies auf den Aufsatz von Kurt Huber aus dem erwähnten Sammelband, in dem dieser betont hatte, die bisherige Forschungslage und die Überlieferung – Volkslieder verändern sich unter dem Einfluss von Kunstmusik – lasse die Zuordnung von Tonarten an „Rassen“ einfach nicht zu. Huber mahnte wissenschaftliche Sorgfalt an; die Fragen nach den historischen Zusammenhängen müssten strenger gestellt werden. Man müsse sich klarmachen, dass „nicht die historisch gewordenen tonalen Systeme selbst, sondern nur die Dispositionen zu solchen Systemen rassisches Erbgut sein können“<sup>70</sup>. Daran anknüpfend vermutete Blume eine biologische Grundlage des Musikhörens und -machens: „eine dispositionelle Einstellung auf bestimmte Schallfarben und Klangmischungen dürfte sicher zum rassischen Erbgut gehören“<sup>71</sup>. Welche Wirkung Blumes Schrift in diesem Punkt entfaltete, zeigt sich an der Reaktion Eichenauers, der einige der Einwände annahm, wenn er 1942 einräumte, dass musikalisches Material wohl doch nicht zwangsläufig rassegebunden sein müsse. Zwar sehe er weiteren Klärungsbedarf, aber „jeder Verständige und Vorsichtige [werde] sich zu dem von Blume angeführten Satz Hubers“ bekennen, wobei er die eben angeführte Textstelle zitiert;<sup>72</sup> und er verwies auf Blumes Warnung, „nicht in bestimmten Formen und Stilmitteln das rassisch Faßbare zu suchen“<sup>73</sup>.

Wenngleich Blume es nicht explizit erwähnt, schloss er möglicherweise auch an Arbeiten des Wiener Musikethnologen Robert Lach an, des Nachfolgers von Guido Adler. Lach, der an antisemitisch motivierte Intrigen gegen Egon Wellesz beteiligt war,<sup>74</sup> stand politisch ganz auf Seiten der Nationalsozialisten. Dennoch wandte er sich 1923 gegen musikalische „Rassenforschung“, denn es sei unmöglich, „Rassen-, Völker- und Stammesverschiedenheiten in objektiv-exakter, über jederlei subjektive Gefühlseindrücke hinaus entrückter, wissenschaftlich einwandfreier Weise bloßzulegen und bestimmte zuverlässige Kriterien und Merkmale musikalischer Rassen-, Völker- und Stammesstile zu gewinnen, geschweige denn allgemein gültige diesbezügliche Normen aufzustellen“<sup>75</sup>. Es zeige sich, dass bei sämtlichen Völkern stets die gleiche Erscheinung anzutreffen sei, „daß für die tiefsten Stufen der Entwicklung eine ungeheure Armut des Tonschatzes und Monotonie des Melos charakteristisch ist“, die dann bei fortschreitender Entwicklung immer reichhaltiger werde<sup>76</sup>. Der Laie neige dazu, in der in Ostasien weit verbreiteten anhemitonischen Pentatonik (ohne Halbtonschritte)

69 Ebd., S. 16f.

70 Kurt Huber, „Wo stehen wir heute?“, in: *Zur Tonalität des deutschen Volkslieds*, hrsg. im Auftrag der Reichsjugendmusikführung von Guido Waldmann, Wolfenbüttel und Berlin 1938, S. 73–87, hier S. 87.

71 Blume, *Rasseproblem*, S. 29.

72 Eichenauer, *Übersichtsbericht (I)*, S. 152.

73 Richard Eichenauer, „Wo steht die rassenkundliche Musikforschung? Ein Übersichtsbericht“ (II), in: *Rasse. Monatsschrift für den nordischen Gedanken* 10 (1943), Heft 2, S. 108–116, hier S. 112.

74 Andrea Harrandt, „Die Lehrtätigkeit von Egon Wellesz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien“, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungart u.a., Wien u.a. 2009, S. 611–624, hier S. 620f.

75 Robert Lach, „Das Rassenproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft“, in: *Berichte des Forschungsinstitutes für Osten und Orient* 3 (1923), S. 107–122, hier S. 107.

76 Ebd., S. 109f.

ein musikalisches Rassenmerkmal zu sehen. Dies sei jedoch voreilig, denn sie sei früher auch in Europa üblich gewesen, finde sich bei sämtlichen keltischen Völkern, vermutlich auch bei den alten Germanen sowie in außereuropäischen Kontexten. Für die Mehrstimmigkeit, deren Erfindung „völkisch“-nationalistische Autoren den Germanen zugeschrieben hatten, verwies Lach auf analoge Phänomene auf Samoa/Tahiti, China, in der Türkei, bei den Arabern oder auf dem Balkan.<sup>77</sup> Man könne vermuten, dass bestimmte Rhythmen auf bestimmte Rassen beschränkt seien, aber überall finden sich Wiederholungen, in die sich allmählich und zunächst oft unbewusst Veränderungen einschleichen. Der Vorgang des „Herauswachsendens der musikalischen Melodie, des eigentlichen Gesangs, aus dem Tonfalle des ursprünglich bloß vorgelesenen und gesprochenen Wortes [...] ist überall und zu allen Zeiten der gleiche: bei den Indern ebenso wie bei den Arabern, bei den Griechen des Altertums ebenso wie im syrischen, koptischen, abessinischen, byzantinischen Kirchengesange, im gregorianischen Choral ebenso wie in der europäischen Kunstmusik.“<sup>78</sup>

Von der Annahme, dass musikalische Stile eher kulturell bedingt sind, rückt Blume an anderer Stelle wieder ab. Mit sichtlichem Bemühen, der fruchtlosen Diskussion etwas Neues hinzuzufügen, verwies er auf einen Zusammenhang zwischen Klangerzeugung und Körperbewegung, der noch nicht ausreichend beachtet worden sei. Ihm schien sicher: „Ein Indianer bewegt sich anders als ein nilotischer Neger oder eine Chinesin.“ Daraus folge, dass die körperliche Bewegungsform „etwas der Rasse eigentümliches [ist]. Daß der rassistisch bedingten Bewegungsform auf der Seite der Musik ein analoger Rhythmus entsprechen müßte, ist ein sehr bestechender Gedanke“. Dies könne an Volkstänzen gezeigt werden, wobei Blume einräumt, dass vorerst noch Grundlagenarbeit zu leisten sei.<sup>79</sup> Unmittelbar mit der „Rasse“ verknüpfte Blume auch die klangliche Verwirklichung, wobei er wieder explizit an Marius Schneider anschloss, der behauptet hatte: „Die formalen Elemente sind übertragbar, Stimmklang und Vortragsweise dagegen scheinen sich nur zu vererben.“<sup>80</sup> Für Schneider zeichnete sich etwa die Musik der Aborigines, deren Stimmklang er als dünn und spröde bezeichnet, durch rasches Tempo und einförmige Bewegungsformen aus, während die der Melanesier ein viel mäßigeres Tempo habe, diese aber über eine rundere Tongebung verfügten. Derartige Unterscheidungen seien für Hochkulturvölker jedoch nicht mehr möglich, da sie zu durchmischt seien.<sup>81</sup> Im Anschluss an diese Überlegungen war für Blume zwar der Tonvorrat immer gleich, nicht aber die Aufführung, „durch die sich ein gelungenes Schubert-Lied ebenso von seinem Notenbild unterscheidet wie die Aufzeichnung eines Negergesanges von dem realen Klangbild“. Wenn Nichteuropäer sich heute vielfach die Fähigkeit zu „richtigen“ Reproduktion europäischer Musik angeeignet haben, dann sei dies nur eine Frage der Dressur.<sup>82</sup>

### Gregorianik

1932 ging Eichenauer noch davon aus, musikalisches Material sei „rassistisch“ determiniert, und besonders der Choral erschien ihm als ein fremder Import, der nicht den Gesetzen

77 Ebd., S. 111f.

78 Ebd., S. 115f.

79 Blume, *Rasseproblem*, S. 23f.

80 Marius Schneider, „Ethnologische Musikforschung“, in: *Lehrbuch der Völkerkunde*, hrsg. von Konrad Theodor Preuss, Stuttgart 1937, S. 135–171, hier S. 139ff.

81 Ebd.

82 Blume, *Rasseproblem*, S. 28f.

europäischer Musik gehorche. Als Musik der Juden aus vorchristlicher Zeit könne sie nur anhand der Zusammensetzung aus orientalischer und vorderasiatischer Rasse gedeutet werden, was bei ihm das Bild des rufenden Nomaden in der Wüste evoziert.<sup>83</sup>

Der Gregorianische Choral und die Musik des Mittelalters nahmen in der Diskussion um das „Artfremde“ eine zentrale Rolle ein. Angesichts der spärlichen Überlieferung sind der transalpine Transfer des römischen Kirchengesangs und die dadurch ausgelöste Verdrängung einheimischer Gesangstraditionen nur eingeschränkt rekonstruierbar; bis heute ist der Transfer nicht völlig geklärt. Da es hier aber nur um dessen Bedeutung für den Diskurs im Nationalsozialismus gehen soll, muss es genügen, die höchst lückenhafte Überlieferung als problematisch zu kennzeichnen. Andreas Haug betont die trügerische Konkretetheit der häufig zitierten mittelalterlichen Quellen von Johannes Diaconus, Notker, Ademar und Ekkehart, die die komplexen Ereignisse zu einfachen Erzählungen verdichtet hatten. Ihre Texte geben weniger Auskunft über die Handlungen und Intentionen der Akteure als über die Intentionen, Projektionen und Interessen der Autoren. Dabei reproduzieren sie ein Wertgefälle zwischen Römern und Franken, das die Franken selbst erzeugt hatten, als sie den römischen Gesang zur Norm erhoben; aufgrund der römischen Autorität wurden von den Franken auch eigene musikalische Leistungen den Römern zugeschrieben.<sup>84</sup>

Der Hintergrund der kulturellen Auseinandersetzung von germanischen Franken und Römern ließ die Gregorianik zu einem zentralen Thema der musikwissenschaftlichen „Rassenforschung“ werden. Diese Verbindung brachte auch Blume zum Ausdruck, als er einem kurzen Beitrag den Titel „Gregorianischer Gesang, rassisch gesehen“ gab.<sup>85</sup> Karl Gustav Fellerer, der von 1939 bis 1970 an der Universität Köln lehrte, sah den Beitrag seiner Schrift *Deutsche Gregorianik im Frankenreich* (1941) nicht allein in der Erforschung der Musik des Mittelalters, sondern sie liefere auch „wesentliche Grundlagen zur Kenntnis des Rasseproblems in der Musik“<sup>86</sup>. Aus der Perspektive der „Rassenforschung“ war der Choral besonders in Hinblick auf seine Ursprünge von Interesse. Einige Autoren betonten eher die jüdisch-orientalische Herkunft des Chorals, der als altchristlicher Gesang der liturgischen Musik des Judentums verpflichtet und daher problematisch sei. Andere versuchten den orientalischen Anteil möglichst gering anzusetzen und führten den Choral mit unterschiedlichen Begründungen auf die alten Germanen zurück; mit der Absicht, ihn dadurch aufzuwerten. Zu diesen zählte Blume, für den der Choral das Fundament abendländischer Musikgeschichte war, weswegen er nicht einsehen wolle, dass man ihn allein aufgrund von Missverständnissen verdamme.<sup>87</sup>

Schon in der vorwiegend protestantisch geprägten „völkischen“ Bewegung an der Wende zum 20. Jahrhundert war die Aversion gegen die den Germanen vermeintlich mit dem Schwert aufgezwungene römisch-katholische Kirche weit verbreitet. Es gab zahlreiche religiöse Vereinigungen, die entweder das Christentum reformieren wollten, aus dem alles Nichtgermanische (vor allem das Jüdische) eliminiert werden sollte, oder die zu dem zurückkehren wollten, was man für die Religion der Germanen hielt. Mit dem Vorwurf, der Einbruch

83 Eichenauer, *Musik und Rasse*, S. 60, 62f.

84 Andreas Haug, „Noch einmal: Roms Gesang und die Gemeinschaften im Norden“, in: *„Nationes“, „Gentes“ und die Musik im Mittelalter*, hrsg. von Frank Hentschel und Marie Winkelmüller, Berlin 2014, S. 103–145, hier S. 105, 108, 127.

85 Friedrich Blume, „Gregorianischer Gesang, rassisch gesehen“, in: *Zeitschrift für Kirchenmusiker* 22 (1940), S. 7.

86 Karl Gustav Fellerer, *Deutsche Gregorianik im Frankenreich*, Regensburg 1941, S. 7.

87 Blume, *Rasseproblem*, S. 47.

des Christentums habe die germanische Musik unterdrückt, griff der nationalsozialistische Musikschriftsteller Rudolf Sonner das gängige Narrativ auf. Statt seiner „arteigenen Musik hörte nun der Germane während des Gottesdienstes den römischen Kirchengesang“, der wiederum jüdischen Ursprungs war. „Der Freizügigkeit der germanischen Melodiebildung mit ihrer Affektgeladenheit wurde nun die engbewegte Melodik jüdischer Herkunft als Vorbild hingestellt.“<sup>88</sup> Hingegen wandte sich Hans Engel gegen die Vorstellung, die Einführung des gregorianischen Gesangs in Norddeutschland sei „ein Verhängnis für die germanische Musikkultur“ gewesen. Sicher sei der Choral fremd gewesen, aber man könne schwerlich bestimmen in welchem Maße: „Wir dürfen uns den gregorianischen Gesang als ein Sammelbecken aller möglichen volklichen Elemente vorstellen, unter denen das rein jüdische sicher das kleinste war.“<sup>89</sup> Nach einer andern Lesart war der Choral zwar „fremd“, aber er wurde von den Germanen an ihre Bedürfnisse angepasst, woraus die endgültige Gestalt des Chorals resultierte, der so einen entscheidenden nordischen Anteil erhielt. Für Fellerer war es diese Eindeutigung, die er „volkstumsgebundene Vortragsweise“ nennt, die die Germanen zum „eigentlichen Schöpfer der überlieferten Fassungen“ werden ließ, wobei er explizit auf die Argumentation Blumes verwies.<sup>90</sup>

Blume schien die karolingische Liturgiereform eher als „eine politische Tat aus germanischem, staatsbildendem Geiste als eine klerikale Romanisierung des fränkischen Geistes“<sup>91</sup>. Zwar stellte er die komplexe Überlieferung vergleichsweise differenziert dar, wenn er die Interessengebundenheit der durch die römisch-katholische Kirche betriebenen Choral-Forschung betont und davon ausgeht, fränkische Traditionen seien stärker in die Liturgie eingeflossen, als diese es darstelle. Als Versuch der Aufwertung des Chorals muss es aber angesehen werden, wenn ihm die orientalische Herkunft (er konstatiert einen „zum Teil jüdischen Urbestand“<sup>92</sup>, lässt das Judentum sonst unerwähnt) alles andere als gesichert erschien. Zwar habe das formelhafte Liturgiegut zur Zeit Papst Gregors möglicherweise einen hohen fremden Anteil gehabt. „Alles übrige aber, d. h. der weitaus umfangreichste, selbstständigste, anspruchsvollste und noch im heutigen Gesamtrepertoire [...] völlig ausschlaggebende Anteil, der die sämtlichen höheren Formen und eigentlichen Kunstgesänge umfasst, ist doch erst im Laufe einer Geschichte entstanden, die ganz vorwiegend von den Völkern des Nordens, germanischen und romanischen, geführt wurde, und in der die nordischen Völker in der Liturgie so gut wie in der Lehre einen maßgebenden, wenn nicht bestimmenden Anteil gehabt haben.“ Keineswegs habe die Christianisierung die zuvor verwendete Musik eliminiert; diese sei in den Kirchen weiterverwendet worden, daher sei dort „ein unermeßlicher Schatz an vorzugsweise germanischem Musikgut“<sup>93</sup> erhalten geblieben. Obwohl der Befund aus der Sicht heutiger Mittelalterforschung nur als fragwürdig bezeichnet werden kann,<sup>94</sup> teilte ihn auch Walter Wiora. Für diesen war es ein Vorurteil, wenn man bei Übereinstimmungen

88 Rudolf Sonner, „Kultur – Rasse – Musik“, in: *Die Musik* XXVIII/6 (März 1936), S. 402–407, hier S. 403.

89 Engel, *Deutschland und Italien*, S. 33.

90 Fellerer, *Deutsche Gregorianik*, S. 11, 33.

91 Blume, *Musik und Rasse*, S. 747.

92 Blume, *Rasseproblem*, S. 48.

93 Ebd., S. 48, 51.

94 Franz Körndle, „Das ‚germanische Tonsystem‘. Musikwissenschaft und Mittelalterforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers* (8. bis 11. März 2000), hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christop-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 197–209, hier S. 199f.

von deutschen Volksliedern und gregorianischen Chorälen automatisch davon ausgehe, dass die Kirche der Ursprung sein müsse. Man müsse „auch die entgegengesetzte Möglichkeit in Betracht ziehen: daß die Weise aus dem Volk in die Kirche übernommen wurde und sich in beiden erhalten hat“. <sup>95</sup> 1943 hatte auch Eichenauer das Lager gewechselt; wenn man früher mehr von einer Beeinflussung der Gregorianik im nordischen Sinne ausgegangen war, so scheine es jetzt, „als ob die so lange als fast spurlos verweht geltende heidnisch-germanische Musik sich doch in recht weitem Umfange in die mittelalterliche Kirchenmusik gerettet habe“. <sup>96</sup>

### *Sonderstellung der Deutschen*

Schon in der Musikpublizistik um 1850 wurden gelegentlich Christoph Willibald Gluck als „echt deutsches Genie“ oder Johann Sebastian Bach als „rein deutsch“ bezeichnet. <sup>97</sup> Ab dem späten 19. Jahrhundert wurden die Zusammenhänge von Herkunft und Künstlertum zunehmend biologistisch unterfüttert. Für Blume waren die Musiker der Notre-Dame-Schule „vermutlich, so gut wie die Schöpfer der bedeutenden mittelalterlichen Kirchenmelodien von germanischem Blute gewesen“ <sup>98</sup>. Die „größten Geister“ des Mittelalters wie Petrus Lombardus, Albertus Magnus, Johannes Duns Scotus, Notker und viele andere seien Germanen gewesen. <sup>99</sup> Mit derartigen Annahmen stand Blume nicht allein: Notker war auch für Hans Engel „ein herrlicher germanischer Dichter“, „wenn auch leider in lateinischer Sprache“ <sup>100</sup>. Beide schließen an eine reiche „völkische“ Literatur an, mit der versucht wurde, eine angebliche germanische Herkunft nicht nur bei deutschen Künstlern zu unterstreichen, sondern auch die offensichtlich nichtdeutscher Persönlichkeiten zu „beweisen“. Zentrale These der viel gelesenen Schriften von Ludwig Woltmann, an den wiederum Hans F. K. Günther anknüpfte, war es etwa, dass alles, was in Italien in Kunst, Wissenschaft und Politik geleistet worden war, dem germanischen Blut zu verdanken sei, das im Zuge der Völkerwanderung dorthin geflossen war. Für ihn war beispielsweise Pierluigi da Palestrina wegen seines Äußeren ein Mischling, germanisch sei aber der Name der Mutter (Ghismondi = Sigismund); Claudio Monteverdi habe germanisch ausgesehen, sowohl germanisches Aussehen als auch einen germanischen Namen hatten Jacopo Peri („ahd. Bero, Pero, nhd. Bär, Behr“) und viele andere. <sup>101</sup>

Die in Teilen seiner Schrift geforderte Wissenschaftlichkeit lässt Blume immer mehr außer Acht, wenn er das Deutsche in der Musik behandelt. Dabei geht die schon vorher nicht streng durchgehaltene Differenzierung zwischen den Begriffen deutsch, nordisch und germanisch gänzlich verloren. Zwar sei Deutschland – und damit auch die deutsche Musik – wegen der zentralen Lage und den „ständigen, bald kriegerischen, bald friedlichen Auseinandersetzungen des Germanentums mit seiner Umwelt“ stets ein Schmelztiegel der Kulturen gewesen. Dabei begegne der Deutsche, wie Blume zu wissen glaubte, dem fremden Wesen

95 Walter Wiora, „Das Alter der deutschen Volksliedweisen“, in: *Deutsche Musikkultur* 4 (1939/40), S. 15–32, hier S. 29f.

96 Eichenauer, *Übersichtsbericht* (II), S. 111.

97 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1881*, Frankfurt und New York 2006, S. 356f.

98 Blume, *Rasseproblem*, S. 7, 65.

99 Ebd., S. 56.

100 Engel, *Deutschland und Italien*, S. 39.

101 Ludwig Woltmann, *Die Germanen und die Renaissance in Italien*, Leipzig 1905, S. 130f.

in der Musik „zunächst mit Mißtrauen und unverhohlener Ablehnung“, um diese dann völlig „einzudeutschen“. Daher sei die deutsche Musik „in ihren großen Leistungen zu allen Zeiten in höchstem Maße ‚original‘: in ihrer Beschaffenheit erweist sie sich als deutsch und *nur* deutsch“. Dies liege daran, dass das deutsche Volk, das „zu den starkbegabten und behauptungsfähigen Völkern“ zähle, in der Lage war, fremde Elemente restlos zu resorbieren. Dieterich Buxtehude, „vermutlich nordischen Vollbluts“, habe auf italienischer Grundlage eine „ausgemacht nordische Kunst“ entfaltet. Er wolle die anderen „Rassen“ nicht abwerten, die auch Verdienste um die Musik haben mögen, aber für die germanischen Völker scheine „die Fähigkeit zur Rezeption, zur Hochentwicklung, zur wechselvollen und vielseitigen Höchstproduktion charakteristisch zu sein“. Er vereinnahmte auch die flämischen Komponisten von Dufay bis Willaert und Lasso, in denen er „eine einzige Phalanx nordischer Schöpferkraft“ sah; danach sei mit der Generation Palestrinas die Führung in italienische Hände übergegangen, mit der Folge, „die Gattung stagniert von da an“<sup>102</sup>. Zu den Widersprüchen bei Blume gehört es, dass er sich 1944 in dem Vortrag *Vom Wesen und Werden deutscher Musik* explizit gegen die Gleichsetzung von Deutschen und Flamen aussprach und mit Blick auf das 16. und 17. Jahrhundert von „innereuropäische[r] Literatur“ sprach.<sup>103</sup>

Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* sei trotz aller außerdeutschen Voraussetzungen eine „ganz einzigartig deutsche“ Kunstleistung; entscheidend sei nämlich, was die Künstlerpersönlichkeit „vermöge ihrer rassischen Kraft“ aus dem Vorgefundenen mache.<sup>104</sup> Blume fügte sich in das verbreitete Bestreben aufzuzeigen, dass auch die in anderen kulturellen Kontexten komponierten Werke deutscher Musiker originär deutsch seien. Für Rudolf Gerber hatten etwa Georg Friedrich Händel und Christoph Willibald Gluck schon ihren frühen Opern „den Stempel deutschen Geistes“ aufgedrückt. „Das nordische Erbe im deutschen Blut läßt den deutschen Menschen [...] auch in der Welt der künstlerischen Phantasie Probleme, Widerstände und Konflikte sehen, die ‚überwunden‘ werden müssen.“<sup>105</sup> Der Ansatz, der bereits durch das Fehlen einer Definition der zentralen Begriffe „deutsch“ und „nordisch“ diskreditiert wird, musste zu widersprüchlichen Ergebnissen führen: Während für Blume die von böhmischen Musikern dominierte Mannheimer Schule eine vom Deutschen abweichende seelische Haltung zeigte, „die von tänzerischer Beschwingtheit, von weicher Gefühlsbeseelung und sinnlichem Lebensgenuß“<sup>106</sup> spreche, kam Ernst Bücken zu dem Ergebnis, dass trotz der Herkunft von Johann Stamitz, Franz Xaver Richter und Anton Filz vieles dort „in die Richtung deutscher Musikanlage und Musikbegabung“ weise.<sup>107</sup>

Obwohl die Musik von Heinrich Schütz formal der Claudio Monteverdis ähnelt, trennten beide für Blume Welten; auch Johann Sebastian Bachs Partiten seien trotz aller französischen Äußerlichkeiten „Zeugnisse eines rein deutschen Kunstsinnes“. Nicht in den Formen und Elementen sei das Nordische zu finden; diese mögen durchaus übernommen worden sein. Die Musikgeschichtsschreibung habe noch nicht erkannt, „dass geistige Leistungen sich nicht aus ihren Elementen addieren lassen“. Entscheidend sei, was man aus dem Material mache, weswegen er einen Perspektivenwechsel anmahnt, „vom Konstanten

102 Blume, *Rasseproblem*, S. 60–66.

103 Zitiert nach Gerhard, *Musikwissenschaft*, S. 174.

104 Blume, *Rasseproblem*, S. 60–66.

105 Rudolf Gerber, „Die deutsche Wesensform bei Händel und Gluck“, in: *Deutsche Musikkultur* 6 (1941/42), S. 107–117, hier S. 114.

106 Blume, *Rasseproblem*, S. 75.

107 Ernst Bücken, „Die Bedeutung von Stammestum und Landschaft in der deutschen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts“, in: *Die Musik XXVII/2* (November 1934), S. 161–166, hier S. 162f.

und Meßbaren auf das verhältnismäßig Inkonstante, Fließende, vom Stoff zum Geist, vom Quantitativen zum Qualitativen, von der Gestalt zum Sinn, vom Sein zum Werden, von der Form zur Tätigkeit“<sup>108</sup>. Mit der Abwendung vom empirisch Nachweisbaren zum „Geistigen“ zeigte sich Blume plötzlich auf einer Linie mit der einleitend skizzierten Wissenschaftsfeindschaft, die Methoden abwertete, die nicht zum gewünschten Ergebnis führten. Diese brachte der nationalsozialistische Musikpublizist Siegfried Günther, ein Berliner Studienrat, exemplarisch in einem im *Archiv für Musikforschung* publizierten Aufsatz zum Ausdruck. Dort kritisierte er die Ergebnisse einer empirischen Arbeit, die die Verbindung von „Rasse“ und musikalischer Begabung verneint hatte. Deren „zahlenmäßige“ Ergebnisse seien ganz anders zu bewerten, „wenn sie aus von Grund auf ganzheitlicher d. i. nationalsozialistischer Weltanschauung heraus zu werten sind und nicht im Sinne nur mechanisch-exakter, rationaler und individualistischer Wissensfindung und Erkennung gesehen werden“<sup>109</sup>. Während er die Vorherrschaft des Rationalismus als „Ausdruck der Überfremdung durch den spezifisch rational veranlagten westischen Geist, der wieder mit dem Rationalismus des Judentums enge Berührungspunkte hat“ abqualifizierte, sei es die Haltung einer „typisch deutschen Wissenschaft“ sich loszulösen „von der nur rationalen und konstruktiven, oft aber gerade deshalb unschöpferischen Erkenntnisweise“.<sup>110</sup> Wenn Blume betonte, jede Musikbetrachtung verfehle ihren Sinn, die glaube, „das geistig-seelische Moment in der Musik [...] ausschalten und sich ausschließlich an den stofflichen, d.h. den klanglichen oder den rhythmisch-metrischen Bestandteilen orientieren zu können“<sup>111</sup>, dann näherte er sich dieser Maxime an.

### *Eine „mutige Tat“?*

Im Zusammenhang mit dem Entnazifizierungsverfahren im Jahr 1947 behauptete Blume, er habe sich mit seinem Vortrag bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen, auf der „die Gegensätze der Parteiideologie und der wissenschaftlichen Sachlichkeit aufeinandergeprallt sind“, eindeutig gegen „die NSDAP und ihre Rassenideologie“ positioniert. Ihm sekundierte der Gutachter im Entnazifizierungsverfahren, ein gewisser Hans Dunkelmann, in einem offensichtlichen Gefälligkeitgutachten, das sich eng an Blumes eigene Darstellung anlehnte. Zwar ist dessen Schluss zutreffend, dass die „politische Rassenfrage oder die Judenfrage [...] in dem Buch überhaupt nicht berührt“ werden.<sup>112</sup> Der Befund ist jedoch, wie die Untersuchung gezeigt hat, keineswegs schon ausreichend zur Einordnung von Texten wie Blumes *Rasseproblem*. Die Zusammenhänge zwischen Wissenschaft und Politik waren weiter gefasst; der musikwissenschaftliche Diskurs im Nationalsozialismus behandelte fachspezifische Themen, die in der einen oder anderen Weise mit der schon von der „völkischen Bewegung“ behaupteten besonderen Stellung des germanisch-nordischen Menschen in Beziehung standen.

Geradezu absurd mutet die Behauptung des Gutachters an, man könne es als eine „mutige Tat von Prof. Blume darstellen, damals so ein Buch geschrieben zu haben“<sup>113</sup>. Blumes

108 Blume, *Rasseproblem*, S. 61.

109 Siegfried Günther, „Musikalische Begabung und Rassenforschung im Schrifttum der Gegenwart. Eine methodologische Untersuchung“, in: *Archiv für Musikforschung* 2 (1937), S. 308–339, hier S. 309.

110 Ebd., S. 327.

111 Blume, *Rasseproblem*, S. 14.

112 Zitiert nach Custodis, *Entnazifizierungsverfahren*, S. 19f.

113 Ebd., S. 20.

Kritik an der bisherigen Forschung – insbesondere an der Idee, bestimmtes musikalisches Material sei an konkrete „Rassen“ gebunden – war kein Akt des Widerstands gegenüber der „Rassenforschung“, sondern der Versuch, sich innerhalb des Diskurses an führender Stelle zu positionieren. Dies zeigen auch die Ergänzungen in der zweiten Auflage des *Rassenproblems*, in der er die neu hinzugekommenen Konkurrenten abwertete, die nicht seine Positionen übernahmen, während er wie bereits erwähnt Eichenauer lobte, der sich ihm inzwischen weitgehend angeschlossen hatte.<sup>114</sup> Blumes Kritik war größtenteils nicht einmal die eigene geistige Leistung, sondern eine geschickte Kompilation bereits vorliegender Literatur, die bestimmte Annahmen längst widerlegt hatte. Seine ambitioniert gedachte, dabei mitunter widersprüchliche und merkwürdig zwischen aus heutiger Sicht reflektierten und abseitigen Positionen oszillierende Schrift war dazu gedacht, die Deutungshoheit auf einem karriereträchtigen Sektor zu erlangen – und dieses Ziel scheint er erreicht zu haben, wie die zeitgenössischen Reaktionen deutlich machen.

---

114 So monierte er: „Josef Bachers Versuch, das ‚nordische Lied‘ durch Intervallstatistik zu definieren, kann kaum überzeugen und bleibt in dem Grundfehler, bestimmte Tonverhältnisse als rassisches Erbgut zu betrachten, haften. Die Urteile Adolf Seiferts sind nicht zureichend begründet und in ihrer apodiktischen Form – so über das Verhältnis von Volksmusik und Kunstmusik – geeignet, bestehende Irrtümer zu bestärken.“ Blume, *Rassenproblem* 21944, S. 31.

Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth)

## Institutionelle Dramaturgie und digitale Oper

Streamingangebote und Live-Übertragungen von Operaufführungen, allen voran die Serie *Met live: in HD*, gehören seit rund einer Dekade zum Kulturangebot und generieren ein eigenes Opernpublikum. Sie führen zu einem allmählichen Wandel der Operndramaturgie. Diese übersteigt traditionelle Formen der Produktionsdramaturgie, die sich eher auf einzelne Inszenierungen bezieht, und führt zu einer neuen Form von institutioneller Dramaturgie. Damit ist das Vermögen der Institution bezeichnet, bestimmte Stars und Sichtbarkeiten zu generieren und bestimmte Identifikationsangebote in Serie zu liefern mit dem Ziel, die Kunden an das Opernhaus zu binden. Institutionelle Dramaturgie bestimmt damit auch mehr und mehr das Opernerlebnis – zumindest auf globaler Ebene. *Met live: in HD* und andere digitale Initiativen stellen ein von der Musiktheaterforschung bislang wenig beachtetes Forschungsfeld dar, da sie fälschlicherweise lange als Zweitverwertung oder Merchandise einer Operaufführung abgetan wurden und allenfalls Gegenstand empirischer Publikumsforschung waren. In diesem Artikel werden erste Fragestellungen aus musiktheaterwissenschaftlicher Perspektive vorgestellt, um den Wandel der Opernproduktion und -rezeption im Zeichen der digitalen Übertragung besser zu verstehen.

### *Operaufführungen zwischen Ereignis und Produkt.*

Seit 2013 verhandeln Unterhändler der USA und der EU über das Freihandelsabkommen *Transatlantic Trade and Investment Partnership* (TTIP). Nicht wenige Musiktheaterschaffende befürchten massive Änderungen der gesetzlichen und ökonomischen Rahmenbedingungen und einen Verlust kultureller Vielfalt durch eine erneute neoliberale Öffnung des Marktes. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die 2014 erfolgte Aufnahme der deutschen Theater- und Orchesterlandschaft in die UNESCO-Liste der immateriellen Kulturgüter.<sup>1</sup> Ausdrücklich sprechen der Deutsche Bühnenverein und der Deutsche Musikrat, die diesen von der Politikerin Antje Vollmer 2003 gemachten Vorschlag wieder aufnahmen, von dem öffentlich finanzierten Ensemble- und Repertoiresystem als dem eigentlichem Gut, nicht aber von den Gebäuden oder Organisationsstrukturen der Theater und Orchester an sich. Als immaterielles Kulturerbe ist damit eine historische Perspektive nicht nur auf das Musiktheater und die Oper im Besonderen markiert. Sie unterscheidet sich deutlich von jener kulturökonomischen Auffassung im Zeichen von TTIP, Operaufführungen als ein aktuelles Produkt zu definieren, welches – wie andere Produkte auch – nachgefragt und konsumiert wird.

1 Vgl. Anon., „Immaterielles Kulturerbe“, <<http://www.unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/bundesweites-verzeichnis/eintrag/deutsche-theater-und-orchesterlandschaft.html>>, 12.3.2016. Freilich reiht sich die Orchester- und Theaterlandschaft nun in die Reihe immaterieller Güter ein, die auch das Kneipp-Baden oder den Volkstanz umfasst, was zu einigen spöttischen Kommentaren Anlaß bot. Vgl. Thomas Steinfeld, „Flucht eines Kulturfunktionärs“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.5.2013, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-theaterlandschaft-flucht-eines-kulturfunktionaers-1.1679552>, 12.3.2016. Steinfeld prognostiziert hier einen Verlust an lebendiger Aufführungskultur und einen Zwang zum Historismus.

Das grundlegende Problem dieser aktuellen Debatte scheint zu sein, dass es dies- und jenseits des Atlantiks divergierende Vorstellungen darüber gibt, was eine Operaufführung ausmacht. Das Problem ist also nicht allein, dass momentan ein Abkommen hinter mehr oder weniger verschlossenen Türen verhandelt wird. Kulturschaffende aller Sparten scheinen vielmehr besorgt darüber zu sein, dass sie mit Blick auf die kulturföderalistisch strukturierte Musik- und Theaterlandschaft mit einer Entwicklung konfrontiert sind, die nicht ganz in diese Landschaft<sup>2</sup> passt.

Man könnte vereinfacht sagen, dass hier die Vorstellung von Kultur als einem globalen Produkt erneut in den Konflikt gerät mit der europäischen Vorstellung von Kultur als einer – überspitzt formuliert – dekorativen Ausstattung eines sozialen Ereignisses. Die Philosophin Lydia Goehr hat diese Differenz als die zwischen einem ereignisorientiertem Kulturbegriff und einem werkorientierten Kulturbegriff dargestellt.<sup>3</sup> Sie geht davon aus, dass die aristokratisch geprägte Gesellschaft im 18. Jahrhundert Kultur eher als Ereignis ansah. Konzerte, Opern-, Theater-, und Tanzaufführungen schmückten gesellschaftliche Ereignisse und repräsentierten deren Reichtum. In dem Maße, wie eine bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft sich anschiebt, ihr Selbstverständnis kulturell zu untermauern, wandelt sich der Kulturbegriff hin zum Werk, welches lizenziert und gehandelt werden kann. Diese Entwicklung setzte in der Operngeschichte an unterschiedlichen Orten und zeitversetzt gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein.<sup>4</sup> Jede Gesellschaft schafft sich die Kultur, die zu ihr passt, so könnte man lapidar diese Lage beschreiben: Kultur als Werk kann man handeln und den Handel kontrollieren, Kultur als Ereignis muss man verbrauchen und sich diese Ausgabe auch leisten wollen. Aber welche Kultur passt in eine demokratische Gesellschaft, die sich zunehmend als „globale“ Weltgesellschaft wahrnimmt? Weder das verknäppte Produkt noch das dekorative und mithin auch verschwenderisch prunkvolle Ereignis stellen wohl wirkliche Optionen dar, deren Überkreuzung im „Event“ erst recht nicht.

Wie kaum eine Form der darstellenden Kunst wird die Oper (und hier ist bewusst nicht vom weiteren Bereich des Musiktheaters die Rede) sowohl mit dem Ereignis- wie dem Werkaspekt in Beziehung gesetzt. Operaufführungen überwinden spielend Sprach- und Nationalgrenzen, sie werden weltweit rezipiert und bewahren sich dank einer starken Kanonbildung einen historischen Kern des festlichen Ereignisses. Man erkennt dies etwa immer noch an der Kleiderordnung und der Preisstruktur, die ihre Nähe zu repräsentativen gesellschaftlichen Anlässen wie etwa Empfängen oder Bällen bekunden. Nicht unerheblich

2 Statistisch gesehen handelt es sich um eine „Theater- und Orchesterlandschaft [mit] rund 140 öffentlich getragenen Theatern [...]. Hinzu kommen rund 220 Privattheater, etwa 130 Opern-, Sinfonie- und Kammerorchester und ca. 70 Festspiele, rund 150 Theater- und Spielstätten ohne festes Ensemble und um die 100 Tournee- und Gastspielbühnen ohne festes Haus.“ Deutscher Bühnenverein, „Theater und Orchester“, <<http://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/19.html>>, 19.3.2016.

3 Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, S. 231.

4 Vgl. für die Produktion von Mozart-Opern in London ab 1806: Rachel Cowgill, „Mozart Productions and the Emergence of Werktreue at London's Italian Opera House, 1780–1830“, in: *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Borders*, hrsg. von Roberta Montemorra Marvin/A. Thomas Downing, Aldershot 2006, S. 145–186; für die italienische Oper: Hilary Poriss, „Aria Substitution in *Lucia di Lammermoor*“, in: *Cambridge Opera Journal*, 13 (2001), S. 1–28. Zum Wandel des Leistungsschutzrechts: Judith Milhous, Gabriella Dideriksen, Robert D. Hume, *Italien Opera in Late Eighteenth-Century London*, vol. 2, „*The Pantheon Opera and its Aftermath, 1789–1795*“, Oxford 2001, S. 455–460. Für die Pariser Oper in der Revolutionszeit (genauer das Règlement du 1. Avril 1792): Mark Darlow, *Staging the French Revolution*, Oxford 2012, S. 137.

ist dabei, dass Opern in der Regel an einem architektonisch herausragenden Ort aufgeführt werden – häufig in repräsentativer Lage – und in der Regel für solche Häuser komponiert wurden. „[O]pera has been housed nearly since its beginnings in what we call the opera house – whether in the form of court theatre or commercial theater or, as so often in its history, in some combination of these two.“<sup>5</sup> Die Oper behauptet also einen Platz in der Theaterlandschaft und nicht selten eine privilegierte Stellung innerhalb einer urbanen Hierarchie der Kulturinstitutionen.

Das Operngeschäft hingegen hat sich schon früh von der lokalen Verwurzelung verabschiedet und netzwerkartig verschiedene Opernhäuser aufeinander bezogen. Das Casting der Sänger, die Wahl der Dirigenten und Musikdirektoren erfolgt heute nicht selten primär einer merkantilen Logik im globalen Maßstab, die den Begriff des geschützten Werkes natürlich voraussetzt. So ist im Operngeschäft von der Vermarktung von „Rundum sorglos“-Verträgen die Rede. Manuel Brug hebt mit diesem Ausdruck die zunehmende Bedeutung einiger weniger Agenturen hervor, die teilweise mit Paketen aus Sängern, Dirigenten, Regisseuren und sogar Ausstattern zu „Vollanbietern“<sup>7</sup> der Opernhäuser werden. Innerhalb dieses Systems werden die Rollenpartien und Besetzungen zu einem spekulativen Gut, um welche die Opernhäuser konkurrieren. Aus dieser Perspektive ist es oft entscheidend, ob bestimmte Künstlerstars gewonnen werden können und man sich als Kulturinstitution am Markt positionieren kann.

Für das deutschsprachige Theatersystem sind wohl beide Perspektiven, die historische Vorstellung vom festlichen Ereignis und die kapitalistische Idee des Produkts, von Belang. So ist etwa der Anspruch der Opernhäuser deutlich erkennbar, Operninszenierungen mit künstlerischen Verfahren (vor allem der Regie) zu entwickeln, die häufig vor Ort in Hinsicht auf eine bestimmte Inszenierungsaussage entwickelt werden. Daher müssen ein aufs andere Mal weitreichende ästhetischen Entscheidungen getroffen werden, die u. a. das Bühnenbild, oder den gebauten Raum, die Besetzung, die Dramaturgie und die Darstellungsweisen umfassen und mithin müssen auch eigene Verfahren der Probe erst entwickelt werden. Mit einer handwerklich sauberen Einrichtung eines Stückes ist es nicht getan. Von einer Referenzinszenierung ist daher auch selten die Rede, ganz im Gegensatz zur konzertant aufgeführten Musik oder zur Historischen Aufführungspraxis, wo man selbstverständlich von einer musikalischen Referenzinterpretation und Referenzaufnahme spricht. In einer Ensemble- und Repertoirestruktur, die das Regieteam tendenziell zum Ko-Autor der Aufführung erhebt, kann man also nur auf wenig etablierte Standards zurückgreifen, was die Kosten natürlich in die Höhe treibt.

Das grundlegende kulturökonomische Problem der Unterscheidung von Ereignis und Werk scheint zu sein, dass hier ein meritorisches Gut wie eine Operninszenierung mit einem Produkt industrieller Fertigung ins Verhältnis gesetzt wird, welche als musikalische Ton-Filmaufnahme gehandelt wird. Unter einem meritorischen Gut ist nach Richard A. Musgrave eines zu verstehen, dass nach Meinung von Insidern zu wenig konsumiert wird und dessen Mangel erst noch erkannt werden muss. Es steht im Gegensatz zu einem demeritorischen Gut, wie etwa einer Droge, die im Übermaß konsumiert zu werden droht und deren Konsum deshalb reguliert oder verboten werden muss. Gerade der meritorische

5 Roberta Montemorra Marvin/Downing A. Thomas, *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, Aldershot 2006, S. 253–263, hier S. 254.

6 Manuel Brug, „Rundum sorglos“, in: *Opernwelt*, Juni 2009, S. 34–39.

7 Ebd., S. 38.

Charakter der Oper ist es, der die Notwendigkeit gebiert, Opernhäuser zu fördern, und deshalb wird häufig auch der Hinweis darauf dort angebracht, wo es gilt, sich vor Sponsoren und Förderern zu legitimieren. Man müsse durch die Förderung der Häuser die Möglichkeit bewahren, dass Zuschauer ihr Bedürfnis allererst erkennen und entwickeln können. Die Argumentation zielt also nicht auf Ticketverkäufe an ein gegebenes Publikum allein, sondern immer auch auf ein zu gewinnendes potentielles Publikum. Ein industriell gefertigtes Gut hingegen rechtfertigt den Aufwand seiner Herstellung eher dadurch, dass ein massenhaftes Bedürfnis bereits besteht oder durch kalkulierten Werbeaufwand leicht zu wecken ist.

Aus dieser kulturökonomischen Perspektive scheint die Alternative der Akteure im Zuge der TTIP-Debatte klar: Hält man am Kulturföderalismus fest oder öffnet man sich dem Sponsoring und der Optimierung der Einnahmen? Denkt man in Kategorien globaler Hegemonie und den ihr folgenden Klassifizierungen oder behauptet man besser (s)einen tradierten Ort und dessen Nachhaltigkeit innerhalb der Kulturlandschaft?

Es wäre irrig zu glauben, dass diese Problemlage erst mit Einführung des Freihandelsabkommens aktuell und dringlich würde. Die Zukunft hat schon begonnen in Form der digitalen Übertragung international renommierter Opernaufführungen in rund 140 deutschsprachige Kinos bis hin in Mittel- und Kleinstädte. Auf fast unspektakuläre Weise ist eine „institutional dramaturgy“<sup>8</sup> der Opernhäuser und ein Wandel der Vorstellung hin zu Oper als einem kulturindustriellen Produkt zu konstatieren. James Steichen schlägt diesen Begriff für den amerikanischen Opernkontext vor. Er geht davon aus, dass durch die Übertragung von Opernaufführungen ins Kino innerhalb der Institution Oper tendenziell ein eigenständiges Institut gegründet werde. Die Zahlen geben ihm recht. Es handelt sich um mehr als eine Innovation der Kino- oder TV-Oper. Große Opernhäuser nehmen vielmehr die Möglichkeit wahr, sich medial neu zu erfinden und die eigene Reichweite zu erhöhen.

Basierend auf Mark Clagues kulturökonomische Studie zum Chicagoer Auditorium Building hält James Steichen fest, dass im amerikanischen Kontext weder der Gesetzgeber, noch der Komponist, der Sänger oder gar der Zuhörer die treibende Kraft im Operngeschäft seien, sondern vielmehr die Institution selbst, welche alle diese Entitäten zusammenbringt.<sup>9</sup> Folglich stehe in der digitalen Oper nicht der Transfer einzelner Inszenierungen in ein anderes Medium zur Disposition, sondern die Inszenierung der Institution selbst durch neue Medien. Explizit spricht er davon, dass die Übertragungen dafür genutzt werden, die gesamte Institution einem medialen Wandel zu unterziehen. Die Summe dieser medialen Praktiken nennt er institutionelle Dramaturgie:

„Institutional dramaturgy consists of the practices through which an arts institution structures its patrons' experiences in the service of advancing its goals or articulating its identity. Institutional dramaturgy is not to be confused with the critical or historical guidance supplied by artistic dramaturges, but it is intimately tied up with what happens on stage. In fact, it is institutional dramaturgy that lends performances much of their aura of success. It is concerned with managing the public profile of the presenting institution and lending extra bit of star power to the agents, marketers, fund-raisers – and in part in what we would term the front of house – the house managers, ushers, housekeepers.“<sup>10</sup>

Institutionelle Dramaturgie zeigt sich momentan besonders deutlich in der Operninszenierung im Kino. Dieses Produkt ist seit rund einer Dekade in HD-Qualität am Markt

8 James Steichen, „Peter Gelb and the Institutional Dramaturgy of The Met: Live in HD“, in: *Music and the Moving Image*, vol. 2/2 (2009), S. 24–30.

9 Ebd., S. 24.

10 Ebd., S. 26. Steichen unterscheidet die ästhetisch-kritische Produktionsdramaturgie von der institu-

vertreten. Was in der Forschung als „Digital Broadcast Cinema“<sup>11</sup> oder „Opera on Video“<sup>12</sup> bezeichnet wird, ist besser bekanntgeworden unter dem Namen des Marktführers: *Met live: in HD*. Darunter sind vereinfacht gesagt Übertragungen von Opernaufführungen der New Yorker Metropolitan Opera in Multiplexkinos zu verstehen. Zusammen mit „Pay by streaming“-Angeboten (PBS), Radio- und Satellitenübertragungen, zeitversetzten Ausstrahlungen und der ja bereits etablierten Herstellung von DVD-Aufnahmen bildet das Programm *Met live: in HD* die digitale Strategie dieses führenden Opernhauses. Die Akzeptanz ist in Nordamerika laut ersten Umfragen sehr hoch. Der wichtigste Bericht stammt von der Shugoll Research Corporation<sup>13</sup> im Auftrag von Opera America aus dem Jahr 2008.

Er wurde in Zusammenarbeit mit 32 beteiligten lokalen Kinos erstellt. Aus gut 5.000 Rückmeldungen ergab sich der Eindruck, dass nur 18 % der Zuschauer niemals zuvor in die Oper gingen, der Rest des Publikums bestand aus aktivem Opernpublikum. Überwiegend waren dies weiße, ältere und gebildete Menschen, nur ein kleiner Teil war unter 25 Jahren. Allerdings war das jährliche Einkommen etwas unter dem des durchschnittlichen Opernpublikums.

Etwas mehr als die Hälfte war nach der Vorführung der Meinung, sowohl örtliches wie übertragene Operngeschehen weiterzuverfolgen. 15 % bevorzugten die Kinovariante, 27 % die örtliche Aufführung. Der Bericht schließt mit der Feststellung, dass das neue Programm sein Publikum gefunden habe. Die Befragten werden wahrscheinlich wieder eine Aufführung im Kino besuchen. 75 % würden allerdings auch eine örtliche Aufführung besuchen. Also könne nicht gefolgert werden, dass neue Programme der örtlichen Aufführung ein Publikum entzöge. Die Studie erfasst auch eine qualitative Einschätzung des Kulturangebots: Lobend wird etwa hervorgehoben, dass man im Kino verglichen mit einem Opernbesuch eine bessere Sicht auf das Geschehen habe, dass die Sitze mehr Komfort böten und allgemein ein besseres Preis-Leistungs-Verhältnis erzielt werden könne.

Insgesamt also wird hier ein positives Bild des neuen Angebots gezeichnet, werden die Chancen der digitalen Oper betont. Wenn allerdings die ersten Untersuchungen<sup>14</sup> feststellen, dass sich ein eigenes Publikum für die Übertragung ausbildet, welches mit dem etablierten Opernpublikum nicht in Konkurrenz stünde, so darf dies nicht darüber hinweg täuschen, dass sich dies in Zukunft ändern wird. Wie Reuband in mehreren Untersuchungen gezeigt hat, altert das Opernpublikum dramatisch – zwischen 1979 und 2004 um mehr als 10 Jahre mit einem Durchschnitt knapp unter 60 Jahren.<sup>15</sup> Das traditionelle Opernpublikum also

---

tionellen Dramaturgie. Diese Unterscheidung trifft für die europäischen und insbesondere deutschen Theater nicht in gleicher Weise zu, hält man hier doch eher an der Einheit von Förderung, Bildungsauftrag und entsprechender ästhetischer Behauptung fest, wie sie seit Lessing zum Grundbestand jeder Dramaturgie gehört. In Steichens Konzept von Dramaturgie fehlt quasi der Bildungsauftrag und damit auch der Begründungszusammenhang, Theater als ein meritorisches Gut zu definieren, das öffentlich zu fördern sei. Vgl. dazu Wolf-Dieter Ernst, Rezension von „Mark Darlow. Staging the French Revolution“ <<http://www.sehepunkte.de/2015/09/21932.html>>, 21.4.2016.

11 Paul Heyer, „Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses“, in: *Canadian Journal of Communication*, vol. 33 (2008), S. 591–604.

12 Christopher Morris, „Digital Diva: Opera on Video“, in: *The Opera Quarterly* 26/1 (2010), S. 96–119.

13 Shugoll Research, „The Metropolitan Opera Live in HD survey“, 2008, <[http://www.shugollresearch.com/images/documents/opera\\_report.pdf](http://www.shugollresearch.com/images/documents/opera_report.pdf)>, 14.3.2016.

14 Neben dem Shugoll-Report existiert die Untersuchung von Stephan van Eeden, *The Impact of The Met: Live in HD on Local Opera Audience*, Masterarbeit, University of British Columbia, Vancouver 2011.

15 Karl-Heinz Reuband, „Die Institutionsoper in der Krise? Generationsbedingte Änderung des Opernbesuchs und des Musikgeschmacks im Langzeitvergleich“, <

wandelt sich. Und keineswegs ist dabei ausgemacht, dass die Wahrnehmungskonvention und der Habitus eines Opernbesuchs auch auf die kommende Generation tradiert werden. So könnte das Streaming-Angebot zwar zu neuen Konventionen und Wahrnehmungsstilen der Opernaufführung führen, tradierte Formen und soziale Kontexte jedoch unreflektiert dem kulturellen Vergessen ausliefern. Das also sind die Chancen und Risiken, die für die kulturföderalistisch geprägte Vorstellung von der Oper als einem meritokratischen Gut bestehen. Es lohnt sich daher näher hinzuschauen, was es mit der digitalen Übertragung von Opernaufführungen auf sich hat und wie eine kritische Einschätzung dieser Entwicklung zumal von der Warte der deutschsprachigen Ensemble- und Repertoirestruktur her aussehen könnte. Dazu muss allerdings zunächst geklärt werden, wie diese mediale Entwicklung einzuordnen ist, welches Repertoire dort gezeigt wird und welche Effekte diese Entwicklung beim Publikum erzielten.

### *Produktionsweisen der digitalen Oper*

Wiewohl von der Kritik als solche bezeichnet, stellt die Übertragung von Opernaufführungen keineswegs eine „neue Kunstform“ dar.<sup>16</sup> Zu Recht wird in der Literatur darauf verwiesen, dass etwa die Metropolitan Opera in New York schon immer eine Vorreiterrolle hatte, wenn es darum ging, neue Technologien zu implementieren. Bereits 1905 wurde vom Dach des Opernhauses die Stimme von Enrico Caruso übertragen, seit dem 25.12.1931 gibt es Radioübertragungen in wöchentlicher Abfolge und seit 1951 TV-Übertragungen in Theatern in den USA, 1977 gefolgt von den „Live from the Met“-Übertragungen ins Kabelfernsehen.<sup>17</sup>

Auch haben sich inzwischen alternative dramaturgische Modelle für die Kinoübertragung herausgebildet und es werden auch regelmäßig Konzerte, Ballettaufführungen und Schauspielaufführungen übertragen, etwa durch die Washington National Opera, die National Opera in London, die Opéra National de Paris oder die Scala in Mailand. Die Washington National Opera etwa bietet ihr Programm gratis an Schulen oder anderen Bildungseinrichtungen an, um andere Publikumsschichten zu erreichen.<sup>18</sup> Die ca. 15.000 Dollar, die für eine einzelne Übertragung aufgewandt werden müssen, sind durch Sponsoring und Fundraising finanziert, wobei gezielt die bestehenden Alumnivereine der kooperierenden Bildungseinrichtungen angefragt werden. So findet die Opernaufführung gewissermaßen ihren Weg in die Klassenzimmer und Jugendzentren. „No school has been denied to receive the telecast, and there will be no cost to any local individual who wants to go over to the school auditorium and see it“,<sup>19</sup> so hebt der Operndirektor Kenneth R. Feinberg hervor. Dem stehen ca. 18 Dollar für ein Ticket gegenüber, welches für eine *Met live: in HD*-Übertragung zu entrichten sind. Ungeachtet aller Differenzen bleibt aber der Eindruck, dass die

net/downloads/magazin/km0912.pdf>, Nr. 38, Dezember 2009, S. 8–12, S. 10, 21.4.2016. Die gesteigerte Lebenserwartung und das höhere Bildungsniveau, welche über die Dekade hinweg zu verzeichnen sind, wurden in die Umfrageergebnisse eingerechnet und nivellieren die These von der Vergreisung des Opernpublikums nicht.

16 So der Tenor der ersten Kritiken, etwa Douglas McLennan, „Singing to the cheap(er) seats. The Met’s experiment of merging film with live performance has created a new art form“, in: *The Times*, Beilage, 4.2.2007.

17 Vgl. Heyer, *Live from the Met*, S. 592f. Unter dem Begriff Kunstform wird hier offensichtlich die filmische Regie und der Schnitt gefasst, welche die Simulation eines Live-Eindrucks ermöglicht.

18 Vgl. Marcia Young, „Beaming Up the Next Generation“, in: *Opera News*, September 2007, S. 54f.

19 Feinberg zitiert in Young, „Beaming Up the Next Generation“, S. 55.

Aufführung hier primär als Produkt vermarktet wird, insofern die Verbreitung der Oper ja das zentrale Motiv darstellt.

Fasst man die Befunde der bestehenden Forschung zu diesem Phänomen zusammen, die aus musik-, theater- und medienwissenschaftlicher Perspektive angestellt wurden, so fragt man sich allerdings, ob der werkzentrierte Opernbegriff, der kulturökonomisch ja favorisiert wird, überhaupt noch die Referenz darstellt, um Opernübertragungen im Kino zu erfassen. Die „Ontologie“ und formale Geschlossenheit der Opernübertragung jedenfalls changiert ihrem Werkcharakter ungeachtet zwischen dem Opernhaus und den jeweiligen Übertragungssituationen. So schreibt Christopher Morris: „Opera on video now proliferates in so many forms that belittling it as a second-hand imitation, supplement, or record of something that happened elsewhere begins to seem hopelessly inadequate: it's there and now is increasingly found in its remediated form.“<sup>20</sup> Morris macht also auf die Vielfalt der Übertragungsformen aufmerksam, die neben den hier besprochenen Live- und Kino-Übertragungen selbstverständlich auch die dezentraleren Wege der sozialen Medien wie YouTube, die digitalen Mediatheken oder das Webstreaming umfassen.

Es spräche also vieles dafür, von einer Rückkopplung der Medienformate auf das Produkt der Live-Aufführung auszugehen, so wie es Philip Auslander für das Verhältnis von Theater und Fernsehen erforscht hat.<sup>21</sup> Die neuen dramaturgischen Möglichkeiten und der technische Aufwand machen aus der Operaufführung etwas anderes – eine Mischung aus einem Sportevent und jenen filmischen Erzählweisen, die bereits im Opernfilm und in den Aufnahmen von Operaufführungen für das Fernsehen erprobt wurden. „The basic idea is ,to market opera like a live spectator sport“<sup>22</sup>, lässt sich der Leiter der Metropolitan Opera, Peter Gelb zitieren. Dieser Einfluss beschränkt sich dabei nicht auf die Kadrierung und Kameraführung. Er übertrifft bei weitem die in der Forschung zum Opernfilm und zu Oper im Fernsehen<sup>23</sup> dargelegten Erkenntnisse, dass und wie die Komposition und das Libretto durch eine „zweite Regie“<sup>24</sup> mit den Verfahren der Bildeinstellung und Bildmontage synchronisiert werden. Diese gehen immer noch von einer mehr oder weniger geschlossenen Dramaturgie aus, deren Dokumentation sich in Ton- und Bildaufnahmen nachvollziehen

20 Morris, „Digital Diva: Opera on video“, S. 99.

21 Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge 2008; vgl. auch Jay David Bolter/Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1999.

22 Peter Gelb zitiert in: Andrew Moravcsik, „Sopranos at the Cineplex“, in: *Newsweek* (International Edition, 19.3.2007), S. 54.

23 Die Forschungsliteratur zum Verhältnis von Oper und Film/TV ist sehr ausgebreitet. Vgl. aus musikwissenschaftlicher Sicht Konrad Körte, *Die Oper im Film. Analyse des Produktionsapparates und der Regie an Hand von Giuseppe Verdis „Otello“ in der Inszenierung für den Film von Walter Felsenstein*, Frankfurt a. M. u. a. 1989; Inga Lemke (Hrsg.): *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater in und für das Fernsehen*, Anif/Salzburg 1998; Marcia Citron, *Opera on Screen*, New Haven, CT 2000; Peter Csobádi u. a. (Hrsg.), *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien: ...ersichtlich gewordene Taten der Musik*, Anif/Salzburg 2001; Mervyn Cooke, „Opera and Film“, in: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, hrsg. von Mervyn Cooke, Cambridge 2005; Anno Mungen, „BilderMusik“ – *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, 2 Bände (= Filmstudien 45/46), Remscheid 2006; Hector J. Pérez (Hrsg.): *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, Frankfurt a. M 2012; Oliver Huck, *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*, Hildesheim, Zürich und New York 2012.

24 Johanna Werckmeister, „Die zweite Regie: Formen audiovisueller Adaption des Musiktheaters. Dargestellt am Beispiel von Bizets *Carmen*“, in: Lemke, *Theaterbühne – Fernsehbilder*, S. 189–205.

ließe. Zu wenig wird dabei allerdings bedacht, dass der mediale Transfer diese Form der Oper gleichsam perforiert und mit anderen Formsprachen überlagert.

Nicht zuletzt was den technischen und organisatorischen Aufwand betrifft, bekommt man zumindest in der New Yorker Inszenierung leicht den Eindruck, dass die zweite Regie des Übertragungsteams sich anschickt, zu einer ersten zu werden. Bis zu 12 HD-Kameras, teilweise automatisch gesteuert, verschmelzen mit dem Bühnengeschehen und sorgen für die visuelle Brillanz auf der Großbildleinwand.<sup>25</sup> Die Tonaufnahme wird für das Dolby 5.1.-System optimiert, um einen räumlichen Höreindruck analog zum Besuch im Opernhaus zu simulieren. Die mediale Ein- und Zurichtung der Inszenierung betrifft alle Aspekte der Produktion, die Stellungen der Sänger auf der Bühne, das Licht, die Richtung des Gesangs, die Maske, die Kostüme, die Ausstattung und nicht zuletzt die Spielweisen. Liegt noch auf der Bühne der Fokus eher auf dem sichtbaren Stimmkörper, so etabliert die filmische Dialogregie im visuellen Bereich unweigerlich die Konvention von Schuss und Gegenschuss. Entsprechend müssen alle auf der Bühne anwesenden Darsteller damit rechnen, in Nahaufnahme zu erscheinen. Folglich muss ihr stummes Spiel in der Lage sein, die gesamte musikdramatische Szene zu tragen – egal ob sie nun singen oder nicht. Dass diese Zurichtung der Spielweisen auf die Kameras auch Folgen für die musikalische Interpretation hat, liegt auf der Hand. Denn hier sind weniger ästhetische Gründe des Zusammenspiels von Musik und Szene ausschlaggebend, als vielmehr pragmatische Gründe in Hinsicht auf technische und ökonomische Optimierungen eines Kulturprodukts. Es ist ein Formwandel der musiktheatralen Aufführungskultur zu konstatieren. Er tangiert gerade nicht die Einheit des musiktheatralen Werkes, wie etwa das experimentelle Musiktheater, wohl aber die raumzeitliche Bedingung der Hervorbringung und Rezeption dieser Werke.

Steichen hat recherchiert, dass die Ausgaben der Metropolitan Opera für die Herstellung der Streamingangebote sich in 2008 auf 2,3 Millionen Dollar belaufen, und weist darauf hin, dass die dafür verantwortlich zeichnende All Mobile Media einen Aufwand betreibt, den man sonst für die Übertragung der Emmy- oder Oscar-Verleihung tätige. Zudem beschäftigt die *Metropolitan Opera* allein sechs Mitarbeiter in Vollzeit allein für die Umsetzung der Übertragungen.<sup>26</sup>

Auf der Seite der Einnahmen, die durch Kinoübertragung von Operninszenierungen erzielt werden, liegen divergierende Einschätzungen vor. Noch 2008 stellt Steichen die Initiative der Metropolitan Opera als ein zunehmend erfolgreiches Geschäftsmodell, als „big business“<sup>27</sup> dar. In 2006 habe sich der finanzielle Aufwand bereits amortisiert, in 2008 verdreifachte sich der Überschuss und schon ein Jahr später standen den rund 2 Millionen Dollar Ausgaben rund 20 Millionen Dollar Einnahmen gegenüber. „All these statistics show

25 Heyer, „Live from the Met“, S. 593; Brian Rose spricht von 10 Kameras und 20 Mikrofonen. Brian Rose, „All the World’s an Electronic Stage: *The Metropolitan Opera* Ventures into the Media Future“, in: *Television Quarterly*, S. 14–18, hier S. 16.

26 James Steichen, „HD Opera: A Love/Hate Story“, in: *The Opera Quarterly*, 27/4 (2011), S. 443–495, S. 449f. Ob man – wie jüngst Tina Lorenz – angesichts dieser technischen Finesse tatsächlich eine digitale Strategie für europäische Opernaufzeichnungen darin erkennen kann, dass man einen „Satz ordentliches Equipment pro Bundesland“ anschafft, „das zwischen den Premieren hin- und herzuschicken ist“, ist zweifelhaft. Tina Lorenz, „Kulturförderung – geht auch mal so“, in: *Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch*, hrsg. von Heinrich Böll Stiftung, Berlin 2014, <[https://www.boell.de/sites/default/files/endl\\_brennen-ohne-kohle\\_v03\\_kommentierbar.pdf](https://www.boell.de/sites/default/files/endl_brennen-ohne-kohle_v03_kommentierbar.pdf)>, S. 37–40, hier S. 39.

27 Steichen, „HD Opera: A Love/Hate Story“, S. 450.

in plain terms that the HD transmissions, along with the Met's enhanced media presence on satellite radio, constitute an increasingly large share of the organization's earned income."<sup>28</sup> 2009, also inmitten der Finanzkrise, bilanziert Daniel J. Wakin einen Gewinn von nur rund einer Millionen Dollar.<sup>29</sup> In 2010 gibt Morris zu bedenken, dass der Erfolg der digitalen Strategie eher in einer gesteigerten Sichtbarkeit als im höheren Gewinn zu sehen sei.<sup>30</sup> Mit Blick auf die Steuererklärungen der Metropolitan Opera von 2012 bis 2014 bestätigt sich der Eindruck, dass sich der finanzielle Erfolg in Maßen hält.<sup>31</sup> Der Vergleich der Angaben ist allerdings schwierig, da unterschiedliche Aktivitäten der medialen Distribution zusammengefasst werden.

Unabhängig davon, wie die genauen Zahlen lauten, stellt sich aus der Perspektive der neuen Produktionsweisen digitaler Oper die Frage: Wer wollte in einer Operninszenierung experimentieren, wer wollte jene Besonderheit deutschsprachiger Musiktheaterkultur mit seiner starken Stellung der Regie und Dramaturgie weiter pflegen, wenn für ein globales Millionenpublikum und mit medientechnischem Aufwand in Millionenhöhe produziert wird? Die zu erzielenden Einkünfte, mehr noch aber die Sichtbarkeit jeder Produktion, die innerhalb dieses Medienverbunds entsteht, entkoppeln diese tendenziell aus der Logik der Querfinanzierung, mit der im Repertoirebetrieb künstlerische Experimente durch etablierte Erfolgsinszenierungen ermöglicht werden.

### *Rezeption: Wohin mit dem Applaus?*

Der Formwandel der Opernaufführung durch institutionelle Dramaturgie und Medialisierung zeigt sich deutlich, wenn man die Publikumsreaktionen an den jeweiligen Übertragungsorten näher betrachtet. Diese werden besonders evident in jenem Moment, da das Publikum – so will es der theatrale Rahmen – auf die Aufführung mit Applaus oder Bekundungen des Missfallens reagiert und damit rituell dessen Ende vollzieht. Wie transformiert sich dieses Ritual? Wohin mit dem Applaus im Kino? Um es etwas überspitzt zu sagen: Der Applaus im Kino erscheint zuweilen ohne Form, genau wie jener, den die Passagiere einer sanft landenden Chartermaschine dem Piloten spenden. Man fragt sich instinktiv: Sollte man den Applaus weglassen oder Buh rufen, wenn die Landung, respektive die Aufführung nicht gelingt? Wohl kaum. Aber wen kümmert dann der Applaus, wenn dessen Ausbleiben irrelevant ist? Der Applaus findet seine (rituelle) Rahmung, seine Form also nicht vollständig. Wie es im Flugzeug keinen direkten Einfluss des Applauses auf das Geschehen gibt, so verhält es sich auch im Kino: Der Applaus ist nicht Teil der Aufführung, insofern er deren

28 Ebd.

29 Daniel J. Wakin, „Verdi with Popcorn, and Tripidation“, S. 3.

30 Morris, „Digital Diva: Opera on Video“, S. 116, FN 18 „If media reports are to be believed, the success of this venture has largely been in the publicity it has generated for the Metropolitan Opera, not in revenue“.

31 In 2013 werden etwa folgende Aktivitäten aufgeführt: „Media presentation of opera performance. Live performance broadcast in high definition to movie theaters throughout the world. Live audio transmission of performances on radio and the Met's website. Past performance broadcast on television, radio stations and the internet globally.“ Steuererklärung Form 990 (2013), S. 2. Dabei wurde ein Überschuss von rund 1,5 Millionen Dollar erzielt bei einem Umsatz von rund 30 Millionen Dollar. Jedoch wurden mit Aufführungen im Haus 900.000 Zuschauer erreicht, mit medialen Übertragungen hingegen weltweit 12 Millionen. Vgl. Steuererklärung aus 2013 der New York Metropolitan Opera, <www2.guidestar.org>, 14.3.2016.

Vollzug nicht bezeugt. Er ist Teil eines Rituals, das sich medial transformiert. Es wird zu etwas anderem, teils eine spontane Fan-Kommunikation, teils eine losgelöste Tradition, die neue Verhaltensmuster gebiert.

Diese neuen Verhaltensmuster sind durchaus geeignet, die tradierten Ordnungen (nicht nur des Applauses) außer Kraft zu setzen. Am Ende der Übertragung von Kenneth MacMillans Ballett *Manon* aus der Opéra National de Paris in ein Kino in Nürnberg war beispielsweise zunächst lang anhaltender Applaus im Kinosaal zu vernehmen. Dieser war umso bemerkenswerter, als der Saal nur zu knapp einem Viertel gefüllt war – rund 40 Zuschauer bei 150 Plätzen. Der Zufall wollte es, dass an diesem Abend die Primaballerina Aurélie Duponts ihren feierlichen Abschied von der Bühne nahm. Die folgenden rund 40 Minuten, in denen Ovationen und stehender Applaus sowohl des Pariser Publikums wie auch des Ensembles zu beobachten waren, stellten das Nürnberger Publikum zunehmend vor Probleme. Es war offensichtlich ein Schwellenmoment, da diese im Programmheft nicht angekündigte Hommage an ein Lebenswerk weder dem Aufführungsgeschehen zugehörig erschien noch distinkt davon geschieden war. So blieb den meisten Zuschauern verborgen, wie man damit umgehen sollte. Eine Gruppe Schülerinnen in Reihe 6, gruppiert um einen örtlichen Ballettlehrer, entschied sich klar für den stehenden Applaus, offensichtlich in Kenntnis der Lage.<sup>32</sup> Pärchen und einzelne Zuschauer tendierten eher dazu, allmählich den Saal zu verlassen. Eine Gruppe Studierender, die zusammen mit dem Autor die Vorführung besuchte, beobachtete das Geschehen in Reihe 6, applaudierte allerdings nicht. In dieser eher überschaubaren Situation prallten also divergierende Handlungsweisen aufeinander. Ein klarer Verhaltenskodex war nicht auszumachen. Zugleich aber war die soziale Situation nicht informell und dies lag nicht zuletzt daran, dass man Zeuge eines zeitgleich in Paris stattfindenden Rituals wurde.

Anthony Sheppard spricht in diesem Zusammenhang von einer Konkurrenz zwischen einem örtlichen und einem fernanwesenden Publikum. Wie er ausführt, habe er zu Beginn der Übertragung von *The First Emperor* 2007 aus der New Yorker Metropolitan Opera noch eine „presence envy“ gegenüber dem Publikum in der Met empfunden. Der sich einstellende Applaus im Kinosaal jedoch änderte diese Bewertung.

„At the moment the curtain fell, the relay cut to a backstage camera revealing the performers lining up for their curtain call. We did not begin our applause, however, until the curtain rose and the opera-house audience responded. As we continued to applaud, we remained in our seats throughout the curtain calls (I repeatedly glanced over my shoulder), while we watched the Met audience in the Orchestra section of the house pack up and abruptly depart, as is their wont. Had we become the true or better audience? The experience had made us part of a communal performance, and yet it was distinctly our event – we did not merge with the Met audience and in fact had been accorded a privileged spectator position. At the start we may well have felt ‚presence envy‘ as we watched the Met audience arrive in the house. However, by the end we appeared satisfied with the uniqueness of our own performance event.“<sup>33</sup>

Zu Recht spricht Sheppard hier von einer Trennung, man könnte auch sagen einem me-

32 Einem Expertenpublikum konnte dieser Bühnenabschied am 18.4.2015 bekannt sein, wie man etwa der Rezension dieses Ereignisses in der Kritik entnehmen kann. Vgl. Julia Bühle, „Das Ende einer Ära an der Pariser Oper“, < <http://www.tanznetz.de/blog/27009/das-ende-einer-ara-an-der-pariser-oper>>, 21.4.2016.

33 Anthony Sheppard, „Review of the Metropolitan Opera’s New HD Movie Theater Broadcasts“, in: *American Music*, vol. 25, no. 3 (Fall, 2007), S. 383–387, S. 385.

dialen Schnitt, der zwischen den verschiedenen Publikumsgruppen verläuft, der sie zugleich distanziert und in einer *communal performance* imaginär aufeinander bezieht.

Es ist bezeichnend für die mediale Transformation der Opernerfahrung, wenn diese unsichtbare Trennung – die auditiv und visuell je spezifisch erscheint – temporär überwunden wird. Dies ließ sich anlässlich der Übertragung des *Lohengrin* 2011 aus dem Bayreuther Festspielhaus auf den in der Nähe gelegenen Volksfestplatz beobachten, auf der sich rund 20.000 Zuschauer versammelt hatten.<sup>34</sup> Deren Zahl wurde durch ein jähes Sommergewitter im zweiten Akt allerdings dezimiert. Lange nachdem der Applaus im Festspielhaus verhallt war, entschied sich das Produktionsteam offensichtlich spontan, dem fernanwesenden Publikum auf der Volksfestwiese einen Besuch abzustatten. Intendantin Katharina Wagner, der Sänger der Lohengrin-Partie Klaus Florian Vogt und weitere Mitglieder des Ensembles erschienen also bereits abgeschminkt und in privater Kleidung vor der Großbildleinwand, vor der noch immer zahlreiche Besucher in den durchsichtigen, vom Veranstalter ausgeteilten Regenmänteln ausharrten. Wer nun aber glaubt, dass die Künstler sich erneut verbeugten, wie es der Brauch will, liegt falsch. Vielmehr applaudierten sie dem Publikum, als wollten sie sich dafür bedanken, dass dieses den meteorologischen Widrigkeiten zum Trotz dem Opernereignis treu blieb. Das Publikum erwiderte den Applaus, erleichtert und geehrt durch diese spontane Geste. Der Mangel an Präsenz, der noch zu Beginn der Übertragung den Opernbesuch mit der eher legeren Atmosphäre einer Strandbar überkreuzte, verwandelt sich hier und schlägt je um in eine Begeisterung, wie man sie einem Opernhaus und ihrem Personal nur wünschen kann. Nicht nur in diesem „Meet-the-artist“-Auftritt bekundet sich also eine komplexe Beziehung zwischen Opernaufführung und dem Streaming-Publikum. Man könnte diese Fähigkeit des Opernpublikums vergleichen mit der von Anderson analysierten Nationenbildung, den „imagined communities“.<sup>35</sup> Freilich geht es in der digitalen Oper im 21. Jahrhundert weniger um jene politische Idee der Nation, die im 19. Jahrhundert entscheidend auch die Operngeschichte prägte. Es geht vielmehr darum, anlässlich einer digital übertragenen Opernaufführung eine temporäre Gemeinschaft der Opernliebhaber zu konstituieren. Vergleichbar ist daher weniger aus diachroner Perspektive die Idee der Nation denn aus synchroner Perspektive die Medien- und Rezeptionspraxen des Opernpublikums, d. h. deren Fähigkeiten, aus dem Mangel an „face-to-face“ Kommunikation neue Formen des Austausches zu bilden.

Die zu beobachtenden Unsicherheiten im Verhalten weisen also deutlich auf einen Wandel von Wahrnehmungskonventionen und Verhaltensnormen in der Opernrezeption hin, der durch einen medialen Umbruch ermöglicht wird. Vielfach wird hier mit Walter Benjamin die Aura des Hier und Jetzt der Aufführung beschworen und gegen die Medialisierung in Stellung gebracht.<sup>36</sup> Das ist allerdings nicht hinreichend (und ließe sich auch mit Benjamin emanzipatorisch statt kulturkritisch wenden). Zwar ist die ästhetische Kommuni-

34 Übertragen wurde die *Lohengrin*-Inszenierung von Hans Neuenfels unter dem Titel „Siemens Festspielnacht“ am 14.8.2011 zeitgleich zum Volksfestplatz und ins Internet. Vgl. Siemens-Homepage, < <http://www.siemens.com/press/de/events/2011/corporate/2011-06-festspielnacht.php>>, 21.4.2016; vgl. ebenfalls Wolf-Dieter Ernst: „Wagner and distributed aesthetics“, < <https://www.youtube.com/watch?v=UZqXNjElnaY>>, 21.4.2016.

35 Benedict R. Anderson, *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, London 2006.

36 Vgl. etwa Melanie Esse, „Don't look now: Opera, Liveness, and the Televisual“, in: *The Opera Quarterly*, 26/1 (2010), S. 81–95, hier S. 82f.; Emanuele Senici, „Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos“, in: ebd., S. 63–80, hier S. 66f.

kation der Opernaufführung mit der Übertragung ins Kino empfindlich gestört. Sie führt aber offensichtlich auch zu neuen Wahrnehmungskonventionen und Rezeptionsmustern, die womöglich – wie schon im 18. Jahrhundert – die Oper wieder mehr zu einem sozialen Ereignis werden lassen. Dann könnte gelten: Man geht in die Oper, weniger um die Inszenierung zu sehen oder die Musik zu hören, als vielmehr, um sich selbst als Gemeinschaft in dieser sozialen Situation zu genießen.

Für diesen Genuss ist der zeitliche und dramaturgische Rahmen, den insbesondere die Partitur und das Libretto setzen, so gesehen eine eher formale Bedingung neben vielen anderen. Hinzu kommt, welche Stars zu sehen sind, welche Kleiderordnung und welcher Habitus zur Schau gestellt werden, welche Momente des Wiedererkennens der Kanon erlaubt und letztlich, in welche institutionelle Dramaturgie das Opernereignis eingebunden ist.

Mit Blick auf diese neuen Tendenzen reicht es jedenfalls nicht aus, die Oper – das Gut, was gegen den Freihandel und die Abwertung zum Produkt verteidigt und bewahrt werden soll – vorrangig in seiner Medienspezifität der Aufführung definieren zu wollen. Es ist keineswegs ausgemacht, dass das Publikum die Oper deshalb hoch schätzt, weil diese live präsentiert wird und sich deshalb signifikant von seinen Derivaten unterscheidet. Vielmehr mischt sich hier in das tradierte Publikumsverhalten ein an Fernsehshows, medialen Events und sozialen Medien geschultes Vermögen zur Selbstinszenierung, welches souverän die fernanwesenden Angebote mit denen der Nahsinne entsprechenden Bedürfnisse synchronisiert. Wahrscheinlicher ist also, dass das Opernpublikum der Zukunft sich souverän im Medienverbund verortet. Es identifiziert sich dann möglicherweise gar nicht mit dem Aufführungsgeschehen an sich, sondern seiner Einbettung in die jeweilige institutionelle Dramaturgie und die durch sie gesetzten Identifikationspunkte.

Fasst man den komplexen Wandel der Opernproduktion und -rezeption, die hier unter dem Begriff der digitalen Oper skizziert wurde, zusammen, so sind drei Momente hervorzuheben:

1. Das Opernpublikum wandelt sich durch die Digitalisierung, insofern es allmählich Wahrnehmungskonventionen bildet, die es erlauben, eine kollektive Opern Erfahrung an (noch) neuen Übertragungsorten herzustellen. Damit setzt es sich in imaginärer Weise mit der Aufführung in Beziehung.
2. In dem Maße, wie die einzelne Aufführung medial gerahmt erscheint – sowohl vor Ort, durch die Anwesenheit von Kameras, wie in der Übertragung – übernimmt die institutionelle Dramaturgie die Aufgabe, eine besondere Atmosphäre und Einmaligkeit der Oper (wieder) herzustellen. Das Programm *Met live: in HD* wird von Heyer daher zu Recht mit einer Fernsehserie verglichen. So wie man sich mit der Serie und nicht mit der Episode identifiziert, sorgt die institutionelle Dramaturgie dafür, dass man sich mit einem Opernhaus und nicht mit dessen Aufführung identifiziert.
3. Die im deutschsprachigen Repertoirebetrieb favorisierten, kulturföderalistisch geprägten Produktionsweisen und das Insistieren auf eine künstlerische Regie mit eigener Handschrift stehen quer zu bislang zu beobachtenden Digitalisierungsstrategien, die sämtlich die Oper als Produkt favorisieren. Die überzeugendsten Ergebnisse jenes als immaterielles Kulturerbe betitelten Repertoiresystems vermögen es sicherlich, im globalen Operngeschäft ein lokales Ereignis zu behaupten und eine eigene Note abzugeben. Jedoch müssen die finanziellen und personellen Ressourcen dafür ein aufs andere Mal verhandelt und erwirtschaftet werden. Das weckt natürlich Begehrlichkeiten auf Seiten der Opernproduzenten und der Kulturförderer, sich zusätzliche Einnahmen durch

digitale Vermarktung zu generieren. Die Frage ist jedoch, ob man damit gleichsam die Büchse der Pandora öffnet und einen allmählichen Wandel der Opernästhetik sowie einer weiteren Kanonisierung des Repertoires das Wort redet.

Es fehlt die Debatte darüber, ob und wie man mit dem tradierten Repertoirebetrieb am globalen Operngeschäft teilnehmen möchte und ob die künstlerischen Inszenierungen in gleicher Weise als Werk und Produkt aufzufassen sind wie jene jenseits des Atlantiks. „Theater muss sein!“ – Diese trotzig behauptung des Deutschen Bühnenvereins bar jeder Begründung bringt das mangelnde Bewusstsein auf den Punkt. Was fehlt, ist eine historisch und medial aufgeklärte Diskussion darüber, welche Digitalisierung der Oper wünschenswert wäre und damit auch, worin die schützenswerte Opernerfahrung überhaupt besteht, wenn man sich nicht auf die triviale Rede von der Flüchtigkeit im Hier und Jetzt verlassen möchte. Mit einmal angeschaffter Technik ist eine eigene Digitalisierungsstrategie nicht zu haben. Das lehren die Strategien der Vermarktung, mit denen der ehemalige Manager im Musikgeschäft und jetzige Intendant der Metropolitan Opera Peter Gelb den Medienverbund mit der Video- und Fernsehindustrie und den Multiplexkinos hergestellt hat. Aber auch 20 Kameras garantieren noch nicht, welche Opernerfahrung sich im Kino konkret einstellt, wer mit welchem Interesse filmt und einrichtet und wohin sich damit das Opernpublikum der Zukunft entwickelt. Hin zu mehr Standardisierung ist der momentane Trend. Diesen Trend zu erkennen ist nötig, ihn zu reflektieren und mitzubestimmen dringend erforderlich.

## Kleiner Beitrag

Martin Elste (Berlin)

### Carl Dahlhaus und die Diskologie Zu einem bislang unveröffentlichten Text

Mit der innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung 2009 gegründeten Fachgruppe „Aufführungspraxis und Interpretationsforschung“ wurde nicht mehr und nicht weniger als eine Forschungsrichtung aufgegriffen, die bereits Ende der 1970er Jahre zu der Fachgruppe „Tondokumente“ geführt hatte. Geleitet von Helmut Haack, dem in Heidelberg freiberuflich wirkenden Musikwissenschaftler und Schallplattensammler, litt diese allerdings unter dem Schicksal, sich eine Generation zu früh formiert zu haben und darüber hinaus keinen in der akademischen Welt gewandt auftretenden, etablierten Fürsprecher in ihren Reihen zu haben. Damit hatte sie keine Chance, innerhalb der akademischen Musikwissenschaft akzeptiert und wahrgenommen zu werden und wurde folgerichtig nach einigen Jahren sang- und klanglos aufgelöst.

Inzwischen ist „Interpretationsforschung“ insbesondere in der angelsächsischen Musikwissenschaft fast so etwas wie eine Modedisziplin geworden. Es sollte nachdenklich stimmen, dass es der Maschinenwelt des Personal Computers bedurfte, also der Etablierung einer maschinellen empiristischen Methodik, um diesen Bereich der Musikwissenschaft akademisch tauglich werden zu lassen. Nichts gegen Empirie – wo sie angemessen ist, um Aussagen zu untermauern. Aber gleichzeitig sollte man sich darüber bewusst sein, in welchem Maße gewisse Fragen von vornherein von den Anhängern der Empirie und des Positivismus wissentlich und vermutlich sogar noch häufiger gedankenlos ausgespart bleiben.

Die Tondokumente, um die es Ende der 1970er Jahre ging, waren die eine Sache. Die andere war (und ist) die Erforschung der Tondokumente als musiksoziale Gegenstände und Ideenträger. Denn jedes dokumentierte Klanggeschehen steht in einem paratextuellen Gefüge seiner Vermarktung; es ist nicht „Klang an sich“, auch wenn manche, vornehmlich aus den Reihen der Systematischen Musikwissenschaft hervortretende Interpretationsanalysen dieses zu ihrer Prämisse machen und nichts als den Klang mit Methodenansätzen zu einer Klangstatistik analysieren. Hinter dem Begriff der Schallplattenforschung oder auch Diskologie steckt hingegen die Erkenntnis, dass das Tondokument einen im weitesten Sinne historischen Kontext hat. Denn die Schallplatte, wozu in wissenschaftlicher Sicht natürlich auch die Compact Disc zählt, ist das idealtypische massenkommunikative Musik-Medium des 20. Jahrhunderts schlechthin. Unter dieser gedanklichen Prämisse arbeitete ich in meiner Zeit als Tutor und Doktorand bei Carl Dahlhaus an der Herausgabe eines von mir konzipierten „Handbuchs der Schallplattenforschung“, das neben methodologischen Texten einen umfangreichen Nachschlageteil mit Terminologie, Bibliographie und Archivbeschreibungen enthalten sollte. Für dieses Buch hatte ich den Liechtensteiner Verlag Kraus Thomson gewinnen können, der damals unter der Leitung von Ulfa von den Steinen plante, seine bis dato vor allem im Reprintgeschäft liegenden Aktivitäten durch originäre Nachschlagewerke zu ergänzen, weil sich Ende der 1970er Jahre die weltweite Deckung des Bedarfs an Zeitschriften-Reprints abzeichnete. Dazu wurde von Kraus Thomson auch eine Münchener Verlagsdependance eingerichtet. Dass mein Buch zwar 1981 angekündigt

wurde, aber letztlich nicht erschien, lag daran, dass etwa drei, vier Monate vor dem geplanten Erscheinungstermin Kraus Thomson die konzipierten Erweiterungen des Verlagsprogramms rückgängig machte und sich vom deutschen Buchmarkt zurückzog. In jenen Monaten verließen Ulfa von den Steinen und meine Lektorin die Firma, und das Münchener Verlagsbüro wurde wenig später aufgelöst. Wegen der geänderten Situation im Verlag kündigte ich kurzfristig meinen Vertrag bei Kraus Thomson. Nach Jahren des studentischen Laissez-faire sollte ich obendrein in dieser Zeit promoviert werden und nur wenige Monate danach eine feste Wissenschaftlerstelle erhalten, die fürs Erste andere berufliche Präferenzen erforderte, so dass ich das Handbuch in seiner ursprünglichen Form ad acta legte.<sup>1</sup>

In der Anfangsphase der Planungen hatte ich meinen Doktorvater gefragt, ob er ein Vorwort für dieses Handbuch schreiben würde. Er erklärte sich dazu bereit und verfasste, trotz seiner 1979 gesundheitlich äußerst prekären Lage, einen eher kritischen Text, ganz in der dialektischen Art seiner Sichtweise der Dinge. Auch wenn Dahlhaus offensichtlich unter dem Einfluss dieser seiner gedrängten Auseinandersetzung mit der Diskologie dann anlässlich der Göttinger Jahrestagung 1979 der Gesellschaft für Musikforschung Zweifel an der Prämisse, der „authentische“ Notentext bzw. eine Rekonstruktion desselben sei die primäre musikwissenschaftliche Quelle, parenthetisch geltend machte, sind seine damals niedergeschriebenen Gedanken bis heute unveröffentlicht geblieben. Damit soll es nun ein gutes Ende nehmen.

Einige inhaltliche Bemerkungen sollten erlaubt sein. Wenn Carl Dahlhaus die Forderung erhebt, der Wissenschaftler solle sich, wie der ausübende Musiker auch, am Notentext orientieren – Dahlhaus spricht hier vom „Text“ und bedient sich einer Begrifflichkeit, die rund fünfzehn Jahre später, u.a. durch den von Hermann Danuser konzeptionell geplanten Freiburger Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, in allen ihren Aspekten behandelt wurde –, dann spricht aus ihm die Haltung sowohl des Wissenschaftlers wie des Musikers, die beide von einem Rezeptionskanon beeinflusst wurden, der zunächst beim Positivismus der Philologie (man denke an das im ausgehenden 19. Jahrhundert beliebte Sammeln von musikalischen Denkmälern) ansetzte und danach von der Neuen Sachlichkeit der 1920er Jahre und dem auf das Musikalische übertragenen Konzept der Objektivität beeinflusst wurde. Denn die „Orientierung am Text“ ist, wie historische Tondokumente belegen, immer unterschiedlichen Kriterien unterstellt, die die Etablierung von Stilen der Realisation bzw. Interpretation nahelegen, ja geradezu provozieren (sollten). Was für den Musiker um 1910 als Orientierung am Text gegolten haben mag, mag ein Musiker um 1950 als Missachtung des Textes schlechthin betrachtet haben. Erst die Fülle und gelegentlich in manchen Repertoirebereichen auch Vielfältigkeit der autorisierten wie unautorisierten Wiederveröffentlichungen historischer Tondokumente, die ebenso ein Ergebnis der technischen und ökonomischen Entwicklung des Tonträgers (nämlich der preiswerten Massenherstellung von Compact Discs) wie der Fixierung des Leistungsschutzrechts auf lediglich fünfzig Jahre sind, hat diese Erkenntnis nicht nur – meist nostalgisch verklärenden – Sammlern, sondern auch Musikwissenschaftlern und Musikern erfahrbar gemacht. Insofern sind die Bestrebungen der Lobbyisten aus der Musikwirtschaft, in der EU die Schutzfrist für Leistungsschutzrechte auf 95 Jahre auszuweiten, kontraproduktiv für unser historisches Wissen um das klangliche Erbe unserer Kulturen gewesen. Denn es ist

1 Die Terminologie erschien zunächst in monatlicher Folge in den 12 Heften des Jahrgangs 1982 der Zeitschrift *FonoForum* und dann in revidierter Form als *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc*. Kassel: Bärenreiter 1989.

nicht davon auszugehen, dass die Rechteinhaber immer ein wirtschaftliches Interesse daran haben, historische Aufnahmen lieferbar zu halten; aber andererseits kann das unautorisierte Kopieren von geschütztem Material rechtlich verfolgt werden.

Ohne dass Dahlhaus näher darauf eingeht, sieht er die „Klangwissenschaft“ der Diskologie unter der Warte einer Ablösung jener „Partitурwissenschaft“, die eng mit der begrifflichen Konzeption des musikalischen Werks verknüpft ist. „Klangwissenschaft“ kann jedoch auch außerhalb des Werkbegriffs und damit außerhalb einer dezidierten Bezugnahme auf den schriftlich fixierten musikalischen Text, den Notentext eben, angesetzt werden. Beispielsweise gehörte die Analyse von Stilkriterien der Klangdokumentation im Verantwortungsbereich der Tontechnik dazu.

Als der große Gelehrte dieses kleine skeptische Vorwort seinem Studenten, der zwar nicht vorhatte, die Musikwissenschaft zu revolutionieren, aber sie um etwas Entscheidendes bereichern wollte, übergab, konnte er nicht wissen, dass die auch seiner Skepsis innewohnende Empirie, nämlich der methodologische Einwand der nicht existenten Schriftlichkeit des Klanggeschehens als eines zu interpretierenden Textes, bedient werden sollte. Denn die Digitalisierung des Klanges kann diesen schnell und mit relativ geringem Aufwand, nämlich bei Anwendung der entsprechenden Software, auch in einen visuell erleb- und analysierbaren Text umwandeln, wodurch das aufgenommene Klanggeschehen tatsächlich zu einer veritablen Schallaufzeichnung umgewandelt wird. Insofern kann inzwischen durchaus eine „Musikwissenschaft“ im emphatischen Sinne des Wortes an die Stelle der „Partitурwissenschaft“ treten. Aber zu welchem Gewinn? Sinnvoll wäre im Bereich aller komponierten Musik, also insbesondere der sogenannten E-Musik, doch nur die vergleichende Analyse von Partitur und Klang. So ist das kleine skeptische Vorwort nicht mehr und nicht weniger als eine Methodologie in nuce für alle jene, die sich hier und heute der interessanten Disziplin der Interpretationsforschung widmen.

## Anhang

Carl Dahlhaus: Kleines skeptisches Vorwort  
[zu einem Handbuch der Schallplattenforschung<sup>2</sup>]

Daß Tonträger, ebenso wie Notentexte, Gegenstand einer wissenschaftlichen Analyse sein können, ist, wie es scheint, immer noch nicht selbstverständlich, obwohl im Ernst niemand leugnet, daß Schallplatten Dokumente einer Interpretationsgeschichte sind, die sich zumindest im 20. Jahrhundert, der Epoche des Historismus und der Repertoirebildung, mit gleichen Rechten neben der Kompositionsgeschichte behauptet.<sup>3</sup> Außerdem kann sich das Postulat, daß die „Partitурwissenschaft“ durch eine „Klangwissenschaft“<sup>4</sup> ergänzt werden müsse, auf die These stützen, daß in der Musik, anders als in der Sprache, der geschriebene Text keine selbständige Ausdrucksform des gemeinten Sinns, sondern lediglich eine Anweisung, Sinn zu realisieren, darstelle.<sup>5</sup> Mit anderen Worten: Musikalische Bedeutung ist nicht abhebbar von dem Klangsubstrat, an dem sie erscheint. (Die These mag bestreitbar sein, wird aber von den Repräsentanten der „Partitурwissenschaft“ in der Regel geteilt, so daß für Verfechter einer „Klangwissenschaft“ einstweilen kein Grund besteht, sich in eine tiefgreifende Kontroverse über die Relation zwischen Text, Sinnzusammenhang und Klang einzulassen.)

Fragt man andererseits, warum die Forderung, daß die Realisierung von Musik<sup>6</sup> ebenso sorgfältig untersucht werden müsse wie deren Aufzeichnung<sup>7</sup>, zwar oft erhoben, aber selten erfüllt worden ist, so zeigt sich, daß die Gründe weniger in ästhetischer Borniertheit als in methodologischen Schwierigkeiten liegen. Musikalische Analyse tendiert als Form- und Strukturanalyse seit jeher dazu, Musik erstens nicht als Verlauf, sondern als System und zweitens nicht als Klangereignis, sondern als Bedeutungsträger zu behandeln. Die Beschreibung einer Form ist eine Schilderung des Augenblicks, in dem am Ende eines Werkes die sukzessiven Vorgänge zu einer Simultaneität zusammentreten, die man scheinhaft nennen kann, deren Scheincharakter jedoch ästhetisch legitim ist. Und eine harmonische oder metrische Analyse ist eine Bestimmung von Funktionen und nicht des Substrats, an dem die Funktionen haften. Was demnach fehlt, ist nicht der gute Wille, Musik als

2 *Schallplatten-Forschung. Ein Handbuch zu ihrer musikalischen Theorie und Praxis. Mit einem Geleitwort von Carl Dahlhaus*, hrsg. v. Martin Elste, Nendeln/Liechtenstein: Kraus Thomson (nicht erschienen).

3 Dahlhaus sah seine Fachkollegen hier avantgardistischer, als sie es waren. Bis in die 1990er Jahre hinein wurde vor allem von einigen einflussreichen deutschen Musikwissenschaftlern die Schallplatte als ein der akademischen musikwissenschaftlichen Forschung nicht würdiges Produkt angesehen.

4 Dahlhaus bezieht sich bei den Begriffen „Partitурwissenschaft“ und „Klangwissenschaft“ auf meinen ihm damals vorgelegten Text „Von der Partitурwissenschaft zu einer Klangwissenschaft. Überlegungen zur Schallplattenforschung“, der dann Anfang 1988 in aktualisierter Fassung im rückwirkend auf 1987 datierten *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1983/84* erschien, aber ursprünglich das Handbuch einleiten sollte.

5 Vgl. hierzu meine Ausführungen in: *Von der Partitурwissenschaft zu einer Klangwissenschaft. Überlegungen zur Schallplattenforschung*. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1983/84*. Kassel: Merseburger Berlin 1987, S. 115–144.

6 Dahlhaus spricht hier interessanterweise nicht von der Realisierung des Klanges, sondern von der Realisierung der Musik, womit für ihn der Text einer Komposition noch nicht die Musik an sich ist.

7 Unter Aufzeichnung versteht Dahlhaus hier nicht Schallaufzeichnung, sondern die Aufzeichnung in Form von Notation.

Klangverlauf zu analysieren, sondern eine handgreifliche methodologische Möglichkeit, es mit einer genügenden Chance des Gelingens zu tun.

Das nächstliegende Verfahren, eine Tonträger-Wissenschaft zu begründen, der Interpretationsvergleich als Vehikel einer Interpretationsästhetik und -geschichte, ist insofern mit der musikalischen Analyse als einer „Partitурwissenschaft“ eng verknüpft, als der Bezugspunkt, von dem Vergleiche ausgehen, fast immer in einem Urteil des Analysierenden über das, was der Notentext „von sich aus sagt“, besteht. Extreme Verfechter der Interpretationsforschung behaupten allerdings, daß nicht der (in wechselnden Interpretationen identische) Text, sondern erst die (immer wieder andere) Realisierung das eigentliche Werk darstelle, daß also nicht eine Partitур-, sondern erst eine Klang- oder Tonträger-Wissenschaft die Chance habe, sich „der Sache selbst“ zu bemächtigen.<sup>8</sup>

Erstens ist jedoch eine Interpretation, außer bei aleatorischer Musik, die Interpretation eines Textes, dessen Buchstabe in wesentlichen Zügen feststeht; und es ist strenggenommen nicht einsehbar, warum die Orientierung am Text, die für den Interpreten selbstverständlich ist, es nicht in gleichem Maße für den Rezipienten der Interpretation sein sollte. (Daß man die psychologischen und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen einer Interpretation analysieren kann – sofern es gelingt, die Untersuchung durch genügend Material zu fundieren –, ist kein Grund zu der Behauptung, daß der Text dadurch aufhöre, der Fixpunkt der Interpretation zu sein.)

Zweitens ist, wenn die von der Partitур verbürgte Identität des Werkes erst einmal preisgegeben wurde, der Schritt von der Interpretations- zur Rezeptionsforschung nahezu unumgänglich, und zwar zu einer Rezeptionsforschung, die sich radikal dünkt, wenn sie das „eigentliche“ musikalische Ereignis in der unabsehbaren Vielzahl von Reaktionen zu erfassen sucht, die ein tönendes Phänomen auslöst. Nicht der Text des Werkes, sondern der Bewusstseinszustand des Hörers soll dann als der Ort gelten, wo die wirkliche Musik aufzusuchen wäre. Die Hoffnung, sie dort in einer Fassung zu finden, die beschreibbar ist, dürfte jedoch gering sein.<sup>9</sup> Und so wenig es bestreitbar ist, daß die Gründe, warum der eine Hörer ein musikalisches Phänomen auffällig anders wahrnimmt als der andere, Gegenstand sinnvoller wissenschaftlicher Untersuchungen sein können, so trügerisch wäre die Erwartung, dadurch eine Disziplin begründen zu können, die an Stelle der argwöhnisch betrachteten „Partitурwissenschaft“ eine „Musikwissenschaft“ im emphatischen Sinne des Wortes wäre.

8 Dahlhaus spricht hier eine Richtung an, die (zumindest damals) kaum existiert hat. Er könnte sich allenfalls auf die Ausführungen von Helmut Haack bezogen haben, der mit ihm in gelegentlichem Kontakt stand, dessen zaghaft formulierter Wunsch, sich bei Dahlhaus zu habilitieren, jedoch von diesem mit Bezug auf Arbeitsüberlastung wegen bereits bestehender diesbezüglicher Verpflichtungen abgewiesen wurde. (Quelle: Schriftwechsel Dahlhaus–Haack, der sich um 1980 im Musikwissenschaftlichen Institut der Technischen Universität Berlin befand und von mir aus dem Gedächtnis zitiert wird.)

9 Hier scheint sich Dahlhaus vor allem auf die einschlägigen Arbeiten seines Freundes und ehemaligen Kommilitonen Joachim Kaiser zu beziehen, insbesondere dessen *Große Pianisten in unserer Zeit*. München: Rütten & Loening 1965 sowie *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1975.

## Besprechungen

*JOHANNES MENKE: Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 324 S., Abb., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 2.)*

Der vorliegende, 324 Seiten umfassende Band von Johannes Menke erscheint in einer 14 bändigen Reihe *Grundlagen der Musik*, in der – so die Ankündigung – „fundamentales Wissen über Musik kompakt präsentiert“ werden soll. Unter der Devise „so pragmatisch wie möglich, so historisch wie nötig“ (S. 66) zielt der Autor in zwei Richtungen. Zum einen versteht er sein Buch als ein „Lehrbuch“ (S. 16), das aus Sicht „historisch informierter Musiktheorie“ Grundkenntnisse des Kontrapunkts vermitteln soll, zum anderen als eine Darstellung des aktuellen wissenschaftlichen Forschungsstandes und damit als einen zentralen „Ausgangspunkt“ (S. 179), dem sich Einzelstudien zu Komponisten und Stilen anschließen sollen. Er wendet sich also an Anfänger wie an Experten gleichermaßen.

Die Gliederung umfasst vier größere Teile und beginnt mit einer Einführung in die „Allgemeinen Grundlagen“: Mensuralnotation, Stimmumfänge, Tonsystem (Hexachordlehre) und Modalität. Es folgen die zwei zentralen Teile zum *Contrapunctus simplex* und zum *Contrapunctus diminutus*. Hier zeigt sich die eigentliche didaktische Idee des Buches: Menke geht nicht wie herkömmliche Kontrapunktlehren vom zweistimmigen Satz aus, sondern vom in der Regel vierstimmigen Note-gegen-Note-Satz in *Semibreves*, dessen Einzelstimmen nachfolgend in kleineren Werten ausgearbeitet werden. Dieser Ansatz hat viel für sich. Erfolgt in der Unterscheidung von größeren Haupt- und kleineren Verzierungsnoten der Methode historischer Kontrapunktlehren (z. B. Pietro Pontio, 1588; S. 179), in denen eine polyphone Textur selbständiger Stimmen aus einem

homophonen Gerüstsatz hervorgeht. Der *Contrapunctus simplex* wird anhand von Satzmodellen eingeführt: Gymel, Bassmodelle, Kanontechnik und Sequenzen (letztere werden für die Musik des 16. Jahrhunderts dankenswerterweise enttabuisiert, S. 130ff.). Hervorzuheben ist das Kapitel zum Klangaufbau, in welchem grundlegend das Klangverständnis des 16. Jahrhunderts und an vielen Quellenbeispielen die vertikale Intervallstruktur thematisiert wird. In einem abschließenden vierten Teil, mit „*Musica poetica*“ überschrieben, werden in Form eines „Lesebuchs“ noch ausstehende Aspekte des Kontrapunkts summarisch behandelt: Rhetorik, Ornament und Figur, Form und Gattungen, *Cantus-firmus*-Techniken, Fuga, Textierung, Affekt und Chromatik.

Mit einer Vielzahl von Quellenauszügen und -verweisen, Originalabbildungen und Notenbeispielen der mehrstimmigen Literatur, unter anderem von Josquin, Lasso, Morales und Palestrina und Schulbeispielen von Pontio und Zarlino wird ein reiches Material mit vielen informativen Details gewinnbringend ausgebreitet. Den lateinischen und italienischen Zitaten fügt der Autor eigene Übersetzungen bei. Aus der großen Bandbreite ausführlich zitierter italienischer und deutscher Quellen, mit inhaltlich zum Teil widersprüchlichen Aussagen, erhält der Leser – vor allem der vorinformierte – einen guten Einblick in den theoretischen Diskurs der Zeit. Für den Lernenden wird es dagegen nicht einfach sein, aus der Materialfülle das „kleinste gemeinsame Vielfache“ (S. 179), das die Grundlage für eigene Kontrapunktübungen bilden soll, herauszuziehen.

So wie die Konzeption angelegt ist, bringt der Beginn mit dem *Contrapunctus simplex* einen Nachteil mit sich, der sich leicht hätte vermeiden lassen können: Da Dissonanzen erst im *Contrapunctus diminutus* behandelt werden, muss der Autor den Leser über 200 Seiten vertrösten (S. 103, 119 u. a.), bis er Einschlägiges über die stiltypische Synkope

erfährt (S. 232). Und gleichzeitig aber wird er in den zitierten Beispielen des Contrapunctus simplex mit synkopierten Kadenzkonfrontiert (S. 93, 134: eigene Aussetzung!, 150, 158, 162). Die vom Verfasser hervorgehobene „Errungenschaft“ (S. 177) einer entschiedenen Trennung von Konsonanz und Dissonanz im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts ist eine der grundlegenden Voraussetzungen des Stils und hätte daher gut – einschließlich der paradigmatischen Synkopen-Dissonanz – in das einleitende Kapitel „Allgemeine Grundlagen“ aufgenommen werden können.

Die Abneigung des Autors gegen musikerferne „nervtötende Regelungen“ (S. 13) und die Orientierung an Exempla, die ganz im Sinne des 16. Jahrhunderts „zeigen, was man machen kann“, ist sympathisch (S. 86 und 205). Es ist aber die Frage, ob für eine allgemeine „basale Grammatik“ (S. 179) des Kontrapunkts, und angesichts einer im 16. Jahrhundert zu Recht konstatierten „Rationalisierung der Satztechnik“ (S. 187), nicht doch klar formulierte abstrakte Regeln sinnvoll wären. Dort, wo Menke „Regeln“ anbietet, sind diese leider wenig hilfreich. Das gilt für den Satz „Bewegt sich die dorische Sexte abwärts in die Quinte, wird sie immer erniedrigt“ – dem widerspricht schon ein einfaches Beispiel, die erste Zeile des Liedes „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“ –, wie ebenso für die „2. Regel“ (S. 128), Notenwerte würden „in der Regel nur auf betonter Position“ punktiert. Die Minima legata (punktierte Halbe), die gerade nicht darunter fällt, bleibt hier leider unerwähnt (S. 182), obwohl sie in vielen Beispielen deutlich erscheint (S. 192, 193, 195 etc.).

Ein Grundproblem des Buches ist die mangelnde inhaltliche Vernetzung der Teile, insbesondere des ersten, den „Allgemeinen Grundlagen“, mit den folgenden. So sinnvoll es auch ist, vom Hexachordsystem als „leichtem Einstieg“ (S. 24) auszugehen, so wenig erschließt sich am Ende des Kapitels (S. 19ff.) der Gewinn. Menke vermeidet es,

die systemeigene diatonische Doppelstufe *b-b*, Mi-Fa, im Cantus durus, bzw. *e-es* im Cantus mollis von den durch ein  $\sharp$  erhöhten, akzidentiellen Ficta-Stufen grundsätzlich zu unterscheiden. Für ein Verständnis ist es wenig förderlich, wenn das ausgleichende Scharnier *b-b* als Problem hingestellt wird, das sich „erbsündenartig durch die Theoriegeschichte“ zieht (S. 24) und dabei einmal der Ton *h* zu einem „chromatisch [!] abweichenden Ton“ (S. 24) erklärt wird, ein andermal aber, in der Abbildung des Tonvorrats (S. 27), der Ton *b* neben *fis*, *gis* und *cis* als akzidentielle Stufe erscheint. Das Hexachordsystem, dem *b* und *b* gleichwertig angehören, wird damit faktisch obsolet. Dass *b* und *es* im Gegensatz zu *fis*, *cis* und *gis* perfekte Dreiklänge hervorbringen können, muss der Leser dann den Beispielen entnehmen. Auch in einer späteren Auflistung möglicher Grund- und Sextakkorde nach Francesco Bianciardi (S. 168) fehlen die Dreiklänge auf *b* und *es*. Das Zitieren von Quellen ist eben nicht immer eine Garantie für letzte sachliche Klarheit.

Der Vorteil originaler Abbildungen, deren graphische Form zugleich auch Inhalt transportiert, steht allgemein außer Frage. Leider sind sie selten selbsterklärend. Bleiben die entsprechenden Kommentare im Text aus, stellt dies an den Leser hohe Anforderungen und setzt ein Vorwissen voraus, das von einem Anfänger kaum zu erwarten ist (S. 116, 1. Beispiel, die vier Wege der Bassklausel).

Im Kapitel zur Modalität befasst sich Menke mit den acht Modi bzw. „Tönen“, den acht Magnificattönen, den Kadenzstufen (S. 41f.) und führt anschließend die weiterführenden Systeme von Glarean (1547) und Zarlino (1571) an. Um seine – allein schon wegen der im Band zitierten Literaturbeispiele – fragliche These zu stützen, die Unterschiede zwischen authentischen und plagalen Modi seien „so wenig signifikant“, dass man sie vernachlässigen könne (S. 42), greift der Autor auf die mittelal-

terlichen Bezeichnungen Protus, Deuterus, Tritus und Tetrardus zurück. Ein Beispiel dafür, wie didaktisch fragwürdig, ja verwirrend es ist, parallel zu einer Acht- noch eine paarweise Vier-Zählung zu führen, bietet der Autor selbst, wenn er im Kommentar zu Pontios *Motetto del terzo Tuono* den dritten Ton („Phrygisch authentisch“) mit dem „Tritus“ (fünften oder sechsten Ton) wechselt (S. 285).

Entscheidender dürfte aber sein, dass Aspekte der Modalität wenig auf die folgenden Teile des Bandes abstrahlen und nicht nur im modellbasierten Contrapunctus simplex außen vor bleiben. Auch in dem späteren Melodie-Kapitel (S. 219ff.) sind Fragen der modalen Zentrierung der Melodie und des Ambitus nachrangig. Das vom Autor propagierte „Ideal der ausbalancierten Kurve“ wird an zwei Punkten festgemacht, am „Spannungsaufbau und -abbau“ durch Abfolge der Notenwerte und dem Tonhöhenverlauf sowie an der Varietas. Die differenzierte Betrachtung des Varietas-Gebots zwischen Befolgen und Verstoß führt den Autor zu einem engagierten und anregenden Diskurs der Beziehung zwischen Melodie und Rhetorik (S. 224f.).

Da das Buch offenbar über weite Strecken nicht sorgfältig redigiert wurde, hat sich eine Vielzahl von sachlichen und stilistischen Fehlern eingeschlichen, die den Lesefluss erheblich hemmen. Die sprachliche Nachlässigkeit treibt bisweilen Blüten wie im Folgenden: „Wie bereits deutlich wurde, werden Kadenz und Klauseln [...] durchweg dreigliedrig beschrieben; nicht etwa weil die Antepenultima für die Funktion der Kadenz wesentlich wäre, sondern weil eine Antepenultima überhaupt immer stattfinden muss, damit die Kadenz als solche funktioniert.“ (S. 119)

Am Ende bleibt, dem Band eine zweite Auflage zu wünschen, in welchem die vielen ins Auge springenden kleineren Mängel und Unstimmigkeiten von Autor und Herausgebern zu beseitigen wären. Niemand, der

sich mit Fragen des 16. Jahrhundert-Kontrapunkts beschäftigt, wird dann der Versuchung widerstehen können, den materialreichen Band hin und wieder zu Rate zu ziehen.

(März 2016)

Reinhard Bahr

*Musik und Konfessionskulturen in der Oberlausitz der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Thomas NAPP und Christian SPEER. Görlitz: Verlag Gunter Oettel 2013. 160 S., Abb., Nbsp. (Neues Lausitzisches Magazin. Beiheft 12.)*

Die 500-Jahr-Feier der lutherischen Reformation wirft schon lange ihre Schatten voraus: Eine ganze Luther-Dekade ist es, mit der seit dem September 2008 auf das eigentliche Jubiläum am 31. Oktober 2017 hingearbeitet wird. Auch die in diesem sorgfältig edierten und schön gestalteten Band zusammengefassten Beiträge einer Tagung im Rahmen des Bachfestes in Görlitz 2012 verstehen sich als Beitrag zu dieser Luther-Dekade und lenken die Aufmerksamkeit auf die wechselvolle Geschichte der Oberlausitz, einer Region, die in der Frühen Neuzeit durchaus zu den Kernlanden der lutherischen Reformation gezählt werden kann.

Einen diesbezüglich informativen Beitrag steuert dann auch eröffnend Christian Speer bei, der einen knappen Überblick zur Reformation in der Oberlausitz gibt und dabei einerseits die historische Relativität des Ereignisses Reformation, andererseits die Abhängigkeit der historischen Vorgänge in den verschiedenen Städten und Gebieten von den jeweiligen Machtverhältnissen wohlthuend herausstellt. Thomas Napp schließt mit einer eher deskriptiv gehaltenen Übersicht über die Musikgeschichte der frühneuzeitlichen Oberlausitz an, die sinnvollerweise auf jene Institutionen fokussiert ist, die für Kontinuität und Wandel in Folge der Reformation stehen: vor allem die Stadt- und die Schulmusik.

Zu den in konfessionsgeschichtlicher Hinsicht besonderen Umständen in der Oberlausitz zählt, dass hier auch einige separatistische Bewegungen aktiv gewesen sind, die für die Geschichte der Reformation von teilweise erheblicher Bedeutung sind: die böhmischen Brüder und die Schwenckfelder. Ein Beitrag von Hans-Otto Korth nimmt dazu insbesondere einen hymnologischen Beitrag der böhmischen Brüder in den Blick, indem er die melodiengeschichtliche Entwicklung eines Liedes skizziert, das letztlich als „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ mit dem Verfasser Martin Luther bekannt geworden ist. Den Schwenckfeldern sind drei Beiträge zugeordnet: Margrit Kempgen gibt eine sehr kurze Einführung in die Geschichte dieser Bewegung, die unter anderem in den Städten der Oberlausitz, vor allem in Görlitz, ein Zentrum gefunden hat. Ausführlicher stellt Dietrich Meyer die theologische Auseinandersetzung Caspar Schwenckfelds mit der lutherischen Bewegung dar; Ute Evers beschäftigt sich mit der Liedtradition der schlesischen Schwenckfelder, die ihre bevorzugten Lieder immer wieder im Kirchenliedrepertoire der böhmischen Brüder gefunden haben. Eine konfessionelle Hybridität in der Oberlausitz wird zudem im katholischen Gesangbuch von Johann Leisentritt sichtbar, das Rüdiger Laue untersucht hat.

Im nachreformatorischen Jahrhundert ist es insbesondere das Wirken Andreas Hammerschmidts in Zittau, mit dem die Oberlausitz musikalisch hervorsteht. Wie weit Hammerschmidts musikalisches Netzwerk reicht, hat Sven Rössel anhand von Dedikationen und Lobgedichten herausgearbeitet und mit einer Übersicht über die Verlagsorte ergänzt; der Ubiquität der Hammerschmidt'schen Kirchenkompositionen im gesamten protestantischen Raum kommt man damit freilich eher am Rande auf die Spur. Stephan Aderhold beschreibt abschließend die Anfänge der Musikgeschichte in der Friedenskirche zu Schweidnitz in Gestalt eines

historischen Längsschnitts von der Reformation bis ins 18. Jahrhundert. Zwei weitere Beiträge sind frömmigkeitsgeschichtlich von Interesse, nehmen aber keine musikbezogenen Themen in den Blick: Hartmut Kühne informiert über die Wunderbrunnen von Hornhausen und Gottschdorf bei Königsbrück, Ulrich Schöntube über verschiedene Emporenbilderzyklen in der Oberlausitz.

Deutlich ist diesem Sammelband seine Anlassbezogenheit anzumerken, denn es ist nicht zu überlesen, dass sich nahezu alle Beiträgerinnen und Beiträger anlässlich des Görlitzer Bachfestes an ein solches Publikum gewandt haben, dass man gemeinhin als „interessiert“ attribuiert. Viele der Beiträge bleiben daher mit gewissem Recht im Deskriptiven und Summarischen verhaftet; analytische Schärfe mag ich nur den Beiträgen von Hans-Otto Korth und Dietrich Meyer zusprechen, freilich in beiden Fällen mit einer ziemlich spezialisierten Perspektive. Welches theoriebildende Potential der von dem Kirchenhistoriker Thomas Kaufmann geprägte Begriff der Konfessionskultur(en) hat, wird hingegen weder in einzelnen Beiträgen noch in dem Band als Ganzem sichtbar. Zum Vorteil gereicht diesem Sammelband indes ein beitragsübergreifendes 14-seitiges Quellen- und Literaturverzeichnis.

(März 2016)

Andreas Waczkat

*SIEGBERT RAMPE: Orgel- und Clavierspielen 1400–1800. Eine deutsche Sozialgeschichte im europäischen Kontext. München/Salzburg: Musikverlag Katznbichler 2014. 353 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 48.)*

Die Sozialgeschichte des Clavierspiels und der Clavierspieler ist in der Vergangenheit schon mehrfach in den Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung gerückt. Erinnerung sei vor allem an Arnfried Edlers immer noch vielzitierte Arbeit *Der nordelbische Organist:*

*Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* aus dem Jahr 1982, die nicht allein sehr weitreichende sozialgeschichtliche Einsichten vermittelt, sondern auch die enorme Dichte der musikalischen Beiträge dieses weitverzweigten Berufsstands vermittelt hat. Siegbert Rampe legt hier nun eine Studie vor, die sich anschickt, diese Sozialgeschichte noch umfassender aufzuarbeiten, überkonfessionell und regional breiter aufgestellt. Dies gelingt, so viel sei vorweggenommen, bei grundsätzlicher Zustimmung nicht ohne weiteres. An gar nicht wenigen Stellen macht dieses Buch eher die Forschungslücken und -desiderate deutlich, als dass es diese ausfüllt.

Der breite historische Rahmen beruht auf einer plausiblen Prämisse, nämlich, dass in ihm das Spielen von nicht weiter spezifizierten Clavierinstrumenten wesentlich sei: Zum einen seien erst seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts auch besaitete Clavierinstrumente nachweisbar, zum anderen sei ab dem 19. Jahrhundert die Trennung in Organisten und Pianisten vollzogen, von einem integralen Verständnis des Clavierspiels somit nicht mehr auszugehen. Fraglicher ist eine zweite Prämisse, von der Rampe ausgeht: Die Umstände, die sich im protestantischen Deutschland erkennen lassen, seien weitgehend auf das gesamte Alte Reich, den Kirchenstaat und Skandinavien zu übertragen (S. 6). Dies mag in mancher Hinsicht zutreffen, müsste sich aber im Besonderen schon vor dem Hintergrund der grundverschiedenen Dienstaufgaben von Organisten in den unterschiedlichen christlichen Konfessionen erst noch erweisen, zumal da Rampe selbst anmerkt, der im Titel genannte europäische Kontext der Arbeit beruhe nicht auf Archivstudien (ebd.).

Der sozialgeschichtliche Zugang zum Gegenstand zeigt sich vornehmlich in der Gliederung der Studie in zwei Teile, deren erster dem Berufsmusiker, deren zweiter, deutlich kürzerer aber dem Amateurmusi-

ker zugedacht ist. Da Letzterer in aller Regel über die besaiteten Clavierinstrumente den Zugang zum Musizieren gefunden hat, während Ersterer zum weitaus überwiegenden Teil auch als Organist wirkt, ergibt sich daraus für Rampe der erwähnte historische Rahmen. Ein Epilog zur Tastenmusik im europäischen – man müsste präzisieren: im westeuropäischen – Ausland beschließt den Band. Die beiden Hauptteile folgen im Groben einer vergleichbaren Gliederung, wobei der Teil über die Berufsmusiker gut zwei Drittel des gesamten Bandes ausmacht und feiner differenziert ist. Neben den in beiden Teilen vergleichbaren Kapiteln zu Ausbildung, Instrumentarium und musikalischen Quellen treten im ersten Teil noch solche, die sich mit dem Berufsbild, den Dienstpflichten und den außerdienstlichen musikalischen Aktivitäten befassen. Eine Fülle von Einzelbeobachtungen und wertvollen Quellennotizen zu den verschiedensten Aspekten lässt hier ein denkbar facettenreiches Bild entstehen, freilich wird auch die unterschiedliche Forschungstiefe gelegentlich recht deutlich sichtbar. Während nämlich in dem Kapitel „Kirchliche Dienstpflichten“ die katholische Gottesdienstpraxis auf rund vier Seiten behandelt wird, stehen der lutherischen Gottesdienstpraxis mehr als sechs Seiten zur Verfügung, auf denen auch den Primärquellen größerer Raum zugestanden wird. Warum hier aber keine Abschnitte zur reformierten (zu der ja immerhin ein Jan Pieterszoon Sweelinck zu rechnen ist) oder anglikanischen (man denke an William Byrd) Gottesdienstpraxis zu finden sind, bleibt offen, obwohl ja zumindest die reformierte Kirche auch im Alten Reich ihre eigenen Räume hatte. Ausführungen dazu werden auch im Epilog nicht nachgeholt, was den im Titel genannten europäischen Kontext doch recht erheblich relativiert. Noch weitaus drastischer zeigt sich dieser Eindruck in dem grundsätzlich material- und einsichtsreichen Kapitel zum Verhältnis von Improvisation und Komposition, das

von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen nur auf die Beiträge protestantischer Clavierspieler und Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts rekurriert.

Auch in dem den Amateurmusikern zugeordneten zweiten Teil des Bandes bleiben diese Schwerpunktsetzungen noch erkennbar, wenngleich weniger deutlich. Zumindest anhand der angeführten Quellen bietet Rampe hier tatsächlich einen europäischen Kontext zu seinen Beobachtungen an, Beobachtungen, die sich freilich an eine eher deskriptive Herangehensweise knüpfen, die möglicherweise dem Versuch geschuldet ist, die beiden Teile dieser Studie mit einer vergleichbaren Gliederung auszustatten. Dieser Versuch führt jedoch schon dann in die Irre, wenn den Dienstpflichten der Berufsmusiker kein Pendant seitens der Amateure entgegengesetzt wird: Gründete sich das Spiel der Amateure tatsächlich stets im Wortsinne auf Liebhaberei? Und sind, wie Rampe anführt (S. 233), Amateure tatsächlich biographisch nur selten fassbar? Angesichts der kurz zuvor aufgezählten Amatricen und Amateure aus Adelskreisen mag man dem sicher nicht zustimmen, eher bemerken, dass eine Differenzierung der Amateure in verschiedene Gruppen eine notwendige Voraussetzung für diesen Teil des Buches gewesen wäre, ganz zu schweigen davon, dass keine der sich anbietenden theoretischen Perspektiven geöffnet wird. Um exemplarisch nur zwei davon zu nennen: Im Kapitel über die Instrumente hätte die Erwähnung beispielshalber des Nähtischklaviers unschwer die schon 1954 von Arthur Loesser in seiner Monographie *Men, Women and Pianos. A Social History* angerissene Gender-Perspektive ermöglicht, und im Kapitel über die Quellen hätte das Subskriptionswesen des 18. Jahrhunderts bei einer Differenzierung der Amateure zumindest in dieser Zeit sehr geholfen, werden doch hier neben den Namen der Subskribenten häufig auch deren Berufe und Standeszugehörigkeiten genannt.

In der Summe bleibt diese Studie damit hinter dem Anspruch ihres Titels recht deutlich zurück. Ihr zweifellos großer Wert liegt in der Fülle des aufbereiteten Materials, das sich schwerpunktmäßig auf die Situation professioneller Clavierspieler im lutherischen Mittel- und Norddeutschland des 17. und 18. Jahrhunderts konzentriert. Doch gilt das wohl kaum für den gesamten Raum des Alten Reiches, und noch weniger wird der europäische Kontext eingelöst – ganz zu schweigen davon, dass weder die vornehmlich in den 1970er und 1980er Jahren viel diskutierten sozialgeschichtlichen Ansätze in den Kulturwissenschaften noch die jüngeren Impulse der Historischen Anthropologie nebst ihren Fragestellungen reflektiert worden sind.

(März 2016)

Andreas Waczkat

SIEGBERT RAMPE: *Generalbasspraxis 1600–1800*. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 261 S., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 5.)

Wer auf der Suche nach einem kompakten Lehrbuch zum Thema Generalbass war, musste bis vor Kurzem mit Jesper Bøje Christensens *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert* (Kassel 1992) vorliebnehmen; denn neben zahlreichen zeitgenössischen Quellen, wissenschaftlichen Einzeldarstellungen, den einschlägigen Lexikonartikeln und Sammlungen mit Generalbassübungen war dies das einzige Buch, das eine historisch orientierte und zugleich praktische Einführung in diesen Themenbereich bot. Mit der vorliegenden Publikation ändert sich an diesem Zustand zwar nichts Grundlegendes, weil sie – um das vorab schon einmal zu betonen – aus meiner Sicht weder ein praktisches Lehrbuch des Generalbassspiels noch eine Einführung in die Thematik ist, doch hat Siegbert Rampe hier ein Kompendium der Aufführungspraxis vorgelegt, das gerade für den Experten viel Neues

bietet, weil in ihm vor allem weiterführende Aspekte der Generalbasspraxis zur Sprache kommen. Dass der Schwerpunkt weniger auf der konkreten Umsetzung der Ziffern in eine historisch und stilistisch gelungene Aussetzung, sondern vielmehr auf anderen Gebieten liegt, lässt sich schon am Aufbau des Inhaltsverzeichnisses erkennen. Auf eine kurze Einführung in die Thematik folgt ein sehr lesenswertes Kapitel zu den Anfängen des Generalbassspiels. Der eigentliche Hauptteil gliedert sich in drei voneinander unabhängige zeitliche Abschnitte: Frühbarock, Barock sowie Frühklassik und Klassik, wobei dem Barock das umfangreichste Kapitel gewidmet ist. Der Aufbau dieser drei Abschnitte ist im Wesentlichen ähnlich. Die Unterkapitel beschäftigen sich mit den Quellen, dem Instrumentarium, der Ornamentik und den rhythmischen Merkmalen. In der Konzentration auf diese Aspekte, die sonst eher ein Nischendasein fristen, liegt die eigentliche Stärke des Buches. Es ist dem Autor hoch anzurechnen, dass der Blick in die zahlreichen Generalbasstraktate nun nicht mehr zwingend nötig ist, will man sich über die verschiedenen innerhalb einer bestimmten Epoche vorherrschenden Meinungen zu wichtigen Einzelfragen informieren. Wer dies dennoch tun will, findet am Anfang jedes Hauptkapitels einen hervorragenden Überblick über die einschlägigen Quellen. Ebenso findet man Hinweise zum Instrumentarium, die über die üblichen Allgemeinplätze weit hinausgehen, zum Beispiel dass sich die heutzutage fast standardmäßig zu nennende Verwendung von Truhenorgeln durch keine Quelle des 16. bis 18. Jahrhunderts belegen lässt (S. 41), dass die Continuopraxis auf der Kirchenorgel unter Verwendung des Pedals in der Barockzeit völlig normal war (S. 75) oder dass der Generalbass bei barocker Kammermusik oft zu laut ausgeführt wird, da Tasteninstrument und Streichinstrument zur Ausführung der Bassstimme anders als heute nicht gemeinsam verwendet wurden (S. 80). Dagegen wer-

den die beiden Aspekte „Harmonische Voraussetzungen und Bezifferung“ sowie „Satztechnische Bedingungen“ eher cursorisch abgehandelt. Dies ist nicht zu kritisieren, macht das Buch aber selbst für den ambitionierten Laien absolut unbrauchbar. Wenn es zum Beispiel heißt, dass „auch zu einfachen Akkorden Dissonanzen hinzutreten können, ohne dass sie näher bezeichnet sind“ (S. 89), oder „dass es in der Praxis normal war, noch weitere Dissonanzen als Vorhalte, Wechsel- und Durchgangsnoten vor allem in Sätzen langsamer oder ruhiger Bewegung einzufügen, die sich wiederum aus der Bezifferung nicht ergeben“ (S. 90), aber nicht näher erläutert wird, wann dies der Fall ist, dann ist diese Information wertlos, weil man entweder schon über dieses Wissen verfügt oder weil man allein durch das Lesen solcher Hinweise nicht zu einer angemessenen Umsetzung des dargebotenen Inhalts gelangen kann. Irritierend ist an einigen Stellen auch die argumentative Struktur des Textes. Man will Rampe hier keine Absicht unterstellen, doch drängt sich der Eindruck auf, dass eine eindeutige Positionierung vermieden werden soll, wenn es zum Beispiel auf Seite 54 zur Frage, ob im Frühbarock die Oberstimme vom Generalbassspieler mitzuspielen sei oder nicht, heißt: „Der heutige Generalbassspieler muss demnach eine persönliche Entscheidung treffen, ob er die höchste Stimme der Partitur mitspielen oder aber nur allgemein ihrer Lage entsprechen will, ohne dieser Partie genau zu folgen.“ Diese Formulierung mag der Quellenlage geschuldet sein: Auf manche Fragen lässt sich eben keine eindeutige Antwort geben, vor allem nicht, wenn sich die Quellen wie im obigen Beispiel widersprechen und eine äußerst differenzierte Antwort nötig wäre. Aber gerade von einem Praktiker würde man sich in einer solchen Situation praktische Ratschläge erhoffen, wann und unter welchen Umständen welche Möglichkeit zu bevorzugen ist, statt eine Aneinanderreihung von Zitaten, wie dies beispielsweise im Kapitel zur Aus-

führung des Accompaniments im Rezitativ (S. 173ff.) der Fall ist. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass sich Rampe bei den präsentierten Notenbeispielen auf „Generalbassaussetzungen aus historischen Quellen“ beschränkt und „bewusst darauf verzichtet, dem Leser eigene Aussetzungen zu präsentieren“ (S. 8). Daher dürfte das Buch in erster Linie für Dirigenten, Ensembleleiter, Musiktheoretiker und Musikwissenschaftler, weniger jedoch für Laien oder Studenten geeignet sein. Ein Blick in die Unterkapitel zum virtuosen Generalbassspiel und zum Rezitativ unterstreicht dies, unternimmt Rampe hier doch anhand von zahlreichen Originalbeispielen den Versuch einer Rekonstruktion der hohen Schule des Generalbassspiels und gibt eindeutige Hinweise zur Länge der Bass-töne bzw. Akkorde im Rezitativ. Die Platzierung des Buches in einer Reihe mit dem Titel „Grundlagen der Musik“ erscheint vor diesem Hintergrund etwas ungewöhnlich. Dem Verlag sei mit auf den Weg gegeben, dass nicht nur dieses inhaltlich wirklich hervorragende Buch, sondern auch die anderen, bereits erschienenen Bücher der Reihe ein ansprechenderes optisches Erscheinungsbild verdient hätten. Den daraus resultierenden höheren Preis würde man angesichts des überzeugenden Inhalts gerne zahlen.

(Februar 2016)

Jochen Brieger

*NINA EICHHOLZ: Georg Philipp Telemanns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänomenologie von Telemanns geistlichem Kantatenwerk. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. XII, 458 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 85.)*

Mit der vorliegenden Studie wurde eine im Jahr 2013 an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst angenommene Dissertation publiziert.

Sie widmet sich einem Jahrgang von Kirchenmusik Georg Philipp Telemanns, der 1736/37 auf Texte Gottfried Behrndts entstand und vermutlich für den Grafen Jost Christian zu Stolberg-Roßla komponiert wurde. Um ihren Gegenstand „als zyklisches Gesamtwerk in seinen vielfältigen Aspekten und Bezügen zu erfassen“, zieht die Verfasserin „u. a. die methodischen Mittel der detaillierten Beispielanalyse sowie der statistischen Erhebung“ heran (S. 4). Darüber hinaus soll durch den Vergleich mit anderer Kirchenmusik Telemanns „der Radius von der Betrachtung des einzelnen Jahrgangs auf Telemanns gesamtes Jahrgangsschaffen geweitet“ (ebd.) werden.

Die Quellenlage zur Musik ist überschaubar: Hauptüberlieferungsort ist Frankfurt a. M., in der Staatsbibliothek zu Berlin sind Materialien aus Hamburg erhalten, Partiturabschriften gibt es in Brandenburg, Leipzig und Brüssel. Von Telemanns Hand ist außer einer Canto-Stimme kein weiteres Material erhalten. Bemerkungen zu Aufführungspraxis und Rezeption werden an die Überlieferung in Frankfurt, Berlin und Brandenburg gekoppelt. Das Kapitel mündet in die Präzisierung der bereits 1998 im Zuge der Identifizierung des Jahrgangs vorgeschlagenen Datierung.

Das folgende Kapitel stellt den Dichter vor, im Hauptberuf Jurist und Mitglied der Leipziger deutschen Gesellschaft, woran sich ein Vergleich der voneinander abweichenden Drucke der Texte von 1731 und 1737 anschließt. Unterschiede der Textfassungen beziffern sich pro Text auf „etwa zwischen drei und zwölf bearbeitende Eingriffe“ (S. 68). So entfielen z. B. die Überschrift „Oratorie“ wie auch die Mottos für die einzelnen Texte, Choralstrophen wurden eingefügt, Formulierungen geglättet oder Wörter ersetzt. Die Besonderheiten der Dichtungen werden anhand der früheren Veröffentlichung abgehandelt, auch wenn dieser Textdruck mit den Kompositionen nicht in Zusammenhang steht. Wer die Verän-

derungen vorgenommen haben könnte, ist nicht bekannt, die Verfasserin benennt den Braunschweiger Hofrat Christian Friedrich Weichmann, dessen Kontakte nach Roßla allerdings im Dunkeln liegen, wie auch über die Wege, auf denen es zu einem Auftrag aus Roßla kam, nur spekuliert werden kann. Theologisch-inhaltlich werden die Texte „zwischen Pietismus und Orthodoxie“ verortet (S. 64ff.), was vor allem in Hinblick auf Telemann zu kurz greift, der sich selbst als rechtgläubigen Lutheraner sah.

Das ausgedehnteste Kapitel ist der Musik gewidmet. Hier werden statistische Daten und Werte mitgeteilt, der Aufbau der Kompositionen beschrieben und Einzelanalysen durchgeführt. Ermittelt wurden Angaben zur Besetzung und den verwendeten Tonarten sowie die Anzahl der Arien, Rezitative, Dicta und Choräle. Für die formalen Anlagen der Kirchenmusiken sind unterschiedliche „Verschränkungsverfahren“ (S. 145) wie „Choral-Rezitiv-Verschränkungskomplexe“ (S. 301) oder „Arienverschränkungen“ (S. 146f.) zu beobachten; auch gibt es die Sonderform der „gesprächsweisen Kantate“ (S. 55), womit am Dialog orientierte Formen gemeint sind. Bei den Arien werden Strophenarien, zweiteilige Arien, Da-capo-Arien und Arien, die an Tanztypen denken lassen, wie auch durch Ausdrucksqualitäten gekennzeichnete „theatralische Arientypen“, die „erregte Affekte ausdrücken“, „Charakterarien, in denen menschliche Schwächen thematisiert werden“, Arien, die „eine Nähe zum komischen Opernfach zeigen“ und „zärtliche“ Arien kategorisiert (S. 194ff.). Die Dicta hat Telemann solistisch oder mehrstimmig vertont, bei den ersteren gibt es mehrere Formmodelle, als Satzstruktur werden hauptsächlich „konzertierende Satztechniken“ (S. 245) ausgemacht. Die mehrstimmig komponierten Dicta fasst die Autorin unter der Überschrift „Chorisch vertonte Dicta“ (S. 264), Fugen und polyphone Sätze werden ebenso anachronistisch als „Chorfugen“ (S. 281) bezeichnet. Rezi-

tative und Ariosi werden zusammen behandelt, die Choräle sind vor allem in ihren Verschränkungen mit Rezitativen von Interesse. Graphische Darstellungen und Übersichten unterstreichen die Aussagen über die Details. Jedem Abschnitt ist ein „Kommentar“ nachgestellt, in dem der Befund bewertet und beurteilt wird.

Für die Vergleiche mit anderen Jahrgängen stützt sich die Autorin auf vorliegende Arbeiten, darunter auch eine (von ihr unkommentiert) auf 1941 datierte Materialsammlung von Werner Menke, Editionen und erreichbare Erschließungen; „handschriftliche Originalpartituren“ wurden aus „zeitökonomischen Gründen“ (S. 87) nur selten eingesehen – das diesbezügliche Verzeichnis nennt ein Manuskript. Hier zeigt sich eine methodische Schwäche, denn die (statistische) Datenlage zu diesen Jahrgängen steht in einem Missverhältnis zu der Fülle an Einzelheiten, die die Verfasserin für das in Rede stehende Werk selbst zusammengetragen hat. So kommt es zu Unschärfen und Ungenauigkeiten, etwa wenn vermutet wird, dass Telemann in den Oratorien des „Zell-Jahrgangs“ (1730/31) keine Hörner verwendet, was wenigstens in zwei bereits bekannten (und erklangenen) Kompositionen der Fall ist.

Vor der Zusammenfassung gibt es ein kurzes Kapitel zu Johann Adolph Scheibes Komposition zum 19. Sonntag nach Trinitatis (S. 321ff.). Denn Telemann übertrug Scheibe vor seiner Abreise nach Paris im Herbst 1737 u. a. „die Vollendung eines noch nicht ganz ausgearbeiteten Kirchenjahrganges“ (vgl. Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1981, S. 190). Demnach stammen die Kirchenmusiken vom 19. Sonntag nach Trinitatis bis zum Ende des Kirchenjahres von Scheibe, womit der Komponist der ohne Autorangabe erhaltenen Stücke benannt ist. Aber die Verfasserin zweifelt Scheibes Mitteilung an und schreibt ihm nur die Kom-

position zum 19. Sonntag nach Trinitatis zu. Unter dieser Prämisse entgeht ihr, dass die an den Stücken zum 21. und 24. Sonntag nach Trinitatis gemachten Beobachtungen durchaus den Ergebnissen ähneln, die die Analyse des Kirchenstücks zum 19. Sonntag nach Trinitatis gebracht hat.

Der Ertrag der Arbeit liegt vor allem in dem mit großem Fleiß zusammengestellten Detailreichtum, weniger in den Schlussfolgerungen oder den Erörterungen ästhetischer Art (die Ergebnisse der zeitgleichen Forschungen von Julian Heigel zu Johann Jakob Rambachs Kantatentexten und ihren Vertonungen konnten noch nicht berücksichtigt werden). Doch wird auf einen besonderen und komplexen Jahrgang Telemanns aufmerksam gemacht.

Bedauerlich ist, dass eine zentrale Erkenntnis der neueren Telemannforschung, dass der Begriff „Kantate“ für das kirchenmusikalische Werk Telemanns nicht ausreicht, keine Rolle spielt. Eine lektorierende Durchsicht und Straffung hätte dem Ganzen gut getan, das wegen der Vielzahl von Verweisen und Wiederholungen, die es im Haupttext, in den Fußnoten und den Übersichten gibt, nicht sehr benutzerfreundlich angelegt ist.

(April 2016)

Ute Poetzsch

*ANNE HOLZMÜLLER: Lyrik als Klangkunst. Klanggestaltung in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2015. 467 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 212.)*

Arnold Schönberg hat in seinem oft zitierten Essay „Das Verhältnis zum Text“ aus dem Jahr 1912 über sich selbst ausgesagt, dass er „viele seiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne sich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorlage zu kümmern“, komponiert habe und „erst nach Tagen darauf gekommen sei, nachzusehen,

was denn eigentlich der poetische Inhalt seines Liedes sei“. Damit favorisierte er ein Wort-Tonverhältnis, das nicht semantisch begründet, sondern primär auf klanglicher Ebene angesiedelt ist. Die George-Vertonung „Sprich nicht immer von dem Laub, Windesraub“ aus dem *Buch der hängenden Gärten* ist für einen solch innovativen Kompositionsansatz ein beeindruckendes Beispiel.

Tatsächlich ist der Gedanke, Lyrik als Klangkunst und damit nicht nur semantisch als Gedankenverdichtung zu begreifen, keineswegs ein Produkt des 20. Jahrhunderts, sondern bis ins ausgehende 18. Jahrhundert zurückzuerfolgen, jedenfalls dann, wenn man den Ausführungen Anne Holzmüllers folgt. Holzmüller macht anhand zweier ausgewählter Gedichte Goethes, „Wandlers Nachtlied I“ („Der Du von dem Himmel bist“) und „Wandlers Nachtlied II“ („Über allen Gipfeln ist Ruh“) sowie deren Vertonungen durch Reichardt, Zelter, Loewe, Schubert, Schumann und Wolf klar, dass gerade dann, wenn von einer semantisch orientierten Analyse Abstand genommen wird und stattdessen eine Konzentration auf klangliche sowie strukturelle Affinitäten von Text und Musik erfolgt, auch Goethes vieldiskutierter Lyrik und ihren Vertonungen noch einmal neue Perspektiven abgewonnen werden können. So erbringt sie beispielsweise die Nachweise, dass bereits Zelters Lied „Ruhe“ eine unabweisliche „Korrespondenz zwischen phonemischer und motivischer Gestaltung“ hinsichtlich der a-Phoneme des Goethe-Gedichtes erkennen lasse (S. 398), dass Schuberts „Wandlers Nachtlied“ op. 96/3 als „sukzessive Entwicklung von Bewegung und Entfaltung tonalen Raumes zu beschreiben“ sei, die sich „analog zu Goethes eigenen Bewegungsphasen“ verhalte (S. 405), und für Schumanns *Nachtlied* op. 96/1 „die phänomenale Dimension, die Klangerfahrung der Sprachkomposition“ zum wichtigsten Anhaltspunkt werde (S. 434).

Holzmüller geht es jedoch um mehr. Letztlich strebt sie eine Reform der Lyrik- und Liedanalyse „vor dem Hintergrund ihrer gemeinsamen Materialität, ihres Klangs“ an (S. 17). Ihr Ansatz ist dabei keineswegs ein ahistorischer, der sich über traditionelle Form-Inhaltsbezüge, ihre kompositorischen Umsetzungen oder gar über Autorenintentionen leichtfertig hinwegsetzt. Denn der Autorin ist ohne Frage bewusst, dass der Diskurs über die Bedeutsamkeit von Lyrik und ihrer Vertonung gerade nicht auf der klanglichen Ebene, sondern in einem entscheidenden Maß auf der semantischen und formalen angesiedelt war. So sind die zusammenfassenden Ausführungen zur Berliner Liederschule, abgesehen von der unberücksichtigt gebliebenen Studie Roman Hankelns zur Umsetzung antiker Metren in den Liedvertonungen Reichardts (*Kompositionsproblem Klassik*, Köln etc. 2011), auf dem neuesten Stand der Forschung. Eine umfassende philosophie- und sprachgeschichtliche Auseinandersetzung mit Lyrik als Klangkunst zeigt jedoch, dass darüber hinaus schon in der Goethezeit ein Gespür für die Klanglichkeit von Sprache präsent war, wenngleich dieser Sachverhalt rezeptionsgeschichtlich keine Bedeutung erlangte.

Bei der Beantwortung der Frage danach, welche Sachverhalte zu einer „Marginalisierung“ der klanglichen Komponenten klassischer Lyrik beitrugen, konzentriert sich die Autorin in zwei umfänglichen Kapiteln zunächst auf Hegel (S. 29ff.) und Nietzsche (S. 62ff.). Dabei gelingt ihr der Nachweis, dass Hegel die Bedeutung des „klanglichen Materials der Dichtung“ sehr wohl bewusst war, er sie aber zugunsten seiner Philosophie des Geistes und seiner Präferenzen für reine Gedankenlyrik als marginal einstufte und sogar „degradierte“ (S. 47). Da es Hegels Ästhetik war, die in Form vergleichsweise einfach zu lesender Vorlesungsmitschriften weite Verbreitung fand, ist dies keineswegs eine Überschätzung der Wirkungsmächtigkeit des Philosophen. Und da umgekehrt

dessen andere Schriften, in denen das Phänomen des Klangs teilweise noch differenzierter dargelegt wird (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*), kaum nachhaltig rezipiert wurden, ist es auch verständlich, warum Holzmüller auf diese nicht eingeht und selbst ein Standardwerk wie *Hegels Musikästhetik* von Adolf Nowak glaubt übergehen zu können.

Ohnehin denkt Anne Holzmüller lieber selbst, als Sekundärliteratur zu paraphrasieren. Um beim Beispiel Hegel zu bleiben: Hier fußen mehr als zwei Drittel der Verweise und Anmerkungen auf dem Primärtext. Dabei beeindruckt die scharfsinnige Argumentation und die Freude der Autorin an subtilen Nuancierungen sowie feinen Unterschieden immer wieder. Das gilt auch für die vorbildlichen, ausgesprochen tiefgreifenden musikalischen Analysen, die 150 des 467 Seiten umfassenden Buches ausmachen, wie für die Klang- und Sprachanalysen der beiden Goethe-Gedichte, die rund 100 Seiten einnehmen und mit profunder Kenntnis prunken. Wer Holzmüllers Ausführungen gelesen hat, der wird den Sachverhalt, dass Goethe in „Wandlers Nachtlied II“ gezielt den griechischen Choriambus, nicht aber unvollständige Daktylen verwendete, nicht mehr leugnen können. Ähnliches gilt für den Nachweis der phonemischen Symmetrie und der phonemischen Verklammerung der Versanfänge, die Teilung des Gedichtes, die den Proportionen der Fibonacci-Reihe entspricht, die Paenultima-Verzahnungen oder die Logik der Vokalabdunkelungen von i über ü zum u im ersten *Nachtlied*.

Zeitweise neigt die Autorin allerdings doch auch zu Überpointierungen, wenn sie beispielsweise, bezogen auf „Wandlers Nachtlied II“, schreibt: „Die stark exponierten Vokale ‚a‘ und ‚u‘ werden jeweils zu Strophenmitte und -ende hin zum Diphthong ‚au‘ synthetisiert, so dass man durchaus von einer dualistischen Anlage mit teleologischen Moment sprechen kann, wie man sie beispielsweise aus dem Themendualismus des

klassischen Sonatensatzes kennt“ (S. 442).

Dennoch gilt ohne Frage, dass die Dissertationsschrift Anne Holzmüllers aufgrund des ideengeschichtlichen Überbaus, der von Hegels Ästhetik über Nietzsches „sprachkritische Wende“ und seiner „Abkehr vom metaphysischen Paradigma“ (S. 65) zu einer umfassenden Erörterung des Klangphänomens in Sprach- und Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts führt (S. 119–180), und dank der vorbildlichen und mustergültigen Gedichtanalysen sowie der sich anschließenden Liedanalysen, die einen Blick auf das Wesentliche der Kompositionen eröffnen, eine interdisziplinäre Studie im besten Sinn genannt werden darf.

Der Text wurde mit einigen Ausnahmen (S. 304, verquaster Satz unterhalb des Zitates) sorgfältig redigiert, bei den Jahreszahlen sind gelegentlich Irrtümer stehen geblieben. So erschien Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* 1854, nicht 1845 (S. 42), und Reichardts erste Vertonung von *Wandrer's Nachtlied I* 1790, nicht 1890 (S. 329).

(März 2016) Axel Schröter

*ADRIAN KUHL: „Allersorgfältigste Ueberlegung“. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2015. IX, 580 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 17.)*

Ein vergessenes Genre ist das Singspiel in der Theaterpraxis, in der es – sieht man von Wolfgang Amadeus Mozarts Beiträgen dazu ab – keine Plattform mehr hat. In der Wissenschaft ist die Werkgruppe aber inzwischen keineswegs mehr vernachlässigt. Um nur eine Auswahl zu bieten: Den Anfang machte der Sammelband *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert (Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Gesamthochschule Wuppertal / Universität Münster* [Beiträge zu Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 5], Heidelberg 1981), dessen neun interdisziplinäre Bei-

träge bereits wichtigen Themen gewidmet waren. Es folgten die gewichtigen Studien von Thomas Bauman: *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge etc. 1985), Jörg Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung* (2 Bde. [Studien zur deutschen Literatur Bde. 149f.], Tübingen 1998), Thomas Betzwieser: *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper* (Stuttgart 2002) und neuerdings Cristina Urchueguía: *Allerliebste Ungeheuer. Deutsches komisches Singspiel 1760–1790* ([Nexus, Bd. 99] Frankfurt a. M. 2015). Dass der bisherigen Forschung „der grundsätzliche Impetus [...] sich mit dem Singspiel näher und vor allem hinsichtlich seiner künstlerischen Faktur zu beschäftigen“ gefehlt habe (S. 2f.), ist ein ungerechter Vorwurf Adrian Kuhls, der wohl auf das Konto der Begeisterung für das eigene Thema geht. Kuhl legt mit diesem umfangreichen Band seine von Silke Leopold betreute Dissertation vor. Deren Entstehung wurde auch begleitet von dem Promotionskolleg „Das Konzert der Medien in der Vormoderne. Gruppenbildung und Performanz“. Kuhl hat sich für seine Studie nicht weniger vorgenommen, als den Wert der Werkgruppe – anhand von Beispielen – zu erweisen, einen Wert, der sich an der Kongruenz zwischen dem Erscheinungsbild der Singspiele und dem „ästhetische[n] Erwartungshorizont der Zeitgenossen“ zeige (vgl. S. 9).

Die Arbeit konzentriert sich auf die Zeit zwischen 1760 und 1782, schließt, wie schon der Titel besagt, das Wiener Singspiel aus und wählt für ihre Analyse zwölf Werke, die bereits von den Zeitgenossen als besonders gelungen beurteilt wurden. (Überschneidungen zu den fünf von Jörg Krämer ausgewählten Werken gibt es nicht.) Diese Werke werden freilich nicht einzeln dargestellt, sondern im Kursus der Themenkapitel behandelt. Gefragt wird nach der Figurenzeichnung, der Motivation von gemeinsamem

Gesang und der musikalischen Umsetzung von Handlung. Das Endresultat, Singspiele seien „kunstvoller als ihr Ruf“ (S. 476), kann nicht überraschen, war doch die Rehabilitation von vornherein das gesetzte Ziel. Es schließt sich ein mehr als 70seitiger Anhang an, in dem jedes einzelne der zwölf Werke in seinem Ablauf erfasst wird. Dieser wird für jeden Forscher, der sich in Zukunft mit dem Genre beschäftigt, nützlich sein.

Die Aufmachung ist sehr ansprechend und übersichtlich, der Haupttext sorgfältig redigiert. An etlichen Stellen hätte Straffung gutgetan, nicht zuletzt auch bei den sehr redundanten Literaturangaben. Ein lustiger Fehler aber gehört in jedes Buch, besonders wenn es einen solchen Umfang hat: Hier steht er auf S. 43 und lautet: „Ihr Mund, wie Rosenstroh“ (muss heißen: rosenroth).

Mit den genannten drei Themenkreisen erfasst Kuhl zweifellos wichtige Kategorien, wobei die erste die grundlegende ist. Das Verdienst der Arbeit liegt in der Demonstration musikalischer Strategien, die Figuren kennzeichnen, und einer Sphäre, etwa dem urbanen Raum, der höheren Gesellschaftsschicht, einer Nation zuzuordnen. Mit der Charakterisierung bzw. Typisierung hängt zusammen, ob gemeinsamer Gesang oder eine durchkomponierte Handlungssequenz plausibel erscheinen können. Dank äußerst zahlreicher Notenbeispiele, die die jeweils nur handschriftlich überlieferte Musik in entscheidenden Teilen bequem zugänglich machen, kann der Leser die Argumentation mitverfolgen. In genauen und aufschlussreichen Analysen arbeitet Kuhl die Abschattierungen zwischen „Volkston“ und mehr artifiziellen Verfahrensweisen, die musikalische Interaktion von Figuren, die Verwendung von Formelsprache und Tonmalerei oder die Anklänge an bekannte Stilmuster des Musiktheaters heraus und zeigt somit die Möglichkeit, Musik mit Hilfe eines Feldes von Assoziationen gleichsam zu semantisieren. So entsteht in Details ein sehr lebendiges Bild.

Jede Beschäftigung mit dem Singspiel erfordert den Spagat zwischen Musik-, Theater- und Literaturwissenschaft und stellt insofern sehr hohe Ansprüche. Bei Kuhns metrischen und literarischen Analysen vermisst man immer wieder die zielführenden Fragen, findet hingegen weniger Wichtiges breit dargestellt. Man hätte ihm hier mehr Unterstützung, etwa durch das Promotionskolleg, gewünscht. Noch viel mehr gilt dies für den geistesgeschichtlichen Kontext, die notwendige Einordnung in theoretische Diskurse. Was sie betrifft, verweist Kuhl allenfalls auf Thomas Betzwieser oder Jörg Krämer. Dabei wäre es höchst wünschenswert gewesen – gerade auch für einen musikwissenschaftlichen Leserkreis –, die musikalischen Beobachtungen in den Zusammenhang von Theoriekomplexen wie Empfindsamkeit, Genieästhetik oder die im 18. Jahrhundert heißdiskutierte Dramenpoetik gesetzt zu finden. Kuhl wählt als Bezugspunkt die „zeitgenössische Erwartung“, die er aus Rezensionen und musikkritischen Schriften ableitet. Besonders Erstere sind freilich oft rasch hingeworfen, persönlich oder ethisch gefärbt, manchmal auch witzig-pointiert und von individuellen und populären Alternativvorschlägen durchzogen – kurz, sie sind ihrerseits stark interpretationsbedürftig und erst aus Kenntnis der verschiedenen Konzepte und kontroversen Positionen seit der Gottschedzeit zu verstehen. Gut herausgearbeitet ist der Grund, warum musikalische Sympathie- und Assoziationslenkung funktionieren konnte, allerdings im Fall der Nationalstereotypen (Kapitel 2.3).

Mit diesem Buch liegt ein solider musikwissenschaftlicher Beitrag zur Verfahrensweise von zwölf repräsentativen Singspielen vor, der in mancher Beziehung sogar als Nachschlagewerk dienen kann, der jedoch einem Leser mit interdisziplinären Ansprüchen an dieses komplexe Forschungsfeld weniger gerecht wird.

(Februar 2016)

Irmgard Scheitler

WOLFGANG GRANDJEAN: *Orgel und Oper. Georges Schmitt 1821–1900. Ein deutsch-französischer Musiker in Paris. Biographie und Werk mit einem Werkverzeichnis und einer Notenbeilage „Armide et Renaud“ (E. Moreau). Scène II & III. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 544 S., Abb., Nbsp., Notenbeilage: 31 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 43.)*

Georges Schmitt gehört zur Mehrheit der einst mitunter erfolgreichen, heute aber vergessenen Musiker, die im Schatten einiger weniger Zeitgenossen stehen, deren Name überdauert hat. Eine wiederkehrende Konstante solcher Musikerbiographien sind die Brüche, die in den Bilderbuchkarrieren der großen Namen fehlen. Im Fall von Georges Schmitt wird der Bruch zum konstituierenden Merkmal: durch die frühe Emigration von Trier nach Paris, in dem er trotz der späten Einbürgerung nie ganz heimisch wird.

Wolfgang Grandjean hat es unternommen, diese Biographie in einer Studie aufzuarbeiten, die für Jahrzehnte das Standardwerk bilden wird. Darin kommt nun der Pariser Georges Schmitt zur Sprache, nachdem dieser im 20. Jahrhundert lange nur als deutscher Komponist des *Moselliedes* gegolten hatte. Über weite Strecken handelt es sich, ganz gemäß dem Untertitel „Ein deutsch-französischer Musiker in Paris“, um eine zeitgemäße kulturwissenschaftliche Künstlermonographie, die systematisch die alltäglichen Bedingungen eines Musikers der Zeit erforscht und somit des Ehrenrettungsversuchs nicht mehr bedürfte: „Heute zählt Georges Schmitt zu den ‚vergessenen‘ Musikern des 19. Jahrhunderts – zu Unrecht!“ (S. 16)

Die biographischen Brüche Schmitts werden in einem hohen Maß von geschichtlichen Zäsuren bestimmt. So zog Schmitt nach Diensten bereits im Kindesalter als Domorganist in Trier und nach nur zwei Jahren Ausbildung bei Joseph Antony in Münster 1844 mit 23 Jahren nach Paris. Berlin als Studienort schien eine Option,

auf einer einjährigen USA-Reise vier Jahre später prüfte er eine Emigration in die USA. Doch Schmitt sollte sein ganzes Leben in Paris verbringen. Dort traf er vor der Revolution von 1848 als Deutscher auf günstige Bedingungen. Seine Kenntnisse des deutschen Orgelrepertoires und namentlich seine Ausbildung an deutschen Orgeln (mit fundiertem Training des Fußpedals) machten ihn zum gefragten Organisten. So erlangte er 1849 den schon damals hochrenommierten Posten des „organiste titulaire“ an der Kirche von Saint-Sulpice – früher und einsamer Höhepunkt seiner Musikerkarriere.

Doch im „Second empire“ unter Napoleon III. änderte sich die Stimmung. Schmitt musste seine Stelle an Saint-Sulpice 1863 u. a. aufgrund seiner deutschen Nationalität abgeben; Nachfolger wurde der Franzose Louis Lefébure-Wély, dessen „mondäner“ Stil – ein Schlagwort der Zeit – dem Publikumsgeschmack weit mehr entsprach als Schmitts deutsche Schule des gelehrten, polyphonen Spiels. Die Kündigung bedeutete eine lebenslange Schmach. Den Lebensunterhalt verdiente der Familienvater wie bisher als Klavierlehrer, aber auch als Kirchenmusiker an deutschsprachigen Kirchgemeinden in Paris.

Bereits während seiner Zeit an Saint-Sulpice hatte sich Schmitt um die Erneuerung der Kirchenmusik in Frankreich bemüht, 1857 war das Lehrwerk *L'Organiste praticien* erschienen. In der Folge betätigte er sich auch journalistisch und setzte sich für eine Verwendung des „chant grégorien“ im Geist des Cäcilianismus ein; eine späte Veröffentlichung von 1881 (*Office complet de la semaine sainte*) enthält Vorschläge zur Orgelbegleitung des Choral.

Ansonsten hatte sich Schmitt schon Mitte der 1860er Jahre von der Kirchenmusik ab- und einer zweiten Karriere als Opernkomponist zugewandt. Zwischen 1865 und 1874 kamen fünf Bühnenwerke zur Aufführung, oft verbunden mit finanziellem Risiko, nie jedoch gekrönt von Erfolg. Die Gründe

lagen wohl im außermusikalischen Bereich, denn melodischer Einfallsreichtum und stilistische Wandlungsfähigkeit gehörten zu Schmitts Stärken. Doch es fehlte an finanziellen Mitteln und an gesellschaftlichen Kontakten; letztlich galt er immer noch als Fremder. Just während des Krieges von 1870/71 erfolgte schließlich Schmitts Einbürgerung, die jedoch in keiner Weise den künstlerischen Erfolg zu mehren vermochte. Zunehmend isoliert, starb Schmitt 1900 im Alter von 89 Jahren.

In Frankreich war sein Name schnell vergessen. In Deutschland blieb er seit dem deutsch-französischen Krieg als deutscher Komponist in Erinnerung, vor allem als „Sänger des *Moselliedes*“ – komponiert 1846, im 20. Jahrhundert populär bis in die 1980er Jahre, allerdings mit einer für Laien vereinfachten Rhythmik, nachzuhören in einem Youtube-Video mit Heino. Dieses Bild wurde überhöht durch den 1980 erschienenen Roman *Der vergessene Lorbeer – Die Geschichte des Domorganisten Johann Georg Gerhard Schmitt aus Trier* von Maria Schröder-Schiffhauer, die bei Urenkeln Schmitts Quellenforschung betrieben hatte, um die Ergebnisse dann fiktiv anzureichern. Die Wiederentdeckung des Pariser Schmitt schließlich erfolgte erst in jüngster Zeit und hat nun durch die vorliegende Veröffentlichung ihren Höhepunkt erreicht.

Die Quellsituation ist prekär. Ein eigentlicher Nachlass existiert nicht. Grandjean konnte keine Nachfahren mehr ausfindig machen. Somit gelten auch die Manuskripte, die Schröder-Schiffhauer noch gekannt haben soll, als verschollen. In der Bibliothèque nationale lagern Notendrucke von Schmitts Werken, die Stadtbibliotheken von Trier besitzen Fotokopien ansonsten verschollener Quellen, so eines 700seitigen Lebensberichts, verfasst auf Französisch in den letzten Lebensjahren, der noch einer eingehenden Lektüre harret.

Die große Stärke des Buches besteht in der musikalischen Analyse. Höhepunkte

sind Grandjeans federleichte Verbalisierungen musikalischer Sachverhalte. So seien „in Schmitts modulierender Harmonik die Errungenschaften mancher Zeitgenossen nicht zu finden: wie der geschmeidige (wagnersche) Klangstrom, der Schmelz der Nonenakkorde und ihrer Derivate sowie die exquisiten, für die französische Musik typischen modalen Wendungen.“ Hingegen vermisst man „in Schmitts meist homophonem Satz die polyphone Auflockerung des Stimmgewebes oder die gleichberechtigte Interaktion von Vokalstimmen und Orchester“ (S. 373). „Eine besondere Qualität“, so Grandjean weiter, „besaß Schmitts Musik dagegen immer schon aufgrund ihrer melodischen Kraft. Während die harmonischen und koloristischen Errungenschaften des postwagnerschen Stils oft erkaufte wurden durch melodische ‚Einebnung‘ und die Auflösung fester Melodiestrukturen, strebte seine Musik [...] nach Plastizität der Melodik“ (S. 374).

Das Werkverzeichnis ist gleichermaßen überzeugend und erschütternd, sind doch nur etwa die Hälfte von Schmitts Werken erhalten – von den zehn Bühnenwerken gar nur ein einziges.

Es wäre zu wünschen, dass ein Verlag einer solchen Studie, in der Jahre harter Arbeit stecken, etwas mehr Sorgfalt angedeihen ließe, etwa hinsichtlich Lektorat und Satz. Denn es ist ein leidenschaftliches Werk, das einem Zeit und Künstler auf wunderbare Weise näherbringt.

(Mai 2016)

Heinrich Aerni

*Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ. Mitarbeit: Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2014. IX, 307 S., Abb., Nbsp., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 2.)*

Die Beiträge dieses Sammelbandes basieren auf Vorträgen, die im Rahmen eines Internationalen Kongresses für Musiktheorie in Wien im April 2008 gehalten wurden. Könnte die Publikation als zweiter Teil einer dreibändigen Auseinandersetzung mit Musikgeschichte von 1700 bis heute den Eindruck kompendienhafter Geschlossenheit hervorrufen, so betont der Herausgeber Dieter Torkewitz einleitend den Charakter eines aus „Untersuchungen von Einzelaspekten“ bestehenden „Korpus aus begrenzter Übersicht“ (S. IX). Neben Perspektiven der Musikgeschichte und -theorie sind solche der musikalischen Praxis repräsentiert, wodurch eine vielseitige Annäherung an die in weiten Bereichen wenig erforschte Musizierpraxis im langen 19. Jahrhundert gelingt.

Von der Reihenfolge der Beiträge, die weitgehend einer Gruppierung nach Gattungen (Klavier-, Violin- und Orchestermusik) entspricht, weicht die folgende Übersicht teilweise ab, um zusätzliche Korrelationen hervorzuheben. So findet Peter Gülkes eröffnende Auseinandersetzung mit unreflektierten „Selbstverständlichkeiten“ und distanzlosen Attitüden beim „Umgang mit klassischer und romantischer Musik“ eine Fortsetzung mit Jocelyne und Ingomar Rainers Kritik an vermeintlich auf ehrwürdige Musiziertraditionen zurückführbaren Interpretationsgepflogenheiten. Ein zweiter, sprachlich besonders pointierter Essay von Albrecht Riethmüller berührt mit der im 20. Jahrhundert erfolgten Verdrängung, Verurteilung und unangemessenen Darstellung von Musikkultur des 19. Jahrhunderts ein Themenfeld, das drei Aufsätze über in Ver-

gessenheit geratene, gleichwohl auf frühen Tonträgern dokumentierte Interpretationsstile aufgreift. Axel Schröter stützt die These, Frederic Lamonds Beethoven-Vortrag sei ein „realistisches Abbild des lisztischen Beethovenspiels“ (S. 166), durch etwas kursorisch ausgewertete Gegenüberstellungen von Lamonds Beethoven-Editionen mit denen Bülows und Liszts, eingehende Untersuchungen zu Tempi und Einspielungsdauern sowie aufschlussreiche Interpretationsvergleiche mit weiteren nominellen Repräsentanten der Beethoven-Liszt-Bülow-Tradition. Clive Brown legt überzeugend dar, dass die besonders durch Joseph Joachim verkörperte deutsche Schule des Violinspiels allein mit Einspielungen von Marie Soldat-Röger authentisch dokumentiert sei. Durch spezifische Art des tempo rubato, sparsames Vibrato, expressives Portamento und exquisit phrasierte Legato-Bogenführung wirke ihr Spiel auf heutige Hörer gänzlich unvertraut (S. 203). Mit dem gebundenen (im Unterschied zum freien) tempo rubato thematisiert Martin Kapeller eine nach dem Ersten Weltkrieg „in Verruf“ geratene Aufführungsmanier (S. 274), bei der Schichten des Tonsatzes durch asynchrone Realisierung voneinander abgehoben werden. Rubato-Kontroversen spielen auch eine Rolle bei Stefan Hanheides auf Aufführungskritiken basierender Beschäftigung mit dem Konzertdirigenten Gustav Mahler, der mit subjektiven, innere Programme sinfonischer Werke voraussetzenden und zugleich analytisch-detailbesessenen Interpretationen Widerstand erregte.

In zwei zentralen Aufsätzen der Publikation bildet Carl Czernys Klaviermethodik den Ausgangspunkt für Werkinterpretationen. Der Frage nach der Relevanz harmonischer Analyse für die Interpretation nachgehend, beleuchtet Dieter Torkewitz zwei gut vergleichbare Werkausschnitte von Mozart und Beethoven, wobei sich zeigt, dass ohne zusätzliche kontrapunktische Begründungen (wie „chromatischer Durchgang“) eine har-

monische Deutung sinnentstellende Resultate zeitigen würde. Sieht Torkewitz Czernys Vortragslehre in engem Konnex mit Beethoven, dessen Zeitgenossen und Vorgängern (S. 34), so leitet Thomas Kabisch aus dieser Methodik, als deren Grundprinzip er die „Formung des Einzeltons“ bestimmt (S. 85), für den Kopfsatz von Robert Schumanns Klaviersonate op. 11 das Postulat einer Wahrung des einheitlichen Klangkerns bei weitgehendem Verzicht auf Ausdrucks- und Temposchwankungen ab. Dass das Herstellen einer Verbindung zwischen Czerny und Schumann quer zu gängigen musikpolitischen Konstellationen steht, begründet Kabisch mit dem Hinweis auf die nach 1850 maßgebende dichotomische Konstruktion einer neudeutschen haptisch-virtuosen Czerny/Liszt- und einer konservativen poetisch-virtuosen Schumann-Tradition (S. 88). Ausgeblendet wird, dass im Sinne der Kontroversen der 1830er Jahre gerade umgekehrt Schumann einer progressiven, Czerny einer reaktionären brillanten Richtung zuzuordnen wäre – eine Perspektive, von der aus Kabischs Interpretations-Ansatz als einseitige Nivellierung humoristischen Kontrastreichtums in Schumanns früher Klaviermusik zu gelten hätte.

Ebenfalls für eine auf das Werkganze ausgerichtete, aber von der Beschäftigung mit dem Einzelton ausgehende Interpretation plädieren Matthias Thiemel, unter Bezugnahme vorwiegend auf phänomenologisch orientierte Ansätze, und Thomas Desi, der eine programmierte Chopin-Interpretation durch einen Computerflügel diskutiert. Wenn Thiemel ein Reflektieren über Strukturen als „streng“ rubriziert (S. 123) und Desi mit Kategorisierungen im Sinne der Formen- und Kontrapunktlehre eindeutige Zuordnungen assoziiert (S. 145), wird ein Bild von Analyse als einer Disziplin suggeriert, die weder offen wäre in dem Sinne, dass mehrere Deutungen satztechnischer Befunde plausibel sein könnten, noch geeig-

net zur adäquaten Auseinandersetzung mit unkonventionellen Werken.

Weitere Texte behandeln Auswirkungen von Aufführungsbedingungen auf das Komponieren, Reflektieren und Interpretieren von Musik. Haruka Tsutsui fragt nach ästhetisch motivierten Ursachen für das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachende Interesse besonders an Friktionsinstrumenten. Konsequenzen von Innovationen im Instrumentenbau für die Orchestrierung der zweiten Fassung von Schumanns d-Moll-Sinfonie untersucht Klaus Aringer anhand von instruktiven Beispielen im Bereich des Bläasersatzes. Die zumeist von konservativem Unbehagen geprägte, namentlich in Leipziger Instrumentationslehren der 1880er und 90er Jahre geführte Auseinandersetzung mit aufführungspraktischen Usancen, wie sie sich seit der Einweihung des Neuen Concerthauses 1884 beim Gewandhausorchester etablierten, stellt Gesine Schröder anschaulich dar. Das Verhältnis von Komponistenintentionen und Rahmenbedingungen ist als roter Faden eher vage zu erkennen bei Hans Winkings Beschäftigung mit Spezifika der Instrumentierung in Sinfonien von Haydn bis Mahler.

Den Abschluss bilden kritisch engagierte Thesen zur Alte-Musik-Bewegung von Reinhard Kapp, die den Wechsel aufführungspraktischer Moden nicht zuletzt im Hinblick auf die Widerspiegelung sich wandelnder kompositorischer Paradigmen ergründen. Die beigelegte CD bietet den sehr informativen Katalog zu einer den Kongress begleitenden Ausstellung von Dokumenten, überwiegend aus Beständen der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Mit Ausnahme der nicht konsequent vereinheitlichten Zitierweise zeugt das Erscheinungsbild des Bandes von einem sorgfältigen Lektorat.

März 2016

Florian Edler

*Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832). Hrsg. von Axel FISCHER und Matthias KORNEMANN. Hannover: Wehrhahn Verlag 2014. 423 S., Abb., Nbsp. (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Band 20.)*

Der Verweis auf die „hochproblematische“ Geschichte des Männergesangs im Hinblick auf seine spätere Rolle im deutschen Nationalismus und die Qualifizierung des Gegenstands als „heikles, gelegentlich fast tabuisiertes Forschungsfeld“ (S. [9]) erwecken fast den Anschein, als fühlten die Herausgeber des Bandes über die von Karl Friedrich Zelter gegründete Liedertafel einen Legitimationsdruck, gegen den sie anschreiben müssten. Dabei wird den Leserinnen und Lesern schon in der Einleitung prägnant nicht nur die historische Bedeutung dieser – in der Forschung bislang hinter Zelters Singakademie zurückstehenden Institution – vermittelt, sondern auch auf die Eigenarten verwiesen, die die Liedertafel von späteren Gründungen gleichnamiger Vereinigungen unterschied, etwa die Regel, dass nur aus dem Kreis der Mitglieder geschaffene Lieder gesungen wurden, oder die Tatsache, dass patriotische Gesänge eher am Rande des praktizierten Repertoires standen. Egal, als wie „problematisch“ man die Entwicklung der Männerchorgesichte im 19. Jahrhundert bewerten mag, an der Ergiebigkeit der ersten Liedertafel als Forschungsobjekt, an dem sich die Verflechtungen politischer, sozialer und ästhetischer Anliegen der bürgerlichen Elite in Berlin um 1800 aufzeigen lassen, kann kein Zweifel bestehen.

Diesen Verflechtungen widmen sich die Beiträge einer Berliner Tagung im März 2011 zur frühen Geschichte der Zelter'schen Liedertafel, die sich zum Ziel gesetzt hatte, die Zwischenergebnisse eines von der DFG geförderten Forschungsprojekts interdisziplinär zu kontextualisieren und zu diskutieren. Der Quellenfundus, aus dem die unter

der Leitung von Jürgen Heidrich arbeitenden Projektmitarbeiter Axel Fischer und Matthias Kornemann schöpfen konnten, ist reichhaltig und auch wegen seiner Vollständigkeit ein ausgesprochener Glücksfall für die historische Rekonstruktion einer kulturgeschichtlich so prägemächtigsten Institution: Von der Gründung der Liedertafel 1809 bis zu ihrer Auflösung 1945 haben sich Dokumente – Mitgliederlisten, Sitzungsprotokolle, Statuten oder Briefe – erhalten, wobei die Tagung besonders die konstituierende Phase sowie die sich daran anschließenden gut 20 Jahre bis zum Tode Zelters in den Blick nahm.

Jürgen Heidrich skizziert in seinem knapp ausgefallenen Überblicksbeitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1809 einige Strukturen des Opern- und Konzertlebens, der musikpublizistischen Landschaft und der gattungsästhetischen Positionierung der beiden Berliner Liederschulen, um eine Folie für die Einordnung des Zelter'schen Unternehmens auszubreiten. Dabei beobachtet er eine die Berliner Institutionen prägende „Zwischensituation“, die zwar viele Ansätze, aber wenig innovatives Potential zeige und gerade in diesem „Klima der Instabilität und Variabilität“ (S. 39) möglicherweise Impulse für die Gründung der Liedertafel setzen konnte. Während der Beitrag für Musikhistoriker kaum Neues bietet, findet er im Rahmen der interdisziplinären Tagung seine Funktion darin, für die Vertreter anderer Fachrichtungen Orientierungslinien zu ziehen. Das Ziel einer deutlichen Akzentverschiebung in der historischen Einschätzung der Liedertafelintentionen verfolgen die Bandherausgeber mit ihrem Beitrag zu „Kunst und Bildung in der Zelterschen Liedertafel“. Entgegen der seit der älteren Männerchorforschung tradierten Interpretationslinie, es sei wesentlich um den musikalischen Ausdruck patriotischer Gesinnung in Kombination mit frohsinniger Trinkgeselligkeit gegangen, betonen Fischer und Kornemann die geradezu ins Sakrale reichende Über-

höhung eines Kunst- und Bildungsbegriffs, der in den vielfältig aufgefächerten Ritualen der Liedertafel deren Identität prägte. Materialisiert fanden sich deren Ideale in einem „Flemming“ genannten Pokal, der durch seine Funktion – als geweihter Kelch zum Rundtrunk und Glocke mit Stimmton – das allegorische Dekor und den Bezug auf den namengebenden Arzt Ideologeme und Praxis der Tafel verband. Friedhelm Brusniak nimmt in einem quellenreichen Beitrag mit ideologiekritischem Blick historiographische Einordnungen der Frühgeschichte des deutschen Männergesangs unter die Lupe. Dass besonders Forscher in den 1930er Jahren dessen bedeutsame Rolle für die Nationalbewegung hervorhoben, wobei sie teilweise wichtige jüdische und freimaurerische Komponisten oder Chorleiter unterschlugen, ist nicht überraschend, eher schon, wie stark auch damals bereits ästhetische Einwände gegen den engen „Liedertafelsatz“ artikuliert wurden. Martin Staehelin vergleicht die Ansätze Zelters mit denen Hans Georg Nägelis, aus dessen Zürcher Singinstitut die ersten schweizerischen Ausprägungen des Männergesangs erwachsen: weniger elitär in den Zugängen, weniger stark ritualisiert in der Gesellschafts- und Sing-Praxis und politisch weniger konservativ, aber stärker von philanthropischen Intentionen und pädagogischem Impetus getragen.

Die Reihe der interdisziplinären Beiträge beginnt mit der literaturhistorischen Perspektive. Conrad Wiedemann beleuchtet die Frühphase der Liedertafel durch eine gründliche Analyse einschlägiger Passagen im berühmten Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe, wobei des Letzteren ambivalente Haltung zum großstädtischen Kontext Berlin und Zelters sensibles Reagieren darauf im Zentrum stehen – ein Beitrag, der kultur- und geschlechtersoziologische, biographische und ästhetische Befunde auf faszinierende und sprachlich so präzise wie anschauliche Weise verknüpft. Uta Motschmann stellt die Liedertafel in den Kontext

des lebendigen Vereinslebens im Berlin um 1800, das sich in seinen vielfältigen Ausprägungen zwischen Wohltätigkeitsverein und Fachgesellschaft um das von allen geteilte Ziel der Förderung eines bürgerlichen Bildungsprogramms im Verbund mit der geselligen Pflege von Netzwerken fokussiert. Das ergänzend, rekonstruiert die Historikerin Ute Planert die politische Gemengelage, die sich aus der Konfrontation von preußischem Nationalstolz und auf Napoleon gerichteter Zukunftshoffnung ergab, und diskutiert Zelters Positionierung zwischen preußischem Patriotismus und deutschem Nationalismus. Auch sie bestätigt den Befund, dass nationales bzw. nationalistisches Repertoire in der Liedertafelpraxis eher randständig war, was einerseits in den von der Besatzungssituation erforderten Notwendigkeiten politischer Zurückhaltung gründete, andererseits darin, dass Zelter wie Goethe aufklärerischen Haltungen verpflichtet waren, die die Idee eines zum „Menschen“ emanzipierten liberalen Bürgers verfochten. Aus Sicht einer Theaterwissenschaftlerin beleuchtet Kristiane Hasselmann „Form und Funktion gemeinschaftsbildender Rituale im Rahmen der Zelterschen Liedertafel“, wobei sie die praktizierte Versinnlichung des Idealen vor dem Horizont von Schillers und Goethes Zusammendenken von Ästhetik und Sittlichkeit beschreibt.

Den durchweg fundierten und anregenden Beiträgen folgt zunächst die Einzeldarstellung von fünf Liedern aus dem frühen Repertoire der Liedertafel mit Noten- und Textedition sowie Erläuterungen und anschließend eine umfangreiche Quellendokumentation, die Statuten, Protokolle, Korrespondenzen und Selbstdarstellungen aus dem Archivbestand wiedergibt. Ein Anhang enthält darüber hinaus Kurzbiographien der frühen Liedertafel-Mitglieder und eine Bibliographie. So bietet der sorgfältig redigierte und gut disponierte Band einen doppelten Gewinn, indem er neben den geleisteten wissenschaftlichen Erträgen auch viel-

fältiges Material für weitergehende Untersuchungen bereitstellt, die einerseits soziale, kommunikative und politische Strukturen sowie das dichterisch-musikalische Profil der Berliner Liedertafel selbst vertiefend behandeln, andererseits in regionalen Vergleichen die Differenzierung unseres Bildes vom institutionalisierten Männergesang vortreiben könnten.

(März 2016)

Katharina Hottmann

*HANNAH LÜTKENHÖNER: Eduard Lassens Musik zu Goethes „Faust“ op. 57. Studien zur Konzeption, zu den Bühnenfassungen und zur Rezeption. Sinzig: Studio-punkt-Verlag 2015. 232 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 10.)*

Eduard Lassen amtierte in Weimar als Hofkapellmeister fast 40 Jahre lang und vermochte es so, das Weimarer Hoftheater entscheidend zu prägen. Insbesondere seine Wagner-Aufführungen fanden große Beachtung. 1874 führte er *Tristan und Isolde* erstmals nach der Münchner Uraufführung auf, bereits 1870 brachte er im Sinne einer Festspielidee den *Fliegenden Holländer*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* und *Die Meistersinger von Nürnberg* auf die Weimarer Bühne. Zu Gast waren u. a. Franz Innozenz Nachbaur und Mathilde Mallinger, die die in Weimar gebotenen Partien des Stolzing bzw. der Eva auch in München bei der Uraufführung gesungen hatten. Als Komponist ist Eduard Lassen hingegen wenig spektakulär in Erscheinung getreten. Seine Romantische Oper *Landgraf Ludwigs Brautfahrt* wurde in Weimar, nachdem sie in Brüssel abgelehnt worden war, lediglich dreimal aufgeführt, die Oper *Frauenlob* bereits nach zwei Aufführungen abgesetzt, und auch dem Einakter *Der Gefangene* erging es nicht besser. Eine Ausnahme im kompositorischen Schaffen Lassens bildet lediglich seine Musik zu Goethes *Faust*, die, aus Anlass der „Säkularfeier der Ankunft Goethes in Weimar“ 1876 komponiert, sich

in Weimar so großer Beliebtheit erfreute, dass sie über ein halbes Jahrhundert im Repertoire blieb und Goethes *Faust* zu einem Mysterienspiel werden ließ, das, wären da nicht auch Aufführungen über die Grenzen Weimars hinaus gewesen, einen ähnlichen Stellenwert in der Klassikerstadt gehabt hätte wie Wagners *Parsifal* in Bayreuth.

Hannah Lütkenhöner widmet sich in ihrer Arbeit intensiv und mit großem Engagement der Schauspielmusik zu den beiden Teilen des *Faust* und ihren bühnenpraktischen Realisierungen. Bei der im Studio-Verlag erschienenen Publikation handelt es sich jedoch um keine Dissertationsschrift, sondern „lediglich“ um eine erweiterte Masterarbeit, die auf anschauliche Art und Weise zeigt, was für die Musik- und Theaterwissenschaft zwar inzwischen zu einem Gemeinplatz geworden ist, aber doch recht selten im Einzelnen konkret illustriert wurde: dass gerade im Bereich der Schauspielmusik der Werkbegriff nicht auf den Text bzw. Notentext beschränkt bleiben kann, sondern dass neben der Autoren- und Komponistenintentionalität den bühnenpraktischen Realisierungen und damit der Aufführungs- und Interpretationsintentionalität ein kaum minder bedeutender Stellenwert zukommt.

Von Lassens umfangreicher Schauspielmusik zu Goethes *Faust* wurden gleich mehrere Bühnenadaptionen erstellt, die sich von Aufführungsort zu Aufführungsort unterschieden und damit ein jeweils neues Werkzeug implizierten. Hannah Lütkenhöner rekonstruiert in ihrer Arbeit ambitioniert gleich mehrere dieser Bühnenfassungen, vorwiegend auf der Basis des im Thüringischen Landesmusikarchiv verwahrten Konvoluts historischer Aufführungsmaterialien. Das ist eine philologische Herausforderung, da sie nicht nur in Weimar verwendet, sondern auch an andere Theater (u. a. Hannover, Breslau, Leipzig, Oldenburg, Düsseldorf) verliehen worden sind, wie entsprechende Eintragungen in den Stimmenmaterialien beweisen. Die Autorin zeigt gleichwohl Sensibi-

lität im Umgang mit Handschriften, argumentiert zielgerichtet und ordnet die einzelnen Partiturschichten und Eintragungen den jeweiligen Aufführungen relativ plausibel zu, allerdings ohne die einzelnen Schreiber exakt identifiziert zu haben oder entsprechende Schriftproben, um der Nachvollziehbarkeit willen, zu reproduzieren.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Analyse der Schauspielmusik an sich, namentlich auf der von Lassen verwendeten Leitmotivtechnik. Da Lassen ein begeisterter Wagnerianer war, ist dieser Ansatz sinnvoll, und auch die Affinitäten, die Lütkenhöner zu Wagners *Tristan* entdeckt, haben vor dem Hintergrund der Biographie Lassens, auf die die Autorin allerdings kaum eingeht, Plausibilität. Lütkenhöner versucht vor allem, nicht nur die Metamorphosen der Leitmotive beschreibend auf den Begriff zu bringen, sondern auch eine Erklärung derselben im Rekurs auf das Drama zu geben. Man vermisst hier allerdings mitunter tiefer gehende Deutungen, insbesondere mit Blick auf die Dramaturgie der Szenen, wie überhaupt die Ausführungen über Goethes *Faust*, den Lassen in der Bearbeitung Otto Devrients musikalisierte, spärlich sind. Von einer interdisziplinären Studie würde man gerade dies erwarten. Immerhin zieht Lütkenhöner aber die lange Tradition der Tonartencharakteristik, die sie in Bezug zu den mittels der Leitmotive charakterisierten dramatis personae setzt, als Erklärung heran.

Die Argumentation der Autorin ist fasslich, pointiert, mitunter allerdings auch etwas monokausal. So führt Lütkenhöner den Sachverhalt, dass die Musik Lassens in Vergessenheit geraten ist, ausschließlich darauf zurück, dass Lassen ein jüdischer Komponist war und seine Kompositionen im Dritten Reich verboten wurden. Bereits ein flüchtiger Blick auf die Weimarer Theaterzettel zeigt jedoch, dass man bereits im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf Musik von Carl Eberwein, Felix Weingartner und anderen Komponisten zurückgriff,

den *Urfaust* meist mit der Musik Eberweins und *Faust I* nahezu kontinuierlich mit der Musik Karl Pembaur's spielte. Lediglich *Faust II* wurde noch bis 1933 mit der Musik Lassens realisiert, allerdings auch nicht mehr in der Textfassung Otto Devrients, sondern ab 1925 in der des Regisseurs Franz Ulbrich. Darüber hinaus erzielte Gounods *Faust* im dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Weimar eine beeindruckende Aufführungsfrequenz. Auseinandersetzungen mit Sachverhalten wie diesen und mit der allgemeinen *Faust*-Rezeption selbst hätten die Frage danach, warum die Musik Lassens in Vergessenheit geriet, zweifellos einer tiefer gehenden Beantwortung zuführen können. Es ist allerdings dennoch richtig, dass Lassens Musik zu *Faust II* nach 1933 in Weimar durch die Tonglossen Carl Ferrands ersetzt worden ist.

Beeindruckend erscheint die Zusammenstellung der Rezensionen über Lassens Schauspielmusiken zu Goethes *Faust* im Anhang, die die überregionale Strahlkraft dieser Musik unterstreicht und auch für die Geschichte der *Faust*-Rezeption von Interesse ist. Redaktionell und optisch ist das Buch ein Schmuckstück, von einigen falschen Trennungszeichen (S. 48f.), nicht hochgestellten Fußnotennummern im Haupttext (S. 30) oder stehengebliebenen flapsigen Gattungsbezeichnungen („Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen*“) abgesehen.

(März 2016)

Axel Schröter

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

Franz Liszt gilt als Kosmopolit par excellence; dabei hat er sich immer wieder

als ungarischer Patriot artikuliert und auch mit anderen nationalen Bewegungen sympathisiert. Dass diese beiden zunächst widersprüchlich anmutenden Aspekte durch eine „vielschichtige Dialektik“ verbunden sind, ist die Kernthese des von Dorothea Redepenning herausgegebenen Sammelbands, der auf eine Heidelberger Tagung im Jubiläumsjahr 2011 zurückgeht. Die 15 Beiträge sind zu drei Blöcken gruppiert, die einen Bogen von kulturpolitischen Entwürfen über werkästhetische Fallbeispiele bis zu Rezeptions- und Transferprozessen schlagen.

Im ersten Teil wird das für Liszt biographisch wie schöpferisch zentrale Verhältnis von Kultur und Politik aus sehr unterschiedlichen Perspektiven betrachtet. Detlef Altenburg (Weimar) diskutiert Liszts Programm des „Neuen Weimar“ und seine vielfältigen Aktivitäten in den 1850er Jahren vor dem Hintergrund der Weimarer Fest- und Memorialkultur. Als „Schlüssel zu den geschichtsphilosophischen Prämissen“ des Komponisten gilt ihm die Schrift *De la Fondation-Goethe à Weimar*, die er in Kontinuität zu dem Bildungs- und Weltliteraturkonzept Goethes sieht. Dagegen betont der Historiker Klaus Ries (Jena) den Unterschied zwischen dem universal geprägten „romantischen Nationalismus“ um 1800 und der bereits nationalistischen „deutschen Universalität“ des Projekts der Goethe-Stiftung. Bei seiner These, Liszt habe in seiner Schrift den Nationalismus der Stiftungsinitiatoren noch zugespitzt (durch Umformulierung des Ziels von „Versittlichung des Volkes“ zu „Fortschritt der Nation“), wäre jedoch zu bedenken, dass der Akzent für Liszt auf dem Fortschritt lag (politisch wie künstlerisch) und dass er seine Schrift (ebenso wie die Vision von „la nouvelle Weymar“) original auf Französisch formulierte. Es wäre sehr aufschlussreich, Liszts Verhältnis zu Nation und Patriotismus im französischen Kontext dieser Begriffe zu untersuchen, welcher für ihn angesichts seiner Pariser Sozialisation relevanter gewesen sein dürfte als der deutsche Diskurs.

Wie stark auch Liszts Weimarer Umfeld französisch geprägt und europäisch vernetzt war, dokumentiert Nicolas Dufetel (Angers/Paris) anhand der Tagebücher und Briefe des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, die dieser Enkel Zar Pauls I. überwiegend in französischer Sprache verfasste. Dufetel zeigt den Einfluss Liszts auf den jungen Fürsten, aber auch dessen Engagement für den Künstler, etwa durch Aufträge (wie die Ouvertüre zu *Tasso*) oder durch Unterstützung von Liszts Eheprojekt, und er erörtert den gemeinsamen Versuch der beiden, Weimar als kulturellen Gegenpol zur neuen Reichshauptstadt Berlin zu positionieren.

Dorothea Redepenning betont ebenfalls die nachhaltige Bedeutung des französischen Einflusses auf Liszt. Sie lenkt den Blick auf die für den Komponisten einschneidende Erfahrung des Deutsch-Französischen Kriegs und des daraus resultierenden Paradigmenwechsels zu einem ausschließenden, intoleranten Nationalismus in beiden Ländern (ebenso wie in Ungarn), der das von Liszt verfolgte Ideal eines „Miteinander“ der Nationen zerbrechen ließ. Als eine Reaktion auf diese Erfahrung deutet Redepenning die oft resignative, auf Apotheosen verzichtende Haltung in Liszts Spätwerk sowie die gesteigerte Internationalisierung des Repertoires der darin bearbeiteten oder zitierten Stücke.

Den wachsenden Zwiespalt zwischen Liszt und dem Mainstream des deutschen Musikdiskurses akzentuiert auch Jonathan D. Bellman (Northern Colorado) anhand der widersprüchlichen Rezeption des „style hongrois“, der zwar auch von anderen Komponisten wie Brahms verwendet, jedoch zunehmend abschätziger beurteilt wurde (Bellman skizziert dies vor allem an Wagner-Zitaten; um die von ihm betonte Kontinuität dieser Haltung im Musikschrittmum des 19. und 20. Jahrhunderts zu belegen, hätte man auch auf Franz Brendels Universalstilthese verweisen können).

Das vielstimmige Bild der programmati-

schen Aufsätze des Bandes wird durch die werkanalytischen Beiträge weiter ausdifferenziert. Gunnar Hindrichs (Basel) legt am Beispiel der *Ungarischen Rhapsodien* dar, wie Liszt mithilfe national konnotierter Stilelemente und einer „rhapsodischen Virtuosität“, die in Gegensatz zum deutschen Werkkonzept stehe, „indirekte Musik“ (also Musik über Musik) schreibe und so einen „reflexiven Abstand zur Nation“ gewinne. Den hohen Stellenwert intertextueller Referenzen für Liszt unterstreicht auch Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig) in seinem Beitrag zur Intermedialität in den *Années de pèlerinage* und ihren Vorbildern bei Walter Scott und Victor Hugo. Rossana Dalmonte (Bologna) widmet sich universalen und volkstümlichen Zügen in Liszts Kirchenmusik (anhand des *Pater noster II*), während Agnes Watzatka (Budapest) den nationalen Kontext der *Ungarischen Krönungsmesse* beleuchtet.

Der dritte Teil des Bandes hat neben der rezeptionsgeschichtlichen auch eine komparatistische Komponente, indem er ähnliche Fälle der Interaktion von Nationalem und Weltbürgertum einander gegenüberstellt. Bei Bedřich Smetana kommt nach Kenneth DeLong (Calgary) beides zusammen, da er nicht nur stark von Liszt beeinflusst wurde, sondern sich auch wie dieser bewusst zum Engagement für eine Nation entschieden habe, deren Sprache er nicht beherrschte. Ebenso aufschlussreich ist der Vergleich mit dem von Elena Chodorkovskaja skizzierten Fall Anton Rubinstejns, dessen Verdienste um die Entwicklung der Musikkultur seines Landes mindestens ebenso groß sind wie bei Smetana und Liszt, dem jedoch aufgrund seiner jüdischen Abstammung die Zugehörigkeit zur russischen (Kultur-)Nation oft abgesprochen wurde. Weitere Facetten zum Thema Musik und Nation liefern Jens Heselager (Kopenhagen) mit einem Beitrag zur antideutschen Kantate *Slaget ved Fredericia* (1850) des dänischen Komponisten Henrik Rung und ihren Anleihen beim franzö-

sischen Exotismus sowie Valentina Sandu-Dediu (Bukarest) mit einem Überblick zu Liszts Reisen nach, Kompositionen über und Einflüsse auf Rumänien. Auf eine internationale Rezeptionsperspektive bis ins 20. Jahrhundert weitet sich der Blick in den beiden abschließenden Texten: Susanne Fontaine und Thomas Menrath (Berlin) erörtern die Vorbildrolle Liszts für Ferruccio Busoni und dessen Spieltechnik; Thomas Schipperges (Tübingen) präsentiert eine virtuose, bisweilen augenzwinkernde Studie zum Diskurs über „Lisztschüler“ vor dem Hintergrund des Konzepts des „lieu de mémoire“.

Der Band liefert zahlreiche neue Erkenntnisse, Anregungen und Perspektiven; zugleich macht er darauf aufmerksam, wie viel in der Liszt-Forschung immer noch zu tun bleibt.

(März 2016)

Stefan Keym

TOBIAS JANZ: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink 2014. 582 S., Abb., Nbsp.

Tobias Janz versteht es, brisante und auch unbequeme aktuelle musikwissenschaftliche Fragestellungen auf den Punkt genau zu artikulieren und auf hohem Niveau zu diskutieren, wobei er stets den Blick über den Horizont des eigenen Faches hinaus weitet. Dies belegt bereits der erste Text des vorliegenden Bandes, in dem er sich mit einer notwendigen Neuverortung der Musikwissenschaft zwischen Kunst- und Kulturwissenschaft auseinandersetzt – ein Navigieren zwischen der Scylla eines „normierten Kunstbegriffs“ und der Charybdis eines „bodenlosen Kulturrelativismus“. Sein überzeugendes Plädoyer für die Beibehaltung einer „Kunstmusikwissenschaft“ (S. 48), die allerdings die Modifikationen des Kunstbegriffs der vergangenen hundert Jahre zu reflektieren habe, gibt den Freiheitsanspruch, der im Rahmen der traditionellen Autonomieästhetik mit der Idee ästhetischer Erfahrung verbunden

ist, nicht preis und reklamiert damit letztlich auch ein kritisches Potential der Kunst. Freilich sollen nach Janz der Forschung, die von einem Kunstwert der Musik ausgeht, gleichberechtigt methodische Neuansätze in kulturwissenschaftlicher Perspektive zur Seite treten, was bestenfalls zu einer wechselseitigen Selbstbegrenzung und Korrektur führen kann.

Wie fruchtbar der Kunstdiskurs weiterhin sein kann, belegt die vorliegende Publikation selbst, in der sich Janz mit immensem intellektuellem Elan grundsätzlichen Fragestellungen einer Historiographie der musikalischen Moderne widmet. In seinen einführenden Bemerkungen geht er von dem Befund aus, dass sich die zahlreichen musikwissenschaftlichen Einzeluntersuchungen, die zum Thema vorliegen, aufgrund der Vielfalt der Phänomene und Forschungsansätze nur mit fragwürdigem Ergebnis zu einem konsistenten Modernebegriff bündeln lassen. Darüber hinaus bestehen, bereits was die Datierung der Moderne betrifft, markante Unterschiede zu Modernediskursen anderer Disziplinen, wie etwa der Soziologie und der Philosophie. Wegen dieser komplizierten Ausgangssituation strebt Janz nicht an, eine umfassende Geschichte der musikalischen Moderne vorzulegen; vielmehr möchte er eine Perspektive eröffnen, welche die „Spezifika der Moderne, wie sie vor allem die theoretische Soziologie herausgearbeitet hat, mit der Diversität der Erscheinungsformen von Musik in der Moderne [zusammenbringt]“ (S. 59). Dass dabei dem soziologischen Ansatz Niklas Luhmanns die Rolle eines zentralen theoretischen Bezugspunkts zukommt, dessen Grundannahmen Janz weitgehend übernimmt, wird deutlich, wenn er angibt, die „Mechanismen und den Systemcharakter dieser Konstellation für den Bereich der Musik in historischer Perspektive zu untersuchen“ (S. 67).

Der Band beruht auf einer Reihe bereits publizierter und im Hinblick auf die vorliegende Publikation modifizierter Texte,

die sich zu einer durchdachten Gesamtkonstruktion zusammenschließen. Im ersten Hauptteil werden im Rückgriff auf vorwiegend soziologische Positionen des 20. Jahrhunderts theoretische Zugänge eröffnet. Dabei greift Janz mit den Termini Rationalisierung, Subjektivität und Systemautonomie auf drei Grundbegriffe klassischer Modernisierungstheorien zurück, deren Relevanz für die musikalische Moderne er belegen möchte. In einem ersten Schritt wird Max Webers Rationalitätskonzept und insbesondere sein musiksoziologisches Fragment *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* aufgerufen, weil es musikgeschichtliche Entwicklungen im Rahmen eines gesamtgesellschaftlichen Prozesses der Modernisierung beschreibt, wobei Janz mit Weber insbesondere die Grundlagen vormoderne Musikgeschichte in den Blick nimmt.

Janz' hochreflektierter Umgang mit seinen Thesen macht die Lektüre in jedem Fall anregend und ertragreich, gerade auch, wenn nicht alle darin enthaltenen theoretischen Positionen geteilt werden. So ist sich Janz z. B. im Weber-Kapitel durchaus bewusst, wie heikel die Reanimation traditioneller Modernisierungs-Narrative sein kann, mit all ihren unvermeidlichen Reduktionen und der Behauptung eines Geschehens, in dem Differenzierung an privilegierten Orten zunimmt, während andere Orte im undifferenzierten Zustand verharren. Alternative historiographische Modelle für die ältere Musikgeschichte, die möglicherweise präziser wären, sind vorstellbar. Neu und innovativ ist Janz' Ansatz, die Weber'schen rationalen Handlungstypen musikhistorisch zu „übersetzen“. Verschiebt man – ausgehend von Weber – den Fokus der Betrachtung tatsächlich auf die Beschreibung musikalischer Praxisformen, wird sogar – gegen Weber – eine „Moderne ohne Modernisierungstheorie“ denkbar und das Problem, Notenschrift als isoliertes Einzelmedium denken zu müssen, dessen Ausdifferenzierung bereits im 18. Jahrhundert zu einem Endpunkt gelangt,

verflüchtigt sich z. B. automatisch (vgl. dazu Erhard Schüttpelz, „Elemente einer Akteur-Medien-Theorie“, in: Tristan Thielmann und Erhard Schüttpelz [Hrsg.], *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 12f. und insbesondere das Kapitel: „Moderne mit und ohne Modernisierungstheorie“, S. 48ff.).

Für den eigentlichen musikhistorischen Eintritt in die Moderne figuriert in Janz' theoretischem Dreischritt eine Neulektüre von Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Ausdrücklich werden musikästhetische und philosophische Texte Hegels zunächst beiseitegelassen, um die soziologisch-gesellschaftstheoretische Linie der Argumentation aufrechtzuerhalten. Dabei kommt es Janz darauf an, dass Subjektivität mit Hegel nur dann als Gelingende zu fassen ist, wenn ihr die Vermittlung mit einer allgemeinen Sittlichkeit gelingt und damit eine gesellschaftliche Dimension in ihr aufscheint. Mit Niklas Luhmanns Systemphilosophie schließlich modifiziert Janz den traditionellen Begriff der ästhetischen Autonomie in Richtung eines autonomen Kommunikationssystems mit jener ganz spezifischen, nach außen gerichteten Form der Selbstreflexion, welche die „Unterscheidung zwischen imaginärer Realität der Kunst und wirklicher Realität der Welt als Differenz in die Kunstkommunikation [wieder einführt]“ (S. 205).

Im zweiten Hauptteil seiner Studie fragt Janz nach konkreten kompositorischen Verfahrensweisen der musikalischen Moderne und knüpft an das Luhmann'sche Modell der Selbstreflexion an, indem er Strategien der musikalischen Selbstreferenz, Metaisierung und Selbstreflexion in den Mittelpunkt stellt. Die Möglichkeit, „Schnittmengen zwischen kunstsoziologischen, musiktheoretischen und werkanalytischen Zugängen zum Problem der musikalischen Moderne zu bilden“ (S. 213), ist ihm dabei ein wichtiges methodisches Anliegen. Nach einem kenntnisreichen einführenden Kapitel zur Musik als Reflexionsmedium präsentiert

Janz drei Fallstudien zu Beethovens Klaviervariationen, Chopins *Barcarolle* und Wolfs *Spanischem Liederbuch* und *Ganymed*, und belegt mit virtuos geschriebenen Analysen, inwiefern „reflexive Kunstkommunikation der Musik das eigentlich moderne an der musikalischen Moderne“ (S. 400) ausmacht. Wünschenswert wäre unbedingt eine Untermauerung dieser These mit Analysen von Werken des 20. Jahrhunderts, in denen kompositorische Strategien der musikalischen Selbstreflexion eine immense Erweiterung erfahren haben.

Im Schlussteil des Bandes setzt sich Janz mit der Moderne inhärenten Widersprüchen, einer „Ambivalenz zwischen Modernem und Vor-Modernem“ (S. 401), die alle Bereiche moderner Gesellschaften prägt, auseinander und diskutiert diese wieder mittels dreier Fallstudien. Richard Wagner steht für die Integration des „archaisch Heroischen oder vormoderner Kunstreligion“ (S. 404) in moderne Kunstkontexte, die musikalische Rezeption von Rudyard Kiplings *Jungle Books* lenkt den Blick auf das Verhältnis der europäischen Moderne zu ihrem kulturellen Anderen und schließlich wird am Beispiel von Sonic Youth und John Cage die Beziehung zwischen Pop und Avantgarde thematisiert.

Aufgrund ihres Gedankenreichtums enthält die Studie von Tobias Janz unzählige Diskussionsangebote. Deren Aufgreifen und möglicherweise auch kontroverser Austrag vermag ihre Verdienste keinesfalls zu schmälern, im Gegenteil: Eine breite, nachhaltige Diskussion ist ihr unbedingt zu wünschen. Ihre Bedeutung als musikwissenschaftlicher Meilenstein der Moderneforschung steht allerdings, allein wegen der Öffnung der Perspektive auf fachübergreifende Aspekte des Modernediskurses, bereits jetzt nicht in Zweifel.

(März 2016)

Marion Saxer

*TOMI MÄKELÄ: Saariaho, Sibelius und andere – Neue Helden des neuen Nordens. Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 296 S.*

Greger Anderssons *Musikgeschichte Nordeuropas* in der Übersetzung aus dem Schwedischen von Axel Bruch (2001) galt lange Zeit dem deutschsprachigen Leser als erster umfassender Streifzug durch die Kunst- wie Populärmusik des Nordens respektive Finnlands. Tomi Mäkelä legt eine Publikation vor, die sich auf die Musik Finnlands der letzten 100 Jahre konzentriert und dabei unerwartete Einblicke in die Musik- und Kulturgeschichte eines Landes ermöglicht, die gleichermaßen fasziniert wie weitere Fragen aufwirft.

Der gravierendste Unterschied zu Anderssons Ansatz und radikalste Bruch mit traditionellen Lesarten offenbart sich in der geographischen Verortung und damit kulturellen Neupositionierung Finnlands, die Mäkelä in Anlehnung an Lennart Meris Neubestimmung der Ostseekulturen vornimmt und als Basis des Buches zementiert. Der Autor weist zu Recht darauf hin, dass die herkömmliche (und auch politisch gewollte) Zuordnung Finnlands zu Skandinavien und entsprechend aus diesem Blickwinkel angelegte Musikhistorien der kulturellen Vielfalt des Landes nicht gerecht werden können. Vielmehr fordert Mäkelä eine neue Perspektive, die die wechselnden Grenzziehungen Finnlands mitberücksichtigt und westliche (Wikinger) wie östliche (Slawen) Einflüsse auf die finnische Kultur gleichsam in den Blick nimmt. So endet bei Mäkelä die östliche Grenze nicht am „Eisernen Vorhang“, sondern verläuft entlang des Urals. Anhand dieser Neuverortung mit einer enormen Ausweitung der kulturellen Einflüsse auf Finnland gen Osten unternimmt Mäkelä den Versuch, die „Andersartigkeit des Landes zum übrigen Skandinavien“ (S. 13) zu beleuchten und zu definieren. Gleichsam

wird damit erneut und wie auch in der jüngeren Forschung üblich die Frage über das Konstrukt von Nation und Nationalmusik fokussiert und mit bzw. unter finnischen Aspekten fortführend diskutiert. Auf der Basis verschobener Parameter bzw. durch die Aufforderung an den Leser, alteingesessene Denkmuster aufzugeben, unternimmt Mäkelä den Aufriss eines unbekannteren und ungewöhnlichen Panoramas finnischer Musik und Kultur, indem er die zentrale Frage nach dem Stellenwert der Musik für die moderne finnische Gesellschaft und ihrer Ausformung stellt. Folgerichtig beginnt die Beschäftigung mit den angekündigten 100 Jahren der jüngeren Musikgeschichte Finnlands mit dem Jahr 1914 und der Gründung des Orchesters der Stadt Helsinki, Helsingin kaupunginorkesteri, durch Robert Kajanus. Darin manifestierten sich erstmals das Interesse und die Fürsorge der finnischen Gesellschaft für Kunst und Kultur.

In acht Kapiteln werden verschiedene Sparten wie symphonische Musik, Oper (Friedrich Pacius, Aarre Merikanto, Paavo Heininen) und die damit verbandelten, herausragenden Künstlerpersönlichkeiten (u. a. Uuno Klami, Leevi Madetoja, Einojuhani Rautavaara, Kalevi Aho, Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Mikko Heiniö und Heikko Laitinen) sowie Aspekte zur Populärmusik (Bands von Husky Rescue über Värttinä bis HIM) zusammengeführt und zu einem eindrucksvollen, breitgefächerten Kaleidoskop versammelt. Jean Sibelius spielt darin trotz der Nennung im Titel und dank der klugen Entscheidung des Autors lediglich eine Nebenrolle. Die Auswahl der einzeln näher beleuchteten Künstler folgt keiner eindeutig nachvollziehbaren Kategorisierung, da die vorliegende Überblicksdarstellung „keine Vorbilder“ (S. 20) habe. Vielmehr gründet sich die Versammlung verschiedenster Komponisten und Musiker auf vorausgehende Arbeiten Mäkeläs, Gespräche und Diskussionen auf privater wie kollegialer Basis, aus denen sich die Gestalt der Kompilation

zunehmend herauskristallisierte und die für den Autor vertraute und gewohnheitsmäßig übernommene Idiome des „Finnischen“ erneut hinterfragen ließen.

Worüber aber definiert sich „finnisch“? Auf solche Fragen zur wachsenden und wechselnden Identität eines Landes versucht Mäkelä durchgängig Antworten zu finden. Die Einflüsse Schwedens und Russlands haben in den unterschiedlichsten politischen Konstellationen durch die Jahrhunderte Spuren hinterlassen, die zur einzigartigen Kultur Finnlands beigetragen haben. So zeigt sich die Durchmischung der Finnen mit verschiedenen Ethnien wie deutsch, polnisch oder russisch in Kombination mit der gegebenen Zweisprachigkeit von Finnisch und Schwedisch als eine entsprechend komplizierte Kulturalität, die sich eindrucksvoll anhand einer persönlichen Begegnung Mäkeläs mit Heiniö entfaltet.

Mäkelä spürt auch jenem Phänomen nach, mit dem aus jenen, außerhalb Nordeuropas liegenden Perspektiven allzu gerne der „Norden“ und seine Spezifität versucht wird, gleichsam zu beschreiben wie zu mystifizieren. So gilt der sogenannte Nordische Ton als eine Eigentümlichkeit, die im Zeitalter der sich ausprägenden Nationalstaaten im 19. Jahrhundert von der (mitteleuropäischen) Musikhistoriographie als künstliches Konstrukt zur Markierung von Grenzen eingeführt wurde. Umso beachtlicher ist der Befund, dass eine 1991 unter finnischen Komponisten durchgeführte Umfrage in der Tat nach einem „typisch finnischen Klang“ (S. 34) fragte. Wenig überraschend fällt die Antwort aus, dass „finnische“ Musik in und aufgrund der Rezeption Jean Sibelius' vorwiegend mit Orchesterwerken assoziiert wie komponiert wird. Dass Ort bzw. Landschaft durchaus eine starke Einflussnahme auf den Klang nehmen, scheint zu Beginn der 1990er Jahre noch nicht zu den kulturwissenschaftlichen Fragenstellungen gezählt zu haben.

Worauf Mäkeläs Überblick gleichwohl besonders abzielt, ist die Darstellung des

musikalischen Potentials Finnlands durch seine Vielfalt an Künstlern und Gruppierungen, gepaart mit einer außergewöhnlichen Dichte der musikalischen Institutionen an Spielstätten oder Ausbildungsorten sowie Programmen zur Förderung des Nachwuchses. In diesem Zusammenschluss von Natur, Kultur, Musik und Bildung findet sich ein spezifischer Stellenwert, der für die Identität und Repräsentation Finnlands innerhalb Europas eine enorme Rolle spielt. Auch aus diesem Grund ist Mäkeläs Reflexion dieser fundamentalen Werte genauso lesenswert wie mit wesentlichen Hinweisen versehen für das allgemeine Nachdenken über den Platz und die Optionen von und für Musik in der Gegenwart.

(März 2016)

Yvonne Wasserloos

*Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN und Melanie WALDFUHRMANN. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2013. 950 S., Abb., Nbsp.*

Der vorliegende, 2013 veröffentlichte Band geht auf eine 2008 im Münchner Orff-Zentrum durchgeführte Tagung zurück; erklärtes Anliegen von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann war es nicht zuletzt, die dort geführten Diskussionen, u. a. durch Einwerbung neuer Beiträge, in eine systematische schriftliche Form zu bringen. Dass selbst auf fast 1.000 Seiten eine vollständige Durchdringung des Themas „Musik und Kanon“ in all seinen Facetten nicht möglich ist, wissen die beiden Herausgeber selbst am besten: So sei etwa die Rolle der Musikgeschichtsschreibung für die musikalische Kanonbildung im vorliegenden Buch zu kurz gekommen, und eine „kleine Typenlehre der verschiedenen Kanonformen“ (S. 22) stehe, wie auch die Beschäftigung mit der Antike, ebenfalls noch aus. Gleichwohl überzeugt das „Handbuch“ im

Großen und Ganzen durch die Vielfalt der eingebrachten Perspektiven, die in drei großen Abschnitten (I. Die aktuellen Debatten um den Kanon, II. Zur Geschichte musikalischer Kanones, III. Mediale und systematische Aspekte der Kanonbildung) zu Wort kommen – am umfangreichsten ist hierbei naturgemäß Kapitel II, wobei dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit, da diese Epochen unter dem Aspekt „Kanonbildung“ bislang häufig vernachlässigt werden, zu Recht viel Platz eingeräumt wird. Kapitel III hingegen wirkt – so aufschlussreich und wichtig die einzelnen Beiträge sind – in seiner Heterogenität etwas unsystematisch, was aber weniger den Herausgebern anzulasten ist, als dass es in der Natur eines derart vielschichtigen Themas liegt. Dass auch die populäre Musik in diesem Band nicht zu kurz kommt (vgl. die Texte von René Michaelsen und Simon Obert), zwei Beiträge sich mit Neuer Musik beschäftigen (vgl. die Aufsätze von Doris Lanz und Anne C. Shreffler) und auch die Kunstgeschichte mit einem Beitrag vertreten ist (Andrea Gott dang: „Porträts, Denkmäler, Sammelbildchen: Ein visueller Kanon der Musik?“), trägt zur Ausgewogenheit der Perspektiven bei.

Leider fehlt ein kompetenter Text aus dem Blickwinkel der aktuellen Genderforschung, so dass hier die (bisweilen frappierend kenntnisarme) Polemik überwiegt; dass Marcia Citrons Buch *Gender and the Musical Canon* mit falschem Titel erwähnt wird („Gender and the Musicological Canon“, S. 16) und mit Blick auf derartige Ansätze eine vermeintlich „politisch korrekte Haltung“ (ebd.) oder gar simplifizierende „[v]erschwörungstheoretische Lesarten von Kanonbildung“ (S. 167) beschworen werden, ohne dass immer klar ist, was genau gemeint ist, ist hiervon nur ein Symptom. Es sind die Untertöne, die aufhorchen lassen – in Wolfgang Fuhrmanns ansonsten gut recherchiertem und lesenswertem Beitrag („Gescheiterte Kanonisierungen. Drei Fallstudien zu Hasse, Paisiello und C. Ph. E. Bach“) heißt es etwa,

die Mechanismen von Machtausübung, Negation und Exklusion eines Kanons seien „uns von den US-amerikanischen Cultural Studies wieder und wieder gepredigt worden“ (S. 162). (Tatsächlich handelt es sich aber nicht um „Predigten“, sondern in den meisten Fällen um sorgfältige Analysen, deren Wert für die kulturwissenschaftliche Kanonforschung – auch innerhalb der Musikwissenschaft – kaum überschätzt werden kann. Wer davon genug hat, muss es mit der Lektüre entsprechender Texte ja nicht übertreiben.) So entsteht der Eindruck, die mitunter – wie hier in der Einführung – forcierte Rede von „postideologischen Entwicklungen der jüngeren Vergangenheit“ (S. 14), in denen sich der Band verortet, diene nicht zuletzt der Unkenntlichmachung des eigenen blinden Fleckes. Auch wenn der Anspruch zu begrüßen ist, die „gesellschaftliche Diskussion um den Kanon“ (und das heißt letztlich: die Politik) von der geisteswissenschaftlichen Debatte zugunsten größerer Sachlichkeit und Objektivität zu trennen (S. 14) – eine wahrhaft intellektuell redliche Musikwissenschaft sollte sich dazu bekennen, dem Spiel um Geld, Macht und Deutungshoheit letztlich nicht entkommen zu können, zumal dann nicht, wenn von Kanon und Kanonisierungsprozessen die Rede ist. Wer hingegen für sich Neutralität und vollständige Ideologiefreiheit in Anspruch nimmt, verortet sich zu Unrecht außerhalb dieser Prozesse (fast könnte man hier von der Ideologie einer vorgeblich postideologischen Musikwissenschaft sprechen).

Von den insgesamt 35 Beiträgen des Bandes – darunter ein kommentierter Abdruck von Ernst Ludwig Gerbers „Ueber die Mittel, das Andenken an verdiente Tonkünstler auch bey der Nachwelt zu sichern“ von 1805 – können im Folgenden nur einige exemplarische Positionen herausgegriffen werden: Als zwei ebenso aufschlussreiche wie paradigmatische Extremstandpunkte aus dem ersten Teil seien jene von Frank Hentschel und Michael Walter genannt. Wäh-

rend Hentschel davon ausgeht, dass musikalische Werke der Vergangenheit aus heutiger Sicht per se – mangels eindeutiger Maßstäbe – ästhetisch nicht bewertet werden können, zumal nicht durch das eigene Fach, fordert Walter genau dies ein. Mit Blick auf eine historische Wissenschaft ist Hentschel zustimmen: „Ästhetische Werturteile können jederzeit Gegenstand der Musikwissenschaft sein, sie aber selbst zu fällen, scheint nicht zu ihren Möglichkeiten und daher auch nicht zu ihren Aufgaben zu gehören.“ (S. 81) So gebe es innerhalb der Musikwissenschaft naturgemäß auch keine privilegierten Fragestellungen oder Gegenstände, denn „über die historische Realität erfährt man je weniger, desto strenger der Kanon ist.“ (S. 85) Walter hingegen legt Wert auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik als genuin „ästhetische[m] Sinnträger“ (S. 90): „Aber wer denn sonst als Musikwissenschaftler wäre berufen, sich zur Qualität von Werken in einem begründeten Werturteil zu äußern? Und ist die sinnvollste aller Fragen an ein Werk, mit der man es ernst nehmen kann, nicht die nach seiner ästhetischen Qualität?“ (S. 100) Hier liegt in der Tat die Crux – und es scheint, als sprechen Hentschel und Walter, jeder für sich, genau die beiden Pole an, die Kunst- und Musikwissenschaften so reizvoll machen: Gefragt ist sowohl die Abstraktion vom individuellen Standpunkt als auch die bewusste Reflexion eigener Idiosynkrasien, die niemals ganz ausgeblendet werden können. (Letztere Ebene wird von Walter allerdings nicht angesprochen.) Historische Musikwissenschaft ist eine Gratwanderung. Wenig hilfreich sind dabei die Grenzbeziehungen Walters, der konstatiert, dass sich Musikwissenschaft – ganz im Sinne Guido Adlers – vor allem mit Kunstmusik, nur am Rande aber mit Musik als „cultural practice“, „sonic phenomenon“ oder „visual object“ zu beschäftigen habe (S. 88). Walters Musikbegriff erweist sich hierbei als allzu schmal, ebenso wie seine eher polemischen Auslassungen über „die“ Genderforschung (als ob

es sich um einen einheitlichen Block handle!) von einer nur punktuellen Kenntnisnahme dieses Forschungsgebiets zeugen. (Walter zufolge sind Kategorien wie „Gender“ letztlich beliebig, so dass sie „unter anderen [...] Konstellationen offenbar ohne eine Lücke zu hinterlassen wieder in der Versenkung verschwinden könnten“ [S. 91, Anm. 9]). Dass sich schließlich, wie Walter behauptet, die „Popmusikforschung [...] in ein Ghetto manövriert“ habe, da in ihr die Frage nach dem Wert nicht gestellt werde (S. 93), ist zumindest anzuzweifeln – zumal auch hier unklar bleibt, wer oder was „die Popmusikforschung“ genau ist.

Die Beiträge von Karol Berger, der davon ausgeht, dass vor allem die „Produzenten“ den Kanon bestimmen, weniger aber die Historiker (S. 49), von Jan Assmann, der am Beispiel Händels erläutert, wie sich durch Diskurs (Gedenkfeiern, Gesamtausgaben etc.) ein Kanon herauskristallisiert, aber auch die ebenso differenzierten wie kritischen Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen und Anselm Gerhard, der für den Sammelband seinen vieldiskutierten Beitrag aus dem Jahr 2000 über „Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“ überarbeitet hat, sind demgegenüber vergleichsweise vermittelnd.

In vielerlei Hinsicht erhellend sind die Texte von Klaus Pietschmann, der die „Bedeutung der mittelalterlichen Hagiografie für die kirchenmusikalische Kanonbildung“ (S. 210) überzeugend nachzeichnet, von Therese Bruggisser-Lanker, die in einem etwas zu lang geratenen Beitrag nachweist, dass die „Vorstellung eines unveränderlichen, unhistorischen Repertoire-Korpus ‚Gregorianischer Choral‘“ (S. 264) verabschiedet werden müsse, aber auch jener von Anna Maria Busse Berger, die sich mit der Frage beschäftigt, ab wann das „Notre-Dame-Repertoire kanonisch“ wurde. („Es war kanonisch, weil es den Anfang einer Kette bildete, die zu Palestrina und Bach führte.“ S. 278) Dass in der Frühen Neuzeit „[e]in

vom politisch-repräsentativen abgekoppelter Diskurs über die Klassizität von Musik“ noch nicht existierte, weist nachvollziehbar Melanie Wald-Fuhrmann nach (S. 375), während sich Peter Niedermüller und Axel Beer mit der prägenden Zeit um 1800 beschäftigen. Arne Stollbergs Aufsatz über „Wagners *Meistersinger* und die Kanonisierung des Provisorischen“ macht prägnant auf die Widersprüche der Werkkonzeption „zwischen Provisorium und Monument, zwischen radikal-demokratischem Volksfest und sektiererisch-nationalistischer Kunstreligion“ aufmerksam (S. 466), Stefan Keym kommt in seinen Ausführungen über das sogenannte „zweite Zeitalter der Symphonie“ u. a. zu dem Schluss, dass dessen Werkkanon um 1900 noch lange nicht feststand und dass als Kanonisierungsfaktoren weniger eine „invisible hand“ als Faktoren wie der nationale Aspekt, bestimmte Persönlichkeiten wie Riemann und Dahlhaus, aber auch die Beharrungskraft von Denkgewohnheiten entscheidend waren (S. 513).

Ivana Rentsch belegt überzeugend, dass in den „Konzepte[n] von Nationalmusik im Spiegel der tschechischen Debatte“ vor allem „außermusikalische Parameter“ bestimmten, wie eine Musik politisch eingeordnet wurde (S. 534). Einen originellen Zugriff wählt Christian Thorau in seinem Beitrag „Werk, Wissen und touristisches Hören. Popularisierende Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern“, in dem kanonisierte Werke im Zuge einer notwendigen Öffnung gegenüber „nicht-akademischen Rezeptionsformen“ (S. 560) als eine Art touristische Sehenswürdigkeit analysiert werden. Explizit auf „Exzellenzkriterien“ – d. h. auf Kriterien für Kanonizität – geht schließlich Anne C. Shreffler in ihrem äußerst lesenswerten Beitrag „Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert“ ein („ästhetische Solidität, Wahrhaftigkeit, Kunstfertigkeit, Komplexität und Originalität“ [S. 622, Anm. 29]), wobei sie zu dem wenig überraschenden, aber wich-

tigen Schluss kommt, dass sich die Sphäre der Ersten Musik von jener der Rockmusik diesbezüglich kaum unterscheidet. Shreffler macht nicht nur auf die unterschiedlichen, nebeneinanderher existierenden Kanons aufmerksam, sondern auch auf vier zentrale Indikatoren (S. 615f.); dass das „Projekt Moderne [...] viele Werke hervorgebracht“ habe, „die zwar geachtet, aber nicht gemocht werden“ (S. 617), mithin Kanon und Konzertrepertoire tatsächlich alles andere als deckungsgleich sind, ist für den Band eine essentielle Beobachtung. Weniger analytisch denn poetisch geht wiederum Philip V. Bohlman vor, wenn er „Musikalische Wegweiser zur Kanonisierung der jüdischen Geschichte“ aufzeigt.

Mit fast 100 Seiten im dritten Teil deutlich zu lang geraten ist Fabian Kolbs Beitrag über „Selbstkanonisierung“ von Komponisten („Eine Spurensuche von Machaut bis Stockhausen“) – zu viele, teilweise allseits bekannte Beispiele ohne aufschlussreiche Tiefenbohrungen hinterlassen bei der Lektüre eher das Gefühl von Leere, weniger wäre hier mehr gewesen. Auf die Rolle des Notendrucks für die Kanonbildung („Kanonbildung durch Notendruck“, in der Kopfzeile leider wiedergegeben als „Kanonbildung durch Notenbildung“) macht Jürgen Heidrich aufmerksam, auf die der Speichermedien des Klanges Martin Elste; wie wichtig existierende Bilder für die Kanonbildung sind, ist in Andrea Gottdangs kunsthistorischen Ausführungen anschaulich nachzulesen, und Friedrich Geiger unternimmt in Ko-Autorschaft mit Tobias Janz einen ersten verdienstvollen, stellenweise allerdings noch etwas nebulösen Versuch, Ökonomie und Kanon zusammenzudenken, wobei sie u. a. eine „merkwürdige Affinität von kanonisierten Kulturgütern zur Sphäre des Kitschs“ (S. 881) konstatieren. (Möglicherweise hätte man diesen Aspekt vertiefen können.)

Alles in allem verdient das „Handbuch“ Respekt, auch wenn der stellenweise aufscheinende polemische Tonfall mitunter

wenig zielführend ist; dass weitergestritten werden kann und muss, ist nicht das geringste Ergebnis der Publikation. Fest steht jedenfalls, dass die musikwissenschaftliche Genderforschung, die Ethnomusikologie, Musikethnologie, Musikästhetik, Musikphilosophie, Musiksoziologie und Musiktheorie, aber auch ein erweitertes Feld der Populärmusikforschung – und viele weitere Perspektiven – von nun an unbedingt mit ins Boot geholt werden sollten.

(März 2016)

Nina Noeske

*Choreografischer Baukasten. Das Buch. Hrsg. von Gabriele KLEIN. Bielefeld: transcript Verlag 2015. 280 S., Abb.*

Zeitgenössische Choreographie, so macht Gabriele Klein gleich zu Beginn ihres Essays zur Einführung und Einordnung ihres „Choreografischen Baukastens“ klar, ist nicht gleich Tanz, und wenn Choreographie doch einmal gewollt und erkennbar tänzerische Anteile enthält, sind diese nicht zwangsläufig mit Musik zusammengedacht. Schon die Definition des für die vorliegende Publikation grundlegenden Begriffes „Choreographie“ erweist sich heute als besonders elastisch, wie es die überaus unterschiedlichen Ansätze ausgewählter Choreographen bezeugen, die Klein eingangs zitiert. Obwohl die Befragten das Wort „Tanz“ bei ihren Definitionsversuchen gar nicht benutzen, bündelt Klein diese zu der Aussage, dass „zeitgenössische Choreographie“ immer das meine, „was in einem bestimmten Zeitraum von Zeitgenossen produziert und von anderen Zeitgenossen als relevant für die jeweilige Gegenwartskunst des Tanzes wahr genommen wird“, ohne dabei irgendwie normativ zu sein (S. 18f.). Schließlich habe sich im 20. Jahrhundert „ein Verständnis von Choreografie durchgesetzt, das diese topografisch als ein Verfahren des Verteilens und Ordners von Körpern in Raum und Zeit deutet“ (S. 19).

Von der Musik als Strukturgeberin und Wirkungsmacht hat sich das, was Gegenwartskünstler nach je eigenen Kriterien Choreographie nennen, spätestens seit John Cage/Merce Cunningham vielfach losgesagt und sich damit auch aus dem Zuständigkeitsbereich der Musikwissenschaft hinaus- und in den einer Tanzwissenschaft hineinbewegt, die Tanzforschung ganz ohne musikalische Fragestellungen und Kontexte auch mit Blick auf frühere Jahrhunderte für plausibel hält. Dass historische Tanzforschung nicht Kleins Spezialgebiet ist, wird in ihrem Essay deutlich, wenn sie über die „historische Genese des Begriffs Choreografie“ diesen zwar korrekt als ursprüngliche Bezeichnung einer Bewegungsschrift oder Tanznotation benennt. Jedoch hatte die historische Entsprechung dessen, was man heute Choreographie nennt, in der (frühen) Neuzeit ebenfalls einen Namen: Man sprach von Tanzgestaltung oder Tanzkomposition – die zugehörige Musik inbegriffen. Diese Differenzierung und Klarstellung terminologischer Bedeutungsverschiebungen fehlt in Kleins Ausführungen. In ihrem historischen Abriss skizziert sie die Geschichte der Choreographie – wobei zu oft nicht klar ist, ob der Begriff nun im Sinne von Tanzschrift oder von Tanzgestaltung belegt und verstanden werden soll.

Thoinot Arbeaus *Orchésographie* von 1588 wird als „zentrale historische Quelle über den Renaissancetanz“ angeführt, und die Formulierungen dieses Abschnitts (S. 22) ähneln auffällig dem einschlägigen Wikipedia-Artikel, dessen Autor offenbar ebenso wenig wie Klein von so einflussreichen Traktaten wie Fabritio Carosos *Il Ballarino* (1581) und *Nobiltà di Dame* (1600) oder Cesare Negris *Le Gratie d'Amore* (1602, Neuausgabe *Nuove Inventioni di Balli* 1604) gehört zu haben scheint. Auch die Gründung der *Académie royale de danse* durch Ludwig XIV. im Jahre 1661 ordnet Klein tanzhistorisch inkorrekt ein. Für sie scheint mit der Akademisierung des Tanzes der historische Moment

definiert, ab welchem Musik und Tanz getrennte Wege gegangen seien, ab dem es für ebenjene vermeintliche Gabelung einer bis dato gemeinsamen Geschichte gar eine „akademische Beweisführung“ (S. 25) gäbe. Die *Lettres patentes* (1662), auf die sie sich dabei ohne jede konkrete Referenzierung beruft, sagen dies jedoch nicht aus. Die Los-sagung des Tanzes vom Diktat der Violine ist dort kein ausbildungs- und aufführungspraktisches Programm, sondern rhetorische Strategie. Ein Blick auf die für das späte 17. und beginnende 18. Jahrhundert in beispielloser Zahl und Vollständigkeit erhaltenen Zeugnisse musiktheatraler und tänzerischer Praxis hätte genügt, um zu erkennen, dass es bei der Gründung der Akademie des Tanzes vor allem darum ging, die Tanzkunst endlich auf eine Ebene mit den übrigen Künsten zu erheben, sie in den Kanon der etablierten Künste aufzunehmen.

Doch Klein lässt sich in ihrem musik-unabhängigen Tanzgeschichtsbild nicht beirren. „Die Trennung des Tanzes von der Musik sowie die Raumordnung der Choreografie in den Tänzen des Barock reflektiert die das 18. Jahrhundert einleitende Tanzschrift“, behauptet sie mit Verweis auf die Beauchamp-Feuillet-Notation: „Anders aber als Arbeau's Schrift marginalisiert sie die Beziehung der Bewegung zur Musik und konzentriert sich auf eine formale Dokumentation der Schrittanalyse, indem sie ausschließlich Bodenwege und Figuren dokumentiert“ (S. 22f.). Diese Aussage ist schlicht falsch, findet sich doch auf jedem einzelnen Blatt dieser Notation am oberen Ende eine Notenzeile, deren Takte mit den Abschnitten auf den darunter befindlichen Bodenweglinien korrespondieren, die durch kleine Striche kenntlich gemacht sind. Zur Stellenbeschreibung der Akademisten gehörte eben nicht nur das Choreographieren (im Sinne von Tanz schreiben), sondern auch das Komponieren von Tänzen, und zwar mit Körper und Violine gleichermaßen. Auch John Weaver ist es entgegen der Deutung

Kleins nicht zu unterstellen, einen Prozess eingeleitet zu haben, mit dem „Choreografie in Distanz zur Musik“ trat, nur weil Choreografie „nun die Erfindung und Komposition von Schritten und Figuren, bzw. die Re-Komposition von Schritten, Schrittfragmenten und Figuren“ meine (S. 24). Für den Begriff Choreographie und die Aufgaben eines Choreographen mag dieser Befund zutreffen – für die Sache, die er in der Aus- bzw. Aufführungspraxis jener Zeit, d. h. bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bezeichnet, jedoch nicht.

Je näher Klein in ihrer Choreographie-geschichtsdarstellung der – um 1900 einsetzenden – Moderne kommt, desto besser gelingt es ihr, mit ihrem Choreographiebegriff die Diskursverläufe, Raum- und Körperkonzepte nachzuzeichnen: „Die Thematisierung des Mediums Körper [...] provoziert das Reflexivwerden des Tanzes, das, im Sinne einer Reflexion von Körper- und Bewegungstraditionen, zu einem zentralen Kennzeichen des Tanzes im 20. und frühen 21. Jahrhundert wird“ (S. 28). Kleins überzeugende und gut strukturierte Darstellung der seither zu beobachtenden Strömungen im zeitgenössischen Tanz zeugt von einer fundierten Kenntnis der zugehörigen Theorien und Diskurse, doch: Wie passt diese diskursfixierte, gerade bei der Betrachtung vor-moderner Entwicklungen regelrecht praxisblinde Choreographiegeschichte zum titelgebenden Hauptteil des Buches? Wozu braucht der ganz auf praktische Übungen ausgerichtete eigentliche „Baukasten“ die historische Einführung überhaupt?

Die im Zentrum des Buches stehenden fünf Modulhefte zu Generierung, Formgebung, Spielweisen, Zusammenarbeit und Komposition wollen ausdrücklich nicht pädagogisch, didaktisch oder methodisch intendiert sein, so die Klein'schen „Gebrauchshinweise“, versammeln und systematisieren dann aber doch „Techniken und Verfahren, die in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis wichtig sind“, und laden „dazu ein,

einen künstlerischen Prozess zu gestalten und diesen Prozess als ein offenes, ästhetisch geleitetes, an körperlicher Praxis ausgerichtetes Experimentierfeld des Ästhetischen und Sozialen zu sehen, auch wenn dieser im Vermittlungsbereich, in Kultur- und Bildungsinstitutionen stattfindet“ (S. 51). Die zahlreichen Übungen und Aufgaben, mithilfe derer sich in der praktischen Arbeit mit erfahrenen Tänzern ebenso wie mit Laien Choreographien gestalten lassen sollen, sind zusammen mit den online abrufbaren Praxiskarten zweifellos eine hervorragende Werkzeugkiste, die sich im realen Anwenden und Erproben bewähren wird. Musik, das sei der Vollständigkeit halber erwähnt, könne in jeder beliebigen Form das Finden und Entwickeln von Bewegungen anregen und unterstützen, Komponisten und Musiker sind als potentielle Mitwirkende bei der choreographischen Projektarbeit willkommen.

Dem im Hauptteil zentrierten Material ist deutlich anzumerken, dass es nicht aus demselben Guss stammt wie der einführende Essay und der abschließende Interviewteil, in dem ausgewählte Choreographen von Klein eher nach ihren konzeptionellen Ideen als nach ihren praktischen Arbeitsweisen gefragt wurden. Tatsächlich war der „Choreografische Baukasten“ zuerst 2011 als Praxiskoffer erschienen, auf dessen Hülle drei Autorinnen verzeichnet waren: Gabriele Klein, Gitta Barthel und Esther Wagner. Warum nun, in der zweiten Auflage desselben Materials in Buchform, Klein als alleinige Herausgeberin auf dem Umschlag prangt, ist nicht nachvollziehbar – zumal sie selbst in ihrer Danksagung angibt, dass ihre beiden Mitarbeiterinnen „das Material wesentlich erarbeitet und mitgestaltet haben“ (S. 16). Nicht nur Tanzbewegungen, auch Autorschaft ist offenbar mitunter flüchtig.

(Februar 2016)

Hanna Walsdorf

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

Ich will es zum Auftakt klar und deutlich machen: Dies ist ein wichtiges Buch – nicht nur im Gebiet der Musikethnologie. Es lohnt sich, das zu bemerken, weil es nicht immer und überall anerkannt wird, dass ein wichtiger musikethnologischer Beitrag auch für die anderen Wissenschaften der Musik häufig bedeutungsvoll sein kann. Der Grund dafür ist, dass die musikethnologische Ansicht so weitreichend ist, dass sie Grundfragen begegnet, die in den anderen Musikwissenschaften selten auftauchen oder sichtbar werden.

Das Buch von Bernd Brabec de Mori, *Die Lieder der Richtigen Menschen*, befasst sich mit der aktuellen Praxis von Vokalmusik, wie sie im Tal des Amazonasquellflusses Ucayali, im Osten Perus, von indigenen Menschen aufgeführt und verstanden wird. Es ist eine Fallstudie, eine Monographie, das Ergebnis einer Feldforschung, die sich im Laufe vieler Jahre entwickelt hat, und – nebenbei gesagt – eine der umfangreichsten Monographien, die wir in der anthropologischen Literatur zurzeit haben. Ich schätze dieses Werk als vergleichbar – in Größe und Bedeutung – mit Edward E. Evans-Pritchards klassischem *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* (1937) ein. Fangen wir jetzt mit dem Titel an, wobei zwei Bemerkungen zu machen sind.

Zum Ersten: Es handelt sich hier um „Lieder“, weil der Autor nur den abendländischen Begriff „Lied“ verwenden konnte, um sich verstehbar zu machen. Aber die Indigenen aus dem Ukayali-Tal haben keinen allgemeinen Begriff von „Lied“, sondern spezifische Begriffe für unterschiedliche vokale „Aktivitäten“, die – in ihrer Kultur – keine Verwandtschaft miteinander zeigen. Auch

der Begriff „Musik“ ist bei den „Richtigen Menschen“ nicht bekannt. „Musik“ oder „Tonkunst“ ist nur eine abendländische Kategorie, die in den meisten Kulturen (und Sprachen) der Welt unbekannt bleibt. Anders gesagt: Überall wird Klang von Menschen sozial verwendet, aber er wird nicht überall als „musikalisch“ verstanden oder kategorisiert. Was den Gesang betrifft, wird er in vielen Ländern als eine Art von Rede oder Anrede betrachtet. Vom Standpunkt dieser Kulturen aus wirkt es seltsam, dass wir im Westen so viele unterschiedliche Klang-Aktivitäten unbedingt zusammenfassen wollen (durch eine Art Schleieretikette, die die Komplexität der Wirklichkeit verbirgt, statt aufzuzeigen). Darum schrieb einmal Christian Kaden: „Es scheint mithin, als gehöre es zur Logik und Mentalität des Abendlandes, möglichst vieles auf einen Oberbegriff und unter einen Hut zu bringen. [...] Besondere Not bereitet den westlichen Musikologen, dass diese Kulturen [die nicht-europäischen Kulturen] für ‚Musik‘ vielfach kein eigenes Wort haben. Von ‚Tanzen‘, ‚Singen‘, ‚Spielen‘ können sie berichten, auch von einem ‚Singen & Tanzen‘, von der Hervorbringung klanglicher Ereignisse, die nur verstanden werden, wenn man sie auch erspürt und sieht. Aber einen Dachbegriff, eine übergreifende Abstraktion prägen sie nicht aus, oder nur zögerlich.“ (Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, und was Musik sein kann*, Kassel/Stuttgart 2004, S. 19). Zum Zweiten: Der Ausdruck „Die richtigen Menschen“ erinnert uns daran, wie ethnozentrisch die Kulturen der Welt immer waren und heute noch sind. Zahlreiche Namen, welche die Stammkulturen tragen (z. B. Zuni, Déné, Kiowa, Inuit, Sami, usw.) bedeuten nichts anderes als „Die richtigen Menschen“! Wer außerhalb des Stammes existiert, kann – der ethnozentrischen Ansicht nach – als kein wahrer Mensch betrachtet werden!

Was Bernd Brabec de Mori im Ucayali-Tal geleistet hat, ist eine wahre teilneh-

mende Beobachtung, ausgedehnt und intensiv wie selten in der Praxis der Musikethnologie. Er wollte die Bevölkerungen im Ucayali-Tal so verstehen, wie sie heute sind. So gibt er uns das Bild vielerlei völlig zeitgenössisch erlebter Kulturen. Und er macht deutlich, dass die heutigen Stammkulturen nicht unbedingt so sind, wie sie einmal waren. (Sie sind keine gefrorenen Spuren der Vergangenheit.) Heute stellen sie das Ergebnis ihrer Reaktion, Ablehnung oder Einwilligung hinsichtlich zahlreicher Verhandlungen mit der äußeren Welt dar. Aus diesem Grund hat der Autor auch Informationen historischer Natur gesammelt. Die kulturelle Anthropologie und die Musikethnologie sind heute nicht mehr antihistorisch (wenigstens seit Evans-Pritchard 1961 sein Plädoyer *Anthropology and History* veröffentlichte). Nur interessiert es die Musikethnologie in erster Linie zu verstehen, wie die Kulturen heute funktionieren – diesbezüglich können Kenntnisse über die Vergangenheit hilfreich sein. (Sie müssen es aber nicht unbedingt, weil in der Entwicklung der Kulturen nicht nur Kontinuitäten, sondern auch oft Diskontinuitäten zu beobachten sind – was Historiker ziemlich ungerne anerkennen.)

Historische Musikwissenschaftler, die diese Rezension lesen, interessieren sich vermutlich nicht spezifisch für ethnographische Ereignisse. Darum werde ich hier eine rein musikalische Besonderheit besprechen, die mich unter vielen anderen beeindruckt. (So ein großes Werk ist in einer kurzen Rezension leider kaum zusammenzufassen). Was mich besonders fasziniert hat, ist die Komplexität der Gesänge. (Das Buch enthält viele Beispiele davon; zusätzlich zu den Transkriptionen gibt es auch eine DVD.) Komplexität im Gesang der „Richtigen Menschen“ heißt natürlich nicht, dass solche Gesänge vergleichbar sind mit z. B. Richard Wagners Wesendonck-Liedern. Es gibt in der „Musik“, wie wir sie im Abendland nennen, enorm unterschiedliche Formen der

Komplexität, die Judith Becker einmal deutlich erklärte: „Complexity is not intrinsic to the music itself; it is the relation between the sophistication of the intent of the player, the musical performance, and the sophistication of the reception by a listener. Accidental variation, even though infinite, does not count. Skill does. Calculated, deliberate alteration of pitch, duration, rhythm, overtone structure (tone quality) attack, or release according to prescribed constraints creates a kind of complexity in a single line which is as demanding of the artist as any single passage in a Beethoven Symphony“ (Judith Becker, „Is Western Art Music Superior?“, in: *Musical Quarterly* 72 [1986], S. 347). Hier, bei den „richtigen Menschen“ (wie einmal Johann Mattheson über Händel sagte), zähle „jeder Ton“, wie zum Beispiel auch bei Louis Armstrong oder Jimi Hendrix – wo auch eine einzelne Note ein wahres Meisterwerk sein kann.

Ich habe dieses Buch bis jetzt nur gelobt. Enthält es aber alles, was man sich wünschen könnte? Natürlich nicht, und nicht nur, weil Bernd Brabec de Mori vom Standpunkt der Ucayali-Tal Indianer kein „richtiger Mensch“ ist! Kein Mensch, „richtig“ oder „unrichtig“, ist je in der Lage alle Fragen zu beantworten. Brabec de Mori hätte vielleicht in seiner Studie deutlicher klarmachen sollen, dass, was die Eingeborenen des Ucayali-Tals musikalisch charakterisiert, nicht völlig einzigartig ist und man es deshalb nicht nur bei ihnen vorfindet. Musikalische Gattungen, Aufführungspraxis, ästhetische Einstellungen usw., über die wir in diesem Buch lesen können, können wir auch bei anderen Stammkulturen sehen. Einige davon bei den Waanga in Australiens Arnhem Land, andere in Nordamerika bei den Zuni, Navajo, Arapaho usw. Schade, dass in den Wissenschaften der Musik – auch in der Musikethnologie – die vergleichende Dimension heutzutage relativ wenig beachtet wird.

Jedenfalls sollte dieses Buch in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek fehlen,

und ich hoffe sehr, dass man es auf Englisch übersetzen wird. Es ist nicht nur eine unentbehrliche Lektüre für Wissenschaftler, die sich mit der Musikethnologie befassen, sondern auch eine empfehlenswerte Lektüre für Musikwissenschaftler im Allgemeinen und nicht zuletzt auch eine spannende Bereicherung für alle gebildeten Leute, die über die soziale Verwendung des Klanges bei Menschen etwas lernen wollen. Besonders wichtig wäre es meiner Meinung nach, dass historische Musikwissenschaftler, die ins Abendland vertieft sind, auch solche außereuropäischen Beiträge beachten würden. Wieso dies wünschenswert wäre, hat Jean-Jacques Nattiez einmal erklärt, als er gefragt wurde, wie er gleichzeitig Wagner, Boulez und die Inuit aus Kanada erforschen konnte. Seine Antwort war (witzig und zur gleichen Zeit seriös): „[...] parce que c'est la même chose!“ (Jean-Jacques Nattiez, *Profession Musicologue*, Montréal 2007, S. 72). Ich würde es anders ausdrücken: Wo auch immer Menschen irgendeine Art oder Form des Klanges verwenden und irgendwie solche Formen des Klanges bedeutungsvoll machen, ist dies für alle Musikwissenschaftler zu beobachten, zu verstehen und zu würdigen.

(April 2016)

Marcello Sorce Keller

## NOTENEDITIONEN

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

Eine Lücke in der quellenkundlichen Aufarbeitung eines bestimmten Repertoires schließen zu wollen, ist gleichermaßen dankbar wie undankbar. Einerseits scheint das Thema klar umrissen und die Aufarbei-

tung wünschenswert, andererseits besteht die Schwierigkeit zu entscheiden, welche Werke aus den für diese Edition untersuchten Quellen berechtigterweise zum Lückenschluss dienen und welche nicht. Genau vor dieser Schwierigkeit sieht sich David Fallows, der mit dem Band 97 der *Musica Britannica* weltliche mehrstimmige Werke aus dem Zeitraum von 1380–1480 zusammengetragen hat. Die Ausgabe versteht sich als Repertoireergänzung und -vervollständigung zu den *Musica-Britannica*-Bänden 4 (*Medieval Carols*), 18 (*Music at the Court of Henry VIII*) und 36 (*Early Tudor Songs and Carols*) und enthält sowohl Musik englischer Manuskripte als auch Musik offenbar englischer Komponisten aus Handschriften des sogenannten Festlandes. Hinzugenommen hat Fallows zudem „eine Vielzahl von Stücken, für deren Herkunft es keine eindeutigen Beweise gibt: Quellen, Form und Stil lassen vermuten, dass es sich um Stücke englischen Ursprungs handelt“. (S. xxiii) Die Gratwanderung kann sich Fallows leisten, da er als ein ausgewiesener Kenner eben dieses Repertoires bekannt ist. Insgesamt beinhaltet der Band 112 Stücke, wovon rund zwei Drittel drei- und ein Drittel zweistimmige Kompositionen sind. Daran schließt sich ein Appendix mit zwölf zur Gruppe der *O Rosa Bella*-Vertonungen gehörigen Werke an, woran deutlich wird, welche immense Verbreitung und insbesondere auch Bearbeitung allein dieses aus englischer Feder (John Bedyngham) stammende Werk erfahren hat.

Grundsätzlich wurden vier Auswahlkriterien für die Aufnahme in diesen Band herangezogen: 1. Werke, die in Quellen auf der Insel überdauert haben; 2. Werke von englischen Komponisten, unabhängig von der Provenienz der Handschrift; 3. Werke mit englischem Text, egal wie entstellt er ist; und 4. Werke, die zwar nur in Festland-Quellen zu finden sind, aber den Anschein haben, englischen Ursprungs zu sein. Diese Rubrik rechtfertigt Fallows – bei aller Kontroversität des Unterfangens – u. a. mit der Mög-

lichkeit, dass die Textform, hier z. B. die der Ballade, mit dem lyrischen Stil von Bedyngham oder Walter Frye korrespondiert, woraus sich ein möglicher englischer Ursprung ableiten ließe.

Gegliedert ist der Inhalt in 17 Abteilungen, denen entweder eine konkrete Handschrift zugrunde liegt, die nach einem Komponisten benannt ist, oder die ein sonstiges Kriterium (wie etwa „Longer Works before 1440“, S. xvi) als Oberbegriff haben. Auch eine Abteilung mit Fragmenten ist vertreten. Alle Abteilungen sind – soweit datierbar – chronologisch angeordnet. Die alles in allem 124 Stücke wurden aus 104 Quellen zusammengetragen bzw. mit diesen abgeglichen. An den Notenteil schließt sich erwartungsgemäß ein Kritischer Bericht von 120 Seiten an, der die Quellen, die unterschiedlichen Lesarten und die Texte wiedergibt sowie über die behandelten Abteilungen und Komponisten, sofern diese nicht hinreichend lexikalisch erschlossen sind, informiert.

Das Repertoire, das hier in kompakter Form aus den vielen Manuskripten zusammengestellt wurde, eröffnet interessante Möglichkeiten, den Einfluss des englischen Kompositionsstils auf die Musik des Festlands zu untersuchen. Diese im Wesentlichen auf Johannes Tinctoris' Schriften basierende (und eher die geistliche Musik betreffende) Vorstellung von einem vorhandenen Einfluss der englischen Musik auf die des Kontinents könnte nun mit diesem vorgelegten Band erweitert oder vielleicht auch reduziert werden. Durch die akribische Zusammenstellung von Quellen und Werken wird überzeugend dargelegt, dass nicht unerheblich viele Werke (sei es sicheren oder anscheinend sicheren englischen Ursprungs) in für damalige Zeit vielen (Festlands-)Quellen überliefert sind. Insbesondere in den mittleren drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sind neun verschiedene Werke zwischen 23 und 11 mal überliefert, womit sie zu den am häufigsten überlieferten (bzw. abgeschriebe-

nen) Werken der Zeit (neben einigen von Ockeghem) überhaupt zählen.

Eine interessante Besonderheit erwähnt Fallows in seiner Einleitung, die sogenannten „Fives“ (S. xxxi). Das sind zunächst einmal nur Fünfergruppen von Minimen. Diese Gruppen können auch Semibreven enthalten, das wesentliche Merkmal ist aber die Aufeinanderfolge mehrerer dieser Fives, so dass sich in einem imperfekten Tempus beständig eine Schwerpunktverschiebung ergibt, sofern diese Musik überhaupt in einer der vorgezeichneten Mensur entsprechenden Betonung verläuft. Die Fives tauchen im perfekten Tempus auch gelegentlich auf, sind dort aber seltener. Ob diese Erscheinung eine spezifisch englische Manier ist, ist laut Fallows schwer zu sagen, dennoch tritt dieses Gruppierungsverfahren in den wiedergegebenen Werken häufig genug auf, um eigens erwähnt zu werden.

Die Darstellung der Werke ist durchgängig in einer 1:1-Übertragung gehalten, die erfreulicherweise zu Beginn jedes Stückes bzw. jeder Stimme den Ambitus angibt. Originale Schlüsselungen wurden – entgegen der Praxis in älteren *Musica-Britannica*-Bänden – nicht angegeben, wohl weil es in den verschiedenen Quellen für ein Stück unterschiedliche Angaben gibt. Auch wurden Ligaturen nicht gekennzeichnet, allerdings mit der Begründung, dass in den verschiedenen Quellen, die das entsprechende Stück enthalten, die Ligaturen unterschiedlich dargestellt bzw. eingesetzt werden, daher also keine inhaltlichen, sondern nur eine schreibtechnische Aussagekraft haben. Dasselbe gilt für Kolorierungen. Zwar wird im Kritischen Bericht jeweils eine Hauptquelle angegeben, aber es erschließt sich an keiner Stelle, nach welchen Kriterien die jeweilige Hauptquelle ermittelt wurde.

Insgesamt kann man sagen, dass hier – auch wenn fast alle Quellen inzwischen auch online zugänglich sind – ein Repertoire zusammengetragen wurde, das aufgrund der Kompaktheit des Inhalts eine interessante

Basis für vergleichende Repertoirestudien und musikalische Einflusswege liefern kann. (März 2016) *Britta Schulmeyer*

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

Im Umfeld des 100. Todestags von Alexander Skrjabin im Jahr 2015 hat der Bärenreiter-Verlag eine Neuausgabe der Klaviersonaten in vier Bänden initiiert, herausgegeben durch Christoph Flamm, der sicher zu den besten Kennern der russischen Musik der Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum gehört. Band 1 war 2011, Band 2 2009 erschienen; 2014 folgte Band 4 mit den beiden späten Sonaten 9 und 10 (Band 3 steht noch aus). Für die in Band 4 enthaltenen Sonaten erscheint die Entscheidung für eine Neuausgabe insofern gerechtfertigt, als in der bei der Edition Peters in den 1960er Jahren von Günter Philipp vorgelegten maßgeblichen Ausgabe (Band VI der ausgewählten Klavierwerke) eine Reihe von Druckfehlern der Erstausgabe nicht korrigiert worden waren (in der Sonate Nr. 9 etwa in T. 117, 118, 126, 200, in der Sonate Nr. 10 in T. 193, 197). Zudem enthält die Peters-Ausgabe einige wenige nicht immer leicht erkennbare zusätzliche Druckfehler (Sonate Nr. 10, T. 48, 104).

Die Quellenlage für beide jeweils aus nur einem Satz bestehenden Sonaten ist (auch aufgrund der gleichzeitigen Entstehung und Drucklegung) weitgehend identisch. Überliefert sind die Autographe, die in beiden Fällen als Stichvorlagen für den 1913 erschienenen Erstdruck dienten. Die Herstellung des Erstdrucks wurde von Skrjabin überwacht, es sind jedoch keine Korrekturabzüge überliefert. Nicht herangezogen (und erwähnt) hat der Herausgeber allerdings eine zweite

Auflage des Erstdrucks, der wohl noch zu Lebzeiten Skrjabins im Jahr 1915 erschien (in den von Valentina Rubcova 2010 und 2011 besorgten Ausgaben im G. Henle Verlag ist diese Quelle sogar Hauptquelle). Zwar sind in dieser Auflage vor allem Fehler unter Rückgang auf das Autograph beseitigt worden, so dass hier kein eigener Überarbeitungsstand mit neuen Lesarten vorliegt. Gleichwohl hätte dieser Nachdruck angesichts des formulierten Anspruchs, alle verfügbaren Quellen zu berücksichtigen, für Flamm's Neuausgabe benutzt werden sollen.

Große Schwierigkeiten bei der Erstellung eines abgesicherten Notentextes stellen sich angesichts der Quellenlage nicht ein. Das editorische Hauptproblem besteht in der Bewertung der zahlreichen Diskrepanzen zwischen Autograph und Erstdruck, die im Wesentlichen Dynamik und Artikulation, in Einzelfällen aber auch Tonhöhe und -dauer betreffen: Soll man davon ausgehen, dass im Erstdruck (trotz Skrjabins Mitwirkung) zahlreiche Zeichen (auch Vorzeichen) fehlen und bisweilen mangelnde Sorgfalt sowie Stecherkonventionen den Notentext verfälscht haben, so dass das Autograph die maßgebliche Quelle ist? Oder soll man umgekehrt annehmen, dass die Lesartenänderungen gegenüber der Stichvorlage vom Komponisten aktiv oder passiv autorisiert wurden, so dass die Erstausgabe Grundlage der Edition sein muss? Da, wie gesagt, Korrekturabzüge fehlen, lässt sich aufgrund der Quellen selbst keine eindeutige Antwort geben. Der Herausgeber zieht daraus den Schluss, sich von Fall zu Fall zu entscheiden: Er nominiert als Hauptquelle zwar die Erstausgabe, geht aber bei den sekundären Zeichen (vor allem der Dynamik und deren Position) strikt auf die Autographie zurück. Das Ergebnis ist – wie schon in der Ausgabe von Rubcova, von der sich Flamm's Edition im Notentext praktisch kaum unterscheidet – eine Mischfassung, in der bei Fehlern und (mutmaßlichen) Unstimmigkeiten des Autographs der Erstausgabe gefolgt, umgekehrt einige Lesarten

der Erstausgabe nach dem Autograph geändert wurden. Die Einzelfallentscheidung hat dann Konsequenzen für den (nur in englischer Sprache vorliegenden) Kritischen Bericht: Flamm listet hier nicht nur Änderungen seiner Ausgabe gegenüber der Erstausgabe auf, sondern teilt auch eine Fülle von Lesarten des Autographs mit, die weder in die Erstausgabe noch in seine Ausgabe übernommen wurden. Hier hätte meines Erachtens eine striktere Auswahl getroffen werden sollen, denn es werden mehrfach auch solche Lesarten berichtet, bei denen es sich ziemlich eindeutig um Flüchtigkeitsfehler oder Nachlässigkeiten des Autographs handelt (wie fehlende Haltebögen in den Takten 25f. und 151f. der 10. Sonate oder falsche Noten- bzw. Pausenwerte in der 9. Sonate in den Takten 33, 122, 125 etc.). Der Notentext der Ausgabe ist erfreulich frei von Druckfehlern; nur an einer Stelle (10. Sonate, T. 106) ist ein Arpeggiozeichen ergänzt, das nicht in der Erstausgabe steht und dessen Hinzufügung weder gekennzeichnet noch im Kritischen Bericht erwähnt und erläutert wird (womöglich wurde in Analogie zur Parallelstelle der T. 86–87 verfahren; andererseits ist Flamm bei der Angleichung sonst sehr zurückhaltend).

Die Ausgabe enthält keine Fingersätze, dafür aber ein Geleitwort von Marc-André Hamelin, dessen inhaltlicher Sinn sich indes nicht recht erschließt. Es handelt sich wohl um eine bloße Werbebotschaft eines großen Pianisten für Verlag und Ausgabe ohne klaren Bezug zum vorliegenden Band. Das aber hat die Ausgabe weder verdient noch nötig. Weit über andere Ausgaben hinaus geht Flamm im sehr umfangreichen Vorwort, das nicht nur eine Einführung in das kompositorische, ästhetische und metaphysische Denken Skrjabins um 1910 enthält, sondern auch eine knappe Analyse der Sonaten beinhaltet. Die Bemerkungen rücken zu Recht vor allem die Tendenz zur Vereinfachung (auch der Harmonik) bei gleichzeitiger Hinwendung zu systematischen Skalen

(insbesondere Oktatonik), die Arbeit mit motivischen Zellen sowie die sich überkreuzenden Formideen (Sonatenhauptsatzform und Steigerungsanlage des virtuosen Klavierstücks) ins Zentrum. Außerdem wird in einem Anhang das erste Autograph zur 9. Sonate, das bis zum Ende der Exposition reicht, in einer Übertragung abgedruckt. Diese Frühfassung stimmt mit der Endfassung über weite Strecken bereits überein, so dass der Aussagewert begrenzt ist (interessanter wären vermutlich die Skizzen gewesen). Insgesamt handelt es sich um eine vorzügliche Ausgabe, die zwar im Notentext gegenüber anderen neueren Ausgaben kaum neue Lesarten bereithält, für die gleichzeitige musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Skrjabins Spätwerk aber eine hervorragende Grundlage bietet.

(Februar 2016)

Ulrich Scheideler

## Eingegangene Schriften

1863 – Der Kölner Dom und die Musik. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN und Annette KREUTZIGER-HERR. Redaktionelle Mitarbeit: Chris KATTENBECK. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 229 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 2.)

Von Arosa nach Leipzig. Hans Schaeuble und sein Kompositionsstudium am Leipziger Konservatorium. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSSEN und Urs FISCHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 192 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 23.)

Balther von Säckingen, Bischof von Speyer: *Historia Sancti Fridolini* (ca. 970). Einführung und Edition von Mechthild PÖRN-BACHER und David HILEY. Hrsg. im Rahmen der Reihe *HISTORIAE* von Zsuzsa CZAGÁNY, Barbara HAGGH und Roman HANKELN für die Forschungsgruppe „Cantus Planus“ der Internationalen Gesell-

schaft für Musikwissenschaft. Lions Bay: The Institute of Mediæval Music 2016. XXVII, 33 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band LXV/26.)

KATRIN BECK: Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen. Neumünster: von Bockel Verlag 2016. 449 S., Abb., Nbsp., Tab.

Beethoven und der Wiener Kongress (1814/15). Bericht über die vierte New Beethoven Research Conference Bonn, 10. bis 12. September 2014. Hrsg. von Bernhard R. APPEL, Joanna COBB BIERMANN, William KINDERMAN und Julia RONGE. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2016. 334 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Reihe 4. Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 26.)

Begegnung–Vermittlung–Innovation. Annäherungen an Musik- und Kompositionspraktiken im Europa des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Melanie VON GOLDBECK und Christine HOPPE. Göttingen: Universitätsverlag 2015. 179 S., Abb., Nbsp., Tab. (15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Freie Referate. Band 1.)

ALBERT BRENNINK: *Edition Chroma*. Die Alternativ-Notenschrift. Die Resultate und Schlussfolgerungen der Notenschrift-Forschung oder die Entdeckung der Alternativ-Notenschrift. Münster: Coppenrath Verlag 2016. 95 S., Nbsp., Facs.

Max Bruch. Neue Perspektiven auf Leben und Werk. Aus Anlass des 80. Geburtstages von Dietrich Kämper. Hrsg. von Fabian KOLB. Kassel: Verlag Merseburger 2016. 216 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 178.)

WOLFGANG BUDDAY: Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. Band 1: Textband. 562 S., Abb., Nbsp., Tab. Band 2: Notenband. 103 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 89.1/2.)

- JEAN COCTEAU: *Écrits sur la musique*. Texte gesammelt, präsentiert und kommentiert von David GULLENTOPS und Malou HAINE. Paris: Éditions Vrin 2016. 648 S., Abb. (MusicologieS.)
- FRÉDÉRIC DÖHL: *Mashup in der Musik*. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht. Bielefeld: transcript Verlag 2016. 414 S., Tab. (Musik und Klangkultur.)
- ANDREAS DOMANN: *Philosophie der Musik nach Karl Marx*. Ursprünge – Gegenstände – Aktualität. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 2016. 222 S. (Musikphilosophie. Band 8.)
- KATRIN DRAZEK-KAPPUS: *Musikpräferenz und Identität bei Erwachsenen mit Störung des Selbstgefühls*. Osnabrück: Electronic Publishing 2015. 101 S., Abb., Tab. (Beiträge zur empirischen Musikforschung. Band 1.)
- Embracing Restlessness*. Cultural Musicology. Hrsg. von Birgit ABELS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. VI, 161 S., Abb. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 6.)
- Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*. Hrsg. von Simon EMMERSON und Leigh LANDY. Cambridge: University Press 2016. X, 407 S., Abb.
- Exploring the World of J. S. Bach. A Traveler's Guide*. Hrsg. von Robert L. MARSHALL und Traute M. MARSHALL. Champaign: University of Illinois Press 2016. XXVIII, 245 S., Abb.
- Gender and Identity in Jazz*. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2016. 308 S., Abb., Nbsp. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 14.)
- MANUEL GERVINK: *Geschichte der Symphonie*. Eine Einführung. Laaber: Laaber-Verlag 2016. 232 S., Tab. (Gattungen der Musik. Band 1.)
- Von Gluck zu Berlioz*. Die französische Oper zwischen Antikenrezeption und Monumentalität. Hrsg. von Thomas BETZWIESER. Redaktionelle Mitarbeit: Sarah MAUKSCH. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2015. 285 S., Nbsp., Abb., Tab.
- MARTIN GRABOW: *Erfindung – Recycling – Neukomposition*. Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von Pierre Boulez am Beispiel der *notations*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 364 S., Nbsp., Tab. (Mannheimer Manieren. Musik + Musikforschung. Schriften der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Band 3.)
- Grétry in Italia*. Diari. Übersetzt und hrsg. von Cesare Simeone MOTTA. Moncalieri: Centro Interuniversitario di Ricerche sul „Viaggio in Italia“ 2013. 73 S., Abb. (Biblioteca del Viaggio in Italia. Testi. Band 113.)
- JON GRIEBLER: *Musikhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*. Hrsg. von Werner JAUK. Osnabrück: Electronic Publishing 2015. 132 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 26.)
- Grundwissen Instrumentalpädagogik*. Ein Wegweiser für Studium und Beruf. Hrsg. von Barbara BUSCH. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2016. 479 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Ein halbes Jahrhundert Musik*. Der Briefwechsel Artur Schnabel und Therese Behr-Schnabel 1900–1951. Band 1: Briefe 1900–1924. Band 2: Briefe 1925–1951 inklusive Briefen Therese Behr-Schnabels an Karl Ulrich und Helen Schnabel ab 1938. Band 3: Anhang. Hrsg. von Britta MATTERNE und Ann SCHNABEL MOTTIER. Hofheim: Wolke Verlag 2016. 2067 S., Abb., Tab.
- Händel-Jahrbuch*. 62. Jahrgang 2016. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 507 S., Abb., Nbsp., Tab.
- PAUL HARRIS: *Simultanes Lernen*. Das Erfolgsrezept für nachhaltig motiviertes Lernen und Lehren in der Musikpädagogik.

- London: Faber Music/Edition Peters 2016. 87 S., Abb., Nbsp.
- „Ich sehe was, was du nicht hörst.“ Etüden und Paraphrasen zur musikalischen Analyse. Festschrift für Hartmuth Kinzler zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Stefan HANHEIDE und Dietrich HELMS. Osnabrück: Electronic Publishing 2014. IX, 584 S., Abb., Nbsp., Tab.
- ANDREAS JANKE: Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. XII, 225 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musica Mensurabilis. Band 7.)
- Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900. Hrsg. von Monika KRÖPFL und Simon OBERT. Wien: Verlag Lafite 2015. 128 S., Abb., Nbsp. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 2a.)
- Der junge Webern. Texte und Kontexte. Hrsg. von Thomas AHREND und Matthias SCHMIDT. Wien: Verlag Lafite 2015. 336 S., Abb., Nbsp. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 2b.)
- FURUGH KARIMI: MusicGym. Effektiv üben und unterrichten – stressfrei musizieren. Mit Übungen aus Musik-Kinesiologie und nach Brain-Gym. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2016. 78 S., Abb. (Wege – Musikpädagogische Schriftenreihe. Band 26.)
- CHRISTIAN KNORR VON ROSENROTH: Neuer Helicon mit seinen Neun Musen. Hrsg. von Rosmarie ZELLER und Wolfgang HIRSCHMANN. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VIII, 233 S., Facs.
- Kontrapunkte. Symposium: Grenzenlos? Tschaiowsky in Deutschland. Ausstellung: Peter Tschaiowsky und Johannes Brahms. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. München: edition text + kritik 2016. 127 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Brahms-
- Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 8.)
- Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 17. Faszikel: sono–tempus. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. VIII, Sp. 1281–1440.
- Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 18. Faszikel: tempus–tractus. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. VIII, Sp. 1441–1600.
- Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Quellenverzeichnis für Band 2: E–Z. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. LXXVII S.
- Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke. Hrsg. von Matthias GEUTING unter Mitarbeit von Michaela GROCHULSKI. Laaber: Laaber-Verlag 2016. Band 1: XIII, 625 S. Band 2: IX, 653 S., Abb., Nbsp., Tab.
- GÜNTER METZ: Der Fall Hindemith. Versuch einer Neubewertung. Hofheim: Wolke Verlag 2016. 95 S., Abb.
- HENNING MÖLLER: Bach. Das Wohltemperierte Rätsel. Eine ausufernde Annäherung an die Fuge in E-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier Teil II (BWV 878). Norderstedt: Books on Demand 2016. 320 S., Abb., Nbsp.
- „If music be the food of love“. Shakespeare in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts. Zürcher Festspiel-Symposium 2015. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Mit einem Geleitwort von Ilona SCHMIEL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 201 S., Nbsp., Tab. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 7.)

- Musica Enchiriadis. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übers. von Petra WEBER. Mit einer Einleitung von Michael KLAPER, Andreas TRAUB und Petra WEBER. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. 147 S., Abb., Nbsp.
- Musilogica Istropolitana XII. Wege der Musikwissenschaft in Mitteleuropa. Jahrbuch des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität in Bratislava. Hrsg. von Marcus ZAGORSKI und Vladimír ZVARA. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského v Bratislave 2016. 265 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien. Festschrift für Bernd Enders. Hrsg. von Arne BENSE, Martin GIESEKING und Bernhard MÜSSGENS. Osnabrück: Electronic Publishing 2015. XVI, 672 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 15.)
- Musik. Kunst. Theater. Fachdidaktische Positionen ästhetisch-kultureller Bildung an Schulen. Hrsg. von Dorothee BARTH. Osnabrück: Electronic Publishing 2016. XIV, 195 S., Abb.
- Musik – Politik – Identität. Hrsg. von Matthew GARDNER und Hanna WALSDORF. Göttingen: Universitätsverlag 2015. 218 S., Abb., Nbsp., Tab. (15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Freie Referate. Band 3.)
- Musikalischer Humor als ästhetische Distanz? Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Stephan DIEDRICH. Göttingen: Universitätsverlag 2015. 236 S., Abb., Nbsp., Tab. (15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Symposia. Band 1.)
- Musikalisches Handwerk. Untersuchungen zu Dirigierstilen bei der Lucerne Festival Academy. Hrsg. von Nepomuk RIVA. Osnabrück: Electronic Publishing 2015. 58 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 11.)
- Musiksoziologie. Hrsg. von Volker KALISCH unter Mitarbeit von Corinna HERR.
- Laaber: Laaber-Verlag 2016. 303 S., Abb., Tab. (Kompendien Musik. Band 8.)
- Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Vladimír ZVARA. Bratislava: NM Code/ spolupráci s Asociáciou Corpus 2015. 271 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Luigi Nono und der Osten. Hrsg. von Birgit Johanna WERTENSON und Christian STORCH. Mainz: Are Musik Verlag 2016. 437 S., Abb., Nbsp. (Are-Edition. Band 2247/Musik im Metrum der Macht. Band 6.)
- Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von „L'Homme“ im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009. Hrsg. von Thomas BETZWIESER. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 221 S., Abb., Nbsp., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 31.)
- Perspektiven musikalischer Interpretation. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN. Redaktionelle Mitarbeit: Chris KATTENBECK. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 231 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 4.)
- Reflexion – Improvisation – Multimedialität. Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Christian STORCH. Göttingen: Universitätsverlag 2015. 123 S., Abb., Nbsp., Tab. (15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Freie Referate. Band 2.)
- EVA RIEGER: Frida Leider. Sängerin im Zwiespalt ihrer Zeit. Unter Mitarbeit von Peter SOMMEREGGER. Mit einem Vorwort von Stephan MÖSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 269 S., Abb.
- Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2. Hrsg. von Daniel ALLENBACH, Adrian VON STEIGER

- und Martin SKAMLETZ. Schliengen: Edition Argus 2016. 499 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 6.)
- HENRIK ROSENGREN: Fünf Musiker im Schwedischen Exil. Nazismus – Kalter Krieg – Demokratie. Aus dem Schwedischen von Helmut MÜSSENER. Neumünster: von Bockel Verlag 2016. 439 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 19.)
- MICHAEL F. RUNOWSKI: August Freyer (1803–1883). Leben, Werk und Wirken eines deutschen Musikers in Warschau. Ein Beitrag zur Geschichte der polnischen Organistentradition, zur Kirchenmusikgeschichte der evangelisch-augsburgischen Kirche in Polen und zum Musikleben Warschaus im 19. Jahrhundert. Köln: Siebenquart Verlag 2016. 524 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. Band 26.)
- KAI MARIUS SCHABRAM: Konzepte „großer“ Form. Studien zur symphonischen Zyklik im 18. und 19. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 504 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 54.)
- Schubert's Late Music. History, Theory, Style. Hrsg. von Lorraine Byrne BODLEY und Julian HORTON. Cambridge: University Press 2016. XXIX, 458 S., Abb., Nbsp., Tab.
- MARTIN SEHESTED HANSEN: Brilliant Pedalling. The Pedalling of the Style Brilliant and its Influence upon the Early Works of Chopin. Osnabrück: Electronic Publishing 2016. XIV, 566 S., Nbsp.
- ULRICH SIEGELE: Johann Sebastian Bach komponiert Zeit. Tempo und Dauer in seiner Musik. Band 2: Johannes- und Matthäus-Passion. Hamburg: tredition 2016. 185 S., Nbsp., Tab.
- JOACHIM STANGE-ELBE: Musikinformatische Ansätze zur Analyse und Interpretation von J. S. Bachs „Kunst der Fuge“. Osnabrück: Electronic Publishing 2014 (E-Book/CD). 415 S., Abb., Nbsp., Musikbsp. (Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 27.)
- CHRISTIANE TEWINKEL: Muss ich das Programmheft lesen? Zur populärwissenschaftlichen Darstellung von Musik seit 1945. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 328 S., Abb., Nbsp.
- GERD UECKER: Puccinis Opern. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 2016. 128 S. (C. H. Beck Wissen. Band 2226.)
- Le Wagnérisme dans tous ses états 1913–2013. Hrsg. von Cécile LEBLANC und Danièle PISTONE. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2016. 268 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Wahnfried. Das Haus von Richard Wagner. Hrsg. von Markus KIESEL und Joachim MILDNER. Regensburg: ConBrio 2016. 175 S., Abb.
- Webern-Philologien. Hrsg. von Thomas AHREND und Matthias SCHMIDT. Wien: Verlag Lafite 2016. 216 S., Abb., Nbsp., Tab. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 3.)
- Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen. Hrsg. von Sebastian BOLZ, Moritz KELBER, Ina KNOTH und Anna LANGENBRUCH. Bielefeld: transcript Verlag 2016. 315 S., Tab. (Musik und Klangkultur. Band 16.)
- ANNA WOLF: „Es hört doch jeder nur, was er versteht.“ Konstruktion eines kompetenzbasierten Assessments für Gehörbildung. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2016. XVIII, 216 S., Abb., Tab.
- Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der Neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ unter Mitarbeit von Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2016. X, 331 S., Abb., Nbsp., Tab., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 3.)

## Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Drei Sonaten in f, A, C. Op. 2. Für Klavier. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XIX, 93 S.

[FRÉDÉRIC] CHOPIN: Vingt-quatre Préludes pour le piano. Op. 28. Prélude pour le piano. Op. 45. Urtext. Hrsg. von Christoph FLAMM. Fingersatz und Hinweise zur Aufführungspraxis von Hardy RITTNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXIX, 72 S.

ANTONÍN DVOŘÁK: Serenade E-Dur für Streichorchester. Op. 22. Urtext. Partitur. Hrsg. von Robin TAIT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XIII, 61 S., Facs., Tab.

CHRISTIAN FLOR (1626–1697): 23 Menuette & 14 Tänze für Clavier aus der Handschrift Mus. ant. pract. 1198 der Ratsbücherei Lüneburg. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: Edition Baroque 2016. 16 S.

[JOSEPH] HAYDN: Sinfonie in F. Hob. I:89. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Partitur. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. IV, 40 S.

JOHANN HILDEBRAND: Krieges-Angst-Seufftzer. Sieben Monodien und sechs Choralsätze mit Basso Continuo. 1645. Edition des Druckes. Hrsg. von Stefan HANHEIDE unter Mitarbeit von Hendrik SPELLMANN und Holger SPELLMANN. Osnabrück: Electronic Publishing 2014. XXXIV, 33 S., Facs. (Musikedition Osnabrücker Schloss. Band 2.)

[GIOVANNI BATTISTA] PERGOLESI: Messe in F. „Missa Romana“. Partitur. Hrsg. von Malcolm BRUNO und Caroline RITCHIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XIII, 118 S.

The Works of HENRY PURCELL. Band 13: Sacred Music. Teil 1: Nine Anthems

with Strings. Hrsg. von Margaret LAURIE, Lionel PIKE und Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2016. XXXIII, 253 S.

[MAX] REGER: Geistliche Chormusik a cappella. Hrsg. von Michael CHIZZALI. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 2016. IX, 94 S.

Reine Frauensache! 60 Highlights für Frauenchor vom 16. Jahrhundert bis heute. Hrsg. von Jürgen FASSBENDER, Uwe HENKHAUS, Ernie RHEIN und Jochen STANKEWITZ unter Mitarbeit von Bine BECKERBECK. Leipzig: C. F. Peters 2016. 237 S., Abb.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 29: Hochzeitsmusiken. Hrsg. von Joshua RIFKIN unter Mitarbeit von Hope EHN, Eva LINFIELD, David ST. GEORGE und Jean WIDAMAN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LIII, 125 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 12: Geistliche Chor-Music 1648. Opus 11. 29 Motetten für 5 bis 7 Stimmen und Generalbass. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Stuttgart: Carus Verlag 2016. XXXVIII, 304 S., Facs. (Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Band 12.)

[JAN DISMAS] ZELENKA: Missa Divi Xaverii. ZWV 12. Urtext. Partitur. Hrsg. von Václav LUKS. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 2016. XVI, 148 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Alois BÜCHL, Weimar, am 27. Oktober 2015,

Prof. Dr. Dr. Tibor KNEIF, Berlin, am 26. Juli 2016.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Werner KÜMMEL zum 80. Geburtstag am 17. Oktober,

Prof. Dr. Reinhardt MENGER zum 80. Geburtstag am 27. November,

Dr. Magda MARX zum 75. Geburtstag am 17. November,

Dr. Helmut HELL zum 75. Geburtstag am 10. Dezember,

Prof. Dr. Hermann DANUSER zum 70. Geburtstag am 3. Oktober,

Prof. Dr. Jürgen BLUME zum 70. Geburtstag am 10. Dezember,

Prof. Dr. Hartmuth KINZLER zum 65. Geburtstag am 30. November,

Prof. Dr. Christian BERGER zum 65. Geburtstag am 13. Dezember.

\*

Stefan KEYM (Hamburg) hat einen Ruf auf die Professur für neuere Musikgeschichte an der Université Toulouse Jean Jaurès angenommen.

Prof. Dr. Laurenz LÜTTEKEN (Zürich) ist von September 2016 bis Januar 2017 Fellow am Forscherkolleg „BildEvidenz“ der FU Berlin.

Das dänische Kulturministerium hat Professor Dr. Siegfried OECHSLE für die Zeit 2016–2017 eine Gastprofessur bewilligt. Sie ist an der Königlichen Bibliothek Kopenhagen und dem dortigen Danish Center for Music Edition angesiedelt. Im Rahmen mehrwöchiger Aufenthalte sind Workshops und Vorträge geplant. Außerdem soll die Kooperation zwischen der *Johannes Brahms Gesamtausgabe* des Musikwissenschaftlichen Institutes der CAU Kiel mit dem dänischen Forschungsinstitut verstärkt werden.

Jun.-Prof. Dr. Gesa ZUR NIEDEN (Mainz) nimmt ab Oktober 2016 für zwei Semester die Gastprofessur „inter artes“ am Institut für Musikwissenschaft der Universität zu Köln wahr.

Die seit 2008 am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften verankerte Fux-Edition erscheint nun in einer neu konzipierten Reihe im Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien. Die Fux-Ausgabe unter Leitung von Gernot Gruber und Herbert Seifert ist derzeit eines der größten Editionsunternehmen im Bereich der Barockmusik. *Johann Joseph Fux – Werke* erschließt das Œuvre des bedeutendsten österreichischen Barockkomponisten für die Musikforschung wie für die Musikpraxis. Jeder Band enthält neben dem Notenteil ausführliche wissenschaftliche Einleitungen sowie einen Kritischen Bericht mit Quellenbeschreibungen und Hinweisen zur Aufführungspraxis. Die begleitenden wissenschaftlichen Texte liegen zweisprachig (Deutsch/Englisch) vor. Der erste, von Ramona Hocker und Rainer J. Schwob herausgegebene Band mit der *Missa Sti. Joannis Nepomucensis* (K 34a) ist im Juni 2016 erschienen. Zudem betreibt die Fux-Forschungsstelle seit Juli 2016 mit [www.fux-online.at](http://www.fux-online.at) eine neue Internetseite zu Johann Joseph Fux. Hier werden wissenschaftlich fundierte Informationen zu Biographie, Werk, Digitalisaten und Editionen für Wissenschaftler/innen, Musiker/innen und die interessierte Öffentlichkeit erstmals gebündelt präsentiert. Eine Bibliographie sowie eine Werkdatenbank sind derzeit in Arbeit. In Zukunft soll auf dieser Website auch aufführungspraktisches Material (Stimmen) für Instrumentalmusik sowie für ausgewählte Vokalwerke im Open Access angeboten werden.

\*

*Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung*

Der XVI. Internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 14. bis 17. September 2016 an der Johannes Gutenberg-Universität sowie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz statt. Die Veranstaltung stand unter dem Titel „Wege der Musikwissenschaft“ und hatte

unter anderem zum Ziel, die Erkenntnisse und Diskussionen um Vergangenheit und gewordene Gegenwart der Musikforschung als akademische (universitäre und außeruniversitäre) Disziplin zu bündeln und im Sinne einer Selbstreflexion als primär wissenschaftliche Debatte zu vertiefen.

Den inhaltlichen Rahmen bildeten drei Hauptsymposien: „Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960“ unter der Leitung von Prof. Dr. Albrecht Riethmüller und Dr. Gabriele Buschmeier, „Wege des Fachs – Wege der Forschung? Protagonisten und Themen der deutschen Musikwissenschaft nach 1945“, geleitet von Prof. Dr. Klaus Pietschmann, sowie „Musikwissenschaft und Biographik: Narrative, Akteure, Medien“, konzipiert von Dr. Fabian Kolb, Prof. Dr. Melanie Unseld und Prof. Dr. Gesa zur Nieden.

Die Fachgruppen der Gesellschaft führten zahlreiche weitere Symposien durch und hielten ihre jährlichen Sitzungen ab. Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler konnten ihre aktuellen Forschungen in thematisch freien Referaten vorstellen.

Das Kongressprogramm wurde darüber hinaus durch Projektpräsentationen, Round-Tables und Ausstellungen ergänzt.

Die Mitgliederversammlung fand am 16. September statt. Nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin wurde dem Vorstand auf Vorschlag der Sprecherin des Beirats, Frau Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt, Entlastung für das Haushaltsjahr 2015 erteilt. Die Mitglieder des Beirates hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstands überzeugt. Die Versammlung beauftragte Frau Dr. Irlind Capelle und Prof. Dr. Andreas Waczkat mit der Prüfung des Haushalts 2016.

Für die im kommenden Jahr bevorstehenden Wahlen zu Vorstand, Beirat und der Kommission für Auslandsstudien wurde ein Wahlausschuss vorgeschlagen und durch die Versammlung bestätigt: Unter dem Vorsitz von Herrn Prof. Dr. Thomas Schipperges ar-

beiten Frau Prof. Dr. Susanne Fontaine und Frau Prof. Dr. Janina Klassen in diesem Gremium mit.

Aus den Fachgruppen wurden neu gewählte Sprecherinnen und Sprecher bekannt gegeben: Maria Behrendt, Dr. Ina Knoth und Tom Wappler vertreten in Zukunft als Team die Fachgruppe „Nachwuchsperspektiven“. Prof. Dr. Veronika Busch löst Prof. Dr. Jan Hemming als Sprecherin der Fachgruppe „Systematische Musikwissenschaft“ ab. Die Fachgruppe „Musikwissenschaft im interdisziplinären Kontext“ hat mit Vertr.-Prof. Dr. Friederike Wißmann sowie (stellvertretend) PD Dr. Yvonne Wasserloos und Dr. Marie-Louise Herzfeld-Schild drei neue Sprecherinnen.

Die Preisträgerin des in diesem Jahr erstmalig vergebenen Promotionspreises der GfM – Dr. Laure Spaltenstein – wurde in der Mitgliederversammlung mit einer Laudatio geehrt. Der Preis umfasst die für die Autorin kostenlose Publikation der Dissertation als Buch und online auf der Webseite des Schott-Verlags, der als Kooperationspartner des Promotionspreises auftritt. Bewerbungsschluss für die Vergabe des Promotionspreises 2016 ist der 1. Dezember 2016. Nähere Informationen sind unter <http://schott-campus.com/gfm> abrufbar.

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 27. bis 30. September 2017 im Hörsaal Campus Center der Universität Kassel statt. Aufgrund der regionalen Besonderheiten Kassels als Sitz mehrerer Musikverlage und der VG Musikedition sowie lokalen Arbeitsschwerpunkten sind folgende zwei Themenschwerpunkte vorgesehen:

1. Musikverlagswesen: Gestern – heute – morgen

Historisch gesehen kommt den Musikverlagen seit dem 18. Jahrhundert eine gewichtige Rolle in der Verbreitung von Musik zu. Mit der entsprechenden Gesetzgebung werden die Verlage ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig gleichzeitig zum

Rechteinhaber und Rechteinverwalter. Beides ist Basis für das traditionelle Geschäftsmodell vieler Musikverlage, das lange Zeit auch Spielraum für die Förderung junger Komponistinnen und Komponisten sowie für wissenschaftliche Projekte wie Editionen, Dissertationen oder Lexika gewährleistete. Die Zukunft wird kleine und große Verlage aber vor zahlreiche Herausforderungen stellen. Diese sollen in den Einzelbeiträgen zum Themenschwerpunkt erörtert und diskutiert werden. Verantwortet wird dieser vom lokalen Organisationsteam.

## 2. Das Populäre in der Musik

Als Phänomen hat es populäre Musik vermutlich zu allen Zeiten gegeben. Nach wie vor ist aber umstritten, wie populäre Musik definiert werden sollte und welche Bereiche der Musikwissenschaft für sie zuständig sind. Immerhin haben sich die einstmals streng getrennten Bereiche, für die Begriffe wie „Trivialmusik“ oder „U-Musik“ bzw. „Kunstmusik“ oder „E-Musik“ stehen, in den letzten Jahrzehnten angenähert. Dies ist die Basis für eine produktive Auseinandersetzung mit dem „Populären in der Musik“ innerhalb der Musikwissenschaft sowie in inter- und transdisziplinären Konstellationen. Welche Perspektiven daraus erwachsen, soll in den Einzelbeiträgen zum Themenschwerpunkt erörtert und diskutiert werden. Verantwortet wird dieser von der Fachgruppe Systematische Musikwissenschaft.

Absichtlich wurden beide Themenschwerpunkte so gewählt, dass sie sich nicht eindeutig den traditionellen Teildisziplinen der Musikwissenschaft (historisch/systematisch/

ethnologisch) zuordnen lassen. Einhergehend mit den Bemühungen, die Jahrestagungen zu „verschlinken“, werden beide Themenschwerpunkte nur jeweils einen Vormittag einnehmen.

Darüber hinaus sind Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler dazu eingeladen, sich mit eigenen Beiträgen in freien Symposien, Round Tables sowie mit freien Referaten bzw. Posterpräsentationen an der Tagung zu beteiligen.

Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass freie Symposien, Round Tables, freie Referate und Posterpräsentationen keine finanzielle Unterstützung durch die Kongressveranstalter erhalten können.

Bewerbungsfrist für alle Präsentationsformen ist der 31. Januar 2017. Die Begutachtung durch die Programmkommission entspricht einem Peer-Review-Verfahren. Benachrichtigungen über Annahme oder Ablehnung erfolgen zum 15. April 2017. Als Reaktion auf die Diskussion während der Mitgliederversammlung in Mainz ist keine Vorabpublikation der Tagungsbeiträge mehr vorgesehen. Weiterhin wird aber eine zeitnahe und pragmatische Publikation im Nachgang der Tagung angestrebt.

Bewerberinnen und Bewerber werden gebeten, für alle Einreichungen die vorformatierten Dokumente zu nutzen, welche auf der Website <http://gfm2017.uni-kassel.de/> bereitgestellt werden. Bewerbungen sind per E-Mail mit Anhängen (PDF-Datei sowie Word- bzw. Libre-Office-Datei, deren Dateiname den Nachnamen sowie die Arbeitsform enthält) an [gfm2017@uni-kassel.de](mailto:gfm2017@uni-kassel.de) zu richten.

## Tagungsberichte

abrufbar unter [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)  
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungs-  
berichte)

Hamburg, 26. bis 29. Mai 2016  
*Gender, Lexikographie und Musikgeschichts-  
schreibung*  
von Beatrix Borchard und Elisabeth Treydte,  
Hamburg

Graz, 24. und 25. Juni 2016  
*Internationale Arbeitstagung: Gender Studies*

*in der Musikwissenschaft. Entwicklungen, Po-  
sitionen, Tendenzen*  
von Nadine Scharfetter, Graz

Zwickau, 2. bis 4. September 2016  
*Kunst und Alltag. Der Briefwechsel von Clara  
und Robert Schumann.*  
22. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fra-  
gen der Schumann-Forschung  
von Timo Evers, Düsseldorf

Leipzig, 14. bis 15. Oktober 2016  
*Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge –  
Neue Forschungen*  
von Patrick Dinslage, Leipzig

## Die Autoren der Beiträge

MARTIN ELSTE, geb. 1952 in Bremen. Studium in Köln, London und Berlin (Musikwissenschaft, Soziologie, Massenkommunikation, Publizistik, Anglistik). Promotion 1981 an der Technischen Universität Berlin (*Diskologische Analyse der Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur musikwissenschaftlichen Schallplatten-Forschung*). Seit 1982 als wissenschaftlicher Mitarbeiter (Kurator) im Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung tätig. 1995 Andrew W. Mellon Fellow am Metropolitan Museum of Art, New York. Lehraufträge an der Technischen Universität Berlin, an der Freien Universität Berlin, an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin, am Institut für Musiktherapie Berlin und an der Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Tallinn. 1996–1999 Vizepräsident der Internationalen Vereinigung der Schall- und audiovisuellen Archive. Forschungsschwerpunkte: Klassische Musik in medialer Vermittlung, Geschichte der historisierenden Aufführungspraxis, Instrumentenkunde.

WOLF-DIETER ERNST, geb. 1968, Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Ruhr-Universität in Bochum und der Angewandten Theaterwissenschaften an der Universität Gießen, Promotion an der Universität Basel 2001 (*Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen*, Wien 2003). Habilitation an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2009 zur Diskurs- und Institutionengeschichte der Schauspielausbildung 1870–1930 (Leitung DFG-Projekt „Vorschrift und Affekt“). Seit 2010 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Bayreuth. Review Editor *Forum Modernes Theater*. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Theorie, Geschichte und Ästhetik von Theater, Performance und neuen Medien, zuletzt u. a. *Der affektive Schauspieler. Die Energetik des Postdramatischen Theaters* (Berlin 2012) sowie *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen* (Mitherausgeber, Würzburg 2015).

STEFAN KEYM, geb. 1971 in Bremen, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Mainz, Paris (Sorbonne) und Halle (Saale). 2001 Promotion an der Martin-

Luther-Universität Halle-Wittenberg über Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise* (Hildesheim 2002). Ab 2002 Wissenschaftlicher Assistent und Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, dort Habilitation über den deutsch-polnischen Symphonie-Kulturtransfer um 1900 (2008, Druck ebd. 2010), Leitung des DFG-Projekts „Leipzig und die Internationalisierung der Symphonik 1835–1914“ (2011–2015) und Ernennung zum apl. Professor (2015). Gast- und Vertretungsprofessuren in Tübingen, Zürich, Berlin (HU) und Hamburg; seit 2016 Professor für neuere Musikgeschichte an der Université Toulouse Jean Jaurès.

SEBASTIAN WERR, geb. 1969 in Berlin, Studium in Berlin und Mailand (Musikwissenschaft und Betriebswirtschaftslehre). Promotion 2001 an der Universität Bayreuth (*Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*), Habilitation 2008 an der Universität Bayreuth (*Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchener Hof, 1680–1745*). Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter / Projektleiter an der Universität Bayreuth, Hochschule der Künste Bern und Ludwig-Maximilians-Universität München sowie 2013 als Vertretungsprofessor an der Universität Regensburg. Neueste Buchpublikationen: *Geschichte des Fagotts* (Augsburg 2011), *Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik* (Köln und Wien 2014). Zurzeit arbeitet er an einer Monographie über die Zusammenhänge von Germanenideologie und dem Diskurs über Musik.

INGEBORG ZECHNER, geb. 1988 in Rottenmann. Studium der Musikologie und der Betriebswirtschaftslehre an der Karl-Franzens-Universität Graz und der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz. 2014 Promotion am Institut für Musikwissenschaft Graz mit der Dissertation *Das englische Geschäft mit der Nachtigall – Betrachtungen zum italienischen Opernwesen im London des 19. Jahrhunderts* (Druck i. V., Betreuer: Michael Walter). Von 2012 bis 2016 Lehraufträge am Institut für Musikwissenschaft der Universitäten Graz und Wien sowie an der Abteilung für Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg. 2013/14 John M. Ward Fellowship der Houghton Library der Harvard University. Seit Juli 2015 Mitarbeiterin der Gluck-Forschungsstelle Salzburg.