

DIE MUSIKFORSCHUNG

71. Jahrgang 2018 / Heft 1

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Panja Mücke (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen)
und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste)
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad,
Andreas Münzmay und Dörte Schmidt

Inhalt

Dörte Schmidt: Zum Gedenken an Richard Jakoby (1929–2017)	1
Ulrich Mazurowicz: Zum Gedenken an Hubert Unverricht (1927–2017)	2
Elisabeth Reisinger: Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure	3
Christian Kämpf: „... es sey zur Direction oder Verstärckung bey dem Choro musico“. Das Subkantorat am Bremer Dom im 18. Jahrhundert	19
Tobias Knickmann: Die „Strolche“ der Reichsmusikkammer – Entstehung, Entwicklung und Personal der Berliner Kontrollabteilung 1933–1940	33
Rainer Nonnenmann: Das Klingen der Stimmen – Überformungen von Sehen und Hören am Beispiel auskomponierter Soli für Dirigenten	43

Besprechungen

Musica Enchiriadis. Lateinisch und Deutsch (Holzer; 67) / A. Janke: Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest; The San Lorenzo Palimpsest (Rotter-Bromann; 69) / I. Scheitler: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. Band 2: Darstellungsteil (Waczkat; 71) / J. Mattheson: Texte aus dem Nachlass (Hinrichsen; 74) / K. M. Schabram: Konzepte „großer“ Form. Studien zur symphonischen Zyklik im 18. und 19. Jahrhundert (Keym; 76) / Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken (Gustorff; 79) / K. Kirsch: Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms (Bobeth; 81) / Chr. Fifield: The German Symphony between Beethoven and Brahms. The Fall and Rise of a Genre (Keym; 83) / M. Sumner Lott: The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities (Böggemann; 85) / I. Knoth: Paul Hindemiths Kompositionsprozess „Die Harmonie der Welt“: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung (Heitmann; 87) / The Oxford Handbook the British Musical (Baumhof; 89) / Le Wagnérisme dans tous ses états 1913–2013 (Ottomano; 91) / Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart (Heile; 94) / Musik. Kunst. Theater. Fachdidaktische Positionen ästhetisch-kultureller Bildung in Schulen (Siedenburg; 96) / Musikpsychologie. Offenohrigkeit –

Ein Postulat im Fokus (Sallat; 99) // G. Ph. Telemann: Musikalische Werke. Band LXIV (Emans; 100) / The Kurt Weill Edition I/13 (Frei-Hauenschild; 102)

Eingegangene Schriften	103
Eingegangene Notenausgaben	106
Mitteilungen	108
Tagungsberichte	110
Die Autoren der Beiträge	111
Hinweise für Autoren	112

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 71. Jahrgang 2018 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.
ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Universität Hamburg, friedrich.geiger@uni-hamburg.de, geschickt werden.

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

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

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

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

Beilagen: Studio Verlag, Sinzig; Laaber Verlag, Laaber

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

Dörte Schmidt (Berlin)

Zum Gedenken an Richard Jakoby (1929–2017)

Er sei „so etwas wie der Dietrich Genscher der deutschen (Musik-)Kultur“ gewesen, schrieb Rainer Wagner in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* vom 12. Juli 2017. Wie kaum jemand nach ihm verband Jakoby in seiner Person die Innen- und Außenpolitik der deutschen Musikkultur. Jakoby stand – das ist im Rückblick oft nicht mehr so selbstverständlich – nicht nur durch seine eigene Ausbildung, sondern aus Überzeugung für die enge Verbindung von Musikwissenschaft und Musikpädagogik – auch als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung. Wie eng nicht nur Jakoby sich der Musikwissenschaft verbunden fühlte, sondern auch sie ihm, zeigt sich beispielsweise an den prominenten Beiträgern aus dem Fach in der Festschrift zu seinem 60. Geburtstag, an der unter insgesamt elf Autoren neben Carl Dahlhaus (mit einem Text aus dem Nachlass) und Rudolf Stephan auch Hermann Danuser und Helga de la Motte-Haber beteiligt waren.

Jakoby, geboren 1929, gehörte jener Generation an, die einen Teil ihrer Schulbildung noch vor 1945 absolvierten, zum Volkssturm eingezogen worden waren, dann aber die ersten Absolventen der wiedereröffneten Nachkriegsuniversitäten wurden. Er studierte nach seinem Abitur in Mainz zwischen 1949 und 1954 an der Johannes-Gutenberg-Universität und dem mit der Lehrerbildung befassten Hochschulinstitut für Musik neben diesen Fächern Romani-sche Philologie, Philosophie und Psychologie. 1955 wurde er als zehnter Doktorand des seit Winter 1947 arbeitenden musikwissenschaftlichen Instituts bei Arnold Schmitz mit einer Arbeit über die *Klausellehre in deutschen Musiktraktaten des 17. Jahrhunderts* promoviert und legte das zweite Staatsexamen für das höhere Lehramt ab. Bald schon war er neben seiner Tätigkeit als Lehrer auch als Dozent für Musikwissenschaft und Musikpädagogik auch in der Lehrerbildung tätig, 1964 wurde er zum Professor für diese Fächer an die Musikhochschule Hannover berufen, der er seit 1968 als Direktor, ab 1979 als Präsident vorstand und in der er, trotz seiner vielfältigen kultur- und wissenschaftspolitischen Ämter, immer sehr präsent war. In Hannover setzte er als Erster die im Hochschulrahmengesetz von 1977 beschlossene Gleichstellung der Universitäten und Kunsthochschulen durch Inkraftsetzen eines eigenständigen Promotionsrechtes um und legte damit den Grundstein für eine gleichberechtigte Förderung der wissenschaftlichen Ausbildung an den Kunsthochschulen, die heute fast überall selbstverständlich ist und dazu geführt hat, dass viele Kunsthochschulen auch grundständige musikwissenschaftliche Studiengänge anbieten. Seit 1972 vertrat er Musikwissenschaft und Musikpädagogik im Präsidium des Deutschen Musikrat, dessen Präsident er von 1976 bis 1988 war. Er nahm beide Disziplinen in die Verantwortung für eine demokratische Musik-kultur, als deren integrale Bestandteile er Kunstausübung, Bildung, Ausbildung und wissen-schaftliche Reflexion in produktivem Austausch ansah. Jakoby wusste um die Bedeutung der akademischen Verankerung der Musik über die künstlerische Ausbildung hinaus und um die Notwendigkeit eines Raumes, in dem eine demokratische Gesellschaft mit der ganzen Breite der ihr zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Methoden darüber diskutiert, was sie unter Musik versteht, welchen Ort und welche Funktionen sie ihr zuweist. Dafür die institutionellen Rahmenbedingungen im Land zu stärken, zu verbessern und zu sichern war bis ins hohe Alter seine Mission. Am 9. Juli 2017 ist Richard Jakoby gestorben – wir werden uns daran gewöhnen müssen, dass er uns bei diesen Aufgaben nicht mehr zur Seite steht.

Ulrich Mazurowicz (Budenheim)

Zum Gedenken an Hubert Unverricht (1927–2017)

Am 14. August 2017, nur sechs Wochen nach seinem 90. Geburtstag, ist Prof. Dr. Hubert Unverricht in Mainz gestorben. Am 4. Juli 1927 in Liegnitz geboren, legte er – nach der Vertreibung aus Schlesien – 1947 im sächsischen Großenhain das Abitur ab. Bis 1951 folgte das Studium der Musikwissenschaft mit dem Doppelhauptfach Musikgeschichte, Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie, der Germanistik und der Philosophie an der Humboldt-Universität Berlin. Im Jahr 1952 wechselte er an die Freie Universität Berlin, wo er im folgenden Jahr sein Studium mit der Dissertation *Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750. Untersuchungen der Vorgeschichte der Programmmusik* abschloss.

Nach Anstellungen am Berliner Musikinstrumenten-Museum und in der Auslandsabteilung der GEMA in Westberlin wurde Hubert Unverricht 1956 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Joseph Haydn-Institut in Köln. Hier gab er die *Londoner Sinfonien*, die *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* und die *Barytontrios Nr. 25 – 96* heraus und publizierte die musikphilologischen Arbeiten *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart* (Musikwissenschaftliche Arbeiten 10, Kassel 1957) sowie *Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik* (Musikwissenschaftliche Arbeiten 17, Kassel 1960), die ihn in einer breiten musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit auch international bekanntmachten. Zum Wintersemester 1962/63 wechselte Hubert Unverricht an die Johannes Gutenberg-Universität in Mainz als Wissenschaftlicher Assistent und habilitierte sich 1967 bei Prof. Dr. Hellmut Federhofer mit der Schrift *Geschichte des Streichtrios* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 2, Tutzing 1969). 1971 folgte die Ernennung zum Außerplanmäßigen Professor, kurz darauf die zum Professor (H 2) und 1974 schließlich zum Professor (H 3). 1980 übernahm Hubert Unverricht den an der Katholischen Universität Eichstätt neu eingerichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft, den er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1990 innehatte.

Seine Schwerpunkte in Forschung und Lehre waren die Musikgeschichte ab 1600, insbesondere die Klassik und die Frühromantik, die Geschichte der Kammermusik sowie Quellenkunde, Editionstechnik und das musikalische Urheberrecht. Auch die musikalische Lokalforschung war ihm stets ein zentrales Anliegen, insbesondere die Musikgeschichte des Rheinlandes, Bayerns und Schlesiens. Auf dem Felde seiner wissenschaftlichen Publikationen war Hubert Unverricht ungemein produktiv. Allein die Bibliographie seiner Schriften bis 1990, zusammengestellt in der Festschrift *Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag* (Tutzing 1992), enthält über 800 Titel.

Hubert Unverricht war 1966 Mitbegründer und Vorstandsmitglied der Interessengemeinschaft musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger in Kassel (später umbenannt in Verwertungsgesellschaft Musikeditionen). Ferner engagierte er sich im Vorstand der Stiftung Kulturwerk Schlesien in Würzburg, als Mitglied des Gerhard-Möbus-Instituts für Schlesienforschung an der Universität Würzburg und des Joseph Haydn-Instituts in Köln. Seit 2004 war er Ehrenvorsitzender der Historischen Kommission für Schlesien, Ehrenmitglied der Freunde und Förderer des Kulturwerks Schlesien sowie der Historischen Gesellschaft Liegnitz, von 1995 bis 2001 auch Vizepräsident und Präsident des Heimatwerks Schlesischer Katholiken.

Elisabeth Reisinger (Wien)

Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure

Hof und Aristokratie, vor allem des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, befanden sich lange an der Peripherie [musik]historischen Interesses. Die Gründe dafür stehen in direktem Zusammenhang mit der Entstehung der Disziplin Musikwissenschaft im 18. und ihrer in einem Bürgertum auf der Suche nach Identität und Distinktion verankerten Institutionalisierung im 19. Jahrhundert. Die Historiographie jener Zeit war im Allgemeinen nicht nur geprägt durch eine teleologische Perspektive, wie sie schon seit dem 18. Jahrhundert vorherrschte, sondern ebenso durch die aufkommende Vorstellung von Geschichte als Emanzipationsprozess, als dessen Ziel „Freiheit“ angesehen wurde. Konkret war die Emanzipation, die Befreiung des Dritten Standes gemeint und damit auch die Emanzipation, die Befreiung von Kunst und Künstler vom aristokratischen Dienst.¹

Diese Sichtweise ist auch für die Musikgeschichtsschreibung des frühen 19. Jahrhunderts festzustellen. Sie diente der sozialen Distinktion sowie einem „Überlegenheitsgefühl“ ihrer aus dem Bürgertum stammenden Autoren. Hof und Aristokratie – moralisch zerrüttet und von fremden (d. h. italienischen) Einflüssen infiltriert – wurden zur Antithese zum bürgerlichen Musikhistoriker stilisiert. Dies manifestierte sich unter anderem in harten Urteilen über diesen Bereich der Musikkultur. So erzählt Arrey von Dommer in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* (1868) die Emanzipation der Künstler vom Hof am Beispiel Joseph Haydns, Wolfgang Amadé Mozarts und Ludwig van Beethovens als linearen Prozess, dessen Ziel der endgültige Bruch mit der aristokratischen Gesellschaft bildete.² Neben Dommers Beethoven-Bild ist dabei besonders seine Beurteilung von Mozarts Anstellung in Salzburg hervorzuheben:

„Und grossartig erscheint sein [Beethovens] in gerechtfertigtem Bewusstsein des eigenen Wertes und hoher sittlicher Stärke wurzelnder Drang nach persönlicher Freiheit und Selbstbestimmung. Während wackere Künstler von ihren hohen Gönnern halb und halb als Hausoffizianten traktiert wurden und stets bereit standen, auf höheren Befehl allunterthänigst aufzuwarten; während Mozart den entehrenden Dienst beim salzburger Erzbischof jahrelang ertrug und schliesslich vom Grafen Arco unter Schimpfworten wie Flegel, Bursch etc. mit einem Fußtritte zur Tür hinauscomplementiert wurde,

-
- 1 Vgl. dazu etwa Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik: Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. u. a. 2006, z. B. S. 256: Hentschel zeigt auf, wie Musik innerhalb des Bürgertums zum „Bildungsgut“ wurde; damit einhergehend wurde Musikgeschichte Teil jener Bildung, die von großer Bedeutung als soziales Kapital und in der Konstitution einer bürgerlichen Identität war.
 - 2 Arrey von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung*, Leipzig 1868.

blieb Beethoven unter den Grossen der Grössere, was er sie freilich mitunter nicht allzu zart empfinden ließ.“³

Derartige Urteilssprüche hatten nicht nur massiven Einfluss auf den ästhetischen Diskurs und die Kanonisierung von musikalischem Repertoire, sondern ebenso auf die Bewertung von Musikgeschichte, indem hier Musikleben am Hof und in der Aristokratie regelrecht verdammt wurden. Das führte zu einer Marginalisierung dieses Bereichs der Musikkultur, sowie schließlich zu massiven Lücken in der Quellen- und Forschungslage. Dies ist im Übrigen nicht nur für die Musikgeschichte festzustellen – dieses Paradigma sorgt für eine generelle Verzerrung des Blicks auf die Beziehung zwischen Aristokratie und Kunst, die Martin Warnke – hinsichtlich der bildenden Künste – pointiert:

„Die Französische Revolution bedeutete nicht schon das Ende organisierter Hofkunst, wohl aber hat sie ein endgültiges Urteil über ihre geschichtliche Bedeutung durchgesetzt. [...] Trotz dieser institutionellen Kontinuität, durch welche die höfische Kunstorganisation bis heute überlebte, hat das historische Urteil eine scharfe Trennlinie zwischen bürgerlicher und höfischer Kultur gesetzt und die höfische Kultur insgesamt in das Arsenal der abgestorbenen, überwundenen geschichtlichen Erscheinungen verbannt. Die Rhetoren der Französischen Revolution haben mit eindrucksvoller Konsequenz die fünf Jahrhunderte höfischer Kunstorganisation als eine einzige Blockveranstaltung despotischer Unterdrückung und Manipulation hingestellt, durch die Tugenden und Talente mißbraucht worden seien: [...]“⁴

Aktuelle Perspektiven auf Hof und Aristokratie

In den letzten Jahren geriet vor allem der frühneuzeitliche Fürstenhof zunehmend ins Forschungsinteresse, vor allem vor dem Hintergrund einer sich ändernden Definition von „Hof“. Dieser wird nun zunehmend nicht mehr vor allem als Instrument fürstlicher Herrschaft verstanden, sondern der Schwerpunkt auf Interaktionszusammenhänge gelegt. So wird etwa schon bei Warnke der Hof dynamischer und über die dort wirkenden Individuen definiert, wobei er zugleich die Künste in diesen Zusammenhang einbettet:

„Der Hof ist in sich ein spannungsreiches Gebilde, in dem Fürsten und Prinzen, Günstlinge und Minister, bürgerliche Räte und adlige Kammerdiener, Frauen und Parvenüs, Zwerge, Narren und Handwerker aufeinander einwirken; als ein Umschlagplatz der Gesellschaft pflegt der Hof Beziehungen sowohl zu den Untertanen wie zu den nahen und fernen, befreundeten oder verfeindeten, umworbenen oder konkurrierenden Höfen. Aus dieser Konfiguration ergeben sich Ansprüche, Normen und Bedürfnisse, welche die Kunst zu objektivieren, auszugleichen oder zu definieren hat.“⁵

Von musikwissenschaftlicher Seite wird im Band *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit* (2013), herausgegeben von Susanne Rode-Breyman und Antje Tumat, deutlich, dass Definitionsansätze zum Hof mittlerweile von einer Zentrierung auf den Herrschaftssitz zu einer Schwerpunktsetzung auf Interaktionszusammenhänge übergegangen sind, ausgehend von einem soziologischen Raum-Begriff sowie praxeologischen Konzepten. Der erste Satz dieses Bandes lautet in diesem Sinne wie folgt: „Die

³ von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 576f.

⁴ Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1986, S. 308f.

⁵ Ebd., S. 13.

europäischen Höfe der Frühen Neuzeit waren Orte einer spezifischen sozialen Praxis und mit ihr verwobenen Kultur.“⁶

Im Blick des Interesses stehen nun soziale und kulturelle Prozesse zwischen den einzelnen am Hof befindlichen AkteurInnen. Nicht nur das: Der frühneuzeitliche Hof wird im Wesentlichen über diese definiert, da er sich nach aktuellen Erkenntnissen überhaupt erst durch kommunikative Strukturen konstituierte, die der Anwesenheit bedurften.⁷ Nach Martin Scheutz kam es am Hof – durch Interaktion und Kommunikation – zur Aushandlung von Macht zwischen Herrscher und Adel.⁸ So bildete der Hof ein Kommunikationszentrum und exklusives Forum aristokratischer Vergesellschaftung, dessen zentrale Momente unter anderem Kunst und Mäzenatentum waren.⁹

Ein Fallbeispiel: Erzherzog und Kurfürst Maximilian Franz (1756–1801)

Den Hof derart in seinen sozialen Eigenschaften und seiner sozialgeschichtlichen Bedeutung zu erfassen, bildet den Ausgangspunkt für das im Folgenden untersuchte Fallbeispiel, dessen wesentlichen Handlungs- und Interaktionsraum der Hof darstellte. Anhand von Erzherzog Maximilian Franz, dem jüngsten Sohn Maria Theresias und ab 1784 Kurfürst von Köln, kann aufgezeigt werden, wie der Wiener Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ein solcher kultureller Interaktionsraum verstanden werden kann und in welcher Weise sich die AkteurInnen – AristokratInnen, KünstlerInnen, Bedienstete – darin bewegten. Die Beschäftigung mit Erzherzog Maximilian erlaubt es zudem, einen Ausblick auf sein Handeln als Kurfürst im Musikleben seiner Residenz Bonn zu geben und so zwei ganz unterschiedliche Fürstenhöfe zu vergleichen und zueinander in Bezug zu setzen.

Die Höfe und der Adel bildeten am Ende des 18. Jahrhunderts nach wie vor die wichtigste gesellschaftliche Trägergruppe des Musiklebens, überhaupt im Süden Deutschlands und den Ländern der Habsburger, wo das Bürgertum erst viel später als etwa im Norden ökonomisch und gesellschaftlich Fuß fassen und sich entfalten konnte. Allerdings muss betont werden, dass es sich beim „Adel“ – ebenso wie beim „Bürgertum“ – keinesfalls um eine homogene soziale Gruppe handelte. Vor allem in den Residenzstädten war die Adelsgesellschaft stark ausdifferenziert.¹⁰

Das Beispiel Maximilians zeigt deutlich, dass seine Einbettung in höfische Strukturen in Wien sein Verständnis von Musik geprägt hat, und dass er eingebunden war in ein Mu-

6 Susanne Rode-Breymann, „Einleitung“, in: *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von ders. und Antje Tumat (= Musik – Kultur – Gender 12), Köln u. a. 2013, S. 9–18, hier S. 9.

7 Gerhard Ammerer / Elisabeth Lobenwein / Martin Scheutz, „Adel, Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise. Zur Einleitung“, in: *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise*, hrsg. von dens. (= Querschnitte 28), Wien 2015, S. 7–19, hier S. 9.

8 Martin Scheutz, „Die Elite der hochadeligen Elite. Sozialgeschichtliche Rahmenbedingungen der obersten Hofämter am Wiener Kaiserhof im 18. Jahrhundert“, in: *Adel im 18. Jahrhundert*, S. 141–194, hier S. 146; Scheutz differenziert an dieser Stelle außerdem einen engeren, „realen“ Hof – bestehend aus intensiv aktiv eingebundenen Gruppen – und einen weiteren, „virtuellen“, der eher „Zaungäste“ umfasste (ebd., S. 147).

9 Horst Carl, „Fürstenhof und Salon. Adeliges Mäzenatentum und gesellschaftlicher Wandel im Reich und in der Habsburgermonarchie“, in: *Europa im Zeitalter Mozarts*, hrsg. von Moritz Csáky und Walter Pass (= Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), Wien 1995, S. 50–57, hier S. 54.

10 Ammerer / Lobenwein / Scheutz, „Adel, Umriss einer sozialen Gruppe“, S. 8.

sikleben, in dem Individuen mit ähnlichem Hintergrund maßgeblich agierten. Der Hauptgrund für eine (eher sporadische) musikgeschichtliche Beachtung des Erzherzogs und Kurfürsten war bisher seine Funktion als Dienstherr des jungen Ludwig van Beethoven am kurfürstlichen Hof in Bonn.¹¹ Doch Maximilians musikbezogene Aktivitäten umfassten ein breites Spektrum – sowohl in Wien als auch in Bonn: als Arbeitgeber und Förderer von Musikern, Veranstalter von Konzerten, selbst musizierend und vor allem als Sammler von Noten. In dieser letztgenannten Rolle wurde er von Zeitgenossen stark wahrgenommen.¹² Seine Sammlung, auf die noch genauer einzugehen sein wird, umfasste über 3.500 Notenhandschriften und -drucke.¹³

Dadurch wird Maximilian zu einem aufschlussreichen Untersuchungsgegenstand in der Frage nach musikbezogenem kulturellen Handeln in der Aristokratie, im höfischen Kontext, im späten 18. Jahrhundert, dies umso mehr durch die in seiner Biographie erfolgten Änderungen seiner sozialen Position sowie des ihn umgebenden sozio-kulturellen Gefüges: einerseits als Bruder des Kaisers am Wiener Hof, andererseits selbst als Herrscher in Bonn.¹⁴ Dies bedeutete auch eine Änderung von Maximilians kulturellen Handlungsweisen und -strategien – sowohl durch die Brisanz der durchlebten Zeitspanne als auch des erlebten Ortswechsels.

Der Wiener Hof als Ort musikkulturellen Handelns

Der Fokus soll mit Wien jedoch zunächst auf jenem Ort liegen, an dem Maximilian aufwuchs und den Großteil seines Lebens verbrachte, und wo der Kaiserhof seinen zentralen kulturellen Handlungs- und Interaktionsraum bildete. Dort hat er entscheidende Prozesse der kulturellen Prägung und Sozialisation durchlaufen. Verwiesen sei an dieser Stelle ins-

11 Vgl. etwa Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von Hugo Riemann*, 5 Bde., Leipzig 1866–1908, sowie: Ludwig Schieder mair, *Der junge Beethoven*, Leipzig 1925.

12 „Der Kurfürst ist nicht blos ein Freund der Bühne und der Tonkunst, wie die Meisten Seines Gleichen; sondern er verdient unter den Kennern seinen Platz. Er weiß Stücke, Schauspieler, musikalische Compositionen und praktische Tonkünstler mit Einsicht und Geschmack zu beurtheilen. Er besitzt selbst einen ansehnlichen Vorrath (den er immer noch vermehrt) der neuesten und besten Opernpartituren, die er sehr fertig liest und womit er sich zuweilen Nachmittags nach besorgten Regierungsgeschäften im Kabinet amüsirt. Die Arien singt er dann selbst; das Klavier, ein Violoncell, zwei Violinen und eine Viola begleiten ihm. Mehrstimmige Gesänge vertheilt er unter die Accompagnateurs, die singen können.“ („Rede bei der Eröffnung der Nationalbühne zu Bonn, von C. G. Neefe, gesprochen von Steiger, die Musik zum Chore von Jos. Reicha. 1789“, in: *Theaterkalender auf das Jahr 1791*, hrsg. von Heinrich August Ottokar Reichard, Gotha [1790], S. 8f.)

13 Vgl. dazu: Juliane Riepe, „Eine neue Quelle zum Repertoire der Bonner Hofkapelle im späten 18. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60.2 (2003), S. 97–114; die Ergebnisse des FWF-Projekts „Die Opernbibliothek von Maximilian Franz“ (2013–2017, Universität Wien), veröffentlicht in: Elisabeth Reisinger/Juliane Riepe/John D. Wilson, in Zusammenarbeit mit Birgit Lodes, *The Operatic Library of Elector Maximilian Franz. Reconstruction, Catalogue, Contexts* (= Schriften zur Beethoven-Forschung 30; Musik am Bonner kurfürstlichen Hof 2), Druck in Vorbereitung; sowie: Elisabeth Reisinger, *Erzherzog Maximilian Franz als musikkultureller Akteur in Wien und Bonn. Soziale Verflechtungen und Handlungsräume am Hof des späten 18. Jahrhunderts*, Diss., Univ. Wien, 2016 (Druck in Vorbereitung).

14 Vgl. Reisinger, *Erzherzog Maximilian Franz als musikkultureller Akteur*.

besondere auf das Konzept der musikalischen Sozialisation – hier nach Hans Neuhoff und Helga de la Motte-Haber:

„Musikalische Sozialisation betrifft die Entstehung und Entwicklung musikbezogener Erlebnisweisen, Handlungsformen und Kompetenzen. Wichtige Ergebnisse und Aspekte musikalischer Sozialisation sind der Musikgeschmack und die musikalischen Urteilsbildungen einer Person (einschließlich der Abneigungen), ihre Hörweisen und Nutzungsgewohnheiten, Meinungen und Einstellungen zu Musik und musikbezogenen Sachverhalten, vorhandene oder nicht vorhandene praktische Kompetenzen, schließlich aus dem Zusammenwirken dieser Elemente, die Bedeutung von Musik für die Identität einer Person.“¹⁵

Weiterhin liegt den folgenden Ausführungen ein breites Verständnis musikbezogenen kulturellen Handelns zugrunde, das eben nicht nur das Schaffen und Aufführen von Musik umfasst, sondern ebenso deren Hören, Fördern, Sammeln, Lehren und Lernen etc. zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Fragen macht:

„Zahlreiche musikkulturell handelnde Personen sind bereits notwendig, um Musik überhaupt zu dem zu machen, was sie ist: ein klingendes Ereignis, weitere Personen sind notwendig, um dieses klingende Ereignis nicht mit dem Verklingen des letzten Akkordes verschwinden zu lassen. Damit aber sind an diesem Gesamtprozess weitaus mehr Personen beteiligt, als eine Werkgeschichte suggeriert: Menschen, die in Musik ausbilden, die Musik verlegen, Musikinstrumente bauen und weiterentwickeln, Menschen, die sich mäzenatisch oder als Auftraggebende engagieren, die Musik spielen und aufführen, die Konzerte und Aufführungen ermöglichen, diese kritisieren u. v. m.“¹⁶

Dies knüpft an den Begriff der „musikalischen Praxis“ von Kurt Blaukopf an, der nicht nur das praktische Erklingen umfasst, sondern eben alle Handlungen im Bereich der Musik.¹⁷ Diese in ihren Bedeutungen auf verschiedenen Ebenen zu erfassen – auf kulturellen, politischen, sozialen – verspricht neue Erkenntnisse über das Verständnis von Musik in der höfisch-aristokratischen Sphäre im ausgehenden 18. Jahrhundert aus aktorszentrierter Perspektive.

Als Erzherzog am Wiener Hof kam Maximilian früh in Kontakt mit Musik – aktiv wie passiv. Von Kindheit an erhielt er Musikunterricht. Während regelmäßiger Unterricht mit dem siebenten Lebensjahr einsetzte, wurden die kaiserlichen Kinder in Religion, Lesen, Schreiben, Tanz und Musik schon früher unterrichtet. Musik war damit Teil einer ganz grundlegenden Ausbildung. Der Musikunterricht erfolgte wohl auch bei Maximilian – wie bei seinen Geschwistern – zunächst an einem Tasteninstrument und im Gesang. Später spielte Maximilian vor allem Streichinstrumente, wie „Bassetl“¹⁸, Viola und Violine, und sang. Weiter waren Auftritte vor höfischem Publikum Teil seiner Erziehung – an Instrumenten sowie in Theater-, Ballett- und Opernaufführungen. Diese boten nicht nur musikalische, sprachliche und performative Übungsmöglichkeiten und bereiteten so auf spätere

15 Hans Neuhoff / Helga de la Motte-Haber, „Musikalische Sozialisation“, in: *Musiksoziologie*, hrsg. von dens. (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 4), Laaber 2007, S. 389–417, hier S. 390.

16 Melanie Unsel, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (= Oldenburger Universitätsreden. Vorträge, Ansprachen, Aufsätze 195), Oldenburg 2010, S. 25; zum Konzept des musikbezogenen kulturellen Handelns aus Gender-Perspektive vgl. außerdem die Arbeiten von Susanne Rode-Breyman, etwa in den beiden von ihr herausgegebenen Bänden: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* (= Musik – Kultur – Gender 3), Köln u. a. 2007, sowie *Der Hof. Ort kulturellen Handelns*.

17 Vgl. dazu Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt 1996, S. 6.

18 Als „Bassel“ oder „Basett“ wurde im deutschsprachigen Raum nach 1700 häufig ein Cello oder aber auch ein kleiner Kontrabass (Viertel- oder Halbbass) bezeichnet.

Aufgaben als Herrscher und Herrscherinnen vor, sondern waren zugleich Voraussetzung, um sich im aristokratischen Kulturraum, in der höfischen Gesellschaft, aber auch außerhalb davon, der eigenen Herkunft entsprechend zu bewegen und kulturelle Hegemonie zu festigen. Dadurch kam der Musik – ihrer aktiven Ausübung sowie ihrer Rezeption – eine wichtige Rolle in Erziehung und Sozialisation am Hof zu. Durch die Teilnahme von klein auf am gesamten Hofleben, vor allem an den kulturellen Veranstaltungen (Theater, Bälle, Konzerte), wurden die jungen AristokratInnen in die Gesellschaft ein- und an deren Strukturen herangeführt.¹⁹ Durch aktives Musizieren, Tanzen und Theater spielen konnten außerdem konkrete Fertigkeiten erworben werden, die auch eine spätere Stellung als HerrscherIn erfordern würde, wie selbstbewusstes Auftreten, gute Körperhaltung oder Sprachkenntnisse.

Musikpflege, Mäzenatentum und Sammeltätigkeiten nahmen am Wiener Hof und bei den Habsburgern des 18. Jahrhunderts zudem wichtige Funktionen in Identitäts- und Erinnerungsbildung ein. Dies manifestierte sich etwa in den Notensammlungen der einzelnen Familienmitglieder, in denen Werke kompositorisch tätiger Vorfahren aufbewahrt wurden.²⁰ Diese Stücke ließ man mitunter noch Generationen später aufführen.²¹ In Maximilians Notensammlung befinden sich außerdem Stücke, die in Bezug zu wichtigen dynastischen Ereignissen standen.²² Ferner ist in diesem Kontext die höfische Bildproduktion zu erwähnen, wie verschiedene Portraits von Erzherzoginnen und Erzherzögen an Instrumenten oder mit Notenblättern, sowie die Darstellung von Auftritten auf der Opernbühne.

Miteinander zu musizieren bedeutete zudem gemeinsam verbrachte Zeit innerhalb eines sonst straffen Tagesablaufs. Dies spielte für Maria Theresia auch noch eine Rolle, als sie bereits Herrscherin war – das ist zumindest einmal belegt: für die Aufführung einer speziell für die kaiserliche Familie komponierten Lauretanischen Litanei von Johann Adolf Hasse

19 In diesem Kontext kam es im untersuchten Zeitraum an sich zu keinen Änderungen. Musikunterricht blieb eine wichtige Konstante in der höfischen Erziehung, auch in der nächsten Generation – obwohl künstlerische Aktivitäten der Herrschenden auf der Bühne vor der höfischen Öffentlichkeit zurückgingen. Die Rolle von Körperlichkeit eines Herrschers / einer Herrscherin änderte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts entscheidend und die Funktion der Musik in der repräsentativen Inszenierung der Herrscherfamilie mit barocken Mitteln trat in den Hintergrund. Zudem vollzog sich die Trennung von privater und öffentlicher Sphäre auch im Hofleben, wobei die eigene Musikausübung des Herrschers / der Herrscherin nun dem ersten Bereich zuzuordnen war. Dadurch spielte die künstlerische Performativität des Herrschenden gegenüber der höfischen Öffentlichkeit auf repräsentativer Ebene eine zunehmend geringere Rolle.

20 Wie etwa die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte, in etwa 3.200 Inventarnummern umfassende sogenannte „Kaisersammlung“, über mehrere Generationen angelegt zwischen ca. 1700 und 1850 und zuletzt in Besitz von Kaiser Franz II. [I.].

21 „Und weiln Allerhöchst-gedacht Ihre Kaiserl. Maj. [Maria Theresia] zum höchst-vergnüglichen Angedenken des ur=alten Oestereichischen Erz=Hauses Andacht Jährlichen ein und andere Musicalische Compositiones von denen Allerdurchlgtsten Kaisern Carolo VI. und Leopoldo I. glorr. Gedächtnuß in Capella produciren lassen, also ware die Composition des heutigen Miserere von Weil. Kaiser Leopold produciret.“ (*Wienerisches Diarium*, 29. Februar 1744).

22 Vgl. das Inventar zu Maximilians Notensammlung in der Biblioteca Estense Universitaria in Modena: *Catalogo Generale*, I-MOe, E.40.4.9-10 (Cat. 53, I-II), fol. 114v–115r: *Alcide al bivio* (Metastasio / Hasse; zur Hochzeit Josephs [II.] 1760); *Il trionfo di Clelia* (Pietro Metastasio / Johann Adolf Hasse; zur Entbindung Isabellas von Parma 1762); *Ifigenia in Tauride* (Marco Coltellini / Tommaso Traetta; zum Namenstag Franz Stephans 1763); *Egeria* (Metastasio / Hasse; zur Krönung Josephs [II.] zum Römischen König 1764); *Il Parnaso confuso* (Metastasio / Christoph Willibald Gluck; zur Hochzeit Josephs [II.] 1765).

am 5. August 1762 in der Loreto-Kapelle der Wiener Augustinerkirche.²³ Hier verbindet sich die Sphäre familiärer Musikpflege mit jener tiefer Frömmigkeit und Religiosität, die für Maria Theresia selbst und in der Erziehung ihrer Kinder eine so große Rolle spielten. Die Aufführung in der kleinen Kapelle, in der seit Mitte des 17. Jahrhunderts die Herzen der verstorbenen Habsburger beigesetzt wurden, und die reduzierte Besetzung des Musikstücks – lediglich Vokalstimmen mit Orgelbegleitung²⁴ – betonen dieses Moment persönlicher Andacht noch einmal.

Unter Maximilian und seinen Geschwistern war gemeinsames Musizieren auch nach dem Verlassen des elterlichen Hofes weiter wichtig. So musizierte er etwa mit seiner Schwester Maria Carolina und ihrem Ehemann, als ihn seine Grand Tour 1775 an den Neapolitanischen Hof führte.²⁵ 1786 – Maximilian war bereits seit zwei Jahren in Bonn – besuchten ihn dort seine Schwester Marie Christine und ihr Mann Albert von Sachsen-Teschen, mit dem er ebenfalls gemeinsam musizierte.²⁶ Wie dieses Beispiel und jenes der oben beschriebenen Litanei zeigen, wurden zudem auch eingeheiratete Familienmitglieder in die habsburgische Musikpflege eingebunden, wie Isabella von Parma, die erste Ehefrau Josephs II.

Über musikkulturelle Aktivitäten war die Herrscherfamilie mit weiteren AkteurInnen am Hof verbunden, wie den dort anwesenden Adeligen. Als Ausführende partizipierten diese an Theater- und Konzertaufführungen, als Gäste besuchten sie Theater, Konzerte und Bälle. Einerseits bildeten sie das Publikum aristokratischer Kunstausübung, andererseits teilte man hier Rezeptionserfahrungen innerhalb der aristokratischen Schicht – und dies nicht nur am Kaiserhof. Gerade in Wien hatte sich im ausgehenden 18. Jahrhundert eine rege Musikszene in adeligen und bürgerlichen Privathäusern etabliert, an der auch die Herrscherfamilie teilhatte. Joseph II. und Erzherzog Maximilian besuchten etwa regelmäßige Musikveranstaltungen im Haus der Gräfin Wilhelmine Thun.²⁷ In Häusern wie diesem wurde Musik nicht nur aufgeführt und rezipiert, sondern sie dienten ebenso als Orte künstlerischen Austauschs sowie der Herstellung und Vertiefung sozialer Kontakte. Mary Sue Morrow merkt in ihrer Studie zum Wiener Musikleben zur Zeit Haydns an, dass es allerdings kaum zu sozialer Durchlässigkeit gekommen wäre.²⁸ Auch in einer neueren Stu-

23 Vgl. dazu Leopold Kantner, „Hasses Litanei für den Kaiserhof“, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“* (Siena 1983), hrsg. von Friedrich Lippmann u. a. (= *Analecta Musicologica* 25), Laaber 1987, S. 419–428.

24 Die Orgel wurde von Joseph gespielt, die Soli von Maria Theresia, ihrer Schwiegertochter Isabella von Parma sowie ihrem Sohn Leopold und ihren Töchtern Marie Christine, Maria Elisabeth, Marianne, Marie Antoinette, Johanna Gabriela und Maria Josepha gesungen, die Erzherzöge Ferdinand und Maximilian übernahmen Ripieno-Stimmen.

25 Beschrieben im Reisejournal Maximilians: A-WHh, Familienarchiv, Karton 87, Mappe 18–19, 102r; sowie: A-WHh, Hausarchiv Habsburg-Este, Karton 176, 108r.

26 *Magazin der Musik* 2.8 & 9 (1786), S. 959.

27 Beschrieben bei Johann Friedrich Reichardt, „Bruchstücke seiner Autobiographie“, in: *AmZ*, 13/44 (13. Oktober 1813), S. 666; das Haus der Gräfin Wilhelmine von Thun und Hohenstein war ein zentraler Treffpunkt nicht nur für kunstaffine Adelige, sondern ebenso für KünstlerInnen. So zählten zu den häufigen Gästen Wolfgang Amadé Mozart, der schon vor seiner Ankunft in Wien mit der Familie Thun in Kontakt gestanden hatte und diesen zeit seines Lebens hielt, oder der von Joseph und Maximilian geschätzte Gluck.

28 Damit meint Morrow in erster Linie eine soziale Durchmischung zwischen hoher Aristokratie, niederem Adel und Bürgertum – Künstler bewegten sich in allen Schichten (vgl. Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution* (= *Sociology of music* 7), New York 1989, S. 24f.).

die von 2015 wird betont, dass trotz Verzahnung und Partizipation Adel und Bürgertum weiterhin zwei unterschiedliche Formationen mit eigenen Ausprägungen und Identitäten blieben, wobei keine von beiden – und auch dies ist hervorzuheben – eine homogene Gruppe bildete.²⁹

Es ist davon auszugehen, dass sich Maximilian auch außerhalb der höfischen Mauern im Wesentlichen innerhalb der eigenen sozialen Schicht, der hohen Aristokratie bewegte. Dennoch wiesen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts das Musikleben am Hof und jenes außerhalb davon, in den adeligen und bürgerlichen Häusern Wiens, weitgehend ähnliche Merkmale auf: Beide zeichneten sich durch soziale Exklusivität aus. Auch wenn gesellschaftliche Zusammenkünfte in adeligen und bürgerlichen Privathäusern weit weniger reglementiert abliefen³⁰, so bleibt doch zu bedenken, dass auch am Hof dem Zeremoniell zunehmend weniger Bedeutung zukam.³¹

Musikbezogenes Handeln von AristokratInnen führte am Hof außerdem zu spezifischen Beziehungsgeflechten, darunter nicht nur mit weiteren Adelligen, sondern ebenso mit kulturellen Akteuren aus anderen sozialen Schichten, etwa mit Hofmusikern, deren musikalisches Handeln nicht nur rezipiert und gefördert, sondern mitunter machtpolitisch funktionalisiert wurde. Am Wiener Hof führte die aktive Musikpflege der Erzherzöge und Erzherzoginnen und ihre Bedeutung in der höfischen Erziehung schon früh zu unmittelbaren Kontakten mit am Hof angestellten Musikern, waren diese doch gleichermaßen Lehrer und Musizierpartner. Durch solche Funktionen der Musiker – als Musiklehrer, aber ebenso als Betreuer von Opern-, Ballett- und anderen musikalischen Aufführungen oder als Kammermusiker – entstand schon allein eine physische Nähe zwischen Musikern und Aristokratie. Auch wenn künstlerische Auftritte von Adelligen – zumindest des hohen Adels und insbesondere der Herrscherfamilie – auf einer größeren Bühne im ausgehenden 18. Jahrhundert kaum mehr vorkamen, blieb diese Ebene erhalten: Musiker traten weiterhin mit den Herrschenden beim Musizieren – im intimeren Rahmen der Kammermusik – in direkte, musikalische Interaktion.

Bemerkenswert ist zudem, dass sich diese Verflechtung sozialer Ebenen nicht nur auf die Künstler erstreckte, die seit jeher eine zentrale Rolle in der repräsentativen Ausgestaltung von Herrschaft gespielt hatten und auf diese Weise fest in die machtpolitische Sphäre integriert waren: Auch niedrigere Bedienstete, wie Kammerheizer oder Türhüter, wurden in die aktive Musikpflege der Herrschenden miteinbezogen. Im 18. Jahrhundert war es nicht ungewöhnlich, dass an Fürstenhöfen Dienstpersonal (Kammerdiener, Kammerheizer, Wachpersonal, Lakaien oder auch Köche, etc.) zu finden war, das ob seiner musikalischen Talente auch zum Instrumentalspiel herangezogen wurde. Die Fähigkeit, zusätzlich zur eigentlichen Profession noch ein Musikinstrument zu beherrschen, konnte sogar ein Kriterium in der Auswahl der Bediensteten darstellen.³² Belege dafür sind zum Beispiel

29 Ammerer / Lobenwein / Scheutz, „Adel, Umrisse einer sozialen Gruppe“, S. 11.

30 Morrow weist darauf hin, dass viele Adelige eine Art „open house“ unterhielten, in dem jede/r erscheinen konnte, wann er / sie wollte, auch ohne Einladung, vorausgesetzt er / sie war in jenem Haus bereits eingeführt worden, vgl. Morrow, *Concert Life*, S. 228; derartiges war auch am Ende des 18. Jahrhunderts bei Hof nicht möglich.

31 Maximilian hatte sich etwa als Kurfürst in Bonn kaum mehr darum gekümmert.

32 Ingrid Fuchs, „[...] Um nicht nur in dem Liebhaber, sondern auch in dem tiefen Kenner Vergnügen und Bewunderung zu erwecken‘ Zu Bestimmung und Öffentlichkeit von Mozarts Kammermusik“, in: *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Herbert Lachmayer, Ostfildern 2006, S. 475–483, hier S. 476.

an den Höfen des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen und des Fürsten Esterházy³³ zu finden, oder auch der Familie Schwarzenberg in Český Krumlov³⁴. Die eigene Hofmusikkapelle konnte auf diese Weise nach Belieben vergrößert werden. Es war außerdem obligat, Gästen eine möglichst abwechslungsreiche „Bedientenmusik“ präsentieren zu können, bestehend aus musikalisch befähigtem Hauspersonal.³⁵ Die Anstellung von musikalischem Dienstpersonal war somit nicht nur von ökonomischer, sondern ebenso von repräsentativer Bedeutung.

Die Hofmusik durch weitere Bedienstete zu erweitern, war nicht nur eine gängige Praxis an kleineren Höfen, wo Gründe der Sparsamkeit wohl eine große Rolle spielten. Am Kaiserhof war dies ebenfalls üblich. Dies belegt ein Beispiel aus der Kindheit Erzherzog Maximilians. Zwischen 1763 und 1771 befanden sich unter dem Kammerpersonal der Erzherzöge Ferdinand und Maximilian, die sich dieses teilten, mehrere Personen, deren musikalisches Talent spezifisch vermerkt wurde: (1) Kammerheizer Joseph Barth: „Er ist sonst ser fleissig und accurat, und versteht auch in der Music etwas, besonders im Instrumenteschlagen.“³⁶ (2) Kammertrabant Carl Claußner: „geschickter Mahler und Musicus“³⁷ (3) Kammertürhüter Wenzel Lorenz: „Sonsten ist er polit, still und [...] ser accurat, seithero neuen anstellung kommt er allein zur Pauken-Lectiion.“ Lorenz war von 1758 bis 1761 Kammertürhüter im Hofstab Maximilians und Ferdinands, bevor er 1762 zum Kammertürhüter Maria Theresias wurde.³⁸ (4) Kammerdiener [Johann] Kilian Strack: „bey nebst ein fester Musicus.“ Später war Strack Kammerdiener Josephs II. und als Cellist in dessen Kammermusik eingebunden.³⁹

Es ist zwar nicht bekannt, wie, wann und wo die Genannten tatsächlich bei Hof musizierten (bis auf Strack). Die konkreten Vermerke ihrer Musikalität belegen aber eindeutig, dass man Interesse daran hatte, dass jene Hofbediensteten ihr musikalisches Talent auch aktiv ins Hofleben einbrachten. Eine solche Einbindung des Dienstpersonals in die höfische Musikpflege konnte sogar durchaus den Beginn einer musikalischen Karriere markieren. Orchestermusiker entstammten oft, wenn nicht schon einer Musikerfamilie, so doch zumindest einer bereits in höfischem Dienst stehenden Familie.⁴⁰ Sie wurden nur selten von „außen“ rekrutiert.

33 Frank Huss, *Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II*, Gernsbach 2008, S. 339.

34 Otto Biba, „Beobachtungen zur österreichischen Musikpflege. Vom Wandel des Repertoires und neuen Aufgaben für Komponisten“, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Elisabeth Hilscher (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1998, S. 213–230, hier S. 215.

35 Walter Salmen, „Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel“ (= Musikgeschichte in Bildern 4; Musik der Neuzeit 3), Leipzig 1969, S. 19.

36 A-Kla, Familienarchiv Goëss, Karton 195, Auflistung des Kammerpersonals Erzherzog Ferdinands, undatiert.

37 Ebd.

38 *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteiprotokolle*, hrsg. von Irene Kubiska-Scharl und Michael Pölzl (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 58), Wien u. a. 2013, S. 636.

39 A-Kla, Familienarchiv Goëss, 195, Auflistung des Kammerpersonals Erzherzog Ferdinands, undatiert.

40 Christoph-Hellmut Mahling, „Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis ins 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 24), Kassel u. a. 1971, S. 103–136, hier S. 107.

Ein weiteres Beispiel aus der Vita Maximilians interessiert nicht nur aufgrund seiner Prominenz, sondern ebenso zur Verdeutlichung von Handlungsstrategien verschiedener Akteure, in diesem Fall eines weiteren Musikers – der sich im höfischen Raum bewegte, aber nicht direkt dem Wiener Hof angehörte – Wolfgang Amadé Mozart. Maximilian und Mozart begegneten einander stets in der höfischen Sphäre: 1762, als Leopold, Wolfgang und Maria Anna Mozart erstmals nach Wien kamen und an den Kaiserhof eingeladen wurden. Maximilian, der kaiserliche Prinz, und Wolfgang, der durch seinen Sonderstatus als „Wunderkind“ Zutritt in höchste aristokratische Kreise erlangte, waren beide sechs Jahre alt. Für die Mozarts war die auf dieser Reise entstandene Nähe zum Kaiserhaus wichtiges soziales Kapital – das sie auch nach außen zur Schau stellten, etwa in den beiden bekannten Portraits der Mozart-Kinder (aus dem Jahr 1763, vermutlich von Pietro Antonio Lorenzoni), auf denen sie jene Kleidungsstücke tragen, die sie bei dem oben erwähnten Besuch von Maria Theresia als Geschenke erhalten hatten.⁴¹

Dass der junge Mozart zudem Kontakt nicht nur zu den in Wien residierenden Habsburgern suchte, ist allgemein bekannt: Nach dem Erfolg der vom 16jährigen Mozart für die Hochzeit Erzherzog Ferdinands komponierten Oper *Ascanio in alba* soll sich dieser in Mailand mit dem Gedanken getragen haben, Mozart anzustellen. 1775, als Maximilian während seiner Grand Tour den Salzburger Hof besuchte und Gast des Fürsterzbischofs war, komponierte Mozart im Auftrag seines Dienstherrn *Il re pastore*⁴² und trat außerdem bei einem Konzert für den erzherzoglichen Besucher auf. Mozart wurde hier als berühmter Hofmusiker zu repräsentativen Zwecken eingebunden. In Hinblick auf Maximilian zeigt sich, dass er auch während seiner Reise, die sich vor allem im Kreis seiner eigenen Gesellschaftsschicht abspielte, sein soziales Bezugssystem in Richtung verschiedener Künstler erweiterte. 1781, als Mozart nach dem Verlassen des Salzburger Hofes nach Wien kam, suchte er aktiven Anschluss an die Aristokratie und vor allem an das Kaiserhaus. Zwar konnte Maximilian Mozart nicht direkt zu einer Anstellung am Kaiserhof verhelfen, er stellte ihn aber bei der Familie der Prinzessin von Württemberg, der Braut des künftigen Kaisers Franz, vor, als diese einen Musiklehrer für die Prinzessin suchte. Mozart hat diese Anstellung allerdings nicht erhalten. Bekannt ist außerdem ein Zitat aus einem Brief Mozarts an seinen Vater, in dem Mozart über mögliche Anstellungen in aristokratischen Haushalten berichtet und aus dem deutlich zu werden scheint, dass Mozart über einen Posten bei Maximilian am Bonner Hof zumindest spekuliert hat – die erste Option stellte ein Kapellmeisterposten im Hause Liechtenstein dar, die zweite eine Anstellung direkt beim Kaiser:

„[...] das dritte ist der Erzherzog Maximilian – bey diesem kann ich sagen daß ich alles gelte – er streicht mich bey allen gelegenheiten hervor – und ich wollte fast gewis sagen können, daß wenn er schon Churfürst von kölln wäre, ich auch schon sein kapellmeister wäre. – Nur schade das solche herrn nichts im voraus thun wollen.“⁴³

41 Dies berichtet Leopold Mozart an Lorenz Hagenauer, vgl.: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Kassel 2005, Bd. 1: Brief 34, 16. Oktober 1762, Leopold Mozart (Wien) an Lorenz Hagenauer (Salzburg), S. 50–53; sowie: ebd.: Brief 35, 19. Oktober 1762, Leopold Mozart (Wien) an Lorenz Hagenauer (Salzburg), S. 55.

42 Die Textvorlage war wohl bewusst gewählt worden, da das Stück 1756 in der Vertonung Glucks am Tag der Geburt des Erzherzogs aufgeführt worden war.

43 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Kassel 2005, Bd. 3: Brief 660, 23. Jänner 1782, Mozart (Wien) an seinen Vater (Salzburg), S. 194.

Mozart hat keine Anstellung an Maximilians Hof erhalten. Der Brief ist der einzige Hinweis, dass es Pläne in diese Richtung gegeben haben könnte, weitere sind dazu nicht bekannt und jedes Urteil wäre rein spekulativ. Festzuhalten bleibt: Alle von Mozart in Aussicht gestellten Posten waren Hofanstellungen. Mozart suchte die Nähe zur Aristokratie. Seine SchülerInnen stammten vor allem aus diesen Kreisen, in die ihm in Wien der Einstieg wohl vor allem durch Gräfin Wilhelmine Thun – in deren Haus, wie oben erwähnt, auch Maximilian sowie Joseph II. regelmäßig verkehrten – und Gottfried van Swieten ermöglicht worden war.⁴⁴

Maximilians und Mozarts Lebenswege kreuzten sich mehrmals, und somit auch ihre Handlungsräume. Der Erzherzog war von Kindheit an mit dem Namen des „Wunderkinds“ vertraut gewesen, das am Hof Eindruck hinterlassen hatte und dort wohl spätestens nach seinem Auftritt 1762 in aller Munde war. Durch den besonderen Status des kleinen Wolfgang als „Sensation“ gelangten die Mozarts zumindest kurzfristig in eine Nähe zur Herrscherfamilie, was von beiden Seiten stilisiert und instrumentalisiert wurde. Die oben erwähnten Kleidungsstücke, die die Mozart-Geschwister am Wiener Hof erhalten hatten und die durch die Portraits der Kinder präsentiert werden, symbolisieren dies.

Maximilian und Mozart trafen einander als junge Männer an der Schwelle zum Erwachsenenalter wieder. Aus den Briefen der Mozarts geht hervor, dass sie die Kaiserfamilie und ihre Wege immer im Blick gehabt zu haben scheinen, und dass Mozart schon vor seiner Übersiedelung nach Wien bewusst war, wie wichtig es war, sich auf verschiedenen Ebenen in der Hocharistokratie, unter Hofmitgliedern sowie mit am Hof angestellten Personen zu vernetzen. Als Mozart nach Wien übersiedelte, bedeutete dies für ihn, sich Kanäle zum Kaiserhof zu öffnen, in persona etwa des kaiserlichen Kammerdieners Kilian Strack oder eben des jüngsten Bruders des Kaisers – auch wenn letzterer Mozart nicht zu den erhofften Ergebnissen verhelfen konnte.

Höfische Handlungsräume im Vergleich: Wien und Bonn

Durch einen Vergleich jener beiden Höfe, in denen sich das hier untersuchte Individuum Maximilian bewegte, kann nicht nur der „Hof“ als kultureller Handlungs- und Interaktionsraum noch einmal differenzierter dargestellt, sondern ebenso eine zentrale Prämisse in diesem Kontext deutlich gemacht werden: Verallgemeinerungen greifen zu kurz, strukturelle Rahmenbedingungen müssen von Hof zu Hof differenziert werden.

Die Unterschiede zwischen dem Kaiserhof in Wien und dem kurfürstlichen Hof in Bonn werden in einer grundlegenden Studie von Aloys Winterling skizziert:⁴⁵ Wien war absolutistisch oder zumindest zentralistisch geprägt. Die Herrscherfamilie bildete den kulturellen Dreh- und Angelpunkt; das Wiener Musikleben war im Allgemeinen charakterisiert durch Hierarchien und Exklusivität. Der Bonner Hof, an den Maximilian 1784 im Alter von 28 Jahren übersiedelte, wies hingegen eine gänzlich andere Struktur auf. An seiner Spitze stand mit dem Kurfürsten und Erzbischof ein geistlicher Herrscher, gewählt vom Kölner Domkapitel, wodurch die Etablierung einer Dynastie und eine am Hof ansässige Herr-

44 Walther Brauneis, „Mozarts Anstellung am kaiserlichen Hof in Wien. Fakten und Fragen“, in: *Mozart. Experiment Aufklärung*, S. 559–571, hier S. 559.

45 Aloys Winterling, *Der Hof der Kurfürsten von Köln 1688–1794 Eine Fallstudie zur Bedeutung „absolutistischer“ Hofhaltung* (= Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein 15), Bonn 1986.

scherfamilie, um die sich das Kulturleben hätte drehen können, entfallen. Weiterhin war das Kurfürstentum ständisch geprägt und es war hier nie zur Ausbildung absolutistisch gearteter, zentralistischer Fürstenherrschaft gekommen. All dies prägte auch das Musikleben in seiner sozialen Struktur, wo es keinen Hofadel als Trägerschicht gab. Winterling charakterisiert die politischen und kulturellen Akteure als sozial durchmischte „Staatsgesellschaft“ der breitere soziale Schichten – Adel sowie Bürgertum – angehörten.⁴⁶ Seit den 1770ern zeigte sich dies in Bonn etwa auch in der Zusammensetzung des Theaterpublikums,⁴⁷ sowie generell der AkteurInnen des Bonner Musiklebens – die etwa repräsentiert waren in der 1787 gegründeten „Lesegesellschaft“. Dort verkehrten maßgebliche musikkulturelle Akteure – aus Adel, Bürgertum und Künstlertum – und auch Maximilian unterhielt als Kurfürst enge Verbindungen zu dieser Vereinigung. Sie war dem Gedankengut der Aufklärung verpflichtet sowie standesübergreifend in Bezug auf ihre Mitglieder.⁴⁸ Zudem hatten sich hier wesentliche Protagonisten des Bonner Musiklebens zusammengefunden.⁴⁹ Obwohl sich die Gesellschaft nicht vordergründig mit Musik, sondern etwa mit Geographie, Landwirtschaft und Geschichte⁵⁰ beschäftigte, hatte sich damit doch ein Forum gebildet, in dem sich Musiker und Musikliebhaber mit gemeinsamen Interessen auf Augenhöhe trafen.

Der Amtsantritt als Kurfürst 1784 bedeutete für Maximilian allerdings nicht nur die Einbindung in für ihn neue soziale, politische und kulturelle Strukturen, sondern – aufgrund seiner nunmehrigen Position als Herrscher – ebenso Änderungen seiner Handlungsmöglichkeiten, -bedürfnisse und -strategien. Er stand nun an der Spitze eines eigenen Herrschaftsgebietes, während er in Wien zuerst jüngster Sohn, ab 1765 jüngster Bruder des jeweiligen Machthabers gewesen war. Zu jener Zeit unterhielt er sehr wohl kleinere Ensembles von Musikern,⁵¹ es unterstand ihm aber kein Orchester und er hatte auch keine Verfügungsgewalt über ein Theater. Maximilians musikbezogenes Handeln am Wiener Hof umfasste neben der eigenen Musikausübung vor allem das Sammeln von Noten – worauf ich weiter unten noch einmal eingehen werde –, aber auch das Veranstalten von Konzerten⁵² und das Fördern von Musikern, etwa indem er diese weitervermittelte (wie im – allerdings nicht erfolgreichen – Falle Mozarts).

46 Ebd., S. 84f.

47 Vgl. Reisinger / Riepe / Wilson, *The Operatic Library*.

48 Vgl. genauer dazu: Max Braubach, „Ein publizistischer Plan der Bonner Lesegesellschaft aus dem Jahre 1789. Ein Beitrag zu den Anfängen politischer Meinungsbildung“, in: ders., *Diplomatie und geistiges Leben im 17. und 18. Jahrhundert. Gesammelte Abhandlungen*, Bonn 1969, S. 764–782; sowie: Martella Gutiérrez-Denhoff, „Ludwig van Beethoven, ‚Freiherr‘ zwischen Adel und Bürgertum“, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 51–76.

49 Darunter etwa die Hofmusiker Nikolaus Simrock, Christian Gottlob Neefe und Franz Anton Ries.

50 Vgl. dazu sowie generell zu diesem Thema: Sieghard Brandenburg, „Beethovens politische Erfahrungen in Bonn“, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 3–50, hier S. 35.

51 Im Alter von 20 Jahren wurden dem Erzherzog zwei eigene Kammermusiker zugewiesen (die Violinisten Otto Heinrich Ponheimer und Johann Baptist Hofmann, vgl. A-WHh, Obersthofmeisteramt, Prot. 38 (1775/76), fol. 241r/v); Reichardt berichtet außerdem über ein Harmoniemusikensemble in Maximilians Dienst (Reichardt, *Bruchstücke seiner Autobiographie*, S. 666).

52 „Se. K. H. der Erzherzog Maximilian gaben an eben dem Tage des Abends zu Schönbrunn im Garten öffentliche Musik, bey welcher sich eine zahlreiche Menge Volkes von hohen und niederen Stande einfand.“ (*Wiener Zeitung*, 13. August 1783).

In Bonn erweiterte sich das Spektrum derartiger Aktivitäten: Im kurfürstlichen Dienst stand ein Orchester, das unter Maximilians Regierung erheblich vergrößert wurde und bald einen durchaus sehr guten Ruf genoss.⁵³ Aus den Kreisen der Orchestermitglieder wurden außerdem weitere kleinere Ensembles rekrutiert, wie eine Harmoniemusik⁵⁴ und Kammermusiker.⁵⁵ Das Hoftheater wurde als „Nationaltheater“ völlig neu aufgestellt.⁵⁶ Außerdem wurde der Innenraum des Theaters umgestaltet, wobei der Einbau von Logenrängen die wesentlichste Änderung darstellte. Weiter ließ Maximilian im nah gelegenen Bad Godesberg ein Redoutengebäude inklusive eigenem, kleinen Theater errichten. Sein kulturelles Handeln als Kurfürst umfasste also auch konkret die „Schaffung von Räumen“⁵⁷ für Musik.

Zudem boten sich für den Kurfürsten neue Handlungsmöglichkeiten in der Förderung von KünstlerInnen. Dem jungen Hofmusiker Ludwig van Beethoven etwa ließ er erstmals eine feste Bezahlung in der Hofmusik anweisen. Dieser monetäre Aspekt spielte auch bei Beethovens Wien-Reisen in den Jahren 1786/87 und 1792 eine Rolle. Hinzu kamen hier aber auch weitere Faktoren – einerseits organisatorischer Art, schließlich verzichtete der Kurfürst über längere Zeitabschnitte hinweg auf einen fähigen Musiker,⁵⁸ andererseits auf sozialer Ebene. Dies stand bereits in der grundlegenden Studie von Tia DeNora⁵⁹ im Fokus: die Bedeutung, Entstehung und Weiterentwicklung sozialer Netzwerke im Musikleben um 1800. Im Falle Beethovens fungierte Maximilian als wichtiger Ausgangspunkt zur weiteren Netzwerkbildung. In Bonn hatte er ihn etwa mit Joseph Haydn zusammengebracht und diesen Kontakt durch die finanzielle Unterstützung von Beethovens zweiter Wien-Reise weiter gefördert. Zudem stellte wohl Beethovens Verbindung zum Kurfürsten, ehemals Teil der höchsten Wiener Aristokratie, in Verbindung mit der Förderung durch den Grafen Ferdinand Waldstein, der ebenfalls dem Wiener Hochadel entstammte, ein nicht zu unterschätzendes Fundament für Beethovens weitere Vernetzung in Wiener Adelskreisen dar.

Die Unterschiede in Maximilians Handlungsmöglichkeiten – als Erzherzog in Wien und später als Kurfürst – werden in einem Vergleich seiner Beziehungen zu Mozart (vgl. die Ausführungen oben) und Beethoven deutlich: In ersterer Position stand ihm als jüngerem Bruder des Kaisers ein eher kleiner Hofstaat zur Verfügung, darunter nur einige Kammermusiker und kein eigenes Orchester. Eine Möglichkeit, Mozart zu unterstützen, sah er

53 Vgl. etwa den sehr lobenden Bericht von C.[arl] L.[udwig] Junker, „Noch etwas vom Kurköllnischen Orchester. Beschluß“, in: *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filharmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791*, Nr. 48 vom 30. November 1791, Sp. 379–382.

54 Georg Liebisch und Joseph Welsch (Oboe), Michael Meuser und Joseph Pachmayer (Klarinette), Theodor Zillecken und Georg Welsch (Fagott) sowie Andreas Bamberger und Nikolaus Simrock (Horn).

55 Christian Cottlob Neefe (Klav.), Ludwig van Beethoven (Va., Klav.), Franz Anton Ries (Vl.), Bernhard Romberg (Vc.), Andreas Romberg (Vl.), Sebastian Pfau (Vl.) sowie der Sänger Luigi Simonetti – allesamt wurden aus der persönlichen Schatulle des Kurfürsten entlohnt.

56 Vgl. Reisinger / Riepe / Wilson, *The Operatic Library*.

57 Katharina Hottmann / Christine Siegert, „Einleitung“, in: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, hrsg. von dens. (= Jahrbuch Musik und Gender 1), Hildesheim u. a. 2008, S. 13–25, hier S. 15.

58 Zur Art des Dienstverhältnisses von Beethoven während seiner zweiten Wien-Reise vgl. Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri* (= Schriften zur Beethoven-Forschung 20), Bonn 2011, S. 58–62.

59 Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley 1995.

darin, ihn mit potenziellen Arbeitgebern zusammenzubringen. Für Beethoven konnte er als Kurfürst gleich nach seinem Regierungsantritt einen bezahlten Posten in der Hofmusik einrichten und ihm im Laufe der Jahre weitere besondere Förderung zukommen lassen, immer mit dem Ziel, Beethoven würde dereinst eine führende Rolle in der kurfürstlichen Hofmusik übernehmen.⁶⁰

Ein bemerkenswerter Gradmesser für die Änderungen von Maximilians kulturellem Handeln ist seine Aktivität als Sammler von Musikalien. Die zentrale Quelle hierfür ist ein über 350 Seiten starkes Inventar, das sich – gemeinsam mit den noch erhaltenen Beständen der Sammlung selbst – heute in der Biblioteca Estense Universitaria in Modena befindet.⁶¹ Aus diesem Katalog lassen sich verschiedene zeitliche Sammlungsschichten ableiten, die wiederum Rückschlüsse auf Faktoren wie Vorlieben, Bedarf (etwa durch die eigene Musikpflege) oder Rahmenbedingungen (wie die zur Verfügung stehende Besetzung) zulassen.

Maximilian begann wohl in den frühen 1770er Jahren – im Alter von etwa 17 Jahren – seine Sammlung anzulegen.⁶² Bis zu seinem Tod 1801 wurde diese stetig erweitert.⁶³ Aus dem oben genannten Inventar lassen sich zwei Schichten an Eintragungen – vor 1784 und ab 1784 – ablesen und damit Sammlungsschwerpunkte rekonstruieren: Vor seiner Übersiedelung nach Bonn scheint Maximilian vor allem Interesse am Erwerb von Instrumentalmusik gehabt zu haben; zwei Drittel der im Inventar verzeichneten Instrumentalmusik ist der Schicht vor 1784 zuzurechnen. Auffallend ist dabei die hohe Anzahl an Besetzungen, die in der musikalischen Praxis am Wiener Hof beliebt waren, wie Duos, Trios oder Opernbearbeitungen für kleinere Ensembles, was mit Maximilians direkten musikalischen Bedürfnissen – selbst musizierend, Aufführungen von Hofmusikern rezipierend sowie eine eigene kleine Kammermusik unterhaltend – korreliert.

In Bonn ändern sich die Schwerpunkte in Maximilians Sammelaktivität, vor allem im Bereich der Oper. Waren es in Wien in erster Linie italienische Opern⁶⁴ und Arien, aber auch französische, gewesen, die Maximilian in seine Sammlung aufgenommen hatte, verlagerte sich sein Interesse in Bonn. Zwar erweiterte er seine Bestände in italienischer und französischer Sprache – vor allem um aktuelle Werke –, der stärkste Zuwachs ist aber im Bereich des deutschsprachigen Musiktheaters zu verzeichnen, das zuvor in Wien für Maximilians Sammlung keine Rolle gespielt hatte. Dies mag unter anderem mit der oben

60 Ronge, *Beethovens Lehrzeit*, S. 58–62.

61 Als *Catalogo Generale*, I-MOe, E.40.4.9-10 (Cat. 53, I-II), vgl. Fußnote 22; vgl. dazu außerdem: Reisinger / Riepe / Wilson, *The Operatic Library*.

62 Dies kann festgemacht werden an zwei Handschriften, die Maximilian als Geschenk während seiner Grand Tour 1774 in Mainz erhalten hat. Es handelt sich dabei um zwei Klavierauszüge der Opern *Zemire et Azor* und *L'amitié à l'épreuve* von André Erneste Modeste Grétry, die der Erzherzog während seines Aufenthalts in Mainz im Theater gesehen hat (vgl. Maximilians Reisejournal, A-Whh, Hausarchiv Habsburg-Este, Karton 176, fol. 28v; in der I-MOe sind die beiden Handschriften unter den Signaturen Mus.F.524 und Mus.F.526 erhalten). Die Abschriften, mit einer Widmung an Maximilian, wurden vermutlich von dem Musikdirektor des Mainzer Doms, Johann Franz Xaver Starck, angefertigt.

63 Noch in den Akten rund um den Erbschaftsprozess nach Maximilians Ableben findet sich ein Schreiben eines Hofkammerrats und „Commenda-Verwalters Rosalino zu Frankfurt“ vom 4. September 1801, der im Auftrag des Kurfürsten ein Exemplar der *Collection complete des Quatuors D'Haydn, dédiée au Premier Consul Bonaparte* (Paris: Pleyel, 1801), für das Maximilian subskribiert hatte, erhalten und die Kosten dafür ausgelegt hat (vgl. A-Whh, Hausarchiv Habsburg-Este, Karton 168, Mappe 3).

64 Deren Entstehung und Aufführung oft in direktem Zusammenhang zum Kaiserhaus standen, vgl. Fußnote 22.

erwähnten Ausrichtung des Bonner Hoftheaters als „Nationaltheater“ ab 1789 zusammenhängen.

Conclusio und Perspektiven

Erzherzog und Kurfürst Maximilian Franz, geboren um die Jahrhundertmitte, wuchs in den letzten Jahrzehnten heran, in denen der Hof den zentralen kulturellen Handlungsraum für AristokratInnen bildete, vor allem in einer zentralistisch geprägten Gesellschaft wie in Wien. Der Kaiserhof war jener Ort, an dem Maximilian musikalische Grundlagen erlernt und ästhetische Haltungen entwickelt hatte sowie in Kontakt mit anderen musikkulturellen AkteurInnen gekommen war. So hatte er zunächst einen Umgang mit Musik auf repräsentativer Ebene mit konkreten sozialen und machtpolitischen Funktionen innerhalb des höfischen Raums erfahren.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Hof mehr und mehr zum „privaten“ Wohnraum des Herrschers / der Herrscherin, wie etwa Volker Bauer beschreibt:

„Angesichts dieser Entwicklung, die durch die ‚zunehmende Unterscheidung zwischen der Person des Herrschers und dem Staat, die Versachlichung der Politik‘ [Rudolf Vierhaus, *Deutschland im Zeitalter des Absolutismus. 1628–1763*, Göttingen ²1984, S. 58] noch akzentuiert wurde, wurde der Hof als Instrument der symbolischen Darstellung des herrscherlichen Gottesgnadentums überflüssig, ja eventuell gar schädlich. Er wurde dadurch vom Schauplatz des Herrscherkultes zur schlichten Privatsphäre der Fürsten, die seiner allenfalls noch als Erholungsraum bedurften.“⁶⁵

Damit wird auch in der höfischen Sphäre eine Entwicklung spürbar, in der sich „öffentliche“ und „private“ Lebensbereiche immer mehr voneinander absetzen⁶⁶ – im Falle Maximilians ist dies nach seinem Amstantritt als Kurfürst deutlich zu beobachten: In der Verwaltung des Bonner Hofes wurde 1787 eine Trennung zwischen einer privaten Haushaltung, die den Fürsten und seine unmittelbare Bedienung betraf, und der weiteren Hofhaltung vorgenommen.⁶⁷ Nachdem Maximilian 1791 zudem das Haus des Hofrats Johann Gottfried Mastiaux nach dessen Tod erworben hatte,⁶⁸ nutzte er das Schloss nur mehr als Arbeitsplatz.

Diese Entwicklungen hatten zudem Implikationen auf den Umgang mit Musik. Durch ökonomische und soziale Differenzierungen wurden Kunst und Kultur ab dem späten 18. Jahrhundert für Privatleute als Ware zugänglich und erst dadurch in einer vom gesellschaftlichen Leben abgelösten Sphäre angesiedelt.⁶⁹ Damit ist die Musik nun auch in der Adelswelt in ihren Funktionen in „repräsentativ-öffentliche“ und „private“ zu differen-

65 Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie* (= Frühe Neuzeit 12), Tübingen 1993, S. 103.

66 Vgl. ebd., S. 90: „Während ‚öffentlich‘ den Bereich der öffentlichen Gewalt, der auch der Hof zuzurechnen ist, bezeichnet, umfasst ‚privat‘ zunächst die Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft im engeren Sinne, und damit die Bereiche des Warenverkehrs, der gesellschaftlichen Arbeit sowie der Familie.“

67 Elisabeth Pieper, *Organisation und Verwaltung des kurkölnischen Hofstaates*, Diss. Univ. Bonn, 1949, S. 90f.

68 Dies berichtet Christian Gottlob Neefe an Gustav Friedrich Wilhelm Großmann: „Bonn, am 1 April 91. [...] Das hab ich Ihnen glaub ich schon ge=schrieben, daß der alte Mastiaux todt u. sein Haus u. Garten an den Chur=fürst verkauft ist.“ (D-LEu, Sammlung Kestner, I C II 283, 35, Bonn 1. April 1791).

69 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. ¹³2013, S. 98.

zieren.⁷⁰ Die aktive Musikpflege der HerrscherInnen spielte sich nun vor allem im „privaten“ Raum ab. Das bringt mit sich, dass Berichte über diesen Bereich höfischer Musikpraxis kaum überliefert sind. Während zuvor die Rezeption durch die Hofgesellschaft sowie durch Medien und dadurch weitere Publikumskreise ein zentrales Moment herrschaftlicher Kunstausübung gewesen war, kann das Wegfallen von Dokumentation als Beleg für den tatsächlich privaten Charakter der Musikausübung gedeutet werden – die dadurch aber keineswegs an Bedeutung im höfischen Leben verlor.

Um 1800 sind im Musikleben strukturelle Veränderungen auf sozialen, wirtschaftlichen, ästhetischen etc. Ebenen zu beobachten. Zugleich muss aber ebenso auf Kontinuitäten hingewiesen werden, vor allem auf Ebene der maßgeblichen AkteurInnen, wo in keiner Weise von einem grundlegenden Wechsel die Rede sein kann – sprich einer Ablösung des Adels durch ein „Bürgertum“. Zwar änderten um die Jahrhundertwende AristokratInnen sehr wohl ihre Strategien kulturellen Handelns. Sie behielten allerdings ihre zentrale Rolle im Bereich der Kunstförderung, die sich nun verlagerte – weg von Hofmusik, Hauskapellen und Werkaufträgen zu repräsentativen Anlässen hin zu einer Vielfalt an privaten Musikveranstaltungen sowie größeren Konzertprojekten (wie die Oratorienaufführungen von Gottfried van Swietens „Gesellschaft Associierter Cavaliere“).⁷¹ Nicht die Quantität aristokratischer Partizipation im Musikleben änderte sich, sondern ihre Qualität. Tia DeNora kommt in ihrem Aufsatz „Musical Patronage and Social Change in Beethoven’s Vienna“ zu dem Schluss, dass hier eher von einer Verlagerung von Distinktionsinstrumenten die Rede sein muss: weg von einer quantitativen (der Besitz eines Theaters, eines Orchesters, etc.) hin zu einer qualitativen Demonstration von ästhetischem Urteilsvermögen.⁷²

Das hier in seinen sozialen und kulturellen Kontexten beschriebene Fallbeispiel zeigt, dass der Blick stärker auf Beziehungen zwischen Individuen als auf Dichotomien zwischen Gesellschaftsschichten gelegt werden sollte. Diesbezüglich kann eine akteurszentrierte Perspektive und die quellenbasierte Aufarbeitung konkreter Fälle, ergänzt durch relationale sowie praxeologische Ansätze, einen gangbaren Weg künftiger Forschung bilden. Dadurch wird es möglich, ein Korrektiv an Musikgeschichte zu legen, die oft ein verzerrtes Bild hinsichtlich der involvierten AkteurInnen gezeichnet hat, und etablierte Narrative und Kategorien neu zu denken.

70 Cäcilia Smole, *Viel Fürsten halten ein Musica. Die Musik- und Festkultur in Adelskreisen des 17. und 18. Jahrhunderts am Beispiel der Familien Goëss, Harrach, Orsini-Rosenberg und Porcia*, Diss. Univ. Wien 2007, S. 37.

71 Tia DeNora, „Musical Patronage and Social Change in Beethoven’s Vienna“, in: *American Journal of Sociology* 97.2 (Sept. 1991), S. 310–346, hier S. 333.

72 Ebd., S. 337.

Christian Kämpf (Bremen)

„... es sey zur Direction oder Verstärkung beym Choro musico“

Das Subkantorat am Bremer Dom im 18. Jahrhundert

Das Kantorat zählt zweifellos zu den wesentlichen Gegenständen städtischer Musikgeschichtsschreibung. Gerade auch an Orten abseits politischer, administrativer oder kirchlicher Zentren war der Kantor oft Hauptakteur der lokalen Musikpflege. Als althergebrachte und langlebige Dreiecksinstitution verband das Kantorat, in nicht wenigen Städten und Gemeinden fast ungebrochen, spätestens seit dem Reformations- und bis weit hinein in das bürgerliche Jahrhundert schulische, kirchliche und musikalische Funktionsräume – ein interdisziplinäres Amt, dessen Erforschung einen interdisziplinären Fragenkatalog aufschlägt, Knoten „im Bereich der Berufs- und Institutionengeschichte, der Sozial- und Mentalitätsgeschichte, der Struktur- und Bildungsgeschichte, der Kompositions- und Kulturgeschichte“¹ löst und neu bindet, wie vor allem die Arbeiten Joachim Kremers gezeigt haben. Dabei blieb das norddeutsche Kantorat des 18. Jahrhunderts lange Zeit und größtenteils von der musikwissenschaftlichen Forschung unbearbeitet, weil (1) das 18. Jahrhundert nach einer gemeinhin anerkannten Hoch-Zeit im 17. Jahrhundert meist nur als Niedergangsperiode des Kantorats verstanden² und (2) das Kantorenamt im Norden und Süden gegenüber dem idealisierten mitteldeutschen Kantorat meist nur als weniger bedeutsam eingeschätzt worden war.³ In seiner Dissertation aus dem Jahre 1995 hat Kremer dieses Desiderat erstmals benannt und am Beispiel Hamburgs eingehender bearbeitet.⁴ Doch bleibt auch weiterhin, wie er 2007 erklärte, „die Zahl der Unbekannten und aufeinander zu beziehenden Variablen“ auf dem Gebiet der Kantoratsforschung „größer als die der zweifelsfrei feststehenden Ergebnisse“⁵. Diese Feststellung gilt freilich auch für das Kantorenamt am Bremer Dom, das erst 2016 mit einer ersten verbindlichen Studie bedacht

-
- 1 Joachim Kremer, „Von ‚Noten-Krämern‘, ‚Solmisations-Rittern‘ und ‚theatralischer‘ Kirchenmusik: Zur Bewahrung, Ausweitung und Auflösung des Kantorats im 18. Jahrhundert“, in: *Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert. Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes* (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 15), hrsg. von dems. u. Walter Werbeck, Berlin 2007, S. 9–33, hier S. 29.
 - 2 So beispielsweise in: Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin / Darmstadt 1953.
 - 3 Prägend für diese Einschätzung war Dieter Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 6), Berlin 1965.
 - 4 Vgl. Joachim Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel u. a. 1995.
 - 5 Kremer, „Von ‚Noten-Krämern‘, ‚Solmisations-Rittern‘ und ‚theatralischer‘ Kirchenmusik“, S. 29. Eine allgemeine Geschichte des Kantors als systematische Gesamtdarstellung seines kirchenmusikalischen Handelns liegt bislang ebenso wenig vor wie eine Geschichte des Organisten, des Kirchensängers oder der vielen anderen Kirchenmusiker; vgl. Franz Körndle / Joachim Kremer, „Kirchenmusiker – Vielfalt und Wandelbarkeit kirchenmusikalischen Handelns in 2000 Jahren“, in: *Der Kirchenmusiker. Berufe – Institutionen – Wirkungsfelder* (Enzyklopädie der Kirchenmusik 3), hrsg. von dems., Laaber 2015, S. 11–38, hier S. 34–36.

wurde.⁶ Sie gilt aber auch und umso mehr für andere Ämter im Nordwesten, die in ähnlicher Weise wie das Kantorat im amtlichen Funktionskomplex kirchlicher, schulischer und musikalischer Dienstpfllichten angesiedelt waren. Im Allgemeinen sind hier beispielsweise an Lateinschulen kleinerer Orte die Ämter des Organisten und des Küsters zu nennen, im Speziellen das Subkantorat an der Domlateinschule in Bremen, das Gegenstand dieses Aufsatzes sein soll.

Eine Berücksichtigung dieser Ämter im Rahmen der Kantoratsforschung ist angezeigt, da sich hieraus nicht zuletzt wertvolle Rückschlüsse auf die strukturellen Rahmenbedingungen des Kantorats selbst ergeben. Dies gilt insofern, als (1) die genannten Ämter nicht selten eine Karrierestation für spätere Kantoren darstellten, was in Bezug auf die Erforschung des Kantorenamts den Themenbereich Ausbildung und Qualifikation berührt, (2) ihre Dienstaufträge zumeist in wechselseitiger Abhängigkeit zu dem Dienstauftrag des jeweiligen Kantors formuliert wurden, so mitunter eine hierarchische Strukturierung des musikalischen Aufgabenbereichs vorgaben und die Aufgaben sowie Kompetenzen des Kantors mitbestimmten, (3) Inhaber der genannten Ämter einerseits meist auf einer bestimmten Position in ein Kollegium von Lehrkräften fest eingebunden waren, andererseits sowohl das Korps der Musikanten bildeten oder verstärkten als auch diesem anleitend oder leitend vorstanden, was in Rücksicht auf die Kantoratsforschung den Themenbereich berufliche Rangstellung und Karrierechancen anlangt, sowie (4) auch und gerade dort, wo die genannten Ämter nicht (mehr) besetzt wurden oder sich ihrer Funktion nach wandelten, der Kantoratsforschung deutliche Signale für den Themenbereich Professionalisierung und Modernisierung gegeben werden. Davon abgesehen, stellen die genannten Ämter aber ebenso nicht unbedeutende musikwissenschaftliche Forschungsgegenstände eigenen Interesses dar, die ungewöhnlich tiefe Einblicke in die Musikgeschichte des nordwestlichen Deutschlands und Nordmitteleuropas zulassen, nicht zuletzt, darauf hat Konrad Küster hingewiesen,⁷ vor dem Hintergrund der bedeutenden Orgellandschaft im Elbe-Weser-Winkel.

Das Subkantorat am Bremer Dom war zunächst einmal ein Schullehreramts. Der Subkantor nahm eine bestimmte und, wie der Amtstitel schon sagt, unter dem Amt des Kantors angesiedelte Position innerhalb des Lehrkörpers der Domlateinschule ein, zu dem im 18. Jahrhundert neben dem Subkantor ein Rektor, ein Konrektor, ein Subkonrektor bzw. Subrektor, ein Grammatikus und eben ein Kantor gehörten. Das Amt des Subkantors wurde kurz nach der Neugründung der Domschule im Jahre 1642 eingerichtet – zwischen 1561 und 1638 war der Dom geschlossen – und hielt sich bis in die 1780er Jahre hinein. Die Domfreiheit war in dieser Zeit eine doppelte Enklave innerhalb des Bremer Stadtgebiets, konfessionell und territorial: eine evangelisch-lutherische Gemeinde in calvinistisch-reformiertem Umfeld sowie eine schwedische, dann dänische, seit 1719 kurhannoversche Besetzung innerhalb der reichsunmittelbaren Hansestadt. Erst 1803, im Zuge des Reichsdeputationshauptschlusses, erhielt die Stadt die ungeteilte Hoheit über den Dombezirk. Auf den strukturgeschichtlichen Zusammenhang zwischen dem im 16. Jahrhundert eingeführten, der Musik eher abgeneigten Calvinismus und der musikhistorischen Sondersituation Bre-

6 Vgl. Christian Kämpf, „... seine letzte Lebenskraft im Vorschreien des Kirchengesanges verschwenden“. Das Bremer Domkantorat zur Amtszeit Wilhelm Christian Müllers 1784–1817“, in: *Wilhelm Christian Müller. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Bremens im 18. Jahrhundert*, hrsg. von dems., Bremen 2016, S. 7–41; dort auch weitere Hinweise zum Forschungsstand.

7 Vgl. Konrad Küster, *Im Umfeld der Orgel. Musik und Musiker zwischen Elbe und Weser* (= Schriften der Orgelakademie Stade 2), Stade 2007.

mens – für Charles Burney war Bremen 1772 eine Stadt ohne „musikalische Reizungen“⁸ – hat u. a. Ulrich Tadday bereits hingewiesen.⁹ Neben diesem religionsgeschichtlichen ist der damit in Beziehung stehende politisch-territorialgeschichtliche Faktor von nicht geringerer Relevanz für die Entwicklung der Bremer Musikkultur: Die Domschule in Bremen war nicht wie das Katharineum in Lübeck oder das Johanneum in Hamburg die eine städtische Gelehrtschule einer freien Reichsstadt, sondern neben den Schulen in Stade, Verden und Buxtehude lediglich eine unter anderen, mehr oder weniger gleichwertigen Lateinschulen im hannoverschen Territorium Bremen-Verden. Die musikalischen Amtsträger an Schule und St.-Petri-Dom waren als hannoversche Bedienstete strenggenommen nicht dazu befugt, auf stadtbremischen Gebiet musikalische Engagements zu übernehmen. Taten sie es doch, ließ der Ärger nicht lange auf sich warten. Zusätzliche Einnahmen aus Kasualmusiken konnten sie deshalb kaum akquirieren. Die ohnehin schlecht bezahlte Anstellung als Dommusikant war dementsprechend unattraktiv, gegen Ende des Jahrhunderts nur noch ein Nebenamt, das regelmäßig von Musikern mitversehen wurde, die eigentlich in Diensten der Stadt standen, so bspw. vom Konzertmeister der Ratsmusikanten, Dietrich Heinrich Frese, oder vom stadtbremischen Musikdirektor, Johann Christoph Horst.¹⁰ An der Lübecker Marienkirche gelang es den Organisten seit Dieterich Buxtehude über Johann Christian Schieferdecker, Johann Paul und Adolf Karl Kunzen ihr Amt so weit zu profilieren, über den liturgisch-gottesdienstlichen Tätigkeitsbereich hinaus auszuweiten, dass der Organist Johann Wilhelm Cornelius von KönigsLöw 1801 auch das neue Amt des städtischen Musikdirektors an der Trave übernehmen konnte. In Hamburg gelang es Georg Philipp Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach sich dauernd von ihren schulischen Aufgaben am Johanneum zu befreien. Sie bildeten das ehemalige Schulkantorat im Laufe des 18. Jahrhunderts zum modernen Kapellmeisterkantorat um und hoben es zum zentralen Musikeramt der Elbestadt. Die konfessionelle und politisch-territoriale Teilung Bremens verzögerte zunächst ähnliche Entwicklungen an der Weser. Tendenzen in diese Richtung werden jedoch gegen Ende des 18. Jahrhunderts sichtbar, wofür nicht zuletzt die Umgestaltung des Subkantorenamts als Indikator dienen kann.

„... von Jugend auf mich hauptsächlich auf die Music geleet“ –
Der Subkantor zwischen musikalischer und wissenschaftlicher Eignung

Am 23. Mai 1739 wurde Johann Georg Benjamin Tüntzer, Bassist des Chorus Musicus am Bremer Dom, persönlich vor das Königliche und Kurfürstliche Konsistorium nach Stade zitiert – das übliche *Procedere*. Tüntzer hatte sich, sicherlich nicht ohne vorherige Rücksprache mit dem dortigen Lehrer- und Predigerkollegium und wohl als einziger Kandidat, auf das Amt des Subkantors am Bremer Dom beworben, das kürzlich – der Kantor Franz Gottfried Weinmeister war verstorben, der vormalige Subkantor Samuel Johann Lorentz Rücker auf dessen Amtsstelle aufgerückt – vakant geworden war. Vor dem Stader Konsisto-

8 *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3: *Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Aus dem Englischen übersetzt. Mit einigen Zusätzen und Anmerkungen zum zweyten und dritten Bande*, hrsg. v. Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg 1773, S. 220.

9 Vgl. Ulrich Tadday, „Strukturbedingungen der Musikgeschichte der Freien Hansestadt Bremen“, in: *Bremisches Jahrbuch* 89 (2010), S. 296–305.

10 Vgl. Oliver Rosteck, *Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Lilienthal / Bremen 1999, S. 344.

rium, das in den Herzogtümern Bremen und Verden die schulische und kirchliche Aufsicht hatte, musste Tüntzer sich nun der obligatorischen Prüfung zum Schuldienst, dem Examen scholasticum, stellen, die vom General-Superintendenten Lucas Bacmeister durchgeführt wurde.

Der Ablauf wurde in einem Protokoll festgehalten, das nähere Auskunft über die Inhalte der Prüfung und damit über die Stellenanforderungen gibt. Demnach war erste Bedingung für eine Anstellung im Schuldienst der Nachweis eines gewissen Kenntnisstandes in den Kernbereichen der christlichen Dogmatik, vornehmlich der Christologie, Soteriologie und Eschatologie. Diese „Wissenschaft im Christenthum“¹¹ galt „als Hauptrequisitum eines Schul Mannes“¹², so auch für den Subkantor, der an der Bremer Domschule die unterste Klasse, die Quinta, und vertretungsweise auch die Quarta zu unterrichten hatte. Bacmeister fing deshalb „das examen mit einigen leichten Fragen aus der Theologie an, nemlich, de statu hominis post lapsum, de imagine Dei, de peccato de lege, de fide, de Deo, de Personis divinitatis, de Christo salvatore“¹³. An der Domschule als Lateinschule hatten die Lehrstunden in den christlichen Fächern vor allem im Curriculum der unteren Klassen ein deutliches Gewicht. Neben dem katechetischen Unterricht war Unterricht in der lateinischen Sprache die Hauptaufgabe dieser Schulform, schließlich sollten die Schüler auf das sich anschließende Studium und den späteren Beruf als Geistliche oder Gelehrte vorbereitet werden. So wurde der Kandidat Tüntzer in der Lehramtsprüfung freilich auch hinsichtlich seiner lateinischen Sprachkenntnisse auf die Probe gestellt. Ein lateinisches Gebet musste ausgelegt und analysiert werden, Wissen um „die fundamenta der Lateinischen Sprache, wie auch die regulas syntacticas“¹⁴ auf diese Art bewiesen werden. Mit dem Examen scholasticum, das Johann Georg Benjamin Tüntzer wie bis in die 1790er Jahre hinein die meisten seiner Bremer Kollegen in dieser Form vor der Übernahme des Lateinschullehreramts abzulegen hatte, überprüfte man damit meist nur, ob der zukünftige Schulmann die sprachlichen und theologischen Kenntnisse auf dem zu unterrichtenden Klassenniveau vorweisen konnte, in diesem Fall, „ob er zum informiren in classe quinta geschickt sey“¹⁵. Eine Revision der pädagogischen Eignung oder anderer Qualifizierungen war vonseiten der Stader Kirchenbehörde nicht vorgesehen. Die erforderlichen Kenntnisse hatte der Kandidat üblicherweise schon in einer mehr oder weniger ausgedehnten Anstellungsphase als Privatlehrer gefestigt, zuvor aber im Rahmen eines Theologiestudiums erworben. Ein solches Studium war damit die Voraussetzung für eine Lehrerstelle an einer höheren Schule im Kurfürstentum Hannover, und zwar bis ins 19. Jahrhundert hinein, denn die Lehrerausbildung wurde hier, obwohl bereits 1737 von Johann Matthias Gesner ein philologisches Seminar an der Universität Göttingen gegründet worden war, erst um 1830 normiert.¹⁶ So hatte Tüntzer, bevor er sich um das Bremer Subkantorat bewarb, in Jena Theologie studiert und anschließend längere Zeit als Privatlehrer gearbeitet, sein Amtsnachfolger, Johann August Römhild, war, be-

11 Protokoll zum Examen Johann Georg Benjamin Tüntzers, Stade, 23.05.1739, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,28 Konsistorium Stade, I.a.6., Subkantoren 1721–1739 u. 1766–1788, Nr. 14.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Bericht zum Examen Johann Georg Benjamin Tüntzers, Stade, 23.05.1739, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,28 Konsistorium Stade, I.a.6., Subkantoren 1721–1739 u. 1766–1788, Nr. 15.

16 Vgl. Gesa Kasel, *Das Kantorat in der Modernisierung der Stadtkultur. Eine musik- und bildungshistorische Studie am Beispiel niedersächsischer höherer Schulen zwischen 1750 und 1830*, Hamburg 2008, S. 64f.

vor er eine Hauslehrerstelle in Verden annahm, an der Universität Halle eingeschrieben,¹⁷ sein Amtsvorgänger, Johann Samuel Lorentz Rücker, hatte an der Universität Helmstedt theologische Studien betrieben und darauffolgend sich als Privatlehrer bei verschiedenen Predigerfamilien verdingt.¹⁸ In diesen Punkten ihrer Ausbildung unterschieden sich die Subkantoren nicht wesentlich von den Kantoren am Bremer Dom, vertraten damit gleichsam das Berufsbild des „gelehrten Kantors“¹⁹.

Im Falle Tüntzers aber musste zum ersten und einzigen Male in der Geschichte des Bremer Subkantorats die schulische Eignungsprüfung mit nicht bestanden bewertet werden, da „gemeldter Tüntzer“, so der Bericht des Konsistoriums an die Regierung, „im heutigen examine zwar vorgenommen, jedoch in denen nötigsten Gründen des Christenthums sowoll, als auch der Lateinischen Sprache, sehr schlecht fundiret befunden sey“²⁰. Ein zweiter Prüfungstermin wurde für Juli anberaumt. Tüntzer sollte in der Zeit von sechs Wochen die nötigen Kenntnisse in Sprache und Wissenschaft auffrischen, wozu er die Lehrveranstaltungen am Bremer Athenaeum, einer der Lateinschule angegliederten hochschulähnlichen Einrichtung, besuchte. Allerdings war auch der zweite Prüfungstermin nicht von Erfolg gekrönt, denn auch jetzt war der „examinatus in denen erforderlichen Wissenschaften nicht so fundiret befunden, daß ihm das sub Cantorat mit nutzen, übertragen werden könnte“²¹. Die Anstellung erhielt er trotzdem. Man glaubte nämlich, „wann ihm einjahrs Frist gelaßen würde, seine Studia beßer zu excoliren, daß er sodann imstande seyn mögte, praestanda zu praesiiren“²². Allem Anschein nach war das der Fall: Tüntzer bekleidete ab 1739 das Subkantorat bis zu seiner Emeritierung ein Vierteljahrhundert, ohne nochmalige Prüfung und ohne – zumindest wurde nichts aktenkundig – größere Beschwerden. Ausschlaggebend für seine Bestallung war deshalb wohl kaum seine Eignung als wissenschaftlicher Lehrer, andere Gründe müssen geltend gemacht werden: Man hatte in den letzten Jahren die Erfahrung gemacht, dass das Subkantorenamt an der Bremer Domlateinschule mehr und mehr zu einer Durchgangsstation verkam. Häufige Wechsel, kurze Amtszeiten: Johann Benjamin Hönert war Subkantor von 1721 bis 1722, Johann Heinrich Kuhlemann von 1722 bis 1728, auf ihn folgte für ein Halbjahr Matthias Christoph Wiedeburg, Franz Gottfried Weinmeister versah das Amt von 1729 bis 1734, drei weitere Jahre dann Johann Samuel Lorentz Rücker. Diese unsteten Umstände führten zu sinkenden Schülerzahlen in der untersten Klasse der Domschule, ein Problem, das sich freilich dann auch in den höheren Klassenstufen fortsetzte. Zum einen ist deshalb anzunehmen, dass die besondere Huld und Gnade, die man Tüntzer mit der extraordinären Anstellung auf Probe trotz der nicht bestanden Prüfung entgegenbrachte, mit der Hoffnung verbunden war, den neuen Stelleninhaber damit langfristig an das Amt binden und so eine gewisse Beständigkeit für dasselbe zurückzugewinnen zu können. Zum zweiten scheint Tüntzer andere Stellenanforderungen doch erfüllt, vielleicht sogar übertroffen zu haben. Durch seine Tätigkeit als Privatlehrer und seine Mitwirkung im Cho-

17 Vgl. Heinrich Wilhelm Rotermund, Art. „Roemhild (Johann August)“, in: *Lexikon aller Gelehrten, die seit der Reformation in Bremen gelebt haben, nebst Nachrichten von gebornen Bremern, die in andern Ländern Ehrenstellen bekleideten*, Bd. 2, Bremen 1818, S. 130.

18 Vgl. Rosteck, *Bremische Musikgeschichte*, S. 236f. und 257.

19 Dieser Begriff bei Kasel, *Das Kantonat in der Modernisierung der Stadtkultur*, S. 158. Sie verweist damit auf Heinrich Jacob Siver, *Der gelehrte Cantor*, Rostock 1729.

20 Bericht zum Examen Johann Georg Benjamin Tüntzers.

21 Protokoll zum Examen Johann Georg Benjamin Tüntzers.

22 Ebd.

rus musicus hatte er sich für diejenigen Aufgaben qualifiziert, die ihn als Subkantor im liturgisch-gottesdienstlichen Funktionsbereich und im Funktionsbereich des musikalischen Lehrers erwarteten. Als Bassist im vorwiegend aus Schulknaben bestehenden Chor nahm er eine für die kirchenmusikalische Aufführungspraxis bedeutende Position ein, die man vermutlich gerne stützen wollte. Mindestens gehörte es nun zu seinen Dienstpflichten, wie schon zu denen seiner Vorgänger, „daß der chorus musicus in bestmöglichstem Stande erhalten werde“²³. Lehrer- und Predigerkollegium, der hannoversche Oberhauptmann in Bremen, Anton Diedrich von Wesebe, der ein Empfehlungsschreiben für den Domsänger mit verfasste,²⁴ sowie die Regierung in Stade entschieden sich jedenfalls mit der Anstellung Tänzlers dafür, durch einen etablierten und mit der Musikpraxis am Bremer Dom bestens vertrauten, vielseitigen Musiker die musikalischen und liturgisch-gottesdienstlichen Funktionsbereiche des Amtes zu stärken, auch auf die Gefahr hin, mit dieser Besetzung das Subkantorat in seiner Eigenschaft als wissenschaftliches Lehramt nicht zu befördern.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheinen regelmäßig solche Abwägungen bei Neubesetzung des Subkantorats zum Vorteil gut ausgebildeter Musiker ausgefallen zu sein. So wurde schon Kuhlemann zugunsten des musikalischen Kirchendienstes von einigen Aufgaben im Schuldienst befreit, übernahm auch die Arbeit des Positivschlägers und trat 1728 das Kantorat am Mariengymnasium in Jever an.²⁵ Sein Nachfolger Wiedeburg erklärte im Bewerbungsschreiben desselben Jahres: „Wie ich aber vornemlich von Jugend auf mich haubtsächlich auf die Music geleet, so bin ich versichert, daß ich, so viel dieses belanget, hinreichliche satisfaction der mehr bemeldeten vacanten station geben werde.“²⁶ Wohingegen für die „etwannige Schuhl Arbeit“ er nur hoffen konnte, „unter Göttl. Beistand“ die „anvertrauete Jugend nicht ohne Nutzen in denen aufgegebenen Lctionibus“ zu unterrichten.²⁷ Er war zum Zeitpunkt der Bewerbung Kantor in Buxtehude, schon zuvor als Kapellmeister in Gera angestellt, übte sich auch in der Komposition, wurde später Kapellmeister und Kantor in Aurich.

„... verbunden auf des Cantoris erfodern“ –

Der Subkantor als Musikant, musikalischer Lehrer und Musikdirektor in Vertretung

Die Bestallungsurkunden der Subkantoren, in denen Dienstpflichten, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts kaum veränderten, niedergeschrieben waren, gaben allerdings nur in Umrissen wieder, welche musikalischen Aufgaben sich mit diesem Amt tatsächlich verbanden. Als Beispiel sei aus der Bestallungsurkunde Matthias Christoph Wiedeburgs gegriffen: Neben dem Unterricht seiner Discipuli in der Quinta, ohne Frage „mit gebührender Treue und Fleiß“, sollte der Subkantor, „wenn es von ihm gefordert wird, der im Königl. Dohm

23 Diese Formulierung in der Bestallungsurkunde für Matthias Christoph Wiedeburg, Stade, 28.05.1728, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.v.2., Bestallung des Subkantors Matthias Christoph Wiedeburg anstelle des Johann Hinrich Kuhlemann 1728, Nr. 9.

24 Vgl. Empfehlungsschreiben für Johann Georg Benjamin Tänzler, Bremen, 03.05.1739, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.v.5., Bestallung des Subkantors Johann Georg Benjamin Tänzler anstelle des Samuel Johann Lorentz Rücker 1739–1765, Nr. 3.

25 Vgl. Rosteck, *Bremische Musikgeschichte*, S. 251–253.

26 Bewerbungsschreiben Matthias Christoph Wiedeburgs, Mühlbrunn, 09.04.1728, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.v.2., Bestallung des Subkantors Matthias Christoph Wiedeburg anstelle des Johann Hinrich Kuhlemann 1728, Nr. 1.

27 Ebd.

zu haltenden musique mit beywohnen, dem Cantori in der musique behülflich seyn, und benötigten Fals, dahin sich mit bestreben daß der chorus musicus in bestmöglichem Stande erhalten werde“²⁸. Hinter diesen wagen Bestimmungen verbarg sich eine dreiteilige musikalische Aufgabenstellung: Der Subkantor war (1) als Musikant gefordert. Er musste neben Organist und Kantor die Orgel schlagen, damit den Gemeindegang zu bestimmten Terminen präludieren oder begleiten, auch als Vorsänger und als Verstärkung des Schulchors regelmäßig im Gottesdienst in Erscheinung treten. Schon das waren mehrere Termine pro Woche, die zu seiner Tätigkeit als Latein- und Katechismus-Lehrer der untersten Klasse hinzukamen. Zudem wurde er nicht selten bei den sonn- und festtäglichen großen Kirchenmusiken oder anderen außerordentlichen Festmusiken als Musizierender in verschiedenen Rollen auf Abruf eingesetzt. Er musste (2) nicht nur den aus Schulknaben und Gesangssolisten bestehenden Chorus musicus gegebenenfalls verstärken, sondern auch als musikalischer Lehrer neben dem Kantor dafür Sorge tragen, dass geeignete Schüler aus den unteren Klassen für den Chor ausgewählt, eingeübt und angeleitet wurden. Die hierfür vorgesehenen Singstunden waren allerdings als Privatstunden für die Schüler fakultativ. Der Subkantor wurde (3) bei größeren Musiken, nicht selten mit im Kirchenraum verteilten Musikgruppen, als Subdirektor benötigt, der half, die einzelnen Ensembles, neben dem Organisten und dem Chor auch die aus Dommusikanten und Adjuvanten zusammengesetzten Instrumentalgruppen, musikalisch einzuüben und zu koordinieren. In Abwesenheit des Kantors konnte die Direktion der Musik ganz auf ihn übergehen.

Die angedachte Arbeitsteilung zwischen Kantor und Subkantor gelang aber nicht immer zu allseitiger Zufriedenheit. So musste beispielsweise die Stader Regierung zu Beginn der 1720er Jahre mit mehreren Resolutionen in einem zwischen Subkantor Kuhlemann und Kantor Hönert entbrannten Streit eingreifen. Hönert hatte 1724 u. a. zu beklagen, dass der Subkantor sich „an vergangenen Oster-Ferien der Fest-Music abermahls entzogen“ habe, obwohl er diesen „14. Tage vorher auf das freundlichste invitiret, auch Abrede mit ihm genommen“ habe, wann es „dem H. Sub-Cantori am gelegensten fiele“, im Rahmen der geplanten Festmusik „Basso solo zu singen“. Kuhlemann war hingegen der Meinung, ihm „stünde es frey zu kommen oder weg zu bleiben, nach dem es ihm gelegen oder nicht gelegen“²⁹. Außerdem hatte ihn der Kantor bei einer anderen Angelegenheit zuvor sehr brüskiert, weil dieser ihm nicht für dessen Abwesenheit die musikalische Leitung übertragen hatte. Keine guten Voraussetzungen für eine produktive musikalische Zusammenarbeit. Der Stader Regierung war es nun angezeigt, das Arbeitsverhältnis zwischen Kantor und Subkantor auch auf musikalischem Gebiet eindeutig zu regeln. An der Schule war die Hierarchie ja schon unmissverständlich festgelegt. In Serie Docentiam war der Subkantor als Infimus, d. h. als unterster Lehrer, dem in der Rangfolge der Lehrkräfte auf dem fünften Platz stehenden Kantor untergeordnet, der unter dem Grammatikus, Subrektor, Konrektor und Rektor stand. Neben den anderen Lehrern war der Subkantor hier zudem von den Mitsprache- und Entscheidungsrechten des örtlichen Predigerkollegiums, des Superintendenten und des hannoverschen Oberhauptmanns, der zugleich als Scholarch amtierte, umstellt. Kleinere Freiheiten schienen nur im Bereich seiner musikalischen Dienstpflichten möglich gewesen zu sein. Die in der Bestallungsurkunde des Subkantors

28 Bestallungsurkunde Matthias Christoph Wiedeburgs.

29 Kantor Johann Benjamin Hönert an die Stader Regierung, Bremen, 07.05.1724, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.u.4., Beschwerde des Subkantors Kuhlmann gegen den Kantor Hönert 1722–1724, ohne Nummerierung.

präsen- te Formulierung, er solle „dem Cantori in der musique behülflich seyn“, wurde aber nun dahingehend konkretisiert, dass er bei Abwesenheit des Kantors „oder auch an Fest- tagen und bey etwa sonst extraordinair en vorkommenden großen Musiquen“ zu Diensten sein solle, „es sey zur Direction oder Verstärckung bey m Choro musico“³⁰. Das bedeutete, dass der Subkantor fähig sein musste, die Leitung der Musik bei Abwesenheit des Kantors zu übernehmen, worauf er allerdings nicht bestehen konnte. Vielmehr war er „verbunden auf des Cantoris erfodern“³¹. Dieser allein entschied, wann und auf welche Art und Weise sich jener beteiligen sollte. Der Subkantor hatte zu folgen. Die kirchenmusikalische Leitungsfunktion des Kantors wurde damit zusätzlich gestärkt, unliebsame Aufgaben, das „Vorschreien des Kirchengesangs“³² beispielsweise, wie es der Kantor Wilhelm Christian Müller später einmal formulierte, konnte er mitunter dem Subkantor übertragen. Mit diesem stand eine Musikerpersönlichkeit zur Verfügung, die je nach den Anforderungen der einzelnen Aufführung auf verschiedenen Posten für diverse Parts, bisweilen sogar an mehreren Pulten zugleich eingesetzt werden konnte. Das war gerade für die größeren und außerordentlichen Kirchenmusiken von Bedeutung, weswegen dem Subkantor nun ausdrücklich befohlen wurde, „ohne erhebliche Uhrsache, von den zu haltenden solennen Fest- Musiquen sich nicht zu absentiren“³³. Werke unterschiedlicher Besetzungen waren so einfacher zu realisieren. Auch sparte ein solch vielseitiges Musikeramt bares Geld: Ehe man einen zusätzlichen Musikanten bestellte und bezahlte, konnte man dort, wo es für die jeweilige Aufführung nötig und möglich war, den Subkantor einsetzen. Der Kantor hatte die sonst erforderlichen zusätzlichen Musiker zunächst aus eigener Tasche zu bezahlen, bevor er manches Mal die Rückerstattung dieser Ausgaben von der Stader Regierung erbitten konnte.

*„... wegen seiner treuen Dienste, besitzender Erudition und sonstiger Geschicklichkeit“ –
Die Subkantoren als berufliche Aufsteiger*

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren am Bremer Dom Subkantoren im Amt, die sich durch das theologische Studium zwar formal für ein Lateinschullehreramt qualifiziert, ihren Ausbildungsgang schwerpunktmäßig aber doch eher auf die musikalischen Aspekte des späteren Berufs ausgerichtet hatten. Das war gewollt. Dem musikalischen Funktionsbereich dieses Amtes an Kirche und Schule wurde auch von den Entscheidern am Bremer Dom und in Stade eine größere Bedeutung beigemessen als dem Funktionsbereich des wissenschaftlichen Lehrers. Man wünschte sich einen vielseitigen Musiker, auch wenn dieser nicht zugleich ein guter Lateinschullehrer war. Gemäß ihrer Ausbildung und ihres bisherigen dienstlichen Tätigkeitsprofils wechselten die Bremer Subkantoren auf ihrem weiteren Berufsweg nicht das Fach: Sie stiegen innerhalb des Bremer Lehrerkollegiums maximal zum Kantor auf, wie Hönert, Weinmeister und Rücker, oder nahmen musikalische Stellen in anderen Städten an, Kuhle mann in Jever, Wiedeburg in Aurich. Eine darüber hinausgehende berufliche Beförderung gelang nicht, wurde vielleicht nicht angestrebt, war wohl aber

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Wilhelm Christian Müller, „Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen“, in: *Hanseatisches Magazin* 3 (1800), S. 111–168, hier S. 157.

33 Schreiben der Stader Regierung an Subkantor Johann Heinrich Kuhle mann, Stade, 19.05.1724, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.u.4., Beschwerde des Subkantors Kuhle mann gegen den Kantor Hönert 1722–1724, ohne Nummerierung.

auch gar nicht vorgesehen: Während üblicherweise ein Aufstieg vom Subrektor zum Konrektor und vom Konrektor zum Rektor vorgesehen war, wie die über den Hannover'schen Staatskalender nachvollziehbaren Laufbahnen von Heinrich Gerhard Meyer oder Johann Ludwig Ummius zeigen (siehe Abb. 1), kamen die musikalischen Lehrer zu dieser Zeit in der Ämterfolge der Schule nicht empor. Eine Dreigliederung der Ämterhierarchie an der Domlateinschule trennte offensichtlich die „Unterlehrer“ (Subkantor, Kantor) vom „Mittellehrer“ (Grammatikus) und diesen von den „Oberlehrern“ (Subrektor, Konrektor, Rektor). Auch die Möglichkeit des beruflichen Aufstiegs durch einen Wechsel in das Predigeramt war den Subkantoren und Kantoren offenbar nicht gegeben.³⁴ Das Kantorat in Bremen, auch in Stade und Verden, war so in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Anstellung auf Lebenszeit (siehe Abb. 1): Rücker und Nicolaus Heinrich Grimm starben im Amt. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war in Bremen den Subkantoren nur diese absolut statische Position im Lehrerkollegium als Karriereziel erreichbar.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich dies gänzlich. Nach dem Tode des Subkantors Tüntzer wurden mit Johann August Römhild, Johann Christian Lüllmann und Carl Martin Bertholdi Persönlichkeiten mit dem Amt betraut, die auf ihrer neuen Stelle zugunsten des wissenschaftlichen Lehrberufs den musikalischen Funktionsbereich des Amtes kaum mehr ausfüllten. Nach einem Ausbildungsgang, der weniger auf den Erwerb musikalischer Fertigkeiten als auf ein umfassendes, drei- bis vierjähriges theologisches Studium zielte, begriffen sie sich nicht als Musiker, sondern als Gelehrte mit den entsprechenden Aufstiegsambitionen. Tatsächlich durchbrachen sie die Schranken, die die Lehrämtergruppen (Unter-, Mittel-, Oberlehrer) an der Domlateinschule noch wenige Jahre zuvor trennten (siehe Abb. 1): Römhild stieg ohne weitere Prüfung seiner wissenschaftlichen Befähigung in kurzer Zeit vom Subkantor zum Grammatikus auf. Er hatte das „vor Jahren mit ihm gehaltene examine scholastico gut bestanden“, so gut, erklärte die Regierung dem Konsistorium, „daß es deßen Wiederholung bey dieser Ascension nicht“³⁵ bedurfte. Von dieser Position aus erreichte er die Pastorenstelle in Otterstedt und bald als Propst ein kirchliches Leitungsamt.³⁶ Lüllmann stieg ebenfalls schnell zum Grammatikus auf, bekleidete dieses Amt aber nur wenige Monate, bevor er sogar die oberen Lehramtsstellen erreichte, an der Domschule als Sub- und Konrektor und anschließend über vierzig Jahre als Prediger im Alten Land wirkte.³⁷ Bertholdi wurde „bey Wiederbesetzung des Grammatici an der Königlichen Dom-Schule in Bremen“ nach weniger als zwei Jahren im Amt des Subkantors „wegen seiner bisher geleisteten treuen Dienste, besitzender Erudition und sonstiger Geschicklichkeit auch Christlichen Lebens und Wandels“³⁸ berücksichtigt, ging anschließend als Prediger nach Scharmbeck, studierte nochmals in Helmstedt, wurde zum

34 Der Wechsel des Kantors Johann Benjamin Hönert auf die Predigerstelle in Horst war wohl eher als Bestrafung gedacht – Streitigkeiten zwischen ihm und den Dommusikanten waren vorausgegangen; vgl. Rosteck, *Bremische Musikgeschichte*, S. 230f.

35 Schreiben der Stader Regierung an das Konsistorium, Stade, 15.01.1773, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.t.8., Bestallung des Grammaticus Johann August Römhild anstelle des Ernst Ludewig Sartorius 1773–1777, Nr. 1.

36 Vgl. Rotermond, Art. „Roemhild (Johann August)“, S. 130.

37 Vgl. Heinrich Wilhelm Rotermond, Art. „Lulmann (Johann Christian)“, in: *Lexikon aller Gelehrten, die seit der Reformation in Bremen gelebt haben, nebst Nachrichten von gebornen Bremern, die in andern Ländern Ehrenstellen bekleideten*, Bd. 1, Bremen 1818, S. 286.

38 Bestallungsurkunde Carl Martin Bertholdis, Stade, 23.03.1781, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.t.11., Bestallung des Grammaticus Bertholdi anstelle des Johann Heinrich Christian Ungewitter 1781, Nr. 1.

	1720	1725	1730	1735	1740	1745	1750	1755	1760	1765	1770	1775	1780	1785	1790	1795	1800	1805	1810
Rektor	Erdwin Hermann Polemann		Jacob Hieronymus Lochner	Jacob Hieronymus Lochner	Heinrich Gerhard Meyer	Heinrich Gerhard Meyer	Heinrich Gerhard Meyer	Heinrich Gerhard Meyer	Heinrich Gerhard Meyer	Heinrich Gerhard Meyer	Justus Julius Gläserer	Johann David Nicolai	Johann David Nicolai	Johann Ludwig Ummius	Johann Ludwig Ummius	Hermann Bredenkamp	Hermann Bredenkamp	Wilhelm Conrad Sanders	Wilhelm Conrad Sanders
Oberlehrer	Jacob Hieronymus Lochner		Heinrich Gerhard Meyer	Heinrich Gerhard Meyer	Heinrich Gerhard Meyer	Christian Zimmermann	Christian Zimmermann	Christian Zimmermann	Christian Zimmermann	Christian Zimmermann	Johann David Nicolai	Johann David Nicolai	Johann Ludwig Ummius	Johann Christian Ullmann	Johann Heinrich Christian Ungewitter	Heinrich Friedrich Pfannkuche	Hermann Schlichthorst	Wilhelm Christian Müller	Wilhelm Christian Müller
Subkonrektor	Meinhard Plescken		Heinrich Gerhard Meyer	Jacob Dieckmann	Johann Christoph Schünemann	Johann Christoph Schünemann	Johann Christoph Schünemann	Heinrich Erhard Heeren	Johann Christoph Schünemann	Johann Christoph Schünemann	Justus Julius Gläserer	Johann Ludwig Ummius	Johann Christian Ullmann	Johann H. Chr. Ungewitter	Hermann Bredenkamp	Hermann Schlichthorst	Wilhelm Conrad Sanders	Friedrich Wilhelm Cordes	Friedrich Wilhelm Cordes
Mittel-	Johann Christoph Dömler	Christoph Wilhelm Göde	Johann Abraham Buchholz	Johann Andreas Kremeling	Ernst Ludwig Sartorius	Ernst Ludwig Sartorius	Ernst Ludwig Sartorius	Johann Heinrich Andreas Kremeling	Ernst Ludwig Sartorius	Ernst Ludwig Sartorius	Johann August Römhild	Johann August Römhild	Johann H. Chr. Ungewitter	Carl Martin Bertholdi	Johann Georg Schilling	Georg Heinrich Erhard Heeren	Heinrich Kalkmann	Heinrich Kalkmann	Heinrich Kalkmann
Kantor	Laurentius Laurenti	Johann Benjamin Höner	Samuel Johann Lorentz Rütcker	Samuel Johann Lorentz Rütcker	Nicolaus Heinrich Grimm	Nicolaus Heinrich Grimm	Nicolaus Heinrich Grimm	Samuel Johann Lorentz Rütcker	Nicolaus Heinrich Grimm	Nicolaus Heinrich Grimm	Wilhelm Christian Müller	Wilhelm Christian Müller	Wilhelm Christian Müller	Wilhelm Christian Müller	Wilhelm Christian Müller	Wilhelm Christian Müller	Franz Christoph Horn	Franz Christoph Horn	Franz Christoph Horn
Subkantor	Hinrich Oldendorp	Johann Heinrich Kuhlmann	Franz Gottfried Weinmeister	Johann Georg Benjamin Tüntzer	Johann August Römhild	Johann August Römhild	Johann August Römhild	Johann August Römhild	Johann August Römhild	Johann August Römhild	Johann Christian Ullmann	Carl Martin Bertholdi	Conrad Schiphorst	Georg Heinrich Erhard Heeren	Wilhelm Conrad Sanders	Friedrich Wilhelm Cordes	Friedrich Wilhelm Cordes	Friedrich Wilhelm Cordes	Friedrich Wilhelm Cordes

Abbildung 1: Das Lehrerkollegium der Bremer Domschule 1720–1810

Doktor beider Rechte promoviert und arbeitete am Ende als Rechtsanwalt in Delmenhorst.³⁹ Die Musik war nur für kurze Zeit Teil dieser drei Karrierewege und dann auch nicht mehr als eine Nebenpflicht. Nicht die musikalische, sondern die wissenschaftliche Qualifikation war ausschlaggebend für ihre Anstellung an der Schule. Im Gegensatz zu ihrem Vorgänger Tüntzer, der nicht einmal das Examen scholasticum bestanden hatte, brachten sie die Erudition, die nötige Gelehrsamkeit auch für höhere Ämter im Schul- oder Kirchendienst mit.

Die Lateinschulen im Nordwesten umbraute, um Formulierungen des Bildungshistorikers Carl Haase aufzunehmen, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Wind, ja ein Sturm der Veränderung. Sie standen „niemals vorher in einer so lebhaften Konkurrenz mit anderen Bildungs- und Ausbildungseinrichtungen“⁴⁰. Die alten Organisationsweisen der Kirchenmusikpflege und Musikerziehung befanden sich nun mehr und mehr im Wettbewerb mit den frühen Formen bürgerlicher Musikkultur. Dieser Wind der Veränderung erreichte aber in Bremen Dom und Lateinschule scheinbar verspätet: „Bis zum Jahre 1794 war die hiesige Königliche Domschule im eigentlichen Sinne eine lateinische Schule nach hergebrachter Weise“,⁴¹ berichtete Rektor Hermann Bredenkamp 1801. Erst dann wurden „einige nicht mehr zweckmäßige Lectionen ganz abgeschafft; dagegen verschiedene Stunden für die Französische und Englische Sprache“, auch „der Naturlehre und Naturgeschichte, sammt der vaterländischen und Kunstgeschichte, in allen Classen besondre Stunden eingeräumt“⁴². Realien und moderne Fremdsprachen hielten Einzug. Doch sollte als Anhaltspunkt für erste Modernisierungs- und Professionalisierungstendenzen an der Bremer Domlateinschule nicht erst der veränderte Unterrichtsplan von 1794 angeführt werden. Der Beginn solcher Modernisierungs- und Professionalisierungsprozesse kann vielmehr in der allmählichen Umgestaltung der fast einhundert Jahre alten Ämter und Ämterrangfolgen entdeckt werden. Dem Subkantorat kommt in dieser Hinsicht besondere Bedeutung zu, denn die starre Amtshierarchie an der Bremer Domlateinschule wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom Amt des Subkantors aus in Bewegung gesetzt.

„... daß das Praedicat eines Subcantoris nicht mehr schicklich seyn würde“ –
Die Umgestaltung des Subkantorats zu Beginn der 1780er Jahre

Nach dem beruflichen Aufstieg der Subkantoren Römhild und Lüllmann aus der Gruppe der „Unterlehrer“ in den 1770er Jahren und mit der Anstellung Bertholdis, der ebenfalls die Qualifikation für eine höhere Position im Schuldienst mitbrachte und wohl nicht gewillt

39 Vgl. Rotermund, Art. „Bertholdi (Carl Martin)“, in: *Lexikon aller Gelehrten, die seit der Reformation in Bremen gelebt haben, nebst Nachrichten von gebohrnen Bremern, die in andern Ländern Ehrenstellen bekleideten*, Bd. 1, Bremen 1818, S. 33.

40 Carl Haase, „Die Lateinschule in Niedersachsen von der Reformation bis zur napoleonischen Zeit“, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 51 (1979), S. 137–194, hier S. 171. Diesbezüglich ist die innerstädtische Konkurrenzsituation zum reformierten Paedagogeum zu nennen sowie zur privaten Unterrichtstätigkeit Wilhelm Christian Müllers ab 1778; vgl. Kerstin Jergus, „Von den Anfängen bürgerlicher Bildung in Bremen. Wilhelm Christian Müllers Erziehungsinstitut“, in: *Wilhelm Christian Müller. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Bremens im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Christian Kämpf, Bremen 2016, S. 56–70.

41 Hermann Bredenkamp, „Ueber den gegenwärtigen Zustand der Königlichen lateinischen Domschule in Bremen“, in: *Hanseatisches Magazin* 5 (1801), S. 287–306, hier S. 298.

42 Ebd., S. 299.

war, sich über den musikalischen Funktionsbereich seiner Stelle zu profilieren,⁴³ schien zu Beginn der 1780er Jahre die Zeit reif dafür, grundsätzlich die Ausrichtung dieses Lateinschullehreramts zu überdenken, zumal Römhild, Lüllmann und Bertholdi auch für das nächsthöhere Schulamt, nämlich für das Kantorat, nicht qualifiziert (hinsichtlich der musikalischen Aufgaben an Kirche und Schule) und zugleich überqualifiziert (hinsichtlich der pädagogisch-wissenschaftlichen Aufgaben) waren, dieses Amt bei ihrer Ascension deshalb überspringen mussten (siehe Abb. 1). Der Stader General-Superintendent Johann Hinrich Pratje stieß die Debatte an. Wollte man aber die Dienstplichten des Subkantors neu ausrichten, musste man freilich auch die Tätigkeitsbereiche des Kantors neu bestimmen. In einem Schreiben im Mai 1780 an die Regierungsräte äußerte Pratje den Vorschlag, „ob es nicht gerathen seyn sollte“, dem zukünftigen „Cantori ultimum locum inter docentes zu geben“ oder ihn vielleicht sogar ganz „e numero praeceptorem“⁴⁴ zu nehmen. Er sah damit für den Bremer Dom eine Ausrichtung des Kantorenamts vor, die dem Kapellmeisterkantorat am Hamburger Johanneum unter Telemann und Bach vergleichbar war. Das *Officium Cantoris* wäre demnach, „die Musiquen in der Kirche zu besorgen, den Gesang bey den öffentlichen Gottesdienst, auch in den Stunden, wo es Infimus oder Subcantor bisher hat thun müßen, eine Singstunde zu halten, u. auch denen, welche es verlangen, Anweisung zur Instrumental Musik zu geben“⁴⁵. Der Subkantor wäre so von den musikalischen Aufgaben in Schule und Kirche entbunden. Dem alternden Kantor Grimm liefen zu dieser Zeit langsam die Schüler davon, er war der Schularbeit aufgrund seines schlechten Gesundheitszustands nicht mehr gewachsen. Pratje und Bertholdi nutzten diese Gelegenheit, ihre Pläne, früher als gedacht, umzusetzen, wozu der General-Superintendent im August bei einem Besuch in Bremen mit den betroffenen Amtsträgern dahingehende Gespräche führte und Fakten schuf, noch bevor die Stader Regierung diesbezüglich Resolutionen erlassen hatte. Der Kantor war nun kirchenmusikalischer Direktor ohne schulische Lehrverpflichtungen, der Subkantor hingegen allein ein Schullehrer, der nicht mehr zusätzlich musikalisch-gottesdienstliche Aufgaben übernehmen musste. Nur eins noch störte Bertholdi: der Amtstitel. Dass „das Praedicat eines Subcantoris nicht mehr schicklich seyn würde“, nachdem der Kantor in der Rangfolge der Lehrer abgestiegen bzw. aus dieser herausgetreten war, erklärte er auch den Stader Regierungsräten, verbunden mit der Bitte, „Ew. Excellence u. Hochwohlgebohren“ mögen „ihm u. seinen Nachfolgern in officio lieber den Titel eines Collaboratoris“⁴⁶ übertragen, wie er auch an anderen Schulen, beispielsweise in Lüneburg und Göttingen, gebräuchlich war. Die Antwort folgte prompt: Wir haben uns „bewogen gefunden“, schrieben sie Ende August aus Stade,

43 Das Singen in der sonn- und festtäglichen Mittagspredigt überließ er einem Substituten, den er hierfür freilich bezahlen musste; vgl. Bericht Johann Hinrich Pratjes an die Stader Regierung, Stade, 21.08.1780, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.v.11., Dispensierung des Kantors Nicolaus Heinrich Grimm und das den Subkantor Carl Martin Bertholdi beigelegte Prädikat eines Kollaborators, Nr. 4.

44 Schreiben Johann Hinrich Pratjes an die Stader Regierung, Stade, 07.05.1780, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.v.11., Dispensierung des Kantors Nicolaus Heinrich Grimm und das den Subkantor Carl Martin Bertholdi beigelegte Prädikat eines Kollaborators, Nr. 3.

45 Ebd.

46 Bericht Johann Hinrich Pratjes an die Stader Regierung.

ihm „zu Bezeugung unserer Zufriedenheit auch das Praedicat eines Collaboratoris wie hiemit geschiehet beyzulegen“⁴⁷.

Der Collaborator Bertholdi stand nun faktisch über dem Kantor. Seine Stelle war jetzt ein wissenschaftlich-pädagogisches Lehreramts, deren Bedeutung für die Bremer Domschule erheblich war. Als Lehrer von Quinta und Quarta, die der Kantor an ihn abgeben musste, hing es vornehmlich von seiner Arbeit ab, wie sich die Schülerzahlen insgesamt entwickelten, wie viele Schüler neu aufgenommen, gehalten sowie an die höheren Klassen und damit auch an das Athenaeum abgegeben werden konnten. Ohne die musikalisch-kirchlichen Aufgaben konnte sich der jeweilige Amtsträger nun genau darauf konzentrieren, was wohl auch die Absicht hinter den Umgestaltungen des Amtes durch General-Superintendent Pratje war. Bezüglich des Kantorats musste nach dem Ableben Nicolaus Heinrich Grimms dann nur noch eine geeignete Persönlichkeit gefunden werden, die sich ganz auf die Musikerziehung und die Kirchenmusikpflege stürzte und damit die angedachte Entwicklung vom Schulkantorat hin zum Kapellmeisterkantorat vollzog. Im November 1784 wurde Wilhelm Christian Müller in sein neues Amt als Bremer Domkantor eingeführt. Doch mit ihm standen plötzlich vorausgegangene Vereinbarungen wieder zur Disposition. Die Musik als seine alleinige Dienstpflicht, das konnte Müller sich nicht vorstellen, auch der unterste Lehrer wollte er nicht sein. Zwar ging man nicht mehr dahin zurück, den musikalischen Funktionsbereich wieder zwischen zwei Ämtern aufzuteilen, das Collaborat als vollwertiges Schulamt ohne musikalisch-kirchliche Verpflichtungen blieb erhalten, aber in der Rangfolge sollten doch die Collaboratoren unter dem Kantor stehen, der weiterhin Lehrarbeit in der Quarta verrichtete. Müller, der zu Recht als Strukturreformer der kirchenmusikalischen Verhältnisse in Bremen gilt, modernisierte das Kantorat in Bremen auf andere Weise, als zu Beginn der 1780er Jahre von Pratje angedacht war: Er trennte zwar auch den kirchenmusikalischen deutlich von dem schulischen Tätigkeitsbereich, aber eben nicht personell und amtlich. Er professionalisierte sich in beiden Bereichen gleichermaßen, arbeitete einerseits im neuen Beruf des Kirchenmusikdirektors ohne musikpädagogische Verpflichtungen, andererseits im neuen Beruf des Fachlehrers für die Realien, und stieg an der Schule, allerdings erst nach zwanzigjähriger Tätigkeit, bis zur zweiten Lehrerposition auf (siehe Abb. 1). Den Titel eines Kantors führte er dann nicht mehr.⁴⁸

Die Umgestaltungen des untersten Lateinschullehreramts in Bremen, wie sie in den Bestallungsurkunden, Prüfungsprotokollen, in den Bildungs- und Karrierewegen der Subkantoren ab den 1770er Jahre dokumentiert sind, markieren den Startpunkt für tiefgreifende und umfangreiche Strukturreformen an Kirche und Schule der Bremer Domgemeinde. Die Neuorganisation des Subkantorats und die daraus resultierenden weiteren Reformen der schulischen und musikalischen Ämter am Dom sind einzuordnen in allgemeine Prozesse der beruflichen Professionalisierung und Institutionalisierung, die in der zweiten Hälfte

47 Schreiben der Stader Regierung an Carl Martin Bertholdi, Stade, 21.08.1780, Manuskript, Staatsarchiv Bremen, 6,27 Regierung Stade – Ältere Unterlagen, VI.v.11., Dispensierung des Kantors Nicolaus Heinrich Grimm und das den Subkantor Carl Martin Bertholdi beigelegte Prädikat eines Kollaborators, Nr. 9.

48 Vgl. Kämpf, „Das Bremer Domkantorat“, S. 31–34.

des 18. Jahrhunderts Fahrt aufnehmen.⁴⁹ Die Aufgaben- und Tätigkeitsfelder von Lehrern und Musikern wurden zunehmend spezifiziert und u. a. durch eigene Qualifikationswege und Ausbildungsabschlüsse, durch spezielle Kompetenzen und Expertenwissen, durch eigene Amtstitel und berufsständische Organisationen in verschiedenartige Berufe institutionalisiert.⁵⁰ So unterschieden sich die Bremer Subkantoren der 1770er Jahre in ihrer Ausbildung und ihren favorisierten Karrierewegen erheblich von ihren Vorgängern. Ihnen gelang es, dass amtstypische Geflecht aus schulischen, kirchlichen und musikalischen Aufgaben zu lösen, den musikalisch-kirchlichen Funktionsbereich mehr und mehr abzuscheiden und ihre Stellentätigkeit damit als wissenschaftlich-pädagogischen Beruf zu professionalisieren. Der Wechsel des Amtstitels – Collaborator statt Subkantor – zu Beginn der 1780er Jahre stabilisierte diese Entwicklung und ist zugleich wichtiger Indikator für den Beginn von Umgestaltungen auch im Kantorenamt. Die endlich auf die Auflösung der alten Ämter des Subkantors und des Kantors hinwirkende Entflechtung der Aufgabenbereiche machte in Bremen den Weg frei für spezialisierte Lehrer- und Musikerberufe mit je eigenen Ausbildungs- und Tätigkeitsprofilen und bildete nicht zuletzt die Voraussetzung für die spätere Trennung von Kirche und Schule. Vorerst am Ende dieser ersten Modernisierungs- und Professionalisierungsphase stand dann Wilhelm Conrad Sanders, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Dreisprung schaffte von der untersten Lehrerposition, dem ehemaligen Amt des Subkantors, zum Subrektor und von dort zum ersten Lehrer und Leiter der Domschule (siehe Abb. 1), die jetzt Lyzeum hieß. Der nächste Professionalisierungsschritt, die Aufspaltung des Kollegiums in gelehrte Oberlehrer für Wissenschaft und Sprachen und fachlich spezialisierte Unterlehrer im künstlerisch-technischen Bereich, wurde in Bremen erst nach 1817 mit der Gründung der dreigliedrigen Hauptschule (in der das Lyzeum aufging) vollzogen.⁵¹ Wilhelm Friedrich Riem, seit 1815 als Domorganist in Bremen tätig, später zum städtischen Musikdirektor berufen, unterrichtete hier nur noch nebenbei, d. h. außerhalb seines eigentlichen Amtsgeschäftes, als Hilfslehrer Gesang. Sein Nachfolger im Amt des Musikdirektors, Carl Martin Reinthaler, nahm keine Aufgaben an der Schule mehr wahr.

49 Vgl. zur Professionalisierung in der Musik u. a. Karsten Mackensen, Art. „Professionalität“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. v. Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u. a. 2010, S. 441f. sowie Christian Kaden, „Professionalismus in der Musik‘ – eine Herausforderung der Musikwissenschaft“, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996*, hrsg. v. dems. u. Volker Kalisch, Essen 1999, S. 17–32.

50 Zur Berufsgeschichte des Kirchenmusikers im Allgemeinen und zur Trennung von Musiker- und Lehrerberufen im Besonderen vgl. u. a. Körndle/Kremer, „Kirchenmusiker“, insbes. S. 19–24.

51 Zur Aufspaltung des Lehrerkollegiums als Professionalisierungsschritt an höheren Schulen in Niedersachsen vgl. Kasel, *Das Kantorat in der Modernisierung der Stadtkultur*, S. 158–165 sowie S. 359f.

Tobias Knickmann (Hamburg)

Die „Strolche“ der Reichsmusikkammer – Entstehung, Entwicklung und Personal der Berliner Kontrollabteilung 1933–1940

Es ist bekannt, dass Zwang und Kontrolle zu den Eckpfeilern der nationalsozialistischen Kulturpolitik gehörten und den verantwortlichen Funktionären als Instrument dienten, das deutsche Kulturleben dauerhaft zu bestimmen. Aus diesem Herrschaftsanspruch resultierte buchstäblich ein Kontrollzwang – sozusagen die selbstauferlegte Pflicht eines aktiven Überwachungsorgans. Als Teil dieses mitunter undurchschaubar ineinander verwobenen Komplexes bildete sich 1933/34 zunächst in Berlin mit der Abteilung Außendienst oder Kontrollabteilung in der Reichsmusikkammer (RMK) eine wohl innerhalb der gesamten Reichskulturkammer (RKK) einzigartige Einrichtung aus.¹ Zwar befand sie sich auf einer niedrigen Hierarchieebene der berufsständischen Zwangsorganisation, doch streunten die „Strolche der Kammer“², wie die Festangestellten der RMK die Kontrolleure nannten, tagtäglich um die Häuserblocks, um die musikpolitischen Bestimmungen durchzusetzen und Verstöße rigoros zu ahnden. Demnach stellte ein Kontrolleur gleichsam das Gesicht der Kammer für die von ihr unmittelbar abhängigen Musiker*Innen dar.

Es mag daher verwundern, dass sich die Sekundärliteratur zur RMK³ der Abteilung nur anekdotisch⁴ oder in Darstellungen von Einzelschicksalen widmet.⁵ Allein Sophie Fetthauer untersucht den Ablauf und die Folgen der Kontrollen in den zahlreichen insbesondere gegen jüdische Musiker*Innen geführten Ordnungsstrafverfahren systematisch. Anhand vieler Fallbeispiele schildert sie die radikal antisemitische Vorgehensweise der Mitarbeiter und kommt zu dem Schluss, dass die „verhängten Ordnungsstrafen die Musiker in eine Situation [brachten], die von Denunziationen, Kontrollen, Verhören, Verlust der Privatsphäre, wirtschaftlicher Not und Verhinderung der Emigration gekennzeichnet war.“⁶

-
- 1 Darauf deutet die Formulierung, eine solche Abteilung „müsste“ in allen Kammern existieren, hin. Max Andress, 15. Apr. 1937, „Bestätigung der Kontrollbeamten der Reichsmusikkammer zu Hilfspolizeibeamten“, BAB, R 56 I/141, Bl. 8.
 - 2 J. W., „Kontrolle Reichsmusikkammer!“, in: *MiZ* 3 (1935), H. 28, S. 7 (13. Juni).
 - 3 Vgl. Bibliographie in Albrecht Riethmüller / Michael Custodis (Hrsg.), *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, Köln u. a. 2015, S. 9f. sowie Albrecht Dümling, „Der trügerische Schein der Autonomie. Anspruch und Realität der Reichsmusikkammer“, in: *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, hrsg. von Wolfgang Benz, Peter Eckel u. a., Berlin 2015, S. 369–379.
 - 4 Vgl. z. B. Michael H. Kater, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York u. a. 1992, S. 45f.
 - 5 Vgl. z. B. Nancy Rudloff, „Rose und Justus Hermann Wetzel 1933–1945. Über das Schicksal einer ‚Mischehe‘ im Nationalsozialismus“, in: *Justus Hermann Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer*, hrsg. von Nancy Rudloff, Rainer Cadenbach u. a. (= Schriften aus dem Archiv der UdK 7), Berlin 2004, insbes. S. 53–56.
 - 6 Sophie Fetthauer, „Unerlaubtes‘ Musizieren und Unterrichten. Die Ordnungsverfahren der Reichsmusikkammer nach Paragraph 28 der ‚Ersten Durchführungsverordnung des Reichskulturkammergesetzes‘“, in: *Musikkulturgeschichte heute. Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg*, hrsg.

Ihre Ausführungen soll der vorliegende Beitrag⁷ in zweierlei Hinsicht erweitern: erstens um eine bisher nicht geleistete rudimentäre Chronologie der deutschlandweiten Abteilungen, genauer deren Befugnisse und Konflikte in der Zusammenarbeit mit der Polizei zwischen 1933 und 1940; sowie zweitens um eine Darstellung der Berliner Kontrolleure, deren biographische Hintergründe und Motivationen. Zudem erhöhen die Recherchen die Anzahl der bisher bekannten Personen, bei denen die Kontrollen teils schwerwiegende Folgen nach sich zogen.⁸ Exemplarisch sei am Ende der Fall des Kapellmeisters und Pianisten Fritz Lachs dargestellt. Diese Einblicke ermöglicht eine Vielzahl personenbezogener Akten und interner Korrespondenzen der RMK, die in den Beständen des Landes- und Bundesarchivs Berlin (LAB,⁹ BAB¹⁰) überliefert sind und bisher nicht oder nicht detailliert betrachtet wurden. Darüber hinaus erlaubt die systematische Auswertung des kammereigenen Publikationsorgans, den *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer* (AMRMK, 1934–1943), Rückschlüsse über die zeitliche Entwicklung der Abteilungen. Ein im Juni 1935 in der *Amtlichen Zeitschrift des Fachverbandes der Reichsmusikerschaft, Musik im Zeitbewußtsein* (MiZ), erschiener Artikel veranschaulicht den Arbeitsalltag der Berliner Kontrolleure.¹¹

I.

Der Ursprung der Kontrollen geht wohl auf die ehrenamtliche Initiative einiger Musiker in Berlin zurück, die zunächst „mit einem provisorischen Ausweis“¹² Musikvorführungen besuchten, um die Kollegen zum Beitritt in die neue Berufsorganisation, der RMK, zu bewegen. Zudem klärten sie über die „Gefahren“¹³ eines Verstoßes gegen das noch junge RKK-Gesetz auf. Ungefähr zum Jahreswechsel 1933/34 fand die deutschlandweite Institutionalisierung der Kontrollabteilungen statt, die fortan dem jeweiligen Landesleiter der RMK unterstellt und somit der Reichsmusikerschaft, also der Abteilung für die Betreuung nachschaffender Musiker, angegliedert waren.¹⁴ Die Einsatzorte waren von Beginn an überaus vielfältig. So kontrollierten die Berliner Mitarbeiter täglich in und um Gaststätten und

von Friedrich Geiger (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 26), Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 163. Der Aufsatz wurde leicht bearbeitet erneut publiziert in: *Die Reichsmusikkammer*, S. 47–68.

7 Er basiert auf Teilen meiner Masterarbeit *Sondergenehmigungen der Reichskulturkammer für Musiker in Berlin 1935–1945*, Univ. Hamburg 2016.

8 Für eine Liste vgl. Fetthauer, „Unerlaubtes Musizieren und Unterrichten“, S. 153. Der Liste hinzuzufügen sind: Ernst Engel (1901–1958), Fritz Lachs (1894–1985), Max Lohde (1907–?), Justus Hermann Wetzel (1879–1973), Heinrich Wollheim (1892–1974), ferner Erhard Stellmacher (1909–?). Zu den meisten Personen finden sich Einträge im *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Peter Petersen, Claudia Maurer Zenck u. a., Hamburg 2005ff., <http://www.lexm.uni-hamburg.de/>, 31.8.2017.

9 Bestand Reichsmusikkammer, Landesleitung Berlin, A Rep. 243-01, Nrn. 145–146, 161, 179, 186, 192, 198, 211, 221, 235, 238, 245, 249–250, 253–255, 262, 266, 268, 277, 280. Welche Folgen die Kontrollen der in diesen Akten vermerkten, ungefähr 30 weiteren Personen mit sich brachten, wäre zu prüfen.

10 Für personenbezogene Akten vgl. Anm. 8.

11 Wie Anm. 2, S. 6ff.

12 Ebd., S. 7.

13 Ebd., S. 6.

14 Vgl. den Aufbau der RMK im Juli 1934 in: Presseamt der RMK (Hrsg.), *Kultur, Wirtschaft, Recht und die Zukunft des deutschen Musiklebens. Vorträge und Reden von der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer* (= Bücherei der Reichsmusikkammer 1), Berlin 1934, Beilage o. S. Übertragung in: Martin Thrun, „Die Errichtung der Reichsmusikkammer“, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen*

Cafés, Kinos und Bars, aber auch in Privatwohnungen und weitläufigen Gebieten wie dem Zoologischen Garten.¹⁵

Bereits in der ersten „Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben“ vom 19. März 1934 berechnete der Geschäftsführer der RMK, Heinz Ihler, im Auftrag des Präsidenten Richard Strauss die „zur Kontrolle besonders bestellten Personen“ zur Überprüfung der Mitgliedskarten,¹⁶ die alle Musiker*Innen stets bei sich führen mussten. Darüber hinaus waren die Befugnisse der Kontrolleure jedoch begrenzt. Sehr deutlich wird dies in einer Ankündigung vom 6. April 1934. Offenbar hatten einige Mitarbeiter bisher zu eigenmächtig gehandelt, weshalb Ihler allen Orts- und Landesmusikschäftsleitern die Verpflichtung von Kontrolleuren untersagte. Dies durften sie nur im Ausnahmefall in seinem Auftrag, konnten aber Vorschläge für „geeignet“ und „zuverlässig“ erscheinende Personen abgeben. Des Weiteren stehe dem Kontrollpersonal „nicht das Recht zu, Musiker, die nicht im Besitz der [...] Mitgliedskarte sind, an der Ausübung ihres Berufes zu hindern. Dieses Recht steht allein den Polizeiorganen zu“. Die Kontrolleure seien lediglich befugt, die Polizei auf Musiker ohne Ausweis aufmerksam zu machen.¹⁷ Sie verfügten also lediglich über eine Empfehlungsgewalt, während die gesamte strafrechtliche Verfolgung der örtlichen Polizei oblag. Diese war zwar de jure zur Durchführung der von der RMK erlassenen Anordnungen verpflichtet,¹⁸ doch hatte Ihler bei der ersten Arbeitstagung der Kammer im Februar 1934 festgehalten, „daß im Augenblick keine Möglichkeit besteht, die einzelnen Polizeipräsidenten um Unterstützung zu bitten, ohne daß die Länderministerien entsprechende Anweisungen dazu geben. In Zukunft wird jede Rechtsanordnung des Präsidenten der Reichsmusikkammer über den Präsidenten der Reichskulturkammer dem Reichsinnenminister zur weiteren Veranlassung für seine Polizeibefugnis vorgelegt.“¹⁹

Doch auch nachdem der Reichsminister des Innern die Polizeibehörden im Juli 1934 hatte anweisen lassen, die Ausweiskontrollen der RMK zu unterstützen und dementsprechende Berichte anzufertigen,²⁰ erfolgte die eigentliche Arbeit weiterhin fast ausschließlich durch die Kammerbeschäftigten. Die Polizei fühlte sich in der Regel nicht zur eigenständigen Kontrolle verpflichtet und schob die Verantwortung an die nächste Stelle weiter.²¹ Im Dezember versicherte immerhin der Polizeipräsident Berlins „vereinbarungsgemäß“, seine Reviere auch zu selbständigen Kontrollen von Musikbetrieben angewiesen zu haben. Gleichzeitig hielt

Deutschland, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein, Frankfurt a. M. 1984, S. 75–82, hier S. 78f.

15 Im Sommer 1939 stellte der Kontrolleur Andress erfolgreich einen Antrag auf kostenlose Dauerausweise für sich und seinen Kollegen Erich Woschke. Vgl. Schriftwechsel Andress und Aktienverein Zoologischer Garten, 13. und 16. Juni 1939, BAB, RK R30, Bild-Nr. 3156–3158.

16 Vgl. *AMRMK* 1 (1934), H. 10, S. 31f., hier S. 32 (21. März).

17 Vgl. Heinz Ihler i. A., 6. Apr. 1934, „Ernennung von Kontrollorganen“, in: ebd., H. 12, S. 41 (11. Apr.).

18 Vgl. Paragraph 29 der „Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz“ vom 1. Nov. 1933, in: *Reichsgesetzblatt*, I, hrsg. vom Reichsministerium des Innern, Berlin 1933, S. 800.

19 Heinz Ihler, „Das Verhältnis der Reichsmusikkammer zum Staat, zur Partei und zu anderen Kulturorganisationen“, in: *Kultur, Wirtschaft, Recht und die Zukunft des deutschen Musiklebens. Vorträge und Reden von der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer*, hrsg. vom Presseamt der RMK (= Bücherei der Reichsmusikkammer 1), Berlin 1934, S. 196.

20 Vgl. Reichsminister des Innern an sämtliche Landesregierungen, 18. Juli 1934, „Anordnung des Reichsministers des Innern zur Durchführung der Polizeikontrollen“, in: *AMRMK* 1 (1934), H. 26, S. 87 (8. Aug.).

21 Vgl. Karl-Heinz Wachenfeld, 31. Aug. 1934, „Durchführung der Kontrolle in Sachsen“, in: ebd., H. 30, S. 103 (8. Sept.).

er fest, dass „im allgemeinen“ zwar die Beamten der Kammer die Kontrollen vornähmen, doch dass Unterstützung der Polizeibehörden zu gewähren sei, wenn Musiker, die unerlaubt musizierten, dies trotz Anweisung des Kontrolleurs nicht unterließen. Der Polizeibeamte [nicht der Kontrolleur!] könne den Musiker dann an der weiteren Ausübung hindern, indem er dessen Instrument sicherstellte und ihn zur Vernehmung auf das örtliche Revier mitnähme.²² Inwiefern die Polizei aufgrund dieses vermeintlich wohlwollenden Zugeständnisses tatsächlich die Arbeit der Kontrolleure selbständig unterstützte, ist zumindest fraglich. Denn in einer weiteren Mitteilung aus dem Jahr 1935 wiederholte der Polizeipräsident die erwähnten Inhalte lediglich in ähnlicher Form.²³ An den Befugnissen der RMK-Beamten änderte sich indessen nichts. Auch die zwischenzeitig erlassene dritte „Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben“ erinnerte zwar einmal mehr an die Unterstützungspflicht der Polizei, berechnete die Kontrolleure hingegen nur zusätzlich, im Falle von nicht geleisteten Beitragszahlungen die Ausweise der Betroffenen einzuziehen und im Gegenzug eine Empfangsbestätigung mit einer darauf vermerkten Zahlungsfrist auszuhändigen.²⁴

Dennoch scheint die Regelung des Berliner Polizeipräsidenten auf ganz Deutschland ausgestrahlt zu haben. So erließ der Sächsische Minister des Innern Ende Dezember 1934 „eine der Verfügung des Polizeipräsidenten von Berlin [...] entsprechende Verfügung“²⁵. Köln folgte im Juni 1935,²⁶ Baden im Oktober mit dem Zusatz, die Ausweisprüfung habe „besonders gelegentlich der Polizeistundenkontrolle“ zu erfolgen.²⁷ Das Mecklenburgische Staatsministerium erließ im Februar 1936 eine diesbezügliche Anordnung,²⁸ während der Polizeipräsident Bochums seine Unterstützung erst zusagte, nachdem ihm bekannt geworden war, „daß Art, Ausmaß und Zeit der zu leistenden Verwaltungshilfe die Polizei selbst bestimmt“²⁹. Die Frustration der Kontrolleure aufgrund der in ihren Augen mangelnden Unterstützung durch die Polizei und ihrer unzureichenden Befugnisse schien derweil stetig zu steigen, vermutlich ebenso wie ihr Arbeitspensum aufgrund der massenhaften Kammerausschlüsse vom Sommer 1935.³⁰ Auch sahen sie sich zunehmend Pöbeleien und Beschimpfungen seitens der Kontrollierten und Gaststättenbetreiber ausgesetzt.³¹

22 Vgl. Polizeipräs. Berlin i. V. Bredow, 11. Dez. 1934, „Mitwirkung der Polizeireviere bei der Durchführung der von der Reichsmusikkammer erlassenen Anordnungen“, in: ebd., H. 43, S. 143f. (19. Dez.) sowie ders. an Rechtsamt RMK, „Polizeikontrollen“, in: ebd., S. 143.

23 Vgl. ders., 5. März 1935, „Mitwirkung der Polizeireviere“, in: ebd. 2 (1935), H. 10, S. 27f. (20. März).

24 Vgl. Heinz Ihlert i. A. Präs. RMK, 5. Febr. 1935, in: ebd., H. 5, S. 14–16, hier: S. 14 (6. Febr.).

25 Heinz Ihlert i. A. Präs. RMK, 31. Jan. 1935, „Mitwirkung der Polizeireviere [...] im Bezirke der Landesleitung Sachsen der Reichsmusikkammer“, in: ebd., S. 16.

26 Polizeipräs., gez. Lingens, 13. Juni 1935, „Mitwirkung der Polizeireviere“, in: ebd., H. 21, S. 61f. (24. Juli).

27 Vgl. Minister des Innern in Baden an die Bezirksämter, Polizeipräsidiien und -direktionen, 2. Okt. 1935, „Mitwirkung der Polizeireviere“, in: ebd., H. 32, S. 99f., hier: S. 100 (4. Dez.).

28 Vgl. Meckl. Staatsminist. an Ortspolizeibehörden der Städte und die Herren Landräte der Kreise, 20. Jan. 1936, „Durchführung der von der Reichsmusikkammer erlassenen Anordnungen“, in: ebd. 3 (1936), H. 3, S. 14 (13. Febr.).

29 Polizeipräs. in Bochum an Präs. RMK, 28. Dez. 1935, „Polizeiliche Unterstützung bei Kontrollen“, in: ebd., H. 1, S. 3 (11. Jan.).

30 Vgl. Fetthauer, „Unerlaubtes Musizieren und Unterrichten“, S. 149f.

31 Aus diesem Grund rief man zu einer Unterstützung durch die Gaststätteninhaber auf. Vgl. Anon., 13. Mai 1935, „Im Gaststättengewerbe beschäftigte Musiker“, in: *AMRMK* 2 (1935), H. 17, S. 47 (22. Mai). Vgl. auch ebd. 3 (1936), H. 6, S. 27 (13. März) sowie H. 7, S. 29 (2. Apr.).

Während sich die Polizeiorgane offenbar nur mühselig für die Kontrolltätigkeit gewinnen ließen, bat im Dezember 1935 der Rechtsexperte der RMK, Karl-Heinz Wachenfeld, im Auftrag des neuen Präsidenten Peter Raabe die RKK darum, „aus praktischen Gründen“ zumindest die Landesleiter, denen die Kontrolleure direkt unterstellt waren, zur eigenständigen Verhängung von Ordnungsstrafen bis „etwa RM 30“ zu ermächtigen. Der gängige Amtsweg über die Polizei schien zu viel Zeit in Anspruch zu nehmen. Die Antwort fiel jedoch negativ aus.³²

Ein halbes Jahr später versuchte Ihler mit seiner internen „Dienstanweisung I“ zumindest die Kontrollvorgänge der ihm unterstellten Ortsmusikerschaften zu vereinheitlichen. Bei Betrieben, die ständig Musiker beschäftigten, sei die Kontrolle bis zum 5. des Monats und möglichst am Tage durchzuführen. Die Ausweise seien mit der Dienstnummer des Prüfers zu versehen.³³ In der „Dienstanweisung II“ setzte sich die Vereinheitlichung mit Bezug auf die Bearbeitung von Ordnungsstrafsachen fort.³⁴ Auffällig darin ist der Hinweis, dass „auch eine nicht wider besseres Wissen [der Amtswalter] begangene leichtfertige falsche Anschuldigung [...] mit Gefängnis [...] oder mit Geldstrafe bestraft werden kann“³⁵. Es sei dahin gestellt, ob diese Zeilen explizit an Kontrolleure gerichtet waren, die nach Ihlerts Dafürhalten überambitioniert ihrer Tätigkeit nachgingen.

Auch auf seiten der Polizei ließen die Kammerverantwortlichen nicht locker, allerdings versprachen diese Bemühungen wenig: Bereits im Februar 1936 – so der amtierende Leiter der Kontrollabteilung, Max Andress, in seinem „Sonderbericht“ vom 15. April 1937³⁶ – habe sich der Präsident der RMK zwecks einer Aufstockung der Befugnisse seiner Kontrolleure an den Berliner Polizeipräsidenten gewandt. Dies habe der Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei, Heinrich Himmler, jedoch abgelehnt. In seinem Überzeugungsversuch forderte Andress nun erneut die „Bestätigung der Kontrollbeamten der Reichsmusikkammer zu Hilfspolizeibeamten“. Um dies zu erreichen, listete er Fälle auf, bei denen die Polizei nicht ausreichend oder zu langsam gehandelt habe und somit „illegal“ tätige Musiker entkommen seien. Um die Bedeutung seiner Arbeit zu illustrieren, führte er aus, dass die Kontrolleure „mit dem Pionier im Schützengraben“ vergleichbar seien, „der an vorderster Front steht, alles sieht und hört und in der Lage ist, seine Erfahrungen und Wahrnehmungen denjenigen Stellen zuzuleiten, die für die Abänderung krankhafter Zustände berufen sind“. Unter Verweis auf die vorbildlichen Leistungen seiner Abteilung, die diese „speziell im Kampf gegen das Judentum“ erbracht habe, gab er zu verstehen, dass sich sein Aufgabebereich seit 1934 um einiges erweitert habe. Nicht nur müssten die Kontrolleure die Ausweise und Beitragszahlungen prüfen, sondern ebenso „Ermittlungen von Nichtarier-Angelegenheiten“ anstellen, Vernehmungen durchführen und entsprechende Berichte verfassen. Insgesamt erweiterte er seinen Verantwortungsbereich auf 24 Aufgaben. Am Ende forderte er gar einen von „höchster Stelle [...] ausgezeichnete[n] Überwachungsapparat – etwa in

32 Vgl. Schriftwechsel Wachenfeld mit Hans Schmidt-Leonhardt i. A. Präs. RKK, 17. Dez. 1935, 11. Jan. 1936, LAB, A Rep. 243-01, Nr. 277, o. Bild-Nr.

33 Vgl. Heinz Ihler i. A. Präs. RMK an Ortsmusikerschaften, 18. Juli 1936, „Dienstanweisung I“, LAB, A Rep. 243-01, Nr. 48, Bild-Nr. 166–178.

34 Vgl. dazu Fetthauer, „Unerlaubtes‘ Musizieren und Unterrichten“, S. 151f.

35 Anon. i. A. Präs. RMK an Kreis-, Ortsmusikerschafts- und Nebenstellenleiter, 24. Okt. 1936, „Dienstanweisung II (Ordnungsstrafen)“, LAB, A Rep. 243-01, Nr. 48, Bild-Nr. 161–163.

36 Vgl. dazu Nina Okrassa, *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriststeller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)*, Köln u. a. 2004, S. 277f.

Form einer Kulturpolizei“³⁷. Ob eine Antwort erfolgte, ist ungewiss. Nachweislich waren die Kontrolleure seit Oktober 1937 zusätzlich lediglich dazu berechtigt, Beiträge direkt vor Ort zu kassieren und im Gegenzug die Ausweise mit Marken und Stempeln zu versehen.³⁸

Im Februar 1938 erinnerte Ihler nochmals an die Amtshilfe der Polizei nach Ersuchen durch die Kontrollbeamten.³⁹ An deren Befugnissen und der mangelnden polizeilichen Unterstützung schien sich also wenig geändert zu haben, auch wenn der Berliner Polizeipräsident einmal mehr seine Hilfe „nach eigenem Ermessen“ versprach.⁴⁰ Nach Kriegsbeginn dürfte die Abteilung aufgrund der Einberufung einiger Beamter zum Wehrdienst (siehe unten) stark verkleinert oder gar gänzlich aufgelöst worden sein. Zudem ist anzunehmen, dass sich ihr Aufgabenfeld zunächst mit der voranschreitenden Isolierung jüdischer Kultur und später, mit dem Beginn der systematischen Deportationen, stetig verkleinerte und die Abteilung zunehmend überflüssig wurde. In allen ausgewerteten Quellen findet sich kein Nachweis der Berliner Kontrolleure nach August 1940. In einer weiteren Anordnung von 1942 ist mit Bezug auf die Ausweispflicht in den annektierten Gebieten nicht mehr von den „zur Kontrolle besonders bestellten Personen“ die Rede, sondern lediglich von „den vom Präsidenten der Reichsmusikkammer Beauftragten“⁴¹. Ob weiterhin Kontrollen stattfanden und wer diese durchführte, ließ sich nicht ermitteln.

II.

Auch wenn die Kontrolleure von Beginn an die Schicksale zahlreicher Musiker*Innen teilweise folgenreich beeinflussten, waren sie, wie gezeigt wurde, stark abhängig von den exekutiven Polizeiorganen. Die einstige Hoffnung der oberen Kammerfunktionäre, „daß die Ortsgruppen“, was die Regelung der Ausweise und Beitragszahlungen betreffe, „möglichst wenig mit der Polizei zusammenarbeiten müssen“⁴², hatte sich also nicht erfüllt. Darüber hinaus schürte die spärliche personelle Besetzung der Kontrollabteilung das Unbehagen der Mitarbeiter. Zwischen dem Frühjahr 1937 und Januar 1938 teilten sich in Berlin sieben Offizielle auf ebenso viele Bezirke mit – nach Address’ eventuell übertriebenen Angaben – circa 16.000 (Musik-) Betrieben auf.⁴³ Zum Vergleich: Im Einzugsbereich Baden waren im Herbst 1935 insgesamt 22 Kontrolleure im Einsatz, davon jeweils drei in Mannheim und Karlsruhe.⁴⁴ Dies dürfte in erheblichem Ungleichgewicht zu der Anzahl der Kammer-

37 Vgl. Address, „Bestätigung der Kontrollbeamten“ sowie den dazugehörigen Nachtrag vom 29. Juli 1937, Bl. 1–13, hier: Bl. 1–2, 9. Faksimile des Aufrufs – allerdings ohne den Nachtrag – in: Erich Schulze, *Geschätzte und geschützte Noten*, Weinheim 1995, S. 262–270.

38 Vgl. Becker i. A. Präs. RMK, 11. Okt. 1937, „Beitrageeinziehung durch Kontrolleure“, in: *AMRMK* 4 (1937), H. 16, S. 71f. (15. Okt.).

39 Vgl. Heinz Ihler i. A. Präs. RMK, 7. Febr. 1938, „Mitwirkung der Polizei“, in: ebd. 5 (1938), H. 4, S. 15 (15. Febr.).

40 Polizeipräs. Berlin, 21. März 1938, „Amtshilfe der Polizeibehörden“, in: ebd., H. 10, S. 38f., hier S. 39 (15. Mai).

41 Vgl. Peter Raabe, 23. Apr. 1942, „Anordnung über die Ausübung einer nachschaffenden musikalischen Tätigkeit“, in: ebd. 9 (1942), H. 5, S. 23f., hier: S. 23 (15. Mai).

42 Friedrich Mahling, Febr. 1934, „Die Aufgaben der Fachverbände, Fachschaften, Pflegschaften und Landesleitungen innerhalb der Reichsmusikkammer“, in: *Kultur, Wirtschaft, Recht*, S. 37.

43 Vgl. Address, „Bestätigung der Kontrollbeamten“, Bl. 1f., 7f.

44 Sie sind aufgeführt in: Minister des Innern in Baden, „Mitwirkung der Polizeireviere“, S. 100.

Mitglieder gestanden haben, die 1934/35 in den Landesmusikerschaften Berlin und Brandenburg fast viermal so groß war wie in Südwestdeutschland.⁴⁵

Obwohl oftmals nicht einmal ein Geburtsdatum bekannt ist, lässt sich ein Teil des Berliner Personals zumindest benennen. Ob sie tatsächlich „Parteigenossen“ waren, wie sich die meisten Kontrolleure bezeichneten, wäre anhand der Zentralkartei der NSDAP im BAB noch zu prüfen. Das Tragen von Parteiuniformen während des Dienstes war ihnen hingegen, wahrscheinlich aufgrund der erwünschten Unauffälligkeit der Kontrollen, untersagt.⁴⁶ Nach außen hin waren sie dennoch anhand ihrer Ausweise und eines roten Schlipes mit weißen Punkten erkennbar.⁴⁷

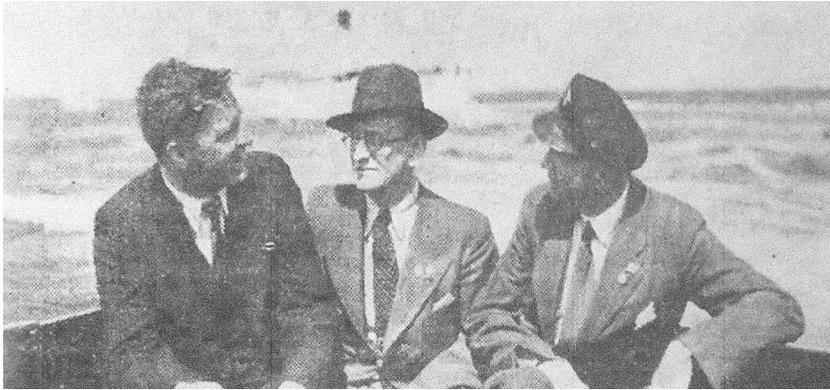


Abb. 1: Max Address (m.) und Reinhold Donath (r.) im Gespräch mit dem Autor J. W. (l.) bei einer Kontrollfahrt auf dem Müggelsee, 1935; Bild: Heinrich Hoffmann (J. W.: *Kontrolle Reichsmusikkammer!*, S. 7).

Der Hauptinitiator der zunächst ehrenamtlichen Aufklärungsaktion, der Salonmusiker Reinhold Donath (Abb. 1), dürfte in den ersten Jahren nach der institutionellen Verankerung die Leitung der Abteilung übernommen haben.⁴⁸ Er trug die Dienstnummer 0493. Voll der Anerkennung schwärmte sein Kollege Address (geb. 27. Juni 1895 in Hagen), dass Donaths „Tätigkeit [...] Berlin vom größten Teil der unberufenen und asozial handelnden Musiktreibenden aller Richtungen befreit“⁴⁹ habe. In den Jahren 1937/38 unterschrieb Donath Dokumente der Abteilung VII der RMK (Kartei, Statistik und Archiv) und beglaubigte die von einem Dr. Stamborski signierten Ordnungsstrafbescheide. Ein letzter Nachweis zu

45 Allerdings dürften sich solche unterschiedlich datierten Zahlen nur schwer vergleichen lassen. Vgl. Heinz Ihler, *Die Reichsmusikkammer. Ziele, Leistungen und Organisation* (= Schriften der deutschen Hochschule für Politik 2,7), Berlin 1935, S. 14.

46 Vgl. Heinz Ihler i. A. Präs. RMK, 21. März 1935, „Kontrolltätigkeit in Parteiuniformen“, in: *AMRMK* 2 (1935), H. 11, S. 31 (27. März).

47 J. W., „Kontrolle Reichsmusikkammer!“, S. 6.

48 Im Artikel der *MiZ* ist in Bezug auf Donath von „seine[r] Kontrollorganisation“ die Rede, die er ausgebaut habe. Vgl. J. W., „Kontrolle Reichsmusikkammer!“, S. 7. Diese Angabe bestätigen Donaths Unterschriften als Leiter in vielen Akten. Andererseits ist in wenigen Akten aus den Jahren 1934/35 das Kürzel „So“, das für den Kontrolleur Sobanski steht, mit „Leiter der Abteilung“ unterschrieben. Möglicherweise benutzte er Vordrucke. Vgl. z. B. RKK-Akte Jonny Schwersenz, BAB, ehem. BDC, RK R 25, Bild-Nr. 1316.

49 Max Address nach J. W., „Kontrolle Reichsmusikkammer!“, S. 7.

Donath findet sich in Kontrollvorgängen aus dem Januar 1940. Wann er als Leiter der Berliner Kontrolleure abgelöst wurde, lässt sich nicht genau sagen. Sicher ist, dass spätestens seit April 1937 Andress die Abteilungsleitung innehatte.⁵⁰ Dieser war zumindest seit September 1934 als Kontrolleur aktiv und schied nach seiner Einberufung zum Wehrdienst im August 1939 aus.⁵¹ Er trug die Dienstnummer 0494, später 0102.⁵² Neben den Leitern Andress und Donath verweisen Unterschriften in zahlreichen RKK-Akten⁵³ auf weitere, in der Hierarchie untergeordnete Kontrolleure, die teilweise nur sehr kurzzeitig im Einsatz gewesen sein dürften und „jederzeit wechseln“⁵⁴ konnten. Zu nennen sind die Personen Bruno Trützschler mit den Dienstnummern 0786 und 0103 (Apr. 1935 bis Juni 1936), Kick (0788; Febr. bis Mai 1935), Sobanski (0795; Sept. 1934 bis Sept. 1935, März bis Mai 1938), Berthold Petzold(t) (0801; Apr. bis Aug. 1935, Dez. 1938, Jan. 1940), Alfred Langhof (0787; Dez. 1934 bis März 1935, Juni bis Aug. 1940), Seifert (0636;⁵⁵ Dez. 1938 bis Jan. 1940) und Heinrich (0808; Febr. bis März 1935). Otto Föhl (0141), der spätestens seit Oktober 1934 im Einsatz war, schied wie Andress aufgrund seiner Einberufung zum Wehrdienst im August 1939 offiziell aus dem Außendienst aus,⁵⁶ unterschrieb aber noch im November dieses Jahres einen Kontrollbericht.

Über die persönlichen Motivationen der Beamten lässt sich nur spekulieren. Neben ihrer politisch-ideologischen Gesinnung, die sich im radikal antisemitischen Ton ihrer Berichte manifestiert, wird aus dem *MiZ*-Artikel ersichtlich, dass sie sich im Dienst einer guten Sache sahen. Donath zufolge arbeiteten sie dafür, „ungesunde Elemente aus [dem Berufs]Stand auszumerzen“ und so „für Ordnung und Reinhaltung des Berufes [zu] sorgen“. Ihre Tätigkeit diene lediglich einer geordneten Arbeitsvermittlung, schließlich ginge die „Zugehörigkeit“ aller „anständigen Musiker“ zur Kammer „mit guten Leistungen Hand in Hand“. Außerdem würden sie sich für weitere Tarifverbesserungen einsetzen, obwohl die Beitragszahlungen an die RMK bereits viel geringer ausfielen als die an die Deutsche Arbeitsfront. Als Verfechter einer „anständigen Salonmusik“ meinten sie auch künstlerisch auf der „richtigen“ Seite zu stehen, denn anders als noch vor der „Machtübernahme“ könnten sie nun nicht mehr belächelt werden. Im Gegenteil: nun seien die Jazzer die „Zickendrähne“⁵⁷. Mit Blick auf diese Worte ist es nicht auszuschließen, dass sich den Kontrolleuren mit ihrer Tätigkeit die einzige Möglichkeit geboten haben könnte, sich als vermeintliche Fachkraft in der Berliner Musiklandschaft zu beweisen, in der sie als Musiker vielleicht nicht hätten bestehen können. Andress – um nur ein Beispiel zu nennen – profilierte sich, indem er die „geigentechnisch[en] Fehler“ des Violinisten Johann Stoica, genannt Iliescu, bemängelte,

50 Andress, 15. Apr. 1937, „Bestätigung der Kontrollbeamten“.

51 Vgl. Landeskulturwalter Gau Berlin an Präs. RKK, 1. Dez. 1938 sowie ders. an Präs. RMK, 28. Aug. 1939, BAB, RK A1, Bild-Nr. 918–924.

52 Aus den Akten ist ersichtlich, dass sich die Dienstnummern im Frühjahr 1936 geändert haben, was wahrscheinlich mit dem im Februar angeordneten Ausbau der RMK zusammenhängt. Vgl. dazu Raabe, o. D., „Organisation der Reichsmusikkammer“, in: *AMRMK* 3 (1936), H. 4, S. 19f. (21. Febr.).

53 Wie Anm. 8 und 9.

54 Minister des Innern in Baden, „Mitwirkung der Polizeireviere“, S. 100.

55 Unter derselben Dienstnummer schien im Januar 1938 auch ein Kontrolleur namens Schmidt tätig gewesen zu sein. Vgl. z. B. RKK-Akte Siegfried Translateur, LAB, A Rep. 243-01, Nr. 238, o. Bild-Nr.

56 Vgl. Landeskulturwalter Gau Berlin an Präs. RMK, 28. Aug. 1939, BAB, RK A1, Bild-Nr. 924.

57 Vgl. J. W., „Kontrolle Reichsmusikkammer!“, S. 7f. Zickendraht: schlechter oder unmoderner Musiker. Vgl. Heinz Küpper, *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*, Bd. 2, Hamburg 1963, S. 320.

der „lediglich in der Lage ist, ein paar rumänische oder ungarische Nationalweisen mit den üblichen Mätzchen wie Augendreher etc. zu bringen“⁵⁸.

Der Mitarbeiter mit der Dienstnummer 0817 (später 0108) dürfte als beflissenster Kontrolleur gelten. Erich Woschkes Unterschrift findet sich unter den meisten der bisher ausgewerteten Kontrollvorgänge. Auch er sah sich unmittelbar dazu verpflichtet und in der Lage, neben der „rassischen Eignung“ ebenso die künstlerische Qualität der überprüften Personen sicherzustellen.⁵⁹ Der Pianist mit den Nebeninstrumenten Orgel, Akkordeon und Geige wurde am 19. Juni 1899 in Breslau geboren und spielte als junger Mann in Gaststätten wie dem Weinhaus Zedlitz in Breslau oder dem Hotel Seewarte in Flensburg. Laut seiner RMK-Karteikarte lägen seine „Verwendungsmöglichkeit[en]“ in den Bereichen Tanz, Kabarett und Kino.⁶⁰ Mit Blick auf das Ende der Stummfilm-Ära könnte Woschke demnach einer der vielen arbeitslosen Musiker in der Weimarer Republik gewesen sein, die in den nationalsozialistischen Organisationen die Möglichkeit sahen, sich selbst verwirklichen zu können und hier ihr destruktives Potential zu entfalten. Exemplarisch zeigen dies die bisher unbekannteren Vorgänge um den als „Volljuden“ geltenden Kapellmeister und Pianisten Fritz Lachs (geb. 17. Juni 1884 in Berlin):

Lachs wurde im August 1935 aus der RMK ausgeschlossen und trat fortan bei Veranstaltungen des Jüdischen Kulturbunds auf. Zudem konnte er aufgrund einer im September 1936 von der RKK erteilten Sondergenehmigung regelmäßig in zwei Gaststätten des jüdischen Inhabers Alfred Scherlinski als Pianist tätig sein.⁶¹ Sowohl das Restaurant Charly's Dorfschänke als auch Charly's Bar lagen in der Motzstraße im Bayerischen Viertel in Schöneberg.⁶²

Während seiner Ermittlungen im Herbst 1936 stellte Woschke fest, dass kürzlich ein „arischer“ Pianist seinen Posten in der Dorfschänke an Lachs hatte abtreten müssen. Zwar läge ihm ein entsprechender Antrag Scherlinskis an die Kammer vor, wodurch eigentlich sowohl Lachs' Beschäftigung als auch die Entlassung des „arischen“ Musikers legitim gewesen sein dürften, doch musste der Kontrolleur etwas korrigieren: Scherlinskis Angabe, bei seinem Restaurant handele es sich um eine rein jüdische Gaststätte, treffe nicht zu. Vielmehr liege der Anteil jüdischer Gäste lediglich bei 50–60 %, „während das übrige Publikum sich zum größten Teil aus Theater-Gästen, insbesondere aber aus Arierinnen, zusammensetzt. Dass es heute noch möglich ist, arische Gäste in dieses Lokal zu ziehen, liegt daran, dass der Jude Cherlinski [sic ...] nach aussen hin seinem Lokal, wie ja schon der Name sagt, ein rein

58 Max Andress, 11. Sept. 1935, „Kontrollbericht“, LAB, A Rep. 243-01, Nr. 161, o. Bild-Nr.

59 So lud er den Geiger Bernard Alemany zum 23. Juli 1935 gegen eine Gebühr von 5 RM zu einem Vorspiel vor. Diese eigenmächtige Prüfungspraxis untersagte Joseph Goebbels allerdings im November 1935 grundsätzlich. Vgl. RKK-Akte Bernard Alemany, BAB, ehem. BDC, RK R 1, Bild-Nr. 730, 748, 750 sowie Goebbels, 29. Nov. 1935, „Leistungsprüfungen“, in: *AMRMK 2* (1935), H. 32, S. 99 (4. Dez.).

60 Vgl. RMK-Beitragskarte Woschke, BAB, RK A35, Bild-Nr. 680–682.

61 Lachs war seit 1920 mit der Jüdin Ella Scherlinski (geb. 22. Juli 1897) verheiratet. Ob diese mit Alfred Scherlinski verwandt war, konnte indes nicht ermittelt werden. Vgl. Heiratsurkunde Lachs-Scherlinski, Berlin 9. Dez. 1920, <http://www.ancestry.de/>, 13.11.2015.

62 „Jüdische Schweiz“ lautete die umgangssprachliche Bezeichnung des Viertels, in dem die meisten der ungefähr 16.000 Juden in Schöneberg lebten. Es überrascht daher nicht, dass die Kontrolleure insbesondere dort intensiv ermittelten. Vgl. Birgit Menzel, Walter Süß, „Das Bayerische Viertel – Die ‚Jüdische Schweiz‘. Etappen eines Vernichtungsprozesses“, in: *Orte des Erinnerns*, Bd. 2, hrsg. vom Kunstamt Schöneberg (= Reihe Deutsche Vergangenheit 119), Berlin 1995, S. 8–12, hier: S. 8.

‚bayerisches‘ Gepräge [Abb. 2] gibt und dadurch Arier irreführt. [...] Ich bitte Diesbezügliches zu veranlassen“⁶³.



Abb. 2: Anzeige der Dorfschänke im nach Woschke „rein ‚bayerische[n]‘ Gepräge“ (*Gemeindeblatt der jüdischen Gemeinde zu Berlin* 26 [1936], Nr. 15, S. 14 [12. Apr.]).

„Diesbezügliches“ erreichte Woschke allerdings nicht sofort. Zwar lehnte die RMK eine Weiterbeschäftigung des Kapellmeisters zunächst ab, doch widerrief sie diese Entscheidung „ausnahmsweise“ vorläufig bis zu dem Zeitpunkt, an dem ein „arischer“ Musiker als Ersatz gefunden worden wäre. Im Juli 1937 konnte Andress schließlich mitteilen, dass an Lachs' Stelle der „arische“ Pianist Stahlberg getreten sei.⁶⁴

Damit war die Angelegenheit jedoch nicht beendet. Selbst über ein Jahr später gab die RMK in Auftrag, erneut zu Lachs zu ermitteln, da dieser immer noch in Schöneberg gemeldet sei. Daraufhin teilte Lachs' in Berlin zurückgebliebene Ehefrau Woschke mit, dass sich ihr Mann im August 1938 in die Tschechoslowakei abgesetzt und dort eine Anstellung als Pianist in der Boccacio-Bar gefunden habe. Er beabsichtige nicht, nach Deutschland zurückzukehren.⁶⁵ Im Juni 1941 wurde Lachs ausgebürgert. Er emigrierte in die USA.⁶⁶

Zwischen 1933 und 1940 „streunten“ die Berliner Kontrolleure täglich als vermeintliche Musikexperten durch die Reichshauptstadt. Dabei verfügten sie zwar über geringe offizielle Befugnisse und gerieten deshalb oftmals in Konflikt mit offenbar untätigen Polizeiorganen. Doch sollte dies keineswegs darüber hinwegtäuschen, dass sie durch ihre Nachprüfungen, Diffamierungen und Berichte Hunderte, insbesondere jüdische Musiker*Innen im geringsten Fall in deren Berufsausübung einschränkten, im schlimmsten Fall in lebensbedrohliche Situationen brachten. Aus diesem Grund ist ihr Einfluss als bedeutend einzuschätzen. Indem sie die kulturpolitischen Bestimmungen im persönlichen Kontakt zu den Betroffenen rigoros umzusetzen versuchten, trugen sie erheblich zur alltäglichen Verfolgung der im NS-Regime unerwünschten Personen bei.

63 Woschke, 5. Nov. 1936, „Sonderbericht“, RKK-Akte Fritz Lachs, BAB, ehem. BDC, RK R 16, Bild-Nr. 1460, 1462.

64 Vgl. Schriftwechsel zwischen RKK, RMK, Ortsmusikerschaft Groß Berlin, Kontrollabteilung, Lachs und Scherlinski, 14. Jan. bis 8. Juli 1937, ebd., Bild-Nr. 1440–1456.

65 Vgl. Schriftwechsel zwischen RMK und Kontrollabteilung, 22. Sept. bis 13. Okt. 1938 sowie Woschke, 11. Okt. 1938, „Kontrollbericht“, ebd., Bild-Nr. 1436–1440.

66 Vgl. Frithjof Trapp, Werner Mittenzwei u. a. (Hrsg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, Bd. 2,2, München 1999, S. 551.

Rainer Nonnenmann (Köln)

Das Klingen des Stummen – Überformungen von Sehen und Hören am Beispiel auskomponierter Soli für Dirigenten

Man hat immer schon gern zugesehen, wie einer Musik macht.

Dieter Schnebel¹

Schlägt ein Dirigent beim Taktieren mit seinem Taktstock lärmend auf das Notenpult, oder tritt er mit seinem FuÙe den Takt, so muss man ihn rücksichtslos tadeln.

Hector Berlioz²

Wahrnehmungspsychologische Untersuchungen ergaben, dass der Gesichtssinn etwa 70 % der Aufmerksamkeit okkupiert. Gehörs-, Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn teilen sich dagegen die restlichen 30 % an kognitiver Informationsverarbeitung. Die bekannte Dominanz des Auges über das Ohr ist wissenschaftlich belegt – und doch zu relativieren, da beide Sinne jeweils andere Prägungen, Reichweiten und Wirkungsweisen haben. Wenn das Auge das Organ von Licht, Ratio, Aufklärung und Information ist, dann ist das Ohr der archaische, nächtliche Sinn und „ehestens Organ der Seele“³. Entwicklungsgeschichtlich hört der Mensch bevor er sehen kann. Und die Ohren gehen einem auf, wenn man plötzlich im Dunkeln oder mit einer Binde vor den Augen durch eine Wohnung, Stadt oder Landschaft tastet! Außerdem verschmilzt das menschliche Gehirn verschiedene Wahrnehmungsreize zu einem einzigen Informationseindruck. Das gilt auch für die Wahrnehmung von Musik. Konzerte sind ganzheitliche Ereignisse für mehrere Sinne. Neben Hörbarem spielt Sichtbares eine große Rolle. Die Bewegungen von Musikern und Dirigent erlauben Rückschlüsse auf das Hörbare. Zudem fühlt man die Bestuhlung, empfindet die Lufttemperatur des Saals, riecht das Parfüm der Nachbarin und schmeckt vielleicht gerade ein belebendes Kräuter-Bonbon. Nicht alle diese Sinneseindrücke sind gleichermaßen relevant, schließlich will man im Konzert vor allem hören. Dennoch kommt es zu einer Synthese der Reize. Daher kann selbst in einem visuell dominierten Medium wie dem Film das nachgeordnete Hören die Vorherrschaft des Sehens entscheidend ein- oder sogar komplett umfärben. Zuweilen bestimmt erst die Musik, ob eine bei mondheiler Nacht spazierende Frau durch expressive

-
- 1 Dieter Schnebel, „Kommentar zu ‚visible musik I‘ für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten (1960–62)“, in: Ders., *Denkbare Musik: Schriften 1953–1972*, hrsg. von Hans Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 269–272, hier S. 269.
 - 2 Hector Berlioz, „Der Dirigent: Zur Theorie seiner Kunst“, in: Ders., *GroÙe Instrumentationslehre*, Leipzig 1904, S. 269–307, hier S. 291.
 - 3 Dieter Schnebel, „Klang und Körper (1988)“, in: Ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 37–49, hier S. 42f. Zur philosophischen Deutung von Auge und Ohr vgl. auch Asja Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels ‚visible music‘* (= Körper – Zeichen – Kultur 14), Berlin 2005, S. 25ff.

Violenen zur träumenden Verliebten oder durch dunkel raunende Bassklarinetten zum baldigen Mordopfer wird.

Mit den Augen hört man besser

Die Interdependenz der Sinne bis hin zur Synästhesie brachte der französische Komponist und Regisseur Michel Chion in einem viel zitierten Satz auf den Punkt: „Man sieht etwas anderes, wenn man hört, und man hört etwas anderes, wenn man sieht.“⁴ Diese wechselseitige Überformung von Bild und Klang berührt einen kaum erschöpfend zu behandelnden Komplex intermedialer Kombinationsmöglichkeiten: Oper, Theater, Happening, Performance, Film, Video, Games und andere multisensorielle Spielarten, bei denen hör- und sichtbare Ereignisse sich wechselseitig überformen, kommentieren, illustrieren, verstärken oder konterkarieren. Bei bestimmten künstlerischen Arbeiten wird speziell das Hören durch Sichtbares manipuliert bzw. überhaupt erst generiert und stimuliert, wie es der zweite Aspekt von Chions Feststellung benennt: „man hört etwas anderes, wenn man sieht.“ In solchen Fällen ist Musik nicht bloß angewandtes Mittel zum Zweck der Modulation sichtbarer Ereignisse, sondern selbst Ziel und Thema verschiedener multi-, inter- und transmedialer Erweiterungen.⁵ Im Folgenden geht es nicht um die weit verbreiteten Befrachtungen von Musik mit visuellen Zutaten bei Mixed Media, Multimedia oder Interfaces, sondern um die der Musik selbst inhärente Multimedialität. Diesen seit den 1960er Jahren bis heute von verschiedenen Komponisten entfalteten Bereich systematisierte Dieter Schnebel am Ende seines Essays *Sichtbare Musik* (1966/68) mit der Auflistung folgender Aspekte: 1. Musik im Raum, 2. Musiker in Bewegung, 3. Musik im pointiert gestischen Spiel, 4. Musikalisches Theater mit all seinen Zwischenformen (also der Musik immanentes Theater, wie z.B. theatrale Vokalmusik und Sprachkomposition), 5. musikalisch gestalteter Film als sichtbare Musik, 6. Musik in ihrer graphisch symbolisierten Aufzeichnung, und 7. die Komposition musikalischer Extras und Nebensächlichkeiten.⁶

Mit dem Wechsel von klangzentrierten Konzepten zu konkret körperlichen sowie theatralisch-szenischen Aktivitäten bei der Hervorbringung von Klang – auch unter den Begriffen „Leiblichkeit“⁷ und „Embodiment“ diskutiert⁸ – reagierten in den 1960er Jahren verschiedene Komponisten auf die serielle Musik, die den Interpreten kaum mehr als mitschöpferischen Musiker behandelte, sowie auf die elektronische Musik, die überhaupt keinen Interpreten mehr benötigte. Die systematische Analyse und Ausgestaltung sichtbarer Komponenten der Instrumental- und Vokalpraxis war zudem eine Antwort auf die grassie-

4 Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990, zit. nach Cornelis Schwehr, „Neue Musik oder Neue Filmmusik. Zum Verhältnis von Film und Musik“, in: *Wechselwirkungen, Neue Musik und Film*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Hofheim 2012, S. 21–28, hier S. 24.

5 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004; Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2002; Christa Brüstle, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 73), Stuttgart 2013.

6 Dieter Schnebel, „Sichtbare Musik“, in: Ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 262–300, hier S. 296f.

7 Vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, hrsg. von Regula Giuliani, Frankfurt am Main 2000.

8 Vgl. Jin Hyun Kim, *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances unter besonderer Berücksichtigung medientheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektiven* (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 21), Osnabrück 2012.

rende Unsichtbarkeit von Musik im Zuge ihrer technischen Reproduktion über Lautsprecher und Kopfhörer.⁹ Radio, Schallplatte, mp3-Player, iPhone und Internet erlauben per Knopfdruck eben jenes „reine Hören“, das man während des 19. Jahrhunderts im Zuge der romantischen Entkörperlichung und Vergeistigung von Musik mittels aufwendiger Verdeckungen von Orchestern künstlich herzustellen versuchte. Zugleich jedoch wurde Musik in Fernsehen, Kino und Internet immer sichtbarer, so dass sich auch eine gegenläufige Tendenz abzeichnete. Immer mehr Menschen nehmen Musik mit Bildern wahr und neigen zu bildhaftem Hören und zur Assoziation ganzer Filmszenen, statt die Klanglichkeiten, Struktur- und Formverläufe von Musik zu erfassen. Die Symphonik von Bruckner, Mahler und Richard Strauss – durch Hollywood-Komponisten wie John Williams, Howard Shore oder Hans Zimmer längst geplündert – wird inzwischen selbst von Musikhochschülern kommentiert mit: „Klingt wie Filmmusik“.

Angesichts dieser Entwicklung rückte ausgerechnet derjenige Musiker ins Zentrum des Interesses, der bei der Einstudierung und Aufführung von Musik zwar eine zentrale Rolle spielt, aber als einziger selber keinen Klang hervorbringt und dies auch tunlichst unterlassen sollte: der Dirigent. Er interpretiert Musik durch Leitung eines Ensembles und die Möglichkeit, von seinen Gesten und Körperhaltungen auf Tempo, Dynamik, Charakter und Ausdruck der Musik zurückzuschließen. Der Dirigent ist eine Schlüsselfigur der musikalischen Interdependenz von Hören und Sehen. Das erklärt, warum sein Aktionsradius in verschiedenen Stücken eigens auskomponiert wurde. Etliche Komponisten thematisieren Aspekte und mediale Ausformungen von Sehen und Hören in speziellen Dirigenten-Kompositionen. Der Dirigent leitet hier seine Bewegungsabläufe nicht wie sonst implizit aus der Partitur ab, sondern erhält in solch genuiner „Dirigenten-Musik“¹⁰ eine explizit auskomponierte eigene Stimme. Der Dirigent selbst ist Material und Medium des Stücks.

Die Fokussierung auf solche auskomponierte Kapellmeister-Rollen erlaubt eine klare Auswahl aus der sonst inkompatiblen Überfülle audiovisueller Arbeiten, die während der letzten sechzig Jahre zu völlig unterschiedlichen Wechselwirkungen von Hören und Sehen führten und kaum mehr eine gemeinsame Vergleichsgrundlage erkennen lassen. Die teils chronologische, teils systematische Zusammenschau dieser Dirigenten-Stücke verdeutlicht Differenzen und Kontinuitäten zwischen den frühen Arbeiten und den um 2010 entstandenen Stücken, die unter den neuen Vorzeichen „Extended Music“ (Simon Steen-Andersen), „New Discipline“ (Jenifer Walshe) oder „Social Composing“ (Brigitta Muntendorf) andere technologische Möglichkeiten nutzen. Die *Dirigenten-Stücke* von Dieter Schnebels „sichtbarer Musik“, Mauricio Kagels *Instrumentalem Musiktheater* und Manos Tsangaris' *Szenischen Miniaturen* arbeiteten in den 1960er und 70er Jahren weitgehend ohne elektronische Hilfsmittel. Dazu zählen auch Yiran Zhaos Dirigentenquartette von 2012 und das initiale „Solo-Shrug ‚emotionale Reste‘“ in Nicolaus A. Hubers *Split Brain* für Kammerorchester (2015). Schlagzeuger in der Doppelrolle als Dirigenten finden sich in Helmut Lachenmanns *Air* (1968/69), Mauricio Kagels *Match* (1964) und Simon Steen-Andersens *Black Box Music* (2012). Die jüngeren Dirigenten-Kompositionen von Brigitta Muntendorf, Michael Beil, Xavier Le Roy und Alexander Schubert nutzen selbstverständlich audiovisuelle Zuspelungen und/oder Live-Elektronik.

9 Vgl. Michael Harenberg und Daniel Weissberg (Hrsg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*, Bielefeld 2010.

10 Vgl. Stefan Fricke, „Dirigenten-Musik“, in: *NZZM* 163.1 (2002), S. 24–27.

Dieter Schnebel: „visible music“

Der Rückschluss vom gehörten Klang auf ein damit assoziiertes Bild ist ein durch Alltagserfahrung und Medien automatisierter Reflex. Dieter Schnebel (*1930) versuchte diesen Mechanismus umzukehren, indem er durch sichtbar zur Schau gestellte Körper und Gesten imaginäre Klänge hören lassen wollte. Während ein von seiner Quelle abgetrennter Klang – etwa ein im Radio gehörter Paukenwirbel – unwillkürlich die Art seiner Hervorbringung imaginieren lässt, suggeriert umgekehrt auch das bloß sichtbare Wirbeln eines Paukisten den damit üblicherweise verbundenen Klang. Die durch die alltäglich erfahrene Ursache-Wirkungs-Relation verinnerlichte Verknüpfungsleistung, die beim Hören auch sehen und beim Sehen auch hören lässt, machte sich Schnebel zunutze. Stützen konnte er sich außerdem auf die im Konzert selbstverständlich simultane Wahrnehmung visueller Aktionen mit auditiven Resultaten. Die sichtbare Kraft, Schnelligkeit, Sanftheit oder Ruhe einer Spielweise verstärkt den hörbaren Charakter der Musik. Piano, Crescendo und Forte sind auch sichtbare Ereignisse, die im Konzert die akustische Spannung potenzieren: Die Bögen der Streicher ziehen langsam und sacht über die Saiten, tremolieren schnell und intensiv oder wogen chorisch auf und ab. Schnebel brachte die Verbindung von sicht- und hörbarer Klangerzeugung folgendermaßen auf den Punkt: „wer die Augen aufmacht, hat mehr vom Hören“¹¹, und „Die Geste ist so etwas wie ein optischer Ton“¹². In klassisch-romantischer Musik steht die sichtbare Geste jedoch nie für sich, sondern immer im Dienst der Klangerzeugung. In neuer Musik lässt sich dagegen jedwede Aktion auch eigenständig komponieren. Sämtliche Dimensionen einer Geste – Körper, Größe, Ort, Dauer, Verlauf, Rhythmus, Tempo – können getrennt gestaltet und zu völlig neuer Motorik kombiniert werden: „die Gesten gewinnen dann selbst musikalisches Wesen, werden zu optischen Klängen.“¹³ Latent ist dies bereits auch bei übersteigerten Virtuosen gesten der Fall, die sich zu theatralischen Marotten verselbständigen können. Und vollends gilt dies vom Aktionsradius des Dirigenten, der ohnehin nur stumme Gesten sehen lässt ohne direkt Klänge zu erzeugen. Für Schnebel lag es daher Anfang der 1960er Jahre nahe, explizit Dirigentenbewegungen zu komponieren. Wie wenig später Kagel im instrumentalen Musiktheater reflektierte schon Schnebel in seinem Zyklus *visible music I–III* das „Theater der Musik“ mit den angestammten Rollen von Musikern als Dirigent, Instrumentalist und Pianist.

Schnebel erlebte damals durch einen Zufall, wie musikalisch kodifizierte Gebärden zwangsläufig auch Klänge oder gar komplexe Musik imaginieren lassen: „Während einer Konzertübertragung im Fernsehen fiel der Ton aus, als die Kamera gerade eine Zeitlang den Dirigenten im Visier hatte, und man konnte allein nach seinen Gesten die Musik weiterdenken, sogar sich welche machen. Sichtbares, das selbst Hypostase der Musik, vermochte nun seinerseits musikalische Emanationen auszudünsten.“¹⁴

Schnebels Partitur von *visible music I* für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten (1960–62) besteht aus einem einzigen großformatigen „Notenblatt“, das sich auf allen vier Seiten

11 Schnebel, „Sichtbare Musik“, S. 268.

12 Schnebel, „Klang und Körper“, S. 47.

13 Ebd.

14 Schnebel, „Sichtbare Musik“, S. 272 und Christian Kesten, „Ermöglichtes Unmögliches. Oder: Der Tod ist schon etwas Seltsames. Gespräch mit Dieter Schnebel“, in: Theda Weber-Lucks (Hrsg.), *Dieter Schnebel. Querdenker der musikalischen Avantgarde*, München 2015, S. 34–48, hier S. 40f.

aufstellen und folglich aus vier verschiedenen Perspektiven lesen lässt.¹⁵ Vertikale Koordinaten sind dabei als Höhen umzusetzen, horizontale als Dauern und Einsatzabstände, sowie die Größe der graphischen Elemente (Linien, Punkte, Reihen, Kurven, Scharen) als Intensitäten. Beide Musiker agieren in paradigmatischer Arbeitsteilung: Der Dirigent zeichnet den mikro- und makrozeitlichen Verlauf und übersetzt den für sich genommen bereits gestischen „Notentext“ mit Händen, Fingern, Armen und Oberkörper in entsprechende Signale für den Instrumentalisten: „Die gelesenen Impulse werden in gestische verwandelt.“¹⁶ Die Höhe der Zeichen ist dabei – ähnlich einer Solmisation – durch Gesten zwischen Bauch- und Kopfhöhe umzusetzen, die Dauer der Ereignisse entweder durch Verharren oder Hin- und Herbewegungen in der Horizontalen, und die Intensitätswerte entweder durch räumliches Vor- und Zurückweichen oder durch die Größe der verwendeten Organe, vom einzelnen Finger über mehrere Finger bis zu Faust und Handfläche. Der Instrumentalist setzt dann die sichtbaren Gesten des Dirigenten und/oder die von ihm selbst vom „Notenblatt“ gelesenen Zeichen – je nach Wahl des Instruments – in analoge gestische Spielweisen und Klänge um. Die Überlagerung beider Gestaltungsweisen bewirkt schließlich ein komplexes audio-visuelles Gesamtergebnis.

Hinzu kommen verschiedene Arten der Lektüre und wechselnde Verhältnisse zwischen den Akteuren. Das Notenblatt kann wahlweise detailliert oder schnell und flüchtig gelesen werden, was entweder eine genaue, nachlässige oder überhaupt frei fantasierte Zeichenfolge des Dirigats bewirkt bzw. ein entweder exakt reaktives oder flexibles und subjektiv freies Instrumentalspiel. Damit fluktuiert auch die Interaktion zwischen den Musikern. Der Dirigent agiert gegen den Instrumentalisten entweder notengetreu, mithin objektiv, oder subjektiv, gleichgültig, autoritär oder gar sadistisch, indem er den Spieler beispielsweise über den Ambitus von dessen Instrument hinaustreibt, so dass dieser irgendwann nicht mehr folgen kann, oder indem er Ereignisse so langsam gestaltet, dass einem Bläser der Atem ausgeht. Ebenso verhält sich der Spieler gegenüber dem Dirigenten entweder befolgend, eigenständig oder negierend, indem er von dessen Gestik und Zeitgestaltung abweicht, diese variiert, ignoriert, dagegen opponiert, eigene Ideen integriert, und endlich selbst zu dirigieren beginnt, um den anderen spielend und gestikulierend zu dominieren. Die beiderseitige Interpretation der Graphiken wird so zu einem instrumentalen Musiktheater über die bei dirigierter Ensemble- und Orchestermusik zwischen den Beteiligten herrschende Kommunikation, Kooperation, Konkurrenz und Machtentfaltung.

Eine Entmachtung des Dirigenten hatte zuvor schon John Cage in seinem *Concert for Piano and Orchestra* (1957/58) gestaltet. Der Dirigent lässt hier seine Arme lediglich wie Uhrzeiger im Kreis wandern, um allenfalls noch wie ein Chronometer das nackte Verstreichen der Zeit anzuzeigen, statt wie ein barocker Zeremonienmeister oder romantischer Nachschöpfer aktiv gestaltend und expressiv interpretierend auf das Geschehen einzuwirken. Sonst als Feldherr Orchestermassen gebietend, erscheint der musikalische „Policeman“¹⁷

15 Ausgiebig mit Schnebels *nostalgie* und anderen visuellen Kompositionen befasst sich Asja Jarzina, vgl. Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten* und Florian Henri Besthorn, „visible music – Dirigent und Publikum als vermeintlich stumme ‚Klangspieler‘“, in: *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik* (= Resonanzen 3), hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn, Basel 2015, S. 291–308.

16 Dieter Schnebel, *Erläuterungen zur Partitur von visible music I für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten* (1960–62), Mainz 1971, S. 6.

17 John Cage, „History of Experimental Music in The United States“, in: Ders., *Silence*, Middletown 1976, S. 67–75, hier S. 72.

hier zum bloßen Uhrwerk oder Taktell verdinglicht bzw. überhaupt obsolet. Um die ein-komponierte Motorik und Körperlichkeit von Musikern in Projekten angemessen beschreiben zu können, in denen sich wie bei Schnebels *visible music* Musik und Theater zu einer gestischen Komposition verbinden, schlägt Florian Henri Besthorn analog zum Schauspieler den Begriff „Klangspieler“ vor.¹⁸ Der neue Terminus scheint jedoch unnötig, wenn man unter Musiker nicht bloß eindimensional einen Klangerzeuger versteht, sondern einen bei Live-Auftritten selbstverständlich auch leiblich und sichtbar gestikulierenden Akteur, dessen Bewegungen sowohl der Hervorbringung von Klang dienen als auch sich gegenüber diesem monokausalen Zweck teilweise oder vollständig zugunsten polyfunktionaler Performanzen verselbständigen können.

Schnebel: „nostalgie“

Schnebel arbeitete *visible music I* zu zwei theatralischen Solo-Stücken aus, in denen er alle Spiel- bzw. Dirigiergesten exakt fixierte. In *espressivo. Musikdrama für einen Klavieristen* (1961–63) (*visible music III*) agiert der Pianist mit stark gestischem Spiel gleichzeitig selbst als Dirigent. Und in der „gestischen Partitur“ von *nostalgie. Solo für einen Dirigenten* (1962) (*visible music II*) sollen stumme Dirigiergesten beim Publikum entsprechende Klang- und Musikvorstellungen evozieren. Das setzt allerdings voraus, dass die Betrachter Erfahrungen mit Konzertbesuchen haben, da sie die dargestellten Gesten und Posen sonst nicht kommunikativ anschließen können. An Requisiten vorgesehen sind Dirigentenstab, Podium mit Pult und Stuhl sowie weitere im Raum verteilte Notenständer mit aufliegenden Einzelblättern der Partitur. Schnebels „topografische Partitur“¹⁹ lokalisiert die Gesten zwischen dem unteren und oberen Blattrand über vier horizontale Linien in Höhe von Knien, Hüfte, Kinn und leger nach oben gestreckten Händen. Als Körperteile sind einzelne und mehrere Finger bezeichnet, linke und rechte Hand, geschlossene und offene Hand sowie Faust von vorne und von der Seite, stellenweise auch Oberkörper, Kopf, Beine und Füße. Die Abfolge der Gesten erfolgt alphabetisch und numerisch. Ihre Geschwindigkeit indizieren verbale Tempoangaben, teils in Verbindung mit gestrichelten Linien, welche die Bewegungsrichtung in Relation zur Mittelachse angeben. Unzureichend erfasst wird von dieser zweidimensionalen Kartographie lediglich die Bewegungstiefe („BT“) der Gesten, die entweder flächig auszuführen sind oder nach vorne und hinten in den Spielraum ausgreifen.

Insgesamt hat der Interpret sechs Dimensionen einzustudieren: 1. Ort der Realisation, 2. dazu passende Körperhaltung, 3. Gesten und deren Abfolge, 4. Tempo der Ausführung, 5. Bewegungstiefe, 6. Charakter der Gesten nach italienischen Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen.²⁰ Zudem kategorisierte Schnebel fünf verschiedene Gestentypen und dirigentische Verhaltensweisen: 1. „das reine Zeichnen von Musik“ im Sinne möglichst exakter Angabe von Tonhöhen, Dauern, Tempi, Dynamik, Klängen; 2. gestaltende Gesten wie Einsatzgeben, Abwinken, Dämpfen, Herausholen, Halten; 3. „von Musik inspirierte Dirigierbewegungen“, etwa das Sich-Wiegen bei einem Walzer oder „die Ruhe eines Adagios ausstrahlen“;

18 Florian Henri Besthorn, „visible music – Dirigent und Publikum als vermeintlich stumme ‚Klangspieler‘“.

19 Hierzu und im Folgenden Dieter Schnebel, *Erläuterungen zur Partitur „nostalgie“ Solo für einen Dirigenten*, Mainz 1971, S. 4ff.

20 Ebd. und „Im Gespräch: Dieter Schnebel mit Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (sowie Stefan Fricke)“, in: Theda Weber-Lucks (Hrsg.), *Dieter Schnebel. Querdenker der musikalischen Avantgarde*, München 2015, S. 49–65, insbes. S. 63.

4. suggestive und autoritäre Gesten wie das Fordern der Trompeten ganz hinten im Synchronorchester; sowie 5. „Dirigieren als Selbstgenuss“ mit fantastischen Bewegungen und geschlossenen Augen bei dazu passend vorgestellter Musik. Die Aufführung selbst bleibt stumm. Hörbar werden allenfalls heftige Bewegungen und vorgeschriebene Lautäußerungen (z.B. hörbares Einatmen als würde der Dirigent den Bläsern einen Einsatz gegeben). Doch Schnebel sieht auch die Möglichkeit vor, an bestimmten Stellen kurze Aufnahmen traditioneller Musik zuzuspielen, um dem Publikum eine den italienischen Ausdrucksangaben entsprechende Musik anzudeuten. Die Musikbeispiele sollen allerdings nicht zu bekannt sein und auch nur für Sekunden mit schwankender Aussteuerung „kaum hörbar, undeutlich und wie aus der Ferne“ zugespielt werden. Die anhand der Dirigiergesten imaginierte Musik soll lediglich punktuelle Konkretionen erfahren, welche die individuelle Vorstellungskraft des Hörbetrachters mehr anregen als auf real erklingende Musik verengen. Bestenfalls vermitteln allein die sichtbaren Gesten des Dirigenten jene klassisch-romantischen Affekte und Ausdruckscharaktere, die der Titel *nostalgie* beschwört.

Mit *Körper-Sprache für 3–9 Ausführende* (1979/1980) und *Poem für 7 Arme* (1988) schuf Schnebel später ebenfalls rein optische „Musik für Gliedmaßen“ ohne Einbeziehung der Stimmorgane. Dagegen verband er Sicht- und Hörbares in *Laut – Gesten – Laute* für 1–4 Darsteller (1981–89) und *Zeichen-Sprache. Musik für Gesten und Stimmen* (4 bis 10 Ausführende; 1987–89), wo er systematisch für jedes Gliedmaß ein eigenes Stück komponierte, um dessen gestische Möglichkeiten genau analysieren und präsentieren zu können. Nach diesen rein optisch-gestischen Stücken schuf er mit *MO – NO: Musik zum Lesen* (1969) ein Lese- und Bilderbuch für Hörer: „Die Lektüre des Buchs will im Kopf des Lesers Musik entstehen lassen, so dass er im Lesen allein seiend – mono – zum Ausführenden von Musik wird, für sich selbst Musik macht.“²¹ Die Buchseiten enthalten Worte und Texte, die sich auf Klänge beziehen, sowie Noten und Graphiken, deren gleichsam „auskomponierte“ Abwandlungen von Seite zu Seite verschiedene Klänge und Klangfolgen imaginieren lassen.

Mauricio Kagel: Film und Theater

Schnebels *nostalgie* erlebte in den 1960er Jahren eine lebhaftere Rezeption bei Publikum und Vertretern der Fluxus-Bewegung. Eine der häufigen Aufführungen erfolgte beim ersten Fluxus-Festival 1962 in Wiesbaden. Anschließend entstanden weitere Dirigenten-Stücke, etwa *Solo für Dirigenten* (1965) von George Maciunas und *Tender Music for Solo Conductor* (1965) von Takehisa Kosugi. Beide Verbalpartituren verzeichnen bestimmte Handlungen des alleinigen Dirigenten-Interpreten: Bühne betreten, Verbeugen, Schuhe binden, Socken hochziehen, Schuhe putzen, Abtreten, beliebige Objekte umkippen, aufrichten, neigen.²² Eine filmische Adaption von *nostalgie* gestaltete Mauricio Kagel (*1931) zusammen mit Alfred Feussner in der NDR-Fernsehproduktion *Solo* (1967).²³ Schnebels Konzept erfuhr so eine Erweiterung durch Szene, Licht, Requisiten, Kostüme, Masken, Perücken sowie genuin filmische Mittel: Kameraführung, Schnitte, Blenden, Manipulation von Laufrichtung und Tempo. Ferner gibt es Zuspieldungen von Orchesterklängen, Applaus, Kirchenglocken, einem eiernden Tonband und prasselndem Feuer. In Kagels Regie übernahm der Schauspie-

21 Dieter Schnebel, *MO – NO. Musik zum Lesen*, Köln 1969.

22 Vgl. Fricke, „Dirigenten-Musik“, S. 27.

23 Vgl. Dieter Schnebel / Mauricio Kagel, *Musik Theater Film*, Köln 1970, S. 205–214 und Mauricio Kagel, *Das filmische Werk I 1965–1985*, hrsg. von Werner Klüppelholz und Lothar Prox, Köln 1985.

ler die Rollen verschiedener Dirigenten-Typen wie Gustav Mahler, Richard Strauss, Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan sowie – aus der Reihe fallend – des Physikers Alfred Einstein mit wirrem Haar und dickem Schnauzbart.

Die verschiedenen Temperamente, Tempi und Ausdruckscharaktere demonstrierte Feussner mit entsprechenden Posen, die auch in einer Fotoserie festgehalten wurden. Im Film wandeln die Maestri zwischen Podesten, Stühlen und Instrumenten umher, vor sich hin dirigierend, summend, knurrend, seufzend, atmend, lachend, singend. Immer wieder ins Bild kommen dabei große Wandspiegel, die mit Jugendstil-Ranken und barbusigen Figurinen verziert sind, als seien es Sinnbilder der Ornamentik, Eitelkeit und erotischen Anziehungskraft der Pultlöwen. Deren Auftritte werden von weiteren Aktionen und Bildern überlagert, bis die Szenerie gegen Ende in Flammen aufgeht. Doch inmitten des Untergangsszenarios wird unbeirrt weiter dirigiert, wie einst Wilhelm Furtwängler 1943 bei den auf Anordnung Hitlers als Kraft durch Freude-Veranstaltung durchgeführten *Bayreuther Kriegsfestspielen*. Die Idee von Schnebels *nostalgie*, Musik durch Sehen imaginativ hören zu lassen, geht unter diesem Zuviel an Inszenierung, Requisiten, Bildern und Klängen freilich weitgehend verloren.²⁴



Abbildung 2: Mauricio Kagel / Alfred Feussner, *Solo für einen Dirigenten* (1967), Fotomontage anstelle einer Vorstellung, Palermo Dezember 1968, vgl. Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel: Musik Theater Film*, Köln 1970, S. 10f.

²⁴ Dagegen lässt Gerd Zacher in der Dieter Schnebel gewidmeten letzten Variation *No(-)Music* seines Orgel-Zyklus *Die Kunst einer Fuge* (1968/69) den Organisten den Contrapunctus I aus Bachs *Kunst der Fuge* stumm dirigieren (das „No“ des Titels meint sowohl „ohne Musik“, als auch das traditionelle japanische Nō-Theater), so dass das Publikum die vorher bereits in neun Variationen gehörte Musik nun anhand der Dirigiergesten erinnern kann.

In *Match* für drei Spieler (1964) übertrug Kagel stellenweise dem Schlagzeuger die Rolle des Dirigenten. Der Perkussionist agiert als Schiedsrichter im Wettkampf der sich wechselseitig die „Bälle“ in Gestalt von Pizzikati und anderen Spielweisen zuwerfenden zwei Cellisten. Er gibt Einsätze, winkt die Kontrahenten ab und markiert das Tempo. Seine Rolle als Schlagzeuger-Dirigent verselbständigt sich auch gegenüber der praktischen Koordination des Trios. Die Cellisten scheren sich oft überhaupt nicht um seine Anweisungen, die ihre Selbstverständlichkeit verlieren und zu dysfunktionalen Verweigerungen und Störungen der Kommunikation führen. Die in dirigierter Ensemble- und Orchestermusik herrschende Autorität, Hierarchie und Lenkungsstruktur löst sich auf. In Kagels *Finale* für Kammerensemble (1980/81) sinkt der Dirigent am Ende wie von einem Herzanfall getroffen zu Boden, wo er so lange liegen bleiben soll, bis das Publikum den Saal verlassen hat.²⁵ Im Gegensatz zu diesem theatralischen Exitus letalis ist die Selbstaufgabe des Dirigenten in Bernd Alois Zimmermanns *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*, Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Bass-Solo und Orchester (1970) eine zeichenhafte Konsequenz des auskomponierten Zerfalls der Musik und Bühnenaktionen. Gegen Ende setzt sich der Dirigent im Schneidersitz auf den Boden und hält sich die Hände schützend vor das Gesicht, wie um zu demonstrieren, dass jeder nur noch für sich alleine agiert und das Geschehen mit seinem inneren Zusammenhalt auch die direkte Ansprache des Publikums verloren hat.

Ähnliches ereignet sich in Klaus Hubers Orchesterwerk *Turnus* (1973/74), wo die Orchestermusiker nicht mehr auf den Schlag des Dirigenten reagieren und sogar sichtbar gegen dessen Autorität rebellieren, indem sie ihre Plätze verlassen und nach vorne treten, während der Dirigent selbst seine Arme wie zum Zeichen seiner Entmachtung langsam sinken lässt. Auch in Heinz Holligers *Atembogen* für Orchester (1974/75) stimmt der Schlag des Dirigenten nicht mehr mit den gespielten Partien überein, bis er am Ende schließlich so langsam wird, dass man ihn gar nicht mehr wahrnimmt. Stellenweise autonom und also „nutzlos“ agiert der Kapellmeister ferner in *ballati für singstimme, accompagnierensemble und in scene gestellten dirigenten* (2000) von Hans-Joachim Hespös, wo er gleich zu Beginn ein eigenes Dirigiersolo erhält und auch sonst seine Hände in keinem erkennbaren Zusammenhang mehr mit den Aktionen der Sänger und Instrumentalisten bewegt.²⁶ Jenseits der üblichen Hierarchie und Aufgabenstellung gestaltete Hespös auch in *ANJOL* für Dirigent und improvisierendes Baritonsaxophon (2000) „eine durchgängig autonome dirigierpartie von konzentriert innerer verklärtheit“, indem er den Dirigenten neben dem Saxophonisten als gleichberechtigten Mitmusiker behandelt, dessen Aktionen zwar ebenso integraler Bestandteil der Aufführung sind, zugleich aber in keinem kausalen Zusammenhang mehr mit denen des Instrumentalisten stehen.²⁷ In Hespös' Orchesterwerk *void* (2005) tritt der Dirigent schließlich erst am Ende des Werks auf, nachdem die Musiker ihr Zusammenspiel bereits die ganze Zeit über selbstverantwortlich organisiert haben und so die Entbehrlichkeit einer leitenden Autorität eindrücklich unter Beweis gestellt haben.²⁸ Mit Auftritt des Diri-

25 Vgl. Wieland Reich, „Figuren – Spiel – Ende – Gedanken – Stille. Versuch über Kagels Art schließlich zu enden“, in: *Mauricio Kagel* (= Musik-Konzepte 124), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2004, S. 97–106, inbes. S. 97f.

26 Vgl. Fricke, „Dirigenten-Musik“, S. 24–27.

27 Stefan Drees, „eindrucksvoll sich ausweitende ganzkörperfigurationen‘: Gedanken zur Theatralisierung des Dirigentenparts in Werken von Hans-Joachim Hespös“, in: *Die Tonkunst* 11 (2017) S. 508–513, hier S. 512f.

28 Ebd., S. 509.

genten gehen die Musiker dann nach und nach von der Bühne ab, indem sie den unsinnig gewordenen Maestro mit herumtröpfelnden Tischtennisbällen allein auf seinem Podium im „Regen“ stehen lassen.

Manos Tsangaris: „Lichtspiel“

Eine Fortsetzung von Schnebels *nostalgie* ist auch *Molto Molto* für Dirigenten und Licht (1980) von Manos Tsangaris (*1956). Die „szenische Miniatur“ entstand noch während des Studiums bei Kagel an der Kölner Musikhochschule. Der Dirigent kommt auf die Bühne, verbeugt sich und breitet im Hochkommen die Arme aus, als würde er „mit aller Kraft“ einen Fortissimo-Akkord halten (vgl. Abb. 3). Mit seinem Abwinken verlischt das Saallicht. Anschließend dirigiert er – ohne hörbaren Klang – sechs mit S1 bis S6 durchnummerierte verschiedenfarbige Scheinwerfer, die wie Solisten auf kleinen Podesten über die ansonsten leere Bühne verteilt sind. S1, S2 und S4 richten sich auf verschiedene Körperteile des Dirigenten. S3 beleuchtet einen neben dem Dirigentenpodest halb aufgerichteten Wandspiegel, so dass das davon reflektierte Licht den Dirigenten trifft. Der im hinteren Bühnenteil platzierte S5 wirft seinen Spot auf den Rücken des Dirigenten.

Während des lediglich zwei bis drei Minuten dauernden Stücks gibt der Dirigent den Scheinwerfern Einsätze, wann und wie stark sie zu leuchten haben. Er gestaltet ihre „dynamischen“ Intensitätskurven, hält sie und winkt sie ab. Analog zu *Le son de lumière* aus Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998) entstehen so unterschiedlich „orchestrierte“ Lichtakkorde oder polyphone Wechsel mehrerer Scheinwerfer. Zuweilen begleitet der Dirigent seine Gesten mit hörbarem Atmen, unterdrücktem Ächzen, Einsaugen von Luft und „Mitpfeifen“. Hinzu kommen Alltagsgesten, nervöses Wegzupfen vermeintlicher Fusseln vom Frack und Posieren vor dem Spiegel. Gegen Ende legt sich der Dirigent reglos hinter den Spiegel, während S6 aus dem Bühnenhintergrund ein lang gestrecktes „Crescendo“ vollführt. Mit einer hinter dem Spiegel hervorkommenden Hand winkt der Dirigent diesen Scheinwerfer schließlich ab und gibt damit zugleich dem Saallicht wieder den Einsatz. Der Dirigent steht auf, verbeugt sich, tritt ab und kommt sogleich wieder herein, um mit ausgebreiteten Armen nochmals alle sechs Scheinwerfer im Tutti zu präsentieren, als fordere er sie auf, sich für den Applaus zu erheben.

Molto, Molto schwankt zwischen Konzert und Theater sowie gestisch-expressiver Emphase und ironischer Dekonstruktion. Tsangaris lässt den Dirigenten mit bekannten Gesten eine Magie beschwören, die der Zuschauer parallel zu den auf- und abgeblendeten Scheinwerfern – ähnlich Schnebels *nostalgie* – mit imaginären Klängen verbindet. Zugleich verselbständigt Tsangaris die visuellen Ereignisse (Gesten und Licht) zum eigentlichen Material der Komposition. Die Dirigiergesten dienen nicht der Gestaltung opulenter Orchesterklänge, sondern der Koordination einer rein optischen Kammermusik von sechs Scheinwerfern, deren Intensitäten, An und Aus hinter dem Publikum ein zweiter Spieler am Mischpult regelt. Dass Tsangaris damit auch den Kult um berühmte Pultstars ironisiert, deutet der Stücktitel an. Im Gegensatz zu üblichen Ausdrucksanweisungen wie *molto vibrato*, *molto espressivo* oder *molto rubato*, die die Intensivierung einer bestimmten Spiel- oder Gestaltungsweise fordern, benennt das „Sehr Sehr“ von Tsangaris' Titel bloß eine verabsolutierte Steigerung ohne Inhalt: Leere Emphase in Reinform.

Fermatenpause und Haltegeste von drei Sekunden. Schließlich werden Dirigent I und III von Dirigent IV abgewunken, der zugleich für Dirigent II „→II_R“ zu Takt 28 den Einsatz zu weit ausholenden Kreisbewegungen der Taschenlampe in der rechten Hand gibt und dieses fünf Sekunden dauernde „Solo“ mit entsprechender Geste präsentiert. Abgewunken wird die Aktion dann mittels Auf- und Volltaktschlag von Dirigent III zu Takt 29, womit dieser zugleich den Beginn des Diminuendo der Taschenlampenbewegungen von Dirigent I markiert, dessen Verlauf al niente wiederum Dirigent II gestisch mitgestaltet. Im nachfolgenden Abschnitt überlagern sich dann Schlagfolgen Achtel = 100 MM mit den hörbaren Pulsationen der Metronome.

The image shows a handwritten musical score for four conductors (I, II, III, IV) across measures 25 to 31. The score is organized into four systems, each with a right-hand (R) and left-hand (L) part. The notation includes rhythmic values (e.g., 3'', 4.5'', 8'', 3.5'', 6'', 5''), intensity curves, and specific gestures like 'nimmt Metronom' and 'Licht'. There are also various symbols such as circles, triangles, and arrows, along with numerical values like 3'', 4.5'', 8'', 3.5'', 6'', and 5''. A metronome symbol is present with 'f=100' and 'x2'. The score is numbered '5' at the bottom.

Abbildung 4: Yiran Zhao, *Verwickelte Synästhesie I* für Dirigentenquartett (2012), S. 5, Takte 25–31

Die sichtbaren Schlag-, Kreis- und Tremolobewegungen, Intensitätskurven, Einsätze und Abwinkgesten werden durch die Taschenlampen stellenweise optisch sowie durch die Knack- und Pieptöne der Metronome auch hörbar akzentuiert bzw. kontrapunktiert. Das Publikum erlebt so eine auch hörbare Polyphonie sich überlagernder Schläge und Impulse. Üblicherweise das Zusammenspiel von Musikern gestaltend, wirkt das davon losgelöste Dirigieren in Zhaos *Verwickelte Synästhesie I* wie absurdes Theater: Die Dirigenten bleiben unter sich, um mit Gesten lediglich auf Gesten zu weisen: Zeichen zeigen auf Zeichen. Der sichtbare Nachvollzug dieses artifiziiellen semiotischen Verweisungszusammenhangs aus visuellen Rhythmen, Intensitäten und Polyphonien lässt den Hörer zuweilen auch Klänge und Musik imaginieren. Wie in Schnebels *nostalgie* ereignet sich dabei eben diejenige Verbindung von Sicht- und Hörbarem, die dem Stück den Titel gab: *Verwickelte Synästhesie*.

Weniger pur sind Zhaos Folgestücke *Verwickelte Synästhesie II und III*, wo die sichtbaren Gesten der vier Dirigenten nicht nur ein eigengesetzliches temporales Zeichensystem bilden,

sondern auch Klänge hervorrufen. Der Aktionsradius ähnelt daher dem von Schlagzeugern. In Teil II trägt jeder Mitwirkende einen kleinen Schellenkranz am Zeigefinger der rechten oder linken Hand, so dass deren Bewegungen jedes Mal ein Klirren hören lassen. Zudem schlagen und schnipsen die Akteure in ein halb gefülltes durchsichtiges Wasserbecken. Komplett unter Wasser bleiben diese Aktionen zwar sicht-, aber unhörbar, während sie auf der Wasseroberfläche zu Plätschern führen. In Teil III nutzen die vier Akteure ohne weitere Zusatzinstrumente ausschließlich ihre Hände zum Klatschen und Fingerschnippen, so dass Schläge, Pulsationen, Rhythmen und polyrhythmische Überlagerungen auch hörbar werden. Ein Vorbild hat Zhaos Kammermusik für Dirigenten in der reinen Dirigentenprobe, die Pierre Boulez, Bruno Maderna und Karlheinz Stockhausen im Vorfeld der Uraufführung von Stockhausens *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) im Rheinsaal der Kölner Messe abhielten, um die unterschiedlichen Metren und Tempi ihrer Partien einzustudieren. Obzwar lediglich als Probe gedacht, ließ sich dieses rein gestische Zusammenwirken von drei Dirigenten schon damals als musikalisches Theater bzw. als reine „Dirigenten-Musik“ erleben.

Nicolaus A. Huber: Emotionale Reste

Zu Beginn von Nicolaus A. Hubers *Split Brain* für Kammerorchester (2015) dreht sich der Dirigent zum Publikum. In einem vorausgehenden „Solo-Shrug („emotionale Reste“)²⁹ vollführt er verschiedene sprechende Gesten und Zeichen, die er – in der Partitur durch verbale Angaben spezifiziert – mit natürlicher Mimik, Körperhaltung und situativer Ausdruckskraft verbinden soll. Als erstes hebt der Dirigent seine Unterarme nach vorne in die Waagerechte, um mit beiden gestreckten Zeigefingern und „einvernehmlicher Siegesfreude“ lächelnd ins Publikum zu weisen, und zwar ausdrücklich wie Fußballstar Sebastian Schweinsteiger, der bei einer Meisterschaftsfeier des FC Bayern München auf diese Weise vom Münchner Rathausbalkon ins Publikum auf dem Marienplatz wies. Ab Takt 3 folgen energische Siegesgesten, geballte Faust wie zur „Selbstversicherung bei einem entscheidenden Punktgewinn“ von Tennisspieler Andy Murray, sowie eine hochgerekte Faust, die sich plötzlich zum sozialistischen Revolutionsgruß verändert. Die raumgreifenden Hand- und Armstellungen verändern sich ab Takt 5 zu kleinen, nicht minder aussagekräftigen Fingerzeigen: Daumen hoch „dafür“, Daumen runter „dagegen“, wie beim Telephonieren mit gestrecktem Daumen am Ohr und gestrecktem kleinen Finger vor dem Mund. Huber notiert die Aktionen der Finger exakt durchnummeriert vom Daumen (1) zum kleinen Finger (5). In Takt 7c bilden Finger 2 und 5 ausgestreckt mit Handrücken zum Publikum die in Italien übliche „mano cornuta“, die gehörnte Hand, eine vulgäre Geste, die in der Metal- und Rock-Szene mit gezeigter Handinnenseite auch als Satansgruß verbreitet ist. Ferner bilden 2 und 3 das „Victory“-Zeichen, 3 den „Stinkefinger“, und krümmen sich 1 und 2 zum Kreis.

Das rein pantomimische Fingertheater weicht ab Takt 9 wieder größeren Gesten: Arme hochreißen und „politisches Einverständnis spielen“; mit größerem Armwinkel und Handfläche „freundliche Geste“ zum Publikum; mit gesenkten Armen und Handflächen nach oben „päpstliche Geste“ mit „empfangenden Armen“ und „wiegender Güte“; Arme nach unten halten und bewegen „wie zur Beruhigung, dämpfend“; in Höhe des Nabels das Händedreieck der „Merkel-Geste“ bilden; Hände wie zum Gebet falten; mit aneinander gehaltenen „Dalai-Lama-Händen“ in Brusthöhe „nickend, lächelnd, verbeugend das Panorama

²⁹ Dieses Zitat und die nachfolgenden stammen aus der Partitur von Nicolaus A. Huber, *Split Brain* für Kammerorchester (2015), Wiesbaden 2017, S. 1–3.

2
Nicolaus A. Huber

5
l.v.

6

7

sub. ohne Bewegung

1 (R.H.)

Solo

Damen hoch-gestreckt, entsprechende Arm-bewegungen
„dafür“

Damen sub-nach unten
„dagegen“

a

1 5

b

1 2 3 4 5

c

5 2

d

3 2

e

2

f

3 2

etwas in Ohrhöhe
(1 am Ohr 5 vorne

ganze Handfläche zum Publikum, höher als in d etwas nach vorne „friedlich“

sub. Handrücken zum Publikum

„victory“-Spiel

(Ho.1)

Abbildung 5: Nicolaus A. Huber, *Split Brain mit vorausgehendem Solo-Shrug* („emotionale Reste“) für Kammerorchester (2015), Wiesbaden 2017, Takte 5–7

des Publikums in Segmenten „abgrüßend“. Die politisch oder religiös aufgeladenen Gesten durchkreuzt plötzlich in Takt 16 das Blöken einer Mäh-Box, woraufhin der Dirigent sofort beide Arme sinken lässt und ausschüttelt, als wolle er sich lockern oder alle bisherige Symbolik und Pathetik abschütteln. Dann dreht er sich zügig zum Orchester, geht „pointiert in Auftaktbereitschaft“ und gibt endlich den Auftakt „zum nächsten Stück“. Das Publikum ist dann aufgefordert, die hörbaren Klanggesten und sichtbaren Instrumentalaktionen der Musik auf die zuvor vom Dirigenten gegebenen Fingerzeige zu beziehen. Huber schreibt dazu im Werkkommentar: „Der Dirigent beginnt mit einem Solo bekannter Fingerzeige, dreht sich zum Orchester und zeigt dann mit den dirigierenden Händen, was da alles wirklich so drinnen steckt an Ausdruck und Struktur – und erst bei den spielenden Musikern!“³⁰

Die ersten Instrumentalaktionen sind ein Crescendo des Kontrabasses und ein hoher Liegeton der Pikkoloflöte, flankiert von einer kleinen Terz des Vibraphons und gefolgt von klangvoll zurückschnellendem Hihat, Schlag auf Röhrenglocke sowie Hin- und Herwiegen eines Rainmakers desselben Schlagzeugers II, der zuvor mit ganz ähnlichem Umwenden der Kipp- bzw. Mäh-Box das Blöken erzeugt hatte. Wie diese ersten Aktionen und Klänge lässt sich auch sämtliches nachfolgende instrumentale Blasen, Streichen, Tremolieren, Zupfen, Schlagen, Reiben, Gleiten, Halten, Dämpfen, Pausieren, Forcieren, Crescendieren, Diminuieren, Accelerieren, Repetieren etc. im Sinne der zuvor gezeigten „emotionalen Reste“ begreifen, nämlich ebenso gestisch, ausdrucksvoll und bedeutungsgeladen. Allerdings haben die instrumentalen Gesten nicht dieselbe Zeichenhaftigkeit und Eindeutigkeit wie die zuvor demonstrierten Kraft-, Sieger-, Glaubens- und Politikerposen, so dass sie auch ganz anders erlebt und „verstanden“ werden können. Eben diese unterschiedliche Zugangs- und Wirkungsweise benennt der Werktitel *Split Brain*. Ohne das verbindende Corpus Callosum arbeiten die beiden Hälften des menschlichen Gehirns unabhängig oder sogar konträr zueinander, die linke eher sprachlich, rational, analytisch, die rechte mehr emotional, spontan,

³⁰ Nicolaus A. Huber, Werkkommentar zu *Split Brain mit vorausgehendem Solo-Shrug* („emotionale Reste“) für Kammerorchester (2015), in: Ders., *Split Brain mit vorausgehendem Solo-Shrug* („emotionale Reste“), Wiesbaden 2017, Rückseite des Partiturerschlages.

impulsiv. Wie für Huber beim Komponieren entsteht so auch für den Hörer des doppelgesichtigen Stücks „ein Hin- und Hersausen von Informationen, Bildern und Wünschen zwischen beiden Gehirnhälften im Kopf“.³¹

Dass der Hörbetrachter bei seinen transmedialen Verknüpfungsversuchen keinen klaren Parametern folgen kann, sondern spontan und assoziativ reagiert, lässt auch die von ihm hergestellten Bezüge letztlich irrational und rätselhaft bleiben. Hubers Bezeichnung des vorausgehenden Dirigentensolos als *Shrug* deutet dies an. Er verwendete dieses Kunstwort erstmals in *Go ahead. Musik für Orchester mit Shrug* (1988). Gemeint ist damit „eine Art Sinnschwanken“ und „das achselzuckende Hören (nicht der achselzuckende Hörer)“.³² Huber geht es um dezentrierte, entsubjektivierte, unintentionale, nicht-analytische Arten des Hörens, die durch rezeptive Doppelbindung zwischen affektivem Mitgehen und reflektierendem Beobachten letztlich auf eine Selbstwahrnehmung der Wahrnehmung zielen. Erlebt der Hörbetrachter die sicht- und hörbaren Aktionen emotional, wird er auch seiner eigenen „Emotionalen Reste“ inne.

Helmut Lachenmann: Zeigen

In Helmut Lachenmanns (*1935) *Air* Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69, Neufassung 1994) gibt der Schlagzeugsolist – wie in Kagels *Match* – anderen Musikern mit Spielgesten zugleich Einsätze. Im Abschnitt „alla Marcia“ (Takte 127ff.) bespielen vier Tutti-Schlagzeuger unterschiedliche Instrumente und der Solist teils vorgeschriebene, teils unbestimmte Gerätschaften wie Möbel, liegendes Becken, Metall oder Holz. Wie bei einer Materialprüfung werden die konkret akustischen Eigenschaften der Objekte abgetastet. Dabei erlebt das Publikum jeden Schlag als Einheit von sichtbarer Aktion und je nach Intensität, Position und Material spezifischem Klangresultat. Doch anschließend wird die selbstverständliche Kausaleinheit von Ursache und Wirkung systematisch unterlaufen.³³

In Takt 140 führt der Solist einen „stummen Schlag“ aus, während er gleichzeitig verdeckt mit dem Finger auf den Fellrand einer Pauke schnippt, so dass ein von der sichtbaren Aktion abweichender Klang entsteht. In Takt 143 holt der Solist mit einem weichen Schlägel aus, während er hinter dem Rücken *fff* auf den Metallreifen eines Tomtoms schlägt. Die Trennung von sichtbarer Handlung und hörbarem Ergebnis wird offensichtlich, wenn er mit stummer Schlaggeste vor einem beliebigen Perkussionsinstrument in Wirklichkeit der Harfe den Einsatz zu einem Flageolett gibt, das dann an ganz anderer Stelle im Orchester erklingt. In Takt 145 gibt eine stumme Schlaggeste des Solisten den Einsatz zu einem Pizzikato *fffz secco* des 4. Violoncellos. Und in Takt 147 gerät das Geschehen vollends zum skurrilen Musiktheater. Während der Solist mit der rechten Hand ausholt, fährt er gleichzeitig im Verborgenen mit der linken über ein Guero, so dass der Eindruck entsteht, bei der Ausholbewegung knarre sein sklerotisches Armgelenk. Statt eines Perkussionsinstruments ertönt dann ein *fff*-Anschlag des Klaviers, dessen diminuierenden Liegeton die simultan *pppp* einsetzenden Hörner langsam crescendierend umfärben. Höhe- und Schlusspunkt der

31 Ebd.

32 Nicolaus A. Huber, Werkkommentar zu *Go Ahead. Musik für Orchester mit Shrug* (1988), in: Ders., *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 365f.

33 Vgl. das Kapitel „Der haptische und visuelle Aspekt der Klangproduktion – Affinitäten zum instrumentalen Theater?“, in: Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik des instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken* (= Kölner Schriften zur Neuen Musik 8), Mainz 2000, S. 67–73.

Passage ist ein letztes stummes Ausholen des Solisten vor einem beliebigen Instrument, zu dem parallel das mechanische Läutewerk einer „alten Wanduhr“ möglichst gut hörbar anläuft, bis dann anstelle des sichtbar attackierten Instruments der Ein-Uhr-Glockenschlag dieser Wanduhr ertönt.

All diese Camouflagen haben vordergründig nichts mit Lachenmanns „musique concrète instrumentale“ zu tun. Statt die Hörer von den Klängen auf die spezifisch mechanisch-energetischen Bedingungen von deren konkret instrumentaler Hervorbringung zurückschließen zu lassen, schaffen sie Illusionseffekte. Doch obwohl die inszenierte Aufspaltung von sichtbaren Aktionen und hörbaren Resultaten Lachenmanns instrumentalkonkretem Klangkomponieren widerspricht, lenkt gerade diese Trennung die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf die Kausaleinheit von mechanischer Ursache und klanglicher Wirkung. Denn die in Alltag und Instrumentalpraxis sich von selbst verstehende und daher zumeist unbeachtet bleibende Einheit rückt gerade durch das demonstrative Aufspalten von Ursache und Wirkung wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der stumm agierende Solist dirigiert nicht bloß andere Musiker, sondern fokussiert vor allem die analytische Fähigkeit des Publikums.

Brigitta Muntendorf: „Audiovisuelles Feedback“

Das von Brigitta Muntendorf und Rodrigo Lopez-Klingenfuss gegründete Ensemble Garage stellte 2009 bei seinem Debütkonzert im Rahmen der Reihe „Schlüsselwerke der neuen Musik“ des Netzwerks „ON – Neue Musik Köln“ Alvin Luciers berühmtes Konzeptstück *I am sitting in a room* (1968) ins Zentrum. Der kanadische Performer und Komponist hatte darin die Beschreibung des Aufbaus und Verlaufs seines Konzepts auf Tonband eingesprochen und diese Aufnahme anschließend über Lautsprecher wiedergegeben, erneut aufgezeichnet, abermals abgespielt und wiederum mitgeschnitten. Indem er diesen Vorgang mehrere Dutzend Mal wiederholte, schrieben sich die akustischen Eigenschaften des Aufführungsraums und der verwendeten Aufnahme- und Wiedergabegeräte immer stärker in die Mitschnitte ein, so dass sich verständliche Sprache sukzessive zum reinen Klang der Eigenfrequenzen des Saales transformierte. Denselben Prozess übertrug Brigitta Muntendorf (*1982) in *Überhall* für Ensemble, Video und Zuspield (2009) auf eine zweiminütige Passage für Ensemble, die während sechs Durchläufen immer stärker abgewandelt und verhallt wird. Wie bei Lucier werden so bestimmte Figuren geschluckt, Frequenzen gefiltert oder durch Resonanzeffekte künstlich verstärkt. Der Instrumentalklang löst sich immer weiter auf, bis am Ende aus Lautsprechern nur noch dröhnende Klangwellen zu hören sind, während die Musiker regungslos im Dunkeln sitzen und dem eigenen medialen Echo lauschen.

Parallel zur akustischen Verhallung wird ein vor der Aufführung aufgezeichnetes Video manipuliert, das den Dirigenten Mariano Chiacchiarini zeigt, wie er die zweiminütige Ensemblepassage dirigiert. Bei der Aufführung spielt das Ensemble dann mit Blick auf die Bühne nach diesem projizierten Dirigenten-Video. Analog zu Luciers Filterprozess wird diese Videosequenz durch digitale Manipulation bei jeder Wiederholung unschärfer. Die Bewegungen des Dirigenten verschwimmen zu schemenhaft tanzenden Farbflächen, bis die Musiker den Taktschlag kaum mehr erkennen können. Es kommt zur transmedialen Rückkopplung, bei der die optische Unschärfe die akustische potenziert. Die auskomponierten Abweichungen und elektronischen Verhallungen werden durch das Fade-out des Dirigenten und das daraus folgende ungenaue Zusammenspiel der Musiker zusätzlich verunklart. Die Folge ist auch ein rezeptionsästhetisches Feedback: Der sichtbar unschärfer werdende Diri-



Abbildung 6: Brigitta Muntendorf, *Überhall* für Ensemble, Video und Zuspield (2009), Ensemble Garage unter Leitung von Mariano Chiacchiarini, Uraufführung im Belgisches Haus Köln Juli 2009, Videostill bei 5'10''

gent und der zunehmend verschwimmende Ensembleklang verstärken und beleuchten sich wechselseitig. Zudem werden die scheinbar neutralen Reproduktionstechnologien Mikrophon, Lautsprecher und Video als manipulative Produktionsmittel kenntlich. Wie einst Lucier versinnbildlicht auch Muntendorf damit einen zentralen medienkritischen Aspekt des amerikanischen Medientheoretikers Marshall McLuhan, den dieser bereits in den 1960er Jahren auf die berühmte Formel gebracht hatte: „The medium is the message.“³⁴

Michael Beil: Multiple Musiker

Michael Beil (*1963) arbeitet seit *Doppel* für zwei Klaviere, Live-Audio und Live-Video (2009) mit Pure Data 0.43.4-extended und PDextended (DIVA) zur Wiedergabe, Manipulation und Kombination von Audio- und Video-Signalen mit Live-Auftritten und vorgefertigten Audio- und Video-Zuspieldungen. Indem er die verschiedenen medialen Dimensionen simultan, versetzt, kontrastierend, simulierend oder desillusionierend einsetzt, verbindet er sichtbare Bewegungen und hörbare Klänge zu polyphonen Komplexen aus live musiziertem Original und technisch reproduzierter Kopie – ein verwirrendes „Simulakrum aus Realität und Medialität“.³⁵

In *Blackjack* für Ensemble mit Live-Video und Zuspield (2011) sind die Musiker links und rechts am Bühnenrand platziert, um in der Mitte den Blick auf vier Sitze sowie eine Videoleinwand im Hintergrund freizugeben. Einzeln, paar- oder gruppenweise betreten die Instrumentalisten nach genau vorgeschriebenen Tempi, Richtungen und Gangarten die

³⁴ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964, S. 8.

³⁵ Rainer Nonnenmann, „Die Angst der Komponisten vor der Musik? Digitale Bild-Musik-Verbindungen bei Jens Brand, Orm Finnendahl und Michael Beil“, in: *MusikTexte* 129 (2011), S. 19–29, hier S. 26.

Bühne, um diese zu überqueren, sich hinzustellen oder auf einem der Hocker Platz zu nehmen. Dazu spielen sie entweder wirklich oder tun nur so als ob: einfache Akkorde, Schläge, Gesten, Ostinati, Läufe. Mittels Videokamera werden sie dabei gefilmt, um die Bilder zeitversetzt mit teils veränderter Laufgeschwindigkeit und Laufrichtung auf die Leinwand zu projizieren und wahlweise mit passendem oder unpassendem Audio-Zuspiel zu kombinieren. Da die Kamera auch Teile der Projektionsfläche erfasst, kommt es zu Video-Feedbacks. Die erneut gefilmten Videos erscheinen so ein zweites, drittes oder gar viertes Mal als Bilder im Bild. Bestimmte Ausschnitte der Aufführung werden so in der Aufführung selbst archiviert. Die verstrichene Zeit des Stückverlaufs lagert sich wie Sediment in den Audio- und Video-Verschachtelungen ab. Als Bühne und Video-Projektionen schließlich einmal vollkommen leer sind, tritt der Musiker auf, der bisher nur im Verborgenen das Geschehen leitete: der Dirigent.



Abbildung 7: Michael Beil, *Blackjack* für Ensemble mit Live-Video und Zuspiel (2011), Ensemble Musikfabrik unter Leitung von Otto Tausk, Regie von Thierry Bruehl, Uraufführung im Großen Sendesaal des WDR-Köln Februar 2012, Videostill bei 15'09''

Der Dirigent tritt aus dem Dunkel und nimmt auf der erhellten Bühne Platz (Takt 246, Minute 11'20). Mit einer im Video-Zuspiel abgefeuerten Schreckschusspistole beginnt er sein auswendig geschlagenes Solo (bis Takt 308). Zu seinen regelmäßigen 6/4-Takten spielen die Musiker repetierte Ostinato-Segmente, laufen paarweise sich kreuzend über die Bühne und erscheinen dementsprechend auch in den Video-Projektionen. Ebenso wird der Dirigent in den Videos verdoppelt, drei-, vier- und sogar fünffach. Mit dem Wechsel zu langsamem 4/4-Takt treten Tubist, Kontrabassist und zwei Schlagzeuger mit Kleiner und Großer Trommel

wie bei einem zeremoniellen Trauermarsch auf. Sie schreiten gravitatisch über die Bühne, indem sie das Spiel ihrer Instrumente jedoch lediglich simulieren. Ihre stummen Streich-, Blas- und Schlaggesten werden erst später als Videoprojektion mit realen Klängen von Ensemble und Audio-Zuspiel exakt kombiniert. Auf Zählzeit eins fällt ein Tutti-Akzent sowie auf die Zählzeiten drei und vier ein rasselnder Trommelwirbel. Die marschierende Miniaturkapelle wird nach und nach zum Tutti sämtlicher in drei Videoreihen auf der Leinwand erscheinenden Musiker ergänzt. Während der Dirigent schließlich abgetreten ist, dirigieren nur noch seine medialen Doppelgänger im Video weiter, teils synchronisiert, teils versetzt zu den hör- und sichtbaren Aktionen der Musiker. Den Schlusspunkt setzen vier Musiker, die alle gleichzeitig zum knallenden Becken-Schlag ausholen, diesen aber nur vortäuschen, während real aus dem Ensemble bloß eine zarte Zimbel ertönt.

Xavier Le Roy: Rattle-Double

Der Choreograph und Tänzer Xavier Le Roy (*1963) beobachtete Simon Rattle dabei, wie er 2003 mit den Berliner Philharmonikern Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* einstudierte. Aufnahmen dieser Proben fanden Eingang in den Dokumentarfilm *Rhythm is it* (2004) von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch. Le Roy studierte die Bewegungen des Dirigenten, lernte sie auswendig und übernahm sie in eine von ihm selbst aufgeführte Choreographie. Während Rattles Bewegungen der Aufführung von Strawinskys Musik dienten, fungieren sie in Le Roys *Le Sacre du printemps* (2007) als eigenständige Choreographie, die sich umgekehrt der Musik als Mittel zum Zweck eines „getanzten“ Dirigats bedient, das nicht aktiv die Musik gestaltet, sondern im Verlauf der Performance immer deutlicher wie ein Tanz auf diese reagiert. Das Resultat ist ein komplexer Verfremdungseffekt und wirft laut Le Roy mehrere Fragen auf: „When is one playing and when is one being played by this highly motile music? What is the moment before and after the sound, the movement, the intention to move, the motorics of the play? How much is our pleasure in listening to music rise in live performance conducted by a desire for, and a trouble about, the synchronicity of a well-functioning machine?“³⁶

Das Verhältnis von sichtbaren Dirigiergesten und hörbarer Musik wird vertauscht. Die Gesten sind nicht mehr musikalisch motiviert, sondern tänzerischer Selbstzweck. Erkennen lässt sich die Verkehrung der üblichen Kausallogik an kleinen Ungleichzeitigkeiten, Verzögerungen oder Übereilungen. Wer Rattles impulsives und im Fall des „Sacre“ besonders theatralisches Dirigat kennt – das der Film *Rhythm is it* einer breiten Öffentlichkeit bekannt machte –, wird seine charakteristische Gestik und Mimik auch in Le Roys *Sacre* wiedererkennen, doch verfremdet in einem anderen Gesicht und Körper mit Jeans und langärmeligem rotem T-Shirt anstelle des Fracks. Durch scheinbar bloße Nachahmung entsteht dennoch etwas Neues: einerseits eine ebenso kuriose wie unsinnige Rattle-Imitation, ähnlich dem auf internationalen Wettbewerben zu größter Meisterschaft getriebenen „Luftgitarren“-Spiel; andererseits handelt es sich bei aller Wiedererkennbarkeit des Stardirigenten um eine eigenständige Choreographie, die ihre Legitimation nicht zuletzt daraus zieht, dass Strawins-

36 Xavier Le Roy, www.xavierleroy.com/page.performances, abgerufen am 30. März 2016. Vgl. auch Mariama Diagne, „Klang-Körper dirigieren: Gesten der Vermittlung im zeitgenössischen Tanz bei Xavier le Roy und Jonathan Burrows & Matteo Fargion“, in: *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik* (Resonanzen 3), hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld, Florian Henri Besthorn, Basel 2015, S. 435–459, inbes. S. 441–452.

ky seinen *Sacre* als Ballettmusik komponierte und es also nur folgerichtig ist, diese Musik mit körperlichen Bewegungen zu kombinieren, auch wenn es sich bei diesen nicht mehr um Tanz im engeren Sinne handelt, sondern um „Konzepttanz“.³⁷ Allenfalls wird das üblicherweise der Leitung eines Orchesters dienende Bewegungs- und Minenspiel eines bestimmten Dirigenten als Tanz verselbständigt.



Abbildung 8: Xavier Le Roy, *Le Sacre du Printemps* (2007)

Mit der funktionellen Umkehrung von sichtbarem Dirigat und hörbarer Musik verkehrt Le Roy auch die übliche Rollenverteilung von Bühne und Auditorium. Der Akteur soll ohne Bühne auf derselben Ebene des Publikums vor schwarzem Hintergrund auftreten und in Richtung Publikum dirigieren, als wende er sich an ein Orchester. Das Publikum erlebt die pantomimisch nachgestellten Gesten und Gesichtsausdrücke von Rattles Berliner *Sacre*-Dirigat folglich in einer Weise, die das Konzert nicht bietet, weil dort der Dirigent dem Publikum den Rücken zukehrt. Le Roys umgekehrtes Setting führt nun dazu, dass das Publikum gleichsam als Orchester bzw. wie die Berliner Philharmoniker angesprochen wird. Gibt der Tänzer den Posaunen hinten rechts im Orchester den Einsatz, so ergeht diese Aufforderung tatsächlich an die entsprechende Sitzreihe rechts hinten im Publikum. Die Identifikation des Publikums mit dem Orchester wird auch gestützt durch die Art der akustischen Wiedergabe der Berliner *Sacre*-Einspielung über zwei Subwoofer und sechzig im Saal verteilte Lautsprecher. Lediglich zwei Lautsprecher befinden sich im Rücken des Akteurs, fünfzig dagegen unter den Sitzen des Auditoriums, das folglich mitten im Klang sitzt und sich vorkommen muss, als säße es im Orchester oder sei selbst das Orchester. Die Besucher werden also gleich doppelt animiert, durch den von Le Roy gedoppelten Simon Rattle und die vom Publikum selbst gedoppelten Berliner Philharmoniker.

³⁷ Ebd., S. 447.

Simon Steen-Andersen: Conductor in the Box

Direkte Ansprache durch eine andere Art von Dirigent erfährt das Publikum auch in Simon Steen-Andersens (*1976) halbstündiger *Black Box Music for percussion solo, amplified box, 15 players and video* (2012). Der Schlagzeugsolist steckt während des gesamten Stücks seine Hände in eine schwarze Kiste, in der alle seine Hand- und Fingerbewegungen von einer Videokamera aufgezeichnet und für das Publikum gut sichtbar im Rücken des Perkussionisten auf eine Leinwand projiziert werden, die idealerweise die gesamte Bühnenseite des Saals ausfüllt. Indem der Solist immer wieder einen kleinen Vorhang vor der Kamera öffnet und schließt, erscheint der Puppenkistenvorhang im Video vielfach vergrößert wie ein echter Theatervorhang. Nach dem ersten Öffnen gibt der Solist mit energisch gespreizten Händen dem draußen im Saal an drei Seiten um das Publikum platzierten Ensemble den Einsatz zu einem ouvertürenhaften Tutti-Akkord. Auch im Folgenden spielt das Ensemble nach den im Video erscheinenden Hand- und Dirigiergesten. Deren raumgreifende Projektion vermittelt den Eindruck, als erstrecke sich die Miniaturbühne im Inneren der „Black Box“ in den Saal der Aufführung, oder stecke umgekehrt der Saal samt Publikum im Kisteninneren. Der Hörbetrachter bleibt dadurch nicht distanzierter Besucher des Konzerts bzw. grotesken Puppen- und Handtheaters, sondern wird selber ein Teil dieser „Black Box Music“. Denn wie das hinten, links und rechts um ihn verteilte Ensemble wird auch er von den übergroß auf den gesamten Bühnenprospekt projizierten Gesten des Dirigenten-Solisten agitiert.

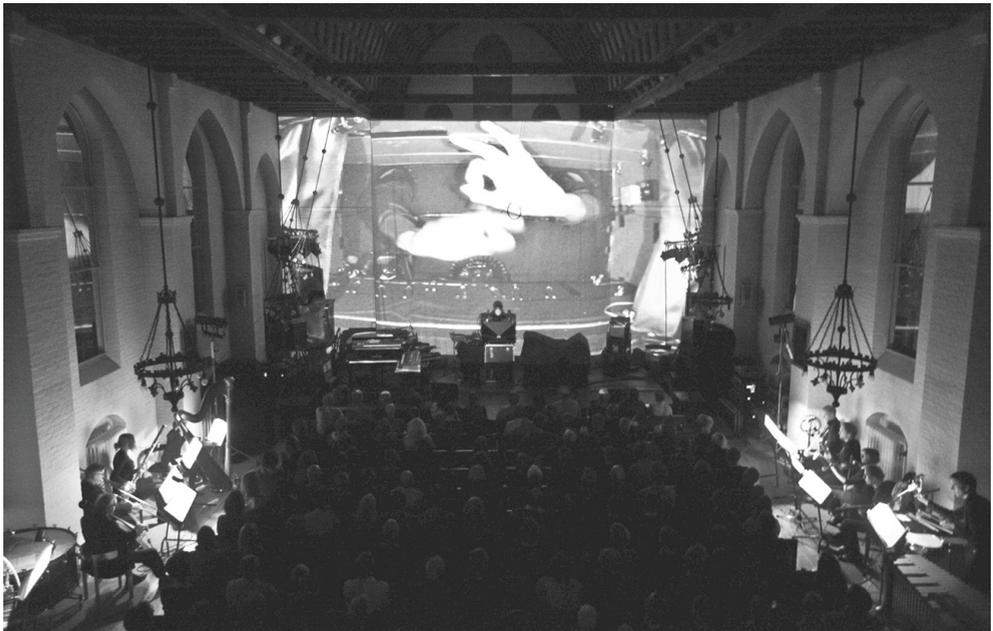


Abbildung 9: Simon Steen-Andersen, *Black Box Music for percussion solo, amplified box, 15 players and video* (2012), Aufführung in der Konzertkirchen Kopenhagen, Wundergrund Festival am 26. Oktober 2013

Im ersten Teil des dreiteiligen Stücks entfaltet der Schlagzeuger-Dirigent eine virtuose Hände-Choreographie. Mit kodifizierten Fingerstellungen und Gesten gibt er – ähnlich einer

Solmisation – den Instrumentalisten den Einsatz zu bestimmten Spielweisen: Tremolieren und Wirbeln, Glissandieren, Wawa-Dämpfer, Liegetöne. Die Gesten sind so sinnfällig, dass auch das Publikum deren Zuordnung zu bestimmten Klängen nach wenigen Malen versteht und die durch bestimmte Handzeichen verlangten Klänge antizipieren kann. Für die Wawa-Effekte der Posaune spreizt der Solist seine Finger wie einen auf und zu schnatternden Schnabel. Und mit dem zum Lauf eines Revolvers gestreckten Zeigefinger samt Daumen als Schlagbolzen gibt er den Einsatz für Schreckschuss-Pistolenschüsse. Der zunächst länger ausgesparte und dann plötzlich gezeigte Mittelfinger ruft schließlich den im amerikanischen Fernsehen verwendeten Zensurton hervor. Mit anderen Aktionen bringt der Schlagzeuger selber Klänge hervor, etwa mit Schlägen auf den mikrophonierten Kistenboden, die im Ensemble mit dumpfen Trommelschlägen korrespondieren. Die anfängliche definitivische Zuordnung von gestischen Zeichen und hörbaren Klängen bezeichnet Steen-Andersen in seinem Werkkommentar mit dem Neologismus „Disambiguation“, der so viel wie „Verunzweideutigung“ bedeutet.³⁸ Durch strikt wiederholte Kombination bzw. Pawlow'sche Konditionierung verschmelzen die getrennten Bedeutungen von Zeichen und Klängen zu ein und denselben Reizen.

Im zweiten Teil von *Black Box Music* präpariert der Schlagzeuger das Kisteninnere nach und nach mit verschiedenen Utensilien, Luftballons, Handventilatoren, Plastikbechern und aufgespannten Gummis, die gezupft und durch Lautsprecherverstärkung im Saal hörbar gemacht werden. Auch hier schafft Steen-Andersen sichtbare Verbindungen zwischen den Ereignissen in der Kiste und den Instrumentalklängen des Ensembles. Mit Händen gezupfte oder durch rotierende Schnüre an einem Motor traktierte Gummis, die in der Videoprojektion als zwischen Saaldecke und Boden gespannte riesige Basssaiten erscheinen, entsprechen knallende Bartók-Pizzikati des Kontrabasses. Durch weitere Verknüpfungen durchdringen sich Bild und Ton, Kiste und Saal, Groß und Klein, Mechanik und Musiker immer stärker. Das Innenleben der Kiste wird mit immer mehr Gerätschaften ausgestattet und zunehmend turbulenter bespielt, bis das überdrehte Geschehen endlich unter eingeblasenen Luftschlangen kollabiert: an Over-Entertainment erstickt. Steen-Andersen selbst deutete sein Stück folgendermaßen: „Black Box‘ Music could be said to be a deconstruction of conducting and puppet theatre as well as an exploration and exploitation of the audio/visual relations inherent in conducting and staging. The ‚grand show‘ will be in three movements, starting with ‚Ouverture‘ and ‚Disambiguation‘ and then finishing off with a festive, pompous, self-implosion ‚Finale‘.“³⁹

Alexander Schubert: Extended Conductor

Während Steen-Andersens *Black Box Music* den Solisten auch als Dirigenten auftreten lässt, macht Alexander Schubert (*1979) gerade umgekehrt den Dirigenten auch zum Solisten. Der technisch versierte Komponist und studierte Informatiker nutzt – wie viele seiner Generation – selbstverständlich MIDI-Anschlüsse, Audio Signal Processing sowie Bewegungserfassungs-Software wie „Motion Capture“ oder den 3-D-Sensor „Kinect“ der Microsoft-Spielekonsole „Xbox“. Live-Auftritte erweitert er damit zu interaktiven Performances und intermedialen Gesamtveranstaltungen, bei denen die Musiker über Körperbewegungen und Gesten auch Audio- und Videoprogramme steuern. In *Point Ones* für erweiterten Dirigenten,

38 <http://www.edition-s.dk/media/black-box-music-excerpts>, abgerufen am 20.04.2016.

39 Ebd.

kleines Ensemble und Live-Elektronik (2012) verwendet Schubert den Dirigenten wie gewöhnlich als Leiter des Ensembles sowie passagenweise auch als einen selber Klang hervorbringenden Akteur. Der Dirigent ist mit Sensoren versehen, die seine Armbewegungen und Körperhaltungen in elektronische Klänge verwandeln. Indem er den Takt schlägt, Einsätze gibt sowie neue Abschnitte bzw. Cues markiert, ruft er zugleich mit seinen Bewegungen – in der Partitur auf zwei Systemen für linke und rechte Hand notiert – elektronische Sounds ab.⁴⁰ Der Hörbetrachter erlebt so eine elektroakustische Performance, bei der sich instrumentale und digitale Klangerzeugung bis zur Ununterscheidbarkeit durchdringen.⁴¹

Die Verkopplung von Bewegungen und Klängen erfolgt nach gewissen Gesetzmäßigkeiten. Eine bestimmte Bewegung ruft folglich auch einen bestimmten Klang hervor. Je wilder die Motorik des Dirigenten desto energetischer und kantiger die elektronischen Sounds. Dennoch ist im Detail nicht vorhersehbar, welche Bewegung welches Resultat bewirkt, so dass vom Akteur auch individuelle Experimentierfreude und Improvisationslust gefordert sind. Erstmals in der Musikgeschichte erscheint der Dirigent nicht einfach nur stumm gestikulierend, um die Klanggebung anderer Musiker zu formen, sondern seinerseits als ein Klang hervorbringender Musiker bzw. als ein menschlich-elektronischer Hybrid. Der Körper des Dirigenten wird leibhaftig zum Klangkörper einer Live-Performance, bei der er seine angestammte Rolle als Leiter des Ensembles schließlich in einer eigenen Kadenz vollends ablegt, um sein Gestikulieren zu theatralisch-choreographischen Improvisationen zu verselbständigen und damit zugleich die Wiedergabe vorgefertigter Samples sowie live-elektronischer Veränderung des mikrophonierten Ensembleklangs zu steuern. Das exaltierte Dirigieren tendiert zu Tanz, Theater und Schattenboxen, mithin zu einer von lautstark knisternder Elektronik begleiteten Pantomime in der Art einer grotesken Dirigenten-Karikatur. Da jedes Zucken unmittelbar mit Klang einhergeht, vermag sich die Kausalkette in der Erfahrung des Hörbetrachters auch umzukehren: Nicht der zappelnde Dirigent steuert die Elektronik, sondern er selbst wirkt wie eine unter Hochspannung gesetzte Marionette. Der musikalische Allesbestimmer als Getriebener – der Dirigent denkt, die Maschine lenkt.

40 Vgl. Stefan Drees, „Gestische Momente und energetisches Potenzial – zur Musik Alexander Schuberts“, in: *NZfM* 175, Heft 3 (2014), S. 48–51; Rainer Nonnenmann, „Der Mensch denkt, die Maschine lenkt: Ein Porträt des Komponisten Alexander Schubert“, in: *MusikTexte* 153 (Mai 2017), S. 33–42, hier S. 36f.

41 Ähnlich den Komponisten, Performern und Interface-Designern Stelarc, Laetitia Sonami, Franziska Baumann oder Suguro Goto arbeitet beispielsweise auch Chikashi Miyama bei interaktiven Multimedia-Performances mit selbstgeschaffenen Interfaces (etwa dem Kontakt-Handschuh „Qgo“ oder dem Sensorfeld „Peacock“) stets in Personalunion als Dirigent, Tänzer, Klangkörper und Projektionsfläche.

Besprechungen

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.

Die Bezeichnung *Musica enchiriadis* steht in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur für die älteste überlieferte Musiklehre, welche vor dem Hintergrund der Kultur der Karolingerzeit versucht, Theorie und Praxis von Musik miteinander zu verbinden. Die Bezeichnung steht dabei pars pro toto für zwei unterschiedliche Überlieferungsformen: Durchdringt der Traktat *Musica enchiriadis* (im engeren Sinn) Fragen von musikalischer Notation, den Eigenschaften der acht Modi sowie einer mehrstimmigen Musikpraxis nach logischen, wissenschaftlichen Prinzipien, so lehrt und kommentiert die *Scolica enchiriadis* weitgehend dieselben Inhalte mit flacher Progression und in der antiken Tradition des Lehrer-Schüler-Dialoges. Die doppelte Überlieferungsform dieser Musiklehre sowie deren breite Rezeption und stetige Erweiterung trat spätestens mit der historisch-kritischen Edition von Hans Schmid 1981 (*Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis. Recensio nova post Gerbertinam altera*, München 1981) deutlich zutage. Schmid's philologisch ausgezeichnete, jedoch vollständig auf Latein verfasste Arbeit regte zu weiterführenden Forschungsarbeiten an, denen auch Übersetzungen der jeweils untersuchten *Enchiriadis*-Texte ins Deutsche oder Englische beigelegt wurden (z. B. die Edition und deutsche Übersetzung der *Scholia enchiriadis* in: Dieter Torkewitz: *Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Stuttgart, 1999; oder die engl. Übersetzung der *Musica* und *Scolica enchiriadis*: Raymond Erickson: *Musica Enchiriadis and Sco-*

lica Enchiriadis, hrsg. von Claude V. Palisca, New Haven 1995). Diese hervorragende Forschungsbasis führte wohl dazu, dass die *Musica enchiriadis* bis vor kurzem in keiner vollständigen modernen deutschen Übersetzung vorlag; ein Umstand, der insbesondere in der aktuellen Hochschullehre durchaus eine unbefriedigende Situation darstellte: Da Latein keine Studienvoraussetzung mehr bildet, ist auch das intensive Quellenstudium zentraler Texte im nicht spezialisierten Regelstudium durchaus schwierig geworden. Diese Lücke schließt die 2016 von Petra Weber herausgegebene lateinisch-deutsche Ausgabe der *Musica enchiriadis*, welche damit die bisher einzige, jedoch sprachlich wie auch in Übertragungsfragen längst überholte Übersetzung von Richard Schlecht aus dem Jahr 1874 ablöst (in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 11 [1874], S. 163–191).

Das Ziel der vorliegenden zweisprachigen Ausgabe ist dabei jedoch keine streng wissenschaftliche Neuausgabe; vielmehr ist das „Büchlein [...] primär für die Lehrpraxis gedacht“ (S. 7). Durch die Übersetzung sollte der Text „möglichst vielen wissenschaftlich an der Musik Interessierten zugänglich bleib[en]“ (S. 7). Dieser Funktion und dem studentischen Zielpublikum entsprechend, sind der Edition und Übersetzung drei einleitende Kapitel von drei verschiedenen Hochschullehrern mit je unterschiedlichen Fokussierungen auf die Quelle vorangestellt. In der Mitte des Bandes geben vier farbige Faksimileseiten aus der Handschrift I-Rvat Pal. lat. 1342 einen unmittelbaren Einblick in die farbenfrohen mittelalterlichen Darstellungen der musiktheoretischen Diagramme; eine kurze, aber gut sortierte Literaturliste rundet schließlich den einführenden Charakter des Bandes ab.

Im Zentrum des Bandes steht die Quelle als Text. Der lateinische Text ist dabei der Edition von Schmid unverändert, jedoch ohne Anmerkungen und ohne kritischen Apparat, entnommen, satzweise gegliedert sowie pro Kapitel durchnummeriert. Diese

streng strukturierte Darstellung hilft insbesondere beim Abgleich des Originals mit der jeweils auf der gegenüberliegenden Seite stehenden deutschen Übersetzung, die ebenfalls satzweise gegliedert und durchnummeriert ist. Der didaktisch angelegten Textgegenüberstellung entspricht schließlich auch die Entscheidung der Herausgeberin, alle Diagramme („*descriptiones*“) sowohl in der Edition als auch in der Übersetzung abzubilden. Die Dasia-Zeichen werden in der lateinischen Edition quellentreu nachgebildet, innerhalb der Übersetzung jedoch durch arabische Ziffern wiedergegeben, wobei die unterschiedlichen Tetrachorde durch Kippung, Spiegelung und Drehung der Ziffern angezeigt werden. Wenn relevant, sind den Diagrammen im deutschen Text zusätzliche Übertragungen in moderne Notenköpfe auf fünf Linien, jedoch ohne Schlüsselung hinzugefügt.

Diese auf den ersten Blick ungewöhnliche „Neucodierung“ von historischen Zeichen soll den vielfältigen „Formen der graphischen Darstellung“ (S. 47) des Originals Rechnung tragen und „als Hilfe zur Lektüre der originalen Notierungen denjenigen dienen, die sich nicht sofort auf die unmittelbare Anschaulichkeit der *descriptiones* meinen einlassen zu können“ (S. 47). Tatsächlich helfen die jeweils eindeutig identifizierbaren Ziffern dabei, die Noten lesend und nicht nur buchstabierend erfassen zu können und ermutigt die Studierenden dazu, sich auch andere historische Notationsformen fließend anzueignen.

Darüber hinaus werden der Übertragung zahlreiche Erläuterungen in Wort und Zahl beigelegt, welche das schnelle Textverständnis fördern. Übersetzungsentscheidungen bzw. dahinter liegende Probleme der Begriffsgeschichte werden in Fußnoten diskutiert und mit weiterführender Literatur versehen.

Aus dieser sehr sorgfältig und aufwendig gestalteten Ausgabe wird deutlich, dass auch im Unterricht die hauptsächliche Textarbeit in der deutschen Spalte geschieht; die lateini-

sche Edition dient vorwiegend dem synoptischen Abgleich mit dem Original, weiterführende Erläuterungen und Begriffsarbeit werden durch die Lehrperson angeleitet.

Zu dieser abgebildeten Unterrichtssituation fügen sich schließlich auch die drei Einleitungen als hinführende Kommentare ein, welche aus unterschiedlichen Perspektiven Informationen zum kulturellen Umfeld und der damit verbundenen Interpretation der Musiklehre bieten: Michael Klaper verweist zu Beginn auf verschiedenartige intertextuelle Bezüge und ihre Deutungsmöglichkeiten des Textes in Bezug auf die karolingische Antikentradition (S. 11–23). Im Anschluss daran beschreibt Andreas Traub in einer sehr textnahen Lesung Ziel und Sinn der Musiktheorie dieses Traktates: Die Schüler mussten lernen, „im aktiven Hören“ zu erschließen, welche „Qualität“ und „Wirkungsmacht“ die einzelnen Töne, insbesondere die „*finales*“ im melodischen Zusammenhang besitzen (S. 25–35). Petra Weber rundet die Einleitung mit einer kulturwissenschaftlich-systematischen Betrachtung des Textes ab (S. 37–46). Mit ihrer Lesart zeigt sie, dass die Mehrstimmigkeitslehre des Traktates durch die wissenschaftliche Logik und die rationale Durchdringung des Textes per se das Quintorganum zunächst „*ermöglicht*“, das Quartorganum jedoch geradezu „*erzwung[en]*“ hat (S. 37). In dieser Engführung von Textlogik und Tonsystem wird auch Webers Verständnis von „Text“ deutlich, welches – zusätzlich zur didaktischen Funktion des Bandes – wiederum die Voraussetzung für sämtliche Interpretationen bildet.

Obwohl einige Übersetzungsentscheidungen der Herausgeberin (z. B. die durchgehende Wiedergabe von „*symphoniae*“ mit „Konsonanz“) durchaus diskussionswürdig sind, ist es ihr zu danken, dass in Zukunft nicht nur zusätzlich zu den philologischen Vorarbeiten und der englischen Übersetzung von Raymond Ericksen eine deutsche Übersetzung der *Musica enchiridiadis* vorliegt, sondern dass sie damit gleichzeitig auch eine

neue Lesart dieser für die Musikwissenschaft so zentralen Quelle einbringt.
(November 2017) Irene Holzer

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.)*
The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211. Hrsg. von Andreas JANKE and John NÁDAS. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2016. Band 1: Introductory Study, XIII, 138 S. Band 2: Multispectral Images, 282 S. (Ars Nova – Nuova serie. Band 4.)

Der Begriff des Palimpsests hat, ähnlich wie der des Archivs, in den Kulturwissenschaften der letzten Jahrzehnte eine beachtliche metaphorische Karriere zurückgelegt. Textanalytische Verfahren, mit dem Ziel, fragmenthafte Spuren früherer, überschriebener Texte ins Verhältnis zu ihren gut lesbaren, rezeptionsgeschichtlich zuweilen dominanten Hypertexten zu setzen, wurden entwickelt. Mit den hier anzuzeigenden Publikationen gelangen wir zurück zum Ausgangspunkt dieser Karriere, dem ganz konkreten handschriftenkundlichen Ernstfall eines musikalischen Palimpsests, das den Betrachter unweigerlich vor die so schlichte wie herausfordernde Frage stellt: Wie kann man das Verhältnis zweier Schriftebenen, einer scriptio inferior und einer scriptio superior, zueinander klären – und welche Erkenntnisse ermöglicht dies?

Beim Codex San Lorenzo (Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Ms. 2211, im Weiteren: SL) handelt es sich um einen Palimpsestcodex des frühen 15. Jahrhunderts, dessen scriptio inferior im heutigen Erhaltungszustand 126 italienische, 80 französische und 10 lateinische Kompositionen umfasst. Nach Inhalt und Umfang firmiert SL seit seiner

Entdeckung durch Ronald Forsyth Millen und Frank d'Accone in den 1980er Jahren als zentrale italienische Quelle mehrstimmiger Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Aufgrund der Florentiner Provenienz steht er damit in direkter Nachbarschaft des Squarcialupi-Codex (Sq), von dem er indes stemmatisch unabhängig ist. Nachdem die Doppelblätter im 15. Jahrhundert separiert wurden, hat man einen großen Teil der Notate von SL sorgfältig rasiert, um einer Neubeschreibung in Form von Verwaltungsakten („Campione dei Beni“) Platz zu machen. Die Einträge der scriptio superior reichen bis ins 17. Jahrhundert; der Grad an Zerstörung der scriptio inferior ist erheblich. Mit bloßem Auge oder unter UV-Licht sind höchstens Spuren zu erkennen. Lagenstruktur, Kompilationsprinzipien, Zuschreibungen, Abhängigkeiten und vor allem die Notation einzelner Sätze konnten bisher aufgrund der Palimpsestqualität nur ansatzweise untersucht werden.

Es ist vor allem Andreas Jankes Energie und Akribie zu verdanken, dass im Rahmen des Hamburger Sonderforschungsbereichs „Manuskriptkulturen“ in Kooperation mit dem Nestor der Trecento-Kodikologie, John Nádas, mithilfe neuester bildgebender Verfahren große Teile der scriptio inferior von SL in spektakulärer Weise wiedergewonnen werden konnten. Zu diesem Zweck wurde ein speziell diesem Codex gewidmetes Bilderschließungsprojekt durchgeführt, bei dem für jedes Folioblatt sogenannte multispekturale Bilder erstellt wurden. Die zugrundeliegenden bildgebenden und bildanalytischen Verfahren waren bereits bei anderen Palimpsesten, etwa dem Archimedes-Codex, erfolgreich erprobt worden.

Die resultierenden Bilder sind der Kern von Jankes und Nádas' Ausgabe von SL in der Reihe *Ars Nova/Nuova Series*. In ihr sind in den letzten Jahrzehnten etliche Faksimiles italienischer Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts samt Kommentarbänden erschienen. Bei SL, so betonen die Herausgeber

ausdrücklich, handele es sich im Unterschied zu den Nachbarbänden allerdings gerade nicht um ein Faksimile, sondern vielmehr um ein „study tool“ (Introductory study, S. 4). Es ist hervorzuheben, dass es auch für technisch weniger beschlagene Leser und Leserinnen mit Hilfe der Einführung und der beigegebenen Illustrationen gut möglich ist, eine Einschätzung der Möglichkeiten und Begrenzungen der verwendeten Schritte der Bildbearbeitung vorzunehmen. So verweisen die meist in Violett- und Gelbtönen gehaltenen „pseudo-colour images“ des Bandes offen auf die künstlichen Farbgebungen des Bearbeitungsprozesses, was trotz der etwas gewöhnungsbedürftigen Farbqualität letztlich als Gewinn zu verbuchen ist. Der immense Zugewinn an Lesbarkeit beispielsweise gegenüber den UV-Belichtungen, die vor nicht allzu langer Zeit noch als bestmöglicher Standard galten, ist unübersehbar.

Im Zentrum des Kommentarbands steht das Inventar, das an vielen Punkten einen neuen Forschungsstand darstellt und in übersichtlicher Form Befunde zu lacunae und zur mise en page sowie zur Mehrfachüberlieferung von Texten und Noten versammelt. Nicht zuletzt verankert der Kommentar die Befunde in der internationalen Forschung, und zwar sowohl der der jüngeren Trecentoforschung wie auch, in musikwissenschaftlichem Kontext zur Nachahmung empfohlen, der jüngeren Manuskriptforschung verwandter Disziplinen. Die Gliederung nach Aufschlügen und nicht nach Werkeinheiten lenkt den Blick konsequent auf die schreiberrische Gestaltung und fördert etliche interessante Ergebnisse zutage, z. B. den großen Bestand an anonym überlieferten, vor allem französischen Liedsätzen oft kleineren Formats, die vom Schreiber als „Lückenfüller“ am Fuß der Seite eingesetzt wurden. Nádas und Janke distanzieren sich von den abwertenden Implikationen dieser Bezeichnung und betonen die Qualität und den überdurchschnittlichen Umfang dieses Repertoires, über das der Schreiber verfügte und

das für Florenz, anders als aufgrund von Sq häufig gemutmaßt wurde, offensichtlich als gängig vorausgesetzt werden kann (S. 23, hierzu auch Jankes Dissertation, S. 13). Die beiden Herausgeber verleiten die Leserschaft zudem mit sanftem Nachdruck zur Mithilfe, indem sie (im Appendix C) alle Incipits der von ihnen trotz Bemühen nicht identifizierten Kompositionen sozusagen mundgerecht zubereitet präsentieren – nach dem Motto: Hinweise zur Ergreifung des Autors oder Identifikation des Satzes werden über die Internetplattform des Verlages gern entgegengenommen. Weiterhin nehmen sie neue Zuschreibungen vor und sichern bekannte ab, diverse Unica können mit einer Zweitüberlieferung konfrontiert werden. Vor allem aber werden die zum Teil schwer erkennbaren Notate in sensationeller Klarheit lesbar gemacht. Zwar steht auf den ersten Blick die hochwertige, faksimileartige Ausstattung des Bandes zum Charakter als Studienmaterial ein wenig quer – aber als Leser überwindet man erste Hemmungen schnell und greift, von der detektivischen Anmutung des Gegenstands erfasst, zum Bleistift.

Trotz der erreichten Lesbarkeit stellt die Entschlüsselung der Notate aus SL in jedem einzelnen Fall ein aufwendiges Vorhaben dar. Es ist daher eine kluge Entscheidung, dass Janke in seiner Hamburger Dissertation ein stärker begrenztes und zugleich über die einzelne Handschrift SL hinausreichendes Ziel verfolgt. Die Arbeit zielt darauf, „die Kompositionen von Giovanni und Piero Mazzuoli sowie Ugolino da Orvieto erstmalig zu erschließen, zu transkribieren und zu kontextualisieren“ und damit eines der „größten Desiderate der Trecentoforschung“ ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken (S. 3). In der Tat gehören diese Namen zu den großen Fragezeichen hinsichtlich der Spätphase des Trecento. Lange wurden Spekulationen betrieben, welche Kompositionen etwa in Sq in der für Giovanni Mazzuoli angelegten Sektion vorgesehen waren, in der zur Enttäuschung vieler Forschergeneratio-

nen (genau wie für Paolo da Firenze) keine einzige Note eingetragen worden war. Janke demonstriert nicht nur, dass mit den in SL enthaltenen Giovanni-Unica die entsprechende Sq-Sektion gut gefüllt werden könnte, sondern belegt auch plausibel, dass als Eröffnungstück für Sq aller Wahrscheinlichkeit nach Giovanni's *Chome servi a signor* vorgesehen war (S. 74). Von Piero Mazzuoli war zuvor nur bekannt, dass er seinen Vater in späteren Jahren an der Orgel von Santa Maria di Fiore vertrat, und Ugolino war zwar als Musiktheoretiker, kaum jedoch als Komponist beachtet worden. Zu den spannendsten Kapiteln des Buches gehört Janke Darstellung von Piero Mazzuolis Biographie anhand von Archivfunden, die ihn als Komponisten auf die musikhistorische Landkarte setzen, und zwar als einen der typischen „Komponisten-Notare“ (Barbara Haggh), der innerhalb des Florentiner Musiklebens von etwa 1400 an, besonders ab 1420 bis zu seinem Tod 1430 eine wichtige Rolle, u. a. als Organist, spielte. Auch kompositorisch ist das für Piero ermittelte Material besonders interessant, u. a. durch die ungewöhnliche zweifache Vertonung der Ballata *A Febo Damne*, die die Piero-Sektion in SL einrahmt. Auch zu Ugolino trägt Janke neue biographische Erkenntnisse bei und untersucht dessen – durch Tilgungsmaßnahmen allerdings besonders schwer rekonstruierbare – Liedsätze, namentlich eine französische Ballade, zwei italienische Ballate und ein Madrigal.

Janke's Analysen zielen auf Stilmerkmale, die als Korrektive in Zuschreibungsfragen sowie für eine vergleichende Betrachtung des Repertoires genutzt werden. Auf ihrer Grundlage wäre im Einzelnen weiter nach gattungsbezogenen Differenzierungen sowie nach musikalischen Funktionen größerer Einheiten in Bezug auf weitere Florentiner Komponisten zu fragen. Es ist hilfreich, dass Janke im Anhang für solche und andere weitere Forschungen wohlgesetzte, die Grenzen des Erkennbaren und die Hinzufügungen

des Editors klar sichtbar machende Editionen von 17 zwei- und dreistimmig überlieferten Liedsätzen zur Verfügung stellt. Als Kontexte der drei Satzcorpora werden abschließend einige generellere Aspekte erörtert, so die Sujets der „poesia per musica“, insbesondere die Senhals, das Verhältnis von „französisch“ und „italienisch“ sowie das Florentiner Milieu. Hier ließe sich – gerade angesichts von Janke's generell erfreulich umsichtigem Umgang mit tradierten Narrativen der Trecentoforschung – fragen, warum für die Positionierung von Piero der von Prodocimo de Beldemandis entlehnte, musikhistoriographisch aber doch recht obertonreiche Begriff der „Moderni“ eingesetzt wird. Denn letztlich verweigern sich, wie Janke schlüssig darlegt, die an der Quelle ermittelten Befunde allen Versuchen, den „missing link“ zwischen den Florentiner Musikern und der frankoflämischen Vokalpolyphonie dingfest zu machen. Es gehört zu den besonderen Pointen, dass Janke ausgerechnet ein Palimpsest in all seiner fragmentarischen Qualität als starkes Argument für eine Dezentrierung musikhistorischer Entwicklungslinien heranziehen kann und zugleich den Leser durch seine Vorarbeit an vielen Stellen die fragile Qualität des Quellenmaterials fast vergessen lässt.

(Oktober 2017)

Signe Rotter-Broman

IRMGARD SCHEITLER: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. Band 2: Darstellungsteil. Beeskow: ortus musikverlag 2015. XII, 752 S.

Im Jahrgang 2015 der *Musikforschung* war bereits der erste Band von Irmgard Scheitlers – in mehrfachem Wortsinn – gewichtiger Studie zur Schauspielmusik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit zu würdigen. Dieser erste als „Materialteil“ übertitelte Band verzeichnet auf seinen mehr als 1.000

Seiten nicht weniger als 1.467 deutschsprachige Schauspiele mit Musikanteilen aus dem 16. und 17. Jahrhundert und ließ schon aufgrund der gewaltigen Materialfülle den zweiten Band mit großer Spannung erwarten. Denn die Anhäufung von Forschungsdaten, so verdienstvoll und sorgfältig sie auch sein mag, bleibt ja ohne deren Analyse und Interpretation ein Unternehmen von begrenztem Wert. Diesen „Darstellungsteil“ hat Irmgard Scheitler inzwischen ebenfalls vorgelegt. Mit 752 Seiten Umfang kommt er dem Materialteil an physischem Gewicht recht nahe, erweitert und korrigiert den Quellenteil noch etwas und liefert mit drei Registern für beide Bände auch hilfreiche Orientierung. Vor allem aber bietet dieser zweite Band inhaltlich die gegenwärtig ganz sicher wichtigste und auch gewichtigste Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, dessen Bedeutung in der Forschung zuvor wohl völlig unterschätzt worden ist: Der den Darstellungsteil eröffnende Forschungsbericht umfasst gerade einmal neun Seiten und macht vor allem das Dilemma deutlich, dass ein Gegenstand wie die Schauspielmusik einerseits aufgrund unklarer disziplinärer Zuständigkeit gerne übersehen, andererseits von den berührten Disziplinen in perspektivischer Verzerrung wahrgenommen worden ist. Die germanistische Literaturwissenschaft erachtet die Musikanteile der Schauspiele als nicht essentiell für das Verständnis des Stückes, die Theaterwissenschaft beschäftigt sich nur noch wenig mit historischen Fragestellungen, und die Musikwissenschaft betrachtet alle Bühnenmusik als Wegweiser zur Oper.

Natürlich ist dieses Bild weitaus differenzierter zu zeichnen, und nichts anderes tut Irmgard Scheitler auch. Dennoch macht die Darstellung an vielen Stellen deutlich, dass zunächst Pionierarbeit zu leisten ist. Am wenigsten gilt das vielleicht noch für den Teil I der Darstellung, in dem mit einem „Blick über die Grenzen des hochdeutschen Sprechtheaters“ eine profunde Kartierung

des Feldes vorgenommen wird. Irmgard Scheitler widmet sich hier den Anfängen des Dramas in der Neuzeit sowie den neulateinischen Schauspielen, dem Einfluss der Jesuiten auf das deutsche Theaterleben, dem katholischen Theater außerhalb der Societas Jesu sowie verschiedenen paradramatischen Formen. Einen eigenen Abschnitt in diesem Teil widmet Irmgard Scheitler zudem den „ganz gesungenen Spielen in deutscher Sprache“, die sie im Materialteil aufgrund des anderen Gattungszusammenhangs ausgeschlossen hat. Dabei öffnet sie nicht nur den Blick auf die verschiedenen, zumeist missverständlichen Gattungsbezeichnungen, die die Forschung diesen „Opern“ gegeben hat – freilich verwendet sie diesen Begriff in distanzierenden Anführungszeichen selbst in der Überschrift dieses Abschnitts –, sondern auch auf die Bandbreite an Spielarten dieser Singspiele, derer man konzeptionell nicht habhaft werden kann, sobald man sie im- oder explizit durch die Brille der Opernforschung betrachtet. Analog mag das auch für die zuvor von ihr untersuchten ganz gesungenen jesuitischen Schauspiele gelten, die als Jesuiten-„Opern“ – auch hier verlässt sich die Autorin auf die Wirkung der distanzierenden Anführungszeichen – nicht zuletzt durch ihre zumeist sehr große Besetzung auffallen.

Der im Umfang mehr als doppelt so lange Teil II der Darstellung widmet sich einer ausgesprochen differenzierten Systematik der frühneuhochochdeutschen Schauspielmusik, wie sie in dieser Art tatsächlich erstmalig vorgenommen wird. Vier Abschnitte sind die Bausteine dieser Systematik: einer zur Theorie der Schauspielmusik, einer zu den strukturbedingten Orten des Musikeinsatzes, einer zur Musikpraxis und den musikalischen Formen, einer zu speziellen Aspekten wie beispielshalber der Rolle von Frauen und Mädchen auf der Bühne. Es zeugt von großer Umsicht, wie Irmgard Scheitler hier ihren umfangreichen Untersuchungskorpus ausgewertet und exemplarische Belege anführt, etwa zu der Frage, wie Musik am Beginn oder

Ende einer Theateraufführung eingesetzt werden kann. Dass sie für die Instrumentalmusik an diesen Stellen eine „desolate Überlieferungslage“ (S. 272) konstatiert, mag auf Notentexte fixierte Musikwissenschaftler_innen enttäuschen; deutlich wird aber, dass man auch auf Basis von Texten und Paratexten erstaunliche, mitunter sehr viel weitreichendere Einsichten gewinnen kann. Allein schon an der Frage, wie sich die einleitende Musik zum anschließenden Schauspiel verhalten soll, lassen sich ganz unterschiedliche funktionelle Vorstellungen ablesen, mehr noch aber zu der überaus relevanten Frage, wie – fallweise auf dem Umweg über die Affektenlehre – Musik im Zuge eines diskursiven Prozesses mit Bedeutung ausgestattet wird. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Praxis, in den Verthönungen am Beginn der Stücke eine weitere mediale Dimension einzuführen. Diese Verthönungen stellen den Inhalt des Schauspiels (oder auch der einzelnen Akte) in Gestalt stummer Bilder dar, die das im 17. Jahrhundert als veraltet angesehene Argumentum als Handlungszusammenfassung ersetzen und die offenbar gar nicht selten musikalisch begleitet worden sind, mitunter direkt aus der Eröffnungsmusik übergeleitet. Das weitgehende Fehlen von Notentexten wird hier durch die Paratexte mehr als ausgeglichen, etwa wenn es in Christian Roses Weihnachtsspiel *Theophania* aus dem Jahr 1646 heißt, dass die immerhin 28 Verthönungen am Beginn mit dem „von den Misis in allerhand Instrumenten angerichtet[en]“ Lied „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ begleitet worden sind. Schon die Vorstellung, dass die 28 Verthönungen eine gewisse zeitliche Ausdehnung gehabt haben dürften, macht hier klar, dass man sich die Musik wohl als eine Art Choralvariation erheblichen Umfangs vorzustellen hat, die als funktionale und anlassgebundene Musik vielleicht gar nicht komponiert, sondern den immerhin sieben Strophen von Philipp Nicolais Choral in abwechselnden Arrangements nachgebildet

ist. Dass die sechste Strophe bei Nicolai mit ihrem Beginn „Zwingt die Sayten in Cythara. | Vnd laßt die süsse Musica, | Gantz frewdenreich erschallen“ dazu sogar gewissermaßen die Handlungsanleitung abgibt, sei nur am Rande erwähnt.

Dankenswerterweise bilden die Ausführungen zu den aufführungspraktischen Bedingungen und den Formen der Schauspielmusik – einstimmige Lieder, mehrstimmige Liedsätze, Instrumentalmusik, Tanz – einen eigenen umfangreichen Abschnitt, in dem Funktion und Bedeutung der Schauspielmusik nachgegangen wird. An – zumindest aus musikwissenschaftlicher Sicht – etwas versteckter Stelle formuliert Irmgard Scheitler dazu die grundlegende Einsicht, dass „Schauspielmusik [...] das Musikleben ihrer Zeit ab[bildet]“ (S. 453) und somit eine erstrangige Quelle dafür darstellt, wie die Musik in ihrer Zeit wahrgenommen und bewertet worden ist. Diesen Gedanken weiterzuspinnen, bedeutet, aus der Schauspielmusik Erkenntnisse über die alltägliche Realität des Umgangs mit und des Verständnisses von Musik in der Frühen Neuzeit gewinnen zu können – Erkenntnisse mithin, die sich bei einer Konzentration auf komponierte Werke und Notentexte nicht eröffnen. Man könnte Irmgard Scheitlers Darstellung mit mancher Kritik begegnen: etwa der, dass sie sich kaum für mögliche prozesshafte Entwicklungen innerhalb des untersuchten Materials interessiert. Das hieße jedoch, den unvergleichlichen Vorteil dieser Studie zu übersehen, dass innerhalb des untersuchten Korpus keine wie auch immer begründeten Hierarchien konstruiert werden, sondern jede Quelle prinzipiell gleichermaßen ernst genommen wird. Und dies ist die notwendige Voraussetzung dafür, Schauspielmusik als alltagsgeschichtliche Quelle analysieren zu können. Wenn sie dies ist – und daran ist nach dieser Darstellung kaum zu zweifeln –, stellt Irmgard Scheitler mit ihrer Pioniertat die Musikwissenschaft vor die Herausforderung, die Musikgeschichte der Frühen Neu-

zeit wenigstens im deutschsprachigen Raum mit ganz neuen Augen zu betrachten.
(Oktober 2017) *Andreas Waczkat*

JOHANN MATTHESON: Texte aus dem Nachlass. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Bernhard JAHN unter Mitarbeit von Hansjörg DRAUSCHKE, Karsten MACKENSEN, Jürgen NEUBACHER, Thomas RAHN, Dirk ROSE und Dominik STOLTZ. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 706 S., Abb.

Mit einer einfachen Berufsbezeichnung ist die umfassende Tätigkeit des Hamburger Universalschriftstellers Johann Mattheson nicht zu fassen. Für die Musikwissenschaft, die sich erst nach 1945 (und damit erst nach dem Schock kriegsbedingter Quellenverluste) intensiver mit ihm zu befassen begann, ist er naturgemäß zunächst in ihrer einschlägigen, aber eben nur ausschnitthaften Perspektive erschienen (mit fundamentalen Forschungsarbeiten von Beekman C. Cannon, George W. Buelow, Hans Joachim Marx und vielen anderen); für die Historiographie des deutschen Journalismus wurde er in letzter Zeit vornehmlich durch grundlegende Arbeiten des Bremer Publizistikwissenschaftlers Holger Böning erschlossen. Das zu beackende Feld ist aber noch viel breiter: Mattheson war Musiker (Opernsänger, Domkapellmeister, Organist), Journalist und Publizist, Musikgelehrter, Übersetzer wissenschaftlicher wie poetischer Texte, Komponist und – nach seinem Selbstverständnis überhaupt am bedeutsamsten – Diplomat (nämlich Privatsekretär des englischen Gesandten). All diesen Aktionsfeldern gleichermaßen gerecht zu werden, ist eine buchstäblich interdisziplinäre Forschungsaufgabe. Hinzu kommt, dass neben dem immensen Umfang des gedruckten Œuvres noch ein voluminöser Nachlass der wissenschaftlichen Auswertung harrt, den Mattheson 1763 testamentarisch der Hamburger Stadtbiblio-

thek vermacht hat und der heute – nach kriegsbedingter Auslagerung und späterer Rückführung – in den Teilen, die den Krieg überlebt haben, in deren Nachfolgeinstitution, der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, verwahrt wird. Dieser Herausforderung hat sich ein von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn geleitetes DFG-Projekt („Johann Mattheson als Initiator und Vermittler“) gestellt, aus dem zunächst ein umfangreicher, gleich betitelter Tagungsband hervorgegangen ist (2010 im Olms-Verlag) und bald darauf die hier zu besprechende, noch weitaus umfangreichere Edition. Beide Bände gehören, vom Verlag vorzüglich ausgestattet und überaus ansprechend gestaltet, als Resultate dieses Projekts eng zusammen.

Die nunmehr zwölf Konvolute, in die der Hamburger Mattheson-Nachlass heute gegliedert ist, werden in repräsentativer Auswahl von den Herausgebern des vorliegenden Bandes in sechs Sachgruppen untergebracht, in denen sich längst nicht alle, aber doch die wichtigsten Sektoren von Matthesons Aktionsfeld spiegeln: Biographisches, Publizistik, Philosophie und Ästhetik, Theologie und Moral, Musik. Ihnen folgt, selbst für den Mattheson-Kenner überraschend, eine weitere voluminöse Gruppe von Gedichten (S. 573–645), mit denen sich ein ambitionierter und handwerklich durchaus geschickter Poet mit Beiträgen zur Hamburger Lyrik zwischen Barthold Heinrich Brockes (den er auf S. 620 ebenso geistreich wie ergreifend betrauert) und Friedrich von Hagedorn zeigt (letzterer wird wegen seiner Anakreontik durchaus scharf angegangen). Als besonders witzig ist hier ein Gedicht „en 2 langues et demie“ hervorzuheben, das zwischen zwei Strophen in den beiden „ganzen“ Sprachen Deutsch und Französisch eine mittlere in der „halben“ Sprache Plattdeutsch setzt. „Wat shall he dohn?“ (S. 639) – so ähnlich mag es erstens im mittleren 18. Jahrhundert auf Hamburgs Straßen geklungen haben, und so wird zweitens natürlich auch die Basis sicht-

bar, die dem englischen Gesandtschaftssekretär, für einen Hamburger Intellektuellen typisch, die mühelose Erlernung des Englischen ermöglicht hat. Es fällt auf, dass Mattheson im Rahmen seiner Poesie auch bei religiösen Themen viel leichtfertiger ist als in der einschlägigen, mit fast unerwarteter Schärfe aufklärungskritischen Prosa aus der Abteilung „Theologie und Moral“. Aber ganz so theologisch liberal, wie in der Einleitung zur poetischen Sachgruppe insinuiert (S. 579), ist er dann doch wieder nicht: Mit dem „evangelischen Propheten“ erlaubt sich Mattheson nicht etwa den leicht frivolen Scherz einer Parallelisierung Christi mit dem „türkischen Propheten“ Mohammed (S. 608), sondern gemeint ist natürlich, in der Tradition der typologischen Bibelauslegung, der alttestamentarische Jesaja, der mit seinem Lied vom unfruchtbaren Weinberg (Jes 1–7) auf das Weinberggleichnis der Evangelien vorausweist.

In vorzüglichen Einleitungen zu den jeweiligen Sachgruppen, Vorbildlichen Stellenkommentaren und mit der Methodik einer exzellent ausgewiesenen Textkritik wird hier ein Mattheson erschlossen, der das bisher bekannte Bild erheblich zu differenzieren in der Lage sein dürfte. Neues Licht fällt aber auch auf teilweise schon Bekanntes: So ist etwa das 1723 begonnene Zeitschriftenprojekt *Gros-Britannische Denkwürdigkeiten*, das über die erste Nummer nicht hinausgekommen ist, mit weiteren geplanten Nummern im handschriftlichen Nachlass dokumentiert (S. 84–105) – ein zwar gleich zu Beginn gescheitertes Unternehmen, das aber, weil es ganz auf Politisches verzichtet und sich auf kulturelle Nachrichten von allgemeinem Interesse konzentriert, dem Bild des Publizisten Mattheson eine wichtige Facette hinzufügt. Und viel klarer als aus den publizierten Schriften wird anhand der Nachlass-Materialien auch die Kontinuität von Matthesons theologischer Orthodoxie (die also nicht erst in zunehmendem Alter dominiert), die zu einem vordergründigen Ver-

ständnis von „Aufklärung“ einen auffallenden Querstand bildet. Damit wird aber nur umso deutlicher, inwiefern der einerseits maßgeblich um die Begründung eines deutschen Zeitschriftenwesens verdiente Aufklärer Mattheson, der zwar ganz im Sinne Immanuel Kants den Mut aufbringt, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen, andererseits eben doch „nur“ der ersten Generation der Aufklärer angehört, auf die dann in mehreren Schüben zuerst sein spezieller Kontrahent Johann Christoph Gottsched, sodann Kant und Gotthold Ephraim Lessing folgen. Den historischen Abstand deutlich macht nicht zuletzt eine etwas erstaunte Bemerkung über „böse“ Komponisten-Charaktere selbst im Bezirk der doch so göttlichen Musik, denen aber in dem Gesamtkorpus der Menschengattung eben die offenbar unvermeidlichen „Blutschänder, Ehebrecher und andre böse Blattern“ entsprechen (S. 489): Erst bei Kant wird später der leicht resignierte Lakonismus solcher Bemerkungen als illusionsloser Blick auf das „krumme Holz“ des menschlichen Gattungsexemplars dialektisch zusammengespannt mit dessen unverbrüchlicher Würde als freies Moralwesen, in einer fast schon humoristischen, jedenfalls aber optimistischen Volte in die geschichtsphilosophische Offensive zu gehen.

Dass das von Hirschmann und Jahn samt einer Gruppe hervorragender Mitarbeiter vorgelegte transdisziplinäre Resultat ein Desiderat nicht nur der Mattheson-Forschung im engeren Sinne, sondern überhaupt der geistes- und sozialgeschichtlichen Erforschung des frühen 18. Jahrhunderts erfüllt, muss somit nicht noch eigens wiederholt werden. Der vorliegende Band unterfüttert die Irritationen, die ein unbedarfter Betrachter von heute aus beim Blick auf die Aktivitäten Matthesons gewinnen könnte, und hilft zugleich, sie aufzulösen. In Matthesons Schaffen einfach die undurchschaute Verschränkung progressiver und traditionalistischer Züge zu sehen (journalistisch-publizistische Pioniertaten einerseits, religiöse

Orthodoxie andererseits, und dies alles stilistisch schwankend zwischen geistreichster Eleganz und umständlichster Schwergängigkeit), wäre anachronistisch. Die Materialien des Bandes vermitteln vielmehr – vorbildlich erschlossen und gründlich kommentiert – das gar nicht so selbstwidersprüchliche als vielmehr grundsätzlich stimmige Bild eines auf Vielseitigkeit bedachten spätbarocken Gelehrten-Habitus, dessen Äußerungsformen nicht auf eine übergeordnete Systematik zielen, sondern ganz pragmatisch eng auf ihre jeweiligen Kontexte und Anlässe zugeschnitten sind. Besonders aufschlussreich sind die Einblicke, die manche Materialien in die Werkstatt dieses versatilen Geistes bieten (als Stufen der Textentstehung: S. 417–442, als vorbereitende Materialsammlung: S. 480–505): Es geht um die bewusst eklektische Strategie einer auf einer Fülle von Exzerpten beruhenden Kombinatorik und Kompilation, mit der ein schriftstellerisches Ethos des 17. Jahrhunderts mitsamt dessen Ideal von Wissenschaftsprosa zugleich beerbt und doch auch experimentell der eigenen Epoche anverwandelt wird. (Erst am Ende des Jahrhunderts versteht ein Genie wie Jean Paul aus dieser Arbeitsmethode durch geradezu abenteuerliche Transformation ein Kabinetstück proto-romantischer Poesie zu machen.) Und manche im Schreibtisch verschlossen gebliebene wüste Invektive (z. B. gegen die als renitent empfundene Hamburger Opernsänger, S. 549–551) zeigt nun e contrario, wie sehr sich der als Polemiker gefürchtete Mattheson für öffentliche Verlautbarungen eben doch zu disziplinieren wusste.

Ein umfangreicher Anhang mit Faksimile-Abbildungen, Quellen- und Literaturverzeichnissen sowie Registern zu realen, literarischen, mythologischen und biblischen Personen bis hin zu einem (für Mattheson bezeichnenderweise eben unabdingbaren!) Bibelstellen-Register machen die Handhabung des Bandes zu einem großen Vergnügen. In diese Freude über eine rundum herausragende Forschungs- und Editionsleis-

tung mischt sich die Befriedigung über die glanzvoll legitimierte Investition der allseits so begehrten DFG-Mittel.

(November 2017) *Hans-Joachim Hinrichsen*

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.)

Die viergliedrige Satzfolge „schnell – langsam – Tanz – schnell“ ist in der Symphonik des 18. und 19. Jahrhunderts zu einer nahezu selbstverständlichen Norm geworden. Weshalb sich gerade diese Folge herausgebildet hat und wie die vier sehr verschiedenen und in der Regel in sich abgeschlossenen Sätze zusammen eine zyklische Einheit bilden, wurde bislang kaum systematisch untersucht. Bisherige Studien widmeten sich vielmehr bevorzugt solchen Werken (vornehmlich des 19. Jahrhunderts), deren Komponisten diese Einheit zusätzlich absichern durch konkrete satztechnische Strategien wie die Verwendung von gemeinsamem motivisch-thematischem Material oder (seltener) durch die Konstellation mehrerer wiederkehrender Tonarten und/oder fließende Übergänge zwischen den Sätzen. Trotz ihrer oft spektakulären und daher analytisch dankbaren Resultate waren solche Strategien für die Herausbildung des Satzzyklus keineswegs konstitutiv. Daher erscheint es sehr einleuchtend, dass Kai Marius Schabram in seiner umfangreichen Monographie, die eine „grundlegend überarbeitete“ Fassung seiner Kieler Dissertation von 2012 bildet, nicht diese Einzelfälle in den Vordergrund stellt, sondern vielmehr die Normierung des vier-sätzigen Modells und den Wandel des darüber geführten Diskurses, der sich in Interaktion mit der Kompositionspraxis und vor dem Hintergrund des allgemeinen Wandels des Musikdenkens und -lebens vollzog.

Aus dieser vielschichtigen Fragestellung resultiert die für eine Dissertation beträchtliche thematische Spannweite der Arbeit, die chronologisch von ca. 1770 bis 1865 reicht (ergänzt durch einen primär kompositionsgeschichtlichen Ausblick bis ca. 1910) und das Ineinandergreifen werkanalytischer und diskursgeschichtlicher Betrachtungen erfordert. Der Schwerpunkt liegt dabei deutlich auf dem letzteren Bereich. Die schlaglichtartigen exemplarischen Analysen (vornehmlich bekannter Werke ab Haydns Symphonie Nr. 46, H-Dur) haben vor allem eine ergänzende Funktion gegenüber der breit angelegten Rekonstruktion der verschiedenen Etappen und Stränge des zeitgenössischen, primär deutschsprachigen Diskurses. Dieser bleibt keineswegs auf rein musiktheoretische Aspekte beschränkt, sondern befindet sich in ständigem Austausch mit ästhetischen Konzepten und wird zudem über die detailliert ausgewertete Musikkritik immer wieder auf die damalige Konzertpraxis rückbezogen.

Tatsächlich lässt sich wohl nur so eine Diskursgeschichte des symphonischen Zyklus schreiben, denn die Kompositionstheorie im engeren Sinne tat sich, wie Schabram deutlich macht, sehr schwer, zu der in der Praxis etablierten viersätzigen Norm ein angemessenes Verhältnis zu finden. Dieses war im späten 18. Jahrhundert von Skepsis und Ablehnung geprägt, ausgehend von der genuin vokalen Doktrin der „Einheit der Empfindung“, die die primär nord- und mitteldeutschen Autoren (Heinrich Christoph Koch, Johann Nikolaus Forkel, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Friedrich Reichardt u. a.; Reichardts sehr skeptische Stellungnahme zum Affektwechsel innerhalb der mehrsätzigen Symphonie in seinem *Musikalischen Kunstmagazin* von 1782 wäre dem bereits sehr umfangreichen Quellen- und Literaturverzeichnis der Arbeit noch hinzuzufügen, bei den Aussagen Lessings wäre zu berücksichtigen, dass sie sich auf eine „Anfangssymphonie“ zu einem Schauspiel beziehen) an die sich vom Süden her ausbreitenden neuen

instrumentalen Gattungen herantrugen und die sich auch gegen die Einbeziehung des vermeintlich leichtgewichtigen Menuetts in den Satzzyklus richtete. Dagegen wird im frühen 19. Jahrhundert im Zuge der überregionalen Kanonisierung der Wiener Klassiker eine stillschweigende Akzeptanz des von diesen bevorzugten Modells erkennbar, die mit einem vorübergehenden Rückgang kompositionstheoretischer Reflexion zugunsten ästhetisch-hermeneutischer Ausführungen einhergeht. Ab der Jahrhundertmitte wird dann in Kompositionslehren (Adolf Bernhard Marx) und Lexika neben anderen klassischen Formprinzipien auch die zyklische Satzfolge theoretisch normiert und zunehmend dogmatisiert (mit philosophisch-spekulativer Ausrichtung bei Karl Reinhold Köstlin, mit eher positivistisch rückwärtsgerichtetem Blickwinkel bei Arrey von Dommer, der 1865 in seinem *Musikalischen Lexicon* schließlich auch den Begriff der „cyclischen Formen“ eingeführt hat).

An diesen drei Hauptpositionen der Musiktheorie orientiert sich die im Wesentlichen ternäre Gliederung der Arbeit (Kap. I, II, IV; das dem Verhältnis von Mehr- und Einsätzigkeit bzw. Symphonie und Ouvertüre gewidmete Kap. III bildet eher einen Exkurs, ebenso wie der Seitenblick in Kap. 4.4.1 auf die Symphonische Dichtung). Wichtiger noch als die stets sehr klare und ausgewogene Erörterung der genuin kompositionstheoretischen Quellen zur zyklischen Form ist freilich die intensive Auseinandersetzung mit Texten, die diesen Aspekt in einem breiteren, primär musikästhetischen Kontext (mit)behandeln. Dieser Diskurs wird vor allem in den Kapiteln II (frühes 19. Jahrhundert) und IV.2 (A. B. Marx' Beethoven-Rezeption) aufgearbeitet. Schabram gelingt es hier zu zeigen, wie die zeitgenössischen Autoren diverse allgemeine ästhetische Konzepte heranzogen, um den Vorwurf der älteren Theorie zu entkräften, dass die praktizierte Satzfolge unnatürlich und willkürlich sei. Zu diesen Konzepten zählen

die Kategorien des „Charakters“ bzw. „Charakteristischen“ (Christian Gottfried Körner) und des „Organischen“ (Christian Friedrich Michaelis u. a.), die in der Forschung zwar bereits bekannt sind, aber bislang nicht konsequent auf den Satzzyklus bezogen wurden, sowie die vor allem in Rezensionen häufig verwendeten Begriffe des „Seelengemäldes“ und des (oft autobiographisch gedeuteten) „Lebensbildes“. Erst mithilfe solcher transmusikalischer Kategorien, so die These des Autors, vermochten die zeitgenössischen Autoren zu einer angemessenen Würdigung dessen zu gelangen, was die vier Sätze einer Symphonie letztlich zusammenhält und ihre irreversible Prozessualität ausmacht: Gerade durch ihren Kontrast ergänzen sie sich zu einer charakterlich vielschichtigen „Totalität“, die den Anspruch auf Universalität und Größe einlöst.

Knüpft Schabram mit dieser These teilweise an ältere Arbeiten an (namentlich an Stefan Kunze und Arno Forchert), so ist doch hervorzuheben, dass sie vor ihm niemand in einer auch nur annähernd so breiten und tiefgründigen Weise im zeitgenössischen Schrifttum belegt hat (einschließlich Überlegungen zur Rolle des historischen und des „impliziten“ Hörers). Der detaillierte, überzeugende Nachweis der engen Verzahnung von theoretischen und ästhetischen, strukturellen und emotionalen Aspekten im damaligen Instrumentalmusik-Diskurs zählt zu den wichtigsten Verdiensten der Arbeit. Er macht einmal mehr deutlich, dass eine rein satztechnische Analyse, wie sie im 20. Jahrhundert lange dominierte, der Sicht der Zeitgenossen (einschließlich der Komponisten) auf die Symphonie nicht gerecht wird.

Darüber hinaus vermag Schabram mithilfe seines „inkluisiven“ Ansatzes zu zeigen, wie stark die Rezeption der kanonisierten Werke (allen voran Beethovens) durch diese (auch) für den Diskurs über „Zyklizität“ konstitutiven transmusikalischen Kategorien geprägt wurde. So ergeben sich immer wieder Querbezüge zwischen der Aufarbeitung des

Diskurses und werkanalytischen Betrachtungen. Den Höhepunkt dieses Ineinandergreifens bildet das Kapitel zum „symphonischen Einheitsverständnis“ Robert Schumanns (IV.1). Dieses Fallbeispiel hat den Vorteil, dass man auf reichliche Selbstaussagen des Komponisten zu fremden und eigenen Werken zurückgreifen kann. Schabram gelingt es hier aber auch, die Vielfalt der von Schumann dem Problem der Zyklusgestaltung ‚nach Beethoven‘ abgewonnenen Lösungen eindrucksvoll zu demonstrieren (anhand der Symphonien Nr. 2–4 sowie Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52; bei Schumanns Symphonie Nr. 4 d-Moll wäre meines Erachtens der ironische Umgang mit der Moll-Dur-Dramaturgie und ihrer Erwartungshaltung des ‚per aspera ad astra‘, die bei der Überleitung vom dritten zum vierten Satz zunächst ostentativ aufgebaut und dann im Finale dekonstruiert wird, stärker zu berücksichtigen). Der ästhetisch-poetische Aspekte einbeziehende Blickwinkel rechtfertigt sich ebenso bei den Exkursen zu Ouvertüre und Programmmusik, in denen Schabram zu Recht das Verbindende mit der Symphonie hervorhebt, wie bei dem Überblick über weniger bekannte Gattungsbeiträge der Jahrhundertmitte von Niels W. Gade, Anton Rubinstein, Joachim Raff, Johann Joseph Abert und Josef Gabriel Rheinberger, deren poetische Titel wiederum auf die oben genannten ästhetischen und inhaltlichen Kategorien rekurren.

Besonders hervorzuheben ist schließlich auch die enge Vernetzung der ästhetisch-werkanalytischen Überlegungen mit der Alltagsrealität der zeitgenössischen Konzertpraxis. Sie erfolgt durch die Aufarbeitung der damaligen Diskussion über die Aufführung einzelner Sätze sowie über die Ausbreitung der Sätze einer Symphonie über einen ganzen Konzertabend (zu Beginn der zwei Teile und am Ende des bunten potpourriartigen Programms). Schabram zeigt hier im Allgemeinen wie auch an prominenten Sonderfällen (wie dem Chorfinale von Beethovens Neun-

ter), wie das Bewusstsein für die innere Zusammengehörigkeit der Sätze im Musikschrifttum wuchs (auch im Zuge der allgemeinen Durchsetzung des Werkkonzepts in der Instrumentalmusik), ohne zu verschweigen, dass dem zuwiderlaufende Praktiken an manchen Orten noch lange gebräuchlich blieben.

Freilich lassen sich bei einem derart weitgefassten Thema stets Aspekte finden, die man noch ergänzen könnte (etwa ein Kapitel zur zyklischen Funktion der langsamen Einleitung, die von einigen zeitgenössischen Autoren sogar als eigener, fünfter Teil des Satzzyklus betrachtet wurde, oder auch zur Tonartendramaturgie). Nichtsdestotrotz bietet Schabrams Buch ein außerordentlich breites, faszinierendes Panorama, das eine Vielzahl wertvoller Einblicke in den Diskurs über großformatige Instrumentalmusik und seine Vernetzung mit der kompositorischen Praxis vermittelt und so eine neue, unumgängliche Grundlage für zukünftige Studien zur zyklischen Idee und Form schafft. (Im Fall einer zweiten Auflage wäre unbedingt ein Personen- und Werkregister zu ergänzen.)

(September 2017)

Stefan Keym

Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 29. September bis 1. Oktober 2011. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Armin RAAB. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2015. VIII, 343 S., Abb., Nbsp.

Man muss sich der zu Beginn des Bandes unter dem Vorbehalt, „vielleicht übertrieben“ zu sein, aber doch dogmatisch formulierten These, die Widmung sei „Bestandteil der Komposition“ (S. 28) nicht anschließen, um zu sehen, dass diesem zweifellos bedeutenden, je nach Lage auch „Paratext“ zu nennenden Aspekt des musikalischen Werkes

bislang recht wenig Beachtung geschenkt wurde. Die Aufmerksamkeit für das Phänomen hat sich in den vergangenen Jahren zwar gesteigert, dennoch sind umfassende kontextualisierende wie systematisierende Untersuchungen bislang Mangelware. Mit dem aus dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress 2011 in Bonn hervorgegangenen Band über Personen, Strategien und Praktiken der Widmungen bei Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven dürfte nun die Grundversorgung zumindest für einen bedeutenden Ausschnitt des Widmungswesens gegeben sein. Wie komplex sich dieser einerseits gestaltet und wie groß andererseits seine Bedeutung für die Marktmechanismen, das Sozialprestige und letztlich die künstlerische Freiheit eines Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert sein kann, lässt sich den 14 fundierten Beiträgen internationaler Forscher entnehmen.

Das Anliegen, Grundlagen auf dem Gebiet der Widmungen zu schaffen, wird vor allem in den reichhaltigen Überblicksartikeln zu historischen Themen der Widmungsgeschichte deutlich, die in dem Band erstmals vorgelegt sind.

Den Auftakt bildet ein Überblick über die „Widmungen in der Geschichte des Musikdrucks“ mit Fokus auf den deutschsprachigen Raum im 18. Jahrhundert (Axel Beer). Trotz der historischen und geographischen Grenzen, die sich der Verfasser in Anpassung an den Themenschwerpunkt setzt, lässt sich sein Beitrag mit einem knappen Überblick über den Stand der musikalischen Widmungsforschung und dem Versuch einer „Typologie der Widmung“ (S. 17) unter Berücksichtigung auch von Komponisten außerhalb des Kanons als erfolgreicher Ansatz dafür auffassen, das umfassende Thema des musikalischen Widmungswesens systematisch zu umreißen.

Systematisch aufgestellt und kommentiert werden im Folgenden die Widmungen von Haydn unter besonderer Berücksichtigung der Geschlechterverhältnisse (Gerhard

Winkler) und von Beethoven mit Fokus auf die „europäischen Magnaten“ (Bernhard R. Appel), „Bonner Widmungsträger“ (Maria Rößner-Richarz) und „Musiker aus seinem Bekanntenkreis“ (William Kinderman). Wie ergiebig dank gründlicher Recherchen nahezu alle Überblicksdarstellungen ausfallen, lässt sich exemplarisch an dem Beitrag über die Widmungen an Personen nachvollziehen, die Beethoven an Personen aus Bonn aussandte. Das im Vergleich eher randständige Thema wird durch die Autorin statistisch minutiös aufgerollt und mit dem Werdegang des jungen Musikers und Komponisten verknüpft, vor allem aber um ausführliche biographische Beigaben zu den Widmungsträgern bereichert, aus denen heraus das soziale Netz und die beruflichen Bestrebungen des jungen Beethovens, dessen „Widmungsehrgeiz“ sich später auf die höchsten Häupter Europas ausweitet (S. 139), plastisch wird. Dass die einzelnen Widmungsvorgänge nach individuellen Interpretationen verlangen – und je größer die soziale Differenz zwischen Adressat und Empfänger, desto mehr –, wird anhand der Betrachtungen zu Beethovens Widmungen an die Adels Häuser Europas und Russlands deutlich. Neben tabellarischen Darstellungen, die das planvolle Vorgehen des Komponisten in der Verknüpfung mit den höchsten Adelskreisen buchstäblich sichtbar machen, erregt der Beitrag, der der Frage nach den Motiven für eine Nicht-Widmung, nämlich an den österreichischen Kaiser Franz I., nachgeht, neues Interesse für ein Thema, das, wenn man etwa an die angedachte Widmung der „Eroica“ an Napoleon denkt, nahezu ausdiskutiert zu sein scheint.

Mehrere Beiträge befragen Widmungsvorgänge, die in umgekehrter Richtung, d. h. an Haydn (Mekala Padmanabhan, James Webster) und Beethoven (Friederike Grigat), erfolgten. Während der ästhetische Einfluss von Haydn in England, den Padmanabhan am Beispiel von Klavierwerken zweier unbekannter britischer Komponisten unter-

sucht, wenig überraschend ausfällt, scheint doch der Ansatz, die Rezeptionswellen, die von einem erfolgreichen Komponisten ausgingen, auf diese Weise auszumessen, grundsätzlich vielversprechend. Dasselbe gilt natürlich auch für Beethoven, dessen Widmungseingang Grigat erstmalig grundlegend katalogisiert.

Wie lohnend ein neuer Blick auf altbekannte Einzelfälle sein kann, beweisen die Fallstudien zur Widmung von Wolfgang Amadeus Mozarts Streichquartetten op. 10 an Haydn (James Webster) sowie von Beethovens Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ op. 98 (Birgit Lodes). Ausgehend von einem close-reading des häufig nur eindimensional wahrgenommenen Widmungsbriefes von Mozart an Haydn diskutiert Webster Auffälligkeiten in der Rhetorik des Textes sowie dessen Autorschaft und legt unter Einbeziehung des vielschichtigen Kontextes – von der Entstehung über die Drucklegung bis zur (Nicht-)Rezeption – die Ambivalenzen und Komplexität der berühmten Widmung offen. An Lodes' fast schon sensationell zu nennenden Ergebnissen über den Widmungskontext von Beethovens op. 98 zeigt sich beispielhaft, dass sich durch Nachforschungen auf diesem Gebiet bisweilen völlig neue Ansichten eines Werkes ergeben können. Im Zusammenhang der „bewusst kalkulierten [musikalischen] Passgenauigkeit“ (S. 184), die der Beitrag an einer Reihe von Adelligen zugeeigneten Kompositionen eruiert, führt die Autorin aus verschiedenen Richtungen schlagende Beweise dafür an, dass dem berühmten Liederzyklus nicht Beethovens eigenes Liebesleid, sondern ein persönlicher Schicksalsschlag des Widmungsträgers und Mäzens, Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, zugrunde liegt und dass er darauf auch musikalisch sensibel reagiert.

Mit seinen Überlegungen zum Einfluss der Interpretationspraxis und Persönlichkeit Klavier spielender Damen auf die Ästhetik der Werke, die Haydn ihnen zueignete, weist

Tom Beghin auf eine Subjektivität der Widmungen hin, die man hier noch weniger erwartet als bei späteren Komponistengenerationen.

Die interdisziplinäre Einbettung des Gegenstandes gewähren vor allem die Aufsätze zu den „Anrede- und Grußformeln in der deutschen Briefliteratur und in Widmungstexten um 1800“ (Norbert Oellers) sowie zu Widmungen aus kommunikations- bzw. gesellschaftstheoretischer Sicht (Emily Green). In den medialen Zuordnungen des Phänomens, das, wie es Green beschreibt, von der „public performance“ (S. 30) bis zu dem von Pierre Bourdieu geprägten Begriff des „symbolischen Kapitals“ (S. 41) reicht, scheint ebenso wie in literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die in den vorliegenden Artikeln immerhin gelegentlich gestreift werden (z. B. Lodes, S. 173), noch einiges Potential verborgen, um den speziellen Fall der musikalischen Widmung näher zu charakterisieren.

Der Band, durch zahlreiche Abbildungen prägnant ergänzt, beleuchtet das Phänomen der musikalischen Widmung aus einer Vielzahl von Perspektiven heraus und entfaltet in den Einzelstudien ein breites Angebot an Ideen und Methoden, wie man ihm gerecht werden kann. Offenkundig wird dabei, dass es fast immer unzureichend ist, sich auf einen Blickwinkel zu beschränken. Vielmehr scheint es unausweichlich, das gesamte Spektrum medialer, sozialgeschichtlicher, biographischer, politischer und ästhetischer Bezüge im Blick zu behalten, um den Hintergründen und Wirkungsweisen einer Widmung, die von Fall zu Fall tatsächlich als „Bestandteil der Komposition“ geltend gemacht werden kann, auf die Spur zu kommen. Ein sehr verdienstvoller und anregender Vorstoß in ein Areal, dessen weitverzweigte und im Einzelnen noch unerschlossene Gänge auf Grundlage dieser Publikation leichter zugänglich sein dürften als je zuvor.

(Oktober 2017)

Sophia Gustorff

KATHRIN KIRSCH: Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 307 S., Abb., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 52.)

Einer Rekonstruktion des kompositorischen Schaffensprozesses vom ersten Einfall bis zur Veröffentlichung im Druck sind im Fall Johannes Brahms' enge Grenzen gesetzt. Bleiben Aufschlüsse über frühe Stadien der Genese seiner Werke in der Regel gänzlich verwehrt, da Brahms bekanntlich die meisten seiner Skizzen und Entwürfe vernichtete, sind es vor allem Materialien aus fortgeschrittenen Entstehungsphasen auf dem Wege zur Drucklegung, die Einblicke in die Werkstatt des Komponisten eröffnen. Auf die Bedeutung, die in diesem Zusammenhang insbesondere den Korrekturabzügen zukommt, macht die mit der neuen Brahms-Gesamtausgabe befasste Editionsphilologie seit einigen Jahren verstärkt aufmerksam. Dass die Erschließung und Auswertung dieser Quellen indessen nicht allein zur Lösung editorischer Detailprobleme beiträgt und sich auf einen Platz in Einleitungskapiteln und Kritischen Berichten aktueller Werkeditionen zu beschränken hat, sondern grundsätzlich weiterführende Erkenntnisse über Brahms' Arbeitsweise, seine Werkideen, notations-technische und aufführungsbezogene Strategien, Korrektur-, Redaktions- und Drucklegungsprozesse sowie über die intensiven Kooperationen mit seinen Verlegern und Lektoren vermittelt, zeigt eindrucklich die 2013 publizierte Studie von Kathrin Kirsch. Sie basiert auf einem am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel eingerichteten Forschungsprojekt, das von MitarbeiterInnen der Kieler Brahms-Gesamtausgabe angeregt, von Johannes Behr begonnen und von Kathrin Kirsch weitergeführt und abgeschlossen wurde.

Als Ausgangspunkte und Schlüsselbeispiele mit weitreichendem, teils komplemen-

tärem Aufschlusspotential, stehen die erhaltenen druckrelevanten Vorabzüge zum zweiten Klavierkonzert op. 83 und zum ersten Streichquintett op. 88 (zu letzterem konnte Kirsch noch einen bislang unbekanntem Korrekturabzug aus der Bibliothek Renate und Kurt Hofmann im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien identifizieren) im Zentrum der Betrachtung; ergänzend herangezogen werden instruktive Beispiele aus weiteren der derzeit rund 50 bekannten Vorabzüge, die im Anhang entsprechend dem Forschungsstand zum Zeitpunkt des Erscheinens der Studie vollständig erfasst und ausführlich beschrieben sind. Grundlegend ist auch die sorgfältige terminologische Bestimmung und funktionale Einordnung unterschiedlicher Typen von Vorabzügen, die die Bandbreite der verlegerischen Aktivitäten vor dem eigentlichen Auflagendruck und deren Stellenwert für die letztendlich von Brahms autorisierte Druckfassung verdeutlichen.

Als Druckdokumente mit zumeist umfangreichen handschriftlichen Eintragungen verschiedener Verfasser aus mehreren Bearbeitungsschichten vermögen Korrekturabzüge zwar substantiell zur Erhellung der als „Black Box“ bezeichneten Drucklegungsphase beitragen, deren Ausgangs- und Endpunkt – die autographe Stichvorlage und der Erstdruck – stets voneinander abweichen. Dies gilt selbst dann, wenn eine genaue Zuschreibung sämtlicher handschriftlicher Eingriffe in den im Sammelkorrekturabzug wiedergegebenen Notentext zu konkreten Personen des am Drucklegungsprozess beteiligten Mitarbeiterkollektivs nicht zweifelsfrei möglich ist. Die Plausibilität und Tragweite der anhand eines Vorabzugs zu gewinnenden Informationen erschließen sich jedoch häufig erst durch den Einbezug vielfältiger weiterer Quellenmaterialien – Vergleiche mit anderen Werkquellen, aber auch Auswertungen von Korrespondenzen und Dokumenten zu Proben oder ersten Aufführungen eines betreffenden Werkes – sowie durch deren kritische Interpretation auf der Basis ein-

schlägiger editorisch-philologischer und musikalischer Erfahrung. Diesen komplexen Prozess aus minutiöser Materialanalyse und erfahrungsgespeister Zusammenführung von Beobachtung sowie Einordnung von Befunden methodisch unter Kontrolle zu halten, gelingt Kirsch ebenso wie die Findung einer geeigneten, gewinnbringend zu lesenden Darstellungsform, die über die souveräne Erörterung musikphilologischer Spezialfälle hinausführt und das einzelne Beispiel immer wieder in größere Zusammenhänge einbindet, wodurch auch generelle Strukturen und typische Abläufe im Zusammenspiel von Komponist, Verlag, Lektorat und Stecherei sichtbar werden. So ist die Integration von übergreifenden Kapiteln zum Musikdruck in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu den technischen Voraussetzungen und Problemkonstellationen der Stecherei sowie zur langjährig bewährten Zusammenarbeit zwischen Brahms und seinem Lektor Robert Keller eine sinnvolle Entscheidung.

Vereinzelte Inkongruenzen wie die erst wesentlich später eingelöste Ankündigung einer „folgende[n] Zusammenschau der Vorgänge im Korrekturprozess der beiden Werke“ (gemeint sind op. 83 und op. 88) auf Seite 41 oder gelegentlich festzustellende inhaltliche Redundanzen bleiben vernachlässigbar. Entsprechendes gilt für einzelne Formulierungen, über die man vielleicht stolpern könnte. So ließe sich fragen, inwieweit die Kapitelüberschrift „Komposition durch Redaktion“ (S. 104ff.) den darunter verhandelten Sachverhalt, nämlich die Einflüsse redaktioneller Arbeiten weniger auf die kompositorische Struktur selbst, als auf deren unmissverständliche notationstechnische Darstellung sowie die „Feinabstimmung der dynamisch-artikulatorischen und agogischen Schicht“ (S. 145), adäquat widerspiegelt. Auch mag die Konstatierung, „dass die Druckphase bei Brahms einen weiteren unverzichtbaren Arbeitsschritt einer Komposition auf dem Weg zum ‚Opus‘ bildete“ (S. 239), den Einwand provozieren, ob nicht

eher Brahms' grundsätzliches Verständnis seiner Kompositionen als „Opus“ und das von Kirsch überzeugend offengelegte Bestreben nach dessen bestmöglicher Präsentation die Voraussetzung für die Intensität, Sorgfalt und den Aufwand seiner redaktionellen Arbeiten waren – zumal auch die für Brahms gelegentlich noch nach Erscheinen des Erstdrucks dokumentierte Bereitschaft zu Änderungen oder zur Sanktionierung interpretatorischer Freiheiten dagegen spricht, seinen Opus-Begriff an das Resultat eines Drucklegungsprozesses zu koppeln.

Außer Frage steht die Bedeutung der von Kirsch beigebrachten Ergebnisse. Sie lassen ein differenziertes Bild der Phase zwischen Erstellung einer handschriftlichen Stichvorlage durch Brahms und dem Erscheinen des von ihm autorisierten Werktextes im Erstdruck entstehen, das Brahms' großen Anteil an praktisch allen Phasen der Korrekturarbeit bestätigt und konkretisiert. Indem Kirsch auf potentiell während Brahms' eigener redaktioneller und kompositorischer Arbeiten auftretende Fehlerquellen verweist oder fremde Eingriffe in den Notentext als Ergebnis einer einvernehmlichen Absprache mit Brahms plausibel machen kann, werden das ehemals sakrosankte „Urtext“-Paradigma weiter relativiert und Perspektiven für eine zeitgemäße Neukonzeption der damit verbundenen Vorstellung materialer Gegebenheiten aufgezeigt. Darüber hinaus deckt Kirsch standardisierte wie individuelle Arbeitsabläufe des Lektors sowie den Einflussrahmen weiterer am Korrekturverfahren beteiligter Personen auf und öffnet den Blick für eine Vielzahl möglicher personeller, situativer und funktionaler Konstellationen des Drucklegungsprozesses, die für die Interpretation und Gewichtung autographischer wie allographischer Befunde des druckrelevanten Quellenbestands ins Gewicht fallen.

(August 2017)

Gundela Bobeth

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

Die Ansicht, die Symphonie sei nach Beethoven unter dem Eindruck seines anscheinend unerreichbaren Vorbilds in eine Krise geraten, von der sie sich erst dank Brahms vollständig erholt habe, zählt zu den umstrittensten Topoi der Rezeptionsgeschichte der Gattung. Namentlich Carl Dahlhaus provozierte, indem er das darin enthaltene Werturteil weiter zuspitzte und von einer „toten Zeit“ der Symphonie nach 1850 sprach, eine lebhafte Debatte, die ab den 1990er Jahren zahlreiche bedeutende Studien hervorbrachte, welche den Blick auf das Thema wesentlich ausdifferenziert haben.

Insofern mag es überraschen, dass Christopher Fifield in seiner Monographie wiederum auf diesen Topos zurückgreift. Dabei ist die Position des englischen Dirigenten und Musikforschers durchaus ambivalent: Einerseits bestätigt er die heroengeschichtliche Sichtweise durch den pathetischen Untertitel („Fall and Rise“) und durch die Wahl der Uraufführungen von Beethovens Neunter (1824) und Brahms' Erster (1876) als Eckdaten der Untersuchung. Andererseits besteht sein Hauptanliegen gerade darin, zu zeigen, dass innerhalb dieses halben Jahrhunderts sehr wohl eine Vielzahl bedeutender Gattungsbeiträge entstand, die aufzuführen und zu analysieren sich lohnt. Dabei geht es dem Autor vor allem um die weitgehend vergessenen sogenannten „Kleinmeister“, während er die kanonisierten Werke von Mendelssohn und Schumann bewusst ausklammert. Zielen tabellarische Übersichten auf eine möglichst vollständige Aufstellung des Repertoires, so wird für die analytischen Studien notwendigerweise eine (allerdings breite) Auswahl getroffen, wobei Fifield Originalität, die Weiterentwicklung der Gattung und den Einfluss auf andere Komponi-

sten als Kriterien einer „good symphony“ (S. 3) benennt.

Ebenso wie der zeitliche Rahmen erscheint auch der geographische Skopus der Studie diskussionswürdig: Mit der „German Symphony“ ist die symphonische Produktion in Deutschland gemeint (einschließlich dort wirkender „Ausländer“ wie Johannes Verhulst und Niels W. Gade); österreichische Komponisten hingegen werden ausgeklammert. Dies ist nicht nur politisch problematisch (schließlich gehörte Österreich bis 1866 ebenso zum Deutschen Bund wie Preußen oder Sachsen), sondern auch im Hinblick auf die vielfältige musikkulturelle Vernetzung (gerade Beethoven und Brahms lebten bekanntlich in Wien).

Der eigentliche Grund für diese Einschränkung besteht wohl darin, dass der Autor bei seinen sozial- und institutionsgeschichtlichen Ausführungen, die die Analysen ergänzen, den Fokus stark auf Leipzig richtet: Dem Musikleben der sächsischen Metropole ist ein ganzes Kapitel gewidmet, das nicht zufällig in der Mitte des Bandes steht. Dagegen sind die übrigen, primär werkanalytischen Kapitel auf die musikalische Produktion jeweils eines Jahrzehnts bezogen. Fifield unterstreicht zu Recht die zentrale Bedeutung Leipzigs für die Geschichte der Symphonie des 19. Jahrhunderts sowie die zunehmend konservative Ausrichtung der Institutionen dieser Stadt nach Mendelssohns Tod. Problematisch und geradezu irreführend ist jedoch, dass er den Eindruck vermittelt, die Stadt habe diese Bedeutung erst mit dem Amtsantritt Mendelssohns als Gewandhaus-Kapellmeister (1835) und mit der Gründung des Conservatoriums der Musik (1843) erlangt. Die entscheidende Rolle, die das Gewandhaus, die *Allgemeine musikalische Zeitung* und die ortsansässigen Musikverlage im frühen 19. Jahrhundert bei der überregionalen Etablierung des klassischen symphonischen Kanons spielten, wird dabei ganz ausgeblendet, obwohl in ihr wesentliche Ursachen für den späteren Kon-

servatismus liegen. Offensichtlich hat der Autor die neuere Literatur zur „Musikstadt Leipzig“ nicht zur Kenntnis genommen. Ebenso fehlt eine Auseinandersetzung mit den wegweisenden gattungsgeschichtlichen Monographien zur Symphonie des 19. Jahrhunderts von Siegfried Oechsle (1992) und Wolfram Steinbeck (2002), was umso mehr verwundert, als auf zahlreiche andere deutschsprachige Titel Bezug genommen wird.

Gleichwohl ist hervorzuheben, dass Fifields Buch in seinen Analyseteilen viele wertvolle neue Beobachtungen bietet. Die schmale Literatur zu den Symphonien von Komponisten wie Johann Wenzel Kalliwoda, Franz Lachner, Carl Reinecke, Robert Volkmann, Joachim Raff, Max Bruch, Felix Draeseke u. a. wird dadurch um wesentliche Einblicke erweitert. Insgesamt werden nicht weniger als 36 Werke von 20 Komponisten besprochen. Die Analysen, die einen Mittelweg zwischen Werkeinführung und schlaglichtartigen Detailbeobachtungen wählen, sind durch ca. 350 Notenbeispiele bebildert (überwiegend Themen im Klavierauszug). Darüber hinaus vermag der Autor, nicht zuletzt dank seiner langjährigen praktischen Repertoire-Erfahrung als Dirigent, zahlreiche thematische und stilistische Querbezüge zwischen den Gattungsbeiträgen verschiedener Komponisten aufzudecken. Der spektakulärste dieser Bezüge ist zweifellos derjenige zwischen der langsamen Einleitung von Brahms' Erster Symphonie und der Coda des langsamen Satzes der Symphonie d-Moll seines Freundes Julius Otto Grimm, von der drei Sätze bereits 1852 bei einem öffentlichen Schülervorspiel am Leipziger Conservatorium erklangen, während ihre vollständige, viersätzigige Fassung erst 1874 erschien. Dieser Bezug bildet auch die Grundlage für den abschließenden Clou des Buches, denn Fifield vertritt die These, dass die späte Publikation von Grimms Symphonie Brahms den entscheidenden Anstoß dafür lieferte, seine eigene, bereits ab den 1850er Jahren skiz-

zierte Symphonie c-Moll endlich zu vollenden, indem er ihr eine langsame Einleitung voranstellte.

Damit sowie mit anderen auf Brahms „vorausweisenden“ Zügen vornehmlich bei Friedrich Gernsheim, Hermann Goetz und Grimm suggeriert Fifield, dass die „Kleinmeister“ letztlich doch den Weg bahnten, auf dem Brahms und andere Heroen der Symphonik dann weitergingen. Inwieweit diese teleologische Sichtweise der historischen Realität gerecht wird, bleibt fraglich. Eher hätte es sich angeboten, einige Subgattungsstränge innerhalb des Repertoires herauszuarbeiten (wie etwa die Tendenz zu einer „leichteren“ Symphonie, die von Mendelssohns erst ab den 1850er Jahren rezipierter „Italienischer“ und Gades Vierter bis zu Goetz' Zweiter führt).

Bemerkenswert ist schließlich noch eine Statistik am Ende des Bands, die das Alter der Komponisten bei der Vollendung ihrer ersten Symphonie angibt. Hier ist eine deutliche Verschiebung zu erkennen von ca. 25 Jahren in der ersten Jahrhunderthälfte auf ca. 40 in der zweiten. Dies deutet darauf hin, dass der Respekt, den die Komponisten unter dem Eindruck des „Beethoven Paradigma“ (Lydia Goehr) gegenüber der Symphonie entwickelten, sich längerfristig tatsächlich auf ihr Schaffen ausgewirkt hat. Diese Tendenz fiel jedoch mit dem Krisendiskurs, der von einigen Zeitgenossen wie Schumann, vor allem aber von Autoren des 20. Jahrhunderts bereits auf die Werkproduktion unmittelbar nach Beethoven bezogen wurde, nicht zusammen. Sie bildete eher eine späte Reaktion darauf, die letztlich durchaus zur Steigerung des Niveaus und zur Weiterentwicklung der Gattung beigetragen hat. Dies zeigen die Werke von Brahms, Bruckner und anderen Komponisten des späten 19. Jahrhunderts ebenso wie bereits die von Fifield in den analytischen Fokus gerückten Symphonien.

(September 2017)

Stefan Keym

MARIE SUMNER LOTT: The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities. Urbana u. a.: University of Illinois Press 2015. 328 S., Abb., Nbsp., Tab.

Sozialgeschichtlich ausgerichtete Untersuchungen zur Musik, die zugleich mit Methoden der Werkanalyse operieren, sind selten. Schon allein deshalb darf die Studie von Marie Sumner Lott Interesse beanspruchen, denn sie fragt nach dem Zusammenhang zwischen musikalischer Faktur und unterschiedlichen Rezipientengruppen – ihrem Erwartungshorizont, Geschmack und sozialen Ort – in der Streicherkammermusik des 19. Jahrhunderts. Der Untersuchungsrahmen spannt sich dabei von den 1820er Jahren bis zu den späten Kammermusikwerken von Johannes Brahms und Antonín Dvořák. Wie das einleitende Kapitel zum Gegenstand und Erkenntnisinteresse der Untersuchung darlegt, soll von der Musik ausgehend ein genauere Aufschluss darüber gewonnen werden, welche unterschiedlichen Zielgruppen es für diese kammermusikalische Besetzungen gab und welche Stilistik oder Kompositionsart sie jeweils goutierten: „What music was available to musical consumers in the nineteenth century, and what does that music tell us about their musical tastes, priorities, and activities?“ (S. 4). Bei den „social worlds“ des Titels handelt es sich tatsächlich allerdings eher um ästhetische Welten, d. h. um Ausdifferenzierungen nach musikalisch-stilistischen Kriterien: In je eigenen Kapiteln rückt die Autorin mit dem von ihr so benannten „domestic string style“, dem „progressive style“ im Anschluss an Beethovens späte Quartette und der programmorientierten Kammermusik drei unterschiedliche Kompositionsweisen ins Zentrum. Diese Schreibarten an verschiedenen Werken analytisch aufzuzeigen, macht den größten Teil der Untersuchung aus. Die sozialgeschichtliche Perspektive tritt hinzu, indem für jeden dieser Stile auch eine spezifische Rezipienten-

gruppe angenommen wird. Da diese Gruppen aber nicht anders charakterisiert werden als eben durch ihre Zuordnung zu einem Stil, erfahren wir über ihren Geschmack, ihre Vorlieben und Aktivitäten nur das, was zuvor in die Musik hineingelesen wurde. An diesem argumentativen Zirkel hat das Buch, trotz der Interessantheit des untersuchten Repertoires und manch erhellender Beobachtungen im Detail, schwer zu tragen.

Das erste Kapitel widmet sich der Ökonomie des Genres Kammermusik: Anhand von Auflage- und Rechnungsbüchern der Verlage Hofmeister, Peters und Schlesinger werden Art und Anzahl der verlegten Werke, die möglichen Gewinnspannen sowie einige besonders prominent vertretene Komponisten betrachtet. Dabei zeigt sich, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts die Kammermusik für Streicher einen immer geringeren Anteil an der Verlagsproduktion einnimmt, dass innerhalb dieses Repertoires sich die Gewichte zugunsten von Folgeauflagen bereits etablierter Werke verschieben und dass die meistverkauften Werke keineswegs die vom Kanon besonders ausgezeichneten „Meisterwerke“ waren, sondern solche, die dem häuslichen Musizieren mutmaßlich besonders entgegenkamen. Dazu zählten vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Quartettarrangements populärer Opern. Zusammen mit Opernpotpourris für Klaviertrio werden diese im zweiten Kapitel unter dem Aspekt einer Domestizierung des Fremden bzw. des für ein bürgerliches Zielpublikum potentiell Anstößigen betrachtet. Als eine solche Anpassung an Selbstbild und Wertekanon der Konsumenten versteht die Autorin beispielsweise das Fehlen der Wolfschluchtszene in Carl Wilhelm Hennings Quartettbearbeitung des *Freischütz* (S. 65ff.). Die Volksliedbearbeitungen Moritz Käsmayers aus den 1870er und 1880er Jahren werden hingegen als identitätsstabilisierender Ausdruck eines volkstümlichen Nationalismus und als Synthetisierung nationaler

Idiome zu einer einheitlichen „deutschen“ Musiksprache gedeutet (S. 73).

Kompositionstechnische Sachverhalte und soziale Konstellationen erscheinen in Sumner Lotts Studie einerseits durch einen Kommunikationszusammenhang von Produzenten, Verlegern und Konsumenten vermittelt, der den Marktmechanismen von Angebot und Nachfrage folgt. Andererseits müssen innermusikalische Aspekte, um sozialgeschichtliche Aussagekraft zu erlangen, entsprechend konnotiert werden. Für das Gros des untersuchten Repertoires leistet dies das dritte Kapitel, das mit dem „domestic string style“ eine zentrale Kategorie der Untersuchung etabliert. Darunter versteht die Autorin eine Schreibweise, die in besonderem Maße darauf angelegt ist, den Bedingungen privaten Quartett- oder Quintettspiels gerecht zu werden. Darauf ausgerichtet, „to bring pleasure to musicians playing in the home“ (S. 85), dominiert hier anstelle konzentrierter motivischer Arbeit die Präsentation großzügig ausgesponnener, sanglicher Themen. Es überwiegt ein unbeschwerter, alles Gelehrte meidender Tonfall im Rahmen einer konventionellen Formgebung, Durchführungselemente treten in den Hintergrund zugunsten der Beteiligung aller Stimmen an der melodischen Substanz. Solcherart definiert, wird dieser Stil sodann in Werken von Louis Spohr, Friedrich Kuhlau und George Onslow nachgewiesen, wobei die Wahl gerade dieser Komponisten mit der von ihnen selbst gepflegten Praxis privaten Musizierens im Freundeskreis sowie mit ihrer eigenen Zugehörigkeit zu eben jener Gesellschaftsschicht der „middle class“ bzw. des Bürgertums begründet wird, die im Zentrum der Untersuchung steht (S. 79). Ein Gegenbild zum „domestic string style“ entwickelt das vierte Kapitel mit dem „progressive style“, dem kompositorischen Anschluss an Beethovens späte Quartette, namentlich an op. 132. Die a-Moll-Quartette von Felix Mendelssohn (op. 13), Norbert Burgmüller (op. 14), Robert Schumann (op. 41,1) und Franz Ber-

wald werden dabei nicht nur als Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk gedeutet, sondern auch als direkte Antworten aufeinander. Sie konstituieren durch ihre Bezugnahme auf gemeinsame kompositorische Merkmale – Sumner Lott nennt außer der Tonart a-Moll noch die prominente Rolle von F-Dur als Nebentonart – einen Kommunikationszusammenhang und eine virtuelle Gemeinschaft fortschrittsorientierter Komponisten, einen „club‘ of musical insiders“ (S. 126). Die analytischen Betrachtungen sollen dabei zeigen, „how composers and publishers used musical style to harness chamber music’s ability to reinforce or create bonds of community“ (S. 144).

Ähnlich verfahren auch die folgenden Kapitel zur programmgebundenen Kammermusik sowie zur Streicherkammermusik von Brahms und Dvořák: Sie kategorisieren die Kompositionen anhand von Stilbegriffen, die zunächst mit Blick auf die soziale Dimension der Musik – ihre Publika und Aufführungsbedingungen – postuliert und sodann in den untersuchten Werken wiedergefunden werden. Das ist nicht nur zirkulär, sondern wirkt auch zunehmend redundant: Nachdem die Stilkategorien einmal etabliert sind, beschränkt sich die Untersuchung weitgehend darauf, die Werke ihnen jeweils zuzuweisen. Diskutierbare Einsichten im Detail sind dabei jedoch nicht ausgeschlossen. So ergibt sich für Brahms’ Œuvre in der gewählten Perspektive eine Dreiteilung mit den beiden Sextetten als einer „first maturity“ (S. 176), die dem melodieorientierten Stil häuslich intendierter Kammermusik folgt, den Quartetten op. 51 als kompositorisch komplexe, an eine musikalisch-intellektuelle Elite gerichtete Beiträge zum Gattungsdiskurs, und den Quintetten als Antwort auf die Neudeutsche Schule, namentlich auf das Quintett Anton Bruckners (op. 88), bzw. als Abschiedswerk (op. 111) in einer bewussten „collection of stylistic souvenirs“ (S. 175). Für den Zusammenhang von op. 88 mit Bruckners Streichquintett (S. 203) hätte man

allerdings gerne belastbare Argumente gelesen, ebenso für den Bezug des c-Moll-Quartetts op. 51,1 zu Bachs Chaconne für Violine solo, der sich einzig an der Ähnlichkeit einer Begleitfigur (VI. 1, T. 24ff.) festmacht, an den aber weitreichende Interpretationen geknüpft werden (S. 196–199).

Sumner Lott beruft sich zu Beginn auf den Politologen Benedict Anderson und den von ihm geprägten Begriff der „imagined communities“ (S. 9, auch eine Auseinandersetzung mit William Webers älterem Konzept der „taste publics“ wäre hier denkbar gewesen). Dessen Potential für sozial- und rezeptionshistorische Fragestellungen zur Musik bleibt allerdings noch weiter zu erkunden; in der vorliegenden Studie dominiert einstweilen das Interesse an der Musik und an einem teils recht unbekanntem Repertoire.

(Oktober 2017)

Markus Bögemann

INA KNOTH: Paul Hindemiths Kompositionsprozess „Die Harmonie der Welt“: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung. Mainz u. a.: Schott Music 2016. 480 S., Nbsp. (Frankfurter Studien: Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt. Band 14.)

Will man bei Hindemiths *Die Harmonie der Welt* über Lebensstationen des Astronomen, Mathematikers und Theologen Johannes Kepler sprechen, stolpert man (wie bei *Mathis der Maler*) über die Koexistenz titelgleicher Oper und Symphonie. Als Oper blieb sie ungedruckt: „auf eine Anfrage [...] für einen Druck reagierte [d]er [Komponist] 1962 ablehnend, da er zunächst noch auf eine weitere Aufführung als Anlass für eine erneute Umgestaltung warten wollte“ (S. 2). Gefragt nach den Unterschieden der (verhalten aufgenommenen) Uraufführung 1957 und einer veränderten Inszenierung (mit positiverer Resonanz) entgegnete Hindemith: „Eine solche Frage kann nur aufkommen, wenn man den vor Wagner kaum

gekannten Begriff der unveränderlichen Einmaligkeit einer Opernpartitur gelten läßt. [...] Ich gehöre gerne zu jener unentwegten Schar von Änderern, die von Monteverdi über Mozart und Beethoven zu Verdi reicht“ (S. 28).

In ihrer Unabgeschlossenheit und Relativität neben anderen rekonstruierbaren Prozessstufen sind beide Ausformungen „nur“ Brechungen entlang des jahrzehntelangen Kompositions-, Recherche-, Produktions-, Vermarktungs- und Rezeptionsprozesses innerhalb eines umfassenden kulturgeschichtlichen Zusammenhangs: „Allein für die Zeit vor der Uraufführung“ kann Knoth „sieben verschiedene Opern-Prozesszustände [...] mit zahlreichen Varianten und Korrekturschichten“ ausmachen (S. 3). Der nach vielen Faktoren offene Prozess ist zugleich Untersuchungs- wie methodischer Bewährungsgegenstand: „Dass nicht der Kompositionsprozess von der *Harmonie der Welt*, sondern der Kompositionsprozess *Die Harmonie der Welt* ihr Gegenstand ist“, begründet sich, indem „weniger ein ‚Weg zur Wahrheit‘ als vielmehr der Prozess verschiedener, genauso vorübergehender wie von multiplen Faktoren bestimmter ‚Wahrheits‘formulierungen des Komponisten [...] entscheidend waren“ (S. 1).

Eine solche Prozessorientierung bewegt sich im hochkonjunkturellen Feld, das sich um genetische und Phasierungsfragen kümmert und durch Ordnung von Quellenmaterial nach Blicken in kompositorische „Werkstätten“ trachtet. So könnte die Studie als Vorarbeit zu einer digitalen Edition dienen. In Zeiten eines stetig dekonstruierten Werkbegriffs, stetiger Semiose-Prozesse und Unmöglichkeitseingeständnissen normativer Bedeutungsattributionen – hinzukommen die Unwägbarkeiten einer Oper, die sich immer erst in der Situiertheit aktueller Inszenierung erfüllt –, dazu bei einem in Nachlassmaterialien verstreuten Prozess (anstatt eines Werkes), ist ein solcher Musik- und Kulturwissenschaft „als anachronistische Schein-

Alternativen“ (S. 8) betrachtender Ansatz naheliegend und entspricht der Höhe diskursanalytischen Problembewusstseins.

Da Hindemith eine von Vorurteilen und Verdikten geprägte Rezeption erfuhr, will Knoth „einen Neustart der wissenschaftlichen Rezeption der *Harmonie der Welt* wagen“ und sich „auf den Prozess der Komposition, den dynamischen Ablauf der Gestaltung mit seinen Veränderungen und Verlagerungen einlasse[n]“ (S. 19). Das mutige Wagnis mutet jedoch zugleich etwas tautologisch und willfährig an, denn die vielen Variablen des poststrukturalistischen Ansatzes erweisen sich schließlich als günstig, da sie zu verschiedenen methodischen „Gemachtheiten“ berechtigen und mit der Verortung im Raum „objektiver Wertungslosigkeit“ in Kauf nehmen, selbst relativ zu sein. „Ausweglosigkeit“ (Aporie) als erkenntnistheoretische Grenze, die systematisch zu verschieben Wissenschaft jahrhundertlang herausforderte, wird (uneingestanden) zum neuen „Ausweg“: Das Aporetische lockt an allen Fronten und eignet sich zu nivellierenden Formeln: „Von Quellen zu sprechen, heißt von Lücken zu sprechen. Von Überlieferung zu sprechen, heißt von lückenhafter Überlieferung zu sprechen. Von Erinnerung zu sprechen, heißt von Vergessen zu sprechen“ (zitiert nach Bernhard Fetz 2009; S. 34). Auf Niederschriften ist nur beschränkt Verlass, da diese nicht Teil des (genuin gedanklichen) Kompositionsprozesses, sondern in ihrer Reflektiertheit bereits mittelbare Folge sind. Als Fluchtpunkt dieser kardinalen Ambivalenzen dient Andreas Reckwitz’ „bedeutungsorientierte Kontingenzperspektive“, die hier erstmals auf einen jahrzehntelangen Kompositionsprozess angewendet wird: „Indem die Abhängigkeit der Praktiken von historisch- und lokal-spezifischen Wissensordnungen herausgearbeitet wird, wird die Kontingenz dieser Praktiken, ihre Nicht-Notwendigkeit und Historizität demonstriert“ (S. 10). So ist die Studie ein analoger Prozess, der die Kontingenz-Proble-

matik raffiniert gegen sich wendet, indem deren Sichtbarmachung zum (willkommenen) summarischen Ziel erhoben wird.

Sein Potential erweist das theoretisch oft nur ex negativo absteckbare Hybrid „Kompositionsprozess“ in der verdienstvollen erstmaligen systematischen Erschließung und gründlichen Aufarbeitung des Quellenmaterials. Unter verschiedensten Fragestellungen vermag der Ansatz die (vor allem aus dem Frankfurter Nachlass, daneben aus Hindemiths Privatbibliothek im schweizerischen Blonay stammenden) Quellen zum „Sprechen“ zu bringen und ihnen plastische Einblicke in Denken, Arbeitsmethodik, Motivation und Geschichtsbewusstsein zu entlocken; zudem Hindemiths instruktiv-pädagogische wie saloppe Untiefen besitzende Sprache kritisch zu durchleuchten. Abschließend stellt sich der Prozess als Ineingreifen „von Kontingenz und Ironie“ dar, als stetig reaktualisierte Lösungssuche jenes Basisproblems, das eigentlich „Die Disharmonie der ‚Welt‘“ (S. 299) lauten müsste: „Dabei nutzte Hindemith immer wieder verschiedene Auffassungen sowohl von Religion als auch von Wissenschaft als Orientierungsmaximen der Figuren bei ihrer Suche nach Sicherheit bzw. ‚Harmonie‘ innerhalb ihrer krisendurchwachsenen ‚Realität‘“ (S. 300).

Ausgeklammert bzw. auf den Anhang verwiesen bleibt der Notentext; ausgespart auch das Thema „Welt“ und der Problemdiskurs „Weltanschauungsmusik“, den Hermann Danuser herausgearbeitet hat und in besagter Oper enden sieht. Dass das Material nur auf eine Bestimmung für die zu Hindemiths Zeit schwergängige Gattung Oper hin diskutiert wird, obwohl bühnenorientierte und performative Ansätze theaterwissenschaftlicher Provenienz aus Gründen der Inkompatibilität mit dem Primäranliegen der Quellenaufarbeitung ausgeklammert werden, wirft die Frage auf, ob nicht die symphonische Kanalisierung (vergleichend) einzubeziehen wäre – schließlich ging diese Oper aus der Symphonie hervor. Auch hätte der Kontingenz-Zirkel

einmal verlassen werden können, um zu fragen, ob Hindemiths „Projekt“ (samt eigentümlicher Prozessdynamik) bereits auf jenen Typus vorverweist, den das konstitutiv unabgeschlossene, ebenfalls jahrzehntelange Projekt über Hölderlins (seinerseits fragmentarischen und um die verlorene Einheit der Welt kreisenden) *Hyperion* von Bruno Maderna repräsentiert – ist doch das Nichtfertig-Werden, was schon angesichts der Dimensionen des Themas (Welt) besonnener als die Alternative anmutet, hier schlicht mit den genuinen Offenheiten der Oper erklärt, modernetypisch und darin potentiell geeignet, Hindemiths abgeurteilter Musik einen revidierten Platz im 20. Jahrhundert zuzuweisen.

(Oktober 2017)

Philipp Heitmann

The Oxford Handbook of the British Musical. Hrsg. von Robert GORDON und Olaf JUBIN. New York: Oxford University Press 2016. XVIII, 754 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die seit siebzehn Jahren bestehende Sammelbandreihe des *Oxford Handbook* umfasst ein breites Spektrum wissenschaftlicher Teildisziplinen, von angewandter Mathematik über Medizinethik bis hin zu Kriminologie. Seit dem Jahr 2008 sind im Bereich der Musik- und Tanzwissenschaften über vierzig Bände erschienen. In jüngster Zeit trat dabei das Thema „Musical“ verstärkt in den Fokus: Einerseits wurden in den letzten vier Jahren schwerpunkthaft das *Handbook of the American Musical* (2013) und das *Handbook of Sondheim Studies* (2014) veröffentlicht. Andererseits konzentrierten sich einzelne Beiträge auf das populäre Musiktheater – so verfasste etwa Kathaleen Boche einen Aufsatz über das abendländische Musical während des Kalten Krieges in *Dance and the Popular Screen* (2017). Die vorliegende Publikation über das britische Musical ergänzt als dritter eigenständiger Band diesen Themenbereich und verdeutlicht exemplarisch die erfreuliche

Tendenz in der Musikwissenschaft, das Musical als Forschungsbereich zu expandieren. Außerdem durchbricht das *Handbook of the British Musical* die in Beiträgen seit den 1960er Jahren größtenteils bestehende geographische Konzentration auf den amerikanischen Raum. Entsprechend ist auch das Vorhaben, Charakteristika einer nationalen Ausformung des britischen Musicals zu extrahieren, vor allem mit der Frage verknüpft, wie sich künstlerische Intentionen gegenüber amerikanischen Musicals unterscheiden. So wird bereits in der ausführlichen Einleitung berechtigterweise mehrfach betont, das britische Musical präsentiere sich als „cultural complementary to the Broadway musical, rather than merely its poor relation“ (S. 1; vgl. auch S. 2ff., 10ff.). Nach der These, amerikanische Negativkritiken bezüglich britischer Musicals seien „failed attempts to approximate the model established by the classic examples of the American genre“ (S. 3), folgt eine bündige Darstellung der Ausformung einer britischen Musicalform durch gesellschaftlich-kulturelle Wechselwirkungen in Abgrenzung zur amerikanischen Musicalgeschichte (vgl. S. 2–12). Besonders vertiefenswert erscheint die These, dass Erfolgsunterschiede von nationalen Musicals gegenüber Im- und Exporten aus „explicitly *British* social and cultural values“ resultierten (S. 12). Es wäre lohnenswert, diese ökonomische Diskrepanz übergreifend auf internationaler Ebene zu untersuchen und zu eruieren, warum zum Beispiel österreichische Erfolgsmusicals seit den 1990er Jahren in Japan gewinnbringend sind (etwa *Mozart!*) und sogar Auftragswerke anregen (etwa Sylvester Levays und Michael Kunzes *Lady Bess* für die Toho Company), wohingegen andere Österreich-Exporte scheitern (wie etwa *Der Tanz der Vampire* als kommerzielles Desaster am Broadway).

Der Untersuchungszeitraum des Handbuchs ist durch die Eckpunkte der hier definierten „ersten musical comedy“ *The Beggar's Opera* (1728) und der Gegenwart abgesteckt.

Insgesamt teilt sich der Band im Zuge einer „roughly chronological order“ (S. 12) in sechs Großkapitel, denen jeweils vier bis sechs Beiträge zugeordnet sind. Der erste Teil „Britannia Rules: The Early British Musical and Society“ umfasst den Zeitraum vom 18. Jahrhundert bis zur Periode zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg. In diesem untersucht etwa Stephen Banfield, emeritierter Professor für Historische Musikwissenschaft an der University of Bristol, „West End's golden age of musical comedy“ (S. 131) respektive die sogenannte „English Musical Comedy“ im Zeitraum von 1890 bis 1924 anhand der infrastrukturellen Entwicklung des West Ends, musikalischer und textlicher Charakteristika – als Schwerpunkt dient *The Arcadians* (1909) – sowie einer gesellschaftlich-kulturellen Kontextualisierung unter den Stichpunkten „self-celebration“, „self-investment“ und „self-destruction“ (S. 133). Hervorzuheben ist die – in der Musikwissenschaft selten in Bezug auf Musicals zu findende – detaillierte Partituranalyse, durch welche der Autor überzeugend die Verflechtung von „aesthetic gentility and popular taste“ (S. 124) darlegt. Besonders positiv fällt zudem die Berücksichtigung von Musicalbearbeitungen bzw. die quellenkritische Auseinandersetzung mit verschiedenen Text- und Notenfassungen auf, welche sich von der leider oftmals zu beobachtenden statischen Auffassung des Musicals löst (vgl. etwa S. 129).

Der zweite Teil „British or American: Artistic Differences“ thematisiert die Jahre vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, die Verbindung von Musical und britischer Klassengesellschaft sowie die Konkurrenz zwischen West End und Broadway. Aufschlussreich ist vor allem der Beitrag von Dominic Symonds, Professor für Musiktheater an der University of Lincoln, in welchem er die gängige Vorstellung einer „American Invasion“ bzw. „weakness in the British musical“ nach dem Zweiten Weltkrieg auflockert (vgl. S. 225–233) und den Ein-

fluss amerikanischer Nachkriegsmusicals – vor allem durch Sexualisierung sowie den Wandel von Geschlechterbildern – hinterfragt (vgl. S. 234–242). Teil drei „New Approaches to Form and Subject Matter“ behandelt „innovative musicals“ (S. 16) von den späten 1950er bis frühen 1970er Jahren, woraufhin Analysen von „key productions of the 1980s“ (S. 18) im vierten Kapitel „The British are Coming“ folgen. In letzterem untersucht Christine White, Professorin für Kunst und Design an der University of Derby und ehemalige Stage Managerin, die Genealogie, Charakteristika und Rezeption visuell auftrumpfender „Spectacular Musicals“ als „commodities“ (S. 403) seit den 1980er Jahren, indem sie beispielsweise die Entwicklung von Musical-Szenographien zu vermarktbareren „Produkten“ überzeugend mit der sogenannten „Disneyfication“ (S. 405) verknüpft. Schließlich widmet sich das fünfte Kapitel sechs Künstlern, die das britische Musical maßgeblich beeinflusst haben: Noël Coward, Joan Littlewood, Lionel Bart, Tim Rice, Cameron Mackintosh und Andrew Lloyd Webber. So analysiert David Chandler, Professor für englische Literatur an der Universität Kyōto, Lloyd Webbers Musicals in chronologischer Reihenfolge und vor entstehungsgeschichtlichem Hintergrund mit Schwerpunkt auf Lloyd Webbers Persönlichkeit als Künstler und Geschäftsmann, seine facettenreichen Einflüsse und seine musikgeschichtliche Selbsteinordnung. Aufschlussreich erscheint besonders der hier zitierte Essay Lloyd Webbers von 1978, in welchem er das durchkomponierte Musical als persönliche Innovation bzw. „major department from, and refinement of, the American musical“ (S. 563) ansieht. Ertragreich wäre sicherlich ein Vergleich solcher frühen Aussagen mit Lloyd Webbers heutiger Selbstwahrnehmung anhand seiner für 2018 angekündigten Autobiographie *Unmasked*. Das letzte Großkapitel „The Art of the Possible: Alternative Approaches to Musical Theatre Aes-

thetics“ extrahiert die jüngsten Trends innerhalb der britischen Musicalszene.

Das *Handbook of the British Musical* zeichnet ein äußerst präzises Bild einer nationalen Ausformung des populären Musiktheaters und stellt somit eine enorme Bereicherung zur Erforschung eines längst internationalen Phänomens dar. Zu wünschen ist, dass diese gelungene Arbeit impulsgebend wirkt und zu weiteren „geographisch dezentrierten“ Arbeiten animiert, etwa zur florierenden Musicallandschaft im asiatischen Raum.

(Oktober 2017)

Sarah Baumhof

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.

Wie jedes rechte Jubeljahr war auch 2013, das der 200. Wiederkehr der Geburtstage Richard Wagners und Giuseppe Verdis galt, durch eine Unmenge an Konferenzen, Symposien, Vorlesungen und vielem anderem mehr charakterisiert, was im Laufe der darauffolgenden Jahre eine umfangreiche Publikationstätigkeit zur Folge hatte. Dazu gehört auch dieser Band, der die Ergebnisse des Treffens vom 22.–24. Mai 2013 bei der Stiftung Singer-Polignac in Paris vorstellt. Sowohl der Titel des Bandes als auch das Vorwort der Herausgeber stimmen von Anfang an den Leser für den Band ein: Die darin gesammelten Beiträge sollen nicht nur den 200. Geburtstag zelebrieren, sie stellen eher die Gelegenheit dar, über das Phänomen des Wagnerismus nachzudenken, im Sinne von Reaktion und Inspiration für Künstler sämtlicher Disziplinen innerhalb einer langen Zeitspanne: Wagner après Wagner. Die Erwartungen, die eine solche interdisziplinäre, zeitliche und geographische Perspektive von longue durée ahnen lässt, scheinen bereits bei einem Blick auf das Inhaltsverzeichnis erfüllt: Der Fokus beschränkt sich – mit Ausnahme von vier Beiträgen – aus-

schließlich auf Frankreich bzw. auf dessen Einflussbereich. Innerhalb dieses geographischen Rahmens scheinen die zeitlichen Grenzen eher in „rückblickender“ Richtung nach vorne verlegt: „depuis“ Wagner könnte man sagen statt wirklich auf dem Geleise einer Rezeption nach 1913. Die Gliederung des Bandes selbst scheint die vom Titel angedeuteten Beschränkungen widerzuspiegeln: Auch in einzelnen Beiträgen wird eine derart umfangreiche Thematik häufig eher in einer groben Übersicht als vertieft behandelt. So bleibt der Leser mit dem Eindruck zurück, dass es an einem angemessenen Vergleich mit Rezeptionserfahrungen in anderen europäischen Regionen mangelt.

Paris und Frankreich im Allgemeinen stellen einen besonderen Fall im Umgang mit Wagner dar, sowohl in historischer Hinsicht als auch bezüglich der Auswirkungen auf die Theorien und auf kompositorische Entscheidungen anderer Musiker, was an und für sich diese präzise Thematik geographisch und auch zeitlich scharf umreißen lässt. Ein gutes Beispiel dafür ist der erste Teil des Bandes, der mit einem genau dokumentierten Porträt von Winnaretta Singer beginnt, die zwischen 1880 und 1912 zu den wichtigsten Förderern von Wagners Musik in Paris zählte. Nach einem kurzen biographischen Exkurs zur Kindheit und den allerersten musikalischen Erfahrungen der schwerreichen französisch-amerikanischen Erbin einer berühmten Nähmaschinen-Dynastie behandelt Sylvia Kahan die Gründung eines ersten Musiksaales im Jahre 1888 durch Singer und des noch berühmteren Saales Singer-Polignac, nachdem sie den Prinzen Edmond de Polignac geheiratet hatte.

Beide Eheleute, die ab 1893 zu den leidenschaftlichen Bewunderern Wagners zählen, gründen ein regelrechtes Zentrum der Selbstförderung (der Prinz war selbst ein reger Komponist) und Verbreitung von Wagners Musik. Wagners kompositorische Erbschaft steht im Mittelpunkt eines Essays, der von Roy Howat und Emily Kilpatrick gemein-

sam verfasst wurde. Entgegen der Ankündigung im Titel („Le Wagnérisme de Fauré: Pénélope [1913] et les mélodies“) behandeln die Autoren eine der verworrensten Fragen der Historiographie des französischen Musiktheaters am Beginn des 20. Jahrhunderts nur am Rande: Wie hätte man nach Wagner eine Oper schreiben können? Vielmehr konzentriert sich ihre Argumentation auf einige Lieder auf Texte von Charles Baudelaire, die 1871 und 1879 in zwei verschiedenen Sammlungen erschienen waren. Die Analyse einiger musikalischer Konstanten in diesen Kompositionen (tonale Instabilität, Verarbeitung der Motive, meistens chromatisches bzw. modales Profil) lässt die beiden Autoren vermuten, dass sich Fauré diese drei *Mélodies* als eine Art Zyklus vorgestellt habe. Strikt musikalisch betrachtet, fasziniert diese Schlussfolgerung, weniger überzeugend und eher „assoziativ“ als analytisch erscheint dagegen die These, dass die Homogenität der musikalischen Mittel durch die vertonten Texte Baudelaires oder gar durch eine dem Text inhärenten Ästhetik (Baudelaire als leidenschaftlicher Wagneranhänger) bedingt sei. Herbert Schneider hat der Frage der Übersetzung der Libretti verschiedene Veröffentlichungen gewidmet, wobei er nun auch die französischen und italienischen Versionen von Wagners Werken betrachtet. Indem Schneider zahlreiche Quellen (Partituren, Libretti und die zur Lektüre bestimmten Übersetzungen) heranzieht, die französische Fassungen von *Tristan und Isolde* überliefern, schlägt er eine komparative Analyse einiger wichtiger Stellen der Oper vor, wobei er stilistische und lexikalische Auswahlentscheidungen kommentiert wie auch die musikalischen Anpassungen durch Wagners wichtigste Übersetzer. Mit dem Musik- und Kunstkreis, den 1908 Gustave Fayet, Odilon Redon, Rita Strohl und Richard Burgstahl gegründet hatten, befassen sich Alexandre d'Andoque und Pierre Pinchon sowie Marjory Clément, deren Beiträge diesen ersten Abschnitt abschließen. Ihr besonderes Inter-

esse gilt dabei den Dekorationen der Abtei Fontfroide wie auch dem „Petit Bayreuth“, dem Théâtre de la Grange von Bièvre, das Burgstahl und dessen Gemahlin, die Pianistin und Komponistin Rita Strohl, geschaffen hatten.

Die beiden Beiträge analysieren eingehend und anhand von Archivadokumenten diese ganz besondere Erfahrung: die Rezeption oder besser den Einfluss, den Wagners Werke auf die Dekorationskünste ausübten, was nicht nur Anstoß zu Techniken abstrakter Malerei gab, sondern auch zu einer besonderen Mischung aus profaner Mythologie und sakraler Inspiration. Gleichzeitig erschließt sich so aber auch der exklusive und private Charakter dieser präzisen Erfahrung, wie sie absichtlich in der Peripherie der Pariser Metropole, also in der „Provinz“ verborgen wurde.

Das Jahr 1913 stellt einen sehr wichtigen Zeitraum mit der ersten Jahrhundertfeier von Wagners Geburtstag und zur gleichen Zeit der Aufhebung des Verbots, *Parsifal* außerhalb von Bayreuth aufzuführen, dar. Aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten Damien Rodriguez und Rainer Schmusch die schwankenden Reaktionen der Presse und die Schwierigkeiten, die mit der Inszenierung von Wagners letztem Werk sowohl in Frankreich als auch in Belgien verbunden waren. Von besonderem Interesse erscheint dabei der Versuch des unternehmungslustigen Direktors des Theaters in Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg, die Regeln des internationalen Rechts zu hintergehen. Obschon eine offizielle Aufführung des *Parsifal* in Monte-Carlo nie stattgefunden hatte, zeigt sich in diesem Beitrag aus der Feder Schmuschs eine grundsätzliche Reflexion auf den Wandel der Produktionssysteme im Musiktheater mit der konstanten Spannung zwischen Hauptstadt- und Provinztheatern, wobei die Letzteren im Wettbewerb mit der Pariser Vorherrschaft oft weitaus aufgeschlossener für Neues waren. „Erweiterung und Verbreitung“ von Wagners Werken dank neuer technologi-

scher Mittel sind Schlüsselwörter in den Aufsätzen von Élizabeth Giuliani, die einen historischen Überblick über Schallplatten-aufnahmen bietet, und von Cécile Leblanc, die sich mit Verfilmungen von Wagners Leben befasst, als Image des Komponisten, das jede Epoche neu konstruiert.

Interdisziplinarität prägt den letzten Teil des Bandes, charakterisiert durch die methodologische Vielfalt der einzelnen Beiträge. Archivadokumente zu Salvador Dalís Vorliebe für Wagner durchdringen den Aufsatz von Caroline Barbier de Reulle, während Heath Lees gerade vor der Gefahr einer nicht grundlegend reflektierten interdisziplinären Annäherung warnt. Durch eine kritische, punktgenaue Diskussion über die Literatur, die sich mit dem Verhältnis zwischen *Ulysses* von James Joyce und der Musik (insbesondere Wagners) befasst, umreißt Lees eine methodologische Parabel, die manche Gemeinplätze zu klären sucht – wie etwa den Gebrauch und die Bedeutung des Wortes „Leitmotiv“ bzw. „mélodie infinie“. Gleichwohl werden die beiden Begriffe vollkommen unangebracht miteinander assoziiert, in einer suggestiven, jedoch nicht wirklich begründeten Gegenüberstellung literarischer und musikalischer Analyse. Mit einem Sprung von beinahe einem Jahrhundert befasst sich Bruno Bossis mit der Beschreibung des dramaturgischen Aufbaus von Wagners Vorlage wie auch mancher charakteristischen Eigenschaft der Instrumentation von *Wagner Dream*, einem Werk von Jonathan Harvey, das 2007 inszeniert wurde und das einige Fragmente der Skizzen und der Szenerie von Wagners Opernentwurf *Die Sieger* über ein buddhistisches Sujet verwendet.

Den Band beschließen drei Beiträge, die sich mit der französischen Wagner-Rezeption in unserer Gegenwart befassen: Claude Coste fasst den Inhalt von zwei Bänden der Philosophen Slavoj Žižek und Alain Badiou aus dem Jahre 2010 zusammen, um hervorzuheben, dass die moderne Philosophie dazu

neigt, Wagners Figur und die Aktualisierung seines Werkes wieder zur Diskussion zu stellen, und zwar in dialektischer Position zu den Theorien von Theodor W. Adorno, Friedrich Nietzsche und Philippe Lacoue-Labarthe. Danièle Pistone versucht, eine statistische Bilanz der Präsenz Wagners in der Presse, in Theateraufführungen, in den Tonaufnahmen und in der musikwissenschaftlichen Literatur des 21. Jahrhunderts zu ziehen.

(Oktober 2017) Vincenzina C. Ottomano

Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz: Schott Music 2017. 264 S. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 57.)

Die in diesem Band zusammengetragenen Beiträge sind ursprünglich anlässlich der 70. Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt vorgetragen worden. Trotz seines Schattendaseins neben dem bekannteren Internationalen Musikinstitut Darmstadt (vom Jazzinstitut Darmstadt ganz zu schweigen) kann das INMM also mittlerweile auf eine beachtliche Geschichte zurückblicken. Das Konzept der Tagungen und der aus ihnen resultierenden Bände scheint darin zu liegen, die regelmäßigen Mitglieder des Instituts mit Spezialisten für das jeweils gewählte Thema ins Gespräch zu bringen. Gleichzeitig kommt es zu einem Austausch zwischen Musikwissenschaftlern, Komponisten, Interpreten und Musikpädagogen sowie der interessierten Öffentlichkeit, wie er in dieser Form einzigartig sein könnte. Die Stärke dieser Vorgehensweise liegt in der Vielfalt der von den Autoren repräsentierten Perspektiven und Herangehensweisen. Darin liegt jedoch zugleich die Schwäche: Die den Beiträgen zugrundeliegenden terminologischen und theoretischen Begriffe sind zum Teil so divergent oder sogar inkommensurabel, dass sich nicht immer

nachvollziehbare Beziehungen zwischen ihnen ergeben. Beides – Stärken und Schwächen – lassen sich an diesem Band illustrieren.

Die siebzehn, zumeist kurzen Beiträge sind sehr heterogen, was etwa die Thematik, die Methodik und den Stil betrifft. Dies zeigt sich bereits in der unterschiedlichen Ausprägung des Begriffs des Körpers oder der Körperlichkeit, auf den die Autoren aufbauen. Mal geht es um den tatsächlichen Körper, mal um dessen Repräsentation, mal um eine Metapher; den einen geht es um den Körper als Klangerzeuger, anderen um den des Instrumentalisten, Komponisten, Hörers oder um den musikimmanenten oder von der Musik evozierten Körper – mit anderen Worten um den klingenden Körper, den klangerzeugenden Körper oder den Körper als Thema der Musik. Einige Beiträge bauen auf der Phänomenologie auf, andere auf der Neurowissenschaft, wieder andere beziehen sich auf die Metapherntheorie oder Informatik, wenn sie nicht die Thematik eher allgemein und nach herkömmlichem Verständnis diskutieren. So anregend diese Vielfalt einerseits ist, so schwierig ist es andererseits, Verbindungen zwischen den verschiedenen Ansätzen herzustellen.

Nach einer reichhaltigen und fundierten Einführung des Herausgebers Jörn Peter Hiekel folgt ein programmatischer Beitrag des phänomenologisch inspirierten Philosophen Bernhard Waldenfels. Waldenfels unterscheidet zwischen dem Leib, der wir *sind* und dem Körper, den wir *haben*, eine Dualität, die allerdings spezifisch für die deutsche Sprache ist und die hier durch den Begriff des *Leibkörpers* überwunden wird. Waldenfels' Schlussfolgerungen über „leibliches Musizieren“ – wozu hier auch Komponieren und Hören zu zählen sind – gehören zu den Höhepunkten des Buches, und seine theoretischen und terminologischen Prägungen erweisen sich als einflussreich und werden von zahlreichen anderen Autoren übernommen. Stefan Drees stellt die Diskussion

zweier Werke bzw. Performances – Alexander Schuberts *Weapon of Choice* und Franziska Baumanns Datenhandschuh – in den Vordergrund, wenn auch der Titel „Von mixed media zum extended performer: Eine fragmentarische Geschichte medialer Erweiterungen des menschlichen Körpers“ eher eine Überblicksdarstellung erwarten lässt. Diese Konzentration auf Detailanalyse ist durchaus positiv, obwohl man sich etwas kritischere Fragestellungen erhoffen würde: Über die ästhetischen Überlegungen und künstlerischen Ergebnisse erfährt man weniger als über die technische Ausgangsbasis. Wolfgang Lessing und Wolfgang Rüdiger, die sich auf Waldenfels berufen, sind eher in der Lage, Detailanalyse und ästhetische Kritik aufeinander zu beziehen.

In einem bedenkenswerten, praxisorientierten Beitrag, „Klangkörper – Körperklang“, widmet sich Lars Oberhaus den „Einsatzmöglichkeiten körperbezogener Neuer Musik im Unterricht“. Mit Gerhard Stäbler und Uwe Rasch kommen danach zwei Komponisten zu Wort, die sich in ihren Werken besonders mit dem Körper und der Körperlichkeit auseinandergesetzt haben. Ihre Beiträge enttäuschen denn auch nicht, wiewohl Stäbler dazu neigt, die politische Effektivität seiner Musik vorauszusetzen. An einer Stelle (S. 110) wird eben mal die Schärfung der Wahrnehmung allgemein mit Einsicht in den gesellschaftlichen Status quo gleichgesetzt. Wenn es denn so einfach wäre!

Im Zentrum des Bandes steht ein „Doppelporträt Nicolaus A. Huber und Heinz Holliger“, die sich auch ausführlich selbst äußern. Huber präsentiert einen interessanten chronologischen Überblick über seine Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Rhythmus, wobei man sich allerdings an einigen Stellen am Kopf kratzt. So behauptet er etwa: „In den Folkloren der Welt spielt der ‚Ausdruck‘, wie wir ihn vorzugsweise aus der dur-moll-tonalen Musik kennen und pflegen, keine Rolle.“ (S. 141) Im Folgenden scheint es, als ob sich Huber speziell auf

ostafrikanische Trommelpraktiken bezieht, dennoch ist dies eine extreme Verallgemeinerung. Am Interview mit Holliger, geführt von Wolfgang Rüdiger, ist am bemerkenswertesten, dass der Komponist, dessen Werke von vielen der Autoren exemplarisch genannt werden und der sich in früheren Jahren sehr explizit zur Körperhaftigkeit seiner Musik bekannt hat, nun von sich sagt: „Der Körper ist nicht mein Thema.“ Seine Ablehnung äußert er deutlich: „Diese ganze Tagung [ist für mich] ein wenig fremd. Ich weiß gar nicht, warum man über den Körper spricht, denn ohne den Körper gibt es kein Sehen, ohne den Körper gibt es kein Hören, ohne Körper gibt es kein Bewegen, ohne Körper gibt es kein Fühlen. Es gibt überhaupt nichts.“ (S. 150.)

Nachvollziehen lässt sich diese Haltung aber kaum, denn die Wichtigkeit des Körpers bedeutet keineswegs, dass man ihn nicht reflektieren kann oder dass genug über ihn reflektiert wird. Dennoch sind Holligers Kommentare insbesondere zur Bedeutung des Atems in seiner Musik – nicht nur der für Bläser und Sänger – und zum Spielerischen und Humorvollen ein weiterer Höhepunkt des Bandes. Im Folgenden analysiert Martin Zenck die Hölderlin-Vertonungen Holligers und Hubers unter dem Motto „Unvertretbarkeit des Körpers oder Embodiment“. Sein zugrundeliegender Körper-Begriff ist aber so abstrakt, dass er auch den „Text-Corpus“ und „Klang-Corpus“ einschließt, was letztlich wenig sinnvoll erscheint.

Der dritte Teil des Bandes wird von Wilfried Gruhn eingeleitet, der die Körperdiskurse der Phänomenologie und der Neurowissenschaften eloquent und fundiert zusammenfasst, obwohl beide weitgehend inkompatibel bleiben; seine Anwendung der Begriffe auf Kompositionen von Kagel, Schnebel und Berio ist interessant, verbleibt aber aufgrund der Kürze etwas im Allgemeinen. Das Gespräch, das Christa Brüstle mit der Tänzerin und Choreographin Sasha Waltz geführt hat, führt eine Protagonistin

von außerhalb der Neuen-Musik-Szene ein, die zudem in erster Linie mit dem eigenen Körper und den von anderen arbeitet. Ihre Äußerungen zur unterschiedlichen Rolle der Notation in der Neuen Musik und im Tanz sind von besonderem Interesse. Clemens Gadenstätters insbesondere an der Metaphertheorie von George Lakoff und Mark Johnson orientierte Beobachtungen zum „Verstehen des Körpers des Klangs“ ist besonders reichhaltig und fällt nicht zuletzt dadurch auf, dass er als Illustration nicht ein eigenes Stück, sondern *Funérailles 1 & 2* von Brian Ferneyhough herangezogen hat. Jennifer Walshes „Die ‚Neue Disziplin‘“ fällt etwas aus dem Kontext heraus, da es sich um eine Art Manifest handelt, das zudem in ähnlicher Form im englischen Original bereits an anderer Stelle erschienen ist.

In Pavlos Antoniadis' Beitrag geht es um die Dokumentation des Lernprozesses von Brian Ferneyhoughs Klavierkomposition *Lemma-Icon-Epigram*. Allein die Methodik der Bewegungsdaten-Aufzeichnung und -Analyse – ein notorisch kompliziertes Problem – ist einzigartig, wenn auch durch den Gebrauch von einer kaum überschaubaren Anzahl an Computer-Programmen und anderen technischen Hilfsmitteln zumindest in dieser konzentrierten Darstellung nicht immer leicht nachvollziehbar. Robin Hoffmann diskutiert sowohl eigene Werke als auch die anderer Komponisten, wobei er unter anderem auch auf den Stagedive der Grunge-Band Pearl Jam eingeht. Dabei bezieht er sich auf das Begriffspaar „heiß – kalt“, das von Claude Lévi-Strauss in die Anthropologie eingeführt wurde, das hier jedoch zunehmend lose gebraucht wird. Hoffmanns Werk *An-Sprache* wird auch im abschließenden Beitrag von Karolin Schmitt-Weidmann analysiert, die es auf einleuchtende Art Vinko Globokars *Corporel* gegenüberstellt.

Trotz der schon angesprochenen Vielfalt fällt auf, welche Themen kaum oder gar nicht angesprochen werden: der geschlechtlich

bestimmte Körper, der sexuelle Körper, der behinderte Körper, der rassistisch geprägte Körper, der alte oder junge Körper. Mit anderen Worten, es geht eher um den idealen als um den realen Körper, und der ist implizit männlich, nicht behindert, weiß und erwachsen.

Insgesamt ist die Lektüre interessant und vielfältig, auch wenn wirklich grundlegende oder neuartige Beiträge Seltenheit bleiben.

(November 2017)

Björn Heile

Musik. Kunst. Theater. Fachdidaktische Positionen ästhetisch-kultureller Bildung an Schulen. Hrsg. von Dorothee BARTH. Osnabrück: Electronic Publishing 2016. XIV, 195 S., Abb.

Die Unterrichtsfächer Musik, Kunst und Theater verbindet das Anliegen, Schülerinnen und Schülern eine Auseinandersetzung mit künstlerisch-ästhetischen Ausdrucksformen zu ermöglichen. Trotz dieses gemeinsamen Nenners haben sich didaktische und konzeptionelle Ausrichtungen weitgehend unabhängig voneinander entwickelt. In der heutigen Praxis stehen die Fächer jedoch vor ähnlichen Herausforderungen: Durch Veränderungen im Schulsystem und die Stärkung von Angeboten aus dem Bereich der außerschulischen kulturellen Bildung entstehen immer wieder Legitimationszwänge, die dazu führen, dass bisherige Ausrichtungen der künstlerisch-ästhetischen Fächer auf den Prüfstand gestellt werden. Angesichts dieser Situation erscheint es sinnvoll, dass die drei Fachdidaktiken sowie die mit Schulen kooperierenden Akteurinnen und Akteure der außerschulischen kulturellen Bildung nicht zueinander in Konkurrenz treten, sondern sich über ihre jeweiligen Positionen verständigen und mögliche Gemeinsamkeiten ausloten.

Ein solcher Austausch wurde 2014 mit einer Arbeitstagung an der Universität Osnabrück realisiert. Der aus diesem Treffen her-

vorgegangene Tagungsband bietet einen gut strukturierten Überblick über die jeweiligen Fachdiskussionen. Er teilt sich in vier Themenbereiche, die vertiefte Einblicke in die fachdidaktischen Positionen der Unterrichtsfächer Musik, Kunst und Theater sowie der außerschulischen kulturellen Bildung geben. Den Abschluss bildet ein zusammenfassender Beitrag, in dem ein Positionspapier zu Gemeinsamkeiten, Unterschieden und Grenzbereichen vorgestellt wird. Die Themenbereiche eins bis drei beginnen jeweils mit einem Beitrag, in dem Schlaglichter auf Positionen der jeweiligen Fachgeschichte gerichtet werden. Ohne Vollständigkeitsanspruch werden zentrale Entwicklungen nachgezeichnet, die dazu beitragen, heutige Orientierungen innerhalb des Faches zu verstehen. Auf diese Überblicksartikel folgen jeweils Beiträge zu einzelnen didaktischen Positionen.

Für die Musikpädagogik bzw. -didaktik richtet Dorothee Barth ihre Schlaglichter insbesondere auf Entwicklungen im 20. Jahrhundert. Sie spannt dabei einen Bogen von der musischen Bildung über die u. a. durch Adornos Kritik am Musischen gestärkte Werkanalyse bis hin zu jüngeren Entwicklungen, die dem eigenen Musizieren wieder eine höhere Bedeutung zuschreiben. Für die Gegenwart stellt sie ein Nebeneinander vielfältiger Orientierungen fest, die sich hinsichtlich ihrer Inhalte, Methoden und Zielsetzungen unterscheiden und Unterrichtende vor ein breites Spektrum an Wahlmöglichkeiten stellen.

Nachfolgend werden drei musikdidaktische Positionen im Detail vorgestellt. Jürgen Oberschmidt widmet sich aus einer kritisch-distanzierten Perspektive der Werkbetrachtung im Musikunterricht. Mit der „Orientierung am Kunstwerk“ und der „Didaktischen Interpretation von Musik“ benennt er Ausrichtungen, die heute kaum noch in dieser Form vertreten werden, aber dennoch die Entwicklungen innerhalb der Musikpädagogik nachhaltig geprägt haben. Ortwin Nim-

czik stellt das Konzept des „Aufbauenden Musikunterrichts“ vor, das sich in den Praxisfeldern „Kulturen erschließen, Musizieren und musikbezogenes Handeln und Musikalische Fähigkeiten aufbauen“ konkretisiert. Schließlich richtet Christopher Wallbaum den Fokus auf die ästhetische Praxis und Erfahrungsorientierung im Musikunterricht. Als Grundprinzipien von Modellen erfahrungsorientierten Musikunterrichts benennt er die „Inszenierung ästhetischer Erfahrungssituationen“ sowie das „Erfahren und Vergleichen“ unterschiedlicher Musikpraxen, das im Rahmen einer Prozess-Produkt-Didaktik eine individuelle Auseinandersetzung mit verschiedenen Musikkulturen ermöglichen soll. Im Vergleich der drei einbezogenen didaktischen Positionen wird deutlich, dass – trotz einiger gemeinsamer Zielsetzungen – fundamentale Unterschiede im Verständnis von Musikunterricht vorhanden sind, die mit der in der Praxis vorhandenen Pluralität in Verbindung stehen.

Der zweite Themenbereich beginnt mit einem Beitrag von Sarah-Lisa Graham zu Positionen der Geschichte des Schulfaches Kunst. Sie beginnt mit gegenwärtigen fachdidaktischen Argumentationen und beschreibt – ähnlich wie zuvor Barth für das Fach Musik – eine Heterogenität nebeneinander bestehender kunstpädagogischer Konzepte. Ihre Schlaglichter auf die Fachgeschichte lassen aus musikpädagogischer Perspektive weitere interessante Parallelen erkennen, etwa die Verortung zwischen Handwerklichem und Künstlerischem oder das insbesondere mit der Tradition der musischen Bildung verknüpfte Anliegen von Erziehung und Persönlichkeitsbildung durch die Kunst. Auch mit der Funktionalisierung während des Nationalsozialismus zeigt sich eine Analogie zur Musikpädagogik. Als drei wesentliche Strömungen der Kunstdidaktik macht Graham die Orientierungen an Bild, Kunst und Subjekt aus, die in den nachfolgenden Beiträgen weiter vertieft werden.

Zunächst widmet sich Martin Klinkner

der „Bilddidaktik“ und der „Visuellen Kultur“. Zentrales Ziel dieses Ansatzes ist die Entwicklung von Bildlesekompetenz. Dabei wird von einem weiten Bildbegriff ausgegangen, der die gesamte visuelle Wahrnehmung der Umwelt einbezieht. Andreas Brenne geht auf die Didaktik der künstlerisch-gestalterischen Praxis im Fach Kunst ein und benennt dabei unterschiedliche Schwierigkeiten und Dichotomien, etwa die Verortung zwischen Theorie und Praxis oder die Orientierung zwischen der Vermittlung gestalterischer Fähigkeiten und der „Etablierung künstlerischer Freiheitswerte“. Abschließend legt Werner Fütterer das kunstpädagogische Konzept der ästhetischen Forschung dar und ergänzt damit eine subjektorientierte Position, die die Erfahrungen der Lernenden zum Ausgangspunkt nimmt.

Der nachfolgende, dem Schulfach Theater gewidmete Abschnitt beginnt mit einem Überblick über Positionen der Geschichte von Gunter Mieruch. Auch hier zeigen sich sowohl fachspezifische Aspekte als auch Gemeinsamkeiten mit den anderen Künsten. Als prägend erweist sich die späte Etablierung des Darstellenden Spiels als eigenständiges Unterrichtsfach – ein Prozess, der bis heute noch nicht abgeschlossen ist. Gleichzeitig hat das Schultheater jedoch eine lange Tradition, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Parallelen zu Musik und Kunst ergeben sich insbesondere im 20. Jahrhundert durch die Bedeutung der musischen Bildung, aber auch durch die Fokussierung sozialer und kommunikativer Prozesse während der 1970er Jahre sowie die darauffolgende Ausrichtung an ästhetischen und künstlerischen Qualitäten.

Die beiden weiteren Beiträge zum Themenbereich Theater von Ulrike Hentschel und Dorothea Hilliger sowie von Maximilian Weig und Leopold Klepacki lesen sich weniger als konzeptionelle Positionierungen, denn als grundlegende Systematisierungen von Fragestellungen der Fachdidaktik. Hier wird erkennbar, dass sich die didaktische

Fachdiskussion im Hinblick auf das noch junge Unterrichtsfach Darstellendes Spiel noch in der Phase der Konstituierung befindet und dementsprechend weniger abgegrenzte und verfestigte Positionen vorhanden sind als in den Bereichen Kunst und Musik.

Auch bei der außerschulischen kulturellen Bildung handelt es sich um ein Feld, das erst in jüngerer Zeit an Bedeutung gewonnen hat. In diesem Themenbereich werden daher keine Schlaglichter auf die Fachgeschichte gerichtet, sondern Zielsetzungen, Schwierigkeiten und Potentiale der gegenwärtigen Praxis analysiert. Kerstin Hübner legt dar, welche Herausforderungen sich in der Kooperation schulischer und außerschulischer Akteure ergeben. Sie umreißt verschiedene Spannungsfelder, die unter anderem durch unterschiedliche politische und pädagogische Zielsetzungen entstehen können. Auch Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss benennt Schwierigkeiten in der Kooperation von Schulen und außerschulischen Anbietern und entwickelt Vorschläge, wie sich die Fachdidaktiken der ästhetischen Fächer und außerschulische Anbieter annähern und unterstützen könnten.

In der abschließenden Zusammenfassung stellt Susanne Dreßler ein Positionspapier zu den Gemeinsamkeiten, Unterschieden und Grenzbereichen in den Fachdidaktiken Musik, Kunst und Theater vor. Sie wertet darin Aufzeichnungen aus drei Arbeitsgruppen der Tagung aus und entwickelt acht Leitmotive, die Spannungsfelder der ästhetischen Fächer und fachdidaktische Leitlinien aufzeigen. Dabei wird nochmals erkennbar, dass trotz inhaltlicher Nähe eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze und Zielsetzungen vorhanden sind. Die Verständigung über grundsätzliche Ausrichtungen stellt daher sowohl innerhalb der einzelnen künstlerisch-ästhetischen Fächer als auch über die Fachgrenzen hinaus eine große Herausforderung dar.

Durch seine interdisziplinäre Anlage ermöglicht der Sammelband einen Blick

über den Tellerrand, der dazu beitragen kann, die Entwicklungen innerhalb des eigenen Faches neu zu bewerten und zu gestalten. Die klare Struktur erleichtert es den Lesenden, Querverbindungen herzustellen und einen schnellen, aber dennoch tiefgehenden Einblick in Traditionen der benachbarten Fachrichtungen zu erhalten. Insgesamt eine äußerst anregende und lohnenswerte Lektüre für alle, die sich wissenschaftlich oder auch in der Praxis mit Bildungsangeboten in Musik, Kunst und Theater befassen.

(November 2017)

Ilka Siedenburg

Musikpsychologie. Offenohrigkeit – Ein Postulat im Fokus. Hrsg. von Wolfgang AUHAGEN, Claudia BULLERJAHN und Richard VON GEORGI. Göttingen: Hogrefe Verlag 2014. 280 S. (Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Band 24.)

Bereits 2014 erschien der 24. Band des Jahrbuchs der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Dieser Band widmet sich in einem Schwerpunkt der „Offenohrigkeit“, einem Phänomen, das in der deutschsprachigen musikpsychologischen und musikpädagogischen Forschung seit vielen Jahren mit unterschiedlichem Fokus diskutiert wird. 32 Jahre, nachdem David Hargreaves den Begriff des „open eared“ bei Kindern und Jugendlichen postulierte, werden in diesem Band theoretische und empirische Zugänge dargestellt und auf diese Art und Weise die Diskussion einem noch weiteren Fachpublikum zugänglich gemacht. Die mit dem Begriff der Offenohrigkeit verbundene musikalische Präferenzentwicklung bei Grundschulkindern (Bis wann sind sie offen für ganz unterschiedliche Musikstile und Musikformen?) mit einer Relevanz vorrangig für Fragen der frühen musikpädagogischen Förderung, hat über die Jahre eine Erweiterung in Bezug auf das junge Erwachsenenalter (Lebenszeitperspektive) und auch auf sozio-

logische und soziokulturelle Aspekte erhalten. Die Herausgeber deuten daher gleich zu Beginn im Vorwort selbst darauf hin, dass der Begriff definitorisch schwierig zu fassen sei und damit auch theoretische Ableitungen, Operationalisierungen sowie verbindliche Interpretationen nicht möglich sind. Für den Themenband liegt in dieser Vielfältigkeit jedoch eine große Stärke. Durch den einleitenden Beitrag von Heiner Gembris, der diesen Begriff in die deutschsprachige Diskussion eingebracht hat, werden die Beiträge gut eingeordnet und aufeinander bezogen. So kann der begriffsorientierte theoretische Beitrag „Das Normative der Offenohrigkeit. Ein semantischer Zwischenfall“ von Winfried Sakai, der Bezüge zur Musikpädagogik aber auch zur Sozialpsychologie (Persönlichkeitsentwicklung) herstellt, neben dem ebenfalls theoretisch orientierten, aber anders ausgerichteten Beitrag von Theresa Bernhard stehen, welcher Offenohrigkeit als soziales Phänomen mit einem Bezug zu den soziologischen Ansätzen von Pierre Bourdieu sowie von Richard Peterson beschreibt. Ebenfalls den theoretischen Ansätzen zugeordnet werden zwei Beiträge, in denen es um forschungsmethodische Fragen und die Instrumentenentwicklung zur Erfassung von Aspekten der Offenohrigkeit bei Kindern und Jugendlichen geht: Christoph Louvens „Offenohrigkeit – Von der Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels bei der Erforschung von musikalischer Toleranz und Neugier“; Richard von Georgis und Klaus Frielers „Offenohrigkeit als eine valenz- und stimulusunabhängige Persönlichkeitseigenschaft“. Im empirischen Teil des Themenbandes werden Replikationsstudien zur Bestätigung des Phänomens der Offenohrigkeit zusammenfassend dargestellt (Heiner Gembris, Andreas Heye und Lisa Jeske), Veränderungen der Offenohrigkeit bzw. von Präferenzurteilen im Grundschulalter aufgrund von Alter, Musikstil und Geschlecht beschrieben (Veronika Busch, Michael Schurig, Nicola Bunte und Bettina Beutler-

Prahm) sowie ein empirischer Bezug der Präferenzurteile von Schülern (Gefallen von Musik) zur körperlichen Bewegungsanregung der Musikstücke vorgestellt (Caroline Cohrdes, Friedrich Platz und Reinhard Kopiez). In der Studie von Alexandra Linneemann, Myriam Thoma und Urs Nater wird dann dargestellt, dass die Offenohrigkeit im jungen Erwachsenenalter in einem Zusammenhang mit der Persönlichkeitsdimension „Offenheit für Erfahrungen“ steht, und damit das Phänomen Offenohrigkeit möglicherweise nicht nur musikalisch oder musikbezogen zu betrachten ist. Leider sind diese Dimensionen, die sich auf die Musikwahrnehmung im Kindesalter auswirken, erst im Jugend- und Erwachsenenalter messbar.

Aberundet wird dieses gelungene Themenheft mit einem Nachruf auf Klaus-Ernst Behne (1940–2013), der sich in seinen Forschungsbeiträgen vor allem der Veränderung und Variation des Rezeptionsverhaltens sowie des Musikerlebens gewidmet hat. Aufgrund seiner generellen Verdienste innerhalb der musikpsychologischen Forschung, als auch aufgrund der vielfältigen Bezüge seiner Forschungsarbeiten zum Thema Offenohrigkeit, ist ihm dieses Themenheft gewidmet.

Nicht unerwähnt bleiben sollen noch zwei forschungsmethodische Beiträge. So stellt Christoph Louven ein Softwarewerkzeug für klingende Fragebögen mit Präferenz- und Hörzeitmessung vor. Johannes Hasselhorn und Sascha Grollmisch stellen mit der *Colored Music Grid* App ein Eingabeinterface zur Erfassung instrumentenunabhängiger instrumentaler Leistungsfähigkeit vor.

Mit dieser eindeutigen thematischen Ausrichtung (in diesem Fall der „Offenohrigkeit“) ist das Handbuch ein Gewinn für fachwissenschaftliche, aber auch anwendungsbezogene Diskurse und Weiterentwicklungen. Es ist zu hoffen, dass dieses Buch nicht nur in der Musikpsychologie, sondern ebenso in der Musikpädagogik sowie Musikwissenschaft Beachtung findet. Ebenso sind vergleichbar eng fokussierte Themenhefte des Jahrbuches

mit anderen ähnlich mehrperspektivisch durchgearbeiteten Schwerpunkten wünschenswert.

(Oktober 2017)

Stephan Sallat

NOTENEDITIONEN

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LXIV: Pastorelle en musique oder Musikalisches Hirtenpiel. Hrsg. von Christin WOLLMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLIV, 169 S.

Erst im Jahre 2001 wurde Georg Philipp Telemanns kleines musikdramatisches Werk im Zuge der Rücküberführung der Bestände der Berliner Singakademie zugänglich. Es ist das früheste, das vollständig erhalten ist. Bereits 2004 erfolgten erste Aufführungen und eine erste (und bislang einzige) CD-Einspielung. In diesem Zusammenhang hatte man sich schon bemüht, die Hintergründe dieser Komposition zu erforschen. Christin Wollmann fasst diese im Vorwort des Bandes zusammen. Demnach dürfte es sich um ein Werk aus Telemanns früher Frankfurter Zeit zwischen 1713 und 1716 handeln. Das Libretto geht partiell auf Texte Molières zurück, die bereits von Jean-Baptiste Lully vertont worden waren: Aus dem *Divertissement royal* (1670) und *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* übernahm Telemann Texte einzelner Sätze und fügte sie vermutlich selbst zu einem Libretto zusammen. Aus den *Recueil d'airs sérieux et à boire* von 1713 entlehnte Telemann neben Textteilen allerdings auch – mehr oder weniger originalgetreu – die Musik von fünf Aires. Die Partitur der Singakademie bietet diese sowohl mit französischem als auch deutschem Text.

Die wenigen auf S. XIIf. gegebenen aufführungspraktischen Aspekte verstehen sich eigentlich von selbst, denn wenn lediglich eine abschriftliche Partitur für die Textkon-

stitution zur Verfügung steht, wird meist mit nur wenigen Besetzungsangaben zu rechnen sein. Eine weitere, anonym überlieferte Abschrift aus der Universitätsbibliothek Rostock beschränkt sich auf die instrumentale Einleitung, die hier als „Concerto con Hautbois | und Trompeten“ bezeichnet wird und für diesen Satz auch das benötigte Instrumentarium auflistet.

Da der eigentliche Anlass für die Komposition nicht bekannt ist und die Abschrift offenkundig auf eine Partitur und nicht auf Stimmen zurückgeht, lassen sich Besetzungsfragen zwar diskutieren, nicht aber definitiv festlegen. Insbesondere die Beantwortung der Frage, ob die im einleitenden Instrumentalsatz benötigten Oboen auch in anderen Sätzen mitunter die Violinen verdoppeln sollten, muss hypothetisch bleiben. Dankenswerterweise werden im Notenband diesbezügliche Vorschläge unterbreitet; sie sind alle als Zusätze gekennzeichnet.

Der eigentliche Kritische Bericht wirkt mit seinen insgesamt nur sieben Seiten auf den ersten Blick recht spartanisch, doch enthält er alles Wesentliche und lässt keine Desiderate erkennen. Bei der Quellenbeschreibung werden sowohl das Libretto als auch die insgesamt drei musikalischen Quellen minutiös beschrieben und zueinander in Verhältnis gesetzt. Eine weitergehende Quellenkritik erübrigt sich.

Eine kleine Irritation stellt sich lediglich im Kapitel II „Bemerkungen zur Ausgabe“ ein, wo unter „a) Allgemeines“ zunächst die Anlage der einzigen musikalischen Quelle des gesamten Stücks vollkommen zu Recht als „planvoll“ und „übersichtlich“ bezeichnet wird; bemängelt aber werden „zahlreiche Kopierfehler“ (S. XXI). Überprüft man daraufhin die Anmerkungen, so gewinnt man jedoch eher den Eindruck einer weitgehend fehlerfreien Abschrift. Die meisten von der Herausgeberin vorgenommenen Emendationen wurden nötig wegen undeutlicher Platzierung der Noten oder wegen Sekundversehen, die jedoch relativ leicht aufgrund

der anderen Stimmen korrigiert werden konnten. Ob daran eine Transposition Schuld ist und die Fehler bereits in der Vorlage enthalten waren, sei dahingestellt. Auch die Textunterlegung bietet das eine oder andere Problem, zumal in den Sätzen, die sowohl mit französischem als auch deutschem Text unterlegt sind. Es gibt allerdings auch einige wenige Stellen, an denen die Konzentration des Schreibers (oder gar Telemanns?) offenkundig nachließ, wie im Falle des Air „Il n'est point de Bergère“ (Nr. 32), in dem sich in der Tat die Fehler ausnahmsweise häufen. Nicht ganz zu verstehen ist zudem ein offenkundiges Versehen, durch das ein Melisma in Quartan zum Continuo geführt wird (S. 136, T. 56), das von der Herausgeberin zu Recht korrigiert wird – wobei allerdings in den Anmerkungen die dritte Note irrtümlich als *d*“ statt *e*“ angegeben wird (S. XXIV). Gleichwohl kann bei einem Blick auf die digital zugängliche Handschrift nur vermutet werden, dass sich jeder Editor einmal eine derart zuverlässige Quelle wünschen würde.

Ein partieller Vergleich von Quelle und Edition zeigt, wie ungemein sorgfältig Wollmann gearbeitet hat. Lediglich in Nr. 4 wurden die Verzierungen in T. 7, 8 und 11 ohne jede Erklärung nicht übernommen. Die Anmerkungen scheinen ansonsten in der Tat alle Abweichungen von der Vorlage aufzulisten, so dass man mit ihnen sehr gut arbeiten kann. Insgesamt 18 Seiten Faksimiles runden den Band ab. Hier finden sich Auswahlseiten aller musikalischen Quellen sowie das gesamte Libretto in zufriedenstellender Qualität.

Es ist gewiss ein Glücksfall, dass die Leitung der Telemann-Ausgabe, die ja leider nur eine Auswahlausgabe ist, die Flexibilität aufgebracht hat, diese hübsche musikdramatische Arbeit Telemanns in ihrer Reihe vorzulegen. Dieser Band kann die Ausgabe nur aufwerten.

(Mai 2017)

Reinmar Emans

KURT WEILL: The Kurt Weill Edition. Serie I: Stage. Band 13: Johnny Johnson. A Play with Music in Three Acts. Hrsg. von Tim CARTER. New York: Kurt Weill Foundation for Music 2012. 348 S., Critical Report: 116 S.

Im November 1936 kam mit *Johnny Johnson* Kurt Weills erstes ganz in den USA für ein amerikanisches Publikum entstandenes Werk auf die Bühne des 44th Street Theatre in New York. Damit eröffnete das Stück jene Schaffensperiode, die in der unseligen deutschen Rezeption der folgenden Jahrzehnte als „der amerikanische Weill“ etikettiert (und nicht selten abqualifiziert) werden sollte. Unter den amerikanischen Werken Weills wird *Johnny Johnson* dabei noch die größte Nähe zu den in Kooperation mit Bert Brecht in Deutschland entstandenen Stücken zugeschrieben.

Unter Vermittlung des linken Group Theatre war Weill nach seiner Ankunft in Amerika in Kontakt mit dem Dramatiker Paul Green gekommen, den er für seine Idee einer Adaption des Schwejk-Stoffes gewinnen konnte. Schon in Deutschland hatte Weill sich gemeinsam mit Brecht um Rechte für eine Bearbeitung der Geschichten um Jaroslav Hašek's „braven Soldaten Schwejk“ bemüht, was aber letztlich wohl am Zerwürfnis der beiden Witwen Hašek's scheiterte (Brecht griff 1943 mit seinem Drama *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* auf das Sujet zurück).

Der Protagonist der von Weill und Green geschaffenen amerikanischen Schwejkiade folgt dem Drängen seiner geliebten Minny Belle und zieht gegen seine ursprüngliche Überzeugung als Soldat in den Ersten Weltkrieg. Zugleich naiv und hellsehtig, ausgestattet mit einem überaus humanen Pragmatismus stolpert der Steinmetz, der gerade noch ein Friedensmonument für seine Gemeinde gefertigt hatte, durch das verwirrte Europa und entlarvt den Wahnsinn der Katastrophe, bevor er selbst für geistes-

krank erklärt wird und schließlich als Hausierer endet, der – zurückgekehrt und doch nicht daheim – selbstgeschnittenes Spielzeug auf der Straße verkauft.

Johnny Johnson, in dem Green nach eigenen Worten der „verrückten Idee“ eines Stückes folgte, dessen drei Akte als je eine Komödie, eine Tragödie und eine Satire aufeinander folgten, lief mit dem ungewöhnlichen Untertitel „a legend“. In unterschiedlichen Quellen finden sich konkurrierende Bezeichnungen wie „musical play“, „a fantastic drama“ und „a fable“, und die Rezensenten der Premiere brachten weitere Vorschläge ein wie Farce, Komödie, Melodram und andere mehr. Während einige Kritiker ob dieser Uneindeutigkeit merklich irritiert waren, dürfte Weill, der Gattungskonventionen wenig Bedeutung zumaß, seinen Spaß daran gehabt haben.

Tim Carters historisch-kritische Ausgabe des *Johnny Johnson* ist als Band 13 der ersten Serie der Weill Edition erschienen. Damit ist sie – nach Weills *The Firebrand of Florence* – die zweite kritische Ausgabe eines Broadway-Musicals überhaupt. Carter, dessen ursprünglicher Forschungsschwerpunkt die italienische Musik um 1600 ist, hatte sich 2007 mit *Oklahoma! The Making of an American Musical* als Kenner des Broadway-Musicals eingeführt und – was in der Literatur zu diesem Genre immer noch eher die Ausnahme ist – eine musikphilologisch fundierte Monographie vorgelegt. Die Ausgabe des *Johnny Johnson* bestätigt diesen Eindruck vollkommen. Sie ist sorgfältig ausgeführt, gründlich kommentiert und transparent in den editorischen Entscheidungen. Die Einleitung von 23 großformatigen Seiten bietet eine hervorragende Einführung zu Entstehungsgeschichte, Gestalt und Rezeption des Stückes, die trotz großer Informationsdichte angenehm zu lesen ist. Die einzelnen Kapitel behandeln das Zustandekommen der Zusammenarbeit von Weill, Green und des Group Theatre, die Premiere mit der vorangehenden Probe-phase, die Umstände der dieser Edition

zugrundeliegenden Produktion in Los Angeles, spätere Produktionen, die Gattungsfrage, eine kompakte Einführung in Grundentscheidungen der Edition wie Gewichtung der Quellen etc. sowie Anmerkungen zur Aufführung.

Der kritische Bericht gibt eine ausführliche Würdigung der vorhandenen Quellen. Carter vergibt zehn Siglen für Musik- und sechs für Textquellen sowie elf weitere für „additional materials“ wie Skizzen, Korrespondenz und Programmhefte, die hier erstmals als Übersicht publiziert sind (David Drews ebenso verdienstvolles wie unzureichendes Werkverzeichnis *Kurt Weill. A Handbook* von 1987 bedarf dringend eines Nachfolgers). Ein umfangreicher, aber durch zahlreiche Zwischenüberschriften gut überschaubarer Kommentar legt Rechenschaft ab über editorische Details und konkretisiert damit die Editionsrichtlinien der *Kurt Weill Edition*, die bewusst auf allzu rigide Vorgaben verzichten. Der eigentliche kritische Apparat ist so detailliert wie eben nötig, ohne den Text mit der peniblen Mikroskopie früherer Generationen kritischer Ausgaben zu einer nur schwer verdaulichen Flut letztlich wenig erhellender Informationen aufzublähen. Neben der üblichen tabellarischen Auflistung editorischer Eingriffe finden sich hier ausführliche Kommentare zur Quellenlage, Hinweise zu gelegentlichen self-borrowings aus früheren Stücken und dergleichen mehr. Layout, Schrift- und Notenbild der Ausgabe sind vorzüglich.

Gemäß den Editionsrichtlinien der Weill Edition gibt die Ausgabe Buch und Partitur fortlaufend wieder, auch die Songtexte sind der Partitur jeweils kompakt vorangestellt. Diese Darstellung gewährt dem Nutzer die in gedruckter Form größtmögliche Annäherung an das Stück und kommt Weills Konzeption eines „musikalischen Theaters“, in dem Musik und Text nur aufeinander bezogen ihren Sinn ganz entfalten, so nahe, wie eben möglich.

Carters Ausgabe wurde 2013 von der American Musicological Society als erste Edition eines Stücks des amerikanischen Musiktheaters überhaupt mit dem Claude V. Palisca Award für Übersetzungen und Ausgaben ausgezeichnet. Zu Recht.

(Februar 2014) *Markus Frei-Hauenschild*

Eingegangene Schriften

August Wilhelm Ambros. *Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876*. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1: 1872 und 1873. Hrsg. von Markéta ŠTĚDRONSKÁ. Wien: Hollitzer Verlag 2017. 649 S., Tab. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 45.)

YVES BALMER, THOMAS LACÔTE und CHRISTOPHER BRENT MURRAY: *Le modèle et l'invention. Messiaen et la technique de l'emprunt*. Mit einem Vorwort von George BENJAMIN. Lyon: Symétrie 2017. 624 S. (Collection Symétrie Recherche. Série 20–21.)

Le Basson Savary. Bericht des Symposiums „Exakte Kopie“ in Bern 2012. Hrsg. von Sebastian WERR und Lyndon WATTS unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2017. 173 S., Nbsp., Abb., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 8.)

SARA BEIMDIEKE: „Der große Reiz des Kamera-Mediums“. Ernst Kreneks Fernsehoper „Ausgerechnet und Verspielt“. Siegen: Universitätsverlag Siegen 2017. 399 S., Abb., Nbsp., Tab. (Si! Kollektion Musikwissenschaft. Band 2.)

CHIARA BERTOGLIO: *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017. XXXV, 836 S.

RICHARD D. E. BURTON: *Olivier Messiaen. Texts, Contexts, and Intertexts (1937–*

- 1948). Hrsg. von Roger NICHOLS. New York: Oxford University Press 2016. VII, 264 S.
- FLORIAN CSIZMADIA: Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar. Analysen und Kontexte. Berlin: Verlag Dr. Köster 2017. XI, 521 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriftenreihe Musikwissenschaft. Band 3.)
- PETER CUSACK: Berlin Sonic Places. A Brief Guide. Hofheim: Wolke Verlag 2017. 94 S., Abb.
- BERNADETA CZAPRAGA: Wolfgang Amadé Mozarts Violinkonzert A-Dur KV 219 in ausgewählten Interpretationen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 395 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 15.)
- BERND FEUCHTNER: Not, List und Lust. Schostakowitsch in seinem Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag 2017. 278 S., Abb., Tab.
- BARBARA FISCHER: Hans Chemin-Petit. Ein Künstler im Spannungsfeld der Politik. Köln: Verlag Dohr 2017. 704 S., Abb.
- Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung. Hrsg. von Arne STOLLBERG, Ivana RENTSCH und Anselm GERHARD unter Mitarbeit von Juliane PÖCHE und Christian SCHAPER. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 721 S., Abb., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 26.)
- Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen. Briefwechsel 1951–1958. Zweisprachige Ausgabe: Deutsch/Englisch. Im Auftrag der Stockhausen-Stiftung für Musik hrsg. von Imke MISCH und Mark DELAERE. Kürten: Stockhausen-Verlag 2017. XXVIII, 423 S., Abb., Nbsp.
- Das Groteske und die Musik der Moderne. Zürcher Festspiel-Symposium 2016. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 161 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposium. Band 8.)
- PETER GÜLKE: Felix Mendelssohn Bartholdy. „Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut“. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2017. 139 S., Abb.
- DANUTA GWIZDALANKA: Der Verführer. Karol Szymanowski und seine Musik. Übers. von Peter Oliver LOEW. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2017. VIII, 292 S., Abb. (Polnische Profile. Band 4.)
- STEFAN HÄUSSLER: Die Kyrreorgana von Winchester. Analysen, Hypothesen und neu bezeichnete Klangfolgen zur Mehrstimmigkeit des 11. Jahrhunderts. Hrsg. von Claus-Steffen MAHNKOPF und Johannes MENKE. Hofheim: Wolke Verlag 2017. 173 S., Abb., Nbsp., Tab. (Sinefonia. Band 26.)
- MICHAEL HEINEMANN: Robert Schumann. Dichterliebe. Analytische Miniaturen. Mit Faksimile des Erstdrucks. Köln: Verlag Dohr 2017. 143 S.
- ANDREA HORZ: Heinrich Glareans Dodekachordon. Zu den textuellen Bezügen des Musiktraktats. 359 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 8.)
- JASMINA HUBER: Wieviel Wandel trägt eine Tradition? Gesang und Gebet der jüdischen Gemeinde Belgrad in den Herausforderungen der Gegenwart. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 419 S., Abb., Nbsp., CD. (Haskala. Wissenschaftliche Abhandlungen. Band 51.)
- Jahrbuch 2015 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Simone HOHMAIER. Mainz u. a.: Schott Music 2017. 298 S., Nbsp., Tab.
- Just in Tone and Time. Assoziationen an Manfred Stahnke. Eine Festschrift. Hrsg. von Benjamin HELMER und Georg HAJDU. Neumünster: Von Bockel Verlag 2017. 329 S., Abb., Nbsp., Tab.

- Vítězslava Kaprálová (1915–1940). Zeitbilder, Lebensbilder, Klangbilder. Hrsg. von Christine FISCHER in Zusammenarbeit mit dem ForumMusikDiversität Schweiz. Zürich: Chronos Verlag 2017. 192 S., Abb., Nbsp. (Zwischentöne. Band 2.)
- MATTHIAS KAUFFMANN: Operette im „Dritten Reich“. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945. Neumünster: Von Bockel Verlag 2017. 448 S., Abb., Tab. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 18.)
- URSULA KIRKENDALE: Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma. Überprüft von Warren KIRKENDALE und übers. von Giorgio MONARI. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2017. 227 S., Abb., Tab.
- DIETER KIRSCH: Die musikalische Lehranstalt unter Franz Joseph Fröhlich. Eine kommentierte Ausgabe seiner Jahresberichte und weiterer Dokumente aus den Jahren 1798 bis 1862. Würzburg: Echter Verlag 2017. X, 596 S., Abb., Tab. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens. Band 5.)
- RALPH KOSELHEIDE: Jenseits einer Reihe „tönender Punkte“. Kompositorische Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung, 1900–1930. Hamburg: Ralph Kogelheide 2017. 248 S., Abb., Nbsp., Tab.
- VERENA MOGL: „Juden, die ins Lied sich retten“. Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 444 S., Abb., Nbsp. (Musik und Diktatur. Band 1.)
- Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today. Hrsg. von Anno MÜNGEN, Nicholas VAZSONYI, Julie HUBBERT, Ivana RENTSCH und Arne STOLLBERG unter Mitarbeit von Bernd HOBE. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 460 S., Abb., Nbsp., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 25.)
- Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Ingrid FUCHS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 523 S., Abb.
- PETER PETERSEN: „Friedenstag“ von Stefan Zweig, Richard Strauss und Joseph Gregor. Eine pazifistische Oper im „Dritten Reich“. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 186 S., Nbsp. (Musik und Diktatur. Band 2.)
- Puccini-Handbuch. Hrsg. von Richard ERKENS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2017. XLI, 452 S., Abb.
- MARKUS RATHEY: Bach's Major Vocal Works. Music, Drama, Liturgy. New Haven/London: Yale University Press 2016. XI, 234 S.
- GIANCARLO ROSTIROLLA: La Capella Giulia 1513–2013. Cinque secoli di musica sacra in San Pietro. 2 Bde. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 1564 S., Abb. (Analecta Musicologica. Band 51.)
- OLAF MATTHIAS ROTH: Claudio Monteverdi. Marienvesper. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 115 S., Abb., Nbsp., Tab. (Bärenreiter Werkeinführungen.)
- GIANGIORGIO SATRAGNI: Il „Parsifal“ di Wagner. Testo, musica, teologia. Torino: EDT 2017. X, 209 S., Nbsp. (Biblioteca di cultura musicale. Contrappunti.)
- HANS-JOACHIM SCHULZE: Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen. Mit einem Geleitwort von Peter WOLLNY. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt/Stuttgart: Carus-Verlag 2017. 817 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Schumann-Journal Nr. 6/Frühjahr 2017. Hrsg. im Auftrag und in Kooperation mit der Projektleitung des Schumann-Netzwerks von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. Bonn: Verlag StadtMuseum 2017. 356 S., Abb.
- Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 9: Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann. Band 2: 1889 bis 1896. Hrsg. von Christina SIEGFRIED. Köln: Verlag Dohr 2017. 650 S.

PAOLO SOMIGLI: „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt“. Arnold Schönberg fra traduzioni, divulgazione, Musikvermittlung e didattica. Lucca: Lim Editrice 2017. XV, 137 S., Abb., Nbsp., Tab. (Quaderni di Musica/Realtà. Band 64.)

ANKE STEINBECK: Fantasieren nach Beethoven. Praxis und Geschichte kreativer Musik. Köln: Verlag Dohr 2017. 144 S., Abb. (Improvisation im heutigen Musikbetrieb. Band 1.)

Arthur Sullivans Musiktheater, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke. Hrsg. von Antje TUMAT, Meinhard SAREMBA und Benedict TAYLOR. Essen: Oldib Verlag 2017. 425 S., Abb., Nbsp. (SullivanPerspektiven. Band 3.)

„Very Good for an American“. Essays on Edward MacDowell. Hrsg. von E. Douglas BOMBERGER. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2017. XIII, 234 S., Abb., Nbsp., Tab. (American Music and Musicians Series. Band 5.)

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: Die elektroakustische Musik. Eine kompositorische Revolution und ihre Folgen. Wien: Verlag Der Apfel 2017. VII, 290 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 22.)

Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus. Hrsg. von Hannes HEER, Christian GLANZ und Oliver RATHKOLB. Wien: Hollitzer Verlag 2017. 320 S. (Musik-kontext. Band 11.)

SILKE WENZEL: Lieder, Lärmen, „L'homme armé“. Musik und Krieg 1460–1600. Neumünster: Von Bockel Verlag 2018. 422 S., Abb., Nbsp. (Musik der frühen Neuzeit. Band 4.)

Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, 27.–29. April 2011. Hrsg. von Hermann DANUSER und Matthias KASSEL. Basel: Paul Sacher Stiftung/

Mainz u. a.: Schott Music 2017. 271 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 12.)

CHRISTOPH WOLFF: Bach. Eine Lebensgeschichte in Bildern. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Redaktionelle Mitarbeit: Marion SÖHNEL und Markus ZEPF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 469 S. (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 5: Bach-Dokumente. Band 9.)

HANNA ZÜHLKE: Musik und poetisches Sylbenmaß. Friedrich Gottlieb Klopstocks antikeorientierter Vers im Lied von 1762 bis 1828. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 478 S., Abb., Nbsp., Tab. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Grande Sonate in As für Klavier. Op. 26. „Trauermarsch“. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVII, 28 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Grande Sonate in Es für Klavier. Op. 7. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XIV, 37 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehn. Sonate in Es für Klavier. Op. 81a. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVII, 26 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Gesamtausgabe. Abteilung II. Band 4: Werke für Militärmusik und Panharmonikon. Hrsg. von Anja MÜHLENWEG unter Mitarbeit von Bernhard R. APPEL. Nach Vorarbeiten von Heide VOLCKMAR-WASCHK. Koreferat: Jens DUFNER. München: G. Henle Verlag 2017. XII, 106 S.

- [LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Gesamtausgabe. Abteilung IX. Band 1: Ouvertüren zur Oper Leonore. Hrsg. von Helga LÜHNING. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2017. XIV, 188 S.
- JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik. Band 1: Streichsextette. Nr. 1 B-Dur, op. 18 und Nr. 2 G-Dur, op. 36. Hrsg. von Katrin EICH. München: G. Henle Verlag 2017. XXX, 211 S.
- CLAUDE DEBUSSY: Première Rhapsodie für Klarinette in B und Klavier. Urtext. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XX, 17 S.
- CLAUDE DEBUSSY: Première Rhapsodie für Orchester mit Solo-Klarinette in B. Partitur. Urtext. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XIX, 52 S.
- [ANTONÍN] DVOŘÁK: Konzert a-Moll für Violine und Orchester. Op. 53. Partitur. Urtext. Hrsg. von Iacopo CIVIDINI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XI, 133 S.
- NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 10: Werke für Männerchor, Werke für gleiche Stimmen. Band 1. Hrsg. von Bjarke MOE. Copenhagen: Engstrøm & Sødring/Bärenreiter-Verlag 2017. LI, 233 S.
- CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 1: Fragmentarisch überlieferte Opere serie. „Artaserse“ (Mailand 1741), „Il Tigrane“ (Crema 1743), „La Sofonisba“ (Mailand 1744), „L’Ippolito“ (Mailand 1745). Drammi per musica von Pietro Metastasio, Carlo Goldoni, Francesco Silvani und Giuseppe Gorini Corio. Hrsg. von Tanja GÖLZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. CLIV, 339 S.
- [CHARLES] GOUNOD: Messe solennelle (Ste Cécile) für Soli, Chor und Orchester. Klavierauszug von Hans SCHELLEVIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. X, 73 S.
- [CHARLES] GOUNOD: Messe solennelle (Ste Cécile) für Soli, Chor und Orchester. Partitur. Urtext. Hrsg. von Hans SCHELLEVIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. X, 146 S.
- JOSEPH HAYDN: Sieben Klaviersonaten. Hob. XVI: 2a–e, g–h. Neufassungen von Thomas ENSELEIN auf Grundlage der überlieferten Incipits aus Haydns „Entwurf-Katalog“ (1765–1777). Köln: Verlag Dohr 2017. 104 S.
- CLAUDIO MONTEVERDI: L’incoronazione di Poppea. Opera regia in un prologo e tre atti. Partitur. Hrsg. Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. LVI, 303 S.
- Musica Britannica CII: Keyboard Music from Fitzwilliam Manuscripts. Hrsg. von Christopher HOGWOOD und Alan BROWN. London: The Royal Musical Association/Stainer and Bell 2017. XLIV, 202 S.
- CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE: Klavierwerke. Band 3: Beiträge zu Sammlungen und Periodica Arrangements. Hrsg. von Oliver DRECHSEL. Köln: Verlag Dohr 2017. 153 S. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 45.)
- RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie II: Lieder und Gesänge für eine Singstimme. Band 2: Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29. Hrsg. von Andreas PERNPEINTNER. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey & Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/Mainz: Schott Music 2016. XXIX, 305 S.
- RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie III: Symphonien und Tondichtungen. Band 4: Macbeth. Zwei Fassungen und eigenhändiger Klavierauszug (2. Fassung). Hrsg. von Stefan SCHENK und Walter WERBECK. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey &

Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/
Mainz: Schott Music 2016. XIX, 211 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Rudolf PSCHERER am 11. Juni 2017 in
Heinrichskirchen,

Prof. Dr. Reinhard GERLACH am 14. Ok-
tober 2017 in Stuttgart,

Dr. Friedbert STRELLER am 24. Dezember
2017 in Dresden,

Prof. Dr. Walther DÜRR am 6. Januar 2018
in Tübingen.

Wir gratulieren:

Dr. Barbara SCHWENDOWIUS zum
75. Geburtstag am 23. Januar,

Prof. Dr. Sabine GIESBRECHT-SCHUT-
TE zum 80. Geburtstag am 25. Januar,

Prof. Dr. Bernd SPONHEUER zum 70. Ge-
burtstag am 6. Februar,

Prof. Dr. Claudia MAURER ZENCK zum
70. Geburtstag am 18. Februar,

Prof. Dr. Dr. Lorenz WELKER zum 65. Ge-
burtstag am 23. Februar,

PD Dr. Peter TENHAEF zum 65. Geburts-
tag am 23. Februar,

Prof. Dr. Wolfgang VOIGT zum 75. Ge-
burtstag am 1. März,

Dr. Robert MÜNSTER zum 90. Geburtstag
am 3. März,

Prof. Dr. Wulf ARLT zum 80. Geburtstag
am 5. März,

Prof. Dr. Werner ABEGG zum 75. Geburts-
tag am 15. März,

Prof. Dr. Arnfried EDLER zum 80. Ge-
burtstag am 21. März,

*

Am 27. Oktober 2017 übergab die Präsi-
dentin der deutschen UNESCO-Kommission,
Verena Metze-Mangold, der Generaldirek-
torin der Staatsbibliothek zu Berlin – Preu-
ßischer Kulturbesitz, Barbara Schneider-
Kempf, die Urkunde, mit der *die von Johann
Sebastian Bach komponierte h-Moll-Messe*
zum „Memory of the World / Weltdoku-
mentenerbe“ bestimmt wird. Das Autograph
gehört zur größten Bach-Sammlung, etwa
80 Prozent aller überlieferten Kompositio-
nen von Bach befinden sich in der Staatsbib-
liothek zu Berlin. Nach dem Tod Bachs ging
das Autograph der gesamten Messe in den
Besitz seines Sohnes Carl Philipp Emanuel
über, dann auf dessen Tochter Anna Carolina
Philippina. 1805 wurde sie vom Schweizer
Musikpädagogen und Musikverleger Hans
Georg Nägeli erworben und in der Familie
weitervererbt. Nach einer weiteren Station
erwarb die Bach-Gesellschaft Leipzig 1857
das Autograph. 1861 konnte es schließlich
von der Königlichen Bibliothek zu Berlin,
heute Staatsbibliothek zu Berlin – Preußi-
scher Kulturbesitz erworben werden, wo es
nun dauerhaft verwahrt wird.

Im Sommer 2017 starteten die Bayerische
Staatsbibliothek München und die Staats-
bibliothek zu Berlin – Preußischer Kul-
turbesitz ein gemeinsames, von der DFG
gefördertes Projekt zur *Erschließung, Digi-
talisierung und Online-Präsentation des His-
torischen Archivs des Musikverlags Schott*, in
dessen Rahmen in den kommenden Jahren
die Ende 2014 von den beiden Bibliotheken
erworbenen Musikalien, Briefe und Doku-
mente – soweit unter rechtlichen Aspekten
zulässig – kooperativ erschlossen, digital-
isiert und über eine übergreifende Präsen-
tationsplattform (Schott-Portal) präsentiert
werden sollen. Seit langem war das Archiv in
mehrere Teilarchive gegliedert: in das Her-
stellungsarchiv mit den Stichvorlagen und
Archivexemplaren der produzierten Ausga-
ben, ein separates Erstausgabenarchiv für
die Jahre 1925 bis ca. 1950, das sogenannte
„Alte Schott-Archiv“ mit Musikmanuskrip-
ten und weiteren Quellen, die unabhängig

von der Verlagstätigkeit gesammelt wurden, sowie das Geschäftsarchiv, das die Briefe an den Verlag, Kopierbücher mit Abschriften der ausgehenden Korrespondenz, Geschäftsbücher, die die laufenden wirtschaftlichen Vorgänge dokumentieren, und Stich- und Druckbücher umfasste, in denen der Herstellungsprozess der Ausgaben dokumentiert ist. Besonders wichtige und wertvolle Musikautographe und Briefe wurden seit 1990 aus dem Herstellungs- und Geschäftsarchiv separiert und in einem eigenen Safearchiv zusammengefasst. Die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin übernahm den Großteil des Safearchivs mit rund 65.000 Briefen und Schriftstücken sowie ungefähr 400 Musikautographen, darunter Briefe von Richard Wagner, Robert Schumann, Hans von Bülow, Hugo Wolf und Gustav Mahler sowie Musikautographe von Jean Françaix, Bohuslav Martinů und Luigi Nono. Das Herstellungsarchiv (mit ca. 60.000 Notendrucke und 20.000 Musikhandschriften), das Erstaussagenarchiv (ca. 4.800 Notendrucke), das „Alte Schott-Archiv“ (ca. 4.000 Quellen) sowie das Geschäftsarchiv, das ca. 850.000 Briefe und 67 der oben erwähnten Geschäftsbücher umfasst, wurden von der Bayerischen Staatsbibliothek erworben. Weitere, auf einzelne Komponisten bezogene Quellenkonvolute gelangten in das Beethoven-Haus Bonn, die Carl-Orff-Stiftung, die Fondation Hindemith, das Max-Reger-Institut / Elsa-Reger-Stiftung, die Akademie der Künste Berlin (Bernd Alois Zimmermann) sowie die Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main (Engelbert Humperdinck).

Ziel des jetzt begonnenen Projektes ist es, trotz der Aufteilung des Archivs die Möglichkeit zu schaffen, das Schott-Archiv unter einer gemeinsamen Oberfläche zu durchsuchen und zu großen Teilen auch standortunabhängig weltweit über das Internet einzusehen. Zentrales Element des Projektes ist das Schott-Portal, in dem die in den verschiedenen Datenbanken erfassten Erschließungsdaten anhand standardisierter Schnittstellen in einem gemeinsamen Index

zusammengeführt werden. Damit wird eine integrierte Recherche über den Gesamtbestand möglich.

Die Leitung des Projektes liegt bei Dr. Reiner Nägele (München) und Dr. Martina Rebmann (Berlin); für weitergehende Informationen sei auch auf die Projektseiten in den Internetpräsenzen der beiden Bibliotheken verwiesen (BSB: <https://tinyurl.com/y8skcfos>; SBB: <http://sbb.berlin/ev234u>).

Die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft vergibt 2019 zum vierten Mal einen *Internationalen Forschungspreis* an eine junge Wissenschaftlerin/einen jungen Wissenschaftler, die/der durch hervorragende Forschungen zu Leben und Werk Georg Friedrich Händels hervorgetreten ist und die Ergebnisse in einer Forschungsarbeit dokumentiert hat. Auch Forschungsteams können ausgezeichnet werden. Der Händel-Forschungspreis wird gefördert durch die Stiftung der Saalesparkasse. Er ist mit 2.000,00 € dotiert und mit einem Vortrag der Preisträgerin/des Preisträgers auf der wissenschaftlichen Konferenz anlässlich der Händel-Festspiele in Halle (3. bis 5. Juni 2019) verbunden.

Bewerben können sich Absolventinnen/Absolventen der Musikwissenschaft oder verwandter Fachrichtungen mit ihrer zwischen 2016 und 2018 abgeschlossenen Master-, Magister- oder Doktorarbeit sowie Wissenschaftlerinnen/Wissenschaftler mit äquivalenten Forschungsarbeiten. Auch exzellente historisch-kritische Editionen können Gegenstand des Preises sein. Die eingesandten Arbeiten können in Deutsch oder Englisch abgefasst sein.

Die Bewerbung für den Händel-Forschungspreis erfolgt mit einem Antrag an die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, Geschäftsstelle, Große Nikolaistraße 5, D-06108 Halle (Saale).

Dem formlosen Antrag ist die wissenschaftliche Arbeit (als Ausdruck sowie in elektronischer Form) sowie als Anlage ein kurzer Lebenslauf einschließlich der Darstellung des wissenschaftlichen Werdegangs bei-

zufügen. Gutachten können mit eingereicht werden.

Einsendeschluss ist der 30. November 2018 (Poststempel). Eine von der Stiftung der Saalesparkasse und der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft berufene Jury wählt die

Preisträgerin oder den Preisträger aus. Die Verleihung des Händel-Forschungspreises erfolgt anlässlich der Händel-Festspiele 2019 im Rahmen der wissenschaftlichen Konferenz.

Tagungsberichte

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

Hamburg, 10. bis 11. November 2017
Hamburger „Gottseligkeit“. Thomas Selle und die geistliche Musik im 17. Jahrhundert
von Friederike Janott, Hamburg

Bremen, 15. bis 17. November 2017
Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Homosexualitätsforschung
von Eva Rieger, Vaduz

Stuttgart, 16. bis 18. November 2017
Die Kantate: Quellen, Repertoire und Überlieferung im deutschen Südwesten 1700–1770
von Jörg Holzmann und Frithjof Vollmer, Stuttgart

Wrocław, 12. bis 13. Dezember 2017
Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis / Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis
von Gesine Schröder, Leipzig / Wien

Shanghai, 8. bis 11. November 2017
2017 International Forum on the Construction of Music Theory
von Gesine Schröder, Leipzig / Wien

Die Autoren der Beiträge

CHRISTIAN KÄMPF, geb. 1986 in Meiningen, studierte Musikwissenschaft, evangelische Theologie und Journalistik an den Universitäten in Leipzig, Halle und Jena. Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Bremen mit einem Dissertationsvorhaben zum Phantastischen in der Musik des 19. Jahrhunderts.

TOBIAS KNICKMANN, geb. 1988 in Twistringen, 2008/2009 Gaststudium in den USA. 2009–2016 Studium Historische und Systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. 2011–2015 studentische Hilfskraft für das *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* ebendort. 2016 Master of Arts in Historischer Musikwissenschaft mit der Abschlussarbeit *Sondergenehmigungen der Reichskulturkammer für Musiker in Berlin 1935–1945*. Danach Stipendiat des Hamburger interdisziplinären Graduiertenkollegs „Vergewaltigungen: Repräsentationen der Shoah in komparatistischer Perspektive“ mit einem Dissertationsprojekt zu Chaya Czernowins Kammeroper *Pnima...Ins Innere*. Seit Dezember 2016 assoziiertes Mitglied des Kollegs und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg.

RAINER NONNENMANN, geb. 1968 in Ludwigsburg, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Deutschen Philologie an den Universitäten Tübingen, Köln und Wien. 1. Preis als Hornist bei „Jugend musiziert“ 1987, Mitarbeiter der Universal Edition Wien 1994/95. Stipendiat der Paul Sacher Stiftung Basel und des Deutschen Studienzentrums Venedig. Promotion 1999 und Ernennung zum Honorarprofessor der HfMT Köln 2012. Dozent an den Musikhochschulen Köln, Düsseldorf und Freiburg/Breisgau. Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift *MusikTexte*, Kolumnist der *neuen musikzeitung*, Mitglied in Jürs der Gesellschaft für Neue Musik Deutschland, des Kulturamts der Stadt Köln und des Landesmusikrats Nordrhein-Westfalen. Referent bei internationalen Symposien, freier Mitarbeiter verschiedener Rundfunkanstalten sowie Autor zahlreicher Aufsätze zur Musik, Musikästhetik und Kulturgeschichte des 19., 20. und 21. Jahrhunderts.

ELISABETH REISINGER, geb. 1988 in Neunkirchen/Niederösterreich, studierte Musikwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien; dort Promotion im Dezember 2016; die unter der Betreuung von Birgit Lodes entstandene Dissertation wird 2018 unter dem Titel *Musik machen – sammeln – fördern. Erzherzog Maximilian Franz im Wiener und Bonner Musikleben* beim Verlag Beethoven-Haus Bonn in der Reihe „Musik am Bonner kurfürstlichen Hof“ erscheinen. 2014 Konzeption und wissenschaftliche Begleitung der Dauerausstellung „Franz Liszt. Wunderkind | Weltstar | Abbé“ für das Landesmuseum Eisenstadt/Burgenland im Liszt-Zentrum Raiding. Von 2013 bis 2016 Mitarbeiterin im FWF-Forschungsprojekt „Die Opernbibliothek von Kurfürst Maximilian Franz“ sowie seit 2016 in einem weiteren Projekt zur Kirchenmusik am Bonner Hof Ende des 18. Jahrhunderts am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien.

Hinweise für Autoren

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

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

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

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

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

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

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 248–256, hier S. 250.
- Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 21993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 57–75, hier S. 58.
- Thomas Schipperges, Art. „Partita“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Sp. 1416–1423, hier Sp. 1417.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

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

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

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

9. Dem Text ist ein Abstract in englischer Sprache im Umfang von 500–750 Zeichen beizufügen.

erschienene Bände:

- **Macbeth**
(2 Fassungen)
RSW 304
- **Don Juan**
RSW 305
- **Lieder I**
op. 10 bis op. 29
RSW 202

in Vorbereitung:

- **Lieder II**
op. 31 bis op. 43
RSW 203
- **Salome**
RSW 103-10
- **Streicher-
kammermusik**
RSW 601



RICHARD STRAUSS

Werke · Kritische Ausgabe (RSW)

Broschüre, Beispielseiten,
Vorworte zum Download
und Informationen zur Subskription:
www.schott-music.com/rsw



**VERLAG DR. RICHARD STRAUSS
GMBH & CO. KG**
in Zusammenarbeit mit Boosey & Hawkes,
Edition Peters Group und Schott Music