

DIE MUSIKFORSCHUNG

71. Jahrgang 2018 / Heft 3

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

Carlo Bosi: Caspar Glanners Liedersammlungen (1578 und 1580): Ein retrospektives Repertoire?	221
Irmgard Scheitler: Johann Wolfgang Francks Operschaffen – eine Revision.	242
Kleiner Beitrag	
Andreas Pfisterer: Neues zu Arcangelo Corellis Studium in Bologna	268

Besprechungen

R. Mellace: Johann Adolf Hasse (Hochstein; 271) / J. Kopecký/L. Krupková: Das Olmützer Stadttheater und seine Oper. „Wer in Olmütz gefällt, gefällt in der ganzen Welt“ (Loos; 272) / F. Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe (Sandberger; 273) / Schumann Briefedition (Loos; 275) / R. Taruskin: Russian Music at Home and Abroad (Flamm; 279) / Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen; M. Goeth: Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen (Schipperges; 282) / R. D. E. Burton: Olivier Messiaen. Texts, Contexts, and Intertexts (1937–1948) (Keym; 288) / Y. Balmer/Th. Lacôte/Chr. Brent Murray: Le Modèle et l'invention. Messiaen et la technique de l'imprunt (Brzoska; 289) / M. Braun: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Volkskompositionen (Hohmaier; 292) / N. Nowack: Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen (Fortunova; 294) / Leonard Bernstein und seine Zeit (Schneider; 296) / N. Ristow: Karl Rankl. Leben, Werk und Exil eines österreichischen Komponisten und Dirigenten (Pasdzierny; 299) / A. Schürmer: Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik (Noeske; 300) / Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik (Besthorn; 302) / Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der Neuen Musik im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst (Domann; 305) / M. Akkermann: Zwischen Improvisation und Algorithmus. David Wessl, Karlheinz Essl und Georg Hajdu (Jeßulat; 307)

Eingegangene Schriften	309
Eingegangene Notenausgaben	312
Mitteilungen	314
Tagungsberichte	315
Die Autoren der Beiträge	316

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 71. Jahrgang 2018 / Heft 3. 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: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: bastian@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Beilagen: Laaber-Verlag, Laaber; Schott Music, Mainz

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

Carlo Bosi (Salzburg)

Caspar Glanners Liedersammlungen (1578 und 1580): Ein retrospektives Repertoire?

Die Anhaltspunkte zum Leben und Werdegang Caspar Glanners sind ziemlich karg und beschränken sich auf wenige Daten: seine Bestellung als Salzburger Hoforganist 1556,¹ die erzbischöfliche Visitation des Marktviertels 1569,² wo er als wohnhaft aufgeführt und eine Verkaufsurkunde von 1570,³ in der er als Zeuge genannt wird. Außerdem erwähnt ein am 17. August 1577 datiertes Dokument seine Witwe Ehrentrud,⁴ was darauf schließen lässt, dass er damals schon verstorben gewesen sein muss. Als die Sammlung der *Newen Teutschen Geistlichen und Weltlichen Liedlein* in zwei Teilen in München 1578 (RISM G 2588) und 1580 (RISM G 2589) bei der Druckwerkstatt von Adam Berg erschien (Abb. 1), war also ihr Autor schon tot. Hätte er länger gelebt, hätte er wohl noch zwei weitere Teile der Sammlung veröffentlicht. So geht es zumindest aus der Widmungsvorrede beider herausgebrachten Teile hervor, wo Glanner erklärt, er habe „etliche Melodeien“ zu vier und fünf Stimmen gesetzt, die er dann „in vier Bücher zusammen getragen“ und verfasst hatte.⁵ Dem Wortlaut zufolge, dürfte Glanner sämtliche vier Bücher schon angefertigt haben, zumindest handschriftlich, was nahelegt, dass die zwei letzten Teile verschollen sein müssen. Für mindestens sechs der Lieder ist außerdem eine Entstehung schon lange vor ihrer Druckveröffentlichung sowieso bewiesen, denn sie sind auch in der Handschrift Regensburg, Proske B.282 zu finden. Diese Quelle, die Gertraud Haberkamp in ihrem Katalog der Bischöflichen Zentralbibliothek zu Regensburg auf ca. 1560 datierte,⁶ überliefert insgesamt 36 Kompositionen, darunter 25 von Caspar Glanner. 19 weitere Stücke Glanners wären uns also überliefert, handelte es sich hier nicht um einen Rumpf, denn von sechs Stimmbüchern ist nur das des Tenors erhalten. In nur einem anderen Fall ist ein Lied Glanners unabhängig von den *Newen Teutschen... Liedlein* überliefert: Es handelt sich um *All ding auff Erd zergenglich ist*, erschienen 1558 als Lautentabulatur,⁷ was die frühe Entstehung der Lieder Glanners weiter bekräftigt und welches wahrscheinlich in einem der zwei unveröffentlicht gebliebenen und verschollenen anderen Teile der *Newen Teutschen... Liedlein* hätte erscheinen müssen.

-
- 1 Für die folgenden Grunddaten zur Biographie Glanners beziehe ich mich auf Susanne Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein (München 1578 und 1580)*, MA Diss., Paris-Lodron-Universität Salzburg 2009, S. 6. Für die Bestellung von 1556, vgl. *1556. Bestellung aines Organisten auff Jarlang*, Salzburg 1556, Salzburger Landesarchiv: GA XXIII.031.
 - 2 *MarckhtViertl. Visitation*, Salzburg 1569, Salzburger Landesarchiv: GA XXVII.012.
 - 3 *Verkaufsurkunde. 24. April. 1570*, Salzburg 1570, Salzburger Landesarchiv: OU 1570 IV 24.
 - 4 Vgl. Maria-Louise Lascar, *Glanerstudien*, Diss. Universität Bonn 1927, S. 8.
 - 5 Vgl. Caspar Glanner, *Der Erste Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedl[e]in / mit vier vnd fünff stimmen / welche nit allein lieblich zu singen / sonder auch auf allerley Instrumenten zu gebrauchen*, Tenor-Stimmbuch, München 1578, fol. A iiv.
 - 6 Gertraud Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften, Bd. 1: Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, München 1989, S. 261.
 - 7 In: Sebastian Ochsenkun, *Tabulaturbuch auff die Lauten*, Heidelberg 1558 (RISM 1558²⁰).



Abbildung 1: Titelseite des Tenor-Stimmbuchs, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 199, Beiband 4 (RISM G 2588)

Weil er seine *Teutschen Liedlein* u. a. den Brüdern Abel und Jakob Wilpenhofer, letzterer zukünftiger Radstädter erzbischöflicher Hofkanzleisekretär und Pfleger zu Golling, widmete,⁸ vermutete Maria-Louise Lascar, dass er auch gebürtiger Radstädter gewesen sein muss.⁹ Dass er auch Schüler vom ebenfalls aus Radstadt stammenden Organisten Paul Hofhaimer war, wie mancherorts behauptet, ist aber nirgendwo nachgewiesen.¹⁰ Hofhaimer war zwar sein Vorgänger als Salzburger Hoforganist, aber nicht sein unmittelbarer, denn es liegen 19 Jahre zwischen Hofhaimers Tod 1537 und Glanners Bestellung 1556. In der Zwischenzeit wirkten als Hof- und Domorganisten der Prager Gregor Petschin oder Pitschin (1527 bis 1539, d. h., für einige Jahre zusammen mit Hofhaimer) und Thomas Hofhaimer, ein Neffe Pauls (1536 bis 1556).¹¹

8 Vgl. Glanner, *Der Erste Theil*, Tenor-Stimmbuch, fol. A iir und Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein*, S. 13.

9 Lascar, *Glanerstudien*, S. 7.

10 S. Nils Giebelhausen & Othmar Wessely, Art. „Glanner, Caspar, Kaspar“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg05386&v=1.0&q=Glanner&rs=id-50de1b6d-c566-ba12-b8e0-1d9f55e93f27>, 04.04.2017. Diese Behauptung geht auf eine überinterpretierte Aussage von Hans Joachim Moser zurück (Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer: Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart / Berlin 1929, S. 64), wo lediglich gemutmaßt wurde, dass Glanner Hofhaimer „aufgesucht“ haben könnte: vgl. Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein*, S. 7.

11 Vgl. Ernst Hintermeier, „Die Organisten am Salzburger Dom von den Anfängen bis zur Gegenwart“, in: *Festschrift zur Weihe der großen neuen Orgel im Salzburger Dom 1988*, hrsg. vom Metropolitankapitel von Salzburg, Salzburg 1988, S. 41–56, hier S. 44.

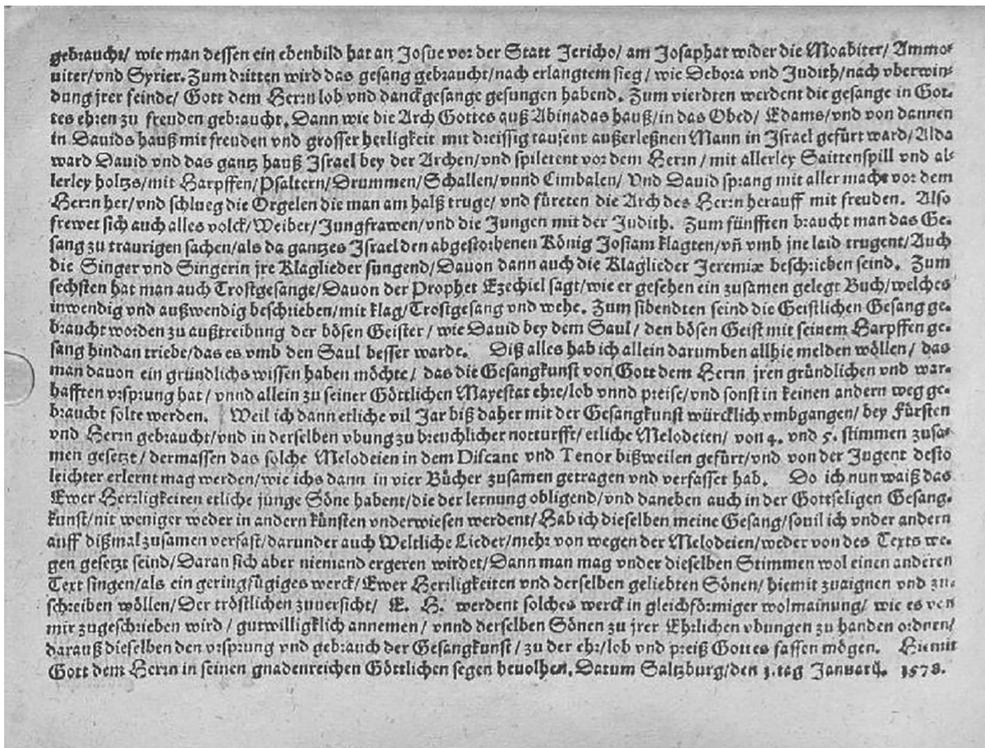


Abbildung 2: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 199, Beiband 4 (RISM G 2588), fol. A iiv

In der Widmungsvorrede, die beinahe identisch in beiden bestehenden Teilen seiner Liedersammlung im Tenor-Stimmbuch vorkommt, scheint der Autor seine biblische Gelehrsamkeit vorweisen zu wollen, indem er zahlreiche alttestamentarische Stellen im Laufe einer Art Laudatio geistlicher Musik und ihrer Anwendungen – sieben, genauer gesagt – auflistet. So werden z. B. „die gesänge in Gottes ehren zu freuden gebraucht. Dann wie die Arch Gottes aus Abinadas haus in das Obed, Edams und von dannen in Davids haus mit freuden und grosser herligkeit mit dreissig tausent auserlesnen Mann in Israel geführt ward...“, oder sind „die Geistlichen Gesang gebraucht worden zur austreibung der bösen Geister, wie David bey dem Saul den bösen Geist mit seinem Harpffen gesang hindan triebe, das es umb den Saul besser warde“, usw. (Abb. 2). Ironischerweise ist aber der Großteil der in beiden Sammlungen enthaltenen Lieder kaum als „geistlich“ zu bezeichnen, denn die Texte greifen oft Themen auf, die typisch für weltliche mehrstimmige Formen seit mindestens Guillaume Du Fay sind, wie Wein, Frauen und Liebe, die auch mal humorvoll und mit ironischem Unterton dargestellt sind. Es mag diesbezüglich überraschen, dass er seine Sammlung zum Teil zur musikalischen Erziehung von Schülern, wie z. B. denen seiner Widmungsträger, konzipiert hat („So ich wais das Ewer Herrligkeiten etliche junge Söne habent, die der lernung obligend und daneben auch in der Gottseligen Gesangkunst, nit weniger weder in andern künsten underwiesen werdent, hab ich dieselben meine Gesang

sovil ich under andern auff dismal zusamen verfast...“).¹² Um sich gegenüber potentiellen Kritikern zu rechtfertigen, beteuert er ferner, dass „die weltliche[n] Lieder mehr von wegen der Melodeien, wede von des Texts wegen gesetzt seind“ und fügt unmittelbar hinzu: „Daran sich aber niemand ergeren wirdet, dann man mag under dieselben Stimmen wol einen anderen Text singen als ein geringfügiges werck“, d. h., er befürwortet sehr offen die Anwendung der Praxis der Kontrafaktur auf seine Lieder, für die er übrigens auch eine instrumentale Aufführung im vollständigen Titel der Sammlung nahelegt („Newe Teutsche Geistliche und Weltliche Liedlin mit vier und fünff stimmen, welche nit allein lieblich zu singen, sonder auch auf allerley Instrumenten zu gebrauchen“).¹³

Insgesamt umfassen die zwei Bände der veröffentlichten Sammlung 49 Lieder, darunter 21 im ersten und 28 in zweiten Band. Sämtliche Lieder sind vierstimmig; die einzigen, fünfstimmigen Ausnahmen – beide in der früheren Publikation – sind das erste, mit einem kanonisch abgeleiteten zweiten Discantus und das 20., dessen dritter Teil über eine ostinatoartige Quinta vox verfügt. Obwohl, wie schon erwähnt, die Lieder geistlichen Inhalts nur eine kleine Minderheit bilden – acht im ersten bzw. vier im zweiten Band –, verleiht ihnen ihre Lage als Eröffnung des jeweiligen Bandes eine gewisse Prominenz. Wie Susanne Anders in ihrer Masterarbeit über den Druck Glanners bemerkt, sind drei der elf geistlichen Lieder evangelischen Ursprungs und zwar Anthologien von Johann Walter, Sigmund Hemmel und Caspar Othmayr entnommen.¹⁴ Aber auch die Texte der übrigen acht lassen häufige Merkmale evangelischer Frömmigkeit zutage treten, sodass man auf lutherische Neigungen von seiten Glanners schließen könnte. Darauf könnte auch die schon angesprochene bewusste Zurschaustellung biblischer Kenntnisse in der Vorrede hindeuten. Dabei sollte man aber nicht vergessen, dass eine Vorbedingung zur Anstellung des Hoforganisten war, wie aus Glanners Vertrag hervorgeht, dass „[e]r [...] auch in Vnnsrer heiligen Catholischen Religion vnd glauben, kainer spaltung vnd verdambten Secten anhengig sein [soll], Auch kain Lutherisch, Zwinglisch, Widertäufferisch oder dergleichen“ und, was für uns noch aussagekräftiger ist, er soll auch keine „Ketzerische oder schandnt Püecher, lesterliche vnd

12 Für eine frühere, diesmal aber noch ausdrücklicher zur Erziehung von Jugendlichen konzipierte musikalische Publikation im deutschsprachigen Bereich, vgl. Caspar Othmayr, *Tricinia*, Nürnberg 1549 (RISM O 262). Die entsprechende Zueignung wird kurz erwähnt in Raimund Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden zu Meß- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 6), Eisenach 1995, S. 373.

13 Auf diese Austauschbarkeit zwischen einer rein instrumentalen, einer vokalen, aber auch einer gemischt vokal-instrumentalen Aufführungspraxis macht, u. a., Andrea Lindmayr-Brandl, „Paul Hofhaimer und das deutsche Lied“, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Zywiets / Volker Honemann / Christian Bettels (= Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), Münster u. a. 2005, S. 119–34, hier S. 132f. aufmerksam. Zu einer kulturellen und kontextuellen Vertiefung von Widmungsvorreden aus früheren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, vgl. Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden*, insb. S. 7–49 („Der thematische Umkreis zu Widmung und Vorrede“) und S. 361–374 („Widmungen von Komponisten zu Meß- und Motettendruckten“). Wenngleich einer späteren Epoche gewidmet, muss diesbezüglich auch Dagmar Schells Dissertation erwähnt werden (Dagmar Schell, *In lucem edidit. Der deutsche Notendruck der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kommunikationsmedium. Dargestellt an den Vorreden*, Osnabrück 2003), die sich insb. auch mit den für musikalische Drucke gängigen Topoi beschäftigt. Vgl. ferner die (wohl nur auf Motettendrucke abzielende) Publikation *«Cui dono lepidum novum libellum?» Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century* (= Supplementa Humanistica Lovaniensia XXIII), hrsg. von Ignace Bossuyt / Nele Gabriëls / Dirk Sacré / Demmy Verbeke, Leuven 2008.

14 Vgl. Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche und Weltliche Liedlein*, S. 16.

ehreuerletztliche getruckhte Gesäng vnd gemäldt haben“.¹⁵ Klingt diese letzte Aufforderung fast wie eine Mahnung zu Glanners wenigen doch dezidiert protestantischen Liedern, muss man bedenken, dass sie über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden sein können, d. h. noch zu einer Zeit als die Gegenüberstellungen zwischen Katholiken und Reformierten nicht so festgefahren waren und eine gewisse kulturelle Osmose noch denkbar bzw. möglich war. Dafür spräche auch der musikalische Stil, der eher an den dichten kontrapunktischen Satz der ersten Jahrhunderthälfte erinnert, als an die eher schlichteren, zur Homophonie neigenden Kompositionen der Generation nach Orlando di Lasso.

III.

Nun lost jr Herrn vnd mit erschreckt/was ich euch news wil sin.
Gott hat seine armb außgestreckt/ mit einer scharpffen klin-

gen was ich euch news wil sin. gen: Sein zorn erscheint sein zorn erscheint an
gen mit einer scharpffen klin gen/

manigem ort/ mit angst sein wir vmbgeben/ Nun last vns hören Got.
tes wort Got. tes wort/vnd allzeit darnach se-

ben vnd allzeit darnach se- ben.

6

Abbildung 3: *Nun lost, jr Herrn*, Tenor, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 199, Beiband 5 (RISM G 2589)

15 Vgl. 1556. *Bestellung aines Organisten auf Jarlang.*

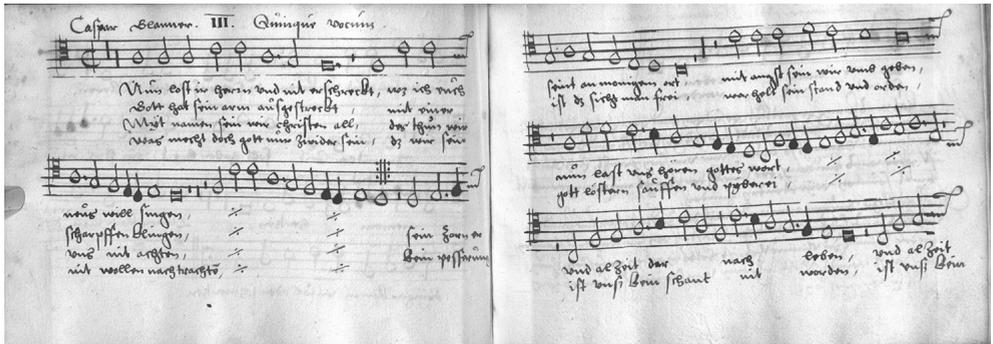


Abbildung 4: Caspar Glanner, *Nun lost, ir herrn*, Tenor, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske 282 (D-Rp, B282), Nr. III

Beinahe alle geistlichen Lieder sind in Balladen- bzw. Barform gesetzt. Unter den zwei Ausnahmen befindet sich das die ganze Sammlung eröffnende Lied, welches, wie gesagt, aufgrund eines zweiten kanonisch abgeleiteten Discantus hervorsticht. Die fast ausschließliche Verwendung dieser für das protestantische Kirchenlied typischen Form¹⁶ scheint die Verbindungen Glanners mit reformierten-lutherischen Kreisen zu bekräftigen, worauf inzwischen auch die in der Widmungsvorrede zur Schau gestellte oben angedeutete biblische Gelehrsamkeit, mit den vielen die Musik als Lob Gottes verherrlichenden Passagen, hindeutet.¹⁷ Ganz sui generis ist in dieser Hinsicht das Lied *Nun lost jr Herrn und nit erschreckt*, das dritte im zweiten Band, dessen acht Strophen – es zählt somit zu den längsten Liedern – kriegerische Akzente aufweist und zwar gegen den „Türcken“. In der vierten Strophe werden z. B. die Bürger dazu ermutigt, vertrauensvoll innerhalb ihrer befestigten Stadt auf den Türken zu warten, denn „Der graben ist weit, / der wall ist hoch, / polwerck und feste mawren / groß geschütz an zahl der haben wir vil, / darumb wir solten nit trawren“. Dass es sich um keine symbolische Anspielung auf den Teufel in türkischer Tracht handelt, erweist sich sehr deutlich in der vorletzten Strophe, wo Jesus angefleht wird, „das Hauß von Osterreich“ zu behüten. Nun, am ernstesten wurde Wien, der Sitz des Hauses von Österreich, 1529 von den Türken bedroht, als Sultan Süleyman vom 27. September bis zum 14. Oktober die Stadt belagerte.¹⁸ Als die Eroberung scheiterte, wandte er sich der östlichen Front seines Imperiums zu, und Wien wurde bis 1683 nicht mehr direkt von den Osmanen gefährdet. Es ist daher nicht auszuschließen, dass die melodische Vorlage, die sehr deutlich im Tenor erscheint (Abb. 3), aus dieser Zeit stammen könnte, obwohl sie in früheren Liedern, in Kombination mit diesem oder einem anderen Text, nicht verwendet worden zu sein scheint.¹⁹ Auf jeden Fall zählt der Satz Glanners zu denen, die in der oben

16 Vgl. Johannes Rettelbach / Kurt Gudewill, Art. „Barform, Bar“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15129&v=1.0&q=bar%20form&rs=id-2ac005bc-a6c6-2598-ebed-6582e17de6c5>, 04.04.2017.

17 Zur Musik als Vehikel theologischer und frommer Erbauung in der Doktrin Luthers vgl. Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden*, S. 197–217 („Deutsche Vorreden Martin Luthers und die lateinische Vorrede Luthers zu den *Symphoniae iucundae atque adeo breves* von 1538“).

18 Günter Dürig (Hrsg.), *Wien 1529: Die erste Türkenbelagerung. Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 4. Oktober 1979 bis 10. Februar 1980*, Wien u.a. 1979.

19 Vgl. dazu Norbert Böker-Heil (Hrsg.), *Das Tenorlied: Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580* (= *Catalogus musicus* 11), 3 Bde., Band 2: *Register*, Kassel 1979–86.

erwähnten Regensburger Quelle überliefert sind, somit ist eine Entstehung vor oder um 1560 belegt. Wie aber auch andere, in D-Rp B. 282 von Glanner überlieferte Lieder, weicht die Musik von *Nun lost, ir Herrn* von der späteren Drucküberlieferung ab, so dass man von einer späteren Revision bzw. Überarbeitung ausgehen muss. Im Fall von *Nun lost, ir Herrn* bleibt aber das melodische Profil ähnlich und die Abweichungen werden meistens durch den Umstand bewiesen, dass es, wie auch andere in diesem Stimmbuch Glanner zugeschriebene Lieder, als fünfstimmiger Satz konzipiert und für den Druck vierstimmig bearbeitet wurde (Abb. 4). Ähnlich verhält es sich mit *Wer wolt dir nit in ehr'n hold sein* (D-Rp B. 282: IX [à 5]; RISM G 2588: XVIII, à 4), wobei hier die Abänderungen tiefgreifender Natur sind. Wie sich am Notenbeispiel zeigt (Notenbeispiel 1), bestehen die Varianten meistens aus einem unterschiedlichen Weiterspinnen der jeweiligen Phrase, was im 1. Teil (bis T. 15–16) vor allem die spätere Druckversion betrifft; beim 7. Vers („Und leb(s)t on' alle sorgen“, T. 18ff.) weichen die zwei Versionen aber vollkommen voneinander ab. Eine noch größere Divergenz, die auf eine grundlegendere Revision hindeutet, lässt sich hingegen z. B. bei *Vinum quae pars, verstehst du das* (D-Rp B. 282: XXVI [à 6]; RISM G 2588: XII, à 4) feststellen (Abb. 5 & 6).²⁰

XII.

VInum quæ pars verstehst du das/ ist auß Latein ist auß Latein ge-
 gen/ ja nun gar wol/ ich bin es voll/ ij ist war ist nit er-
 logen ij ist war ist nit erlogen/ ij in dem Donat der-
 Raiffe hat/ hab ichs gar oft gelesen/ quod nomē sit, es fehlt sich nit es fehlt sich nit/ man trinckt in
 auß den gläsern/ ij man trinckt in auß den gläsern. ij

Abbildung 5: *Vinum quae pars verstehst du das*, Tenor, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 199, Beiband 4 (RISM G 2588), Nr. XII.

²⁰ Größere Abweichungen stellt Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg*, S. 262, nur für *Vinum quae pars, verstestu das* fest („Musik anders“). Für *Wer wolt' dir nit in ehren* schreibt sie nur „Incipit etwas abweichend“ (ebda.) und für *Nun lost, ir Herrn* (D-Rp B. 282: III; RISM G 2589: III) vermerkt sie gar nichts.

Caspar Glanner XXVI. See Vocum

Vinum quae pars Verstehe das, in auß d'heim gehegen,
 Quae non est in quibusdam, Plebem non dicitur legem,
 Vinum quae in die decima, Vinum hoc est dicitur ferebat,
 Et quae in annis quibusdam, ubi dicitur in quibusdam,
 In dicitur hinc vino, non est in dicitur dicitur,
 Vocatio O vinum O, in dicitur hinc dicitur,
 Ablatio ab hoc vino, dicitur in dicitur dicitur.

Caspar Glanner XXVII. See Vocum

Ich ammer, was ich ammer was
 was ist es von, in wie ist es gumm, Ich ist das
 und aufeinander das aufeinander das
 was ist es in gumm, was ist es in gumm, was ist es in gumm

Abbildung 6: Caspar Glanner, *Vinum quae pars, verstehstu das*, Tenor, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske 282 (D-Rp B. 282), Nr. XXVI

Lediglich im Fall von *Proficiat, ir lieben Herren* (D-Rp B. 282: XXVIII; RISM G 2588: IX), *Wir zogen in das Feldt* (D-Rp B. 282: XXX; RISM G 2589: XX), *Es het ein biderman* (D-Rp B. 282: XXXI; RISM G 2589: XXI), *Es wolt ein' Frau zum weine gan* (D-Rp B. 282: XXXII; RISM G 2588: XXIII) und *Es wolt' ein Jäger jagen* (D-Rp B. 282: XXXII; RISM G 2589: XXII) – bei allen handelt es sich um homophone, vierstimmige Sätze – sind gar keine oder sehr geringe Abweichungen nachweisbar.

Eine große Mehrheit der *Teutschen Liedlein* verwendet bekannte Melodien.²¹ Die meisten befinden sich in Frankfurter und Nürnberger Drucken aus den 1530er und 1540er Jahren.²² Jedoch im Falle von *Ach, hülf mich laid* (RISM G 2588: XIII) reichen die ersten zwei schriftlich überlieferten polyphonen Sätze (resp. à 4 und à 3) zumindest auf das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus zurück (CH-SGs MS 462), ein Manuskript aus dem zweiten

21 Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein*, S. 43–70 verzeichnet nur die Textkonkordanz der Lieder Glanners. Oft teilen auf demselben Text basierende Lieder aber auch eine melodische Vorlage, wie im anschließenden Beispiel gezeigt wird. Für eine Liste musikalischer Konkordanz unter Liederbüchern, darunter natürlich auch die Liedersammlungen Glanners, aus der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Katharina Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10), Kassel 2008, S. 252–262.

22 Vgl. ebd. Für einen zusammenfassenden Überblick deutscher Lieddrucke dieser Zeit vgl. Frieder Schanze, „Privatliederbücher im Zeitalter der Druckkunst. Zu einigen Lieddruck-Sammelbänden des 16. Jahrhunderts“, in: *Gattungen und Formen des europäischen Lieds vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, S. 203–242.

Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, mit der ersten fast gleichzeitigen Drucküberlieferung der vierstimmigen Version im Liederbuch des Arnt von Aich (RISM [1519⁵]),²³ Während aber bei Heer und Arnt von Aich, wie auch in den meisten anderen, die Melodie dieses sehr populären Liedes im Tenor steht (Abb. 7),²⁴ transponiert sie Glanner eine Oktave nach oben in die Discantus-Lage (Abb. 8), ohne allerdings ihr Profil wesentlich zu ändern, abgesehen von der Wandlung der Kadenzan am Ende der Stollen und des Abgesangs von tenorizans hin zu cantizans.²⁵

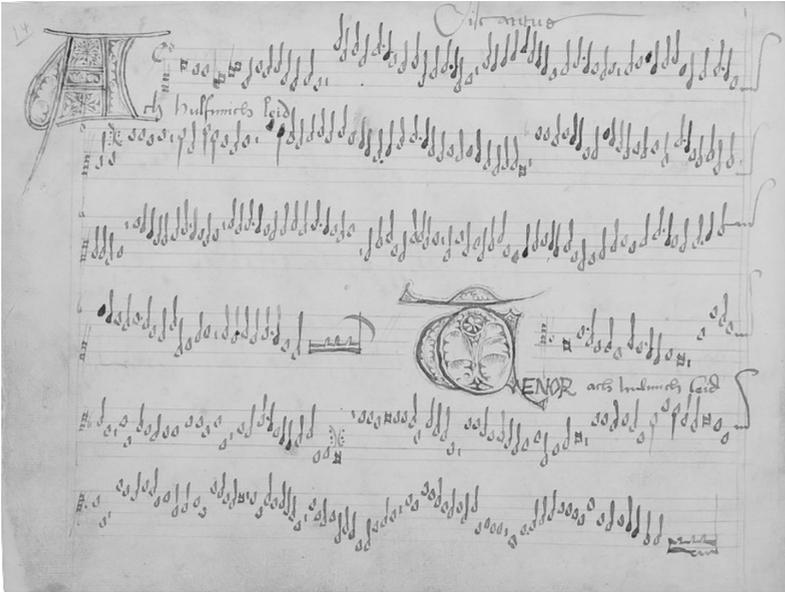


Abbildung 7: *Ach, hilf mich leid*, Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, MS 462 (CH-SGs MS 462), S. 14 (Discantus & Tenor)

- 23 Für CH-SGs MS 462, vgl. Arnold Geering / Hans Trümpler (Hrsg.), *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus: Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen)* (= Schweizerische Musikdenkmäler 5), Basel 1967. Die Transkriptionen der zwei mehrstimmigen Sätze befinden sich auf S. 9–11 und 12f., mit dem entsprechenden Kommentar auf S. 160. Für die Drucküberlieferung vgl. *Das Liederbuch des Arnt von Aich (Köln um 1510). Erste Partitur-Ausgabe der 75 vierstimmigen Tonsätze*, hrsg. von Eduard Bernoulli & Hans Joachim Moser, Kassel 1930, S. 44–46 (Transkription). Vgl. zum Liederbuch und seiner früheren Augsburger Vorlage (um 1514–15) auch Nicole Schwindt, „Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke“, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 172), hrsg. von Klaus Pietschmann / Fabian Kolb, Kassel 2008, S. 109–130.
- 24 In manchen Überlieferungen erscheint die Melodie sogar im Bassus. Für die Überlieferungen in CH-SGs MS 462 vgl. <http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0462/14/0/Sequence-564> und <http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0462/15/0/Sequence-564>, 07.04.2017.
- 25 Die einzigen anderen Fassungen mit der Melodie im Discantus sind D-LEu, MS Thomaskirche 49–50, fols. 276r-v (um 1558) und RISM 1536⁹, Nr. 43, beide eine eher spätere Schicht in der Überlieferungstradition dieses berühmten Liedes darstellend; vgl. *Das Tenorlied*, resp. Bd. 2, S. 169 (177.11) und Bd. 1, S. 78 (18.43). Zu den Kontrafakturen von diesem Lied: Volker Mertens, „*Ach hülf mich leid*. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert“, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, S. 169–187, der die im Tschudi-Liederbuch (CH-SGs MS 463) enthaltene Zuschreibung an Adam von Fulda aus chronologischen Gründen in Frage stellt (S. 169).

XIII.

Ach hülf mich laid vnd sehnlich klag/ mein
 Wievol ich soz es sey vmb sonst/ mein

erag hab ich kein rath/ so vast mein hert mit schmerz thut ringen/dringen/nach verlor-
 gung/ den ich im erag/ doch mag ich nicht/ mit ichte verlas- sen/ hassen in/vm lieb

ner freud: Ich arme mensch/ seh/stets/mein sün in grosse gfabr/
 noch laid/

zwar/gar entzint/rint/ dise eren/nern/auf edler art/ hant/wart/mir je so wec/
 geh/steh/schlaff oder wach/gmach hab ich nicht/ sichte/dicht/wie ich mich halt/bald zuer-

Abbildung 8: Caspar Glanner, *Ach hülf mich laid und sehnlich klag*, Discantus, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Ms. pr. 199 (RISM G 2588), Nr. XIII (Anfang)

Ob auf älteren Vorlagen basierend oder nicht, sind nur weniger als die Hälfte der weltlichen Lieder in Barform konzipiert und sehr ungleich auf die zwei Bände verteilt (im ersten Band weisen acht von 13 diese Form auf, im zweiten Band acht von 23, d. h., knapp ein Drittel davon; s. Tafeln 1 & 2 für eine Übersicht der Lieder in den zwei Bänden und eine stichwortartige Beschreibung der Form). Dieser Umstand soll aber nicht unbedingt auch auf eine insgesamt spätere Komposition der 1580 veröffentlichten Stücke hindeuten, denn der spätere Band weist eine deutlich höhere Anzahl an früheren Konkordanzen als der erste auf.

Wenn auch die meisten Lieder von Glanner einen kontrapunktisch-aktiven musikalischen Satzaufbau zeigen, ist bei einigen wenigen ein homophon-deklamatorischer Stil zu erkennen. Im ersten Band (RISM G 2588) gilt dies besonders für Nr. IX (*Proficiat, jr lieben Herren*) und XXI (*Es wolt' ein' Frau zum Weine gahn*) (Notenbeispiel 2), im zweiten Nr. XX (*Wir zogen in das feldt*) und XXI (*Es het' ein Biderman ein weib*). Alle diese Lieder vertonen aber Texte „popularisierenden“ Einschlags, die auch von Komponisten der Generation von Ludwig Senfl und Paul Hofhaimer ähnlich arrangiert wurden. Das ist besonders in *Es wolt' ein' Frau zum Weine gahn* und in *Wir zogen in das feldt* ersichtlich, die eine stilistisch nahe Bearbeitung gleichnamiger Lieder von Ludwig Senfl bzw. eines anonymen Autors in RISM 1540²¹ darstellen.²⁶ In allen anderen Stücken ist eine ausgewogene Balance zwischen kontrapunktischen, teilweise imitativen und stark homophonen Abschnitten zu beobachten, die oft dazu dienen, bestimmte Verse rhetorisch und enunziativ zu steigern, um sie gegenüber dem restlichen Klanggewebe zu profilieren, wie z. B. im 12. Lied des

²⁶ Georg Forster (Hrsg.), *Der ander theil Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein zu singen vast lustig*, Nürnberg 1540.

RISM G 2588, Nr. XXI

Es wolt' ein' Fraw zum Weine Gahn

Caspar Glanner

Discantus
Altus
Tenor
Bassus

Es wolt' ein' Fraw zum Wei - ne gahn, He -
Es wolt' ein' Fraw zum Wei - ne gahn, He -
Es wolt' ein' Fraw zum Wei - ne gahn, He -
Es wolt' ein' Fraw zum Wei - ne gahn, He -

ro - ri ma - to - ri, Sie wolt' den Mann mit jr
ro - ri ma - to - ri, Sie wolt' den Mann mit jr
ro - ri ma - to - ri, Sie wolt' den Mann mit jr
ro - ri ma - to - ri, Sie wolt' den Mann mit jr

Es wolt' ein' Fraw zum Weine Gahn

2

D
A
T
B

lan, Gu - ritsch gu - retsch, Gu - rit - schi ma - retsch, He -
lan, Gu - ritsch gu - retsch, Gu - rit - schi ma - retsch, He - ro -
lan, Gu - ritsch gu - retsch, Gu - rit - schi ma - retsch, He -
lan, Gu - ritsch gu - retsch, Gu - rit - schi ma - retsch, He -

ro - ri ma - to - ri.
ri ma - to
ro - ri ma to - ri.
ro - ri ma - to - ri.

Notenbeispiel 2: Caspar Glanner, *Es wolt' ein' Fraw zum Weine gahn*, aus RISM G 2588, Nr. XXI

1. Bandes, *Vinum quae pars, verstehst du das*, wo eben die lateinischen Einschübe am Anfang jeder Strophe oder besonders witzige Verse homophon hervorgehoben werden (Notenbeispiel 3). Im Allgemeinen dienen aber homophone Passagen dazu, Versanfänge zu betonen, hauptsächlich wenn sie rhetorisch beladene Interjektionen enthalten, wie z. B., *Ich rüff zu dir* (RISM G 2588, II), *Das ist mein' sitt' auff erden* (RISM G 2588, X), *Sie', lieb', ich muß dich lassen* (RISM G 2589, VI). Letzteres setzt den Tenor von Isaacs *Innsbruck, ich muß dich lassen* in den Discantus (Notenbeispiel 4), während der Text einem Lied Johann Kilians aus dem vierten Teil (1556) der Sammlung von Georg Forster *Frische Teutsche Liedlein* (RISM 1556²⁷) entnommen wurde,²⁷ dessen Reimschema (aabccb) identisch mit dem Isaac'schen Satz ist.²⁸ Auch Kilian übernimmt den Tenor aus der Vorlage Isaacs, in seinem Fall liegt er aber im Bassus. Darüber hinaus überliefert die Sammlung Forsters eine weitere Kontrafaktur, die, wie Glanners Satz, Isaacs Tenor in den Discantus setzt: Das ist das Klagelied „auf den Führer der hussitischen und nationalen Opposition gegen Kaiser Karl V. und König Ferdinand I., Kaspar Pflug von Schlackenwalde“²⁹ *Ach, got, ich muß verzagen*, welches Jobst von Brandt zugeschrieben wird. Der Gesamteindruck ist, dass Glanner beide in RISM 1556²⁸ überlieferten Kontrafakturen gekannt haben muss und dass seine Vertonung eher diesen als dem Satz von Isaac zu verdanken ist.³⁰

27 Georg Forster (Hrsg.), *Der vierdt Theyl schöner frölicher frischer alter und newer teutscher Liedlein mit vier Stimmen nicht allein zu singen sonder auch auff allen Instrumenten zu brauchen, bequem und ausserlesen*, Nürnberg 1556, Nr. 18. Für eine moderne kritische Edition s. Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein (1539-1556). Vierter Teil (1556)* (= EDM 62; Abteilung Mehrstimmiges Lied 7), hrsg. von Kurt Gudewill / Horst Brunner, Wolfenbüttel / Zürich 1987, S. 38–39. Die einzige Textabweichung in der Fassung Kilians ist im Anfangsvers, wo „Ach, lieb', ich muß dich lassen“ statt „Sie', lieb', ich muß dich lassen“ steht.

28 Eine weitere Variante des Lieds Isaacs, jedoch mit einer fast wörtlichen Wiederaufnahme von dessen Melodie im Discantus, wurde von Leonhard Lechner vertont und ist in seinem *Der ander Theyl Neuer Teutscher Lieder zu drey Stimmen, Nach art der Welschen Villanellen gantz kurtzweilig zu singen, Auch auf allerley Seytenspil zu gebrauchen*, Nürnberg 1577 als Nr. 16 zu finden. Vgl. auch Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 113f.

29 Vgl. Forster, *Der vierdt Theyl*, S. 29–30.

30 Hierbei muss jedoch angemerkt werden, dass *Sie', lieb', ich muß dich lassen*, nicht zu den Sätzen Glanners gehört, die im aus den frühen 1560er Jahren stammenden Manuskript D-Rp, B. 282 überliefert sind. Zu einer kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Isaac'schen Satz und der als Vorlage dienenden Weise, siehe Martin Staehelin, „Heinrich Isaac und die Frühgeschichte des Liedes *Innsbruck, ich muß dich lassen*“, in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Martin Just / Reinhard Wiesend, Tutzing 1989, S. 107–119; ferner Walter Salmen, „*Innsbruck, ich muß dich lassen*. Die Wandlungen einer populären Hofweise vom 16. zum 20. Jahrhundert“, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von dems., Innsbruck 1997, S. 245–253 und Andrea Lindmayr-Brandl, „*Innsbruck, ich muß dich lassen*. Eine Rezeptionsgeschichte des Isaakschen Liedsatzes“, in: ebd., S. 255–279.

Tafel 1: RISM G 2588 „Register der Liedlein“ mit Stimmenbesetzung (D = Discantus; A = Altus; T = Tenor; B = Bassus; QV = Quinta Vox) und einer kurzen Beschreibung der Form und des Satztyps

	Erster Vers	Stimmenbesetzung	Satztyp bzw. Form³¹
I.	Erbarm dich mein O Herre Gott (geistlich)	D I & II, A, T, B: D II kanonisch vom D I hergeleitet	Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
II.	Ich rüff zu dir (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Kontrapunktisch nach homophonem Einsatz
III.	Wainend bin ich auff erd geborn (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
IV.	O Gott, meins hails zu dir ich schrey (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
V.	In dich hab ich gehoffet, Herr (geistlich)	D, A, T, B	Durchkomponiert. Kontrapunktisch-imitativ, mit homophonen Einsätzen
VI.	Im newen Jar (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Kontrapunktisch, letzte Phrase homophon
VII.	Ach Gott, wie gern ich wissen wolt (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Vorwiegend homophon, mit ausgedehnten kontrapunktischen Einsätzen
VIII.	Glück ist mancherley	D, A, T, B	Barform. Kontrapunktisch-imitativ, mit abschließendem monophonem Einsatz
IX.	Proficiat, jr lieben Herren	D, A, T, B	Barform. Durchgehend homophon
X.	Das ist mein sitt auff erden	D, A, T, B	Barform. Homophoner Einsatz (Stollen und Abgesang), sonst kontrapunktisch
XI.	Darumb ich geren geh zum Wein	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XII.	Vinum quae pars, ver- stehstu das	D, A, T, B	Durchkomponiert. Abwechselnd homophon/kontrapunktisch
XIII.	Ob ich schon arm und ellend bin	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIV.	Ach hülf mich laid und sehnlich klag	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XV.	O wolte Gott, das es gescheh'	D, A, T, B	Durchkomponiert. Abwechselnd homophon/kontrapunktisch
XVI.	Ungnad beger ich nit von jr	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XVII.	Herz lieb, ich muß mich scheiden	D, A, T, B	Durchkomponiert. Fast durchgehend kontrapunktisch-imitativ nach homophonem Einsatz
XVIII.	Wer wolt dir nit in ehren hold sein	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIX.	Ach, nit verwart herz aller liebste mein	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XX.	Wollen wir etwas sin- gen. Quodlibet. Von der Vögel Namen. Hat 3. Thail. Der dritte ist 5. voc.	D, A, QV (3. Teil), T, B	Durchkomponiert. Kontrapunktisch-imitativ, mit zahlreichen und längeren homophonen Einsätzen, besonders wo Vogelarten genannt werden und ihr Krächzen lautmalerisch wiedergegeben wird. Die Quinta Vox gibt im 3. Teil lediglich das Krächzen des Kuckucks ostinatoartig wieder
XXI.	Es wolt ein Fraw zum Weine gahn	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend homophon

31 Da sämtliche Lieder, mit der bemerkenswerten Ausnahme des „Vogellieds“ *Von der Vögel Namen* (XX.) strophisch sind, versteht sich die Form immer innerhalb einer einzigen Strophe.

Tafel 2: RISM G 2589 „Ordnung der Liedlein, wie und wo sie zu finden seind“ mit Stimmenbesetzung (D = Discantus; A = Altus; T = Tenor; B = Bassus) und einer kurzen Beschreibung der Form und des Satztyps

	Erster Vers	Stimmen- besetzung	Satztyp bzw. Form
I.	Der tag, der ist so freudenreich (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
II.	Glaub' in mich, spricht Gott der Herr (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Vorwiegend kontrapunktisch-imitativ, mit kurzen homophonen Einsätzen
III.	Nun lost, ir Herrn, und nit erschrockt (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
IV.	Der Unfall reit' mich ganz und gar	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch- imitativ
V.	Mag ich unglück nit widerstan	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
VI.	Sieh, lieb, ich muß dich lassen	D, A, T, B	Durchkomponiert. Abwechselnd homophon/kontra- punktisch
VII.	Aus grossem laid ich euch be- schaid'	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend kontrapunktisch- imitativ
VIII.	Man sieht noch wohl, wie stet du bist	D, A, T, B	Durchkomponiert. Homophoner Anfang, anschlie- ßend vorwiegend kontrapunktisch-imitativ
IX.	Ich setz' dahin herz, muth und sinn	D, A, T, B	Barform. Homophoner Anfang, dann vorwiegend kontrapunktisch-imitativ
X.	Es wolt ein Magd spazieren gan	D, A, T, B	Durchkomponiert. Abwechselnd homophon/kontra- punktisch
XI.	Fraw, ich bin euch von hertzen hold	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend homophon
XII.	Ich armes Keuzlein kleine	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch- imitativ
XIII.	Ach Gott, wie lang hab ich ge- wart'	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIV.	Die mich erfreut, ist lobens werdt	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ, außer in der letzten Phrase
XV.	Gott nimbt und geit zu aller zeit	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch- imitativ
XVI.	Ich schaid dahin, noch bleibt mein sinn	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ, außer in der ersten Phrase das Abgesangs
XVII.	Artlich und schön, gantz wol ge- stalt'	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend kontrapunktisch- imitativ
XVIII.	Lieblich hat sich gesellet	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIX.	Ach, brüderlein, ich hab' dich lang gesucht	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend homophon
XX.	Wir zogen in das Felldt	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend homophon
XXI.	Es het ein bidermann ein Weib	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend homophon
XXII.	Es wolt ein Jäger jagen	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend homophon
XXIII.	Seit ir der husten büsser	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend kontrapunktisch- imitativ
XXIV.	Von hertzen ich thue frewen mich	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XXV.	Het ich dein Gunst, freundliches hertz	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch- imitativ
XXVI.	Es heidri hüt, gut schedri Scheffer	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend kontrapunktisch- imitativ
XXVII.	Mein ainigs A, mein höchster Schatz	D, A, T, B	Barform. Vorwiegend homophon
XXVIII.	Von edler art, auch rain und zart	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch- imitativ

Neue Teutsche Gestaltliche vnd Wäldliche Liedlein.
München (1578)

»Vinum quae pars«

Caspar Glaner

Discantus: »V. num quae pars, ver, sechst du, das, ist auß La, rein,

Altus: »V. num quae pars, ver, sechst du, das, ist auß La, rein, ist

Tenor: »V. num quae pars, ver, sechst du, das, ist auß La,

Bassus: »V. num quae pars, ver, sechst du, das, ist auß La,

D: ist auß La-rein ge, zo, gen, Ja, nun gar

A: auß La-rein, ist auß La-rein ge, zo, gen, Ja, nun gar

T: rein, ist auß La, rein ge, zo, gen, Ja, nun gar

B: rein, ist auß La-rein ge, zo, gen.

»Vinum quae pars«

D: weh, ich bin es voll, ja, nun gar wol, ich bin es

A: weh, ich bin es voll, ja, nun gar wol, ich bin es voll

T: weh, ich bin es voll, ja, nun gar wol, ich bin es

B: weh, ich bin es voll, ja, nun gar wol, ich bin es voll

D: weh, ich bin es voll, ist waer, ist nit er-lo, gen, ist waer,

A: ist waer, ist nit er-lo, gen, ist waer, nit nit er, lo, gen, ist

T: weh, ich bin es voll, ist waer, ist nit er-lo, gen, ist waer, nit nit er, lo, gen,

B: weh, ich bin es voll, ist waer, ist nit er-lo, gen, ist waer, nit nit er, lo, gen, ist

D: ist nit er-lo, gen, ist waer, ist nit nit er, lo, gen, ist

A: ist nit er-lo, gen, ist waer, ist nit nit er, lo, gen, ist

T: ist waer, ist nit er-lo, gen, ist waer, ist nit nit er, lo, gen, ist

B: ist waer, ist nit er-lo, gen, ist waer, ist nit nit er, lo, gen, ist

Notenbeispiel 3: Caspar Glaner, »Vinum quae pars«, versteinert du das, aus RISM G 2588, Nr. XII

RISM G 2389, Nr. VI

Sie', lieb', ich muß dich lassen

Caspar Glanner

Discantus
 Sie', lieb', ich muß dich las / sen, Ein' zeit groß schmer /
 zen. Weil ich von dir muß sein, Wie kündt mir's ub / ler

Altus
 Sie', lieb', ich muß dich las / sen, Ein' zeit groß schmer /
 zen. Weil ich von dir muß sein, Wie kündt mir's ub / ler

Tenor
 Sie', lieb', ich muß dich las / sen, Ein' zeit groß schmer /
 zen. Weil ich von dir muß sein, Wie kündt mir's ub / ler

Bassus
 Sie', lieb', ich muß dich las / sen, Ein' zeit groß schmer /
 zen. Weil ich von dir muß sein, Wie kündt mir's ub / ler

2
 // D ler fal / len, Daß ich die lieber' eb al / len
 // A ler fal / len, Daß ich die lieber' eb al / len
 // T ler fal / len, Daß ich die lieber' ob al / len
 // B ler fal / len, Daß ich die lieber' ob al / len

16
 // D Salz' mei / den so weit von dem Rhein.
 // A Salz' mei / den so weit von dem Rhein.
 // T Salz' mei / den so weit von dem Rhein.
 // B Salz' mei / den so weit von dem Rhein.

Notenbeispiel 4: Caspar Glanner, *Sie', lieb', ich muß dich lassen*, aus RISM G 2389, Nr. VI

Ein besonderer Fall ist das dreiteilige *Von der Vögel Namen* (RISM G 2588, XX), wo homophone Abschnitte das lautmalerische Krächzen, Geschnatter und Piepen der verschiedenen Vogelarten nachahmen sollen. Dieses durchkomponierte, dreistrophige Lied ist mit seinen 287 Mensuren das längste der ganzen Sammlung, und man könnte zunächst denken, Glanner hätte sich hier vom berühmten *Chant des oyseaux* von Clément Janequin inspirieren lassen.³² Doch während die Chanson Janequins immer wieder von demselben charakteristischen Motiv durchzogen wird, welches auch als Kopfmotiv der verschiedenen Abschnitte fungiert, weist *Von der Vögel Namen* kein solches vereinheitlichendes Merkmal auf; außerdem wird bei Janequin die Nachahmung der Vogellaute durch einen dichteren imitativen Kontrapunkt gesteigert, während bei Glanner ähnliche Momente sowie die Auflistung verschiedener Vogelarten, gerade durch die einzigen homophonen Passagen der Komposition gekennzeichnet sind (Notenbeispiel 5). Dennoch besteht in beiden Fällen das polyphone Gewebe aus kurzen, ineinanderfließenden Motiven, die von einer meistens syllabischen Deklamation des Textes getragen sind.

Quodlibet: Von der Vögel Namen

5

45
D den. Kran'ch, Rei / ger, Storck, Stok / ker und Ge'r
A Kran'ch, Rei / ger, Storck, Stok / ker und Ge'r
T den. Kran'ch, Rei / ger, Storck, Stok / ker und Ge'r
B Kran'ch, Rei / ger, Storck, Stok / ker und Ge'r Sein

49
D Sein fünff vö / gel un / ge / heu't.
A Sein fünff vö / gel un / ge / heu't.
T Sein fünff vö / gel un / ge / heu't.
B Sein fünff vö / gel un / g'heu't.

53
D Schwan, Andt / vog'l, Kromtz / vog'l, Eyß / vog'l, Distl / vog'l, Spot / vog'l, Spey / vog'l.
A Schwan, Andt / vog'l, Kromtz / vog'l, Eyß / vog'l, Distl / vog'l, Spot / vog'l, Spey / vog'l.
T Schwan, Andt / vog'l, Kromtz / vog'l, Eyß / vog'l, Distl / vo / gel, Spot /
B Schwan, Andt / vog'l, Kromtz / vog'l, Eyß / vog'l, Distl / vog'l, Spot / vog'l, Spey /

Notenbeispiel 5: Caspar Glanner, *Von der Vögel Namen*, T. 45–56, aus RISM G 2588, Nr. XX

32 Für eine kritische Edition des *Chant des oyseaux*, vgl. Clément Janequin, *Chansons polyphoniques, 1. Période bordelaise*, hrsg. von Arthur Tillman Merritt / François Lesure, Monaco 1965, S. 5–22.

Das gilt aber auch für viele andere Lieder in den Sammlungen, unabhängig davon, ob sie auf einer präexistenten Vorlage basieren oder nicht; es ist darüber hinaus auch im Allgemeinen eine Eigenschaft weltlicher Mehrstimmigkeit ab dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts. Und eben auf den Stil dieser Zeit scheinen die *Newen Teutschen Geistlichen und Weltlichen Liedlein* zurückzublicken, auch in Anbetracht der Tatsache, dass sie über einen längeren Zeitraum, vielleicht sogar mehrere Jahrzehnte, komponiert wurden: 1578 bzw. 1580 waren sie also keineswegs „new“. Vergleicht man z. B. Glanners Lieder mit den meisten von Lasso, dessen erste Sammlung deutscher Lieder 1567 erschien,³³ so merkt man die Seltenheit des für Lasso und seine Zeitgenossen lebendigen motivischen Austausches unter den Stimmen – mit Ausnahme von imitativen Passagen – der madrigalistischen Unterstreichung einzelner Wörter mit dem entsprechenden engen, klaren und bündigen rhetorischen Zusammenhang zwischen einzelnen Melodie- und Texteinheiten. In anderen Worten heben sich die Sätze Glanners von den meisten deutschen Liedern der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts dadurch ab, dass italienische Einflüsse, hauptsächlich vom Madrigal bzw. von der Villanella, in ihnen keinen Niederschlag finden. Glanners Liedersammlungen stellen eher eine späte Weiterentwicklung des Tenorliedes dar, in dem häufig frühere Vorlagen angewendet werden, die jedoch das polyphone Gefüge meistens fließend durchdringen, so dass die für das Tenorlied typische strikte dynamische Trennung zwischen Cantus-firmus-tragender Stimme und dem übrigen polyphonen Gefüge aufgelockert wird.

Retrospektive Publikationen weltlicher Musik verraten oft, besonders im deutschen Sprachraum, ein didaktisches Ziel, welches auch vom breiten Einsatz melodischer Vorlagen im Tenor oder im Cantus bestätigt werden könnte, denn es liegt nahe, dass die Bekanntheit vieler dieser präexistenten Melodien das Erlernen eines auf ihnen basierenden Satzes erleichtert haben könnte. Übrigens wird diese Tatsache explizit von Glanner selbst erklärt, als er in der Widmungsvorrede schreibt, er habe „zu breuchlicher notturfft etliche Melodeien von 4. und 5. Stimmen zusammen gesetzt, dermassen das solche Melodeien in dem Discant und Tenor bißweilen gefürt und von der Jugent desto leichter erlernt mag werden“; und natürlich wissen wir schon, dass er seine Sammlungen den Sprösslingen seiner Widmungsträger zueignete. War es bloß eine Huldigungsgeste? Oder dachte er in seiner Widmung in Wirklichkeit an die Knaben der Salzburger Domkantorei, zu denen möglicherweise auch die Söhne der Wilpenhofer & Co. zählten? Das ist nicht unmöglich, auch im Hinblick darauf, dass Glanner als Domorganist auch didaktische Aufgaben im Kapellhaus hatte;³⁴ außerdem war er per Vertrag verpflichtet, „ainen knaben auf der Orgl lernen Zelassen“ und das „auf seine aigen cossten“.³⁵ Daher ist es nicht auszuschließen, dass er auch im Allgemeinen die Domknaben musikalisch unterrichtete. Unzweifelhaft ist vor allem, dass Glanner hier das Opus Magnum seiner Salzburger Karriere gesammelt hat. In diesem steht er freilich fast alleine da, denn – obgleich auch andere in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätige Komponisten ihr Lebenswerk an deutschen Liedern in einem oder mehreren kurz aufeinanderfolgenden Drucken veröffentlichen ließen³⁶ – ist er doch beinahe der einzige, dessen Ruhm als Komponist ausschließlich auf diesen Liederpublikationen

33 Vgl. Ignace Bossuyt / Bernhold Schmid, Art. „Lassus, Orlande de“, insb. „Individualdrucke und wichtige Sammeldrucke mit Erstbelegen“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg07849&v=1.0&q=Lassus&rs=id-07d668c0-74e0-7e0e-d603-bae4a3edfc2f>, 16.05.2018.

34 Vgl. Hintermeier, „Die Organisten am Salzburger Dom“, S. 43.

35 Vgl. 1556. *Bestellung aines Organisten auf Jarlang*, S. 3.

36 Siehe dementsprechend die Auflistung gedruckter Sammlungen deutscher Lieder in Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 142–251.

beruht. Bei den wenigen anderen Autoren, bei denen dies auch der Fall ist (z. B. Franz Joachim Brechtel und Adam Haslmayr), ist die Komponistentätigkeit nur eine unter vielen anderen. Brechtel war z. B. Kalligraph, Mathematiker und Büchsenmeister, der Österreicher Haslmayr sogar Theologe, Jurist und Alchemist.³⁷ Als hauptberuflicher Organist war Glanner allerdings professioneller Musiker, der bewusst als Bewahrer der ehrwürdigen Tradition des deutschen Liedes bei zukünftigen Generationen in Erinnerung bleiben wollte, eine Tradition, die er vielleicht außerdem auch als Hauptsäule einer soliden musikalischen Lehrpraxis betrachtete.

37 Vgl. resp. Franz Krautwurst, Art. „Brechtel, *Brechtl*, *Brechtle*, *Prechtel*, Franz Joachim“ und Walter Kreyszig, Art. „Haslmayr, Adam“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg02011&v=1.0&q=Brechtel&rs=mgg02011> und <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg06036&v=1.0&q=Haslmayr&rs=mgg06036>, 16.05.2018.

Irmgard Scheitler (Würzburg)

Johann Wolfgang Francks Operschaffen – eine Revision

Johann Wolfgang Francks (1644–vor 1719) Bedeutung für die frühdeutsche Oper steht in einem erstaunlichen Widerspruch zu dem Mangel an gesichertem Wissen über sein Leben und Werk. Mit ihren sich widersprechenden Meinungen gibt die Forschung ein verwirrendes Bild ab. Francks letzte Jahre und sein Tod liegen im Dunkel,¹ sein Leben ist überschattet von seinem großen Fehltritt, dem Mord an einem Ansbacher Kollegen. Dieser war wohl der Grund, warum dem anerkannten Komponisten Johann Matthesons *Ehrenpforte* verschlossen blieb; auch Johann Gottfried Walther gönnte ihm nur ein halbherziges Artikelchen in seinem Lexikon.² Nach einigen bahnbrechenden Arbeiten, die das Bühnenwerk in neues Licht stellen konnten, ist die Franck-Forschung spätestens seit Werner Braun und den 1980er Jahren zu einem Stillstand gekommen. Nicht einmal ein Autor für den Franck-Artikel für die 2. Auflage des *MGG* ließ sich finden. Vor allem aber stellen die Angaben zu Francks Opern ein Schulbeispiel dafür dar, wie in der Sekundärliteratur Vermutungen zu Tatsachen aufsteigen. Vergessen wird, dass die wissenschaftlichen Konjekturen aus mehr oder weniger belastbaren Indizien und mehr oder weniger verlässlichen Zeugen abgeleitet sind. Durch Wiederholung und Aufnahme in notwendig verkürzende Nachschlagewerke und elektronische Kataloge avancieren Thesen unversehens zu Fakten. Die vorliegende Untersuchung will sich der Spekulation enthalten. Wenn sie Fragen nicht beantworten kann, will sie sie lieber offenhalten.

Francks Geburtsort Unterschwaningen (nicht: Unterschwaningen) im Markgraftum Brandenburg-Ansbach ist durch den Matrikeleintrag gesichert. Das Kirchenregister ist an betreffender Stelle in einem Heimatbuch des kleinen Ortes abgelichtet und zeigt eindeutig, dass das überall gedruckte Taufdatum (ein Geburtstag fehlt) korrigiert werden muss: 12. (nicht 17.) Juni 1644.³ Nach dem frühen Verlust des Vaters, der Vogt war, dürfte der junge Franck in der Heimatstadt seiner Mutter, der Residenz Ansbach, aufgewachsen sein. Wenn dem so ist, so wird der Student, der sich als „Johann: Wolfgang Franck“ am 29. Mai 1663 an der Universität Wittenberg immatrikulierte, der Unterschwaninger sein, obgleich er sich als „Onoldo Franc.“, d. h. aus Onolzbach (Ansbach) gebürtig bezeichnet.⁴ Bei der Häufigkeit des Namens ist dies aber nicht ganz sicher. Zudem gibt es einen Namensvetter, der in

1 Sicher ist nur, dass Franck 1719 nicht mehr lebte, denn in diesem Jahr wurde seine Ehefrau im Stadtsteuerbuch zu Schwäbisch Hall erstmals als Witwe geführt. Günther Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel 1956, S. 58.

2 Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Faks.-Nachdr. der Ausg. Leipzig 1732, hrsg. von Richard Schaal (= Documenta musicologica 1,3), Kassel ³1967, S. 258f. Der Vorname steht erst am Artikelende. Walther beruft sich auf Johann Mattheson und übernimmt die Mitteilungen fast ausschließlich von diesem.

3 Michael Granzin, „Rätsel um ein musikalisches Genie“, in: *Geschichte der Gemeinde Unterschwaningen* (= Fränkische Geschichte 15), Gunzenhausen 2009, S. 255–259, hier S. 255f.

4 <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/2531990> (10.4.2018).

Bayreuth Karriere machte und neben anderen Schriften auch Casualgedichte hinterließ.⁵ Vom Unterschwaninger Franck aber hat sich kaum Geschriebenes erhalten. Dies ist äußerst misslich, weil sich so sein Lebensweg noch schlechter nachvollziehen lässt. Es ist aber auch aufschlussreich: Franck beteiligte sich nicht an dem allgemein üblichen Ritual, dem sich sonst kaum jemand entziehen konnte. Er schrieb weder Gedichte zu Hochzeiten noch zu Trauerfällen und verfertigte auch keine Glückwunschlatten für die Bücher oder Musikalien von Freunden. Jedenfalls ist nichts erhalten und so ist der seltsame Schluss zu ziehen, dass dieser Gebildete des 17. Jahrhunderts sich konsequent des Dichtens enthalten haben muss. Umso wertvoller sind seine wenigen Briefe, vor allen jene drei, die er von Hamburg aus schrieb und in denen er sich so natürlich äußern konnte, wie es in dieser Zeit der Floskeln möglich war, wandte er sich doch an einen Musiker.⁶ Francks Sprache ist geprägt von süddeutschen Apokopierungen („Stell“ statt Stelle, „Kirch“ statt Kirche, „Dienst“ als Plural für Dienste) und oberdeutschen Besonderheiten („wann“ anstelle von kausal weil). Auch ist nach den 1680 noch immer geltenden Normen der häufige Gebrauch von Fremdwörtern zu monieren.

Obgleich Franck nach seiner Flucht in Hamburg gute Aufnahme fand, war der schreckliche Ansbacher Vorfall nicht ganz vergessen. Immer wieder gibt es Anspielungen darauf. Herzog August von Sachsen-Weißenfels wies den Rat der Stadt Hamburg darauf hin, weil er über Francks patzige Bemerkung, er reiße sich um keinen Fürstendienst, verärgert war.⁷ Der Hamburger Pastor und Theaterkritiker Anton Reiser ergriff freudig die Gelegenheit, das Opernpersonal so zu charakterisieren: Dem „Sathan/ welcher doch der vornehmste Actor“ auf Erden sei, mangle es für die Werke der Finsternis nicht an solchen Leuten, die „auch wol gar anderstwo/ durch öffentliche Schand-Thaten sich also verhalten/ daß sie der wolverdienten Straffe zu entgehen landflüchtig werden müssen/ und ein böses Gewissen mit sich herum führen“.⁸ Ungeachtet all dessen suchte Franck doch wieder mit Ansbach anzuknüpfen; jedenfalls verzeichnet das Inventarium der markgräflichen Bibliothek, das 1686 angefertigt wurde: „Diocletianus in Partitura. auß Hamburg gesandt“.⁹

Ohne Zweifel stieg Franck sehr schnell zu einem der wichtigsten Männer an der Gänsemarktoper auf. Welche Opern aber tatsächlich von ihm stammen, ist strittig. Die frühen Hamburger Textbücher machten zu allermeist gar keine Verfasserangaben, weder über den Komponisten noch über den Dichter. Auch eine Sammlung von Arien aus *Semiramis* und

-
- 5 Johann Wolfgang Franck (1659–1681) stammte aus Bayreuth und hatte in Straßburg studiert. Georg Wolfgang Augustin Fikenscher, *Gelehrtes Fürstentum Baireut oder biographische und literarische Nachrichten von allen Schriftstellern, welche in dem Fürstenthum Baireut geboren sind und in oder ausser demselben gelebet haben und noch leben*, 12 Bde., Nürnberg 1792–1805, Bd. 1, S. 337.
- 6 Arno Werner, „Briefe von Johann Wolff Franck, die Hamburger Oper betreffend“, in: *SIMG* 7 (1905/6), S. 125–128. Im Februar 1680 war Franck auf der Suche nach einem Bassisten. Keine abweichenden Sprachmerkmale finden sich in dem kleinen Brief Francks an den Markgrafen in: Curt Sachs, „Die Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672–1686)“, in: *SIMG* 11 (1909/10), S. 105–137, hier S. 110.
- 7 Werner, „Briefe von Johann Wolff Franck“, S. 128: „welcher wegen eines begangenen Mords zu Onolzbach austreten müßen“.
- 8 Anton Reiser, *Theatromania, Oder Die Wercke Der Finsterniß; In denen öffentlichen Schau-Spielen von den alten Kirchen-Vätern verdammet*, Ratzeburg 1681, S. 65.
- 9 „Das Hochfürstl. Brandenburgisch Onolzbachische Inventarium De Anno 1686“ (Staatsarchiv Nürnberg Rep. 103a III). Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686* (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1), Wilhelmshaven 1966, S. 77.

Esther (1684) nennt keinen Komponisten.¹⁰ Gleichwohl ist die Quellenlage sogar vergleichsweise günstig: Wir besitzen eine Opernpartitur (*Cecrops*), die laut Ansbacher Inventarium eindeutig von Franck stammt, vier Bände mit Arien, die die Werke *Aeneas*, *Vespasianus*, *Diocletianus*, *Cara Mustapha* namentlich als seine bezeichnen, und drei Textbücher, die seinen Namen tragen: *Alceste*, *Diocletianus*, *Cecrops*. Über die Dichter hingegen gibt es kaum verlässliche Angaben. Öfters ist Übersetzung aus dem Italienischen oder Französischen angegeben, ohne dass der Übersetzer namhaft gemacht würde. Dies hat zu der These geführt, Franck habe die Libretti selbst bereitgestellt, zumal bei *Alceste* und *Diocletianus* die Titel lauten: „... übersetzt und in die Music gebracht von ...“. Allerdings bedeutet diese Formulierung nicht notwendig, dass Franck für beides verantwortlich sei. Doch ist nicht nur die Frage nach den Dichtern äußerst schwierig zu beantworten, sogar in Hinblick auf die Herkunft der Musik gibt es unterschiedliche Aussagen. Wir sind auf Zeugen angewiesen, deren Glaubwürdigkeit verschieden eingeschätzt wird. Um nur zwei zu nennen: Johann Mattheson, auf den sich die Forschung in Hinblick auf die Aufführungsjahre verlässt, schreibt Franck zu: *Michal*, *Andromeda*, *Die Macchabäische Mutter*, *Don Pedro*, *Aeneas*, *Sein Selbst Gefangener*, *Semele*, *Hannibal*, *Charitine*, *Diocletianus*, *Attila*, *Vespasianus*, *Cara Mustapha*. *Cecrops* und *Alceste* stammen nach Mattheson jedoch von Nicolaus Adam Strungk.¹¹ Johann Moller war im Unterschied zu Mattheson kein unmittelbarer Beobachter. Folgt man ihm, so muss man *Aeneas*, *Hannibal*, *Semele*, *Andromeda* und *Alceste* Johann Philipp Förtsch zuschreiben. Moller macht klar, er wisse, dass Franck als Verfasser von *Cecrops*, *Attila*, *Floretto*, *Alceste*, *Aeneas*, *Vespasian*, *Diocletian*, *Semiramis*, *Charitine* und *Cara Mustapha* angesehen wird, gleichwohl drückt er seinen Zweifel aus.¹² Mollers Zuverlässigkeit ist nicht nur durch offensichtlich irriige Komponistenangaben fraglich, er überschätzt auch die Librettistenrolle von Förtsch und macht hier unrichtige Angaben. Als einziger berichtet Moller von einem gewaltsamen Tod Francks in Spanien. Gleichzeitig weiß er nichts von Francks Aufenthalt in London, der für die Jahre 1690–1696 belegt ist.¹³ Alles in allem sollten die Angaben der *Cimbria literata* also noch wesentlich kritischer betrachtet werden als diejenigen von Mattheson.

Die Lage wird weiter kompliziert durch abweichende Textbuchfassungen. Teils betreffen diese Kleinigkeiten, v. a. ethische Korrekturen: Gestrichen und ersetzt werden einzelne Stellen, die als anzüglich oder als für das weibliche Geschlecht verletzend empfunden wurden. Werner Braun hat die Differenzen für *Aeneas*, *Vespasianus*, *Diocletianus*, *Cara Mustapha* minutiös verzeichnet.¹⁴ Tiefgreifend sind die Differenzen zwischen den Libretti bei *Andromeda* und *Cecrops*. Für beide Opern wird zudem die Aufführungszeit ganz kontrovers diskutiert.

Solange nicht neue Dokumente vorgelegt werden können, sind wir auf die Primärquellen verwiesen, vornehmlich die Textbücher. Um deren Charakter zu erfassen, stehen metrische Besonderheiten im Fokus der nachfolgenden Untersuchung: Versarten und Zeilenlängen im Rezitativ; bei Arien auch Strophenzahl und Strophenmuster. Den barocken Begriff „mengzeilig“ verwende ich für Muster mit verschiedener Zeilenlänge (in der Musikwissenschaft oft unspezifisch „madrigalisch“ genannt). Polymetrisch nenne ich Muster, die verschiedene Metren enthalten. Eine (erst im sehr späten 17. Jahrhundert häufig verwendete)

10 *Ein Hundert Auserlesene Arien zweyer Hamburgischen Operen, Semiramis und Esther*, Hamburg 1684.

11 Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 178f.

12 Johann Moller, *Cimbria literata*, Bd. 2, Kopenhagen 1744. Zu Franck Bd. 2, S. 202, zu Förtsch Bd. 2, S. 199.

13 W. Barclay Squire, „J. W. Franck in England“, in: *The Musical Antiquary* 3 (1912), S. 181–190.

14 Werner Braun (Hrsg.), *Johann Wolfgang Franck. Hamburger Opernarien im szenischen Kontext* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft NF 2), Saarbrücken 1988.

Sonderform ist dabei der Wechsel zu einem anderen, meist dreisilbigen Metrum in den letzten beiden Zeilen. Zu verbuchen ist das Vorkommen und die Frequenz von mehr- oder einstrophigen Ringelarien. Während die Da-capo-Arie eine mehrzeilige (im Berichtszeitraum fast nur zweizeilige) Devisen aufweist, kehrt bei der Ringelarie nur die Kopfzeile wieder. Obwohl eine ältere deutsche Form, bürgert sich die Ringelarie, in ihrer strophischen Form auch Ringelode genannt, erst seit den 1680er Jahren ein.

Daktylen mit Auftakt (auch interpretierbar als Spondeen) nenne ich in Übereinstimmung mit Autoren des 17. Jahrhunderts Anapäste. Unter freimadrigalischen Versen verstehe ich jambische Versreihen, deren Zeilen zwischen einer und sechs oder mehr Hebungen enthalten. Sollten sich unter die Jamben andere Metren mischen, so wird dies eigens vermerkt.

Sprachliche Indikatoren sind Apo- und Synkopierungen, Fremdwortgebrauch, Flexion von Nomina aus fremden Sprachen, Verwendung von Fremdwörtern, Grammatik, Wortstellung im Satz (sog. poetische Lizenz), Wortschatz, Füllwörter, Reimwörter, Regionalismen. Dabei ist in Rechnung zu stellen, dass Apokopierungen vor nachfolgendem Vokal (vgl. die französische Liaison) von Martin Opitz empfohlen werden. Sie habe ich deswegen nur in Einzelfällen als verzeichnenswert angesehen. Die von Opitz 1624 aufgestellten Regeln müssen für den Berichtszeitraum und die betrachtete Region als grundlegend gelten.¹⁵

Die Ansbacher Opern

Mit Ernennungsdekret vom 1. Juni 1673 wurde Franck von Markgraf Johann Friedrich mit der „direction der Hoffmusic und comedien“ betraut.¹⁶ Er begann mit dem Aufbau der Hofkapelle. Die erste Aufführung in seiner Ära war *Glückwünschendes Jagd-Ballet*. Das Libretto (24 Seiten in 4°) ist seit dem Krieg verschollen,¹⁷ es wurde aber von Schwarzbeck¹⁸ beschrieben und teils exzerpiert. *Glückwünschendes Jagd-Ballet Dem Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Johann Friederichen/ Markgrafen zu Brandenburg [...] zu ehren an Se. Hochfürstl. Durchl. Hohen Geburtstags/ als den 8. Octobr. Dieses 1673. Jahrs/ angestellet und selbstem getantzet von Sr. Durchl. Hochfürstl. Frauen Gemahlin/ auch Herrn Brudern/ und beeden Prinzessinnen Schwestern/ dann andern HochAdel. Personen am Hoff in der Hochfürstl. Residenz-Statt Onolzbach. Gedruckt allda bey Joh. Hornung.* Es handelt sich um ein „Ballet“, d. h. eine Tanzaufführung, deren Handlung durch Gesang vermittelt wird. Die Angabe, der Schauplatz sei mit „Trompeten- und Paucken-Schall“ eröffnet worden, ist bemerkenswert, denn sie findet sich auch im Ansbacher Textbuch von *Andromeda*. Mag diese Eröffnungsart auch weit verbreitet gewesen sein, so ist sie doch eher selten verzeichnet.¹⁹ Das Werk hat keine einheitliche Handlung, sondern Stationen mit ausschließlich mythologisch-allegorischem Personal. „Rednitzinnen“ mit Schäfernamen (S. 87) geben lokales Kolorit und erinnern an die Nürnberger Pegnitz-Schäfer und -Schäferinnen. Die Strophenlieder weisen eine

15 Martin Opitz, *Das Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle ihre eigenschafft und zuegehör gründlich erzehlet/ und mit exempeln außgeführt wird*, Brieg / Breslau 1624.

16 Sachs, „Die Hofkapelle“, S. 109.

17 Früher: Königliches Hausarchiv Charlottenburg, Preußen F. III. b. 430. Nach freundlicher Auskunft konnte das Textbuch in den Archivbeständen und -sammlungen des Geheimen Staatsarchivs Preussischer Kulturbesitz nicht ermittelt werden.

18 Friedrich Wilhelm Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte bis zum Tode des Markgrafen Johann Friedrich (1686)*, Emsdetten 1939, S. 83–88.

19 Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 2: Darstellungsteil, Beeskow 2015, S. 266–269.

reiche metrische Vielfalt auf, darunter auch freimadrigalische Verse für Fortuna. Im Prolog lässt sich eine Gambe hören: 1673 war der Gambist Konrad Höffler angestellt worden.²⁰

Das Inventarium erwähnt kein „Jagd-Ballet“; vielleicht verbirgt es sich hinter „Allerhand Balleten mit 4. V. in folio“.²¹ Franck ist als Komponist anzunehmen. Vergleicht man das Ansbacher Libretto mit Sigmund von Birkens *Ballet der Natur* (1669), so fallen nicht nur der häufige Maschineneinsatz und das mythologische Personal auf, sondern auch die größere Experimentierfreudigkeit in den Strophenmustern. Gegenüber Birken wirkt das *Jagd-Ballet* sprachlich modern und mit seinem mythologischen Personal höfisch.

Das Ansbacher Inventarium verzeichnet eine heute offenbar verlorene Partitur: „Joh: Wolffg: Franckens Andromeda, in duplo, sampt den Parthien“.²² Die Ansbacher Aufführung ist belegt durch ein Textbuch: *Gesungene Vorstellung Der unvergleichlichen Andromeda. Zu Ehren Der Durchleuchtigsten [...] Frauen Johann Elisabethal Markgräfin zu Brandenburg [...] und Beglückwünschung [...] Beyderseits höchsterfreulichen Kindbetthervorgangs und Geburtstags. Gehalten in der Hochf. Brandenb. Hofstatt Onolzbach. Gedruckt bei Jeremias Kretschmann 1675* (51 Seiten, 8°).²³ Kretschmann war Hofdrucker und tritt von diesem Zeitpunkt an prominent in Erscheinung.²⁴ Durch die Angabe der Offizin unterscheidet sich das Libretto von Hamburger Werken und offenbart seine Bedeutung.

Am Ende des Textbuches (S. 51) liest man folgende „Anmerkung“: „Demnach gegenwärtiges Schauspiel bereits in Welschland und Teutschland vorgestellt worden; Als wird Denenselben vortrefflichen Urhebern hiemit keines Weges der Ruhm benommen/ sondern vielmehr durch sothanige (wiewol auf Durchl. Gnädigsten Befehl und in höchster Eil beschehene) viel vermehrte Nachahmung vergrößert“. Zu dieser Bemerkung gab es allen Grund. Das Libretto folgt weitestgehend wörtlich der Oper *Andromeda, Ein Königliches Fräulein aus Aethiopien, des Cepheus und der Cassiope Töchter [...] Aus des Sinn-reichen Ovidius Büchern der Verwandlungen genommen/ und in einem Singe-Spiel zur Lust vorgestellt/ Als Der Durchläuchtige [...] Herr Augustus/ Hertzog zu Braunschweig und Lüneburg [...] den LXXXI.sten [...] Geburts-Tag desselben (war der 10. Aprilis, deß 1659. Jahres) [...] gefeiret/ In der Fürstlichen Residentz und Vestung Wolfenbüttel. Gedruckt bei denen Sternen*.²⁵ Verfasser ist Anton Ulrich von Wolfenbüttel, als Komponist kommt Johann Jakob Löwe in Frage, der 1634 bis 1666 Kapellmeister am Hof Herzog Augusts d. J. war.

Angesichts der verblüffenden Übereinstimmung ist es einfacher, die Ansbacher Abweichungen zu erwähnen. Das Personenverzeichnis erklärt die Götter (in Wolfenbüttel war dies offenbar unnötig). Drei Nereiden und die beiden Chöre bleiben weg – offenbar fehlte in Ansbach das Personal. Auch eine Nebenfigur ist gestrichen. Dafür setzte man in einer schaurigen stummen Szene, die zur Handlung nichts beiträgt, zwei Figuren ein, „Zween Tode“ und „Vier Grabbilder“. Der Prolog wird von einer Muse, in Wolfenbüttel Melpomene genannt, und der Sonne vorgetragen. Obgleich der Bearbeiter auch im Prolog so viel Text wie möglich übernahm, musste er doch den Aufführungsground ersetzten: die Feier der Geburt des ersten Prinzen, Christian Albrecht, geboren am 18. September 1675, und

20 Schmidt, „Die Hofkapelle“, S. 52.

21 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 76.

22 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

23 Einzig bekanntes Exemplar (D-AN) SB 110/VI g 58.

24 Er scheint seine Werkstatt erst 1675 eröffnet zu haben. Jedenfalls lassen sich vor diesem Zeitpunkt keine Drucke von ihm nachweisen. Dies erklärt, warum das Ballet nicht bei ihm verlegt wurde.

25 Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg, *Werke, historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I,1, Stuttgart 1962, S. 167–217.

den Geburtstag der Markgräfin. Der Prolog heißt bei Anton Ulrich „Vorrede“, in Ansbach hingegen „Vortrag“. Die Bezeichnung kehrt bei *Föbus*, dem nächsten am markgräflichen Hof aufgeführten Werk, wieder und ist sehr ungewöhnlich. Ich habe sie nur an zwei Stellen gefunden, beide verweisen auf Nürnberg: bei Johann Klaj in *Engel- und Drachen-Streit* (1650)²⁶ sowie in Sigmund von Birken's Poetik *Redebind- und Dichtkunst* (1679).²⁷ Birken spricht von „Vortrag oder Prologus“, unterscheidet aber zwischen einem „Vor-Spiel“ mit eigener ausführlicher Handlung, wobei er die Wiener Oper *Il Pomo d'oro* als Beispiel anführt, und einem „Vortrag“, der auf den Inhalt des Hauptspiels Bezug nimmt. Dafür benennt er seine *Psyche* mit dem Dialog zwischen Cupido und Philanthropia als Beispiel. In der Tat entspricht der *Psyche*-Prolog genau demjenigen der *Andromeda*.

Anton Ulrich hat mit keinem Wort erwähnt, dass sich sein Libretto der gleichnamigen französischen Tragödie von Pierre Corneille (Paris 1650) verdankt. Allerdings wird diese Abhängigkeit erst mit dem II. Akt sichtbar. Die Handlung von Anton Ulrichs I. Akt gehört bei Corneille zur nicht ausgeführten Vorgeschichte. Mit ihren Ritterspielen und der effektvollen Hochmutsszene samt Erscheinen des Meeresungeheures eignet sie sich aber sehr gut für eine höfische Darbietung. In Ansbach hat man, anders als in Wolfenbüttel, mehrere Zwischenakttänze und nach Akt III die erwähnte Gruselpantomime eingeschaltet. Gleichwohl laufen beide Fassungen parallel mit weitgehender Textübernahme. Weder der Ansbacher noch der Wolfenbütteler Druck unterscheidet Arien und Rezitative durch Letterngröße oder Nebentext. So ist die Differenzierung nicht ganz klar. Anton Ulrich benutzte Alexandriner und freimadrigalische Verse mit andersmetrischen Zeilen für das Rezitativ, auch trochäische Oktonare. In Ansbach veränderte man hier wenig. Die Zahl der Arien ist aber vermehrt, mehrstrophige Arien sind auf zwei Strophen verkürzt, auch gibt es einstrophige Arien; des Öfteren schließen anapästische Vierzeiler ein Rezitativ ab. Neudichtungen zeigen oberdeutsche Apokopierungen, der regionalen Aussprache entsprechend ist i zu ü korrigiert („beschümfen“). Die in der „Anmerkung“ behauptete Vermehrung („vielvermehrte Nachahmung“) bezieht sich kaum auf den Text, wurden doch die Chöre gestrichen, sondern vielmehr auf die Tänze.

Es gibt keine einzige Stelle, die das Ansbacher Libretto über Anton Ulrichs Text hinaus aus Corneille bezogen hätte. Es ist nicht einmal sicher, ob sich der Ansbacher Bearbeiter mit der Bemerkung „Demnach gegenwärtiges Schauspiel bereits in Welschland und Teutschland vorgestellt worden“ auf Corneilles Text bezieht. „Welschland“ bezeichnet im 17. Jahrhundert zumeist nicht Frankreich, sondern Italien.²⁸ Tatsächlich gab es in Italien schon drei *Andromeda*-Opern, auch wenn sie in keiner Beziehung zum Ansbacher Text stehen: *Andromeda. Tragedia [...] da recitarsi in musica* von Ridolfo Campeggi (Text) und Girolamo

26 Johann Klaj, *Engel- und Drachen-Streit*, Nürnberg 1650, Faks.-Nachdr. in: Johann Klaj: *Redeatorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey“*, hrsg. von Conrad Wiedemann. (= Dte. Neudrucke, Reihe Barock 4), Tübingen 1965, S. [281] – [331].

27 Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*, Nürnberg 1679, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1973, S. 324f.

28 *Deutsches Wörterbuch*, hrsg. von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Neubearbeitung, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR. Leipzig / Stuttgart 1854–1971 (im Folgenden DWB), Bd. 13, Sp. 1328: Wälsch Nr. 2: „vom 16. jahrh. an tritt die bedeutung ‚italienisch‘ in den vordergrund (die erst gegen 1800 zu veralten beginnt), doch bleibt wälsch für ‚französisch‘ landschaftlich üblich und wird auch in der allgemeinen schriftsprache gebraucht, wenn der gegensatz zu deutsch betont werden soll.“ Ebd. Sp. 1356 Welschland Nr. 2: „die gewöhnliche bedeutung ist die von ‚Italien‘, die auch jetzt noch, namentlich in poetischer sprache, üblich ist.“ Sp. 1357 Nr. 3: „die bedeutung ‚Frankreich‘ tritt hauptsächlich in westdeutschen quellen auf“ (d. i. elsässischen und schweizerischen).

Giacobbi (Musik), aufgeführt in Bologna im Karneval 1610, Librettodruck Bologna 1610, Claudio Monteverdis *Andromeda* von 1620 sowie eine weitere von Benedetto Ferrari (Text) und Francesco Manelli (Musik), Venedig 1637.²⁹ 1616–1618 kam am Hof des Salzburger Erzbischofs mehrfach eine *Andromeda*-Oper zur Aufführung, vermutlich Campeggis Werk.³⁰ Damit soll nicht behauptet werden, dass sich der Ansbacher Librettist an diesen Opern orientierte; Corneilles Tragödie jedenfalls zog er auch nicht heran.

Wenn daher die Franck-Forschung immer wieder betont, *Andromeda* sei eine fast wörtliche Übersetzung von Pierre Corneille, so trifft dies in keiner Weise auf die Ansbacher, aber umso mehr auf die Hamburger Oper zu. Sie liegt unter dem Titel vor: *Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus*, o. O., o. J. sowie als *Die errettete Unschuld, oder Andromeda und Perseus In einem Sing-Spiel vorgestellt. Gedruckt/ Anno 1692*. Diese letztere Ausgabe hat eine Vorrede, in der der Librettist betont, dass man den Stoff „auff dem Theatro vorzustellen vor tüchtig erachtet hat. Weil nun dieselbe von dem berühmten Frantzosen herrn Corneille so artig ausgeführt ist/ daß nichts oder wenig daran zu tadeln/ als habe mich an dessen Erfindung gebunden/ wie wohl es unmöglich war/ sie mit solcher Weitläufigkeit überzusetzen/ welche die jenigen/ denen die Art der Singe-Spiel [sic] wohl bekandt ist/ nicht leugnen werden“.

Mit dem Hamburger Textbuch hat das Ansbacher nicht eine Zeile gemeinsam. Selbst dort, wo bei beiden die Abhängigkeit von Corneille mit Händen zu greifen ist, gibt es keine Übereinstimmung, nicht einmal bei so einfachen und naheliegenden Stellen wie dem Jubel „Le Monstre est mort, crions victoire“ (III,3). Im Hamburger Libretto freut sich der Chorus: „Bringt Palmen-Zweig und Sieges-Lieder“ (III,3, zwei Strophen). Anton Ulrich lässt den Chor zwei Strophen singen: „Der Drache ist nun todt“ (III,6), was in Ansbach auf ein einstrophiges Jubelduett „Nun ist der Drache todt“ (IV,7, S. 47) verkürzt wird. Das Hamburger Libretto stellt eine szenengetreue Übersetzung von Corneilles fünfaktigem Werk dar. Stammte die Komposition dieses Librettos von Franck, und stimmte die Angabe 1679 für die Hamburger Premiere, so hätte Franck nach seiner Ankunft in der Hansestadt alles neu in Musik setzen müssen. 1692 hielt er sich längst in London auf.³¹

Als Dichter wird Förtsch angegeben, namentlich wegen dessen Beziehung zu Johann Philipp Krieger und Bayreuth.³² Zum Entstehungszeitpunkt der Ansbacher Oper 1675 war Förtsch allerdings schon in Hamburg, denn dort ist er ab 1674 als Kantoreisänger belegt.³³

Andromeda wurde im Oktober 1679 in Durlach wieder aufgeführt, und zwar sicher in der markgräflichen Fassung, denn das Theater brachte in unmittelbarer zeitlicher Nähe

29 Vgl. Albi Rosenthal, „Monteverdi's *Andromeda*: A Lost Libretto Found“, in: *ML* 66 (1985), S. 1–8, hier S. 8. Vgl. auch Tim Carter, „Monteverdi, Early Opera and a Question of Genre: The Case of *Andromeda*“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 137 (2012), S. 1–34.

30 Herbert Seifert, „Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens“, in: *Musikologica Austriaca* 8 (1988), S. 7–26, hier S. 15–18.

31 Einzig Werner Braun hat die Abhängigkeit des Ansbacher Librettos von Anton Ulrich erkannt, nicht jedoch die Beziehungslosigkeit zwischen der Ansbacher und der Hamburger *Andromeda*. Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981, S. 92; ders., „Die drey Töchter des Cecrops. Zur Datierung und Lokalisierung von Johann Wolfgang Francks Oper“, in: *AfMw* 40 (1983), S. 102–125, hier S. 117.

32 Dass Johann Philipp Förtsch bei Johann Philipp Krieger in Weißenfels studiert habe, wird lediglich in Walthers *Lexicon*, S. 252 angeführt.

33 Michael Maul, Art. „Förtsch, Johann Philipp“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1516–1520, hier Sp. 1516.

auch die Ansbacher Werke *Föbus* und *Die Triumphirende Treu*.³⁴ Es muss ferner nicht verwundern, dass die Ansbacher *Andromeda* Patin stand für Michael Kongehls *Die Unvergleichlich-schöne Princeßin Andromeda/ In einem Misch-Spiel (Tragico-Comoedia) aufs neu auf die Schau-Bühne geführt*, Königsberg: Reußner 1695.³⁵ Die Hamburger Oper kannte Kongehl nicht. Der Pegnitzschäfer Kongehl hat seine Vorlage gewissenhaft und sehr präzise angegeben, auch dass sie ihm durch hochadelige Vermittlung zugekommen sei.³⁶ Wie aber war Anton Ulrichs *Andromeda* nach Ansbach gekommen und warum stimmte der Autor einer Wiederverwendung zu? Diese Frage kann ich nicht beantworten, hingegen sei auf die Tatsache verwiesen, dass Sigmund von Birken in sehr regem Austausch mit seinem ehemaligen Zögling Anton Ulrich stand. Nach Angabe seines Tagebuches schickte er am 5. Januar 1679 dessen „3 Comödien u. 9 Ball[ette]“ zurück, „so er nach Onolzb[ach] gesendet“.³⁷

Anton Ulrichs *Andromeda* hat den Charakter des Maschinenstücks bewahrt, der Corneilles Tragödie mit Musik von Charles Coypeau s'Assoucy so berühmt gemacht hatte. Einsatz von Fluggeräten und mehrfache Bühnenverwandlung kam den Ansbacher Bedürfnissen sehr entgegen. Für die eingefügte stumme Szene (nach Akt III) ließ sich zusätzlich die Versenkungskammer verwenden. Auch die nächste Aufführung war eine Maschinenoper. Das Inventarium erwähnt sie als „Leucothoë oder Phoebus Comoedie. auch in duplo“.³⁸ Das Textbuch trägt den Titel: *Der Verliebte Föbus. Aus Dem Französischen in das Teutsche übersetzt/ Und In dem HochFürstlichen Schau-Platz zu Onolzbach/ singend vorgestellt/ Von Denen HochFürstlichen Hof-Music Verwandten daselbst. Im Jahr nach Christi Geburt 1678*. Obgleich Kretschmann nicht angegeben ist, stammt der Druck in Oktavformat aus seiner Offizin; dies verraten die Schmuckbänder. Ein Aufführungsanlass ist nicht genannt, doch hatte man in Ansbach die Geburt des Prinzen Georg Friedrich zu feiern. Das Libretto prunkt mit der Beschreibung der Verwandlungen des Bühnenbildes und der Flugwerke. Zudem ist es mit einem Titellkupfer und fünf Tafeln der Bühnendekorationen geschmückt. Vier davon stimmen mit den neun 1679 edierten *Abbildungen des [...] Schauplatzes zu Onolzbach* des Kupferstechers Johann Meyer überein.³⁹ Die in Meyers *Abbildungen* fehlende, ein Wolkenhimmel, war noch 1686 vorhanden und wird im Inventarium angeführt.⁴⁰ Das gleiche gilt für einzelne Versatzstücke, die im *Föbus* verlangt werden.⁴¹

Föbus ist wiederum ein mythologisch geprägtes, auf Ovids *Metamorphosen* zurückgehendes Werk. Die ungenannte und bislang unbekannte Vorlage trägt den Titel *Les Amours*

34 Reisetagebuch des Gothaer Herzogs Friedrich, zitiert in Erdmann Werner Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtroda 1931, S. 91.

35 Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 1: Materialteil, Tutzing 2013, Nr. 583.

36 „An den [...] Leser“ S. 3: „Weil uns ein gedrucktes Exemplar, bestehend in 2. Bogen von Anno 1675. Von hoher Hand/ zu handen kommen“.

37 Sigmund von Birken, *Die Tagebücher*, bearb. von Joachim Kröll (= Veröff. der Ges. f. Fränk. Gesch. Reihe 8, Quellen und Darstellungen zur fränk. Kunstgeschichte 6), Tl. 2, Würzburg 1974, S. 456. Das Inventarium von 1686 verzeichnet „Verschiedene Praesentationes von Iphigenia, Amelinde, Mondianae, Terrasitiae in honorem Ducis Augusti Brunswicensis.“ Hans Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703)*, Berlin 1916, S. 13.

38 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

39 Johann Meyer, *Eigentliche Abbildung des Hochfürstlichen Durchleuchtisten [sic] Brandenburgischen Schauplatzes, zu Onolzbach Sambt Dessen Sambtlichen Veränderungen*, [o. O.] 1679. Reproduktion bei Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, Anhang.

40 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 122.

41 „Schlaf-Krufft“ und Musenberg, siehe Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 123f.

du soleil. Tragédie en machines, Paris: Barbin 1671. Der Autor verschweigt seinen Namen. Die kenntnisreiche Einleitung lässt jedoch durchscheinen, dass es sich um Jean Donneau de Visé handelt. Er schlägt explizit den Bogen zu Corneilles *Andromède*, *La Toison d'Or* und *Semélé*, Maschinenstücken, die im Théâtre du Marais mit großem Erfolg aufgeführt worden waren. Die Ansbacher Fassung hält sich ziemlich getreu an ihre Vorlage, sogar im „Vortrag“, wie der Prolog wiederum heißt. Sie verkürzt aber die fünf Akte auf vier, die Aktzahl der *Andromeda*. Zwei Nebenfiguren werden in Ansbach eingespart, dienten sie doch fast nur als dekorative Begleiter von hochgestelltem Personal. Wie in *Andromeda* ist das französische Druckbild nachgeahmt: Es gibt keinen linken Satzspiegel, sondern das Reimband anzeigende Einrückungen; auch unterscheidet sich die Letterngröße bei Arien und Rezitativen nicht. Die sprachlich äußerst gewandte Übersetzung überführt die Alexandriner des französischen Sprechstückes in freimadrigalische Verse und gelegentliche Oktonare (letztere kamen nach Anton Ulrichs Vorbild auch schon in *Andromeda* vor). Die letzte Szene ist durchgehend in Anapäst geschrieben und wird, zumal sie im Himmel spielt, wohl ganz arios gesungen worden sein. Sollte der Verfasser der gleiche sein wie in *Andromeda*, so kann er jetzt erst sein Können zeigen – zu sehr war das Vorgängerwerk von Anton Ulrich abhängig. Die Dialoge wirken durch Stichomythien lebhaft. Mehrstrophige Arien sind gelegentlich auf mehrere Personen aufgeteilt; hervorzuheben sind zwei Fälle von Palinodie, einer besonderen Kunstform: Strophen beantworten sich gegenseitig unter Wahrung von Muster und Formulierungen. Fast jede Szene enthält eine Arie, wobei ein- und mehrstrophige, ein- oder mehrstrophige Ringelarien oder Da-capo-Arien vorkommen. Die mehrstrophigen Arien überwiegen zwar, aber nur leicht. Dies sowie die nahezu durchgehende Einrichtung der Rezitative in freimadrigalische Verse, 1678 alles andere als selbstverständlich, lässt das Libretto als erstaunlich fortschrittlich erscheinen. Der Messkatalog führt für die Michaelismesse unter den bei J. Kretschmann erschienenen Werken an, „J. J. M. Verliebter Föbus/ apud eund. ibid. in 8“.⁴² Diese Initialen sind wenig hilfreich. Sie lassen sich zu vielfältig auflösen.⁴³ Es wäre nötig einen Autor zu finden, der zu dieser Zeit einen ähnlichen, „modernen“ und gewandten Stil schrieb.

An dieser Stelle ist ein Blick auf Werke nützlich, die nach Francks Weggang in Ansbach aufgeführt wurden. 1679 beauftragte der Markgraf den Nürnberger Komponisten Johann Löhner sowie Christian Heuchelin als Librettisten mit einer Oper.⁴⁴ Heuchelin war 1673 in Ansbach als Tenorist angestellt worden und diente auch als Pageninformer.⁴⁵ Ob er in Ansbach eine eher negative Rolle spielte (er erbat Geldvorschüsse und schied 1680 in Unehren)⁴⁶ oder aber „der fürstlichen Gnadensonne voll teilhaftig war“⁴⁷, wird in der Li-

42 *Catalogus Universalis*, Leipzig 1679, Bl. C2v.

43 Ulrich Seelbach, „Oper und Roman in Ansbach“, in: *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Garber, Tübingen 1998, Bd. 1, S. 509–537, hier S. 517 verweist auf den Messkatalogeintrag und löst die Initialen als Justus Jakob Müller auf. Dies ist aufgrund der von diesem Pastor vorgelegten spärlichen Dichtungen vollkommen unwahrscheinlich. – 1685 legte der Nürnberger Joachim Müllner eine *Tragico-Comoedia* in Prosa vor, deren Musikanteile der Ansbacher Hofmusiker Johann Fischer komponierte. Unter ihren sieben Arien weisen einige moderne Form auf, was für ein Sprechstück bereits bemerkenswert ist. Scheitler, *Schauspielmusik*, Materialteil, Nr. 707. Joachim Müllner hat freilich nicht exakt die Initialen J. J. M.

44 Brief des Markgrafen cit. bei Sachs, „Die Hofkapelle“, S. 124. Auch Paul Kell(n)er sollte mitarbeiten.

45 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 116.

46 Sachs, „Die Hofkapelle“, S. 112.

47 Johann Löhner, *Die triumphierende Treu. Sing-Spiel*, Nach den Quellen rekonstruiert und hrsg. von Werner Braun (= DTB, Bd. 6), Wiesbaden 1984, Vorwort S. XXVI.

teratur ganz gegensätzlich beurteilt. Die Oper *Die Triumphirende Treu/ vorgestellt/ von Dem an der Rednitz sich enthaltenden Blumen Schäfer Lisander*, Ansbach [1679] zeigt einen von dem bisher Beobachteten ganz verschiedenen Libretto-Stil. Heuchelin war ein Freund von vielstrophigen Arien. In seinem Rezitativ herrschen Alexandriner vor, manchmal bedient er sich auch jambischer Vierheber, eher selten treten freimadrigalische Verse auf. Es ist ganz ausgeschlossen, dass er *Föbus* oder *Andromeda* geschrieben hat. Das Inventarium verzeichnet das Werk nach seiner Hauptfigur als „Lisylla“.⁴⁸ Am 8. März 1680 wurde Heuchelins *Die obsiegende Christen-Lieb* aufgeführt,⁴⁹ wie aus dem Inventarium zu erfahren mit Musik von „Albr. Kressen“. Es handelt sich nicht um ein ganz gesungenes Werk, sondern um ein Schauspiel mit relativ viel Musik, gleichsam eine Semiopera.⁵⁰ Dies zeigt schon die Einrichtung in Oktonare, Alexandriner und Prosa. Johann Albrecht Kreß war aus der Nürnberger Gegend gebürtig und in Stuttgart als Vizekapellmeister tätig. Die *Christen-Lieb* diente nur als Faschingsaufführung, während die *Triumphirende Treu* den Kindbetthervorgang der Markgräfin feierte. Ein weiteres Werk von Heuchelin bestätigt seinen Schreibstil. Es ist wieder eine Oper und wieder zu einem Hoffest verfasst: *Der Unwissende keusche Liebes-Genuß Endymions und Hyperippe*. Die Widmungsseite erläutert: „Der Durchleuchtigsten Fürstin [...] Eleonora Erdmuthe Louysa [...] Bey Dero HochFürstl. Heimführung/ [...] inventiert und entworfen/ von Christian Heuchelin/ auch öffentlich singend vorgestellt von Denen sämtlichen HochFürstl. Brandenb. Onolzb. Hof-Musicis.“ Die zweite Hochzeit des Markgrafen Johann Friedrich mit Eleonora Erdmuthe Louysa von Sachsen-Eisenach fand 1681 statt, somit dürfte das Aufführungsjahr feststehen. Heuchelin hatte nach dem Tod der Markgräfin Johanna Elisabeth 1680 Verzeihung erlangt.⁵¹ Wer diese Oper mit ihren vielfachen Verwicklungen und wiederholten Verzögerungen eines guten Endes komponiert hat, ist nicht angegeben. Das Inventarium nennt außer den erwähnten Partituren (*Andromeda*, *Cecrops*, *Diocletianus*, *Christenlieb*, *Lisylla*) nur noch „Kriegers. Schleiffers Comoedia in Versen, Parthien und Partitura. Jedes absonderlich geschrieben“. Ob damit der *Keusche Liebes-Genuß* gemeint sein kann, ist ungewiss.⁵² Mit Krieger ist wohl Johann Philipp Krieger gemeint, derselbe, der eine *Cecrops*-Bearbeitung komponierte. – Heuchelins Libretti zeigen alle seinen persönlichen Stil: Strophenarien, die auch von kurzen Rezitativen unterbrochen werden können, und Rezitative, die keineswegs auf freimadrigalische jambische Verse beschränkt sind.

Somit sind seit Francks Weggang für die Jahre 1679, 1680 und 1681 Aufführungen gesichert. Am 22. Mai 1682 schaute sich das markgräfliche Paar in Heidelberg Lorenz Begers

48 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

49 Scheitler, *Schauspielmusik*, Materialteil, Nr. 496.

50 Scheitler, *Schauspielmusik*, Darstellungsteil, S. 197f. Weil im Ansbacher Inventarium ein „ausreichend großer Librettobestand“ wie auch Musikalien fehlen, folgert Braun in Löhner, *Die triumphirende Treu*, S. XXXVII, das Werk sei nicht aufgeführt worden. Diese Schlussfolgerung ist aber hinfällig, handelt es sich doch gar nicht um eine Oper.

51 Sachs, „Die Hofkapelle“, S. 112. Irreführend sind die Fehlzuschreibung durch die Bayerische Staatsbibliothek München (Autor: Ludwig Prasch), aber auch die unzutreffenden Angaben in anderen Katalogen. Das Libretto präsentiert sich wieder als Kretschmann-Druck.

52 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77. Ein Schleiffer ist im Süddeutschen ein langsamer Mensch, DWB, Bd. 9, Sp. 603, vgl. auch die Redewendung „etwas schleifen lassen“. In der Tat braucht die männliche Hauptfigur sehr lange, bis sie die arme Europäerin, die von Türken gefangen genommen wurde, erlöst. Endymion hat nämlich im Schlaf ein Liebesabenteuer mit Diana. Wegen des eingefügten Spiels von zwei Schiffen scheint Braun in Löhner, *Die triumphirende Treu*, S. XXXIX eine Gleichsetzung Schiffer – Schleiffer zu insinuieren, verweist aber gleichzeitig auf Christof Friedrich Anschütz als möglichen Komponisten.

Das Phöbische Reich an, einen Aufzug, kein Schauspiel.⁵³ Für dieses Jahr ist kein Theater in Ansbach greifbar, vielleicht gab man aber eines jener im Inventarium belegten, aber nicht identifizierbaren Schauspiele. 1683 wurde in Ansbach ein „Lustspiel Sr. Churfürstlichen Durchl. Zu Heidelberg“ nachgespielt,⁵⁴ auch ist ein weiterer Theaterbesuch am kurpfälzischen Hof belegt.⁵⁵ Inzwischen war die Hofkapelle stark dezimiert, sie hatte wechselnde Kapellmeister, und insbesondere 1683 schieden einige Mitglieder aus.⁵⁶ Zur Geburt eines freilich bald schon wieder verstorbenen Prinzen am 25. Dezember 1684 wurde von den Heilsbronner Gymnasiasten gespielt.⁵⁷ Dass die im Inventarium zahlreich verzeichneten Lully-Opern⁵⁸ in Ansbach tatsächlich aufgeführt wurden, ist aus Zeit- und musikalischen Kapazitätsgründen sehr unwahrscheinlich.

Die Ansbacher Situation ist nicht unerheblich für die Beurteilung einer Möglichkeit, Francks Oper *Die Töchter Cecrops* in den Festkalender einzupassen bzw. das Personal dafür aufzubringen. Wiederum handelt es sich um ein Werk, das Ovids *Metamorphosen* heranzieht und noch einmal um eine Götterliebschaft.

Von dieser Oper haben sich zwei Textbücher und eine Partitur erhalten,⁵⁹ jedoch ist ihre Entstehung, ihr Dichter und die Reihenfolge ihrer Aufführungen unsicher. Das Hamburger Textbuch *Die drey Töchter Cecrops, in einem Sing-Spiel vorgestellt* (22 Seiten, 4°) ist kürzer als das Ansbacher *Die Drey Töchter Cecrops in einem Sing-Spiel vorgestellt von Johann Wolfgang Francken. C.M.* (78 Seiten, 8°). Von der Hamburger Fassung existieren zwei unter-

-
- 53 Lorenz Beger, *Das Phöbische Reich. Als Deß Herrn Marggrafen Joh. Fridrichs zu Brandenburg-Onoltzbach &c. &c. Benebenst Dero Frau Gemahlin Eleonora Erdmuth Loysen Geborner Hertzogin zu Sachsen &c. &c. Hoch-Fürstl. [...] Durchl. [...] Den Chur-Pfältzischen Hof Mit Dero Hoch-geneigten Gegenwart beehrten Den 22. May 1682. Auff dem Schloß zu Heidelberg In einem verkleideten Aufzug vorgestellt*, [Heidelberg] [1682].
- 54 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 103 vermutet: Lorenz Beger, *Die unüberwindlichste Tomiris. In einem verkleideten Aufzug verschiedener Amazonen und Slaven den 8ten Januarii 1683. Auf dem Schloß zu Heydelberg vorgestellt*. Allerdings handelt es sich um einen Aufzug, kein Lustspiel. Amazonen-Kostüme fehlen im Inventarium, es gab aber 3 ungebundene Textbücher des Aufzuges, Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*, S. 13 (Druckfehler: „Anno 89“).
- 55 Lorenz Beger, *Die Uber Mars Triumphirente Anmuth In Conjunction Zephyri und Floren. Wie dieselbe Bey Anwesenheit Des [...] Herrn Johann Friedrichen [...] Marggrafen zu Brandenburg [...] An dem Chur-Pfältzischen Hof Zu Friedrichsburg am Rhein Den 22. Octobris 1683. In einem Verkleideten Aufzug vorgestellt worden*, [Heidelberg] [1683]; vielleicht Anregung für Johann Philipp Kriegers *Die glückselige Verbindung des Zephyrs mit der Flora*, Singspiel, 3 Akte, 1688.
- 56 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 116f.
- 57 *Die Unbewegliche Thrones Stütze/ Welche Als des [...] Herrn Johann Friederichen/ Marggraffen zu Brandenburg [...] Die [...] Frau Eleonora Erdmuth Louysen/ Marggräffin zu Brandenburg/ Gebohrne Herzogin zu Sachsen [...] Unsere gnädigste Fürstin und Frau dem 25ten Decemb. An. 1684. glücklich entbunden und das Durchlauchtigste Hauß Brandenburg Onoltzbach mit einen Printzen erfreuet worden zu schuldigster Freud-Bezeugung [...] entworfen Von Denen in dem Gymnasio zu Heilsbronn sämtlich aus dem Hochlöbl. Fürstenthum Brandenburg Onoltzbach daselbst studierenden*, Ansbach 1684.
- 58 Inventarium, Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77: „Francösische Opern.“ Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der Alceste-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland* (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 86), Berlin 2017, S. 197: „Wahrscheinlich unter Conradis Leitung wurden dort 12 Werke Lullys aufgeführt“. Übernahme von Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland* (= Die Schaubühne 62), Emsdetten 1964, S. 35f.
- 59 Partitur (D-AN) VI g 40, Edition: Johann Wolfgang Franck, *Die drey Töchter Cecrops*, hrsg. von Gustav Friedrich Schmidt (= DTB 37/38), Braunschweig 1938. Seitenzahlen im Folgenden, wo nicht anders angegeben, nach der Edition. Zitate im Wortlaut der Handschrift mit Angabe von Akt und Szene.

schiedliche Versionen, was zunächst vernachlässigt werden kann.⁶⁰ Die Ansbacher Partitur unterscheidet sich von dem Ansbacher Textbuch durch den Schluss. Der Partiturschluss nämlich verrät, dass die Aufführung – wie so oft in Ansbach – einen Kindbetthervorgang der Markgräfin Eleonora Erdmuth Louysa feierte. Damit scheidet die Vermutung, *Cecrops* sei kurz vor Francks Weggang in Ansbach 1679 aufgeführt worden, aus, jedenfalls für die Partiturfassung. In Frage kommen die Jahre 1683: im März Geburt einer Prinzessin, und 1686: im Januar Geburt eines Prinzen. Unsicher ist 1684/85, weil der Prinz bald starb.

Dass der Ansbacher *Cecrops* ein Werk von Franck war, ist durch das Inventarium belegt. „Cecrops. Einmal in der Composition in Regel das andermal in Versen in 4to beedes in weiß Compert gebunden. Die 7. Instrumental-Stimmen in papen deckel.“⁶¹ Dieser Eintrag bereitet Schwierigkeiten, denn das Ansbacher Libretto hat, wie alle bei Kretschmann erschienenen Textbücher, Oktav-Format. Wie aus dem Buchschmuck erkenntlich, ist auch *Cecrops* bei ihm hergestellt worden. Von den zahlreichen Exemplaren, die 1686 vorhanden waren,⁶² haben sich jedenfalls zwei erhalten. Davon zeichnet sich das Ansbacher durch einen für Libretti höchst ungewöhnlichen Goldschnitt aus. Ein weiteres liegt in der Münchner Staatsbibliothek, es war aber bislang nicht aufgefallen, weil es sich mit der Angabe „Hamburg ca. 1750“ tarnt. Der Stempel lautet „Bibliotheca Regia Monacensis“, es handelt sich also um einen entsprechend alten, aus Ansbach übernommenen Bestand, der Umschlag scheint in München hinzugekommen zu sein.

Dass *Cecrops* tatsächlich in Ansbach aufgeführt wurde, ist nicht nur durch die Licenza am Ende der Partitur so gut wie bewiesen. Es lassen sich auch die Einrichtungen des Schauspielplatzes im markgräflichen Inventarium finden. Großteils stimmen sie mit den Abbildungen in Johann Meyers Tafelwerk überein, wobei die Malerei im Hintergrund veränderbar und Einzelstücke beweglich waren: Prolog = Meyer Nr. 4; Akt I = Nr. 2; Akt II = Nr. 2 mit Abwandlung wie bei *Föbus* Dekoration 1; Akt III = Nr. 1 mit Wolken-Suffitten; für Akt IV bedurfte es zusätzlich zu Nr. 4 einiger Einzelstücke sowie des Brunnens, der auf dem Titelpuffer von Heuchelins *Liebes-Genuß* abgebildet ist; Akt V = Nr. 2. Ein genuin für Hamburg eingerichtetes Bühnenwerk würde nicht genau diese und nur diese Schauplätze aufweisen.

Die Ansbacher Partitur ist ohne Titel und Personenverzeichnis und ohne Inhaltsangabe.⁶³ Die fehlenden Nebentexte hat der Herausgeber Schmidt aus dem Ansbacher und dem Hamburger Textbuch ergänzt (im Folgenden TA und TH), dies jedoch angegeben. Alle kritischen Stellen, in denen der Partiturdruk von TA abweicht, habe ich am handschriftlichen Original überprüft.

Der Text weist auf einen Dichter mit viel Opernerfahrung, aber Mängeln im sprachlichen Ausdruck hin. Auffallend oft kommt eine Genitiv-Hilfskonstruktion vor: „Derselben ihr Verlangen“ (TA S. 76); „Noch härter als Demant ist Hersen ihr Hertz“ (TA S. 29); „Der Damen ihr listigen Muth“ (TA S. 51); „In Hersen ihren Banden“ (TA S. 74). Grammatische Ungeschicklichkeiten sind nicht nur reim- und versbedingt, wie die folgende Stelle im Nebentext zeigt: „Hier thut sich der Aglauren Zimmer auf/ welche mit Hersen heraus gehet.“

60 Eine Fassung ist vertreten durch (D-W) Textb. Sammelbd. Nr. 10, eine weitere ist nachgedruckt in: *Die Hamburger Oper*, hrsg. von Reinhard Meyer, Bd. 1, München 1980, S. 125–170.

61 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

62 Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*, S. 12: „194 gehefte und 117 rohe Exemplaria“.

63 Die Anfangsseiten könnten verloren sein, denn das erste Blatt hat links Schadstellen. Heute ist die sehr gut erhaltene Handschrift unter Verwendung des ursprünglichen, hellen Papierumschlages neu gebunden.

(TA S. 32). Von der Lizenz, die Stellung der Satzglieder zu verändern, macht der Librettist so ausführlich Gebrauch, dass die Lektüre nicht selten mühsam wird. Pallas:

Aglaur ist dieser Stein vor diesem zwar gewesen/
 Weil aber durch den Geitz/ durch sonderbare Art/
 Die Herse dem Mercur von ihr verkauffet ward/
 So soll die Nachwelt dieses lesen:
 Daß/ wie die Mißgunst in ihr brach/
 Diß/ was sie dem Mercur versprach/
 Sie billig dieser Gott hat so abstraffen müssen/
 Um alt und neue Schuld auf einmal aus zu büßen. (TA S. 71; TH V,11)

Die Rezitative mischen andersmetrische Zeilen ein. Die Arien sind oft mengzeilig. Die Anzahl der einstrophigen Arien überwiegt die der zweistrophigen um ein Vielfaches (mehr als zwei Strophen kommen nicht vor). Es gibt Ringelarien und auch Da-capo-Arien sowie eine Palinodie. Bisweilen verändern auch die letzten Zeilen einer Strophe das Metrum. Interessant ist die Tatsache, dass der Komponist längst nicht in allen Fällen, in denen der Text die Anfangszeile(n) wiederholt, diese Möglichkeit auch musikalisch aufgreift. Umgekehrt ist die Eingangsaria des Mercurius V,6 eine echte Da-capo-Arie, obgleich dies aus dem Text nicht hervorgeht. Insgesamt macht dieses Textbuch klar, dass die Librettodichtung einen sehr großen Schritt hin zur „modernen“ unstrophischen Arie getan hat. Dass der Komponist sich auch um eines Effektes willen vom Text lösen konnte, zeigt IV,5: Sylvander stottert in der Partitur, nicht aber im Libretto (TA S. 51 – die Stelle fehlt in TH). Die Wirkung ist lustig, passt aber nicht, denn die Figur hat noch nie vorher gestottert und ist auch kein Tölpel.

Der Vergleich beider Textbücher führt zu folgendem Ergebnis: In TH fehlen vornehmlich Szenen mit den Nebenpersonen Sylvander (in TA immer Sylvander) und Philomene. Gerade deren Fehlen ist bemerkenswert, handelt es sich doch, wo nicht um Lustige Figuren, so doch um das leichtere Genre, das in Hamburg besonders beliebt war, sich in Ansbach aber seit Francks Weggang ebenfalls eingebürgert hatte. Allerdings ließen sich gerade diese Teile streichen, ohne die Handlung zu beeinträchtigen. Zudem sind zahlreiche Arien weggelassen. TH verzeichnet fünf Tänze, die in TA sämtlich fehlen. Zu ihnen gibt es auch keine Musik in der Partitur.⁶⁴ Wohl aber sind die Hinweise auf die folgenden Tänze im Manuskript der Partitur verzeichnet und zwar mit gleicher Hand. Ende der Vorrede: „Die Liebes Götter mit einem Tante/ machen das Ende der Vorrede.“ Nach Akt I: „Folget der Tanz etlicher Gärtner und Gärtnerinnen/ unter welche sich die ersten mengen.“ Nach Akt II: „Folget der Tanz der Athenischen Frauen/ welche das Fest hiemit beschließen.“ Dieser Tanz ist nahezu nötig, denn sonst würde der Akt mit einem Rezitativ schließen. Die Schreibweise „Athenisch“, verwenden TA und die Partitur schon in II,1, allerdings steht im Personenverzeichnis TA abweichend „Athenienisch“, in TH (beide Fassungen) hingegen „Athenisch“, was eine korrigierende Angleichung sein kann. Fast wie nachträglich (weil auf sehr engem Raum vor der Überschrift des nächsten Akts) eingefügt wirkt der Nebentext nach Akt III: „Auff der Göttin befehl folget der Tanz von etlichen Amazonen/ oder waß für eine Entree sonst beliebt.“ Der Nachsatz ist verständlich, denn Amazonenkostüme fehlen im Ansbacher Inventarium.⁶⁵ Der letzte Tanzhinweis findet sich in IV,1. Die Partitur (S.

64 Tanz der Liebesgötter am Ende der Vorrede; Tanz der Gärtner und Gärtnerinnen nach Akt I; Tanz der Athenischen Frauen nach Akt II; Amazonentanz nach Akt III; Tanz des Neides und seines Gefolges in IV,1. RISM ID no. 453012058 weiß nur von Tänzen nach Akt I–III.

65 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 126f.

97) setzt als Szenenüberschrift in Abweichung von TA und in Übereinstimmung mit TH: „Der Neid mit seinem Gefolge“. TA gibt am Ende der Arie des Neides an: „Indem der Neid abtritt/ erwachet Agalaure.“ Die zweieinhalb Takte nach Ende des abschließenden Rezitativs des Neides passen als Überbrückungsmusik genau (Partitur S. 100). In der Partitur aber liest man wortwörtlich wie in Hamburg: „Der Neid tritt ab/ nachdem sein Gefolge in einem Tante die schlaffende Aglauren noch angefochten.“ Der Satz steht in der Handschrift bei den letzten beiden Takten des Nachspiels,⁶⁶ die als Überbrückungsmusik für das Abtreten des Neides gerade reichen würden, freilich für einen Tanz aber zu kurz sind. Der Tanz kann zusätzlich die Zeit von Aglaurens Erwachen überbrücken.

TH ist ohne Inhaltsangabe, obwohl diese auch für die kürzere Fassung gepasst hätte; es fehlen die Seitenzahlen. Die Arien sind, anders als in TA, mit größeren Lettern gedruckt, der Nebentext wurde platzsparend in die Randkolumne verschoben. Obgleich der Druck von TA aus der gleichen Offizin kommt wie *Andromeda* und *Föbus*, ist sein Erscheinungsbild anders. Die Arien sind am Rand als solche vermerkt und die Rezitative haben einen einheitlich linken Satzspiegel. Dass TH eine Kürzung und Bearbeitung von TA sein muss, ergibt sich aus folgenden Indizien:

- V,2 beendet wegen der Auslassung des Folgetextes den Dialog ohne Reimband.
- IV,3 lässt sich in der längeren Fassung besser verstehen und wirkt logischer. Das gleiche gilt für TA IV,6 = TH IV,5, wo die Frage des Cecrops: „wo ist Pirante hingegangen“ etwas in der Luft hängt, weil Pirante in TH gar nicht auf dem Wege war. TA IV,6 = TH IV,5 endet mit den Worten Silvanders, er wolle mit Philomele reden. Das tut er freilich nur in TA, nämlich in der dort nachfolgenden Szene IV,7.
- Eine ganze Reihe von Szenen besteht in TH nur aus vier Rezitativ-Zeilen. Dies ist ein ungewöhnlicher Befund.
- TH verbessert TA. TH hat eine verbesserte Interpunktion, setzt Kommata oder Ausrufezeichen und gliedert dadurch die Zeilen. Die jambisch nicht stimmige Zeile Pirantes TA S. 73 „daß ich euch nicht eher angebetet“ wird zu „daß ich euch eh'r nicht angebetet“ (TH V,12). Die Sprache von TA weist nicht nach Norddeutschland. An vielen Stellen werden süddeutsche Regionalismen im TH verbessert, z. B. „Wolcken“ (Singular)⁶⁷ zu „Wolcke“; TA S. 5: „Und last uns unser Macht anitz zusammen fügen“ – TH: „unsre Macht“; TA S. 21: „Unser Schuld“ – TH: „unsre Schuld“; TA S. 6: „Zur Venus“ – TH: „Zu Venus“; TA, Szenerie zu Akt IV: „Springbronnen“ – TA: Brunnen, das gleiche Szenerie zu Akt V.⁶⁸ TA S. 36: „Herse: Es bleibt darbey/ der Schönen Augen-Blitz // Muß doch den Strahl der Diamanten weichen (d.i. erweichen⁶⁹) // Verliebte haben keine Witz“ – TH: „Herse: Es bleibt darbey/ der schönen Augen Blitz // Muß doch dem Strahl des Diamanten weichen // Verliebte haben keinen Witz“. Wegen des Reimes kann TH nicht ändern TA S. 35 „Der Gott Mercur in allen Dingen // Hat stäts die Zeit erkennt // In der man sich ihm nur gefällig nennt.“ „Erkennt“ ist oberdeutsche Flexion.⁷⁰

66 S. 57, eingefügt zwischen Streicherpart und Generalbasszeile.

67 Johann Andreas Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, Faks.-Neudr. der Neubearb. 2. Aufl., München 1872–1877, Bd. 2, München 1983, Sp. 907.

68 Bronn oder Bronnen findet sich in der Titelsuche bei VD17 nahezu ausschließlich in süddeutschen Schriften, wobei der Raum Ansbach (!), Nürnberg, Bayreuth heraussticht.

69 DWB, Bd. 14,1, Sp. 505: oberdeutsch.

70 Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, Bd. 1, Sp. 1255.

Der Befund einer süddeutschen Sprachprägung wird durch eine Arie Philomelas in IV,7 modifiziert. Der Text, der in einer längeren, in TH ganz fehlenden Passage vorkommt, lautet:

Auf der Junggesellen Wort
 Darf kein Mädgen sicher bauen/
 Es ist keinem recht zu trauen/
 Denn die reine⁷¹ Treu ist fort.
 Das Mündgen voll Honig/ das Hertzgen voll Galle/
 So spielen die Büffgen fast alle.

Büffgen für Burschen ist in Mittel- und Norddeutschland verbreitet. Die zahlreichen Belege stammen aus Leipzig, Zittau, Altenburg, Hamburg.⁷² Möglicherweise ist die Arie ein Kuckucksei, eine Übernahme aus einem anderen Werk. Allerdings taucht das Diminutiv „Hertzgen“ noch ein weiteres Mal auf (TA S. 51) und auch Formen wie „sein Glücke“ mit schlesischen End-e passen nicht nach Süddeutschland. Summiert man die sprachlichen Beobachtungen, wird man den Dichter nicht gerade in Norddeutschland suchen.

Der Textbefund lässt keinen Zweifel, dass TA früher als TH sein muss. Es ist nicht vertretbar, TA als nachträgliche Ergänzung von TH anzusehen. Allerdings handelt es sich um eine sehr gekonnte Kürzung ohne offensichtliche Brücke. Wo nötig, hat TH Textanpassungen, sogar kleine Veränderungen des Nebentextes vorgenommen, um trotz der Auslassungen plausibel zu bleiben. Der veränderte Schluss ist ebenfalls stimmig.

Diese Ergebnisse geraten in Kollision mit der nahezu einhelligen⁷³ und geradezu als Tatsache angesehenen Forschungsmeinung, Maria Aurora Gräfin Königsmarck sei die Dichterin. Einzige Quelle für diese Mitteilung ist Moller, ein ansonsten nicht sehr verlässlicher Informant. Allerdings bringt Moller, auch wenn dies in der Sekundärliteratur fast überall so zu lesen ist, nicht etwa in seinem Franck-Artikel *Cecrops* in Verbindung zu Königsmarck; in diesem setzt er vielmehr hinter Francks Autorschaft für die Oper sogar ein „dubito“. Es ist vielmehr der Beitrag über Maria Aurora von Königsmarck, in dem er die Gräfin mit Franck zusammenarbeiten lässt.⁷⁴ In diesem macht er zwei Angaben über dramatische Werke der Gräfin. Die erste, betreffend eine „Comoedia versibus elaborata Gallicis“, beruht auf einem Irrtum. Die Gräfin verfasste kein französisches Drama, sondern den französischen Prolog zu Racines *Iphigenie* und setzte ihn auch in die Musik.⁷⁵ An zweiter Stelle folgt, Maria Aurora

71 Partitur, S. 128: „rechte“.

72 Vgl. auch DWB, Bd. 2, Sp. 491.

73 Der einzige Einspruch kommt von Ulrich Seelbach, „Oper und Roman in Ansbach“, in: *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Garber, Tübingen 1998, Bd. 1, S. 509–537, hier S. 519: „Die Urheberschaft der Maria Aurora von Königsmarck an diesem Libretto kann man m.E. ausschließen, weil die gelehrte Regelpoetik der Verskunst keinerlei Entsprechung in den Versen findet, die Maria Aurora tatsächlich gedichtet hat.“ Dies ist freilich nicht zutreffend. Unter Bezug auf Seelbach, doch ohne jede Begründung, jetzt auch Stephan Kraft: „Denn selbst Apollens Kunst wird hier ein Schatten heißen“ – Zum sichtbar-unsichtbaren literarischen Werk der Gräfin Maria Aurora von Königsmarck, in: *Maria Aurora von Königsmarck. Ein adeliges Frauenleben im Europa der Barockzeit*, hrsg. von Rieke Buning u. a., Köln 2015, S. 59–74, hier S. 60.

74 Franck-Artikel Tl. 2, S. 202, Artikel über Königsmarck Tl. 2, S. 430.

75 Graf Birger Mörner, *Maria Aurora Königsmarck. Eine Chronik*, München 1922, S. 110 und S. 467, Anm. 100. Der Prolog ist bei Mörner S. 112–116 mitgeteilt. Nachdem Moller wie auch Mörner von der Aufführung am schwedischen Hof berichten und es sich um das einzige dramatische Werk handelt, das Mörner belegt, kann kein Zweifel an der Identität bestehen.

habe „Die drey Töchter des Cecrops“ [sic] in eleganter Weise in Hamburg verfasst und anonym veröffentlicht, auch sei das Werk mit der Musik von Franck im Hamburger Opernhaus mehrfach aufgeführt worden („Die drey Töchter des Cecrops [...] eleganter Hamburgi ab ea conscriptum, et suppresso editum nomine, modis vero a Joh. Wolfgango Franckio exornatum Musicis, et in theatro deinde saepius exhibitum ac decantatum Hamburgensi.“). Die Gräfin, eine geborene Schwedin, lebte von 1678 bis 1680 in Hamburg, von wo aus sie wieder nach Schweden zog. Von ihr sind nur vereinzelte Dichtungen und literarische Beiträge überliefert.⁷⁶ Sie war 1680 18 Jahre alt, musikalisch, vermutlich mondän. Dass sie ein Opernlibretto verfasst habe, wussten nicht einmal die Librettisten, die ihr Werke widmeten: weder 1693 Friedrich Christian Bressand (*Echo und Narcissus*, von Georg Bronner komponiert), noch 1717 Johann Joachim Hoë (*Tomyris*, von Reinhard Keiser komponiert). Auch Georg Christian Lehms weiß nichts davon zu berichten. Er schrieb ihr sein Lexikon *Teutschlands Galante Poetinnen* zu,⁷⁷ führt sie darin im Anhang unter den Ausländerinnen an und teilt vier Gedichte der Gräfin mit, darunter ein von Keiser in die Musik gesetztes.⁷⁸ Weitere Verse zur Musik, auch vereinzelte Opernarien, finden sich verstreut.⁷⁹ Sie sind alle später als das fragliche *Cecrops*-Libretto.

Zieht man ein Resümee des Gesamtbefundes, so ist die Schwedin Maria Aurora von Königsmarck als Dichterin des Librettos für Ansbach recht unwahrscheinlich.⁸⁰ Dies umso mehr, als ein Zeitpunkt für die Aufführung oder – wie manche Forscher meinen, die Aufführungen – in Ansbach mit dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht festzusetzen ist. Allerdings kommen als Dichter des Librettos auch Heuchelin und der Verfasser des *Föbus* nicht in Frage.

Ansbacher Textbuch und Partitur unterscheiden sich nur im Ausgang des letzten Aktes. Die Hamburger Fassung hat ihrerseits eine differente, sehr knappe Fassung:

Ä 4: Pandrose, Pirante, Philomene, Silvander: Cupido starckes Kind!
 Das uns zusammen bind/
 Wir werden deinen Sieg nun allezeit verehren/
 Die Überwindung wird in uns dein Lob vermehren.
Alle zusammen: Die Götter machen doch/ daß jedermann zuletzt/
 Nach vielem Weh und Ach/ mit Freuden sich ergetzt.

76 Da diese verstreut sind, ist die Sekundärliteratur ergänzungsbedürftig. Diese gilt selbst für Stephan Kraft, „Maria Aurora von Königsmarck (1662–1728). Verzeichnis der gedruckten Werke“, in: Buning (Hrsg.), *Königsmarck*, S. 331–349, Werke der Gräfin S. 331–344.

77 Georg Christian Lehms, *Teutschlands Galante Poetinnen*, Faks.-Nachdr. der Original-Ausg. 1715, Leipzig 1973.

78 Ebd., Anhang S. 116–122.

79 Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, 2 Bde., Wolfenbüttel 1957, nennt S. 296 eine Arie „Zu weit führt uns der blinde Gott“, aus: *Die Geheimen Begebenheiten Henrico IV*, Text von Hoë, Musik von Mattheson, 1711. Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)* (= Rombach Wissenschaften. Reihe Voces 12/1.2), Freiburg 2009, Bd. 1, S. 804 aus Friedrich Jakob Laues *Hortus Musicus*: „So hat sich nun, Schmerz, Jammer, Angst, und Noth“, vierstrophige „Aria der Gräfin Königsmarcken“.

80 Solveig Olsen, „Aurora von Königsmarcks Singspiel ‚Die drey Tochter Cecrops‘“, in: *Daphnis* 17 (1988), S. 457–480 zieht die Verfasserschaft nicht wirklich in Zweifel und begründet S. 468f.: Die junge Gräfin habe mit den Operisten in ihrer Hamburger Zeit verkehrt, sie sei musikalisch gewesen und habe verschiedene Instrumente gespielt und gesungen und sie habe wahrscheinlich aus Dezenz – in Anbetracht der zweifelhaften Reputation des Instituts Oper – ihre Verfasserschaft verborgen. Die Abweichung und die Sprachgestalt der Textbücher diskutiert Olsen nicht.

Die beiden Alexandrinerzeilen des Ensembles sind Hamburger Eigentext.

In Ansbach ist die 2. Hälfte des V. Aktes ganz anders konzipiert. Die Götter sind bis zum Schluss anwesend. Der Text des Quartetts *Pandrose, Pirante, Philomene, Silvander* ist TA und TH gemeinsam. TA fährt fort:

Jupiter: Es wolle auch deß Himmels Schutz stets wachen,
Damit kein Unfall Euch betrübt mög machen/
Geniesset der lieblichen Zeit/
Ohn Schmerzen ohn einiges Leid.
Vertreibt durch hertzen und schertzen/
Was widrig ist treuen verliebten Hertzen.
Alle zusammen: Wir alle wir stimmen mit ein/
Es müsse beglücktet gesegnet stets seyn.

Hingegen heißt es in der Partitur (S. 183ff.):

Jupiter: Es wolle auch des Himmels Schutz stets wachen,
Damit kein Unfall je betrübt mög machen
Diß Hohe Durchlauchtigste Haus,
Es breite sich herrlich noch aus,
Es müsse stets grünen und wachsen
Durch diese Durchlauchtigste Heldin aus Sachsen!
[*Chor*] Wir alle, wir stimmen mit ein,
Es müsse beglücktet, gesegnet stets seyn.

Ohne Zweifel ist das „Es“ der letzten Zeile des Textbuches ohne rechten Bezug, anders als in der Partitur. Diese wird daher die primäre Fassung sein. Unverständlich muss man das Textbuch deswegen noch nicht nennen. Wesentlich ist, dass beide Varianten mühelos ausgetauscht werden können: An der Stelle, wo der Text zu Anapäst, die Musik aber in den 3/1-Takt wechselt, in der nur vierzeiligen *Licenza* nämlich, bestehen die unterschiedlichen Zeilen jeweils aus 8, 8, 9 und 12 Silben. Der Unterschied zwischen beiden Fassungen ist also nicht nur denkbar gering, sondern v. a. musikalisch ganz unerheblich: Auf beide Texte passt die gleiche Komposition. Das gedruckte Textbuch zeichnet sich durch eine breitere Verwendbarkeit aus. Es war auch dann noch nicht wertlos, wenn – wie so oft – die Geburt oder die Entwicklung des Kindes nicht glücklich verlaufen sollte. In der Partitur war die Stelle rasch zu ändern.

Der Textbefund erzwingt es nicht, das Ansbacher Textbuch und die Partitur durch Jahre zu trennen, wie Schmidt es tut, indem er mit einer Erstaufführung im Januar 1679 und einer zweiten im Frühjahr 1683 rechnet. Auch spricht gegen diese These, dass die Partitur-Fassung, die keinesfalls für 1679 passt, die frühere sein muss. Ansbacher Textbuch und Partitur könnten auch für ein und dieselbe Aufführung vorgelegt worden sein. Keinesfalls fügt sich jedoch die Abfassung durch die Gräfin Königsmarck in den Befund ein. Braun, der 1987 die These aufstellte, Franck könnte zu Beginn 1686 das Werk in Ansbach präsentiert haben, hält gleichwohl an der Königsmarck-Theorie so unbedingt fest, dass er in ihr ein ernsthaftes Gegenargument sieht und deshalb sogar eine Reise der Gräfin nach Hamburg in Betracht zieht, während derer sie das Libretto geschrieben haben könnte.⁸¹

Eine wesentliche Differenz zwischen dem Hamburger und dem Ansbacher Libretto liegt in der Existenz von Tänzen, wobei ersteres mit der Partitur wörtlich übereinstimmt. TH

81 Werner Braun, *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücken 1987, S. 96. Vgl. die ausführliche Darlegung zu *Cecrops* ebd. S. 93–111.

schreibt fünf Tänze vor, TA keinen. Im *Andromeda*-Textbuch sind Tänze erwähnt, ja sogar in die Vorlage eingefügt. In *Föbus* kommen keine Tänze mehr vor, ebenso wenig in Libretto oder Partitur der *Triumphirenden Treu* oder in den Textbüchern von *Christen-Lieb* und *Liebes-Genuß*. Auch für *Cecrops* zeigt das Libretto nicht den geringsten Hinweis darauf. Die Gruppen „Amazonen“ und „Gefolge des Neides“ sind im Personenverzeichnis von TA nicht erwähnt und fehlen merkwürdigerweise auch in TH, was wohl dadurch zu erklären ist, dass das Personenverzeichnis ziemlich wörtlich übernommen wurde. Die Partitur weist keine Tanzmusik auf. Ob sie, so wie etwa in Wien, auch im Hamburg oder Ansbach der Berichtszeit von anderen Meistern komponiert wurde, lässt sich nicht sagen.⁸² Hingegen hat Franck umsichtig zusätzliche Ritornelle eingefügt, wo Überbrückungsmusik nötig war: Ende von II,2 während des Opfers; IV,1: „Träget den Kasten davon“; V,3-4: Pirante und Sylvander irren im Garten herum; V,7-8: Die Götter fliegen fort. Die Angaben über die Tänze weisen auf eine enge Anbindung zwischen TH und der Partitur hin. Dadurch wird eine Reihung der drei Textzeugen noch schwieriger.

1688 führten die Weißenfelder Hofmusiker die Oper von *Cecrops* und seinen Töchtern in Umarbeitung von Paul Thiemich (Thymich) auf.⁸³ Die Musik hatte Johann Philipp Krieger geschrieben.⁸⁴ Das Libretto beruht auf der Ansbacher, nicht auf der Hamburger Fassung. Die Nebenrollen wurden umbenannt, aber die Vorlage ist deutlich zu erkennen. Es kommen auch jene Stellen vor, die in Hamburg gestrichen worden waren.

Die Differenzen zwischen dem Hamburger und dem Ansbacher Libretto sind nicht mit jenen der *Andromeda*-Libretti zu vergleichen, bei denen sich nichts gleicht. Trotzdem wirft die Verwendung der vorliegenden Partitur für die Hamburger Aufführung an einigen Stellen Probleme auf. Wie geglückt es ist, wenn ein Rezitativ eine Szene beendet, mag dahingestellt sein. Die Ansbacher Fassung hat dies zu allermeist vermieden oder schließt doch wenigstens ein kleines instrumentales Nachspiel an (I,4 – Partitur S. 40; II,3 – S. 58; III,5 – S. 79; IV,4 – S. 122). Die einzige Ausnahme macht, sinnvollerweise, IV,6/7 – S. 129: Philomene kommt gerade in dem Augenblick, in dem Sylvander sie braucht.

Die Kürzungen sind so geschickt gemacht, dass keine Probleme in Hinblick auf die Tonart auftreten. Gleichwohl wären ein paar Stellen anzupassen:

- Das Hamburger Libretto fügt am Ende von II,4 (II,5 ist gestrichen) einen Tanz der Athenischen Frauen an. Dieser hat in der Ansbacher Partitur seine musikalische Begründung, wie oben erwähnt. II,4 hingegen schließt mit einem achttaktigen Ritornell nach Rezitativ (Partitur S. 62), das zur Zeitüberbrückung dient (Sylvander II,5: „Hat Philomene nun den Opfer Dienst vollbracht?“). Bei nachfolgender Tanzmusik ist dieses Ritornell nicht mehr recht nötig; zwei Instrumentalstücke treffen aufeinander.
- III,6: Die Arie der Herse (Partitur S. 82) ist in TH in ihrer 2. Hälfte ganz neu und metrisch anders formuliert, daher passt ab T. 334 die Musik keinesfalls.

82 Die Cithrinchensammlungen enthalten Tänze, vermutlich auch einen aus der Franck'schen Oper *Don Pedro*. Komponisten sind nicht genannt. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Bd. 1, S. 204f.

83 *Als Der Durchlauchtigste Fürst und Herr, Herr Johann Adolph, Hertzog zu Sachsen [...] Seinem am 2. Nov. 1688 glücklich-ingetretenen Viertzigsten Geburts-Tag Feyerlich begangen, Präsentirte sich unter andern auch Cecrops Mit seinen drey Töchtern, Auff dem Hoch-Fürstlichen Schau-Platze Zur Neu-Augustus-Burg In einer Opera*, Weißenfels [1688].

84 Johann Philipp Krieger, *Auserlesene In denen Dreyen Sing-Spielen Flora, Cecrops und Procris, enthaltene Arien. Auf hohes Ansinnen in die Noten gesetzt und zum Druck gegeben*, Nürnberg 1690.

- Akt IV endet in TH unvermittelt mit einem Rezitativ-Dialog (Partitur S. 129), die Szenen 7 und 8 sind gestrichen. Hat Franck schon die seltenen rezitativischen Szenenschlüsse wenigstens mit einem kleinen Nachspiel versehen, so müsste dies erst recht für einen Aktschluss gelten.
- Der V. Akt des TH lässt Jupiter, anders als in Ansbach, schon in V,7 wieder von der Bühne verschwinden. Für seine Auffahrt in der Wolkenmaschine – sie verursachte erfahrungsgemäß auch Lärm – ist aber so gut wie keine Zeit (Partitur S. 155, Takt 462), weil Takt 465-499 gestrichen sind und sich gleich Mercur's Replik Takt 500 anschließt. Hingegen sieht die Partitur (S. 159) für die Auffahrt Mercur's neun Takte Instrumentalmusik vor und ebenfalls neun Takte für das Wegfliegen von Cupido (S. 171).
- Für den Schluss ist die Ansbacher Musik (Partitur S. 183-185) nicht verwendbar.
- Eine zusätzliche Unvereinbarkeit mit der Partitur weist nur eine der beiden Hamburger Fassungen auf: In IV,5 soll dort eine Textzeile („Ach möcht' ich ihn mit in den Handel ziehen“) nicht von dem Tenor Silvander, sondern dem Bass Cecrops gesungen werden.⁸⁵ Dies ist logisch zwar in Ordnung, kollidiert aber mit der Komposition (IV,6, Partitur S. 128).

Sollte Franck die Hamburger Fassung aufgeführt haben, sei es nach einer Ansbacher Aufführung 1683 oder nach einer 1686, so musste er noch etwas Zeit für die kleinen Umarbeitungen aufwenden oder sie wenigstens veranlassen. In der ersten Jahreshälfte 1686 hatte er mit der Doppeloper *Cara Mustapha* genug zu tun, dann schloss das Haus am Gänsemarkt wegen des Krieges: Ab August war Hamburg belagert. In der ersten Jahreshälfte 1687 trennte sich Franck von seiner Familie und verließ Hamburg,⁸⁶ jedoch wurden die *Musicalischen Andachten* im gleichen Jahr noch dort gedruckt. Seine Spuren verlieren sich, bis er 1690 in London nachzuweisen ist.

Die Hamburger Opern und ihre Libretti

Mattheson zufolge schrieb Franck in den Hamburger Jahren 1679 bis 1686 außer der eben erwähnten, letzten Oper *Cara Mustapha* noch *Michal*, *Andromeda*, *Die Macchabäische Mutter*, *Don Pedro*, *Aeneas*, *Sein Selbst Gefangener*, *Semele*, *Hannibal*, *Charitine*, *Dioctetianus*, *Attila* und *Vespasianus*. Ein Textbuch der *Alceste* trägt Francks Namen und soll deshalb mit ins Œuvre aufgenommen werden, obwohl Mattheson Strungk als Komponisten nennt. Unsicher ist die Verfasserschaft von *Semiramis*, die wegen der Vergemeinschaftung mit Strungks *Esther* in einem Arienband⁸⁷ und auch wegen Matthesons Angabe der Einfachheit halber ausgegliedert wird, ohne dass ich damit ein Urteil fällen will.⁸⁸

Die Textautoren der genannten Werke sind weitgehend unbekannt. Für *Vespasian* erwähnt Gottfried Wilhelm Leibnitz den Juristen Polycarp Marci als Verfasser.⁸⁹ Mattheson hat insgesamt nur drei Namen anzubieten: Für *Charitine* schlägt er Elmenhorst vor – seine Formulierung offenbart eine persönliche Meinung: „Davon die Poesie gantz gewiß dem

85 Nachdr. in Meyer (Hrsg.), *Die Hamburger Oper*, S. 158.

86 Schmidt, „Die Hofkapelle“, S. 58: Franck's Frau ist im Stadtsteuerbuch von Schwäbisch Hall mit dem Vermerk geführt, ihr Mann habe sie verlassen.

87 Siehe oben Anm. 10.

88 Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178f. Hingegen hält Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Bd. 1, S. 210, *Semiramis* für ein Werk von Franck.

89 Solveig Olsen, *Christian Heinrich Postel (1658–1705). Bibliographie*, Amsterdam 1974, S. 14.

wolgedachten Herrn Heinrich Elmenhorst zuzuschreiben ist.“ Lapidar lautet es hingegen für *Sein selbst Gefangener*: „Die Poesie hat ein privatus gemacht, Nahmens Herr Matsen“ und für *Cara Mustapha*: „Poesie vom Herrn von Bostel“. ⁹⁰ Die Forschung und die Kataloge wissen zu jeder Oper einen Dichter zu nennen, oft auch mehrere. Jüngst wurde die Überzeugung geäußert: „Offenbar übersetzte Franck also Libretti französischer Vorlagen selbst, während er für italienische Stoffe und Originallibretti die Partnerschaft anderer Textbearbeiter suchte.“ ⁹¹ Nach dieser These, die freilich mit der oben erwähnten literarischen Abstinenz des Komponisten in Konflikt gerät, wäre Franck für *Andromeda* und *Föbus* sowie für *Don Pedro*, *Alceste* und *Sein selbst Gefangener* verantwortlich, weshalb sich sein Stil überall abzeichnen müsste.

Von allen Libretti sticht das für jene Oper ab, die Mattheson an erster Stelle für 1679 erwähnt: *Die Wol und beständig-liebende Michal Oder Der Siegende und fliehende David. In einem Sing-Spiel vorgestellt*. ⁹² Das Werk über den biblischen König und seine Gattin, das peinlicherweise immer wieder als „Der Wol und beständig-liebende Michael“ zitiert wird, folgt noch dem alten Stil. Die Rezitative mischen verschiedene Metren, die Arien sind Strophenlieder, an einigen Stellen wirkt der Text so, als wollten sich aus einem längeren Arioso Arien herauschälen. Die Forschung schlägt Heinrich Elmenhorst als Dichter vor, wohl weil es sich um einen biblischen Stoff handelt. ⁹³ Elmenhorst war Francks Textlieferant für geistliche Arien und Operntheoretiker. Ein einziges dramatisches Werk trägt seinen Namen, das Prosa-Schäferspiel *Rosetta* (1653), das freilich angesichts seiner Gattung auffallend wenige Liedeinlagen aufweist. ⁹⁴ Elmenhorst wird, Mattheson folgend, auch noch für *Charitine oder Göttlich-Geliebte* als Dichter genannt. Das ganz allegorische geistliche Werk, das Mattheson zufolge zwei Jahre nach *Michal* auf den Spielplan kam und 1692 eine Wiederaufnahme erlebte, ⁹⁵ zeigt freilich eine ganz andere Machart. Der Text ist wesentlich „moderner“, d. h. klar in freimadrigalische Verse für die Rezitative und andersartige Arien geschieden. Der Dichter zeigt aber wenig poetisches Geschick: Die Reime sind sehr stereotyp, Füllwörter müssen die Zeilen ergänzen. Ungeachtet der Apo- und Synkopierungen (Flamm, Kertz, machens, auff) ist der Verfasser ein Norddeutscher, wie verschiedene Stellen zeigen. ⁹⁶ Die Arien sind überwiegend strophisch und haben meist gleichmäßige Zeilenlänge und gleiche Metren. Ringelstrophen sind eher selten. Sollte Elmenhorst für beide Opern die Libretti geschrieben haben, so hätte er innerhalb kurzer Zeit seinen Stil grundlegend geändert. In Elmenhorsts Liedern gibt es auch einige Wortkürzungen, aber die Verse sind geschickter gebaut und gereimt. Ein zwingender Gegenbeweis gegen *Charitine* als Elmenhorsts Werk lässt sich aus den Liedern wohl nicht ableiten, wohl aber muss *Michal* von einem anderen Autor stammen. Das dritte Elmenhorst zugeschriebene, weil wieder geistliche Werk ist *Die Maccha-*

90 Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178f.

91 Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 180.

92 Datierung Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178.

93 Gerhard Dünnhaupt, *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock* (= Hiersemanns bibliographische Handbücher 9,1–6) 6 Bde., Stuttgart ²1990–1993, Bd. 2, S. 1423, Nr. 16. Desgleichen sind wie *Michal* unter den sicher von Elmenhorst stammenden Werken aufgeführt *Die Macchabäische Mutter* Nr. 17 und *Charitine* Nr. 18.1.2. Dort auch die Verweise auf weitere Sekundärliteratur.

94 Scheitler, *Schauspielmusik*, Materialteil, Nr. 253.

95 Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178. Die Wiederaufnahme ist durch das Textbuch belegt, das kleine Verbesserungen vorgenommen hat. *Charitine, oder Göttlich-Geliebte. In einem Sing-Spiel vorgestellt*, Hamburg 1692.

96 Niederdeutsch sind Schmeer, Kodder oder Daumen-Kräutgen (-Kräutchen, 1. Fassung), eine niederdeutsche und niederländische Umschreibung für Geld, DWB, Bd. 2, Sp. 852.

baische Mutter Mit Ihren Sieben Söhnen. In einem Singe-Spiel vorgestellt, von Mattheson ins Jahr 1679 datiert. Die Forschungsliteratur verweist auf einen Zusammenhang mit Andreas Gryphius, *Beständige Mutter oder die heilige Felicitas*.⁹⁷ Allerdings arbeitete der Dichter der *Macchabäischen Mutter* mit Sicherheit nicht nach *Felicitas*, ebenso wenig war er mit dem Autor von *Charitine* oder *Michal* identisch. Mit Gryphius' Trauerspiel (1657) teilt Francks Oper den Charakter eines Märtyrerstücks. Dass in beiden Werken die Kirche auftritt, stellt keine Gemeinsamkeit dar: Das Vorspiel der Oper folgt Offb 12 und interpretiert das in diesem Zusammenhang vorkommende Apokalyptische Weib als die Kirche. Bei Gryphius, der sich an einem Schauspiel des Jesuiten Nicolaus Caussin orientierte, tritt die Streitende Kirche, d. i. die Kirche auf dieser irdischen Welt, als Allegorie auf, den Kampf der Märtyrer versinnbildlichend. Die Hamburger Oper folgt ziemlich genau dem apokryphen Erzählstück 2Makk 7. Der gleiche Text könnte eine Inspirationsquelle für die *Felicitas*-Legende gewesen sein, die Caussin dramatisierte. Somit liegt zwar eine stoffliche Ähnlichkeit zwischen beiden Werken vor, es gibt jedoch keine Anhaltspunkte dafür, dass der Librettist das Werk von Gryphius gekannt hat.⁹⁸

Das Libretto der *Macchabäischen Mutter* dürfte von dem gleichen Dichter stammen, der auch *Alceste* und *Don Pedro* verfasst hat. Er hebt sich von den anderen Librettisten entschieden ab, beschränkt er sich doch in seinen Rezitativ-Versen auf drei- und fünfhebige Jamben, ein Purismus, den ich nur von Constantin Christian Dedekind und David Elias Heidenreich kenne. Alle drei Libretti zeichnen sich ferner durch viele unstrophische Arien aus und reimen gewandt und abwechslungsreich. Es kommen Ringelstrophen vor, in der *Macchabäischen Mutter* auch Strophen mit Refrain für Personen mit niedrigerem Sozialniveau. Hier und in *Alceste* beobachtet man weniger polymetrische und mengzeilige Muster, im *Don Pedro* mehr. Der Dichter hält die Opitzianische Liaison-Regel ein. An sehr wenigen Stellen durchbricht das Rezitativ die strenge Drei- und Fünfhebigkeit, setzt damit dann aber bewusst einen Akzent. Die gewandte Sprache lässt keine Regionalismen durchscheinen, sieht man von einer Akkusativ-Verwendung nach der Präposition „bei“ in *Don Pedro* ab. Diese deutet auf einen Norddeutschen hin.

Don Pedro oder Die Abgestraffte Eifersucht in einem Singe-Spiel vorgestellt, nach Mattheson 1679 uraufgeführt,⁹⁹ ist eine Übersetzung von Molières Prosa-Komödie *Le Sicilien ou l'amour peintre* (1667).¹⁰⁰ Daher erklärt sich das äußerst geringe Personal. Die beiden Gesangsszenen in Molières Text werden weitestgehend übernommen, der übrige Text ist theatralisch, d. h. in Rezitative und Arien eingerichtet, wobei es freilich auch Szenen ohne eine Arie gibt. Aus dem Einakter wird ein Stück mit drei Akten. Eine schmalere Ausgabe endet wie bei Molière mit dem Mohren-Ballet, eine andere aber fügt noch „Zusätze“, d. h. allegorisch-mythologische Zwischenspiele an. Molières Schauspiele kennen zwar Intermedien, aber *Le Sicilien ou l'amour peintre* weist keine auf. Auch fehlt der Prolog, der in *Don*

97 Hans Joachim Marx / Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, Nr. 190: „nach Motiven aus: Gryphius, *Beständige Mutter oder die heilige Felicitas*, 1657.“; Art. „Franck, Johann Wolfgang“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1619–1623, hier Sp. 1621: „nach Gryphius“.

98 Zu *Felicitas* vgl. Scheitler, *Schauspielmusik*, Materialband, Nr. 367f. Übernahmen wären theoretisch möglich gewesen: Der Hamburger Dichter hätte sich beispielsweise an den gesungenen Passagen orientieren können, doch auch das tat er nicht.

99 Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178.

100 *Hamburger Gänsemarkt-Oper*, Nr. 79: Textdichter: „Elmenhorst nach Molière“. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Bd. 1, S. 64: „von Franck fast wörtlich ins Deutsche übersetzt und komponiert“.

Pedro mit mythologischem Personal besetzt ist. *Alceste* verdankt sich Philippe Quinaults Tragédie lyrique *Alceste* (1674, Musik von Lully). Die Oper wird von Mattheson Strungk zugeschrieben und soll 1680 uraufgeführt worden sein. Es liegen vier verschiedene Libretti vor. Eines ist undatiert: *Alceste In einem Singe-Spiel vorgestellt*; man setzt es Mattheson folgend ins Jahr 1680. Ein zweites hat den Titel *Alceste In einem Singespiel vorgestellt Im Jahr 1693*. Ein drittes überrascht mit der Komponistenangabe: *Alceste Aus dem Frantzösischen ins Teutsche übersetzt und In die Music gebracht von Joh. Wolffgang Francken C. M.* Schließlich ist da noch *Alceste Aus dem Frantzösischen ins Teutsche übersetzt und In die Music gebracht von Joh. Wolffgang Francken C. M. Dritter Druck*. Die letzte Fassung stellt eine Revision dar, die offenbar auf opernkritische Stimmen reagiert. Geändert sind Stellen, die als anzüglich empfunden wurden, sowie solche, die die Ehre der Frauen angreifen. Auch einige ungeschicktere Wendungen sind verbessert. Für die Beurteilung des Texts ist weniger der ethische Charakter dieser Eingriffe wichtig als vielmehr, dass sie das Strophenmuster nicht verändern, also auf die gleiche Musik gesungen werden konnten. Die Arie des Rochus („Es ist das beste Thun der Welt“) legt offen, dass der Dichter aus Norddeutschland kommt. In deren zweiter Strophe liest man: „Ich halt es thut doch trefflich sacht, Wenn man sich so gemeine macht“. „Sacht“ im Sinn von „angenehm“ ist niederdeutsch, v. a. in der adverbialen Verwendung.¹⁰¹ Beeindruckend sind die Einleitungen, wobei die zum revidierten Druck mit vielen Literaturziten und Gelehrsamkeit aufwarten kann. Diejenige zur Erstfassung zeigt den Autor als geistreich, witzig und gewandt. Als solcher präsentiert er sich auch in der *Macchabaischen Mutter*, wo sich der abtrünnige Jude Javan durch jiddische Ausdrücke verrät.¹⁰²

Aeneae Des Trojanischen Fürsten Ankunfft In Italien. In einem Sing-Spiel vorgestellt wird von Mattheson ebenfalls ins Jahr 1680 datiert, erlebte aber später eine Wiederaufnahme, die von einem um die Szene II,11 gekürzten Textbuch repräsentiert wird.¹⁰³ Was die Vorlage anbetrifft, so gibt die Forschung widersprechende Angaben. Es läge zwar nahe, Nicolò Minatos und Antonio Draghis Wiener Oper *Enea in Italia* von 1678, die sogar in Neuburg a.d.D. wiederholt wurde, als Vorbild anzusehen, jedoch arbeitete der Librettist nach der gleichnamigen Venezianischen Oper von Giacomo Francesco Bussani und Carlo Pallavicini (1675). Wie in der italienischen Vorlage sind die Arien zwei- oder einstrophig. Dazu gibt es viele Ringelstrophen und auch Arien mit zweizeiliger Devise, ebenfalls durch die Vorlage angeregt. Die freimadrigalischen Verse sind ganz geschickt gemacht. Die Verwendung des Wortes „schnacken“ für reden weist auf einen norddeutschen Autor hin. Die Arien sind etwas gleichförmig und leiden unter der allzu häufigen Anwendung petrarkistischer Redensart.

Für *Sein selbst Gefangener* nennt Mattheson als Jahr der Uraufführung 1680 und als Textdichter einen gewissen Matsen (ohne Vornamen). Zur Vorlage gibt es in der Forschung zwei widersprüchliche Angaben. Es muss heißen: Thomas Corneille, *Le géolier de soi-même ou Jodelet Prince* (1655) und nicht: Paul Scarron, *Jodelet ou le Maître valet* (1643). Das Werk ist nicht zu verwechseln mit *Der lächerliche Prinz Jodelet*, einer 1726 am Gänsemarkt mit Musik von Keiser aufgeführten Oper. *Sein selbst Gefangener* fügt Corneilles Text einen Prolog hinzu, folgt ihm sonst aber szenengetreu bis zum Schluss, wo ihm peinlicher- und unbegreiflicher Weise das Papier ausgeht und der Bearbeiter ziemlich kürzt. Durchzählung

101 DWB, Bd. 8, Sp. 1606 Nr.1; 1608 Nr. 6; für „Es tut sacht“ Sp. 1606 Nr. 1 eine Stelle aus Matthesons *Das beschützte Orchestre*.

102 „Gegannaft“, d. i. ergaunert, „Schlaum“ d. i. nur ruhig.

103 Die Abweichungen der vier verschiedenen Textbücher werden verzeichnet in Braun (Hrsg.), *Johann Wolfgang Franck*, S. 16–45.

der Zeilen, wie sie hier vorkommt, ist eher selten zu beobachten. Die Rezitative sind in freimadrigalischen Versen geschrieben. Es gibt nicht in jeder Szene eine Arie, die Stropharien überwiegen. Der Text wirkt linkisch und gezwungen. Die letzte Strophe des Tutti-Schlusses lautet: „Also soll die Liebe grünen // Die zum Friedensgrund muß dienen // Biß der späte Schluß die beyden // Wird in Plutons Auen weiden.“

Semele In einem Sing-Spiel vorgestellt und *Hannibal* gehören beide nach Mattheson ins Jahr 1681. Sie könnten vom gleichen Dichter stammen, denn beide lassen Gewandtheit und Reinheit der Sprache vermissen. Die Sätze sind grammatikalisch verdreht und durch Wortstellungslizenzen so verändert, dass man den Sinn bisweilen nur schwer erkennt. Von Apokopierungen wird häufig Gebrauch gemacht. Die Arien sind überwiegend strophisch. *Hannibal* zeichnet sich immerhin durch eine sehr effektvolle, abscheuliche Zauberszene aus (II,7), in der Alcea den freimadrigalischen Vers gegen den anapästischen einwechselt und dann zu Trochäen übergeht. Auch die Allegorie des Todes verändert gezielt das Metrum. Metrumwechsel in Zauberszenen war auch in Schauspielen üblich und ist ein sehr wirkungsvolles Mittel.

Von diesen beiden Werken hebt sich *Vespasianus* durch eine klarere Sprache ab. Der Text mit dem erstaunlich kargen Titel verdankt sich, wie erwähnt, dem aus Leipzig stammenden Juristen Polycarp Marci und folgt Giulio Cesare Corradis und Carlo Pallavicinis *Il Vespasiano* (Textdruck Venedig 1680, Partitur-Handschrift 1678). In Bezug auf die Datierung der Hamburger Uraufführung herrscht Unklarheit, ob die zeitgenössischen Angaben, die auf 1683 lauten, das Richtige treffen können, da der Druck der Arien aus *Vespasianus* schon die Jahreszahl 1681 trägt. Bei der Lektüre des Textbuches fällt die konsequente Kleinschreibung ins Auge. Sie muss wohl auf den Autor zurückgehen, der sich damit eigenwillig von der Mehrheit absetzt, denn die Großschreibung aller Substantive hatte sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eingebürgert.¹⁰⁴ Die unstrophischen Arien überwiegen im *Vespasian* eindeutig. Da capo kann sogar durch ein „etc.“ angedeutet werden (II,11). Auch den Wechsel der letzten beiden Strophenzeilen in ein dreisilbiges Metrum kennt Marci (I,10); zornige und lustige Arien stehen im Anapäst.

Wie *Vespasianus* ist auch *Diocletianus* eine Übersetzung, erwähnt dies aber auch selbst: *Diocletianus, Aus dem Italiänischen ins Teutsche übersetzt und In die Music gebracht von Joh. Wolfgang Francken C. M.* Die Angabe, der italienische Text stamme von Corradi, ist falsch. Vorlage ist vielmehr Matteo Noris' *Il Diocleziano* mit Musik von Pallavicino (Venedig 1675). Matthesons Verweis auf 1682 stimmt mit dem Ariendruck überein. Das Ansbacher Inventarium führt an: „Diocletianus in Partitura. auß Hamburg gesandt.“¹⁰⁵ Für Ansbach gibt es aber keinen Aufführungshinweis.¹⁰⁶ Aus Hamburg liegen drei leicht abweichende Textbücher vor, davon eine revidierte Fassung, in der nach den gleichen Prinzipien wie bei *Alceste* Arien mit allzu freizügigem oder frauenfeindlichem Text ausgeschieden wurden. Die Übersetzung wirkt aufgrund von Apokopierungen und stereotypen Reimen sprachlich ungeschickt. Die mehrheitlich einstrophigen Arien haben kaum Da capo, auffallend oft aber kommen daktylische oder anapästische Zeilen mit einem zweisilbigen Takt in der Mitte vor. Karl Goedekes Vermutung, Lucas von Bostel habe die Übersetzung angefertigt, steht mit dem *Cara-Mustapha*-Libretto in Widerspruch, das mit gutem Grund dem späteren Bür-

104 Markus Hundt, „Spracharbeit“ im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz (= Studia linguistica Germanica 57), Berlin 2000, S. 210.

105 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

106 Im Inventarium sind keine Textbücher angegeben. Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*, S. 12.

germeister Hamburgs zugeschrieben werden kann.¹⁰⁷ Mit mehr Recht könnte man Ähnlichkeiten zwischen dem Verfasser der *Semele* und dem des *Diocletianus* feststellen. Einige Textstellen sind sprachlich so gezwungen, dass man ihren Sinn mehr erahnt als versteht. Mit den Apokopierungen wäre Opitz nicht zufrieden. Das Diminutiv wird mit -gen gebildet.

Attila – der Titel ist wieder spartanisch kurz – wurde laut Mattheson 1682 aufgeführt. Die zu einem Vorwort erweiterte Inhaltsangabe verweist gegen Ende auf ein paar historische Unstimmigkeiten. Die italienische Vorlage erwähnt sie nur kurz und unspezifisch, erläutert aber, wie in dieser werde Auszulassendes mit „gekennzeichnet. Dieses ungewöhnliche Verfahren, eine kürzere Spiel- und eine längere Lesefassung zu drucken, findet sich in der Tat auch in *Attila* von Pietro Andrea Ziani und Matteo Noris (Venedig 1672). Neben einstrophischen Arien gibt es auch solche mit zwei bis fünf Strophen, etliche strophische Ringelarien und viele anapästische Texte, auch polymetrische und mengzeitige Muster. So gut gemacht die Arien teilweise sind, so merkwürdig weicht das Rezitativ vom Hamburger Usus ab: Verwendet werden zunächst v. a. vierhebige und alexandrinische Zeilen, dann auch über ganze Strecken Trochäen, Oktonare, anapästische Zeilen und sogar solche, die ganz unregelmäßig sind.

Die Doppeloper *Der Glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha Erster Theil/ Nebenst Der grausamen Belagerung/ und Bestürmung der Käyserlichen Residentz-Stadt Wien* und *Der Unglückliche Cara Mustapha Anderer Theil Nebenst Dem erfreulichen Entsatze der Käyserlichen Residentz-Stadt Wien*, aufgeführt 1686, stellt mit ihrem Umfang und dem inszenatorischen Aufwand alles in den Schatten. Als Textdichter gibt Mattheson Lucas von Bostel an. In der Tat hebt sich das Libretto von anderen ab. Der ausführliche und gelehrte „Vor-Bericht“ zeigt dramentheoretische Reflexion. Hinzu tritt eine historische Einleitung, die den ungewöhnlichen Rückgriff auf ein nur wenige Jahre vergangenes Ereignis erläutert, waren doch Opern mit einem zeithistorischen Sujet eine Rarität. Es kommen keine Götter vor, wohl aber ein Engel, die christliche Kirche, der Prophet Mahomed und zwei Flussallegorien. Zwischen die Akte sind mehrere Verhönungen als *Tableaux mouveants* eingeschoben, hier „Vorstellungen“ genannt.¹⁰⁸ Das Werk ist als Verbeugung der Freien Reichsstadt vor dem Kaiser gedacht. An Stelle einer fabel-fremden Schluss-Licenza hat der Dichter in den II. Teil als 6. „Vorstellung“ die Verehrung des Kaisers in die Fiktion eingebaut: Die glücklichen Wiener singen zum Lob Leopolds und präsentieren ihrem Kaiser ein „künstliches Feuerwerk“ (S. 39).

Sprachliche Besonderheiten verweisen auf einen norddeutschen Dichter. Hierher gehört der Akkusativ bei den Präpositionen „zu“ und „bei“ (I. Tl., S. 29f.), der Plural „die Pöste“ (Posten, II. Tl., S. 18), die Erwähnung Buxtehudes sowie eine niederdeutsche Arie (II. Tl., S. 25f.). Der Scherz mit Buxtehude kommt sehr ähnlich auch in *Das unmöglichste Ding* von Johann Philipp Förtsch vor (I,2), einem Werk, dessen Text auch Lucas von Bostel zugeschrieben wird. Der Dichter ist durchaus witzig. Seine Lustige Figur Barac darf sich auch Seitenhiebe gegen die „Herren Operisten“ erlauben (I. Tl., S. 57) und in ironischer Weise Fremdwörter in den Text einbauen. Überhaupt fällt eine personencharakterisierende Verwendung der von Opitz verpönten Fremdwörter auf. Die Anlage und Ausführung des Librettos zeigt einen Autor, der die Einrichtung der Arien genau kalkuliert und mit der Sprache sorgfältig umgeht. Daktylen und Anapäste sind wie üblich für hochschlagende

107 Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 3, Reprint der Ausg. Dresden ²1887, Nendeln/Liechtenstein 1975, S. 333.

108 Zur Verhöhnung vgl. Scheitler, *Schauspielmusik*, Darstellungsteil, S. 335–347.

Affekte eingesetzt. Die Verzweiflungsarie der unterlegenen Türcken: „Fallet/ ihr Hügel/ Ihr Berge zerspringet // Decket die Schande/ Vergrabet den Hohn“ (II. TI, S. 35f.) erinnert an die Ausbrüche von Judas in oratorischen Passionen. In den Rezitativen zeigt der Dichter eine merkwürdige Neigung zum Alexandriner, insbesondere in langen Dialogen mit zeilenweisem Schlagabtausch. Auch diese Tendenz verweist – wie der „Vor-Bericht“ und die Verwendung von Verhöhnungen – auf einen Autor, der sich v. a. am Sprechstück geschult hat.

Drei Libretti nennen, ungewöhnlich genug, Franck im Titel. Wollte man die Angabe, „aus dem Französischen/Italiänischen übersetzt und in die Musik gebracht von“ so verstehen, dass Franck auch das Textbuch besorgte, so müsste er als Verfasser von Werken der unterschiedlichsten Art gelten. Dies ist äußerst unwahrscheinlich. Ebenso unwahrscheinlich ist die These, Franck habe seine französischen (anders als seine italienischen) Vorlagen selbst übersetzt. Auch dieser Annahme widerspricht der philologische Befund. Dazu kommt, dass Franck, wie erwähnt, literarisch nie hervorgetreten ist, sehr im Unterschied zu Musikerkollegen und sehr im Gegensatz zum Comment. Für literarische Ausbesserungsarbeiten schließlich wird man ihn noch weniger in Betracht ziehen dürfen: Einen Text so abzufassen, dass er silben- und betonungsgenau einen anderen ersetzen kann, ist schwieriger als eine Neudichtung.

Aus den kurzlebigen Opernkompositionen war für ihren Schöpfer (oder auch für den Verleger) noch etwas Gewinn und Reputation zu schlagen, indem man die Arien in Sammlungen vereinigte. Solche Musikalien waren für den häuslichen Gebrauch, für Dilettanten im besten Wortsinn, gedacht; die Stücke änderten folglich in der Sammlung ihren Gebrauchskontext. Johann Philipp Krieger, tätig für den Hof in Weißenfels, schreibt: „Weil aber dergleichen Arien meistens auf die Materie der Operen müssen gerichtet seyn und zum höchsten in 2 oder 3 Strophen bestehen/ als habe ich den Verfasser unser seitherigen Singspiele/ Hn. Paul Thymich dahin vermocht/ daß er etliche in etwas verändern/ zu den meisten aber mehr Strophen verfertigen möchte/ damit solche bey jeder musicalischen Zusammenkunfft desto füglicher können gebrauchet werden.“¹⁰⁹ Dieses Verfahren leuchtet ein, und doch sind in Francks Sammelbänden nicht etwa Strophen ergänzt worden, sondern solche gefallen. Dies ist viermal so in der Ariensammlung von *Aeneas*, fünfmal bei *Diocletian* und einmal bei *Cara Mustapha*. Bei *Vespasian* hingegen ist einmal eine Strophe gestrichen, doch hat in acht Fällen die Sammlung mehr Strophen als das Opernlibretto. Nun besteht gerade bei *Vespasian* die Schwierigkeit, dass die Ariensammlung auf 1681 datiert ist, Mattheson die Uraufführung aber erst auf 1683 ansetzt. Sollte die Ariensammlung zuerst veröffentlicht worden sein und die Aufführung der Oper sich verzögert haben, so wären die Strophen für die Oper gestrichen worden. Irrt aber Mattheson mit seiner Datierung, so wären die Strophen für die Sammlung ergänzt worden. Wie auch immer: Die zusätzlichen Strophen lassen keinen Stilbruch erkennen. In zwei Fällen verschieben die neuen Strophen nur Wörter und Reime und operieren mit dem gleichen, äußerst beschränkten Wortschatz. Die anderen Arien, insbesondere diejenigen mit längerem Strophenmuster und mehr Profil, d. h. pikanten Inhalten und angriffslustiger Sprache, zeigen in ihrer Weiterführung die gleichen Stilmerkmale wie in der ersten Strophe. Eine Umarbeitung hat keine der erweiterten Fassungen erfahren. Mithin gibt es keinen Grund, Franck als Bearbeiter anzunehmen.¹¹⁰

109 Johann Philipp Krieger, *Auserlesene In denen Dreyen Sing-Spielen Floral Cecrops und Procris/ enthaltene Arien*, Nürnberg 1690, Vorwort „Geneigter Leser“.

110 Braun (Hrsg.), *Johann Wolfgang Franck*, S. 162 in Bezug auf *Vespasianus*: „Vielleicht wird sie [d.i. Librettoforschung] eines Tages glaubhaft machen können, daß Franck selbst das Libretto kurz nach der Uraufführung für den Ariendruck um- und weitergedichtet hat.“

Selbst bei sehr vorsichtiger Beurteilung können aus den vorstehenden Betrachtungen folgende Ergebnisse abgeleitet werden:

- Nachdem die Textgrundlagen von *Andromeda* Ansbach und Hamburg vollkommen verschieden sind, darf bezweifelt werden, dass Franck eine Oper gleichen Stoffes, aber mit verschiedener Textgrundlage relativ kurz nacheinander zweimal komponierte.
- Die Hamburger Fassung des *Cecrops* ist eine Kürzung und nicht etwa die Ansbacher eine Erweiterung. Die Unterschiede zwischen dem Ansbacher Textbuch und der Partitur bieten keine musikalischen Schwierigkeiten. Ein Druck mit allgemein verwendbarer Fassung und ad hoc angepasster Licenza lässt sich ggf. aus den lokalen Bedingungen erklären und beweist noch nicht zwei verschiedene Aufführungen in Ansbach. Für das verkürzte Libretto waren ein paar kleine musikalische Anpassungen nötig. Die Zuschreibung des *Cecrops*-Textes an Maria Aurora Gräfin Königsmarck ist so gut wie auszuschließen.
- Es spricht alles gegen die Annahme, dass Franck sämtliche Übersetzungen aus dem Französischen vornahm und dass er der Librettist jener Opern war, deren Titel seinen Namen tragen. Umgekehrt spricht sogar äußerst viel für die Annahme, dass Franck gar nicht poetisch tätig wurde. Sein Name im Libretto – eine ungewöhnliche Hinzufügung – muss in allen drei Fällen andere Gründe haben: Auftreten außerhalb des eigentlichen Wirkungskreises (*Cecrops*, *Diocletianus*) oder Abgrenzung gegen Konkurrenzwerke (*Alceste*).
- Aus dem Hamburger Œuvre lässt sich in rein sprachlicher Hinsicht die Libretto-Gruppe *Alceste*, *Don Pedro* und *Die Macchabeische Mutter* herauslösen, denn alle drei Textbücher fallen durch ihre exquisite Rezitativbehandlung auf. Einzelne stehen *Cara Mustapha* und *Michal*, und zwar ebenfalls schon aufgrund ihrer Rezitativdichtung, aber auch – ebenso wie bei der *Alceste*-Gruppe – wegen anderer Merkmale.

Franck hat im Laufe seiner Tätigkeit Libretti unterschiedlichsten Charakters komponiert. Nachdem er in Ansbach bereits Textbücher vorgelegt bekommen hatte, bei denen er nahezu nur freimadrigalische Rezitativverse vorfand und Arien, die ein Da capo ermöglichten, sah er sich in Hamburg mit unterschiedlichsten Arien- und Rezitativformen konfrontiert. Die Rezitative reichen von Versen in wechselnden Metren einerseits bis zu ganz strengen Madrigalversen andererseits, wobei ersteres für den Komponisten eine starke Herausforderung darstellt. Franck hatte Strophenarien, Ringeloden und Da-capo-Arien zu komponieren, Arien mit zwischen die Strophen eingeschobenem Rezitativ, komplizierte polymetrische und mengzeilige, aber auch sprachlich wie metrisch sehr, sehr schlichte Verse. Letztere boten ihm kaum Anregung. Die in späteren Jahrzehnten übliche Ständedifferenzierung zwischen Arien und Strophenliedern (d. i. Oden), die dem Komponisten einen stilistischen Anhalt bietet, lässt sich noch nicht feststellen. In seinen Textbüchern singen hohe Standespersonen ebenso häufig mehrstrophige Arien wie niedrige. Manche Opern verlangen einen Chor, andere nicht. Eine lineare Entwicklung der Textbücher ist nicht festzustellen. Auch bietet das Œuvre keinen Anlass zu behaupten, dass Franck auf die Gestalt seiner Libretti prägend eingewirkt habe.

Kleiner Beitrag

Andreas Pfisterer (Würzburg)

Neues zu Arcangelo Corellis Studium in Bologna

Zwischen dem Taufbucheintrag vom 19. Februar 1653 an seinem Geburtsort Fusignano¹ und der ersten Honorarabrechnung für die Mitwirkung an einer Oratorienaufführung in Rom vom 3. Februar 1675² fehlen bekanntermaßen Dokumente zur Biographie Arcangelo Corellis.³ Dass er in Bologna war, wird durch den Beinamen „il Bolognese“ bestätigt, den er noch auf den Titelblättern der Opera 1–3 anführt.

Die von der Geschichtsschreibung der Bologneser Accademia filarmonica angenommene und in der modernen Forschung vielfach weitergegebene Aufnahme in die Akademie als Komponist im Jahr 1670 muss mittlerweile als fraglich gelten.⁴ Zwei andere nicht datierte Zeugnisse sind in jüngerer Zeit ans Licht gekommen: Eine Mitgliedschaft Corellis in der Laienbruderschaft des Bologneser Oratoriums ist durch den Beschluss vom 28. Januar 1713, ein Requiem für den verstorbenen Mitbruder zu feiern, belegt.⁵ Eine offenbar in Bologna entstandene Zeichnung Giovanni Pistocchis bildet einen Geiger mit der Beischrift „Arcangelo“ ab, der vermutlich mit Corelli zu identifizieren ist.⁶ Diese Zeichnung befindet sich im Einband eines gedruckten Stimmbuchs von Giovanni Maria Bononcini op. 3 (1669), muss also nach diesem Datum entstanden sein. Außerdem hat Alberto Sanna darauf hingewiesen, dass in einem der frühesten römischen Dokumente Corelli als „Bolognese del Sig. Marchese

-
- 1 Der Eintrag ist vielfach faksimiliert worden, zuletzt bei Alberto Sanna, „Arcangelo Corelli and friends. Kinships and networks in the Papal State“, in: *EM* 41 (2013), S. 645–655, hier S. 647.
 - 2 Raffaello Casimiri, „Oratorii del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella, in Roma, nell’Anno Santo 1675“, in: *Note d’Archivio* 13 (1936), S. 157–169, hier S. 167.
 - 3 Ein unsicheres Dokument stellt die Erwähnung Corellis in einem Brief an den in Rom weilenden Venezianer Polo Michiel vom 7.7.1674 dar. Siehe Giulia Giovani, „Un agente veneziano a Roma per conto dei Grimani. Polo Michiel e il viaggio giubilare del 1675“, in: *RIDM* 52 (2017), S. 5–32, hier S. 23–24. Da der Kontext nicht rekonstruierbar ist, bleibt sowohl die Identifikation mit dem Komponisten als auch dessen Präsenz in Rom im Bereich der Vermutung.
 - 4 Sergio Durante, Diskussionsbeitrag zu Thomas Walker, „Due apocrifi Corelliani“, in: *Nuovissimi Studi Corelliani. Atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4–7 settembre 1980)*, hrsg. von Sergio Durante und Pierluigi Petrobelli, Florenz 1982, S. 381–401, hier 399–400; Peter Allsop, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*, Oxford / New York 1999, S. 14–16 und 19 [dt. Übersetzung: *Arcangelo Corelli und seine Zeit*, hrsg. von Birgit Schmidt, Laaber 2009, S. 45–47 und 51]; Sanna, „Arcangelo Corelli and friends“, S. 649.
 - 5 Carlo Vitali, „L’opera III di Corelli nella diffusione manoscritta. Apografi sincroni e tardi nelle biblioteche dell’Emilia Romagna“, in: *Nuovissimi Studi Corelliani*, S. 367–380, hier S. 373–374.
 - 6 Michael Talbot, „Pistocchi Sketches Corelli (and Others)“, in: *Studi Corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale (Fusignano, 9–11 settembre 1994)*, hrsg. von Stefano La Via, Florenz 1996, S. 441–443.

Azzolini⁷ geführt wird. Dieser in Rom tätige Bologneser Adlige kommt als Vermittler für Corellis Wechsel von Bologna nach Rom in Frage.⁸

Giovanni Mario Crescimbenis 1720 gedruckte Biographie des Komponisten im Rahmen seiner Schrift über die verstorbenen Mitglieder der römischen Accademia dell'Arcadia enthält eine Aussage, die von den Corelli-Biographen kaum beachtet worden ist: „indi continuò lo stesso studio in Lugo, e poscia in Bologna, a tutto altro fine però, che di professare tal'arte. Ma in apprendendo il suono del Viuolino, vi prese finalmente tal genio, che badò solo a questo“⁹. Dem Wortlaut nach setzte Corelli seinen Violinunterricht in Bologna fort mit einem ganz anderen Ziel als dem, Berufsmusiker zu werden. Der folgende Satz zeigt jedoch, dass gemeint ist, sein Aufenthalt in Bologna diene einem ganz anderen Ziel als dem Violinspiel; dann nämlich ist es sinnvoll zu berichten, dass er sich in einem zweiten Schritt ganz auf dieses konzentrierte. Was Corelli außer der Musik nach Bologna getrieben haben sollte, ist unschwer zu erraten.

Die Bologneser Universität hat vor einigen Jahren die Daten der diversen Matrikellisten und anderer Quellen zu Studenten der Jahre 1500–1800 in einer Datenbank zusammengeführt (ASFE – amore scientiae facti sunt exules).¹⁰ Ein Arcangelus de Correllis aus Fusignano ist dort am 8. Dezember 1672 als Mitglied der Universitas artistarum mit Fach Philosophie und dem Lehrer Girolamo Bassani aufgeführt. Die Form des Familiennamens stimmt bis auf die Verdoppelung des *r* mit der des Taufbucheintrags überein, dürfte also die in Fusignano übliche Latinisierung des Namens darstellen. Der genannte Lehrer ist vermutlich der Bologneser Dominikaner Girolamo Bassani, der von 1668 bis zu seinem Tod 1693 an der Universität Theologie unterrichtete.¹¹ In keinem Fall kann er mit dem Komponisten Girolamo Bassani identisch sein, der 1722–1730 Mitglied der Würzburger Hofkapelle war,¹² noch mit dem bekannteren Giovanni Battista Bassani (ca. 1650–1716)¹³. Dennoch ist denkbar, dass die bei John Hawkins auftauchende Behauptung, Corelli sei ein Kompositionsschüler dieses Bassani gewesen,¹⁴ auf dem Weg eines Missverständnisses auf die in der Matrikelliste belegte akademische Schülerschaft zurückgeht.

Bezüglich der Chronologie ist zu beachten, dass italienische Universitäten meist keinen Immatrikulationszwang kannten.¹⁵ Man konnte ohne Immatrikulation studieren; das Datum 1672 muss also nicht den Studienbeginn markieren, vermutlich allerdings einen

7 Andreas Liess, „Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664–1725“, in: *AMI* 29 (1957), S. 137–171, hier S. 154. Liess' Zweifel an der Identifikation mit Corelli (S. 141) scheinen mir unbegründet.

8 Sanna, „Arcangelo Corelli and friends“, S. 650.

9 Giovanni Mario Crescimbeni, „Arcangelo Corelli“, in: *Notizie Istoriche degli Arcadi morti*, hrsg. von Giovanni Mario Crescimbeni, Rom 1720, S. 250–252, hier S. 250.

10 <http://asfe.unibo.it/it> (zuletzt konsultiert 15.3.2018).

11 Salvatore Muzzi, *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*, 8 Bde., Bologna 1840–46, Bd. 8, S. 204.

12 Oskar Kaul, *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1924, S. 23.

13 Peter Smith / Marc Vanscheeuwijck, Art. „Bassani, Giovanni Battista“, in: *NG²*, Bd. 2 (2001), S. 856–858.

14 John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London ²1875, Nachdruck Graz 1969, S. 674. Die Abwegigkeit einer solchen Schülerschaft ist schon oft festgestellt worden, vgl. Allsop, *Arcangelo Corelli*, S. 4 [S. 32].

15 Gian Paolo Brizzi / Andrea Daltri, „Databases for the Study of the Student Populations in Italy (1500–1800)“, in: *Über Mobilität von Studenten und Gelehrten zwischen dem Reich und Italien (1400–1600)*, hrsg. von Suse Andresen und Rainer Christoph Schwinges, Zürich 2011, S. 125–140, hier S. 127–129.

Zeitpunkt vor der ausschließlichen Hinwendung zur Musik. Wenn Crescimbeni mit seiner Angabe, Corelli sei vier Jahre in Bologna geblieben,¹⁶ Recht hat, dann bestätigt das neue Datum die Annahme der neueren Biographen, dass diese Jahre eher 1670–74 anzusetzen sind als 1666–70.¹⁷

Das Bild des virtuosen Geigers, der seine Tätigkeit in Richtung Instrumentalkomposition einerseits, in Richtung Orchesterorganisation andererseits ausbaut, erfährt durch den Beleg eines Universitätsstudiums eine erhebliche Erweiterung. Auch wenn der weitere Lebenslauf dies nicht erkennen lässt, dürfte Corelli einen höheren Bildungsgrad besessen haben als die große Mehrheit seiner Musikerkollegen, bei denen Universitätsstudien ja bislang nicht bekannt sind. In Bezug auf den strittigen sozialen Status seiner Familie legt das Studium nahe, dass sie so arm nicht war, wie Peter Allsop annimmt.¹⁸

16 Crescimbeni, „Arcangelo Corelli“, S. 250.

17 Allsop, *Arcangelo Corelli*, S. 16 [S. 47].

18 Ebenda. Vgl. dazu Sanna, „Arcangelo Corelli and friends“, S. 646.

Besprechungen

RAFFAELE MELLACE: Johann Adolf Hasse. Neubearbeitete Ausgabe. Aus dem Italienischen übers. von Juliane RIEPE. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VI, 457 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 16.)

Schon seit mehreren Jahren nimmt das Interesse von Musikwissenschaft, Musikpraxis und Tonträgerindustrie an den Kompositionen von Johann Adolf Hasse unverkennbar zu. Im deutschen Sprachraum haben sich Spezialstudien wie jene von Michael Koch (1989), Panja Mücke (2003) und Roland Dieter Schmidt-Hensel (2009) oder die Veröffentlichungen von Orrrun Landmann und Gerhard Poppe mit besonderen Aspekten von Hasses Schaffen und seiner Überlieferung befasst; neben mehreren, zum Teil schwergewichtigen Editionen (u. a. von Klaus Hortschansky und Gordana Lazarevich) liegen inzwischen die ersten fünf Bände einer Hasse-Werkausgabe vor, und der CD-Markt bringt regelmäßig neue Einspielungen heraus. In der Szene der „alten Musik“ ist Hasse schon lange kein Geheimtipp mehr, wie zahllose Konzertaufführungen und diverse Inszenierungen mit renommierten Interpreten beweisen; unter anderem stand Hasses Oper *Cleofide* für mehrere Spielzeiten auf dem Spielplan der Dresdner Semperoper. Was seit den älteren Schriften vom Beginn des 20. Jahrhunderts (Carl Mennicke, Lucian Kamieński, Rudolf Gerber) und seit den Arbeiten von Sven Hansell (vor allem aus den 1960er und 70er Jahren) dringend vermisst wurde, war eine umfassende Gesamtdarstellung auf der Basis neuer Forschungen. Raffaele Mellace kommt das Verdienst zu, diese Lücke mit einer höchst respektablen Monographie geschlossen zu haben. Deren erste Auflage war 2004 in italienischer Sprache erschienen; die neue, von Juliane Riepe vorbildlich übersetzte Ausgabe präsentiert sich in erweiterter und aktualisierter Form.

Wie es von der Sache her naheliegt, stellt Mellace ein biographisches Kapitel an den Anfang seines Buches, um sich anschließend den verschiedenen Gattungen – den Bühnenwerken, den weltlichen Kantaten, der geistlichen Musik und dem instrumentalen Schaffen Hasses – zuzuwenden. Diese Hauptkapitel beginnen zumeist mit einem allgemeinen Überblick, ehe Hasses Beiträge innerhalb der Gattungsgeschichte und gemäß seinen jeweiligen Lebensstationen verortet werden. Querverweise zur allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte fehlen ebenso wenig wie die Erörterungen verschiedener Fassungen und von Echtheitsfragen. Ein Werkverzeichnis, eine Auflistung alter und neuer Ausgaben, eine ziemlich umfassende Bibliographie sowie ein Werk- und Personenregister runden die Arbeit ab.

Mellaces Buch besticht durch eine beeindruckende Detailkenntnis ebenso wie durch analytische Genauigkeit, kluge Schlussfolgerungen und ausgewogene Urteile – und nicht zuletzt durch die unverkennbare Liebe zu einer Musik, der der Verfasser völlig zu Recht neben großer Klangsönheit einen hohen künstlerischen Rang zuerkennt. Der flüssige sprachliche Stil – sicherlich auch eine Leistung der Übersetzerin – macht das Studium des Buches trotz (oder gerade wegen?) des Beharrens auf den alten Rechtschreibregeln zu einem Vergnügen. Mehrere Abbildungen und Notenbeispiele illustrieren das Gesagte, und wo der Platz nicht ausreicht, um alle Analysen durch Notenbeispiele zu belegen, sind die Beschreibungen der Musik derart suggestiv, dass diese in den Ohren des Lesers zu klingen beginnt. Nach der Lektüre weiß man, warum Johann Adolf Hasse im mittleren Drittel des 18. Jahrhunderts eine Persönlichkeit von europäischer Bedeutung war, eine von Jean-Jacques Rousseau und Charles Burney anerkannte Autorität, ein Vorbild für Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und manche andere und damit einer der wichtigsten Wegbereiter der als „klassisch“ bezeichneten Musik. Und man

kennt auch die Gründe, warum er anschließend so schnell in Vergessenheit geriet. Was zu einer weitergehenden Hasse-Renaissance jetzt noch fehlt, ist ein kritisch-korrektes thematisches Werkverzeichnis.

(Januar 2018)

Wolfgang Hochstein

JIŘÍ KOPECKÝ und LENKA KRUPKOVÁ: Das Olmützer Stadttheater und seine Oper. „Wer in Olmütz gefällt, gefällt in der ganzen Welt“. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 304 S., Abb. (neue Wege – nové cesty. Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts. Band 14.)

Wenn man den Weltkrieg der Nationalkulturen einmal nachvollzieht, wie er bis Ende des 20. Jahrhunderts musikwissenschaftliche Literatur in Europa geprägt hat, dann ist es eine Wohltat und bedeutende Errungenschaft, Darstellungen wie die vorliegende über das Olmützer Stadttheater und seine Oper besprechen zu dürfen. Allein der Umstand, in deutscher Sprache von Olmütz und nicht von Olomouc zu sprechen, signalisiert einen selbstverständlich sachlichen Umgang mit der Geschichte nach historisch-kritischen Maximen. Dies ist umso bemerkenswerter, als der kulturelle Nationalkrieg zwischen deutscher und tschechischer Bevölkerung auf dem Theater mit aller Schärfe ausgefochten worden ist. Vorliegende Arbeit versteht sich als Quellenstudie auf der Grundlage einer breit angelegten Erschließung und Auswertung des historischen Materials, so dass eine wirklich innovative, Maßstab setzende Neubewertung eines wichtigen Kapitels örtlicher Musikgeschichte zu begrüßen ist. Das vitale Interesse der Autoren an der Thematik speist sich aus aktuellen Problemen der tschechischen Gesellschaft nach der Wende vom November 1989, sich nach der langen Zeit totalitärer Systeme der Entwicklung des Bürgertums im 19. Jahrhundert zu vergewissern und ihre Funktionsmechanismen zu ergründen. Die

Quellenlage ist erwartungsgemäß durchaus unterschiedlich, dürftig für die Frühzeit, reicher nach 1848. Die Geschichte beginnt mit der Eröffnung des Königlich Städtischen Nationaltheaters in Olmütz im Jahre 1770, einem recht „elenden Gebäude“ über den „Fleischläden“ am Niederring. Neben dem Schauspiel gab es von Anfang an auch Singspiele und Opern auf dem Theater. Im Jahre 1830 konnte ein neues Gebäude auf dem Oberring bezogen werden, ein repräsentatives Haus mit hufeisenförmigem Zuschauerraum samt Galerie und Logen für bis zu 1.000 Zuschauer. Neunzehn Direktoren führten das Theater bis zum Jahre 1920. Die wechselvolle Geschichte ist selbstverständlich von vielen Faktoren beeinflusst worden, nicht nur von der Persönlichkeit des Theaterdirektors, sondern auch von den örtlichen politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Dies im Einzelnen mit seinen Höhen und Tiefen nachzuzeichnen, ist das große Verdienst der Arbeit. Dabei kommen insbesondere auch die nationalen Auseinandersetzungen zum Tragen; 1864 etwa wurde an der Verpflichtung tschechischer Künstler Anstoß genommen (S. 90), der Streit entzündete sich aber richtig erst an tschechischen Werken, insbesondere an Bedřich Smetanas *Dalibor* im Jahre 1897. Zunächst stürmisch gefeiert, setzte der Direktor das Stück nach einem tschechischen Boykottaufruf und einer scharfen Replik des deutschen Vereins ab (S. 156f.). Fließen derartige Ereignisse zwangsläufig in den historischen Bericht nach Theaterdirektoren ein, so gewinnt die Darstellung zusätzliche Übersichtlichkeit dadurch, dass einzelne Aspekte gesondert abgehandelt werden. Dies geschieht eingangs für die vertraglichen Vereinbarungen zwischen der Olmützer Stadtverwaltung und ihren Theaterdirektoren, im Anschluss an die Chronik werden andere systematische Aspekte zusammenfassend dargestellt. Dabei steht das Opernrepertoire im Zentrum des Interesses, wird der Einsatz von italienischen, französischen, deutschen, tsche-

chischen und slawischen Opern gewürdigt. Abschließend wenden sich die Autoren der Inszenierungspraxis, den Sängerpersönlichkeiten und der Struktur des Publikums zu. Die Arbeit darf insgesamt als grundlegende historische Abhandlung über das deutsche Olmützer Theater von seinen Anfängen 1770 bis zu seiner Übergabe in tschechische Verwaltung im Jahre 1920 gelten. Dies vermochten auch Aufführungen der Opern *Die verkaufte Braut* und *Dalibor* im November und Dezember 1918 nicht zu verhindern, als die Olmützer Stadtverwaltung von Tschechen übernommen wurde. Sie belegen aber nochmals den Symbolcharakter, der dem Theater und seinem Opernrepertoire von beiden Nationalitäten zugeschrieben wurde, und das innewohnende Konfliktpotential, das heute so sachlich bearbeitet werden kann.

(April 2018)

Helmut Loos

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe. Band 1–12: 1816 bis November 1847. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. CD.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe. Band 12: Februar 1847 bis November 1847. Gesamtregister der Bände 1 bis 12. Hrsg. von Stefan MÜNNICH, Lucian SCHIWIETZ und Uta WALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 632 S.

„In diesem Briefe sieht's aus wie in einer Stube, worin tolle Wirthschaft gewesen ist, und alle Möbel vorquer durch einander stehen“, bemerkt Felix Mendelssohn Bartholdy, der glänzende Briefschreiber, kokettierend selbstkritisch in einem Schreiben an Jenny Lind in Wien (19. Februar 1847). Das „liebe Fräulein“ möge doch – so der Komponist in dieser metatextuellen Passage – im Brief aufräumen und alle Möbel anfassen, um sie an „ihren rechten Ort zu bringen“. Man kann nur erahnen, was es für das monumentale Projekt der Edition sämtlicher erreichbarer

Briefe Mendelssohns bedeutet hat, die insgesamt 5.855 Schreiben chronologisch zu ordnen, quellenkritisch zu übertragen, erklärungsbedürftige Details zu kommentieren und schließlich in Registern zu erschließen, kurzum: jeden Brief im wissenschaftlichen Sinne an „seinen rechten Ort“ zu bringen. Mit dem vorliegenden zwölften Band ist dieses enorm verdienstvolle Vorhaben nunmehr abgeschlossen. Zeitgleich mit dem letzten Band ist eine CD-ROM erschienen, die die komplette Edition sowohl in einer Gesamtdatei als auch in Einzeldateien präsentiert. In Zusatzdateien sind des Weiteren die Kommentare und Anhänge aufrufbar. Wer wissenschaftlich mit der neuen Gesamtausgabe arbeitet, wird auf diese CD-ROM zurückgreifen. Sie ermöglicht am Bildschirm nicht nur eine schnelle Recherche, sondern auch die Parallelektüre von Brief und Kommentar, die ansonsten in den gedruckten Bänden separiert erscheinen. Es ist nicht nur eine editorische, sondern auch eine verlegerische Leistung, die zwölf Bände innerhalb von zehn Jahren herausgebracht zu haben. Der Preis der Edition (mit CD-ROM) liegt allerdings bei 2.450 €, was einer weiten Verbreitung über Bibliotheken hinaus entgegenstehen dürfte.

Die vorliegende Briefedition, die ihren Ausgang in der von Rudolf Elvers angelegten Mendelssohn-Sammlung nahm und von Helmut Loos und Wilhelm Seidel als Gesamtherausgeber verantwortet wird, ist in vieler Hinsicht mustergültig, freilich in einer eher traditionellen Perspektivierung. Mit dem Abschluss des Projekts sind Grundsatzentscheidungen zu hinterfragen. Mehrfach wurde bereits in früheren Rezensionen bedauert, dass die Gegenbriefe an Mendelssohn (rund 7.000 Briefe sind überliefert) nicht aufgenommen wurden bzw. zu einem späteren Zeitpunkt in einer eigenen Edition folgen sollen. Dem Wesen nach ist der Brief dialogisch angelegt, auch Mendelssohn, der versierte und feinfühlig Schreiber, folgt in seiner Schreibhaltung und

Diktion den unterschiedlichen Funktionen eines Briefes, die je nach Adressat variieren. Die „monologische“ Anordnung der Edition blendet zudem die vielfältigen Bedeutungsschichten eines Briefes innerhalb des Korrespondenz-Netzwerkes von Mendelssohn aus. Schließlich können die einzelnen Briefzeugnisse nicht nur als reine „Texte“ verstanden werden; auch ihre Materialität ist von Bedeutung. Die Grundsatzentscheidung einer Edition in Buchform, die fast keine Faksimilia bietet, verschließt dem Leser jedenfalls den Blick auf die jeweils eigene Materialität eines Briefes. Die epistolare Botschaft (mit gelegentlichen Notenbeispielen, selten auch Zeichnungen) beginnt auch bei Mendelssohn bereits mit der Wahl des Papiers und des Schreibgeräts, dokumentiert sich im Schriftbild und im Platzmanagement und endet – wenn überhaupt – in dem Moment, in dem er das Papier faltet, in den Umschlag steckt, adressiert und schließlich der Post übergibt. Gerade vor diesem Hintergrund wäre eine digitale Gesamtedition, die neben den Briefformen auch die Originale in Digitalisaten präsentiert, für die Forschung von noch größerem Nutzen. Hier steht das Mendelssohn-Projekt konzeptionell in einer Konkurrenzsituation zu der ambitionierten Carl-Maria-von-Weber-Briefausgabe, die durch die digitale Technik Aspekte der Materialität verdeutlicht und zugleich polyvalente Zugangsweisen ermöglicht.

Mendelssohn freilich, dies mag man solch grundlegenden Einwänden entgegenhalten, war ein außergewöhnlicher Briefschreiber. Die meisten seiner Briefe sind weit mehr als nur eine Fundgrube für biographische oder werkspezifische Fragestellungen – auf der literarischen Ebene beanspruchen viele Briefe jedenfalls einen ästhetischen Eigenwert. Die sehr wertige und ansprechend schöne Textpräsentation des Verlags entspricht denn auch eher einer Lese- als einer kritischen Gesamtausgabe (zu diesem Eindruck trägt auch der separierte Kommentarteil bei). Mendelssohn zeigt sich auch in seinen letzten Brie-

fen als Meister der Feder. Der finale Band der Edition umfasst jene 266 Briefe, die der Komponist in den Monaten vom 1. Februar bis zu seinem Tod am 4. November 1847 zu Papier gebracht hat. Das zentrale Ereignis, das diese letzte Zeit Mendelssohns prägte, ist der Tod seiner Schwester Fanny am 14. Mai. Die Bedeutung dieses Schicksalsschlages für Mendelssohn ist vielfach beschrieben worden: Der Komponist fühlt sich fortan wie gelähmt, ist außer Stande „mit einiger Lust und Liebe zu musicieren“ (24. Mai 1847), geschweige denn zu komponieren. Zwischen der eher pragmatischen Verlagskorrespondenz taucht hier immer wieder der um die Schwester trauernde Mendelssohn auf. Berührend und zugleich einfühlsam auf die epistolare Kommunikationssituation bezogen ist sein Kondolenzschreiben an den Schwager Wilhelm Hensel („Wenn Dich meine Handschrift im Weinen stört, so wirf den Brief weg, denn besseres gibt es jetzt für uns wohl nichts als wenn wir uns recht ausweinen können“, 19. Mai 1847) oder der Brief an seinen Neffen, den Halbweisen Sebastian Hensel zum Geburtstag, „den ernstesten, den Du noch erlebt hast!“ (13. Juni 1847). Zugleich wächst in Mendelssohn die Erkenntnis, dass er einen Weg aus der eigenen Lebenskrise finden muss („Ich muß jetzt nach und nach anfangen mir mein Leben und meine Musik wieder zurecht zu legen“, 3. Oktober 1847 an Carl Klingemann). Bei dem erhofften Aufbruch dürfte die Sängerin Jenny Lind eine besondere Rolle gespielt haben. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch die Briefe an Emanuel Geibel, die zeigen, wie sehr Mendelssohn das im Dezember 1845 begonnene Opern-Projekt *Die Loreley* (die Schreibweise in der Edition ist uneinheitlich) beschäftigt hat. 14 Tage vor seinem Tod noch schreibt seine Frau Cécile im Auftrag ihres geschwächten Mannes einen Brief an den Lübecker Dichter in der Hoffnung auf ein Treffen Ende November. Dazu kommt es nicht mehr. Nicht nur das vielbeschworene, radikale Streichquartett in

f-Moll op. 80 also erweist sich als kompositorischer Schritt aus der Krise, sondern auch die wohl im Sommer 1847 komponierten Teile dieses Opernfragments, deren Hauptfigur durch Jenny Lind inspiriert wurde.

Eingeleitet wird dieser zwölfte Band in bewährter Weise von Wilhelm Seidel. Anlage und Duktus dieses Essays sind im besten Sinne schöngeistig. Primär dient der Briefwechsel in dieser Einleitung der biographischen Rekonstruktion. Die spezifische Textsorte Brief als Selbstzeugnis mit den Aspekten der Selbstvergewisserung, Selbstinterpretation und Selbstinszenierung bleibt bei Seidel eher ausgeblendet. Dabei wären diese Gesichtspunkte vielleicht gerade bei einem Komponisten interessant, der am Ende selbst als „Mendelssohn-Darsteller verdächtig“ wird, wie Peter Gülke jüngst konstatierte.

Die Briefe sind äußerst kompetent kommentiert, meist knapp und prägnant. Bedauerlich aber ist, dass in der gesamten Edition auf die gelegentlichen Notenbeispiele und Zeichnungen grundsätzlich nicht eingegangen wird. So muss der Leser rätseln, ob – um nur ein Beispiel zu nennen – die Zeichnung des Düsseldorfer Marktplatzes vom 27. September 1833 auf dem Briefpapier an Friedrich Rosen oder als Beilage erscheint. Letztlich bleibt die Frage offen, ob überhaupt alle Zeichnungen mitgeteilt sind. Im Anhang zum zwölften Band findet der Leser nach den üblichen Verzeichnissen eine hilfreiche Konkordanz der alten und neuen Ortsnamen, ein Werkregister zu Fanny Hensel und den Besitzernachweis der Briefe. Besonders verdienstvoll ist das anschließende Gesamtregister aller Bände, dem sich ein Werkregister zu Felix Mendelssohn Bartholdy anschließt. Unverständlich aber bleibt, warum die Ausgabe (und auch die CD-ROM) auf ein generelles Verzeichnis der Briefe und Adressaten auch im letzten Band verzichtet. Der Überblick über die Verteilung der Korrespondenzen, aber auch der Zugriff auf einzelne Partner wird dadurch unnötig

erschwert. Das Gesamtregister bietet dafür keinen Ersatz. So finden sich dort unter dem Namen Emanuel Geibel zwar 49 Einträge, die 32 Kursiva, die auf den Briefempfänger Geibel verweisen, umfassen aber sowohl die Brieftexte wie die gesondert folgenden Kommentare. Dies freilich sind nur kleinere Einwände gegenüber einer Gesamtedition, die philologische und biographische Kompetenz auf höchstem Niveau vereint. Die Stube der Mendelssohn-Briefe ist nunmehr blitzsauber aufgeräumt. An welcher Stelle man einen Band der Edition auch aufschlägt, der Briefschreiber Mendelssohn zieht einen in seinen Bann. Richtig „behaglich“ (Mendelssohn) wird es in dieser Stube aber erst, wenn wir auch die Schreiben seiner Korrespondenzpartner lesen können.

(März 2018)

Wolfgang Sandberger

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

Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK, Axel SCHRÖTER und Klaus DÖGE (†). Köln: Verlag Dohr 2014. 1040 S.

Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 12: Briefwechsel Clara Schumanns mit Landgräfin Anna von Hessen, Marie von Oriola und anderen Angehörigen deutscher Adelshäuser. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER. Köln: Verlag Dohr 2015. 782 S.

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Editionsleitung: Thomas SYNOFZIK

und Michael HEINEMANN. *Band 15: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußner, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig*. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER und Ekaterina SMYKA. Köln: Verlag Dohr 2016. 1002 S., Facs.

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

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Band 18: Briefwechsel Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1856 bis 1896. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ, Eva Katharina KLEIN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2015. 865 S.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 9: Briefwechsel Clara Schumanns mit dem Verlag Breitkopf & Härtel 1856 bis 1895. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2015. 726 S.

Eine unbestritten bedeutende Leistung der deutschsprachigen Musikwissenschaft besteht in den großangelegten Editionen und Dokumentationen, die sie mit ihrer Konstitution im 19. Jahrhundert als elementaren Arbeitsbereich etabliert hat. Angesichts der notwendigen ideologiekritischen Aufarbeitung der deutschen Fachgeschichte sollte dieser wichtige Aspekt nicht übersehen werden. Zwar ist auch die quellenkundlich-philologische Methode zumindest in der Auswahl ihrer Gegenstände nicht frei von Ideologie, sie erlaubt aber in einem immer weiter fortzuschreibenden Prozess, die Basis jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik zu erarbeiten. Insofern bildet sie mit ihrer Erschließung der Quellen – ent-

gegen verbreitetem Missverständnis – nach historisch-kritischem Verständnis die wahrscheinlich dauerhaft wichtigste Innovation musikwissenschaftlicher Arbeit. Neben musikalischen Denkmälerausgaben und Musikersgesamtausgaben, letztere durchaus Ausfluss des Geniekults, hat auch musikalisches Schrifttum stets Interesse geweckt. Robert Schumann war wohl der erste Komponist, der als Musikschriftsteller eine Ausgabe seiner *Gesammelten Schriften* betrieb. Sie wurden so populär, dass sie in mehreren Auflagen erschienen, Teile davon separat gedruckt wurden – die *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* unzählige Male – und auch Briefe veröffentlicht wurden, vor allem als Briefbiographien. Sogar als auflagenstarke Volksausgaben wurde Schumanns Schrifttum publiziert. Ähnliches ist sonst nur bei Richard Wagner zu verzeichnen. Nachdem Komponistenbriefe zunächst vor allem in Auswahl und gekürzt veröffentlicht wurden – der Brahms-Briefwechsel (1906–22) übernahm eine Vorreiterrolle –, hat sich in jüngerer Zeit eine Tendenz zu möglichst vollständigen Editionen ausgebildet. Mit der „Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe“ in der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute der Gesellschaft für Musikforschung hat sich eine hilfreiche Verständigungsplattform zusammengefunden. Hier werden auch die neuen Möglichkeiten einer digitalen Aufbereitung erörtert.

Die Herausgeber der 2005 als DFG-Projekt in Angriff genommenen Schumann-Briefedition haben die Empfehlungen der „Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe“ aufgenommen und auf die speziellen Erfordernisse ihres Quellenbestands hin eingerichtet. Konnten sie sich den Editionsrichtlinien weitgehend anschließen, so stellte sie der Bestand von Briefen beider Protagonisten vor nicht geringe Schwierigkeiten, zumal die Berücksichtigung der Gegenbriefe sachlich geboten erschien. Die Entscheidung zur Publikation des gesamten Briefwechsels lag im Falle Schumann auch deswegen nahe,

weil Clara und Robert nicht nur eigene, sondern auch empfangene Briefe gesammelt haben. Somit kommt ein Korpus von über 20.000 Briefen zusammen, ein kaum zu bewältigender Umfang. Vollständigkeit der (überlieferten) Briefe ist allenfalls bei Robert Schumann anzustreben, der in seinem Briefverzeichnis 4.700 empfangene Briefe und 2.500 verfasste Briefe auflistet. Unerreichbar erscheint dieses Ziel im Falle Clara Schumanns angesichts ihres langen Lebens und ihrer weitläufigen Aktivitäten. Damit ist die Entscheidung für eine Ordnung nach Korrespondenzpartnern bereits vorgegeben. Sie erweist sich als höchst sinnvoll und leserfreundlich, zumal die Herausgeber in den Kommentaren auf zahlreiche Querverbindungen verweisen. Insgesamt ist die Edition auf mehr als 50 Bände hin konzipiert, die nach vier Reihen geordnet sind: 1) Briefwechsel mit der Familie, 2) mit Freunden und Künstlerkollegen und 3) mit Verlegern sowie 4) eine Reihe Supplemente mit anderen Quellenschriften und Ergänzungen.

Der ersten Reihe gehört der vierte und letzte Band des Briefwechsels von Clara und Robert Schumann an. Der „Braut- und Ehebriefwechsel“, wie er noch im Editionsplan bezeichnet wird, bildete bereits für ihre Verfasser einen besonderen Schatz und wurde von ihnen mit der Absicht einer Drucklegung geordnet und aufbewahrt. Auszüge der innigen Liebesbriefe sind in der Redaktion von Clara und Marie Schumann bereits in die frühe Schumann-Literatur eingegangen. Nach der unvollständigen Ausgabe von Eva Weissweiler werden sie hier erstmals komplett in kritischer Lesart vorgelegt und um weitere Korrespondenzstücke wie Geschenke und Noten (etwa Widmungsexemplare) ergänzt. Als vierter Band umfasst er die Zeit von Clara Wiecks dritter Konzertreise nach Hamburg und Bremen vom 3. Februar bis 11. März 1840 bis hin zu den letzten Geburtstagsgeschenken an Robert vom 8. Juni 1856. Damit wird die gesamte Zeitspanne des ehelichen Zusammenlebens umspannt,

die in der Biographik beider gerade unter genderspezifischem Aspekt so umstritten ist. Gleich auf den ersten Blick fällt auf, um wieviel zahlreicher und umfangreicher die Briefe Claras ausfallen, während Robert weniger und recht kurz schreibt. Leise Vorwürfe und Entschuldigungen bleiben nicht aus. Der Vorteil einer ungekürzten Gesamtausgabe besteht vor allem darin, dass sie nicht auf einen Aspekt begrenzt bleibt, sondern die gesamten Lebensumstände der Protagonisten in der Eigenperspektive zu erfahren erlaubt. So geht es in den Briefen um wirtschaftliche Fragen, um Reiseprobleme, um Kunst-Eindrücke und um die Einschätzung von Freunden und Bekannten, die recht ungeschminkt charakterisiert werden. Insbesondere Clara ist beispielsweise sehr entschieden in ihrer Aversion gegen Gustav Adolf Keferstein, die Jüdin Emma Meyer kam für beide als Brautjungfer nicht in Frage.

Der Freundes- und Künstlerbriefwechsel ist am umfangreichsten. Band 5 beinhaltet die Briefwechsel mit (chronologisch) Richard Wagner, Franz Liszt (sowie Carolyne von Sayn-Wittgenstein), Franz Brendel, Richard Pohl und Hermann Levi. Sind auch viele der Briefe bereits gut bekannt, so stellt der Band sie doch in einen größeren Zusammenhang, der die streitbare Auseinandersetzung der Zeit um den Fortschritt der Musik in vielen Facetten genauer erkennen lässt. Bereits das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem Ehepaar Schumann und Liszt von gegenseitiger Hochachtung und Freundschaft bis zu entschiedener Ablehnung tritt in den Briefen deutlich zutage. Gerade die Abwendung von Brendel und Pohl hin zu den Neudeutschen gewinnt in den Briefen scharfe Kontur. Selbst das familiäre Verhältnis, das Levi seit 1863 mit Clara verband, litt später unter seiner Zuwendung zu Wagner, wenn es auch nicht abbriss. So wie in diesem Band die Briefpartner nach inhaltlichen Gesichtspunkten zusammengestellt worden sind, so sind die Herausgeber auch in Band 12 der Serie II nicht geographischer

Zusammengehörigkeit gefolgt, sondern haben Claras Korrespondenz mit deutschen Fürsten- und Adelshäusern in der Zeit von 1853 bis 1896 gebündelt. Die Briefe verdeutlichen die bedeutende Rolle, die der Adel im 19. Jahrhundert immer noch im Musikleben gespielt hat. Dass damit gängige musikgeschichtliche Darstellungen nach ideengeschichtlichen Leitgedanken korrigiert werden, unterstreicht die Bedeutung derartiger Quelleneditionen.

Die Berücksichtigung geographischer Zusammengehörigkeit der Briefpartner, der Serie II im Allgemeinen folgt, erweist sich als sinn- und hilfreich in den Bänden 15 (Leipzig 1843–1896) sowie 17 und 18 (Berlin 1832–1883 bzw. 1856–1896). Nicht nur die Fülle an unbekannt Namen, die hier auftaucht, bereichert das Wissen um die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beträchtlich, auch bekanntes Wissen wird erheblich vertieft. Die separaten Einführungen, die jedem Briefwechsel vorangestellt sind, fassen jeweils den Stand der Forschung zusammen und enthalten Hinweise auf zusätzliches Quellenmaterial zur Thematik. Sie sind nicht nur bei unbekannt Adressaten ungemein sorgfältig und weitreichend gefasst, sie stellen auch in bekannten Fällen eine ungeheuer wertvolle wissenschaftliche Dienstleistung dar, für die der Ausgabe besonderer Dank geschuldet ist. Hier gibt es immer wieder auch wertvolle Hinweise auf die persönlichen Netzwerke, die aus den Briefen ersichtlich werden. Allerdings ist das Korpus insgesamt so reich, dass die Informationsfülle keineswegs ausgeschöpft werden kann, sondern vielmehr ein Quellenmaterial bereitstellt, das noch lange Anregung und Basis weiterer Arbeiten bilden wird.

Den Briefwechseln der Komponisten mit ihren Verlegern galt traditionell immer besondere Aufmerksamkeit, da sie für die Edition von Gesamtausgaben unverzichtbare Informationen enthalten. Über Geschäftsgebaren und Finanztransaktionen geben sie allerdings ebenso Auskunft – Themen, die gerne über-

gangen worden sind. Wenn sich dank einzelner Initiativen das Verlagswesen inzwischen einiger Aufmerksamkeit erfreut, so dient dies der längst überfälligen Rehabilitation eines wesentlichen Trägers der Musikgeschichte. Wie weit über Editionsangelegenheiten hinausgehend Verleger in das Musikleben eingebunden waren, belegt einmal mehr der Briefwechsel zwischen Clara Schumann und dem Verlag Breitkopf & Härtel (1856–1895). Mit dem Tod Robert Schumanns wurde Hermann Härtel zu einem vertrauten Freund, mit dem sie die Sorgen um ihre Familie besprach. Erst allmählich gewannen geschäftliche Angelegenheiten wieder Bedeutung, als Clara Editionen der Werke Frédéric Chopins und Robert Schumanns betreute. Nachdem Raymund Härtel noch Gesamtausgabe und instruktive Ausgabe der Klavierwerke Schumanns initiiert hatte, wurde der Verlagskontakt mit Oskar von Hase noch intensiver, aber auch immer geschäftsmäßiger. Die zahlreichen Themenfelder, die sich eröffnen, skizziert Michael Heinemann in seiner wie immer höchst instruktiven Einführung bis hin zur Frage des Schumann-Bildes, das von den ersten biographischen Publikationen mit geprägt worden ist. Eine im gegebenen Zusammenhang kleinlich anmutende Korrektur der Einleitung sei angebracht, da sie auf eine in unserem Fach verbreitete Nachlässigkeit historischer Staatenbildung gegenüber verweist. Die Städte Wien und Prag waren zur Zeit des Deutschen Bundes (1815–1866) kein „europäisches Ausland“ (Serie III, Bd. 9, S. 12). Angesichts der stark ideologisierten Diskussionen um „nationale Musik“ sollten die historischen Grundlagen peinlich genau beachtet werden.

Groß angelegte Editionsprojekte haben sich keineswegs erledigt, vielmehr belegt die Schumann-Briefedition eindrucksvoll ihre Bedeutung für den innovativen Fortschritt einer Musikgeschichtsschreibung, die sich historisch-kritischen Maximen verpflichtet weiß.

(Januar 2018)

Helmut Loos

RICHARD TARUSKIN: Russian Music at Home and Abroad. New Essays. Oakland: University of California Press 2016. X, 560 S.

Sieben Jahre nach *On Russian Music* (University of California Press 2009) hat sich Richard Taruskin mit einer neuen Sammlung von Texten zur russischen Musik zurückgemeldet, der nunmehr dritten seit *Defining Russia Musically* (Princeton University Press 1997). Dass der neue Band statt der kleinformatig feuilletonistischen Gebrauchsprosa, die *On Russian Music* charakterisiert hatte, erneut längere, im engeren Sinne wissenschaftliche Aufsätze vereint, wie im Vorwort zu lesen, trifft nur teilweise zu: Zwar stellt die Hauptmasse der insgesamt 20 Texte verschriftlichte akademische Vorträge dar, darunter viele Keynote lectures auf einschlägigen Konferenzen rund um den Globus; es gibt aber auch diesmal Programmhefttexte, Zeitungsfeuilletons und eine Buchrezension. An die Breite der hermeneutischen Aufsätze aus der Sammlung von 1997 knüpfen formal gesehen nur wenige der neuen Texte an, beispielsweise ein geistesgeschichtlich und werkanalytisch gleichermaßen erhellendes Porträt von Arthur Lourié, das bereits als Buchkapitel in dem von Klára Mórícz und Simon Morrison herausgegebenen Band *Funerary Games in Honor of Arthur Vincent Lourié* (Oxford University Press 2014) diente. Auch die meisten anderen Texte sind so oder in *ähnlicher* Form bereits im Druck erschienen; seltsamerweise fehlt diese Herkunftsangabe im Fall des Aufsatzes „What’s an Awful Song Like You Doing in a Nice Piece Like This? The Finale in Prokofieff’s *Symphony-Concerto*, Op. 125“, der erstmals 2009 in Cambridge als Vortrag auf der Konferenz „1948 and All That: Soviet Music, Ideology, Power“ zu hören war und dann in der Zeitschrift *Three Oranges* 20 (November 2010) veröffentlicht wurde; sie fehlt auch für den ersten Text des Bandes, „Non-Nationalists, and Other Nationalists“ (*19th-Century Mu-*

sic 35/2, Fall 2011). Man mag die verlegerische Bündelung solch heterogenen und teilweise sehr leicht zugänglichen Materials – auch wenn es gelegentlich noch eine *Überarbeitung* und Erweiterung erfuhr – kritisch hinterfragen, aber zweifellos kommt sie demjenigen, der an Taruskins exzeptioneller Expertise zur russischen Musik interessiert ist, entgegen, und die formale Gestalt der Texte hat nur sehr bedingt mit ihrem jeweiligen Erkenntniswert zu tun. In einer Hinsicht grenzt sich der neue Band dezidiert von seinem unmittelbaren Vorgänger ab: Mit einer Ausnahme gibt es diesmal keine Postscripta, in denen Taruskin kritische Einwände zu seinen Texten und Thesen seziert, um abschließend seinerseits ex cathedra seine Widersacher zu kritisieren – ein Vorgehen, das in der Fachwelt nicht nur Sympathie hervorgerufen hat. Was aber nicht bedeutet, dass die vorliegende Sammlung gänzlich den polemischen Biss verloren hätte, für den der Autor bekannt ist.

Veranlassung zur Klage *über* historiographische Missstände, Stereotype und Legendenbildung bezüglich der russischen Musik gibt es für Taruskin genug. Das wird nirgends deutlicher als in der voluminösen Introduction, die direkt an ihr Analogon in *On Russian Music* anknüpft – im Sinne einer Enttäuschung. Während dem Autor 2009 der Zenit des *über* russische Musik verbreiteten „nonsense“ *überschritten* schien und ein neues Zeitalter seriöser, entmythologisierter und entideologisierter Geschichtsschreibung angebrochen, fällt das Fazit anno 2016 eher düster aus, nämlich wie eine ironische Invertierung des als Epigraph wiedergegebenen Diktums von Dmitrij Lichačëv, wonach das Gute, Wahre und Schöne auf ewig aneinander gekoppelt wären: In Putins Russland ist per Gesetzgebung auch *Čajkovskijs* Homosexualität zum Tabu geworden (und wird ministeriell, entgegen aller Evidenz, mit grotesken pseudo-wissenschaftlichen Belegen geleugnet), während zeitgleich Robert Craft zum Zwecke der Sensation Igor Stra-

vinskij eine bisexuelle Phase andichtet (das für Taruskin ironisch „Wahre“); die als Fake entlarvten ‚Zeugenaussagen‘ des Solomon Volkov erfahren mitunter eine Rehabilitierung aufgrund ihrer vermeintlichen höheren poetischen „Wahrheit“, werden also noch immer als alternative facts zu *Šostakovič* akzeptiert (das ironisch „Schöne“); und im Konzertleben ist ein Bewusstsein für den Primat des Ethischen vor dem *Ästhetischen*, wenn es um politisch schwer belastete oder mit solcher politischen Belastung spielende Werke geht, weder unstrittig noch etabliert (das ironisch „Gute“).

In gewisser Weise sieht sich Taruskin also mit der Begrenztheit seines eigenen aufklärerischen Bemühens konfrontiert, das die Neubetrachtung der russischen Musik in postsowjetischer Zeit zwar auf maßgebliche Weise beflügelt und geprägt hat, aber Regressionen und Verweigerungshaltungen eben nicht verhindern kann. Ginge es nur um strittige historische Sachverhalte wie etwa Klavierstimmungen im 18. Jahrhundert, wäre das alles im Rahmen eines Fachdiskurses nicht nur bequem auszuhalten, sondern sogar wünschenswert als lebendiger Widerstreit der Meinungen und Erkenntnisse, und seien sie auch exzentrisch. Doch bei Taruskin – und das liegt ebenso sehr an seinem Gegenstand wie an seiner profession de foi – geht es letztlich immer um mehr als historische Faktentreue (die nach sieben Jahrzehnten sowjetischer Geschichtsschreibung ohnehin nicht immer einfach zu erlangen ist) und *überhaupt* Faktengebundenheit (die auch lange nach den ideologischen Denkschablonen des Kalten Krieges nicht immer zur obersten Maxime avancierte): Moralische Kriterien fließen allenthalben mit ein, sowohl in Bezug auf das historische Material als auch auf die Position und Intention derjenigen, die sich mit ihm beschäftigt haben und heute beschäftigen. Dieser moralisierende Grundzug ist sicherlich ein markantes Merkmal von Taruskins Reden und Schriften insgesamt, er entfaltet sich aber

besonders bei der Beschäftigung mit russischer Musik, was daran liegen mag, dass hier im Laufe der Zeit ein maximales Ausmaß an musikwissenschaftlicher Funktionalisierung und Verzerrung entstanden ist, ein musikologischer Augiasstall, den auszumisten sich Taruskin zur Lebensaufgabe gemacht hat.

Manche der Beiträge dieses jüngsten Bandes gehen *über* Taruskins *ältere* Schriften nicht wesentlich hinaus, vor allem der Stravinskij gewidmete zweite Teil des Buches (zu einem guten Teil den Jubiläumsveranstaltungen des *Sacre du Printemps* entsprossen), der in mehreren Beiträgen gedankenreiche Resümees *über* das Jahrhundertwerk zieht, die naturgemäß stark von seiner Werkmonographie von 1996 zehren. Zusätzlich gestützt auf die seitdem entstandene Literatur zu Pierre Suvčinskij, beschäftigt sich Taruskin aufschlussreich mit Stravinskij's *Poétique musicale* („Stravinsky's Poetics and Russian Music“). Thematisch noch frischer wirkt ein Aufsatz zur Interpretationsästhetik von Stravinskij am Klavier (Mozartaufnahmen im Vergleich mit Béla Bartók). Der hier zutage tretende Anti-Humanismus als künstlerisches Ideal wird auch in zwei Texten zum *Sacre* und zu *Oedipus Rex* deutlich herausgearbeitet, versehen mit der Warnung, die inhärenten politischen Dimensionen – den protofaschistischen Zeitgeist – weder zu *übersehen* noch zu unterschätzen. *Überhaupt* ist Taruskin dort besonders stark, wo er Teile des Monumentes Stravinskij demontiert, seien es dessen hanebüchenen Eigenaussagen oder die liebgewonnenen Einschätzungen der Nachgeborenen.

Gut doppelt so umfangreich und möglicherweise als Ganzes noch interessanter ist der erste Teil des Bandes, der sich mit diversen Aspekten der russischen Musik beschäftigt, wobei auch hier Stravinskij markante Special Guest Appearances hat, insbesondere in den Aufsätzen zur musikhistorischen Bedeutung Nikolaj Rimskij-Korsakovs (*auch* für Stravinskij) und Arthur Louriés (*speziell* für Stravinskij). *Über* diesem ersten Teil

prangen wie ein Menetekel Fëdor Tjutčevs berühmte Verse, man könne Russland nicht mit dem Verstand verstehen, die Taruskin aber als sportliche Herausforderung begreift („And yet we try“), gerade um die russische Musik von den vielen unwissenschaftlichen Zugängen und Perspektiven zu befreien und in ein rationaleres Licht zu stellen – und sei es um den Preis der Entzauberung. Diese an mythischem und exotischem Reiz *ärmere*, aber an internationalen Kontexten reichere Position der russischen Musik entwirft der erste Beitrag („Non-Nationalists, and Other Nationalists“), unter anderem anhand von Vladimir Stasovs Schwierigkeiten, um die Jahrhundertwende die *überlebten* nationalistischen Postulate mit der jüngeren Komponistengeneration *überhaupt* noch in Einklang zu bringen. Beginnend mit einem ungewöhnlich breit angelegten Panorama, das von der Geburt des Nationalismus bei Rousseau *über* britische, französische, italienische und amerikanische Revolutions- und Nationalhymnen zur Differenzierung von Staat und Nation in der Musik führt, bietet „The Ghetto and the Imperium“ einen außerordentlich vielfältigen, detailreichen und scharfen Blick auf das Schicksal der russischen und sowjetischen Nationalhymne mit ihren jeweiligen geistesgeschichtlichen und politischen Voraussetzungen und Implikationen – ein Beitrag, der das Thema des Nationalismus in der (ursprünglich als *übernational* gedachten) sowjetischen Musik aus ungewohntem und globalhistorisch verortetem Blickwinkel entfaltet. Eine Breitseite gegen manche Tendenzen der Musiktheorie, historische Entwicklungslinien ganz auszublenden und tonsprachliche Phänomene aus ihrem Umfeld zu abstrahieren, feuert „Catching up with Rimsky-Korsakov“: Im Wunsch, Stravinskij als Originalgenie zu verabsolutieren, sind nicht selten die Verbindungslinien zu Rimskij-Korsakovs Oktagonik etc. marginalisiert oder ganz gekappt worden, und Taruskin setzt diese Genealogie wieder in ihr Recht, indem er zugleich

eine (historisch argumentierende) Theorie der Musiktheorie postuliert; hier nun folgt das einzige Postscriptum, das etwas von der sehr aufgeheizten Diskussion zumal in der US-amerikanischen Wissenschaftslandschaft widerspiegelt.

Überraschend lesen sich Taruskins zuvor unbekannte Sympathie für Sergej Rachmaninov, seine Ehrenrettung für Tichon Chrennikov (u. a. als Unterstützer von Sergej Prokof'evs erster Frau) und Dmitrij Kabalevskij (als erfolgreicher und gediegener Komponist), seine Zustimmung zu der von Gender-Diskursen geleiteten Deutung Inna Narodickajas, dass das weiblich regierte 18. Jahrhundert in der russischen Opernwelt des 19. Jahrhunderts ein Echo fand. Den im Buchtitel aufscheinenden, wirklich neuen Schwerpunkt setzen aber zwei Texte, die sich mit der russischen Musikkultur in der Emigration beschäftigen, dem jüngsten Forschungsgebiet. Beide Male steht Lourié im Zentrum. Sein Anfang der 1930er Jahre in drei sprachlichen Varianten erschienener Aufsatz zur „russischen Schule“ entwickelte die Fiktion einer durch unausgesprochene (oder unaussprechliche) Elemente existierenden Gruppenzugehörigkeit der emigrierten russischen Komponisten; hinter der Fiktion stand der Traum des Eurasianismus, in dem die russische Kultur als eine den *älteren* dominanten germanischen und romanischen Traditionen entgegenstehende, nunmehr universelle Kraft die Welt erobert. Dass und wie Stravinskij nicht nur an den Ideen dieses Traums partizipierte, sondern mit Lourié auch in künstlerischem Austausch stand, und sich beide in ihrem kompositorischen Schaffen beeinflussten, bis hin zu spezifischen Merkmalen, zeigt Taruskin in einer minutiösen Analyse u. a. des *Concerto spirituale*, das Stravinskij's Bemerkung Lügen straft, er habe nie eine Note von Lourié gehört.

Die Lektüre des Buches hinterlässt, entsprechend der Unterschiedlichkeit der Themen und Textformate, einen heterogenen

Eindruck. Nirgends aber hinterlässt sie Enttäuschung: Taruskin ist ein brillanter Stilist, der das *delectare* seiner Leser *über* dem ostentativ vor sich hergetragenen *prodesse* nie vergisst. Das hohe Maß an Selbstreferentialität ist ungewöhnlich, mag auch als maniert empfunden werden (ein *Passus* kommt tatsächlich zweimal vor: vgl. S. 146 und S. 200), kann aber nie verdecken, in welchem enormen Umfang der Autor die russische wie die nicht-russische Forschungsliteratur des Faches wie auch in den benachbarten Disziplinen zur Kenntnis nimmt und so den wissenschaftlichen Diskurs und Austausch ebenso befruchtet wie befördert und kritisch erweitert. Seine mannigfaltigen Denkanregungen gehen weit *über* das Thema der russischen Musik und selbst der Musikwissenschaft hinaus.

(April 2018)

Christoph Flamm

Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen. Hrsg. von Gordon KAMPE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 259 S., Abb. (Folkwang Studien. Band 17.)

MARIA GOETH: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 358 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 93.)
Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Uwe WIRTH. Stuttgart: J. B. Metzler 2017. X, 415 S., Abb.

Wenn in dichter Folge neue Bücher zu Komik und Humor vorgelegt werden, lässt sich sicherlich nicht von Zufall sprechen. Das Thema behauptet seit der Antike seine dankbare Beliebtheit. Es wird entsprechend in nahezu allen Disziplinen immer wieder gern und mit gelegentlich ja auch neuen Perspektiven aufgegriffen. Auch die Musikwissenschaft verschließt sich dem Reiz des Themas nicht. Die Kontingenz, gleich drei so fabelhaft unterschiedliche Themendurch-

führungen anzeigen zu können, ist jedenfalls erfreulich.

Zum Brüllen! sammelt die Beiträge eines interdisziplinären Symposiums über das Lachen an der Folkwang Universität der Künste Essen. Herausgeber Gordon Kampe (seit 2017 nun nicht mehr in Essen, vielmehr auf einer Professur in Hamburg) ist Komponist, Musiktheoretiker, Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker, seinerseits also bereits bestens breit aufgestellt. Zur Musik in Praxis, Wissenschaft, Theorie und Pädagogik hinzugewinnen konnte er für diese Tagung philosophische, kultur-, literatur-, theater- und medienwissenschaftliche Perspektiven. Die ersten drei Beiträge erläutern einleitend Konzepte und Theorien zu Humor, Witz und Ironie. Durchaus gewinnbringend lesen sich die Reflektionen von Konrad Bach: „Warum die Thrakerin lacht. Gedanken zu einem Nebeneinander von *Superiority*, *Relief* und *Incongruity*“. Als Ergebnis des Beitrags „konkurrieren die drei Hauptströmungen in der Lachforschung [...] nicht, vielmehr ergänzen sie einander“ (S. 22), indem sie auf unterschiedlicher Ebene Anlass, Situation und Wirkung des Lachens ansprechen. Das überzeugt. Freilich: Die eingangs ausgesprochene Gegenthese, nämlich dass die drei Aspekte „miteinander konkurrieren“ (S. 9), findet sich im Text gar nicht ausgeführt. So bleibt am Ende der Eindruck eines Zirkelschlusses. Lorenz Aggermann setzt beim „Verstehen“ an: Lachen als „paradigmatische Form des Begreifens“ (S. 29) jenseits der *ratio* („Unheimlich virtuos. Über die Grenzwertigkeit von Lachen“). Die „entscheidende Kraft der Virtuosität“ (S. 36) bringt der Autor über jene Ordnungen ins Spiel, die das Subjekt „entscheidend determinieren“ (S. 43), die es in souveräner Verfügbarkeit indes auch auszuspielen verstehen. Ein wenig irritiert, wie wenig gerade diese beiden theoretischen Konzeptbeiträge aufeinander abgestimmt scheinen. Die Geschichte der thrakischen Magd etwa findet sich hier wie dort mit jeweils höchst unterschiedlichen

Quellen, Zuschreibungen und Inhalten aufgegriffen. Auch beschreibt Bach über drei Seiten hinweg, welche „große Beliebtheit“ sich das aus Überlegenheit resultierende Auslachen erfreut (S. 10–12), Aggermann indes beklagt wenige Seiten später, dass „generell die negativierende Seite des Lachens [...] erstaunlich selten thematisiert“ werde (S. 31). Mit reichen Zitaten aus lachtheoretischen Modellen und eingestreuten Witzen behandelt Andreas Rauh das Thema atmosphären- und wahrnehmungstheoretisch: „Zum Lachen in den Keller? Atmosphären des Lachens“.

Die nächste Sektion widmet sich Einzelaspekten unterschiedlicher Disziplinen, so der Verschmelzung von Fremd- und Selbstbildern des Jüdischen mit Stereotypen des jüdischen Humors (Caspar Battagay: „Lachen als Tradition. Die Erfindung des jüdischen Humors“; wobei der begriffsprägende Klassiker von Salcia Landmann *Der jüdische Witz*, Olten 1960, unbenannt bleibt, lediglich die spätere Sammlung *Jüdische Witze* findet sich in einer Fußnote erwähnt), der Doppelfunktion des Lachens zwischen Komödie und Tragödie bei Shakespeare (Sibylle Baumbach: „The worst returns to laughter‘: Tragikomisches Lachen in Shakespeares Theater“) und der Aufarbeitung von juristischer Literatur zum Thema Humor und Lachen (Katharina Towfigh: „Nichts zu lachen: Recht – eine ernsthafte Angelegenheit?“).

Drei grundlegende Beiträge verweisen übergreifend auf die Ambivalenz und tiefere Bedeutung von Scherz, Satire, Ironie und weiteren Formen des Komischen in der Musik. Grundsätzlich erweist sich das Lachen nicht selten als Komik mit doppeltem Boden, wie ja auch die ursprünglich zum Lachen zwingende Figur des Clowns sich zunehmend zum Tropus des Grusel- oder Horrorclowns verändert. Ausgehend vom ästhetischen Wandel um 1800 im Zeichen einer *Idee der absoluten Musik* (Carl Dahlhaus, 1978) und der Dichotomie von *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (Bernd Sponhe-

er, 1987) unternimmt Andreas Jacob unter dem programmatischen Titel „Nicht lustig“ eine tiefeschürfende „Problematisierung des Humors und des Witzigen in der Musik“. Die normative Setzung eines ästhetischen Sollens führt die Kategorien des Komischen in der Kunstbetrachtung in eine entsprechende Gegenposition. Dies reicht von der Ideenwelt des Erhabenen bei Jean Paul bis zum rigorosen Musikmoralismus eines Theodor W. Adorno. In diesem immer begrenzteren Skopus bleibt einzig der Humorbegriff in seiner durch Jean Paul geprägten Dignität eine Kategorie, in der selbst die Musik Beethovens beschrieben werden konnte. Stefan Drees nimmt, ausgehend von Frankensteins klanglich subtil differenziertem Gelächter bei Mary Shelley, „Das Lachen als Klangsignatur des Unheimlichen“ auf. Seine anschaulich reflektierten Ausführungen entwerfen ein vieldeutiges Panoptikum und Panakustikum an Lacharten in Mauricio Kagels Komposition *MM 51. Ein Stück Filmmusik für Klavier* (1976), vor allem aber in Filmmusiken von Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) über Tim Burtons *Batman* (1989) bis zu Rob Zombies *The House of 1.000 Corpses* (2003) oder Jon Watts *Clown* (2014). Es sind Fusionen akustischer und visueller Signaturen zwischen Faszinosum und Tremendum. Nicht weniger faszinierend vielgestaltig erhellt Gordon Kampe die Doppelbödigkeit des Komischen: „Gefährliches Material: Über das Lachen in neuer Musik“. Seit Robert Burtons Abhandlung über die Melancholie (1621) ist Lachen auch als Symptom psychischer Krankheit konnotiert. In klar und klug ausgewählten Schlaglichtern aus Vokal-, Kammer- und Ensemblemusik, Musiktheater, Performance und elektroakustischer Musik findet sich die vokale Artikulationsbreite des Lachens ebenso beleuchtet wie dessen dramaturgisch subversive Einsatzebenen, darunter „Kontrollverlust“ (Hans-Joachim Hespos), die „Verbindung zwischen religiösem Kult und dem Lachen“ (Karlheinz Stockhausen), „vergifte-

tes Lachen“ (György Ligeti, Luciano Berio, Mauricio Kagel) oder „dunkles Gelächter“ (Adriana Hölszky) sowie „Verlachen der Oberrigkeit“ (Kerim Karagözü) und „gefährdetes Selbstverständnis“ (Trond Reinholdtsen). Einen Reigen von „Liedarten, die das Lachen zum Inhalt und zum Ziel haben“ (S. 189), präsentiert Julia Heimerdinger in ihrem Beitrag zum „Lachlied“. Versanglichungen des Lachens finden sich als Solmisation des Wortes „lachen“ in Arien seit dem 17. Jahrhundert und als komponiertes Lachen („Hahaha“) in Opern seit Mozart (hierzu auch Gerd Rienäcker, „Lachende Opernfiguren“, in: *NZfM* 1996/1, S. 18–23, oder ein Text des Rezensenten zu „Lortzing und Lachen“ im von ihm hrsg. Band *Lortzing und Leipzig*, Hildesheim 2014, S. 337–370). Ganz in den Mittelpunkt treten Lachkoloraturen seit Aubers „L'éclat de rire“ aus *Manon Lescaut* (1856). Der Phänomenologie und Aufzeichnungsweise solcher eigenständiger Lachlieder und Lachcouplets gilt diese Bestandsaufnahme, die von Opern und Operetten des 19. und 20. Jahrhunderts über Varietés und Possen bis zur Pop-, Rock-, Elektro- oder Punkmusik reicht. Malte Sachsse fragt in seinem gedanken- wie literaturgesättigten Beitrag nach der Rolle des Lachens als Konflikt und Chance in musikalischen und musikbezogenen Unterrichtssituationen oder Bildungsprozessen: „Perturbation, Stimulans, Ritornell? Lachen zu Musik aus musikpädagogischer Sicht“. Ein Erzähltext der Schriftstellerin und Musikerin Bianca Stücker rundet den Band künstlerisch ab: „Der Sänger“.

Wünschenswert für diesen so inhalts- und anregungsreichen Band wäre, wie stets, ein Register gewesen sowie ein die Erträge zum Thema einheitlich zusammenfassendes Literaturverzeichnis (etliche Titel begegnen ja regelmäßig wieder, vereinzelt Beiträge enthalten eigene Literaturlisten; zu vermischen ist, soweit ich sah, das hochrangige und höchst aktuelle Merkur-Sonderheft *Lachen. Über westliche Zivilisation* von 2002). Und

schaute man auf die bunt wechselnde formale Uneinheitlichkeit (etwa „Frankfurt am Main“ vs. „Frankfurt a. M.“ vs. „Frankfurt/Main“, „hrsg. von“ vs. „hrsg. v.“, „hrsg.“ vs. „hg.“, Reihentitel kursiv vs. recte, mit Gleichheitszeichen vs. ohne, englische Titel in Groß- vs. Kleinschreibung, Verlagsnamenreihung mit Schrägstrich vs. Komma, Erstaufgaben teils genannt, teils nicht, bei Internetadressen heißt es wechselnd „Zugriff“, „letzter Zugriff“, „letzter Aufruf“ oder „Stand“, teils fehlt das Zugriffsdatum ganz, das System bibliographischer Abkürzungen wechselt ebenso von Aufsatz zu Aufsatz wie die Kursivierung von Werktiteln, selbst die Entscheidung, was eine Monographie resp. Reihe ist, wird uneinheitlich getroffen, vgl. etwa die divergente Zitation, bis hin zu unterschiedlichen Seitenangaben, von Freuds Schrift *Der Witz* [...], S. 31 FN 3 und S. 65 FN 17 etc.), so bleibt die Frage, ob es für einen Sammelband in einer renommierten Hochschulschriftenreihe wirklich eine gute Idee ist, auf einheitliche Redaktionsrichtlinien ganz zu verzichten?

Sorgfältig lektoriert erscheint die zeitgleich im selben Verlag vorgelegte Münchner Dissertation von Maria Goeth: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen*. Goeths Ausgangslage ist zunächst einmal das Vermutete und Gewohnte. Lässt sich die Quintessenz des Sammelbandes *Zum Brüllen* in ein „Nicht lustig!“ zusammenfassen, so geht Goeth von einer prinzipiell heiteren und erheiternden Rolle des Humors aus, ja, sie selbst greift den Topos auf, es „mit einem unernsten Thema“ (S. 14) zu tun zu haben. Das ernsthafte Unterfangen der Autorin ist es indes, „Strategien musikalischer Humorproduktion zu beschreiben“ und eine mehrschichtige „Taxonomie musikalischen Humors“ (S. 14f.) auszuarbeiten. Dies geht sie in vierundzwanzig Kapiteln umfassend und systematisch an. Dass die Literaturbasis nicht ganz so düster ist, wie es die Autorin einleitend vorgibt, zeigt immerhin doch auch ihre eigene „Bestandsaufnahme“

mit einer beachtlichen Reihe von Vorstößen zwischen 1931 und 2015. Doch bilden die unberührten Auen für eine Dissertation natürlich noch stets eine angemessene Exordialtopik. In diesem Kontext steht auch die gleich vielfach wiederholte Erkenntnis, selbst Generationen von Forschern aller nur möglichen Disziplinen sei noch nicht die erschöpfende oder gar einheitliche Humorformel gelungen. Festzustellen bleibt jedenfalls: Es liegt mit dieser Arbeit nun eine gründliche und auch theoretisch-methodisch fundierte Studie zum Thema vor.

Goeth setzt ganz vorne an: Auf die Etymologie der Begriffe und ihren Bedeutungswandel folgt eine systematische Darstellung historischer Humorthorien in Thesen und Kritik. Wohl kaum ein Ansatz zwischen Kultur- und Sprachwissenschaften, Rhetorik, Philosophie, Soziologie, Anthropologie und Religion sowie Psychologie und Neurologie bleibt unerwähnt, so dass sich die Fülle des Erlesenen zuweilen dann doch in auflistenden Übersichten erschöpfen muss. Quellen und Literatur zwischen Platon und Manfred Spitzer werden ausgiebig zitiert, kommentiert, miteinander verbunden, gegeneinandergestellt. Wenn auch insgesamt der Charakter einer historisch aufarbeitenden Studie überwiegt, unternimmt die Autorin, ausgehend von David Hurons Modell der Erwartungshaltung, den Versuch einer eigenen Festlegung auf eine „Angemessenheitstheorie“, die sie als „pragmatisch“ kennzeichnet (Kapitel 4) und über Kommunikationsmodelle austestet (Kapitel 6). Auch die „Gegner des musikalischen Humors“ (S. 55) kommen zu Wort, exemplifiziert an einem Streit um die Möglichkeiten des Komischen in der Musik, der „Schütze-Stein-Kontroverse“ zwischen 1817 und 1892.

Die beiden Hauptteile II und III widmen sich „Strategien musikalischen Humors“. Hier differenziert die Autorin Strategien, „die vorwiegend mit einem einzelnen musikalischen Elementarfaktor operieren“ und solche „mit mehreren musikalischen

Elementarfaktoren gleichzeitig“. Läuft die Wirkung der einen Humorstrategie auf den punktuellen Effekt hinaus, so spielt die andere mit Kontexten. Die einzelnen Elementarfaktoren separiert Goeth, was eine synchrone Gegenüberstellung vergleichbarer Humorstrategien über musikalische Einzelaspekte erlaubt. Aspekte wie Dynamik, Rhythmik, Melodieführung, Pausen, Harmonik, Form oder Klangfarbe führt sie einzeln an, jede Ebene mit Kurzbeschreibungen, Fallbeispielen und verbindenden Erläuterungen. Humorstrategien lassen sich nicht weniger differenziert innerhalb bestimmter Gattungen darstellen und in ihrer Bindung an charakteristische Stoffe aufzeigen. Bei Tierlauten etwa erweist sich die Komik nicht einmal als ein Merkmal an sich, vielmehr gebunden an den Stellenwert des betreffenden Tieres „zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Kulturkreis“ (S. 159).

Zentral für jene durch zugleich mehrere Elemente bestimmten Humorstrategien ist die Ebene „Humor durch Parodie“ (Kapitel 16ff.), exemplifiziert in Werken, Stilen oder Gattungen. Ein zentrales Kapitel dieses Teils widmet sich zudem, eingeleitet durch einen Exkurs zum „Foster-Jenkins-Phänomen“ (S. 225), dem „Humor durch (beabsichtigten) Dilettantismus“. Schlichtheit, Geläufigkeit und Tumult bilden weitere Humorstrategien. Eine eigene und vielgestaltige Ebene vokaler Humorstik stellt das Zusammenspiel (oder gerade nicht Zusammenspiel) von Text und Musik dar (Kapitel 21). Abgerundet wird der durch seine Fülle überwältigende Band durch Randbereiche des Visuellen (Augenmusik, Solmisation, Spielanweisungen, visueller Humor durch Aufführungspraxis und schließlich „Humor an den Grenzen von Musik“ in Aktions-, Performance- und Konzeptkünsten [Kapitel 24; mit einem eigenen, aber einzigen und formal merkwürdig freistehenden Unterkapitel „24.1: Spieltrieb“]). Immer wieder überschneiden sich naturgemäß Phänomene, so dass innerhalb dieses fein verästelten Strategiesystems mitunter

komplexe Querverweise entstehen (ein Beispiel nur ist S. 190f.: Jacques Offenbachs *Galop infernal* als parodistischer Gegenentwurf zu Christoph Willibald Glucks „Danzelle furie“ aus *Orfeo ed Euridice* seinerseits aufgegriffen von Camille Saint-Saëns im *Carneval des animaux* mit der Strategie der „Überdehnung“ [hierzu Kapitel 13.3] sowie der Methode „Humor durch Dilettantismus“ [hierzu Kapitel 17]).

Die vorgestellte Fülle an Beispielen (das Komponisten- und Werkregister umfasst zehn engbedruckte Seiten von Charles Valentin Alkans *Marcia funere sulla morte d'un pappagallo* bis Bernd Alois Zimmermanns *Musique pour les soupers du Roi Ubu*) erlaubt indes stets nur streiflichtartige Rundblicke, als intensiv reflektierte Kurzdurchführungen der exponierten Theorien und Reflexionen. Anregungen jedenfalls finden sich genug zum weiteren betrachtenden Stehenbleiben und zu tiefergehender Analyse (Goeth selbst verweist etwa auf eine eigene ausführlichere Studie zu Paul Hindemiths *Ouverture zum „Fliegenden Holländer“*, S. 231).

Zwanzig Seiten Quellen- und Literaturverzeichnis kennzeichnen die Belesenheit der Autorin und die verlässliche Gründlichkeit ihrer Ausformulierungen. Immer wieder zudem erscheinen die Ergebnisse didaktisch zusammengefasst in Thesen und Tabellen, Kurzüberblicken und Kastenfeldern. Das erleichtert Zugang und Zugriff und verleiht der Studie, zumal ein Komponisten- und Werkregister nicht fehlt, den Charakter eines auch zum partiellen Nachschlagen nutzbaren Handbuchs. Nur gelegentlich stören fortgesetzte Regieanweisungen („werden im Folgenden ...“, „Im Folgenden findet sich ...“, „... soll gewidmet sein“ etc.) den inhaltlichen Lesefluss. Ein größerer Seufzer indes, mein ceterum censeo: Wann endlich wird wieder Schluss damit sein, dass selbst so klar und zielgerecht schreibende Autorinnen und Autoren wie Maria Goeth von der momentan offenbar unausrottbaren Zeittendenz Abstand nehmen, ihre Texte mit so allerlei

stets vollständig überflüssigen Tüddelchen zuzustreuen? Was etwa ist der Unterschied zwischen Störquellen (so S. 54) und ‚Störquellen‘ (S. 71), was zwischen außermusikalisch (S. 78) und ‚außermusikalisch‘ (S. 153)? Was überhaupt bedeutet dieser Gestus unseres gegenwärtigen Sozusagenquasigewissermaßen eigentlich garnichtsogemeinten Sprechens (hierzu auch: Franziska Augstein, „Mehr sagen wollen, als der Mut hergibt. Die Anführungszeichen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15. Mai 2010)?

Einen interdisziplinär weiten Rahmen steckt eine weitere, fachlich übergreifende Neuerscheinung zum Thema ab: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Herausgeber Uwe Wirth (zunächst wissenschaftlicher Geschäftsführer und Forschungs koordinator des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin, jetzt Professor für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft in Gießen) legt mit einem Kreis von mehr als dreißig Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern eine komplette Enzyklopädie zum Thema aus dem Blickwinkel aller denkbaren Disziplinen vor. Die „Methodischen Zugänge zum Komischen“ (Kapitel II) umfassen Philosophie, Anthropologie, Psychologie, Medizin und Hirnforschung, Psychoanalyse, Linguistik, Literaturtheorie, Gesellschaft und Politik, Geschlechterverhältnisse und Kultur, die „Mediale[n] Formen des Komischen“ (Kapitel III) konkretisieren Aspekte aus Theater, Prosa, Bildender Kunst, Medien und natürlich auch Musik. Autor hier ist Rainer Dachzelt, promovierter Literaturwissenschaftler, Rundfunkredakteur, Kabarettist und Autor (so etwa für den legendären mehrteiligen Jacques-Offenbach-Zyklus von Michael Quast). Seine Behandlung des Themas „Komik mit musikalischen Mitteln“ (III/24) reicht historisch-systematisch vom affektiven und darstellenden Charakter der Musik etwa seit der Renaissance über den stets unverzichtbaren, da grundsätzlich nicht einholbaren Haydn, von Programmmusik über Formen des Komischen in Oper und

Operette bis zu Tanz und Popmusik. Und sie umfasst spezifische Gattungsfärbungen wie Humoreske, Burleske, Groteske, Scherzo oder Kontrastwirkungen von Musik und Text einschließlich musikalisch-textlicher Parodien. Kleine Ungenauigkeiten im Fließtext (z. B. S. 229f. zu Offenbach: der Librettist „G. [Henri] Meilhac“, Hervé schrieb das Genre nicht weiter, begründete es vielmehr bereits vor Offenbach; S. 231: Tucholsky-Zitat 1996 gg. S. 234: 1997 etc.) mindern den Informationswert nur wenig, die philologische Unzulänglichkeit des am Ende des Kapitels gegebenen Literaturverzeichnisses sammelt sich dann aber doch zum Zuviel: Ein falsch geschriebener Eigenname folgt auf den anderen (Helmut[h] Holzey, Kurt [Karl] Tucholsky, Arthu[e]r Koestler, Johan[n] Georg Sulzer), es fehlen Angaben zu Verlagsort und -jahr, zu Seitenzahlen oder zum Erscheinungsjahr, Mozarts Briefe erscheinen nach der uralten und wiederholt fehlerhaften Schiedermaier-Ausgabe (1914; inzwischen dreimal überholt: Erich H. Müller von Asow 1942, Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch 1962–71, rev. Ulrich Konrad 2005), dafür wird die Steinbeck-Festschrift gleich sechsmal (!) mit stets komplettem und umfassendem Volltitel wiedergegeben (wechselnd mit Punkt und Doppelpunkt): Hein, Hartmut/Kolb, Fabian (Hg.) [./:] *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, Laaber 2010. Hier bleibt auf eine rasche zweite Auflage zu hoffen mit dann helfender Hand von Herausgeber und Verlag (sowie insgesamt einer redaktionellen Grundlinie: So kursieren etwa zu Henri Bergsons vielzitiertes Schrift *Le Rire/Das Lachen* in jedem Unterkapitel des Handbuchs jeweils bunt wechselnde Zitationsangaben – S. 50, 76, 111, 145 und weitere – mit am Ende wohl gut einem Dutzend Erscheinungsjahren, die es, wie auch immer sinnvoll, den Bergson'schen Inhalten zuzuordnen gilt: 1900, 1901, 1904, 1914, 1940, 1972, 1988, 2007, 2011 etc.).

Zu den „Grundbegriffen des Komischen“ (Kapitel I) gehört in diesem so verdienstvoll inhaltsreichen Band – jenseits von geistreichem Witz und intellektueller Überlegenheit – als Beitrag des Herausgebers endlich auch einmal die „Dummheit“ (S. 52–56). Immanuel Kants Kennzeichnung von Dummheit als „Mangel an Urteilskraft ohne Witz“ in Verbindung mit selbstverschuldeter Unmündigkeit führt auf jene „optimale Fallhöhe“ (S. 53), von der aus Ignoranz und Arroganz am Ende nur noch komisch wirken (zu beobachten aktuell an der geradezu skurrilen Wissenschaftsskepsis und Vernunftverweigerung der Trump-Regierung). Nachzutragen im musikbezogenen Kontext bleibt Hanns Eisler, der sich mehrfach „Über die Dummheit in der Musik“ äußerte (publiziert u. a. in *Sinn und Form*, 1958). Robert Musil wollte die Frage gar umgekehrt stellen: „Ist vielleicht die Dummheit musikalisch? Dauernde Wiederholungen, eigensinniges Beharren auf einem Motiv, Breittreten ihrer Einfälle, Bewegung im Kreis, beschränkte Abwandlung des einmal Erfassten, Pathos und Heftigkeit statt geistiger Erleuchtung: Ohne unbescheiden zu sein, könnte sich die Dummheit darauf berufen, daß dies auch ihre Lieblingseigenheiten sind“ (Musil 1978). Doch das ist natürlich wieder eine andere Geschichte.

Ein Nachtrag: Vergessen scheint momentan der Kunsthistoriker und Volkskundler Wilhelm Fraenger, den die Nazis aus seinem Amt und die DDR-Funktionäre aus seiner Partei, der KPD, drängten. Fraengers Vortragsammlung *Formen des Komischen* (1920–21; hrsg. von Michael Glasmeier, Dresden 1995) – sie machte den Rezensenten vor Jahr und Tag erstmals auf die besondere Faszination und die spezifischen Ambivalenzen des Themas aufmerksam – taucht in keinem der drei Bände auf. Wilhelm Fraenger also gilt es, neu zu entdecken. (Januar 2018) *Thomas Schipperges*

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.

Olivier Messiaen neigte wie viele moderne Künstler dazu, sich als genialischer Einzelgänger darzustellen. In den letzten Jahren wurden aus verschiedenen disziplinären Richtungen Anstrengungen unternommen, dieses von der frühen Messiaen-Forschung weitgehend übernommene Selbstbild zu hinterfragen und den Komponisten, sein Schaffen und seine stark katholisch gefärbte Ästhetik und Weltanschauung in einen breiteren historischen Kontext einzuordnen. Neben spezifisch musikalischen Aspekten sind dabei auch eventuelle Einflüsse literarischer und theologischer Quellen zunehmend in den Blick geraten.

Der englische Romanist Richard D. E. Burton hatte bereits ein Buch über Francis Poulenc vorgelegt, bevor er seine Messiaen-Studie begann, die aufgrund seines frühen Todes 2008 unvollendet geblieben ist. Bis auf das fehlende „Conclusion“-Kapitel war das Manuskript jedoch so weit gediehen, dass man seine postume Publikation durch Roger Nichols nur begrüßen kann. Obgleich sich der Forschungsstand gerade zu den theologischen Quellen Messiaens seit dem Jubiläumsjahr 2008 weiterentwickelt hat, bietet der Band vor allem literatur- und kulturgeschichtlich viel Neues.

Erklärungsbedürftig erscheint die gewählte Zeitspanne: Sie umfasst die Werke der 1940er Jahre (zwischen Messiaens Kriegsdienst und seiner Hinwendung zu einem atonalen, protoseriellen Stil), mit denen dem Komponisten sein eigentlicher Durchbruch gelang, aber auch die beiden Liederzyklen aus den späten 1930er Jahren (*Poèmes pour Mi; Chants de terre et de ciel*). Der Grund dafür liegt zum einen darin, dass Burton als Literaturwissenschaftler besonders an dem schmalen Corpus der Vokalwerke Messiaens

interessiert ist, zu denen dieser stets selbst die Texte schrieb und die in dieser Phase besonders stark vertreten sind; zum anderen darin, dass er offenkundig ein Faible für Interferenzen zwischen Werk und Leben hat und dabei in den Liederzyklen, die Messiaen seiner ersten Frau und seinem Sohn widmete, besonders fündig wird. Diese Interessen bestimmen auch die formale Anlage des Bandes, bei der drei Kapitel zu religiösen Werken umrahmt werden von zwei Abhandlungen über „Agape and Eros“, in denen sich Burton anhand der Liederzyklen sowie der „Tristan-Trilogie“ der bereits vielfach diskutierten Dreiecksbeziehung Messiaens zu Claire Delbos und Yvonne Loriod im Spannungsfeld seiner Religiosität annimmt.

Der Gesamteindruck des Buchs bleibt zwiespältig. Auf der einen Seite fasziniert das außerordentlich breite Panorama an Figuren und Werken der französischen Kulturgeschichte, das Burton entrollt und in einer eleganten Diktion sehr lebendig darzustellen weiß. Es umfasst nicht nur Literatur und Religion, sondern auch Exkurse zum Film und – im Zusammenhang mit dem *Quatuor pour la fin du temps* – ein eindrückliches Porträt der kollektiven Gefühlslage in Frankreich nach der Niederlage von 1940. Auf der anderen Seite bleibt zweifelhaft, inwieweit die vielen Gegenüberstellungen und Vergleiche zu einem tieferen Verständnis von Messiaens Schaffen und Leben beitragen. Ist es wirklich notwendig, den von Burton zusammengetragenen Katalog von Literaten des *Renouveau catholique* zu kennen, die ebenfalls in komplizierten Beziehungen lebten, um Messiaens Dreiecksverhältnis besser zu verstehen, das doch durch ganz spezifische Umstände geprägt war (die langjährige Nervenkrankheit seiner ersten Frau)?

Tatsächlich ist das Ergebnis von Burtons vielfältigen komparatistischen und interdisziplinären *Rapprochements* überwiegend negativ: Wie er selbst hervorhebt, unterscheidet sich Messiaen von den meisten zum Vergleich herangezogenen zeitgenössi-

schen Künstlern und Autoren dadurch, dass er die starke soziale Komponente, die viele Vertreter des *Renouveau catholique* prägte, nicht teilt, sondern vielmehr ganz auf das Verhältnis des einzelnen Gläubigen zu Gott ausgerichtet ist. Die religiösen Inhalte, die Messiaen in seinen Werken thematisiert, bleiben – anders als seine künstlerischen Ausdrucksmittel – eher konservativ und in den Bahnen des von der Kirche sanktionierten. Scheint Burton insoweit Messiaens Selbstbild des Einzelgängers zu bestätigen, so fragt es sich doch, ob man nicht auch andere Vergleichsobjekte hätte wählen können und müssen. Wenn Messiaen mit der damaligen literarisch-religiösen Avantgarde wenig gemeinsam hatte, schließt dies nicht aus, dass er durch andere, konservativere und gegebenenfalls künstlerisch weniger ambitionierte Schriften seiner Zeit geprägt wurde (etwa durch das, was Burton auf S. 92 vage als „Catholic pietism of l'entre-deux-guerres“ bezeichnet).

Hier zeigt sich das Problem, dass Burton gern die Perspektive des Kultur- und Religionshistorikers mit der des Literaturkritikers vertauscht, der primär von seinen eigenen ästhetischen Vorlieben ausgeht und stets auf prägnante Werturteile zielt. Nun ist eine kritische Sicht auf Messiaen und seine Werke, wie Herausgeber Nichols betont, zweifellos willkommen. Burtons Wertungen erscheinen jedoch deplatziert bei reinen Instrumentalwerken wie den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, wo ihm schlicht die Fachkompetenz fehlt. Und bei der *Turangalila-Symphonie* übergeht er den umfangreichen Kommentar Messiaens in Band 2 des *Traité de rythme*, der auch für die inhaltliche Deutung wichtige Anhaltspunkte liefert.

Die stärksten Teile des Bandes sind letztlich die detaillierten Analysen und Interpretationen der Gesangstexte Messiaens, auch und gerade zu religiösen Werken wie den *Trois Petites Liturgies de la présence divine* (1943/44), einem Schlüsselwerk, das außerhalb Frankreichs immer noch zu we-

nig bekannt ist. Hier vermag Burton auf der Basis seiner stupenden interdisziplinären Belesenheit wesentliche neue Einsichten zu vermitteln: sowohl zu den vom Surrealismus beeinflussten Ausdrucksmitteln als auch zum theologischen Gehalt. Ebenso erhellend sind seine Ausführungen über das Verhältnis des Klavierwerks *Visions de l'Amen* zu den Schriften Ernest Hellos und seine Differenzierung zwischen neoplatonischem Dualismus, zu dem Messiaen immer wieder neigt, und Pantheismus, von dem er sich fernhält. Schade ist, dass Burton solche Differenzierungen stets nur im Rahmen kritischer Werkinterpretationen vornimmt und sich nicht die Mühe gemacht hat, Messiaens literarisch-religiösen Bildungsweg historisch-systematisch zu rekonstruieren.

Ist man sich dieser Einschränkungen bewusst, kann man Burtons Buch mit großem Gewinn lesen, denn es liefert neben vielen neuen Einblicken vor allem in die Vokalwerke Messiaens ein fesselndes kultur- und ideengeschichtliches Panorama seiner Zeit, wie es so wohl kaum ein anderer Autor entwerfen könnte.

(März 2018)

Stefan Keym

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., Abb., Nbsp. (Collection Symétrie Recherche. Série 20–21.)*

Olivier Messiaen hat seine Technik der Entlehnung fremder Werke folgendermaßen umschrieben: „Alle diese Entlehnungen (emprunts) werden durch ein verfremdendes Prisma (prisme déformant) unserer (Musik)sprache gehen, sie werden von unserem Stil ein unterschiedliches Blut, eine unerwartete rhythmische und melodische Couleur erhalten, wo Fantasie und Recherche sich vereinen werden, um die geringste Ähnlich-

keit mit dem Modell zu zerstören.“ (S. 56.) Obgleich Messiaen einige dieser Entlehnungen selbst analysiert hat, wurde sein Prinzip der Entlehnung bislang nie systematisch untersucht. Die wenigen bekannten Beispiele wurden als akzidentielle Kompositionsverfahren eingestuft, die neben vielen anderen Verfahren Messiaens Stil prägen.

Das Autorenkollektiv um Yves Balmer, einen Analyse- und Theorieprofessor des Pariser Conservatoire, legt nun eine umfassende, quasi enzyklopädische Untersuchung des Entlehnungsprinzips vor, die zu einem vollkommen neuen Messiaen-Bild führt: Demnach ist das Prinzip der Entlehnung für das Gesamtwerk Messiaens ein essentielles, wenn nicht sogar *das* essentielle Kompositionsprinzip. Eines der Hauptprobleme der Analyse besteht darin, dass die Entlehnungen – bis auf sehr wenige Ausnahmen – fast nie als Zitate erkennbar sind, sondern durch die verschiedenen Transformationsverfahren Messiaens in der Tat meist jegliche Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen Modell verloren haben. Ein zweites Problem besteht darin, dass Messiaen zwar gerne seine Modelle benennt, sie aber selten präzisiert. Wendungen wie „Die Form hat einige Analogie mit einem Rigaudon Rameaus“, das Cellosolo „hat eine Analogie zu indischen Jâtis und Ragas“, „die Melodie hat Mozartsche Kontur“, die Klavierfigur ist „recht debussistisch“ oder gar erst recht ein melodisches Fragment, „lässt an *Le Tombeau de Couperin* von Ravel“ denken, ein anderes „an Jolivet“ (vgl. S. 552f.), sind eher geeignet, Messiaens Quelle zu kaschieren als zu erhellen, zumal die gründliche Verfremdung dazu führt, dass Messiaens Phrase nahezu nie an irgendetwas anderes „denken lässt“ als an Messiaen selbst: Die Modelle sind gut kaschiert, sowohl in der Musik als auch in den (angeblich) selbsterklärenden Äußerungen des Komponisten. Gleichwohl sind sie, und darüber kann kein Zweifel mehr bestehen, mindestens über weite Strecken des Gesamtwerkes primordial vorhanden. Messiaen

scheint dabei merkwürdigerweise überzeugt gewesen zu sein, dass die Substanz der von ihm entlehnten Passagen in sein Oeuvre eingeht, und diesem gleichsam über Generationen von Entlehnungen hinweg eine historische Legitimation verleiht, die er bis in die Neumen des Mittelalters zurückverfolgt.

Die Autoren beschreiben im ersten Teil des Buches das Entlehnungsprinzip zunächst anhand der theoretischen Schriften Messiaens. Entlehnungen können sich auf von älteren Komponisten vorkomponiertes Material der Parameter Melodie, Harmonie und Rhythmus beziehen, später werden auch Naturlaute wie die von Messiaen akribisch transkribierten Vogelstimmen Gegenstand der Entlehnung.

Die melodische Entlehnung verbürgt für Messiaen die historische Tiefendimension der Musik, indem er melodische Wendungen gern auf Neumen des gregorianischen Choral zurückführt. Dementsprechend entleiht Messiaen melodische Wendungen aus allen Epochen der Musikgeschichte seit der Gregorianik. Verfremdungsprinzipien sind die Einfügung und Veränderung (meist Spreizung) von Intervallen zu den von ihm bevorzugten Intervallen (absteigende übermäßige Quarte, große Sexte) sowie rückläufige chromatische Passagen, die Transformation von Motiven in die von Messiaen entwickelten „Modi mit begrenzter Transposition“ sowie die Reduktion von vorkomponierten Melodien auf neumatische Wendungen.

Die harmonischen Entlehnungen beziehen sich zumeist auf moderne und zeitgenössische Komponisten, in erster Linie auf Debussy, in dessen Tradition sich Messiaen zuvörderst sieht. Dem entspricht, dass Messiaen die Harmonik als dynamische Dimension versteht, welche den Fortschritt der Musikgeschichte primär verbürgt. Verfremdungsmöglichkeiten sind die Hinzufügung von Noten, Zusammenziehung von vorkomponierten Akkorden und Anreicherung von Akkorden mit horizontalen Zitate. Diese Verfahren können in mehreren

„Transformationsstufen“ addiert werden, so dass sich komplexe harmonische Ableitungen ergeben.

Rhythmische Entlehnungen sind einerseits von Strawinskys komplexer Rhythmik inspiriert, andererseits von 120 indischen Rhythmen, die Joanny Grosset in der *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Paris: Delagrave 1913) publiziert hatte. Auch hier entwirft Messiaen Transformationsverfahren, die von der Vertauschung rhythmischer Zellen, der Augmentation und Diminution von Rhythmen bis zur Hinzufügung von Werten und der Spiegelung von Rhythmen reichen.

Nachdem im ersten Teil des Buches die Entlehnungs- und Transformationsverfahren anhand der theoretischen Aussagen Messiaens geklärt sind, gibt der zweite Teil einen enzyklopädischen Überblick über die von Messiaen entlehnten Komponisten und Gattungen. Dies sind Claude Debussy, Maurice Ravel, Jules Massenet, André Jolivet, die zeitgenössischen „Modernen“ Arthur Honegger, Igor Strawinsky, Sergei Prokofiew, Charles Tournemire, Manuel de Falla, die Komponisten der zweiten Wiener Schule, ferner der gregorianische Choral, die von Joanny Grosset beschriebenen „indischen“ Rhythmen und Melodien, exotische Musik anderer Ethnien, und abschließend Jean-Philippe Rameau und Wolfgang Amadeus Mozart. Geht dieser zweite Teil der Studie von der Materialfindung aus, so setzt sich der dritte in vier Einzelbeispielen aus verschiedenen Schaffensperioden mit den Verfahren der Montage der Entlehnungen, also der Komposition im engeren Sinne auseinander. Die gewählten Beispiele sind *L'Ange aux parfums* aus *Les Corps glorieux* (1939), *Rechant IV* aus *Cinq rechants* (1948), *Turangalila I* und *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux* aus *Visions de l'amen* (ab 1942).

Die umfangreiche kompositionstechnische Studie wird zweifellos Anlass zu einer historiographischen Neubewertung des Kom-

ponisten Messiaen geben. Die Autoren streifen am Ende des zweiten Teils die Frage, ob Messiaen fortan zu den „Neoklassizisten“ gerechnet werden müsse. Ihnen ist durchaus zuzustimmen, wenn sie feststellen, dass Messiaens Entlehnungen deutlich weniger ins Auge fallen als die Anleihen etwa Strawinskys oder Darius Milhauds – zielt seine ganze Transformationstechnik doch darauf ab, eben „jede geringste Ähnlichkeit zu zerstören“. Die Frage bleibt allerdings, ob dies das entscheidende Kriterium einer historischen Einordnung ist.

Messiaen galt nach dem Zweiten Weltkrieg als einer der Urväter der konstruktivistisch geprägten Serialisten, und da diese Richtung weltweit dominant war, hatte Messiaen sicherlich kein Interesse daran, dieser Etikettierung zu widersprechen. Nun haben aber Arnold Schönberg und seine Schule stets an der genuin romantischen Prämisse festgehalten, dass die Substanz eines Werkes im „Einfall“ – der Idee – des Komponisten liege. Für Schönberg ist der „musikalische Gedanke“ identisch mit der dodekaphonen Reihe, die – mithilfe welcher mathematischen Ableitung auch immer – die Struktur des Werkes bestimmt und somit die Originalität des Werkes überhaupt erst verbürgt. Daran haben nicht nur seine Schüler, sondern auch Nachkriegs-Serialisten wie Pierre Boulez festgehalten. Ein Rückbezug, welcher Art auch immer, auf von Dritten „vorkomponiertes“ Material war von daher obsolet, und die Geringschätzung der „Neoklassizisten“, allen voran Strawinskys, durch die Apologeten der Zweiten Wiener Schule, allen voran Theodor W. Adorno, gründet nicht zuletzt in dieser genuin deutschen Originalitätsästhetik. Am Ende konstatieren die Autoren selbst, dass für Pierre Boulez nach dem Krieg die Vorstellung undenkbar war, dass die primäre Idee des Komponisten aus vorher existierenden musikalischen Elementen bestehen könne (S. 578). Wer aber nun, wie die Autoren dieser faszinierenden Studie, schlüssig nachweist, dass bei Messiaen die

primäre Idee aus eben solchen vorkomponierten Modellen besteht, der muss mit der Konsequenz leben, dass er Messiaen damit aus einer Genealogie deutscher Inspirations-Komponisten, die man in etwa mit den Namen Bach–Beethoven–Brahms–Schönberg–Pfitzner umreißen könnte, herauslöst, und ihn stattdessen in eine eher französisch geprägte Linie von Arrangeur-Komponisten stellen müsste, die man vielleicht mit der Linie Liszt–Ravel–Strawinsky–Busoni umreißen könnte.

Eine andere Frage ist natürlich, was Messiaens Entlehnungsprinzip eigentlich ästhetisch leistet, wenn die ganzen äußerst komplizierten Verfremdungsverfahren dazu dienen sollen, jede Erkennbarkeit der Modelle auszulöschen? Es ist zu vermuten, dass ein mit Cage'schen Zufallsverfahren beliebig ausgewürfeltes Tonmaterial nach Anwendung von Messiaens Transformationsverfahren kein wesentlich anderes klingendes Resultat erbringen würde. Hören kann man Messiaens Modelle auf keinen Fall, analysierend erkennen kann man sie eigentlich nur dann, wenn man wie die Autoren der Studie derart mit Messiaens Transformationsverfahren vertraut ist, dass man sie sozusagen „rückwärts“ aus Messiaens Text auf ein prä-existentes Modell anwenden kann. Was soll also das Ganze? Hier kann nur spekulierend die These formuliert werden, dass Messiaen, der ja ein katholischer Kirchenmusiker war, durch diesen sehr komplizierten Rückbezug auf die Tradition seinem Oeuvre eine Art von metaphysischer Dignität, auch vielleicht von religiöser Signifikanz, sichern wollte, die es aus der profanen Welt heraushob. Zuzutrauen wäre es ihm.

Diese ästhetischen Konsequenzen diskutiert das Buch nicht mehr, aber es eröffnet die Debatte darüber. Sie sollte verfolgt werden.

(April 2018)

Matthias Brzoska

MICHAEL BRAUN: *Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Volkskompositionen*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 362 S., Nbsp., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 11.)

Erneut ist es im Rahmen einer Dissertation gelungen, ein echtes Forschungsdesiderat aufzuspüren. Béla Bartóks originale Vokalkompositionen waren bislang noch nicht Gegenstand einer umfassenderen Studie. Rachel Beckles Willsons notwendig cursorische Behandlung der Vokalwerke im *Cambridge Companion to Bartók* (hrsg. von Amanda Bayley, Cambridge 2001) – die zwar die Volksliedbearbeitungen ein-, den Operneinakter *Herzog Blaubarts Burg* aber ausschloss – war bislang neben werkmonographischen Studien die einzige Überblicksdarstellung. Der Grund für diese Vernachlässigung eines essentiellen Teils von Bartóks Oeuvre mag vor allem in der Sprachbarriere liegen. Eine Stärke der Arbeit von Michael Braun ist insofern die intensive Aufarbeitung der einschlägigen, auch ungarischsprachigen und insbesondere in Bezug auf *Herzog Blaubarts Burg* umfangreichen Sekundärliteratur.

Eine Beschränkung des Forschungsgegenstands auf die originale Vokalmusik Bartóks mag auf den ersten Blick problematisch erscheinen, sind doch spätestens seit Bartóks ersten Sammlungsaktivitäten 1906 Einflüsse der (nicht nur) ungarischen „Bauernmusik“ in allen Genres vorhanden. Braun begründet diese Auswahl jedoch schlüssig damit, dass der Vokalkomponist Bartók in der originalen Vokalmusik „in reiner Form erschlossen werden“ könne, da es hier „keine Determiniertheit durch vorgegebene Melodien“ gebe und das musikalische Material völlig neu zu den Texten entwickelt werde“ (S. 16). Konkret widmet sich die Arbeit sechs vokalen Werken unterschiedlicher Genres: *Herzog Blaubarts Burg* (BB 62), Fünf Lieder op. 15 (BB 71), Fünf Lieder nach Texten von Andreas Ady op. 16 (BB 72), *Cantata profana* (BB

100), *Aus vergangenen Zeiten* für Männerchor a cappella (BB 112), 27 2- und 3-stimmige Chöre für Frauen- und Kinderchor a cappella (BB 111). Die Auswahl umfasst also die Jahre von 1911 bis 1936, bietet aber in einem Exkurs Einblicke in die früheren, überwiegend unveröffentlichten Lieder, die Bartók selbst nicht als gültige Werke anerkannte.

Der schematische Aufbau der einzelnen, jeweils einem Werk gewidmeten Kapitel in Entstehungs-, Aufführungs- und Publikationsgeschichte, Text und musikalische Analyse (Melodik, Harmonik, Form, Textdeutung, Zusammenfassung/Kontextualisierung) ermöglicht eine schnelle Orientierung und die Option, sich gezielt einzelnen Sachverhalten zuzuwenden, führt jedoch im Gegenzug auch zu einigen unnötigen Redundanzen.

Brauns Analyse der Werke zielt auf das Verständnis der Eigenheiten von Bartóks vokalem Komponieren, gewährt aber auch immer wieder Einsicht in die – auf zum Teil konträren Theoriesystemen beruhenden – Erkenntnisse anderer Autoren (z. B. von Ernő Lendvai, János Kárpáti oder Elliott Antokoletz). Neben der Untersuchung kompositionstechnischer Spezifika besteht der Anspruch der Arbeit aber auch darin, „eine Brücke [...] zur Gedankenwelt des Komponisten und unmittelbaren äußeren Einflüssen zu schlagen“, zu denen Braun auch die biographischen Hintergründe zählt (S. 20). So wird etwa die Motivation zur Komposition der als persönliche Äußerung des Komponisten verstandenen *Ady-Lieder* op. 16 in einer privaten Krise gesehen. Eine differenziertere Auseinandersetzung mit der u. a. von Hermann Danuser getroffenen Unterscheidung zwischen einer biographischen „Ursache“ und dem „Hintergrund“ einer Komposition wäre hier wünschenswert gewesen. (Danuser: „Die Kategorie Krise in ihrer Bedeutung für Leben und Kunst“, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Gisela Schubert, Mainz 1997, S. 303–318). Brauns Kontextualisie-

rungen der untersuchten Vokalkompositionen beziehen sich neben literatur- und ideengeschichtlichen Zusammenhängen auch auf Vokalwerke anderer Komponisten (Béla Reinitz, Zoltán Kodály) sowie auf Bartóks eigene vokale Volksmusikbearbeitungen.

Resultat der Arbeit ist neben zahlreichen erhellenden Detailsichten eine triftige Einteilung der originalen Vokalkompositionen Bartóks in zwei Gruppen, die durch Kriterien der Kompositionstechnik und der Textauswahl begründet ist und einhergeht mit einer chronologischen Entwicklung: Die erste – frühere – Gruppe ausschließlich solistisch besetzter Werke (*Herzog Blaubarts Burg* und die Lieder op. 15 und op. 16) ist demnach gekennzeichnet durch eine textanalog – auch durch wechselnde Modi – klar in Phrasen gegliederte, der Prosodie folgende syllabische Melodik im *Parlando-Rubato*-Stil, die mit einer stets das harmonische Fundament und den motivischen Zusammenhang tragenden und von der Melodik weitgehend unabhängigen Instrumentalbegleitung versehen ist. Die Texte dieser ersten Gruppe stammen ausschließlich von zeitgenössischen Autoren und sind trotz ihrer vom „melancholisch dekadenten Lebensgefühl des ungarischen Jugendstils“ geprägten Stimmung (S. 325) laut Braun Ausdruck „persönlichen, sogar intimen Empfindens“ (S. 324) des Komponisten. In der zweiten Gruppe (*Cantata profana* und die beiden A-cappella-Chorwerke) spielt der Chor eine zentrale Rolle, der zuvor dominierende *Parlando-Rubato*-Stil ist überwiegend dem *Tempo giusto* gewichen, die musikalische Struktur ist nun gegenüber der Prosodie dominant, die in der ersten Gruppe noch vom Instrumentalpart übernommenen Funktionen gehen auf die Chorpatrien über. Die Texte entstammen nunmehr „objektiverer“ Volksdichtung; dadurch „nimmt die emotionale Distanz Bartóks zu den Texten immer weiter zu“ (S. 325).

Neben dieser Einsicht in die Entwicklung der originalen Vokalkompositionen geht ein

weiterer Erkenntnisgewinn aus dem Vergleich mit den vokalen Volksmusikbearbeitungen Bartóks hervor: Beide Bereiche nehmen zu verschiedenen Zeitpunkten Stilentwicklungen des anderen auf, bleiben aber bis in die 1920er Jahre eigenständige Gebiete, um erst danach eine Integration anzustreben, einhergehend mit einer Annäherung auch von Instrumental- und Vokalmusik (S. 327). Diesbezüglich lenkt der Autor am Ende der Arbeit mit selbstironischem Verweis auf eine altbekannte Begründung („Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen“) den Blick auf eine in der Arbeit nicht behandelte Fragestellung: auf vokale Aspekte in der Instrumentalmusik Bartóks.

Kleinere Kritikpunkte sollen die grundsätzliche Bedeutung der Arbeit nicht mindern: So sind einige der analytischen Methoden und Ergebnisse durchaus diskussionsbedürftig. Die modale Interpretation kurzer melodischer Abschnitte etwa scheint mir zuweilen ein wenig gewaltsam, indem ohne zwingenden Grund Töne zu „Nebennoten“ erklärt werden. Auch die konstatierte Austauschbarkeit von Quart, Tritonus und Quint ist bei aller Autorität, auf die sich Braun beruft (Kárpáti) und selbst vor dem Hintergrund der Pitch Class Set Theory nicht unbedenklich (S. 107). Auf die Problematik eines analytischen Nachweises des goldenen Schnitts als formale Gestaltungsidee in musikalischen Werken weist Braun zwar hin, führt aber leider die Anwendung dieser Formidee auf die Lieder op. 15 nicht näher aus, so dass die Vermutung, es könne sich hier um eine „Premiere dieser besonderen Proportion“ (S. 119) in Bartóks Schaffen handeln, leider vage bleibt. Wohingegen die konzise Erläuterung des in den Notenbeispielen Gezeigten direkt in deren Legendentext unbedingt zur Nachahmung empfohlen sei und darüber hinwegtröstet, dass im Umbruch erstaunlich viele Fußnoten auf die falsche Seite gerieten.

Die Kritik soll allerdings auf keinen Fall das große Verdienst Brauns schmälern, mit

der vorliegenden Arbeit einen überfälligen Beitrag zur Bartók-Forschung geleistet zu haben. Nicht nur durch seine übersichtliche Gliederung und die rekapitulierenden Zusammenfassungen am Ende der Kapitel, sondern auch durch die Erläuterung von weniger gängigen Fachbegriffen wie etwa dem *parlando-rubato* der Volksmusik oder der heptatonischen Skala empfiehlt sich das Buch unbedingt auch für die Verwendung in der Lehre (und ist zudem trotz einer guten Hardcover-Ausstattung erschwinglich).

(März 2018)

Simone Hohmaier

NATALIA NOWACK: Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2017. 521 S., Abb., Nbsp.

Die Schrift basiert auf dem von der DFG in den Jahren 2013–2016 geförderten und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg durchgeführten Forschungsprojekt „Studien zu den Anfängen der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930“.

Natalia Nowack gliedert ihr Buch in sechs Kapitel. Im ersten werden Ziele der Studie formuliert („durch die Betrachtung russisch-sowjetischer Quellen zur Geschichte des frühen musiksoziologischen Denkens beizutragen und den Wissenschaftstrend der Zeit auf dem Gebiet der Musiksoziologie darzustellen“, S. 15) und der Forschungsstand und die Methoden reflektiert (S. 17–37). Die Autorin weist auf folgende Tatsache hin: Einerseits seien gegenüber der Zeitperiode in Russland, innerhalb derer die untersuchten Texte entstanden sind, viele „Vorurteile und Fehldeutungen“ zu konstatieren (S. 30), andererseits wäre es allein aufgrund der großen Zahl der Quellen nicht korrekt, sie bloß als eine marginale Erscheinung zu sehen. Daraus resultiere die Methode der Untersuchung, die „von unten“ (S. 30), d. h. von der Gesamtheit der Texte ausgeht.

Das zweite Kapitel („Einige Vorläufer der russischsprachigen Musiksoziologie“) ist einer phänomenologischen Analyse der Ansätze von französischen Autoren wie beispielsweise Hippolyte A. Taines, Jean-Marie Guyau oder Charles Lalo und ihren russischen Kollegen wie Vladimir Odoevskij, Aleksandr Serov, Vladimir Stasov, Pëtr Čajkovskij oder German Laroš gewidmet. Außerdem beschäftigt sich die Autorin in Unterkapitel 2.2. mit zwei entgegengesetzten Paradigmen vor-westeuropäischer Kunstwissenschaft des ersten Drittels des letzten Jahrhunderts – der propositivistischen und der kontrapositivistischen Positionen. Als Hauptquellen dienen dabei Materialien der *Kongresse für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* der Jahre 1913 und 1924.

Im letzten Unterkapitel dieses Teils formuliert Nowack drei Forschungsfragen, die im Laufe der Studie beantwortet werden. Zum einem handele es sich darum, „welche Einflüsse hinsichtlich welcher Themenbereiche die Fachentwicklung dominierten“ (S. 109), zum anderen seien die Gründe des „abrupten Endes“ der Musiksoziologie in der Sowjetunion in den 1930er Jahren zu erforschen (S. 110), und letztlich bleibe offen, ob „die russischsprachigen [musiksoziologischen] Texte die westeuropäischen im Sinne einer zusammenhängenden Konzeption ‚vervollständigen‘ und sie als ein geschlossenes Ganzes erscheinen ließen“ (S. 112).

Den größten Raum (S. 113–371) nimmt in der Studie das dritte Kapitel, „Russisch-sowjetische Quellen zwischen 1900 und 1930“ ein, das seinerseits aus sieben Unterkapiteln besteht. Hier werden Theorien von verschiedenen russischen Denkern, beispielsweise von dem Musiktheoretiker Boleslav Javorskij, dem Philosophen Aleksej Losev, dem Musikhistoriker Leonid Sabaneev und dem Bildungsminister des Sowjetrusslands in den Jahren 1917–29, Anatolij Lunačarskij, unter die Lupe genommen.

Am Anfang dieses Teils sind biographische Informationen über die Autoren und

kurze Charakteristika ihrer Theorien zu finden, was sich als Einstieg für die Leser gut eignet. Im zweiten Unterkapitel geht es um die Musikphilosophie Boleslav Javorskijs „als ‚Quintessenz‘ des musiksoziologischen Denkens“ (S. 133). Dort wird betont, dass die Basis seines als musiksoziologisch zu sehenden Konzepts die Rezeptionstheorie sei (und nicht die Kommunikationstheorie, wie in der russischsprachigen Musikwissenschaft zu lesen sei). Neu seien bei Javorski seine „Vorstellung von einer dynamischen Musikkultur, die Definition eines bedeutungstragenden Elements der musikalischen Konstruktion sowie seine Argumente gegen die Kulturindustrie“ (S. 160).

Die anderen Abschnitte des dritten Kapitels (3.3. bis 3.7.) stellen keine Wissenschaftlerpersönlichkeiten, sondern sachliche Aspekte in den Mittelpunkt, etwa Musikproduktion, Institutionen, Musiksoziologie als Studienfach oder Leningrad und Moskau als Orte der empirischen Musikforschung. Exemplarisch handelt es sich hier u. a. um die Theorien von Anatolij Lunačarskij („Lunatscharskis kulturpolitische Rolle und seine musiksoziologische Leistung“), Boris Asaf'ev („Assafew und die Bedeutung des musikalischen Alltags“), Roman Gruber („Grubers musiksoziologische Fachbestimmung) oder Aleksej Losev (Losevs „Musikalische Logik“).

Die letzten drei Kapitel sind deutlich kürzer als das dritte (insgesamt etwa 50 Seiten, d. h. etwa ein Zehntel des Buches). Das vierte Kapitel (S. 371–396) stellt einen strukturellen und thematischen Überblick über die musiksoziologischen Konzepte in Russland in den Jahren 1900 bis 1930 dar. Am Schluss des fünften Kapitels „Sowjetunion der 1920er Jahre – kultureller oder ideologischer Untersuchungsrahmen?“ wird als „sehr wichtige Erkenntnis“ (S. 403) hervorgehoben, dass Wissenschaft als Teil des sozialen Lebens in der Sowjetunion der genannten Periode nicht ideologisch geprägt war. Schließlich im sechsten Kapitel belegt

Nowack, dass die russischsprachige Musiksoziologie des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts als ein gleichberechtigter Teil des europäischen musiksoziologischen Denkens zu sehen ist. Im Unterkapitel 6.2. werden Fallbeispiele der konzeptionellen Gemeinsamkeiten angeführt.

Das Quellenverzeichnis russischsprachiger musiksoziologisch relevanter Schriften bis ca. 1930 enthält 72 Titel von 26 Autorinnen und Autoren. Die absolute Mehrheit der Quellen gehöre, so Nowack, zu den bibliographischen Raritäten, da die russischsprachigen Theorien des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts in den einschlägigen Abhandlungen zur Geschichte der Musiksoziologie keine Rolle spielen würden.

Im Anhang (S. 459–521) werden erstmals ins Deutsche übersetzte Texte Roman Grubers („Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht“), Leonid Sabaneevs (Auszüge aus dem Buch *Allgemeine Musikgeschichte*) und Anatolij Buckojs (Auszüge aus dem Buch *Versuch einer Einführung in die Musik*) veröffentlicht und ihre inhaltlichen und formalen Besonderheiten kurz erläutert.

Bezüglich der formalen Aspekte der Studie soll zum einen gesagt werden, dass sie den Leserinnen und Lesern einige Konditionen in der Lektüre von wissenschaftlicher, insbesondere musiksystematischer Literatur abverlangt. Zum anderen wäre aus der Sicht der Rezensentin ein Personenregister wünschenswert sowie die Einheitlichkeit in der Übertragung von russischen Namen (vgl. beispielsweise „Losew“ und „Assafjew“, „Sabaneev“ und „Beljaewa-Exemplarskaja“, oder „Vladimir Odojewski“). Bedauerlicherweise wurde der Name „Jaworski“ („Jaworki“ statt „Jaworski“) im Inhaltsverzeichnis (S. 8) und in dem Titel des dem Wissenschaftler gewidmeten Kapitels (S. 133) falsch gedruckt. Ebenfalls hätte die Qualität der Bilder noch Potential zu Verbesserung (siehe etwa Abb. 5 auf S. 340).

Zu den wichtigsten Erkenntnisgewinnen

der Studie von Natalia Nowack gehören die Folgenden: Es wird erstens anhand eines umfangreichen und bisher außerhalb Russlands praktisch unbekanntem Materials belegt und deutlich vor Augen geführt, dass die russischen musiksoziologischen Konzepte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts nur im Kontext solcher der anderen europäischen Kulturen zu sehen sind. Man finde in den ersteren „die [in den deutschen und französischen kunst- und musikwissenschaftlichen Entwürfen] fehlenden Elemente der methodischen Selbstbestimmung einer eigenständigen Musiksoziologie“ (S. 405). Zweitens sei die populäre Vorstellung, dass die Musiksoziologie zunächst eine rein theoretische Disziplin gewesen wäre, nicht korrekt. Drittens müsse die Ansicht, die Musiksoziologie in Russland habe erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts begonnen, korrigiert werden.

Zusammenfassend sei angemerkt, dass die Lektüre des Buches, das unerforschte Lücken in der Fachgeschichte der europäischen Musiksoziologie schließt, ohne Zweifel gewinnbringend ist. Offensichtlich ist ebenfalls, dass die Studie als ein Ausgangspunkt für zahlreiche weitere Forschungen dienen kann.

(Februar 2018)

Anna Fortunova

Leonard Bernstein und seine Zeit. Hrsg. von Andreas EICHHORN. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 407 S., Abb., Nbsp. (*Große Komponisten und ihre Zeit.*)

Im August 2018 wäre Leonard Bernstein 100 Jahre alt geworden. Schon letztes Jahr – und damit rechtzeitig zum anstehenden Jubiläum – hat Andreas Eichhorn einen Bernstein-Band innerhalb der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags herausgegeben. Darin werden höchst unterschiedliche Facetten des Komponisten, Dirigenten, Pianisten, Publizisten und Pädagogen Bernstein beleuchtet, der zweifellos eine der schillerndsten und vielseitigsten Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts

war. Insgesamt 17 Musikwissenschaftler haben Beiträge zu diesem Band beigeuert, die in zwei Abteilungen untergliedert sind, nämlich einerseits „Aspekte“, andererseits „Werkportraits“.

Der „Aspekte“-Teil rückt zunächst den Komponisten Bernstein in den Vordergrund. Im ersten Beitrag demonstriert Gregor Herzfeld, dass die Auseinandersetzung mit der europäischen Musikkultur eine zentrale Konstante im Identitätsfindungsprozess der amerikanischen Musik war, und zeichnet diesen Prozess exemplarisch an den – ästhetisch ganz unterschiedliche Positionen vertretenden – Komponisten Charles Ives, Aaron Copland, Elliott Carter, Morton Feldman und Bernstein nach. Julian Caskel analysiert Bernsteins frühe Kammermusik (Klaviertrio, Violinsonate, Klarinettensonate) und arbeitet deren zentrale kompositorische Verfahren heraus, die partiell darauf abzielen, eine berechenbare formale „Logik“ zu unterminieren und musikhistorischem Determinismus aus dem Weg zu gehen. Ulrich Wilker zeigt am Beispiel der drei Symphonien, wie es Bernstein gelingt, mittels heterogener Elemente (Synagogalgänge, Jazz, Dodekaphonie) der für das 20. Jahrhundert symptomatischen Glaubenskrisen Ausdruck zu verleihen. Dabei bietet Wilker für die Erste Symphonie eine neue Lesart an, indem er sie als „Anti-Eroica“ interpretiert und so ihren janusköpfigen Charakter (Bezug zur Tradition, aber zugleich deren krisenhafte Infragestellung) akzentuiert. Tobias Faßhauer beschäftigt sich mit Bernstein als Liedkomponist und analysiert die Zyklen *I Hate Music*, *La Bonne Cuisine* und *Two Love Songs*, außerdem einige Songs aus *On the Town* und *Peter Pan*, um so Bernsteins geschicktes Oszillieren zwischen europäischer Kunstmusik und amerikanischer Populärmusik aufzuzeigen. Nils Grosch setzt sich mit den Musicals *On the Town* und *Wonderful Town* auseinander, um deutlich zu machen, dass für beide Stücke die Umkehrung der damals üblichen Rollenbilder

(man denke etwa an die „draufgängerische“ Taxifahrerin Hildy aus *On the Town*) sowie das Spannungsverhältnis zwischen Urbanität und Ruralität charakteristisch sind. Frédéric Döhl diskutiert die Frage, warum Bernsteins Musik häufig mit dem – in der Regel negativ konnotierten – Etikett „Eklektizismus“ versehen wird. Er legt am Beispiel von *Candide* und *Mass* dar, dass die Vermischung verschiedener Genres, Traditionen und Idiome für den Komponisten Bernstein zwar konstitutiv ist, seine Musik sich aber in ihrer Komplexität mit diesem eindimensionalen Begriff nicht vollständig fassen lässt. Auf die bisher wenig untersuchte Frage nach der Bedeutung von Traumszenen in Bernsteins Musik geht Andreas Eichhorn näher ein, indem er Sequenzen aus *Peter Pan*, *On the Town*, *West Side Story*, *Trouble in Tahiti* und *Kaddish* analysiert und mit Bezug auf das (von Bernstein rezipierte) Hauptwerk Ernst Blochs, *Das Prinzip Hoffnung*, das utopische Potential dieser Szenen aufscheinen lässt.

Die folgenden Beiträge lassen den Komponisten zurücktreten und konzentrieren sich auf Bernsteins andere musikalische Aktivitäten. Andreas Eichhorn setzt sich mit dem Dirigenten Bernstein auseinander, dessen enthusiastisch-theatralischer Dirigierstil einerseits Garant seiner großen Popularität war, ihm aber andererseits von Kritikern den häufig erhobenen Vorwurf des oberflächlichen „Showdirigenten“ einbrachte. Gregor Willmes zeichnet das Bild des Pianisten nach, der zwar nur über ein schmales Repertoire verfügte (z. B. Gershwins *Rhapsody in Blue*, Ravels *G-Dur-Klavierkonzert*), dessen virtuos, rhythmisch präzises und hochempressives Spiel ihm aber die Anerkennung des Publikums sicherte. Andreas Eichhorn diskutiert Bernsteins Rolle als Pädagoge und Fernsehponier, der sehr früh das innovative Potential des Fernsehens zur Vermittlung von Musik zu nutzen wusste, etwa mit den Reihen *Omnibus* (1954–61) oder *Young People's Concerts* (1958–72). Den Theoretiker Bernstein stellt Wolfgang Lessing in

den Mittelpunkt, indem er dessen 1973 an der Harvard University gehaltene Norton Lectures analysiert, die sich mit (nicht unumstrittenen) Analogiebildungen zwischen sprachlicher und musikalischer Syntax beschäftigen. Federico Celestini spürt dem Mahler-Interpreten nach, der erheblichen Anteil an einer Mahler-Renaissance hatte, 1967 die erste Gesamteinspielung der Symphonien vorlegte und in seinen Essays vor allem Mahlers „Zerrissenheit“ (Komponist/Dirigent, Jude/Christ, Provinzler/Kosmopolit) zum Thema machte.

In den folgenden Beiträgen geht es insbesondere um symbolisch wichtige Orte für Bernstein. Katherine Baber untersucht etwa Bernsteins Beziehung zu Wien, die nach dem ersten Konzert 1948 nur zögerlich ihren Anfang nahm, um sich dann nach der umjubelten *Falstaff*-Aufführung von 1966 immer intensiver und produktiver zu gestalten. Peter Moormann macht deutlich, dass Bernstein oft politische Brennpunkte aufgesucht hat, um dort musikalisch ein Zeichen für Humanität zu setzen, so z. B. 1967 in Jerusalem nach dem Sechstagekrieg oder 1989 in Berlin nach dem Fall der Mauer. Jascha Nemtsov thematisiert Bernsteins geistige „Verortung“ im Judentum und weist auf die zentrale Rolle hin, die die jüdische Kultur in Bernsteins künstlerischer und intellektueller Entwicklung gespielt hat (man denke hier auch an Werke wie *Jeremiah*, *Kaddish* oder *Dybbuk*).

Die den Band beschließenden „Werkportraits“ widmen sich exemplarisch fünf besonders populären Kompositionen Bernsteins. Am Beispiel der *Serenade* demonstriert Florian Kraemer, wie Bernstein literarische Anregungen – in diesem Falle Platons *Symposion* – in seiner Instrumentalmusik umsetzt und die divergierenden Eros-Konzeptionen der Vorlage musikalisch nachzeichnet. Nils Grosch stellt in seiner Analyse der *West Side Story* insbesondere die handlungstragende Bedeutung der Tanzszenen heraus, in denen Bernstein die Feindselig-

keit der rivalisierenden Gangs auch mittels stilistischer Kontraste ausdrückt (Sharks: Mambo, Jets: Blues etc.). Hartmut Loos deutet die *Chichester Psalms*, die nach einer Reihe von (verworfenen) avantgardistischen Experimenten entstanden sind, als dezidiertes Plädoyer für die Tonalität und macht auf den Einfluss jüdischer Traditionen in dieser Vertonung hebräischer Psalmtexte aufmerksam. René Michaelsen setzt sich mit *Songfest* auseinander und legt analytisch offen, welche kompositorischen Strategien Bernstein verwendet, um pathetisch-repräsentative Gesten konsequent zu konterkarieren und an ihre Stelle seine Vision eines pluralistisch-offenen Amerikas zu setzen. Peter W. Schatt zeigt schließlich am Beispiel des *Divertimento for Orchestra*, inwiefern Bernstein die Erwartungshaltung eines „leichten“ Stücks mit unterhaltendem Charakter einlöst und zugleich das vielgestaltige Potential eklektizistischen Komponierens auf ebenso kunstvolle wie spielerische Weise vorführt.

Der insgesamt über 400 Seiten umfassende Band wird durch eine ausführliche biographisch-kulturhistorische Chronik ergänzt und beinhaltet zudem einen Bildteil, ein Werkverzeichnis, eine Auswahlbibliographie sowie ein Personenregister. Vielleicht wird der eine oder andere Leser bestimmte Werke vermissen (z. B. *A Quiet Place* oder *On the Waterfront*), aber eine Auswahl war wohl allein aufgrund des schon jetzt beträchtlichen Umfangs unvermeidlich. Die Lektüre dieses höchst informativen und anregenden Bandes dürfte jedenfalls für alle Bernstein-Interessierte eine immense Bereicherung darstellen, zumal er in seiner äußerst vielschichtigen Perspektivierung jene „infinite variety of music“ erahnen lässt, die Bernstein wie kaum ein anderer Musiker seiner Zeit verkörperte.

(Februar 2018)

Markus Schneider

NICOLE RISTOW: *Karl Rankl. Leben, Werk und Exil eines österreichischen Komponisten und Dirigenten. Neumünster: von Bockel Verlag 2017. 605 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 20.)*

Fast dreißig Jahre Forschungsarbeit finden in diesem Band ihren gewichtigen Abschluss. „Anfang der 90er Jahre“, so bekennt die Verfasserin in ihrem Vorwort sympathisch offen, sei die Idee entstanden, sich mit Leben und Werk des österreichischen Komponisten und Dirigenten Karl Rankl auseinanderzusetzen. Die Druckfassung ihrer 2016 an der Universität Hamburg eingereichten Dissertation liegt nun mit dieser Monographie vor, als Band 20 der Reihe *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil*. Dass nahezu zeitgleich die Arbeiten am großen enzyklopädischen Projekt der musikwissenschaftlichen Exilforschung in Deutschland, dem *Lexikon verfolgter Musikerinnen und Musiker der NS-Zeit (LexM)* eingestellt worden sind (diesmal wohl endgültig, denn einen tatsächlichen Abschluss verhindert die im Kontext der Förderlinien deutscher Wissenschaftspolitik für ein solches Projekt nicht zu bewerkstellende Langfrist-Finanzierung), gibt Anlass zur Reflexion darüber, ob die musikwissenschaftliche Exilforschung im deutschsprachigen Raum womöglich an einem Wende- und Neuorientierungspunkt angelangt ist. Ähnlich wie zuvor schon in der Genderforschung scheint die Phase der Bestandsaufnahmen, des Sammels, der Informationsbeschaffung, des Vermessens und Kartierens und vor allem auch der Mobilisierung und Sensibilisierung im Fach langsam aber sicher zu Ende zu gehen – eine Phase die (allzumal in der Bundesrepublik und auch in Österreich) stark geprägt war vom vergangenheitspolitischen Duktus dieser Forschung, vom moralischen Impetus und oftmals sehr persönlichen Engagement ihrer Akteure. Es ging um nicht weniger als darum, den 1933 bis 1945 und darüber hinaus

Vertriebenen, Beschwiegenen, Verdrängten und Ermordeten des deutschen Musiklebens nachträglich zu ihrem Recht, zur Anerkennung ihrer vor allem auch künstlerischen Lebensleistung, mithin zu einer ideellen Form der Wiedergutmachung zu verhelfen, sie „dem Vergessen zu entreißen“, ihnen sprichwörtlich „Gehör zu verschaffen“, ein Ziel, das auf ganz unterschiedlichen Wegen eindrucksvoll erreicht worden ist. Die gerade zu Beginn starke Fokussierung auf Komponisten ließ sich dabei verstehen als Suche nach einem Komplement zum stattlichen Korpus der ausdrücklich als solcher verfassten, rezipierten und auch schon sehr viel länger beforschten Exilliteratur, ein oftmals sperriges Unterfangen, war doch die Musik exilierter Komponisten nicht immer, ja sogar eher nur in seltenen Ausnahmefällen gleich auch Exilmusik sui generis.

Mit dem hier besprochenen Band liegt nun noch einmal eine Arbeit vor, die diesen Anfängen musikwissenschaftlicher Exilforschung verpflichtet zu sein scheint: Die Autorin legt eine ebenso umfang- wie detailreiche Dokumentation über das Leben von Karl Rankl vor. In der Geschichtsschreibung ist Rankl breiteren Kreisen durchaus bekannt, als Dirigent einiger wichtiger Uraufführungen etwa, wie von Bertolt Brecht und Hanns Eislers Lehrstück *Die Maßnahme* im Dezember 1930 in Berlin oder von Ernst Kreneks Oper *Karl V.* in Prag im Sommer 1938, darüber hinaus als einer von Arnold Schönbergs treuesten Schülern und Mitarbeitern, sei es als Vorstandsmitglied im Verein für musikalische Privataufführungen, als Verfasser eines Klavierauszugs von dessen Oper *Von heute auf morgen* oder, gar über den Tod des Meisters hinaus, mit dem – von Rankl letztlich zurückgewiesenen – Auftrag, dessen unvollendetes Oratorium *Die Jakobsleiter* zu Ende zu komponieren. Der Komponist Karl Rankl hingegen schlummerte bislang noch in einer der vielen staubigen Schubladen der Musikgeschichte, und das mit einem durchaus umfangreichen wie wei-

testgehend unaufgeführten Oeuvre, zu dem u. a. acht Symphonien, eine Oper (*Deirdre of the Sorrows*, 1951), Liederzyklen und ein veritables opus summum, das frühere Werke wieder aufgreifende Oratorium *Der Mensch*, zählen. Aus politischen Gründen und dezidiert aus Protest gegen das NS-Regime hatte sich Rankl, der nicht jüdisch war, 1938/39 entschieden, über Stationen in der Schweiz und in Prag das nationalsozialistische Einflussgebiet zu verlassen und schließlich in England Zuflucht zu suchen. Dass in dieser Exilbiographie zumindest ein Grund für seine heutige Unbekanntheit in Musikleben und -geschichtsschreibung im deutschsprachigen Raum liegt, ist zumindest zu vermuten. Dem abzuhelpfen, Rankls Leben und sein Schaffen umfassend zu dokumentieren und damit zu würdigen, zumindest einen Über- und ersten Einblick in dessen kompositorisches Schaffen zu geben, hat sich die Autorin mit dem vorliegenden Band vorgenommen, und das leistet er zweifellos auch, nicht mehr, aber auch nicht weniger. So versucht Ristow gar nicht erst, in der zweiseitigen (!) Einleitung der knapp 500seitigen Darstellung, Anschluss zu gewinnen an aktuelle methodische Debatten etwa von Exilforschung, Zeitgeschichte, Biographieforschung, Interpretationsforschung oder was an umliegenden Forschungsgebieten noch zur Verfügung gestanden hätte. Stattdessen liefert sie einen chronologischen Durchgang durch Stationen von Rankls Leben und Schaffen als Dirigent und Komponist, wobei die Akribie der Quellenrecherche und -auswertung, die der Autorin eine derart detailvolle und materialgesättigte Darstellung überhaupt erst ermöglicht, durchaus beeindruckt. Kehrseite der Medaille: Über längere Strecken des Buches stellt sich der Leseindruck eines Lexikonartikels mit Überlänge ein, mitunter doch recht ermüdend wirkt die in vielen Passagen schematische Darstellung (Engagement/Aufführung/Dirigat Rankls, Nennung weiterer Beteiligter wie Sänger*innen etc., Auswertung der Rezensionen). Hier hätte so

manches in Anhänge, vielleicht sogar in die digitale Form überführt werden können.

Sicher, man könnte vieles bemängeln an einem solchen Band, das Fehlen von Quellenkritik etwa, die exzessiv genutzten Rezensionen beispielsweise dienen einzig als Lieferant von Fakten oder ästhetischen Werturteilen über Rankls Dirigat, kein Wort zu ihren Autor*innen, den abdruckenden Zeitungen oder dem jeweiligen diskursiven Hintergrund. Auch zeithistorische Kontexte werden allenfalls angerissen, letztlich könnte man das Fehlen einer leitenden Forschungsfrage konstatieren. Andererseits kann der Rezensent eine gewisse Sympathie für ein solches Unterfangen nicht verhehlen, schon allein, weil hier nichts vorgegeben oder künstlich methodisch aufgebläht wird, was dann später nicht eingelöst wird oder unverbunden stehen bleibt. Überaus nützlich ist darüber hinaus der im Band zusammengetragene Serviceteil: das bislang genaueste und umfangreichste Karl-Rankl-Werkverzeichnis, eine Diskographie, Quellen- wie Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister.

Insofern kann man der Autorin nur zustimmen in ihrer abschließenden Ermunterung, künftige Forschung möge sich eingehender mit Rankls Kompositionen beschäftigen. Der Boden dafür ist mit diesem Band in jedem Fall bereitet.

(März 2018)

Matthias Pasdzierny

ANNA SCHÜRMER: Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik. Bielefeld: transcript Verlag 2018. 356 S., Abb.

Anna Schürmers zwischen Musik-, Kultur- und Medienwissenschaft angesiedelte Dissertation über den Skandal in der Neuen Musik der „lange[n] Nachkriegszeit“ (S. 28) zwischen 1945 und den frühen 1970er Jahren bietet reichhaltige Funde und originelle Ideen, mutige Zugriffe und neue Perspekti-

ven. Die Autorin ist für ihre Studie – wovon umfangreiche Lektüren auch weit jenseits des Kernbereichs ihres Themas zeugen – tief eingetaucht in die Kulturgeschichte des Skandals im 20. Jahrhundert. Entstanden ist die Arbeit im Rahmen zweier größerer Forschungskollegs: „Transnationale Medienergebnisse“ (Universität Gießen, 2011–2014) und „The Principle of Disruption“ (TU Dresden, 2014–2017). Dass die Untersuchung sich nicht auf eine Disziplin festlegen lässt, wird ihrem Gegenstand mehr als gerecht, denn bei Musikskandalen handele es sich, so Schürmer, um „konfliktive Seismographen gesellschaftlicher Problem- wie ästhetischer Experimentierfelder“ (S. 8). Stets verweise der Eklat, bei dem es sich um ein „Ereignis“ im emphatischen Sinne handelt, auf „historische Schwellenphasen wie ästhetische Paradigmenwechsel“ gleichermaßen (S. 28). Diese werden in der Studie, die rhetorisch analog einer Sonatenhauptsatzform (allerdings mit gleich vier Durchführungen) aufgebaut ist, anhand von mehreren Beispielen unter die Lupe genommen: Nach der „Exposition“ – dem Blick auf Musikskandale vor 1945, aufschlussreichen Definitionsansätzen und der Herleitung der Begriffe „Eklat“ und „Skandal“ – geht es zunächst um die Skandalgeschichte der beiden zentralen westdeutschen Musikfestivals in Donaueschingen und Darmstadt, anschließend – konkreter – um den Skandal der elektronischen Musik der 1950er Jahre, um „transkulturelle Transfers“ (S. 183ff.) zwischen Europa und den USA mit Cage und Stockhausen als wichtigsten Protagonisten und schließlich um Musikskandale im Schnittfeld von Kunst und Politik im Umfeld von 1968. Eine „Reprise“ führt die Fäden kulturtheoretisch anspruchsvoll zusammen; aktuelle medien- und kulturwissenschaftliche sowie philosophische Ansätze insbesondere poststrukturalistischer Provenienz werden hier fruchtbar gemacht.

Erklärtes Ziel der Untersuchung ist es, die Skandalgeschichte als klingende Ereignisge-

schichte nachzuvollziehen. Schürmer greift entsprechend – da die Musikgeschichtsschreibung immer noch „Berge von akustischen Quellen“ (S. 22) ignoriere – insbesondere auf Audio- bzw. audiovisuelle Quellen zurück, die u. a. in den Rundfunkarchiven lagern. Auch die Methoden der Oral History spielen bei diesem Ansatz eine wesentliche Rolle: Die Autorin hat mit neun für die Geschichte des musikalischen Eklat zentralen Gewährspersonen Zeitzeugeninterviews geführt. All dies sowie das umfangreiche, bislang von der Musikwissenschaft kaum zur Kenntnis genommene, von der Autorin ausgewertete Archivmaterial (neben den Archiven der Sendeanstalten sind Privatarchive u. a. von Mary Bauermeister und Philip Corner zu nennen) aus Deutschland und den USA, dazu die systematische Auswertung der Tagespresse im Umfeld bzw. als Bestandteil musikalischer Skandale, tragen zur Anschaulichkeit der Ausführungen bei. Die Lektüre wird hierdurch über weite Strecken überaus kurzweilig, neues Licht fällt auf altbekannte Protagonisten der Musikgeschichte. Insbesondere die Bemerkungen zum (vermeintlichen) „Ende der eurozentrischen Kulturhegemonie“ (S. 210ff.), das in der skandalumwobenen Aufführung von Stockhausens *Originale* in New York 1964 kulminierte, aber auch die diskursgeschichtlich prägnante Schilderung des Skandals um „the topless cellist“ Charlotte Moorman (1967) bilden ein Glanzstück des Buches. Schürmers prinzipielle Bemerkungen zum agonalen Prinzip, das den Avantgarden – und damit auch dem Skandal – des 20. Jahrhundert zugrunde liegt (S. 81ff.), erweitern die Perspektiven auf vermeintlich erschöpfend Erforschtes. Den engen Verflechtungen zwischen U und E im Umfeld von 1968, die das Buch andeutet (S. 177ff.), ist bislang viel zu selten nachgegangen worden, und auch, dass die Autorin immer wieder auf aktuelle ästhetische, grundsätzliche gesellschaftlich-kulturelle Verschiebungen anzeigende Debatten – etwa jene um die Digitalisierung,

die 2010 von Johannes Kreidler, Harry Lehmann und Claus-Steffen Mahnkopf publizistisch geführt wurde (S. 182) – verweist, vermag im Zusammenhang mit ihrer Fragestellung zu überzeugen. Die These von der „Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur“ (S. 55ff.) hingegen leuchtet zwar zunächst ein, könnte aber durch eine noch zu schreibende Skandalgeschichte der sozialistischen Staaten während des Kalten Krieges widerlegt (oder zumindest differenziert) werden.

Mit Blick auf eine Studie, die, wie die vorliegende, im Dienste neuer Perspektiven disziplinäre Grenzbereiche beschreitet, den verbreiteten Impuls einzelner Fächer zur Besitzstandswahrung also auf erfrischende Weise ignoriert, sind die folgenden Anmerkungen Marginalien: Dass, wie Schürmer bemerkt, zentrale Anliegen der Neuen Musik in „Schock und Provokation, Subversion und Innovation, Dogma und Absolutismus“ (S. 21) bestehen, kann derart pauschal wohl kaum so stehenbleiben und bedient eher die üblichen Klischees. Auch, dass sich die „Isolation der Neuen Musik von der Kulturindustrie“ erst nach 1945 vollzogen habe (S. 29), deutet auf ein Missverständnis. Die Hinweise zur *Ars Nova* (S. 32), die Datierung von Johann Sebastian Bachs Kontrapunktik (S. 32) oder der Einführung der Notenschrift (S. 151) wären im Rahmen einer Zweitaufgabe zu korrigieren. Und nicht erst nach 1913 wurde der „Fortschrittsgedanke“ (S. 71) musikgeschichtlich relevant. Doch auch an die Kultur- und Medienwissenschaftlerin ist die Frage zu richten, ob audiovisuelle Medien „durch ihre Technik der identischen Aufzeichnung und Wiedergabe“ tatsächlich, wie Schürmer notiert, „originäre und authentische Spuren“ transportieren (S. 12). Die Ausführungen zum „enfant terrible“ (S. 104) Johannes Kreidler schließlich geben lediglich das publizistisch gespiegelte Bild wieder; dass etwa die Aufsehen erregende Aktion während des Eröffnungskonzerts der Donaueschinger Musiktage 2012 im

Auftrag der Gesellschaft für Neue Musik geschah, wird an keiner Stelle erwähnt.

Dies sind, wie gesagt, im Rahmen einer wichtigen und erkenntnisreichen Untersuchung nur Randbemerkungen. Mitunter erinnert die Studie daran, dass die Balance zwischen allgemeinverständlich-journalistischer und Wissenschaftssprache stets eine Gratwanderung ist – Anlass für die Musik- und Kulturwissenschaften, sich noch einmal grundsätzliche Gedanken über die potentielle Leserschaft und ein entsprechend geeignetes Sprachniveau zu machen. Ein sorgfältiges Lektorat seitens des Verlages wäre schön gewesen; dass Stockhausens siebenteiliger Opern-Zyklus *LICHT* zwischen 1077 und 2003 entstanden sein soll (S. 236), birgt aber vielleicht eine tiefere Wahrheit.

(März 2018)

Nina Noeske

Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik. Hrsg. von Andreas MEYER und Christina RICHTER-IBÁÑEZ. Mainz: Schott Music 2016. 200 S., Abb., Nbsp., Tab. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 4.)

Die Bandbreite des Kongresses „Lost & Found“, der im Juni 2014 an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst stattfand, wird in der vorliegenden Publikation nur angeschnitten, da sie sich auf die Vorträge des darin implementierten Symposiums über „Stimme – Musik – Szene“ fokussiert. Dennoch zeigt sich an mehreren Stellen, wie dieses mit diversen Performances, Meisterkursen, Workshops, öffentlichen Gesprächen und dem Festival „Der Sommer in Stuttgart“ eng verwoben war. „Lost & Found“ sollte darauf verweisen, wie die Oper einerseits bereits als totgesagt galt und sich andererseits zugleich zahlreiche musiktheatrale Spielarten sowie Szenen in medialen Zwischenräumen herausbildeten. Demnach eröffnet der Band mit einer Diskussion des Begriffes „neues Musiktheater“,

der nachfolgend bewusst offen gefasst wird für „alle Formen des Zusammenspiels von musikalischen und szenischen Elementen“ (S. 13), statt ihn als Abgrenzung zum traditionellen Opernbetrieb aufzufassen. Die einzelnen Beiträge legen folglich ihren Fokus je auf unterschiedliche Phänomene des zeitgenössischen Musiktheaters, ohne hierbei die Bezüge zu traditionellen Gattungen außer Acht zu lassen. So schlägt etwa Andreas Meyer den Bogen zum romantischen Klavierlied, indem er auf die implizite Szenerie von Liedzyklen verweist (S. 76f.), greift Jörn Peter Hiekel unter anderem auf Schuberts *Fierrabras* zurück, um aufzuzeigen, dass die „Verflüssigung von Grenzen und die Durchmischung von Darstellungsebenen“ (S. 13) keineswegs erst ein Phänomen der postdramatischen Bühne ist, oder untersucht Christa Brüstle die Veränderungen im Ritual des Konzertes und deren Inszenierung im 20. Jahrhundert.

Dergestalt versammelt das Buch – analog zum Kongress – bewusst facettenreiche Ansatzpunkte durch unterschiedliche Fragestellungen, heterogene Untersuchungsgegenstände und gegensätzliche methodische Herangehensweisen. Es ist sehr zu begrüßen, dass in diesem Band neben Musik- und Theaterwissenschaftlerinnen auch Medien- und Literaturwissenschaftlerinnen, Komponisten sowie professionelle Musiker zu Wort kommen und hier divergierende Standpunkte vereint werden, ohne zu werten oder die dadurch entstehenden Spannungen zu glätten. Vielmehr wird dadurch nochmals verdeutlicht, dass es „das aktuelle Musiktheater“ als Gattung nicht gibt, sondern dass es bewusst als ein „fallweise sehr verschieden motiviertes Phänomen an der Schnittstelle von Musik und Szene“ (S. 7) aufgefasst wird. Um dies zusammenzufassen und zu gliedern, dienen drei Leitgedanken, die bereits aus dem Titel ersichtlich werden. Erwähnt wurden bereits die Diskussionen über die Begrifflichkeit und Breite eines „Neuen Musiktheaters“, die Gattungsgrenzen auflösen

möchten und dadurch zugleich eine Vielzahl an weiter differenzierten Termini für die musikalischen Szenen, über das „instrumentale Theater“ (Mauricio Kagel) und die Performance, über Ritual, Revue zum composed theatre oder der inszenierten Musik führen. „Inszenierte Musik“ wird als „jedwede Musik, die Szenisches impliziert oder durch die szenische Realisation wesentlich gewinnt“, verstanden, also „Musik nicht so sehr von der Komposition, sondern als Performance“ (S. 8).

Folglich treten die Übergänge der Medien in den Fokus, womit das Augenmerk – im Gegensatz zur Idee des Gesamtkunstwerks – nicht auf die Verschmelzung der miteinander interagierenden Künste gelegt wird, sondern auf die Heterogenität. Schließlich wird unter dem Begriff des „Übergangs“ auch die Autorschaft hinterfragt und sich für eine engere Teamarbeit, etwa zwischen Komponistin, Regisseurin und Interpretinnen, ausgesprochen (S. 188). Zugleich können bereits Bestrebungen zu einer Art „Meta-Musiktheater“, etwa in den Werken von Ruedi Häusermann, ausgemacht werden (S. 170). Leo Dick untersucht, wie beispielsweise dessen *Vielzahl leiser Pfliffe. Umwege zum Konzert* (2012) „als Labor zur experimentellen Erforschung und Aufarbeitung der Bedingungen musikalischen Theaters“ aufgefasst werden kann (ebd.). Aus dessen Sicht sollte „komponiertes Theater [...] ein heterogenes und in sich widersprüchliches ‚Gesamtkunstwerk‘ im Übergangsbereich zwischen Revue und Ritus“ sein (S. 179). Derartige Ansätze spiegeln sich häufig bereits in den Textgrundlagen des „neuen Musiktheaters“ wider, wenn diese intertextuelle Geflechte ohne lineare Handlungen oder Dialoge darstellen, die collageartig auf der Materialität der Sprache fußen. Ähnlich zum postdramatischen Theater tritt die logische Handlungsführung „zugunsten von Körperlichkeit, Emotion, expressiver Gestik, Rhythmus und Musikalität der Sprache“ zurück (S. 85). Somit wird häufig auch das „Vertonen“ von Litera-

tur, etwa von Heinz Holliger oder Mauricio Kagel, abgelehnt, „weil jene dabei nur verlieren kann“ (S. 142); gleichzeitig beginnt man, die sich immer stärker herausbildende „Vokalakrobatik“ kritisch zu betrachten (S. 133), weswegen das Interesse an „natürlichen“ Stimm-Biographien wieder zunimmt. Hierzu wird Heiner Goebbels' Kritik an den akademisch ausgebildeten Sängern, mit ihrem „normierten“, „unpersönlichen“ schönen Ton (S. 34), anhand unterschiedlicher Fallbeispiele von David Roesner diskutiert und teils entkräftet. Gerade ein Beispiel, wie die Unverwechselbarkeit – trotz ihrer extremen Wandelbarkeit – von Björks Stimme, die entgegen eines Mainstreams eine enorme Popularität gewinnen konnte, kann hier weiterhin als Gegenargument dienen. Sonja Dierks untersucht die „inszenierte Intimität“ der Sängerin, bei deren Auftritten die Stimme selbst einer Performance unterzogen wird (S. 157/167). Die Differenzierungsmöglichkeiten der menschlichen Stimme werden auch in Musiktheaterwerken wie etwa Kagels *Aus Deutschland* (1977–80) vorgeführt, wenn diverse Nuancen zwischen Sprechen und Singen gefordert sind, wie die Herausgeberin in ihrem Beitrag „Mediensprünge und Übergänge“ darstellt. Hierin wird deutlich, wie das „Schwellenphänomen“ Stimme nahtlos von experimentellen Ansätzen zu einem durchaus „lyrischen Musiktheater“ überzuleiten vermag. Andreas Meyer zeigt unter diesem Begriff auf, wie Elemente des postdramatischen und des imaginären Theaters in der „musikalischen Lyrik“ vereinbar sind (S. 81ff.). Dass Literatur beständig bereits an der Grenze zum Szenischen angesiedelt ist, wird auch in Britta Herrmanns Beitrag über John Cages Lecture-Performances deutlich, in dem sie herausarbeitet, in welchem Verhältnis sich die Neue Musik zur Schrift – „als Schauplatz der Inszenierung“ (S. 92) – verhält. Es wird untersucht, welche Impulse und Gegenimpulse auf Literatur, Musik und Performance-Konzepte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein-

wirkten. Einerseits wird im *composed theatre* implizite Musikalität ins (Sprech-)Theater integriert (vgl. S. 9), andererseits werden beispielsweise bei Cage Schrift und Sprache „in ihrer Materialität zum Gegenstand einer Aufführung“ (S. 95). Zugleich werden damit die Rituale des Konzert-/Theaterbesuchs aus kritischer Perspektive betrachtet und in den Werken gespiegelt oder ironisch gebrochen (vgl. S. 49ff.). Dabei werden nicht nur Aktionen des traditionellen Bühnengeschehens inszeniert hervorgehoben, sondern weitere Rituale und Zeremonien ausgestellt. So weist Arne Stollberg etwa „Strukturen des Rituals“ in den Instrumentalkompositionen bei englischen Komponisten des 20. Jahrhunderts nach, wobei festzuhalten ist, dass es sich bei den dargestellten musikalischen Zeremonien wiederum eher um „portraits of rituals“ (129f.) handelt. Schließlich zeigt der Band auch, wie Goebbels' zitierte Kritik bereits konstruktiv aufgenommen wurde, wenn in der Hochschulausbildung der Gesang nicht mehr nur „als Hervorbringen von Tönen und Klängen“ aufgefasst wird, sondern zunehmend die darstellerische Präsenz sowie die Individualität der Interpretinnen in den Fokus gerückt werden (S. 188). Komponisten wiederum schneiden den Musikerinnen und Darstellerinnen ihre Partien auf den Leib und stellen das „Musizieren als theatrale Handlung“ aus, auch um daraus neues narratives Potential zu generieren (S. 38).

Da die meisten besprochenen Werke in Hinblick auf eine avantgardistisch ausgerichtete Ästhetik gewählt wurden, ist es zu begrüßen, dass diese am Ende nochmals eingeordnet werden, um nicht einen falschen Eindruck von der aktuellen Theaterszene zu erwecken: Denn die Fallbeispiele stehen keineswegs für alltägliche Produktionen, bei denen sich Innovationsbemühungen häufig bereits am vorhandenen Apparat abarbeiten müssen (S. 182) und mit derart vielen Herausforderungen konfrontiert werden, dass das eigentliche Potential selten voll ausgeschöpft werden kann. Im Gegensatz zum

Repertoire-Theater haben sich in der freien Szene jedoch Nischen eröffnet, die sich durchaus erfolgreich behaupten können und Einfluss auch auf die „großen“ Häuser ausüben. So schließt der Band mit dem Appell, die Heterogenität zu fördern und auch kulturpolitisch „die freie Szene neben dem klassischen und institutionalisierten Betrieb als gleichwertig anzusehen und entsprechend finanziell zu fördern“ (S. 189) sowie den ständigen Wandel als Chance anzusehen, sich neuen Wegen und Übergängen zu verschreiben.

(Januar 2018) Florian Henri Besthorn

Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der Neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ unter Mitarbeit von Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2016. X, 331 S., Abb., Nbsp., Tab., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 3.)

Der von Dieter Torkewitz – Komponist und langjähriger Professor für Musiktheorie in Essen – herausgegebene Band *Zwischen Bearbeitung und Recycling* ist im Kontext eines interdisziplinären und spartenübergreifenden Projektes entstanden, das von 2009 bis 2011 in Wien stattfand und in dem „künstlerische Praxis mit wissenschaftlicher Reflexion“ (S. IX) verbunden werden sollte. Teil des Projekts war ein internationaler Kongress, deren Beiträge der Sammelband wiedergibt. Die Autorinnen und Autoren entstammen einem weiten Spektrum, das die Musikwissenschaft und -theorie ebenso umfasst wie künstlerische Fächer, Philosophie und angrenzende Fachrichtungen. So wird das Kongressthema aus verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet, und der Leser wird facettenreich mit der gegenwärtigen Auseinandersetzung „postmoderner“ musikalischer Praktiken und Werke konfrontiert. Dass

hierbei nicht der Eindruck eines beliebigen Sammelsuriums disparater Stimmen und Einzelmeinungen entsteht, dürfte Folge der Autorenauswahl sein, von denen viele entweder selbst aus der Szene der neuen Musik stammen oder aber aus deren Binnenperspektive auf die Musik der Gegenwart blicken.

Die schiere Materialfülle gestattet nur einen cursorischen Einblick in einige Themen: Zunächst stehen einzelne Komponisten und deren Werke im Fokus. Der Praxis der Bearbeitung widmen sich Torkewitz mit einem Beitrag über Alban Bergs Schumann-Variationen für Streichquartett, in denen Material aus den *Davidsbündlertänzen* op. 6 verarbeitet wird, sowie Hans Winking, der Anton Bruckners Siebte Symphonie für Kammerensemble in der Fassung von Hanns Eisler, Erwin Stein und Karl Rankl in den Blick nimmt. Elisabeth Haas, unter deren Mitarbeit der Sammelband entstand, widmet sich in zwei Beiträgen über György Kurtág zum einen der „Werktranskription und -transformation“ sowie „Aspekten des Fremdbezugs“ (S. 81); zum anderen deutet sie seine Musik als „Bekenntnismusik“, als „Ausdruck seiner Weltanschauung“ (S. 95). Der Komponist Karlheinz Essl bespricht sein eigenes Stück *Gold.Berg.Werk*. In ihm interpretiert er die Bach'schen *Goldberg-Variationen* mit Streichtrio und Live-Elektronik, deren „Variationsgedanken“ er „auf den Bereich des Klanges übertragen“ will (S. 165). Maximilian Ebert widmet sich György Ligetis *Atmosphères*, an denen er eine „analytisch-hermeneutische Herangehensweise“ erprobt, in der er das von Wolfgang Welsch „dargelegte dialektische Verhältnis von Ästhetik und Anästhetik [...] als eine sinnvoll kongruierende Situation fruchtbar“ zu machen sucht (S. 111). Jörn Peter Hiekel geht diversen Ansätzen der Beethovenrezeption in der neuen Musik nach, in der es oft darum ginge, die in Beethovens „Musik enthaltenen Botschaften und deren Relevanz für die politische Gegenwart gleichsam zu überprüfen“

(S. 72) und „in seiner Musik selbst immer wieder neu das Nicht-Stromlinienförmige, das Provokante und Rätselhafte aufzuspüren – und alles dies fortzuschreiben“ (S. 80). Rudolf Frisius leistet für den Sammelband insofern einen sehr verdienstvollen Beitrag, als er sich der Bedeutung der Begriffe „Bearbeitung“ und „Recycling“ widmet und nach deren Anwendbarkeit auf Musik fragt. Als Beispiel für Recycling „extremster Art“ verweist er auf Mauricio Kagels erste Hörspiel-Produktion (mit dem Untertitel *Ein Aufnahmezustand*), die nicht aus „Aufnahmen perfekter Resultate, sondern aus den (oft noch ‚unvollkommenen‘) Aufnahmen des Prozesses ihrer Erarbeitung“ zusammengestellt ist (S. 150). Pierre Henrys Verwertung von Klangdokumenten unterschiedlichster Art im Studio bedeuten dagegen, dass sich Komposition „hier als ‚Bearbeitung‘ von Klangdokumenten aus der realen Hörwelt“ realisiert (S. 152). Nach einigen Beiträgen, die auch Architektur, Theater und Bildende Kunst umfassen, klärt schließlich Albrecht Haller über die juristischen Feinheiten und Konsequenzen künstlerischer Bearbeitungspraxis auf.

Ein Akzent des Bandes liegt auf der einfühlenden, bisweilen wertenden Kompositionsbeschreibung. So fragt Haas nach „überzeugenden“ und „gelungenen“ Beispielen postmoderner Mehrsprachigkeit (S. 109) und äußert die Sorge, „Beziehungsreichtum“ könne „auch zum Problem werden: zur inhaltlichen Übergewichtung und somit zur Überwucherung der meist knapp dimensionierten Kompositionen“ Kurtágs (S. 110). Von Wertungen, deren Prämissen, wenn nicht intransparent, so doch zumindest implizit bleiben, wird – wie es der Herausgeber nahelegt – auch die Auswahl der Beiträge bestimmt: „Fokussiert wurden die aktuell vorherrschenden und markantesten Symptome der zeitgenössischen Musik [...] und darüber hinaus allgemein in der Kunst“ (S. IX). Dieser Anspruch ist immens hoch, und umso wichtiger wäre es gewesen, der

Leserin oder dem Leser zu erläutern, auf welchem Wege und nach welchen Kriterien die „aktuell vorherrschenden und markantesten Symptome“ bestimmt wurden.

Wie angedeutet, lassen die Beiträge in ihrer Perspektive auf die Musik der Gegenwart ein Denken erkennen, das sich in der Tradition der „neuen Musik“ und ihrer publizistischen Deutungs- und Erklärungsversuche entwickelt hat. Dieses Denken steht – grosso modo – einer postmodernen Gesinnung durchaus fern und fußt auf einem Wertekanon, dessen Zählebigkeit der Sammelband bezeugt. „Vorwärtsdenken im Rückgriff?“ – so der Untertitel der auf der beiliegenden Katalog-CD dokumentierten Begleitausstellung – lässt einen Fortschrittsglauben erkennen, von dem aus als postmodern identifizierte Werke bewertet werden, die – so Torkewitz – „noch immer – wenn auch bei zunehmender Abnahme – den Vorwurf von Retrogerichtetheit, Konservatismus“ riskierten (S. IX). Aus der Perspektive des Fortschritts als einer Metaerzählung – im Lyotard’schen Sinne – ist der Rückgriff aufs Vergangene und die Integration des Pluralen in der Musik scheinbar mit unübersehbaren Gefahren verbunden: Haas beschwört „die Gefahr des Unverbindlichen“ (Katalog-CD, S. 5); und Eberhard Hüppe entwirft gar eine „Risikoästhetik“: Unübersichtlichkeit und Orientierungslosigkeit würden zum „risikoästhetischen Szenario“ (S. 191). Dieses „Postmodernisierungsrisiko“ könne „durch Begrenzung – diese Funktion nimmt strategisch der Fortschrittsbegriff ein – abgewehrt werden“ (S. 195). Torkewitz beklagt dagegen umgekehrt, dass für eine „riskierende neue Musik“, die sich dem vermeintlichen postmodernen Mainstream zu verweigern sucht, kein Platz sei, es gäbe „mäßig Spielraum fürs Nichtangepasste, Provokante“ (S. 222), und der Komponist habe sich dem Druck „gegenwärtiger Strukturen“ (S. 223) und des Marktes (S. 224) zu beugen.

Unklar bleibt freilich, worin Fortschritt und Risiken einer rhetorisch derart auf-

gewerteten „neuen Musik“ liegen mögen. Hüppe will Risiken etwa in der gesellschaftlichen Folgenlosigkeit autonomer und zugleich innovativer neuer Musik (S. 196), in „Popularität – Risiko für ‚kritisches‘ Komponieren“ (S. 198) oder in der Reduktion „autonome[r] Ästhetik [...] auf ‚Kultur‘ als dem allgemeinsten Nenner“ (S. 203) erkennen. Die scheinbare Selbstverständlichkeit des Fortschrittspostulats verdeckt seinen Sinn, der ungeklärt bleibt; und die Risiken des „Orientierungsverlusts“, des „Nichtangepasstens“ oder „Kritischen“, von denen nicht feststeht, inwiefern sie tatsächlich neue Phänomene sind, erscheinen als der Ausdruck des Misstrauens gegenüber Musiken, die verdächtigt werden, den Wertekanon der „neuen Musik“ zu unterwandern.

(Februar 2018)

Andreas Domann

MIRIAM AKKERMANN: Zwischen Improvisation und Algorithmus. David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu. Schliengen: Edition Argus 2017. 409 S., Abb., Tab., CD. (Forum Musikwissenschaft. Band 10.)

Miriam Akkermann hat eine beeindruckende Studie vorgelegt, in der sie anhand eingehender analytischer Annäherungen an Musik von David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu nicht nur eine Fülle von Informationen über den einer großen Leserschaft hermetisch anmutenden Bereich sogenannter Computermusik in leicht verständlicher und narrativ vermittelter Form bereitstellt, sondern auch exemplarisch und mit methodisch großer Bewusstheit die Probleme von Musikgeschichtsschreibung in einem Umfeld darstellt, in dem scheinbar selbstverständliche Prämissen wie Werkbegriff, Autorschaft, Arbeit an Texten, die Trennung von Komposition, Interpretation und Improvisation sowie vor allem die Bestimmbarkeit des Kompositionszeitpunkts nicht mehr mit den traditionellen Paradigmen historischer Musikwissenschaft behan-

delt werden können. Indem Akkermann dennoch einen eindeutig musikhistorischen Ansatz durchgeführt und statt gänzlich alternativer Analysemethoden nicht ohne Aufwand Vermittlungswege sucht, entwirft sie – auch jenseits des „Spezialgebiets“ elektronischer Komposition – ein wesentlich differenzierteres Bild bestimmter Aspekte der jüngeren und jüngsten Musikgeschichte, als es bisher in den universitären Curricula oder auch im aktuellen Diskurs vorausgesetzt werden kann.

Die zentrale Frage dieses Forschungsprojekts kreist um die Analysierbarkeit der Musik von Mensch-Computer-Ensembles oder der sogenannten „Mixed Music“ (S. 11). Dabei ist die Auslagerung kompositorischer Entscheidungen an die Computertechnologie sowie an die Ausführenden von besonderem Interesse, wenn es zur Anlage der Komposition gehört, dass die Computer in der jeweiligen musikalischen Aktualisierung in Echtzeit Berechnungen anstellen, deren Ergebnis die finale Gestalt der Musik maßgeblich beeinflusst (S. 12). Die im Zusammenspiel von „Mixed Music“ implementierte klangliche, kompositorische und interpretative „Unbestimmtheit“ oder die Bestimmung eines „Ergebnisraums“ (S. 39) kann als analytisches Werkzeug dienen, mit dem sich unabhängig von Selbstzeugnissen der Komponierenden eine verifizierbare Positionierung einer „Komposition für und mit Computer und Mensch“ (S. 55) zwischen den Polen „Algorithmische Komposition“ oder „Improvisation“ (S. 18–24) vornehmen lässt.

Angesichts der sich herkömmlichen wissenschaftlichen Maßstäben entziehenden Datenlage, die es nicht einmal erlaubt, auf Grundlage fixierter Notentexte oder auf Medien gespeicherter Daten ein Corpus zu erstellen, nennt Akkermann als primäre Analysevoraussetzung, welche auch die Auswahl der drei Komponisten und der in der Studie behandelten Werke beeinflusste, die wenigstens zeitweise institutionelle

Anbindung (S. 15). Obwohl dies zunächst verwundert – bringt doch das Überblenden institutionell gesetzter und induktiv aus Analysen erschlossener musikgeschichtlicher Kanonbildungen eine Reihe kulturpolitischer, ökonomischer und sozialgeschichtlicher Faktoren hervor, die den Blick auf die Musik selbst verstellen könnten –, sind die Vorteile von Akkermanns Strategie doch evident: Computermusik wurde seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts vor allem institutionell betrieben und gefördert, wie gerade die rasante Entwicklung neuer Technologien an kalifornischen Einrichtungen (S. 75) gezeigt hat, und selbst in Institutionen mit entschieden künstlerischem Schwerpunkt wie dem IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) oder dem CNMAT (Center for New Music and Audio Technologies) sind Kompromisse zwischen künstlerischen, technologischen und ökonomischen Aspekten des Arbeitsfeldes unabdingbar (u. a. S. 64, 72f.). Zudem garantiert institutionelle Anbindung meist eine wissenschaftlich brauchbare Dokumentation, wie sie im Kontext einer freien Szene kaum gegeben wäre, da im Übrigen auch in akademisch verankerten Projekten eher überschrieben und weiterentwickelt statt archiviert wird (v. a. S. 170f., 301), und zudem die technologischen Bedingungen für ältere Kompositionen an eine bestimmte historische Hardware gebunden sind und heutzutage zum Teil weder aufgeführt noch vollständig rekonstruiert werden können (z. B. zu Wessel S. 103ff., zu Hajdu S. 288–290).

Neben dieser institutionellen Standortbestimmung ordnet Akkermann die drei vornehmlich analysierten Werke, nämlich Wessels *Contacts turbulents* (1986–2013), Essls *more or less* (1999–2007) und Hajdus *Ivresse '84* (2007), in eine Art Stilgeschichte der Musik seit 1950 ein, so Wessels *Contacts turbulents* mehr oder weniger zum zeitgenössischen Jazz (S. 138), Essls *more or less* in die Tradition von John Zorns *Game pieces* (S. 22, 155–163) und Hajdus *Ivresse '84* in

eine, wenn auch sehr eigenwillig-kreative, Form der Cage-Rezeption (S. 249–266). Dieser historisch-stilistischen Orientierung setzt Akkermann die systematische Frage nach der „strukturellen Einbindung von Entscheidungsauslagerungen“ (S. 14) an die Echtzeitberechnungen des Computers entgegen, nämlich auf der Ebene des Klangs bei Wessel, im kompositorischen Prozess durch die Generierung von Echtzeitnotation bei Essl und in die interpretative Gestaltung bei Hajdu (S. 14). Durch dieses historisch-systematische Netz externer Koordinaten gelingt es der Autorin, besonders die späteren und technologisch fortgeschrittenen Versionen von *Contacts turbulents* als Duo-Improvisation mit einer immer mehr zum Hyper-Instrument gestalteten Computerumgebung einzuordnen, deren Ästhetik vor allem durch die Duo-Geschichte von Wessel und dem Saxophonisten Roscoe Mitchell bestimmt ist. Ebenso klar gelingt es, für Essls *more or less* den Übergang vom Konzept-Stück zur implizierten Möglichkeit einer konzeptuell angeregten Ensemble-Improvisation (S. 188) analytisch präzise nachvollziehbar zu machen.

Akkermanns Studie ist zurückhaltend im expliziten Umgang mit geschichts- oder auch medienphilosophischen Prämissen. Der Einbezug philosophischer Konzepte wird ausdrücklich nicht vertieft (S. 12, Anmerkung 12), und Passagen, an denen man Wertungen erwarten könnte, wie die bereits genannte zum Einfluss der verstärkt geförderten Technologie von Großrechnern auf die Konzeption künstlerischer Projekte am IRCAM (S. 64ff.) bleiben trotz Referenzen auf kritische Literatur wie Georgina Borns *Rationalizing Culture* (Berkeley 1995) weitgehend unkommentiert. Das lässt die Darstellung zum einen an Differenziertheit gewinnen, so dass es nicht zu einer Bestätigung bereits etablierter historischer Deutungsmuster durch die Konzentration auf Institutionen kommt, sondern dass vielmehr die Institutionsgeschichte aus der Perspekti-

ve einer kompositorischen Problemstellung der Computermusik neu durchleuchtet wird. Gerade die Zusammenführung dreier zum Teil unabhängiger historischer Narrative innerhalb eines „Dispositivs“ trägt im Fortgang des Buches zunehmend zur Präzisierung der analytischen Werkzeuge bei.

Zum anderen kann der vergleichsweise hohe Stellenwert der Selbstzeugnisse der Komponisten, der aus ihrer monopolhaften Position als Composer-Performer, aber auch als Regisseure, redaktionell maßgeblich aktive Archivare und Verwalter ihrer Rezeption (vgl. S. 305) im überdurchschnittlich hohen Maße erwächst, auch zu analytischen Engpässen führen, wenn beispielsweise Hajdu Aspekte von Cages „Indeterminacy“, ein Begriff, der sich nur unzulänglich mit Unbestimmtheit übersetzen lässt, intentional als Unschärfe im Sinne von improvisatorischer Verfügbarkeit für sich weiterentwickelt und auf den Umgang mit technologisch bedingten Latenzen anwendet (z. B. S. 256). Akkermans durchaus plausible Frage nach dem konzeptuellen Status dieser Latenzen, die bei fortgeschrittener Technologie aus künftigen Setups möglicherweise verschwinden können (S. 289), gewönne an Außenperspektive, fasste man „Indeterminacy“ etwas strenger im Sinne seiner historischen Bedeutung bei Cage. Auch für die Ästhetik der *Game pieces* hätte eine punktuell etwas gezieltere Kontextualisierung durch beispielsweise Walter Thompsons *Sound-painting* oder den Weiterentwicklungen der *game pieces* in aktueller Musik, zum Beispiel in Alessandro Bosettis *The Pool and the Soup* (2006) geholfen, Essls stärker durch die Ästhetik der Computermusik geprägte implizite Klang- und Interaktionsideen (S. 186) davon abzusetzen.

Das Buch hat einen reichhaltigen Anhang, der neben dem Literaturverzeichnis detaillierte Klangbeschreibungen verschiedener Versionen der analysierten Stücke, Beschreibungen der verwendeten Max-Patches, eine bisher nicht publizierte Zusammenstellung

der Veröffentlichungen von David Wessel, ein Glossar, eine Liste von Kurzbiographien sowie eine CD mit bisher unveröffentlichtem Audio-Material der Komponisten enthält. Die Verbindung von CD, graphischen Höranalysen und Klangbeschreibungen ermöglicht eine äußerst konkrete Kommunikation über die jeweiligen Präsentationen der Stücke. Nicht allein das macht das Buch zu einem großen Gewinn für die akademische Lehre.

(April 2018)

Ariane Jeßulat

Eingegangene Schriften

ROGER ALLEN: Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical. Woodbridge: The Boydell Press 2018. XXXI, 286 S., Abb., Nbsp.

Das Amt des Hofkapellmeisters um 1800. Bericht des wissenschaftlichen Symposiums zum 250. Geburtstag des dänischen Hofkapellmeisters Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817). Hrsg. von Joachim KREMER und Heinrich W. SCHWAB. Neumünster: von Bockel Verlag 2018. 230 S., Abb., Nbsp. (Musik der frühen Neuzeit. Band 6.)

Angewandtes musikalisches Denken. Jürgen Uhde zum 100. Geburtstag. Hrsg. von Thomas SEEDORF. Sinzig: Studio-punkt-Verlag 2017. VI, 213 S., Abb., Nbsp. (Klang – Wort – Ereignis. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe. Band 3.)

Granville Bantock's Letters to William Wallace and Ernest Newman, 1893–1921. „Our new dawn of modern music“. Hrsg. von Michael ALLIS. Woodbridge: The Boydell Press 2017. 310 S., Abb.

ITA BEAUSANG: Ina Boyle (1889–1967). A Composer's Life. With an Essay on the Music by Séamas de Barra. Cork: Cork University Press 2018. XI, 178 S., Nbsp., Tab.

- Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015. Hrsg. von Birgit LODES, Elisabeth REISINGER und John D. WILSON. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2018. IX, 314 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 29. Musik am Bonner kurfürstlichen Hof. Band 1.)
- Beethoven's Conversation Books. Volume I: Nos. 1 to 8 (February 1818 to March 1820). Hrsg. und übers. von Theodore ALBRECHT. Woodbridge: The Boydell Press 2018. XXXVII, 384 S., Nbsp.
- Bild und Bewegung im Musiktheater. Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra. Hrsg. von Roman BROTBECK, Laura MOECKLI, Anette SCHAFFER und Stephanie SCHROEDTER unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2018. 289 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 9.)
- Cherubiniana. Heft 4/5, 2016/17. Hrsg. von der Internationalen Cherubini-Gesellschaft. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017. 86 S., Nbsp., Tab.
- THOMAS DANIEL: Vierstimmiger Kantionalsatz im 16. und 17. Jahrhundert. Eine historische Satzlehre. Köln: Verlag Christoph Dohr 2017. 548 S., Nbsp.
- JOHANN AUGUST DÜRRNBERGER: Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre. Reprint der Ausgabe Linz 1841 mit den handschriftlichen Eintragungen Anton Bruckners. Kommentiert und mit einer Studie versehen von Daniel HENSEL. Linz/Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2017. 178 S., Nbsp., Facs. (Bruckner. Dokumente & Studien. Band 17.)
- SABINE GIESBRECHT: Wege zur Emanzipation. Frauendarstellungen auf Bildpostkarten des Deutschen Kaiserreiches unter Wilhelm II. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2018. X, 260 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 16.)
- MAREN HAFFKE: Archäologie der Tastatur. Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink 2018. 329 S., Abb.
- Hasse-Studien 8. Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 2018. 110 S., Abb.
- ACHIM HOFER: „es möchten manche Leute Vergnügen daran haben“. Felix Mendelssohn Bartholdys „Ouvertüre für Harmoniemusik“ op. 24 oder: Doberan und die Folgen. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2018. XII, 180 S., Abb., Nbsp.
- Jahrbuch Musik und Gender. Band 8: Grenzgänge. Gender, Ethnizität und Klasse als Wissenskategorien der Musikwissenschaften. Hrsg. von Cornelia BARTSCH und Britta SWEERS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 187 S., Abb.
- Kammermusik der Gegenwart. Essays. Hrsg. von Frank HILBERG und Harry VOGT. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 304 S., Abb.
- MATTHIAS KASSEL: Das Auge hört mit. Mauricio Kagels Instrumententheater von „Der Schall“ bis „Zwei-Mann-Orchester“. Schliengen: Edition Argus 2018. 269 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 11.)
- Konfrontationen. Symposium „Musik im Spannungsfeld des deutsch-französischen Verhältnisses 1871–1918“. Ausstellung „Johannes Brahms und Frankreich“. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. München: edition text + kritik 2018. 151 S., Abb., Tab. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 10.)
- Erich Wolfgang Korngold, „der kleine Mozart“. Das Frühwerk eines Genies zwischen Tradition und Fortschritt. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Annette SIMONIS.

- Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 211 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik. Band 12.)
- CLEMENS KÜHN: Abenteuer Musik. Eine Entdeckungsreise für Neugierige. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2018. 182 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Der Kunst ausgesetzt. Beiträge des 5. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik, 21.–25. Oktober 2015 in Bern. Hrsg. von Thomas GARTMANN und Andreas MARTI. Bern u. a.: Peter Lang 2017. 339 S., Abb., Nbsp., Tab. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Band 57.)
- Franz Liszt. Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen. Referate des Symposiums Oberschützen 2011. Hrsg. von Klaus ARINGER unter Mitarbeit von Ulrike ARINGER-GRAU und Martin CZERNIN. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017. 237 S., Nbsp., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 18.)
- Die Münchner Schule. Musiktheorie und Kompositionslehre um 1900. Hrsg. von Juliane BRANDES und Birger PETERSEN. Mainz: Are Musikverlag 2018. 107 S., Abb., Nbsp., Tab. (Spektrum Musiktheorie.)
- Musikstadt Riga im europäischen Kontext. Deutsch-lettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht über das Symposium Riga 3.–4. Oktober 2014. Hrsg. von Lolita FÜRMANE, Klaus Wolfgang NIEMÖLLER und Helmut LOOS. Redaktion: Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017. 292 S., Abb., Nbsp., Tab. (Edition IME. Band 16.)
- FIAMMA NICOLODI: Musica e musicisti nel ventennio fascista. Mit einem Nachwort von 2018. Limena: libreriauniversitaria.it 2018. 504 S. (Storie e linguaggi. Band 26.)
- SUSAN O'REGAN: Music and Society in Cork, 1700–1900. Cork: Cork University Press 2018. 363 S., Abb.
- Performing Medieval Text. Hrsg. von Ardis BUTTERFIELD, Henry HOPE und Pauline SOULEAU. Cambridge: Modern Humanities Research Association 2017. XII, 217 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours. Hrsg. von Thierry FAVIER und Sophie HACHE. Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes. 348 S., Abb., Tab. (Collection „Hors Série“.)
- Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Band 19: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Leipzig 1828 bis 1878. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER und Ekaterina SMYKA. Köln: Verlag Christoph Dohr 2018. 1005 S., Tab.
- MICHAEL SCHWALB: Max Reger. Der konservative Modernist. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 2018. 143 S., Abb. (kleine bayerische biografien.)
- „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper „Das Schloss Dürande“ und ihr Umfeld. Hrsg. von Thomas GARTMANN mit Simeon THOMPSON unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2018. 343 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 10.)
- Shakespeare, Music and Performance. Hrsg. von Bill BARCLAY und David LINDLEY. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2017. XV, 286 S., Abb., Nbsp., Tab.
- ULRICH SIEGELE: Johann Sebastian Bach komponiert Zeit. Tempo und Ausdauer in seiner Musik. Band 4: Tänze und Suiten. Hamburg: tredition 2018. 276 S., Nbsp., Tab.
- JOHANNA STEINER: Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit. Geschichte und Ästhetik der Musikbeilagen zur „Neuen Zeitschrift für Musik“ unter Robert Schumanns Redaktion 1838 bis

1841. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017. 394 S., Abb. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 17.)

stille musik. Hrsg. von Rainer SCHMUSCH und Jakob ULLMANN. Büdingen: Pfau Verlag 2018. 301 S., Nbsp., Abb., Tab.

ANDREAS N. TARKMANN und JOHANNES KOHLMANN: Praktische Instrumentenkunde. Kassel u. a. Bärenreiter-Verlag 2018. 240 S., Nbsp.

ELFI VOMBERG: Wagner-Vereine und Wagnerianer heute. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018. 302 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 34.)

MICHAEL WACKERBAUER: Die Donaueschinger Musikfeste. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung. Unter Mitarbeit von Heike Nasritdinova und Fabian Weber. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 569 S., Abb., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 12.)

PAUL WATT: Ernest Newman. A Critical Biography. Woodbridge: The Boydell Press 2017. XVII, 274 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

JERNEJ WEISS: Nova glasba v „novi“ Evropi med obema svetovnima vojnama. (New music in the „new“ europe between the two world wars.) Ljubljana: Festival Ljubljana 2018. 400 S., Abb., Nbsp., Tab.

Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Hrsg. vom Netzwerk „Hör-Wissen im Wandel“. Koordiniert von Daniel MORAT. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017. VIII, 386 S., Abb., Nbsp.

Eingegangene Notenausgaben

[JOHANN SEBASTIAN] BACH: Orgelwerke. Band 1: Orgel Büchlein. Sechs Choräle von verschiedener Art (Schüler-Chorä-

le). Choralpartiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Hrsg. von Heinz-Harald LÖHLEIN. Aktualisierte Ausgabe von Christine BLANKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XLVI, 157 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Orgelwerke. Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. (Yale University Manuscript „LM 4708“). Aktualisierte Ausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. New Haven/London: Yale University Press/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXIV, 77 S.

[BELA] BARTÓK: Kritische Gesamtausgabe. Band 24: Konzert für Orchester. Hrsg. von Klára MÓRICZ. München: G. Henle Verlag/Budapest: Editio Musica Budapest 2017. 253 S.

[JOHANNES] BRAHMS: Klavierquintett in f op. 34. Urtext. Hrsg. von Daniel F. BOOMHOWER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XIV, 74 S.

[JOHANNES] BRAHMS: Klavierquintett in f op. 34. Stimmen. Hrsg. von Daniel F. BOOMHOWER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. Violino I: 15 S., Violino II: 13 S., Viola: 11 S., Violoncello: 13 S.

[FRANÇOIS] COUPERIN: Pièces de clavecin. Second livre (1717). Avec 8 Préludes et 1 Allemande de L'Art de toucher le clavecin (1716–1717) pour clavecin. Urtext. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XXXVIII, 137 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Symphonie Nr. 8 in G. op. 88. Partitur. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. VII, 139 S.

CHRISTIAN FLOR: Seelenparadies 1660 für Singstimme und Basso continuo. Band I.1. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition barock 2018. 41 S.

CHRISTIAN FLOR: Seelenparadies 1660 für Singstimme und Basso continuo. Band I.2. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition barock 2018. 41 S.

- CARLO GESUALDO: Principe di Venosa. Madrigali a cinque voci. Quinto libro (Gesualdo 1611). Hrsg. von Maria CARACI VELA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. CX, 122 S.
- ALEXANDER GLAZUNOV: Sämtliche Orgelwerke. Hrsg. von Alexander FISEISKY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XXII, 57 S.
- GEORGE FRIDERIC HANDEL: Judas Maccabaeus HWV 63. Urtext. Partitur. Hrsg. von Felix LOY. Stuttgart: Carus-Verlag 2018. XII, 304 S.
- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 18: Alessandro. Opera in tre atti. HWV 21. Hrsg. von Richard G. KING. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXIII, 322 S.
- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 27.1: Sosarme, Re di Media. Opera in tre atti. HWV 30. Teilband 1: Fassung der Uraufführung 1732. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXXXIII, 174 S.
- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 27.2: Sosarme, Re di Media. Opera in tre atti. HWV 30. Teilband 2: Anhang I–III und Kritischer Bericht. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 400 S.
- [JOSEPH] HAYDN: Sinfonie in G. Hob. I:81. Hrsg. von Sonja GERLACH und Sterling MURRAY. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. IV, 38 S.
- PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band I, 9–3. Mathis der Maler. Oper in sieben Bildern. Text von Paul Hindemith. Sechstes und Siebentes Bild. Hrsg. von Gisela SCHUBERT. Mainz: Schott Music 2018. VII, 260 S.
- REINHARD KEISER: Almira. Hrsg. von Kota SATO, Mai KOSHIKAKEZAWA und Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus musikverlag 2018. XXIII, 63 S.
- [FELIX] MENDELSSOHN BARTHOLDY: Aufführungspraktische Hinweise zum Violinkonzert op. 64 und zur Kammermusik für Streicher. Verfasst von Clive BROWN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 72 S.
- [FELIX] MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Konzert in e für Violine und Orchester. Op. 64. 1844/1845. Urtext. Partitur. Hrsg. von Clive BROWN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XLIV, 200 S.
- [WOLFGANG AMADEUS] MOZART: Die Notenbücher der Geschwister Mozart für Klavier. Hrsg. von Wolfgang PLATH. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XXIV, 171 S.
- JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 18: Naïs. Opéra en un prologue et trois actes. Livret de Louis de Cahusac. Hrsg. von Pascal DENÉCHEAU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXVI, 349 S.
- JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vespersalmen 2. Band 9: Psalm 110 (111) I–IX: Confitebor tibi Domine. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Christoph Dohr 2018. 318 S.
- JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Instrumentalmusik in Drucken 1. Band 28: Paduanen 1–50 (Leipzig 1645). Studenten-Music 1–60 (Leipzig 1645). Einzeln überlieferte Tanzsätze RWV.E 226–227. Hrsg. von Michael HEINEMANN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Holger EICHHORN. Köln: Verlag Christoph Dohr 2018. 206 S.
- JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Instrumentalmusik in Drucken 2. Band 29: Sonate da Camera (Venedig 1670) RWV.E 228–238. Hrsg. von Michael HEINEMANN

unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Holger EICHHORN. Köln: Verlag Christoph Dohr 2018. 134 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe A, Band 17: Die Jakobsleiter. Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester. Particell. Hrsg. von Ulrich KRÄMER. Mainz: Schott Music/Wien: Universal Eiditon 2018. XVI, 108 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 18: Der 119. Psalm (Schwanengesang). Vervollständigt und hrsg. von Werner BREIG. Stuttgart: Carus-Verlag 2017. XXVIII, 268 S.

[JOSEF] SUK: Symphonie c-Moll „Asrael“ op. 27. Partitur. Hrsg. von Jonáš HÁJEK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XVIII, 244 S.

Mitteilungen

Ab dem 25. Mai 2018 gilt die neue Datenschutzgrundverordnung der Europäischen Union auch in Deutschland. Dies hat auch für die Gesellschaft für Musikforschung Konsequenzen, die als eingetragener Verein neue Auflagen hinsichtlich der Mitgliederdaten zu beachten hat. So dürfen keinerlei personenbezogene Daten ohne ausdrückliche Einwilligung der Betroffenen veröffentlicht werden. Das betrifft unser Mitgliederverzeichnis und unsere bisherige Praxis, in den Mitteilungen Geburtstage und Todesfälle zu annonciieren, die daher zunächst leider ausgesetzt werden muss. Die Mitglieder der Gesellschaft werden demnächst Formulare erhalten, mit denen Sie der Veröffentlichung entsprechender Daten zustimmen oder diese ablehnen können. Die Auswertung dieser Erhebung wird bei derzeit ca. 1.600 Mitgliedern leider etwas Zeit in Anspruch nehmen. Nach Abschluss werden wir eine neue Lösung für das Mitgliederverzeichnis entwickeln, die Mitteilungen-Rubrik in der Zeit-

schrift wieder aktivieren und selbstverständlich alle ausgesetzten Daten nachtragen. Wir bitten herzlich um Ihre Beteiligung an dieser Aufgabe und um Ihre Geduld.

*

Zum 1. Oktober 2018 wird an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz ein neues geisteswissenschaftliches Graduiertenkolleg eingerichtet. Die DFG bewilligte in ihrer Mai-Sitzung das interdisziplinäre GRK 2304 *Byzanz und die euromediterranen Kriegskulturen: Austausch, Abgrenzung und Rezeption*, an dem insgesamt zwölf Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus verschiedenen historischen, archäologischen und theologischen Fächern sowie der Musikwissenschaft beteiligt sind, die von der Antike bis zur Frühen Neuzeit forschen. Sprecher ist der Byzantinist Johannes Pahlitzsch, stellvertretende Sprecherin die Kirchenhistorikerin Heike Grieser. In dem Kolleg sollen die Wechselbeziehungen zwischen dem Byzantinischen Reich und seinen Nachbarn und Konkurrenten erstmals aus einer transkulturellen Perspektive untersucht werden, nicht nur anhand von Formen und Praktiken des Krieges, sondern auch mithilfe der sich auf den Krieg beziehenden Normen, Deutungen, Sinnzuschreibungen und Reflexionen. – Kontakt: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Gabriele Maurer (gmaurer@uni-mainz.de).

*

Prof. Dr. Antje TUMAT ist zur Universitätsprofessorin (W3) für Musikwissenschaft an der Universität Paderborn/Musikhochschule Detmold ernannt worden. Zuvor hat sie einen Ruf an die Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald abgelehnt.

Die Royal Musical Association (RMA), London, hat bekanntgegeben, dass sie die Dent Medal 2018 an Prof. Dr. Inga Mai GROOTE, Universität Zürich, verleiht. Damit geht die seit 1961 verliehene Ehrung zum dritten Mal in ihrer Geschichte nach Zürich, nach

Prof. Dr. Dr. h. c. Max LÜTOLF (1973) und Prof. Dr. Laurenz LÜTTEKEN (2002).

Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft (SMG) verleiht den Handschin-Preis 2018 an die Musikwissenschaftlerin Dr. des. Miriam RÖNER (geb. 1986 in Bozen), die von 2013 bis 2015 an der Universität Bern im Forschungsprojekt „Klingendes Selbstbild und ‚Schweizer Töne‘“ tätig war und ebendort 2016 mit ihrer Dissertation *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägels Theorie der Musik* promoviert wurde. Damit vergibt die SMG zum fünften Mal den nach dem in Moskau geborenen Schweizer Musikwissenschaftler und Organisten Jacques Handschin (1886–1955) benannten Preis, der alle zwei Jahre an junge WissenschaftlerInnen verliehen wird. Das genaue Datum der Preisverleihung wird noch bekanntgegeben.

Tagungsberichte

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

Bern, 13. bis 16. September 2017
Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute
von Valeria Lucentini, Bern

Bologna, 17. bis 19. November 2017
21. Colloquio del „Saggiatore musicale“/ 21. Tagung des „Saggiatore musicale“
von Giuseppina Crescenzo, Weimar

Berlin, 26. bis 28. Januar 2018
450 Jahre Staatskapelle Berlin. III. Symposium: Auf dem Weg zum großen Opern- und

Sinfonieorchester. Die Königlich Preussische Hofkapelle von 1811 bis 1918
von Friederike Janott, Hamburg

Bonn, 1. bis 3. März 2018
„Beethovens Vermächtnis“. Mit Beethoven im Exil
von Christina Richter-Ibáñez, Tübingen

Köln, 5. bis 7. April 2018
Bernd Alois Zimmermann 100 Jahre – Komponieren im Schnittpunkt der Medien
von Andreas Dorfner, Detmold

Boulder (Colorado), 19. bis 22. April 2018
26th Annual Conference of the Society for Seventeenth-Century Music
von Nastasia Sophie Tietze, Weimar/Jena

Mainz, 26. bis 30. April
(Re-)Constructing Renaissance Music – Perspectives from the Digital Humanities and Music Theory (troja 2018)
von Simone Studinger, Mainz

Hamburg, 24. bis 27. Mai 2018
Aufklärung! Musik und Geschlecht im 18. Jahrhundert
von Jonas Spieker, Detmold/Paderborn

Wien, 25. und 26. Mai 2018
Französische Oper in Wien um 1800
von Konstantin Hirschmann, Wien

Erfurt, 1. und 2. Juni 2018
Gaspare Spontini und die Oper in Berlin: Zwischen Integration und Isolation
von Jasmin Seib, Mainz

Die Autoren der Beiträge

CARLO BOSI, Doktorat an der University of Oxford mit entsprechender Promotion 2004 mit einer Dissertation über die Modalität in den chansons Du Fays und Binchois'. Zwischen 2004 und 2005 vom DAAD geförderter wissenschaftlicher Aufenthalt an der Friedrich-Schiller-Universität Jena-Weimar und zwischen 2006 und 2007 Stipendiat des Norges Forskningsråd an der NTNU Trondheim mit einem Projekt über Kirchengesang im mittelalterlichen Skandinavien. Zwischen 2007 und 2009 Research Fellow an der City University, London, wo die Forschungen über Modalität in der spätmittelalterlichen weltlichen Mehrstimmigkeit fortgesetzt wurden. Seit 2010 Forschungsassistent und seit 2014 Projektleiter an der Paris-Lodron-Universität Salzburg. Das vom FWF finanzierte Vorhaben betrifft Anleihe und Zitat einstimmiger weltlicher Sätze im französischen Lied zwischen 15. und 16. Jahrhundert (<http://chansonmelodies.sbg.ac.at/db/welcome.php>).

ANDREAS PFISTERER, geb. 1972 in Stuttgart, studierte Musikwissenschaft und Lateinische Philologie in Tübingen und Erlangen, Promotion 2001 in Erlangen, Habilitation 2009 in Regensburg. Nach Tätigkeiten als wissenschaftlicher Mitarbeiter bzw. Akademischer Rat in Erlangen 1998–2003 und Regensburg 2003–2015 und Vertretungsprofessuren in Wien 2010 und Hamburg 2014–15 ist er seit 2015 Mitarbeiter am Akademieprojekt Corpus monodicum in Würzburg.

IRMGARD SCHEITLER, geb. 1950, Studium der katholischen Theologie, Germanistik und Byzantinistik im München. Staatsexamen 1975 (München), Promotion (München) 1979, Habilitation (Dresden) 1995. 1996 apl. Professorin im Fach Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Würzburg, seit 2015 im Ruhestand. Jüngere Buchveröffentlichungen: *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn 2005; *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. I: Materialteil. Mit MP3, Tutzing 2013; Bd. II: Darstellungsteil, Beeskow, Berlin 2015.