

DIE MUSIKFORSCHUNG

73. Jahrgang 2020 / Heft 2

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

Inhalt

Jin-Ah Kim: Beethovens Auseinandersetzung um die Vormundschaft über seinen Neffen Karl aus historischer und soziologischer Perspektive	97
Stefanie Acquavella-Rauch: Operette und die (Wiener) Theaterzensur – Politik auf der Bühne?	117
Sarah-Denise Fabian: „reich an grossen, schauervollen, himmlischschönen und hinreissenden Stellen“ – Florian Dellers <i>Orphée et Euridice</i> am württem- bergischen Hof	133

Besprechungen

R. Lug: Semi-mensurale Information zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts (Möller; 154) / E. Boewe-Koob: Mittelalterliche Einbandfragmente aus dem Stadtarchiv Villingen-Schwenningen (Janke; 156) / L. della Libera: La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti (Crescenzo; 157) / Br. White: Music for St. Cecilia's Day. From Purcell to Handel (Knoth; 159) / Chr. Ahrens: Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851. Personelle Ressourcen. Organisatorische Strukturen. Künstlerische Leistungen (Maul; 161) / E. J. Goehring: Coming to Terms with Our Musical Past. An Essay on Mozart and Modernist Aesthetics (Hofmann; 164) / Ludwig van Beethoven. Missa solemnis (Poppe; 167) / Dizionario degli editori musicali italiani dalle origini alla metà del Settecento (Beer/Berwisch; 168) / Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Acquavella-Rauch; 170) / St. Schroedter: Paris que danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne (Walsdorf; 172) / The Kolbergs of Eastern Europe (Morgenstern; 174) / Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Ästhetik – Ideen (Fortunova; 177) / A. Wilfing: Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen (Hinrichsen; 179) / Fr. Kollinger: Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre (Jahn; 181) / K. Bellenberg: Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten (Schmierer; 183) / Oper und

Film. Geschichten einer Beziehung (Jahn; 185) / Chr. Sibille: „Harmony must dominate the world“. Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Rotter-Broman; 187) / M. Haffke: Archäologie der Tastatur Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer (van Treeck; 188)

Die im Jahr 2019 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen	190
Eingegangene Schriften	194
Eingegangene Notenausgaben	195
Mitteilungen	196
Tagungsberichte	198
Die Autorinnen der Beiträge	198

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 73. Jahrgang 2020 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). 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 € 97,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 29,95. 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: 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. 21 vom 1. Januar 2019

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



Jin-Ah Kim (Seoul)

Beethovens Auseinandersetzung um die Vormundschaft über seinen Neffen Karl aus historischer und soziologischer Perspektive

Beethovens Vormundschaft über seinen Neffen Karl gilt als „eines der kontroversesten Themen der Beethoven-Biographik“¹. Die Deutungsansätze gehen weit auseinander, insbesondere wenn es um die Frage nach den Ursachen und Motiven von Beethovens Handeln geht. Für Editha und Richard Sterba z. B. ist Beethovens hartnäckiger Kampf um die Vormundschaft in seiner pathologischen Beziehung zum Neffen begründet, welche auf einer unbewussten Homosexualität basiert.² Demgegenüber betrachtet Maynard Solomon ihn primär als „das Mittel, mit dessen Hilfe sich Beethoven vor allem ein neues seelisches und schöpferisches Gleichgewicht zu verschaffen hoffte“³. Harry Goldschmidt sieht als Ursache eine „versagte Liebeserfüllung“ mit der „Unsterblichen Geliebten“, die „Frustrierung des Mannes Beethoven“ „auf Grund der gestörten und gestauten männlichen Aggressivität“.⁴ Ähnlich, aber aus einem anderen Blickwinkel meint Stefan Wolf, dass „die Pole des thematischen und zugleich psychodynamischen Konflikts zwischen dem Streben nach erfüllender Bindung und entsagungsvoller Autarkie“ [...] „das emotionale Spannungsfeld“ für Beethovens Beziehung zu seinem Neffen bildet.⁵ Gleichwohl sehen Forscher wie etwa Klaus Kropfnger die Ursache in Beethovens kompromissloser Durchführung seiner Idealvorstellung von Erziehung.⁶ Es gibt aber auch andere Interpretationen, die Beethovens Wunsch nach der Gründung einer eigenen Familie als das treibende Motiv auffassen.⁷ Verschiedentlich werden weitere Bezugsebenen ins Spiel gebracht, etwa die starken Schwankungen seines Charakters,⁸ „der fortschreitende Verlust des Realitätsbezugs“⁹ und vieles mehr.¹⁰ Resümierend lässt sich mit

-
- 1 Stefan Wolf, *Beethovens Neffenkonflikt. Eine psychologisch-biographische Studie* (= Veröffentlichung des Beethoven-Hauses Bonn, 4. Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung 12), Bonn 1995, S. 54.
 - 2 Editha und Richard Sterba, *Beethoven and his Nephew. A Psychoanalytic Study of their Relationship*, New York 1954.
 - 3 Maynard Solomon, *Beethoven. Biographie*, Frankfurt am Main 1987, S. 266 [Erste englische Ausgabe: *Beethoven*, New York 1977].
 - 4 Harry Goldschmidt, *Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme*, Leipzig 1977, S. 253.
 - 5 Wolf, *Beethovens Neffenkonflikt*, S. 222.
 - 6 Klaus Kropfnger, Art. „Beethoven, Ludwig van“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1008e20yq0535.erf.sbb.spk-berlin.de/mgg/stable/19165>.
 - 7 Malte Korff betrachtet Beethovens Wunsch nach „Lebensglück“ durch „familiäre Befriedigung“ als das treibende Motiv (Malte Korff, *Ludwig van Beethoven*, Berlin 2010, S. 54); vgl. auch Julia Ronge, „Auf der Suche nach einer eigenen Familie – Beethovens Beziehung zu seinem Neffen Karl“, in: *Beethovens Welt*, hrsg. von Siegbert Rampe, Laaber 2019, S. 273–282.
 - 8 Jeremy Siepmann, *Beethoven. His Life & Music*, Norfolk 2005, S. 110.
 - 9 Reinmar Emans, „Der Kampf um den Neffen Karl“, in: *Beethoven. Mensch seiner Zeit*, hrsg. von Siegfried Kross, Bonn 1980, S. 97–117, hier S. 110 und 116.
 - 10 Siehe weitere Interpretationsansätze, bei: Wolf, *Beethovens Neffenkonflikt*, S. 10–56.

Jan Caeyers feststellen, dass „auf keinem anderen Gebiet [...] so gegensätzliche Standpunkte [...] vertreten werden wie hier“¹¹.

Die folgenden Ausführungen zielen nicht darauf ab, Beethovens Vormundschaft über seinen Neffen Karl in ihren vielen Facetten zu analysieren. Vielmehr konzentrieren sie sich in Anbetracht der Tatsache, dass historische und soziologische Aspekte der Vormundschaft Beethovens – zugunsten individual-psychologischer Deutungsansätze – bislang wenig erforscht sind¹², auf die Frage, inwieweit Beethovens Auseinandersetzung um die Vormundschaft von Strukturvorgaben der damaligen Gesellschaft her verstanden werden kann. Ihr Fokus richtet sich dabei weniger auf eine Schilderung des Verlaufs des Vormundschaftsprozesses¹³ als vielmehr auf eine Annäherung an Beethovens Perspektive in der Vormundschaftsangelegenheit, seine Wissensbestände und Handlungsmodalitäten, die eben durch solche gesellschaftlichen Strukturvorgaben modelliert sind. Berücksichtigt wird hier lediglich die Zeit vom November 1815 bis zum September 1820, in der sich die Auseinandersetzung um die Vormundschaft in Form eines Rechtsstreits zwischen Beethoven und seiner Schwägerin Johanna vollzog. Dabei dienen die von Beethoven selbst in diesem Zeitraum verfassten Schriftzeugnisse als zentrale Quellen.¹⁴ Seine Äußerungen werden in die zeitgenössische soziale Wissensstruktur und in den entsprechenden Handlungsspielraum eingeordnet, mit seinem Handeln in Verbindung gesetzt und anschließend im Kontext der damaligen sozialen Referenzsysteme interpretiert.¹⁵ Damit sollen Beethovens Wissen und Handeln in der Vormundschaftsangelegenheit von ihren historischen und sozialen Voraussetzungen her verstehbar gemacht werden.

I. Vormundschaft als Recht

Die Vormundschaft war im frühen 19. Jahrhundert ein öffentliches Amt und zugleich ein Recht mit vertraglichen Pflichten. Das hohe politische und soziale Interesse an ihr in den Ländern des heutigen Österreichs findet seinen Ausdruck in der zeitgenössischen Gesetzgebung. Das *Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch für die gesamten deutschen Erbländer*

11 Jan Caeyers, *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*, München 2012 [Niederländische Originalausgabe: Amsterdam 2009], S. 566.

12 Siehe etwa Sieghard Brandenburg, „Johanna van Beethoven’s Embezzlement“, in: *Haydn, Mozart & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honour of Alan Tyson*, hrsg. von dems., New York 1998, S. 237–251.

13 Eine genaue Rekonstruktion des Verlaufs des Vormundschaftsprozesses ist wegen des Verlusts relevanter Dokumente nicht möglich. Insbesondere seitens der Schwägerin Johanna van Beethoven und des Neffen Karl sind nur wenige Dokumente überliefert. Eine überblicksmäßige Darstellung des Verlaufs des Vormundschaftsprozesses befindet sich bei: Wolf, *Beethovens Neffenkonflikt*, S. 267–290.

14 *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn, 7 Bde., München 1996 [im Folgenden abgekürzt: GA]; *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, hrsg. von Maynard Solomon, Bonn 2005 [Erste Ausgabe: Cambridge 1982; im Folgenden abgekürzt: Tb]; *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Bd. 1, Leipzig 1972 [im Folgenden abgekürzt: KH 1]; *Beethoven. Entwurf einer Denkschrift an das Appellationsgericht in Wien vom 18. Februar 1820. Eine vollständige Faksimile-Ausgabe nach Beethovens Handschrift*, hrsg. vom Beethovenhaus Bonn, Bonn 1953 [im Folgenden abgekürzt: EDA].

15 Auf diese Weise wird die Problematik des allzu positivistischen Umgangs mit Selbstzeugnissen Beethovens umgangen. Auf diese Problematik wird hingewiesen bei: Jürgen May, „Beethoven über Beethoven. ‚Selbstzeugnisse‘ als biographische Quellen“, in: *Beiträge zu Biographie und Schaffensprozess bei Beethoven. Rainer Cadenbach zum Gedenken*, hrsg. von dems., Bonn 2011, S. 101–115.

der *Österreichischen Monarchie* (im Folgenden: ABGB), das zum 1. Januar 1812 in Kraft trat, behandelt die Vormundschaft ausführlich.¹⁶ Es ist durch die vergleichsweise starke Betonung der öffentlichen Verantwortung charakterisiert und sieht vor, dass der Staat die Obervormundschaft übernimmt, betreffend die Bestellung, Beaufsichtigung und Entlassung der Vormundschaft. Die Ausübung der Obervormundschaft wird dem Gericht übertragen, bei dem der Minderjährige seinen Gerichtsstand hat.¹⁷ Darin spiegelt sich die gesellschaftliche Ordnungsvorstellung des aufgeklärten Absolutismus' wider, der zufolge der Staat an der Spitze steht und in alle anderen gesellschaftlichen Bereiche regelnd einzugreifen befugt ist.¹⁸

Die Bestellung der Vormundschaft über einen Minderjährigen war dementsprechend geregelt: Falls eine testamentarische Bestimmung durch den Vater im letzten Willen vorliegt, so ist dieser bei der Bestellung der Vormundschaft zu folgen. Im Falle der Absenz einer solchen Bestimmung oder bei unklaren testamentarischen Bestimmungen erhält das zuständige Gericht die Befugnis zur Bestellung der Vormundschaft.¹⁹

Im Rahmen dieser Regelung ist der Akt der Bestellung der Vormundschaft im Falle Beethovens zu sehen. Sein an Tuberkulose schwer erkrankter jüngerer Bruder Kaspar (Anton) Karl (getauft am 8. April 1774) setzte am 12. April 1813, also ca. zweieinhalb Jahre vor seinem Tod, ein Testament auf, das seinem Bruder Ludwig die alleinige Vormundschaft über seinen Sohn, Karl Franz van Beethoven (geboren am 4. September 1806), übertrug. Am 14. November 1815, einen Tag vor seinem Tod, brachte Kaspar Karl aber ein weiteres Testament zu Papier, das seine Frau Johanna (ca. 1786–1868), geb. Reiß, zum Vormund seines Sohnes bestimmte und seinen Bruder Ludwig zum Mitvormund. Doch auch diese Bestimmung korrigierte Karl noch einmal und übertrug Ludwig erneut die alleinige Vormundschaft. In einem weiteren, in Abwesenheit seines Bruders verfassten Kodizill bekundete er dann wieder seinen Willen, dass neben seinem Bruder seine Gattin die Vormundschaft über seinen Sohn auszuüben habe. Am 15. November 1815 starb Kaspar Karl.²⁰ Der letzte Wille des Testators hinsichtlich der Vormundschaft seines Sohnes war nach Lage der Dinge also nicht eindeutig. So musste die Entscheidung gerichtlich herbeigeführt werden.

16 Siehe *Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch für die gesamten deutschen Erbländer der Österreichischen Monarchie*, 1. Teil, Viertes Hauptstück, „Von den Vormundschaften und Curatelen“, Wien 1811, S. 73–110, <<http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11585&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=93>>, 8.12.2018. Zum ABGB wird berücksichtigt: Mirjam Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung* (= Schriften zum Familien- und Erbrecht 4), Baden-Baden 2011, insbes. S. 89–114.

17 Der öffentliche Charakter der Vormundschaftsregelung im ABGB wird deutlich, wenn diese mit anderen zeitgenössischen Gesetzgebungen verglichen wird. Der französische *Code civil* von 1804 z. B. überträgt der Familie die Obervormundschaft und sieht keine gerichtliche bzw. staatliche Kontrolle über die Vormundschaft vor. Siehe Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 68.

18 Zur starken Einflussnahme des Staats auf Angelegenheiten der Familie im späten aufgeklärten Absolutismus siehe: Diethelm Klippel, „Familienpolizei. Staat, Familie und Individuum in Naturrecht und Polizeiwissenschaft um 1800“, in: *Perspektiven des Familienrechts. Festschrift für Dieter Schwab zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Sibylle Hofer, Diethelm Klippel und Ute Walter, Bielefeld 2005, S. 125–141.

19 Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 96 und 230. Vgl. auch Reinhild Schlüter, *Das Vormundschaftsrecht in den Kodifikationen der Aufklärungszeit*, Diss. Universität Bonn 1960, S. 167f.

20 Näher hierzu Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 3, Leipzig² 1911, S. 363f.

Das k. k. niederösterreichische Landrecht ernannte eine Woche nach dem Tod des Erblassers die Witwe zum Vormund und Beethoven zum Mitvormund. Das geschah gemäß der Vormundschaftsregelung nach § 198 ABGB, welche die Reihenfolge der zu beachtenden Personen zur Bestellung der Vormundschaft vorgibt: zunächst der Großvater väterlicherseits, dann die Mutter, danach die Großmutter väterlicherseits und schließlich sonstige männliche Verwandte. Für die Letztgenannten galt der Grad der Verwandtschaft als entscheidend für die Reihenfolge. Bei gleichem Verwandtschaftsgrad hatte der Ältere Vorrang.²¹ Wenn die Mutter zur Vormundschaft gelangte, war ihr gemäß § 211 ein Mitvormund beizugeben, der sie bei der Ausübung der Vormundschaft unterstützte und die Aufsicht über sie führte.²² Da Karls Großeltern väterlicherseits nicht mehr lebten, und Beethoven der älteste lebende männliche Verwandte väterlicherseits war, ist die Ernennung des Landrechts verständlich.

Der nahezu fünf Jahre andauernde Vormundschaftsprozess begann damit, dass Beethoven sich als durch seinen Bruder eingesetzten Vormund sah und mit der Entscheidung des Landrechts, die Johanna zum Vormund und Beethoven zum Mitvormund ernannte, nicht einverstanden war. Am 28. November 1815 und am 20. Dezember 1815 schrieb er entsprechende Gesuche an das Gericht.²³ Am 9. Januar 1816 übertrug das Landrecht ihm unter Ausschluss der Witwe die alleinige Vormundschaft.²⁴ Gemäß § 205 ABGB musste der Vormund angelobt bzw. vereidigt werden.²⁵ Beethovens Angelobung erfolgte 10 Tage später in einer Ratssitzung.²⁶ Damit schien die Vormundschaftsfrage endgültig geklärt zu sein. Doch Beethoven gab sich nicht zufrieden. Am 15. Februar 1816 wandte er sich mit einem weiteren Gesuch an das Landrecht, um über eine Besuchsregelung für Johanna im Erziehungsinstitut von Cajetan Giannattasio, wo Karl ab dem 2. Februar 1816 untergebracht war, verfügen zu können. Das Landrecht bewilligte auch dieses Gesuch fünf Tage später.²⁷

Beethoven wurde damit zum Inhaber aller wesentlichen mit der Vormundschaft über seinen Neffen Karl verbundenen Rechte.²⁸ Dementsprechend war er bestrebt, sie im Verlauf der nun folgenden gerichtlichen Auseinandersetzungen zu verteidigen.²⁹ Johanna ihrerseits gab aber nicht klein bei und reichte mehrfach Widerspruch gegen die alleinige Vormundschaft Beethovens und seinen Anspruch auf die Regelung ihres Besuchsrechts ein.

Bei den Auseinandersetzungen zwischen Beethoven und Johanna ging es also primär um die Geltendmachung eigener Rechte. Beethoven galten die ihm zugesprochenen

21 ABGB, S. 77. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 96.

22 ABGB, S. 82. Vgl. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 97.

23 GA 857, S. 183; GA 866, S. 189–195.

24 GA 876, S. 206.

25 ABGB, S. 79. Vgl. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 100.

26 GA 880, S. 209.

27 GA 904, S. 229.

28 Johanna wurde nur ein „Umgangsrecht“ zugestanden, ihren Sohn zu besuchen, „allerdings nur in Begleitung Beethovens oder eines von ihm bestellten Vertrauensmannes“. Siehe Gisela Zenz, „Ein Vormund namens Beethoven“, in: *Perspektiven des Familienrechts. Festschrift für Dieter Schwab zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Sibylle Hofer, Diethelm Klippel und Ute Walter, Bielefeld 2005, S. 247–265, hier S. 251.

29 So schrieb er an Cajetan Giannattasio del Rio am 10. Februar 1816, dass das Landrecht ihm „volle Gewalt u. Kraft gegeben [habe], alles ohne Rücksichten zu beseitigen, was wider das wohl des Kindes ist.“ GA 900, S. 226. Vgl. ähnliche Äußerungen: Beethoven an Cajetan Giannattasio del Rio, 27. Februar 1816, GA 907, S. 232; Beethoven an Erzherzog Rudolph, Ende April/Anfang Mai 1819, GA 1300, S. 269; Beethoven an Franz Xaver Piuk, 19. Juli 1819, GA 1313, S. 285.

Rechte als unantastbare „Gesetze“³⁰, und er hielt die Ausübung dieser Rechte für eine „heilige Gewissenspflicht“³¹. Johannas Versuch, Beethoven die Vormundschaft streitig zu machen, betrachtete er als schweren Eingriff in seine Rechte. Diese Internalisierung und moralisierende Vereinnahmung eines Rechtsanspruchs mögen aus heutiger Sicht, also aus einem Zeitabstand von ca. zweihundert Jahren, befremdlich erscheinen. Doch die im Zuge der Aufklärung zunehmende naturrechtliche Verankerung des positiven Rechts legte die „Möglichkeit willentlicher Verwirklichung des Rechts“ nahe.³² Die einzelnen Individuen betrachteten die Rechte als Wesenszug ihres eigenen Daseins sowie als Mittel zur Selbstbehauptung und -erhaltung.³³ Die naturrechtliche Begründung individueller Rechte implizierte eine moralische Pflicht zu ihrer Wahrnehmung. Aus zeitgenössischer Perspektive war es also keineswegs ins Belieben jedes Einzelnen gestellt, dieses oder jenes Recht nach individueller Wahl geltend zu machen, sondern das zugestandene Recht war ein Ausdruck der natürlichen Ordnung der Dinge und insofern ein moralischer Imperativ.³⁴ Die Vormundschaft als Recht und Pflicht konnte demnach verstanden werden als etwas, das die eigene Existenz berührt, wie im Folgenden näher auszuführen ist.

II. Vormundschaft als Ausdruck von Fähigkeit, Stand und Persönlichkeit

Die Anerkennung von individuellen Rechtsansprüchen erklärt die Existenz zahlreicher juristischer Streitigkeiten zwischen Verwandten zu Beginn des 19. Jahrhunderts wie hier im Falle Beethovens anlässlich einer testamentarischen Uneindeutigkeit.³⁵ Begünstigt wurde ihre Entstehung dadurch, dass der durch das ABGB gesetzte Ordnungsrahmen wenig reglementiert war. Er funktionierte als flexibel zu handhabende Richtlinie. Die zuvor erwähnte gesetzlich vorgeschriebene Reihenfolge (zunächst Großvater väterlicherseits, dann Mutter, danach Großmutter väterlicherseits und schließlich sonstige männliche Verwandte) wurde als Orientierung interpretiert und nicht etwa als Bedingung für einen Rechtsanspruch.³⁶ Das Gericht hatte von Fall zu Fall konkurrierende Ansprüche abzuwägen. Der Entscheidungsspielraum des Gerichts bei der Bestellung des Vormunds war groß. So konnte von der im ABGB vorgesehenen Reihenfolge abgewichen werden, wenn ihr gewichtige Argumente entgegenstanden.

30 Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 1. Februar 1819, GA 1286, S. 235. Vgl. Beethoven an das k. k. niederösterreichische Landrecht, 25. September 1818, GA 1267, S. 209.

31 Beethoven an das niederösterreichische Landrecht, 20. Dezember 1815, GA 866, S. 193.

32 Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 21.

33 Vgl. ebd.

34 Ausführlich zu einem solchen Rechts- und Pflichtverständnis: Martin Lipp, „Älterliche Gesellschaft und Kindesrecht. Das naturrechtliche Familienmodell Karl Anton von Martinis (1726–1800)“, in: *Perspektiven des Familienrechts. Festschrift für Dieter Schwab zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Sibylle Hofer, Diethelm Klippel und Ute Walter, Bielefeld 2005, S. 157–177, insbes. S. 158–165.

35 Wie ein Testament als Quelle des Aushandelns verschiedener konkurrierender Ansprüche zwischen Verwandten funktionierte und daraus rechtsrelevante Streitigkeiten entstehen konnten, siehe u. a. Charlotte Zweynert, „Ausgleichende Verfügungen, verbindende Gegenstände, konkurrierende Interessen. Das Testament des zweitgeborenen Francesco Gonzaga aus dem Jahr 1483“, in: *Beziehungen, Vernetzungen, Konflikte. Perspektiven Historischer Verwandtschaftsforschung*, hrsg. von Christine Fertig und Margareth Lanzinger, Köln 2016, S. 37–65.

36 Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 99.

Bezeichnend sind die Argumente, die Beethoven mit Hilfe seiner Anwälte³⁷ in seinen frühen Gesuchen vorbrachte, um gegen die unmittelbar nach dem Tod seines Bruders Johanna zuerkannte Vormundschaft vorzugehen. Zuerst wies er unter Bezug auf die beiden Testamentfassungen vom 12. April 1813 und vom 14. November 1815 darauf hin, dass er nach § 196 ABGB „den ersten Anspruch“ auf die Vormundschaft habe.³⁸ Das Kodizill, das neben Beethoven Johanna als Vormund einsetzt, wollte er für ungültig erklärt haben, weil Kaspar Karl es aus seiner Sicht nur „auf heftiges Andringen seiner Frau“ während einer kurzen Abwesenheit seinerseits verfasst habe. Später habe der Bruder das Kodizill zurückgefordert. Dieses Dokument sei aber nicht mehr zu Hause aufzufinden gewesen.³⁹ Dann verwies Beethoven auf Johannas Vorstrafe wegen Veruntreuung: Sie war 1811/12 wegen eines Unterschlagungsdelikts zu einem Monat Hausarrest verurteilt worden. Außerdem brachte er vermeintliche Eigenschaften Johannas („beschränkte Ansicht u Beurtheilung“, „Leichtsinn, Unachtsamkeit, Sorglosigkeit u Leidenschaftlichkeit“ etc.) als Argument vor, um ihre mangelnde Eignung zur Erziehung ihres Kindes zu begründen.⁴⁰ Damit lieferte Beethoven rechtsrelevante Argumente. Denn nach § 191 ABGB galten diejenigen als „untauglich“ zur Vormundschaft, die „eines Verbrechens schuldig erkannt worden sind, oder von denen eine anständige Erziehung des Waisen oder nützliche Verwaltung des Vermögens nicht zu erwarten ist“⁴¹. Die von Beethoven erwähnte Verfehlung Johannas war, obwohl Länge und Gewicht der Strafe mit Hilfe ihres Mannes und von Bekannten letztlich herabgesetzt wurden, so schwerwiegend, dass sie als Grund zum Ausschluss von der Vormundschaft gelten konnte.⁴² Eine Verurteilung wegen Delikten dieser Art konnte als Nachweis aufgefasst werden, dass eine Person in moralischer und wirtschaftlicher Hinsicht nicht vertrauenswürdig ist. Deshalb konnte bezweifelt werden, dass eine solche Person „nützlich“ sei, das Vermögen des Minderjährigen zu verwalten.⁴³

Auch im späteren Verlauf des Prozesses scheute Beethoven nicht davor zurück, dieselben Argumente (Veruntreuung, Ungeeignetheit zur Erziehung, schlechte Eigenschaften) immer wieder vorzubringen. Insbesondere wurde Johannas Unfähigkeit, ihrer Erziehungs- und Unterhaltspflicht gegenüber Karl nachzukommen, zu Beethovens Dauerargument. Gemäß § 143 ABGB lag nach dem Tod des Vaters die Fürsorgepflicht vorrangig bei der Mutter.⁴⁴ In der Tat hatte sich Johanna in einem Vertrag vom 10. Mai 1817 bereiterklärt, zu Erziehung und Unterhalt ihres Sohnes die Hälfte ihrer Pension als Witwe in „vierteljährigen Raten“ abzutreten; diese Verpflichtung hielt sie aber erst spät und unregelmäßig ein. So musste Beethoven Karls Erziehung weitgehend allein finanzieren.⁴⁵ Außerdem wies er wiederholt

37 Ausführlich hierzu siehe Hermann Ulrich, „Beethovens Wiener Rechtsanwälte. Eine Studie“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Tutzing 1981, S. 147–203.

38 Beethoven an das niederösterreichische Landrecht, 28. November 1815, GA 857, S. 183.

39 Beethoven an das niederösterreichische Landrecht, 20. Dezember 1815, GA 866, S. 189.

40 Ebd., S. 193.

41 ABGB, S. 74. Vgl. auch Beethoven an das k. k. niederösterreichische Landrecht, 25. September 1818, GA 1267, Anmerkung 7, S. 211.

42 Ausführlich zur Veruntreuung Johannas siehe Brandenburg, „Johanna van Beethoven's Embezzlement“, S. 237–251.

43 Vgl. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 97f.

44 ABGB, S. 56. Vgl. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 102.

45 Beethoven an das k. k. niederösterreichische Landrecht, 15. Dezember 1818, GA 1273, S. 215, hier Anm. 9, S. 217. Vgl. Beethoven an Joseph Karl Bernard, 19. Juli 1819, GA 1314, S. 287, hier Anm.

auf den niedrigen sozialen Stand Johannas hin.⁴⁶ Denn das Gericht hatte darauf zu achten, dass die als Vormund in Frage kommende Person dem gleichen sozialen Stand wie das Mündel angehört: Ein Vormund gleichen Standes sei „aufgrund ähnlicher Gesinnung, Neigung, Sitten und Beschäftigung“ geeigneter zur Führung der Vormundschaft.⁴⁷

Demgegenüber benannte Johanna als Argumente gegen Beethoven seine physische Behinderung, die stete (und im Laufe der Zeit sich verschlimmernde) Kränklichkeit und die durch diese veranlasste Abwesenheit von dem Ort, an dem der Knabe sich aufhielt.⁴⁸ Diese Argumente dürften ebenfalls rechtlich relevant gewesen sein. Denn gemäß § 191 ABGB wurden als untauglich zur Vormundschaft auch solche Personen gesehen, die „geschäftsunfähig“ z. B. aufgrund einer seelischen oder körperlichen Krankheit sind.⁴⁹ Des Weiteren wurden auch Personen, die sich nicht an dem Ort aufhalten, an welchem sich der Gerichtsstand des Minderjährigen befindet, als ungeeignet zur Vormundschaft angesehen,⁵⁰ da die Betreuung des Minderjährigen zu kurz kommen könne.

Bezeichnend ist die Tatsache, dass die zuständigen juristischen Instanzen (Landrecht, Magistrat, Appellationsgericht) bei ihren Entscheidungen über die Bestellung der Vormundschaft von Fall zu Fall einmal Beethoven und einmal Johanna Recht gaben; die Vormundschaft wechselte im Verlauf des Prozesses mehrmals. Dies wirft die Frage auf, was bei diesen Urteilen jeweils tatsächlich den Ausschlag gegeben haben konnte. Zugunsten Beethovens wirkten sicherlich auch Faktoren wie sein Berufsstand, seine prominente Stellung als Komponist und sein Vermögen mit. Denn die Bestellung zum Vormund erfolgte, wie sich in der rechtlichen Praxis zeigte, nach Maßgabe der Einschätzung von Fähigkeit, Stand und Vermögen.⁵¹ Inwieweit darüber hinaus Beethovens Beziehungen zum Hochadel Einfluss auf die gerichtlichen Urteile gehabt haben, sei dahin gestellt; entsprechende Belege fehlen.⁵² Demgegenüber dürfte für Johanna gesprochen haben, dass sie die Mutter des Mündels war. Denn gemäß § 218 ABGB war die Personensorge eines Minderjährigen in erster Linie der Mutter anzuvertrauen, auch wenn diese nicht das Vormundschaftsrecht inne hatte; der Mutter wurde das Kind nur dann entzogen, wenn das Kindeswohl für gefährdet gehalten wurde.⁵³

Man sieht, dass es sich bei der Bestellung der Vormundschaft nicht nur um die Übertragung des Sorgerechts für einen Minderjährigen handelte. Vielmehr sind damit auch Fähigkeiten physischer, intellektueller und moralischer Art sowie Stand und Vermögen, überhaupt die soziale Stellung der zu bestellenden Person tangiert. Außerdem bedeutete

4, S. 288; Beethoven an Johann Nepomuk Kanka, 28. Dezember 1816, GA 1019, S. 344; Beethoven an das k. k. Universalkameralamt, Juli 1820, GA 1401, S. 408; EDA, S. 52.

46 Dies sprach Beethoven am deutlichsten in seinem Schreiben an das Appellationsgericht vom 18. Februar 1820 aus. Siehe EDA, S. 40.

47 Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 97.

48 Vgl. Beethoven an das k. k. niederösterreichische Landrecht, 25. September 1818, GA 1267, S. 207; EDA, S. 49.

49 ABGB, S. 74. Vgl. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 97.

50 Ebd., S. 98. Im Übrigen wurde als Argumente gegen Beethoven von dem Zeuge Jakob Hotschevar vor Gericht gebracht, dass Karl sich in einem ungepflegten physischen Zustand befinde, um Beethovens Vernachlässigung der Vormundschaft zu bescheinigen. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. IV, S. 546.

51 Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 97.

52 Gisela Zenz vermutet solche Einflussnahme; Zenz, „Ein Vormund namens Beethoven“, S. 249 und 252.

53 ABGB, S. 84f. Vgl. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 102.

die Vormundschaft die Möglichkeit zur öffentlichen Präsentation und Anerkennung der Persönlichkeit des Betreffenden. Beethoven war dementsprechend stark daran interessiert zu beweisen, dass er durch seinen „öffentlich anerkannt Moralischen Charakter“⁵⁴ und seine „Gesinnungen“⁵⁵ „gut u. edel handelt, auch dafür Mißhandlungen ertragen kann [...]“⁵⁶. An einer solchen Äußerung ist abzulesen, dass die Vormundschaft für ihn nicht nur eine Übertragung von Rechten und Pflichten war, sondern auch einen Beweis seines moralischen Charakters, seiner hohen Gesinnungen sowie seiner guten und edlen Handlungsweise, also seiner ganzen Persönlichkeit, die eben durch seine Vormundschaft zum Vorschein kommen sollte. Die gerichtliche Bestellung durch den Staat, die ihn zur Vormundschaft seines Neffen verpflichtete, verschaffte ihm also die Möglichkeit, seine tugendhafte Persönlichkeit öffentlich bestätigen zu lassen.⁵⁷

All dies liefert eine Erklärung dafür, dass Beethoven den Kampf um die Vormundschaft so zäh und hartnäckig führte. Aus Perspektive Johannas wäre die Übertragung der Vormundschaft eine offizielle Anerkennung, dass sie als Mutter zur Vormundschaft geeignet sei; die Aberkennung der Vormundschaft bedeutete hingegen eine gerichtliche Bestätigung, dass das Wohl ihres Kindes durch sie gefährdet sei. Das wäre eine große Schande für sie als Mutter. So versteht sich, dass die Vormundschaftsangelegenheit auch für sie eine ganz ernste Sache war. Da in den Prozess Zeugen, Gutachter, Empfehlungsschreiber etc. einbezogen wurden, erweiterte sich der Kreis der beteiligten Personen zunehmend (neben Freunden und Bekannten die Leiter der Ausbildungsanstalten, Geistliche, Dienstpersonal usw.). Die Rivalität zwischen Beethoven und Johanna weitete sich auf die beteiligten Personen aus. So konnte der Prozess seine eigene Dynamik entwickeln und zu einem lang anhaltenden Streitfall werden. Die Angelegenheit war in Wien weithin bekannt.⁵⁸

III. Die Pflicht zur Erziehung

Mit der Übernahme der Vormundschaft musste der Vormund gemäß § 216 ABGB wie ein Vater für die Erziehung des Minderjährigen sorgen.⁵⁹ Die Erziehung war für den Vormund also eine Pflicht. Im ABGB wird das Wort Erziehung in einem umfassenden Sinne verwendet; es beinhaltet die gesamte Personensorge.⁶⁰ Beethoven legte, wie in der Forschungsliteratur häufig angemerkt,⁶¹ großen Wert auf Karls Erziehung. Im Rahmen seiner Vormundschaft war er auffallend stark bemüht, seine Eignung zur Erziehung sowie seine erzieherische Leistung unter Beweis zu stellen.

54 Beethoven an Erzherzog Rudolph, Ende April/Anfang Mai 1819, GA 1300, S. 269.

55 Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 1. Februar 1819, GA 1286, S. 235.

56 Ebd.

57 Zum überaus hohen Stellenwert der öffentlichen Präsentation des sozialen Stands oder Rangs seit der frühen Neuzeit siehe u.a. Thomas Weller, *Theatrum Praecedentiae. Zeremonieller Rang und gesellschaftliche Ordnung in der frühneuzeitlichen Stadt: Leipzig 1500–1800*, Darmstadt 2006, S. 42.

58 Beethoven weist öfters in seinen schriftlichen Äußerungen auf „Geklatsche verleumdungen“ hin. Siehe Beethoven an Franz Tschischka, 1. Februar 1819, GA 1287, S. 239. Ähnlich auch Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 1. Februar 1819, GA 1286, S. 235; Beethoven an Erzherzog Rudolph, Ende April/Anfang Mai 1819, GA 1300, S. 269.

59 ABGB, S. 83f. Vgl. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 101.

60 Schlüter, *Das Vormundschaftsrecht in den Kodifikationen der Aufklärungszeit*, S. 179.

61 Z. B. Caeyers, *Beethoven*, S. 566f.

Beethoven erweist sich darin als Kind seiner Zeit. Die bürgerlich geprägten „gebildeten Stände“ bzw. „Eliten“ um 1800, von Beethoven selbst als „höhere Menschen“ oder „edle, bessere Menschen“ bezeichnet⁶², empfanden sich als zusammengehörig aufgrund von Verhaltensweisen und Lebenseinstellungen, die in Punkten wie Individualismus und Leistungsbereitschaft konvergierten.⁶³ Als Identitätsmerkmal dieser Gruppe galt ihr ausgeprägtes Bewusstsein des eigenen Bildungsstands und daneben auch ihre überaus hohe Wertschätzung einer gelungenen Erziehung. Die Aufzucht eines Kinds als eines erziehungsbedürftigen und -fähigen Wesens war in besonderem Maße geeignet, den Bildungsstand der Erzieher sowie deren Integrität und individuelle Leistungsfähigkeit unter Beweis zu stellen.⁶⁴

Unter „Erziehung“⁶⁵ verstanden diese „gebildeten Stände“ über das traditionelle Verständnis von Erziehung im Sinne einer zweckgerichteten pädagogischen Aktivität hinaus die allgemeine Menschenbildung der einzelnen Individuen sowohl als Selbstzweck als auch im Hinblick auf ihre Tauglichkeit in Gesellschaft und Staat⁶⁶, wobei die Vermittlung des bürgerlichen Wertekanons von Leistungsorientierung, Fleiß, Tugendhaftigkeit, Selbständigkeit, aber auch Gemeinsinn und Partizipation im Zentrum ihres Erziehungs- und Bildungsprogramms stand.⁶⁷ Diese Wertevermittlung erlebte zu jener Zeit eine Hochkonjunktur.⁶⁸ Offenbar beeinflusst dadurch sah sich Beethoven gegenüber Karl als Wertevermittler. Beethovens Erziehungs- bzw. Bildungsanstrengungen waren darauf ausgerichtet, dass Karl „ein rechtlicher u. vorzüglicher Mensch“⁶⁹ oder „ein guter und brauchbarer Staatsbürger“⁷⁰ bzw. „ein nützlicher u. gesitteter Staatsbürger“⁷¹ werde. Sein Vorbild für die Erziehung war u. a. die antike Figur des Philipp von Mazedonien, die er durch Plutarchs Biographie kannte.⁷²

62 Beethoven im Jahr 1820: „abgeschlossen soll der Bürger von höhern Menschen seyn, u. ich bin unter ihn gerathen.“ KH 1, S. 252. Brief vom 23. November 1810 an Therese Brunsvik: „Auch ungesucht gedenken die Bessern Menschen sich, so ist es auch der Fall bey ihnen und mir meine Werthe Verehrte Therese.“ GA 479, S. 169. Brief vom 19. August 1817 an Xaver Schnyder von Wartensee: „Sie haben [...] mir davon schriftliche Beweise gegeben, d.g. von einer edlern bessern MenschenNatur thut mir wohl.“ GA 1159, S. 99. Gegenüber Franz Gerhard Wegeler begründet er am 7. Dezember 1826 seine Nachlässigkeit im Schreiben damit, dass „ich denke, daß die bessern Menschen mich ohnehin kennen.“ GA 2236, S. 319.

63 Näher zu diesen „gebildeten Ständen“ bzw. „Eliten“ siehe Rudolf Vierhaus, Art. „Bildung“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 508–551, insbes. S. 525–534; Hans-Werner Hahn und Dieter Hein, „Bürgerliche Werte um 1800. Zur Einführung“, in: *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption*, hrsg. von dens., Köln 2005, S. 9–27, insbes. S. 22.

64 Reinhard Sieder, *Sozialgeschichte der Familie*, Frankfurt am Main 1987, S. 136.

65 Beethoven benutzte das Wort „Bildung“ selten. Häufiger verwendete er das Wort „Erziehung“ im Sinne von Bildung. Das entspricht dem Sprachgebrauch jener Zeit. Das Wort „Bildung“ war zwar bereits im 18. Jahrhundert in der intellektuellen Diskussion präsent, wurde aber bis zum frühen 19. Jahrhundert nur zögerlich in die Umgangssprache aufgenommen. Siehe Vierhaus, Art. „Bildung“, S. 509.

66 Vgl. ebd., S. 528–531.

67 Hahn und Hein, S. 22f.

68 Ebd., S. 23.

69 Beethoven an den Neffen Karl, 15. November 1816, GA 998, S. 322.

70 Beethoven an das k. k. niederösterreichische Landrecht, 25. September 1818, GA 1267, S. 208.

71 Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 1. Februar 1819, GA 1286, S. 232.

72 Ebd.

Obwohl die „gebildeten Stände“ ihrem Selbstverständnis nach die geburtsständischen Schranken überwinden wollten, etablierten sie sich als eine neue Oberschicht, die sich gegenüber den „Ungebildeten“ abzusetzen trachtete.⁷³ Durch eine angemessene Erziehung bzw. Bildung konnte die Zugehörigkeit zu den „gebildeten Ständen“ gesichert werden.⁷⁴ In diesem Kontext steht es, dass Beethoven Karl zu erfahrenen Pädagogen, beispielsweise zum Leiter des Internats für adelige Knaben, Cajetan Giannatasio del Rio, schickte. Die Internate waren „progressive ‚reformpädagogische‘ Institutionen“ und wurden von den „Gebildeten“ bevorzugt.⁷⁵ Da wissenschaftliche Bildung, vor allem das Universitätsstudium als Voraussetzung für Laufbahnen im höheren Staatsdienst (z. B. staatliche und kirchliche Ämter) und in den freien Berufen (Literaten und Künstler) galt,⁷⁶ versuchte Beethoven, Karl die besten Voraussetzungen dafür zu ermöglichen.⁷⁷ Als die Zuständigkeit für den Vormundschaftsfall Beethoven vom niederösterreichischen Landgericht zum Magistrat der Stadt Wien wechselte, war er tief getroffen. Am 27. Oktober 1819 schrieb er an Johann Baptist Bach, dass man anstatt des Magistrats das Appellationsgericht ersuchen solle, und er begründet dies wie folgt: „da ich meinen Neffen Unter eine höhere Kategorie gebracht, so gehört weder er noch ich nicht an den M.[agistrat] indem unter eine solche vorm.[undschaft] nur wirthe schuster u. Schneider gehören.“⁷⁸

Ganz offensichtlich wurde von Beethoven die Erziehung (bzw. Bildung) auch als eine Frage des sozialen Stands bzw. Status begriffen, wie sie zu jener Zeit als zentrales „Abgrenzungskriterium“ gegenüber den „Ungebildeten“ fungierte.⁷⁹ Überhaupt dürfte die Vormundschaft relevant für Beethovens soziale Selbsteinordnung gewesen sein. Denn die Führung einer aufgetragenen Vormundschaft galt, wie zuvor erwähnt, primär als Recht. Solche Rechte wurden gemäß der naturrechtlichen Lehre als Folge des natürlichen oder auch erworbenen „Stands“ des Menschen verstanden,⁸⁰ das Verständnis für statusunabhängige

73 Beethoven distanzierte sich von den ‚Ungebildeten‘. Er machte klar: „ich gehöre nicht gemäß meiner Beschaffenheit unter diese *plebs M.*“ (KH 1, S. 219). An Maurice Schlesinger schrieb er am 1. September 1825: „soll ich ihnen sagen wie angenehm es ist, einen sehr gebildeten um sich zu haben, deren ich sonst immer gewohnt war, aber unter dem volk der Fayaken ist das alles selten, um desto mehr wird mich ihre Gegenwart erfreuen.“ GA 2048, S. 154.

74 Vgl. Vierhaus, Art. „Bildung“, S. 532–535.

75 Andreas Gestrich, „Familiale Werteerziehung im deutschen Bürgertum um 1800“, in: *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption*, hrsg. von Hans-Werner Hahn und Dieter Hein, Köln 2005, S. 121–140, hier S. 127.

76 Vgl. Heidi Rosenbaum, *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1990 [1982], S. 257; Vierhaus, Art. „Bildung“, S. 532.

77 Beethoven an das k. k. niederösterreichische Landrecht, 25. September 1818, GA 1267, S. 207f. Beethoven soll nach der Erinnerung von K. Bursy im Mai 1816 gesagt haben: „Der Knabe muß Künstler werden oder Gelehrter, um ein höheres Leben zu leben.“ Friedrich Kerst (Hrsg.), *Die Erinnerungen an Beethoven*, 2 Bde., Stuttgart 1913, hier Bd. 1, S. 200.

78 GA 1348, S. 331.

79 Vierhaus, Art. „Bildung“, S. 532. Vgl. Rosenbaum, *Formen der Familie*, S. 256f. Genau genommen geht es Beethoven nicht um die Zugehörigkeit zum Adel, sondern um die zu den ‚gebildeten Ständen‘. Insofern hat die bekannte These Solomons, dass Beethoven eine „nobility pretense“ gehabt und aus dem Neffen einen adligen Zögling destillieren gewollt habe, nur beschränkte Gültigkeit. Maynard Solomon, „The Nobility Pretense“, in: *The Musical Quarterly* 61 (1975), S. 272–294.

80 Ein solches Rechtsverständnis war bei den „Gebildeten“ (Philosophen, Politikern, Justizern etc.) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitet. Siehe Lipp, „‚Älterliche Gesellschaft‘ und Kindesrecht“, S. 157–168.

subjektive Rechte war im frühen 19. Jahrhundert noch nicht sehr verbreitet. Auch die Tatsache, dass die Vormundschaft in der Rechtspraxis als Familienersatz fungierte, war statusrelevant für ihn. Denn die Familie war im späten 18. und noch im frühen 19. Jahrhundert eine Sozialform, deren immanente Struktur von Faktoren des sozialen Status beeinflusst war. Sie fungierte darüber hinaus als Garant des Reproduktionsprozesses von sozialen Schichten oder Klassen.⁸¹ Deshalb unterlagen die Modalitäten der Familiengründung, etwa durch Heirat oder, wie im Falle Beethovens, durch Vormundschaft, starker Reglementierung. Denn sie konnten der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht oder Klasse förderlich oder hinderlich sein und auf diese Weise zur Stärkung bzw. Schwächung des eigenen Status dienen.⁸²

Ferner galt die Erziehung nicht als rein private Angelegenheit der Erziehungsberechtigten, sondern als das strukturelle Bindeglied zwischen Staat, Schulen und Eltern im öffentlichen Handlungsraum. Daher übte der Staat die Obervormundschaft über die Aufsicht und Kontrolle der Kindererziehung aus.⁸³ Beethoven oblag dementsprechend die Pflicht, den zuständigen Gerichten über den Vollzug und die Planung seiner Erziehung während seiner Vormundschaft zu berichten.⁸⁴ Er war gesetzlich zwar nicht verpflichtet, die Erziehung persönlich zu übernehmen, aber er musste sie leiten und überwachen. Er ging sogar so weit, den Leitern der Schulen Anweisungen zur Erziehung Karls zu geben.⁸⁵

Beethovens Erziehungsstil war durch Disziplin und Strenge geprägt.⁸⁶ Andererseits beschwor er häufig seine Zärtlichkeit⁸⁷ und Liebe für Karl⁸⁸ und erwartete auch von ihm Zuneigung und Solidarität.⁸⁹ Dieser Umgang mit Karl wird in der Forschung als auffällig registriert. Jan Swafford z. B. spricht von einem Unverständnis Beethovens von Kindererziehung und der realen Welt.⁹⁰ Jeremy Siepmann sieht darin einen Ausdruck von

81 Vgl. Heidi Rosenbaum, *Familie als Gegenstruktur zur Gesellschaft. Kritik grundlegender theoretischer Ansätze der westdeutschen Familiensoziologie*, Stuttgart 1978, S. 109 und 284.

82 Vgl. Josef Ehmer, „Familie und Klasse. Zur Entstehung der Arbeiterfamilie in Wien“, in: *Historische Familienforschung*, hrsg. von Michael Mitterauer und Reinhard Sieder, Frankfurt am Main 1982, S. 300–325, hier S. 302f.

83 Klippel, „Familienpolizei“, S. 135f. Vgl. Anna Margaretha Sturm, *Das josephinische Leitbild der Frau in Ehe und Familie*, Wien 1988, S. 43f.

84 Siehe z. B. Beethoven an das niederösterreichische Landrecht, 15. Februar 1816, GA 905, S. 230; Beethoven an das k. k. niederösterreichische Landrecht, 15. Dezember 1818, GA 1273, S. 214–216.

85 Siehe z. B. mehrere Briefe von Beethoven an Cajetan Giannattasio del Rio, 1. Februar 1816, GA 893, S. 219; 10. Februar 1816, GA 900, S. 225f.; 15. Februar 1816, GA 904, S. 229; 27. Februar 1816, GA 907, S. 232f.; 11. Dezember 1818, GA 1270, S. 212.

86 Beethoven bittet Giannattasio del Rio, ihn „zum pünktlichsten gehorsam anzuhalten, u. sogleich wo er ihnen nicht folgt (oder überhaupt denen, welche er ihnen zu folgen hat,) zu bestrafen.“ GA 1152, S. 91.

87 Z. B. Beethoven an Cajetan Giannattasio del Rio, möglicherweise vor Mai 1816, GA 928, S. 250; 14. November 1816, GA 997, S. 321.

88 Z. B. Beethoven an Carl Czerny, Februar/März 1816, GA 912, S. 236.

89 Z. B. Beethoven an Joseph Karl Bernard, um den 22. Juli 1819, GA 1315, S. 290; Beethoven an Joseph Karl Bernard, 19. August 1819, GA 1321, S. 302f.; Beethoven an Joseph Blöchlinger, 27. August 1819, GA 1326, S. 309–311.

90 Jan Swafford meint: „he never realized that a child cannot be shaped like a piece of music. He never understood that the world could never be malleable to his will. To the degree that the world was not as he demanded it to be, the world was contemptible.“ Jan Swafford, *Beethoven. Anguish and Triumph. A Biography*, Boston und New York 2014, S. 667.

starken Charakterschwankungen.⁹¹ Malte Korff bezeichnet ihn als „widersprüchlich“.⁹² Doch ist es hilfreich, Beethovens Verhalten nicht nur im Rahmen seiner individuellen Biographik, sondern von der sozialen Praxis jener Zeit her zu verstehen zu versuchen. Denn Kontrolle über das Verhalten und die Erzwingung von Wohlverhalten gehörten durchaus zum Repertoire der legitimen Erziehungsmaßnahmen. Insbesondere Väter als die im juristischen wie gesellschaftlichen Verständnis eigentlich Erziehungsberechtigten waren wegen der Härte ihrer Strafen und der Striktheit ihrer Forderung nach Gehorsamkeit bekannt.⁹³ Andererseits galt ein hohes Maß an Intimität und Emotionalität als Grundpfeiler der Beziehung zwischen Eltern und Kindern.⁹⁴ Von den Kindern wurde erwartet, dass sie ihren Eltern „Vertrauen und Zuneigung“ entgegenbrachten.⁹⁵ Gesetzlich waren laut § 217 ABGB „Ehrerbietung und Folgsamkeit“ des Minderjährigen gegenüber dem Vormund vorgeschrieben.⁹⁶

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die pädagogische Praxis durch Spannungsverhältnisse verschiedener Art geprägt: Der Allgegenwart des idealistischen bürgerlichen Wertekanons stand die Schwierigkeit seiner praktischen Umsetzung gegenüber, der humanitären Allgemeinheit die stände- bzw. statusspezifische Differenzierung und dem persönlichen Anspruch auf Freiheit und Selbstbestimmung der Dienst am staatlichen und sozialen Gemeinwesen. Viele der Schwierigkeiten, die Beethoven mit Karls Erziehung im praktischen Leben zu meistern hatte,⁹⁷ lassen sich vor dem Hintergrund dieser spannungsgeladenen zeitgenössischen Praxis verstehen.

IV. Schutz des Kindes

Das Vormundschaftsverständnis des frühen 19. Jahrhunderts war viel stärker als heute – gemäß dem herkömmlichen Verständnis des Worts „munt“ – durch die Vorstellung von der Schirmherrschaft des Minderjährigen, der „(Schutz)Gewalt“, geprägt.⁹⁸ So sehr Beethoven sich für die Erziehung Karls engagierte, so eifrig war er auch bemüht, ihn vor Einflüssen zu schützen, die seiner Meinung nach schädlich für ihn waren. Gemeint war damit vor allem die „große Gefahr“, die er in Johannas Umgang mit Karl sah.⁹⁹ Aus Sicht Beethovens sprachen zahlreiche Gründe für Johannas Untauglichkeit zur Übernahme der Vormundschaft. Johanna habe „gar keine Erziehung“. Denn „ihre Eltern Bürgel. Tapezierer ihrer Profession überließen selbe meistens sich selbst, daher entwickelten sich schon in ihren frühen Jahren

91 Siepmann, *Beethoven*, S. 110.

92 Korff, *Ludwig van Beethoven*, S. 55.

93 Zur Kindererziehung siehe Rosenbaum, *Formen der Familie*, S. 294–300, insbes. S. 295. Vgl. ebd., S. 168f.

94 Vgl. Rebekka Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen 2002, S. 259 und 264.

95 Rosenbaum, *Formen der Familie*, S. 270. Vgl. Michael Maurer, *Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680–1815)*, Göttingen 1996, S. 562–564.

96 ABGB, S. 84. Vgl. Heider, *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*, S. 101.

97 Z. B. Beethoven an Erzherzog Rudolph, vielleicht Januar 1816, GA 887, S. 216; Beethoven an Nikolaus Zmeskall, 9. Februar 1816, GA 898, S. 223; Beethoven an Johann Nepomuk Kanka, 1. Mai 1816, GA 929, S. 252; Beethoven an Joseph Karl Bernard, 2. August 1819, GA 1319, S. 299.

98 Vgl. Susanne Fegeler, *Der Maßstab des Wohls des Kindes, des Mündels, des Pflégelings und des Betreuten bei der gerichtlichen Kontrolle ihrer Interessenvertreter*, Baden-Baden 2000, S. 21–23, hier S. 21.

99 Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 1. Februar 1819, GA 1286, S. 235.

Verderbliche Anlagen¹⁰⁰. Sie sei von „beschränkte[r] Ansicht u Beurtheilung“, voller „Unachtsamkeit“, „Sorglosigkeit u Leidenschaftlichkeit“ und von „gerechte[r] Besorgniß erregende[m] Betragen“.¹⁰¹ Außerdem sei sie „weder Haußhälterin noch Frau, dem Puz unmäßig ergeben, so faul u. träge“¹⁰². Aufgrund ihrer freien Sexualmoral bezeichnete er sie als „Königin der Nacht“¹⁰³. Auch unterstellte Beethoven, dass Johanna schuld an Unglück und Tod seines Bruders sei.¹⁰⁴ Darüber hinaus hielt er sie für unverbesserlich. Gegenüber Erzherzog Rudolph äußerte er Ende April/Anfang Mai 1819: „an schonung Großmuth diese unnatürliche Mutter zu bessern hat es nie gefehlt, jedoch vergebens.“¹⁰⁵ Sie war für Beethoven einfach ein „schlechtes Weib“¹⁰⁶, eine „schlechte Person“.¹⁰⁷

Aus solchen Einschätzungen folgt, dass Johanna „eine unwürdige Mutter“¹⁰⁸, eine „Bestial. Mutter“¹⁰⁹ sei. Karl, „ein armes unschuldiges Kind“, habe deshalb „aus den Händen einer unwürdigen Mutter“ „gerettet“ werden müssen.¹¹⁰ So war es aus Sicht Beethovens vollkommen legitim, Karl mit allen Mitteln von seiner Mutter fernzuhalten. Die Bestellung und Erhaltung seiner Vormundschaft durch die Justiz bedeutete für ihn eine öffentliche Bestätigung seiner Aufgabe, das Kind zu schützen. Er scheute sogar nicht davor zurück, seine Verbindungen zum kaiserlichen Hof zu nutzen, nachdem er von dem Versuch Johannas erfahren hatte, dem positiven Votum des Magistrats für die Erstellung eines Reisepasses für Karl auf seine Gesuche vom 23. April 1819 hin durch ein zweites Votum entgegenzuwirken. An Erzherzog Rudolph schrieb er Ende April/Anfang Mai 1819: „Was Sie [Johanna] alles angestiftet, um ihr armes Kind selbst zu verderben, kann nur ihrer Verdorbenheit beygemessen werden. [...] ich bitte daher I.K.H. um ihre Fürsprache bei Sr.K.H dem Erzherzog Ludwig, daß Sie den Verleumdungen dieser Mutter, welche ihr Kind in den Abgrund stürzen würde, woraus es nicht mehr zu retten, nicht Gehör geben.“¹¹¹

So überzogen und anmaßend Beethovens Bedürfnis, seinen Neffen vor dem Einfluss von dessen Mutter zu schützen, aus heutiger Perspektive auch erscheinen mag, so hilfreich ist es, Johanna als Mensch, Frau und Mutter im Hinblick auf die damaligen gesellschaftlichen Konventionen zu betrachten. Johanna van Beethoven (1786–1869) kam als Tochter des Wiener Tapezierers Anton Reiss und seiner Frau Theresia, geb. Lamatsch, zur Welt. Ihre Mutter war die Tochter eines Weinhändlers und Bürgermeisters aus Retz in Niederösterreich. Bereits 1804, also im Alter von 18 Jahren, wurde Johanna von ihren Eltern eines Diebstahls bezichtigt. Weitere Informationen über ihr voreheliches Leben sind kaum

100 EDA, S. 40.

101 Beethoven an das niederösterreichische Landrecht, 20. Dezember 1815, GA 866, S. 193.

102 Beethoven an das niederösterreichische Landrecht, vor dem 20. Dezember 1815, GA 865, S. 188.

103 Beethoven an Cajetan Giannattasio del Rio, 15. Februar 1816, GA 904, S. 229.

104 EDA, S. 41. Vgl. Swafford, S. 660 und 663.

105 GA 1300, S. 270. Ähnliche Äußerung gegenüber dem Magistrat der Stadt Wien am 1. Februar 1819: „an der Mutter ist durchaus nichts mehr zu bessern, sie ist zu verdorben.“ GA 1286, S. 235.

106 Beethoven an das niederösterreichische Landrecht, vor dem 20. Dezember 1815, GA 865, S. 188.

107 Beethoven an Joseph Blöchlinger, 27. August 1819, GA 1326, S. 308.

108 Beethoven an Antonie Brentano, 6. Februar 1816, GA 897, S. 222.

109 Beethoven an Joseph Karl Bernard, 19. August 1819, GA 1321, S. 301.

110 Beethoven an Ferdinand Ries, 28. Februar 1816, GA 908, S. 234. Vgl. auch ähnliche Formulierungen: Beethoven an Antonie Brentano, 6. Februar 1816, GA 897, S. 222; Beethoven an Gräfin Marie Erdödy, 13. Mai 1816, GA 934, S. 258.

111 Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 15. Dezember 1815, GA 1300, S. 269.

mehr vorhanden.¹¹² Bereits erwähnt wurde ihre Vorstrafe 1811/12 wegen Veruntreuung und Verleumdung („Criminal-Urtheile“¹¹³). Obwohl Johanna nach dieser Straftat ihr ganzes Leben lang nicht wieder straffällig geworden ist, musste sie regelmäßig vor Gericht erscheinen.¹¹⁴ Eine Straftat dieser Art brachte drastischen Ansehensverlust mit sich. Dazu kommt, dass sie stets hoch verschuldet war.¹¹⁵

Auch Johannas Sexualmoral ließ aus zeitgenössischer Sicht zu wünschen übrig; außereheliche Sexualität, Schwangerschaft und Geburt waren verpönt. Die Sexualmoral spielte damals bei der Einschätzung der Persönlichkeit insbesondere einer Frau eine entscheidende Rolle. Jeder geschlechtliche Umgang außerhalb der Ehe war „verboten und strafbar“¹¹⁶. Das Verhalten eines Mannes wie eines Beethovens, der selbst „Festungen“ eroberte,¹¹⁷ wurde gesellschaftlich toleriert; aber ein vergleichbares Verhalten bei Frauen hielt man für verwerflich. Erschwerend kam hinzu, dass Johanna den Bruder Kaspar Karl am 2. Mai 1806 als Schwangere geheiratet hatte. Sie gebar bereits am 4. September den Sohn Karl. Aus damaliger Sicht war Karl damit ein uneheliches Kind, da nur Kinder, die frühestens 7 Monate nach der Eheschließung geboren wurden, als ehelich anerkannt wurden.¹¹⁸ Ihr zweites Kind, die Tochter Ludovika Johanna, wurde ebenfalls unehelich geboren, vermutlich am 11. Juni 1820.¹¹⁹ Die Zahl der unehelichen Kinder in Wien war indes beträchtlich.¹²⁰ Eine Schwangerschaft vor der Heirat wurde jedoch als verwerflich bewertet, und zwar immer zu Lasten der betreffenden Frau.¹²¹

Wie bereits die erwähnte schwache Rechtsstellung der Mutter im ABGB vermuten lässt, wurde die naturrechtlich prinzipiell zugestandene Gleichberechtigung der Geschlechter im Vertragsrecht durch soziale Geschlechterkonstruktionen konterkariert, eine Tendenz, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts verstärkte.¹²² Dabei machten die „gebildeten Stände“ in den Ländern des heutigen Österreichs keine Ausnahme. Es stellt sich die Frage, inwieweit diese geschlechtsspezifische Differenzkonstruktion auf die gerichtlichen Urteile im Rahmen des Vormundschaftsprozesses Beethovens einwirkte. Die Tatsache, dass es Johanna, als Kindesmutter die nächste Verwandte, kaum gelang, Beethoven die Vormundschaft streitig zu machen und sich die Rückerkennung der Vormundschaft zu sichern, zeigt die Berechtigung dieser Frage. Johanna gewann die Vormundschaft am 17. September 1819

112 Vgl. Julia Ronge, Art. „Schwägerinnen. Johanna van Beethoven“, in: *Das Beethoven Lexikon*, hrsg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 670–672, hier S. 670.

113 GA 861, S. 186.

114 Brandenburg, „Johanna van Beethoven's Embezzlement“, S. 240–246. Vgl. EDA, S. 40f.

115 Beethoven sah sich gelegentlich gezwungen, ihre Schulden zu tilgen. Vgl. Beethoven an Ferdinand Ries, 22. November 1815, GA 854, S. 180; Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 1. Februar 1819, GA 1286, S. 233f.; Tb 158, S. 100f.

116 Sturm, *Das josephinische Leitbild der Frau in Ehe und Familie*, S. 55.

117 Mehrere Briefe an Nikolaus Zmeskall, GA 841, S. 170; GA 970, S. 293; GA 1008, S. 331; GA 1014, S. 335.

118 Sturm, *Das josephinische Leitbild der Frau in Ehe und Familie*, S. 35.

119 Als Vater dieses zweiten Kindes gilt Johann Caspar Hofbauer (ca. 1771–1839), ein k. k. Hof- und bürgerlicher Glockengießer. Siehe Ronge, Art. „Schwägerinnen. Johanna van Beethoven“, S. 670.

120 Sie nahm im frühen 19. Jahrhundert stets zu. In der Phase des zunehmenden Wachstums der Arbeiterbevölkerung in den 1850er Jahren summierte sie sich etwa auf die Hälfte der Neugeborenen. Ehmer, „Familie und Klasse“, S. 307.

121 Vgl. Rosenbaum, *Formen der Familie*, S. 224f.

122 Sturm, *Das josephinische Leitbild der Frau in Ehe und Familie*, S. 123.

nur temporär zurück¹²³ und verlor sie endgültig am 8. April 1820 durch das Urteil des Appellationsgerichts.

Ohne eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu geben, ist Folgendes anzumerken: Die Vormundschaftsregelung des ABGB, das vom josephinischen Gesetzbuch (JGB) von 1786 den naturrechtlichen Grundgedanken der Gleichheit aller Menschen aufnahm und dementsprechend die Kodifikation der Rechte vorantrieb,¹²⁴ ist gleichwohl von einem gewissen Patriarchalismus zur Benachteiligung von Frauen durchdrungen. Die Vormundschaft wurde primär als ein „männliches Amt“ dargestellt, „für das eine besondere ‚Einsicht und Stärke des Urteils‘ erforderlich sei“.¹²⁵ In dieser Gesetzlage spiegelt sich die soziale Praxis des frühen 19. Jahrhunderts wider. Der höhere Status, den der Mann in einer patriarchalischen Gesellschaft durch die Verfügung über berufliche Fähigkeit, familiäre Autorität und Eigentum hatte, wurde durch die Zuschreibung bestimmter, vermeintlich aus der Natur abzuleitender Wesenseigenschaften legitimiert:¹²⁶ Männer seien rational, vernünftig, maßhaltend und stark,¹²⁷ Frauen hingegen „wankelmütig, schwach und zu leicht in ihren Entschlüssen beeinflussbar“¹²⁸. Diese essentialistische Konstruktion lieferte die vermeintlich rationale Begründung dafür, dass Frauen zur Ausübung bestimmter Rechte und Pflichten nicht geeignet seien. Diese Differenzkonstruktion zwischen Mann und Frau wurde auf das Verhältnis von Vater und Mutter und somit auch auf den Bereich der Erziehung übertragen. Die Erziehung des Nachwuchses galt im frühen 19. Jahrhundert als Männersache.¹²⁹ Man darf annehmen, dass über die konkreten rechtlichen Bestimmungen hinaus auch diese Konstruktion der Geschlechterdifferenz auf die Urteilsfindungen in Beethovens Vormundschaftsprozessen eingewirkt hat.

Von solchen sozialen Praktiken her sind Beethovens Äußerungen verstehbar: Wie selbstverständlich er patriarchalisch geprägte Wissensbestände reproduzierte, zeigt beispielsweise eine lapidare Äußerung, die er zur Begründung seines Anspruchs auf die alleinige Vormundschaft machte: „Die Erziehung am soh[n] gehört schon dem Manne –.“¹³⁰ Sobald ihm das Alter des Kindes die Ausbildung von Geist und Moral in der Erziehung erforderlich zu machen schien, wollte Beethoven den Einfluss Johannas ausschließen; in seinem Schreiben an das Landrecht vom 25. September 1818 hielt er fest: „als auch weil sie ihren intellektuellen und moralischen Eigenschaften nach bei dem höheren Alter des Knaben überhaupt immer weniger geeignet scheint, auf die männliche Erziehung einzuwirken.“¹³¹

Darüber hinaus spielte bei Beethovens Ansichten über Johanna ganz offensichtlich die zuvor erörterte stände- bzw. statusspezifische Zuordnung eine Rolle. Johanna gehörte nach seiner Einschätzung sicher nicht zu den „gebildeten Ständen“, mit denen er sich identifizierte. Überhaupt empfand er die Streitigkeit mit Johanna als eine Herabwürdigung seiner Person.

123 Vgl. Beethoven an Joseph Karl Bernard, 2. August 1819, GA 1319, S. 299; der Magistrat der Stadt Wien an Beethoven, 17. September 1819, GA 1331, S. 316.

124 Näher zu JGB siehe Sturm, *Das josephinische Leitbild der Frau in Ehe und Familie*, S. 14–49.

125 Ebd., S. 46.

126 Rosenbaum, *Formen der Familie*, S. 290.

127 Sturm, *Das josephinische Leitbild der Frau in Ehe und Familie*, S. 122.

128 Ebd., S. 122f.

129 Allerdings änderte sich dieser Konsens im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich. Ausführlich hierzu Rosenbaum, *Formen der Familie*, S. 294–301 und 358; Sieder, *Sozialgeschichte der Familie*, S. 136f.

130 KH 1, 241.

131 GA 1267, S. 209.

Drastisch drückte er es in den ersten Zeilen seines Schreibens an das Appellationsgericht vom 18. Februar 1820 aus: „Es ist schmerzhaft für einen Meines gleichen sich nur im mindesten mit einer Person, wie die Fr. B. [Johanna] besudeln zu müßen.“¹³² Mit Blick auf Karl bedeutete das, dass jeglicher Kontakt mit Johanna ihn in schlechte Gesellschaft bringt. So bezeichnete Beethoven Joseph Blöchlinger, den Leiter des gleichnamigen Erziehungsinstituts, der Johanna zu Karl vorgelassen hatte, als „verführer der Jugend in schlechte Gesellschaft“¹³³.

In scheinbarem Widerspruch dazu wurde aber zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch die mütterliche Liebe zu den eigenen Kindern wegen ihrer biologischen Nähe als eine Sorge besonderer Art anerkannt.¹³⁴ Diesen Aspekt erkannte Beethoven durchaus an, auch wenn er seinen eigenen Interessen zuwiderlief. An Nannette Streicher schrieb er am 18. Juni 1818: „K. hat gefehlt, aber – Mutter – Mutter – selbst eine schlechte bleibt doch immer Mutter.“¹³⁵ Hin und wieder meldete sich beim kompromisslosen Durchfechten seiner alleinigen Vormundschaft das schlechte Gewissen gegenüber Johanna. Im Brief an Nikolaus Zmeskall vom 30. Juli 1817 befürchtete er: „ich habe es anders überlegt, Es möge der Mutter Karls doch wehe thun, bey einem fremden ihr Kind zu sehn, u. hartes ist ohnedem mehr hiebey, als mir lieb.“¹³⁶ Er wusste, dass ihm der Vorwurf des Immoralismus in Anbetracht der Wegnahme eines Kindes von seiner Mutter gemacht werden könnte. Doch hielt ihn dies nicht von seinen Plänen ab, Karl von seiner Mutter zu entfernen.

Insgesamt scheint es so, dass bei Beethovens Auseinandersetzung um die Vormundschaft über seinen Neffen Karl Aspekte der geschlechtsspezifischen Differenzkonstruktion ebenso eine Rolle spielen wie solche stände- bzw. statusspezifischer Zuordnungen. Beide Faktoren sind in seinen Äußerungen über Erziehung und Schutz des Kindes mehr oder weniger hintergründig wirksam. Es handelte sich hierbei also nicht nur um einen Sorgerechtsstreit, sondern auch um den Geltungsanspruch eines Mannes, der sich selbst den „gebildeten Ständen“ zurechnete, gegenüber einer Frau, die er zu den „Ungebildeten“ zählte.

V. Vaterrolle und Selbstbezug

Durch die Bestellung der Vormundschaft wurde Beethoven zugleich eine Vaterrolle übertragen. Er unterzeichnete seine Briefe an Karl mit „Dein treuer Vater“ oder ähnlichen Formulierungen. Die Unterzeichnung gab etlichen Forschern Anlass zu der Vermutung, Beethoven habe sich eingebildet, dass Karl sein Sohn sei.¹³⁷ Diese Interpretation wird aber dem zeitgenössischen Verständnis vom „Vater“ nicht gerecht, das viel umfassender als heutige Vorstellungen ist. Unter „Vater“ bzw. „Eltern“ ist durchaus nicht nur der leibliche Vater zu verstehen. Vielmehr sind oft die väterlichen, männlichen Aszendenten (mit)gemeint.¹³⁸ Die

132 EDA, S. 40.

133 Beethoven an Joseph Karl Bernard um den 22. Juli 1819, GA 1315, S. 291. Ähnliches siehe auch Beethoven an Joseph Blöchlinger um den 22. Juli 1819, GA 1316, S. 293.

134 Vgl. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, S. 564f.

135 GA 1260, S. 193.

136 GA 1149, S. 89. Vgl. Tagebucheintragungen Beethovens aus dem Jahr 1818: Tb 159, S. 101; Tb 160, S. 101f.

137 Z. B. Dieter Rexroth, *Beethoven*, Mainz ²1988 [Erste Ausgabe: 1982], S. 140; Korff, *Ludwig van Beethoven*, S. 55; Siepmann, *Beethoven*, S. 108.

138 Sturm, *Das josephinische Leitbild der Frau in Ehe und Familie*, S. 57.

Bezeichnung diente häufig auch als Ausdruck bestimmter sozialer und politischer Relationen. Insbesondere die Funktion als „Erzieher“ galt als wesentliches Merkmal der Vaterschaft.¹³⁹

Wichtiger als diese Bezeichnungsfrage ist die Tatsache, dass Beethoven die im ABGB formulierte Bestimmung berücksichtigte, der Zweck der Vormundschaft sei das Wohl des Mündels,¹⁴⁰ und dass er die ihm zugetragene soziale Vaterrolle gemäß dieser Bestimmung wahrzunehmen bemüht war.¹⁴¹ So war er bereit, großzügig für Karls Wohl zu sorgen. Das machte er auch dem Gericht gegenüber geltend. In seinem Schreiben an den Wiener Magistrat vom 1. Februar 1819 bekannte er: „nie handelte ich wohlthätiger u. größer, als eben da, wo ich meinen Neffen zu mir genommen u. selbst seine Erziehung besorgte.“¹⁴² Wohltäter und Erzieher kommen in der Rolle des Vaters zusammen, der diese Aufgaben um ihrer selbst willen übernimmt: „möge doch aus allem hervorgehen, daß, wie ich schon Wohlthäter des Vaters meines Neffen war, ich ein noch viel größerer Wohlthäter seines sohnes verdiene genannt zu werden ja mit Recht sein Vater, kein heimisches noch öffentliches Interesse kann mir dabei als für das gute selbst zugeschrieben werden.“¹⁴³

In der Konsequenz war ein Großteil seiner Aktivitäten während des gerichtlichen Vormundschaftsprozesses vom November 1815 bis zum September 1820 auf die Erfüllung dieser Vaterrolle ausgerichtet. In sein Tagebuch schrieb er im Jahre 1816: „K[arl] betrachtest du als dein eigenes Kind alle Schwätzereyen, alle Kleinigkeiten achte nicht über diesen heiligen Zweck.“¹⁴⁴ Erhebliche finanzielle Ausgaben, Aufwand an Zeit und Nerven, dazu noch die Schwierigkeiten mit der Organisation des alltäglichen Lebens¹⁴⁵ nahm er zur Erfüllung dieses „heiligen Zweck[s]“ in Kauf. Er empfand die Ausführung seiner Vormundschaft, mit Barry Cooper zu sprechen, als „a higher calling even than composing great music“.¹⁴⁶ Beethoven wies die zuständigen Behörden sowie Freunde und Bekannte immer wieder darauf hin, dass er für seinen Neffen „anders nie als nach den Besten u. richtigsten Grundsätzen [...] gehandelt habe, u. gesorgt habe“¹⁴⁷ und bis zum Ende seines Lebens „Bestes“ und „in allen Beziehungen das Vortheilhafteste“ für ihn wolle.¹⁴⁸ Dabei bestritt er, dass „Eigennutz“ eine Rolle spiele. „Welcher Eigennutz ist mir zuzuschreiben, gewiß kein anderer, als denn ich bey meinem Bruder hatte, wohlzutun, u. das doppelte Bewustseyn gut gehandelt, u. dem Staate einen Würdigen Bürger erzogen zu haben!“, bekannte er leicht ironisch in seinem Schreiben an den Magistrat der Stadt Wien am 1. Februar 1819.¹⁴⁹

139 So ließen sich Leiter von Bildungsanstalten in den heutigen Ländern Österreichs und Deutschlands als „Vater“ titulieren. Siehe Gestrich, „Familiale Werteerziehung im deutschen Bürgertum um 1800“, S. 127.

140 Schlüter, *Das Vormundschaftsrecht in den Kodifikationen der Aufklärungszeit*, S. 207.

141 Zur zeitgenössischen Vaterrolle (Vater als Beschützer gegenüber seinen familiären Mitgliedern, als Führer des Hausregiments, als Aufsicht der Hausführung, als Träger des Liebesdienstes, als Stifter von Kult und Religion etc.) siehe Barbara Drinck, *Vatertheorien. Geschichte und Perspektive*, Opladen 2005, S. 43–74.

142 GA 1286, S. 232.

143 GA 1286, S. 236.

144 Tb 80, S. 69.

145 Siehe z. B. Beethoven an Joseph Xaver Brauchle nach dem 20. Juli 1815, GA 822, S. 157 und Frühjahr 1815, GA 798, S. 131; Beethoven an Cajetan Giannattasio del Rio, Anfang November 1816, GA 990, S. 313 und Mitte November 1817, GA 1193, S. 127.

146 Barry Cooper, *Beethoven. An Extraordinary Life*, London 2013, S. 146.

147 EDA, S. 57.

148 Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 1. Februar 1819, GA 1286, S. 235.

149 Ebd.

Allerdings ist nicht zu übersehen, dass bei all seinem Handeln zum Wohle seines Neffen auch ein eigennütziges Motiv wirksam war, auch wenn dies nicht die primäre Ursache für sein Handeln gewesen sein mag. So war er sich der praktischen Vorzüge, die durch das Zusammenleben mit Karl entstehen konnten, bewusst.¹⁵⁰ Außerdem dürfte er seine Rolle als Erzieher bzw. als Vermittler von Bildung im Rahmen des bürgerlichen Bildungskonzepts so gewissenhaft ausgeführt haben, dass sie seinem hohen Anspruch an sich selbst und damit seinem Selbstbild entspricht. Das Verständnis von „Bildung“ im Gebiet des heutigen Österreichs und Deutschlands hatte seine besondere Pointe darin, dass sie nicht als bloße Aneignung und Erweiterung von Wissen, sondern in erster Linie als eine selbsttätige Formung der geistigen Anlagen des eigenen Selbst, etwa im Sinne einer „Selbstbildung“ und „Selbstentwicklung“ verstanden wurde.¹⁵¹ Die Bedeutung der Eltern bei diesem Prozess des Sich-Bildens und der Sich-Entwicklung bei den Kindern schätzte man hoch; sie wurde unter Einfluss naturrechtlicher Anschauung als eine „natürliche“ Gegebenheit angenommen.¹⁵²

In diesem Zusammenhang ist Beethovens Aufforderung an Karl zu verstehen, ihn als Vorbild zu nehmen und sich auf diese Weise eigenständig zu bilden und zu entwickeln. Er selbst war bemüht, ein gutes Vorbild zu sein und tat dies auch öffentlich kund. Gegenüber dem Landrecht äußerte er sich im Schreiben vom 15. Dezember 1818: „Was die wissenschaftliche und moralische Erziehung meines Mündels betrifft, so habe ich vor allen Dingen durch Wort und Beispiel dahin wirken gestrebt, ihn zu einem guten und tüchtigen Staatsbürger zu bilden und ihn die nöthigen Kenntnisse erwerben zu lassen.“¹⁵³ Im Schreiben an den Wiener Magistrat vom 1. Februar 1819 heißt es: „ich gestehe, ich fühle mich mehr als irgend jemand dazu berufen, meinen Neffen schon durch mein eigenes Beyspiel zur Tugend u. Thätigkeit anzufeuern.“¹⁵⁴

Noch deutlicher wird die Komponente der Selbstbezogenheit Beethovens in seinem Bestreben, Karl zum „bessere[n] Ich“ zu machen. Unmittelbar nachdem ihm die Vormundschaft erstmals durch das Landrecht zuerkannt wurde,¹⁵⁵ schrieb er am 21. Januar 1816 an Nikolaus Zmeskall: „ich werde also nun in diesem meinem lieben Neffen allen meinen Feinden u. Freunden suchen etwas besseres hervorzubringen als ich selbst.“¹⁵⁶ Für Beethoven war Karl als sein Angehöriger die einzige reale Person, von dem er glaubte, sie durch seine Einflussnahme zu seinem „besseren Ich“ bilden zu können. Zu diesem Selbstbild gehört auch die Opferbereitschaft. Am 18. Juni 1818 schrieb er an Nannette Streicher: „so beschloß ich meinen Körper, meine Gemächlichkeit dem bessern ich meines armen verführten Karls aufzuopfern.“¹⁵⁷ Auch der Gedanke, sich selbst in Karl ein Denkmal zu setzen, war ihm nicht fremd. Am 1. Februar 1819 schickte er an den Magistratsbeamten Franz

150 In mehreren Tagebucheinträgen von 1816–1817 stehen folgende Gedanken: „In tausend Fällen kann dir K.[arl] Helfer seyn im gemeinen Leben.“ Tb 89, S. 72. „Nie mit einem Bedienten mehr allein leben, es ist und bleibt das Misliche.“ Tb 109, S. 82. „Das Alleinleben ist wie Gift für dich bey deinem Gehörlosen Zustande.“ Tb 137, S. 92.

151 Vierhaus, Art. „Bildung“, S. 529.

152 Vgl. Rosenbaum, *Formen der Familie*, S. 268.

153 GA 1273, S. 215.

154 GA 1286, S. 233.

155 GA 876, S. 206.

156 GA 880, S. 212.

157 GA 1260, S. 193.

Tschischka: „Kein Vormund aus irgend einem Interesse bin ich nicht, aber ich will meinem Nahmen durch meinen Neffen ein neues Denkmaal stiften.“¹⁵⁸

Gerade an dieser Äußerung Beethovens wird deutlich, dass die Vormundschaft für Beethoven auch eine Perspektive der persönlichen Ehre beinhaltete, die über die Gegenwart hinaus auf die Zukunft zielte.¹⁵⁹ Durchaus aktuell war im frühen 19. Jahrhundert im heutigen Österreich und Deutschland bei „gebildeten Ständen“ der „verinnerlichte und individualisierte Ehrbegriff, der sich mit dem Rationalismus der frühen Aufklärung durchsetzte“.¹⁶⁰ Maßgeblich dafür war nicht mehr die an „christliche Ständeordnung gebundene“, sondern eine „vorzüglich durch Grundsätze der Vernunft und Moral bestimmte“ Ehrvorstellung.¹⁶¹ Dieser Ehrbegriff war um Aspekte des persönlichen Werts zentriert, die durch selbständige Arbeitsleistung sowie durch innere Gerechtigkeit und Sittlichkeit bestimmt waren. Beethoven wurde während der gesamten Dauer der gerichtlichen Auseinandersetzungen nicht müde, wie oben mehrfach belegt, seine Leistung als Vormund und gleichzeitig sein gerechtes und sittliches Handeln zu betonen.¹⁶² Offenbar wirkte dabei hintergründig auch der Gedanke an die eigene Ehre mit. Mit der Übernahme der Vormundschaft, der Erziehung bzw. Bildung Karls sollte seine eigene Ehrenhaftigkeit vor aller Welt dargetan werden. Die Vormundschaft tangierte also auch seine persönliche Ehre. In der Konsequenz dürfte ihm die Entlassung aus der Vormundschaft als Verletzung bzw. Minderung seiner Ehre erschienen sein. So gesehen stellt Beethovens Auseinandersetzung um die Vormundschaft einen Fall dar, bei dem es sich auch um einen Ehrkonflikt zwischen Verwandten handelt. Konflikte um Ehre und Ansehen wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend vor staatlichen Gerichten verhandelt. Eine juristische Kodifizierung des Ehrenschatzes gab es indes erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Noch im frühen 19. Jahrhundert waren Ehre und Ansehen ein ungeschriebener selbstverständlicher Wert, auf den aus gegebenem Anlass immer wieder rekurriert werden konnte.¹⁶³

VI. Schlussbemerkung

Die vorstehenden Ausführungen stellen Beethovens Auseinandersetzung um die Vormundschaft über seinen Neffen Karl aus historischer und soziologischer Perspektive nur schlaglichtartig anhand ausgewählter Ausschnitte dar. Die komplexe Problematik

158 GA 1287, S. 239.

159 Beethoven beschäftigte sich mit dem Gedanken der Ehre in der Zeit des gerichtlichen Vormundschaftsprozesses. Siehe z. B. Tb 100, S. 78. Auch Kropfinger bringt Beethovens Erziehungsmaßnahmen mit seinen Ehrvorstellungen zusammen. Siehe Kropfinger, Art. „Beethoven, Ludwig van“.

160 Friedrich Zunkel, Artikel „Ehre, Reputation“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 1–63, hier S. 23.

161 Ebd., S. 48.

162 Z. B. Beethoven an den Magistrat der Stadt Wien, 1. Februar 1819, GA 1286, S. 235; Beethoven an Franz Tschischka, um den 1. Februar 1819, GA 1287, S. 239; Beethoven an Erzherzog Rudolph, Ende April/Anfang Mai 1819, GA 1300, S. 269.

163 Konflikte um Ehre und Ansehen spielten in gerichtlichen Vormundschaftsprozessen von „gebildeten Ständen“ bzw. „Intellektuellen“ eine bedeutende Rolle. Dies galt bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein. Siehe hierzu Albrecht Götz von Olenhusen, „Ehre, Ansehen, Frauenrechte – Max Weber als Prozessjurist“, in: *Das Recht und seine historischen Grundlagen. Festschrift für Elmar Wadle zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Tiziana J. Chiusi, Thomas Gergen und Heike Jung, Berlin 2008, S. 297–315.

der Auseinandersetzung kann hier nicht in all ihren Facetten analysiert werden. Die Ausführungen waren um die Frage zentriert, inwieweit Beethovens Auseinandersetzung um die Vormundschaft von zeitgenössischen sozialen Strukturvorgaben her verstanden werden kann. Dabei richtete sich ihr Fokus auf eine Annäherung an Beethovens Perspektive in der Vormundschaftsangelegenheit.

Es ist festzustellen, dass die Vormundschaft für Beethoven von kaum zu überschätzender Bedeutung war. Sie war entschieden mehr als nur die Übernahme des Sorgerechts für einen Minderjährigen. Denn sie erwies sich auch als ein Ausdruck öffentlicher Anerkennung von Fähigkeiten, Stand und Vermögen, von Persönlichkeit und Ehre. Sie war ein Amt sozialer, statusbezogener Referenz und brachte eine sozial etablierende, statuserhöhende Wirkung mit sich. Da er einmal die Vormundschaft über ein Mündel errungen hatte, so musste er bestrebt sein, sie beizubehalten. Denn die Aberkennung der Vormundschaft bedeutete für ihn nicht nur den Verlust eines Rechts, sondern auch den Entzug von öffentlicher Anerkennung und eine Verletzung bzw. Minderung von Persönlichkeit und Ehre. Daher lässt sich verstehen, weshalb für Beethoven die Vormundschaft so wichtig war, und weshalb er die Angelegenheit so nachdrücklich betrieb.

Akzeptiert man die bisherige Argumentation, so müsste deutlich geworden sein, dass Beethovens Wahrnehmung und Handeln in der Vormundschaftsangelegenheit von der Eigenart der zeitgenössischen Referenzsysteme her verstanden werden können. Sie waren eingebettet in jene aufgeklärt-spätabsolutistische Ordnung, in der bestimmte Werthaltungen, Wertmaßstäbe und Normen zweier unterschiedlicher sozialer Systeme zusammenwirken, zum einen das neue bürgerliche, zum anderen das herkömmliche feudale. Kennzeichnend ist eine spezifische Verknüpfung von politisch-öffentlichen Gesichtspunkten mit privaten. Weitere Aspekte wie die vormundschaftsrechtliche Lage, die Form der Streitigkeit zwischen Verwandten, Fragen der Familienpolitik, gesellschaftliche Vaterrollen, Probleme der Kindererziehung, stände- und statusspezifische Vorstellungen, die tradierte geschlechtsspezifische Differenzkonstruktion, schließlich die Normen des Sexualverhaltens, konkretisieren diesen Befund.

Abstract

This article investigates, from a historical and sociological perspective, Beethoven's struggle for the guardianship of his nephew, Karl, from November 1815 until September 1820. Its purpose is to illuminate Beethoven's knowledge and actions in the case of guardianship against the backdrop of contemporary historical and sociological conditions. In the early nineteenth century guardianship meant most certainly more than just the acceptance of legal custody of a minor; rather it was understood as an expression of the public recognition of talent, assets and social standing, as well as of character and honor. It furthermore functioned as an indicator of social status and position. Of great significance were also aspects of the position of legal guardian, the types of disputes with relatives, matters of family politics, the societal roles of fathers, issues of child-rearing, perceptions of status and rank, the traditional construction of gender difference and, lastly, norms of sexual behavior. The article reads Beethoven's letters and statements against the guardianship provisions of the *Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch* and contemporary legal practice, and argues that his struggle for Karl's guardianship was motivated by his ideas about social advancement through education as well as gendered norms of good parenthood.

Stefanie Acquavella-Rauch (Mainz)

Operette und die (Wiener) Theaterzensur – Politik auf der Bühne?

„Wir müssen also festhalten, daß neben anderen Einflußfaktoren (wie rechtliche Stellung der Autoren, Organisationsformen der Theater, Publikumsfragen), welche Voraussetzungen schufen, um bestimmte Dramentypen überhaupt entstehen zu lassen oder um andere zu verhindern, besonders die Zensur die Produkte des 19. Jahrhunderts [...] aufs entscheidendste mitgeprägt hat. Natürlich stellte die Zensur nicht nur eine wichtige Bedingung für die konkrete Ausformung künstlerischen Schaffens dar, sondern wurde ja ihrerseits geprägt und bedingt durch Staat und Gesellschaft und deren Auffassung vom Wesen des Theaters.“¹

Die Bedeutung der Zensur, wie sie Johann Hüttner im Zitat skizziert, ist ein Themenbereich, der bisher für die Gattung der Operette in Wien² weder in der Musikwissenschaft noch in der Theaterwissenschaft oder in der Germanistik wirklich tiefergehend untersucht wurde. Ziel dieses Beitrags ist es daher nicht nur, das Augenmerk der Forschung auf die enge Verwobenheit von Musiktheater, Staat und politischen Interessen in Bezug auf einen bisher vernachlässigten Bereich zu lenken, sondern auch neue Ansätze für die Forschung zum Kulturphänomen der Operette in ihrer Ausprägung an den kommerziellen Wiener Theatern³ zwischen den späten 1850er Jahren und der Mitte der 1920er Jahre aufzuzeigen.⁴ Die Leitfrage dieser Untersuchung befasst sich daher damit, inwieweit mit Hilfe der Theaterzensur nachvollzogen werden kann, ob erstens die Gattung vom Staat als politisch wahrgenommen wurde und ob zweitens die Gattung als Folie des vom Staat ausgehenden Politischen diente, wie es Robert J. Goldstein annahm: „Political controls over the theater were part of a much

-
- 1 Johann Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, in: *Maske und Kothurn* 26/3–4 (1980), S. 234–248, hier S. 235, <<https://doi.org/10.7767/muk.1980.26.34.234>>.
 - 2 Dabei geht es nicht darum, die Diskussion um „die“ Wiener Operette und „was das eigentlich ist“ wieder aufzugreifen und weiterzuführen. Gefolgt wird den Überlegungen Marion Linhardts in ihrem Band *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)* (= *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 50), Tübingen 2006, insb. S. 3–10. Sie formuliert dazu, dass die Stadt Wien gleichsam „als Menschenansammlung, als Gemeinwesen, als strukturierter Lebens-, Arbeits- und Vergnüungsraum [...] eine Form des Unterhaltungstheaters schuf, die [...] in solchem Maß von den Erfordernissen des dortigen Theaterbetriebs“ abhing (ebd., S. 4).
 - 3 Im Gegensatz zu den beiden Hoftheatern unterlagen die Privattheater den k. k. Zensurregularien direkt auch institutionell.
 - 4 Der gesetzte Zeitraum hängt mit der Gattung an sich zusammen, nimmt man doch „in der Regel [1858] als Datum der ‚Einführung‘ der Operette in Wien [...], da in diesem Jahr [...] mit Jacques Offenbachs Einakter *Hochzeit bei Laternenschein* eine erste Operette neuen Stils herauskam.“ Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 1.

broader network of attempts to maintain the social and political status quo in nineteenth-century Europe, a fact that makes it very difficult to isolate its specific impact.“⁵

Zur Wiener Theaterzensur

In einer der wenigen Arbeiten zur Wiener Theaterzensur des fraglichen Zeitraums liefert Djawid Carl Borower eine Auseinandersetzung mit dem Terminus und versteht angelehnt an den zweiten Teil der oben zitierten Prämisse Hüttners in seiner Arbeitsdefinition darunter „die autoritäre Kontrolle von Öffentlichkeit [...], die in einem politischen System mit einer Pluralität von unabhängigen Kunst- und Informationserzeugern und -distribuenten von Organen exekutiert wird, die mit diesen in keinem institutionellen Zusammenhang stehen“⁶. Mit der Theaterzensur verfügt ein Staat also über ein sehr wirkmächtiges Instrument, im Sinne eigener politischer Ziele korrigierend und steuernd auf das Kunstschaffen und damit auch auf die Gesellschaft einzuwirken, was Ende des 18. Jahrhunderts u. a. noch durch den Aspekt der Publikumsbildung legitimiert wurde.⁷ Mit Ulrich Weisstein und Meike Wagner kann präzisiert werden, dass man Zensur nicht nur als „Repressionsmaßnahmen von Seiten der Staatsgewalt und [...] Verhinderung von kritischer Öffentlichkeit [...], sondern [...] auch zugleich als den Versuch einer Staatsgewalt begreifen kann, öffentliche Meinung im politischen System zu verankern und anzuleiten“⁸.

Der eingreifende Staat agiert dabei in zweierlei Hinsicht politisch: Auf der konstitutiven Ebene geschieht dies über die Zensurbestimmungen an sich bzw. über in Theaterordnungen festgelegte Details, die bestimmten, was bezüglich des Stoffes und der gewählten Sprache zu zensieren war. Dennoch setzt erst die Anwendung der Zensurregularien, also der eigentliche Zensurakt, das tatsächliche Eingreifen staatlicher Macht in das geistige Schaffen Dritter um und stellt damit politisches Handeln auf der exekutiven Ebene dar. Die Resultate – also das, was gleichsam gefiltert auf die Bühne kam – tragen Spuren dieser Eingriffe und schreiben sie fort.

Zensurregularien und ihre Umsetzung hängen also eng mit dem medialen Schaffen und dessen tatsächlich vorhandener oder imaginiertes Auswirkung auf gesellschaftliche Kontexte zusammen, in denen gerade das Theater eine besondere Rolle einnahm. Zu diesem Bereich liegen bereits Studien und überblicksartige Darstellungen vor, die sich allerdings entweder zeitlich vor allem auf die erste Jahrhunderthälfte bis zur 1848er Revolution oder auf bestimmte Gattungen konzentrieren.⁹ Musiktheatralisches lässt sich darunter interessanter-

5 Robert Justin Goldstein, „Introduction“, in: *The Frightful Stage. Political Censorship in Nineteenth-Century Europe*, hrsg. von dems., New York / Oxford 2009, S. 1–21, hier S. 2.

6 Djawid Carl Borower, *Theater und Politik. Die Wiener Theaterzensur im politischen und sozialen Kontext der Jahre 1893 bis 1914*, Diss. maschinenschriftl., Wien 1988.

7 Vgl. etwa Franz Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Sonderband-Studienausgabe, Wien 1994, S. 584.

8 Meike Wagner, *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis* (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen 11), Berlin 2013, S. 51. Vgl. dazu Ulrich Weisstein, „Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Operzensur“, in: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, hrsg. von Peter Brockmeier und Gerhard R. Kaiser, Würzburg 1996, S. 49–73, hier S. 50.

9 Vgl. die zu dieser Thematik erschienene Literatur und die Literaturüberblicke z. B. bei Barbara Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘. Über den Einfluß der österreichischen Theaterzensur auf den Spieltext in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte*

weise ebenso wenig finden¹⁰ wie – abgesehen von wenigen Ausnahmen¹¹ – Studien zur zweiten Hälfte des langen 19. Jahrhunderts; Beiträge zu Stücken aus dem Operettenrepertoire scheinen bislang gänzlich zu fehlen.

Was war nun also die spezielle Situation der Theaterzensur in Wien? Im Gegensatz zu anderen europäischen Staaten galten zwischen dem Ende des 18. Jahrhunderts und dem Jahr 1926 – also deutlich nach dem Ende der Habsburger Monarchie¹² – nahezu unverändert die gleichen juristischen Grundsätze. Während es im Bereich der Bücherzensur im Zuge der 1848er-Revolution auch im Habsburgerreich zu Lockerungen kam, änderte sich jedoch nichts Wesentliches an den Theaterregularien, die zunächst von Josef von Sonnenfels 1765 und dann von Franz Karl Hägelin 1795 niedergelegt¹³ und schließlich mit der Theaterordnung aus dem Jahr 1850 fortgeschrieben wurden.¹⁴ Gerade Hägelins Denkschrift diente bislang in der Literatur auch immer wieder als Ausgangspunkt der Überlegungen, so dass an dieser Stelle das Wesentliche zusammengefasst werden kann. Zentral ist bei den Wiener Theaterordnungen die Aufgliederung der „Aufgaben der Zensur in drei große Problembe- reiche: Religion und Kirche, Staat und Politik sowie Sitte und Moral“¹⁵ – eine Praktik, die trotz einiger Reformbestrebungen im Kern bis in die 1920er Jahre Bestand hatte. Konkret hatten die zuständigen Zensurbehörden im Hinblick auf den Gesamtstoff und auf die Ebene der verwendeten Sprache darauf zu achten, dass

„von der Darstellung auf der Bühne unbedingt ausgeschlossen [ist]: Wodurch sich der Darsteller einer nach den allgemeinen Strafgesetzen verpönten Handlung schuldig machen würde; was mit den Gefühlen der Loyalität gegen das Staatsoberhaupt, gegen das Allerhöchste regierende kaiserliche Haus und gegen die bestehende Staatsverfassung unvereinbar oder was die Vaterlandsliebe der Bürger zu verletzen geeignet ist; was nach

der deutschen Literatur 30/1 (2005), S. 98–117, <<https://doi.org/10.1515/IASL.2005.1.98>> und bei Norbert Bachleitner, „The Habsburg Monarchy“, in: *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*, hrsg. von Robert Justin Goldstein, New York – Oxford 2009, S. 228–264 und 257–261 sowie bei dems., *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848*, Wien / Köln / Weimar 2017. Weitere Studien und überblicksartige Darstellungen finden sich bei W. Edgar Yates, „Two Hundred Years of Political Theatre in Vienna“, in: *German Life and Letters* 58/2 (2005), S. 129–140 sowie dems., *Theatre in Vienna. A Critical History (1776–1995)*, Cambridge 1996, bei Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, bei Borower, *Theater und Politik*, bei Carl Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 298–340, <<http://www.literature.at/alo?objid=212>>, 06.06.2019.

10 Ulrich Weisstein (Weisstein, „Böse Menschen singen keine Arien“) verwendet zwar die Wiener Theaterordnungen etc., wählt aber fast ausschließlich Zensurbeispiele aus dem Feld der italienischen Oper (insbesondere Verdi). Des Weiteren ist an dem Text zu kritisieren, dass Zensurvorschriften aus Österreich auf italienische Beispiele angewendet werden, ohne eine klare territoriale Differenzierung vorzunehmen.

11 Vgl. Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“ und Borower, *Theater und Politik*.

12 Vgl. Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, S. 236; Bachleitner, „The Habsburg Monarchy“, S. 255f. Die juristische Situation der Theaterzensur blieb in der neuen Republik bis 1926 ungeklärt und daher in alter Form in Takt.

13 Abgedruckt in Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“.

14 Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850, RGLB. Nr. 454, <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&size=45&page=2098>> bis <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&size=45&page=2102>>, 12.07.2018; eine gute Übersicht findet sich bei Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 101f.

15 Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 102f.

den jeweiligen Zeitverhältnissen gegen die Rücksichten für die öffentliche Ruhe und Ordnung verstößt, Gehässigkeiten zwischen den Nationalitäten, Classen der Gesellschaft und Religionsgenossenschaften, oder Tumulte und unerlaubte Demonstrationen während der Darstellung hervorzurufen geeignet ist; was den öffentlichen Anstand, die Schamhaftigkeit, die Moral oder die Religion beleidigt, daher insbesondere weder die Darstellung kirchlicher Gebräuche und gottesdienstlicher Handlungen [...] noch der Gebrauch der [...] geistlichen Ornate auf der Bühne zu gestatten ist. Ebenso wenig ist der Gebrauch österreichischer Amtskleider oder Uniformen [...] zulässig; ebenso ist nicht gestattet, Personen, die noch am Leben sind, und notorische Verhältnisse des Privatlebens zum Gegenstande von Bühnenvorstellungen zu machen.“¹⁶

Die Zensurbestimmungen des Innenministeriums vom 25. November 1850 legten also konkret fest, was je nach Zusammenhang zu zensieren war:¹⁷

1. Vermeiden von Straffälligkeit
2. Achtung vor Staatsoberhaupt, kaiserlichem Haus und der Staatsverfassung
3. Vermeiden von Gehässigkeiten zwischen Nationalitäten, Gesellschaftsgruppen und Religionsgenossenschaften
4. Bewahren von öffentlichem Anstand, Schamhaftigkeit, Moral und Religion
5. Rücksicht auf lebende Personen und Privatleben.

Bei all dem ist jedoch eine grundsätzlich den Theatern zugewandte Verfahrensweise festzustellen,¹⁸ die auf die gängigen Entstehungskontexte Rücksicht nahm, diese „auf das Wirksamste unterstützt[e]“¹⁹ und Entscheidungen so schnell wie möglich herbeizuführen versuchte.

Für die kommerziellen Wiener Theater lag seit Inkrafttreten dieser Verordnung „die Entscheidung über die Zulassung eines Bühnenwerkes zur Aufführung [...] bei der k. k. n. ö. Statthaltere“²⁰. Zwischen 1854 und 1881 war dafür zunächst ein Sachverständigenrat und danach wieder – wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Polizeidirektion zuständig.²¹ Auch wenn es immer wieder zu Kritik an der Theaterzensur kam, dauerte es jedoch bis 1896/97, bis sich eine Initiative zur Reform der Bestimmungen zusammenfand. Die Diskussionen im Zuge der sogenannten „Zensurbewegung“ wurden u. a. in diversen Versammlungen und in den Feuilletons der Wiener Zeitungen (*Neue Freie Presse*) ausgetragen. Sie führten letztendlich erst im März 1901 zu einem Initiativantrag im Abgeordnetenhaus, der im April 1903 einen Erlass mit kleinen bürokratischen Reformen nach sich zog. In der Folge wurde ein zusätzliches Gremium – bestehend aus einem literarischen, einem politischen und einem juristischen Beirat – geschaffen, das vor allem bei kritischen Fällen

16 Verordnung des Ministeriums des Inneren vom 25. November 1850, RGLB. Nr. 454, Instruction an die Statthalter derjenigen Kronländer, in welchen die Theaterordnung in Wirksamkeit tritt, die Handhabung derselben betreffend; online verfügbar unter: <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2100&size=45>> und <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2101&size=45>>, 12.07.2018.

17 Vgl. auch Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte*, S. 585f.

18 Das dies gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch der Fall war, wo es vielmehr auch um ein Korrigieren des Theaterbetriebs ging, führt Barbara Tumfart aus; vgl. dies., „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 102f.

19 Ebd.

20 <http://www.noef.gv.at/noef/Landesarchiv/125_Volkstheater.html>, 05.06.2019.

21 In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die k. k. Polizei- und Censur-Hofstelle zuständig.

wie Aufführungsverboten hinzuzuziehen war. Eine Möglichkeit, wie in Preußen gerichtlich Revision gegen ein Zensururteil einzulegen, gab es bis zum Ende der Theaterzensur in Wien nicht.

Exkurs: Selbstzensur

Neben dem vielleicht offensichtlichsten Bereich der Zensur, dem der gleichsam von „außen“ regulierend eingreift, gibt es ein anderes äußerst interessantes Feld, das Johann Hüttner pauschal „Vor- und Selbstzensur“²² nennt und das bei W. Edgar Yates „pre-censorship“²³ heißt: nämlich zensierende Handlungen, die von den Autor*innen selbst im Vorfeld der eigentlichen staatlichen Zensur ausgeführt wurden (und werden). Neben der wohl extremsten Form der Selbstzensur, dem „Nichtschreiben, Nichtbehandeln gewisser Pläne“²⁴ sind darunter vor allem Formen der Zensur zu verstehen, in denen sich die Verfasser*innen auf äußere Bedingungen einstellen und sie gleichsam antizipierend in den persönlichen Schaffensprozess einbauen.

Selbstzensur muss sich demnach nicht nur an staatlichen Regularien oder einer Art damit zusammenhängendem „vorausweisendem Gehorsam“ orientieren, mit dem Eingriffe von außen und eine damit verbundene zeitliche Verzögerung vermieden werden sollten. Selbstzensur kann auch das weite Feld der theaterpraktischen Hintergründe, des sogenannten Publikumsgeschmacks oder auch der eigenen biographischen Umstände umfassen. In einigen Fällen – allen voran sicherlich Johann Nestroy und Carl Carl – erlaubt der Überlieferungsstand Einblicke in die Beweggründe, aus denen tatsächlich Aussagen über eine vorher stattgefundene Selbstzensur abgeleitet werden können. Nähere Untersuchungen zu diesem Feld für die Gattung der Operette liegen noch nicht vor, wären aber absolut wünschenswert – wenn auch abhängig von Quellenfunden.

Zum Ablauf eines staatlichen Zensurakts

Über das Zensurprozedere geben die Theaterordnungen, aber auch die Wiener Theaterzensurakten, die in einem großen Umfang erhalten sind, genauen Aufschluss.²⁵ „[Ü]ber 15.000 Textbücher mit den dazugehörigen Zensurakten sämtlicher Wiener Theater (mit Ausnahme von Hofburg und Hofoper), Kleinkunstabühnen und Kabarett zwischen 1850 und 1926“²⁶ befinden sich im Niederösterreichischen Landesarchiv in St. Pölten. Dieser Quellenbestand ist gerade für die Gattung Operette höchst relevant, da er einen sehr weitgehenden Einblick in Theaterpraktiken an den Theatern ermöglicht, an denen Operetten für gewöhnlich – mit Ausnahme von *Die Fledermaus* – gegeben wurden. Gerade für das Zeitfenster ab 1858, seitdem die von Jacques Offenbach in Paris eingeführte neue Modegattung Einzug in das

22 Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, S. 234.

23 Yates, „Two Hundred Years“, S. 131.

24 Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, S. 238.

25 Bisher hält sich gerade in musikwissenschaftlichen Kreisen das Gerücht, dass kaum noch Material vorhanden sei. Hintergrund dieser Annahmen ist der Brand des Wiener Justizpalastes im Jahr 1927, bei dem diverse Akten der Wiener Zensurbehörden für die Zeit vor 1850 vernichtet wurden. Vgl. dazu z. B. Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte*, S. 814 sowie Christine Blanken, *Franz Schuberts ‚Lazarus‘ und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2002 (Schubert: Perspektiven – Studien 1), S. 84f.

26 <http://www.noel.gv.at/noel/Landesarchiv/125_Volkstheater.html>, 12.06.2019.

Wiener Repertoire hielt,²⁷ liegt damit Material rund um das Entstehen der Werke vor, das sonst aufgrund eines meist wenig umfassenden Überlieferungsstands kaum erhalten wäre.

Von jedem Theaterstück waren zwei Exemplare des Textbuchs einzureichen, die von den jeweiligen Zensurbeamten gelesen und begutachtet wurden. Beanstandungen wurden direkt in beide Texte eingetragen, von denen eines an das Theater retourniert wurde. Zusätzlich wurde eine Akte angelegt, in der teils auf gesonderten Schreiben teils direkt auf dem Titelblatt des Textbuchs die Spezifika des jeweiligen Zensuraktes festgehalten und etwaige dazugehörige Korrespondenz aufbewahrt wurde. Jede Ergänzung oder Veränderung am Text musste angezeigt werden und durchlief das gleiche Genehmigungsverfahren. Damit war der Zensurvorgang allerdings noch nicht abgeschlossen, da „in den Aufführungen ein Polizeibeamter den Theatertext anhand des approbierten Textes mitverfolgte, um bei einem etwaigen Extemporieren strafrechtliche Konsequenzen zu veranlassen“²⁸. Der gesamte Akt wurde ferner in einer Gesamtübersicht verzeichnet, dem Theater-Protokoll der Polizeidirektion Wien.²⁹ Auch wenn dieses Verfahren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielleicht nicht mehr in der gleichen Strenge wie während des Vormärz' durchgeführt wurde, so galten die grundsätzlichen Regeln doch weiterhin und wurden von den Wiener Theatern auch akribisch befolgt. So kam es auch um 1900 noch zu Zensureingriffen in Text und Aufführungsgestalt von Stücken,³⁰ die bis zum Verbot gehen konnten.³¹

Beispiel für einen Theaterzensurakt

Ein ziemlich typisches Beispiel für den Ablauf eines Zensuraktes stellt die Akte der Operette *Der Vogelhändler* dar. Das Stück war Ende 1890 in einer Zusammenarbeit von Moritz West, Ludwig Held (Text) und Carl Zeller (Musik) für das Theater an der Wien entstanden, wo es am 10. Januar 1891 Premiere hatte. Der Theaterzensurakt, dessen Ablauf aus dem offenbar vollständig erhaltenen Material abgeleitet werden kann, dürfte von der Form her als exemplarisch für das Vorgehen der Behörden in der Zeit zwischen 1881 und 1903 gelten.³² Neben einem der vorgelegten Zensurexemplare des Textbuchs befinden sich in der Akte des *Vogelhändlers* auch die nachträglich eingereichten Nummern sowie die Beurteilungen der Zensurbeamten, die in mehreren Schritten entstanden. Die Ergebnisse des ersten Zensurvorgangs, durchgeführt und zusammengefasst durch einen der Beamten, lesen sich wie folgt:

27 Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 1.

28 Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 103: „Für die drei Vorstadttheater waren [in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Anm. d. Autorin] drei Theaterkommissäre vorgesehen, die alle sechs Monate das Theater wechselten.“

29 Vgl. Theater-Protokoll Polizei Direktion Wien, A-SPnl NÖ Reg. 127/1a.

30 Franz Hadamowsky führt dazu – leider ohne seine Quellen genau zu benennen – aus: „von 1894 bis 1896 und von 1898 bis 1901 wurden von den Wiener Privattheatern 1170 Theaterstücke bei der niederösterreichischen Statthalterei zur Zensurierung eingereicht; nicht ganz 50 Prozent, 528, wurden ohne jede Streichung zugelassen; bei 94 Stücken wurden ‚größere Änderungen‘ verlangt, bei 491 einzelne Stellen gestrichen und 45, also nicht ganz 5 Prozent, zur Gänze verboten“; vgl. Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte*, S. 588.

31 Als vielleicht bekanntestes Beispiel sind Gerhard Hauptmanns *Die Weber* zu nennen, die am 6. April 1894 ein erstes Mal verboten, dann elfmal abgelehnt und am 30. Januar 1904 schließlich zugelassen wurden; vgl. Borower, *Theater und Politik*, S. 273 sowie Bachleitner, „Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie“, S. 95f.

32 Für die zwanzig Jahre davor sei der bereits zitierte Aufsatz von Barbara Tumfart empfohlen („Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“).

„Gegen die Aufführung dieses Bühnenwerkes bestehen keine Bedenken, jedoch hätten die auf Seite 98, 109 und 158b eingeklammerten Stellen zu entfallen und es wird überdies die Aufmerksamkeit auf die Seite 17, 18, 25, 104, 106, 112, 145, 188c, 164/5, 184/5, 208, 229, 228, und 340 sowie auf Seite 11 (im Couplet Nachtrage A) ergebenst gelenkt.“³³

Im Folgeschritt beschied ein weiterer Beamter, welche dieser Vorschläge tatsächlich Eingang in den Erlass der Polizeidirektion zu finden hatten:³⁴ „Die Aufführung des von der Direktion des kk. priv Theaters an der Wien eingereichten Bühnenwerkes ‚Der |: aus Extract |: Zeller wird bewilligt, jedoch haben die auf Seite 17, 18, 98, 109, 158 und 340 des Textbuches durchstrichenen Stellen wegzufallen.“³⁵ Als Nachweis über das Befolgen dieser Bestimmungen liegen der Akte der Bericht des Theaterkommissars bei, der der Aufführung beigewohnt und daran nichts zu beanstanden hatte: „Vom censurpolizeilichen Standpunkte wurde nichts Bemerkenswerthes wahrgenommen. Die um 7 Uhr Abends begonnene Vorstellung endigte nach ½ 11 Uhr Abends.“³⁶

Eingereicht, begutachtet und zensiert wurde bei musiktheatralischen Gattungen wie der Operette das Libretto, Noten waren nicht Bestandteil des Zensurakts. Die Musik spielte allenfalls beim Besuch der Generalprobe oder der Premiere, eventuell auch bei Vorgesprächen, eine Rolle und konnte (theoretisch) auch erst zu diesem Zeitpunkt beanstandet werden – nähere Informationen dazu finden sich in der Zensurakte zum *Vogelhändler* jedoch nicht. Etwaige, die dramatischen und musikalischen Aspekte der Aufführung betreffende Zensureingriffe, die vielleicht im Rahmen von Gesprächen verabredet wurden, lassen sich nicht in den Akten nachweisen – es gibt also eventuell eine kaum mehr erfassbare Grauzone. Fest steht allerdings, dass „keine Musik-Experten beschäftigt [...]“³⁷ wurden, es war demnach kein explizit musikalisch geschultes Personal vorhanden.

Zum Wiener Operettenpublikum

Die Praxis, Musikalisches zumindest in Notenschriftform nicht zu überprüfen, ließ den Theatern einen gewissen Freiraum, über Musik genauso wie über andere performative Zeichen Inhalte auf der Bühne zu kommentieren, zu paraphrasieren oder zu konterkarieren. Seit dem 18. Jahrhundert geschah Derartiges nachweisbar vor allem über das kunstvoll verschleierte Wecken von Assoziationen – etwa mit Hilfe von Betonungen, Bewegungen, Gestik oder Mimik –, über die Kontextualisierung bestimmter Worte, die dadurch den Charakter von Anspielungen bekamen, sowie über musikalische Konnotationen.³⁸ Dass das Publikum

33 A-SPnl NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. [2v, 7r].

34 Teil dieses Schritts waren das Kennzeichen der zu übernehmenden Stellen mit rotem Stift, während die zu verwerfenden Vorschläge des ersten Zensurgangs mit blauem Stift gestrichen wurden; vgl. A-SPnl NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. [7r].

35 A-SPnl NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. 5[r]–[v].

36 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. 3[r]; der Name des zuständigen Theaterkommissars wurde nicht angegeben.

37 Weisstein, „Böse Menschen singen keine Arien“, S. 56.

38 Vgl. Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 110 sowie Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, S. 248.

offenbar sehr wohl in der Lage war, diese Codes zu dechiffrieren,³⁹ wird zum einen an den Theaterordnungen selbst deutlich, die immer wieder auf ein Vorgehen der Behörden gegen die Praxis des Extemporierens hinarbeiteten. Dass es sich dabei offenbar in manchen Fällen tatsächlich um ein permanentes „Wettlaufen“ und „Versteckspielen“ zwischen Theaterpraktikern und Zensurbeamten handelte, zeigte in den vergangenen Jahrzehnten vor allem die Nestroy-Forschung. Sowohl Johann Nestroy als auch Carl Carl bereiteten die einzureichenden Zensur Exemplare derart vor, dass sie vermutlich fragliche Stellen vorab strichen, an anderer Stelle für sich aber sehr wohl vermerkten – und sie später für die Bühne wieder einfügten.⁴⁰ Wie erfolgreich dieses Vorgehen war, hing letztendlich von der Wachsamkeit der Theaterkommissare ab, die bei den Generalproben und Aufführungen das Bühnengeschehen mit dem genehmigten Exemplar des jeweiligen Stückes abglichen – hatten sie etwas zu beanstanden, waren Geld- und Arreststrafen die Folgen.

Zum anderen kann in puncto „Dechiffrieren“ wohl außerdem davon ausgegangen werden, dass eine Vorliebe am Entschlüsseln von Anspielungen auf einer speziellen unterschwellig-satirischen Sichtweise auf das Leben basierte, die sich in Wien im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte und die ihr Sinnbild u. a. eben in den Stücken Johann Nestroys fand – die wiederum Vorbild für bestimmte Aspekte der Wiener Operette waren.⁴¹ Heinrich Reschauer und Moritz Smets sprachen schon im Jahr 1872 von einem „negirende[n], Alles bekritteln[n] und bespötteln[n] Element, das [...] auch im Wiener Leben und Treiben das Übergewicht [erlangte]“⁴² und das gleichsam das Ventil war für „a theatre-going culture that was not attuned to political realism“⁴³. Gerade das letzte Zitat von W. Edgar Yates wirft gleich zwei weitere Fragen auf: Erstens wer war dieses Wiener Theaterpublikum, gerade in Bezug auf die Operette? Und zweitens was verbirgt sich vor diesem Hintergrund hinter der schon eingangs gestellten Frage nach Politik oder Politischem auf der Bühne?

Die Theaterlandschaft Wiens war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr vielseitig und bunt, Franz Hadamowsky verzeichnet in seiner *Wiener Theatergeschichte* rund 30 kommerzielle Bühnen,⁴⁴ die allerdings nicht durchgängig bespielt wurden – und ebenso wenig ausnahmslos Operetten auf dem Spielplan hatten. An dieser Stelle ist es nicht möglich, Aussagen für jede einzelne Bühne treffen zu wollen – allein aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher Theaterkonzessionen, die in Wien erworben werden konnten und die zu einer Vielfalt operettenartiger Aufführungen führten. Marion Linhardt hat aber bereits gezeigt,

„daß den einzelnen Theatern eine gewachsene Klientel zugeordnet war, die sich hauptsächlich aus Bewohnern des jeweiligen Bezirks beziehungsweise der verschiedenen Vor-

39 Vgl. dazu Johann Hüttner, „Theatre Censorship in Metternich’s Vienna“, in: *Theatre Quarterly* 10/37 (1980), S. 61–69, hier S. 67.

40 Vgl. Norbert Bachleitner, „Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert“, in: *LiTheS* 5 (2010), S. 81, <http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf>, 05.06.2019.

41 Vgl. z. B. *Freiheit in Krähwinkel* (Wien 1848).

42 Heinrich Reschauer und Moritz Smets, *Das Jahr 1848. Geschichte der Wiener Revolution*, 2 Bde., Wien 1872, Bd. I, S. 17; zitiert nach Yates, „Two Hundred Years“, S. 135.

43 Yates, „Two Hundred Years“, S. 132.

44 Franz Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte*, S. 805–807.

orte zusammensetzte, und daß [...] nicht von einer generellen Mobilität zwischen den Theatern ausgegangen werden kann.“⁴⁵

Die Publikumszusammensetzung war – abgesehen von einer „Gruppe von männlichen Theaterbesuchern aus dem Bereich von Militär, Adel und Kunst, die zwischen verschiedenen Theatern pendelten“⁴⁶ – an der Bevölkerungsstruktur und den ökonomischen Bedingungen des jeweiligen Theaterstandorts orientiert.

Gerade die alteingesessenen ehemaligen Vorstadttheater wie das Theater an der Wien und das Carltheater (früher Theater in der Leopoldstadt), in denen Operetten schnell zum Repertoire gehörten und im Prinzip den Spielplan bestimmten, wollten in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit ihrem Ambiente und „szenisch aufwendigen, abendfüllenden Operetten“⁴⁷ ein gesellschaftlich höher angesiedeltes Publikum ansprechen, das über einen bestimmten Bildungsstand und entsprechende finanzielle Mittel verfügte, etwa regelmäßig Zeitung etc. las und politisch eher konservativ orientiert war. Schon 1905 wurde beschrieben, dass „[j]ener Kreis von [...] Theaterbesuchern [...] einen bestimmten, feineren musikalischen Geschmack [hatte]“⁴⁸. Die beiden Bühnen regulierten ihr Publikum u. a. über höhere Eintrittspreise, als sie diejenigen Theater verlangten, die beispielsweise vor dem sogenannten Linienwall angesiedelt waren oder die zu den Prater-Theatern gehörten.

Zensurpolitik, Zensurregularien und -eingriffe

Inwieweit sich dies auch in den Zensurenentscheidungen der Behörden widerspiegelte, also inwieweit die Zensur in einem bestimmten Zeitraum in Bezug auf bestimmte Inhalte beispielsweise bei einem vom Theater an der Wien eingereichten Stück toleranter ausfiel, als es vielleicht für das Harmonietheater der Fall gewesen wäre, lässt sich bisher aus Mangel an Untersuchungen nicht definitiv sagen. Überträgt man die Praxis der Bücherzensur, in der sehr wohl differenziert wurde und „sozial schwächeren und daher politisch vermeintlich unzuverlässigeren Gruppen das ‚gefährliche‘ Schriftgut [vorenthalten]“⁴⁹ wurde, auf die Theaterzensur, wäre fast damit zu rechnen. Jedenfalls könnte auf diese Weise erklärt werden, warum es an manchen Stellen in den folgenden Beispielen nicht zu Zensureingriffen gekommen ist. Als Beispiele für die Frage nach Politik oder Politischem auf der Operettenbühne dienen in diesem Beitrag Operetten, die an den genannten prunkvolleren Theatern mit entsprechender Konzession für abendfüllende Operetten – nämlich dem Theater an der Wien und dem Carltheater – aufgeführt wurden.

45 Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 66.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 71.

48 Max Graf, „Von den Wiener Operettenbühnen“, in: *Neues Wiener Journal*, 24. Oktober 1905, S. 7f., hier S. 7.

49 Norbert Bachleitner, „Lesen wie ein Zensor. Zur österreichischen Zensur englischer und französischer Erzählliteratur im Vormärz“, in: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, hrsg. von Peter Brockmeier und Gerhard R. Kaiser, Würzburg 1996, S. 107–125, hier S. 124.

Beispiel 1 – Zwischen Rhein und Drina

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um die am 17. Februar 1911 im Carltheater uraufgeführte Operette *Majestät Mimi* von Felix Dörmann und Roda-Roda (Text) sowie Bruno Granichstaedten (Musik), also um ein eher am Ende des Untersuchungszeitraums angesiedeltes Werk. Auffällig ist als erstes, dass in Abweichung von dem zuvor präsentierten Beispiel des *Vogelhändlers* vom Zensurakt keine separate Akte für Berichte und Zensurbestimmungen mehr angelegt wurde. Stattdessen wurde alles Wichtige direkt auf dem verbleibenden Textbuch vermerkt, konkret heißt es dort:

„Die k. k. n. ö. Statthalterei hat, mit dem Erlasse vom 28. Jänner 1911 Pr. Z 490/3 das Bühnenwerk ‚Majestät Mimi‘ Operette von Felix Dörmann und Roda-Roda Musik von Bruno Granichstädten in der vorliegenden Fassung unter nachstehenden Bedingungen zur Aufführung zugelassen: 1.) Die Ansprache ‚Königliche Hoheit‘ darf in dem Stücke nicht gebraucht werden, diese Ansprache ist vielmehr durch eine andere (etwa ‚Hoheit‘) zu ersetzen. 2.) jede Anspielung auf die Balkanländer hat unbedingt zu unterbleiben. 3.) Zur Kostümierung der auftretende [sic!] Offiziere und Würdenträger dürfen nur Phantasieuniformen zur Verwendung gelangen. 4.) Die auf Seite 27 (I. Akt), 42 (II. Akt), 4, 8, und 11 (III. Akt) rot eingeklammerten Textespalten haben zu entfallen. Wien, am 13. Februar 1911“⁵⁰

Hintergrund dieser Auflagen dürfte vor allem die dramatische Zeichnung des männlichen Hauptcharakters Marco, Prinz und dann König von Bythinien, sein, der im Laufe der Operette nicht nur in mehrfacher Hinsicht mit dem von Vertretern des österreichischen Hochadels zu erwartenden Verhaltenskodex bricht, sondern auch als Repräsentant eines kleinen fiktiven Balkanstaates verstanden werden konnte – oder sollte. Marco, der im I. Akt der Operette in einem Pariser Cabaret auftritt, wird damit von Anfang an ein Charakter attestiert, der alleine durch das eigene Involviertsein in die „leichten“ Künste nur bedingt zum Regieren geeignet sein kann, wie er sogar selbst im Finale des II. Aktes feststellt: „Pardon da kann ich nichts dafür das Cabaret steckt zu tief noch in mir!“⁵¹ Das Musizieren eines Thronfolgers mag in der privaten Öffentlichkeit eines Hofes noch angemessen sein, auf einer kleinen Pariser Bühne mit dem sprechenden Namen „Zum borstigen Igel“ und noch dazu gegen Geld sprengt es den Rahmen der etablierten Konventionen ebenso, wie Marcos Art, in Akt II und III Bythinien zu regieren, „operettenhaft[...]“⁵² erscheint. Dass er noch dazu eine Sängerin – Mimi – liebt und diese am Ende sogar heiratet, komplettiert ein Herrscherbild fernab jeder Erwartung, die während der K&K-Monarchie auch noch im Jahr 1911 an einen Thronfolger bzw. König gestellt wurde; Beispiele aus der Habsburger Familiengeschichte belegen dies.⁵³

50 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 272/10, S. [Iir].

51 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 272/10, II. Akt, S. 48.

52 Renate Schusky, Art. „Bruno Granichstaedten. *Majestät Mimi*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Institut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 2, München 1987, S. 552–554, hier S. 553.

53 Vgl. z. B. Erzherzog Franz Ferdinand, dessen Nachkommen aus seiner im Jahr 1900 geschlossenen morganatischen Ehe mit Sophie Maria Josephine Gräfin Chotek von der Thronfolge ausgeschlossen waren, oder Erzherzog Ferdinand Karl Ludwig, der aufgrund seiner Hochzeit im Jahr 1909 mit der bürgerlichen Berta Czuber aus dem Erzhaus austrat. Auch Erzherzog Heinrich, der in morganatischer

Dabei schwingt ebenfalls die kulturelle Verhandlung der österreich-ungarischen Hegemonie gegenüber verschiedenen Staaten auf dem Balkan mit. Dort war es vermehrt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder zu Unruhen und Machtverschiebungen gekommen. 1908 hatte Österreich-Ungarn schließlich Bosnien annektiert, was zu einem Grund für das Ausbrechen des ersten Balkankriegs 1912 werden sollte. Das Bild eines jungen Prinzen, dann Königs, der, anstatt sich um sein Land zu kümmern, lieber auf der Bühne steht und singt, trägt dazu bei, die eigene – österreichisch-ungarische – politische und nationale Überlegenheit und gleichzeitig die Schwäche der Gegenseite kulturell zu spiegeln. Nur: Übertrieben werden sollte und durfte dies nicht, da „Gehässigkeiten zwischen den Nationalitäten“⁵⁴ zu vermeiden waren. So waren weitgehende Anspielungen erlaubt, solange die Handlung offiziell in einem fiktiven Staat spielte. Konkret griff die Zensur dann ein, wenn eine bestimmte Schwelle überschritten war.

In der Operette war dies beispielsweise im III. Akt der Fall, wo die Erwähnung eines Lieds mit dem Titel „Die Wacht an der Drina“ den Anstoß der Zensoren erregte;⁵⁵ denn aufgrund des schwelenden Balkankonfliktes war jeder direkte politische Fingerzeig zu vermeiden. In III,1 sahen die Zensoren dies offenbar durch die Anspielung auf das allseits bekannte politische Lied „Die Wacht am Rhein“ mit nationalstärkender Intention und entsprechender Geschichte in dem Moment erfüllt, wo der Titel sich ausgerechnet auf einen Fluss bezog, der nicht nur über Jahrhunderte die Grenze zwischen dem orthodoxen und dem katholischen Glauben, sondern auch die Grenze zwischen dem Habsburgerreich (Bosnien) und Serbien markierte. Ein Blick in den neu eingereichten und an diversen Stellen überarbeiteten III. Akt zeigt auch, wie marginal Veränderungen zu sein hatten, um die Zensoren letztendlich zufriedenzustellen; die fragliche Stelle heißt nach der Korrektur schlicht: „Die Wacht am Tigris.“⁵⁶

Beispiel 2 – Keine Jungfrauen!

Dass den Zensurvorschriften nicht immer in der Form Folge geleistet wurde wie bei *Majestät Mimi*, kann anhand eines anderen Beispiels gezeigt werden, das in den Bereich der Sitten und der Moral fällt. Im I. Akt von *Der Vogelhändler* wurde zweimal die Verwendung des Wortes „Jungfrau“⁵⁷ (I/3) angemerkt und als „zu streichen“ in den Erlass aufgenommen.⁵⁸ Hintergrund ist in der Handlung die Forderung, dass eine Jungfrau den Kurfürsten bei seinem spontanen Besuch „Blumen“ überreichen sollte und als Gegenleistung bei Erlangen

Ehe bereits 1868 die Sängerin Leopoldine Hofmann geheiratet hatte, wurde zunächst aus dem Erzhaus ausgeschlossen.

54 Verordnung des Ministeriums des Inneren vom 25. November 1850, RGBL. Nr. 454, Instruction an die Statthalter derjenigen Kronländer, in welchen die Theaterordnung in Wirksamkeit tritt, die Handhabung derselben betreffend; online verfügbar unter: <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2100&size=45>> und <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2101&size=45>>, 12.07.2018.

55 Es handelt sich um den Text auf S. 4 des III. Aktes, der laut Zensuraufgabe „zu entfallen [hatte]“; A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 272/10, S. [IIr].

56 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 272/10, III. Akt neu, S. 7.

57 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 325/01, S. 17f.

58 Im Zensurerlass bezieht sich das auf die Passage: „Zeller wird bewilleget, jedoch haben die auf Seite 17, 18 [...] des Textbuches durchstrichenen Stellen wegzufallen.“; vgl. A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. 5[r]–[v].

seiner „Huld [...] eine Mitgift“ erhalten würde. Die Formulierung, die im Übrigen auch mehr als die markierten zwei Male in der Passage auftaucht, wurde aber trotzdem bis in die Ausgaben der 1970er Jahre beibehalten. Sie wurde also auch im Zuge der 105 Aufführungen der ersten Saison am Theater an der Wien nicht korrigiert und etwaige Sanktionen scheint es auch nicht gegeben zu haben.

An diesem kurzen Beispiel wird deutlich, wie relativ, wie lax und vielleicht auch wie willkürlich die Behörden einigen ihrer Zensureingriffe gegenüberstanden. In anderen Fällen – etwa bei Gerhart Hauptmanns *Die Weber* (Berlin 1894), das zu einem großen Politikum werden sollte⁵⁹ – konnte die Haltung sehr anders aussehen. Dies wirft die weitergehende Frage auf, ob für Bühnenwerke aus dem Bereich Musiktheater eine andere Strenge an den Tag gelegt wurde als für Gattungen des Sprechtheaters – im Wissen um die maskierende Wirkung der Musik. Auch das folgende letzte Beispiel legt dies nah, zeigt es doch, welche unterschiedliche Behandlung auch politisch-brisante Inhalte erfahren konnten.

Beispiel 3 – Streik!

Gleich in den ersten Szenen (I,12/13) des Protagonisten Martin und seinem Entree Nr. 3 „So sollt’ man leben das ganze Jahr“ wird in der Operette *Der Obersteiger* (1894) nicht nur der Unmut an den Arbeitsumständen von Bergleuten zum Ausdruck gebracht, sondern sogar zur Arbeitsniederlegung und zum Streik aufgerufen:

MARTIN.

Wenn der Bergmann von der Feder,
 Der nie sah ein Grubenlicht,
 Müßt’ hantir’n wie von uns Jeder
 Mit dem Hammer in der Schicht;
 Wenn er müd’ vom Bohr’n und Schlagen
 Wieder dann zu Tage fährt,
 Würde ich ihn spöttisch fragen,
 Was ist unsre Arbeit werth?
 |:höhnisch:| Doch wohl mehr,
 Als Ihr gabt bisher,
 Wollt Ihr nun die Arbeit höher lohnen?
 Sagt er nein,
 So was könnt’ nie sein,
 Was sagt der Bergmann da?⁶⁰

[...]

MARTIN. CHOR.

Lass’n wir’s steh’n – lass’n wir’s steh’n,
 Dann wird die G’schicht gleich anders geh’n! [...]

59 Vgl. Fußnote 30.

60 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 327/15, I. Akt, S. 59f.

STROBL.

Na, was gibts denn? Was gibts denn?

KILIAN.

Strike!

ALLE.

Hurrah!

EINÖDER.

Generalstrike!

MARTIN.

Ja, wir wollen auch einmal leben wie die Herren, einer nach dem andern!⁶¹

Die Wirkung dieser Passage ist in Kombination mit Musik eine durchaus abgeschwächte und andere als in einer einfach vorgetragenen Textrezitation. Und dennoch wäre es – in Anlehnung an *Majestät Mimi* – nicht verwunderlich gewesen, wenn an dieser Stelle zumindest Strichvorschläge in das Zensorexemplar des Textbuchs eingetragen worden wären. Tatsächlich wurde jedoch lediglich ein Wort gegen Ende der gesamten Passage angemerkt und sollte gestrichen werden: der Aufruf zum „Generalstrike!“⁶²

Beim *Obersteiger* handelt es sich um die Nachfolgeproduktion des desselben Teams, das auch den *Vogelhändler* für das Theater an der Wien verfasst hatte. Nach der Uraufführung am 5. Januar 1894 erlebte das Stück einen ähnlichen Erfolg wie *Der Vogelhändler* – und das inklusive eines Streikaufrufs und mehr oder weniger subtil verpackter sozialdemokratischer Ideen. Diese entsprachen zwar durchaus dem Wiener Zeitgeist der 1890er Jahre, wurden dem Publikum allerdings aus einer räumlichen, zeitlichen und sozialen Distanz präsentiert, indem das Geschehen ins Süddeutschland zu Anfang des 19. Jahrhunderts verlegt wurde. Die dargestellten sozialen Kreise – Bergleute, Spitzenklöpplerinnen und, im Anfangschor der Operette, Angehörige weiterer noch ärmerer Gruppen – lassen einen Blick hinter die Fassade der schönen heilen Welt zu, wie sie die Comtesse in ihrer Auftrittsarie besingt („Ja, dort in den Bergen drin“, I,14, Nr. 4). Nach dem Erfolg des *Vogelhändler* kann angenommen werden, dass die Zensoren vielleicht auch nur unbewusst mit einer bestimmten musikalischen Sprache für das Stück rechneten und daher wussten, dass diese die kritischen Anklänge im Text abschwächen würden.

Die Musik mit ihrer schwungvoll-mitreisenden Anlage wirkt denn auch vordergründig wie eine unschuldige Maske, fungiert tatsächlich jedoch in deutlicher Verwobenheit mit dem wortsprachlichen Geschehen. Eingebettet in die Großform A, A', B, A" folgt Zeller in Nr. 3 (I,12) auf der musikalischen Ebene weitestgehend diversen Konventionen, indem er z. B. den Auftritt der Hauptperson in Verschränkung mit dem Chor komponiert, ihm aber gleichzeitig die Möglichkeit solistischer Präsentation gibt. Der Wechsel zwischen marschartigen Rhythmen in den A-Teilen und walzerartigen im B-Teil, eine das Ambiente paraphrasierende Instrumentation – etwa mit charakteristischem Schlagwerk – sowie die melodische Gestaltung in Sekunden, Terzen oder Sexten, mit Skalenbewegungen und um-

61 Ebd., S. 64f.

62 Ebd., S. 65.

spielender Chromatik, gehen in die gleiche Richtung. Allerdings symbolisieren die beiden Grundrhythmen Marsch und Walzer gleichzeitig auch zwei verschiedene Sphären, zwischen denen der Obersteiger Martin in der Szene hin- und herpendelt (zur musikalischen Struktur siehe die Tabelle auf S. 131): einerseits das Sinnieren über die schlechten Arbeits- und Existenzbedingungen der Bergleute zu Walzerklängen und andererseits den marschhaften Aufruf zum Handeln, um diese Verhältnisse durch Streik zu verändern – was auch für ihn selbst mit Folgen, etwa Profit, einhergehen könnte.

Vielleicht erfolgte von Seiten der Zensur letztendlich kein Eingriff in den Text der Nummer, da die aufrührerischen Aktivitäten recht schnell nach der vorgestellten Szene zusammenbrechen, nämlich als der aufrührerischen Gruppe die materiellen Mittel fehlen. Auch die Zeichnung beispielsweise der Figur des Strobl in latent komischer Manier verleiht dem Aufruf zum Streik zudem von vornherein eine weniger glaubhafte Wirkung. Dazu kommt, dass die Handlung schnell weiter fortschreitet und ein irgendwie gearteter Aufstand der Bergleute in den Hintergrund tritt, da es eigentlich in der Operette um den Abstieg und die spätere moralische Errettung Martins geht, den die (ebenfalls der Zensur unterliegende) Zeitungskritik aber dennoch sehr deutlich als „verlumpten Social-Demokraten“⁶³ bezeichnete. Eine Auseinandersetzung mit tatsächlich eher traurig-tragischen Lebensrealitäten wie denen der Bergleute steht also nicht im Zentrum des Geschehens, sondern vielmehr die Läuterung eines potentiell für die gesellschaftliche Ordnung gefährlichen Charakters. Damit folgt der *Obersteiger* im weitesten Sinne sogar noch den aufklärerischen Intentionen, die Maria Theresia und Joseph II. ganz ursprünglich einmal mit dem Einsetzen der Theaterzensur verfolgt hatten.⁶⁴

Bei einer Einordnung der Striche ist sicherlich auch das Publikum des Theaters an der Wien in den 1890er Jahren zu berücksichtigen, anhand dessen die Zensurbeamten wohl davon ausgehen konnten, dass sich unter den Zuschauern vermutlich keine Arbeiter befunden haben dürften, die aufgrund ihrer eigenen Lebensumstände den Streikaufruf hätten wörtlich nehmen können und – wie beispielsweise im Anschluss an die Brüsseler Erstaufführung von Daniel-François-Esprit Aubers *La Muette de Portici* (Paris 1828) am 25. August 1830 – eine Revolution hätten anführen wollen. Es bestand also vermutlich keine Gefahr für den Staat, die das Eingreifen der Zensur nötig gemacht hätte.

Operette: Zensur zwischen Musik und Publikum

Die Operette unterlag zunächst einmal den gleichen Zensurbestimmungen wie andere Theatergattungen auch, die Theaterordnung von 1850 regelte noch bis 1926, was bei Produktionen generell einzuhalten war. Theaterzensur als solche stellt von daher einen politischen Akt dar, der immer in Verbindung mit den jeweils zu begutachtenden Stücken zu untersuchen ist und bei dem eine große Bandbreite von unterschiedlich motivierten Entscheidungen anzutreffen ist.

Wie ausgewählte Beispiele zeigen konnten, finden sich in Operetten zensierte Passagen mit direktem Bezug auf das politische Tagesklima wie bei *Majestät Mimi*, wo vor allem außenpolitisch motivierte Zensurenentscheidungen das Ziel hatten, etwaige diplomatische Missverständnisse in einem generell aufgeheizten Klima unter allen Umständen zu vermeiden.

63 *Neue Freie Presse* Nr. 10550 vom 6. Januar 1894, S. 7.

64 Vgl. dazu beispielsweise Kapitel 2 „Im Dienst der Aufklärung. Die Zensur zwischen 1751 und 1791“ in Bachleitner, *Die literarische Zensur in Österreich*, S. 41–92.

Großform	Kleinform	Aufbau	Besetzung	Inhalt
Einleitung (2/4-Takt, Allegro ma non troppo, E-Dur)		12 Takte	Orchester	Marsch
A (wie Einleitung)				
	a	4+4 Takte	Chor	Bergleute schwärmen vom Fest, sind unzufrieden, wieder einfahren zu müssen, wenden sich an Martin um Rat.
	a'	4+4 Takte		
	b	2+2, 2+2 Takte		
	c	4, 2+2 Takte		
A'				
	a''	4+4 Takte	Solo	Martin beschreibt nostalgisierend, wie beschwerlich das Bergmannsleben und wie schön das Leben an sich ist.
	b'	4+4 Takte		
	c'	2+2+2+2 Takte		
	d (= Var. von b)	4+4+4 Takte		
	e (= Var. von b)	2+2+2+4, 4 Takte	Chor, dann Solo	Bergleute wollen sich doch in das alte Schicksal fügen, Martin stellt das in Frage.
	f (= Weiterentwicklung von d; Refrain)	4+4+4+4, 5 Takte	Solo, dann Chor	Martin ruft dazu auf, die Verhältnisse zu ändern, die Bergleute stimmen ein.
	g (Überleitung)	4+4+4+4, 2+2+4 Takte	Solo, dann im Wechsel mit Chor	Martin nimmt die Arbeit nicht wieder auf und fordert: „Weniger Arbeit und mehr Lohn!“ Die Bergleute folgen ihm und wollen den Plan wissen.
B (6/8-Takt, Andante, A-Dur)				Walzer
	a	4+4 Takte	Solo	Martin erzählt vom Bergmann und der Liebe.
	b	2+2, 2+2, 3 Takte		
	c (Refrain)	4, 2+2 Takte	Solo, Chor	Martin und die Bergleute besingen, wie sie alles für die Liebe „steh'n“ lassen.
B'				
	a	4+4 Takte	Solo	Martin appelliert daran, was die Arbeit der Bergleute wert ist.
	b	2+2, 2+2, 3 Takte		
	c (Refrain)	4, 2+2 Takte	Solo, Chor	Martins Plan: Die Verhältnisse sollen sich ändern, indem die Arbeit ruht – also durch Streik.
A'' (2/4-Takt, Allegro ma non troppo, A-Dur)				
	h'	2+2, 2+2, 1+1+1+1+4 Takte	Wechsel Solo, Chor	Martin versichert sich der Loyalität der Bergleute für den Streik.
	f' (= Weiterentwicklung von d; Refrain)	2+2+2+2+2+2, 4+5 (+4) Takte	Solo, dann Chor	Martin ruft dazu auf, die Verhältnisse zu ändern, die Bergleute stimmen mit Überzeugung ein.

Tabelle: Musikalischer und inhaltlicher Aufbau der „Entrée Martin's“ aus *Der Obersteiger* (I, 3)

Daneben standen gesellschaftspolitisch einzuordnende Striche aus dem Bereich der Sitten und der Moral, die noch dazu bei der Aufführung ignoriert werden konnten, wie im *Vogelhändler*. Eine vergleichbare Stelle ließe sich übrigens auch im *Obersteiger* anführen, bei dem aber ein innenpolitisches Beispiel eine größere Rolle spielte: Trotz eines recht direkten Bezugs zur Sozialdemokratie, mit dem in einem anderen Theater zur gleichen Zeit auch die Gefahr zu allgemeinem öffentlichen Aufruhr hätte verbunden sein können, gewährten die Zensoren dem Theater an der Wien gewisse Freiheiten und unterließen Striche bei potentiell kritischen Passagen.

Vor allem die allgemeine Dramaturgie eines Stückes sowie die darin angelegte Figurenzeichnung waren in Abhängigkeit vom politischen Geschehen im jeweilig relevanten Zeitfenster wesentliche Faktoren, die bei Zensurenentscheidungen von Operette eine Rolle spielten – und die darüber entschieden, als wie politisch ein Bühnenwerk während des Zensurprozesses wahrgenommen wurde. In Fällen wie *Majestät Mimi* greift daher die politische Macht des Staates weitaus deutlicher in die Aufführung ein als bei den Stücken Carl Zellers – seines Zeichens Ministerialrat und Leiter des Kunstreferats im k. k. Unterrichtsministerium –, der seit dem *Vogelhändler*-Erfolg als Garant für eine bestimmte Art der musikalischen Umsetzung gegolten haben mag. Politische Aussagen auf der Bühne konnten offenbar unzensuriert erfolgen, wenn die Publikumsreaktionen – also die äußeren Umstände – einschätzbar waren: So wurde es wohl als wahrscheinlicher angesehen, dass das Publikum des Theaters an der Wien für zu direkte Anspielungen auf den Balkankonflikt sensibilisiert war, als dass es ein Streikaufruf im *Obersteiger* tangiert hätte, dessen politische Sprengkraft durch die musikalische Umsetzung des Stoffes entschärft war.

Abstract

The study examines the impact of censorship on Viennese operetta theatres and theatre plays. The Niederösterreichisches Landesarchiv in St Pölten preserves about 15.000 censorship files from the late 1850s until the 1920s, documenting the act of censorship for various theatrical genres. After presenting the institutions and practices of censorship in the Habsburg Empire, three case studies demonstrate how censorship decisions were made according to the expected audience in different theatres and the political climate. *Majestät Mimi* (Felix Dörmann, Roda-Roda / Bruno Granichstaedten, 1911), *Der Vogelhändler* (Moritz West, Ludwig Held / Carl Zeller, 1891) and *Der Obersteiger* (West, Held / Zeller, 1894) have been chosen for their topical relevance. Although music was never part of the actual censorship act, it probably still played a role in the decisions made about the operettas.

Sarah-Denise Fabian (Schwetzingen)

„reich an grossen, schauervollen, himmlischschönen und hinreissenden Stellen“¹ – Florian Dellers *Orphée et Euridice* am württembergischen Hof²

„Noverre, der erste Ballettmeister der Welt, trug zur Entfaltung des Dellerschen Geistes sehr viel bey: Deller verfertigte nämlich [sic!] die Musik zu seinen Zauberballeten [sic!], und zwar so vortrefflich, dass diese Ballete noch heutiges Tags in ganz Europa als Meisterstücke bewundert werden.

Noverre selbst gestand, niemahls einen besseren Dollmetscher seiner mimischen Erfindungen angetroffen zu haben, als Dellern. Das grosse tragische Ballet Orpheus ist reich an grossen, schauervollen, himmlischschönen, und hinreissenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delicatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Uebergängen, reiche rhythmische Abwechslung – mit einem Wort: Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor.“³

So schreibt Christian Friedrich Daniel Schubart, der Journalist, Dichter und Musiker aus Württemberg, in den *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* über seinen Zeitgenossen Florian Deller. Euphorisch rühmt er dabei die Kompositionskunst Dellers, da die Musik perfekt auf die Ballette des Tänzers und Choreographen Jean Georges Noverre abgestimmt sei, und führt dabei beispielhaft die Ballettmusik zu *Orphée et Euridice* an. Mit Deller arbeitete Noverre während seines Engagements am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg eng zusammen und so schuf der Komponist zahlreiche Musiken zu den neuartigen dramatischen Handlungsballetten des Tanzmeisters. Deller muss die Vorstellungen Noverres in besonderer Weise erfüllt haben, denn anders ließe sich auch kaum die konstante Zusammenarbeit von Noverre mit Deller am württembergischen Hof erklären und darauf führt Schubart – wie das Zitat belegt – die europaweite Bekanntheit des Hofmusikers im 18. Jahrhundert zurück.

Im 21. Jahrhundert sieht es damit jedoch ganz anders aus: Wenigen, selbst in Fachkreisen, sagt heute der Name Florian Deller noch etwas. Während Noverre mit seinen Reformballetten in der Tanz- und Musikwissenschaft durchaus Beachtung erfährt – und dadurch Ballett am württembergischen Hof eigentlich immer nur mit dem Namen des Choreographen Noverre verknüpft wird –, geriet Deller in Vergessenheit.

Zwar wird in den tanzwissenschaftlichen Publikationen zu Jean Georges Noverre Deller natürlich als Komponist erwähnt – hier sind insbesondere die Veröffentlichungen von Sibylle Dahms zu nennen, etwa die Monographie *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts* von 2010, in der sie einen Überblick über Noverres Leben und Wirken gibt, dabei auch der Musik zu Noverres Balletten und den

1 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 151f.

2 Vorliegender Beitrag ist eine erweiterte Fassung meines in der Heidelberger Akademie der Wissenschaften am 27. Juni 2018 innerhalb der Mitarbeiter-Vortragsreihe „Wir forschen. Für Sie“ gehaltenen Vortrags „Orpheus im Schwabenland. Florian Dellers *Orphée et Euridice*“. Eine Zusammenfassung des Vortrags ist im *Jahrbuch 2018* der Heidelberger Akademie der Wissenschaften abgedruckt („Orpheus im Schwabenland. Florian Dellers *Orphée et Euridice* am württembergischen Hof“, S. 90–93).

3 Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 151f.

Komponisten ein Kapitel widmet⁴ und Noverres Stellung im zeit- und kulturhistorischen Kontext umfassend bewertet.⁵ Dahms arbeitet die musikalische Seite vor allem anhand der Frage auf, wie Noverre sich über die Musik zu seinen Balletten äußert. Allerdings fehlt – wie es Dahms auch schildert – bislang in der wissenschaftlichen Aufarbeitung eine konkrete Untersuchung der Musik mit „Einzeluntersuchungen und Analysen“⁶. In ihrem Aufsatz zu Noverre, Gasparo Angiolini und Étienne Lauchery vermerkt Dahms ebenfalls, dass „eine systematische Untersuchung der [...] musikalischen Quellen“⁷ wünschenswert wäre. Auf musikwissenschaftlicher Seite sind die Publikationen zur Ballettmusik am württembergischen Hof dann in der Tat auch übersichtlich: Immerhin gibt es in der *MGG* Einträge zu Deller und Johann Joseph Rudolph; die beiden Ballett-Komponisten am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg erhalten dort also eine kurze Würdigung.⁸ Zu nennen ist daneben insbesondere der Aufsatz von Tina Köth-Kley über das Ballett *Alceste*, in dem sie die Probleme bei einer möglichen Projektion des Ballettszenars auf die Musik Dellers schildert.⁹

Dabei klingt in der Sekundärliteratur – ganz entgegen der Meinung im 18. Jahrhundert – meist eine Enttäuschung über die Ballettmusik an. Dahms konstatiert ohne ausführliche Analysen vorzulegen, dass „[jene] Kompositionsabschnitte, die von den Konventionen abweichen, [...] oft nur einen Bruchteil des jeweiligen Werkes ein[nehmen]“.¹⁰ Köth-Kley kommt wiederum für die Ballettmusik von *Alceste* zu dem Schluss, „dass die Musik wenig erzählend ist und sich eher durch einfache, an manchen Stellen schon fast schematische Kompositionsweise auszeichnet“¹¹. Sie deutet „die Einfachheit der Komposition als Teil des choreografischen Konzepts“¹².

4 Vgl.: Sibylle Dahms, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München 2010, insbes. S. 281–296. Vgl. auch: dies., „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘. Noverre – Angiolini – Lauchery“, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Gratzner u. a., Laaber 1992, S. 125–142; dies., „Noverres Stuttgarter Ballette und ihre Überlieferung. Das Warschauer Manuskript“, in: *Musik in Baden-Württemberg 3* (1996), S. 197–204.

5 Vgl.: Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 26.

6 Ebd., S. 295.

7 Dahms, „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 130.

8 Vgl.: Irene Brandenburg, Art. „Rudolph, Johann Joseph“, in: *MGG*, Personenteil 14, Kassel u.a. 2005; Sibylle Dahms: Art. „Deller, Florian Johann“, in: *MGG*, Personenteil 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 768–770; Friderica Derra De Moroda und Sibylle Dahms, Art. „Deller, Florian Johann“, in: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000007493>, letzter Zugriff: 24.03.2019.

9 Vgl. Tina Köth-Kley, „Jean Georges Noverre und Florian Dellers Ballett *Alceste* (1761). Probleme bei der Verknüpfung des Ballettszenars mit der Musik“, in: *Musik-Tanz-Mannheim. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum der Gründung der Académie de Danse*, hrsg. von Jörg Rothkamm u.a. (= Mannheimer Manieren – Musik und Musikforschung 7), Hildesheim u.a. 2017, S. 77–99.

10 Sibylle Dahms, Art. „Tanz“, in: *MGG*, Sachteil 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 228–408, hier Sp. 317.

11 Köth-Kley, „Jean Georges Noverre und Florian Dellers Ballett *Alceste* (1761)“, S. 97.

12 Ebd. Allgemein für die Untersuchung von Ballettmusik der Noverre-Zeit ist der Beitrag von Thomas Betzwieser zu Ballettkompositionen der sogenannten Mannheimer Schule von Interesse, da hier generell darüber nachgedacht wird, wie das Verhältnis von Orchestersprache am Hof und der Ballettkompositionen sein könnte und die Methodik – „aktionsgenerierten Ballettsätzen konkrete Handlungsmomente zuzuordnen respektive diese zu ‚rekonstruieren‘“ – reflektiert wird. Vgl. Thomas Betzwieser: „Tänzer in Partituren: Anmerkungen zu Ballettkompositionen der Mannheimer Schule“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69.4 (2012), S. 336–348, hier S. 340.

Die geringe Auseinandersetzung mit der Musik der Ballette hängt vielleicht auch mit der Quellenlage zusammen: Einige der am württembergischen Hof entstandenen Werke sind zwar Anfang des 20. Jahrhunderts von Hermann Abert ediert worden,¹³ allerdings wurde hier – wie für die damalige Editionspraxis üblich – versucht, aus verschiedenen Quellen einen Urtext zu rekonstruieren; wie Dahms in ihren Beiträgen konstatiert, müsste die Ausgabe „dem neusten Forschungsstand entsprechend überarbeitet werden“¹⁴.

Der vorliegende Aufsatz wendet sich nun entsprechend der aufgezeigten Forschungslücke einem Ausschnitt der Ballettgeschichte am Stuttgarter Hof im 18. Jahrhundert zu und zwar nicht primär Noverre, sondern explizit Deller und seiner Musik anhand von *Orphée et Euridice*. Nach einer Darstellung der Biographie Dellers mit ergänzenden Informationen aus den überlieferten Dokumenten seiner Stuttgarter Personalakte erfolgt zunächst ein kurzer Überblick über die Ballettreform Noverres und sein Wirken am württembergischen Hof – hierbei sollen aber nur die Punkte in Erinnerung gerufen werden, die für das Verständnis der Musik notwendig sind. Anschließend wird dann die Ballettmusik Dellers zu *Orpheus und Eurydike* thematisiert, die zu den bedeutendsten Kompositionen des Hofmusikers gezählt wird und die Schubart – wie oben angeführtes Zitat belegt – als besonders gelungen bewertete. Bei der musikalischen Analyse werden – geleitet von der Wertschätzung Dellers durch seine Zeitgenossen Schubart und Noverre – vor allem zwei Fragen im Vordergrund stehen: Wie spiegelt sich das Programm in der musikalischen Gestaltung wider? Und warum könnte die Musik – insbesondere unter Berücksichtigung der Entstehungs- und Aufführungskontexte – so komponiert worden sein?

Deller: Vita und Wirken am württembergischen Hof

Der Komponist und Violinist Florian Johann Deller wurde wohl Ende April oder am 1. Mai 1729 in Drosendorf (Niederösterreich) geboren – belegt ist nur das Taufdatum am 2. Mai 1729.¹⁵ Vermutlich studierte er in Wien, auf jeden Fall machte er dort Bekanntschaft mit Niccolò Jommelli und komponierte wahrscheinlich auch erste Ballettmusiken. 1751 wurde er dann mit einem Jahresgehalt von 300 Gulden als Geiger von Herzog Carl Eugen am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg engagiert – im Einstellungsdekret vom 30. Juni 1751 erfährt man, dass er „mit dem Tenoristen Hager aus Wien hierher [gekommen ist]“.¹⁶

13 Vgl.: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Florian Deller und Johann Joseph Rudolph)*, hrsg. von Hermann Abert, Leipzig 1913 (= Denkmäler Deutscher Tonkunst I.43 und I.44).

14 Dahms, „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 130.

15 Vgl. zum Leben Dellers: Dahms, Art. „Deller, Florian Johann“, Sp. 768f.; Reiner Nägele, „Die Württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme“, mit einer Zusammenstellung der Musikerliste von Bärbel Pelker, in: *Süddeutsche Hofkapellen. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2018 (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 1), DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 479–536, hier S. 504, 509; Eberhard Schauer, „Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte“, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. von Reiner Nägele, Stuttgart 2000, S. 11–83, hier S. 25.

16 Dekret vom 30. September 1751, in: *Personalakte Florian Johann Deller*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 614.

Schon vor Noverres Zeit am Stuttgarter Hof wandte sich Deller der Ballettmusik zu und erhielt durch die Ballettmeister Michel dell'Agatha und François Sauveterre Hinweise über die Anforderungen der Ballettmusik.¹⁷ 1758 wurde er Leiter des Opern- und Komödienballetts und komponierte ab 1760 für sieben der zwanzig Reformballette Noverres die Musik. Nachdem Noverre 1767 den württembergischen Hof verlassen hatte, widmete sich Deller zunächst einer neuen Aufgabe – dem Komponieren von Opere buffe. 1771 wurde er dann jedoch aus dem Dienst entlassen, da sich seine Gehaltsvorstellungen nicht mit denjenigen des Herzogs deckten. Seine Entlassung fällt dabei in die Zeit, in der Herzog Carl Eugen – zu Sparmaßnahmen gezwungen – die Engagements zahlreicher Musiker nicht verlängerte und das Musikleben am Hof entsprechend umstrukturiert wurde. Deller wirkte anschließend in Wien und München, wo er am 19. April 1773 verstarb.

Die Personalakte Dellers am württembergischen Hof ist nicht sonderlich umfangreich. Kaum etwas ist aktenkundig geworden, woraus man schließen kann, dass sein Wirken bis gegen Ende seines Engagements zur Zufriedenheit des Herzogs gewesen sein muss. In den ersten Jahren sind nur zwei Bitten Dellers dokumentiert, denen vermutlich stattgegeben wurde. Im Schreiben vom 8. November 1756 legt Deller dar, dass er bereits einige Arien und Konzerte komponiert hat, und bittet nun darum, bei „Maestro Jomelli meinem Beruff nach die Composition [zu] erlernen“¹⁸. Deller wird bis zur Rückkehr von Jommellis Italien-Aufenthalt zu Geduld gemahnt – da keine weitere Nachfrage Dellers dokumentiert ist, dürfte es vermutlich zu dem Unterricht bei Oberkapellmeister Jommelli gekommen sein. Im September 1764 bietet Deller an, die Ballettmusik für das kommende Jahr zu komponieren beziehungsweise fragt an, ob er dies tun dürfe.¹⁹ Offensichtlich erhielt er die Erlaubnis dafür, denn 1765 komponierte Deller die Ballettmusik zu *Alexandre*, was nach dem dritten Akt von Jommellis *Demofonte* aufgeführt wurde. Aus der Personalakte Noverres geht hervor, dass Deller zudem auch als Kopist für die Ballette tätig war.²⁰

1769 artikuliert Deller dann seine Unzufriedenheit über seine Vertragsbedingungen am württembergischen Hof. Folgenden Grund führt er an: „weil ich mich in 20. Jahren, mit all meiner bemühen, und Studiren nicht höher als zum 5. Violin in Orchestra possiren können.“²¹ Deller forderte – da er Talent hätte – eine bessere Bezahlung und höhere Stellung, außerdem wünschte er sich mehr Urlaub, um seine Familie besuchen zu können.²² Diesen Wünschen kam der Hof jedoch nicht nach, sondern reagierte mit der Entlassung Dellers.

17 Vgl. allgemein zum Wirken Dellers am württembergischen Hof: Dahms, Art. „Deller, Florian Johann“, Sp. 769f.; Schauer, „Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800“, S. 25.

18 Schreiben Dellers vom 8. November 1756, in: *Personalakte Florian Johann Deller*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 614.

19 Vgl. Schreiben Dellers vom 25. September 1764, in: *Personalakte Florian Johann Deller*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 614.

20 Vgl. Schreiben Dellers vom 2. Januar 1768, in: *Personalakte Jean Georges Noverre*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 623.

21 Schreiben Dellers vom 26. März 1769, in: *Personalakte Florian Johann Deller*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 614.

22 Vgl. ebd.

Exkurs: Noverres Ballettreform und Wirken am württembergischen Hof

Jean Georges Noverre, der am 27. April 1727 in Paris geboren wurde, wirkte vor seinem Stuttgarter Engagement zunächst als Ensemblemitglied der Ballett-Truppe in Berlin von Friedrich II., von 1750 bis 1752 auch als Choreograph an der Oper Lyon und war 1755 und 1756 am *Drury Lane Theatre* in London tätig.²³ Dort erhielt er durch die moderne Schauspielkunst von David Garrick Anregungen auf dem Gebiet der Mimik und Gestik. In Lyon begann Noverre auch mit ersten Reformversuchen, wirklich umsetzen konnte er seine Ballettreform jedoch erst am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg, an den er 1760 verpflichtet wurde.²⁴

Herzog Carl Eugen stellte ihm alle erdenklichen Mittel zur Realisierung seiner Ballettreform zur Verfügung: Für die Zeit der Aufführungen kamen Stars der Pariser Opéra wie Gaetano Vestris nach Stuttgart und aufwendige Prospekte des Pariser Bühnenbildners Giovanni Niccolò Servandoni und des württembergischen Bühnenbildners Innocente Colomba sowie Kostüme des Pariser Kostümbildners Louis-René Boquet wurden extra für Noverres Stuttgarter Ballette angefertigt. Die neuartigen, spektakulären Ballett-Aufführungen Noverres am württembergischen Hof waren damals allgemein bekannt. Die enormen Kosten, die damit verbunden waren, führten dann allerdings – im Zuge der allmählich einsetzenden Sparmaßnahmen des Herzogs – 1767 zur Entlassung Noverres. Anschließend wirkte er in Wien, Mailand, Paris und London.

Seine Vorstellungen, wie das Ballett verändert und erneuert werden sollte, hatte Noverre bekanntlich 1760 in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* theoretisch formuliert, die er Herzog Carl Eugen widmete und die bald durch Neuauflagen und Übersetzungen in ganz Europa bekannt waren.²⁵ Noverre, der eine recht hohe Selbsteinschätzung besaß und sich selbst wohl als genialer Reformator sah,²⁶ ging es – ähnlich wie Anton Christoph Hilverding und dessen Schüler Gasparo Angiolini in Wien – um das Etablieren eines eigenständigen Handlungsballetts (das „Ballet en action“). Dabei sollten die Inhalte durch rein tänzerische Mittel – unterstützt durch die Musik – transportiert werden. Die Handlung sollte dabei tänzerisch durch einen wahrhaftigen, natürlichen Gefühlsausdruck und Pantomime dargestellt werden. Bei der Ballettreform wurde gefordert, dass „sich der Tänzer einer vom gesprochenen Wort unabhängigen, für die Darbietung einer dramatischen Handlung tragfähigen Sprache“²⁷ bedient. Dem Handlungsballett, das ebenfalls in verschiedene Szenen (und zum Teil auch Akte) unterteilt wurde, sollte genauso viel Bedeutung zukommen wie der Oper, dem gesungenen Drama.

Der Tanz – so Noverre – sollte nicht Selbstzweck sein, sondern einer dramatischen Idee dienen und folglich durch die Wahl entsprechend bedeutender Sujets mit einer fortlaufenden dramatischen Handlung verknüpft sein. Noverre lehnte das Verwenden von Mas-

23 Vgl. allgemein zu Noverres Leben und Wirken: Sybille Dahms, Art. „Noverre, Jean Georges“, in: *MGG*, Personenteil 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1127–1231, hier v.a. Sp. 1227–1229; dies., *Der konservative Revolutionär*, S. 41–66; dies., „Noverres Stuttgarter Ballette“, S. 197.

24 Vgl. zu Noverres Wirken am württembergischen Hof: Dahms, Art. „Noverre“, Sp. 1228; dies., *Der konservative Revolutionär*, S. 40–41, 66–68, 196; dies., „Noverres Stuttgarter Ballette“, S. 198f.

25 Vgl. zu Noverres Ballettreform und seinen Forderungen in den *Lettres*: Betzwieser, „Tänzer in Partituren“, S. 339; Dahms, Art. „Tanz“, Sp. 311–317; dies., „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 125f.; dies., *Der konservative Revolutionär*, S. 71, 86–156.

26 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 64.

27 Dahms, Art. „Tanz“, Sp. 311.

ken ab und forderte Kostüme, die der Handlung entsprachen und die Bühnenillusion nicht zerstörten. Die Handlung sollte schließlich mittels der Bewegung und Mimik der Tänzer und der Musik unterstützt durch Bühnenbild, Requisiten, Kostüme und zusätzliche akustische Phänomene transportiert werden.²⁸

Über die Musik selbst äußerte sich Noverre in seinen Briefen nicht allzu ausführlich, allerdings kommt ihr in seinen Reform-Vorstellungen eine bedeutende Rolle zu.²⁹ So schreibt Noverre im 8. Brief seiner *Lettres sur la danse*, dass die Musik für den Tanz das sei, was Worte für die Musik seien. Die Musik zu den Balletten sei die aufgeschriebene Tanzdichtung und bestimme die Bewegungen und pantomimische Aktion des Tänzers. Der neuartige, ausdrucksstarke Tanz sei folglich das Mittel, das die Gedanken erklärt, die die Musik festschreibt.³⁰

Die Musik, die sowohl äußere Vorgänge als auch innere Seelenzustände widerspiegelt, ist also essentieller Teil des neuen dramatischen Handlungsballetts – Musik und Tanz hängen voneinander ab und transportieren gemeinsam das dramatische Geschehen. Aus diesem Zusammenspiel von instrumentaler Ballettmusik und dem ausdrucksstarken, dramatischen Tanz soll sich das neue spezifische Ausdruckspotential der Reformballette Noverres ergeben.³¹

Neben dieser allgemeinen Bedeutung der Musik sind noch einige Details für das Verständnis der Kompositionen zu Noverres Balletten wichtig.³² Einerseits leben die Choreographien Noverres von einem Hell-Dunkel-Kontrast, verbunden auch mit dem Kontrast von Bewegung und Stillstand. In der Musik wird dieser Hell-Dunkel-Effekt zumeist mit dynamischen Abstufungen dargestellt. Andererseits bevorzugte Noverre für die dramatische Steigerung eine Technik des Handlungsstillstands – eine Art lebendiges Bild („Tableaux vivants“), bei dem die Tänzer so verharrten, wie sie zuvor positioniert waren. Die Dauer dieser „eingefrorenen“ Bewegung richtete sich dabei nach dem Empfinden des Tänzers. In der Musik werden die Stillstände auf der Bühne durch Fermaten markiert.

Insgesamt variiert die Anzahl der Sätze bei Noverres Reformballetten, es gibt Ballette mit nur zwölf Einzelsätzen und andere mit um die vierzig Sätzen.³³ In den Partituren der württembergischen Ballette sind dabei leider keine Hinweise enthalten, welcher Satz zu welchem Handlungsmoment gehört. Nicht immer lassen sich Sätze, die einzig und allein der dramatischen Handlung dienen, und solche unterscheiden, die noch eher einen Divertissement-Charakter tragen. Erschwert wird die Unterscheidung vor allem deswegen, weil auch in typischen Tanzsätzen in Noverres Choreographien szenisch-tänzerische Aktion stattgefunden haben könnte. Aber ein auffallendes Merkmal findet sich im Prinzip in allen Reform-Balletten Noverres: Meist erklingt in der Mitte eine großangelegte, aus mehreren Abschnitten bestehende Chaconne, die der dramatischen Aktion dient. Es handelt sich da-

28 Vgl. ebd.; Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 57.

29 Vgl. allgemein zu Noverres Vorstellungen über die Ballettmusik: Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 281–295; dies., „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 126.

30 Vgl. Jean Georges Noverres, *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, Stuttgart und Lyon 1760, S. 142: „La Musique est à la Danse ce que les paroles sont à la Musique; ce parallele ne signifie autre chose, si ce n'est que la Musique dansante est ou devoit être le Poëme écrit qui fixe & détermine les mouvements & l'action du Danseur.“

31 Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 281–295; dies., „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 126.

32 Vgl. dazu Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 281–290.

33 Vgl. ebd. S. 291.

bei um keine divertissementartigen Tanzpassagen, sondern um Abschnitte, die wirklich dem Fortgang der Handlung verpflichtet sind.³⁴

Am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg wurden die Reformballette Noverres im Rahmen der Theaterveranstaltungen aufgeführt, also zwischen den Akten der Opera seria Niccolò Jommellis.³⁵ Im Prinzip ersetzten sie die Intermezzi, die sonst üblicherweise zwischen den Opernakt von Seria-Opern gespielt wurden. Das Besondere in Stuttgart war aber, dass Noverre dabei vorschwebte, dass die Ballette die Opernhandlung nicht unterbrechen, sondern sie sinnvoll ergänzen oder fortführen sollten. Die Hauptmotive der Opernhandlung beziehungsweise der drei Akte der Opera seria wurden in der Thematik des jeweiligen Balletts wieder aufgegriffen.³⁶

Nach dem ersten Akt wurde meist ein großes Ballett aufgeführt, das auch tragisch enden konnte. Das zweite Ballett war in der Regel ein heroisches Handlungsballett, das vielfach Divertissementcharakter hatte. Nach dem dritten und letzten Akt der Opera seria wurde meist ein pompöses Divertissement oder ein Schlussballo (häufig eine Chaconne) getanzt.³⁷ Die Handlungen der Ballette wurden dabei in den Opernlibretti an entsprechender Stelle zwischen den Akten abgedruckt.

Noverre choreographierte in diesem Stil für den württembergischen Hof rund 25 eigenständige Ballette, manche Werke aus Lyon wurden auch in Stuttgart in Neuauflage aufgeführt.³⁸ Er arbeitete dabei – wie bereits dargestellt – intensiv mit den Komponisten Deller und Rudolph zusammen.³⁹

Überlieferung der Stuttgarter Ballette Noverres

Glücklicherweise sind die Stuttgarter Ballette in einer sehr prachtvollen Handschrift, dem sogenannten Warschauer Manuskript überliefert.⁴⁰ Bekanntlich ist die Handschrift im Zuge von Noverres Entlassung in Stuttgart und seiner Bemühungen um eine Anstellung am Hof von König Stanislaus II. August Poniatowski entstanden. Der Tänzer und Choreograph wollte sich damit um eine Stelle am dortigen Hof bewerben und dokumentierte darin sein bisheriges Schaffen, wobei die Handschrift vorrangig seine repräsentativen Arbeiten für das Stuttgarter und Ludwigsburger Hoftheater umfasst. Das Warschauer Manuskript stellt also die umfassendste und bedeutendste Quelle für Noverres Wirken am württembergischen Hof dar. Nach dem Zweiten Weltkrieg galt die Handschrift zunächst als verschollen, sie wurde dann aber glücklicherweise wieder aufgefunden, in den 1970er Jahren in Leningrad aufbewahrt und liegt inzwischen wieder in der Warschauer Universitätsbibliothek.

Die elfbändige Handschrift⁴¹ enthält in Band 1 eine Zusammenfassung der theoretischen Forderungen, die Noverre in seinen Briefen über die Tanzkunst ausgearbeitet hatte, in Band 2 die Szenarien der wichtigsten Ballette, in den Bänden 3 bis 6 und 11 Partituren

34 Vgl. ebd. S. 285, 291–293.

35 Vgl. ebd. S. 40.

36 Vgl. ebd. S. 127.

37 Vgl. Dahms, „Noverres Stuttgarter Ballette“, S. 199.

38 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 41.

39 Eine Zusammenarbeit mit Jommelli ist vor allem für das Schlussballett der Oper *Vologeso* (1766) belegt. Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 295f.

40 Vgl. zum sog. Warschauer Manuskript: Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 165–171; dies., „Noverres Stuttgarter Ballette“, S. 199–201.

41 Vgl. MS Warschau, ca. 1767, PL Wu, Zb. Król. vol. 795–805.

sowie in den Bänden 7 bis 11 Kostümentwürfe von Boquet. Für zahlreiche Ballette sind alle drei Bestandteile – Programm, Musik und Figurinen – enthalten, von einigen Balletten sind nur Ballettszenarien und/oder Figurinen in die Handschrift aufgenommen worden (vgl. Tabelle 1).

Inhalt des Warschauer Manuskripts

Werk	Programm	Musik	Figurinen
Medée et Jason	Bd. 2	Bd. 3 Rudolph	Bd. 7
La mort d'Hercule	Bd. 2	Bd. 3 Deller (Rudolph?)	Bd. 7
Psiché e l'amour	Bd. 2	Bd. 3 Rudolph	Bd. 7
Les Jalousies du Sérail	Bd. 2	Bd. 4 Garnier	Bd. 7
Orphée et Euridice	Bd. 2	Bd. 4 Deller	Bd. 7
Hypermnestre	Bd. 2	Bd. 4 Rudolph	Bd. 8
Alceste	Bd. 2	Bd. 5 Deller	Bd. 8
Renaud et Armide	Bd. 2	Bd. 5 Rudolph	Bd. 8
Pyrrus et Tolixène	Bd. 2	-----	Bd. 8
Les Festes d'hyméné	Bd. 2	Bd. 5 Deller	Bd. 8
Enée et Didon	Bd. 2		Bd. 8
Enée et Lavinie	Bd. 2	Bd. 6 Deller	Bd. 9
Alexandre	Bd. 2	Bd. 6 Deller	Bd. 9
L'Enlèvement de Proserpine	Bd. 2	Bd. 11 Renaud	Bd. 9
Idée d'un Ballet historique + Antwort Voltaire	Bd. 2	-----	-----
Le Triomphe de l'Amour	Bd. 2	-----	-----
Le Temple du bonheur	Bd. 2	-----	-----
Les Ruses de l'Amour	Bd. 2	-----	-----
Idée de la Henriade	-----	-----	Bd. 9
Don Quichotte	-----	-----	Bd. 9
Ballet hongroia	-----	-----	Bd. 9
[Pour des Pas de Deux]	-----	-----	Bd. 10

Tabelle 1: Inhalt des Warschauer Manuskripts. Quelle: MS Warschau, ca. 1767, PL Wu, Zb. Król. vol. 795–805

Aufzeichnungen der Choreographien sind allgemein leider nicht überliefert, da Noverre die damalige Aufzeichnungsmethodik für den neuen tänzerischen Darstellungsstil als ungenügend empfand.⁴² Wann, was und wie getanzt wurde, kann also nur ansatzweise über die erhaltenen musikalischen Quellen, Libretti und Bilddokumente rekonstruiert werden. Erschwerend kommt hinzu, dass sich – wie oben bereits erwähnt und anders als beispielsweise bei Carlo Giuseppe Toeschi am kurpfälzischen Hof⁴³ – in den Partituren Dellers und Rudolphs keine handlungsrelevanten Eintragungen finden, also nicht markiert ist, welche Szene des Ballettszenars zu welchen musikalischen Sätzen gehörte.

Orphée et Euridice am württembergischen Hof

Noverres und Dellers Ballett *Orphée et Euridice* wurde anlässlich des Geburtstagsfests von Herzog Carl Eugen am 11. Februar 1763 aufgeführt und zwar zwischen dem 2. und 3. Akt

42 Vgl. Dahms, Art. „Tanz“, Sp. 317.

43 Vgl. Betzwieser, „Tänzer in Partituren“, S. 342.

von Jommellis Opera seria *Didone abbandonata*.⁴⁴ Das vermerkt auch der Hofbibliothekar Joseph Uriot in seinen ausführlichen Beschreibungen dieser Feierlichkeiten:

„Le Sieur Noverre Directeur & Maître de Ballet de Son Altesse Sérénissime s’est montré supérieur à sa grande réputation dans les trois Ballets qu’il a composés pour cet Opéra: le choix des Sujets dont l’exécution étoit d’une difficulté presque insurmontable, a été justifié par un succès au dessus de toute attente.

Le premier a pour titre *Médée & Jason*.

Le second est *Orphée & Eurydice*.

Et le troisième qui tient au sujet de l’Opéra est un Ballet de toutes les Divinités de la Mer & des Eaux qui par l’ordre de Neptune s’empresst par leurs Danses à couronner les divertissements de ce grand Jour.“⁴⁵

An dem Opernabend wurde das Ballett also nach der Stelle in der Oper platziert, bei der Dido Iarbas rufen lässt, um ihm in Anwesenheit von Aeneas ihren angeblichen Heiratswunsch mitzuteilen. Als Aeneas sich dennoch nicht von seiner Abreise abbringen lässt, teilt Dido Iarbas die Wahrheit mit: Sie wird ihn nicht heiraten.⁴⁶ Die mit der Dido-Oper verbundene Thematik um Liebe, Verlust und Tod wird im Orpheus-Ballett nach dem 2. Akt, aber natürlich auch im Ballett *Medée et Jason*, das nach dem 1. Akt getanzt wurde, widergespiegelt.⁴⁷

Die Handlungsbeschreibung des Balletts und dessen Unterteilung in neun Szenen ist zum einen in einer französischen Version im Warschauer Manuskript enthalten,⁴⁸ zum anderen auf Italienisch und in deutscher Übersetzung im Libretto zu *Didone abbandonata* nach dem 2. Akt,⁴⁹ wobei sich die Texte inhaltlich nicht unterscheiden. Weitestgehend handelt es sich dabei um die bekannte Abfolge der Geschehnisse des Orpheus-Mythos, die jedoch an einigen Stellen, vor allem gegen Ende abgewandelt werden. Da die detaillierte Beschreibung für die folgende Interpretation der Musik wichtig ist, sollen hier nun kurz die Inhalte der Szenen zusammengefasst wiedergegeben werden.

Zu Beginn sitzt Orpheus in der Nähe des Eingangs zur Unterwelt und beweint – auf seiner Lyra spielend und singend – den Verlust seiner geliebten Eurydike. Er fürchtet sich vor der Unterwelt; als sein Gesang jedoch Charon erweicht und dieser ihn zum Eingang der Unterwelt bringt, ist Orpheus guter Hoffnung, Eurydike wiederzusehen. Erneut spielt Orpheus auf seiner Leier, durch seinen Gesang öffnen sich die Pforten der Unterwelt und Cerberus lässt ihn ungehindert passieren.⁵⁰

44 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 127.

45 [Joseph Uriot]: *DESCRIPTION DES FETES DONNEES PENDANT QUATORZE JOURS A L'OCCASION DU JOUR DE NAISSANCE DE SON ALTESSE SERENISSIME MONSEIGNEUR LE DUC REGNANT DE WURTEMBERGE ET TECK &c. &c. &c. LE ONZE FEVRIER M DCC LXIII.*, Stuttgart 1763, S. 38. [Hervorhebungen im Original].

46 Vgl. Libretto der Stuttgarter Aufführung von 1763: *LA DIDONE ABBANDONATA. DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DUCALE STUTTIGART FESTEGLIANDOSI IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA CARLO, DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. [...]*, Stuttgart 1763, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 137f.

47 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 127.

48 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 50–59.

49 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 138–157.

50 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 50f.

Die zweite Szene spielt in der Unterwelt: Alle sind darüber verwundert, dass ein Sterblicher zu ihnen hinabgestiegen ist. Orpheus' Gesang erinnert sie alle an die Liebe, er selbst sucht jedoch nur nach seiner Geliebten, singt erneut vor ihr und ruft seufzend ihren Namen, als er sie gefunden hat. Hoherfreut erkennt Eurydike Orpheus, die beiden umarmen sich und bei „freudigen Tänzen“⁵¹ feiern sie gemeinsam mit den Geistern der Unterwelt ihr Glück. Schließlich fasst Orpheus den Entschluss, zu Pluto und Proserpina zu gehen, um sie zu bitten, Eurydike aus der Unterwelt herauszuführen.⁵²

Davon handelt die dritte Szene: Zunächst „tobt die Hölle“⁵³ angesichts des Vorhabens von Orpheus, aber durch sein Spiel und seinen Gesang werden die Götter der Unterwelt milde gestimmt und geben der Bitte unter der Bedingung nach, dass Orpheus sich auf dem Weg aus der Unterwelt hinaus nicht zu Eurydike umsehen darf.⁵⁴ In der vierten Szene führt Orpheus Eurydike der Auflage entsprechend nach oben Richtung Tageslicht, wobei Eurydike durch das abweisende Verhalten Orpheus' irritiert und beunruhigt ist, so dass sie schließlich ihre Hand aus derjenigen Orpheus' zieht. Dieser, aus Angst seine Geliebte verloren zu haben, dreht sich zu ihr um. Sofort erscheinen höllische Geister, Orpheus und Eurydike versuchen sich zu umarmen, aber die Geister trennen sie. Orpheus spielt auf seiner Leier und zunächst werden die Geister erneut besänftigt, doch Tisiphone erinnert sie daran, mit ihrer Grausamkeit weiter zu machen. Schließlich nehmen Orpheus und Eurydike unglücklich voneinander Abschied.⁵⁵

Nun erscheint im fünften Auftritt Amor, der von der Liebe Orpheus' und Eurydikes gerührt ist, und befreit Eurydike aus Plutos Reich.⁵⁶ Die sechste Szene zeigt Orpheus, der aus der Unterwelt wieder herausgestiegen und verzweifelt über den erneuten Verlust Eurydikes ist. Nymphen kommen hinzu und wollen ihn dazu überreden, sich in angenehmerem Gebiet aufzuhalten, was Orpheus jedoch sehr zur Wut der Nymphen ablehnt.⁵⁷ In der siebten Szene verwandelt sich die Landschaft entsprechend der Gestaltung von Orpheus' Gesang nach und nach in eine schönere, Vögel und weitere Tiere lauschen andächtig seiner angenehmen schönen Musik.⁵⁸ In der achten Szene stürmen die wütenden Nymphen auf Orpheus zu⁵⁹ und – wie es im Libretto heißt – „scheiden entschlossen zu seyn, denselben ihrer Trunkenheit gänzlich aufzuopfern“⁶⁰. Schließlich kommt in der neunten Szene Bacchus auf einem von Tigern gezogenen und von Satyrn und Silvanen begleiteten Wagen auf die Bühne und gebietet dem schrecklichen Treiben ein Ende, da er Menschenopfer verabscheut. Daraufhin öffnet sich die Erde und Amor kommt mit Eurydike hervor. Dankbar und glücklich vereinen sich Orpheus und Eurydike⁶¹ und alle beteiligen sich an den „lustigen Tänzen“, „wobei sonderheitlich die Liebes-Werke des Amors, und die Lustbarkeiten des Bacchus vorgestellt werde“⁶².

51 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 147.

52 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 51–53.

53 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 149.

54 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 53f.

55 Vgl. ebd., S. 54–56.

56 Vgl. ebd., S. 56.

57 Vgl. ebd., S. 56f.

58 Vgl. ebd., S. 57.

59 Vgl. ebd., S. 57f.

60 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 155.

61 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 58f.

62 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 157.

Im Gegensatz zum ursprünglichen Orpheus-Mythos nimmt Noverres Ballett – wie dies auch bei einigen Orpheus-Opern der Fall war⁶³ – ein gutes Ende. Der Grund dafür mag im festlichen Anlass – dem Geburtstag des Herzogs – liegen, denn die Gesamtdramaturgie des Opernabends war in diese Richtung angelegt: Das erste Ballett um Medea und Jason endet tragisch, *Orpheus* mit der Platzierung als zweitem Ballett sollte entsprechend als heroisches Ballett auch Divertissement-Charakter tragen und die Dido-Oper endet ganz zum Schluss versöhnlich – Dido stürzt sich zwar in die Flammen des brennenden Palastes, aber anschließend beruhigt sich die Natur und Neptun tritt in Gefolge weiterer Meeressgottheiten singend auf. Dies ermöglicht dann am Ende des Opernabends zum Abschluss einen großen, freudigen Schlussballo der Meeressgottheiten – passend zum Anlass der Aufführung.⁶⁴

Dellers Musik zu „Orphée et Euridice“

Von Dellers Musik zu *Orpheus und Eurydike* sind wiederum verschiedene Quellen überliefert: Eine Partitur ist im vierten Band des Warschauer Manuskripts enthalten,⁶⁵ daneben existieren eine Hamburger Abschrift von 1770,⁶⁶ eine Regensburger Abschrift, die wohl von einer Aufführung aus dem Jahr 1783 stammt,⁶⁷ und eine Dresdner Quelle, die als Kriegsverlust geführt wird, von der jedoch heute eine Abschrift von Beginn des 20. Jahrhunderts in Washington in der Library of Congress aufbewahrt wird.⁶⁸ Diese Quellen weichen voneinander ab – nicht alle Sätze finden sich in allen Quellen. Da das Warschauer Manuskript eine von Noverre autorisierte Fassung seiner Ballette ist, in der er Handlung, Musik und Figurinen zusammengestellt hat, wurde für folgende Analyse und Interpretation dieser Notentext zugrunde gelegt.

Die Ballettmusik Dellers besteht aus 31 Einzelsätzen⁶⁹ und auf den ersten Blick fällt auf, dass die Dinge, die Noverre in den Briefen für die Musik seiner Ballette fordert, enthalten sind. Einerseits gibt es zahlreiche Stellen, bei denen auf recht engem Raum dy-

63 Beispielsweise greift bei Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762) ebenfalls Amor ins Geschehen ein und wendet es zu einem glücklichen Ende. Vielleicht wurde Noverres Balletthandlung davon inspiriert, schließlich wurde Glucks *Orfeo* ein Jahr zuvor in Wien uraufgeführt (den Hinweis verdanke ich Silke Leopold).

Vgl. Ludwig Finscher, Gunhild Schüller, „Orfeo ed Euridice / Orphée et Euridice“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater, Bd. 2, München 1987, S. 432–438.

64 Vgl. zum Schluss der Oper bzw. des Aufführungsabends: Sarah-Denise Fabian, „Neptun sei Dank – oder: ein Selbstmord zum Geburtstag? Die Finalgestaltung von Jommellis *Didone abbandonata* (Stuttgart 1763)“, in: *Oper – Südwest. Beiträge zur Geschichte der Oper an den südwestdeutschen Höfen des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 2020, <https://doi.org/10.11588/heibooks.588> (letzter Zugriff: 16.3.2020), S. 1–23.

65 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 77–146.

66 Vgl. Ballo D’orphé, D-HsND VII 463 (Bd. 5, Nr. 1), <<https://opac.rism.info/search?id=450014713>> (letzter Zugriff: 14.12.2018).

67 Vgl. *Ballo. Orphee è Euridice*, D-Rtt Deller 2, <https://opac.rism.info/search?id=450009354> (letzter Zugriff: 14.12.2018).

68 Vgl. Hermann Abert, „Revisionsbericht“, in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister*, S. XXV; Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 413. Daneben gibt es noch eine Handschrift, die heute in Modena aufbewahrt wird (I-Moe Mus.C.74). Für Informationen zu den Quellen danke ich Hanna Walsdorf.

69 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 77–146.

namische Kontraste vorgesehen sind. Immer wieder wird taktweise zwischen Piano und Forte gewechselt,⁷⁰ manchmal erklingt dieser dynamische Kontrast sogar in halbtaktigem Abstand.⁷¹ Diese Passagen entsprechen zunächst einmal auf ganz allgemeiner Ebene Noverres Hell-Dunkel-Kontrast beziehungsweise der Gegenüberstellung von Bewegung und Stillstand. Auch Fermaten, die auf der Bühne eingefrorene Bewegung und somit Tableaux vivants ermöglichen, komponierte Deller an einigen Stellen mit ein: Zehn solcher Fermaten sind auszumachen,⁷² wobei manche sehr dicht hintereinander folgen.⁷³ Andererseits ist in der Satzabfolge an achter Stelle eine *Chaconne* eingefügt,⁷⁴ die einen sehr ausgedehnten Satz darstellt und – wie für Noverres Ballette typisch⁷⁵ – wohl vor allem dem Fortgang der Handlung dienen soll.

Für den Versuch, zu rekonstruieren, welche Szenen des Ballettszenars vermutlich zu welchen musikalischen Sätzen gehören, stechen Handlungsmomente hervor, die per se eine besondere musikalische Umsetzung verlangen: In erster Linie sind dies Orpheus' Gesang und Spiel auf der Lyra sowie freudige Tänze, die explizit im Libretto genannt werden. Daneben würde man vermutlich beim Toben der Hölle und bei allen schrecklichen, von Wut bestimmten Taten sowie bei verzweifelten, traurigen Gefühlen eine musikalische Gestaltung erwarten, die diesen Empfindungen entspricht.

Der singende und spielende Orpheus erfordert innerhalb der Komposition eine prominente Berücksichtigung: Der Gesang des Orpheus gehört zur Balletthandlung, es handelt sich dabei – dramentheoretisch betrachtet – also um einen Bestandteil der erzählten Welt, um diegetische Musik, die sich von der anderen Musik, die die „normale“ Handlung darstellt, abheben muss.⁷⁶ Den Gesang Orpheus', der die Götter der Unterwelt rührt und wilde Tiere zähmt, wirkungsvoll zu komponieren, ist dabei eine besondere Herausforderung, wie sich seit den Anfängen der Oper im 17. Jahrhundert gezeigt hat.⁷⁷

Auch Deller lässt sich für die musikalische Darstellung von Orpheus' Leierspiel und Gesang etwas Besonderes einfallen. Einige Passagen werden deutlich vom Rest abgesetzt, wodurch man in Verbindung mit weiteren charakteristisch gestalteten Abschnitten schließlich die auf der Bühne getanzte Handlungsabfolge zumindest an einigen Stellen mit ziemlicher Sicherheit dem Notentext zuordnen kann. Die Ballettmusik ist insgesamt für Streicher, Bassgruppe, zwei Hörner, zwei Oboen und zwei Flöten komponiert und entspricht dabei der Besetzung, die auch im zuvor erklangenen zweiten Akt von Jommellis Oper zum Einsatz kam.⁷⁸ Bei Dellers Ballettmusik sind nicht alle Instrumente an allen Sätzen beteiligt,

70 Vgl. z.B. den zweiten Satz „Larghetto“, ebd., S. 82.

71 Vgl. z.B. im vorletzten Satz „Tambourin“, ebd., S. 141.

72 Vgl. ebd., S. 77–146: Fermaten, die ein Bild des Stillstands ermöglichen, finden sich im fünften Satz (ohne Satzbezeichnung, S. 87), im 16. Satz („Alegro“, S. 112–114), im 18. Satz („Alegro“, S. 117) und im 24. Satz („Alegro di molto“, S. 129).

73 Vgl. den 16. Satz „Alegro“, ebd., S. 113f.

74 Vgl. ebd., S. 92–101.

75 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 290f.

76 Vgl. die Überlegungen zu diegetischer Musik bei Noverres und Dellers Ballett *Alceste*: Köth-Kley, „Jean Georges Noverre und Florian Dellers Ballett *Alceste* (1761)“, S. 84.

77 Vgl. Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 2002, S. 113.

78 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 77–146; vgl. *DIDONE ABBANDONATA. Da rappresentarsi nel Ducal Teatro di Stutgard il dì 11. Febraro 1763. Felicissimo Giorno Natalizio di S. A. S. il Duca Regnante di Wirtemberg e Tec & Nuovamente posto in Musica da Nicolò Jommelli Direttore della Musica, e primo Maestro di Cappella di S. A. S.*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16488/2.

meist treten zu den Streichern und der Bassgruppe ein oder zwei Bläserpaare dazu. Davon grenzt sich deutlich wahrnehmbar der dritte Satz ab: Er ist lediglich mit den Violinen und der ersten Oboe besetzt.⁷⁹ Während die Violinen unisono eine Achtel-Begleitung vorge-schrieben haben, die sie pizzicato auszuführen haben, spielt die Oboe darüber eine kantable Melodie (vgl. Notenbsp. 1). Als Einzelsatz kommt diese Besetzung kein zweites Mal vor, aber im fünften, achten, sechzehnten, siebzehnten und vierundzwanzigsten Satz erklingen Passagen, die genau diese Satzgestaltung aufgreifen.⁸⁰ Auch dort spielt die Oboe solistisch eine Melodie über einer Pizzicato-Begleitung der Violinen oder über einem Orgelpunkt der Bassgruppe.

The image shows a musical score for three parts: Oboe, Violine I, and Violine II. The Oboe part is written in a treble clef with a key signature of one flat (G minor) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and a fermata. The Violine I and II parts are written in a treble clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic pizzicato accompaniment. The score is divided into four measures.

Notenbsp. 1: Deller, *Orphée et Euridice*, dritter Satz „Adagio“, T. 1–4; Wiedergabe nach: MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 82

Unzweifelhaft können diese Passagen mit dem Gesang des Orpheus assoziiert werden: Während die Pizzicato-Töne der Violinen das Spiel auf der Leier darstellen, imitiert die kantable Melodie der Oboe⁸¹ den Gesang des Orpheus. Durch das Nicht-Verwenden des Bogens bei den Streichern und die solistische Behandlung der Oboe in genau diesen Passagen unterscheiden sich die Abschnitte deutlich vom Rest der Ballettmusik.

Die menschliche Stimme, also den Gesang des Orpheus, mit einem Blasinstrument darzustellen bietet sich durch die Tonerzeugung mittels des Atems an, ist aber auch eine typische Erscheinung des 18. Jahrhunderts. Denn schließlich gewann zu dieser Zeit die Instrumentalmusik an Bedeutung und zunehmend emanzipierten sich die Bläs- von den Streichinstrumenten. Gerade am württembergischen Hof ist Letzteres zu beobachten: Ein Charakteristikum von Jommellis Stuttgarter Opern ist die selbständige Behandlung der Bläser im Orchestersatz.⁸² Dass Deller die Oboe und nicht die Flöte wählte, dürfte vermutlich an der damaligen Bläserbesetzung im Hoforchester gelegen haben: 1763 wirkte am Stuttgarter Hof der berühmte Oboenvirtuose Juan Baptista Plà – bei den Flöten kam erst später mit Fioranthe Augustinelli ein geschätzter Virtuose zum Orchester hinzu.⁸³

Daneben stechen einige Sätze auf den ersten Blick hervor, die als Tanzsatz bezeichnet oder als solcher gestaltet sind: Der sechste Satz ist eine „Gavotte“, der 20. eine „Gigue“, der 25. ein „Marche“, der 27. eine „Loure“, der 30. Satz ist mit „Tambourin“ überschrieben und

79 Vgl. den dritten Satz „Adagio“, MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 82f.

80 Vgl. ebd., S. 86f., 95, 113, 116, 129.

81 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 285.

82 Vgl. Reiner Nägele, Art. „Jommelli, Niccolò“, in: *MGG*, Personenteil 9, Kassel u.a. 2006, Sp. 1148–1159, hier Sp. 1156.

83 Vgl. Reiner Nägele, „Die Württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme“, S. 518f.

der letzte Satz stellt einen „Contredanse“ dar.⁸⁴ Hinzu kommen der 22., 28. und 29. Satz, die durch ihre Anlage deutlich an eine Bourrée beziehungsweise Gigue erinnern.⁸⁵

Mithilfe der charakteristischen Oboe-Streicher-Passagen und der Tanzsätze sowie weiterer, im Folgenden näher erläuterten Merkmale lässt sich nun relativ gut der grobe Handlungsverlauf dem Notentext zuordnen (vgl. Tab. 2): Nach der „Sinfonia“ beginnt mit dem zweiten Satz die erste Szene, bei dem das langsame Tempo und die zurückgenommene Dynamik sowie die getragene Melodie vermutlich auf Orpheus rekurren, der sich traurig über den Verlust Eurydikes den Pforten der Unterwelt nähert.⁸⁶ Die folgende wellenartige Sechzehntelbewegung, verbunden mit einem An- und Abschwollen der Lautstärke, könnten den Totenfluss musikalisch abbilden (vgl. Notenbsp. 2).⁸⁷

The image shows a musical score for four string instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso. The score is in 2/4 time and begins at measure 24. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a continuous, wavy sixteenth-note pattern across all instruments. The first two measures (24-25) are marked with a 'cresc.' (crescendo) dynamic. The pattern continues through measures 26-31, with the amplitude of the notes increasing and then slightly decreasing towards the end of the excerpt.

Notenbsp. 2: Deller, *Orphée et Eurydice*, zweiter Satz „Larghetto“, T. 24f.; Wiedergabe nach: MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 81

Der nächste Satz stellt – wie oben beschrieben – den Gesang des Orpheus dar, wodurch sich schließlich die Pforten der Unterwelt öffnen. Das Suchen Orpheus’ nach Eurydike wird schließlich in der Musik mit einem als Rondo angelegten Satz dargestellt,⁸⁸ bei dem als ein Couplet-Abschnitt auch Orpheus singt und auf der Leier spielt.⁸⁹ Die „Gavotte“ mit ihrer dreiteiligen Anlage⁹⁰ stellt dann nach dem erneuten Zusammenkommen von Orpheus und Eurydike die im Libretto genannten freudigen Tänze in der Unterwelt dar – Deller wählte dabei einen Tanzsatz, dessen Charakter Johann Mattheson in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als „eine rechte jauchzende Freude“⁹¹ beschreibt.

Mit der „Chaconne“⁹² dürfte schließlich die dritte Szene verknüpft werden: Orpheus geht zu Pluto, um ihn darum zu bitten, Eurydike wieder mitzunehmen. Den Unterweltgöttern wird also ein sehr ausgedehnter Satz zugeordnet, wodurch zugleich typisch für Noverres

84 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 89, 120, 130, 133, 139 und 141.

85 Vgl. ebd., S. 124 (Bourrée-Anklang), 135 (Bourrée-Anklang), 136 (Gigue-Anklang).

86 Vgl. ebd., S. 79f.

87 Vgl. ebd., S. 81f.

88 Vgl. ebd., S. 84–89.

89 Vgl. ebd., S. 86f.

90 Vgl. ebd., S. 89–91.

91 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister. Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Faksimile der Ausgabe Hamburg 1739, Kassel 1980, S. 225.

92 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 92–101.

Ballette⁹³ eine handlungsreiche Szene tänzerisch dargestellt wird. Das anfängliche Toben der Hölle wird dabei vermutlich durch das schnelle Wechseln der Dynamik und die Tutti-Besetzung ausgedrückt – hier kommen nach der „Sinfonia“ auch das erste Mal die Hörner zum Einsatz. Die Blechbläser sind es dann auch, die bei den folgenden Passagen, in denen die Oboe solistisch spielt, hinzutreten⁹⁴ – die traditionell mit der Unterwelt assoziierten Instrumente scheinen hier also für Pluto und Proserpina zu stehen, vor denen Orpheus seine Bitte vorträgt.

Die folgenden Sätze dürften den Aufstieg von Orpheus und Eurydike begleiten (vgl. Tabelle 2), wobei etwa der elfte Satz mit seinem getragenen Charakter in c-Moll Eurydikes Irritation über Orpheus' Verhalten abbilden könnte.⁹⁵ Der synkopische Rhythmus und die äußerst schnellen und häufigen Forte-Piano-Wechsel im zwölften Satz⁹⁶ dürften den Moment darstellen, bei dem das Paar erneut getrennt wird. Tirate, Tonrepetitionen und dynamische Kontraste auf der einen Seite; kantablere Passagen sowie ein Abschnitt mit einer Oboen-Melodie über dem Pizzicato der Violinen auf der anderen Seite stellen das folgende Treiben der Geister, die Eurydike Orpheus entreißen, sowie dessen erfolglosen Versuch, sie wiederzubekommen, dar. Zahlreiche Tempi-Wechsel und Fermaten⁹⁷ unterstützen dieses Hin und Her – Letztere ermöglichen das Einfrieren der Bewegungen, also Noverres geforderte lebendige Gemälde.

Der in B-Dur stehende und mit Akkordschlägen deutlich kontrastierende achtzehnte Satz⁹⁸ („Alegro“) könnte mit der fünften Szene verbunden werden: Amor befreit Eurydike aus der Unterwelt. Das folgende „Andante“⁹⁹ mit seinem lombardischen Rhythmus dürfte wiederum den verzweifelten Orpheus charakterisieren. Vor allem die Tonart weist in diese Richtung: Es ist der letzte Satz des Balletts, der in Es-Dur steht, was in allen vorangegangenen Sätzen, die das Geschehen in der Unterwelt abgebildet haben, vorherrschend war. Dies ist nicht verwunderlich, denn nach Johann Joachim Quantz dient Es-Dur dazu, Verzweiflung auszudrücken.¹⁰⁰

Mit der „Gigue“¹⁰¹ dürfte der Auftritt der Nymphen verknüpft werden. Die folgenden Sätze müssten das wilde Treiben der Nymphen sowie Orpheus' ablehnende Haltung begleiten (vgl. Tabelle 2), bis sich im 24. Satz¹⁰² entsprechend Orpheus' Gesang die Natur zu einer schöneren verwandelt: Hier tritt noch einmal die Oboe solistisch über gezupften Streicher-Tönen und einem Orgelpunkt im Bass hervor. Die Melodie der Oboe grenzt sich deutlich von den vorherigen Passagen ab. Nun ist es kein getragener, bittender Gesang, vielmehr erinnert die vorherrschende Trillerbewegung an eine aufblühende Natur mit Vogelgezweitscher (vgl. Notenbsp. 3), das auch im Ballettszenarium genannt wird. Die dazu deutlich kontrastierenden letzten Takte mit einer Tirata in der ersten Violine dürften wiederum auf

93 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 291–293.

94 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 94f.

95 Vgl. „Largetto“, ebd., S. 103f.

96 Vgl. „Largo“, ebd., S. 104f.

97 Vgl. v.a. ebd., S. 112.

98 Vgl. „Alegro“, ebd., S. 117f.

99 Vgl. ebd., S. 119f.

100 Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Faksimile der Ausgabe Berlin 1752, Wiesbaden 1988, S. 203.

101 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 120–122.

102 Vgl. „Alegro di molto“, ebd., S. 128f.

die Nymphen in ihrer Trunkenheit rekurrieren, denen dann Bacchus Einhalt gebietet, dessen Auftreten mit dem folgenden „Marche“¹⁰³ verknüpft werden könnte.

Oboe Solo

18

Notenbsp. 3: Deller, *Orphée et Eurydice*, 24. Satz „Alegro di molto“, Melodie der Oboe, T. 18ff.; Wiedergabe nach: MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 129

Das anschließende „Andante“¹⁰⁴ wird dem Erscheinen Amors mit Eurydike gewidmet sein: Die schwebende Melodie der Flöten in Ganzen über einer im Pianissimo gehaltenen Achtelbewegung der Streicher (vgl. Notenbsp. 4) scheint im Notentext das zu visualisieren, was im Libretto geschildert wird: „Die Erde öffnet sich, ein kleiner Dampf steigt aus derselben hervor, und nachdem sich dieser nach und nach verlieret, so sieht man den Amor mit der Eurydice hervorkommen.“¹⁰⁵ Die folgende „Loure“,¹⁰⁶ die im französischen Musiktheater allgemein zum Darstellen Verliebter genutzt wurde, dürfte der glücklichen Vereinigung von Orpheus und Eurydike gewidmet sein. Die abschließenden Tänze beziehungsweise tanzsatzartig gestalteten Sätze¹⁰⁷ entsprechen dann den in der Handlung genannten „lustigen Tänzen“¹⁰⁸ (vgl. Tabelle 2).

Flöte 1

Flöte 2

Violine I

Violine II

Viola

Basso

p sempre

pp

pp

p sempre

pp

Notenbsp. 4: Deller, *Orphée et Eurydice*, 26. Satz „Andante“, T. 1ff.; Wiedergabe nach: MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 131

103 Vgl. ebd., S. 130f.

104 Vgl. ebd., S. 131–133.

105 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 157.

106 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 133.

107 Vgl. ebd., S. 135–146.

108 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 157.

	Abschnitt	Taktart	Besetzung	Charakteristika	Harmonik	Handlung
1	Simphonie. Allegro	alla breve	Hn. I u. II, Streicher, Basso	Akkordschläge, Vl. kleinere Motivik u. anapästische Rhythmik; Begleitung: pulsierende Achtel und Sechzehntel-Tonrepetitionen	F-Dur	
2	Larghetto	alla breve	Streicher, Basso	kantable Melodie, Seufzer- Motivik; dazwischen durchbrochener Satz mit Sechzehntel-Viertel-Rhythmik, dann wellenartige Sechzehntelbewegung, zahlreiche dynamische Kontraste	B-Dur	<u>Szene 1</u> Orpheus traurig, vor Toren der Unterwelt
3	Adagio	alla breve	Ob. I, Vl.	Vl. Achtel pizzicato, Ob. kantable Melodie, ABA-Anlage	B-Dur – F-Dur	Orpheus singt
4	Presto	alla breve	Fl. I u. II, Streicher, Basso	Forte Sechzehntel- Tonrepetitionen; dann Piano Viertel-Bewegung in Zweierbindung	B-Dur	Pforten Unterwelt öffnen sich
5	–	3/4	Ob. I u. II, Streicher, Basso	kantabler Abschnitt, dieser immer wieder zwischen kontrastierenden anderen Abschnitten (Rondo-Anlage), Abschnitte mit Ob.-Soli über Vl.-Pizzicato, eine Fermate; ausgedehnter Satz	Es-Dur	<u>Szene 2</u> Unterwelt, alle erstaunt, Orpheus sucht Euridyke, singt, findet sie
6	Gavotte	2/2	Streicher, Basso	Maggiore–Minore (vermutl. Maggiore da Capo); Großabschnitte zweiteilig über Wiederholungszeichen	Es-Dur / c-Moll	freudige Tänze in Unterwelt
7	Adagio	alla breve	Streicher, Basso	„Piano sempre“, dazwischen rinforzando; ABA-Anlage, kantable Melodie Vl.	B-Dur	Orpheus beschließt zu Pluto zu gehen
8	Chaconne	3/4	Ob. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste auf engem Raum; Soli Ob. u. Hn. über Orgelpunkt Basso/ zurückgenommener Begleitung; Abschnitt mit Tirate in Vl.; ausgedehnter Satz	Es-Dur	<u>Szene 3</u> Orpheus bei Pluto
9	Allegro	2/4	Ob. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	„mezza voce“, Achtel in Zweier- Gruppen; Begleitung auch synkopisch; zweiteilig über Wiederholungszeichen	Es-Dur	<u>Szene 4</u> Orpheus führt Euridyke nach oben
10	Mineur	2/4	Ob. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	zweiteilig über Wiederholungszeichen, jeweils dynamische Steigerung Piano zu Forte, erst Achtel-, dann Sechzehntel-Bewegung [Allegro da Capo?]	c-Moll	
11	Largetto [sic!]	alla breve	Streicher, Basso	getragener Charakter, Seufzer- Motivik	c-Moll	Euridyke irritiert über Orpheus’ Verhalten
12	Largo	alla breve	Fl. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste auf engem Raum, synkopische Rhythmen	Es-Dur	Euridyke zieht Hand zurück, Orpheus und Euridyke werden getrennt

Tabelle 2: mögliche Verknüpfung des Szenars mit der Musik

13	Largo	alla breve	Hn. I u. II, Streicher, Basso	Forte, punktierter Rhythmus, Tirate, majestätischer Charakter	B-Dur	
14	Andantino	alla breve	VI. I u. II, Basso	„sotto voce“, kleingliedrige Motivik, mehrmals Tonwiederholung	g-Moll / D-Dur	
15	Adagio	3/4	Fl. I u. II, Streicher, Basso	mehrmals Wechsel Piano und „mezzo Forte“, gegen Ende dichter Wechsel Piano, Forte; wieder kantabler, lieblichere Melodie	G-Dur – D-Dur	
16	Alegro [sic]	3/4	Ob. I u. II, Streicher, Basso	Forte, dann auch „dolce“ und Forte im dichten Wechsel; mehrere Tempowechsel (zwischen Adagio und Allegro); Tonrepetitionen, Sechzehntel- Läufe, Achtel-Bewegung; eine Passage Ob. kantable Melodie über Pizzicato VI.; mehrere Fermaten	g-Moll	Orpheus spielt auf Leier, aber Geister nun nicht erweicht
17	Larghetto	alla breve	Ob. I u. II, Streicher, Basso	getragene Melodie in Streichern, dazwischen eine Passage: VI. pizzicato, darüber Ob. Melodie, Da-Capo-Anlage	g-Moll	
18	Alegro [sic]	alla breve	Fl. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	Akkordschläge, Achtelbewegung; Fermate; mehrmaliger Forte-Piano- Wechsel auf engem Raum	B-Dur	Szene 5 Amor befreit Eurydike
19	Andante	alla breve	Hn. I u. II, Streicher, Basso	punktierter Rhythmus, lombardischer Rhythmus, Da-Capo-Anlage	Es-Dur	Szene 6 Orpheus an Tageslicht, verzweifelt
20	Alegro. [sic] Gigue	6/8	Ob. I u. II, Streicher, Basso	typische lebendige Achtel oder Viertel-Achtel-Gestaltung (Tanzsatz), Da-Capo-Anlage	B-Dur	Nymphen erscheinen
21	Andante	alla breve	Fl. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	Viertel marcato, auch punktierter Rhythmus, dynamische Kontraste auf engem Raum, Da-Capo-Anlage	F-Dur	
22	Alegro [sic]	2/4	Streicher, Basso	Bourrée-Charakter, Rondo- Anlage, relativ viele Vorschläge in Violine I	F-Dur	
23	Adagio	3/4	Fl. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste auf engem Raum, in Violinen kleinere Achtel- und Sechzehntel-Bewegungen, Da- Capo-Anlage	B-Dur	
24	Allegro di molto	3/4	Ob. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste auf engem Raum, Achtel in VI., dann Basso/Va.; Ob.-Solo über Orgelpunkt/Viertel pizzicato, zwei Mal Fermate, dann Tirata VI.	C-Dur	Szene 7 Natur verwandelt sich entsprechend Orpheus' Gesang Szene 8 Nymphen
25	Marche	alla breve	Fl. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	Forte, v. a. punktierter Achtel- Sechzehntel-Rhythmus	G-Dur	Szene 9 Bacchus auf Bühne

26	Andante	alla breve	Fl. I u. II, Streicher, Basso	fast durchgängig Pianissimo/Piano, Vl. ruhige Achtel-Bewegung, Fl. Ganze	G-Dur	Amor mit Eurydike auf Bühne
27	Loure	3/4	Hn. I u. II, Streicher, Basso	punktierter Rhythmus, überwiegend Forte	D-Dur	Orpheus und Eurydike vereint
28	Alegretto [sic!]	2/4	Fl. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste, Bourrée-artig?, Da-Capo-Anlage	G-Dur	lustige Tänze
29	Alegro [sic!]	6/8	Hn. I u. II, Streicher, Basso	Gigue-artige Gestaltung, lebendig, dynamische Kontraste	D-Dur	
30	Tambourin	2/4	Streicher, Basso	lebendig, Achtel-Bewegung vorherrschend, dynamische Kontraste	A-Dur	
31	Alegro [sic!] assai. Contredanse	2/4	Fl. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	triolische Bewegung, Rondo-Anlage	D-Dur	

Obwohl Deller (beziehungsweise Noverre im Warschauer Manuskript) also keinerlei Hinweise auf die Verknüpfung der Handlung mit dem Notentext eingefügt hat, lässt sich nach einer detaillierten musikalischen Analyse dennoch das Szenar mit den musikalischen Sätzen verbinden. An einigen Stellen kann dies sogar mit ziemlicher Sicherheit durchgeführt werden – und zwar dank der ausführlichen Handlungsbeschreibung im Opern-Libretto und im Warschauer Manuskript, vor allem aber dank der charakteristischen Musik Dellers.

Hervorstechende Merkmale und eine planvolle musikalische Anlage lassen das Szenarium – mal konkreter, mal nur ungefähr – dem musikalischen Text zuordnen. Zunächst ist dies über die Instrumentation möglich: Orpheus' Gesang (die Melodie der Oboe) hebt sich deutlich von den anderen Passagen ab, aber auch der gezielte Einsatz der solistisch hervortretenden Hörner zur Charakterisierung der Unterweltgötter sowie der Flöten um das Erscheinen Amors markieren die einzelnen Geschehnisse deutlich. Und auch die harmonische Anlage der Ballettkomposition lässt sich in diese Richtung deuten (vgl. Tabelle 2): Alle Szenen, die in der Unterwelt spielen oder um den Verlust Eurydikes kreisen, erklingen in B-Tonarten, allen voran Es-Dur. Gegen Ende verlieren diese an Bedeutung, von B-Dur und F-Dur rücken die Sätze über C-Dur hin zu den Kreuztonarten. Die abschließenden Sätze stehen in G-Dur, D-Dur und A-Dur; die Ballettmusik endet schließlich in D-Dur, was wiederum die Tonart zu Beginn des 3. Aktes von Jommellis *Dido* darstellt – der Übergang von Ballettmusik zu Oper war also äußerst harmonisch. Die Tonartenabfolge der Sätze Dellers legt folglich die Vermutung nahe, dass er planvoll die B-Tonarten der Unterwelt zugeordnet hat, während dem Geschehen jenseits der Schatten und Geister die Kreuztonarten vorbehalten waren. Die Auswahl charakteristischer Tänze erinnert natürlich an die Tradition der Divertissements,¹⁰⁹ ist aber bei *Orpheus* einerseits durch die Positionierung als zweites Ballett am Aufführungsabend, das per se einen Divertissement-Charakter tragen sollte, begründet, andererseits auch dadurch notwendig, dass im Ballettszenar zahlreiche Tänze zum Ausdruck der Freude bei der Vereinigung der Liebenden in der Unterwelt und zum Schluss gefordert werden.

109 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 292.

Auf den ersten Blick mag die Musik vielleicht auf den heutigen Rezipienten wenig eindrucksvoll wirken¹¹⁰ – um noch einmal auf die landläufige Meinung über die Ballettmusiken Dellers und Rudolphs einzugehen. Vermutlich ist aber die Erwartungshaltung des heutigen Rezipienten das Problem, nicht die Musik Dellers. Passagen, wie sie etwa in Jommellis Oper zu hören waren, gibt es bei Dellers Ballettmusik in der Tat weniger.¹¹¹

Aber warum sollte Deller in seiner Ballettmusik noch einmal genau so eine Musik komponieren wie Jommelli? Die Ballettmusik Dellers war von vornherein darauf ausgerichtet, dass sie zwischen den Akten der Oper Jommellis erklingen sollte, und sie war dazu konzipiert, dass darauf Noverres neuartige Choreographie getanzt werden konnte. Vermutlich muss man die Ballettmusik Dellers in erster Linie unter den Aufführungsbedingungen am württembergischen Hof betrachten, um zu ihrem eigentlichen Kern vorzudringen: Bei solch einem Abend war die Opernkomposition Jommellis gesetzt und in erster Linie das Neuartige auf dem Gebiet der Musik – Jommelli, der in die italienische Opera seria Elemente des französischen Musiktheaters integrierte und die Bedeutung des Orchesters aufwertete, indem er die Emotionen der jeweiligen Szene nicht nur über den vokalen Part, sondern gerade durch die Instrumentalmusik auszudrücken versuchte.¹¹² Auf dem Gebiet des Tanzes wiederum stand Noverres neuartiges Konzept der Bewegung und des Ausdrucks im Vordergrund, hierbei war der Tanz das Neue. Der Ballettmusik kam dabei eine wichtige Bedeutung zu und sie diente vermutlich als Folie, auf der sich das neuartige Konzept des Tanzes verwirklichen konnte, ohne mit demselben in Konkurrenz zu treten. Eine Musik, die die alleinige Aufmerksamkeit verlangt hätte, wäre wahrscheinlich eher kontraproduktiv gewesen.

Dellers Chance lag offensichtlich gerade darin, nicht zu komponieren wie Jommelli, sondern von diesem zu lernen (was er ja durch seinen Unterricht auch getan hatte) und dabei eine eigene musikalische Sprache für das Ballett zu finden und zu schreiben. So gab es nämlich für das Publikum ein abwechslungsreiches Programm – eine spektakuläre Oper Jommellis und dazwischen revolutionäre Ballette Noverres. Dabei scheint Dellers Musik genau auf Noverres Ballettreform abgestimmt zu sein: Seine Komposition zu *Orpheus und Eurydike* enthält, was der Choreograph in seinen Briefen explizit forderte (etwa dynamische Kontraste und Fermaten), und zugleich lässt sie den Tänzern Raum, um auf der Bühne die ausdrucksstarken Bewegungen, unterstützt durch charakteristische Kostüme und Requisiten,¹¹³ auszuführen. Dies dürfte der Grund gewesen sein, warum Noverre in Stuttgart immer wieder mit Deller zusammenarbeitete.

Dass die Musik dem Geschehen auf der Bühne Raum geben musste, bestätigt auch ein Blick auf die Besetzung. Im Opern-Libretto ist festgehalten, wer bei der Aufführung

110 Vgl. Dahms, Art. „Tanz“, Sp. 317; Köth-Kley, „Jean Georges Noverre und Florian Dellers Ballett *Alceste* (1761)“, S. 97.

111 Beispielsweise im ersten Akt von *Didone abbandonata* in der Arie „Son qual fiume“ des Iarbas, bei der das Bild eines Flusses angeführt wird, der viel Wasser trägt und alles hinwegreißt; das Orchester hat entsprechend Tonrepetitionen und rasche Sechzehntelbewegungen verknüpft mit einer anwachsenden Dynamik zu spielen. Denkbar wäre eine solche Gestaltung auch zur Darstellung der Unterwelt in der Ballettmusik Dellers. Vgl. *DIDONE ABBANDONATA. Da rappresentarsi nel Ducal Teatro di Stutgard il dì 11. Febraro 1763. Felicissimo Giorno Natalizio di S. A. S. il Duca Regnante di Wirtemberg e Tec & Nuovamente posto in Musica da Nicolò Jommelli Direttore della Musica, e primo Maestro di Cappella di S. A. S.*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16488/1, S. 67r.–75v.

112 Vgl. Nägele, Art. „Jommelli“, Sp. 1156.

113 Vgl. die Figurinen im Warschauer Manuskript: MS Warschau, Zb. Król. vol. 801, S. 70–102.

1763 tanzte.¹¹⁴ Orpheus tanzte zum Beispiel Herr Lepy, der später zum Premier Danseur am württembergischen Hof befördert wurde; Eurydike wurde von der Premiere Danseuse Luisa Toscani getanz, die mit dem Sänger Gabriel Messieri verheiratet und Maitresse des Herzogs war.¹¹⁵ Die Aufzählung der Besetzung zeigt zudem die große Anzahl an Tänzern, die an der Aufführung beteiligt waren. Dies schildert auch Uriot in seinen Beschreibungen der Feierlichkeiten. 28 Geister sollen in der Unterwelt getanzt haben und in Plutos Gefolge sollen weitere zwölf Tänzer erschienen sein: „L'Entrée des Ombres heureuses étoit composée de vingt huit Danseurs & Danseuses du premier mérite; Pluton majestusement rendu par le Sieur Vestris le cadet, avoit une Cour dont les Principaux étoient représentés par douze autres Danseurs.“¹¹⁶

Die zahlreichen Tänzer, die engagierten Stars, die aufwendigen Kostüme und Bühnenbilder brauchten also Raum, um sich zu entfalten – eine allzu dominante, sich in den Vordergrund spielende Musik hätte dem wohl eher entgegengestanden. Dabei ist aber festzuhalten, dass die Musik Dellers zu *Orpheus und Eurydike* keinesfalls qualitativ minderwertig ist, ganz im Gegenteil: Sie ist in der Anlage einer musikalischen Folie für Noverres Reformballett durchdacht und individuell auf die Handlung zugeschnitten. Die detaillierte musikalische Analyse der gesamten Ballettmusik verdeutlichte, dass dank der charakteristischen Musik Dellers – über Melodik, harmonische Anlage und Wahl einzelner Tanzsätze – oder um mit Schubart zu sprechen dank der zahlreichen „grossen, schauervollen, himmlischschönen, und hinreissenden Stellen“ an zahlreichen Passagen dem Szenar mit ziemlicher Sicherheit die musikalischen Sätze zugeordnet werden können. Dellers Ballettkomposition trug also entscheidend zu dem Erfolg des Balletts bei und die charakteristischen Merkmale dieser Musik dürften es wohl gewesen sein, die Schubart dazu veranlassten, Deller als den „[besten] Dollmetscher der mimischen Erfindungen“¹¹⁷ Noverres zu würdigen.

Abstract

Eighteenth-century Ballet at the Württemberg court under Duke Carl Eugen primarily associated with one name: the choreographer Jean Georges Noverre – and his concept of a new dramatic action ballet, in which music plays a central role. Today, however, the composers of this music are largely forgotten and their contribution to Noverre's revolutionary ballets is underrated. One of them, the Württemberg court musician Florian Deller (1729–1773), composed the music for many of Noverre's reform ballets, including *Orphée et Euridice* (1763). A detailed analysis of the score maps the musical movements onto the dramatic scenes and reveals how the music is tailored to the plot and Noverre's dramaturgical concept.

114 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 138–141.

115 Vgl. zu Lepy und Toscani: Schauer, „Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800“, S. 64 und 72.

116 [Uriot]: *DESCRIPTION DES FETES*, S. 47.

117 Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 152.

Besprechungen

ROBERT LUG: *Semi-mensurale Information zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts*. Stuttgart: *ibidem-Verlag* 2019. 271 S., Abb. (im E-Book z.T. farbig), Nbsp.

Unversöhnliche Streithähne in der Mittelalterforschung, bis hin zu Einsetzung eines Schiedsgerichts und einem Freitod – spannend wie ein Krimi beschreibt Lug in seinem Buch die heftigen Auseinandersetzungen um die Frage nach der „richtigen“ Rhythmuskonzeption seit Ende des 19. Jahrhunderts. Daran waren zahlreiche musikwissenschaftliche Größen der Zeit beteiligt: u. a. Edmond de Coussemaker, Hugo Riemann, Pierre Aubry, Friedrich Ludwig sowie der junge Romanist Jean Beck, die sich harte, teilweise patriotisch-national gefärbte Debatten lieferten (S. 21–48). Wie Lug an Texten und Transkriptionen belegt, beanspruchte zunächst die „modale Interpretation“ das Primat für alle mittelalterlichen Lieder. Demnach hätten alle, auch die „rhythmuslos“ notierten Stücke, einem der sechs Modi der mehrstimmigen Notre Dame-Musik zu folgen. Dem wurde seit den 1960er Jahren eine schroffe Antithese entgegengestellt: In der Regel habe man die Melodien frei-deklamatorisch psalmodierend, ohne metrische Struktur gesungen (S. 57–61). Beide Theorien stehen sich bis heute unversöhnt gegenüber. Die Aufführungspraxis folgt überwiegend der frei-deklamatorischen Lehre, wodurch die Lieder wie Gregorianik klingen.

Aus dieser verfahrenen Situation zeigt Lug in seinem Buch einen befreienden Ausweg auf, indem er von keiner vorgefassten Rhythmustheorie ausgeht, sondern mit quellenbezogenen Einzelanalysen beginnt und daraus Folgerungen ableitet. Seine Hauptquelle ist die berühmte Trouvère-Handschrift Chansonier Cangé vom Ende des 13. Jahrhunderts, deren „semimensura-

le“ Notationseigentümlichkeiten den Vertretern beider Rhythmuskonzepte gleichermaßen Probleme machten.

Diese Notation unterscheidet bei Einzelnoten Longae (L) und Breves (B), hält aber für Ligaturen größtenteils an der traditionellen ‚rhythmuslosen‘ Notierung fest. Daher hat man semi-mensurale Aufzeichnungen bisher missverstanden: Sie seien inkonsequente und fehlerhafte Versuche, die um 1260 in Paris erfundene Mensuralnotation anzuwenden. Lug erkennt, dass semi-mensurale Notation eigenen Regeln folgt, und bietet eine präzisierende Definition (S. 67f. mit Abb. 2–20). Er weist nach, dass L und B nicht mensural-proportional, sondern als „eher lang“ und „eher kurz“ zu verstehen sind und primär eine bloße „Tondauer-Funktion“ erfüllen (S. 98–101). Eine „Metrik-Funktion“ ergibt sich nur subsidiär, wenn Patterns (Folgen gleichartiger Versfüße, z. B. Trochäen LB LB) erkennbar werden (S. 120–125).

Damit liefert Lugs interdisziplinär angelegte Studie wichtige Ergebnisse auch auf dem Gebiet der romanischen Versmetrik, einem gemeinsamen Forschungsfeld von Philologie und Musikwissenschaft. Überraschend ist seine Erkenntnis, dass sowohl Modal- als auch semi-mensurale Notation von der antiken Grammatik abgeleitet sind, jedoch auf getrennten Wegen: Während sich die Modalnotation der Polyphonie auf eine Auswahl von sechs Versfüßen („Modi“) beschränkt, kann semi-mensurale Notation alle zwölf zwei- und dreisilbigen Versfüße (Jamben, Daktylen usw.) abbilden.

Lugs Hauptinteresse gilt der Frage, welche Auskünfte semi-mensurale Aufzeichnungen über metrische Patterns, Silbenbetonungen und Versfüße der gesungenen Texte erlauben. Während alle taktrhythmischen Konzeptionen voraussetzen, dass der französische Singers des Mittelalters durch Versfüße gegliedert ist, werden sie umgekehrt von der frei-deklamatorischen Theorie negiert, die von den „natürlichen“ Wortbetonungen der All-

tagssprache ausgeht. Ausführlich belegt Lug, dass sich im romanischen Lied aller Epochen der Singakzent sehr häufig gegenüber dem Sprechakzent verschiebt (*accent flottant*) – ein Phänomen, das der älteren Forschung noch als selbstverständlich bewusst war. In der Verkenntung des *accent flottant* liege der grundsätzliche, folgenreiche Irrtum der freideklamatorischen Theorie (S. 106–118). Inspirierend für den Leser sind die überraschenden Parallelen zur Gegenwart, auf die Lug mehrfach aufmerksam macht. Zum einen (S. 17–19) die relativ langen und relativ kurzen Dauern in den Transkriptionen verschiedener lautstark gesprochener oder gerufener Texte (Isabel Zollna, *Stimmen der Distanz*, Tübingen 2003). Zum anderen Beobachtungen am *accent flottant* in modernen französischen Chansons (S. 106–112). Durch solche verblüffenden Querverbindungen gelingt es Lug, dem Leser seine Analyseergebnisse mittelalterlicher Notationsbesonderheiten hautnah nachvollziehbar zu machen.

Die aufgeworfenen Forschungsfragen exemplifiziert Lug zunächst umfassend am Beispiel des Liedes „Quant li rossignols jolis“, einem seltenen Fall semi-mensuraler Dreifachüberlieferung. Bei der Notierung längerer und kürzerer Tondauern kommt es hier zu erheblichen individuellen Abweichungen: Verschiedene zweisilbige Versfüße treten in regelloser Mischung auf (LB, BL, LL, BB). Zu Recht stellt Lug hier ein Kontinuum von „indifferenten“ Zweiern fest.

Als Gegenprobe analysiert er die drei im Chansonier Cangé enthaltenen Lais mit ihrer straffen Rhythmisierung (S. 129–144). Ergebnis ist, dass sie in Bauart und Länge sehr unterschiedlich sind. Nur in einem Lai kommen eindeutig notierte „Modi“ vor, die beiden anderen bieten zahlreiche Abweichungen vom Grundmetrum. Seinen Analysen legt Lug – methodisch neu und visuell eindrucksvoll – L/B-Diagramme jeweils einzelner Lieder zugrunde. Zur Überprüfung dient stets die von ihm eingeführte „Langwort-Methode“ (S. 118f.).

In einem dritten Schritt betrachtet Lug 20 Cangé-Lieder verschiedenen Typs (S. 157–181). Insgesamt reicht der Rhythmus-Befund bei den analysierten Stücken von regelmäßigen Patterns über ein breites Mittelfeld mit „indifferenten“ Metren und Zweier-Dreier-Mischungen bis zu solchen ganz ohne Patterns. Lug schließt aus seinen Befunden überzeugend, dass alle taktrhythmischen Transkriptionen die differenzierten Informationen semi-mensuraler Aufzeichnungen verfälschen, dass aber auch Neutraltranskriptionen grundsätzliche Mängel aufweisen. Eine plausible Alternative bietet die von ihm entwickelte Strukturtranskription (S. 257–259).

Eine kleine Meisterleistung ist die kompakte Charakterisierung der „rhythmuslosen“ Notation, an deren Ligatursystem semi-mensurale Aufzeichnungen grundsätzlich festhalten. Lug benennt Unterschiede zur gleichzeitigen Choralnotation und spricht von „klassischer Liednotation des 13. Jahrhunderts“ (S. 239–256).

Robert Lugs Buch bietet, so darf ohne Übertreibung festgestellt werden, nichts Geringeres als den Durchbruch zur Lösung des Rhythmusproblems des hochmittelalterlichen Liedes, das über ein Jahrhundert lang als unlösbar galt. Überzeugend bringt er die beiden bis heute konkurrierenden Rhythmustheorien zur finalen Implosion, um dann eine neue Sicht zu begründen. Der umfassend belegte Befund, dass das einstimmige Lied des Mittelalters auf Versfuß-Architekturen beruht, ohne den rhythmischen Zwängen der modalen Polyphonie zu unterliegen, ist nicht nur für die Klärung notationsgeschichtlicher Fragen bedeutsam, sondern wird darüber hinaus auch alle künftigen Vorstellungen vom Klangbild des mittelalterlichen Liedes gründlich verlebendigen und prägen.

(Januar 2020)

Hartmut Möller

Edith BOEWE-KOOB: Mittelalterliche Einbandfragmente aus dem Stadtarchiv Villingen-Schwenningen. Hrsg. vom Stadtarchiv Villingen-Schwenningen. Villingen-Schwenningen: Verlag der Stadt Villingen-Schwenningen 2018. 2 Bde., 96 + 56 S., Abb. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen, Band 33.)

Es ist sehr erfreulich, dass mittelalterliche Fragmente mit notierter Musik immer häufiger Beachtung finden, einerseits innerhalb der Musikwissenschaft, andererseits von Seiten der Bibliotheken und Archive, die in ihren Online-Repositoryn nicht mehr ausschließlich ihre „Schätze“ präsentieren, also in erster Linie visuell ansprechende illuminierte Manuskripte, sondern in zunehmendem Maß auch Fragmente. Dabei handelt es sich überwiegend um größere Institutionen, und man fragt sich, welche Kostbarkeiten etwa in kleineren Archiven noch auf ihre Entdeckung warten. Eine Antwort gibt Edith Boewe-Koob in der vorliegenden zweibändigen Publikation: Sie stellt 47 Einbandfragmente vor, die aus dem Stadtarchiv Villingen-Schwenningen stammen und ursprünglich Teil von liturgischen Büchern des 11. bis späten 15. Jahrhunderts waren. Dies ist umso bemerkenswerter, als das Archiv zwar bedeutende Dokumente zur Stadtgeschichte bewahrt, der Sammelschwerpunkt dort aber gerade nicht auf mittelalterlichen Manuskripten liegt.

Der erste Band stellt für jedes Fragment eine kurze Beschreibung mitsamt Datierungsvorschlag bereit – Konkordanzen zu den liturgischen Inhalten sind überwiegend nach dem *Corpus Antiphonale Officii* (CAO) angegeben. Band zwei enthält 58 Einzelabbildungen der 47 Einbandfragmente, von denen also meist nur eine Seite zu sehen ist. Die Fragmente sind in den Bänden zunächst chronologisch angeordnet, dann nach verwendeter Notationsart (Neumen, Quadratnotation, Hufnagelnotation oder

ohne Notation) und zuletzt nach Art des jeweiligen liturgischen Buchs, aus dem das entsprechende Fragment stammt. Insgesamt enthalten 22 der Fragmente musikalische Notation. Aufgrund der ermittelten 114 Antiphonen und 61 Responsorien sowie ihrer Konkordanzen konstatiert die Autorin eine Nähe zu Quellen in Rheinau und St. Gallen und stellt fest: „Es zeigt sich, dass die Eintragungen auf den Fragmenten große Parallelität zu den Bodenseeklöstern besitzen“ (S. 88).

Es ist ein glücklicher Umstand, dass für alle Fragmente die Trägerbände bekannt sind. Sie stammen ursprünglich aus unterschiedlichen Villingen Archiven. Deren Inhalte datieren auf den Zeitraum zwischen 1379 (Fragment 15) und 1863 (Fragment 21), dokumentieren also das buchbinderische Vermakulieren von liturgischen Büchern an einem Ort und über einen sehr langen Zeitraum.

Es bleiben nicht wenige Fragen offen, wodurch dem Leser eine adäquate Einordnung des vorliegenden neuen Quellenmaterials erschwert wird. Für dieselben Sachverhalte werden teilweise verschiedene Angaben gemacht, so ist Fragment 15 in einem von Ute Schulze verfassten Absatz auf „ca. 1450“ datiert (S. 10), während Boewe-Koob „um 1400“ angibt (S. 29). Im Anhang für „Seltene Antiphone“ wird „Dominus dedit dominus abstulit sicut domino placuit“ falsch mit CAO 1972 angegeben, jedoch auf S. 59 korrekt mit CAO 2403. Diese und andere Widersprüche hätten durch eine gründliche Redaktion des Bandes vermieden werden können.

Der Verlauf der Arbeiten erstreckte sich über den Zeitraum von 23 Jahren (nicht „ca. 15“ wie Schulze auf S. 9 angibt). Innerhalb der Publikation gibt es leider keine Informationen zur Geschichte des Projekts oder zu generellen Vorgehensweisen, diese lassen sich jedoch zum Teil aus vier (nicht zitierten) Publikationen der Autorin im Jahresheft des Geschichts- und Heimatvereins *Villingen im Wandel der Zeit* ermitteln: A:

Liturgische Kostbarkeiten Fragmente aus Villingen Archiven (Jg. XXII, 1997); B: *Bedeutende mittelalterliche Handschriftenfragmente im Stadtarchiv* mit Heinrich Maulhardt (Jg. XXXII, 2009); C: *Mittelalterliche liturgische Zeugnisse aus Villingen* (Jg. XXXVII, 2014); sowie D: *Verborgene Schätze aus dem 14. Jahrhundert* (Jg. XLI, 2018) – alle Aufsätze sind online unter <http://wiki.ghv-villingen.de> verfügbar.

Nachdem der damalige Archivleiter Heinrich Maulhardt das erste Fragment entdeckt hatte – Fragment 2, ein Blatt aus einem Breviarium plenum mit Neumen – begann Boewe-Koob mit der systematischen Suche nach weiteren Manuskripten. Bereits ein Jahr später waren 44 Fragmente bekannt (A), 2009 waren es „ca. 50“ (B) und 2015 kamen neue Funde durch die Auflösung des Lehrinstituts St. Ursula (D) hinzu. In diesen Publikationen wurden bereits elf der Fragmente (1–4, 16, 17, 33, 35, 38, 44, 45) vorgestellt und überwiegend auch abgebildet. Teile der online veröffentlichten Texte finden sich inhaltsgleich oder sogar wortgetreu in den hier rezensierten gedruckten Bänden.

Aus den Beschreibungen in Band eins ist nicht ersichtlich, ob die Fragmente nach wie vor als Einbände dienen, lediglich die Abbildungen suggerieren dies in den meisten Fällen. Beiläufig wird erwähnt, dass Bildbearbeitungen durchgeführt wurden, um verschmutzte Fragmente sichtbar zu machen (S. 8). Welche der Fragmente digital verändert wurden und mit welchen Techniken, wird nicht beschrieben. Auffällig ist aber – zumindest in dem mir vorliegenden Rezensionsexemplar –, dass in mehreren Abbildungen größere Teilbereiche unscharf sind. Dies betrifft z. B. die Abbildung zu Fragment 44, die online bereits veröffentlicht wurde (A), dort allerdings ohne unscharfe Bereiche und zudem mit dazugehöriger Rückseite.

Ungeachtet der genannten Punkte ist es das besondere Verdienst von Edith Boewe-Koob, die 47 mittelalterlichen Fragmente aus dem Stadtarchiv Villingen-Schwennin-

gen aufgespürt und veröffentlicht zu haben. Durch ihre Erschließungsarbeit können diese Manuskripte zukünftig für unterschiedliche Forschungsvorhaben berücksichtigt werden. Es ist zu hoffen, dass weitere Archive diesem Beispiel folgen und ihre Regalmeter genauer unter die Lupe nehmen, um weitere mittelalterliche Fragmente mit Musik ans Licht zu bringen.

(Januar 2020)

Andreas Janke

LUCA DELLA LIBERA: La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti. Kassel: Merseburger 2018. 193 S., Abb., Nbsp. (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Band 4.)

Die Reihe MARS (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento) aus dem Verlag Merseburger bietet Quelleneditionen, Monographien sowie Artikel zum „komplexen Wechselspiel von musikalischer Produktion und Reproduktion sowie aristokratischen Repräsentationsformen im Umfeld des frühneuzeitlichen Papststuhls“. Als Herausgeber der Reihe zeichnen Laurenz Lütteken und Klaus Pietschmann.

Der jüngst erschienene Band *La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti* ist die überarbeitete Fassung der Dissertation von Luca Della Libera. Betreut wurde diese im Cotutelle-Verfahren von Agostino Ziino (Universität Tor Vergata Rom) und Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg-Universität Mainz). Sie stellt den ersten Versuch einer umfassenden Würdigung aller in Rom und für römische Mäzene und Institutionen entstandenen geistlichen Werke Alessandro Scarlattis (1660–1725) dar. Der Autor bezieht bewusst Scarlattis *Musica sacra* für Neapel nicht mit ein, da dieses Repertoire noch um einiges komplexerer Natur ist, allein schon, weil von wenigen Ausnahmen abgesehen kein Werk des Komponisten eine neapolitanische Provenienz ausdrücklich ausweist. Darüber hinaus wird in Neapels

Bibliotheken und Archiven der Zugang zu genuin geistlichen Kompositionen Scarlattis von dessen zahlreicher Opern- und Kantatenproduktion überlagert.

Die Publikation gliedert sich in drei Teile, deren erster ein Panorama der Musikstadt Rom in den fünfzig Jahren zwischen 1675 und 1725 entwirft; der Zeitausschnitt ist mit Bedacht gewählt, denn er trägt der Signifikanz von Ereignissen Rechnung, die zwischen den von Ruggero Caetani in Rom herausgegebenen *Memorie dell'anno santo 1675* und Alessandro Scarlattis Sterbejahr angesiedelt sind.

Es folgt eine überblicksartige Würdigung der Mäzenaten und Einrichtungen, für die Scarlatti in Rom tätig war (Ospedale di San Giacomo in Augusta, Ospedale di San Girolamo della Carità, Oratorio dei Filippini, Cappella Pontificia e Basilica di Santa Maria Maggiore), sowie dessen stilistischer Entwicklung. Scarlattis *Musica sacra* weist eklektische Züge auf, die den je unterschiedlichen Erfordernissen des jeweiligen Kompositionsauftrags sowie den Vorlieben der Auftraggeber geschuldet sind. So sucht man etwa in einem Zyklus von 1720 für Santa Cecilia vergeblich die im höchsten Maße konservativen Ausdrucksmittel, wie sie Werke für die Cappella Pontificia auszeichnen. Ungeachtet seines Strebens nach stilistischer Individualität bleibt Scarlatti der kontrapunktischen Satzweise als höchster Ebene kompositorischer Reflexion verpflichtet. Den Rahmen für die stilistische Entfaltung einer geistlichen Komposition setzten die *Guida armonica* von Giuseppe Ottavio Pitoni und allgemein die Traktate der Zeit, die zwischen vier Kategorien unterschieden, den kontrapunktischen „more vetero“ beziehungsweise „stile di cappella“ à la Palestrina, den Scarlatti und Zeitgenossen als Assonanz vergangener Epochen in das eigene Stilkonzept zu integrieren suchten, die Homophonie des einfachen „stile pieno“ für Psalmen und Hymnen, den „stile concertato“, der Singstimmen und Instrumente zu einem

musikalischen Dialog vereinte und schließlich den Stil „alla moderna“ für Singstimmen in geringer Zahl und Basso continuo sowie mit und ohne konzertierende Instrumente, letzterer damals in paradigmatischer Weise verkörpert durch Giacomo Carissimi.

Der römische Scarlatti neigt vor allem dem *Stile concertato* zu. 16 Kompositionen sind in diesem Stil gehalten gegenüber 14 im „more vetero“ für die Cappella Pontificia. Doch auch in letzteren, wo es besonders um Gediegenheit und Ausgewogenheit des kontrapunktischen Stimmgefüges geht, versteht es Scarlatti – und Della Libera Analyse macht das sehr anschaulich – eine gerade auch durch Dissonanzen, Vorhaltsbildungen und Sprünge profilierte moderne musikalische Rhetorik zu entfalten. Bereits das *Miserere* von 1708 sei, so Della Libera, in diesem Sinne von „einer expressiven Spannung“ geprägt, wie sie auf der Ebene des Kontrapunkts und der Harmonik mit Blick auf frühere Versionen der Psalmvertonung ohne Vergleich dastehe. Als weitere Beispiele zitiert Della Libera die *Messa di Santa Cecilia* und den Vesper-Zyklus ebenfalls zu Ehren der Heiligen aus dem Jahre 1720. Hier nimmt der *Stile concertato* ein wahrhaft kolossales Format an, einerseits über Merkmale, wie sie der Vielchörigkeit nach Art des Concerto grosso Corellis eigen sind, andererseits über eine neue Form der klanglichen Erschließung des Raumes, den die Instrumente geradezu autonom unter sich aufteilen, als seien auch sie Chöre, wobei diese Komplexität von Scarlatti meisterhaft strukturiert und in strenger formaler Synthese organisiert ist.

Der zweite Teil der Publikation ist der Biographie des Komponisten zwischen den Lebensabschnitten in Neapel und Rom gewidmet, wobei dessen Beziehungen zu den Mäzenen und die Aufträge im Bereich der geistlichen Musik besonderes Interesse beanspruchen. Der dritte Teil schließlich stellt das geistliche Œuvre Scarlattis in Rom vor, untergliedert nach den Auftraggebern, San-

ta Maria Maggiore, Ottoboni und Cappella Pontificia, sowie Gelegenheitswerke, darunter jene für die Basilica di Santa Cecilia in Trastevere.

Ein Appendix mit Dokumenten, d. h. Übertragungen von mit Scarlattis römischem Schaffen verbundenen Archivalien, Verwaltungsakten, Diarien, rundet den Band ab. Besondere Erwähnung verdient darüber hinaus die Akte zu Scarlattis Erhebung in den Stand eines „Cavaliere“ 1715, die Della Libera entdeckt und zu früherer Gelegenheit bereits publiziert hat.

Die Studie zu dessen römischer *Musica sacra* hebt als Grundlage Scarlattis die kontrapunktische Satzweise hervor, wie sie insbesondere für Kompositionen für die Cappella Pontificia wie weiteren im *stile concertato* bestimmend bleibt. Während sich Vorläuferarbeiten mit einzelnen wichtigen Aspekten des Repertoires befasst haben, erschließt Della Libera dieses systematisch und in seiner Gesamtheit. Der Autor kann dabei auch auf seine reichen Erfahrungen und Kompetenzen zurückgreifen, die er in den letzten Jahren als Herausgeber von ihm entdeckter Werke gewonnen hat; zu nennen sind hier vor allem das Label A-R Editions und die Editionen des *Oratorio dell'Annunziata*, der *Concerti Sacri*, einer *Messa dei defunti*, eines *Salve Regina*, eines *Miserere* sowie eines *Magnificat*.

Dass ein Band mit einer derartigen Fülle neuer Informationen und Bezüge ohne Namensregister erscheint, kann man nur mit größtem Bedauern zur Kenntnis nehmen. Es handelt sich freilich um ein Manko, das sich gerade hinsichtlich des ebenso komplexen wie zentralen Aspekts des Patronats als prekär erweist. Davon abgesehen, haben wir es mit einer für die Forschung wie Praxis äußerst wichtigen und nützlichen Arbeit zu tun, die die Erwartungen einer analogen und über die verdienstvollen Anfänge Benedikt Poensgens hinausgehenden Studie zum neapolitanischen geistlichen Schaffen Scarlattis noch zusätzlich nährt.

(Februar 2020)

Giuseppina Crescenzo

BRYAN WHITE: *Music for St Cecilia's Day. From Purcell to Handel*. Woodbridge: The Boydell Press 2019. 377 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Music in Britain, 1600–2000*.)

Huldigungen der heiligen Cäcilia, die in die Geschichte des Christentums zunächst als Märtyrerin, dann auch als Schutzpatronin der Musik einging, haben auch die europäische Musikgeschichte vor allem seit dem 16. Jahrhundert immer wieder auf unterschiedliche Weise bereichert. Bryan White widmet sich ihren britischen Formen zwischen Restauration und Mitte des 18. Jahrhunderts. Erscheinen Feierlichkeiten zu Ehren einer mit dem katholischen Glauben verbundenen Heiligen im anglikanisch regierten England des 17. und 18. Jahrhunderts bereits für sich erklärungsbedürftig, so ist Whites Vorhaben methodisch ferner kein einfaches Unterfangen, da regelmäßige Cäcilien-Feierlichkeiten nur über einen vergleichsweise kurzen Zeitraum (1683–1700) gut belegt sind und – hier wie auch in ihren verstreuten und variantenreichen späteren Formen – tief in schnelllebige und wechselhafte zeitgenössische Entwicklungen verflochten waren: vor allem die des aufkeimenden Konzertwesens, der Festtagspraxis von vereinsähnlichen Verbänden sowie unterschiedliche Bereiche der Kompositionsgeschichte.

Gleichwohl bietet nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit zur Huldigung der Musik(patronin) gestalteten Kompositionen ganz besondere Anreize, die der Erforschung lohnen. Der Autor begegnet dabei einem Teil der genannten Herausforderungen, indem er eine umfangreiche kulturgeschichtliche Einbettung der Anfänge der Londoner Cäcilien-Feierlichkeiten nach der Restauration anstrebt, die vor allem die ersten beiden Kapitel und damit knapp ein Drittel seiner Monographie umfasst. Kern und Ausgangspunkt seiner Untersuchungen bilden die Festlichkeiten zum Namenstag der heiligen Cäcilia (22. November), wie sie zwischen 1683 und 1700 mit Ausnahme der Jahre

um die Glorious Revolution (1688/1689) jährlich in London ausgerichtet wurden. Diesen aus seiner Sicht sowohl als säkular als auch unpolitisch zu verstehenden Veranstaltungen nähert er sich, indem er sie etwa mit Abläufen der frühen Konzerte in Oxford und London vergleicht und die beteiligten Personennetzwerke der „Musical Society“, die die musikalischen Jahresfestbankette ab 1684 offiziell ausrichteten, sowie die finanziellen und räumlichen Rahmenbedingungen rekonstruiert.

Auf dieser Basis widmet White sich der Analyse der für diese Feste in Auftrag gegebenen cäcilianischen Dichtungen und deren Vertonungen als Oden – eine englische Besonderheit (Kapitel 3). Dabei entfaltet der Autor gewissermaßen einen chronologischen Aufführungskatalog in kurzen Werkbesprechungen. Allein eine eigentlich naheliegende chronologisch-tabellarische Auflistung des Repertoires bleibt aus. Ferner geht er auf die Gottesdienste, die den Festbanketten ab 1693 vorausgingen (natürlich ohne dass die heilige Cäcilia in den Predigten selbst genannt wurde), und die für diese Gottesdienste komponierte Musik (v. a. *Te deum* und *Jubilate*) ein, die er überzeugend als Reaktionen auf die starke Einschränkung der Kirchenmusik durch die neuen Monarchen William III. und Mary II. einordnet (vgl. S. 168–171; Kapitel 4).

Aufgrund der wesentlich diffizileren Quellenlage für ähnliche britische Cäcilien-Festveranstaltungen außerhalb Londons (Kapitel 5) sowie in London nach 1700 (Kapitel 6) führt White in den beiden letzten Kapiteln nachweisbare personelle, organisatorische und ästhetische Beobachtungen geographisch bzw. chronologisch gegliedert direkt zusammen – dass in Bezug auf das Repertoire vor allem Henry Purcell dominiert, scheint kaum verwunderlich. Dabei entstehen durch die heterogene Quellenlage, die allerdings nicht dem Verfasser anzulasten ist, sehr unterschiedliche Schlaglichter, die er verschiedentlich durch personelle Verbin-

dungen zur Londoner Festtagsserie der „Musical Society“ fundiert.

Strukturell lehnt White seine Darstellungen in ihrer strengen chronologischen und geographischen Ordnung eng an die erste, gleichwohl gesamteuropäische und historisch umfassendere Untersuchung zu Cäcilien-Feierlichkeiten von William Henry Husk an (*An Account of the Musical Celebrations on St Cecilia's Day in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London 1857). Die Quellen sind gegenüber der weit zurückliegenden Arbeit Husks korrigierend auf aktuellem Stand zusammengeführt und substantiell durch die Rekonstruktion der Londoner „Musical Society“ ergänzt. Die wesentliche inhaltliche Innovation gegenüber Husk liegt allerdings darin, dass White erstmals analytisch auf sämtliche erhaltene Oden- sowie weitere mit den Cäcilien-Feiern, später auch schlicht mit dem Lob der Musik verbundene Kompositionen (z. B. Philip Harts *Ode in Praise of Musick*, S. 308–310) eingeht. Diese kompositionsanalytische Schwerpunktsetzung Whites lässt sich bereits aus dem Untertitel (*From Purcell to Handel*) erahnen, und ohne Frage ist es ein Verdienst des Buches, dass auch weniger bekannte Kompositionen hier zur Sprache und in Auszügen zur Abbildung kommen, z. B. von Francis Pigott, George Holmes und Richard Goodson jr. Dennoch fällt auf, dass der Anspruch der Analysen heterogen ausfällt und die differenziertesten Analysen eben solche zu bereits vielbesprochenen Kompositionen wie Henry Purcells *Hail, bright Cecilia!* auf den Oden-Text von Nicholas Brady (1692; S. 118–134) und Georg Friedrich Händels *Alexander's Feast* (1736; S. 324–328) auf die zuvor bereits von Jeremiah Clarke zum Festakt 1697 vertonte Ode John Drydens in der Anpassung von Newburgh Hamilton darstellen. Besonders problematisch erscheint die fehlende Offenlegung der Bewertungskriterien. Während es ein Ziel des Verfassers zu sein scheint, möglichst herausragende Kompositionen zum Lob der (Schutzpatronin der)

Musik als solche darzustellen, besonders solche von „prominenten“ Komponisten, fehlt eine gattungsgeschichtliche Einordnung der unterschiedlichen Kompositionsgepflogenheiten entstammenden Werke (Court ode, Te Deum, Jubilate). Gewichtig käme ferner hinzu, dass die vor allem für die Zeit vor 1700 vorbildlich berücksichtigten sozialen und organisatorischen Rahmenbedingungen der Veranstaltungen überwiegend keinen Eingang in die Reflexion der kompositorischen Mittel der für diese Anlässe geschriebenen Kompositionen finden. So wäre es beispielsweise begrüßenswert gewesen, die reiche Instrumentierung von Purcells *Hail, bright Cecilia* auch vor dem Hintergrund der zunehmenden Instrumentenvielfalt der städtischen Konzerte zu diskutieren. Entsprechend erscheint es einigermäßen entlarvend, dass erst die bisherige wissenschaftliche Kritik an Kompositionen von Henry Purcell (Te Deum und Jubilate von 1694) White dazu bringt, Gründe für den hier kritisierten zurückhaltenden Mitteleinsatz tatsächlich in zeitgenössischen kirchenmusikästhetischen Vorstellungen zu suchen (S. 185–189). Die erhaltene Cäcilienode *Begin the noble song* (1698) von dessen (weniger bekanntem) Bruder Daniel Purcell stellt White hingegen vor allem als Zeugnis für dessen begrenzte kompositorische Fähigkeiten vor (vgl. S. 152) – ohne dass er hier z. B. zeitgeschmacksbezogenen Erklärungen nachgeht, trotz der Besonderheit, dass Daniel Purcell der einzige Komponist war, der zwei Jahre in Folge eine Ode zu den Jahresfeiern der „Musical Society“ beitragen durfte (1698/1699).

Diese Kritikpunkte stellen keineswegs infrage, dass Whites Quellenarbeit umfangreich und verdienstvoll ist, was nicht zuletzt durch einen umfangreichen Index abgerundet wird. Allerdings erscheint es mir bedauerenswert, dass das akribisch zusammengetragene Material letztlich weder kulturgeschichtlich noch kompositionsgeschichtlich methodisch so konsequent aufbereitet wur-

de, wie es auf dieser Basis möglich und dann noch weit ertragreicher gewesen wäre.

(Januar 2020)

Ina Knoth

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

Die Weimarer Hofkapelle gehörte zweifellos zu den bedeutsameren deutschen Ensembles des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Eine Vielzahl an prominenten Namen war mit ihr assoziiert: von Johann Sebastian Bach bis Franz Liszt, von Georg Neumark bis Johann Wolfgang von Goethe. Allein dies liefert ausreichend Gründe für den neuerlichen Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Historie. Dem Vorhaben kommt eine günstige Ausgangssituation entgegen: Auch wenn in der archivalischen Dokumentation manche Lücken zu beklagen sind, so ist die Überlieferung der Quellen doch insgesamt einer solchen Unternehmung ausgesprochen zuträglich. Rechnungsbücher (wenn auch oft ohne die aussagekräftigeren Belegbände erhalten) liegen für den gesamten Zeitraum nahezu lückenlos vor. Die Personalakten sind für die frühere Zeit zwar lückenhaft überliefert, aber den hier zu konstatierenden Verlusten steht eine Vielzahl an Archivalien zu Protokoll- und Versorgungsangelegenheiten, Streitsachen und ein weites Feld relevanter Varia gegenüber. Deshalb kann Christian Ahrens in seiner vorgelegten Studie – der eine ähnlich aufgebaute über die Gothaer Hofkapelle vorausging – aus dem Vollen schöpfen, und dies dokumentiert er buchstäblich auf jeder Seite.

In seinem Buch, für das er viele Jahre minutiös die höfischen Archivalien in Weimar und Dresden gesichtet hat, geht es ihm freilich nicht um eine typische Gesamtdarstel-

lung, die sowohl das Repertoire der Kapelle als auch diverse Aspekte ihrer Entwicklung und systematisch ihr Personal für einen definierten Zeitraum in den Blick nehmen möchte. Im Mittelpunkt stehen bei Ahrens vielmehr zwei große Themenkomplexe. Zum einen die Aktivitäten der verschiedenen Musikerformationen am Weimarer Hof und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer eigenständigen Orchesterkultur; zum anderen die Struktur und das Funktionieren der Hofkapelle. Kurz: Es geht ihm in der Studie um die „Entschlüsselung des Innenlebens“ der Institution (S. 14). Und das heißt für Ahrens: um „das ambivalente Verhältnis der verschiedenen Musiker untereinander“, um die Sozialgeschichte der Kapelle, ihr Agieren im Spannungsfeld eines Hofes, die Wechselwirkung zwischen Hof(musik) und Stadt(musik) und die individuellen Lebensumstände sowie die wirtschaftliche Lage der Kapellmitglieder. Mit einem solchen Ansatz geht in den Augen des Autors die Notwendigkeit reichen Zitierens aus den Primärquellen einher, weil in den Dokumenten oftmals gewissermaßen der Ton die Musik machen würde und Ahrens es seinen Lesern ermöglichen will, selbst zu bewerten, ob die zitierten Äußerungen als „Tatsachenbehauptungen oder als Scheinargumente zu bewerten“ seien (S. 17). Die Konsequenz dieses Ansatzes ist, dass der Haupttext der Studie zu beinahe 50 Prozent aus großen Zitatblöcken besteht. Dazwischen gerät die Prosa des Autors manchmal zur Nebensache oder nur zu einer Art Kommentar, der die unterschiedlichen Quellentexte verbindet – ein Umstand, auf den sich der Leser einlassen muss, der jedoch gelegentlich einer konzisen Argumentation und dem Lesefluss entgegensteht.

Der Untersuchungszeitraum der Studie umfasst etwa zweihundert Jahre: von den im Buch nur wenig konturierten Verhältnissen im frühen 17. Jahrhundert bis zum Ausscheiden von Hippolyte André Jean Baptiste Chélard als Hofkapellmeister im Jahr 1851.

Die Arbeit gliedert sich in fünf große Abschnitte. Auf eine Einleitung, die die Größenverhältnisse der Kapelle über die Jahrzehnte aufzeigt und die angebliche Auflösung der Kapelle in den Jahren 1735 und 1758 relativiert, folgen große Kapitel über die „Trompeter“ (S. 51–164), „Stadtmusiker“ (S. 165–248), „Kapellisten“ (S. 249–374), „Hautboisten“ (S. 375–434), „Waldhornisten“ (S. 435–484) und „Von Kapellmeistern und Musikdirektoren“ (S. 485–527). Die schon in der Gliederung ins Auge springende Schlagseite Richtung Musiziergruppen, die nicht zur „Rumpf-Kapelle“ um die als solche besoldeten Hofmusiker, sondern zur „Schatten-Kapelle“ gehörten (Trompeter, Hautboisten und Waldhornisten – leider nicht „Lakaïen“), prägt sich beim Lesen der Studie mehr und mehr aus. Das ist ein Nachteil und zugleich ein besonderer Wert der Studie. Denn wer sich bei der Lektüre eine detaillierte prosopographische Darstellung der Hofkapelle etwa zur Zeit des zunächst Lakaïen, später Hoforganisten und Konzertmeisters Johann Sebastian Bach oder des Ministers Goethe erhofft, wird enttäuscht. Im Mittelpunkt stehen auf mehr als der Hälfte der Buchseiten vielmehr Musiziergruppen, die zum erweiterten Kreis der Hofkapelle zählten. Auch die Kapitel zu den eigentlichen Kapellisten und den Leitern der Hofkapelle erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr werfen sie einzelne – freilich sehr anschauliche – Schlaglichter auf Personen, die eher wegen der Aussagekraft ihrer hinterlassenen Archivalien, nicht aber wegen ihrer historischen Bedeutung ins Zentrum der Darstellung rücken. Damit geht einher, dass in dem Buch die Erörterung von Streitfällen im Vordergrund steht, denn deren Aufarbeitung zog – anders als das Alltagsgeschehen – in der Regel eine Dokumentation und schließlich die Archivierung nach sich. Derartige Materialien tragen immer aber auch die Gefahr in sich, dass sie ein verzerrtes Bild der tatsächlichen Umstände liefern.

Das von Ahrens vorgestellte Material zu Streitsachen ist zudem, abgesehen vom „Trompeterstreit“ (1699/1700) und dem bekannten „Kapellstreit“ (1719), fast ausschließlich im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert angesiedelt. Dies ist zu beklagen, denn so bleibt das Buch für die ältere Zeit, trotz einer augenscheinlich sehr breit angelegten Sichtung der Hofarchivalien – weitgehend auf dem Forschungsstand der Arbeiten von Reinhold Jauernig und Wolfgang Lidke aus den 1950er Jahren –, und die detaillierte prosopographische Auseinandersetzung mit den Kollegen Johann Sebastian Bachs weiterhin ein Desiderat.

Die Fokussierung auf die „Randgruppen“ der Kapelle hat freilich auch einen Vorteil: Erstmals bekommen Formationen wie die höfischen Trompeten-Corps und Hautboisten deutliche Konturen, und es zeichnen sich sehr genau die fließenden Übergänge und vielfältigen Schnittstellen zwischen Weimarer Hof- und Stadtmusik ab.

Es ist kein Zufall, dass Ahrens an den Beginn der Studie eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Trompetern stellt. In dem 1699/1700 ausgefochtenen „Trompeterstreit“ erblickt er die Wurzel aller Kompetenzstreitigkeiten, die das musikalische Wirken der Weimarer Hofkapelle nahezu über den gesamten Untersuchungszeitraum überschattet zu haben scheinen. 1699 erließ der regierende Herzog Wilhelm Ernst ein Mandat wider das unbefugte Trompetenblasen im Land und eignete sich dabei eine Kompetenz an, die eigentlich von alters her beim sächsischen Kurfürsten bzw. letztlich beim Kaiser in Wien gelegen hätte. Der damit einhergehende Streit um die Abwerbung von Lehrjungen der Trompeter des Weimarer Mitregenten Johann Ernst III. durch Trompeter von Wilhelm Ernst zog eine jener vielen belegten juristischen Auseinandersetzungen zwischen den beiden Regenten nach sich und beschäftigte bald nicht nur den Jenaer Schöppenstuhl, sondern auch die kurfürstlichen Gremien

und, wie Ahrens schreibt, sicherlich auch die kaiserlichen Behörden in Wien. Angesichts der Breite der Darstellung dieses Konflikts und des *Rückgriffs* auf eine Dresdner Aktenüberlieferung, hätte es sich sicherlich auch gelohnt, in der Überlieferung der Reichskanzlei in Wien nach zugehörigen Archivalien Ausschau zu halten. Dann wäre Ahrens womöglich auch auf die dort hervorragend dokumentierte Affäre um den Weimarer Kapellisten, Kammermusikus und Hof-Sekretär August Gottfried Denstedt gestoßen, der 1721 vom Mitregenten Ernst August unter fadenscheinigen Gründen an den Hof von dessen Schwager, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, entsandt und dort im Auftrag Ernst Augusts arretiert wurde. Der bemerkenswerte Vorgang löste heftige Proteste von Seiten des regierenden Weimarer Herzogs Wilhelm Ernst aus und wurde letztlich vor den kaiserlichen Gerichten verhandelt. In der diesbezüglichen Auseinandersetzung (Publikation dazu in Vorbereitung) spielte ein 1694 geschlossener Rezess zwischen Wilhelm Ernst und seinem Bruder Johann Ernst III. über die „Particulier-Diener“ beider Regenten eine entscheidende Rolle, denn diese waren demnach der Gerichtbarkeit „der Gesamten Landes-Regierung“, also dem regierenden Herzog (Wilhelm Ernst) unterworfen. Das Wissen um diesen Rezess hätte auch in die Lesarten sowohl des „Trompeterstreites“ 1699 als auch des „Kapellstreites“ zwanzig Jahre später einfließen müssen, und es greift zu kurz, die Entlassung der Kapellmitglieder 1735 durch Ernst August allein auf diese beiden von Ahrens aufgearbeiteten Streitsachen, den daraus resultierenden Hass auf den inzwischen verstorbenen Onkel Wilhelm Ernst und eine vermeintliche Hinwendung des neuen Regenten zur Militärmusik zurückzuführen (vgl. S. 545ff.). Hier, aber auch an anderen Stellen im Buch, wäre es zudem aufschlussreich gewesen, die finanziellen Aufwendungen und Entscheidungen der Regenten in Sachen Hofkapelle in den Kontext der Entwicklung des Hofetats und

die gesamtwirtschaftliche Lage des Herzogtums zu stellen. Gleichwohl ist Ahrens vollkommen beizupflichten, wenn er nach über 500 Seiten ausgebreiteter Streitfälle in den praktisch nie funktionierenden Doppel-Regentschaften die Wurzel für das Klima eines „ständigen Gegeneinanders“ erblickt, „in dem die verschiedenen Institutionen und deren führende Persönlichkeiten unablässig im Streit lagen und sich gegenseitig behinderten“ (S. 554). Denn die von mehreren Generationen Regenten gepflegte Auseinandersetzung um Herrschaftsbefugnisse wurde fast immer auf dem Rücken der Dienerschaft ausgetragen, sprich: stets der Sack geschlagen, wenn der Esel gemeint war, und dies zeitigte in unterschiedlichen Ausprägungen immer wieder juristische Auseinandersetzungen und folglich ein hohes Aufkommen an Aktendokumentation.

Es würde zu weit führen, im Rahmen einer Rezension all die Fallbeispiele zu würdigen, die Ahrens auf der Basis seiner intensiven Autopsie der Archivalien in seiner Studie ausbreitet. Seien es seine Beobachtungen zur Finanzsituation des Stadtmusikus Alexander Bartholomäus Eberwein, die die Mär der schlechtverdienenden Hof- und Stadtmusiker durchaus relativieren (S. 184ff.); seien es die Ausführungen um den Bildungsurlaub von dessen Sohn, des Hofmusikus Carl Eberwein, der vom Staatsminister Goethe (an Kapellmeister und Hofmarschall vorbei) persönlich nach Berlin entsandt wurde, um sich u. a. bei Zelter mit Blick auf Goethes Hausmusiken weiterzubilden (S. 318ff.); sei es die merkwürdigerweise im Kapitel „Hautboisten“ gelandete Darstellung der Lebensumstände und Einnahmesituation des Weimarer Stadtorganisten und zugleich Hof-Violonisten Johann Friedrich Adam Eyllenstein (S. 418ff.); oder seien es die bemerkenswerten Dokumente rings um die Auffassung der Aufgaben Dirigat, Kapellmeister- und Konzertmeisteramt unter den Kapellmeistern Johann Nepomuk Hummel und H.A.J.B. Chélard (S. 505ff.) – überall

bestechen die von Ahrens zusammengetragenen, kommentierten und kontextualisierten Primärquellen durch eine bemerkenswerte Lebendigkeit und besondere Nähe zu den Protagonisten und widerlegen oft eingebürgerte Klischees. Insofern ist seine Studie eine großartige Dokumentation von aufschlussreichen Fallbeispielen aus dem Herz und dem Umfeld eines der wichtigsten mitteldeutschen Orchester, die vielfältige Impulse für weitere Forschungen liefern dürfte. Es bleibt zu hoffen, dass der auf einer breiten Quelldokumentation beruhende Ansatz des Buches auch für die weiteren Folgen der neuen Reihe „Schriften der Academia Musicae Thuringiae“ charakteristisch bleibt. Der Verlag sollte nur darauf achten, dass das Lektorat und der Herstellungsprozess der Bücher künftig ein Ergebnis zeitigt, dass sich mit dem sehr angenehmen haptischen Eindruck messen kann – die fehlerhaft abgedruckte Tabelle 9 im Anhang von Ahrens' Buch wurde erst durch ein beigelegtes Blatt korrigiert; hingegen fehlen in dem mir vorliegenden Rezensionsexemplar kommentarlos die Seiten 625–640 und damit weite Teile des Quellenverzeichnisses und des Personenregisters.

(Februar 2020)

Michael Maul

EDMUND J. GOEHRING: Coming to Terms with Our Musical Past. An Essay on Mozart and Modernist Aesthetics. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd. 2018. XII, 209 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 147.)

Die Titelformulierung „Coming to Terms with Our Musical Past“ ist ganz bewusst mehrdeutig und vielversprechend: Der Essay ist sowohl ein Versuch, Vergangenes zu verstehen als auch ein in die Zukunft gerichteter Text, der bessere, neue Wege öffnen will: Die Diskussion konträrer Denkweisen wird

positiv gedacht als Verständigungshilfe wie auch als Basis für Neues.

Ausgehend von „the modernist world and its alienated souls“ (S.XI) verspricht Goehring, einen Weg zu bahnen „[...] through a thicket of prohibitions that have hedged in Mozart criticism“. (S. XII). Am Anfang steht die Mutmaßung, Mozart-Verehrung habe über lange Zeit erfordert, „[...] to be absorbed, intellectually rigorous, and wordly all at once“ (S. XII). Als Katalysator seiner Überlegungen nennt er zudem, zunächst recht überraschend eingeführt, „mystery“ als Quelle jeglichen menschlichen Lernens: „The primordial human tropism toward mystery may well have provided the impetus for all that we have learned.“ (S. XII). Derart vorbereitet, findet man sich in der Einleitung „Setting the Stage, and Then Exiting it“ erst einmal beispielhaft mit höchst unterschiedlichen Interpretationen und Einschätzungen von Mozarts *Figaro* konfrontiert, aus denen heraus Goehring seine eigentliche Hypothese entwickelt: Die entseelte (deanimated) und entmaterialisierte (dematerialized) Sichtweise (post-) moderner Mozart-Poetik habe ein Verständnis des Kunstwerks aus (nicht zuletzt) der Verzauberung (enchantment) heraus mit all den dazugehörigen Aspekten wie Autorschaft, Genie, Schönheit und Transzendenz diskreditiert: Die daraus entstandenen historischen, konzeptuellen wie auch interpretatorischen Probleme will er nun in seinem Text schrittweise aufdecken und diskutieren. Das erste Kapitel widmet sich dem Begriff der „Kritik“: „On Critique; or, Two Paths through the Art-Critical World“. Goehring diskutiert hier sehr nachdrücklich Michel Foucaults Konzept des Autors bzw. der Autorschaft des Werkes „[...] the truth has always been a matter of ‚what‘ and not ‚who‘ [...]“ (S. 8): Denn das Postulat einer Kultur, die ohne den „Autor“ auskäme, von Foucault als „pure romanticism“ bezeichnet, ist für Goehring selbst ganz konträr dazu „pure neostructuralism“ (S. 8). Das aus die-

ser Spannung resultierende profunde Misstrauen gegenüber Foucaults Überzeugung, der „Tod des Autors“ sei ein Akt der Befreiung, führt Goehring nun zum Aufbieten ganz entgegengesetzter Positionen, beginnend mit Platons Überzeugung, von Diotima im *Symposion* geäußert: „Yes. The happy are happy by acquisition of good things, and we have no more need to ask for what end a man wishes to be happy, when such is his wish: the answer seems to be ultimate.“ (S. 11). Als zweiten Gewährsmann für die Notwendigkeit des Autors beruft Goehring sich sodann auf William James und kommt darüber letztlich zu der Überzeugung, „[...] in rejecting the person as the source of meaning, in removing art from concourse with Being [...] I will suggest that this modernist criticism stops too soon.“ (S. 11). Anhand zahlreicher Beispiele wirft er in Kapitel zwei „On Transcendence, or: Mozart among the Neoplatonists, Present and Past“ den Blick auf „Mozart poetics“ im Lichte der Entmythologisierung, bis er endlich auf Adorno zu sprechen kommt und in diesem Kontext nun die Frage nach der Schönheit aufwirft, die mit Adorno freilich negativ zu beantworten sein wird: „Beauty is not a form of cognition essential to human life [...].“ (S. 40). Je weiter man Goehring auf seinem Weg durch den im hier vorgestellten Essay breit aufgefächerten Reichtum ästhetischer Positionen folgt, desto klarer kristallisiert sich allmählich das Geheimnis heraus, dem er auf diese Weise auf die Spur zu kommen versucht – und das er in seinem Vorwort so eindringlich wie überraschend ins Spiel gebracht hatte: Er selbst, ganz persönlich, ist auf der Suche nach Mozart, nach der Wahrheit „hinter“ oder „in“ dessen Musik, auch wenn er es freilich – der Wissenschaft geschuldet – so offen niemals sagt. Doch funkelt die Faszination immer wieder auf, in kurzen Momenten zwischen der zweifellos klaren und ausnehmend belebten Argumentationskette: „If the world that produced Mozart’s music has come to

an end, where beauty and nature no longer hold their authority, then how Mozart's music might speak in this present world is not at all a question whose answer is self-evident, or that can simply be proclaimed.“ (S. 44). Die nun folgenden Kapitel drei bis neun kommen in ihren Betitelungen ohne nähere Hinweise auf die dort verhandelten Details aus, vielmehr zeigt die Abfolge sehr prinzipieller Begriffe die schlüssige Logik, in der Goehring seinen Essay entfaltet: „On Intention“, „On Being“, „On Chance and Necessity“, „On Ambiguity“, „On Mimesis“ und „On Pleasure“ bis hin zu „On Concepts and Culture“ bilden eine stringente Entwicklung: In beeindruckender Belesenheit entfaltet er die ganze Fülle europäischer und angloamerikanischer Kunstkritik, beginnend in der griechischen Antike bis hin zur aktuellsten Postmoderne. Nicht jedes dieser Kapitel widmet sich ausschließlich Mozart. „On Being“ etwa fokussiert überwiegend Beethoven und dessen Rezeption durch Adorno – was speziell dieses Kapitel nicht zuletzt auch zu einem spannenden Beitrag zum aktuellen Beethoven-Jahr macht. Doch mit immer neuen, argumentativ überzeugenden Beweisen wird deutlich gemacht, wie sehr es gilt, auf der Hut zu bleiben vor Erklärungsmodellen, die weniger in der Lage sind, die Musik zu erklären, als selbstverliebt auf die eigene Klugheit zu blicken: „Nonetheless, they should raise a general caution about the possibility of thinking that we may catch the musical wind if only we had the right conceptual net.“ (S. 97) Kapitel zehn, „The Flaws in the Finale“, führt über die Suche nach der Bedeutung von „perfection“ – Goehring streift hier die interessante Frage, warum bei Mozart es leichter vorstellbar wäre, eventuell eine Note in einer Arie zu verändern, nicht aber in einer Symphonie (S. 144) – zu „experience“ und darüber hinaus letztlich zu „conversation“: „A work will not talk back unless you put the right question to it [...]“ (S. 145) Doch die eigentlich entscheidende Frage ist erst noch zu stellen, da die Postmo-

derne, der Neoplatonismus, der Positivismus so offensichtlich versagen: „Just as Zeus is no longer needed to explain Thunderbolts, so, too, is genius no longer needed to explain Mozart's creativity.“ (S. 155). Bis zu diesem Punkt des Essays reicht letztlich die Aufarbeitung bestehender Positionen: Bis hier ließe sich der Text als Vergangenheitsbewältigung verstehen. Nun aber wendet sich das Blatt, und das „Coming to terms [...]“ gilt einem Blick in die Zukunft, in der „An Other Modernism?“ denkbar wird. „To acknowledge that art shows us that a life can be intended, that our actions can be ‚coherent and effective at all in the scene of indifferent nature and determined society‘, points modernism in a different direction.“ (S. 159). Goehring plädiert für eine Rückbesinnung auf Begriffe wie Intention, Genius oder Schönheit, zugleich aber will er die Kunst von der Bürde des „Welterlösers“ befreien. Nicht geht es ihm um die beengte Welt der Spezialisten, sondern um das Verlassen des Elfenbeinturmes. Diese öffentliche Welt, deren Sprache gerade in ihrer lässigen Mehrdeutigkeit „vigorous and meaningful“ (S. 159) wird, ist ihm das eigentliche Ziel. Doch wo bleibt da nun noch Raum für Mozart? „A Mozartean beauty [...] reveals and sustains a world where disenchantment is not everything that is the case, and where mystery still beckons.“ (S. 160), schließt der Text und lässt somit zuletzt Raum für weiteres, eigenes Nachdenken. Der Essay ist durchweg argumentativ dicht gewoben, intelligent durchdacht und brillant geschrieben. In jedem Falle ist er mit Gewinn zu lesen, auch wenn man vielleicht nicht jeder Beweisführung zu folgen gewillt ist, doch ist insgesamt der Diskurs als solcher bereits erhellend. Und bemerkenswert ist darüber hinaus die gewissermaßen im Verborgenen nebenbei stattfindende Gratwanderung zwischen persönlichem Anliegen des Autors und allgemeingültiger, wissenschaftlicher Beweisführung, die letztlich dem Text seine besondere Note verleiht.

(Februar 2020)

Dorothea Hofmann

Ludwig van Beethoven. *Missa solennis*. Hrsg. von Meinrad WALTER. Stuttgart: Carus-Verlag und Deutsche Bibelgesellschaft 2019. 144 S., Abb., Audio-CD (Kammerchor Stuttgart, Hofkapelle Stuttgart, Leitung: Frieder Bernius)

Wenn Kirchenmusikwerke der Vergangenheit seit Generationen aus ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang herausgelöst werden und mit großer Selbstverständlichkeit in Konzerten zur Aufführung kommen, lässt sich dieser Vorgang unter dem leitenden Begriff der Säkularisierung beschreiben. Das bedeutet keine Abwertung, im Gegenteil: Wenn die ursprüngliche Verwendung dieser Werke nicht mehr oder kaum noch praktikabel ist, sichern Konzertaufführungen den Platz dieser Musik im kulturellen Gedächtnis. Zur Kehrseite dieses Vorgangs gehört die kaum je bestrittene Notwendigkeit begleitender Informationen in Gestalt von Programmhefttexten, Konzertführerkapiteln oder Monographien. Das gilt dann auch für Werke mit geistlichen Sujets, die von vornherein für den Konzertsaal entstanden. Autoren solcher Texte bieten den Hörern und Lesern in der Regel eine gedankliche Brücke zu ausgewählten Voraussetzungen der dargebotenen Musik und helfen im Idealfall, das Verhältnis von religiöser und ästhetischer Kontemplation im Hinblick auf das jeweilige Werk zu klären. Letzteres gelingt freilich nicht immer – die verbreitete „Bach-Religion“ ist dafür nur das bekannteste Beispiel.

Angesichts der Fülle von auf dem Markt befindlichen, mehr oder weniger umfangreichen Werkmonographien zur geistlichen Musik stellt sich für eine neu begonnene Reihe, die unter dem Gesamttitel „Wort//Werk//Wirkung“ vom Carus-Verlag und der Deutschen Bibelgesellschaft begonnen wurde, die Frage nach ihrem spezifischen Profil. Das gilt umso mehr, wenn diese Reihe mit Beethovens *Missa solennis* beginnt – einem Werk, dessen Stellung innerhalb der ein-

gangs skizzierten Säkularisierungsvorgänge manche Fragen und kaum befriedigende Antworten hinterlässt. Den Herausgeber scheint dies aber wenig zu interessieren. Ihm geht es um die „inspirierende Wirkung, die vom Wort der Bibel ausgeht“ (S. 7). Dann können Werke unterschiedlichster Gattungen pauschal als „Oratorien“ bezeichnet werden, und in der Konsequenz der Text des Ordinarium Missae als „Libretto“ (S. 31). Das Motto „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!“ über dem Partiturograph des Kyrie aus der *Missa solennis* wird – obwohl von Birgit Lodes seinerzeit überzeugend als persönlich an Erzherzog Rudolph gerichtet identifiziert – als „Einstimmung“ (S. 8) zur gesamten Reihe bemüht. In diesem Zusammenhang darf dann auch der Begriff „Andacht“ nicht fehlen (wiederum im Anschluss an die Vortragsbezeichnung „Mit Andacht“ über dem Anfang der *Missa solennis*), dessen Schillern ziemlich genau das verbirgt, was in solchen Monographien eigentlich geklärt werden sollte.

Nach solchen verbalen Nebelkerzen ist die „Einleitung in die *Missa solennis*“ aus der Feder von Hans-Joachim Hinrichsen kaum in der Lage, die nötigen Klärungen zu liefern. Immerhin bietet der Autor wichtige Informationen zur Entstehungsgeschichte des Werkes einschließlich der Verzögerungen bei der Fertigstellung, und die in diesem Zusammenhang üblichen Brief- und Tagebuchzitate fehlen nicht. Dass es sich bei der *Missa solennis* um einen expliziten „Auftrag“ (S. 11) von Erzherzog Rudolph handelt, erscheint aber ebenso zweifelhaft wie die Darstellung von Beethovens Absicht als „Markierung eines unverwechselbaren eigenen Beitrags zu dieser seit Jahrhunderten gepflegten Gattung“ (S. 9). Die Brücke zwischen der Komposition der *Missa solennis* und Beethovens lebenslanger „Suche nach weltanschaulicher Orientierung“ (S. 14) ist bei genauerem Hinsehen nur bedingt tragfähig – ebenso wie diejenige zu den praktischen Erfahrungen des jungen Bonner Hof-

organisten (S. 15). Ein Leitmotiv der Darstellung bildet die wiederholte Mutmaßung des Komponisten über das „größte seiner Werke“, aber die Frage, ob diese und andere Äußerungen vielleicht Teil einer Vermarktungsstrategie sind, wird gar nicht erst gestellt. Aussagen zur Musik selbst – etwa zum „Überblenden traditioneller Formmodelle“ (S. 19) – verbleiben dagegen im Raum des Abstrakt-Formalen. Die Liste der genannten frühen Aufführungen ist lückenhaft (und eine Ergänzung würde das Gesamtbild erheblich verändern), während die Aufzählung ausgewählter Äußerungen von Musikern und Musikgelehrten sowohl die Breite als auch die Uneinheitlichkeit der Rezeptionsgeschichte demonstriert. Trotzdem bleibt die Frage, warum offensichtliche Fehlurteile wie die von Richard Wagner und Ludwig Nohl hier ihren Platz finden, während Alfred Schnerichs gewichtige (und einen deutlichen Kontrast liefernde) Stimme fehlt.

Jakob Johannes Koch skizziert dagegen in seinem Beitrag eine Geschichte von Beethovens religiösen Überzeugungen, die immerhin als erzählbare Geschichte und nicht als ein für alle Mal feststehend begriffen werden. Zahlreiche verstreute Äußerungen dienen ihm als Belege, aber in den Ansätzen zu ihrer Systematisierung lässt sich der Autor allzu schnell von explizit theologischen Sprachspielen wie der „sogenannten Prozess-theologie“ (S. 54) oder der Zwei-Naturen-Lehre des Konzils von Chalcedon (S. 56) leiten. Mit seiner Deutung der *Missa solemnis* aus dem persönlichen Liturgie-Erleben des Komponisten appliziert er einen methodischen Ansatz, der schon in seiner Dissertation (*Traditionelle mehrstimmige Messen in erneuerter Liturgie – ein Widerspruch?* Regensburg 2002) bei anderen Komponisten und ihren Messkompositionen entschieden zu kurz griff. Nach dem Ausbreiten liturgiehistorischer Hintergründe (zeitlich rückwärts bis in die Spätantike) räumt Koch immerhin die Möglichkeit ein, dass eine detaillierte Kenntnis der liturgischen Vollzüge wichtige

Einsichten für den Umgang mit der *Missa solemnis* zu bieten vermag. Dann wäre jedoch – vor allem bei der Besprechung von Sanctus und Benedictus – auch ein Hinweis auf die Bindung des Werkes an den Messritus vor der Reform des Zweiten Vatikanischen Konzils sinnvoll gewesen.

Anders als ältere Monographien ist der vorliegende Band mit einer CD-Einspielung und einem Statement des Dirigenten ausgestattet und unterstreicht auf diesem Weg noch einmal die Loslösung des Werkes aus seinem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang. Deshalb lautet die entscheidende und übergreifende Frage: Ist die im Zusammenhang mit Beethovens *Missa solemnis* registrierte Säkularisierung der Gattung „Messe“ in der Komposition selbst angesiedelt oder ein Produkt ihrer Rezeptionsgeschichte? An der Antwort auf diese Frage werden sich vermutlich die Geister scheiden.

(Dezember 2019)

Gerhard Poppe

Dizionario degli editori musicali italiani dalle origini alla metà del Settecento. Hrsg. von Bianca Maria ANTOLINI. Pisa: Edizioni ETS 2019. 796 S.

Fast zwei Jahrzehnte vergingen, bis Bianca Maria Antolini den Plan verwirklichen konnte, dem *Dizionario degli editori musicali italiani 1750–1930* (Pisa: Edizioni ETS 2000) nun ein ähnlich gestaltetes Lexikon der italienischen Verleger und Drucker von der Zeit um 1500 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts folgen zu lassen, um damit das schon zu Beginn der 1990er Jahre von der Società Italiana di Musicologia auf den Weg gebrachte Projekt abzurunden. Somit besitzt – auf den ersten Blick jedenfalls – Claudio Sartoris *Dizionario degli editori musicali italiani: tipografi, incisori, librai-editori* (Florenz 1958) lediglich noch antiquarischen und wissenschaftsgeschichtlichen Wert; in den allermeisten Fällen geht das, was die 36 Autorinnen und Autoren auf der Grundlage

erkennbar emsiger Recherchearbeit vorlegten, weit über die Erkenntnisse hinaus, die Sartori in seiner grundlegenden und lange Zeit gültigen Arbeit niederlegte.

Dem lexikalischen Teil gehen ausführliche Betrachtungen von Bianca Maria Antolini („Aspetti dell’editoria musicale in Italia, dagli incunaboli alla metà del Settecento“), Licia Stirch („Da un’altra prospettiva: le tecniche e i processi di stampa della musica in Italia (XV–XIX secolo)“) und Saverio Franchi („L’editoria musicale italiana dalle origine al XVIII secolo nel quadro della storia della stampa e dell’editoria“) voraus, die als gründliche Zusammenfassungen des bisherigen Wissensstands angesehen werden dürfen; ob Nutzerinnen und Nutzer eines Lexikons derlei an dieser Stelle erwarten und mit Gewinn durcharbeiten werden, sei allerdings bezweifelt.

Die 384 Artikel umfassen neben Musikverlegern im engeren Sinne auch Drucker, Typographen, Formschneider, Kupferstecher, Händler und Herausgeber – insgesamt den Personenkreis, der (mitunter in Personalunion) in all seiner Komplexität Herstellung und Distribution von Musiziergut gewährleistet hat und der aus historischer Ferne vielfach vereinfacht wahrgenommen wird. Je nach Umfang der jeweiligen Tätigkeit und auch dem Forschungsstand geschuldet, sind die Einträge von sehr unterschiedlicher Ausdehnung; hierbei ist erfreulich, dass auch Personen Berücksichtigung finden, die lediglich ein einziges Mal (etwa Camillo Cavallo) auf musikalischem Sektor in Erscheinung traten. Ganz in Anlehnung an das zuvor erschienene Nachschlagewerk finden sich neben biographischen und firmengeschichtlichen Informationen vor allem solche zu Produktion und Programm, wobei je nach Fülle des Materials bzw. auch der individuellen Sichtweise Listen mit exakten bibliographischen Angaben (etwa bei Petrucci) ebenso begegnen wie zusammenfassende Charakterisierungen des jeweiligen Editions volumens mit der Nennung der Au-

toren, bisweilen auch nur der als besonders namhaft erachteten. Ausführliche Quellen- und Literaturangaben runden die Darstellungen ab, wobei die allerneueste Literatur nicht immer berücksichtigt wurde (etwa die 2018 erschienene Monographie von Augusta Campagne über Simone Verovio) und die eine oder andere URL (etwa im Artikel „Silber“) nicht (mehr) korrekt ist.

Ohne einem steifen Formalismus das Wort reden zu wollen – eine gewisse Standardisierung der Artikel hätte der Publikation gut zu Gesicht gestanden. Vor allem in ausführlicheren Darstellungen herrscht bisweilen ein etwas zu breiter, von Redundanzen nicht freier und gelegentlich auch ungenügend strukturierter Erzählstil vor, der ein zielgerichtetes Nachschlagen – und dies darf nach wie vor als zentrale Aufgabe eines Lexikons postuliert werden – erschwert; dass man beispielsweise das nun endlich ermittelte Todesdatum Ricciardo Amadinos erst ganz am Ende des Beitrags findet, ist bezeichnend für eine übertriebene redaktionelle Zurückhaltung, aber auch womöglich für eine persönlich gefärbte gestalterische Freiheit, die nicht danach fragt, zu welchem Zweck ein Nachschlagewerk zur Hand genommen wird; dass zudem Einschätzungen wie „importante stampatore“ (Art. „Grignani, Lodovico“) umso mehr fehl am Platze sind, als sie offenbar nach Gutdünken formuliert wurden, bedarf keiner Begründung. Was dem *Dizionario* aber (und dies im Gegensatz zum vorhergehenden) fehlt, sind Abbildungen – charakteristische Titelseiten und Druckbilder hätten viel beigetragen zum Verständnis der enorm vielfältigen Gestaltungsweisen innerhalb der Musikalienproduktion, die sowohl modischen Tendenzen als auch dem fortwährenden Konkurrenzdruck geschuldeten Notwendigkeiten unterworfen war.

Trotz allem: Bianca Maria Antolini ist ein lange erwartetes Standardwerk gelungen, das dazu beitragen wird (oder genauer: sollte), den immer wieder begegnenden musikbibliographischen Schlendrian in die Schranken

zu weisen und das Bewusstsein für die Relevanz des Gegenstands zu schärfen. In einer musikwissenschaftlichen Bibliothek sollte es nicht fehlen; den guten alten Sartori wird man jedoch nicht aussondern dürfen, denn Drucker und Verleger, die lediglich musiktheoretische Werke herausgebracht haben, scheinen nicht auf.

(Februar 2020) Axel Beer, Martin Bierwisch

Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Ingrid FUCHS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 523 S., Abb.

Mit dem vorliegenden Band legt die Herausgeberin Ingrid Fuchs ein als hochwertige Leinenausgabe mit Goldprägung gestaltetes Kompendium rund um die in eine groß angelegte musikkulturelle Kontextualisierung eingebetteten Aktivitäten der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Gleichzeitig handelt es sich dabei um einen wesentlichen neuen Beitrag zu der von der Musikhistoriographie lange zu wenig berücksichtigten Rolle musikalischer Gesellschaften für die Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur, wobei der Band sowohl die Breite des Phänomens als auch dessen Tiefe über einen generellen komparatistischen Ansatz mit insgesamt 30 Einzelstudien widerspiegelt. Beispielhaft erreicht wird durch diese umfassende Kontextualisierung das „[a]us Anlass [des] zweihundertjährigen Bestandes“ (S. 9) der *Gesellschaft* gesetzte Ziel einer „alle wesentlichen Kriterien berücksichtigende[n] Darstellung des Phänomens der Musikfreunde mit allen ihren Aktivitäten und ihrer daraus resultierenden Bedeutung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (Vorwort, S. 12). Der in fünf größere Abschnitte unterteilte Aufbau des Bandes unterstützt dieses insofern, als der Betrachtungswinkel, ausgehend von der frühen Geschichte der Wiener Musikfreunde und ihren – ganz

im Sinne von Christopher Smalls Konzept des *musicizing* zu verstehenden – vielfältigen musikalischen Tätigkeitsfeldern, Schritt für Schritt in Richtung unterschiedlicher musikhistorischer Zusammenhänge ausgeweitet wird. In den Blick kommen dabei zunächst „[a]ndere Musikgesellschaften in“ (S. 149–204) und „außerhalb Wiens“ (S. 205–380), bevor der Fokus von den Themenfeldern des Musizierens, des Konzertwesens und des Ausbildungswesens weg auf die übrigen musikalischen Tätigkeitsfelder der *Gesellschaft*, nämlich das „Sammeln und Dokumentieren“ (S. 381–452) und das Durchführen von „Musikfeste[n]“ (S. 453–500), umgelenkt wird.

Gleichsam eröffnet wird das Buch mit einer „terminologische[n] Betrachtung“ (S. 17) der *Gesellschaft der Musikfreunde*, anhand derer Otto Biba die unterschiedlichen Formen geselligen Musizierens in Wien ab den 1790er Jahren einordnet und Besonderheiten herausarbeitet. Da es sich bei dem eigentlichen Vorwort eher um einen kurzen Aufriss des methodischen Ansatzes und dessen inhaltlicher Ausgestaltung handelt, fungiert Bibas Text gleichzeitig als eine Art Einleitung des Bandes, die die sich direkt anschließenden Betrachtungen ebenso vorbereitet wie die erwähnten großen thematischen Abschnitte. Als ersten Schritt unternimmt Anna Schirlbauer eine genaue räumliche Verortung der *Gesellschaft der Musikfreunde* „in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens“ mit einem Schwerpunkt auf der Vorgeschichte des Hauses unter den Tuchlauben Nr. 558. Auch Ingrid Fuchs thematisiert frühe Aufführungsorte, während sie der Frage nach den „Musikalischen Abendunterhaltungen der Gesellschaft“, ihrer Organisation, inhaltlichen Ausgestaltung und den Musizierenden sowie der Verzahnung mit dem Konservatorium der *Musikfreunde* nachgeht. Die eng an den hausinternen Quellen orientierte Vorgehensweise Schirlbauers und Fuchs' findet sich ebenfalls bei Thomas Aigner, der sich den bis zur Mitte

der 1840er Jahre durchgeführten Bällen der *Gesellschaft* widmet. Nicht weitere Veranstaltungsarten, sondern musikalische Bildung ist Gegenstand der beiden sich anschließenden Beiträge zur Kontextualisierung des Konservatoriums der *Musikfreunde* von Gottfried Scholz sowie zur Musiklehrausbildung in Österreich von Carmen Ottner. In ihrem Text zeichnet sie – wiederum anhand der überlieferten Aktenlage – gründlich Vorgeschichte, Statuten, Kurse sowie beteiligte Personenkreise der letztlich erst seit 1896 abgehaltenen „Musiklehrerbildungskurse“ (S. 95–112) nach. In den letzten beiden Beiträgen des ersten großen Abschnitts gehen Gernot Gruber und Walther Brauneis schließlich auf die Rolle der *Gesellschaft* im Kontext von Historisierungstendenzen und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert ein, indem sie zum einen deren „Aktivitäten [...] für Komponisten-Gedenkjahre“ (S. 113–129) und zum anderen exemplarisch – und quellentechnisch äußerst umfassend und gründlich – das „Mozart-Denkmalprojekt [...] von 1815“ (S. 131–147) untersuchen.

Ähnlich wie es schon Otto Biba in seinem ersten Beitrag angelegt hatte, folgt nun eine Perspektivierung des musikalischen Wirkens der Gesellschaft der Musikfreunde innerhalb Wiens. Ulrike Lampert, Clemens Hellsberg, Walter Sauer und Hartmut Krones nehmen sich anderer Musikgesellschaften – der „Concerts spirituels“, der „Wiener Philharmoniker“, der „Kirchenmusikvereine“ sowie weiterer „Musikvereine ab der Mitte des 19. Jahrhunderts“ – an und setzen diese ideengeschichtlich und bezogen auf ihre inhaltliche Ausrichtung, die beteiligten Personenkreise und die organisatorischen Strukturen miteinander ins Verhältnis. Ein methodisch ähnlich angelegtes Bestreben manifestiert sich in dem ausführlich gestalteten elfteiligen dritten Abschnitt in der Mitte des Bandes zu „Musikgesellschaften außerhalb Wiens“ (S. 205–380). Eingeleitet von einer Art Generalvorwort (S. 205–217) für diesen Teil – und das Phänomen Musikvereinigungen

im 19. Jahrhundert im Allgemeinen –, in dem Hans-Joachim Hinrichsen das Phänomen inklusive einer ausführlichen Darstellung des Forschungsstandes beschreibt und musikhistoriographisch einordnet, geben zehn Einzelstudien Auskunft zu folgenden drei Schwerpunkten: erstens zu Denkmalaktivitäten in Salzburg und Bonn (Michael Ladenburger), zweitens zu musikalischen Gesellschaften in ausgewählten Städten wie Frankfurt/Main (Ralf-Olivier Schwarz), Zürich (Urs Fischer), Rom (Annalisa Bini), Paris (Anne Randier), Amsterdam (Frits Zwart), London (Nigel Simeone), Boston und New York (Michael Musgrave) sowie drittens zu Musikvereinigungen in größeren Regionen wie Nieder- und Oberösterreich, Tirol, der Steiermark und Kärnten (Erich Wolfgang Partsch). Jede einzelne dieser Untersuchungen stellt eine wichtige Ergänzung der bereits vorliegenden Arbeiten etwa von Claudia Heine *„Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äußere Mittel“*. *Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts* (Diss. Zürich 2009) oder Hans Erich Bödeker und Patrice Veit *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920* (Berlin 2007) dar und trägt dazu bei, das unter dem Oberbegriff „Musikverein(igung)“ zusammengefasste und dennoch äußerst unterschiedlich gestaltete Phänomen immer deutlicher benennen, differenzieren und aufarbeiten zu können.

Dazu tragen auch die beiden abschließenden Abschnitte „Sammeln und Dokumentieren“ (S. 381–452) und „Musikfeste“ (S. 453–500) des Bandes bei: Eingeleitet von einer generellen ideen- und institutionengeschichtlichen Verortung der „Entstehung von Musikbibliotheken“ (S. 383–394), in der Laurenz Lütteken u. a. auch eine Kontextualisierung des Archivgedankens bei Musikvereinigungen vornimmt, fokussieren Otto Biba, Walter Deutsch und Gerda Lechleitner auf „Programm, Mittel und Ziele [der Sammeltätigkeit der Gesellschaft der Musikfreunde]“ (S. 395–428) sowie auf die daraus

hervorgegangene „Volksmusik-“ (S. 429–436) und Musikinstrumentensammlung (S. 437–451). Die abschließenden drei Beiträge von Joachim Reiber, Arnold Jacobs-Hagen und Rosemary Fir bringen gleich in mehrfacher Hinsicht neue Erkenntnisse. So wurden die „Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde“ (S. 455–466) von Samuel Weibel in seiner einschlägigen Studie *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse* (Kassel 2006) ob ihrer Andersartigkeit nicht weiter berücksichtigt. Diese genau herauszuarbeiten und den „niederrheinischen Musikfesten“ (S. 467–481) sowie dem „English Music Festival“ (S. 483–500) gegenüberzustellen, drückt einmal mehr den umfassenden methodischen Zugang zur Aufarbeitung der vielen historischen Dimensionen der *Gesellschaft der Musikfreunde* aus, der den vorliegenden Band auszeichnet. (Februar 2020) *Stefanie Acquavella-Rauch*

STEPHANIE SCHROEDTER: Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 835 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die konventionelle Musik- und Tanzhistoriographie ist noch immer durch eine Trennung der verschiedenen kulturellen Ebenen und Gesellschaftsschichten geprägt, von deren musikalisch-tänzerischem Handeln sie jeweils erzählt – eine Trennung, die selbst in Überblicksdarstellungen kaum je durchbrochen, geschweige denn systematisch in Frage gestellt wird. Dabei ist es gerade im Falle der Zirkulation von tanzmusikalischen Melodie- und Rhythmusvorräten unübersehbar, dass Standesgrenzen für ihre Verbreitung, Rezeption und Wandlung allenfalls Bremswirkung haben.

Für ihre eindruckliche, maßstabsetzende Studie zur Verflechtung der Musik- und Tanzkulturen im Paris des 19. Jahrhunderts

hat Stephanie Schroedter nun also den gebotenen multiperspektivischen Ansatz gewählt, um die musikalisch-tänzerischen Transferprozesse und Wechselverhältnisse zwischen (vor-)städtischen öffentlichen Tanzlokalen und den großen Tanz- und Musiktheaterbühnen der französischen Metropole nachzuzeichnen; zeitlich plausibel eingegrenzt ist ihre Untersuchung auf die Zeit zwischen der Julirevolution 1830 und der Ausrufung der Dritten Republik 1870. Schroedter arbeitet zum einen visuelle Topoi heraus, die in der „bildlichen Veranschaulichung der Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts“ (S. 11) vorwiegend in auf ein Massenpublikum ausgerichteten Gebrauchsgraphiken zu Tage treten. Im Vordergrund steht aber selbstredend, zum anderen, die musikwissenschaftliche Topos-Forschung, die neben literarischen Stadtpromenaden, Ballettszenaren, Opernlibretti und „Partituren der Musik- und Tanztheaterkompositionen auch Arrangements von Tanzmelodien zu deren Rezeption jenseits der Bühne“ heranzieht, die „Aufschlüsse zu Wirkungs- und Wahrnehmungsmustern von Tanzmusik“ (S. 11) geben können. Das Zielversprechen der Studie, „auditive beziehungsweise audiovisuell kinetische Topoi mit einem [...] Konzept kinästhetischen Hörens, das auch imaginäre Komponenten einschließt, in Verbindung zu setzen“ (S. 12), wird überzeugend eingelöst und durch die plausibel ineinandergreifende Auswertung der Text- und Bildquellen, Musikalien und choreographischen Notate veranschaulicht.

Im rund 250 Seiten umfassenden Kapitel II zu den (vor-)städtischen Tanzkulturen werden detailliert „[u]rbane Bewegungs- und Klangräume zwischen *Bals publics* und *Concerts-bals*“ durchleuchtet. Tanzlokale bzw. -paläste, Veranstaltungsformate und -anlässe, tänzerische Repertoires und Moden werden stichhaltig mit sozialen Figurationen und Nationalitätsdiskursen in Verbindung gebracht. Demnach erscheint die seit 1830 immer mehr um sich greifende, auch un-

terprivilegierte Gesellschaftsschichten erfassende „Dansomanie“ als unmittelbar revolutionsinduziertes Phänomen, bei dem sich „tradierte Verkörperungen (Enactments) sozialer Gefüge durch eine neue Faszination soghafter Massenbewegungen in breitflächig um sich greifende Affizierungen“ verwandelten (S. 130): Quadrilles und Cotillons lösten das Menuett ab, Galopp und Cancan, Polka, Mazurka, Cachucha und weitere „Nationaltänze“ zeitigten neue kollektive Bewegungsdynamiken (S. 143; 149; 159–172). Dagegen lässt sich die um 1850 einsetzende „Theatralisierung der urbanen Tanzkulturen“ (S. 43) in „Concert-bals“ und ähnlichen Formaten als Symptom einer Bewegungslethargie aufgrund eines politischen Ohnmachtgefühls lesen. „Tänzerische Hörpromenaden“ offerierten sodann als neues Angebot der Pariser Freizeitkultur auch die Möglichkeit zu einem kinästhetischen Hören von Tanzmusik und förderten mithin einen Hörmodus, der „durch die im Pariser Gesellschaftsleben omniprésente Tanzpraxis respektive breitflächige Kenntnis des Theatertanzrepertoires unterstützt“ wurde: Ein Klangraum konnte auch ohne eigene körperliche Bewegung, d. h. „auch ohne Tanz zu einem imaginären, dabei nicht minder emotional aufgeladenen Bewegungsraum avancieren“ (S. 73). Der Beitrag, den der Tanz gerade in Paris „zum Erscheinen einer ‚populären‘ Musik innerhalb der neuen, großstädtischen Alltags- und Erlebniskulturen“ (S. 203) leistete, ist tatsächlich kaum zu überschätzen. Die regelmäßig auch in Ballette und Opern eingeflochtenen Gesellschafts- bzw. Nationaltänze und die einschlägigen, explizit an ein breites Publikum adressierten Klavierarrangements dieser Tanzmusikstücke für den Vortrag auch ohne Tanz belegen dies eindrücklich: Beim Hören dieser Musik können „körperhafte Bewegungen imaginiert werden“ (S. 257) – Musik wird „als Bewegung wahrgenommen“ (S. 259).

Das mit gut 400 Seiten umfangreichste Kapitel III widmet sich im direkten An-

schluss „Inszenierte[n] Bewegungs- und Klangräume[n] des Tanz- und Musiktheaters“. Schroedter untersucht hierin zunächst die gut 50 Ballettproduktionen an der Pariser Opéra (1830–1870) auf die „Themen und Topoi, die auf Herausforderungen des vergleichsweise neuen, gerade erst aufblühenden urbanen Lebens verweisen – darunter vielfach genderspezifische Konflikte, die wiederum auf Spannungen aufgrund von Gesellschaftsschranken und / oder prekären finanziellen Umständen zurückgehen“ (S. 275). Sie stellt dabei notwendigerweise den Kanon des sogenannten „romantischen Balletts“ in Frage, indem sie dem kleinen, vielzitierten Ausschnitt aus diesem Repertoire (wie z. B. *La Sylphide* 1832, *La Fille du Danube* 1836, *Giselle* 1841) Kontext und Botschaften der weniger bekannten Kreationen entgegensetzt. Als Analysefolie dient ihr insbesondere die Verortung von Gesellschaftstanzszenen innerhalb einer Balletthandlung, markieren diese doch stets „zentrale Wendepunkte des dramatischen Geschehens“ (und fungieren keineswegs als bloß auflockernd-dekoratives „Divertissement“). Für erfahrene Theaterbesucher*innen leicht erkennbar, fungierte „Tanz in der Gesellschaft beziehungsweise auf einem Fest [...] obligatorisch als vermeintlich harmlose Folie für das Heraufziehen einer unmittelbar bevorstehenden Katastrophe“ (S. 279). Als miteinander korrespondierende dramaturgische und choreographische Topoi etablierten sich im Laufe des Untersuchungszeitraums, wie Schroedter minutiös (und mit einigen Redundanzen) nachzeichnet, die der „inszenierten Gesellschaftstänze, Tanzstunden und auf der Bühne inszenierten Bühnentänze, aber auch kämpferische Aufmärsche, die als choreographisch inszenierte Bewegungskollektive ebenfalls als ‚Tanz‘ zu verstehen sind“ (S. 367). Die Verschiebung von Standesschranken in „Teufelsballetten“ (S. 383–420), „Tänzerische Bewusstseinsweiterungen und diabolische Bewusstseinsentgrenzungen“ (S. 421–460) sowie ver-

schiedene Spielarten von „Gesellschafts- und Theateranz im Tanztheater“ (S. 461–516) werden eingehend analysiert und als Facetten einer von der Forschung bislang übersehenen Verquickung von Stadt und Theater exponiert: Die Ballettsujets, so Schroedter, kreisten „um immer wieder gleiche Grundkonstellationen und Konflikte ‚alltäglichen‘ Charakters“, die Tanztheaterstücke rückten auf diese Weise „ungeachtet ihrer (kosten-)aufwendigen Produktion an einer Institution wie der Pariser Opéra [...] unverkennbar in die Nähe populärer Unterhaltungsformen“ (S. 488) – und das sowohl musikalisch als auch tänzerisch. Dass sich der choreographische Topos des katastrophisch aufgeladenen Tanzes auch in der Grand Opéra (etwa im berühmten „Nonnenballett“ aus Meyerbeers *Robert le Diable* 1831) und der Opéra comique auskomponiert findet, muss vor diesem Hintergrund als zwingend logisch erscheinen.

In einem fulminanten Schlusswort (Kap. IV: „Bewegungsdynamiken katastrophisch aufgeladener Geschichtsräume“, S. 689–692) fasst Schroedter die zuvor vielschichtig exemplifizierte und umsichtig kontextualisierte „klangräumliche Verschachtelung äußerst heterogener Bewegungsphänomene“, die „stellvertretend für riskante gesellschaftspolitische Interessenkonflikte“ (S. 691) gelesen werden können, noch einmal konzise zusammen.

Die zu Beginn des sich anschließenden, rund 140 Seiten umfassenden Anhangs aufgeführten Angaben zum konsultierten Notenmaterial will Schroedter ausdrücklich nicht als Werkkatalog mit Vollständigkeitsanspruch verstanden wissen (so sind bedauerlicherweise auch keine Bibliothekssignaturen angegeben), sondern als repräsentativen Querschnitt des betrachteten Tanz(musik)repertoires. Ergänzt wird diese – notwendigerweise selektive – Repertoireaufstellung durch nützliche Personen- und Produktionsindices sowie durch schlüssig ausdifferenzierte, in ihrem Umfang beinahe überwälti-

gende Quellen- und Literaturverzeichnisse. Schroedter beweist hier einmal mehr ihre Meisterschaft in der Erschließung schier unbeherrschbar großer Materialmengen.

Im Textteil verkomplizieren die stellenweise arg verschachtelten und durch Einschübe noch zusätzlich zerdehnten Sätze unnötig die im Allgemeinen sehr präzise und kurzweilig-spannende Darstellung; die für die langen, in den Fließtext eingerückten Zitate und Handlungszusammenfassungen gewählte winzige Schriftgröße ist ebenso gewöhnungsbedürftig wie die kombinierte Verwendung von Fuß- und Endnoten. Dabei begünstigt letztere jedoch den Lesefluss ungemein – zumal die oft recht umfangreichen Endnoten augenzwinkernd als „Literaturnachweise und weiterführende Hinweise sowie Gedanken-, Gänge“ im Souterrain“ ausgewiesen sind, die den / die Leser*in am Ende eines jeden Unterkapitels zu einem informativen Etagenwechsel einladen.

Mit diesem Musterstück musikwissenschaftlich informierter Tanzforschung (bzw. tanzwissenschaftlich informierter Musikforschung) hat Stephanie Schroedter ein Standardwerk vorgelegt, dem eine breite Rezeption und zahlreiche Nachahmer*innen unbedingt zu wünschen sind.

(Dezember 2019)

Hanna Walsdorf

The Kolbergs of Eastern Europe. Hrsg. von Bożena MUSZKALSKA. Berlin u. a.: Peter Lang 2018. 231 S., Abb., Tab., Nbsp. (Eastern European Studies in Musicology. Band 9.)

Der Titel des Sammelbandes zu der 2014 an der Universität Wrocław gehaltenen Konferenz lässt aufhorchen. War der Volkskundler und Volksliedsammler Oskar Kolberg (1814–1890) nicht eine singuläre Figur, innovativ in seiner ethnographischen Methodik und unerreicht in seiner dokumentarischen Leistung? Die international bekannte Ethnomusikologin Bożena Muszkalska hat

versucht, neben der Bedeutung Kolbergs für die nördlichen und östlichen Nachbarländer Polens auch Forscherpersönlichkeiten aus dieser (mit „Eastern Europe“ nicht ganz präzise bezeichneten) Großregion vorzustellen, die mit dem Werk Kolbergs in Zusammenhang gebracht werden können.

Eingang stellt der Petersburger Ethnomusikologe und Ethnoorganologe Ihor Macijewski die Frage nach den Motiven und persönlichen Voraussetzungen für die außergewöhnlich produktiven ethnographischen Forschungen Kolbergs und betont deren interkulturellen Ansatz – wobei er die Übersetzung von Kolbergs Studien in die betreffenden Landessprachen anregt. Ungefähr die Hälfte des nur vier Seiten langen Beitrags verwendet Macijewski für die Nennung von knapp 60 Namen von „leading cultural anthropologists and art specialists in the study of traditional culture and traditional music“ (S. 13), die als Nachfolger Kolbergs verstanden werden können. Leider geht die Aufzählung jedoch kaum über die Erwähnung der von diesen untersuchten Länder und Ethnien hinaus, so dass die Suche nach den entsprechenden Publikationen dem Leser überlassen bleibt. Rimantas Sliužinskas untersucht die forschungsgeschichtliche Bedeutung Kolbergs für die Folkloristik Litauens und seine erst in den 1960er Jahren bekannt gewordene litauische Sammlung. Kolbergs vergleichender Ansatz wird hier auch im Zusammenhang mit dem litauisch-polnischen Bilingualismus gesehen. Victoria Maciejewska-Schmidt stellt kenntnisreich und detailliert Kolbergs Bedeutung für die Erforschung der traditionellen huzulischen Instrumentalmusik vor dem Hintergrund von dessen gattungstheoretischen, stilkundlichen und ethnographischen Ansätzen heraus. Dass Kolbergs kontextorientierter und funktionsanalytischer Forschungsansatz auch auf die litauische Volksmusikforschung ausstrahlte bzw. dort seine Entsprechungen fand, zeigt Rimantas Astrauskas in seinem Beitrag, der auch die höchst vielschichtigen religiösen,

aufklärerischen und nationalromantischen Forschungsmotive analysiert. Hana Urbanová stellt die Volksliedsammler des Priesters und Universalgelehrten Andrej Kmet' vor und diskutiert dessen grundlegende Rolle für die Institutionalisierung der slowakischen Wissenschaftslandschaft. Witosława Frankowska rückt die in der polnischen Forschung lange Zeit marginalisierten kasschubischen Volksmusiktraditionen in den Mittelpunkt. Arleta Nawrocka-Wysocka untersucht eingehend die Musiktraditionen der polnischen Lutheraner und die dieser Gruppe zugehörigen Forschungspersönlichkeiten. Sie kritisiert zu Recht die in der Forschung des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffende strikte Trennung zwischen „Volkstradition“ und „religiösem Repertoire“. In dieser unhaltbaren Unterscheidung wirkt m. E. in manchen osteuropäischen Forschungstraditionen vereinzelt noch heute eine unheilvolle Allianz der an den Rändern des deutschen Volksmusikdiskurses einstmalig grassierenden Germanenbegeisterung (es sei nur der Name Oskar Fleischers genannt) und der im sowjetischen Atheismus gepflegten „paganophilen“ Volkstumsideologie fort.

Die Bedeutung der Musikwissenschaftlerin Bronisława Wójcik-Keuprulian für die Erforschung der Volksmusik Armeniens und der armenischen Minderheit in Polen zeichnet facettenreich Bożena Muszkalska nach. Magdalena Szyndler untersucht die vokale Volksmusik der Schlesischen Beskiden anhand eigener Feldforschungen. Die Unterscheidung zwischen „pure folk music and folk hybrids“ (S. 120) scheint der Autorin selbst nicht ganz einzuleuchten, wird aber nichtsdestoweniger aufrechterhalten. Die Postulierung einer „folk culture in its original form“ (S. 121) kann gerade angesichts der von Szyndler angesprochenen siedlungs- und kulturgeschichtlichen Dynamik der Region Schlesien nicht überzeugen, ebenso wie die selektive Behandlung des Repertoires: „I chose the songs that are most representative. These are the oldest songs“ (S. 126). Für

eine stilgeschichtlich fundiertere Stratifikation der Volksmusik gerade im Karpatenraum hätten hier sicherlich die bekannten Arbeiten von Oskár Elsčhek und Alica Elsčheková herangezogen werden können. Besser begründet sind die historischen Interpretationen der Hochzeitsmelodien in den „melogeographischen“ Karten von Iryna Klymenko. Die ukrainische Ethnomusikologin konnte ein slawisch-baltisches Areal von Rhythmustypen identifizieren, das sich zweifellos den Erkenntnissen der Ethnohistorie gegenüberstellen lässt. Bei den Ausführungen zum Mazurka-Rhythmus, der nach Ansicht der Autorin gewissen metrischen Fehlinterpretationen in Kolbergs Notationen zugrunde liegt, wären möglicherweise die Arbeiten von Ewa Dahlig-Turek von Nutzen gewesen.

Olha Kolomyjets beschreibt mit dem musikethnographischen Archiv und dem ethnomusikologischen Forschungslaboratorium der Lysenko-Musikakademie in Lviv eine der bedeutendsten Institutionen (nicht nur) der ukrainischen Forschungsgeschichte. Das Digitalisierungsprojekt für Sammlungen polnischer Volksmusikinstrumente www.folk.instruments.edu.pl, das Agata Mierzejewska und Joanna Gul vorstellen, bildet einen Meilenstein in der traditionsreichen polnischen Ethnoorganologie, der auch hier neue Maßstäbe setzt. Zbigniew Jerzy Przerembski umreißt die seit den 1970er Jahren laufenden regionalen Volksmusikdokumentationen der Polnischen Akademie der Wissenschaften. Eine lokale Beobachtung Kolbergs, die Beschreibung des „Ziegenfestes“ der baltischen Prussen und der Litauer, stellt Galina Tavlai rezenten Feldforschungen aus Weißrussland und Litauen gegenüber. Der Zusammenhang zwischen der Ziege als mythologischer Figur und der weißrussischen Sackpfeife erscheint allerdings auch hier recht konstruiert. (Siehe hierzu: Ulrich Morgenstern, *Istorija volynki i sovremennaja volynočnaja mifologija. Inogda koza – što prosto koza* [Die Geschichte der Sackpfeife und die moderne Sackpfeifenmythologie. Manchmal ist eine Ziege auch nur

eine Ziege], in: *Aŭtentyčny fal'klor: Problėmy zachavannja, vyvučėnnja, usprymannja. Zbornik navukovyh prac udzel'nikaŭ VI Miŭnarodnaj navukova-praktyčnaj kanferėncyi* (Minsk, 27–29 krasavika 2012 g.), hrsg. von Marina A. Maŭžejka, Minsk 2012, S. 10–15.) Der Sammelband wird abgeschlossen durch eine ausgesprochen anregende Studie von Łukasz Smoluch zur höchst unterschiedlichen Verwendung von Kolbergs Sammlungen in der heutigen polnischen Volksmusikszene. Hier verbindet sich die Kenntnis historischer Quellen mit der Erfahrung rezenter Musikpraxis – ein Ansatz der historisch orientierten Aufführungspraxis von Volksmusik, der gerade im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren und Jahrzehnten einen stetigen Auftrieb erfährt.

Mit dem vorliegenden Sammelband ist es der Herausgeberin Božena Muszkalska gelungen, wichtige Schlaglichter auf die Geschichte der europäischen Volksmusikforschung zu werfen. Einmal mehr zeigt sich, dass es führende Intellektuelle ihrer Zeit waren, welche sich (durchaus nicht nur aus nationalen Motiven) dem Studium der Musikpraxis der einstmalig als „Volk“ bezeichneten sozialen Formationen verschrieben. Und abermals wird deutlich, wie die Grundgedanken der Vergleichenden Musikwissenschaft wie auch der anthropologisch ausgerichteten internationalen Ethnomusikologie (Alan P. Merriams „music in culture“) tief in der nur zu oft unterschätzten Volksmusikforschung des 19. Jahrhunderts verwurzelt sind. Vereinzelt sprachliche Ungenauigkeiten in Form von immer noch weit verbreiteten Slavismen – „melismata“ (S. 37) für (instrumentale) Ornamente, „creativity“ (nicht für schöpferische Fähigkeit, sondern für die Ergebnisse musikalischen Schaffens, vgl. russ.: „tvorčestvo“ = Schaffen, Werk), „ethnographic groups“ (S. 33) für ethnische Gruppen, „expedition“ (S. 187) für Feldforschung, oder auch das auktoriale Wir (S. 35) – tun dem keinen Abbruch.

(Februar 2020)

Ulrich Morgenstern

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Ästhetik – Ideen. Hrsg. von Tomas ERTELT und Heinz VON LOESCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 300 S., Abb., Nbsp.

Angesichts einerseits einer Fülle von Forschungen und andererseits einiger Bestrebungen in den letzten Jahren, das Konzept „Interpretation“ als solches ganz hinter sich zu lassen (vgl. etwa den Aufsatz des Gambisten und Musikwissenschaftlers Laurence Dreyfus' *Beyond the Interpretation of Music* in *Dutch Journal for Music Theory* 12, No. 3, 2007, S. 253–272), ist es schwer nachvollziehbar, dass es an einer systematischen Untersuchung der Geschichte dieses Phänomens in den letzten zwei Jahrhunderten fehlte. Die vorliegende Monographie ist also der Beginn einer Reihe, welche die erste große zusammenfassende Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert darstellt.

Der erste Band ist wie die zwei nachfolgenden, *Institutionen und Medien* und *Aspekte – Parameter* „systematisch-historisch orientiert: Ins Auge gefasst werden jeweils einzelne Fragen und Gegenstände, deren Geschichte im Laufe der zwei Jahrhunderte nachgezeichnet werden soll“ (Thomas Ertelt und Heinz von Loesch im Vorwort, S. 8). Das Projekt stützt sich auf zahlreiche Arbeiten zum komplexen Themenfeld der musikalischen Interpretation, in erster Linie der letzten 20 bis 30 Jahre, wobei die drei Publikationen *Musikalische Interpretation* von Hermann Danuser (im Rahmen des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*, 1992), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* von Hans-Joachim Hinrichsen (1999) sowie *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, herausgegeben von Markus Grassl und Reinhard Kapp (2002) von erstrangiger Bedeutung gewesen seien.

Drei von zehn Kapiteln sind von Heinz von Loesch verfasst, einem Spezialisten für musikalische Interpretation (er ist Sprecher der GfM-Fachgruppe „Aufführungspraxis und

Interpretationsforschung“ und Mitherausgeber u. a. der *Russischen Schule der musikalischen Interpretation*, 2015, der *Gemessenen Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, 2011, und der *Musikalischen Virtuosität*, 2004). Andere Autor*innen verfügen ebenfalls über eine große Expertise auf dem Gebiet.

Die Publikation basiert auf der Analyse vielfältiger, überwiegend deutschsprachiger Quellen: ästhetischen und theoretischen Abhandlungen (von Johann Abraham Peter Schulz bis Nicholas Cook; Kapitel „Theorie der Interpretation“), Lehrwerken, verschiedenen Medien und Medienformen (von den *Nachrichten von dem Leben des berühmten Sängers Herrn Felice Salinbeni*, 1766, Kapitel „Wahrheit und Schönheit“, bis zum YouTube-Channel von Robert Hill; Kapitel „Intendiertes Hören – Hörende als Interpretieren“), Briefen, biographischen Schriften, literarischen Werken, Reproduktionen von Zeichnungen (*Ein Neujahrsconcert* von Wilhelm Busch, Kapitel „Körper und Geist“, S. 210) etc.

Im ersten Kapitel „Vortrag – Reproduktion – Interpretation – Performance: Zur Geschichte der Begriffe“ spricht sich von Loesch für ein theoretisches System aus, im Rahmen dessen „drei Stadien der Ideengeschichte – Wirkung, Werk, Text – drei Stadien der Begriffsgeschichte zugeordnet sind – Vortrag, Reproduktion, Interpretation [...]“ (S. 22). Weiterhin setzt er sich gemeinsam mit Andreas Meyer im zweiten einleitenden Kapitel „Theorie der Interpretation“ mit Konzepten von u. a. August Leopold Crelle, Adolf Bernhard Marx, Gustav Schilling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Richard Wagner, Hugo Riemann, Hans Pfitzner, Gisèle Brelet, Heinrich Schenker und Theodor W. Adorno auseinander.

Im dritten Kapitel „Autor – Werk – Interpret“ sieht von Loesch für das 19. Jahrhundert die Transformationsprozesse „Von der Wirkungs- zur Werkästhetik“, für die Jahrzehnte zwischen den Weltkriegen – „Vom Werk zum Text“ und schließlich für die Zeit danach –

„Vom Text zur Performance“ als konstitutiv an. Aus einer komplementären Perspektive nimmt Janina Klassen in dem darauffolgenden Kapitel „Intendiertes Hören – Hörende als Interpretieren“ eine andere, für musikalische Interpretation zentrale Kategorie unter die Lupe. Sie fasst die Ergebnisse der aktuellen Hörforschung zusammen und stellt fest, dass grundlegende Prinzipien des Hörprozesses, „wenn auch theoretisch anders fundiert und formuliert“, auch im 19. Jahrhundert thematisiert wurden (S. 130). Die Möglichkeiten und Formen des Musikhörens in der heutigen Welt lassen sich nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen (Abschnitt „Ausblick“, S. 148).

Im Zentrum der anderen Kapitel stehen „dichotomische Begriffsconstellationen“ (Tobias Janz, S. 157). In „Wahrheit und Schönheit“ hebt Janz hervor, der Diskurs der musikalischen Interpretation stütze sich stark auf solche Wahrheitskriterien, die ihrerseits diskursiv ausgehandelt werden, wobei der Wahrheitsbegriff als eine Quelle der Dichotomisierung des genannten Diskurses gedeutet werden kann. In dem Kapitel „Reproduktion und Spontaneität“ kommt er zum Schluss, „dass der musikalische Diskurs teils am philosophischen Begriff der Spontaneität vorbeigeht, in dem die Freiheit des Handelns und Denkens im Zentrum steht, während hier umgangssprachlich zunehmend das Unkontrollierbare, Zufällige, Irrationale gemeint ist [...]“ (S. 254).

Arne Stollberg analysiert in dem Kapitel „Körper und Geist“ Diskurse über „Zuckungen“ und „geistigen Gehalt“, „Mitschwingende Körperlichkeit“ oder „Ausdruckssinn und Ausdrucksbewegung: Der Körper des Dirigenten“ und als letztes die Interpretationstheorie Theodor W. Adornos. Im nächsten Kapitel „Hören und Sehen“ hebt Stollberg die Bedeutung von Metaphern der Architektur und des Stromes als Instrumente der Bewertung von zeitlichen und formalen Komponenten einer Interpretation hervor und sieht ein Potential für Interpretationsforschung in der Kategorie der „Tempoarchitektur“ (S. 234).

Von Loesch betont in dem Kapitel „Geist und Technik“, dass sich seit dem 18. Jahrhundert unterschiedliche Begriffe finden lassen, etwa „Mechanik“, „Fertigkeit“, „Geschicklichkeit“, „Technik“ oder „Virtuosität“. Außerdem seien sie oft als Teile von Dichotomien benutzt worden, in welchen anstelle von „Geist“ auch „Kunst, Idee oder Ausdruck“ eine wichtige Rolle spielen konnten (S. 196). Abschließend bildet Reinhard Kapp im letzten Kapitel „Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein“ drei Unterkategorien dieses Bewusstseins als einem „definierten Verhältnis zur Vergangenheit“: „Repertoirebildung, Repertoireverschiebungen“, „Theoretische und praktische Konsequenzen“ sowie „Geschichte von Aufführung, Vortrag und Interpretation“, wobei die erste Kategorie, die ebenfalls eine historische Dimension enthalte, in zwei Unterkategorien unterteilt wird: „Kontinuität – Bewusste Auseinandersetzung mit der Gegenwart“ und „Brüche – Verdeckte Beziehungen zur Gegenwart“. Kapp weist auf die Notwendigkeit von Vergleichsstudien hinsichtlich der Interpretationsgeschichte sowohl einzelner Werke als auch des Schaffens einiger Komponisten hin, beispielsweise jene Bachs, Musorgskijs oder Ives' (S. 290).

Jedes Kapitel enthält ein umfangreiches Literaturverzeichnis und kann aus der Sicht der Rezensentin nicht nur als ein integraler Teil des Bandes, sondern auch als eine selbstständige Überblicksabhandlung des jeweiligen Themas betrachtet werden. Die Publikation, welche einen außerordentlich wichtigen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der musikalischen Interpretation leistet und für weitere Forschungen viele Impulse geben kann, lässt auf ihre Fortsetzung nur gespannt warten.

(Februar 2020)

Anna Fortunova

ALEXANDER WILFING: *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 431 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 49.)

Die Geschichte der Hanslick-Rezeption ist die Geschichte endloser polemischer Debatten, die oft genug durch grobe Simplifizierungen geprägt waren, und insofern ist sie auch die Geschichte zahlloser Missverständnisse. Die konträren Grenzposten dieser Diskussionen waren offenbar leicht durch allgemein akzeptierte Schlagworte zu identifizieren: hier Inhaltsästhetik, dort Formalismus – so, als ließe sich mit diesen plakativen Positionen bereits Sinnvolles bezeichnen. Andererseits zeigt eben diese bemerkenswerte Eigenschaft der extrem polarisierten Rezeptionsgeschichte ganz offensichtlich die Virulenz der durch Hanslick aufgeworfenen musikästhetischen Probleme. Er hat sie zwar keineswegs erstmals entdeckt, offenbar aber in jener handlichen Zuspitzung formuliert, die noch heute den Orientierungspunkt für eine Menge Kritik und Apologie bildet. Die Rede ist von Eduard Hanslicks kleiner Monographie *Vom Musikalisch-Schönen*, die, erstmals 1854 gedruckt, zu Lebzeiten ihres Autors nicht weniger als zehn Auflagen erfuhr. Während ihre Wirkungsgeschichte im deutschen Sprachraum sich in vielen musikästhetischen Monographien niedergeschlagen hat (bis hin zu der seinerzeit enorm einflussreichen Studie *Die Idee der absoluten Musik* von Carl Dahlhaus, 1978) und daher – vielleicht etwas voreilig – als gut bekannt gilt, ist ihr keineswegs geringerer Einfluss auf die angelsächsische Diskussion bis heute nie zusammenhängend untersucht worden. Gerade sie aber ist durch die komplizierte Abhängigkeit vom deutschsprachigen Diskurs einerseits, durch eine beachtliche Selbständigkeit ihm gegenüber andererseits eigentlich von höchstem Interesse, zumal Hanslicks Musikästhetik heutzutage dort einen weitaus ge-

wichtigeren kanonischen Rang genießt als in ihrer Herkunftskultur. Der Schließung dieser Forschungslücke gilt das vorliegende Buch von Alexander Wilfing, eine überarbeitete und leicht erweiterte Fassung seiner Wiener Dissertation von 2016.

Wilfing durchforstet die angelsächsische Hanslick-Rezeption in all ihren synchronen und diachronen Verzweigungen, und das mit einer Gründlichkeit, die dem durch seine Studie überhaupt erst so zum Bewusstsein gebrachten Gewicht von Hanslicks Musikästhetik für die anglophone Diskussion Rechnung trägt. Es gibt anscheinend kaum eine Studie, keinen Aufsatz, keine noch so entlegene Bemerkung über Hanslick, die Wilfing nicht gesehen hat und nicht würdigen oder wenigstens berücksichtigen würde. Diese enorme Gründlichkeit schlägt sich nieder in einer fast 100 Seiten umfassenden Literaturliste, sie birgt allerdings auch die Gefahr einer nicht immer vermiedenen Umständlichkeit und stilistischen Schwerfälligkeit. Dennoch bleibt der rote Faden stets einwandfrei sichtbar, und der Gewinn einer offenbar vollständigen und erschöpfenden Sichtung des Materials wiegt solche geringfügigen Mängel mühelos auf.

Vorher jedoch, und das verschafft der Studie ein solides Fundament, werden in zwei großen Kapiteln zunächst, mit dem Fokus auf dem deutschen Sprachraum, die Tendenzen der seriösen Hanslick-Forschung und danach die Geschichte der rezeptiven Missverständnisse, zu denen nicht zuletzt die angebliche Verantwortung Hanslicks für das Konzept der „absoluten Musik“ gehört, exemplarisch unter die Lupe genommen. Dabei entsteht ein ausführliches Bild der historischen Genese und der wissenschaftlichen Problemexposition von Hanslicks Traktat, das man wohl als den derzeit aktuellsten und kundigsten Forschungsbericht zum Thema bezeichnen darf. Obwohl sich wie bei jedem Objekt einer wirkungsgeschichtlichen Hermeneutik nicht einfach „Wahrheit“ und „Irrtum“ wie Böcke und Schafe gruppieren lassen, ist es doch durchaus sinnvoll, die Geschichte der „Forschung“ (Kapitel 1) und

die Historie der „Legendenbildung“ (Kapitel 2) systematisch voneinander zu trennen, weil die beiden, hier methodisch sauber voneinander separierten Stränge in der danach zu analysierenden Rezeptionsgeschichte des englischen Sprachraums (wie von Anfang an auch schon im deutschen) durchaus ineinander fließen, als solche aber auf dieser Grundlage relativ leicht identifizierbar bleiben. In einem weiteren umfangreichen Abschnitt (Kapitel 3) bereitet Wilfing dann bereits das Zentrum seiner Untersuchung vor: Hier wird nicht nur auf die ersten Hanslick-Übersetzungen ins Englische (integral erstmals durch Gustav Cohen, 1891) eingegangen, sondern es werden die davor schon in der englischen und amerikanischen Fachpresse sichtbaren Spuren einer Hanslick-Rezeption nachgewiesen, die sich zum Beispiel an der amerikanischen Ostküste bereits in den frühen 1860er Jahren im Nachdruck Hanslick'scher Rezensionen niederschlagen. Vor Cohen hatte auch schon (1879) William Pole ausführliche Passagen aus Hanslicks Traktat ins Englische übersetzt, und Wilfing geht den diversen Bahnen nach, in denen sich in der bald recht lebhaften musikästhetischen Debatte „differente Hanslick-Diskurse“ entwickeln – oft direkt abhängig davon, auf welche Übersetzung sie sich beziehen. Dass die Angemessenheit der Übersetzung in der Tat, wenig verwunderlich, ein veritables Problem darstellt, weist der Autor an den diversen Varianten allein schon des Titels nach (*The Beautiful in Music*, Cohen 1891 vs. *On the Musically Beautiful*, Geoffrey Payzant, 1986). Interessant ist zudem die Tatsache, dass auch bereits in der originalsprachlichen Debatte jede eigenwillige terminologische Prägung und jede schiefe Paraphrase des Titels (etwa „Über das Schöne in der Musik“ bis hin zu „Vom musikalischen Schönen“ oder „Vom musikalisch Schönen“) nicht einfach nur keine entschuldbare Nachlässigkeit darstellt, sondern der Deutung, der Kritik oder auch der Apologie sogleich eine bedeutende Schlagseite verleiht. So ist es auch beeindruckend zu sehen, in welchem Ausmaß Hanslicks wohl anstößigste These – das

Diktum „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ – durch die Verzerrung eines seiner wesentlichen Momente zum Singular („Form“) von vornherein den Fokus verschiebt: Wilfing weist auf nicht weniger als sechs eng bedruckten Seiten schon allein nur in der deutschen Forschungsliteratur mehr als einhundert solche falsch zitierenden Verstöße nach. In der englischsprachigen Literatur steht es darum in diesem Fall nur geringfügig (aber doch immerhin ein wenig) besser. Die Folgen für die bekannte „Formalismus“-Diagnose sind fatal.

Die zentralen Kapitel sind die beiden folgenden, in denen der Autor zwei auf Hanslick zurückgehende Kernbereiche der musikästhetischen Debatten im Licht des anglophonen Blicks auf Hanslick spiegelt. Es sind dies die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Formalismus (Kapitel 4) und die Musikästhetik der anti-metaphysischen analytischen Philosophie (Kapitel 5). Es ist kaum möglich, auf engem Raum zu referieren, wie gehaltvoll das im Einzelnen ausfällt, sei es nun die überzeugende Metakritik der geläufigen Kant-Kritik (die ihm gegenüber immer wieder erhobenen Vorwürfe, Formalismus und Musikferne, sollten ohnehin seit Piero Giordanettis großer Studie obsolet sein), die nochmals genaue und kluge Diskussion der besonderen Form-Inhalts-Dialektik bei Hanslick, die gründliche Evaluation seines eher nur taktischen Anschlusses an den wissenschaftlichen Positivismus oder die Diskussion des bei Hanslick bereits vorgeprägten, aber meist verkannten oder übersehenen kognitivistischen Emotionskonzepts, das den angeblichen Ausschluss jeglichen Gefühls aus der Musikästhetik sehr viel komplizierter macht. Man hat den Eindruck, dass vor den Augen des Lesers in der Auseinandersetzung mit der (in vielen Einzelheiten feinsinnigen und intelligenten) angelsächsischen Hanslick-Diskussion ein höchst differenziertes Hanslick-Bild entsteht, das in weiten Teilen des polarisierten deutschsprachigen Diskurses längst verloren gegangen ist. Am Ende macht der Autor kein Hehl aus seiner Sympathie für die musikästhe-

tische Position eines „Enhanced Formalism“ (Stephen Davies, Peter Kivy), nicht aber ohne die feine Pointe zu formulieren (und auch schlüssig zu belegen), dass diese Position eines um Bedeutung, Emotion und Gehalt „erweiterten“ Formalismus bei Hanslick, wenn man ihn denn nur genau genug liest, de facto bereits vorbereitet ist.

Insgesamt liegt hier also eine umfangreiche, gewissenhaft und kundig erarbeitete Studie nicht einfach nur über die angelsächsische Hanslick-Rezeption vor, sondern weit mehr: ein Buch, das für jede weitere Auseinandersetzung mit der partiell immer noch unerledigten musikästhetischen Problematik, für die Hanslick mit all seinen blinden Flecken und trotz all seiner argumentativen Schwächen exemplarisch steht, in Zukunft unerlässlich sein wird. Wilfing kommt das Verdienst zu, einer solchen fälligen Aktualisierung der Debatte über Hanslick ein solides neues Fundament zur Verfügung gestellt zu haben.

(Februar 2020) Hans-Joachim Hinrichsen

FRANZISKA KOLLINGER: *Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 185 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 82.)*

Franziska Kollingers Studie über *Georges Aurics Musik der 1930er Jahre* rückt den Komponisten als „integralen Bestandteil einer Topographie der französischen kulturellen Welt“ (S. 172) in den Fokus. Sie zeigt Netzwerke auf, die sich vom elitären Bürgertum über die Avantgarden der 1920er Jahre bis in die Regierungszeit des „front populaire“ ziehen. Verwurzelt in einer biographisch orientierten Musikwissenschaft, nimmt Kollinger soziologische und ästhetische Diskurse in den Blick, vor allem, wenn sie mögliche Kombinationen von Musik und Film im Übergangsstadium vom Stumm- zum Tonfilm diskutiert. Hier wurden, neben den Beziehungen von Ton,

Musik und Bild, Bühne und Film, Gestik, Mimik und Dialog, auch die Verhältnisse von Komponist und Regisseur und die Gewichtung von Elitärem, Avantgardistischem und Populärem gegeneinander abgewogen.

Dies alles diskutiert Kollinger in der ausführlichen Analyse von Aurics Filmmusik für Jean Cocteau's *Le sang d'un poète* (1930). Dabei schlägt sie einen Bogen von der surrealistischen Idee vom Film als „bewusste Halluzination“ und der kinetisch orientierten Musik Aurics. Call-and-Response-Strukturen, starke Bewegungsimpulse, die Reihung rhythmischer Motive und die Bezüge zur Unterhaltungskultur evozieren unerwartet Muster des Zeichentrickfilms, auf den Auric – namentlich im Bezug auf die amerikanischen *Silly Symphonies* – tatsächlich rekurriert. Im Blick auf Aurics Zusammenarbeit mit René Clair für *À nous la liberté* (1931), zeigt sich, dass in der Übergangsphase der „films sonores versus films parlants“ (S. 66) der Film nicht einfach als eine Kopie der Wirklichkeit begriffen wurde. Durch Rhythmisierung, Perspektivierung und Segmentierung entäußern sich neue Weltansichten. Bei allen biographisch und ästhetisch zentrierten Analysen behält Kollinger auch ökonomische und technische Bedingtheiten im Blick: Sie zeigt, dass nicht selten die mangelhafte Qualität der originalen Tonaufnahmen eine Stilisierung durch Musik erforderte.

Im Hauptteil des Buches konzentriert sich Kollinger auf kulturpolitische Fragen der 1930er Jahre. Sie präsentiert Auric als Teil einer Generation wirkmächtiger Intellektueller, die gegen eine an Heroen orientierte Musikkultur das Ideal kollektiver Kunstästhetik und -produktion setzen, das Populäre in ihr Schaffen integrieren und kulturpolitische Aspekte mitdenken. Aurics Bühnen- und Filmmusiken entstehen im Kontext von Netzwerken, Mäzenatentum und Politisierung. Als Musiker, Autor, Kritiker, Organisator und Redner positioniert Auric sich als französischer Phänotyp des „intellectuel engagé“. Im Kontext der linkspolitischen Agenda des „front populaire“

rückt die Frage nach Vermittelbarkeit von Musik einer Elite an das Volk in den Fokus. Der elitäre „intellectuel“ sucht – nicht ganz uneigennützig – die breite Öffentlichkeit und pragmatische Vermarktung der eigenen Musik. Filmmusik ist dafür das ideale Medium: Sie ermöglicht „musique pour le grand public“ und den Übertrag der eigenen Musiksprache an ein neues Medium ohne Preisgabe der künstlerischen Identität. Anhand der Analyse von Aurics Beitrag zum Theaterprojekt *Le Quatorze Juillet* (1936) zeigt Kollinger, dass hier Ideen des Neoklassizismus, der „Groupe des Six“ und des „esprit nouveau“ fortentwickelt werden. Aurics Bühnenmusik besteht auf Konstruktion, Klarheit und Simplizität (vgl. S. 100): Statt romantisierend sich entwickelnde Verläufe zu entfalten, reiht und montiert er autonome in sich geschlossene Sequenzen, arbeitet mit Zitaten und Stilweisen von Militärmusik bis zum Jazz. Kollinger reißt in diesem Zusammenhang die Abgrenzung des „front populaire“ zum sowjetischen Realismus an, der weniger ästhetische als institutionelle Vorbildfunktion hatte. Gleichzeitig zeigt sich der weitreichende Einfluss des filmmusikdramaturgischen Denkens sowjetischer Prägung vom kontrapunktischen Einsatz des Tons: Die Musik soll nicht die Handlung kommentieren oder die Bilder imitieren und verdoppeln, sondern die Distanz zum Abbildcharakter des Films gewähren. Auric verwirklicht dies durch Zurücknahme und Beschränkung des expressiven Ausdrucks. Gleichzeitig wird das Handwerkliche gegenüber der Inspiration präferiert. Letztlich soll sich Filmmusik als siebte Kunst derart emanzipieren, dass sie sich zu einer dramatischen Musik entwickelt, die für alle szenischen Inszenierungsformen geeignet ist.

Abschließend blickt Kollinger auf Aurics Filmprojekte der 1930er Jahre und erzählt von den Umbrüchen in der französischen Filmindustrie. Der poetische Realismus will eine nationalistische Entwicklung der Filmsprache. Diverse soziale Milieus und Charaktere sollen sichtbar werden, Kulissen weichen realen Drehorten, und strukturelle Fragen stehen vor

Inhaltlichem. Diese Ästhetik, die in Maurice Jauberts Artikel *Le Cinema: la musique* (1936) diskutiert wird, will ein genuin Französisches von den Traumwelten Hollywoods und dem operettenhaften Nationalen in Deutschland abgrenzen. In eben jenem „Programm“ verortet sich Auric zwischen 1934 und 1938 mit strukturell homogener Musik zu unterschiedlichsten Filmen. Seine kompositorische Anlage zeigt ein „wiederkehrendes Nacheinander von eigenständigen musikalischen Einheiten“ (S. 150), die bei minimaler Veränderung der Gesamtstruktur repetieren und variieren. So können collageartige Fakturen vereinheitlicht werden. Zyklische Kompositionen verklammern Szenen syntaktisch und dienen gleichzeitig der Spannungssteigerung. Zu ostinaten Figuren kontrastierende Melodien ohne entwickelnden Gestus entfalten vorwärtstreibende Bewegungen (vgl. S. 165). In diesen Aspekten erweist sich Auric als (typisch französischer) Erbe der kompositorischen Konzeption Eric Saties und als hochmoderner Visionär, der (film)musikalische Entwicklungen späterer Jahrzehnte vorwegnimmt.

Kollinger legt eine im besten Sinne altmodische, musikhistorische Arbeit vor, die den Künstler im Epizentrum ästhetischer und ideengeschichtlicher Programmatiken, biographischer Zusammenhänge, ökonomischer und kulturpolitischer Bedingtheiten verortet. So verliert sie – trotz dieser Einbindung in größere historische Kontexte – nie die persönliche Perspektive Aurics aus dem Blick. Überzeugend deutet sie die Ablehnung seiner F-Dur-Sonate durch elitäre Pariser Musikzirkel als ein Movens, das Aurics Hinwendung zur Filmmusik zumindest beförderte. Sie verhehlt nicht, dass im Engagement für den „front populaire“ eigennützige Motive wie die Möglichkeit, den Massengeschmack mit der eigenen Musik prägen zu können, eine Rolle gespielt haben dürften.

In gewissem Sinne kämpft Kollingers Arbeit gegen das überholte, aber in Teilen der Musikwissenschaft immer noch präsenannte Vorurteil an, dass funktionale Musik einer etwaigen absoluten Musik irgendwie unterlegen sei.

Kollinger zeigt, das Aurics Hinwendung zur Bühnen- und Filmmusik vornehmlich ästhetisch und ethisch begründet ist und nicht etwa einer ökonomischen Notlage entspringt.

Freilich kann Kollingers biographisch-historischer Zugriff wenig zur Theoriebildung beitragen, und der Erkenntnisgewinn verengt sich zu Ungunsten eines strukturellen Verständnisses von Film- und Musikbeziehungen. Trotz ihrer bisweilen etwas umständlichen Sprache gelingt Kollinger ein erhellender Blick auf das französische Kulturleben der 1930er Jahre. Sie erörtert Fragen ökonomischer, ästhetischer und technischer Natur, die im Übergang vom Stumm- zum Tonfilm aufgeworfen wurden und die zum Teil bis heute nicht abschließend beantwortet sind.

(Februar 2020)

Konstantin Jahn

KARL BELLENBERG: Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2019. 556 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit seinem Buch über die Gedichtvertonungen Else Lasker-Schülers, eine Dissertation an der Universität zu Köln, hat Karl Bellenberg eine äußerst umfangreiche Arbeit vorgelegt, die wie keine vergleichbare Monographie zuvor auf einer nahezu vollständigen Erfassung der Vertonungen ihrer Lyrik bis 2018 basiert. Das Ergebnis der Recherchen sind 1.800 Kompositionen von über 400 Komponisten – eine beträchtliche Anzahl, die in einem Werkverzeichnis im vierten Großkapitel des Bandes aufgelistet ist. Dieses Verzeichnis bildet die Grundlage für eine Auswahl an Kompositionen von 30 Komponistinnen und Komponisten, deren Analysen im Mittelpunkt der Arbeit stehen.

Die Monographie ist in fünf Großkapitel gegliedert. Das erste behandelt das lyrische Werk Else Lasker-Schülers unter den Aspekten „Werk, Sprache, Produktion“, wobei vor allem die für die Vertonungen relevante „Metaphorik, Klanglichkeit und Farbigkeit“ analysiert werden. In

einem zweiten Unterkapitel wird die Rezeption des lyrischen Werkes in den verschiedenen Epochen ihres Schaffens und nach ihrem Tod aufgearbeitet, woran sich die Besprechung der wichtigsten Gedichtsammlungen anschließt und auf einige der meistvertonten Gedichte eingegangen wird. Thema des zweiten Großkapitels ist das Corpus der Kompositionen mit Unterkapiteln zur Quellenlage, einer Gesamtdarstellung des Corpus, der Themenfelder der Lyrik sowie ein Vergleich zu Corpora anderer Dichter. Das dritte Großkapitel widmet sich – wie oben erwähnt wurde – den Komponistinnen und Komponisten und deren Vertonungen. Das vierte Großkapitel besteht aus dem Werkverzeichnis, dem sich ein weiteres Anhang-Kapitel anschließt mit einem „Verzeichnis der bibliographisch erfassten Vertonungen“, der „Bezüge zu Werken und Briefen sowie Vertonungen“ und einem Personen- und Sachregister sowie einem umfangreichen Literaturverzeichnis.

Die Erstellung des Werkverzeichnisses bedeutete bereits umfängliche und zeitintensive Recherchen, denen sich der Autor zwischen 2010 und 2018 widmete. Für zukünftige ähnliche Vorhaben ist diesbezüglich das Kapitel zur Quellenlage von Bedeutung, in dem der Autor den Forschungsverlauf und die Quellenbeschaffung darstellt, die im Wesentlichen über das Internet und Korrespondenzen mit Komponisten sowie über die Konsultation von Katalogen von Bibliotheken, Verlagen etc. erfolgte. Konsultiert wurden Online-Kataloge, Nachlässe, Archive, Verwertungsgesellschaften, Musikverlage, Web-Seiten zu Komponisten und Musik-Portale im Web. Die Beschaffung des Notenmaterials erwies sich dabei als äußerst kostenintensiv – daran ist ersichtlich, dass der materielle und zeitliche Aufwand weit über eine gängige Dissertation hinausweisen und es sich um ein Forschungsprojekt handelt, das eigentlich institutionell hätte verankert werden müssen. Umso lobenswerter ist es, dass Karl Bellenberg dieses Projekt in eigener Verantwortung angegangen ist, ohne die anfallenden Kosten zu scheuen.

Das Werkverzeichnis und die folgenden

Register sind vorbildlich gestaltet. Das Verzeichnis ist nach Komponisten alphabetisch geordnet, und aufgenommen sind nicht nur E-Musik, sondern auch Titel aus der U-Musik, in der die Gedichte Else Lasker-Schülers ebenfalls rezipiert wurden (ein ähnliches Phänomen bestand in den 1970er Jahren, z. B. in England mit der Dichtung Edgar Allan Poes, u. a. bei The Alan Parsons Project). Verzeichnet sind alle Komponistinnen und Komponisten mit Lasker-Schüler-Vertonungen bis 2018 mit der – soweit bekannt und möglich – Angabe von Kontaktdaten des Komponisten, Verlagsangaben, Bibliotheksangaben, Nachlassbezeichnungen und Tonaufzeichnungen, so dass eine Konsultation der Werke außerordentlich erleichtert wird. Da Bellenberg selbst ein eigenes umfangreiches Archiv angelegt hat, hat er auch diesen Standort in seinem Werkverzeichnis jeweils angegeben – mit dem Verweis im Vorwort, dass die Werke bei ihm eingesehen bzw. die Tonaufnahmen angehört werden können. Die Werke haben zudem Werkverzeichnis-Nummern, außerdem ist angegeben, wenn ein Werk in der Monographie behandelt ist. Selbstverständlich sind auch die üblichen Werkverzeichnisangaben zu Drucken, Quellen, Widmungen, Uraufführung etc. beigefügt. Im Anschluss an das Werkverzeichnis erfolgt eine chronologische Auflistung der Gedichte mit der Angabe der Themenfelder sowie der Anzahl der Vertonungen. Ein alphabetisches Verzeichnis der Gedichte findet sich erst im nächsten Kapitel als Werkregister, das zugleich auf den Ort in der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Else Lasker-Schülers verweist; die Zahlen sind dabei nicht Seitenzahlen im Band, sondern die laufenden Nummern der Komponisten, so dass es einfach ist, die Kompositionen eines bestimmten Gedichts aufzufinden – ein unabdingbares Instrumentarium für Interpreten und Wissenschaftler. Angeführt sind in diesem Verzeichnis nicht nur Vorlagen zu Lied-, sondern auch zu anderen Vertonungen. Seitenverweise auf die Behandlung im Band finden sich in einem separaten Register.

Im Buch werden das lyrische Werk und die

Vertonungen in getrennten Kapiteln behandelt. Dies ist insofern sinnvoll, als Informationen zu den Gedichtsammlungen und einzelnen Gedichten gegeben werden, die für mehrere Vertonungen des gleichen Textes ihre Gültigkeit besitzen. In den Lyrik-Kapiteln werden Hinweise zu verschiedenen Kontexten – Entstehung, Veröffentlichung, Rezeption, biographische Umstände – sowie Interpretationen einzelner Gedichte gegeben, deren Auswahl sich einerseits nach der Anzahl der Vertonungen, andererseits nach der subjektiven Vorliebe des Autors richtet. In den Gedicht-Interpretationen erfährt man Konkordanzen und Ähnlichkeiten zu anderen Gedichten und insbesondere eine Auslegung der Metaphorik und Symbolik, wobei immer eine Vielschichtigkeit der Interpretation angedeutet ist anstatt einer Festschreibung auf eine Deutung; insofern bieten sie Material für verschiedene musikalische Analysen. Diese sind – bedingt durch die Fülle der Werke – von unterschiedlicher Ausführlichkeit; bezeichnet sind die Kapitel nicht als Werk-, sondern als Komponistenporträts, wenngleich die Vertonungen gegenüber der Biographik, die jeweils am Beginn der Kapitel zusammengefasst wird, im Vordergrund stehen. In den Liedanalysen finden sich viele interessante, anregende und tiefgründige Details, die Sängern und Instrumentalisten Hilfen bei der Interpretation bieten, und Musik- und Literaturwissenschaftlern, jedoch auch einem breiteren musikinteressierten Publikum Aufschlüsse nicht nur zu den Vertonungen, sondern auch zur Lyrik selbst geben und somit zu deren Verständnis beitragen. Dass dabei jedes Porträt für sich steht und eine Zusammenschau oder vielleicht auch Systematisierung von Vertonungen der Lyrik Else Lasker-Schülers nicht erfolgt und auch nicht sinnvoll ist, versteht sich von selbst.

Der Band ist unbestritten ein Standardwerk zur Forschung über Else Lasker-Schüler und zudem ein Supplement-Band der Kritischen Gesamtausgabe der Werke der Dichterin. Das Buch gehört in jede musikwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Bibliothek.

(Dezember 2019)

Elisabeth Schmierer

Oper und Film. Geschichten einer Beziehung. Hrsg. von Arne STOLLBERG, Stephan AHRENS, Jörg KÖNIGSDORF und Stefan WILLER. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 254 S., Abb., Nbsp.

Anlässlich eines Symposions zur gefeierten Aufführung von Erich Wolfgang Korngolds *Wunder der Heliane* in Berlin 2018 soll im vorliegenden Sammelband – vereinfacht gesprochen – ein zu definierendes „Opernhafes“ im Bezug zum Filmischen gesetzt werden. Mit Korngold selbst beschäftigen sich nur zwei Essays und ein Interview.

Janina Müller wagt den theoretischen Zugriff auf mögliche Erscheinungsformen des Opernhafes im Film. Sie folgt der Systematik Irina Rajewskys, wenn sie zwischen diskursiv simulierenden und faktisch reproduzierenden Bezügen (vgl. S. 18) unterscheidet. Opernhafes faktisch zu reproduzieren, heißt hier, konkrete Opernszenen in Diegese oder Soundtrack einzufügen. Der simulierende Bezug dagegen integriert strukturell das „Opernhafte“. Jenes zunächst recht vage Opernhafte – das durch Müllers Beispiele jedoch an Kontur gewinnt – wirkt als ein Stilisierungsfilter, der es ermöglicht u. a. die Zeitstruktur des Films zu manipulieren. Wenn Zeitlupenaufnahmen die Tableaux der Grand opéra evozieren oder der Kontrast von langsamen Ereignistempi und heftigen Affektbewegungen die Zeit wie in der Arie „festhält“, entstehen „dramatische Resonanzen“ (S. 20).

Volker Mertens bescheinigt in seinen Analysen Puccini eine „kinematographisch informierte Opernmusik“ (S. 68). Er stützt Müllers theoretischen Entwurf, nur verlaufen hier die Kraftlinien mehr vom Film zur Oper. Mertens rekurriert auf Richard Wagner, dessen Drama Techniken wie Zoom, Schnitt, Close up etc. vorweggenommen und somit prä-filmisch Filmtechniken realisiert habe (vgl. S. 51). Puccini habe dann vom Filmischen angeregt eine neue musikalische und szenische Haltung zu Perspektive, Zoom, Zeitraffer und Zeit-

lupe entwickelt. Demnach nehmen Puccinis Opern Strukturen des Stummfilms vorweg oder entwickeln sie parallel (vgl. S. 59).

Während jene Beiträge an einer gewissen Theoriebildung interessiert sind, trägt Norbert Abels' Geschichte der Fernsehoper bisweilen polemische Züge. Doch zeigt er – hierbei der Einschätzung Ernst Kreneks folgend –, dass die in den 1950er Jahren so verheißungsvoll beginnende originäre TV-Oper „neue Dimensionen in den musikdramatischen Raum“ (S. 73) fügen konnte. Im Gegensatz zur Abfilmung könne die genuine Fernsehoper perspektivisch erzählen, die Dichotomie von hoher und trivialer Kunst hinterfragen und einen demokratisierten Zugang zur Oper ermöglichen. Mittlerweile aber erschöpfe sich das veraltete Medium darin, Vorführungen großer Opernhäuser ohne Entwicklung einer eigenen Ästhetik abzufilmen.

Uta Felten vergleicht die unterschiedlichen Wahrnehmungsraster von gefilmter Opernaufführung und originärer Fernsehoper mittels der *Don-Giovanni*-Inszenierungen Luc Bondys bzw. Peter Sellars'. Sie zeigt, dass Bondys Aufzeichnung Inszenierungsrituale der Oper vom Tableau vivant zur Schäferdichtung einfach ins TV überträgt. So lässt sich inszenatorisch wie inhaltlich den ästhetischen und ethischen Werten und Deutungen des Settecento wenig hinzuzufügen. Sellars dagegen, der mit den Mitteln, Inszenierungen und Codes des Fernsehens arbeitet, ermöglicht strukturelle und inhaltliche Neu- und Mehrfachcodierungen der Mozart-Oper.

Immacolata Amodeo sucht und findet das Opernhafte in Fellinis *E la nave va*. Fellini gelingt es, in der Opulenz der Ausstattung, der Technik und der Stilmittel, den Wesensgehalt der Oper in das Medium Film zu überführen: Der Film wird im wahrsten Sinne des Wortes „melodrammatico“. Wenn Schönheitssucht, Manieriertheit und Gekünsteltes mit der utopischen „Sphäre edler Gefühle und Leidenschaften“ (S. 103) ausbalanciert werden, wird in *E la nave va* die Oper selbst – als Thema, als Dispositiv und als Medium – zur Protagonis-

tin und zur eigenen Parodie. Amodeo gelingt hier ein wirklicher Zugriff auf das von Müller theoretisch entwickelte „Opernhafte“.

Dirk Naguschewski analysiert mit *Karmen Gei* und *U-Carmen e-Khayelitsha* zwei afrikanische Verfilmungen der Bizet-Oper *Carmen*. Der *Carmen*-Stoff wird und wurde in Europa meist als Herausforderung durch das „Fremde“ und / oder durch die Sinnlichkeit der fremden Frau gelesen. Wie kaum ein anderer moderner Text, speist sich Carmens Erfolg aus Rasse- und Genderdiskursen. Die Verfilmungen dekonstruieren den neuzeitlichen Mythos, wenn sie ihn im nicht-europäischen Kontext afrikanisieren. So liest *Karmen Gei* das Fremde und das sinnlich Herausfordernde als lesbisches Begehren queer. Im moralisch konservativen Senegal ist dies ein provokantes Unternehmen und bezeugt die Produktivität des *Carmen*-Stoffes, der „komplexen Übertragungsverhältnis(en)“ (S. 122) unterliegt.

Anhand der Verfilmung von Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* und Kurt Weills Oper *Royal Palace* präsentiert Panja Mücke produktive Diskurse zwischen Oper und Film in den 1920er Jahren. Während die Strauss-Verfilmung auf die Nobilitierung des Films beim bürgerlichen Opernpublikum setzt, sucht Weill ein großstädtisches Publikum, das an Cabaret, Revue, Jazz und eben Film gewöhnt ist, an die Oper heranzuführen. Mücke demonstriert, wie *Der Rosenkavalier* durch Collagieren der Opernpartitur zu einem Stummfilm mit quasi genuiner Originalkomposition umgearbeitet wird, während Weill durch den Einbezug eines Films seiner Oper eine Art „Event-Charakter“ verleiht.

Leider sind die Ausführungen zu Erich Wolfgang Korngold, der ja den Anlass für den Sammelband lieferte, im Bezug auf die Synergie von Oper- und Film recht unergiebig. Arne Stollberg wirft die Frage auf, ob der Film an sich durch den Einfluss Korngolds opernhafter geworden sei. Leider verfolgt er diese Fragestellung nicht weiter, sondern sucht Korngolds Oper *Das Wunder der Heliane* gegen den Vorwurf einer „abgestandene(n) Romantik“

(S. 140) zu verteidigen. Er deutet die Oper als Mysterienspiel und koppelt sie an Fritz Langs *Metropolis* und an Max Reinhardts Massenszenierung *Das Mirakel*. Er will Korngold so als „zeitgemäß“ rehabilitieren. Dabei verliert Stollberg trotz interessanter Ausführungen zum katholischen Eros und zur Mechanik des Begehrens das Filmische und Filmmusikalische aus dem Blick. Auch Stephan Ahrens will Korngold gegen diverse Vorwürfe verteidigen, wenn er dessen Filmmusiken als Opern für die Leinwand definiert. Dabei verliert er sich in langatmigen Inhaltsangaben diverser Filme und deutet – letztlich recht beliebig – Filmcharaktere als Stellvertreter von Entitäten wie Kino, Film, Oper und Musik, die in ihren Handlungsmustern die strukturellen Kämpfe jener Medien ausfechten würden.

Dagegen zeichnet David Roesner ein hervorragendes Panorama zeitgenössischen Musiktheaters und seiner intermedialen Inszenierungen, wo das Wechselspiel von Musiktheater und audiovisuellen Medien produktiv wird. Filme werden hier zum Ausgangsmaterial von Opernproduktionen, Projektionen ermöglichen tief gestaffelte „Mises en abyme“ oder werden in abstrakten Szenographien selbst zu Protagonisten. Wenn der Film szenisch wird, kann das Verhältnis von Präsenz und Absenz, von Immersion und Ausstellung der Gemachtheit vermessen werden. Roesner zeigt, dass hier eine Kunstästhetik, in der „nicht ein Element das andere bereits deutet und erklärt“ (S. 193), mit den potentiellen Verschmelzungen des Gesamtkunstwerks konfrontiert wird. Im abschließenden Interview erläutert Götz Filenius kamera- und produktionstechnische Perspektiven bei der TV-Aufzeichnung von Opern. Das Transkript einer Podiumsdiskussion liefert gewisse Einblicke vornehmlich ins dramaturgische Denken Volker Schlöndorffs.

Leider kratzen – trotz aller musikwissenschaftlichen Expertise und der Vielfalt der Perspektiven – die meisten Beiträge nur an der Oberfläche der Thematik. Dies ist vornehmlich der mangelnden filmwissenschaftlichen und -theoretischen Tiefe geschuldet. Bisweilen

werden recht abgestandene Debatten – wie die (unnötige) ästhetische Verteidigung der Filmmusik an sich – aufgewärmt, während der Thematik angemessene Blickwinkel vom Expanded Cinema zur Screen Practice keinerlei Berücksichtigung finden.

(Februar 2020)

Konstantin Jahn

CHRISTIANE SIBILLE: „Harmony must dominate the world“. Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bern: Diplomatische Dokumente der Schweiz 2016. 262 S., Abb., Tab. (Quaderni di Dodis. Band 6.)

Allein schon der Umschlagillustration wegen lohnt es sich, den Band zur Hand zu nehmen: Nördlich-grau, östlich-tundrafarben und südlich-karminrot winden sich baumstammförmige „nationale Schulen“ umeinander, versehen mit Namensschildchen von „Grieg“ bis „Albéniz“. Markant und wettergerbt erhebt sich der Stamm „Wagner“, dicht daneben reckt sich ein etwas schlankerer namens „Brahms“ in die Höhe und rechts davon ein weiteres imposantes Exemplar namens „C. Franck“. Hoch oben in der Baumkrone verschlingen sich etliche, aber keineswegs alle dieser Stämme zu einem chamäleonartigen „Cosmopolitisme musical“.

Vergeblich sucht man im Buch selbst einen Kommentar zu diesem (nach 1915 zu datierenden) „Arbre généalogique de l’art musical“ von Alexandre Dénéréaz. Nichtsdestotrotz ist die Abbildung von hohem Symbolwert für Christiane Sibilles 2014 abgeschlossene Heidelberger Dissertation, sowohl was den internationalen Blick auf „nationale“ Musik(en) angeht als auch – auf der Meta-Ebene – hinsichtlich ihres umfassenden Zugriffs und ihrer vielschichtig verflochtenen Themenbereiche. Im Mittelpunkt steht eine Reihe von Organisationen, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die internationale Zusammenarbeit im Zeichen der Musik auf die Fahnen geschrieben haben. Dies sind neben

der *Internationalen Musikgesellschaft* (IMG), der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) und der *International Composers’ League* auch diverse Instanzen, die zum komplexen Geflecht der Völkerbunds-Organisationen gehören, darunter etwa die *Commission internationale des arts populaires*.

Sibilles Arbeit, im Heidelberger Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ entstanden, versteht sich als transnationaler Beitrag zur Geschichts- und zur Musikwissenschaft gleichermaßen und ist methodisch verankert in der Geschichte der internationalen Beziehungen. Für das Fach Musikwissenschaft leistet die Arbeit einen Grundsatzbeitrag zur Frage, wie man die von den Akteuren proklamierte Internationalität von Organisationen und die dazugehörigen Vorstellungen der internationalen Rolle von Musik aus einem transnationalen Blickwinkel untersuchen kann. Hierfür bietet das konzentrierte Einleitungskapitel eine konsequent argumentierende Basis. Der hilfreiche Literaturbericht zu neueren Ansätzen aus der Geschichtswissenschaft ist besonders hervorzuheben.

Gerade durch die transnationale Perspektive bekommt es Sibille im Zuge der Untersuchung mit diversen Strategien nationaler Bedeutungszuschreibung an Musik zu tun. Ihre Zielsetzung macht es außerdem notwendig, diverse disziplinäre Felder abzudecken, so dass die Arbeit auf knappem Raum auf so unterschiedliche Gegenstände zu sprechen kommt wie auf estnisch-finnische „Runenmelodien“, „ferndirigierte“, vom Rundfunk übertragene Konzerte, Ethnologenkongresse, UNESCO-Korrespondenzdossiers oder den Kairoer *Congrès de musique arabe* von 1932, für den Sibille die Mechanismen der Aneignung europäischer Methoden (angereist waren u. a. Johannes Wolf, Ernst von Hornbostel und Alois Hába) zur Legitimation eines arabischen kulturellen Selbstbewusstseins nachzeichnet.

Es ist der Autorin bewusst, dass sie jeweils die Expertise für die Einzelphänomene nur in pragmatischen Grenzen und in Relation zum Quellenmaterial erwerben kann. Jedes einzelne

Phänomen, die Hintergründe jedes einzelnen Akteurs können sicherlich in Tiefenbohrungen weiter erforscht werden. Hierzu stellt die Arbeit vielfältige Ausgangspunkte bereit. Zur angemessenen Würdigung der Arbeit muss auch darauf hingewiesen werden, dass Entstehung und Drucklegung noch vor die jüngst in großer Zahl erschienenen Forschungen zur Gründungsphase der europäischen Musikwissenschaftslandschaft im frühen 20. Jahrhundert zurückreichen. Dies macht verständlich, warum in diesem Zuge ans Licht gekommene Quellen wie z. B. die Breitkopf-Akten zur IMG im Sächsischen Staatsarchiv noch keine Berücksichtigung finden. Der Anregungsqualität der Arbeit tut dies keinen Abbruch.

Sibille stellt anhand eines umfangreichen, jeweils auf die Besonderheiten der einzelnen Gegenstände zugeschnittenen Quellenfundus dar, welche Rolle die jeweiligen Akteure der Musik im Spannungsfeld zwischen nationalen und internationalen Merkmalen und Werten zuweisen, mit welchen Motiven sie dies tun und welche erwünschten und weniger erwünschten Folgen dies hat. Eine Pointe der Arbeit besteht in der Kopplung des institutionsbezogenen Ansatzes mit Aspekten der Mediengeschichte, die sich, wie Sibille zeigt, auf mehrere der Organisationen auswirkt, z. B. auf die Neuausrichtung der IGM 1904 nach dem Photophonographen-Skandal.

Insgesamt ist es beeindruckend, wie Sibille die unterschiedlichen Positionen, Akteure und Musikdefinitionen mit Hilfe eines rautenförmigen Rasters (Standardisierung vs. Politisierung / national vs. international) strukturell bündelt und daraus im Fazit – dann unter Flexibilisierung ihrer eigenen analytischen Kategorien – weiterführende Fragen und Hypothesen entwickelt. Last not least dekonstruiert Sibille pointiert und interdisziplinär anschlussfähig die bis heute gern vertretene Hypothese von Musik als „universellem und völkerverständigendem Phänomen“ als ein dezidiert „westliches und überaus standardisiertes Konzept“ (S. 225).

(Februar 2020)

Signe Rotter-Broman

MAREN HAFFKE: Archäologie der Tastatur. Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink 2019. 348 S., Abb., Nbsp.

„Medien zu verstehen, ist eine Unmöglichkeit, weil gerade umgekehrt die jeweils herrschenden Nachrichtentechniken alles Verstehen fernsteuern und seine Illusionen hervorrufen.“ So raunte der Mediendiskurstifter Friedrich Kittler und gründete trotz dieses scharfen Diktums so etwas wie eine Wissenschaft, die sich anschickte, doch genau dieses zu versuchen – Medien zu verstehen. Jetzt, nur wenige Jahre nach seinem Tod, ist das Enfant terrible der Geisteswissenschaften längst kanonisch genug geworden, um selbst thematisch befragt zu werden, wie etwa in der Studie *Archäologie der Tastatur* von Maren Haffke.

Das titelgebende vollmundige Versprechen einer ganzen (Medien-)Archäologie wird allerdings bereits auf der zweiten Seite der Einleitung relativiert – zu einer Untersuchung der Möglichkeit einer solchen. Nur die Möglichkeit, weil die Arbeit sich durchaus als in einer Schusslinie des Kittler'schen Projekts sieht, sich eben an ihm abarbeitet und deswegen unter dem grundlegenden einschränkenden Problem steht, welches Kittler selbst im Zitat oben aufgeworfen hat. Epistemologische Beobachtungen – und darum handelt es sich bei der vorliegenden Studie – sind nämlich immer von der Myopie des eigenen Epistems infiziert, nur von Rändern und Säumen ist Beobachten – nach Foucault – möglich.

Das Projekt der medienwissenschaftlichen Arbeit von Maren Haffke besteht zum Einen aus eben jenem Versuch einer (Medien-)Archäologie der Tastatur als Instrument, einem medienepistemologischen Nachspüren nach jenen Momenten und Umbrüchen in der Historie der Tasteninstrumente, zum Anderen aus einer Wiedereinführung dieses epistemischen Wissens in die Theorie des Medienepistemologen Kittler, sozusagen mit Kittler in Kittler und über Kittler, dessen

Theorie sich so im besten Falle an den Strukturen der Theorie messen lassen muss, die er maßgeblich mitverantwortete – als so etwas wie einer „intellectual history“. Dass dabei auch ein musikwissenschaftliches Interesse innerhalb des Projektes besteht, bleibt allein schon aufgrund des Gegenstands, den die Studie fokussiert – der Tastatur. Darüber hinaus versucht sich die Studie an einer Nachzeichnung der Verschränkung der intellektuellen Projekte Kittlers mit denen des Musikwissenschaftlers Wolfgang Scherer, deren langjährige Zusammenarbeit und gegenseitige Bezugnahme sich im Versprechen, ja der utopischen Halluzination originärer Klanglichkeit und Materialität und deren diskreditierter Schwundstufe in der symbolischen Aufzeichnung und Diskretisierung durch die Notenschrift und die „Anschreibung“ dieser qua Tastatur treffen.

Der musikwissenschaftlich interessante Hauptteil der Arbeit liegt – so könnte man sagen – im musikmedienarchäologischen Projekt des Versuchs einer Archäologie der Tastatur und der sie umgebenden, möglich machenden und ihr folgenden Episteme. Haffke präzisiert hierbei methodisch das epistemologisch-theoretische Gerüst im Gefolge Foucaults und Kittlers mit härteren medienarchäologischen Ansätzen wie denen von Wolfgang Ernst oder dem Ernst-Schüler Shintaro Miyazaki. Heraus kommt dabei eine Nach- und Umzeichnung der Historiographie von Notenschrift und Tastatur, eine Alternativgeschichte der Verstrickung und Verschränkung von musikalischer Theorie und Praxis.

Historische „Umschlagpunkte“ für die Autorin sind hierbei das 14. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Tastatur als musikalisches „Interface“, aber auch die gleichzeitige Entwicklung von Räderuhren als Zeitmessungs- und Diskretisierungsmöglichkeiten, die mit der Entwicklung der Mensuralnotenschrift zusammenfällt und vorhergehenden Wissensimport wie das Ziffernstellsystem integriert und mit den ersten Musikautomaten eine Operationalisierung von Musik erlaubt,

mit begleitender Verschiebung weg von antiken Proportionsvorstellungen bei Tonzusammenhängen. Eine weitere Großsäur identifiziert die Autorin um 1600 – das schlüssige Argument ist hierbei die Parallelisierung musiktheoretischer Entwicklungen wie der Übergang von Proportionsparadigmen hin zu einer mathematischen und kombinatorischen Ordnung von Stellen und deren mögliche materielle Implementierung in Tastaturen mit Foucaults epistemologischem Befund einer Reorganisation des Wissens um 1600. Haffkes „Alternativ“-Historie ist dabei vielleicht nicht so alternativ wie behauptet, verschaltet sie nämlich vor allem bereits zugängliche Quellen und Theorien, aber sie ist produktiv und instruktiv in eben dieser Zusammenführung.

Besonders hinzuweisen ist auf Haffkes gelungenen Versuch, die Historie der Notation und der Tasteninstrumente perspektivisch einzugliedern in so etwas wie eine Vorgeschichte der Digitalisierung, ein Projekt, das sich etwa als musikalische Fußnote zu den Arbeiten Sibylle Krämers verstehen könnte. Die medien-theoretische Debatte von Kittlers und Scherers Thesen, die sich an Haffkes Versuch einer Medienarchäologie der Tastatur anschließt, trifft dann vielleicht nur noch binnenmedienwissenschaftliches Erkenntnisinteresse – was nicht als Kritik verstanden werden soll –, die Arbeit versteht sich dezidiert als Beitrag zu medienwissenschaftlichen Debatten. Hier wird vor allem Kittler- und Scherer-Philologie betrieben. Kittler als Befragter und Kritiker der Geisteswissenschaften, sein materialistischer Widerspruch auch gegen die Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft, sein berühmt gewordener Versuch einer Geistesausreibung aus den Geisteswissenschaften, sein anti-anthropozentrisches Projekt gegen die Hermeneutik entbirgt sich dabei als löchrig. Es bleibt geplagt und heimgesucht von den Geistern, die es auszutreiben suchte. Seine polare und emphatische Bevorzugung der Kontinuität und des Rauschens erweist sich bei exakterer Untersuchung als in seiner Binnenlogik brüchig. Medienarchäologie wird hier in der Tat zum

produktiven Instrument der Befragung von Medienarchäologie selbst.

Als abschließende Frage und vielleicht Lücke in der Argumentation bleibt jedoch die Insistenz auf der Frage nach der Zeitlichkeit. Zwar identifiziert die Autorin zurecht Zeit als zentrale Kategorie der Prozessualität des Digitalen, die eben auch die Frage nach Notenschrift und Tastatur tangiert, aber die operative Zeitlichkeit von Tönen bleibt doch die Crux von Notenschrift. Wo der Computer die „Clock“ als diktatorischen Taktgeber, eben im Sinne der von Haffke zitierten „Algorhythmik“ von Miyazaki hat, verbleibt dem

menschlichen musikalischen Notenleser und Tastendrucker entweder die zeitlich doch relativ ungenaue Interpretation von Notenwerten und schriftlichen Angaben wie Allegro, oder aber der Rückgriff auf noch ein anderes zeitliches Gerät, das sich ebenfalls in den symbolischen Notentext einschleicht, ohne Notentext zu sein: Das Metronom, das leider völlig unerwähnt bleibt. Die ebenfalls mehrfach im Text angeführten Musikmaschinen jedenfalls lösen dieses Problem übrigens auch nicht symbolisch, sondern real-materiell – etwa mit Fliehkraftreglern.

(Februar 2020)

Jan Claas van Treeck

Die im Jahre 2019 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Melissa Hauschild (Münster)

Nachträge 2014

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musik.* Carola Bebermeier: Celeste Coltellini (1760–1828): Lebensbilder einer Sängerin und Malerin. □ Till Knipper: Mikrotonale Komposition und Interpretation am Beispiel der Musik von Klaus Huber: Fallstudien und Experimente. □ Ina Bharati Knoth: Paul Hindemiths Kompositionsprozess *Die Harmonie der Welt*: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung. □ Ingo Roden: Auswirkungen des Instrumentallernens auf kognitive Fähigkeiten von Grundschulkindern – Ein längsschnittlicher Kontrollgruppenvergleich. □ Thomas Schopp: Eine Klanggeschichte der Diskjockey-Show im US-Amerikanischen Radio von 1930 bis 1970.

Nachträge 2017

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musik.* Roberto Reale: Ele-

mente der Klage in George Enescus Oper *Edipe*.

Nachträge 2018

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musik.* Samuel Campos: Praktiken und Subjektivierung. Zur musikpädagogischen Relevanz praktiken- und subjekttheoretischer Ansätze.

Salzburg. *Universität Mozarteum, Musikpädagogik.* Jörg Maria Ortwein: Das Konstrukt der Community of Practice in seiner Bedeutung für die Hochschuldidaktik an Musikhochschulen aus der Perspektive von Studierenden. □ Helmut Schaumberger: Professionalisierung von Kinder- und Jugendchorleitern.

Schloss Thurnau. *Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth.* Melanie Fritsch: Video@Audio. Ansatz zu einer (Video)Game Performance Theorie. □ Sarah Mauksch: Architektur, Raum und Musik im

Spannungsfeld von Klangkunst. □ Dimitra Will: „Versöhnende Geisterstimme aus höheren Welten“. Untersuchungen zum Alt-Diskurs des 19. Jahrhunderts.

Dissertationen 2019

Basel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Barbara Schingnitz: Briefwechsel Anton Webern und Minna Webern – Hildegard Jone und Josef Humplik. Korrespondenz 1926–1949.

Berlin. *Humboldt-Universität, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Fachgebiet Musikwissenschaft.* Christopher Li: George Harrison und die Komplementarität von „Ost“ und „West“. Ein biographischer Versuch.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik.* Christian Breternitz: Berliner Blechblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert. □ Christina Dörfling: Der Schwingkreis. Schaltungsgeschichte(n) an den Rändern von Musik und Medien. □ Eva Erben: Berühre den Himmel – Die Musikpädagogin Frieda Loebenstein (1888–1968). □ Susanne Heiter: Animalische Klänge? Über die Grenzen zwischen Natur und Kultur in der Musik nach 1950. □ Andrea Klitzing: Von Höhenflug und Höllenfahrt, Formen der instrumentalen Reduktion von W. A. Mozarts „Don Giovanni“ zwischen 1787 und 1856 und deren Auswirkung auf den Erfolg der Oper in den deutschsprachigen Musikzentren.

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Katrin Bock: Die Philharmonische Gesellschaft Bremen zwischen bürgerlicher Identität und musikalischer Profession – Geschichte einer Konzertgesellschaft im 19. Jahrhundert. □ Christian Kämpf: Der neue Schauer. Über das Phantastische der musikalischen Romantik.

Detmold/Paderborn. *Hochschule für Musik, Musikwissenschaftliches Seminar.* Rüdiger Josef Herrmann: Zur Faktur und Funktion der szenischen Chorsätze in den Bühnenwerken

des jungen Mozart (bis 1781). □ Andreas Fukerider: Ein sine qua non der Werksästhetik. Konzepte ästhetischer Ganzheit im deutschsprachigen Musikschritttum des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Sven Schwannberger: Studio & amore. Die Gesangskunst des 17. Jahrhunderts in deutschen und italienischen Quellen.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Institut für Musikwissenschaft.* Jovan de Mattos Caitano: Intercultural Perspectives in the International Summer courses for New Music: The Internationales Musikinstitut Darmstadt in the context of exchanges with Latin America, Africa, USSR, Oceania and Asia.

Eichstätt-Ingolstadt. *Katholische Universität, Professur für Musikwissenschaft.* Marion Enghart: „Saffo“ – Johann Simon Mayrs erster Erfolg einer Opera seria am Teatro La Fenice in Venedig. Studie zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte und erste historisch-kritische Edition.

Essen. *Folkwang Universität der Künste, Fach Musikwissenschaft.* Christina Thomas: Robert Schumann opp. 55, 59, 67, 75, 145 und 146 – eine historisch-kritische Edition.

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Alexander Grün: *Le Roi Carotte.* Faktur und Wirkung einer Partitur Jacques Offenbachs. □ Julia Jung: Stimmungen weben. Eine philosophisch-empirische Unterrichtsbetrachtung zur Entwicklung des Konzepts des atmosphärischen Vermögens für die Lehrerbildung. □ Anatol Riemer: Ausgangspunkt Rheinnixen. Untersuchungen zur Kompositionstechnik Jacques Offenbachs.

Fribourg. *Département für Musikwissenschaft.* Sylvie Noreau: « Chantons, enfants de l'Helvétie ! ». Identité culturelle et idéaux pédagogiques dans le recueil *Chante, Jeunesse !* (1923–1944).

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Hannes Dufek: Die Geburt des Wun-

ders aus dem Geist der neuen Musik: Utopische Potenziale in gegenwärtigem Musikschaffen. □ Susanne Fröhlich: The new potential of a recorder in the 21st century. □ Susanne Höhs: Das österreichische Kompetenzmodell für Musikerziehung im Fokus der Erreichbarkeit. Ein Unterrichtsforschungsprojekt mit Testdesign für die 8. Schulstufe. □ Elisabeth Kappel: Biographisch-musikalische Studien zu Arnold Schönbergs Schülerinnen. □ Renate Margareta Koch: Rezeptionen von Broadway-Musicals im Österreich der Nachkriegszeit. „Kiss Me, Kate“ – „My Fair Lady“ – „West Side Story“ – „Hello, Dolly!“ in den 1950er und 1960er Jahren als Produktionen auf österreichischen Bühnen. □ Harald Matjasschitz: Jazzposaunisten in Österreich. Gene-se des Jazzmusizierens auf der Posaune bis 1975 mit biographischen Beschreibungen, Improvisations- und Stilanalysen. □ Babak Nikzat: Constructing identity through revaluation of local musical traditions: A case study of bandari music.

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater.* Simon Kannenberg: Joachim Raff und Hans von Bülow. Porträt einer Musikerfreundschaft. Briefedition. □ Alexander Schubert: Switching Worlds. Post-digitale Perspektiven.

Hamburg. *Institut für Historische Musikwissenschaft.* Janine Droese: Die Musik der Engel in ihrer Bedeutung für Musik und Musikanschauung des 13. bis 16. Jahrhunderts. □ Regina Fröhlich: Unternehmerorchester und ihre Reisen. Lebenswelt – Wirkungsorte – Kulturtransfer. □ Florian Lipp: Punk, New Wave und die Folgen im letzten Jahrzehnt der DDR. Akteure – Konfliktfelder – musikalische Praxis.

Heidelberg. *Ruprecht-Karls-Universität, Musikwissenschaftliches Seminar.* Bei Peng: Musik als Harmonie von Himmel und Erde. Zhū Zāiyù (1536–1611) und seine Musiktheorie. □ Clara Samonà: Ein kreisender Monolog über Kafka: Salvatore Sciarrinos „La porta della legge. Quasi un monologo

circolare“ und seine Rezeption in Deutschland. □ Wolfgang Schultz: „Das ‚Eine‘ (ist) das Ganze, im Werden“. Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen. □ Susanne Werger: Le Caractère destructeur dans l'Art: Manifestes, Musiques et Performance autour des deux conflits mondiaux (Der destruktive Charakter in der Kunst: Manifeste, Musik und Performance um die Weltkriege).

Koblenz/Landau. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Fach Musikwissenschaft.* Susanne Cox: Das Skizzenbuch „Engelmann“ – Untersuchungen zu Skizzen Beethovens aus dem Frühjahr 1823. □ Michael Klevenhaus: Ludwig Mòr nan Òran: Die gälischen Vorlagen der schottischen Lied-Bearbeitungen Ludwig van Beethovens.

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz, Institut für Historische Musikwissenschaft.* Maria Luisa Baroni: Saverio Valente: Lehrer, Theoretiker, Komponist. □ Henrike Rost: Gebrauch in Geselligkeit: Musik-Stammbücher des 19. Jahrhunderts. Die Alben der Familie Moscheles im Kontext einer europäischen Erinnerungspraxis. □ Philip Stade: YouTube vs. GEMA. Hegemoniale Strategien in Onlinediskursen zu Musik und Urheberrecht im digitalen Kapitalismus.

Köln. *Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Institut.* Karl Bellenberg: Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartoldy“.* Cecilia Lorena Barrios Bulling: Interaktives musikalisches Lernen und Möglichkeiten der Realisierung in der Grundschule unter Beachtung deutscher Bildungskonzeptionen. □ Anna Unger-Rudroff: Bewegung zu Musik und musikalische Begriffsbildung. Leibphänomenologische Perspektiven auf die Annäherung von Kindern an Musik.

Lüneburg. *Leuphana Universität, Institut für Kunst, Musik und ihre Vermittlung.* Melanie

Platscheck: Suchtgenese und Selbstkonzept: Rekonstruktion individueller Entwicklungsverläufe heroinabhängiger Musiker.

Mainz. *Johannes-Gutenberg-Universität, Hochschule für Musik, Abteilung Musiktheorie.* Matthias Ningel: Lord Berners' Lieder. Eine texttheoretische Untersuchung.

Mannheim. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Kathrin Zirbs: Gegenwart und Tradition – Hans Werner Henzes Bühnenwerke und die klassizistische Moderne.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Fach Musikwissenschaft.* Christoph Teichner: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Ignaz Franz von Beekes.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Fach Musikpädagogik.* Alicia de Banffy-Hall: The Development of Community Music in Munich. □ Iva Nežić-Schwob: Motivationscharakteristika in der Instrumentalpädagogik. Eine empirische und konzeptionelle Untersuchung zur Elly Basic-Methode.

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musik.* Hani Alkhatib: Diversification of Jordanian Music Culture in the Early 21st Century and Important Changes in the New Musical Groups. □ Heike Frey: Jenseits von Lili Marleen. Künstlerinnen in der Truppenbetreuung im Zweiten Weltkrieg. □ Dieter Nolden: Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Eine Schülerin von Franz Liszt. □ Anastasia Waken-gut: The Role of Popular Music Forms in the Construction of Cultural Identities in Post-Soviet Belarus: Discourses and Practices of Young Belarusians.

Paderborn. *Institut für Begabungsforschung in der Musik.* Andreas Heye: Mehrfachbelastung in der Ausbildung musikalisch besonders begabter Jugendlicher.

Regensburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Theresa Henkel: Carl Banck und die Musik-kritik in Dresden von 1846–1889.

Schloss Thurnau. *Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth.* Silvia Bier: Die Synthese der Künste in der Tragédie en musique Lullys am Beispiel Bellérophon (1679).

Siegen. *Fakultät II: Musik.* Reinhard Kopanski: Alles ironisch? – Der Nationalsozialismus in der Musik der Schwarzen Szene.

Tübingen. *Eberhard Karls Universität, Musikwissenschaftliches Institut.* Waltraut Anna Lach: Die Operneinakter *La Lotta d'Hercole con Acheloo* und *Baccanali* von Agostino Stefani. □ Rafael Renniecke: Erinnerungspoe-tik. Berlioz und die *Ranz des vaches*-Rezeption im 19. Jahrhundert.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Julia Ackermann: Zwischen Vorstadt-bühne, Hoftheater- und Nationalsingspiel: Die Opéra comique in Wien 1768–1783. □ Nežić Melike Atalay: Women Composers' Creative Conditions Before and During the Turkish Republic. □ Wendelin Bitzan: The Sonata as an Ageless Principle. Nikolai Medtner's Early Piano Sonatas: Analytic Studies on their Genesis, Style and Compositional Technique. □ Dietmar Hellmich: Maschinen-Musik am Beispiel von Max Brand, Fritz Heinrich Klein und Edmund Meisel. □ Christiane Maria Hornbacher: Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt. Distribution und Transformation von Instrumentalmusik 1755–1780. □ Teresa Pickavé: Die Flöte in Wien 1780–1821: Liebhaber-, Orchester- und Virtuoseninstrument. □ Alexandra Türk-Espitalier: The effect of expiratory muscle strength training on the performance of trumpet players.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Barbara Babić: Between the Sacred and the Profane: Biblical Melodrama in Paris and Vienna, 1800–1820.

Wuppertal. *Bergische Universität, Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften, Musikpädagogik.* Nicole Bringezu: Rezeption und Konstruktion: Aspekte wissenschaftlicher

Legitimation musikästhetischer Kommunikation am Beispiel Krzystof Pendereckis.

Würzburg. *Institut für Musikforschung.* Lisa Herrmann-Fertig: Jesuita cantat! „Musik“ in der interkulturellen Kommunikation jesuitischer Mission in Südindien während des späten 17. und 18. Jahrhunderts. □ Kristin Hoefener: Untersuchungen zu Ursprung, Entwicklung und Verbreitung von Offizienzyklen zu Ehren der Heiligen Kölner Jungfrauen. Kulturgeschichte als Musikgeschichte.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Imre Bogyó: „Vom Mythos zum Kulturgenuss“: Metamorphose und Diversifikation der Blasmusik. □ Esmá Cerkovnik: „... et nos immutabimur“ – Music and Conversion in Rome in the First Half of the 17th Century. □ Iris Eggenschwiler: Beethoven und Haydn. □ Cédric Güggi: „Unbedingter

Werktreue verpflichtet“. Der Dirigent Paul Klecki (1900–1973). □ Sophia Gustorff: Beethoven als Briefschreiber. □ Mario Pinggera: Musik und Kirche unter dem Einfluss der nationalsozialistischen Diktatur in Südtirol. Musik und Volksfrömmigkeit im Spannungsfeld einer Diktatur. □ Christine Roth: Traditionsbindungen in der lutherischen Musikkultur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. □ Franziska Marie Sagner: Der Musikbegriff des späten Hindemith. Universalität im Zeichen von Tradition.

Habilitationen 2019

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Michael Meyer: Moderne als Geschichtsvergewisserung: Musik und Vergangenheit in Wien um 1900.

Eingegangene Schriften

Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute. Hrsg. v. Thomas GARTMANN und Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2019. 537 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikforschung der Hochschulen der Künste Bern. Band 14.)

NIKOLAUS BRASS: Texte. Gespräche, Essays, Werkkommentare. Mainz: Schott Music 2019. 273 S., Abb. (Edition Neue Zeitschrift für Musik.)

ANNA FORTUNOVA: Russische Musikkultur im Berlin der Weimarer Republik. Eine multiperspektivische Analyse. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 351 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 105.)

Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682–1715). Musique et spectacles. Hrsg. von Anne-Madeleine GOULET, unter Mitarbeit von Rémy CAMPOS, Mathieu da VINHA und Jean DURON. Turnhout, Bre-

pols 2019. 446 S., Abb., Nbsp., Tab. (Collection „Épitome musical“.)

„Gesammet und ans Licht gestellt“. Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Dirk NIEFANGER und Dirk ROSE. Hildesheim u. a.: Olms 2019. 325 S., Abb., Tab. (Germanistische Texte und Studien. Band 102.)

ULRIKE HARTUNG: Postdramatisches Musiktheater. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 267 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 36.)

Henricus Isaac (c. 1450/5–1517). Composition, Reception, Interpretation. Hrsg. von Stefan GASCH, Markus GRASSL und August Valentin RABE. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 380 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 11.)

ELISABETH KAPPEL: Arnold Schönbergs Schülerinnen. Biographisch-musikalische Studien. Berlin: Metzler 2019. XVI, 685 S., Tab. (Abhandlungen zur Musikwissenschaft.)

Landgraf Ernst-Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739). Regentschaft und musikalisch-künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Ursula KRAMER und Margret SCHARRER. Mainz: Schott Music 2019. 296 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Band 47.)

CORDELIA MILLER: Musikdiskurs als Geschlechterdiskurs im deutschen Musikschritftum des 19. Jahrhunderts. Oldenburg: BIS-Verlag 2019. 304 S. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 16.)

Musik im preußischen Rheinland (1815–1918). Hrsg. von Fabian KOLB und Yvonne WASSERLOOS. Berlin: Merseburger 2019. 335 S., Abb., Tab. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 180.)

MARTIN PETZOLDT: Bach-Kommentar. Band IV. Messen, Magnificat, Motetten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 494 S. (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart. Band 14.4.)

Guiseppe Sarti. Ästhetik, Rezeption, Überlieferung. Hrsg. von Christin HEITMANN, Dörte SCHMIDT und Christine SIEGERT. Schliengen: Edition Argus 2019. 328 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Musikwissenschaft. Band 12.)

KARLHEINZ SCHÜFFLER: Proportionen und ihre Musik. Was Brüche und Tonfolgen miteinander zu tun haben. Berlin: Springer-Verlag 2019. XXIV, 253 S., Abb., Tab., Nbsp.

Salvatore Sciarrino. Hrsg. von Ulrich TAD-
DAY. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 204 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik-Konzepte Neue Folge. Sonderband 2019.)

MAKIS SOLOMOS: From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music. London: Routledge 2020. 282 S., Abb., Nbsp., Tab.

REBECCA UNTERBERGER: Zwischen den Kriegen, zwischen den Künsten. Ernst Krenek – „Beruf: Komponist und Schriftstel-

ler“. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019. 1010 S., Abb.

STEVEN ZOHN: The Telemann Compendium. Woolbridge: The Boydell Press 2020. 292 S., Abb., Tab.

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Drei Quartette für Klavier, Violine, Viola und Violoncello WoO 36. Urtext. Partitur und Stimmen. Hrsg. von Leonardo MIUCCI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XVII, 82, 19, 17, 17 S.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Muses pour les comédies de Molière. La Comtesse d'Escarbagnas – Le Mariage forcé (H.494). Le Malade imaginaire (H.495, 495a, 495b). Le Sicilien (H.497). Le Dépit amoureux (H.498). Hrsg. von Catherine CESSAC. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de Versailles 2019. CXL, 313 S.

J.[OSEPH] HAYDN: Sinfonie in B Hob. I:77. Hrsg. von Sonja GERLACH und Sterling MURRAY. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. IV, 41 S.

Oh that my grief was throughly weigh'd. Attributed to HENRY PURCELL. Hrsg. von RebecLica HERISSONE. London: Stainer and Bell 2019. VIII, 16 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 9: Der erste Ton. Musik zur Deklamation. Text von Friedrich Rochlitz. Klavierauszug (WeV B.2a). Jubel-Kantate zur Feier des 50-jährigen Regierungsantritts des Königs Friedrich August I. von Sachsen (1818). Text von Friedrich Kind. Klavierauszug (WeV B.15a). Hrsg. von Irmlind CAPELLE und Frank ZIEGLER. Redaktion: Markus BANDUR. Mainz u. a.: Schott Music 2019. XXIV, 154 S.

Mitteilungen

Es verstarb:

Prof. Dr. Peter ANDRASCHKE am 25. März 2020 in Perchtoldsdorf bei Wien.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Gerhard KIRCHNER zum 90. Geburtstag am 2. Februar 2020,

Prof. Dr. Paul OP DE COUL zum 80. Geburtstag am 10. Februar 2020,

Prof. Dr. Hans RECTANUS zum 85. Geburtstag am 18. Februar 2020,

Prof. Dr. Bernhard R. APPEL zum 70. Geburtstag am 20. Februar 2020,

Dr. Herbert SEIFERT zum 75. Geburtstag am 21. Februar 2020,

Prof. Dr. Erich REIMER zum 80. Geburtstag am 9. März 2020,

Dr. Gabriele BUSCHMEIER zum 65. Geburtstag am 13. März 2020,

Prof. Dr. Ludwig FINSCHER zum 90. Geburtstag am 14. März 2020,

Prof. Dr. Joseph WILLIMANN zum 65. Geburtstag am 19. März 2020,

Prof. Dr. Jürgen MAEHDER zum 70. Geburtstag am 22. März 2020,

Prof. Dr. Elisabeth SCHMIERER zum 65. Geburtstag am 24. März 2020,

Prof. Dr. Volker SCHERLIESS zum 75. Geburtstag am 26. März 2020,

Prof. Dr. Freia HOFFMANN zum 75. Geburtstag am 4. April 2020,

Prof. Dr. Wolfgang HOCHSTEIN zum 70. Geburtstag am 11. April 2020,

Prof. Dr. Martin JUST zum 90. Geburtstag am 17. April 2020,

Prof. Dr. Akio MAYEDA zum 85. Geburtstag am 18. April 2020,

Dr. Hanspeter BENNWITZ zum 90. Geburtstag am 4. Mai 2020,

Prof. Dr. Christoph Wolff zum 80. Geburtstag am 24. Mai 2020,

Prof. Dr. Jürgen EPPELSHEIM zum 90. Geburtstag am 27. Mai 2020.

*

Vom 22. bis zum 24. Juni 2020 findet in der Villa Vigoni (Deutsch-Italienisches Zentrum für Europäische Exzellenz / Centro-Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea), Loveno di Menaggio, Provincia di Como die internationale musikwissenschaftliche Konferenz *Über die Grenzen – Max Reger und Ottorino Respighi | Oltre i confini – Max Reger ed Ottorino Respighi* statt. Reger und Respighi waren Generationsgenossen, die nur auf den ersten Blick als geographisch und ästhetisch voneinander getrennte Phänomene wahrgenommen werden können. Gleichwohl verbindet beide Musiker vieles: die intensive Aneignung Alter Musik in Bearbeitungen ebenso wie in historisierenden Neukompositionen, überhaupt die starke Bindung an Traditionen, insbesondere nationale Traditionen, die beide zur Grundlage für die zukünftige Musikentwicklung machen. Diese Idee des Tradierens spiegelt sich auch in Regers und Respighis engem Verhältnis zu ihren Lehrern sowie in den jeweiligen Schülerkreisen.

Die Konferenz möchte die Vermittlungswege von kompositorischem Wissen, ästhetischen Überzeugungen und musikalischer Tradition zwischen spätem 19. Jahrhundert und frühem 20. Jahrhundert beleuchten und dabei die beiden Protagonisten vergleichend gegenüberstellen. Das Themenspektrum wirft gezielt Schlaglichter auf wenig erforschte Bereiche und Fragestellungen bis hin zu Rezeption und Forschungsperspektiven, wobei als übergreifender Gedanke der Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien hinzutritt. Informationen unter info@max-reger-institut.de.

Call for Papers: In Kooperation der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Dr. Patrick Boenke), der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Prof. Dr. Birger Petersen) sowie der Hochschule für Musik und Theater Rostock (Prof. Dr. Yvonne Wasserloos) ist eine *Tagungsreihe unter dem Titel „Kontrapunkt-Traditionen“* in Vorbereitung. Die Veranstaltungen wollen sich dem Thema in drei Schritten nähern. Als

Ausgangspunkt soll die Rolle des Kontrapunktes im ausgehenden 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund einerseits seiner sich wandelnden Bedeutung für die zeitgenössische Kompositionslehre, andererseits genereller und tiefgreifender Veränderungen im Wissenschafts- und Kunstverständnis der Zeit diskutiert werden. Daran anknüpfend soll im zweiten Schritt der Blick auf die Kontrapunktlehren des 19. Jahrhunderts gerichtet werden, die zahlreich im Umfeld der neu gegründeten Konservatorien entstanden und dem Kontrapunkt zu einer neuen Stellung als kunstakademische Disziplin durch musiktheoretische, ästhetische sowie pädagogische Intentionen aufhelfen. Aufbauend auf den erlangten Erkenntnissen soll schließlich in einem dritten Schritt in einer erweiterten Perspektive nach der Internationalisierung von Kontrapunktlehren und kulturellen Austauschprozessen gefragt werden. Die *Auftaktveranstaltung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* soll in den Tagen vom 18. bis 20. November 2020 stattfinden, die Folgeveranstaltungen in Mainz und Rostock im Sommersemester 2021 bzw. Wintersemester 2021/22.

Für die Wiener Tagung im November 2020 werden erbeten:

- Beiträge, welche die Kontrapunktlehre des 18. Jahrhunderts kulturhistorisch zu verorten versuchen.
- Beiträge, welche die Aneignung, Adaption und pädagogische Aufbereitung des Kontrapunktes Fux'scher Prägung im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert in Einzelstudien (etwa am Beispiel von Thomas Attwoods Kompositionsunterricht bei Mozart, Beethovens Kontrapunktstudien bei Albrechtsberger oder auch Schumanns Auseinandersetzung mit Cherubini) bzw. auch in einer übergreifenden Perspektive erörtern und kontextualisieren.
- Beiträge, welche die Beziehung zwischen der Kontrapunktlehre des 18. Jahrhunderts und der neu aufblühenden Lehre vom ‚reinen‘ Satz als Fundament der späteren Harmonielehre unter entwicklungs-

geschichtlichen wie auch ästhetischen Gesichtspunkten erhellen.

- Beiträge, welche die Fugenlehre des 18. Jahrhunderts als Spezialgebiet der Kompositionslehre historisch wie auch kompositionsästhetisch in ihrer Beziehung zur Kontrapunkt- und Melodielehre des 18. Jahrhunderts verorten.
- Beiträge, welche den am Wiener Konservatorium gelehrt Kontrapunkt in der Zeit des Wirkens von Simon Sechter bis Richard Stöhr kontextualisieren und in Beziehung zur älteren Kontrapunktlehre des 18. Jahrhunderts setzen.

Themenvorschläge mit kurzem Abstract (max. 300 Worte) bitten wir bis spätestens zum 10. Mai 2020 per Mail an Patrick Boenke (boenke@mdw.ac.at) zu senden.

Zu ihrer *Jahrestagung* vom 15. bis 18. September 2020 lädt die *IAML-Ländergruppe Deutschland* in die Beethoven-Stadt Bonn ein. Gastgeberin ist die Bibliothek des Beethoven-Hauses, weitere beteiligte Institutionen sind die Universitäts- und Landesbibliothek und die Städtische Musikbibliothek im Schumannhaus. Bibliothekar*innen aus Öffentlichen Musikbibliotheken, Musikhochschulbibliotheken, Rundfunk- und Orchesterbibliotheken und Musikabteilungen wissenschaftlicher Bibliotheken sind eingeladen zum Austausch über neue fachliche Standards, neu erforschte Musikquellen und aktuelle Entwicklungen des Musikmedien- und Musikinformationsmanagements, zur Fortbildung in Projektmanagement und Katalogisierung und zur Diskussion über neue Herausforderungen in musikbibliothekarischen Arbeitsfeldern. Das aktuelle Tagungsprogramm ist auf der Website der IAML-Ländergruppe Deutschland und des Beethoven-Hauses abrufbar.

*

Prof. Dr. Peter WOLLNY, Direktor des Bach-Archivs Leipzig, ist am 31. Januar 2020 von der Universität Uppsala mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet worden.

Tagungsberichte

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

Halle, 17. bis 19. September 2019
 „Deborah“, *Händels Oratorium von einer starken Frau im Alten Testament*
 von Jörg Holzmann, Leipzig/Halle

Paderborn, 26. September 2019
Musik im Blick. Auditive und visuelle Kulturen. Methoden der Annäherung
 von Stephanie Schroedter, Heidelberg

Leipzig, 29. bis 31. Januar 2020
Eastern European Emigrants and the Internationalisation of 20th-Century Music Concepts
 von Rachel Hercygiey und Anna Fortunova, Leipzig

Die Autorinnen der Beiträge

STEFANIE ACQUAVELLA-RAUCH, Studium der Musikwissenschaft, Historischen Hilfswissenschaften und Anglistik/Linguistik an der Philipps-Universität Marburg; 2004–2008 Promotionsstudium ebenda (*Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs – Kunstgenese und Schaffensprozess*), 2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei „Opera – Spektrum des europäischen Musiktheaters“, 2009–2016 Akademische Rätin und Oberrätin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, 2016 Habilitation ebendort (*Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und verlorenen Residenzen im 18. Jahrhundert. Amateure und Hofmusiker – Edinburgh und Hannover*); seit 2016 (Junior-)Professorin an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und bei der Glück-Gesamtausgabe der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.

SARAH-DENISE FABIAN, geb. 1986 in Weinheim, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Heidelberg und Cremona. Nach ihrem Magisterabschluss 2011 promovierte sie im Dezember 2014 mit der Arbeit ‚aufgeweckte Einfälle‘ und ‚sinnreiche Gedanken‘ – *Witz und Humor in Overtürensuiten Georg Philipp Telemanns* bei Prof. Dr. Silke Leopold (Online-Veröffentlichung Heidelberg 2015: urn:nbn:de:bsz:16-heidok-192564). Seit SoSe 2013 ist sie am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg als Lehrbeauftragte tätig. Im WiSe 2014/15 war sie außerdem Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit November 2015 arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Forschungsstelle „Geschichte der südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert“ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (www.hof-musik.de).

JIN-AH KIM, Professorin für German and European Cultural Studies im Department of German Studies am College of Liberal Arts der Hongik University in Seoul. 1999 Promotion an der Universität Münster. 2009 Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2016–2018/19 Professorin am College of Liberal Arts an der Hankuk University of Foreign Studies, Seoul/Yongin. Seit 2018 Honorarprofessorin im Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsfelder umfassen Geschichte und Ästhetik europäischer Musik im 18. und 19. Jahrhundert, Soziologie der (musikalischen) Praxis, Transkulturelle Musikforschung und Globalgeschichte der Musik.