

DIE MUSIKFORSCHUNG

73. Jahrgang 2020 / Heft 3

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

Ulrich Konrad/Dörte Schmidt: Zum Gedenken an Gabriele Buschmeier (1955–2020)	199
Sibylle Dahms: Zum Gedenken an Gerhard Croll (1927–2019)	200
Thomas Ertelt: Zum Gedenken an Dagmar Droysen-Reber (1928–2020)	201
Kateryna Schöning: Die Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I als ein humanisti- sches Scholarbuch	202
Burkhard Stauber: 1727 oder 1729? Zur Entstehungsgeschichte der <i>Matthäus- passion</i> BWV 244 und der <i>Köthener Trauermusik</i> BWV 244a	235

Besprechungen

The Cambridge History of Medieval Music, Teilbände 1 und 2 (Morent; 259) / J. Pöche: Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole (Poetzsch; 261) / S. Spiegler: Georg Friedrich Händel im Fadenkreuz der SED. Zur Instrumentalisierung seiner Musik in der DDR (Wasserloos; 263) / M. Heinemann: ... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt (Ehrenbaum; 265) / Beethovens Welt (Schreiter; 267) / Opera as Institution. Networks and Professions (1730–1917) (Schmierer; 269) / P. Petersen: Isolde und Tristan. Zur musikalischen Identität der Hauptfiguren in Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde (Mende; 271) / The Cyril Scott Companion. Unity in Diversity (Schaarwächter; 274) / A. Shelleg: Musikalische Grenzgänge. Europäisch-jüdische Kunstmusik und der Soundtrack der israelischen Geschichte (Zimmermann; 275) / A. Fortunova: Russische Musikkultur im Berlin der Weimarer Republik. Eine multiperspektivische Analyse (Nemtsov; 277) / St. Litwin: Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942) (Schipperges; 279) / Musik gehört dazu. Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950–1965 (Jahn; 281) / A. Flechsig: „Der Idiot ist unsere Wirklichkeit“. Das Grotteske in der russischen Kultur und

Alfred Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten*. Hildesheim (Feuchtner; 283) / Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte (Aringer; 285) / U. Jung-Kaiser: Das ideale Musikerporträt. Von Luther bis Schönberg (Fortunova; 287) / H. Hahmann: Wir singen nicht, wir sind die Jodler. Ethnologische Perspektiven auf das Jodeln im Harz (de Oliveira Pinto; 289) // P. I. Tchaikovsky: Complete Works, Academic Edition III/ 5: Concerto for Violin and Orchestra D major op. 35. 1878; III/6: Concerto for Violin and Orchestra D major op. 35. 1878. Arrangement for violin and piano (Petersen; 291) / C. Saint-Saëns: Œuvres instrumentales complètes III/1: Quatuors et quintette à cordes; I/4: Poèmes symphoniques; Symphonie Nr. 3 c-Moll op. 78 (Bartels; 293)

Eingegangene Schriften	296
Eingegangene Notenausgaben.	299
Mitteilungen.	300
Tagungsberichte	303
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	303

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 73. Jahrgang 2020 / Heft 3. 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

Beilagenhinweis: Laaber-Verlag, Lilienthal

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



Ulrich Konrad (Würzburg) und Dörte Schmidt (Berlin)

Zum Gedenken an Gabriele Buschmeier (1955–2020)

Im September 2001 wählten die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung in Hannover einen neuen Vorstand. Hinsichtlich der Schatzmeister-Position bestand Einmütigkeit: Als Nachfolgerin von Hanspeter Bennwitz sollte nach dem klaren Willen der Wählerschaft Gabriele Buschmeier das Amt übernehmen. Allen war bewusst, wie sehr es in dieser Funktion auf Kontinuität ankommt, denn nur für den Schatzmeister oder die Schatzmeisterin sieht die Satzung der GfM unbeschränkte Wiederwahl vor. Gabriele Buschmeier, die nur drei Vorgänger hatte, war damals die erste Frau in diesem Amt und auch erst die zweite Frau im Vorstand.

Gabriele Buschmeier hat ihr Amt fast fünf Wahlperioden hindurch ausgefüllt und die Gesellschaft in dieser Zeit entscheidend mitgestaltet. „Meisterschaft“ zu entfalten, benötigt Zeit; Erfahrung und Augenmaß wollen gewonnen sein. Die lateinische Sprache kennt für Amtsträger dieser Art aussagekräftige Bezeichnungen: „praefectus“ („Vorsitzer“), „quaestor“ („Fragender“) oder „consul“ („Berater“). Nimmt man diese Funktionsnamen ernst, dann geht es auch bei der Schatzmeisterei weniger um ein „Bemeistern“ als vielmehr um die Erfüllung eines Auftrags, die auf ein Miteinander in regelmäßigem Austausch angewiesen ist. Ein solches Verständnis beschreibt treffend die unaufgeregte Art, mit der Gabriele Buschmeier ihr Amt ausgeübt hat.

In der GfM war sie fachlich wie persönlich tief verwurzelt, seit sie 1985 Mitarbeiterin der Gluck-Gesamtausgabe an der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur geworden und so zur Fachgruppe Freie Forschungsgruppe gestoßen war. In deren Rahmen leitete sie später die Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe, die für die Musikwissenschaft eine eigenständige Reflexion über die Edition von Worttexten anstieß. 1994 übernahm Gabriele Buschmeier die Koordination der im Förderprogramm der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften angesiedelten musikwissenschaftlichen Editionsprojekte, sofern diese von der Mainzer Akademie betreut werden. Über ihre Dienstaufgaben hinaus engagierte sie sich im Landesmusikrat Rheinland-Pfalz. Als Vizepräsidentin der VG Musikedition setzte sie sich nachdrücklich für den Interessenausgleich zwischen Editoren, Verwertern und Nutzern ein.

Vieles hat Gabriele Buschmeier in diesen und noch anderen Funktionen angestoßen, ermöglicht, unterstützt. Sie tat dies in der für sie charakteristischen Verbindung von nie erlahmendem Verantwortungsbewusstsein einerseits, Lebensfreude, Gelassenheit und Humor andererseits. In diesem Jahr wollte sie ihre vielfältigen Aufgaben wohlgeordnet in jüngere Hände legen und sich vor allem von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Editionsprojekte persönlich verabschieden. Eine schwere Krankheit hat das verhindert, auch alle Pläne für den Ruhestand zunichte gemacht. Die Gesellschaft für Musikforschung, die Musikwissenschaft und das Musikleben haben am 14. Juli 2020 mit Gabriele Buschmeier eine hochkompetente Kollegin und umsichtige Koordinatorin, aber auch eine Persönlichkeit verloren, die mit Menschenzugewandtheit, unverbrüchlicher Treue zur Sache und einer zutiefst positiven Haltung zum Leben die Fachgemeinschaft prägte. In deren Gedächtnis ist ihr ein dauerndes ehrendes Gedenken gewiss.

Sibylle Dahms (Salzburg)

Zum Gedenken an Gerhard Croll (1927–2019)

Als Gerhard Croll im Herbst 1966 sein Amt als Gründungsordinarius des Instituts für Musikwissenschaft an der 1962 wiedererrichteten Paris Lodron Universität Salzburg antrat, ahnte er wohl selbst nicht, wie schnell er auf dem als schwierig bekannten Salzburger Terrain heimisch werden sollte. Von der Universität Münster kommend, eilte ihm ein hervorragender Ruf voraus: Als Editionsleiter der von seinem Lehrer Rudolf Gerber gegründeten Gluck-Gesamtausgabe und durch Erfolge speziell in der Mozartforschung, gekrönt durch die Entdeckung eines unbekanntes *Larghetto und Allegro für zwei Klaviere* (KV deest), schien er für die Berufung nach Salzburg in besonderem Maße prädestiniert.

Zu den vielfältigen Aufgaben am neu gegründeten Institut zählte der Aufbau einer funktionstüchtigen Fachbibliothek, was Croll so gut gelang, dass das eine Etage über Mozarts Geburtswohnung situierte Institut nach 12 Jahren in sehr viel größere Räumlichkeiten übersiedeln musste. Crolls Geschick, öffentliche und private Mittel zu mobilisieren, war hier wie auch in anderen Belangen von unschätzbarem Nutzen. Dank seiner guten Vernetzung gelangten auch Deputate aus namhaften privaten Sammlungen an das Salzburger Institut, wie etwa die Mozartiana der Bibliothek von O. E. Deutsch, das Archiv Bernhard Paumgartners sowie Friderica Derra de Morodas weltbekannte Tanzsammlung.

Im Zentrum von Crolls Salzburger Programm für Forschung und Lehre stand, um Mozart und Gluck kreisend, die Wiener Klassik, die Musikgeschichte Wiens und des Donauraums und die Salzburger Musikgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hier sei stellvertretend für seine Aktivitäten die in den 1980er Jahren gestartete Reihe *Denkmäler der Musik in Salzburg* genannt. Ein besonderer Coup gelang dem Protestanten Croll dank guter Kontakte zur hohen katholischen Salzburger Geistlichkeit die Wiedererrichtung der vier Pfeilerorgeln im Kuppelbereich des Domes, die die barocke Salzburger Musizierpraxis heute wieder erlebbar machen.

Die Verbindung von Wissenschaft und Praxis war dem gelernten Kapellmeister stets ein wichtiges Anliegen, etwa die Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen und der CLARIAN OperaCompany New York unter dem Barockspezialisten Newell Jenkins. Nennenswert sind auch Crolls Anregungen für Aktivitäten und Opernfestspiele in Glucks Geburtsregion Berching/Nürnberg.

Anlässlich seines 90. Geburtstags (2017) erlangten zu Crolls Freude zwei seiner frühen Forschungsarbeiten erneut Aktualität: Seine Dissertation zum Motettenwerk Gaspar van Weerbekes (Göttingen 1954) gab den Anstoß zu einem österreichisch-amerikanischen Editionsprojekt an der Salzburger Universität unter der Leitung seiner ehemaligen Schülerin Andrea Lindmayr-Brandl. Ebenfalls 2017 edierte Waltraut Anna Kautz-Lach, bibliographisch aktualisiert, Crolls Habilitation zu Agostino Steffanis Leben und Werk (Münster 1961) – ein exemplarisches Dokument musikwissenschaftlichen Arbeitens des vorigen Jahrhunderts und ganz speziell für die auf umfassender Quellenrecherche basierende wissenschaftliche Publikationstätigkeit Crolls (Waltraut Anna Kautz-Lach, *Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst. Schriften von Gerhard Croll*, Wien 2017).

Thomas Ertelt (Berlin)

Zum Gedenken an Dagmar Droysen-Reber (1928–2020)

Am 20. Februar 2020 verstarb in Berlin Frau Prof. Dr. Dagmar Droysen-Reber, langjährige Direktorin des Staatlichen Instituts für Musikforschung und seines Musikinstrumenten-Museums, im Alter von 92 Jahren. – Droysen-Reber studierte von 1949 bis 1954 Musikwissenschaft, Romanistik, Phonetik und Experimentalphysik an der Hamburger Universität, wo sie 1961 mit einer Arbeit über „Die Saiteninstrumente des frühen und hohen Mittelalters (Halsinstrumente)“ bei Heinrich Husmann promoviert wurde. 1962/63 arbeitete sie zusammen mit Hans-Peter Reinecke in Hamburg als Sachverständige für Akustik. Am Staatlichen Institut für Musikforschung wurde sie 1965 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Akustischen Abteilung eingestellt. 1984 wurde Droysen-Reber zur Direktorin des Musikinstrumenten-Museums ernannt, dessen repräsentativer Neubau neben der Berliner Philharmonie im selben Jahr feierlich eröffnet wurde. 1989 übernahm sie, nach dem Ausscheiden von Hans-Peter Reinecke, die kommissarische Leitung des gesamten Instituts, 1991 wurde sie zur Direktorin des Hauses ernannt, das sie bis zu ihrem Eintritt in den Ruhestand im Jahr 1994 leitete.

In ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit konzentrierte sich Droysen-Reber auf bestandsbezogene instrumentenkundliche Themen, denen sie sich mit großen, repräsentativen Ausstellungen samt zugehörigen, von ihr verantworteten Publikationen zuwandte, so zum Typus der „Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginal“, Berlin 1991. Diese Publikation war das Modell für ein vergleichbares Werk, das Droysen-Reber „ihrem“ Instrument widmete, dem Katalog der „Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums“, Berlin 1999. Schließlich ist ihr auch ein Werk zu verdanken, in dem nahezu der gesamte Bestand der Sammlung verzeichnet ist: „Musikinstrumenten-Museum Berlin: Bestandskatalog der europäischen Musikinstrumente“, den sie über viele Jahre zusammen mit Conny Restle erarbeitete.

Als Direktorin des Instituts für Musikforschung zeichnete sich Droysen-Reber durch die vorbehaltlose Förderung der großen Langzeitprojekte des Hauses aus, in erster Linie der „Bibliographie des Musikschritftums“ und der „Geschichte der Musiktheorie“; aber auch die Etablierung der Edition der „Briefwechsel der Wiener Schule“ am Institut ist ihr zu verdanken. Von 1968 bis 1987 wirkte sie selbst als Herausgeberin des von ihr mitbegründeten SIM-Jahrbuchs.

Droysen-Reber verfügte über großes Geschick bei der Repräsentation von Institut und Museum in der Öffentlichkeit; zum einen durchaus im politischen Raum, aber auch im öffentlichen Musikleben Berlins, in dem die Veranstaltungen des Musikinstrumenten-Museums stets gebührende Beachtung fanden. Nicht selten übernahm sie persönlich die Begrüßung und Einführung in das musikalische Programm, und jedem, der das erleben durfte, steht heute noch ihre markante Persönlichkeit vor Augen; wer sie näher kannte, wusste Humor, Herzlichkeit und offenes Interesse der Direktorin zu schätzen.

Noch kurz vor Ende ihrer Dienstzeit inaugurierte Droysen-Reber eine neue Konzertreihe „Alte Musik – *live*“ im Museum, die in der Verantwortung von Günther Wagner zu einer festen Größe auf dem Feld der historisch informierten Musikpraxis in Berlin wurde. Sie besteht bis heute fort als wichtigste der Konzertreihen des Instituts – was als gutes Beispiel für Weitsicht und strategisches Gespür von Dagmar Droysen-Reber dienen mag.

Kateryna Schöning (Wien)

Die Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I als ein humanistisches Scholarbuch

Die Krakauer Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I gehört zu den umfangreichen Manuskripten, die mehrere Perspektiven in der Erforschung der Instrumentalmusik um die Mitte des 16. Jahrhunderts eröffnen und uns tiefere Einblicke in die musikalische Praxis, Schreibkultur und Didaktik ermöglichen.¹ Die Handschrift ist ein komplexes Konvolut von musikalischen, literarischen und graphischen Einträgen mit 124 Folios. Deren Erforschung begann zwar bereits 1938, das Manuskript wurde jedoch nie als ein Ganzes, im Zusammenspiel aller textlichen Einträge, Kommentare und Sentenzen betrachtet. Dieser Beitrag fasst die bisherige Forschung über diese Lautentabulatur kurz zusammen und fokussiert dabei auf die aktuelle Problematik in der Methodik der Analyse der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts (I). Weiterhin wird ein erster Versuch unternommen, diese Tabulatur (genauer gesagt ihre um 1550 entstandenen Teile, die den größten Teil des Manuskripts ausmachen) interdisziplinär zu diskutieren: Die Aufmerksamkeit wird dabei auf die Sentenz-Technik in sowohl literarischer als auch musikalischer Form gelenkt und es wird geklärt, ob und inwieweit humanistische „commonplace“-Praxis für dieses Manuskript relevant ist, und welche Konsequenzen dies für das Verständnis der Musik aus dieser Tabulatur hat. Diese Problematik wird sowohl im Hinblick auf mögliche semantische Parallelen zwischen Sentenz und Musik (II) als auch hinsichtlich der Funktionen der Sentenztechnik in der Tabulatur unabhängig von ihrer semantischen Ebene zur Diskussion gestellt (III).

I.

In den vergangenen 80 Jahren der Forschungsgeschichte des Manuskripts sind (außer bibliographischen Beschreibungen und kurzen Erwähnungen²) nur drei spezielle Artikel in Polen und Israel (Szczepańska 1950, Sheptovitsky 1994, Poźniak 2004)³ sowie eine unveröffent-

- 1 Die heute in der Bibliothek der Ivan-Franko-Universität in Lviv (Ukraine) aufbewahrte Handschrift wurde 1937 in einem Antiquitätenladen in Wien gekauft und gelangte dadurch zurück in die damals polnische Metropole. Das Schicksal des Manuskripts vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis zum Jahr 1937 ist unbekannt. An dieser Stelle möchte die Verfasserin dem Direktor der Universitätsbibliothek Lviv, Herrn Dr. Vasily Kmet, und den Bibliotheksmitarbeitern, die eine Durchsicht des Originals ermöglicht und nach langen Verhandlungen die Kopien des ganzen Manuskripts für die weitere Forschungsarbeit zur Verfügung gestellt haben, einen herzlichen Dank aussprechen.
- 2 Indexkataloge von Peter Kiraly, in: *Sources Manuscriptes en Tablature. Luth et Theobe (c. 1500–c.1800)*, Bd. III/2, hrsg. von Christian Meyer, Baden-Baden / Bouxwiller 1999, S. 263–265; *RISM B VII*, S. 200–201; Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, Krakau 1967, S. 143–158; Игорь Бэлза, *История польской музыкальной культуры*, Москва 1954, S. 67–68; Katarzyna Morawska, *The History of Music in Poland*, Bd. 2: *The Renaissance. 1500–1600*, hrsg. von Stefan Sutkowski und übers. von John Comber, Warschau 2002, S. 328 u. a.
- 3 Maria Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia“, in: *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin*, Kraków 1950, S. 198–217; Levi Sheptovitsky, „The Cracow Lute Tablature (Second Half of the 16th Century): Discussion and

lichte, an der Universität Paris-Sorbonne 2003 zur Verteidigung vorgelegte Dissertation von Levi Sheptovitsky⁴ dem kompletten Manuskript gewidmet. Trotz mehrerer Streitfragen und Uneinlichkeiten,⁵ u. a. Unterschiede in der methodischen Herangehensweise, ergeben diese eine Reihe von Erkenntnissen, welche in die Musikwissenschaft im Bereich der kodikologischen Erschließung einerseits, und in die Musikanalyse der Handschrift andererseits, eingeflossen sind, und an die weitere Untersuchungen angeschlossen werden können. Die Musikwissenschaft konzentrierte sich bisher auf die Problematik der Anzahl der Schreiber, ihrer Reihenfolge und ihrer Besitz- oder Schreibfunktion sowie auf die Entstehungszeiten bzw. den Entstehungsort der Handschrift. Anhand von Namens- und Datumseinträgen wissen wir, dass die Handschrift 1555 im Besitz von Andreis Schwartz bzw. Czarny und 1592 von Joannes Tratkop war,⁶ eventuell gehörte die Tabulatur im Jahr 1553 auch einem Krakauer Adeligen, Nikolaus Strzeskowsky.⁷ Der lateinische Satz auf der fol. 1r:⁸ „Hans kernsthok manu propria scripsit. Emendet lector si quid erraverit scriptor“ („Hans Kernsthok hat das eigenhändig aufgeschrieben. Der Leser möge korrigieren, falls der Schreiber geirrt habe“) führte zu der Behauptung, dass Hans Kernsthok einer der Schreiber war.⁹ Die Entstehungszeiten von unterschiedlichen Teilen des Manuskripts werden insgesamt für die Zeitspanne vor 1553 bis ins frühe 17. Jahrhundert diskutiert.¹⁰ Die Schreiblandschaft sieht aber komplexer aus: In den letzten Arbeiten werden fünf bis sieben bzw. fünf Schreiber vermutet, wobei ihre Reihenfolge und die Identifikation mit den genannten Namen fragwürdig und nicht einheitlich sind.¹¹ Die Untersuchungen des Papiers und der Wasserzeichen verorten die Herkunft des Papiers in die Boner Werkstatt in Balice, in der Nähe von Krakau. Die Verwendung von Wasserzeichen ist zwischen 1551 und 1565, frühestens jedoch ab 1547 belegt.¹² Da das Manuskript einen eindeutig kompilativen Charakter hat und aus mehreren, zum Teil zufällig angeordneten Blöcken besteht, die sich nach Entstehungszeit, Schreibart und Erfassungsstil unterscheiden, wurde die Frage, ob die Tabulatur als ein schon vorher gebundenes Heft beschrieben wurde oder sie aus einzelnen beschriebenen Blättern entstand,

Catalogue: Lvov State Ivan Franco University, Ms 1400/1”, in: *Musica Disciplina* 48 (1994), S. 69–97; Piotr Poźniak, „The Kraków Lute Tablature: A Source Analysis”, in: *Musica Iagellonica* (2004), S. 27–91.

- 4 Levi Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature (CLT). Study of the manuscript and critical edition*, Bd. 1: *Study*, Bd. 2: *The Catalogue and Music*, Diss. Universität Paris-Sorbonne und Universität Bar-Ilan, 2003. Die Verfasserin bedankt sich ganz herzlich bei Levi Sheptovitsky für die Möglichkeit der Durchsicht des Dissertationsmanuskripts.
- 5 Die jüngste ausführliche Darstellung des Forschungsstandes bezüglich der Krakauer Lautentabulatur samt ihrer editorischen Geschichte bietet Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 27–29. Diesem Artikel kann man auch weitere, hier im Einzelnen nicht erwähnte Literaturverweise entnehmen. Auf einige unkorrekte Konkordanz- und Transkriptionen von einzelnen Stücken wurde in der genannten Dissertation von Sheptovitsky hingewiesen, S. 4f.
- 6 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 45.
- 7 Auf diesen Vermerk hinsichtlich des Besitzes von Nikolaus Strzeskowsky verweist erstmals Maria Szczepańska (Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura“, S. 198). Man kann diesen Vermerk (in der Originalschreibung „Nicolavs Strzeckowskv“) heute noch schwach auf dem Cover der Handschrift sehen. Vgl. Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 29, Anm. 9.
- 8 Hier und weiterhin wird eine moderne durchgehende Bleistift-Folierung des Manuskriptes verwendet.
- 9 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 29.
- 10 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 3.
- 11 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 32ff.; Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 55.
- 12 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 30, 45 und s. dazu gehörende weitere Literaturhinweise.

von den Forschern wiederum unterschiedlich beantwortet. Poźniak meinte, alle Schreiber hätten ein schon fertig gebundenes Manuskript gehabt.¹³ Laut Szczepańska wurden einzelne Folien irgendwann herausgenommen, denn die Tabulatur enthält ein Register (fol. 2r) mit nicht existierenden Musikstücken.¹⁴ Sheptovitsky vertritt die Meinung, dass das Manuskript ständig ergänzt und der Anfang (bis fol. 9r) erst irgendwann später hinzugefügt wurde.¹⁵

Eine der Haupterrungenschaften der Musikwissenschaft ist die Zusammenstellung von Indekskatalogen mit Konkordanzquellen.¹⁶ Das Problem der bisherigen Analyse von musikalischen Beiträgen aus der Handschrift, welches auch die Kataloge widerspiegeln, liegt in der in den 1930er bis 1990er Jahren verbreiteten „Gattungsanalyse“ und der Orientierung auf „das abgeschlossene Kunstwerk“ oder „die Schöpfung des Meisters“. In Extremfällen führte diese methodische Herangehensweise dazu, dass in der Tabulatur nur anscheinend abgeschlossene „Werke“ – die meisten Intavolierungen und einige Tänze – rezipiert und nur sie als forschungswürdig erklärt wurden.¹⁷ Einige „Werke“ trugen überdies den Vermerk „ohne Ende“ oder „ohne Beginn“. Wenig Wert wurde auf die sich wiederholenden Varianten derselben Einträge, auf „freie“ Stücke und Skizzen gelegt.¹⁸ Angesichts des fragmentarischen Charakters vieler Teile der Krakauer Tabulatur¹⁹ und der offensichtlich zugespitzten Aufmerksamkeit der Schreiber auf die Varianten von denselben Einträgen²⁰ ist diese Methodik das Gegenteil vom Notwendigen.

Trotzdem sollte man das Positive hierbei nicht übersehen: Die Suche nach Identität im Werk – auch wenn diese durch das Bestreben, nationale Elemente und Autorschaften in dieser Tabulatur zu finden, geprägt waren²¹ – löste eine intensive Beschäftigung mit möglichen

13 Ebd., S. 48–49.

14 Szczepańska, „Nieznaną krakowską tabulaturo“, S. 199.

15 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 52.

16 Es gibt drei sich ergänzende, aber auch zum Teil einander widersprechende volle Kataloge, davon zwei von Sheptovitsky (1994 und 2003) und einer von Poźniak (2004). Sheptovitsky, „The Cracow Lute Tablature“, S. 80–94; Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 2, S. XI–XXVII; Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 55–91. Auf einige Widersprüche wird im Weiteren eingegangen.

17 Zum „Praelambulum“, fol. 56r schrieb beispielsweise Szczepańska, dass es „von Beginn an mit Fehlern notiert ist, keine Aufmerksamkeit verdiene“ („Praelambulum z krak. tabulatury lutniowej, błędnie zanotowane od samego początku, nie wymaga szczególniejszej uwagi“). Szczepańska, „Nieznaną krakowską tabulaturo“, S. 213.

18 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, Indexeinträge zu fols. 55v–56r und 56r. Der Verstoß gegen die Gattungsmatrix brachte im 20. Jahrhundert, insbesondere in Polen, mehrere neu komponierte Editionen von einzelnen Intavolierungen und Tänzen aus der *Krakauer Lautentabulatur* hervor. Damit rückte man nicht nur die wissenschaftliche, sondern auch aufführungspraktische Rezeption des Manuskripts ins falsche Licht. Die Übersicht über die edierten Stücke samt Editionsquellen findet sich außer im oben erwähnten Artikel von Poźniak (S. 27–29) auch in den Indekskatalogen der Handschrift.

19 Hauptsächlich im Bereich der Schreiber E und F: fol. 55v–58v, 102v–103r, 105v–108v und zum Teil bei den Schreibern A und B: fol. 8r–47r. Die Verfasserin folgt der Untersuchung von Schreibarten mit entsprechender Definition von mindestens fünf Hauptschreibern (A bis F) von Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 31ff.

20 Fol. 8v und 108v; 15v–16r und 39v–40r; 26v–27v und 106v–107r.

21 Szczepańska stellt die Bindung der *Krakauer Lautentabulatur* an die Orgeltabulatur *Jana z Lublina* in den Vordergrund, beispielsweise aufgrund von „ohne Änderungen“ übernommenen „Werken“ – „Ich reu und klag“ aus der *Krakauer Lautentabulatur* und „Ferdinanth“ aus der *Tabulatur Jana z Lublina*: „Pierwszy z nich znajdujemy już w tabulaturze Jana z Lublina (1536–1548) – i to prawie bez zmian. Można nawet przypuścić, że pisarz tabulatury lutniowej krak. pozostawał w jakimś związku z tabulaturo Janą z Lublina“ („Das erste von denen [das Stück „Ich reu und klag“ – KS] finden wir in

Konkordanzquellen und Diskussionen darüber aus.²² Jeder der drei Indexkataloge ist mit langen Konkordanzlisten zu fast jeder Lied-Intavolierung gefüllt. Man stellte allerdings nie die Frage, *was* in die Krakauer Tabulatur übernommen wurde – etwa die ganzen Kompositionen, einzelne Soggetti, kompositorische Strukturen von vokalen Stücken etc. – oder, inwiefern sich das vokale Original veränderte, ob das Original tatsächlich eine Vorlage war. Einen ersten Versuch, die Intavolierungs- und Parodietechniken anhand der Krakauer Lautentabulatur zu erfassen, unternahm Sheptovitsky in seiner Dissertation. Allerdings blieb er bei einer Analyse der allgemeinen technischen Mittel, die ein Lautenist beim Absetzen eines Vokalstückes für eine Laute immer parat haben muss: Stimmenreduktion, beispielsweise von Vierstimmigkeit zur Dreistimmigkeit (oft das Auslassen des Altens), Oktavtranspositionen der Stimmen, leichte Verzierung in Kadenzen, Repetitionen von langen Noten, Einfügen von kurzen stereotypen Diminutionsformeln, auch quer durch die Register, Veränderungen in der Klangfarbe, der gesamten Tonhöhenlage (Transposition) und in der „Harmonik“.²³ Die Anwendung dieser Techniken stellte Sheptovitsky in einer Progression von „mechanischen“ (einfachen) hin zu „komplexen“ Beispielen (mit vielen Diminutionen) dar, wobei er das Einfügen bzw. Weglassen von Diminutionen als ein – heute als subjektiv wirkendes und unakzeptables – Kriterium für den Professionalismus im 16. Jahrhundert interpretierte.²⁴ Eine immer wieder auf der „Gattungstheorie“ und dem Konzept des „fertigen Stückes“ basierende Analyse zog darüber hinaus die Behauptung nach sich, dass die Schreiber die meisten Stücke der Krakauer Tabulatur aus anderen Tabulatur-Drucken kopiert hätten.²⁵

Dieser Forschungsstand widerspricht grundsätzlich der Sachlage: Nehmen wir die ganze Tabulatur mit Ausnahme der deutlich späteren Einträge (Schreiber C und D, fol. 47v–53v; 59r–64v), so können wir das Abschreibe-Verfahren, d. h. die genaue Übertragung einer Vorlage, nur in drei Fällen sehen:²⁶ *Leuer est Bon*, fol. 20v–21r, von Phalèse *Des Chansons Reduictz en Tabulature* 1547₇; *Saltarello pyrusi Pass e mezza*, fol. 32v–34r, von Phalèse *Car-*

der Tabulatur Jana z Lublina (1536–1548) – ohne Änderungen. Man kann sogar annehmen, dass der Schreiber der Lautentabulatur in irgendeiner Verbindung mit der Tabulatur Jana z Lublina stand“), S. 205. In der *Krakauer Lautentabulatur* finden sich jedoch keine genau übernommenen Stücke oder Fragmente aus der *Tabulatur Jana z Lublina*. Vgl. auch S. 208–209 aus dem Artikel von Szczepańska mit dem ebenso fehlerhaften Vergleich von „Venus finis“ und „Alec nade mna Venus“ jeweils aus beiden Tabulaturen. Vgl. zudem Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, S. 143ff. und die Diskussion dazu in Piotr Poźniak, „Koniec legendy o polskim madrygale“, in: *Muzyka*, 3 (1996), S. 59–71. Viele Ausschnitte aus der *Krakauer Lautentabulatur*, bei denen die Schreiber bzw. die Autorschaft aus heutiger Sicht nicht feststellbar sind, wurden als Werke des polnischen Komponisten Mikołaj z Krakowa angesehen: Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, S. 143ff.

22 Wie Anm. 15.

23 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 79ff.

24 Ebd., S. 107, 92.

25 Ebd., S. 72. Eine weitere nicht akzeptable Methode, die diese Dissertation anbietet, ist die Schenker-Analyse, angewendet auf die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts, insbesondere in „freien“ Stücken. Dieser Reduktionsanalyse liegt bekanntlich ein tonales System zugrunde. Das Experiment ist aber in einem ganz anderen Sinne interessant: Es ist ein weiteres Zeugnis dafür, dass sich für die Analyse der „freien“ Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts keine der existierenden Methoden eignet, und man experimentell nach einer anderen Methode sucht. Einige Überlegungen zu Methoden in der Analyse der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts hat die Verfasserin dieses Beitrages im Aufsatz „Gattung ade! Methodische Überlegungen zur ‚freien‘ Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 75/1 (2018), S. 14–28 dargelegt.

26 In Teil II dieses Beitrages werden diese Übertragungen ausführlicher untersucht.

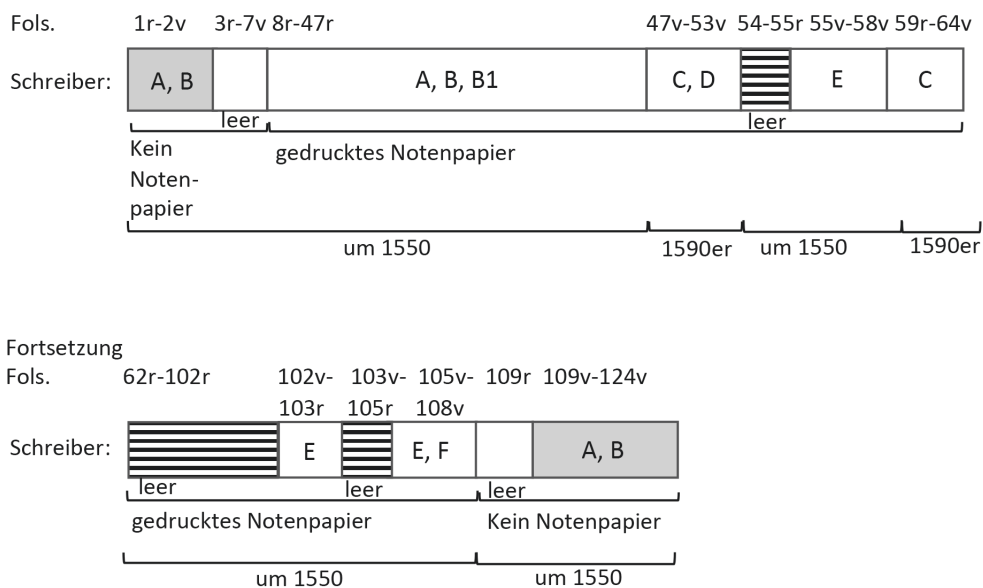


Abbildung 1: *Krakauer Lautentabulatur* UKR-LVu 1400/I, Schema

minum pro Testudine, Liber III, 1546₂₀; *Fantasia*, fol. 44r–44v, von Benedikt de Drusina *Tabulatura* 1556₂. Die anderen mutmaßlichen Vorlagen hatten – wenn überhaupt – einen anderen Funktionsbezug zur Lautentabulatur, wovon später noch zu sprechen sein wird.

Heute können wir die Perspektive unserer Analyse wechseln und von der Schrift- und Sammelkultur um 1550, von der Koexistenz mündlicher und handschriftlicher Praktiken, von Memory-Prozessen und Didaktiken, u. a. von denen in der Musik, ausgehen. Die Funktionen der Handschrift – in diesem Fall der Tabulatur – und ihre interdisziplinäre Erschließung werden nun in den Vordergrund gestellt. Die Krakauer Tabulatur beinhaltet viele Indizien dafür: Außer musikalischen Beiträgen enthält das Manuskript lateinische Sentenzen an den Musikstücken und auf leeren Blättern (eine davon ist im griechischen Alphabet verfasst), polnische aufführungspraktische Kommentare und polnische Dichtung, orientalische Bilder, Verzierungen mit Eicheln und Blumen-Symbolik, geometrische Muster und zahlreiche, zum Teil auch verzierte Hand-Zeichnungen. Laut paläographischer Recherche war Schreiber B derjenige, der sowohl Musik als auch Sentenzen einfügte²⁷ (Abb. 1). Schreiber A, der die meisten Musikstücke im ersten Musikabschnitt der Tabulatur, fol. 8r–47r, niederschrieb, war zugleich eifriger Korrektor dieses Abschnittes der Tabulatur, der mit dunkelroter Tinte die Tabulatschrift zu verbessern versuchte. Schreiber A trug die meisten erklärenden Zusätze ein: Hand-Zeichnungen an den Stücken, Korrekturen in der Tabulatschrift und italienische, polnische, lateinische, französische und deutsche Überschriften.²⁸ Dem Sentenz- und Musikschreiber B kann offenbar die am Ende der Handschrift angehängte polnische Dichtung, zumindest in der Schreibart auf fol. 109v–110r und 124v, zugeordnet werden. Beiden Schreibern verdanken wir die Beschriftung des Covers und der

27 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 33.

28 Ebd.

ersten Folios ohne Musik, mit zahlreichen Namen, einem Wappen und wiederum lateinischen Sentenzen. Das Manuskript wurde entsprechend sowohl literarisch als auch musikalisch größtenteils von den gleichen Scholaren gefüllt. Es ist anzunehmen, dass unterschiedliche interdisziplinäre Einträge sehr ähnliche, wenn nicht die gleiche Funktion hatten und sich auf ähnliche Sammel- bzw. Zitiertechniken stützten.

Aus dieser Hypothese ergibt sich der Gedanke, dass die *Krakauer Lautentabulatur* im Zusammenhang mit humanistischer Didaktik und Ausbildungspraktik betrachtet werden sollte. Als Ausgangspunkt gilt dann die bestimmende Rolle von mündlichen Praktiken, formelhaften Improvisationsmodellen – sei es verbal oder musikalisch – und die fragmentarische Überlieferung des Materials. Es ist interessant, dass der Literaturwissenschaftler Julian Krzyżanowski gerade diese Eigenschaften bei seiner Untersuchung von polnischer Dichtung am Ende des Manuskripts, fol.109v–114r, 1938 hervorhob: Skizzenhafte Schreibart, Unvollständigkeit, inhaltliche oder genaue wörtliche Wiederholungen, Reminiszenzen und stereotype Redewendungen in der Dichtung führte er auf die Entstehung der Texte aus dem Gedächtnis zurück. Die Poesie sollte einerseits auf die gelehrte Lyrik-Tradition und andererseits auf mündliche Volkskunst zurückgreifen und auf niedergeschriebenen poetischen Improvisationen über bestimmte poetische Modelle beruhen.²⁹ Die Musikwissenschaft hat diese Erkenntnisse nie auf die Musik der Krakauer Tabulatur bezogen.³⁰

II.

Die zahlreichen Sentenzen machen die Krakauer Tabulatur den im Humanismus des 16. Jahrhunderts so verbreiteten Sammelheften mit „commonplaces“ sehr ähnlich. Die Erforschung der „Commonplace“-Praxis im Humanismus begann schon in den 1960er Jahren und wurde in benachbarten Disziplinen, vor allem in der Literaturwissenschaft und in der Philosophie, aktiv fortgesetzt.³¹ Die „Commonplace“-Praxis wird als ein Teil des Humanis-

29 Julian Krzyżanowski, „Nieznanne ‘tańce’ z połowy w. XVI”, in: *Pamiętnik Literacki XXXV* (1938), S. 30–32.

30 Als einzigen Versuch, Überlegungen zur Musik aus der Tabulatur in Richtung der damaligen mündlichen Praxis zu lenken, könnte man einen Satz von Piotr Poźniak werten, der allerdings im Kontext der allgemeinen Verbreitung der Lautenkunst in Krakau um 1550 entstand, sich nur auf die Begleitung von Liedern bezog und nicht auf literarische Parallelen abzielte: „It was still possible to assume, however, that Krakow lute owners played mainly from memory, accompanying a song with a few chords [...]“ (Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 30). Im Gegensatz zu den anderen außermusikalischen Einträgen wurden die Sentenzen und Hand-Zeichnungen aus der Tabulatur nur einmal von Poźniak erwähnt (S. 33 und Anm. 16). Die Dissertation von Sheptovitsky enthält eine freie Übersetzung von Sentenzen ins Englische, ohne Quellennachweis und ohne Deutung. Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 52f. Die Hand-Zeichnungen hat Sheptovitsky ebenfalls nur erwähnt, wobei er eine nicht nachvollziehbare Deutung beisteuerte: „Two main types of drawings decorate the tablature. The first type – a ‚hand‘, is a simple drawing of an human hand, which appears on the left margin at the beginning of pieces on fols. 9–21, 24v–32v. Fingers of the ‚hand‘ point to the six-line staff, probably in this way indicating the courses of the lute: the thumb indicates to the highest line showing the first course, the index finger indicates the second line from the top showing the second course, etc.“ (Ebd., S. 53). Zu den Hände-Bezeichnungen s. den Aufsatz der Verfasserin „21 Hands for Playing: On a Puzzle from the Lute Tablature UKR-LVu Hs.1400/I“, in: *Early Music* 47/3 (2019), S. 345–360.

31 Als Basisstudien zur „Commonplace“-Praxis in benachbarten Disziplinen gelten: Joan Marie Lechner, *Renaissance Concepts of the Commonplaces*, New York 1962; Ann Moyer, *Musica Scientia*

mus verstanden. „Commonplace“-Praxis deckt erstens Aspekte der Didaktik im 16. Jahrhundert ab, u. a. Memory- und Improvisationstechniken als Grundlagen der humanistischen Ausbildung, und erklärt zweitens das Funktionieren des fertigen (geschriebenen) Texts und der kreativen Arbeit über die üblichen Modelle außerhalb der Didaktik. Spätestens seit Ende der 1990er Jahre wissen wir, dass die „Commonplace“-Praxis „all aspects of writing and production“ im 16. Jahrhundert bestimmte.³² Diese Praxis organisierte auf eigene Art jede humanistische Produktivität und insbesondere die Ausbildung. Das Lernen in den Schulen und Universitäten im 16. Jahrhundert beruhte auf dem Sammeln, Memorieren, Wiederholen und Kompilieren von Redesprüchen, Weisheiten, Redewendungen und anderen axiomatischen Redewendungen, die in speziellen Notizheften aufgezeichnet wurden. Diese Sammelhefte bildeten dann eine tragfähige Basis für die damalige Kultur, u. a. die Aspekte der musikalischen Praxis.³³ Cristle Collins Judd und Jessie Ann Owens machten vor 20 Jahren darauf aufmerksam, dass es auch in der Musik in den Quellen des frühen 16. Jahrhunderts direkte Hinweise auf „Commonplace“-Praxis gibt (Johannes Murmellius, *Opusculum de discipulorum officiiis*, Köln 1505; Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum*, Strassburg 1532).³⁴ Die Musikwissenschaft fokussierte jedoch bis jetzt vor allem auf das Sammeln von musikalischen Phrasen für vokale Kompositionen und auf den kompilati-

Scholarship in the Italian Renaissance, Ithaca 1991; Ann Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford 1996. Eine hilfreiche Orientierung bei den Recherchen zur „Commonplace“-Praxis in den Bereichen „Commonplace Books and Memory“, „Commonplace Books and Education“, „Commonplace Books and Reading“, „Commonplace Books and Science“ u. a. bietet eine Zusammenstellung von Victoria E. Burke in „Recent Studies in Commonplace Books“, in: *English Literary Renaissance* (2013), S. 153–177. Die musikbezogenen Arbeiten, die dort nur durch zwei Aufsätze vertreten sind (Peter Schubert, „Musical Commonplaces in the Renaissance“, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von Russell E. Murray u. a., Indiana Univ. Press 2010, S. 161–192 und Cristle Collins Judd, „Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ‘Silent Listening’: The Polyphonic Examples of the *Dodecachordon*“, in: *Musical Quarterly* 82 (1998), S. 482–516) lassen sich durch den Aufsatz von Deborah Lawrence, „The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books“, in: *The Musical Quarterly* 96 (2013), S. 137–167 und die grundlegenden Untersuchungen von Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge [etc.] 2000 und Jessie Ann Owens, *Composers at work*, New York 1997 ergänzen.

- 32 „Prescriptions for commonplace books consist of pedagogic instructions for putting together systematized notebooks into which quotations from mainly printed texts were to be transcribed by hand under preestablished headings (the *loci* of the *loci communes* by which such collections were normally identified). Thus the commonplace book is a specialized representative of a broader ‘notebook culture’ that pervaded all aspects of writing and production.“ (Judd, „Musical Commonplace Books“, S. 483).
- 33 „The Renaissance, in music, was the great age of the musical commonplace book: the anthology that circulated, first in manuscript and then in hundreds of editions in print, reshaping musical lives and tastes just as the humanist school reshaped literary lives and tastes.“ Anthony Grafton, „The Humanist and the Commonplace Book: Education in Practice“, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. Russell E. Murray, Bloomington u. a. 2010, S. 141–157, hier S. 144; „By the sixteenth century, note-taking had become part of the educational routine, and textbooks incorporated detailed protocols for it. The intellectual basis for the art was well established.“ (ebd.) „The role of the teacher in this process was as guide and filter, determining what was morally edifying and pragmatically useful for inclusion in the notebook.“ (Judd, „Musical Commonplace Books“, S. 483).
- 34 Johannes Murmellius, *Opusculum de discipulorum officiiis...*, Köln 1505, fol. B2v, <<http://sammlungen.ulb.uni-muenster.de; urn:nbn:de:hbz:6:1-26211>> (12.09.2017); Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum*, Strassburg 1532, <<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-25950>> (12.09.2017).

ven Charakter der Kontrapunkt- bzw. Kompositions- und Tonartenlehre (gezielt am Beispiel Glareans *Dodekachordon* 1547).³⁵

Die Grundlagen der „commonplace“ Methodik im frühen 16. Jahrhundert stammen zuvorderst aus *De ratione studii* 1511–1514 und *De duplici copia rerum ac verborum* 1512 von Erasmus: „Postremo vtunque postulat occasio, ad manum erit dicendi supellex, certis veluti nidis constitutis, vnde quae voles petas.“³⁶ Als Basis der humanistischen Ausbildung wurden sie in Krakau durchaus übernommen, denn Krakau entwickelte sich seit den 1480er Jahren zu einem der größten humanistischen Zentren Europas mit einer dichten Vernetzung von Gelehrten.³⁷ Die Einträge der Krakauer Lautentabulatur zeigen bereits auf den ersten zwei Folios, dass diese Handschrift in den hohen polnisch-litauischen adeligen Kreisen zirkulierte und zu dem humanistischen Leben dieser sozialen Schicht gehörte. Das Manuskript war außerdem offenbar Teil der Sammelheft- und Gesprächsbuchkultur in Krakau um 1550.

1526 erschien bei Hieronim Vietor in Krakau *Lingua* – ein didaktisches Werk von Erasmus zum Rednerstil in lateinischer Sprache. 1542 kam es als *Xięgi, które zową język, z łacińskiego na polski wyłożony* auf Polnisch heraus, wobei das Buch durch die kommentierte Übersetzung den

35 Vgl. Owens, *Composers at work*, S. 190–191; Judd, *Reading Renaissance Music Theory*, S. 128ff.

36 Erasmus, *De Copia. Liber II, 1512*, in: *Opera Omnia. Desiderii Erasmi Roterodami*, Bd. 6, Amsterdam u. a. 1988, S. 261. „Finally, whenever occasion demands, you will have ready to hand a supply of material for spoken or written composition, because you will have as it were a well organized set of pigeonholes, from which you may extract what you want.“ (Übersetzung nach Ann Moss, *Printed Commonplace-Books*, S. 111).

37 Das Aufblühen des Humanismus begann hier in den 1480er Jahren, insbesondere mit der Gründung des *Sodalitas Vistulana* von Konrad Celtis (1589–1492) an der Jagiellonen-Universität. Diese literarisch-wissenschaftliche Gesellschaft förderte humanistische Studien und setzte weitreichende humanistische Kontakte voraus. Der Chronist Hartmann Schedel sprach bereits 1493 in *Liber chronicarum* mit viel Lob vom hohen Niveau der Krakauer humanistischen Wissenschaften. (Jan Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität in der Renaissancezeit“, in: *Polen und Österreich im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Leitsch und Stanisław Trawkowski, Wien / Köln / Weimar 1997, S. 95). Neben den angereisten italienischen Humanisten, u. a. Jacopo Publicius aus Florenz, Filippo Callimachus, Giovanni Silvius Amatus und Constantin Claretti, bildeten sich in Krakau polnische Humanisten heraus, von denen viele allerdings in Italien (oft in Padua) ausgebildet worden waren: Stanisław Hozjusz, Krzysztof Hegendorphinus, Jan Dantyszek, Andrzej Krzycki, Jodok Ludwik Decjusz, Marcin Kromer, Jakub Przyłuski, Stanisław Orzechowski, Andrzej Frycz Modrzewski und Mikołaj Rej (Leszek Hajdukiewicz, „Bildungswesen und Wissenschaft in der Epoche der Jagiellonen“, in: Ebd., S. 80). Eine enorme internationale Ausprägung wiesen auch studentische Schichten auf: Zwischen 1470 und 1520 Jahren waren an der Krakauer Universität 14.326 Scholare immatrikuliert, von denen ca. 44% aus dem „Ausland“ kamen: aus deutschsprachigen Gebieten, Ungarn, der Türkei u. a. (Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität“, S. 101).

Eine weitere Voraussetzung der Entwicklung und enormen Verbreitung des Humanismus in Krakau war die Etablierung von Buchdrucktechnologien am Ort, denn die Verleger standen im engen Kontakt mit Humanisten (oder waren oft selbst Humanisten) und druckten gezielt humanistische Werke, u. a. von Erasmus. Alle genannten polnischen Gelehrten waren Kunden von Hieronim Vietor, dem an der Krakauer Universität ausgebildeten Verleger mit zwei Wirkungsstätten – Wien 1508–1532 (zusammen mit den Brüdern Alantsee oder Jan Singrenius) und Krakau 1518–1546/1547. Seine Druckertätigkeit in Krakau begann Vietor unter anderem mit der Ausgabe von *Querela pacis* von Erasmus (1518). Die schlesische Drucker-Dynastie Szarffenberg, die ab 1526 in Krakau ansässig war, arbeitete zusammen mit einem Verwandten, dem Humanisten Marek Szarffenberg, der die Auswahl der Literatur beeinflusste: Es wurden vor allem Lehrbücher, Grammatiken und Handbücher der Redekunst gedruckt. 1527–1542 brachten sie 13 Werke von Erasmus heraus (Agnieszka Perzanowska, „Polnische Buchdruckerkunst im 15. und 16. Jahrhundert“, in: Ebd., S. 433–435).

eindeutigen Status eines „common reading“ für das breite polnische Publikum bekam.³⁸ Die Titelseiten beider Drucke und der *Krakauer Lautentabulatur* weisen Ähnlichkeiten auf: Zu den beiden Drucken korrespondieren Elemente des Wappens „Odrowąż“, die auf der fol. 1r der Tabulatur zu sehen sind³⁹ (Abb. 2). Auch das geometrische Muster mit Kreuzen an der oberen linken Ecke der Druck-Titelseite kommt der geometrischen Verzierung auf den Folios der Tabulatur sehr nahe. Während die Widmung in den Drucken auf Krzysztof Szydłowiecki (1467–1532), den Großkanzler Polens bei Sigismund I., hinweist,⁴⁰ führen das Wappen und die Namenindizien aus der Tabulatur zu Mikołaj Radziwiłł Czarny (1515–1565), dem Großfürsten Litauens. In der Chronik über die Wappen polnischer Adeliger von 1584 wird im Kapitel über die Wappengemeinschaft „Odrowąż“ unter der „Voluntarii“-Gruppe bei Radziwiłł Czarny ein gleichnamiger Andrzej Czarny erwähnt,⁴¹ auf den gerade der Satz über dem Wappen, fol. 1r, in der Tabulatur hinweist: „Dis Buch gehchiret [sic!:: gehoeeret?] dem Andris Schwartz von Krokau des a[nn]o 1555 Jar“ (Abb. 2). 1544 war Mikołaj Radziwiłł Czarny zum Reichsfürsten erhoben worden und begleitete seit 1548 König Sigismund II. bei diplomatischen Missionen und bei den Kriegszügen gegen die Russen und Tataren. Die Krakauer Lautentabulatur zeigt auf dem fol. 9v das Bild eines männlichen Kopfes mit Turban, das möglicherweise mit diesen Reisen oder wenigstens mit dem seinerzeit sehr angespannten Verhältnis zum Osmanischen Reich in Zusammenhang steht. Die Namensidentifikation in der unteren Zeile, fol. 1r, ist schwierig, weist aber mit größter Wahrscheinlichkeit auf Czarnys Besitz von mehreren Büchern hin (Abb. 2): AN[drzeja] CZARNY TY KZIASKY SA (in modernem Polnisch: An[drzeja] Czarny te książki są“, d. h. „Das sind Andrzej Czarnys Bücher“).⁴² Auf den Folios 1r und [0] sind einige skizzierte und wieder wegradierte Namen gerade noch lesbar (Abb. 3): Wäre das Wort „kxyrsky“, fol. [0] in der Mitte, ein Hinweis auf den Namen „Krzycki“, wäre eine Verbindung zu Andrzej Krzycki (1482–1537), dem polnischen Humanisten und Gelehrten, denkbar. Andrzej Krzycki stand im persönlichen Kontakt zu Erasmus, und in der Chronik von 1584 wird er im Zusammenhang mit dem oben genannten Krzysztof Szydłowiecki erwähnt.⁴³ Wenn das Wort „kxyrsky“ „kriski“ bedeutete, könnte Albertus Kriski gemeint sein, der bekannte polnische Gelehrte um die Mitte des Jahrhunderts, dessen Errungenschaften Jan Kochanowski (1530–1584) – eine der zentralen Figuren im polnischen Humanismus – gepriesen hat.⁴⁴ Ein

38 Marina Kozłowska, „Popularising Erasmus’s *Lingua*: The Case of Ist Polish Translation (1542)“, in: *Polish culture in the Renaissance. Studies in the arts, humanism and political thought*, hrsg. von Danilo Facca und Valentina Lepri, Florenz 2013, S. 25–35, hier S. 31.

39 Vgl. Bartosz Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego 1584*, Nachdr. Krakau 1858, S. 499–517.

40 Perzanowska, „Polnische Buchdruckerkunst“, S. 454, 458–459.

41 „Mikołaja Radziwiła, marszałka wielkiego litewskiego: Andrzej Czarny, Wojciech Orchowski, Wojciech Zabyłski, Jan Wojna, Obrembski.“ (*Herby rycerstwa polskiego*, S. 512).

42 Ich bedanke mich bei Prof. Agnieszka Lesczyńska für diesen Hinweis sowie für die gesamte Redaktion des polnischen Anteils dieses Aufsatzes. Poźniak erwähnt nur flüchtig die „Schwartz-Czarny“-Familie und „ihr Wappen“. Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 49.

43 „Mikołaja Szydłowieckiego kasztelana sędomierskiego podskarbin koronnym, radomskim, olsztyńskim, krzepickim, oświęcimskim, zatorskim starostą w roku 1527. Był to wielki miłośnik rzpltej. Ciało jego leży w Szydłowcu, o którym powieda *epitaphium* na grobie jego, że umarł r.1531. Herby: Odrowąż, Łabędź, Jastrzębiec, Sulima. Chrzysztofa Szydłowieckiego kasztelana sędomierskiego, podkanclerzego koronnego, sieradzkiego, gostyńskiego starostę, wspominają historye, czego potwierdza bitwa malowana u świętego Franciszka w Krakowie w kruzganku. Ten zebrawszy wielki poczet slug, sąsiadów i szlachty ruskiej, poraził dwadzieścia tysięcy Tatarów w roku 1512.“ (Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*, S. 506).

44 Ebd. S. 624f.

Bezug zu dem nebenstehenden Namen „Katerzyne“, fol. 1r und 2v, ist leider nicht herstellbar.⁴⁵

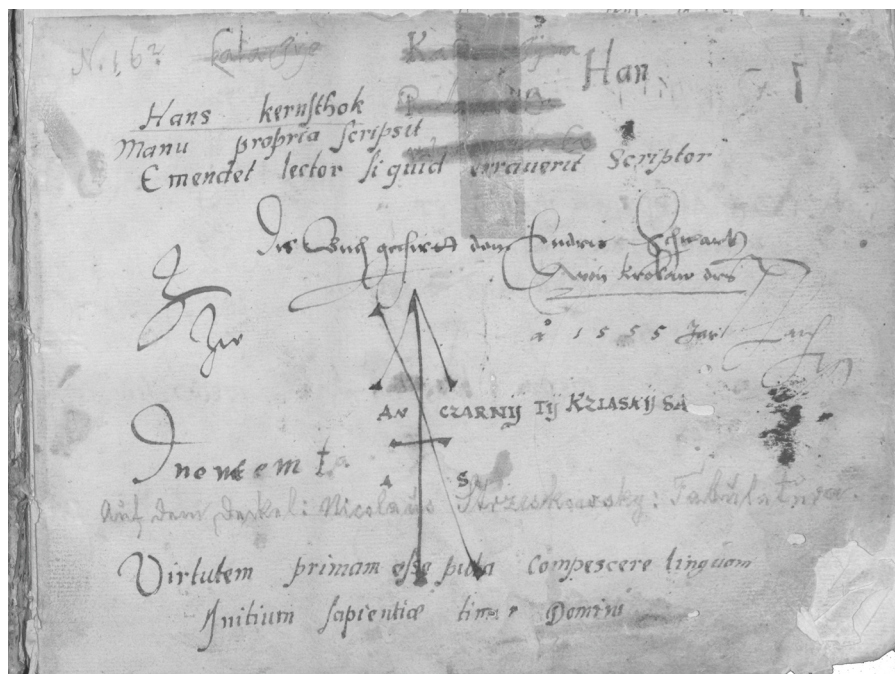


Abbildung 2: Erasmus, *Xiegi, które zową język, z łacińskiego na polski wyłożony*, Krakau 1542, die Titelseite und *Krakauer Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I*, fol. 1r

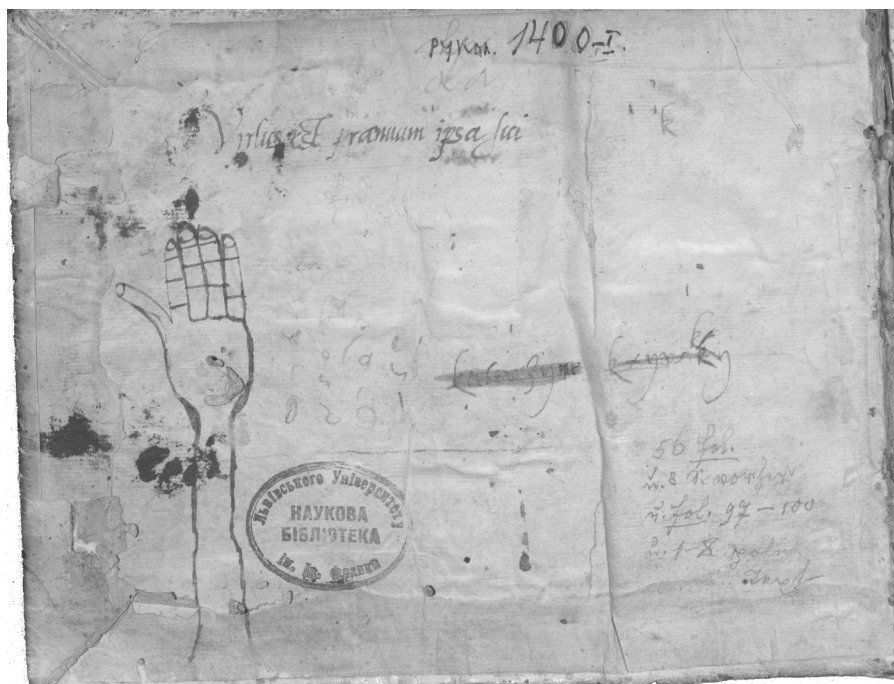


Abbildung 3: Krakauer Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I, fol. [0]

Eine mehrsprachige Fassung der Krakauer Lautentabulatur und vor allem ihre Gestaltung mit einzeln stehenden Sentenzen zum Memorieren, die sich durchgehend im größten beschriebenen Teil des Manuskripts finden (Abschnitte von Schreibern A und B, fol. 1r–2v, 8r–47r und 124v) gestattet eine Parallele zu den mehrsprachigen Gesprächsbüchern und Memory-Heften mit Sentenzen, die ohne Musik in Krakau in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts massenhaft gedruckt wurden.⁴⁶ Bis mindestens 1564 kann man eine aktiv gepflegte Tradition der mehrsprachigen Gesprächsbücher in Krakau beobachten.⁴⁷ Sie diente der „Aneignung mündlicher Kommunikationsfähigkeit“,⁴⁸ dem praktischen Erlernen von grammatikalischen und syntaktischen Sprachregeln, letztlich der Übung, in verschiedenen Sprachen auf der Grundlage memorierter fertiger „Bausteine“ richtig zu sprechen oder – anders formuliert – verbal zu improvisieren.⁴⁹ Unter den 29 lateinischen Sentenzen der Kra-

46 Es lässt sich selbstverständlich annehmen, dass eine große Anzahl solcher Bücher damals auch handschriftlich gefertigt wurde.

47 Renata Budziak, „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden: Ein Schülergespräch aus dem frühen 16. Jahrhundert und seine Krakauer Ausgabe“, in: *Studia Germanica Gedanensia* 16 (2008), S. 133–146, hier S. 135.

48 Ebd.

49 Ein Beispiel dafür ist *Puerilium colloquiorum formulae* von Sebald Heyden (1499–1561), einem Nürnberger Schulleiter, Kantor und Dichter. Die 1526 zunächst in Nürnberg erschienenen kurzen Sätze zum Memorieren und Repetieren in Form eines Dialogs hat Vitor 1527 in Krakau auf Polnisch und Ungarisch verlegt. Allein in Krakau hatte das Buch neun Auflagen, u. a. im 16. Jahrhundert: Vitor 1527, (1531?) und 1535, Andreas 1552, Siebeneycher 1571 (Budziak, „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden“, S. 135–136).

kauer Tabulatur finden sich drei Cato-Sentenzen, die möglicherweise aus *Catonis Disticha* übernommen wurden (s. Tabelle 1 mit Sentenzen, Nr. 2, 17, 27). *Dicta* oder *Disticha Catonis* verkörpert eine lange Tradition der Schul- und Universitätsbücher mit Sentenzsammlungen. Nachdem Erasmus 1514 in Löwen eine Cato-Ausgabe als „ein neues Handbuch für den Schulunterricht“ auf Latein hatte drucken lassen, kam sie etwas später 1535, 1538, 1544 und 1570 in Krakau dreisprachig (Latein-Polnisch-Deutsch) heraus.⁵⁰ Alle Sentenzen in der Lautentabulatur sind jedoch auf Latein, was auf das universitäre und gelehrte Milieu hindeutet.⁵¹ Die Mehrsprachigkeit betrifft die Musiktitel. An der Madrigal-Intavolierung von Verdelots „Donna leggiadra e bella“, fol. 9v–10v, steht sowohl „Dona lessiadra“ als auch „W dobrim sie czasz swa myla poznal“ („Zu guter Zeit lernt man seine Geliebte kennen“), Tabelle 1, Nr. 6. Das Ende des Stückes ist ebenfalls zweisprachig: „finis“ und „Koniec“ gekennzeichnet. Auch das nächste Stück mit der Überschrift „Labella“, fol. 10v–11v, enthält einen polnischen Paralleltitel: „Pravdesz ystha / nasz panie napisacz raczil“ („Wahr gesprochen, der [Haus]Herr vergab uns“⁵²), Tabelle 1, Nr. 7. Die Intavolierung des Madrigals von Berchem „O s'io potessi donna“, fol. 11v–13v, wurde doppelt beschriftet: „Osipotesi. O okruthna A nye / sbedna milosci davno narzekaia“ (im polnischen Teil: „Oh, grausame und unentbehrliche Liebe – sie klagten schon lange), Tabelle 1, Nr. 9.

Man fragt sich weiter, ob die Krakauer Tabulatur als eine Sentenzsammlung einen eigenen Charakter trug, ob das Manuskript hinter der „Commonplace“-Praxis Eigenheiten aufweist. Erasmus schrieb: „Ergo posteaquam tibi titulos compararis quot erunt satis, eosque in ordinem quem voles digesseris, deinde singulis suas partes subieceris, rursum partibus addideris locos communes siue sententias, iam quicquid vsquam obuium erit in vllis autoribus, praecipue si sit insignius, mox suo loco annotabis: siue erit fabula, siue apologus, siue exemplum, siue casus nouus, siue sententia, siue lepide aut alioqui mire dictum, siue paroemia, siue metaphora, aut parabola.“⁵³ Was die Zuordnung und Kompilation betrifft, wiesen die Sentenzbücher, insbesondere handschriftliche wie die Krakauer Tabulatur, einen gewissen Grad an Individualität auf. Welche Sentenzen wurden für die Tabulatur ausge-

50 Michael Baldzuhn, *Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verschriftlichung von Unterricht in der Text- und Überlieferungsgeschichte der „Fabulae“ Avians und der deutschen „Disticha Catonis“*, Berlin 2009 (= Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte 44), S. 310f.

51 Über die Anbindung von Lautenisten an die Universität im 16. Jahrhundert s. Peter Király „Studentisches Lautenspiel im 16. und 17. Jahrhundert – Eine Betrachtung mit Hinblick auf Leipzig“, in: *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig. Studien anlässlich des Jubiläums*, hrsg. von Eszter Fontana und Bernhard Schrammek, Döbel 2010, S. 131–142; Peter Király, „Einige Beobachtungen und Anmerkungen über Lautenmusikquellen, Lautenisten und Amateure im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 1 (1998), S. 24–44.

52 Die Deutung des Wortes „raczil“ ist nicht eindeutig. In der altpolnischen Sprache stand es jedenfalls in semantischer Verbindung mit der Vergebung der Sünden (Władysław Nehring, *Altpolnische Sprachdenkmäler. Systematische Übersicht, Würdigung und Texte. Ein Beitrag zur slavischen Philologie*, Berlin 1886, S. 68). Laut moderner polnischer Transliteration „Prawdę prawdziwą nasz panie napisac zechciales“ könnte der Satz auch als „Die wahre Wahrheit, die unser Herr schrieb, wollten sie schreiben“ übersetzt werden.

53 Erasmus, *De duplici rerum ac verborum copia*, hrsg. von Betty I. Knott, Amsterdam 1988 (= Opera omnia I.6), S. 260f. („Then, after having chosen yourself headings, as many as will be adequate, arrange these in the order you want, then add to each ist parts, then under these subheadings you will at once note the *loci communes* or *sententiae*, whateve you meet with in any author and particularly in the better ones: *exemplum*, *casus novus*, *sentential*, joke or marvel, proverb, metaphor or parable“; Grafton, „The Humanist and the Commonplace Book“, S. 144f.).

wählt? Die lateinischen Sentenzen sind graphisch abgetrennt und jeweils am Seitenrand notiert. Wurden sie den Musikstücken zugeordnet oder kamen sie zufällig aufs Notenpapier? Kommentierten sie die Musikstücke? Die „sprachlose“ Instrumentalmusik bekäme somit eine aufklärende Ebene, zumindest wären Einblicke in die Rezeption dieser Musik im 16. Jahrhundert möglich.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz ⁵⁴	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
1	0 B	Virtus est praemium ipsa sui „Die Tugend ist seine Belohnung“	Vgl. „Virtutis praemium virtus ipsa“, in Bacon, S. 394	Keine Musikeinträge	
2	1r A	Virtutem primam esse puto, compescere linguam „Ich acht die erste Tugend syn / Bezwingen wol die zungen dyn“ „Die ersten tugendt schecz ich sein / Bezwingen wol die zunge dein“ und „Przednia cnota y wielika / Kto może wćięgąc ieziká“ „Ich glaube, die oberste Tugend sei es, die Zunge zu bezähmen“	<i>Disticha Catonis</i> , in Sebastian Brand, <i>Cato</i> , Basel 1498, CH-Bu DC VI 1:5, fol. Aiiiiv; Vgl. die Aufl. Krakau 1535, fol. B2r Bauer, S. 51	Keine Musikeinträge	
3	1r A	Initium Sapientiae timor Domini „Der Anfang der Weisheit ist die Furcht vor dem Herrn.“	Psalm 111,10	Keine Musikeinträge	
4	8r B	Moribus et forma conciliandus amor „Durch Schönheit und gutes Benehmen wird Liebe gewonnen“	Ovid, <i>Heroides</i> , 6, 94: <i>Hypsipyle an Jason</i> ⁵⁵	<i>Saltarello</i>	B
5	9r B	Est virtus, placitis abstinuisse bonis „Sich der Güter, die gefallen, enthalten zu haben ist eine Tugend“	Ovid, <i>Heroides</i> , 17, 98: <i>Helena an Paris</i> ⁵⁶ Anthologie, S. 3: „B. Denksprüche und Lebensregeln, Nr. 3“ Lexikon, S. 482	<i>Quanto o madona</i> [Madrigal: J. Arcadelt <i>Quant'e madonna mia</i>]	A ergänzt durch B

54 In der *Krakauer Lautentabulatur* werden oft nur einige Phrasen aus der ganzen Sentenz genommen. Zur Verständigung werden in der Tabelle in solchen Fällen die ganzen Passagen zitiert und die tatsächlich in der Tabulatur vorkommenden Sentenzabschnitte fett hervorgehoben.

55 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_hero.html#06, 3.2.2018.

56 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_hero.html#06, 3.2.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
6	9v B	Sivox est cantas mollia brachia salta Et quacunq[ue] [potes] arte placere [radiert] place „Hast du Stimme, so singe; bewegliche Arme, so tanze: Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , I, 595 Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 6 ⁵⁷	<i>Quanto o madona</i> [Madrigal: J. Arcadelt <i>Quant'è madonna mia</i>] <i>Dona lessi adra. W dobrim sie czasz swa myla poznal</i> [Madrigal: Ph. Verdelot <i>Donna leggiadra e bella</i>]	A ergänzt durch B
7	10v B	Vina parant animos faciantque caloribus aptos „Wein erregt das Herz und macht es für Liebe empfänglich“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , I, 235 ⁵⁸ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 4 ⁵⁹	<i>Labella. Pravedsz ystha / nasz panie napisacz raczil</i>	A ergänzt durch B
8	11v B	Dux atq[ue] imperator vitae mortalium animus est, qui ubi ad gloriam virtutis via grassatur „Aber Lenker und Leiter des Lebens der Sterblichen ist der Geist. Wo dieser auf dem Weg der Tugend zum Ruhm schreitet [...]“	Sallustius, <i>De Bello Jugurthino</i> , 1–20 Sallustii, S. 151–152 ⁶⁰	<i>Labella. Pravedsz ystha / nasz panie napisacz raczil Osiopotesi. O okrutna A nye / sbedna milosczi davno narzekazia</i> [Madrigal: J. de Berchem <i>O s'io potessi donna</i>]	A ergänzt durch B

57 <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/6>>, 3.4.2018.

58 *Bibliotheca Augustana*: <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars1.html>, 3.2.2018.

59 <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/4>>, 3.2.2018.

60 <<http://www.latein-imperium.de/include.php?path=content&mode=print&contentid=145>>, 2.4.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
9	13r B	Fallitur augurio spes bona saepe suo „Hoffen und Harren macht manchen zum Narren“	<i>Ovid, Heroides, 17, 234: Helene an Paris</i> ⁶¹ LexikonZit, 1195	<i>Osiopotesi. O okruthna A nye / sbedna milosci davno narzekaia</i> [Madrigal: J. de Berchem <i>O ŝio potessi donna</i>] <i>Pasomeso</i>	A ergänzt durch B
10	15v B	Nullum malum mortalibus solum / finis alterius mali gradus est futuri Der erste Satzteil: „Besorgt werden nicht nur Sterbliche [Menschen]“ Der zweite Satzteil: „Das Ende einer Sorge ist ein Sprungbrett für die nächste“	Der erste Satzteil ist möglicherweise aus einem Theaterstück, z. B. von Sixtus Bircks (1501–1554) <i>Judith</i> , 1721, in Birck, S. 355 Zum zweiten Satzteil s. Seneca, <i>Hercules</i> , 208–209	<i>Non dito mai che io habui Torto. Valentinus Bekwark</i>	A ergänzt durch B
11	16v B	Dum vires annique sinunt, tolerate labors / Jam veniet tacito curva senecta pede „Weil es Jahre und Kraft noch gestatten, so scheuet nicht Mühen; Bald mit schweissem Fuß nahet das Alter gebückt“	<i>Ovid, Ars Amatoria, II, 669–670</i> ⁶² Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 12 ⁶³	<i>Dulce mia Amore</i> [Chanson: Sandrin <i>Doulce memoire</i>]	A ergänzt durch B
12	17v B	Forma bonum fragile est quantumque accredit ad annos / fot minor et spatio carpitur ipsa suo „Schönheit ist vergänglich, und wie mit den Jahren sie zunimmt, Nimmt sie auch ab; es verzehrt eigene Dauer sie selbst“	<i>Ovid, Ars Amatoria, II, 113–114</i> ⁶⁴ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 8 ⁶⁵ LexikonZit, 2494	<i>Dulce mia Amore</i> [Chanson: Sandrin <i>Doulce memoire</i>] <i>Non mortui laudabu[n]t te d[omi]ne</i>	A ergänzt durch B

61 *Bibliotheca Augustana*: <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_hero.html#06>, 3.2.2018.

62 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars2.html, 3.2.2018.

63 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/12>, 3.2.2018.

64 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars2.html, 3.2.2018.

65 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/8>, 3.2.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
13	19r B	possit, Adoni, monet, fortis que fugacibus esto / inquit; in audaces non est audacia tuta „Dich auch ermahnt sie, Adonis, wenn nur die Ermahnungen frommten, / Sorgsam jene zu scheun. Sei gegen die Flüchtigen tapfer, / Saget sie [Venus], gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit. “	Ovid, <i>Metamorphosen</i> , 10, 543–544 ⁶⁶ OvidMetam, S. 5	<i>Rochalfazo</i> <i>Ich rew vnth klak</i> [Lied: G. Brack <i>Ich rew und klag</i>]	A ergänzt durch B
14	20v B	Mala principia similes exitus sequuntur „Falsche Prinzipien führen zu ähnlichen Folgerungen“		<i>Leuer est Bon</i> [Chanson: Anon. <i>Le cueur est bon</i>]	A ergänzt durch B
15	21v B	Eximia [exigua?] est virtus praestare silentia rebus / At contra gravis [est] culpa tacenda locui „Was zu verschweigen man hat, straft sich als schweres Vergehn“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , II, 603–604 ⁶⁷ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 12 ⁶⁸	<i>Pasomeza</i>	A ergänzt durch B
16	23v B	Cum partes labant, summa turbatur „Wenn die Teile miteinander nur lose verbunden sind, ist alles verstimmt“	Theiner, S. 27	<i>Fantasia</i>	A ergänzt durch B
17	24v B	Fronte capil[la]ta, post est occasio calva „Dan gelegenheit mit locken vil / Wurt dar noch offt kal under wil“ „Dann bequemikeit mit loeken vil / Wirdt darnach offt kal vnderweyl“ „Pogodać zwłosi ná czele / Mieć więc gołą ná tyle“ „Nur schwer kommt die Gelegenheit, leicht entgeht sie.“	<i>Disticha Catonis</i> , s. in Sebastian Brand, <i>Cato</i> , Basel 1498, CH-Bu DC VI 1: 5; 2, 26, 2 Vgl. die Aufl. Krakau 1535 LexikonZit, 753	<i>Fantasia</i> <i>Quando io pensal martire.</i> <i>Ad te saluator noster</i> [Madrigal: J. Arcadelt <i>Quand'io pens'al martire</i>]	A ergänzt durch B

66 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_me10.html, 3.2.2018.

67 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars2.html, 3.2.2018.

68 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/12>, 3.2.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
18	26v B	Nolo minor me timeat despiciatque maior „Ich will nicht, vom Niedrigeren [Menschen] befürchtet, und vom Höheren verachtet werden.“	Aus der Sentenzsammlung von Decimus Magnus Ausonius, Ausonius, S. 388 Theodor Zwinger, <i>Morum Philosophia Poetica</i> , Basel 1575, S. 231	<i>Quando io pensal martire. Ad te saluator noster</i> [Madrigal: J. Arcadelt <i>Quand'io pens'al martire</i>] <i>Pasomezo Nygdym themu vyerzicz nye chczial</i> [nigdy bich ia wierzycz niechczial – MuzykaStar, S. 118]	A ergänzt durch B
19	27v B	Judex quod iustum est iudica non quod utile „Richter, beurteile das, was gerecht ist, nicht das, was nützlich ist“		<i>Pasomezo Nygdym themu vyerzicz nye chczial</i> <i>Prauiem doznal prziaczielia swego</i>	A ergänzt durch B
20	28v B	Et nudam pressi corpus ad usque meum. / Cetera quis nescit? lassı requievimus ambo. / proenant medii sic mihi saepe dies! „Drückte die Nackte mir fest gegen den brünstigen Leib“	Ovid, <i>Amores</i> , I, V, 24–26 ⁶⁹ LatGedichte, S. 233 (Übers. von August Wilhelm Schlegel)	<i>Smuthne sercze za losczia</i>	A ergänzt durch B
21	29r B	Non vivas ut edas sed edas ut vivere possis „Nicht lebe um zu gebrauchen, aber gebrauche um leben zu können“ „Man ißt: um zu leben, und man lebt nicht, um zu essen“	Poetische Medicus, S. 61 ⁷⁰ Sprichwörter, S. 344	<i>Pasamezo hispanicu[m] Lecontent</i> [Chanson: C. de Sermisy <i>Le content est riche</i>]	A ergänzt durch B
22	30v B	Alienum nobis, nostra plus aliis placent „Fremdes gefällt uns, das Unsere gefällt anderen besser“ lateinisches Wortspiel	Publilius Syrus, <i>Sententiae</i> A 28 LexikonZit, 704	<i>Passo e meszo</i>	B

69 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_amo1.html, 3.2.2018.

70 <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10121777-9>, 2.4.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
23	34r	Non [Nec?] minor est virtus quam quaerere qua parta tueri „Kleiner ist nicht das Verdienst zu erhalten, als erst zu gewinnen“ „Keine geringere Leistung ist es, Besitz zu bewahren als zu erwerben“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , II, 13 ⁷¹ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 8 ⁷² LexikonZit, 195	<i>Saltarello pyrusi Pass e mezza Paduana</i>	B
24	35v	eximar ut Scythici de feritate loci. / Difficile est, fateor, sed tendit in ardua virtus / et talis meriti gratia maior erit. „Die Tugend neigt zu mühseligen Aufgaben“	Ovid, <i>Epistulae ex Ponto</i> , II, 2 <i>Messalino</i> , 110–112, 111 ⁷³	<i>Paduana Or niens</i> [Chanson: Jannequin, <i>Or vien ca vien</i>]	B
25	40v	Tempus erit, quo [cum-Orig.] tu, quae nunc excludis amantem, / frigida deserta nocte iacebis anus „Die Zeit wird kommen, dass Du, die nun den Liebenden ausschließt, einsam und kalt als ungeliebte Frau die Nacht verbringst“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , III, 69–70 ⁷⁴ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 13 ⁷⁵	<i>Fantasia bellissima Gioane Pacalono</i>	A / B
26	124v B	Quod licet, ingratum est, quod non licet, acrius urit „Was erlaubt ist, ist nicht reizvoll, was verboten ist, regt stärker an aus“	Ovid, <i>Amores</i> 2, 19, 3 ⁷⁶	Keine Musikeinträge	

71 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars2.html, 3.2.2018.

72 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/8>, 3.2.2018.

73 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_po02.html#02, 2.4.2018.

74 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars3.html, 3.2.2018.

75 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/13>, 3.2.2018.

76 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_amo2.html, 3.2.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
27	124v B	(beschriftet als „Catho“) Iratu de re incerta contendere noli / Impedit ira animum ne possit cernere verum „Nit woellst von vngewissem ding / Jn grymm und zorn kriegen gering / Dann zorn das gemueet also verblent / Das es reht worheit nit erkent “ „Nit wolst von vngewissem ding / Jn zorn vnd grymm kriegen gering / Dan zorn das gemuot also verblendt / Das es recht warheyt nit erkent “ „Gniewliwy w rzeczy nie pewney / Niechćiey twierdzić vporu w niey / Gniewći rozumowi szkodzi / Bo go spráwey prawdy zwodzić“	<i>Disticha Catonis</i> , s. in Sebastian Brand, <i>Cato</i> , Basel 1498, CH-Bu DC VI 1:5; fol. a8r; Vgl. die Aufl. Krakau 1535	Keine Musikeinträge	
28	124v B	(beschriftet als „Iras“) [„Zorn“, „Rache“] Non refert quo pacto quis adimat uitam: nam ubicunque est peruersa laedendi uoluntas, ibi quoque est homicidium „Es hat keine Bedeutung, zu welchem Zwecke das Leben genommen wird: da überall, wo der Wille zum Schaden ist, findet ein Mord statt.“	Erasmus, <i>Catechesis VI</i> , in <i>Omnia Opera: Quaecunqve Ipse Auctor Pro Svis Agnovit, Novem Tomis ...</i> , Bd. 5, Basel 1540, S. 994 Vgl. Reu, S. 414, F1 (Mitteldeutsche Katechismen: „Der Parvus Catechismus des M. Leonh. Jacobi von 1552“)	Keine Musikeinträge	
29	124v B	Detractor sibi ipsi nocet et alios infuit ut lepra „[Es] schadet sich selbst und ist für die anderen ansteckend“		Keine Musikeinträge	

Tabelle 1: Sentenzen

Abkürzungen der Sekundärliteratur in der Tabelle

Anthologie	<i>Lateinische Anthologie zum Gebrauch für die untern Classen gelehrter Schulen von Prof. J.B. Hutter</i> , München 1831
Ausonius	D.[ecimus] Magnus Ausonius, <i>Opera Omnia</i> , Bd. 1, London 1823

Bacon	<i>The works of Francis Bacon, baron of Verulam, viscount St. Alban...</i> , Bd. 10, London 1826
Baldzuhn	Michael Baldzuhn, <i>Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verschriftlichung von Unterricht in der Text- und Überlieferungsgeschichte der „Fabulae“ Avians und der deutschen „Disticha Catonis“</i> , Berlin / Boston 2009 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 44)
Bauer	Alessia Bauer, „Die Adaption der lateinischen <i>Dicta Catonis</i> an die isländischen Rezipienten“, in: <i>Analecta Septentrionalia</i> , hrsg. von Wilhelm Heizmann, Klaus Bödl und Heinrich Beck, Berlin 2009, S. 28–85
Birck	Sixt Birck, <i>Sämtliche Dramen</i> , hrsg. von Manfred Brauneck, Bd. 2: <i>Die deutschen Stücke</i> bearb. von Manfred Brauneck, <i>Die lateinischen Stücke</i> , bearb. von Manfred Wacht, Berlin, New York 1976
LatGedichte	Horst Rüdiger, <i>Lateinische Gedichte im Urtext mit den schönsten Übertragungen deutscher Dichter</i> , München 1937
Lexikon	<i>Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters</i> , hrsg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Bd. 2, Berlin / New York 1996
LexikonZit	<i>Lexikon der lateinischen Zitate: 3500 Originale mit Übersetzungen und Belegstellen</i> , hrsg. von Hubertus Kudla, München ³ 2007
MuzykaStar	<i>Muzyka staropolska</i> , hrsg. von Hieronim Feicht, Krakow 1966
OvidMetam	Publius Ovidius Naso, <i>Metamorphosen</i> , Frankfurt am Main 1990, Repr. 1798
Ovids Werke	<i>Ovids Werke</i> , übers. von Heinrich Lindemann, Leipzig 1861
Poetische Medicus	<i>Der Poetische Medicus, oder Sammlung auserlesener Medicin- und Physicalischer Gedanken, Wersé, Sprichwörter, Sentenzen, Lebens- und Haushaltungsregeln</i> , Berlin / Leipzig 1730
Reu	Johann Michael Reu, <i>Quellen zur Geschichte des kirchlichen Unterrichts in der evangelischen Kirche Deutschlands zwischen 1530 und 1600</i> , Bd. 1 und 2, Hildesheim / New York 1976, Nachdr. der Ausg. Gütersloh 1911
Sallustii	Carl Crispi, <i>Sallustii. Opera quae exstant omnia</i> , Turin 1827
Sprichwörter	Joseph Eiselein, <i>Die Sprichwörter & Sinnreden des deutschen Volkes in alter & neuer Zeit</i> , Freiburg 1840
Theiner	Augustin Theiner, <i>Versuche und Bemühungen des heiligen Stuhles in den letzten drei Jahrhunderten...</i> , Bd. I/2, Augsburg 1839

Inhaltlich gesehen, bilden die Sentenzen aus der Lautentabulatur ein für solche Sammlungen typisches breites Spektrum an erzieherischen Maximen und Lebensregeln. Es handelt sich um Belohnung der Tugend, Vernunft des Schweigens (fol. 1r, Nr. 277), Gottes Frömmigkeit (fol. 1r, Nr. 3); Enthaltensamkeit (fol. 9r, 124v, Nr. 5, 26), Recht und Unrecht von Zorn und Ärger sowie menschliche Würde (fol. 124v, Nr. 27, 28), Wein und Essen (10v, 29r, Nr. 7, 21), Vergänglichkeit der Zeit und der Schönheit (fol. 16v, 17v, Nr. 11, 12) usw. Unter den Sentenzen finden sich auch besondere Formen wie lateinische Wortspiele und Kombinationen, z. B. „Aliena nobis, nostra plus aliis placent“ – „Fremdes gefällt uns, das Unsere gefällt anderen besser“ von Publilius Syrus (fol. 30v, Nr. 22). Trotz der Fülle von Themen merkt man, dass die Schreiber immer wieder die Themen „Geist“, „Kunst“, „Musik“ im Kontext der Liebesthematik, teils direkt und teils in komplexen assoziativen Reihen, ansprechen. Die meisten Sentenzen sind den Werken Ovids entnommen: *Ars Amatoria*, Buch I, II und III, *Epistulae ex Ponto*, Buch II, *Amores* Buch I und V, *Metamorphosen*, Buch X und *Heroides*. Die semantische Ebene der Sentenzen scheint zwar unabhängig vom Musikrepertoire der Lautentabulatur zu sein. Ihre Auswahl und Anordnung war aber sicherlich durchdacht und

77 Die Nummern stammen aus der beigefügten Tabelle mit Sentenzen.

im Manuskript in sich geschlossen: Die erste Sentenz auf den Notenblättern verrät, wodurch die Liebe gewonnen werden kann: „Moribus et forma conciliandus amor“ („Durch Schönheit und gutes Benehmen wird Liebe gewonnen“, Nr. 4), fol. 8r. Der letzte Spruch warnt hingegen vor ihrer Vergänglichkeit: „Tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantem, frigida deserta nocte iacebis anus“ („Die Zeit wird kommen, dass Du, die nun den Liebenden ausschließt, einsam und kalt als ungeliebte Frau die Nacht verbringst“, Nr. 25), fol. 40v. Zum anderen gibt es viele Übereinstimmungen in der Sentenz- und der Musikebene, so dass die Anordnung des Musikrepertoires oder auch seine Wahl nicht ganz unabhängig von Sentenz-Inhalten zu denken ist.

Nehmen wir einige Fallbeispiele. Der offenbar zusammenhängend oder zeitlich sehr dicht aufeinanderfolgend geschriebene Block der Schreiber A und B, ab fol. 9r, beginnt mit einer Reihe von Madrigal- und Chanson-Intavolierungen, die das Thema „Liebe“ vielseitig behandeln. „Quant’e madonna mia“ von Arcadelt und „Donna leggiadra“ von Verdelot⁷⁸ vermitteln die bittende Ansprache eines verliebten Mannes an eine Dame, deren Zuneigung ihm gegenüber ungewiss ist. Die Topoi „Liebesqual“ und „Tod“ werden mehrmals herangezogen. Auf den Folien des ersten Madrigals stehen zwei Sentenzen. Am Beginn, fol. 9r: „Est virtus, placitis abstinuisse bonis“ („Sich der Güter, die gefallen, enthalten zu haben, ist eine Tugend“, Nr. 5) und am Rande des nächsten Folios, fol. 9v: „Sivox est cantas mollia brachia salta Et quacunque potes arte placere, place“ („Hast du Stimme, so singe; bewegliche Arme, so tanze: Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit“, Nr. 6). Während die erste Sentenz allgemeine Enthaltensamkeit lehrt – sie stammt aus einem Liebesbrief von Paris an Helena (Ovid *Heroides*, 16, 98) –, führt die zweite unmittelbar in eine Situation bürgerlichen Zeitvergnügens mit Musik und Tanz. Die *Ars Amatoria* von Ovid, aus der das Zitat stammt, war nicht nur zu ihrer Entstehungszeit ein sehr beliebtes Werk, es gehörte auch zu den Lieblingslektüren und -lehrstoffen der Humanisten im 16. Jahrhundert. Inhaltlich vermittelt es Anweisungen zur Liebeskunst von A bis Z für junge Leute. Im Kontext dieses Zitats geht es um das Vermögen eines jungen Mannes, einer Dame zu gefallen, ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen und die Wachsamkeit ihres Ehemannes zu umgehen, wofür Musik und Tanz als geeignete Mittel empfohlen werden. Das auf demselben Folio, fol. 9v, beginnende „Donna leggiadra“ fällt nicht aus diesem Kontext heraus. Die Anknüpfung der Sentenz an die Musik ist im polnischen Paralleltitel zu dieser Intavolierung noch klarer zu sehen: „Zu guter Zeit lernt man seine Geliebte kennen“. Es fällt zugleich auf, dass die polnischen Paralleltitel an den Musikstücken in der Tabulatur (auch in anderen Fällen) keine Übersetzungen der Originale sind.⁷⁹ Sie bilden eine Parallelebene – eine eigene Art von Kommentar und Interpretation der im Gebrauch zirkulierenden Musiktitel auf Polnisch, was der „Commonplace“-Praxis und der Sentenztechnik gerade entspricht.⁸⁰ Damit die textliche Ebene von beiden Madrigalen für Instrumentalisten in der Intavolierung „lesbar“ und „hörbar“ bleibt, intavoliert der Schreiber fast originaltreu, mit sehr wenigen Diminutionen und minimalen Änderungen in Stimmführung und Kadenzen.⁸¹

78 In der Tabulatur „Quanto o madona“, fol. 9r–9v, und „Dona lessiadra“, fol. 9v–10v.

79 Vgl. Szczepańska, „Nieznaną krakowską tabulaturą“, S. 200; Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 77.

80 S. den oben zitierten Auszug aus Erasmus’ *Copia*.

81 Es werden nur durch die Laute vorausgesetzte Änderungen vorgenommen: Der originale vierstimmige Satz wird nicht immer beibehalten, sondern zur Drei- und Zweistimmigkeit reduziert; die gesamten Stücke sind um eine Quarte transponiert. Die Diminutionen sind allerdings sehr selten, leicht und meist nur in Kadenzen eingesetzt.

Die nächste Sentenz „Vina parant animos faciuntque caloribus aptos“ („Wein erregt das Herz und macht es für Liebe empfänglich“, Nr. 7) ist die Empfehlung des geeigneten Mittels zum Flirt, und führt uns ebenso in die Welt der Ratschläge der *Ars Amatoria*. Die Sentenz findet sich auf dem Folio, fol. 10v, an der Stelle, an der „Donna leggiadra“ endet und das oben erwähnte „Labella“ beginnt. „Labella“ ist jedoch keine Madrigal-Intavolierung, wie angenommen, sondern ein Tanz.⁸² Interessant ist, dass der polnische Paralleltitel zum Musikstück – „Wahr gesprochen, der [Haus]Herr vergab uns“ – das Thema „Sünde und Vergebung“ anspricht, welches sicherlich mit dem „Wein“ aus der Sentenz korrelieren kann.

Die Maxime „Fallitur augurio spes bona saepe suo“ („Hoffen und Harren macht manchen zum Narren“, Nr. 9) stammt aus dem Liebesbrief von Helena an Paris (Ovid *Heroides*, 17, 234). Sie ist der Stelle entnommen, als Helena ein Liebesgeständnis von Paris liest und – rhetorisch gesehen – eine elegische *conquestio* des Mannes stattfindet: Die Klage des Verliebten und die Qualen der bis dahin heimlich empfundenen Liebe werden geschildert. Der Platzierung dieser Sentenz nachgehend, fol. 13r, könnte der Spruch sowohl zu der Madrigal-Intavolierung „O s'io potessi donna“ von Jacquet de Berchem als auch zu einem Tanz *Passo mezzo* gehören.⁸³ Klagende Töne, erhoffte Gnade und wiederum eine gewisse Ansprache des Mannes an die Herzensdame sind im Madrigaltext, insbesondere in Konjunktivformen „O s'io potessi donna“ („O, könnte ich [sagen], Herrin“) oder „invidioso farei chiunch'è contento“ („[ich] würde alle neidisch und zufrieden machen“), wie auch in dem polnischen Paralleltitel am Musikstück „Oh, grausame und unentbehrliche Liebe – sie klagen schon lange“ zu finden. Auch diese Intavolierung ist sehr nah am vokalen Original. Der Schreiber versucht, die vokale Vorlage instrumental möglichst erkennbar zu lassen. Er behält die ursprüngliche Vierstimmigkeit, obwohl sie für spielbare Lautenintavolierungen untypisch ist, und fügt kaum Diminutionen ein.

Ab fol. 16v. beginnt ein musikalisch-literarischer Block mit den Topoi „Vergänglichkeit der Zeit“ und „Sterben“. Der Abschnitt beginnt mit einer einzigen Sentenz in der Tabulatur, die nicht am unteren Rande des Notenblattes, sondern am linken Rand, direkt am beginnenden Stück – einer Chanson-Intavolierung „Doulce memoire“ von Sandrin – aufgezeichnet ist. Ist dies ein Zeichen dafür, dass der Spruch direkt diesem Stück zugeordnet werden sollte? Die Sentenz „Dum vires annique sinunt, tolerate labors / Jam veniet tacito curva senecta pede“ („Weil es Jahre und Kraft noch gestatten, so scheuet nicht Mühen; Bald mit schweigsamem Fuß nahet das Alter gebückt“, Nr. 11), fol. 16v, stammt aus Ovids *Ars Amatoria* und deutet auf den Kontext eines allgemeinen Wertbestands von Jugend, Kraft

82 Szczepańska meinte, es handelte sich um eine Intavolierung vom Madrigal „La bella donna“ von Verdelot (Szczepańska, „Nieznaną krakowską tabulaturą“, S. 81). Das Stück weist jedoch nur einzelne motivische Ähnlichkeiten in den Anfangsphrasen mit dem Madrigal von Verdelot auf. Seine kompositorische Refrain-Struktur $r - a - r_1 - a_1 - r_2$ und vor allem die zugrundeliegende *passo mezzo* antio-Tanzformel sprechen gegen Madrigale. Schlichte rhythmische Gestaltung und Homophonie rücken „Labella“ in die Nähe zu Frottole. Es ist eher mit „La bella franceschina“ von Andrea Antico (1480–ca.1538) und „Labella Del nobile roy de Francoys“ aus dem *Lautenstammbuch des Burggrafen Achatus zu Dobna* 1550–1552 verwandt. Den Hinweis auf zwei übereinstimmende Incipits aus dem *Lautenstammbuch Dobna* und der *Krakauer Lautentabulatur* hat Poźniak gegeben (Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 59). Da das *Lautenstammbuch* verschollen ist und nur in Form eines Incipitskatalogs in der Dissertation von Kosack überliefert ist (Hans-Peter Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, Diss. Königsberg, Würzburg 1934, S. 97–99), sind weitere Recherchen leider nicht möglich.

83 In der Tabulatur heißt das Stück „Osiopotesi“, fol. 11v–13r und „Pasomeso“, fol. 13r–14r.

und Zeit im Zusammenhang mit der Liebeskunst hin, denn das Alter sei „ein Feld, das Frucht trägt, das besäen man muß“. ⁸⁴ Das Ende von glücklichen Zeiten und Hoffnungen findet sich im Madrigaltext: „Doulce memoire“ („Süße Erinnerung“). Im Titel der Intavolierung, diesmal ohne polnischen Paralleltitel, wandelt es sich allerdings zu „Dulce mia Amore“ („Süß ist meine Liebe“). Musikalisch sollte die Lautenintavolierung die Texte des Madrigals auch inhaltlich hier klar vermitteln, weil die Lautenversion kaum Änderungen hervorbringt. ⁸⁵ Auf dem letzten Folio dieser Intavolierung, fol. 17v, gibt es noch eine Sentenz: „Forma bonum fragile est. Quantumque accredit ad annos fot minor, et spatio carpitur ipsa suo“ („Schönheit ist ein vergängliches Gut. Mit den Jahren schwindet sie dahin, durch ihre eigene Lebensdauer wird sie verzehrt“, Nr. 12). Sie korreliert nicht nur mit dem „Doulce memoire“, sondern auch mit dem nachfolgenden Stück, das auf diesem Folio beginnt – einer Intavolierung des Psalms „Non mortui laudabu[n]t te d[omi]ne“ („nvt die doden solen loben dich herre“). ⁸⁶ Die Intavolierung ist, wie üblich, ganz schlicht und kaum diminuiert.

Die Topoi „unerfüllte Liebe“ und „Tod“ werden weiterhin durch das Zitieren der Geschichte von Venus und Adonis aus Ovid, *Metamorphosen* (Nr. 13), in die Lautentabulatur aufgenommen. Die Sentenz, fol. 19r ist aus zwei Teilen kompiliert, wobei im zweiten Teil viele Wörter weggelassen wurden: „in audaces non est audacia tuta“ („gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit“) und „[possit, Adoni, monet,] fortis' [que] fugacibus esto' / inquit“ (vollständig lautet der Abschnitt: „Dich auch ermahnt sie [Venus - KS], Adonis, wenn nur die Ermahnungen frommten, Sorgsam jene zu scheun. Sei gegen die Flüchtigen tapfer, Saget sie [Venus- KS], gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit“). Venus versucht, Adonis von der tödlichen Jagd abzuhalten. Die Anspielung auf die Adonis- oder Apollo-Figur ist im Kontext der Lautentabulatur signifikant, denn Apollo war für den Humanisten der Inbegriff von Musik, Kunst und Dichtung. Die Darstellungen Apollos mit einer Laute (Chitarra) in humanistischer Literatur um 1500 und später sind zahlreich. ⁸⁷ Eine musikalisch vertonte Klage verkörpert die auf dem Blatt, fol. 19r, beginnende Liedintavolierung „Ich rew vnth klak“. Die Intavolierung ist dennoch im Unterschied zu den vorherigen eine freiere Interpretation des vokalen Originals. Der Schreiber verändert die Phrasen und lässt das vokale Original letztendlich nur am Phrasenbeginn erkennbar werden, obwohl die Diminutionen zugleich immer noch sparsam sind. Im Stück „Rochalfazo“, das auf dem Folio mit der erwähnten Sentenz endet, fällt auf, dass dieser beliebte Tanz im 16. Jahrhundert einen ungewöhnlich chromatisch dissonanten letzten Abschnitt hat. Vergleicht man überlieferte Quellen dieses Tanzes um 1550, findet man nirgendwo einen solchen, vielleicht nur auf den ersten Blick unpassenden Schluss. Wäre diese Tanzdeutung eine Anspielung auf Adonis' Schicksal oder gar eine Jagdszene? Eine eindeutige Antwort gibt es wohl nicht.

84 <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/12>>, *Ars Amatoria*, Buch II, 669f.

85 Für die Aufmerksamkeit des Schreibers gegenüber dem vokalen Original sprechen wiederum die hier beibehaltene ursprüngliche Vierstimmigkeit und sehr wenige Diminutionen – im Prinzip das Gegenteil der „Norm“ einer Lautenintavolierung.

86 *Deutsche Interlinearversionen der Psalmen. Aus einer windberger Handschrift zu München (XII. Jahrhundert) und einer Handschrift zu Trier (XIII. Jahrhundert)*, hrsg. von E. G. Graff, Quedlinburg, Leipzig 1839, S. 541, Psalm CXIV.

87 In Bezug auf humanistische Musik des frühen 16. Jahrhundert s. Birgit Lodes, „*Concentus, Melopoiæ und Harmonie 1507: Zum Geburtsjahr des Typendrucks mehrstimmiger Musik nördlich der Alpen*“, in: *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010, S. 47–54.

Eine mögliche semantische Bindung zwischen Musik und Sentenzen sieht man wieder deutlicher auf dem fol. 28v. Diese Sentenz – „Et nudam pressi corpus ad usque meum“ (in der Übersetzung von Schlegel lautet der Spruch: „Drückte die Nackte mir fest gegen den brünstigen Leib“, Nr. 20) – ist eine einzige, nicht an den unteren Rand des Notenblattes, sondern unmittelbar an das Stückende, unter die vorletzte Zeile gerückte Redewendung. Diese erotischen Anspielungen aus *Amores* von Ovid (Buch I, V, 24), die allerdings hier durch das elegische Metrum ovidischer Poesie eher Klagelieder andeuten, bilden eine Parallele zu dem polnischen Klagelied „Smuthne sercze zaloscia“ („Trübes Herz klagt“), bei welchem sie notiert ist. Das Notieren der Sentenz unter dem Lied erklärt sich vermutlich dadurch, dass sie zu dem darauffolgenden spanischen Passamezzo viel weniger passen würde.

Das semantische Verhältnis zwischen Musikstücken und Sentenzen macht insgesamt einen eher uneinheitlichen Eindruck. Eine inhaltliche Anknüpfung an die Musik war offensichtlich keine Regel, sondern nur eine gelegentliche Option, die das Tabulaturbuch zu einer Sammlung von brauchbaren Regeln für einen (jungen?) Scholaren machte. Die genaue Analyse von Sentenzen ermöglicht es, sich die sozialen Kontexte der Krakauer Lautentabulatur etwas präziser vorzustellen. Aus der Matrikel der Krakauer Universität (1487–1563) geht hervor, dass aus allen in die Tabulatur eingetragenen Sentenzen nur Ovids *Heroides* und *Metamorphoses* sowie Sentenzen von Sallustius auf dem Lehrplan standen⁸⁸. Die meisten Sentenzen gehörten folglich eher zur außeruniversitären, bürgerlichen Gesprächsbuchkultur in Krakau um 1550 und zirkulierten im Alltag beim mittleren und hohen Adel. Die oben erwähnten Namensindizien aus der Tabulatur bestätigen diese Vermutung.⁸⁹

III.

Die Kompilation von Sentenzen sah einen inhaltlichen Zusammenhang im Prinzip auch gar nicht vor. Viel grundsätzlicher für das Musikverständnis ist die „Commonplace“-Technik (das Sammeln von Sentenzen) und ihre Funktion. Diese sind, wie oben erwähnt, dann besonders nützlich, wenn die Produktivität auf Mündlichkeit und Improvisation – sei sie verbal oder musikalisch – basiert. Die Ex-tempore-Musikpraxis und besonders die Lautenpflege war in Krakau und Umgebung um 1550 sehr intensiv. Die Lautenisten werden in diversen städtischen und höfischen Kontobüchern 1511, 1518, 1521, 1531–1533, 1536, 1538, 1539, 1545–1547, 1549–1551, 1553, 1559 erwähnt.⁹⁰ Zum Beispiel: Auf „Luthnia“, „liuthnia“, „lutina“, „cithara“, „cithara“ oder auch „liira“, „liera“ wird in den Akten des Krakauer Hofes oft hingewiesen.⁹¹ Die allgemein bekannte Verbreitung der Laute sowohl in städtischen Zünften als auch im privaten Hausgebrauch oder am Hofe führte in Po-

88 Władysław Wisłocki, *Liber diligentiarum facultatis artisticae Universitatis Cracoviensis*, Kraków 1886. Zur Verbreitung der Sentenztechnik sei noch vermerkt, dass laut dem Universitätsmatrikel 1534 und 1545 Erasmus' *De Copia* unterrichtet wurde. Die antike Literatur wurde insgesamt ab den 1480er Jahren intensiv unterrichtet. Die Lehreinheiten zu Vergil, Ovid, Boetius, Horaz, Terenz, Statius, Juvenal, Seneca u. a. nahmen zu, vgl. Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität“, S. 94.

89 Eine interessante Vermutung hat Krzyżanowski bei der Analyse von polnischer Dichtung am Ende des Manuskriptes angestellt: Die Texte sollen den Liebeskummer eines reisenden adeligen Scholaren, der sich an einem fremden Ort befindet und seine sentimentalischen Gefühle in elegischer Form zum Ausdruck bringt, darstellen; Krzyżanowski, „Nieznane tańce“, S. 30–32.

90 Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Krakau 1988, S. 132.

91 Ebd., S. 67f. und 130.

len darüber hinaus dazu, dass die Laute vor Cembalo oder Streichinstrumenten bevorzugt wurde.⁹² Der Humanist Andrzej Krzycki, dessen Name möglicherweise auf der Krakauer Tabulatur verzeichnet ist, erwähnte beispielsweise einen Korybut Koszyrski, der am Hof von Sigismund II. die Laute spielte.⁹³ Der Bedienstetenliste der Kapelle des Sigismund II. zufolge gab es dort mehrere Lautenisten unter den Organisten, Harfenisten, Blas- und Streichinstrumentenspieler.⁹⁴ Diese Kapelle war oft in Reorganisation und Bewegung, besonders zwischen Krakau und Vilnius. Der in Vilnius ansässige Großfürst von Litauen Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Czarny, dessen Wappen auf dem Titelblatt der Tabulatur zu sehen ist, beschäftigte selbst über 100 Musiker.⁹⁵ Lauten wurden außerdem in Krakau massenhaft produziert: „Nach dem Tode nur eines Krakauer Lautenmachers – und wir wissen, daß es in der Stadt mehrere gab – zählte man in seiner Werkstatt 150 fertiggestellte Lauten, eine Massenproduktion für jene Zeit“.⁹⁶

Vor dem Hintergrund dieser historischen Daten und den immer wieder auftauchenden Verknüpfungen mit der Krakauer Lautentabulatur fragt man sich, warum diese Tabulatur überhaupt aufgezeichnet wurde. Die Intensität der Lautenpraxis und der Fakt, dass nur einzelne handschriftliche und gedruckte Lautentabulaturen⁹⁷ um 1550 aus dem polnisch-litauischen Gebiet überliefert wurden, sprechen für eine zu der Zeit noch bestimmende Rolle von mündlicher instrumentaler Musikpraxis und -didaktik im bürgerlich-höfischen Milieu. Diese Praxis stand im Dialog mit der verschriftlichten Praxis, beispielsweise mit den in Polen verbreiteten ausländischen Tabulaturbüchern, u. a. Tabulaturdrucken, oder den Vorlagen des vokalen Repertoires (wenn sie aus den Noten genommen wurden). Man hatte sicherlich in der Instrumentalmusik eine Art Memory-Heft oder Sentenzheft gebraucht, um gängige Modelle für das Stegreifmusizieren aufzeichnen und anhand dessen gegebenenfalls musikalische Grammatik und Syntaktik erlernen zu können. Eine didaktische Ausrichtung von musikalischen Notizen war somit vorprogrammiert.

Die Krakauer Lautentabulatur ist in diesem Sinne ein hervorragendes Beispiel für ein solches Sammelheft. Die Funktion eines zu memorierenden Modells oder einer Sentenz in der Musik übernahmen vor allem Skizzen oder Fragmente. Zu den wichtigsten gehören Kadenzformeln, auch aneinandergedoppelte. Das „Praebulum“, fol. 56r, besteht aus vier aneinandergereihten stereotypen Kadenzformeln, die verschieden kombiniert werden konnten und die separat eingeübt werden sollten (Abb. 4). Die Option von Kombinationen verrät ein weiterer Eintrag desselben Schreibers, fol. 57v–58v, (in diesem Fall Schreiber E). Mit einem Zeichen aus doppelten Linien und einem Bogen (wie bei einer Fermate) markiert er mögliche Kombinationen in der Aneinanderreihung von Abschnitten sowie entsprechende Einsatzstellen von bekannten Formeln: Die Varianten 3 bis 7 können leicht vertauscht

92 Katarzyna Morawska, *The History of Music in Poland*. Bd. 2: *The Renaissance. 1500–1600*, hrsg. von Stefan Sutkowski und übers. von John Comber, Warschau 2002, S. 71. Oft wird hierbei auf das Zitat aus dem *Dworzanin polski* (1549–1566) von Łukasz Górnicki hingewiesen. Ebd., S. 82.

93 Głuszczy-Zwolińska, *Muzyka nadworna*, S. 82.

94 Ebd., S. 70.

95 Morawska, *The History of Music in Poland*, S. 70f.

96 Piotr Poźniak, „Die Musik in Polen zur Zeit der Jagiellonen“, in: *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, Schallaburg 1986, S. 101.

97 Unter den Quellen sind die hier behandelte *Krakauer Lautentabulatur*; *Lautentabulatur Mychel Yndern*, ca. 1536 (verschollen); das *Lautenstammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna* 1550–1552 (verschollen); die Drucke von Drusina *Tabulatura* 1556₂ und Bakfark *Harmoniarum Musicarum* 1565₁.

werden. Es sind stereotype Kadenzformeln (Abb. 5). Das „Stück“ endet also nicht auf der dritten Zeile, fol. 58r, wie es uns aus heutiger Sicht logisch erscheinen würde. Als Norm galt, das Musikstück eher fragmentarisch als komplett zu notieren.

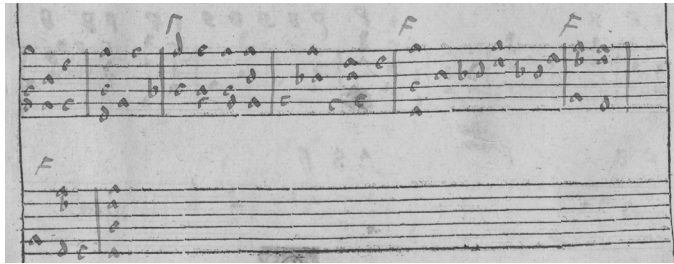


Abbildung 4: *Krakauer Lautentabulatur* UKR-LVu 1400/I, „Preambulum“, fol. 56r, im Original (Ausschnitt, Zeilen 3–4) und in der Übertragung (komplett, Zeilen 2–4)⁹⁸

fol. 58r

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and clefs. A handwritten "Fol 58" is visible in the top right corner.

fol. 57v

Printed musical notation on four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and clefs. The text "Venus finis" is visible in the bottom right corner.

fol. 58r

Printed musical notation on two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and clefs. The text "1" and "2" are visible above the first and second measures respectively.

fol. 58v

Abbildung 5: *Krakauer Lautentabulatur* UKR-LVu 1400/I, fol. 57v–58v und Übertragung

Die Stützpunkte für eine Improvisation konnten im Manuskript, auch bei einem Schreiber, verstreut vorkommen und mit anderen Handschriften oder Drucken korrespondieren. Zwei separat stehende Takte in der letzten Zeile in der Abb. 5, sehen aus wie eine Diminutionsvariante zum früher notierten „Venus“, fol. 57r–57v, oder dem später am Ende der Handschrift, aber vom gleichen Schreiber aufgezeichneten „Ferdinanth“ oder „Passomezo“, fol. 105v–106v.⁹⁹ Ein ähnliches Zeichen mit doppelten Linien, wie oben beschrieben, markiert einen

⁹⁹ Der Vermerk „Taniecz“ („Tanz“) vor diesen zwei Takten spricht eher für die Tänze, obgleich diese Bezeichnung das Musikfragment nicht obligatorisch einer bestimmten Gruppe von Stücken zuweisen muss.

Kadenzbeginn in „Venus“, fol. 57v, zweite Zeile, T. 3 (Abb. 5). Diese Formel könnte durchaus auch in dem darauffolgenden Stück verwendet werden. Sie ist zudem mit den Kadenzformeln des „Preambulums“, fol. 56r, des vorhergehenden Stückes, verwandt (Abb. 4). Eine Ähnlichkeit mit den anderen Handschriften findet sich beispielsweise zwischen dem „Preambulum“ und „Ultimum Kyrie Eleison“ aus der *Tabulatura Jan z Lublina* (ca. 1537–1548) 190r–109v. *Tabulatura Jan z Lublina* hat bekanntlich viele Skizzen.¹⁰⁰ Das Soggetto des „Kyrie“ ist im Bass des „Preambulus“ anfangs angedeutet, obwohl der gesamte Beginn des „Preambulums“ als eine Gerüstvariante der Kadenz in den letzten drei Takten des „Kyrie“ vorstellbar wäre.

Es ist anzunehmen, dass memorierbare musikalische Sätze für die Improvisation ohne Diminutionen aufgeschrieben werden sollten, denn sie sind nur Basis und Gedächtnisstütze für das Prae- oder Postscriptio-Musizieren. Eine der Besonderheiten der Krakauer Tabulatur liegt darin, dass die meisten Intavolierungen und Tänze ohne oder mit sehr wenigen Diminutionen notiert sind. Die Tanzmodelle sind kurz und zusammengestellt aus wenigen Formeln oder Tanzsegmenten („Galarda“, fol. 103r; [ohne Titel] fol. 107r, 4 Zeile, beides vom Schreiber E). Der Eintrag auf dem Folio 55v ist nicht „ein Fragment ohne Anfang und ohne Ende“.¹⁰¹ Es sind zwei aneinandergedoppelte Romanesca-Tanzformeln (Abb. 6). Ihre knappe Darstellung mit sehr wenigen Diminutionen deutet eher darauf hin, dass sie als eine in sich geschlossene Notiz für praktische Vertonungen aufgezeichnet wurden. Nach dem graphischen Ende (das Fermatenzeichen und mehrere vertikale Linien) folgen zwei andere romanescas-ähnliche Formeln mit der gleichen Funktion, fol. 55v–56r (Abb. 6). Sie sind weder eine „Fortsetzung des vorherigen Stückes“¹⁰² noch bilden sie „ein separates Stück“.¹⁰³ Der Titel „Sur[r]exit Dominus“ vor dem ersten Eintrag des Romanesca-Tanzes muss nicht unbedingt mit dem Stück, sondern eher mit der Praxis in Verbindung stehen: „Sur[r]exit Dominus“ könnte auf die Musik hinweisen, die in der Lautentabulatur nicht notiert und nur in Zusammenhang mit der Romanesca aufgeführt war. Ein ähnliches Beispiel von Skizzen-Anträgen, aber mit darauffolgender aufgeschriebener Intavolierung, sehen wir wiederum in der *Tabulatur Jana z Lublina*, fol. 97v: Einer Motetten-Intavolierung „Sicut liliū inter spinas“ 1540 von Antonie Brumel gehen präludienhafte und dann tänzerische Skizzen voran.¹⁰⁴

100 Vgl. *CEKM*, Bd. 1, S. 75.

101 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 81.

102 Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura“, S. 202.

103 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 81.

104 Vgl., *CEKM*, Bd. 3, S. 4 und die Kommentare von John Reeves White.

fol. 55v

fol. 56r

Abbildung 6: *Krakauer Lautentabulatur* UKR-LVu 1400/I, fol. 55v–56r

Die Intavolierungen verraten die Arbeit mit bekannten Modellen auf eine andere Weise. Sie sind in der Regel komplett notiert, weil – wie oben gezeigt – die instrumentale Transliteration von Madrigalen oder Chansons sowohl textlich als auch musikalisch für die Schreiber vorrangig war. Wendet man sich jedoch den bis jetzt gefundenen „Konkordanzquellen“ zu und vergleicht man zumindest die Intavolierungen aus den Drucken um 1550 mit den äquivalenten Intavolierungen aus der Krakauer Tabulatur, stellt man fest, dass die meisten Drucke deutlich stärker diminuiert sind: „Quanto o Madona“, fol. 9r–9v, und Drusina 1556₂; „Dulce mia Amore“, fol. 16v–17v, und Drusina 1556₂, Newsidler 1549₆, Heckel 1562₃ „Lecontent“, fol. 29r–30r, und Newsidler 1549₆, Drusina 1556₂ usw. Die sehr dicht oder genau übertragenen vokalen Originale gelten in der Krakauer Tabulatur als Gerüst, als primäres instrumentales Arbeitsmaterial für die praktische instrumentale Produktivität. Sie formen oft eigene Varianten-Modelle für die Improvisation. Gerade dieses Verfahren war im Sinne der „Commonplace“-Praxis und Sentenztechnik.

Auf die Sentenzfunktion deutet die Schreibweise in der Krakauer Tabulatur hin. Die Forschung zum Manuskript konstatiert zahlreiche Schreibfehler und Unklarheiten in der Schreibart im gesamten Manuskript. Es handelt sich um die aus heutiger Sicht irregulären („fehlerhaften“) Taktstriche und die durcheinandergehenden, fehlenden oder wiederum irregulären Rhythmusbezeichnungen sowie die fehlenden oder offensichtlich falschen Noten.

Interessant ist, dass diese „Fehler“ auf keinen Fall dem unzureichenden Ausbildungsniveau der Schreiber zuzurechnen sind, denn die Tabulatur enthält von den gleichen Schreibern gefertigte, fast fehlerfreie komplexe vierstimmige Intavolierungen („Quanto o madona“, fol. 9r–9v; „Ich rew vnth klak“, fol. 19r–20r im Unterschied zur fehlerreichen „Dulce mia Amore“, fol. 16v–17v, alles vom Schreiber B). Die Flüchtigkeit der Schrift betrifft außerdem vor allem Tänze und „freie“ Einträge wie das „Preambulum“, die am meisten auf das Stegreifmusizieren angewiesen sind. Viele sogenannte Fehler erweisen sich bei näherer Betrachtung gar nicht als Fehler, sondern als Orientierungshilfen für das Musikverständnis. An vielen Stellen kann man davon ausgehen, dass die Taktstriche nicht eine reguläre rhythmische Teilung, sondern Phrasengliederung oder Kadenzgrenzen markieren (fol. 55v, Abb. 6; fol. 58r, die Kadenz in der vorletzten Zeile der gesamten Abb. 5). Sporadische Rhythmusbezeichnungen sind auch nicht immer durch die Flüchtigkeit der Schrift zu erklären: Sie treten an den Stellen auf, die der Spielende aufgrund seiner praktischen Erfahrung und Kenntnisse selbst richtig zu verstehen hat. Die auf den ersten Blick ganz verwirrende rhythmische Teilung im vorletzten Takt der Kadenz, fol. 58v, weist vermutlich darauf hin, dass diese Kadenz selbst anzuordnen oder zu entwickeln ist (Abb. 5, vorletzte Zeile). Eine sich wiederholende rhythmische Bezeichnung in den zwei letzten Takten der dritten Zeile des „Preambulums“, fol. 56r (Abb. 4), ist im zweiten von beiden Takten womöglich als ein Hinweis auf die einzuführenden Diminutionen, in Analogie zum Takt davor, zu interpretieren.

Der Schreiber B war zudem stark damit beschäftigt, das Manuskript (vom fol. 9r bis mindestens fol. 32v) zu korrigieren¹⁰⁵, wobei er viele „Fehler“ belassen hat.¹⁰⁶ Die oben zitierte wörtliche Aufforderung von einem der Schreiber – Hans Kernsthok – auf dem Titelblatt der Tabulatur: „[...]Der Leser möge korrigieren, falls der Schreiber geirrt habe“, fol. 1r (Abb. 2), bringt die Funktion der in der Tabulatur aufgezeichneten Musik auf den Punkt. Die Menge von Fehlern (s. Abb. 4 mit „Preambulum“, T. 1, 5, 7, 8) machte das Erlernen für Anfänger vom gegebenen Notenbild oder das Spielen vom Blatt, ohne diese Musik vorher gut zu kennen, unmöglich. Das richtige Aufschreiben war für die Schreiber insofern nicht wichtig, als es die Aufführung nicht beeinflussen sollte. Das Ziel war, nur den Memory-Thesaurus in Gang zu bringen.

Die „Commonplace“-Praxis in der Musik der Krakauer Tabulatur steht im Zusammenhang mit ihrem didaktischen Profil. Während die meisten Skizzen sich im Bereich der Schreiber E und F akkumulieren (Abb. 1), besteht der Teil der Schreiber A und B (der Musikteil mit den lateinischen Sentenzen) mehr aus Intavolierungen und komplett aufgeschriebenen Stücken. Der flüchtige Charakter des Schreibens in den Teilen E und F, und vor allem die hier fehlenden erklärenden Bezeichnungen und Kommentare lassen vermuten, dass die Schreiber die Musiknotizen für sich selbst, nicht für eine dritte Person, gefertigt haben. Das ändert sich im Teil der Schreiber A und B: Durch kommentierende Einträge (Titel, Hände, Mensurenträge etc.) wurde die Tabulatur in diesem Abschnitt zu einem Lehrbuch mit didaktischer Ausrichtung. Das Aufzeichnen von Details und dementsprechend die Verständlichkeit des geschriebenen Textes nahm zu. In diesem Teil kann man eine Lernprogression beobachten: Während die Intavolierungen und Tänze zu Beginn

105 Die Korrekturen sieht man beispielsweise auf dem fol. 19r („Ich rew und Klag“) durch die mit dunkelroter Tinte gemachten Ergänzungen.

106 Die Schreiber gaben sich Mühe beim Schreiben, denn die Tabulatur enthält Details wie Titel, Fermaten, „Finis“-Bezeichnungen, Wiederholungszeichen etc., was in handschriftlichen Tabulaturen keine Selbstverständlichkeit ist.

ohne oder mit sehr wenigen Diminutionen notiert sind, kommt es gegen Ende dieses Teils zu einer Reihe von Tänzen mit aufgeschriebenen, dichten Diminutionen: „Passo e meszo“, fol. 30v–31r, „Tazeto“, fol. 31r–31v, „Passo e mezo d’baroncina“, fol. 31v–32v, „Saltarello pyrwsy. Pass e mezza“, fol. 32v–34r. Der Spielende sollte an dieser Stelle unmittelbar vom Tabulaturbuch spielen: Die Sätze sind ohne Schreibfehler, mit akkurat notierten Passagen und im „Passo e meszo“, fol. 30v–31r sogar mit einem festgelegten Fingersatz für die rechte Hand aufgezeichnet.¹⁰⁷ Den verschriftlichten Lernprozess sieht man besonders deutlich in den Varianten desselben Stücks. „Non dite mai“ von Bakfark, fol. 15v–16r, notierte der Schreiber A zuerst ohne Diminutionen. Deutlich weiter in der Tabulatur kommt eine Variante dieses Stücks mit aufgezeichneten Diminutionen beim Schreiber B vor, fol. 39v–40r.

Solche Stücke sind dennoch im Manuskript die Ausnahme und keine Regel. Das detaillierte Aufschreiben des vorher modellhaft notierten Materials zeigt vielmehr eine Parallele zu humanistischen Lehrbüchern. Der Aufbau komplexerer Varianten zu einer Sentenz ähnelt den sich wiederholenden literarischen Sentenzen mit neuen und ebenso komplexer werdenden lexikalischen Strukturen in humanistischen Gesprächsbüchern.¹⁰⁸ Alle oben erwähnten Schreiber (A, B und E) korrespondieren miteinander, weil „Pasomezo“, fol. 26v–27v (Abschnitt der Schreiber A und B) später in zwei Varianten vorkommt, fol. 106v–107r (Teil des Schreibers E).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass zahlreiche Indizien in der *Krakauer Lautentabulatur* ihre humanistische Herkunft bestätigen. Sie ist ein Scholarbuch, ein poetisch-musikalisches Sammelheft, welches inhaltlich und technisch von den gleichen Sammel- und Zitier-techniken geprägt wurde. Die Tabulatur zeigt dabei auch ihr individuelles Profil: Sie ist ein Leitfaden für das Zeitvergnügen der poetischen und musikalischen Unterhaltung im hohen bürgerlich-adeligen Milieu mit einem deutlichen Akzent auf der Liebesthematik. Es handelt sich möglicherweise um die außeruniversitäre Freizeit um 1550 unter polnisch-litauischen Scholaren. Die Analogien zwischen literarischen und musikalischen Sentenzen liegen teilweise in den semantischen Parallelen (in Madrigal- und Chanson-Intavolierungen), aber vor allem in der Sentenztechnik, was gerade im Sinne der „Commonplace“-Praxis ist. Die Funktion einer Sentenz übernehmen in der Musik Skizzen, Fragmente, Tanzmodelle und nah an

107 Didaktische Eigenschaften der Krakauer Tabulatur erkennt man anhand mehrerer Parameter: durch Hand-Zeichnungen, durch das Einsetzen von neuen Tabulaturbezeichnungen – was mit spieltechnischen Eigenschaften unmittelbar in Verbindung steht –, und schließlich in einer vielfältig ausgearbeiteten und stufenweise angewendeten Intavolierungstechnik. Auf eine allgemeine technische Schwierigkeitssteigerung in der Krakauer Tabulatur hat Sheptovitsky hingewiesen (Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 141–142). Ausführlicher von Intavolierungstechnik und Hand-Zeichnungen handeln zwei Aufsätze der Verfasserin: Kateryna Schöning, „Intavolierung als intertextueller Dialog: Lautenintavolierungen aus der *Krakauer Lautentabulatur UKR-LVu 1400-I*“, in: *SensStudien 3*, hrsg. von Birgit Lodes, Stefan Gasch und Sonja Tröster, Wien 2018 (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 55–83; Schöning, „21 Hands for Playing“.

108 Eines von vielen Beispielen dafür ist „Puerilium colloquiorum formulae“ – kurze Sätze zum Memorieren für die Studierenden der Krakauer Universität von Sebald Heyden 1527: „Im Dialog achtundzwanzig taucht die Formulierung auf: *Das brot ist nit beschnitten. – Ich will es selbst beschniden.* In der nächsten Dialogszene (XXIX) werden die Vokabeln mit einem neuen lexikalischen Element wieder aufgenommen: *Was ist dar innen. – Das brot geschniten in stuckweis.* Somit kann man von einer Lernprogression sprechen, weil der Schüler mit jedem weiteren Dialog seinen Wortschatz erweitern und in einer praktischen Übung verwenden konnte“. Das Buch hatte 9 Auflagen in Krakau; Budziak, „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden“, S. 141.

vokalen Vorlagen stehende Intavolierungen. In der Tabulatur lässt sich ein Dialog zwischen verschriftlichten und Ex-tempore-Praktiken beobachten, denn viele Modelle (musikalische Sentenzen) deuten auf ihre schriftlose Herkunft hin, die anderen, wie z. B. aus den Drucken abgeschriebene Stücke oder Intavolierungen hingegen, hatten eher eine schriftliche Vorlage. Der Bezug auf die Sentenztechnik und, im Allgemeinen, auf die „Commonplace“-Praxis scheint dabei überall eine Wirkung zu zeitigen. Der didaktische Zweck der Tabulatur korreliert mit den unterschiedlichen Funktionen des Aufschreibens von Musik: Die Schreiber E und F machten Notizen für *sich selbst*, während Schreiber A und B die Tabulatur in eine Lehre für *jemanden* verwandeln.

Abstract

The *Krakow Lute Tablature* UKR-LVü 1400/I (ca. 1555–1592) belongs to the hardly explored collections of the Lviv University Library (Ukraine). This paper considers the manuscript in the context of humanist culture and didactic practice in Central Europe during the 16th century. At the centre is an examination of the Tablature's relation to the elaborate scholarly traditions from the first half of the 16th century, especially to the humanist Lessons Book tradition and Commonplace practice. It is argued that the *Krakow Lute Tablature* was a guide to poetic and musical entertainment in the upper-middle class and aristocratic milieu of Krakow. With its clear focus on the theme of love, it was possibly intended for the non-university leisure time among Polish-Lithuanian scholars and students around 1550. Analogies between literary and musical sayings (*sententiae*) can be found partly in semantic parallels (in the madrigal and chanson intabulations), but above all in the technique of creating and using *sententiae* which is precisely in the spirit of 'commonplace' practice. In the musical entries of the *Krakow Lute Tablature*, sketches, fragments, dance models and intabulations, which are close to vocal models, assume the function of the literary and poetic *sententiae*.

Burkhard Stauber (Gröbenzell)

1727 oder 1729? Zur Entstehungsgeschichte der *Matthäuspasion* BWV 244 und der *Köthener Trauermusik* BWV 244a

I. Ausgangspunkt: 1727 oder 1729?

Es ist in der jüngsten Bachforschung still geworden um eine einst heftig verlaufende Kontroverse. Sie wurde um die Entstehungsgeschichte der *Matthäuspasion* BWV 244 und der mit ihr in Parodiebeziehung stehenden *Köthener Trauermusik* BWV 244a geführt und hatte sich in den 1980er Jahren „allmählich zu einem Grabenkrieg der Parteien verfestigt“.¹ Es ging im Kern um die Prioritätsfrage: Welches der beiden Großwerke wurde zuerst komponiert? Wäre es die Musik zum Gedächtnisgottesdienst für Bachs ehemaligen Arbeitgeber Leopold von Sachsen-Anhalt am 24. März 1729, dann hätten zehn Sätze der *Großen Passion* unter Parodieverdacht gestanden, wären demnach keine Originalkompositionen – damals eine für Bach-Theologen inakzeptable Vorstellung.

Warum ist diese heftige Diskussion heute abgeebbt? Das dürfte mehrere Gründe haben. Zum einen hat sich die Erforschung und Bewertung von Bachs Parodiepraxis versachlicht. Diese hat in der Forschung ihre „Anrühigkeit“ gänzlich verloren, schon allein durch die neueren Parodie-Forschungen, die etwa bei der *h-Moll-Messe* nur noch drei bis vier gesicherte Originalkompositionen ergaben.² Zum anderen plädierte Joshua Rifkin in seiner Arbeit „The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion“³ für das Entstehungsjahr 1727, indem er den wenigen bekannten Quellen neue Aspekte und Argumente für seine These abgewann. Rifkins These wurde in nahezu alle wichtigen Monographien und Handbücher sowie Werkeinführungen übernommen, von wo sie dann – unter Wegfall des Adverbs „vermutlich“ – als Jahreszahl 1727 der Entstehung in die populäre Bachliteratur und Programmhefte der Aufführungen wanderte und so schließlich im öffentlichen Bewusstsein zur Tatsache wurde.⁴

Diese Festschreibung des Uraufführungsdatums auf 1727 ist aber auch, wie ich meine, dem Umstand geschuldet, dass die wenigen Arbeiten, die an der Entstehung der *Matthäuspasion* 1728/29 festhalten, entweder kaum Beachtung fanden oder in ihrer Argumentation

1 Alfred Dürr, „Die Entstehungsgeschichte der Matthäuspasion“, in: *J. S. Bach. Matthäuspasion BWV 244. Vorträge der Sommerakademie J. S. Bach 1985*, hrsg. von Ulrich Prinz (=Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 2), Kassel 1990, S. 83.

2 Vgl. Alfred Dürr, „Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe. Eine Bestandsaufnahme“, in: *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 117–138 und Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll*, Kassel 2014, S. 134f. Tabelle mit vier Neukompositionen.

3 Joshua Rifkin, „The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion“, in: *The Musical Quarterly* 61 (1975), S. 360–387.

4 In der Online-Enzyklopädie Wikipedia (aufgerufen im Mai 2020) gilt das Erstaufführungsjahr 1727 als „unbestritten“.

unbefriedigend sind.⁵ Dies ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit, deren Schwerpunkt auf der Stilanalyse liegt (Abschnitt IV).

II. Zur Bewertung von Bachs Parodiepraxis

Die Prioritätsfrage im Zusammenhang mit der *Matthäuspassion* und der *Köthener Trauermusik* war in der Bachforschung so lange von größter Bedeutung, wie man auch für Bach vom Werkbegriff des 19. Jahrhunderts ausging, der für ein Kunstwerk absolute Originalität postulierte. Bestes Beispiel für das mangelnde Verständnis der barocken Parodiepraxis ist Albert Schweitzer, der dem Bach'schen Parodieverfahren im *Weihnachtsoratorium* kritisch gegenüberstand.⁶ Um die Parodie-Möglichkeit zu vermeiden, wurde bis in die 1950er Jahre die Priorität der *Matthäuspassion* angenommen, d. h., deren (weitgehende) Vollendung vor der Komposition der *Trauermusik*.

Als die Bachforschung den wahren Umfang von Bachs Parodiepraxis erkannte, änderten sich auch ihre Einstellung und ihr Forschungsziel. Nicht mehr die Rechtfertigung von Bachs eigener Praxis leitete sie,⁷ sondern es ging um Einblick in Bachs hochinteressante handwerkliche Praxis selbst. Heute ist unbestritten, dass Bachs Parodiepraxis nicht nur der Arbeitsökonomie diene wie vor allem in den ersten Leipziger Jahren, sondern ein genuines Kompositionsprinzip darstellt,⁸ dem wir Meisterwerke wie das *Weihnachtsoratorium* verdanken und das seine Vervollkommnung in der *h-Moll-Messe* erfuhr. Die Parodie-Komposition ist dort die Regel, die Neukomposition die Ausnahme (es sind wahrscheinlich nur drei Sätze). Erstere handhabte Bach mit einer Raffinesse, die oft aufwendiger war als eine Neukomposition.⁹

Was bedeutet dies für die Parodiefrage bei der *Matthäuspassion*? Das Werk steht zeitlich, ob 1727 oder 1728/29 entstanden, zwischen den drei Kantatenjahrgängen (1723–1727) und dem *Weihnachtsoratorium* (Ende 1734). Wie erwähnt, diene Bach das Parodieverfahren in den arbeitsintensiven ersten Leipziger Jahren der Arbeitserleichterung, insbesondere beim zweiten Kantatenjahrgang.¹⁰ Für sein Parodieverfahren beim *Weihnachtsoratorium*, wohl

5 Vgl. unten S. 238f.

6 Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig ^{4/5}1922, S. 676: „Auch der unbefangene Hörer empfindet diese Fremdheit zwischen Dichtung und Tondarstellung; die meisten dieser Arien ergreifen ihn nicht sonderlich.“ Schweitzer meint die parodierten Arien aus weltlichen Kantaten, die man auch z. T. streichen könne.

7 U. a. mit dem beliebten Argument, Bach habe bei der Komposition der Vorlage schon deren spätere Parodierung mitgedacht. Darauf ging auch Hans-Joachim Schulze ein in seiner Darstellung „Bachs Parodieverfahren“, in: *Die Welt der Bachkantaten*, hrsg. von Christoph Wolff, 2. Bd.: *Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, Stuttgart 1997, S. 167–187. Das Argument sei zuerst von Wilhelm Rust geäußert und dann von Philipp Spitta und Albert Schweitzer übernommen worden, als ob „die weltlichen Fassungen im Sinne Rusts und Spittas als bloße cartoons zu gelten haben.“ (S. 181).

8 Vgl. Anmerkung 9.

9 In diesem Zusammenhang ist Christoph Wolffs Gedanke des Bach'schen Elaborationsprinzips von Bedeutung (Christoph Wolff, „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs“. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik“, in: *Bachiana et alia musicologica*, hrsg. von Wolfgang Rehm (= Festschrift für Alfred Dürr zum 65. Geburtstag), Kassel etc. 1983. Unter diesem lasse sich „auch Bachs Bearbeitungstechnik [...] fassen, vor allem aber die Parodiepraxis. [...] Parodie als Variation verstanden, d.h. als Elaboration der unausgeschöpften immanenten musikalischen Potenz, dürfte dem Bachschen Ansatz gewiss am nächsten kommen.“ (S. 361).

10 Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, Kassel ⁸2000, S. 56.

auch schon bei der verschollenen *Markuspassion*, die beide Parodien ganzer Arienreihen aus Auftragswerken enthalten, müssen andere Gründe als Arbeitsökonomie vorgelegen haben. Es diente ihm vor allem zur „Sicherung“ von Musik, die nur einmalig zu Gehör gebracht worden war, durch eine (auch wiederholbare) Zweit-Verwendung für einen wesentlich größeren Zuhörerkreis.

Die *Matthäuspassion* wäre ein höchst interessanter Sonderfall, ja Glücksfall für Bach und die Forschung zugleich. Denn hier fielen, wenn das Uraufführungsdatum 1729 zuträfe, die eben genannten Gründe für eine Parodie zusammen: Den Auftrag des Fürstenhauses Anhalt-Köthen, für die Beerdigung des am 19. November 1728 verstorbenen Fürsten Leopold im März 1729 die Trauermusik zu verfassen, hätte Bach mit der Komposition einer Passion für den darauffolgenden Karfreitag verknüpfen können, indem er Teile des einen in das andere Werk übernahm, wobei das parodierte Werk üblicherweise wie später bei der *Markuspassion* und dem *Weihnachtsoratorium* das Auftragswerk sein musste.

III. Zusammenfassende Bewertung der Quellen und Hypothesen

Die mögliche Zeitspanne der Komposition der *Köthener Trauermusik* liegt zwischen dem Tod des Fürsten Leopold am 19. November 1728 und der Aufführung im Gedächtnisgottesdienst zu Köthen am 24. März 1729, welche in einem von Friedrich Smend entdeckten Hof-Protokoll ausführlich dokumentiert ist.¹¹ Auch der Text ist in drei geringfügig voneinander abweichenden Fassungen überliefert.¹² Leider ist die Musik dazu verschollen.

Umgekehrt steht es mit der *Matthäuspassion*. Wir haben die Musik der Spätfassung in einer Prachthandschrift von 1736 und die Abschrift einer Frühfassung.¹³ Aber über die Entstehung sowie Aufführung dieses zentralen Werks ist „fast nichts bekannt, fast alles ist Vermutung. (...) Nur weil sich so wenig beweisen lässt, wird so viel behauptet“.¹⁴

Es gibt eigentlich nur vier dokumentarisch verbürgte Quellen, die für die Entstehung der *Matthäuspassion* verwertbar sind. Sie sind vielfach und kontrovers diskutiert worden:

1. Das Fragment einer Violinstimme zu BWV 244, 65 Takte 6/7. Man wundert sich heute, dass diese zwei auf die Rückseite eines Sanctus-Stimmblatts (Datierung 1726/27) notierten Takte seit Rifkins Aufsatz ein Hauptargument für das Entstehungsdatum der *Matthäuspassion* 1727 sein können. Die daraus gezogenen Schlüsse, für welche These auch immer, sind mehr oder weniger wahrscheinliche Vermutungen.¹⁵
2. Gewichtiger ist die zweite Quelle, der Abdruck von Picanders Libretto in der zweiten Ausgabe seiner Sammlung *Ernst=Schertzhaffte und Satyrische Gedichte*, die am 8. Mai 1729 zur Ostermesse erschien. Sie dient kurioserweise als Hauptargument für beide

11 Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S.80ff., insbes. Anmerkungen 86 und 87. Sogar das Gesamthonorar Bachs ist bekannt, das ihm am folgenden Tag ausgezahlt wurde (S. 86).

12 Abdruck ebd., S. 209–219.

13 Siehe Anmerkung 28 unten.

14 Dürr, „Die Entstehungsgeschichte der Matthäuspassion“, S. 76.

15 Dazu ausführlich Alfred Dürr, *Kritischer Bericht zu BWV 244* (= NBA II/5), Leipzig / Kassel 1974, S. 111f. Er zieht zwei Alternativen zu Rifkin in Betracht: Die versprengten Noten können aus einer Parodievorlage stammen oder erst 1729 auf das Sanctus-Blatt geraten sein. Ausführlich argumentiert Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987, S. 403ff. gegen Rifkins These.

Entstehungsthesen.¹⁶ Es geht um das Aufführungsdatum, das im Titelblatt des Abdrucks fehlt:

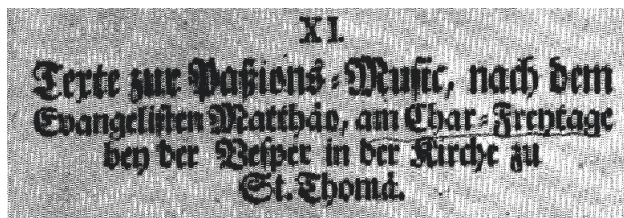


Abbildung 1: Überschrift zu Picanders Libretto der *Matthäuspassion* (1729)

Rifkin leitet seine These für 1727 auch daraus ab, dass Picander seine Dichtungen in der Regel nicht sofort veröffentlichte. Also sei das 1727 entstandene Libretto erst in der nächsten Ausgabe 1729 abgedruckt worden. Dem hält Klaus Häfner zwei überzeugende Argumente entgegen: Erstens lassen sich dennoch zwei jüngere, im März–April 1729 entstandene Dichtungen in dem Druck finden; zweitens wollte Picander das eben fertiggewordene Libretto unbedingt in seiner im Entstehen begriffenen Sammlung unterbringen, und zwar in einer von der Endfassung der Partitur 244b leicht abweichenden Frühfassung, wobei die nicht poetischen Texte fehlten, weil sie bei der Drucklegung (anzusetzen Anfang 1729) wohl noch nicht feststanden. Ich füge dem hinzu: Wäre die *Matthäuspassion* 1727 entstanden, dann hätte Picander 1729 wohl den gesamten Passions-Text abgedruckt samt exaktem Erstaufführungsdatum, wie er bei der *Köthener Trauermusik* und der *Markuspassion* (Abdruck in der 3. Auflage 1732) verfahren ist.

Warum aber fehlt im Titelblatt des Abdrucks die Jahreszahl, wo doch Zeit und Ort genau angegeben sind? Rifkin geht nicht darauf ein. Häfners Begründung, dies sei aus der Sorge geschehen, dass die Aufführung am Karfreitag 1729, also logischerweise die Uraufführung, noch scheitern könnte, überzeugt.

3. Aus einer dritten Quelle ist die Jahreszahl 1729 indirekt verbürgt. Carl Friedrich Zelter erwähnt in seinem Vorwort zum Textdruck der „Sekularfeier“, also der Wiederaufführung durch Mendelssohn 1829, einen „Kirchentext“ mit dem Datum 1729, also den üblichen gedruckten Libretto-Text für die Zuhörer zum Mitlesen.¹⁷ Dieser ist heute verschollen, muss aber immer noch als der einzige Beleg für eine Aufführung der *Matthäuspassion* am Karfreitag 1729 gelten, allerdings nicht notwendigerweise der Uraufführung, wie Zelter selbst schon meinte.
4. Als letzte Quelle bleibt noch der Brief Bachs an seinen ehemaligen Schüler Christoph Gottlob Wecker vom 20. März 1729, in dem er dessen Bitte um die Zusendung einer „Passions Musique“ abschlägig bescheidet, weil „selbsten heüer benöthiget“.¹⁸ Die Bach-Forschung ist nahezu einhellig der Meinung, dass Wecker nicht um die *Matthäuspassion* gebeten haben kann, sondern um eine andere, einfachere Passionsmusik.¹⁹

18 *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Hier Nr. 20 des ersten Bandes: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1963.

19 Z. B. Dürr, „Die Entstehungsgeschichte der Matthäuspassion“, S. 81f.

Denn wie hätte der angehende Schweidnitzer Kantor ein solches Großwerk mit Riesen-Aufführungsapparat bewältigen sollen, zumal für eine in fünf Wochen bevorstehende Aufführung am Karfreitag 1729? In der Bach-Forschung ist nur Rifkin anderer Ansicht: Wecker habe zum Einstand in Schweidnitz seine Arbeitgeber durch ein besonders kompliziertes („intricate“) Werk beeindrucken wollen.

Fazit: Kein einziges der wenigen Dokumente vermag eindeutig und unbestritten entweder 1727 oder 1729 als Uraufführungsjahr der *Matthäuspassion* festzulegen.²⁰ Deshalb kommt hinsichtlich der Prioritätsdiskussion einer Erkenntnismöglichkeit besondere Bedeutung zu, die bisher in der Forschung überraschend selten diskutiert wurde.

IV. Stilkritische Analyse durch vergleichende Textunterlegung

Alfred Dürr konstatierte schon 1974, dass „die Frage nach der Priorität nur mit Hilfe stilkritischer Untersuchungen behandelt werden“ könne.²¹ Verdienstvollerweise hatte Detlev Gojowy einige Jahre zuvor eine solche, sehr umfangreiche Untersuchung aller zehn im Parodieverhältnis stehenden Sätze der *Matthäuspassion* und der *Trauermusik* unternommen, die von Dürr selbst angeregt worden war.²² In einem ersten Teil vergleicht Gojowy die Trauermusik- und die Passionstexte unter der Prämisse, dass generell der „bessere“, also der metrisch und syntaktisch korrektere und poetisch stimmigere, der ursprüngliche sei und hält die Priorität der *Trauermusik* schon deswegen für hinreichend wahrscheinlich. Harald Streck wies dann in seiner Dissertation diese Argumentation zurück.²³ In Einzelfällen kann jedoch – wie zu zeigen sein wird – ein Textvergleich durchaus Argumente für deren Priorität liefern. Im zweiten Teil seiner Studie behandelt Gojowy die entscheidende Frage, zu welchen Texten – Köthen oder Passion – die Musik ursprünglich komponiert wurde. Dabei kommt er einerseits zu überraschenden und wichtigen, andererseits aber auch zu wenig überzeugenden Beobachtungen, die zu seiner These führen, „dass acht Arien mit Prioritätsmerkmalen für die Trauermusik die Existenz einer geschlossenen Trauermusik-Komposition schon stark wahrscheinlich machen“.²⁴ Alfred Dürr erwähnt Gojowys Arbeit in seinem eben zitierten Kritischen Bericht und auch später mit keinem Wort. Dies könnte damit zusammenhängen, dass Gojowy unter allen Umständen nachweisen wollte, dass a) die Köthener Texte Primärtexte sind und b) die Komposition der *Trauermusik* der *Matthäuspassion* vorherging. Darunter leiden seine Einzeluntersuchungen, zieht er doch meist nur Beobachtungen heran, die zu seiner These passen. Ich werde darauf bei den jeweiligen Vergleichsbeispielen genauer eingehen.

20 Diese Position vertritt auch Friedhelm Krummacher in seinem jüngst erschienenen umfangreichen Werk *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten und Passionen*, 2 Bde., Kassel 2018. In Bd. 2 *Vom zweiten Jahrgang zur Matthäus-Passion* schreibt er (S. 489), man müsse „einräumen, dass das Datum 1727 nicht minder hypothetisch als die Annahme 1729 ist“.

21 Dürr, *Kritischer Bericht zu BWV 244*, S. 110.

22 Detlev Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, in: *Bach-Jahrbuch* 51 (1965), S. 86–134, hier S. 86, Anm. 2.

23 Harald Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S.Bachs* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 5), Hamburg 1971, S. 132ff.

24 Detlev Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, S.120.

Seither sind nur vereinzelt stilkritische Analysen unternommen worden. Klaus Häfner plädierte in seinem umstrittenen Buch²⁵ entschieden für die Priorität des Köthener Textes und die weitgehende Originalkomposition der mit der *Matthäuspassion* in Parodiebeziehung stehenden Sätze: „Einiges in der Trauermusik [gemeint ist die Musik, der Verf.] ist so auf Köthen zugeschnitten, dass man an ihrer Priorität gar nicht zweifeln kann.“²⁶ Nachweise übernimmt er zum Teil aus dem Aufsatz Gojowys, ohne ihn zu nennen. Eine genauere Analyse der Musik-Textbeziehung bei einem oder mehreren Sätzen unternimmt er nicht. Eine solche bietet Hans Grüß für die Arie BWV 244,65.²⁷

Die folgende Vergleichsanalyse trägt dieser unbefriedigenden Forschungslage Rechnung. Sie geht wie Gojowy von der Prämisse aus, dass durch den Vergleich der Wort-Ton-Beziehungen zur allein überlieferten Musik der *Matthäuspassion* Erkenntnisse darüber gewonnen werden können, zu welchem der beiden Texte die Musik ursprünglich komponiert worden sein dürfte. Dies ist grundsätzlich in denjenigen zehn Fällen möglich, in denen infolge baugleicher Texte eine Parodiebeziehung vermutet wird: bei acht Solo-Arien, bei einer Arie mit Chor und beim Schlusschor. Zu trennen sind dabei jeweils der Vergleich der beiden Parodietexte, erstellt von Picander, und die Erörterung der Frage, zu welchem der Texte Bachs Musik BWV 244b zuerst komponiert wurde, falls die These der zeitnahen Entstehung beider Werke 1728/29 zutrifft. Jedem Vergleichsbeispiel wird deshalb eine kurze vergleichende Textanalyse vorangestellt. Eine weitere Prämisse ist folgende, auch schon bei Gojowy vorliegende: Die Parodietextpaare der Arien müssen der Frühfassung der *Matthäuspassion*²⁸ unterlegt werden, die sehr wahrscheinlich identisch mit der Fassung der Uraufführung ist, 1727 oder 1729. Denn für die Spätfassung 1736 nahm Bach neben strukturellen Änderungen auch solche im Notentext hauptsächlich der Solostimmen vor, die unter Umständen wertvolle Aufschlüsse über die Priorität eines der unterlegten Texte geben können.

25 Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987. Das Buch erfuhr völlig unterschiedliche Bewertungen. Detlev Gojowy (in seiner Rezension in: *Neue Zeitschrift für Musik* 12 [1988], S. 102f.) begrüßte es nahezu vorbehaltlos, wobei die Invektive gegen die etablierte Bachforschung sein eigentliches Anliegen war. Hans-Joachim Schulze (in seiner Rezension in: *Bach-Jahrbuch* 76 [1990], S. 92–94) ließ dagegen kein gutes Haar an Häfners Publikation. Sein Totalverriss ist unübersehbar aus Häfners permanenter Kollegenschelte zu erklären. Alfred Dürrs Rezension in: *Die Musikforschung* 44 (1991), S. 80–83 nimmt eine vermittelnde, sachliche Position ein, obwohl auch er selbst gelegentlich Opfer dieser Schelte ist.

26 Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens*, S. 411.

27 Hans Grüß, „Eine neue Hypothese zur Entstehung der Matthäuspassion und weitere quellenkundliche Anmerkungen zu den Trauermusiken BWV 198 und BWV 244a“, in: *Bach und Leipzig – Bach in Leipzig*, Konferenzbericht Leipzig 2000, hrsg. von Ulrich Leisinger (= Leipziger Beiträge zur Bachforschung 59), Hildesheim u.a. 2002, S. 59–68, hier S. 61ff. Grüß zieht ein einziges Vergleichsbeispiel heran, von dem aus er auf die Priorität der gesamten Köthener Komposition schließt. Bedenklich erscheint, dass er Gojowys Position nicht erkennt (S. 61), der sich definitiv für die Priorität der Trauermusik entscheidet. Grüß' Hypothese ist nicht neu; schon Wilhelm Rust hatte sie in ähnlicher Form vertreten (*J. S. Bachs Werke: Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Bd. 20/2, Leipzig 1873, Vorwort S. VIII–XII).

28 Die Frühfassung, als deren Kopist lange Zeit Bachs Schwiegersohn J. Chr. Altnickol galt, wurde 1972 von Alfred Dürr als kommentiertes Faksimile in Band II,5a der NBA ediert. 2002 wies Peter Wollny den Altnickolschüler Johann Christoph Farlau als Kopisten (vor 1767) nach, vgl. Peter Wollny, „Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland“, in: *Bach-Jahrbuch* 88 (2002), S. 41–47. 2004 besorgte Andreas Glöckner die Neuausgabe der Frühfassung als Band II,5b der NBA, der die folgenden Notenbeispiele entnommen sind.

Vergleichsbeispiel 1:

MP 6 ²⁹	KÖ 3 ³⁰
Buß und Reu	Weh und Ach
Knirscht das Sündenherz entwei,	Kränkt die Seelen tausendfach.
Dass die Tropfen meiner Zähren	Und die Augen treuer Liebe
Angenehme Spezerei,	Werden, wie ein heller Bach,
Treuer Jesus, dir gebären.	Bei entstandnem Wetter trübe. ³¹

Reim und metrisches Schema sind bei beiden Texten identisch und die Textaussagen eng aufeinander abgestimmt: In den Zeilen 1–2 handelt es sich um eine Klage, die in den Zeilen 3–5 zu Tränen führt; dazu finden sich drei Affektbrücken: Z.1 „Buß und Reu“ (MP) bzw. „Weh und Ach“ (KÖ), in Z. 2 „Sündenherz“ bzw. „Seelen“ und in Z. 3 „Zähren“ bzw. „Augen (werden...trübe)“.

Einen ersten Hinweis auf die Priorität der Dichtungen kann der Satzbau geben: Der Köthener Text fügt sich flüssig-leicht, ohne Umstellungen, in das metrische Schema, während der Passionstext in Z. 3–5 durch die Vorwegnahme des Objekts („angenehme Spezerei“) und das Fehlen des Konjunktionsteils „so (dass)“ nicht sofort verständlich wirkt. Gojowy weist auf ein weiteres sprachliches Indiz hin:³² Die Elisionsformen des Passionstextes „Buß und Reu“ (Z. 1) seien im obersächsischen Sprachgebrauch des Librettisten Picander Ausnahmen, also Notbehelf zur Füllung des vorgegebenen metrischen Schemas, das derselbe Librettist mit den Einsilblern „Weh und Ach“ der Köthener Fassung korrekt füllt.

Natürlich reichen diese sprachlichen Beobachtungen als Beweise für eine Priorität allein nicht aus. Wie steht es mit der musikalischen Umsetzung der Texte? Das Grundmotiv der beiden Traversflöten im ersten Teil der Arie kann als Kombination der fallenden Tränen (Sechzehntelnoten) mit Seufzern (Synkope der Achtelnoten in Takt 5, 7 und 9) gedeutet werden und passt demnach zu beiden Texten. Auch die Wendung zu Dur (vgl. T. 73ff. im Notenbeispiel 1 unten) kann von beiden Texten ausgelöst worden sein: „angenehme Spezerei“ (MP) , „treuer Liebe – heller Bach“ (KÖ). Allerdings scheint dann zu Beginn des Mittelteils (ab T. 69) in den von oben tropfenden 16tel-Begleitfiguren der beiden Flöten zum Passionstext „Dass die Tropfen meiner Zähren“ ein untrügliches Indiz dafür vorzuliegen, dass die Musik original zu diesem Text entstanden ist. Gojowy hat diese Stelle nicht einbezogen. Aber muss es so sein? Das Tropfen-Motiv der Flöten ergibt natürlich auch über der entsprechenden Textstelle der *Trauermusik* („Und die Augen treuer Liebe...werden...trübe“) einen Sinn, wenn auch einen nicht sofort wahrnehmbaren. Setzt man den Trauermusiktext und dessen Komposition als primär an, dann erweist sich das Tropfenmotiv als feinsinnige musikalische Konkretisierung des Sprachbildes von den trübe werdenden Augen. Bei der Parodie, also der Textierung für die *Matthäuspasion*, sah sich dann Picander (in Zusammenarbeit mit dem Komponisten?) veranlasst, das Tropfenmotiv der Flöten sprachlich zu konkretisieren, um den Zusammenhang mit der Salbungs-Episode des vorhergehenden Rezitativs BWV 244,4e zu verdeutlichen („Dass sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen...“).

29 MP = *Matthäuspasion*, Frühfassung, BWV 244b.

30 KÖ = *Köthener Trauermusik*, BWV 244a.

31 Den Köthener Text entnehme ich, mit normalisierter Rechtschreibung, dem Abdruck in Smend, *Bach in Köthen*, S. 209–219.

32 Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion“, S. 90.

Dennoch: Alle diese angeführten Punkte beruhen auf Vermutungen, können deswegen noch nicht zwingend Beweise für eine Priorität der Köthener Komposition darstellen. Einen solchen Beweis sehe ich allerdings in einer Stelle der Frühfassung BWV 244b, 6 T. 69–77, auf die schon Gojowy hinwies.³³

Alto

69 dass die Trop - fen mei - ner Zäh -
73 244a Und die Au - gen treu - er Lie -
ren an - ge - neh - me Spe - ze - rei,
be wer - den, wie - ein me hel - ler Bach,

BWV 244

69 daß die - Trop fen mei - ner Zäh - ren
5 73 an - ge - neh - me Spe - ze - rei,

Notenbeispiel 1: BWV 244b und a, 6 T. 69–76 (oben) und BWV 244, 6 T. 69–76 (unten)

In der Frühfassung zeigen die Melismen über „Tropfen“ (T. 70) und „Zähren“ (T. 72) noch eine neutralere Bildung, die zu den entsprechenden Worten im Köthener Text „Augen“ bzw. „Liebe“ deutlich besser passt als zur Spätfassung, namentlich weil die weiblichen Reime „Augen / Liebe“ musikalisch adäquater dargestellt sind. In der Endfassung hat dann Bach das Tropfen in der Singstimme schärfer nachgebildet, besonders durch die bedeutsamen Achtelpausen, die er aus den begleitenden Flötenstimmen übernahm. Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit kann also die Arie BWV 244, Nr. 6 als Parodie von BWV 244a Nr. 3 angesehen werden, wobei hier ein engeres Zusammenwirken von Librettist und Komponist vorzuliegen scheint.

Vergleichsbeispiel 2:

MP 8
Blute nur, du liebes Herz!
Ach! Ein Kind, das du erzogen,
Das an deiner Brust gesogen,
Droht den Pfleger zu ermorden,
Denn es ist zur Schlange worden.
Blute nur, du liebes Herz!

KÖ 5
Zage nur, du treues Land,
Ist dein seufzerreiches Quälen
Und die Tränen nicht zu zählen,
O! So denke, dem Erbleichen
Ist kein Unglück zu vergleichen.
Zage nur, du treues Land.

Der Textvergleich zeigt wieder völlige Übereinstimmung in Zeilenbau und Reimschema, aber auch in der inhaltlichen Gliederung: Eine Aussage wird jeweils von einem Klageruf

33 Ebd., S. 111f.

umrahmt. Allerdings erweisen sich die Aussagen als unterschiedlich: Bei der *Trauermusik* bezieht sie sich auf das trauernde Land, im Passionstext auf den Verrat des Judas. Vom Textvergleich her auf eine Priorität zu schließen, ist schwierig, hier kann allein die Musik Indizien liefern. Tatsächlich lassen sich drei Punkte benennen, die für die Originalkomposition der *Trauermusik* sprechen:

1. Mit einem synkopischen Motiv setzt die Musik ein und Synkopen durchziehen den gesamten Orchestersatz. Auch der Tenor singt sein erstes Wort „zage“ auf dieser Synkope, die das Zaghafte, Zögerliche des Wortes eindeutig besser wiedergibt als das Bluten in der Passions-Fassung.
2. Die Komposition umfasst eine große Menge an Klageformeln, was auf den Köthener Text verweist, der eine Häufung von affektauslösenden Wörtern aufweist wie: „seufzerreich“, „Quälen“, „Tränen“, „Erbleichen“, „Unglück“; im Passions-Text begegnet dagegen nur ein Sprachbild zum Verrat des Judas. Affekt-Wörter wären hier höchstens „Schlange“ und „ermorden“. Der Vorschlag als typisches musikalisches Ausdrucksmittel für Seufzen, Tränen, Quälen, findet sich dann auch bei den entsprechenden Textwörtern der *Trauermusik*. Bei den entsprechenden Wörtern der Passions-Fassung „Kind“ (Z. 2) und „deiner“ (Z. 3) ergibt der Vorschlag keinen Sinn.
3. Das wichtigste Indiz, auf das schon Gojowy hinwies,³⁴ ergibt sich wieder aus einem Vergleich der Frühfassung BWV 244b und der Endfassung BWV 244. Zwei Beispiele finden sich auch in unserer Arie in den Takten 42–45:

The image shows musical notation for Soprano in G major, 3/4 time. It is divided into two systems. The first system covers measures 42 and 43. The second system covers measures 44 and 45. The notation includes a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: 'mor - den, denn es ist zur Schlan - - (Er)-blei - - chen ist kein Un-glück zu ver - glei - mor - den, denn es ist zur Schlan - - chen, ist kein Un - glück zu ge wor - den. ge wor - - den.'

Notenbeispiel 2: BWV 244, 8 T. 42–45, Früh- und Spätfassung

Hier ist deutlich zu beobachten, wie Bach zwei zunächst auf den Text der *Trauermusik* zugeschnittene Melodieabschnitte einem neuen Text, dem Passionstext, in zwei Stufen angepasst hat. In der Frühfassung 244b zeigen sich noch Spuren der Köthener Komposition, in Takt 42 („ermorden“) deutlicher als in Takt 43/44 („Schlange“). In der Spätfassung 1736 hat dann Bach die Affektwörter durch entsprechende Melismen konkretisiert.

34 Ebd., S. 112.

Es gibt in anderen Sätzen noch weitere Beispiele für solche musikalischen Akzentuierungen (so im Vergleichsbeispiel Nr.1), die als Indiz dafür gelten können, dass die erste Fassung unter Zeitdruck entstand. Das war 1729 sicher der Fall.

Hier haben wir es, so meine ich, mit noch größerer Wahrscheinlichkeit als im vorigen Beispiel mit einer Originalkomposition der *Trauermusik*-Fassung zu tun.

Vergleichsbeispiel 3:

MP 13	KÖ 22
Ich will dir mein Herze schenken, Senke dich, mein Heil, hinein! Ich will mich in dir versenken; Ist dir gleich die Welt zu klein, Ei, so sollst du mir allein Mehr als Welt und Himmel sein.	Hemme Dein gequältes Kränken, Spare Dich der guten Zeit, Die den Kummer wird versenken, Und der Lust die Hände beut: Schmerzen, die am größten sein, Halten desto eher ein.

Kann bei diesem erfrischenden, genialen Ariensatz der geringste Zweifel bestehen, dass es sich um eine Originalkomposition des Passionstextes handelt? Gojowy beantwortet diese Frage positiv.³⁵ Bach habe die Musik ursprünglich für den Trauermusiktext komponiert. Seine Argumentation ist kurz und unzureichend. Zwar erkennt er den Tanzcharakter des Satzes, leitet ihn aber von zwei isolierten Wörtern des Köthener Textes her („gute Zeit, ...und der Lust die Hände beut“), die keineswegs den Textinhalt ausmachen. Die Aussage des Köthener Textes besteht vielmehr im vorsichtigen Trösten des Trauerpublikums und im umständlichen Vertrösten auf bessere Zeiten.

Aus dem Passionstext hingegen strömt eine einzige freudige Hingabe des Gläubigen an Jesus. Dieser Text Picanders erscheint als einer seiner gelungensten, indem er in zwei poetischen Bildern zwei innige Glaubensgewissheiten fasst. Bach verteilt diese folgerichtig auf die beiden Arienteile A (Z. 1–2) und B (Z. 3–6), während beim Köthener Text an der Nahtstelle zwischen Z. 2/3 ein Sinn-Enjambement vorliegt.³⁶ Die Komposition fügt sich dem Passionstext wie angegossen an, im Duktus der Singstimme wie auch im Nachzeichnen der Zeilenaussagen. Zu Beginn schwingt sich die Gesangsmelodie in G-Dur eine Septime freudig empor zum ersten Höhepunkt („mein Herze schenken“), um sich dann, bei zweimaliger Wiederholung der Worte „senke dich“, über eine Dezime zur Dominante hinabzusenken (T. 7–12). Bei der Wiederholung der ersten beiden Textzeilen komponiert Bach ein dreitaktiges Melisma (T. 18–20; die 1. Oboe spielt dazu einen Halteton) auf „schen---ken“, das mit dem Köthener Textwort „Krän—ken“ unsinnig wäre, genauso wie das Absinken der Melodielinie zum Köthener Text „Spare dich der guten Zeit“. Auch der Mittelteil ist textnah komponiert. So erreicht die Singstimme bei „Welt und Himmel“ jeweils ihren Kulminationspunkt. Und das allmähliche Verstummen der beiden Begleitoboen ab Takt 42 bis zum Ende ist wohl aus dem Text zu erklären: „Ei, so sollst du mir allein / Mehr als Welt und Himmel sein“.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist also die Musik zu 244b, 13 original auf den Passionstext komponiert worden. Umgekehrt ist eine Unterlegung des Köthener Textes unter

35 Ebd., S. 119.

36 Gojowys Kritik an der mangelnden Logik, der unanschaulichen Bildsprache und der ungenügend ausgearbeiteten Antithese in den Zeilen 3–6 des Passionstextes (S. 119) möchte ich mit Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs*, S. 147 zurückweisen.

die Frühfassung schwer vorstellbar, schon weil die Sinn-Zäsuren, in der Komposition der Übergang von Teil A nach B, in beiden Texten an verschiedenen Stellen liegen. Hier scheint die Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist wenig intensiv gewesen zu sein. Oder man setzt eine Neukomposition für die *Matthäuspassion* bzw. die *Trauermusik* an (vgl. dazu Anm. 49).

Vergleichsbeispiel 4:

MP 20	KÖ 19
(Zion – Die Gläubigen)	(1. Die Sterblichen 2. Die Auserwählten)
Z. Ich will bei meinem Jesum wachen.	1. Geh, Leopold, zu deiner Ruh,
G. So schlafen unsre Sünden ein.	2. Und schlummre nur ein wenig ein.
Z. Meinen Tod	1. Nun lebst DU
Büßet seine Seelennot;	In der schönsten Himmels-Ruh,
Sein Trauren machet mich voll Freuden.	Wird gleich der müde Leib begraben,
G. Drum muß uns sein verdienstlich Leiden	2. Der Geist soll sich im Himmel laben
Recht bitter und doch süße sein.	Und königlich am Glanze sein.

Es handelt sich hier um eine Solo-Arie mit Choreinschüben, wobei auffällt, dass die metrischen und Reim-Schemata der Vergleichstexte nicht völlig identisch sind. Ein Prioritätsindiz kann der Umstand liefern, dass Picander beim Passionstext in Z. 3–4 einen zusätzlichen (Doppel-)Reim benötigt, so dass das erste Reimwort (Z. 1 „wachen“ = weiblicher Reim gegenüber „Ruh“ = männlich) keine Entsprechung mehr findet. Dies ist ungewöhnlich und deutet auf die primäre Dichtung des Köthener Textes hin.

Auf welchen der Texte ist nun die Musik zuerst komponiert worden? Beginnen wir mit den Chorstellen, deren musikalischen Wortlaut Bach beim Parodieren in der Regel unverändert übernahm (z. B. beim *Weihnachtsoratorium*), weil er bei der Neuunterlegung schwer veränderbar war. Die Musik-Text-Beziehung kann also bei Chorparodien wichtige Hinweise auf die Priorität der Texte ergeben. Die Texte des ersten Choreinschubs Z. 2 „So schlafen unsre Sünden ein“ (MP) bzw. „Und schlummre nur ein wenig ein“ (KÖ) enthalten eine ganz ähnliche Aussage, passen also beide problemlos zur Musik. Anders die Texte des zweiten Choreinschubs Z. 6–7 (T. 47–59). Hier sind die Aussagen grundsätzlich verschieden, und es begegnen im Köthener Text ausgeprägte Affektwörter („bitter“, „süße“ bzw. „Himmel“, „königlich“, „Glanze“), die der Komponist sicher kompositorisch umsetzen wollte. Und hier erweist sich die Komposition des Trauermusiktextes ganz deutlich als die ursprüngliche, namentlich bei der Wiederholung des Textes in der Sopranstimme T. 51–55, wo die Wörter „königlich“ und „Glanze“ durch Haltenoten und Intervallsprünge hervorgehoben sind. Dagegen kommt der Gegensatz „bitter“ und „doch süße“ des Passionstextes überhaupt nicht zum Ausdruck:

Chor-
sopran

50

244b doch sü - ße sein, recht bit - - ter und doch sü - - ße sein,
244a am Glan - ze sein. Und kö - - nig - lich am Glan - - ze sein,

Notenbeispiel 3: BWV 244b, 20 T. 50–55 mit Text 244a

Ganz anders verhält es sich mit der Melodielinie der Solostimme, die bei der Parodie leicht zu verändern war. Schon die Solo-Oboe des Ritornells intoniert eine Melodielinie, die wesentliche Aussagen des Passionstextes der Solostellen vorgibt: Zuerst der resolute Wille im Oktavaufschwung T. 1–3 („Ich will bei meinem Jesu wachen“), dann die Klage-Chromatik und die Seufzervorschläge T. 6–10 („Meinen Tod“ / „Büßet seine Seelennot“). Die Komposition der Solostimme ist dann völlig auf den Passionstext zugeschnitten. Das „Wachen“ drückt Bach zwei Mal durch eine Haltenote plus dynamischer Sechzehntel-Koloratur aus, was absolut nicht zur „Ruh“ des Köthener Textes passt. Am Wahrscheinlichsten wird die Originalkomposition des Passionstextes bei Z. 5 „Sein Trauren machet mich voll Freuden“ in den Takten 43–47 (Frühfassung), wo die Unterlegung des Köthener Textes Z. 5 „Wird gleich der müde Leib begraben“ völlig sinnwidrig wirkt.

Wie muss man sich also nach diesem Befund das Kompositionsszenario von Passion und *Trauermusik* bei dieser Chor-Arie vorstellen? Der Köthener Text lag zuerst vor und wohl auch dessen Komposition. Dann entstand der Passionstext (mit etwas abweichender Prosodie, s. o.). Den Chorsatz konnte Bach ohne Weiteres mit dem neuen Passions-Text unterlegen, der neue Text zur Solostimme war aber auf die Bibelstelle zugeschnitten und passte nicht mehr zur Musik – ganz abgesehen davon, in Z. 1 „Leopold“ mit „Jesum“ austauschen zu müssen. So wird Bach eine ganz neue Solostimme geschrieben haben und zugleich auch ein neues Orchester-Ritornell. (Dafür spricht auch, dass Früh- und Spätfassung nahezu identisch sind.) Beides ließ sich ohne Probleme zwischen die fertigen Chorsätze einfügen.³⁷

Vergleichsbeispiel 5:

MP 23
Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
Trink' ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
Der mit Milch und Honig fließet,
Hat den Grund
Und des Leidens herbe Schmach
Durch den ersten Trunk versüßet.

KÖ 17
Wird auch gleich nach tausend Zähren
Sich das Auge wieder klären,
Denkt doch unser Herz an DICH.
Deine Huld
Wird zwar durch den Tod entrissen,
Unsre Schuld
Bleibet aber ewiglich,
Dass wir DICH verehren müssen.

Formal, in Metrum und Reimschema, erweisen sich beide Gedichte als identisch, ebenso im Aufbau: Die Sinn-Einschnitte fallen auf dieselbe Stelle nach der dritten Verszeile. Aus den

37 Gojowy hält zwar die Choreinschübe für Originalkompositionen des Köthener Textes, seine Argumentation, dasselbe gelte auch für die Solostimme, führt jedoch in die Irre; Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, S. 116ff.

beiden Textaussagen Hinweise auf deren Priorität zu gewinnen,³⁸ ist schwer möglich. Der Passionstext bezieht sich auch hier wieder konkret auf die vorangehenden Rezitative Nr. 21 und 22: Der Gläubige nimmt gerne das Trinken des Kelches durch Jesus an, wodurch auch er von seiner „Schmach“ erlöst wird. Der *Trauermusik*-Text scheint diese Aussage ganz vage auf den Landesfürsten zu übertragen, indem er von dessen Huld und der eigenen Schuld des Trauernden spricht.

Zu welchem der beiden Texte die Musik der Frühfassung ursprünglich komponiert wurde, vermag nur anhand einer Unterlegungsprobe mit einiger Sicherheit entschieden zu werden: Am Auffallendsten ist die Vertonung der ersten drei Verse, die im Hauptteil drei Mal wiederholt werden. Dabei findet sich zwei Mal ein Chiasmus auf „Kreuz und Becher“, und in T. 52–57 begegnet vier Mal das leiterfremde Kreuz-Vorzeichen. Chiasmus oder Kreuzmotiv ist in der Barockmusik und namentlich bei Bach die häufigste rhetorische Figur zur Komposition von Kreuz-Worten, zu der Parallelstelle im Köthener Text „Sich das Auge wieder klären“ ergibt sie keinen Sinn. Nimmt man noch die Beobachtung hinzu, dass bei der letzten Wiederholung der drei Zeilen die Melodielinie des Solo-Basses das *g* umkreist und die Violinen dazu vier Takte lang das *a* halten, was wohl die Endgültigkeit, die Dauer der Annahme (von Kreuz und Becher) unterstreichen soll, dann sind genügend Indizien erbracht, die für die ursprüngliche Komposition dieses Passionstextes sprechen. Übrigens ist die Vertauschung von Zeile 1 und 2, die erst zu diesem Effekt in T. 52–57 führt, nur beim Passions-Text syntaktisch möglich, beim Köthener nicht.

Eine Beobachtung zum Mittelteil der Arie festigt noch dieses Urteil: Die Streicherbegleitung schweigt zum Gesang der Zeilen 4–7. Erst zum Schlussvers „Durch den ersten Trunk versüßet“ setzt sie ein und „versüßt“ diese Worte in einem geradezu überirdisch schönen Lauf durch die F-Dur Oktave, der sich auch auf die Worte der fünften Textzeile („Der mit Milch und Honig fließet“) bezieht. Die entsprechenden Köthener Textworte „Das wir dich verehren müssen“ können diese Musik kaum ausgelöst haben. Übrigens spricht für die Originalkomposition der Arie auch noch der Umstand, dass Bach zwischen der Früh- und der Spätfassung keinerlei Anpassungen bei den Noten der Singstimme vornahm.³⁹

Vergleichsbeispiel 6:

MP 39	KÖ 10
Erbarme dich,	Erhalte mich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen;	GOTT, in der Hälfte meiner Tage,
Schauen hier,	Schone doch,
Herz und Auge weint vor dir	Meiner Seele fällt das Joch
Bitterlich.	Jämmerlich.
Erbarme dich,	Erhalte mich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen!	GOTT, in der Hälfte meiner Tage.

Reimschema und Metrum sind in beiden Texten identisch. Picander hat eine versmäßig genaue Textparodie geliefert, wobei die intransitive Verwendung von „schonen“ (Z. 2 „Schone doch“) und das sprachlich inkorrekte Sprachbild in Z. 4–5, besonders aber der erzwungene

38 Vgl. dazu den Versuch Gojowys, ebd., S. 93f.

39 Gojowy konstatiert für diesen Satz hingegen die Priorität der Trauermusik-Komposition, die er mit eher nebensächlichen Beobachtungen begründet (ebd., S.116). Häfner (*Aspekte des Parodieverfahrens*, S. 411) argumentiert ebenfalls dafür und zwar mit Gojowys Argumenten, ohne diese nachzuweisen.

Jambus „Gott, in“ (Z. 2) stark vermuten lassen, dass in der Köthener Fassung der Sekundärtext vorliegt. Demgegenüber erscheint der Passionstext aus einem Guss geschrieben. Dieses Beispiel stützt die obige Vermutung (Vergleichsbeispiel Nr. 3), dass Librettist und Komponist nicht immer „eng zusammenarbeiteten“. ⁴⁰ Denn der Köthener Text weicht in der Aussage doch deutlich vom Passionstext ab (vgl. vor allem die wesentlichen Kopfzeilen: „Erhalte mich...“ gegenüber „Erbarme dich...“, die am Schluss wiederholt werden). Auch lässt er sich bei metrisch paralleler Silbenverteilung nur schwer und z. T. sinnwidrig unterlegen, worauf bereits Gojowy hingewiesen hat. ⁴¹

Vor allem die Analyse der Musik lässt keinen Zweifel daran, dass sie ursprünglich zum Passionstext entstanden ist. Schon die durchgehenden Achtel des Basso Continuo (in der Spätfassung pizzicato, nur gelegentlich innehaltend, sozusagen zum Abwischen der Tränen) weisen auf den Grundaffekt Weinen, Schmerz hin, der durch das vorhergehende Rezitativ (die Tränen des Petrus) sowie durch Textworte („Zähren, Herz“ und „Auge weint vor dir“ / „Bitterlich“) gegeben ist. Ergreifend sind die Eingangsworte „Erbarme dich“ durch die klagende Aufwärts-Sext in h-Moll (negative Exclamatio), durch die „zitternde“ Synkope auf *h'* und in der Folge durch Aufschwünge in der verminderten Sept und Vorschläge komponiert. Den eher zuversichtlichen Imperativ „Erhalte mich“ des Trauermusiktextes hätte Bach sicher anders komponiert. Ebenfalls ergibt das Violin-Solo für den Köthener Kontext kaum Sinn, das neben den Bass-Tränen die Schmerzensklage des Alt-Solos umspielt. Dazu kommt noch, dass der Köthener Text sich nur wenig sinnvoll unterlegen lässt: Bedeutsame Melismen oder Haltenoten stehen dann öfter über affektneutralen Wörtern, z. B. „Häl--fte“ statt „Zäh--ren“ (mehrmals) oder „fällt“ statt „weint“ (T. 30). Alles in allem müssen auch bei dieser Arie der Passionstext und dessen Komposition als primär gelten. Wie bei dem Arienpaar im Vergleichsbeispiel 3 ist an eine Neukomposition des Trauermusiktextes zu denken.

Vergleichsbeispiel 7:

MP 49	KÖ 12
Aus Liebe,	Mit Freuden,
Aus Liebe will mein Heiland sterben!	Mit Freuden sei die Welt verlassen,
Von einer Sünde weiß er nichts,	Der Tod kommt mir recht tröstlich für.
Dass das ewige Verderben	Ich will meinen Gott umfassen,
Und die Strafe des Gerichts	Dieser hilft und bleibt bei mir,
Nicht auf meiner Seele bliebe.	Wenn sich Geist und Glieder scheiden.

Diese berühmte Sopranarie steht inmitten der Pilatus-Szene, der letzten Szene vor Golgatha. Das schreckliche Ende von Jesus ist besiegelt. In dem hektischen Geschehen wirkt die Arie wie ein Ruhepunkt. Nach dem „Barrabam“-Schrei fragt Pilatus: „Was soll ich denn machen mit diesem?“ Die Antwort des Volkes: „Kreuzige ihn!“ Pilatus wundert sich: „Was hat er denn Übles getan?“ Ein Arioso antwortet: „nichts außer Gutes“. Nun folgt die Sopran-Arie, die die Grundaussage der *Matthäuspassion* reflektiert: Jesus opfert sich für uns aus Liebe, um uns vor dem ewigen Strafgericht zu retten. In einem der schlichtesten musikalischen Sätze

⁴⁰ Hiervon geht Christoph Wolff aus (*Johann Sebastian Bach*, aktualisierte Neuausgabe, Frankfurt am Main 2005, S. 319): „Sicher ist, daß die beiden auf konzeptioneller Ebene und auch im Detail eng zusammenarbeiteten.“

⁴¹ Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, S. 113. Von den neun Arien der Trauermusik sei nur diese nicht in die *Matthäuspassion* übernommen worden.

der ganzen Passion steht diese Kernaussage. Nur vier Musiker sind beteiligt. Zwei dunkel gefärbte Oboen da caccia begleiten in Staccato-Vierteln eine helle Traversflöte im 3/4-Takt, deren Melodie in einer Fermate innehält. Dann setzt die Sopranstimme ein, die den Text im ersten Arien-Teil syllabisch schlicht, mit nur einem langen Melisma auf „sterben“, wiedergibt. Im Mittelteil häufen sich dann Melismen und Halteröne. Zudem fehlt der Basso continuo, den die zweite Oboe da caccia in Tenorlage „vertritt“. Diese seltene Kompositionstechnik, das sogenannte Bassettchen, verleiht dem Satz etwas Schwebendes. Kann die Musik Indizien dafür liefern, welcher der beiden Texte Bach zur überlieferten Musik inspirierte? Der geschickte Librettist Picander hat zwei in der Bauform identische Texte verfasst, beide von dichterischer Qualität. Die Aussagen sind beide Male in zwei Teile gegliedert, die jeweils die Teile A (Z. 1–3) und B (Z. 4–6) der Arie bilden. Dabei erscheint der Satzbau im Passionstext etwas unklar, weil die Verbindung des finalen Nebensatzes „Daß das ewige Verderben [...]“ mit dem Hauptsatz durch den Einschub „Von einer Sünde [...]“ unterbrochen ist. Die korrekte Konjunktion „damit“ passt aber nicht ins vorgegebene Metrum. Der Köthener Text ist dagegen klar und einfach in Hauptsätzen formuliert, dies alles ein erstes Indiz dafür, dass es sich um den Primärtext handeln könnte. In beiden Texten geht es um das Sterben und die Rettung der Seelen der Gläubigen. Das Verbindende stellt die positive Bedeutung des Sterbens dar, die ein Gefühl der Erleichterung zur Folge hat. Aber welcher Grundaffekt liegt vor, besteht eine Affektbrücke zwischen beiden Parodietexten?

Die schon im Text wiederholten Schlüsselwörter sind „Liebe“ (KÖ) bzw. „Freude“ (MP). Die Musik scheint in ihrer elegischen a-Moll-Stimmung kaum zum Affekt Freude zu passen. Teil A der Arie beginnt in a-Moll. Die Sopranstimme setzt mit einem Halteton und folgendem Melisma auf „Liebe“ ein und kommt dann nach einem elegischen Melisma auf „sterben“ mit einer Fermate (T. 24) zum Stillstand. Diese Trauerstimmung kann von beiden Texten ausgelöst sein, da ja „sterben“ und „die Welt verlassen“ semantisch synonym sind. Am Ende der folgenden nahezu syllabisch gesungenen Verszeile 3 („Von einer Sünde weiß er nichts“ bzw. „Der Tod kommt mir recht tröstlich für“) moduliert die Musik nach C-Dur. Der Grund? Die Aussagen beider Texte können diese Dur-Wendung veranlasst haben, wobei das Stichwort „tröstlich“ in der *Trauermusik* als auslösendes Moment eher in Frage kommt als die bloße Feststellung der Unschuld im Passionstext.

Der ganze Mittelteil B behält C-Dur bei und moduliert erst gegen Ende nach a-Moll zurück, worauf sich Teil A ohne Zwischenspiel anschließt. Diese positive Dur-Stimmung kann wohl kaum durch den Passionstext Z. 4–5 „dass das ewige Verderben / Und die Strafe des Gerichts“ ausgelöst worden sein, sondern erscheint viel eher durch die zuversichtlichen Zeilen in der *Trauermusik* bedingt: „Ich will meinen Gott umfassen,/ Dieser hilft und bleibt bei mir“.

Auch die Komposition ist im Einzelnen deutlich auf den *Trauermusik*-Text zugeschnitten (vgl. die unterstrichenen Wörter).

35

244b daß das e - - wi - ge Ver - der - ben und die Stra -
244a Ich will mei - - nen Gott um - fas - sen, die - ser hilft

40

- fe des Ge - richts nicht auf mei - ner, mei-ner See - le blie - be. Aus Lie -
und bleibt bei mir, wenn sich Geist und Glie - der schei - den. Mit Freu -

Notenbeispiel 4: BWV 244b u. 244a, 49, T. 35–45

Die Sopran-Melodie schwingt sich nach einer Haltenote auf g' in T. 36 über eine Sept zum c'' („Gott“) auf, gleichsam diese Note (in C-Dur!) musikalisch umfassend, wiederholt dieselbe Figur von der Haltenote c'' („hilft“) ausgehend und mündet in drei Prim-Viertel auf d'' , die wohl den Text „bleibt bei mir“ versinnbildlichen. Dass die beiden eher bedrohlichen Zeilen 4–5 des Passionstextes dieser Musik primär kaum zugehören, erscheint offensichtlich. Zwei Takte nach der Haltenote d'' auf „Geist“ klingt die Sopranstimme in zwei Achtelnoten aus, bei denen alle Begleitstimmen schweigen. Einen ähnlichen Effekt hatte ja Bach schon im Teil A der Arie in Takt 24 verwendet, wo der Sopran mit der Silbe „(ster-)ben“ bzw. „(ver-)lassen“ in die Pause der Instrumente hineinsingt. Was bedeutet dies?

Der Köthener Text liefert eine schlüssige Erklärung, worauf schon Gojowy hinwies:⁴² Tatsächlich „scheiden“ sich in Takt 44 Instrumente und Singstimme; der Sopran („Geist“?) singt in der Pause allein weiter, die Instrumente („Glieder“?) bleiben stumm zurück. Diese musikalische Umsetzung eines Sprachbildes ist beim Passionstext keineswegs gegeben, ja dort widerspricht das Textverb „bliebe“ geradezu der musikalischen Figur des Verstummens. Beim Parallelbeispiel in Takt 24 dagegen passt „sterben“ (MP) einigermaßen zu dieser Figur, wenn sie auch das Verb „verlassen“ in KÖ konkreter und deshalb auch ergreifender ausdrückt.

23

Flauto traverso

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Soprano

(ster-) - - - ben, von
(verlas-) - - - sen, der

Notenbeispiel 5: BWV 244b, 49, T. 23–24

42 Ebd., S. 113.

Die beiden eben aufgezeigten Beispiele sprechen also deutlich für eine Kompositions-Priorität der *Trauermusik* gegenüber der Passion. Warum aber komponiert Bach für den Grundaffekt Freude in Teil A eine Moll-Musik?

Erstens ist zu sagen, dass Bach diesen Affekt beileibe nicht immer in Dur vertont, z. B. steht eine der berühmtesten Freudenarien, die Schluss-Arie der Kantate BWV 82 mit dem Text „Ich freue mich auf meinen Tod“ ebenfalls in Moll. Zweitens halte ich die Verwendung von Moll und Dur in unserer Arie für einen charakteristischen Einfall Bachs, und zwar sehr wahrscheinlich auf den Köthener Text. Wenn der Sopran den Text „Mit Freude sei die Welt verlassen“ scheinbar gar nicht freudig, sondern elegisch in Moll singt, drückt Bach unmittelbar die Gleichzeitigkeit von Sterben und Freude aus. Das ist eine zutiefst pietistisch-fromme Haltung, die Bach in vielen seiner Kantaten zum Ausdruck gebracht hat, z. B. auch in der Kantate BWV 161 *Komm, du süße Todesstunde*. Diese freudige Sehnsucht des Gläubigen im Diesseits nach dem Jenseits, dieses Schweben zwischen den beiden Sphären ist die Grundaussage des Köthener Textes. Bach hat sie auch durch den Bassettchensatz vermittelt, in dem das Fundament des Basses fehlt und, wie hier, die hellen Oberstimmen Travers-Flöte und Sopran überwiegen.

Aus dem Gesagten sind für die Tempi der Aufführung Konsequenzen zu ziehen, sowohl für die Arie „Aus Liebe“ als auch noch mehr für eine mögliche Rekonstruktion der Köthener Arie „Mit Freuden“. Statt eines mystisch schwärmerischen oder kontemplativen Adagios ist ein durchaus lebendiges, zuversichtliches Andante angebracht. Der gleichen Ansicht ist der Oboist Thimeo Wind, der für ein rascheres Tempo als das übliche aus spieltechnischen Gründen plädiert.⁴³

Vergleichsbeispiel 8:

MP 57

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
Mein Jesu, gib es immer her!
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
So hilfst du mir es selber tragen.

KÖ 15

Lass, LEOPOLD, DICH nicht begraben,
Es ist Dein Land, das nach DIR ruft,
DU sollst ein ewig sanfte Gruft
In unser aller Herze haben.

Die beiden vierzeiligen Ariengedichte zeigen identischen Bau mit umarmendem Reim und auch die Satzstrukturen verlaufen parallel (Sinneinschnitt jeweils nach der zweiten Zeile). Die Aussagen, beide als Apostrophe formuliert, differieren allerdings. Die Anrede an Leopold erscheint eher liebevoll, ewiges Angedenken wird zugesichert (Wortfeld „dein Land“, „sanft“, „unser aller Herze“). Im Passionstext ist zentrales Thema Kreuz und Leiden, das der Gläubige mit Jesu Hilfe auf sich nehmen will (Wortfeld „Kreuz“, „Leiden“, „zu schwer“). Die Musik ist ganz auf den Passionstext zugeschnitten: Schon das einleitende Ritornell der

43 Thimeo Wind, „Aus Liebe – Mit Freuden. Zu einer neuen Interpretation von Bachs Arie aus der Matthäuspassion“, in: *Tibia* 26 (2001), S. 353–362, hier S. 357. Das gleichmäßige Staccato-Spielen von Viertelnoten auf den widerspenstigen Oboi da caccia sei im langsamen Tempo praktisch eine Unmöglichkeit. Sein (einziges) Argument für die Originalkomposition der Arie „Aus Liebe“ bezieht Wind auf Takt 26, in dem das letzte Wort von Verszeile 3: „Von einer Sünde weiß er nichts“ sinnträchtig wiederholt wird. Die Unterlegung mit dem Köthener Text ergebe eine wenig sinnvolle Wiederholung des Partikels „für“, so Wind. Dem ist entgegenzuhalten, dass Bach die Wortwiederholung zur Taktfüllung durchaus erst in der Parodiefassung der MP hinzugefügt haben könnte, wie er es öfter handhabte.

Viola da gamba⁴⁴ ist hoch bedeutsam. Die scharf punktierten Rhythmen der Instrumentalstimme, die sich stets wiederholen, erinnern an die kurz vorher geschehene Geißelung, parallel zum Arioso Nr. 51 und zur Arie Nr. 52. Auslösendes Stichwort ist „Leiden“ (Z. 3), aber wohl auch „Kreuz“ (Z. 1), das bei den ersten drei Nennungen (T. 9–11) durch Chiasmus oder leiterfremdes Kreuzvorzeichen symbolisiert wird.

Der Köthener Text bietet dagegen keinerlei Anlass für diese musikalischen Mittel. Noch anschaulicher deutet Bach den Passionstext im Mittelteil aus. Das Affekt-Wort „Leiden“ erhält jedes Mal eine Haltenote oder ein ausgeprägtes Melisma (T. 24 und T. 26/27) und die Schwere des Leidens wird betont durch zweimalige, absteigende Wiederholung des Sekundmotivs zum Adjektiv „zu schwer“ an den beiden Stellen T. 25/26 sowie T. 28/29. Die Unterlegung des Köthener Textes ist schwer möglich, im Falle der Wiederholung von „zu schwer“ unsinnig (im Köthener Text stünde hier „sanfte Gruft“). Es wird wohl eine Neuvertonung entweder des Köthener oder des Passionstextes anzusetzen sein, schon weil der peitschende Charakter der durchgehenden Lauten- bzw. Gamenstimme beim eher friedlichen *Trauermusik*-Text völlig unpassend wäre. Hier liegt wieder ein Beispiel dafür vor, dass Picander seine Parodiarbeit an den Texten eher schematisch durchführte, dass also die Zusammenarbeit zwischen ihm und Bach sich nicht immer auch auf musikalische Fragen erstreckte. Oder es liegt bei der *Trauermusik* eine Neukomposition vor.⁴⁵

Vergleichsbeispiel 9:

MP 65
Mache dich, mein Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben.
Denn er soll nunmehr in mir
Für und für
Seine süße Ruhe haben.
Welt, geh aus, lass Jesum ein!

KÖ 20
Bleibet nur in eurer Ruh,
Ihr erblassten Fürstenglieder;
Doch verwandelt nach der Zeit
Unser Leid
In vergnügte Freude wieder,
Schließt uns auch die Tränen zu.

Es fällt nicht leicht, bei dieser Arie, wie auch bei Nr. 49 „Aus Liebe“, die beide als Höhepunkte der *Matthäuspassion* bewundert werden, zu akzeptieren, dass sie wohl ebenfalls keine Neukomposition ist. Doch betrachten wir zunächst die Textstrukturen der beiden Dichtungen: Reim und Metrik sind identisch, wobei das ungewöhnliche, auf- und absteigende Reimschema (a b c c b a) in der Mitte einen Paarreim aufweist. Dort steht im Köthener Text dessen zentrale Aussage „Doch verwandelt nach der Zeit/ Unser Leid“. Antithetisch sind hier Trauer (Z. 1–2) und zukünftige Tröstung (Z. 3–6) einander gegenübergestellt. Diese Antithetik findet sich im Passionstext nicht. Zwar erfolgt hier nach Z. 2 ebenso eine gedankliche Zäsur, aber die folgenden Zeilen begründen die ersten beiden.

Ein Indiz für die Priorität des Köthener Textes hat Gojowy ermittelt: An zentraler Stelle (hervorgehoben durch den Kurzvers mit nur zwei Hebungen) steht im Trauermusiktext das Schlüsselwort „(unser) Leid“, dagegen im Passionstext das Füllsel „für und für“, das vom Sinn her auch wegfallen könnte (T. 38–39). Dennoch ist zu konstatieren, dass Picander

⁴⁴ In der Frühfassung steht Laute, wohl eine Notlösung für die Aufführung 1729.

⁴⁵ Gojowy hält auch diese Arie für ursprünglich auf den Köthener Text komponiert (Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion“, S. 114ff.), wobei er bei seiner Begründung Randbeobachtungen heranzieht. Die oben angeführten musikalischen Mittel, die durchweg der Vertonung des Passionstextes dienen, berücksichtigt er nicht.

einen perfekten Parodietext geliefert hat. Neben parallelen Sinn-Einschnitten hat er auch den positiven Affekt „Freude / süß“ sowie den fordernden Imperativ in der Schlusszeile beibehalten. Vor allem ist ihm mit dem Passionstext ein stimmiges Gedicht gelungen, das in einem schönen poetischen Bild (Schlussvers) die an dieser Stelle der Passion zentrale theologisch-pietistische Aussage fasst.

Ein fundiertes Urteil über die Parodie-Richtung kann auch hier nur die Analyse der Text-Musik-Beziehung liefern. Betrachten wir das achttaktige Ritornell, so fällt auf, dass die Oberstimme (Violino I und Oboe da caccia I, II⁴⁶) in zwei gegensätzliche Abschnitte zerfällt: Von Takt 1 bis 4 spielt sie eine freudige, im 12/8-Takt eine fast tanzartig-wiegende Melodie, die dann in Takt 9–10 und 12–15 von der Solostimme übernommen wird. Gleichsam antithetisch schließt sich unmittelbar darauf (T. 4–8) eine Folge von erregten Sechzehntel-Figuren zu je sechs Noten an (vgl. Notenbeispiel 7).

Beide antithetischen Bausteine des Ritornells bilden das musikalische Gerüst des gesamten A-Teils der Arie. Wie sind sie jeweils aufzufassen? Dem ersten Ritornell-Abschnitt wäre beim Einsatz der Bass-Stimme in der Köthener Fassung der Text „Bleibet nur in eurer Ruh“ zu unterlegen mit langer Haltenote über „Ruh“⁴⁷. Dieser Text scheint die Musik eher generiert zu haben als der Passionstext „Mache dich, mein Herze, rein“, zumal wenn man die Beobachtung hinzunimmt, dass die auffallenden dreimaligen Sekund-Vorhalte (T. 13–14) mit anschließendem fallenden Intervall (Quint, Sext, Sept) als Seufzer eher von „Ihr erblassten Fürstenglieder“ ausgelöst werden als von „Ich will Jesum“:

12
Basso

ma - che dich, mein Her - ze, rein, , ich will Je - sum selbst be -

14 244a
blei - bet nur in eu - rer Ruh , ihr er - blass - ten Für - sten -

gra - ben ich will Je - sum selbst be - gra - ben -
glie - der, ihr er - blass - ten Für - sten - glie - der:

Notenbeispiel 6: BWV 244b und 244a, 65, T. 12–15

Wie sind die Sechzehntel-Figuren zu erklären? Die mit ihnen vermittelte Erregtheit deutet auf Unruhe, Trauer, Leid hin, auf den zu Freude gegensätzlichen Affekt. Sie durchziehen in wechselnder Gestalt den gesamten A-Teil, der vom Trauertext Z. 1–2 geprägt ist. Im kürzeren B-Teil erklingen wie von fern zwei der Sechzehntelfiguren exakt zum Stichwort „Leid“ in Takt 38 (im Passionstext stehen hier die Füllwörter „für und für“).

Ist das Zufall? Oder geben sich diese Sechzehntel hier nicht als „Leid-Motiv“ zu erkennen? In der großartigen Komposition der Köthener Schlusszeile 6 „Schließt uns auch die Tränen zu“ fehlt folgerichtig dieses Motiv völlig, so dass man es auch als Tränenmotiv bezeichnen könnte. Im Ritornell bilden die Sechzehntelgruppen, in sich schon abfallend, eine lange Falllinie von *f* bis *c*. Und tatsächlich könnte man mit den Sechzehntel-Sekundschritt-

46 Dies ist die Besetzung in der Frühfassung. In der Spätfassung folgt die zweite Oboe der 2. Violine colla parte.

47 Hans Größ begründet ausführlich, dass die Trauermusik-Komposition aufgrund dieser langen Haltenote über „Ruh“ die ursprüngliche war, zieht aber keine weitere musikalische Analyse heran (Größ, „Eine neue Hypothese zur Entstehung der Matthäuspassion“, S. 61).

ten fallende Tränen assoziieren (in der Spätfassung übrigens durch Bindebögen zu Seufzern konkretisiert):

Oboe
da caccia
Viol. I

Notenbeispiel 7: BWV 244b, 65, T. 4–7

Kann diese Musik auch vom Passionstext ausgelöst worden sein? An keiner Stelle ist dort von Leid, schon gar nicht von Tränen die Rede, auch nicht im übertragenen Sinne. Auch findet sich nicht die Antithetik der Aussage des Köthener Textes,⁴⁸ die zunächst die Ritornell-Struktur bedingt und so die gesamte Musik dieser Arie. Immer wieder ist über die Funktion und Aussage dieser Sechzehntel-Modelle gerätselt worden. Die Deutung als Tränen- oder Leidmotiv könnte ein sinnvolles Lösungsangebot sein.

Auch die Komposition der Schlusszeile 6 im Arienteil B scheint den Köthener Text genauer wiederzugeben als den Passionstext:

48

Welt, geh aus, Welt, geh aus,
244a Schließt uns auch, schließt uns auch

laß Je - sum ein, Welt geh aus, laß Je - sum ein!
die Trä - nen zu, schließt uns auch die Trä - nen zu!

Notenbeispiel 8: BWV 244b und a, 65, T. 48–51

Nach einem dreitaktigen g-Moll-Zwischenspiel (das Kopfmotiv des Ritornells erscheint dabei in der Moll-Version), erklingt der Imperativ des Basses, viermal durch Pausen unterbrochen, während die Streicher und Oboen in schmerzhaft strömenden Achtel-Figuren nochmal das ganze Leid der Trauernden ausmalen. Die Komposition entspricht dem *Trauermusik*-Text besser: Septsprünge sowie schroffe Pausen (Versiegen der Tränen?) veranschaulichen dessen Sprachbild. Bei den Folgeworten „die Tränen zu“ senkt sich die Melodielinie zweimal hintereinander um eine Quinte nach unten (T. 50/51) und die Oberstimmen (die Träger des Tränen-Motivs) schweigen. Der Erfolg des Schließens ist quasi eingetroffen.

48 Auch darauf weist Gojowy hin (Gojowy „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion“, S. 118).

Aber: Auch der Passions-Text „Welt, geh aus, lass Jesum ein!“ ergibt Sinn, ja sogar einen tieferen, der uns diese Stelle so großartig erscheinen lässt, wenn man „Welt“ mit Leid und Tränen, mit allem den Menschen Belastendem gleichsetzt. Hier, im Sonderfall der zeitnahen Komposition zweier Werke, könnte sich die viel diskutierte These, dass Bach bei der Komposition einer Textvorlage schon den Parodietext und dessen Aussage im Auge gehabt und quasi mitkomponiert habe, als zutreffend erweisen. Ein weiteres Beispiel dafür liegt in Takt 39 vor, wo die Bass-Stimme in ihrem freudigen Aufschwung von *c* auf *es´* zwar den Köthener Text exakter widerspiegelt („in vergnügte Freude“), aber auch zum Affekt „süß“ im Passionstext noch passt.

Die vergleichende Textunterlegung hat mit großer Wahrscheinlichkeit erwiesen, dass die Musik der Arie BWV 244,65 zuerst zum Köthener Text entstanden ist. Das Beispiel zeigt aber auch in idealer Weise die Kunst des Text-Parodisten und noch mehr die Genialität des Komponisten. Denn Bachs Musik in ihrer Multivalenz deutet beide Dichtungen großartig aus. Dabei sind größere Eingriffe in Richtung der Passion wohl gar nicht erforderlich gewesen.

Vergleichsbeispiel 10:

MP 68	KÖ 24
Wir setzen uns mit Tränen nieder Und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte ruh! Ruht, ihr ausgesog´nen Glieder, Ruhet sanfte, ruhet wohl! Euer Grab und Leichenstein Soll dem ängstlichen Gewissen Ein bequemes Ruhekippen Und der Seelen Ruhstatt sein. Ruhet sanfte, ruhet wohl! Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.	Z. 5 Nimm die letzte Gute Nacht Von den Deinen, die DICH lieben, Die sich über DICH betrüben, Die Dein Herze wert geacht´, Z. 9 Wo Dein Ruhm sich unsterblich hat gemacht.

Das letzte Textpaar, bei dem eine Parodiebeziehung zu vermuten ist, sind die beiden Texte der Schluss-Chöre. Ihr Bau ist, vom Refrain abgesehen, identisch: Zwei Halbstrophen mit umarmendem Reim werden durch einen zusätzlichen (gepaarten) Reim (Z. 8/9) abgeschlossen. Das Metrum ist selbst in der ungewöhnlichen Schlusszeile mit sechs Hebungen, in der zwei Hebungen nebeneinanderstehen, identisch. Auch die Aussagesituation stimmt überein, beide Male rufen die Trauernden am Grab dem Verstorbenen Sätze zu, die sich bis in die Wortwahl hinein gleichen (Z. 2,3) – eine perfekte Textparodie. Dass der Köthener Text der ursprüngliche ist, geht schon aus dem zusätzlichen Refrain im Passionstext hervor, den wohl der Komponist bei der Erweiterung zu einer doppelchörigen Anlage eingeschoben hat. Denn eine solche legt die Köthener Fassung nicht nahe wie bei Satz 19.

Ist auch die Musik ursprünglich zu letzterer komponiert? Die Antwort ist eindeutig nein. Vier Indizien sprechen entschieden dagegen:

1. Die Bewegung des Sich-Setzens findet sich in den ersten vier Takten des Chor-Soprans gespiegelt, der eine Oktave nach unten durchmisst, vor allem aber durch das Continuo-Bass- Motiv, welches bei jedem Ritornell mit folgendem Choreinsatz der ersten beiden

Zeilen „Wir setzen uns mit Tränen nieder/ Und rufen dir im Grabe zu“ mächtig erklingt, bei den übrigen Verszeilen aber zurücktritt oder ganz fehlt.



Notenbeispiel 9: BWV 244b, 68, T. 1–6

2. Die Vertonung von „die ausgesog’nen Glieder“ mittels Sekundseufzern in der Sopran- und Altstimme (im Mittelteil T. 50–52 und 55–57) ist augenfällig (der Köthener Text: „Labe dich im Himmelreiche“ hat damit nichts zu tun).
3. Besonders eindrücklich wirkt die Umsetzung der Verszeilen 6 bis 9 im Chorsatz (Sopran/Alt). Das ängstliche Gewissen zittert in der fast syllabischen Deklamation in Sekundschritten um die Achse *es* ‘‘ im Chorsopran, und die Silbe „Ruh-“ erhält eine Haltenote über zwei Takte in allen Stimmen und im Einklang auf dem gleichen Ton *D-d*. Der Köthener Text „Von den Deinen, die DICH lieben,/Die sich über DICH betrüben,/Die Dein Herze wert geacht“ kommt als primäre Kompositionsvorlage nicht in Frage.
4. Atemberaubender Höhepunkt des Satzes ist dann die Musik, die vom Affekt höchster Freude in den Todesschlummer führt (T. 73–80), übrigens mit genauen dynamischen Angaben über drei *Piano*-Stufen in der Spätfassung. Die Textworte von Z. 9 der *Trauermusik* „Wo dein Ruhm sich unsterblich hat gemacht“ sprechen von etwas ganz anderem als die Musik. Welche Musik wurde dann am 16. März zur Gedenkfeier in Köthen am Schluss gesungen? Zu denken wäre, dass Bach sich vor oder während der Komposition für eine einfachere, einchörige Fassung für Köthen und eine ausgeweitete zweichörige Fassung mit Refrain für Leipzig entschied, wobei beiden das Ritornell und der Hauptteil A gemeinsam sein konnte.⁴⁹

V. Ergebnisse und Konsequenzen

Ziel dieser Ausführungen war es, das heute allgemein angenommene Datum 1727 der Uraufführung der *Matthäuspassion* in Frage zu stellen, und zwar durch eingehende stilkritische Vergleiche der Textunterlegungen bei zehn Parodiepaaren.

Als erstes wichtiges Ergebnis ist festzuhalten: Von den zehn im Parodieverhältnis mit der *Köthener Trauermusik* stehenden Sätzen der *Matthäuspassion* müssen vier Arien und der Schlusschor als Originalkompositionen gelten – Nr. 13, 23, 39, 57 und 68. Dasselbe gilt für die Solostimme im Satz 20. Das zweite Ergebnis: Bei vier Arien (Nr. 6, 8, 49 und 65 sowie den Choranteilen von 20) ergeben sich mehr oder weniger deutliche bis eindeutige Hinweise

49 Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, S. 119ff. hält den Schlusschor ebenfalls für eine Originalkomposition. Die *Trauermusik* habe als selbständige Komposition vor der *Matthäuspassion* vorgelegen. Der wohl wenig umfangreiche Köthener Schlusschor habe dann Bach für sein Monumentalwerk nicht genügt, so dass er diese Neukomposition vorgenommen habe. Dass Bach solche Neukompositionen während eines Parodieverfahrens tatsächlich angefertigt hat, wenn Textbau und/oder Aussagen der vorliegenden Parodiepaare zu sehr differierten, hat Alfred Dürr in zwei Fällen des Weihnachtsoratoriums nachgewiesen (*Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium BWV 48* [= Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte 8], München 1967, S. 5ff.).

darauf, dass sie ursprünglich zu Texten der *Köthener Trauermusik* entstanden sind und dann in die Frühfassung der *Matthäuspassion* übernommen wurden. In welchem Grad der Umformung diese Übernahme geschah, ist schwer nachweisbar; und das bedingte auch eine viel gründlichere Untersuchung der Indizien und deren Bewertung als bei den offensichtlichen Originalkompositionen der *Matthäuspassion*.

Dieses Ergebnis stützt die These einer simultanen Komposition von *Trauermusik* und *Matthäuspassion* von Hans Grüß und steht im Widerspruch zu Gojowys Annahme, die Musik der *Trauermusik* habe vor der Komposition der Passion komplett vorgelegen. Zwar kann eine musikalische Vergleichs-Analyse keine eindeutigen Beweise erbringen. Aber die hohe Wahrscheinlichkeit für die ursprüngliche Komposition von Teilen der *Trauermusik*, die Indizien bei wenigstens vier Arien nahelegen, muss meines Erachtens dazu führen, dass die These von der Entstehung der *Matthäuspassion* 1727 nicht mehr aufrechterhalten werden kann.

Dafür sind noch drei weitere, werkexterne Argumente anzuführen:

1. Sollte die Uraufführung der *Matthäuspassion* 1727 stattgefunden haben und die Parodie für fast alle Arien der Köthener Trauermusik folgerichtig erst im Winter 1728/29 entstanden sein, der dann die zweite Aufführung der MP im April 1729 folgte, ergibt sich die Frage, warum Bach die Frühfassung nicht schon für dieses Datum verbesserte, sondern erst für die dann dritte Aufführung 1736.
2. Keiner der Bachforscher, die das Entstehungsjahr 1727 vertreten, hat die Frage diskutiert, ob für Bach 1727 überhaupt die Voraussetzungen für die Aufführung eines solchen Riesenwerks (auch schon in der Frühfassung) mit etwa sechzig Mitwirkenden gegeben waren. Dies war nämlich erst 1729 der Fall. Neben dem Anfang März 1729 übernommenen Schottschen Collegium Musicum standen ihm dann wohl auch Musiker der Köthener Aufführung zur Verfügung, die Teile der Musik schon gespielt hatten.
3. Nimmt man Christoph Wolffs Ausführungen zu Bachs Evaluations-Prinzip beim Bearbeiten und Parodieren als Basis,⁵⁰ dann erscheint die Vorstellung unlogisch, Bach habe Teile dieser 1727 vollendeten Musik für die Trauerfeier in Köthen am 24. März 1729 noch einmal ausgewertet, das heißt im Sinne Wolffs verbessert. (Und drei Wochen später hätte er dann die unverbesserte Frühfassung noch einmal aufgeführt?) Wolffs Gedanke des „Ehreneerweises“ an anderer Stelle⁵¹ kann ebenfalls hinterfragt werden. Ein größerer Ehreneerweis war es zweifellos, dem Fürsten ein neues Werk zu widmen. Denn die Zeit hierfür hatte er ja bis Mitte März.⁵²

Zum Schluss sei noch auf die Konsequenzen hingewiesen, die sich aus der Datierung der Uraufführung der *Matthäuspassion* auf Karfreitag 1729 ergeben.

1. Für den Konzertbesucher sowie die ausführenden Musiker ergeben sich gar keine. In der Komposition (in der Spätfassung von 1736) ändert sich keine Note.

50 Vgl. Anm. 9.

51 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, S. 226: „Immerhin machte Bach Anleihen beim großartigsten Werk [...] – ein Beweis dafür, daß ihm als Ehreneerweis gegenüber dem verehrten Fürsten kein Werk zu gut war.“ (Für Wolff steht das Uraufführungsdatum 1727 fest.)

52 Zwischen der Auftragserteilung (wohl Ende November 1728) und der Uraufführung der *Matthäuspassion* am 15.4.1729 lagen knapp 20 Wochen. Sie enthielten zwei Fastenzeiten: im Advent zwei Wochen und von *Invocavit* bis *Palmarum* fünf Wochen, an denen Bach keine Figuralmusik aufführen musste. Es blieb ihm also ausreichend Zeit für die Komposition der *Trauermusik* und der *Matthäuspassion* (s. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, erweiterte Neuausgabe hrsg. von Andreas Glöckner, Leipzig 2008, S. 55f.).

2. Für eine Rekonstruktion der *Köthener Trauermusik* wird Entscheidendes modifiziert. Einerseits sind jetzt vier Arien sowie die Chorstellen aus Nr. 20 der *Matthäuspassion* als Parodien der verschollenen Trauermusik sehr wahrscheinlich geworden. Eine Rückübertragung der Musik auf den erhaltenen Köthener Text erscheint in diesem Fall der unmittelbaren zeitlichen Nähe der poetischen und kompositorischen Parodie leicht möglich und durchaus legitim. Andererseits müssen fünf weitere Arien sowie der Arienpart von Nr. 20 als Originalkompositionen für die *Matthäuspassion* gelten, die nicht ohne Weiteres auf die Paralleltexte von Köthen übertragen werden können. Bach hat wohl in diesen Fällen eine Parodie (in beiden Richtungen) verworfen und für die *Trauermusik* ebenfalls neu komponiert.⁵³
3. Für die Bachforschung liegt der sonst nicht nachgewiesene Sonderfall eines teilweise synchronen Parodieverfahrens vor, der weiterer Untersuchungen bedarf. Bei ästhetischen Analysen und Deutungen der fünf aus der *Trauermusik* übernommenen Sätze ist der Tatbestand der Parodie mit einzubeziehen.

Abstract

The parody relation between two outstanding works by J. S. Bach has not been satisfyingly explained: the Funeral Music for Leonhard of Sachsen-Anhalt for Köthen (BWV 244a) and the St Matthew Passion (BWV 244). The scanty documented evidence does not allow us to decide unequivocally the precise year of the first performance of the St Matthew Passion (1727 or 1729). However, a detailed comparison of the text-music relationship makes it possible to discern which of Picander's texts of those ten movements which are potentially related as parodies, either those of 244a or of 244, were originally first composed for the music of the early Passion version (BWV 244b). In five movements the music was almost certainly composed to the Passion texts, in four movements the Funeral texts seem to have generated the music of BWV 244b. In one movement the choir part was very likely composed to the Funeral text, the soloist part to the Passion text. Therefore it seems likely that the St Matthew Passion was composed and performed in 1728/29 simultaneously with the Funeral Music, a unique instance in Bach's parody technique which merits further investigation.

53 Im Übrigen ist Gojowys These der primären Komposition der *Trauermusik* widerlegt, so dass er als Gewährsmann für Rückgewinnungen nicht mehr in Frage kommt. Auf ihn beruft man sich auch gerne für die Rückgewinnung der Rezitative, die er im dritten Teil seiner Arbeit untersuchte und für gut möglich hält. Dieses Sonderproblem klammere ich hier aus.

Besprechungen

The Cambridge History of Medieval Music. Teilbände 1 und 2. Hrsg. von Mark EVERIST und Thomas Forrest KELLY. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2018. XLVI, 1.248 S., Abb., Nbsp., Tab. (The Cambridge History of Music.)

Obwohl nur zweibändig, kann die *Cambridge History of Medieval Music* getrost als monumental bezeichnet werden: Die zusammen 1.248 Seiten umfassenden Bände enthalten im Wesentlichen wohl alles, was auf dem Gebiet der musikbezogenen Mittelalterforschung zur Zeit zu sagen ist. Den beiden Herausgebern Mark Everist und Thomas Forrest Kelly ist es gelungen, hierzu renommierte Kollegen als Autoren zu versammeln, die teilweise ein (Berufs-)Leben lang zu einzelnen Fachgebieten geforscht und publiziert haben und deren Beiträge dann auch als eine Art Summa per se aufgefasst werden können (so neben den Herausgebern selbst, die auch als Autoren fungieren, Elizabeth Aubrey, Terence Bailey, Rebecca Baltzer, Stanley Boorman, John Caldwell, Joseph Dyer, Lawrence Earp, Andreas Haug, Timothy McGee, der kürzlich verstorbene Alejandro Planchart, Edward Roesner oder Reinhard Strohm, um nur einige aus der illustren Schar zu nennen).

Wie im Vorwort ausgeführt, kann bei insgesamt 39 verschiedenen Autoren keine übergeordnete Leitidee für die Darstellung mittelalterlicher Musikgeschichte erwartet oder erzielt werden. Stattdessen wurde offenbar weitgehend Freiheit bei Aufbau, Methodik der Darstellung und Umfang der einzelnen Kapitel gewährt. Die daraus resultierende Diversität mag man wahlweise erfrischend oder irritierend finden. Die Herausgeber verteidigen und erklären die Anlage mit dem schönen Bild eines mittelalterlichen Glasfensters, dessen einzelne Fensterteile als Meisterstücke in sich in ver-

schiedenen Farben leuchten. Und sicherlich kann man den einzelnen Kapiteln Meisterschaft in der Kunst des Überblicks über jeweils große Teilbereiche mit meist langer Forschungsgeschichte nicht absprechen und dabei über gelegentliche inhaltliche Doppelungen und Redundanzen hinwegsehen. Das Bemühen, mittelalterliche Musikgeschichte in ihren verschiedenen Verästelungen zusammenfassend und auf dem neuesten Forschungsstand zu präsentieren, lässt sich bei aller Verschiedenheit der Zugänge und Darstellungen jedenfalls als gemeinsamer Nenner dieser Musikgeschichte ausmachen.

Die im engeren Sinne musikgeschichtlich-thematische Disposition der beiden an Seiten gleich starken Bände verläuft im ersten Band (Kapitel 1–20) vom Erbe antiker Musiktheorie und -praxis über die Entstehung der fränkisch-römischen Liturgie samt ihrem Gesang und den dadurch verdrängten Lokalliturgien, Tropus und Sequenz, einstimmigem volkssprachlichen Lied und Instrumentalmusik bis zum liturgischen Drama. Dies findet im zweiten Band (Kapitel 21–39) seine Fortsetzung mit der Entwicklung des Chorals im Spätmittelalter, früher Mehrstimmigkeit, Musik an Notre Dame, mehrstimmigem volkssprachlichen Lied, der Motette, lateinischem Lied, der Musik des Trecento und abschließend der *Ars subtilior*. Eingestreut in diesen zum größten Teil chronologischen Verlauf, finden sich eigene Kapitel zur prosographischen Forschung, zur Aufführungspraxis, zur Notationsgeschichte, zur Musiktheorie, zu musikalischen Institutionen, zur Klanggestaltung, zur Intertextualität und zur Geschichte der Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik. Je nach Leserinteresse können die Bände so als durchgehende Musikgeschichte oder zusammen mit den interpunktierenden reflektierenden Kapiteln gelesen werden. Hierbei kann wie immer über die Disposition gestritten werden (z. B. ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, Kapitel

7 zur Aufführungspraxis bei den Kapiteln 18–19, die sich mit derselben Thematik beschäftigen, zu platzieren). Alle zusammen stellen aber einen großen Gewinn dar, da solche Themen bei bisherigen mittelalterlichen Musikgeschichten eher ausgelassen oder umschifft wurden, hier aber aus erster Hand von arrivierten und erfahrenen Interpreten (Katarina Livljanic, Benjamin Bagby, John Potter) angegangen werden. Auch die Beiträge zur biographischen Forschung (Margot Fassler), zum Lehren und Lernen von Musik (Anna Maria Busse Berger), zu den musikalischen Institutionen (Alejandro Planchart), zur bisher stark vernachlässigten Spätgeschichte des Chorals (Roman Hankeln) oder zur musikalischen Zitationspraxis im Spätmittelalter (Yolanda Plumley) bringen in den letzten Jahren neu entwickelte wichtige Forschungsansätze innerhalb der Musik des Mittelalters begrüßenswerterweise mit in die Darstellung ein.

Zu lernen ist ohne Zweifel aus allen Kapiteln, von Studierenden bis zu gestandenen Forschern. Für erstere mag allerdings die alle Beiträge durchziehende äußerst vorsichtige Zurückhaltung bei dem, was man wissen kann oder zu wissen glaubt(e), verwirrend bis frustrierend wirken (dies schließt widersprüchliche Aussagen innerhalb der Bände ein, so z. B. die Argumente pro (S. 518) und contra (S. 421) instrumentale Begleitung der *Lauda*). Die durchgehende Haltung der Dekonstruktion, des negativen Wissens und der offenen Interpretationen ist sicherlich gegenüber älteren Forschungsansätzen, die auf fast beneidenswerte Weise noch vermeintlich sichere Wahrheiten verkünden konnten, notwendig und angebracht. Erläuterungen und Vorschläge, wie mit dieser generellen Verunsicherung produktiv umzugehen wäre, finden sich aber kaum.

Wie bereits erwähnt, unterscheiden sich die Kapitel sehr stark, und die Bandbreite reicht von der nur 20 Seiten, äußerst kompakten und sicherlich nur mit intimen Vorkenntnissen verständlichen Darstellung der

Entstehung des fränkisch-römischen Choralrepertoires (Andreas Pfisterer, die im Kapitel von Joseph Dyer dann wiederum gar nicht aufgegriffen wird) bis zu fast 60 Seiten allein für die Sequenz (Lori Kruckenberg).

Dass die Beiträge den aktuellen Forschungsstand reflektieren, zeigt sich schon allein daran, dass grundlegende Sachverhalte wie Formenlehre teilweise an *Grove*- und *MGG*-Artikel delegiert werden, andererseits öfters die Hälfte der Seiten von Fußnoten eingenommen wird. Mag das auch den Lesefluss immer wieder beeinträchtigen, besonders wenn Fußnoten- und Haupttext die Rollen zu tauschen scheinen und Referenzwerke (wie von Christopher Page oder Margaret Bent) über weite Strecken zitiert werden, so erweist sich hier doch bereits optisch, dass die musikbezogene Mittelalterforschung der Gegenwart „auf den Schultern von Riesen“ steht, die bei aller berechtigter Kritik doch die unverzichtbaren Grundlagen erst geschaffen haben. Gleichzeitig wird hier auch ein Stück Wissenschaftsgeschichte deutlich: Unverkennbar liegt der Schwerpunkt der beitragenden Autoren auf dem angelsächsischen Raum, was sicherlich nicht nur mit dem Erscheinen innerhalb der *Cambridge History of Music*-Reihe zu tun hat, sondern schlichtweg die Tatsache widerspiegelt, dass die musikbezogene Mittelalterforschung etwa aus dem deutschsprachigen Raum in den letzten Jahrzehnten eine starke Abwanderung erfahren hat. Dennoch hätte der Mittelalterband des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* von 1991 im einleitenden Abriss zur Publikationsgeschichte (S. 1–2) Erwähnung finden können und sollen (ebenso vermisst man etwa Annette Kreuziger-Herrns *Ein Traum vom Mittelalter* oder Manfred Hermann Schmidts *Notationskunde* in der Bibliographie der entsprechenden Kapitel).

Den Band illustrieren und erläutern zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele. Bei letzteren sind die Transkriptionsmodi in den einzelnen Kapiteln ziemlich disparat („Eier-

kohlennotation“, Notenzeichen der Quelle, Transkription in Achtel und Sechzehntel) und auch nicht vor Doppelungen gefeilt (so z. B. das zweifache Notenbeispiel zu Jehan de L'Escurels Rondeau *A vous douce deboinaire* (29.4b, 38.4), wobei die verschiedenen Notenwerte und rhythmischen Interpretationen (unfreiwillig?) gleichzeitig die in anderen Kapiteln thematisierte Transkriptionsproblematik veranschaulichen). Abbildungen und Notenbeispiele sind in schwarz/weiß und im Gegensatz zum ansonsten sehr guten und von Druckfehlern fast freien Layout nicht immer von bester Qualität, und man wundert sich, warum nicht öfters oder nur in Fußnoten versteckt auf die inzwischen reichlich vorhandenen Digitalisate im Netz hingewiesen wird. Generell fehlt das Gebiet der digitalen Erforschung mittelalterlicher Musik fast vollständig. Dieses gerade erst sich entwickelnde Feld dürfte wohl einer nächsten mittelalterlichen Musikgeschichte vorbehalten bleiben.

Ein Inhaltsverzeichnis, Legenden zu Abbildungen und Notenbeispielen, Kurzbiographien zu den Autoren, Verzeichnis der Handschriften-Siglen, ein Abkürzungsverzeichnis und ein Register am Schluss des zweiten Bandes tragen zur Erschließung bei. Die einzelnen Kapitel enthalten jeweils am Schluss ihre eigene Bibliographie, auf eine Gesamtbibliographie wurde verzichtet. Reinhard Strohms Überlegungen zur Begrifflichkeit („mittelalterlicher Musik“ versus „frühe europäische Musik“) im letzten Kapitel am Ende des zweiten Bandes sind bedenkenswert, hätten aber genauso gut gleich zu Beginn als Einführung stehen können.

Sicher mag und kann man nicht allen vorgetragenen Thesen vorbehaltlos zustimmen (ob etwa die fast rein vokale Aufführungspraxis vorwiegend englischer Ensembles wirklich näher bei der mittelalterlichen Wirklichkeit liegt (S. 13)) und Kritikpunkte finden (so die nur schwache kritische Distanz zu restituierten Choralausgaben

(S. 112), der fehlende Mailänder Organum-Traktat (Kapitel 26) oder nur en passant gestreifte Figuren wie Hildegard von Bingen und Hermannus Contractus). Insgesamt bilden die beiden Bände aber einen Schatz, der Liebhabern, Interpreten, Studierenden und Wissenschaftlern reiche Nahrung bieten wird.

(Februar 2020)

Stefan Morent

JULIANE PÖCHE: Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole. Bern u. a.: Peter Lang Verlag 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musica poetica. Band 2.)

Das vorliegende Buch ist aus der 2017 an der Universität Hamburg vorgelegten Dissertationsschrift der Verfasserin hervorgegangen. Sie unternimmt darin den Versuch, musikgeschichtliche Phänomene in ihrem historischen Kontext zu betrachten. Erklärtes Ziel ist, Thomas Selle als „Komponisten im Hamburger Kulturleben in den Blick zu nehmen“ (S. 36). Dafür sollen seine Werke in der „kulturellen Metropole mit ihren künstlerischen Netzwerken“ verortet werden. Die Autorin verspricht damit eine kulturhistorische, vielleicht sogar interdisziplinäre Untersuchung, die sich dem Handeln eines der Protagonisten und Amtsträger einer bedeutenden Stadt widmet, der zugleich als selbstbewusster Komponist agierte.

Thomas Selle wurde nach mehreren Stationen 1641, im Alter von 42 Jahren, nach Hamburg berufen, wo er bis zu seinem Tod 1663 als Kantor am Johanneum und städtischer Director musices wirkte, seit 1642 auch als Musikverantwortlicher am Dom. Selle agierte in den vorhandenen Strukturen von Schule und Kirche (in Hamburg legte man großen Wert auf eine repräsentative Ausstattung der Kirchenmusik), beeinflusste diese Strukturen aber auch nachhaltig.

In der Einleitung (I) wird vor allem auf

Selles Selbstbewusstsein als Autor von Musik abgehoben, das sich an der Zusammenfassung seines geistlichen Werks unter dem Titel „Opera omnia“ festmachen lässt. Aus einer wohl mehr topischen Formulierung Selles in der der Sammlung vorangesetzten Anrede an einen „Music-Freund“, in der er auf den Applaus anspielt, der den Kompositionen von „gelarten und ungelarten Leuten“ gespendet worden sei, leitet die Autorin ab, dass Selle mit seinem Unternehmen nicht nur die „öffentliche Anerkennung seiner kompositorischen Dienste in den Fokus“ rücken wollte, sondern auch auf „posthumen Ruhm spekulierte“ (S. 8). Schon hier zeigt sich eine der Schwächen der Arbeit (abgesehen von einigen sprachlichen Missgriffen): Es wird nicht gezeigt, worin die Einzigartigkeit der Sammlung besteht, wie auch die Zwangsläufigkeit ihrer Entstehung in Hamburg nicht deutlich wird. Denn Selle begann offensichtlich nicht erst hier, Konzepte für Sammelwerke zu entwickeln, wie an einem reichhaltigen, Nicht-Hamburger Quellenbestand festgestellt werden konnte (S. 10–15). Selles Bestreben, „das eigene Werk als individuellen schöpferischen Verdienst herauszustellen“ (S. 15) wird mit einer allgemeinen Tendenz der Zeit zusammengeführt, nach der Künstler sich auch namentlich mit ihren Werken zeigten. Für Selle könnte eine spezifische harmonische Wendung am Anfang einiger Kompositionen als Signatur in Anspruch genommen werden (S. 15f.).

Auf die Einleitung folgen mehrere Kapitel mit ihren Unterabschnitten, in deren erstem die „Musikanschauung in Hamburgs theologischen Kreisen“ (II) thematisiert wird. Wie diese „Kreise“ sich zusammensetzten, wird nicht näher beschrieben. Zitiert werden lediglich Balthasar Schupp (Pastor an St. Jakobi von 1641 bis 1661) und Johann Corfinius (Pastor an St. Catharinen von 1653 bis 1664). Informationen über andere Mitglieder des geistlichen Ministeriums (Pastoren und Diakone) und weitere dem Kantor vor-

gesetzte Gremien, etwa des Scholarchats (als Aufsichtsbehörde für die Schulen), fehlen. Sicherlich ist es sinnvoll, die musikfreundliche lutherische Kunstanschauung zu referieren, zumal in Hamburg die lutherische Konfession in der Verfassung festgeschrieben war, was als Basis für die hier besonders reich ausgestattete Kirchenmusik anzusehen wäre. Doch überschätzt die Autorin die Eigenständigkeit der Äußerungen der wenigen von ihr genannten Theologen erheblich. Nur am Rande erwähnt, weniger erörtert werden Selles Tätigkeitsfelder in Kirche und Schule; gerade hieraus hätte sich ein Ansatz für die Einbettung des Agierens des Kantors in die Hamburger tonangebenden Milieus (in der Diktion der Verfasserin die „weite[n] Kreise der Hamburger Bevölkerung“, z. B. S. 395) zwanglos ergeben. Darüber hinaus wäre in diesem Zusammenhang ein Exkurs zu den Hamburger Gelehrten der Zeit sinnvoll gewesen, hatte doch Joachim Jungius, Wissenschaftler von Rang und Rektor des Akademischen Gymnasiums, noch als Verantwortlicher für das Johanneum kurz vor Selles Amtsantritt eine neue Schulordnung erarbeitet (vgl. Kremer 1992, S. 269). Denn wie bereits in der Einleitung festgestellt wurde, verstand sich der Akademiker Selle durchaus als Gelehrter (S. 18–21).

Die anderen Kapitel behandeln Selles Musik. Zuerst unter dem Aspekt der Aufnahme neuester stilistischer Entwicklungen (III), was auch an den für Johann Rists Sammlungen komponierten Arien gezeigt wird. Für diesen Abschnitt stützt sich die Verfasserin auf aktuelle Forschungen, berücksichtigt jedoch die grundlegende Arbeit von Irmgard Scheitler über *Das geistliche Lied im deutschen Barock* (Berlin 1982) nicht. Es folgt ein Kapitel (IV) über die dialogischen und konzertierenden Gattungen, wozu auch die Passionen und Historien zählen, die als szenisch gestaltet analysiert werden. Die klangprächtige Machart der vielstimmigen und großbesetzten Sätze wird unter der Überschrift „Himmels-Mu-

sic“ untersucht (V). Den Korrespondenzen der instrumentalen Anteile der Kompositionen mit zeitgenössischer Instrumentalmusik ist ein weiteres Kapitel (VI) gewidmet. Zum Schluss wird über „Selle und die Gelehrsamkeit“ (VII) reflektiert, wobei der Kirchenmusik eingangs ein „Rechtfertigungsdruck“ (S. 385) unterstellt wird. Dafür werden die bekannten Diskussionen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herangezogen, deren Bezug zu Selles Wirken nicht recht einleuchtet. Der gelehrte Komponist wird anhand seiner kontrapunktischen Expertise vorgestellt, außerdem wird auf seine berühmten Lasso-Bearbeitungen eingegangen. Eine Zusammenfassung fehlt.

Die Kompositionen Selles werden, ergänzt durch zahlreiche Notenbeispiele, ausgiebig analysiert und mit vielen Kompositionen von Zeitgenossen verglichen, was hin und wieder zu teilweise ausufernden, nicht immer notwendigen musikgeschichtlichen Exkursen führt.

Die analytischen Betrachtungen und das Eindringen in die Kompositionsweise Selles stellen den eigentlichen Kern der Arbeit dar, demgegenüber die mit dem Titel aufgerufenen sozial-, kultur- und auch institutionengeschichtlichen Dimensionen des Themas stark vernachlässigt werden. Auch scheinen hintergründig der für frühneuzeitliche Themen nicht anwendbare, auf einen „Heroen“ gerichtete Geniebegriff zu wirken wie auch ein historisches Konflikt- oder Widerspruchsmodell, das anhand des ausgewerteten Materials und aus Selles Biographie (die auf weniger als zwei Seiten abgehandelt wird, S. 25f.) nicht zu begründen ist. Zur methodischen Unsicherheit kommt eine weniger aus den Quellen abgeleitete, systematisch-logische, als eine mehr postulierende, hin und wieder redundante und aufzählende Argumentationsweise in einer angestregten und oft oberflächlichen Diktion.

Das Buch ist nur grob erschlossen. Ins Gewicht fällt, dass es keine Übersichten zum

Inhalt der „Opera omnia“ und ihrer Systematik gibt, wie auch der vollständige Wortlaut von Selles informationsreichem und instruktivem Vorwort nicht bereitgestellt wird. Die Bibliographie ist in Verzeichnisse der verwendeten Musikalien und Literatur untergliedert, wobei in beiden Kategorien Quellen- und Sekundärliteratur vermischt sind. Ein Abbildungsverzeichnis fehlt, wodurch Doppelungen von Bildüberschriften mit ihren fast gleichlautenden Fußnoten, in denen die Fundorte mitgeteilt werden, vermieden worden wären. Die Unterscheidung zwischen „Faksimile“ und „Notenbeispiel“ und ihre separate Zählung für musikalische Belegstellen ist der Übersichtlichkeit ebenfalls nicht zuträglich.

Dem Anspruch, den ersten der berühmten Hamburger Musikdirektoren als Akteur innerhalb des kulturellen und intellektuellen Umfelds einer bedeutenden Stadtgesellschaft zu zeigen, ist die Untersuchung trotz hohen Aufwands nicht gerecht geworden.

(Mai 2020)

Ute Poetzsch

SUSANNE SPIEGLER: Georg Friedrich Händel im Fadenkreuz der SED. Zur Instrumentalisierung seiner Musik in der DDR. Beeskow: ortus Musikverlag 2017. VIII, 334 S. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 5.)

Diktatorische oder totalitäre Systeme gleich welcher Ausformung sind stets um die Kontrolle der Künste bemüht. Die Musik steht dabei besonders im Fokus als Mittel der inneren wie äußeren Propagandaführung, ideologischen Infiltration und politisch intendiertem Brückenschlag zur Bevölkerung. Die Diktaturen des 20. Jahrhunderts bedeuteten eine Zeit der Verdichtung des Konnexes zwischen Staatssystemen und der Instrumentalisierung von Musik, respektive von Komponisten. Bislang rückten das NS-Regime und die Sowjetunion in

den Mittelpunkt der Forschung, während vermehrte und umfangreichere Studien zur Musikgeschichte der DDR ebenso wie zur Funktionalisierung von Musik erst in jüngerer Zeit zu vernehmen sind und einen ebenso hoffnungsvollen wie ausbaufähigen Auftakt für eine intensive Beschäftigung darstellen. Ähnliches kann für Georg Friedrich Händel konstatiert werden als einem der Kulturträger für die Ziele der SED, der im letzten Jahrzehnt verstärkt in den Fokus der Forschung gerückt ist.

Während sich Untersuchungen zur Musikgeschichte der DDR bislang vorwiegend auf die Neue Musik bezogen, fehlten Studien zum Umgang mit den älteren Epochen. Der Barock bzw. der daran anhängige Begriff bot durch seinen höfisch-repräsentativen Impetus eine besondere „Herausforderung“ in der Vermittlung an die Arbeiterschicht, so dass hier Mechanismen der Umdeutung und Vereinnahmung wirksam werden mussten, was wiederum aufschlussreich für das Gesamtpanorama politischer Einverleibung ist.

Mit dem vorliegenden Band von Susanne Spiegler, der aus ihrer 2014 am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena angenommenen, mit dem Internationalen Händel-Forschungspreis 2017 ausgezeichneten Dissertation hervorgeht, wird zweifellos eine Lücke geschlossen. Die Rolle Händels wird spezifisch anhand seines Geburtsortes Halle mit den alljährlich stattfindenden Händel-Festspielen und entsprechenden Prozessen der Rezeption und politischer Inszenierung untersucht. Die gesamte Dimension der Instrumentalisierung Händels in der DDR wird gleichwohl punktuell gestreift und wäre in einem Umfang von knapp 180 Seiten Textteil ohne Anhänge kaum zu leisten gewesen, weshalb der Buchtitel etwas irreführend ist.

Mit vier Großkapiteln der Arbeit wird eingangs der historische Kontext dargestellt, um die Basis – die Instrumentalisierung und Funktionalisierung von Musik in der

DDR mit Hinblick auf das Modell der Sowjetunion – legen zu können. Über einen Teil zum (kultur-)politischen Hintergrund der Handlungs- und (Um-)Deutungsstrategien der SED wird der Bogen zu den beiden Händel-spezifischen Teilen geschlagen. Im Fokus stehen die Händel-Festspiele (1952–1989), die sich in den frühen Jahren der DDR zu einem Einflussfaktor für die Kulturpolitik und damit verbundene Indoktrination der SED entwickelten. Die Tiefenbohrung erfolgt über Interpretationsanalysen zu den Festspiel-Aufführungen und -inszenierungen ausgewählter Werke, wie dem Oratorien *Messias* sowie den Opern *Alcina*, *Poros*, *Agrippina*, *Ariodante* und *Floridante* in ihren Inszenierungen, dramaturgischen Eingriffen und Aufführungspraktiken. Anschaulich und nützlich sind auch die Anhänge mit Abschriften von archivalischen Textdokumenten, einigen Notenscans sowie einer CD mit Hörbeispielen der in der Arbeit behandelten Werke, die auf VEB Deutsche Schallplatten Berlin erschienen, sowie einige Proben- und Livemitschnitte der Aufführungen in Halle zwischen 1967 und 1972. Worin der „interdisziplinäre“ (S. 14) Ansatz der Studie besteht, bleibt diffus. Das Feld der Musikwissenschaft mit seinen Methoden der werkimmanenten, aufführungspraktischen und musiksoziologischen Analyse und ihrer hermeneutischen Durchdringung bezüglich historischer und kulturgeschichtlicher Ereignisse richtet sich eher intradisziplinär aus. Zur Untersuchung des anspruchsvollen Themenspektrums wurden Materialien aus den politischen und administrativen Ressorts der SED herangezogen, in der DDR erschienene musikwissenschaftliche Publikationen zu Händel, schulische Lehrbücher und – besonders eindrucksvoll – auch das Aufführungsmaterial, Aufzeichnungen von Dirigenten etc. zu den einzelnen Festspielen ausgewertet.

Als wesentlich und bislang kaum beachteter Ansatz ist in Susanne Spieglers Studie

die Implementierung des „sozialistischen Realismus“ als kunstästhetische Prämisse der ehemaligen Ostblock-Staaten innerhalb der Rezeption und Interpretation von Werken älterer musikhistorischer Epochen zu finden. Mit in den Blick geraten daher zwangsläufig Akteure auf verschiedenen Feldern mit differierenden Interessen wie systemisch arbeitende Musikwissenschaftler und Kulturfunktionäre, die Händel im Sinne des Staatsauftrags behandelten und mit ihrem Verständnis im Sinne der Staatskonsolidierung auch auf die musikalische Aufführungspraxis einwirkten. Da sich ein großer Teil von ihnen in und im Umkreis der Händel-Gesellschaft bewegte, wird auch die Geschichte dieser Vereinigung zu DDR-Zeiten mitverhandelt. Besonders einschlägig stellt sich dabei die Frage nach der Uminterpretation des Händel-Bildes in eine „sozialistische“ Figur im Sinne des Marxismus-Leninismus und dessen Widerspiegelung in den Aufführungen.

Deutlich wird der Einfluss von Staat und Politik in der Ausrichtung der Festspiele mit der „exekutiven Instanz“ (S. 178), der Händel-Gesellschaft, herausgearbeitet. Auch hier werden Wandlungen von kulturpolitischen Haltungen in den diversen Phasen des Kalten Krieges deutlich. So sind in den 1980er Jahren durchaus eine Öffnung für Einflüsse aus dem (westlichen) Ausland sowie mitunter subversive, regimekritische Inszenierungen mit Christian Kluttigs historisch informierter Aufführungspraxis und Peter Konwitschnys Übernahme von Modellen des Brecht'schen Epischen Theaters zu erkennen.

Mit ihrer Studie ist Susanne Spiegler eindrucksvoll eine Innenansicht zu Strukturen und Handlungsstrategien in der DDR zur Vermittlung und Verfestigung von Ideologien über Musik gelungen. Die Umdeutungen von Komponistenbildern und -biographien, Verankerung neuer Topoi („Aufklärung“ statt „Barock“) und deren Weitergabe an Multiplikatoren in den Schulen und

Universitäten liefern wertvolle Erkenntnisse zur Funktionsweise von Diktaturen. Folgerichtig wird als nächster Schritt der notwendige Abgleich mit der zeitgleichen Händel-Rezeption und -interpretation in der Bundesrepublik formuliert, der sowohl zur Schärfung und Einordnung der Prozesse in der DDR dienen als auch einen längst überfälligen Beitrag zur deutsch-deutschen Geschichte auf musikalischem wie politischem Feld liefern wird.

(März 2020)

Yvonne Wasserloos

MICHAEL HEINEMANN: ... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt. München: edition text + kritik 2019. 182 S.

Beim Verlag „edition text + kritik“ ist dieses schöne, fassliche Buch erschienen. Michael Heinemann untersucht in seiner Studie eine präzise Fragestellung innerhalb der mit Literatur geradezu überschwemmten Beethovenforschung: Auf welche Weise versuchte Beethoven, in die dazumal als veraltet geltende Fugentechnik ein modernes, poetisches Element zu bringen? Aus dieser perspektivischen Fokussierung resultierte ein ebenso konzises wie schlüssig aufgebautes Buch, das auch auf knappem Raum alles Themenrelevante tiefenscharf zu verhandeln vermag. Die (in beiderlei Wortsinn) gewählte Sprache vereinfacht dabei den Zugang nicht unbedingt. Doch gelingt es Heinemann, auch die bekanntermaßen schwierig zu verbalisierenden musikalischen Analysen ansprechend und lesbar zu vermitteln.

Das Buch öffnet nach dem Vorwort mit einer auf den Punkt gebrachten Übersicht über den Stand der Fuge im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert sowie einer Erörterung des Kontrapunktunterrichts Beethovens bei Johann Georg Albrechtsberger. Gewisse Spitzen gegen das künstlerische Schaffen Albrechtsbergers wären, gerade im

Hinblick auf die Wiener Fugentradition, die sich deutlich vom strengen Kontrapunkt und zumal dem Kontrapunkt Bach'scher Provenienz unterscheiden, vielleicht etwas zu relativieren. Denn bestimmte Techniken, die Albrechtsberger nutzte, um den strengen Satz mit motivisch-thematischer Arbeit zu verbinden, finden sich so oder ähnlich durchaus auch bei Haydn und später bei Beethoven. Darauf weist Heinemann berechtigterweise hin. Doch bleibt er dieser Feststellung dann nicht ganz treu, wenn er den Unterricht so bewertet, dass es Beethoven bloß möglich gewesen sei, „ein Regelsystem genau zu studieren und systematisch zu durchdringen“. Aber eben nicht mehr. Denn „[...] alternative Perspektiven, die sich mit dem Genre Fuge verbinden mochten, erschlossen sich ihm in diesem Unterricht auch nicht“ (S. 31). Albrechtsbergers Unterrichtsmethode basierte jedoch mit der Verwendung von sogenannten „Lizenz“ – planvoll genutzten Abweichungen von den strengen Regeln – eben nicht auf der ihm vorgeworfenen sturen Einhaltung eines petrifizierten Regelwerks. Und war Albrechtsbergers Fugentechnik, die sich durch den Einbezug motivisch-thematischer Arbeit und das Abweichen von der Strengstimmigkeit bis hin zu rein akkordischer Begleitung auszeichnet, nicht überaus modern, gerade in Wien? Wenn vielleicht nicht im künstlerischen Zuschnitt, so ist doch die technische Machart der Fugen Albrechtsbergers stellenweise durchaus verwandt mit jener etwa Haydns. All dies könnte darauf hindeuten, dass Albrechtsbergers Stellenwert als Vermittler eines durchaus modernen Kontrapunkts nach wie vor unterschätzt wird.

Aus dem historischen Überblick wird das Spannungsfeld zwischen Tradition und zuweilen unbändigem Erneuerungswillen deutlich, in dem Beethoven versuchte, durch ein „anderes, ein wirklich poetisches Element“ (überliefert in Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Hamburg 1860, S. 219) beidem gerecht zu werden.

Dabei wollte er nicht auf eine Weise vorgehen wie etwa Anton Reicha in dessen Abhandlung *Ueber das neue Fugensystem*, der selbst grundlegende Merkmale der Fugentechnik in Frage stellte (Anton Reicha, *Ueber das neue Fugensystem. Als Zusatz zu dem Werke unter dem Titel: Trente six fugues pour le pianoforté, composées d'après un nouveau système par A. Reicha*, Wien 1805). Gemäß Beethoven resultierte diese Methode mit dem für Heinemanns Buch titelgebenden Diktum darin, „dass die Fuge keine Fuge mehr ist“ (Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, Bonn 1996, S. 145f. (Brief Nr. 123)) – eine Meinung übrigens, die Beethoven aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* übernommen hatte (Ohne Autor, *Recension*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 10 vom 2. März 1808, Sp. 356). Er wollte aber auch keinesfalls einen Bach'schen oder Händel'schen Kontrapunkt einfach replizieren, denn „allein freiheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck“ (Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 4, S. 297f. (Brief Nr. 1318)).

Beethovens Fugen, die vor diesem spannungsgeladenen Hintergrund entstanden, widmet Heinemann nun je ein eigenes Analysekapitel (die nicht immer trennscharf abgrenzbaren Fugati wie etwa in der Klaviersonate op. 111 sind jedoch ohne weitere Erläuterung nicht einbezogen). Auf vorwiegend deskriptive analytische Abschnitte folgt gegen Ende des Kapitels jeweils der Versuch, das werkimmanente „poetische Moment“ der Fuge konkret zu greifen. So wie jedes Werk ein Solitär ist, so lässt sich auch die Analyse jeweils neu auf den individuell in die Werkkonzeption eingepassten Kontrapunkt ein und versucht die Musik aus sich selbst heraus zu verstehen. So schreibt Heinemann etwa gegen ausschließlich narratologische Deutungen dieser Musik an (Kapitel über die Cellosonate op. 102 Nr. 2 und passim), oder deutet die Gegenüberstellung

von Lamento und Fuge in der Klaviersonate op. 110 als Versuch, durch die Aufhebung von Prozessualität Zeitlosigkeit und Transzendenz mit musikalischen Mitteln zu thematisieren. Ähnlich, doch dort im Hinblick auf das Messordinarium, deutet er auch die Credo-Fuge der *Missa solemnis*.

Wie immer im geisteswissenschaftlichen Diskurs gibt es auch bei musikalischer Analyse keine naturwissenschaftlich-exakten Beweise, sondern man operiert hermeneutisch mit Evidenzen und Plausibilitäten. So muss man nicht alle mitunter weit reichenden Schlussfolgerungen Heinemanns teilen, um aus den ihnen zugrunde liegenden Beobachtungen dennoch wertvolle Denkanstöße gewinnen zu können. So sei dahingestellt, ob man beispielsweise das Finale der 9. Sinfonie wirklich als Versuch deuten will, durch Adaptierung und Überbietung auf populäre Wirkung zielender Kompositionstechniken Rossinis und durch deren Integration in Beethovens ureigene Gattung der Sinfonie, „einen hegemonialen Anspruch im Reich der Musik neuerlich postulieren zu können“ (S. 152) – zumal wenn Heinemann konstatiert, dass es Beethoven misslang, mit diesem Ansatz wie Rossini musikalische Unmittelbarkeit zu erzeugen (S. 155), oder wenn er die ästhetische Bilanz der letzten Partiturseiten für offen hält (S. 154). Doch selbst wer – oder vielleicht: gerade wer – den Hypothesen des Autors nicht immer uneingeschränkt folgen mag, wird die Analysen mit gewinnbringenden Impulsen für das eigene Verständnis der Werke lesen können.

So gelingt Heinemann ein durchdachtes und anregendes Buch, das ein Thema erschließt, zu welchem noch kaum Übersichtsliteratur vorliegt. Dabei folgt der Autor nicht allen feinsten Verästelungen der Thematik, sondern behält stets die zentrale Fragestellung nach dem poetischen Kontrapunkt im Blick. Durch diesen schlüssigen Aufbau kann das Buch sowohl als Monographie zu Beethovens Fugen gelesen wer-

den, als auch als Nachschlagewerk für Analysen zu einzelnen Werken dienen.

(Mai 2020) *Dominique Ehrenbaum*

Beethovens Welt. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 600 S., Abb., Nbsp., Tab. (Das Beethoven-Handbuch. Band 5.)

Als letzter Band der Laaber-Reihe *Das Beethoven-Handbuch*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, erschien noch vor dem Beethoven-Jahr Band 5. Nach dem eröffnenden Beethoven-Lexikon (Bd. 6, 2007) widmete sich die Reihe in den nachfolgenden Bänden 1 bis 4 vorerst ausführlich einzelnen Gattungen von Beethovens Schaffen: Orchestermusik und Konzerte (Bd. 1, 2013), Klaviermusik (Bd. 2, 2012); Kammermusik (Bd. 3, 2014) sowie Vokalmusik und Bühnenwerke (Bd. 4, 2014).

„Der Horizont des Übermenschlichen, Titanischen, nahezu Erlöserischen, mit dem das 19. Jahrhundert sich in Beethoven spiegeln wollte, ist durch einen etwas nüchternen Blick ersetzt worden. [...] Angesichts all dessen, was sich im Laufe zweier Jahrhunderte zwischen dem Komponisten und seinen Hörern, Interpreten und Kritikern abgelagert hat und das uns alle beeinflusst, ist es das Bestreben des Beethoven-Handbuchs, einen möglichst unverstellten Blick auf das freizugeben, was Beethoven musikalisch geschaffen hat.“ (Riethmüller, *Das Beethoven-Handbuch*, Bd. 1, S. 531f.).

Dessen Fortsetzung bildet nun (mit Band 5 als Ergänzung der vorhergehenden Bände, die sich ausführlich mit der Darstellung von Beethoven'schen Kompositionen anhand der verschiedenen Genres befassen) unter dem vielversprechenden Titel *Beethovens Welt* der Versuch, das Spektrum der Auseinandersetzung mit dem Komponisten wieder zu weiten.

Wofür im *Beethoven-Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, im Bärenreiter-Verlag von 2009 Martin Geck unter dem ähnlich lautenden Titel *Beethoven und seine Welt* nur reichlich 50 Seiten (innerhalb eines Bandes mit sich daran anschließenden nach Gattungen geordneten Werkbesprechungen und Ausführungen zur Rezeption) zur Verfügung standen, hat Laabers Edition nun stattliche 600 Seiten Platz.

Der Sammelband umfasst zahlreiche Aufsätze verschiedener Autoren und Autorinnen (Hans Aerts, Klaus Aringer, Silke Bettermann, Knud Breyer, Günter Brosche, Eleonore Büning, Nicholas Chong, Joanna Cobb Biermann, Angelika Corbineau-Hoffmann, Peter Claus Hartmann, Nicole Kämpken, Burkhard Meischein, Daniil Petrov, Siegbert Rampe, Christoph Riedo, Albrecht Riethmüller, Eckhard Roch, Maria Rößner-Richarz, Julia Ronge, Tilman Showroneck, Nicole K. Strohmann) zu vier großen Bereichen, in die sich das Buch gliedert, ergänzt durch eine vom Herausgeber zusammengestellte obligatorische Chronik zu Beginn (nach dem Vorbild des Bärenreiter-Handbuchs) und eine umfassende Bibliographie sowie Werk- und Personenregister am Schluss.

Der erste Teil „Seine Welt“ beschäftigt sich mit biographischen Facetten und Fakten ganz unterschiedlichster Natur. Beethovens Familie, Kindheit, Jugend und Ausbildung, Wohnungen, Gehörleiden und Krankengeschichte, Tod und Begräbnis sowie sein Charakter, Aussehen, sein Umgang mit Geld, seine Handschrift und Art der Kommunikation und seine Karriereplanung werden hier ausführlichst behandelt. Die Tendenz, die sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts in der Literatur abzeichnet, das Genie von seinem Sockel zu heben und Beethoven als Mensch mit seinen ganz speziellen Eigenheiten, Talenten, Gefühlen und auch Leiden ehrlich, aber nicht taktlos zu analysieren, wird hier erneut bekräftigt und gestaltet sich zu einer spannenden Lektüre, in der

dem Leser so manches Licht über die widersprüchliche Person des Künstlers aufgeht, die liebenswürdig und schrullig zugleich sein konnte.

Im zweiten Teil wird Beethovens „Umwelt“ näher beleuchtet: historische Umstände, seine politische Einstellung und soziale Stellung, sein Verhältnis zur Literatur, Freundschaften, vor allem die Beziehung zum Neffen Karl, sein Umgang mit Mäzenen und Verlegern werden in den Fokus genommen. Klar wird hier außerdem, dass das Verhältnis Beethovens zu seiner Umgebung schon früh ein Geben und Nehmen auszeichnete, in dem er sich im Spagat zwischen Hofmusik und freiem Künstlertum befand, die Gunst der Freunde und Mäzene selbstbewusst ausnutzend, zum einen als kluger, mitunter raffinierter Verhandler in Geschäftsdingen, aber auch als uneinsichtiger und von seiner unerfüllten Sehnsucht nach Familie umtriebiger Despot bewegte.

Der dritte Teil „Klangwelt“ versucht als Bindeglied der ersten beiden Themenbereiche, Beethovens Persönlichkeit und Umwelt unter dem Schwerpunkt seines Schaffens näher zu betrachten. In Annäherungsversuchen werden Beethovens Werkstatt, die Art und Weise seines Komponierens sowie die Vielfalt seiner Skizzenbücher vorgestellt. Außerdem wird der Leser in die Entwicklung von Konzerträumlichkeiten und des Instrumentenbaus um 1800 und die damit verbundenen Auswirkungen auf Komposition und Aufführungspraxis Beethoven'scher Werke eingeführt. Die dem Komponisten in Bonn und Wien zur Verfügung stehenden Klangkörper und sein Dirigat werden ebenso untersucht wie Beethovens Instrumente und das Phänomen seiner Improvisationstechnik.

Der abschließende Teil „Nachwelt“ beschäftigt sich mit verschiedenen Aspekten der Beethoven-Rezeption. In einzelnen Kapiteln stehen Nachlass und Versteigerungen, Wirkung und Biographien, Interpretationsgeschichte sowie Beethoven als Thema

in Literatur und Kunst im Zentrum, auch der Vorwurf, Beethovens Musik sei chauvinistisch, wird hier eingehend betrachtet. Der abschließende Bereich schlägt somit den Bogen zur Gegenwart und zeigt auf die Neue, dass es auch im Hier und Jetzt kein einheitliches Beethoven-Bild geben kann und jederzeit die Möglichkeit neuer Fragestellungen und Entdeckungen offengehalten werden sollte.

Das umfassende Kompendium richtet sich gleichermaßen an Laien wie professionelle Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen. Mit einer Fülle an Informationen wird vor dem Leser / der Leserin im wahrsten Sinne des Wortes ein reichbebildeter Kosmos von „Beethovens Welt“ aufgeblättert, gespickt mit detailliertem Wissen und Faktenreichtum, dem weiteres Studium anhand der sorgfältig angelegten Nachweise und Anmerkungen zu den einzelnen Aufsätzen folgen kann, und der verschiedene Herangehensweisen erlaubt: strukturierte Aufnahme von vorne bis hinten oder auch von Interessen geleitete Lektüre querbeet (der Aufbau ermöglicht beides).

Ältere Beiträge wieder aufzubereiten, ist für ein derartiges Handbuch, welches bisherige Forschungsergebnisse zusammenfassend vereinigt, durchaus sinnvoll und legitim, allerdings zeigen Teil 2 bis 4 gegenüber dem ersten Teil des Handbuches, in dem sich verhältnismäßig klar an Beethovens Biographie orientiert werden konnte, dass die getroffene Auswahl der Themen und deren Reihenfolge teilweise etwas beliebig wirkt bzw. die hier jeweils zusammengefassten Aufsätze des Zusammenhanges entbehren sowie durch andere Schwerpunkte hätten ersetzt werden können, die möglicherweise zu Anfang auch geplant waren. Nicht nur die Erscheinungsdaten der einzelnen Bände des Handbuches, sondern auch der abschließende Band 5 veranschaulichen, was zur täglichen Erfahrung eines jeden Herausgebers bzw. Redakteurs gehört, dass nämlich die Zusammenstellung eines Bu-

ches mitunter anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegt als nur einer gewissenhaften Planung, und das Ergebnis nicht selten durch unvorhersehbare Umstände am Ende anders ausfällt als ursprünglich gedacht.

Wie dem auch sei: Der Erkenntnisgewinn der Leserinnen und Leser wird durch diesen Umstand nicht beeinträchtigt! Den Charme des Handbuches macht vor allem die unterschiedliche Schreib- und Sichtweise der Autorinnen und Autoren aus, zudem der unterschiedliche Hintergrund der Untersuchungen und Problematiken, die keine Langeweile aufkommen lassen und eine in allen Zeilen durchschimmernde Begeisterung für den „Gegenstand“, trotz kritischer Reflexion, zeigen.

Diese Lektüre sei also jedem/r Beethoven-Interessierten wärmstens empfohlen, aber auch so mancher Beethoven-Spezialist und manche Beethoven-Spezialistin wird hier sicherlich noch Anregungen finden können. Einziger wirklicher, aber aufgrund der Fülle an Informationen verzeihlicher Mangel ist die doch stellenweise gehäuft auftretende Tippfehlerzahl: Ein sorgfältigeres Lektorat wäre diesem Band sehr zu wünschen gewesen.

(Mai 2020)

Solveig Schreiter

Opera as Institution. Networks and Professions (1730–1917). Hrsg. von Cristina SCUDERI und Ingeborg ZECHNER. Wien, Zürich: Lit Verlag 2019. 210 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der relativ schmale Band vereinigt zehn Beiträge zur Institutionsgeschichte der Oper im 18. und 19. Jahrhundert, genauer zwischen der Zeit der Blüte der metastasianischen Oper in Italien und dem nahenden Ende des Ersten Weltkriegs (die spezifischen Jahreszahlen 1730 und 1917 werden im Vorwort nicht erklärt und sind auch aus dem Inhaltsverzeichnis nicht ersichtlich).

Die Beiträge wurden von Opernspezialisten verfasst, die die in ihren Ländern jeweils bedeutenden Operninstitutionen behandeln mit der Intention, diese nicht isoliert zu betrachten, sondern übernationale Netzwerke aufzudecken und den Blick auch auf Produktionsstätten zu lenken, die nicht die Zentren der Operngeschichte betreffen. Die Inhalte der einzelnen Beiträge thematisieren in Fallstudien zum einen die Institutionsgeschichte und zum anderen die Sozialgeschichte von Musikern, sind jedoch bemüht, die „networks“ aufzuzeigen. So behandelt Richard Erkens eine italienische Operntruppe am russischen Hof 1734/1735, Judit Zsovár geht auf die vokale Aufführungspraxis am Wiener Kärntnertortheater in den frühen 1730er Jahren am Beispiel der Sopranistin Maria Camati ein, Daniel Brandenburg stellt die Bedeutung der Korrespondenz zwischen Franz und Marianne Pirker für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts heraus, und Franco Piperno analysiert den Einfluss des Freimaurertums auf die neapolitanische *Azione sacra per musica* der 1780er Jahre. Ähnliches trifft auch für den französischen Bereich zu, in dem einerseits die politischen Implikationen der Opernproduktionen an der Académie Royale de musique im Ancien Régime herausgestellt, andererseits zwei sehr verschiedene Phänomene im 19. Jahrhundert behandelt werden, die Konkurrenz zweier Sopranistinnen in den 1760er Jahren und politische Einflüsse der Oper auf das englisch-französische Verhältnis nach dem Krim-Krieg. Zwei weitere Beiträge behandeln Operninstitutionen im nördlichen Europa, in London und Stockholm, und ein letzter führt an das Stadttheater in Olmütz.

Die Intention, die jeweiligen „case studies“ auf die europäische Entwicklung der Oper zu beziehen, wird in den meisten Beiträgen zumindest im jeweiligen Ausblick verfolgt. So stellt beispielsweise Richard Erkens heraus, dass die Bestrebungen, im peripheren St. Petersburg in der zweiten Hälfte

der 1730er Jahre ein Opernunternehmen zu etablieren, Auswirkungen auf die Oper auch in Italien hatten im Bezug auf das Engagement von Sängern und die Bestrebungen in Russland von Italien aus aufmerksam beobachtet wurden; dies hatte zur Folge, dass sich St. Petersburg zu einer bedeutenden Stätte der italienischen Oper entwickelte. Auch Judit Zsovár verfolgt in ihrem Beitrag über das Engagement von italienischen Sängern am Kärntnertortheater in Wien am Beispiel der Maria Camati die allgemeinen Bedingungen von Sänger-Engagements im 18. Jahrhundert. Und Daniel Brandenburg deckt am erhaltenen Briefwechsel eines Musikerehepaars, des Violinisten Franz und der Sängerin Marianne Pircher ein Stück Sozialgeschichte der „operisti“ auf, die sich selbstständig um Engagements bemühten; die Geschichte der Pirschers ist aufgrund der Tatsache, dass sie international engagiert waren – zuerst in der Truppe von Pietro Mingotti in Graz und Wien, dann in Italien, Hamburg, Kopenhagen und Stuttgart –, für die internationalen Verflechtungen besonders interessant. Unter diesen sozialgeschichtlichen Beiträgen zur italienischen Oper des 18. Jahrhunderts wirkt der Aufsatz von Franco Piperno über die vom Freimaurertum beeinflusste *Azione Sacra per Musica* in Neapel etwas fremd, wenngleich die ideologischen Intentionen, die mit der neuen, bislang kaum beachteten Gattung verbunden waren, in den Mittelpunkt gerückt werden, deren Erfolg, so der Autor abschließend, allerdings eher auf musikalischen und szenischen Aspekten beruhte.

Der vom Titel her vielversprechende Beitrag über die Académie Royale de Musique in Paris während des Ancien Régime von Solveigh Serre stellt zwar einige wichtige Aspekte heraus, ist jedoch insgesamt enttäuschend, zumal einschlägige Forschungen – z. B. von Spezialisten der französischen Oper wie Herbert Schneider, die soziologischen Betrachtungen von Norbert Elias, die Publikationen der Autorin der Rezension über

die „Querelle des Gluckistes et Piccinnistes“ oder auch die verdienstvolle Dissertation von Regine Klingsporn über die wenig beachtete „Querelle des Lullistes et Ramistes“ keinen Eingang gefunden haben. Sehr speziell, jedoch für die Beziehungen zwischen Politik und Kultur sehr interessant, ist der Beitrag von Mark Everist über die Rolle der Pariser Oper als Instrument internationaler Diplomatie während und nach dem Krimkrieg 1856; herausgestellt wird generell die wichtige Rolle der Musik für die Politik im 19. Jahrhundert, in Frankreich insbesondere im Second Empire, in dem die Pariser Opéra von einer Gruppe von Politikern dominiert war, organisiert in der „Institution Commission supérieure permanente [...]“, die eine künstlerische Politik verfolgten, die das Opernrepertoire in ihrem Sinne (einer „soft diplomacy“) beeinflussten. Spezieller ist auch wieder der Aufsatz von Clair Rowden über die schwedische Sängerin Christine Nilsson in Paris im Kontext des Pariser Gesangsstils am Ende des Second Empires.

Einen interessanten Beitrag zur Internationalisierung der Oper in London leistete Michael Burden, der die Saison von 1832 an der italienischen Oper in London untersuchte, die von Thomas Monck Mason geleitet wurde – er ist unter anderem für eine Ballonreise von 500 Meilen in 18 Stunden mit Überquerung des Kanals bekannt, die er später in einem Buch thematisierte; die Saison war ein Desaster und trug Schulden ein, war jedoch durch ein Programm aus französischen, italienischen und deutschen Opern international geprägt, was sich auf die nachfolgenden Standards in den Londoner Opernhäusern auswirkte. Im Beitrag von Jiří Kopecký und Lenka Krupková werden am Beispiel des Olmützer Theaters das Repertoire und die Produktionsbedingungen als Modell für ein österreichisches Provinztheater behandelt; die Autoren stellen jedoch im Ausblick fest, dass noch eine ganze Reihe von Untersuchungen notwendig sind, um ein übergreifendes Bild der

Habsburger Provinztheater zu erhalten. Der letzte Beitrag des Bandes von Karin Hellgren über die Wandlungen der Stockholmer Oper während des 19. Jahrhunderts von einem Hoftheater zu einer bürgerlichen Institution legt dar, dass die Entwicklung eine ähnliche wie in anderen europäischen Städten war, zu denen vielfältige Kontakte bestanden und deren Repertoire sich nicht wesentlich unterschied.

Trotz oder auch aufgrund der Diversität der einzelnen Beiträge bietet der Band interessante Einblicke sowohl in die periphere Situation insbesondere sozialgeschichtlicher und institutionsgeschichtlicher Art der Operngeschichte, deren Zusammenhang mit den großen Entwicklungssträngen verdeutlicht werden. Erwähnenswert ist, dass der Band Abstracts und Literaturverzeichnisse zu jedem Aufsatz sowie ein Register enthält. Er ist in jedem Fall eine Bereicherung der Operngeschichte.

(Mai 2020)

Elisabeth Schmierer

PETER PETERSEN: Isolde und Tristan. Zur musikalischen Identität der Hauptfiguren in Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 175 S., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 19.)

Tristan und Isolde war das erste Musikdrama Richard Wagners, an dem das Publikum des 19. Jahrhunderts die Prinzipien seiner neuartigen Leitmotivtechnik studieren konnte. Schon 1860, ein halbes Jahr nach Erscheinen des Partiturdruks, legte Wendelin Weißheimer eine Artikelserie vor, die sich erstaunlich versiert an die semantische Exegese der wichtigsten Motive machte. 160 Jahre Forschung seither haben allerdings gezeigt, dass sich die Leitmotivik gerade dieses Werks einer allzu griffigen Ausdeutung widersetzt. Die heute verbreiteten Motivsteckbriefe sind nicht selten diffus und wider-

sprüchlich. Dies mag einer der Gründe sein, warum es die Musikwissenschaft hier nicht leicht hat, sich im interdisziplinären Konzert der Deutungen als Fundamentstimme durchzusetzen.

Zu welcher Interpretationstiefe eine von den musikalischen Strukturen ausgehende semantische Analyse vordringen kann, beweist die jüngst von Peter Petersen vorgelegte Studie. Petersen, der in der Vergangenheit Grundlegendes zur methodischen Disziplinierung des Verfahrens der semantischen Analyse beigetragen hat, verfolgt in seiner *Tristan*-Arbeit einen ganz speziellen Ansatz. Sein Ziel ist es, die „musikalische Identität“ (S. 8) der beiden Titelfiguren herauszuarbeiten. Im Hintergrund steht dabei die Annahme, dass die gesamte Orchestermusik des Werks – auch die instrumentalen Einleitungen und Zwischenspiele – auf die handelnden Figuren bezogen sei. Sie verleihe deren Gefühlen und Gedanken eine „zusätzliche Stimme“ (S. 11).

Die auf den ersten Blick unauffällige Perspektivwahl generiert eine Reihe spektakulärer Befunde. So entpuppt sich in Petersens Interpretation das Vorspiel, das meist als tönendes Orakel Schopenhauer'scher Willensphilosophie gedeutet wird, als Wachtraum Isoldes unmittelbar vor ihrem ersten Auftritt. Analog erscheint die Einleitungsmusik zum III. Akt, deren Parallelen zum Beginn des I. Akts Petersen luzide aufschlüsselt, als Trauminhalt von Tristans agonalem Schlaf. Auch die zentralen Leitmotive des Werks werden konsequent personalisiert. Das in den ersten Takten exponierte chromatische Sehnsuchtsmotiv deutet Petersen als Ausdruck des spezifischen Liebessehnsens Isoldes. Dem gleichen personal-semantischen Feld ordnet er auch das initiale Leidensmotiv und den legendären „Tristanakkord“ zu, der somit eigentlich „Isoldeakkord“ (S. 158) heißen müsste.

Als ausgesprochen produktiv erweist sich Petersens Ansatz, die traditionelle Harmonieanalyse durch eine kontextsensitive

„Kadenzanalyse“ (S. 51) zu ersetzen. Auf diese Weise gelingt es ihm, zwei pitch-identische Typen des „Tristanakkords“ klar zu differenzieren: einerseits die chromatisch-alterierte Form (*f–b–dis–gis*), die dem Kadenzkontext von a-Moll fremd ist und ihren Rätselcharakter nicht zuletzt durch die nachfolgenden (meist unbeachteten) Ganzton-Zusammenklänge erhält; andererseits die diatonische Form (*f–ces–es–as* bzw. *b–des–f–g*), die in konventionelle Moll-Kadenz eingebunden ist. Die erste Form, der klassisch-mysteriöse „Tristanakkord“, ist Petersen zufolge auf Isoldes unstillbares Liebessehnen bezogen; die diatonische Variante dagegen auf die „selbstvergessene, todessüchtige Liebe“ (S. 66) des Paares bzw. auf Tristans gedämpftes Liebessehnen im III. Akt (S. 68, 76).

Ein großes Verdienst von Petersens Analyse besteht darin, die hinter dem Alterationsavantgardismus gerne übersehene Bedeutung der Diatonik herauszuarbeiten. Deren subtilere Ausprägungen (nicht die absichtlich trivial gezeichnete ritterliche „Tagwelt“) werden dem euphorischen Liebeserleben des Paares zugeordnet, aber auch dem spezifischen Liebessehnen Tristans (wobei eine gewisse Ausdrucksdiskrepanz zu den pathologischen Zügen seiner Sehnsucht unerörtert bleibt). Bemerkenswerte Perspektiven eröffnet auch die auf diesen Grunderkenntnissen aufbauende Diskussion der markantesten Szenen der Protagonisten. So hebt Petersen beispielsweise das den II. Akt beherrschende Begriffsfeld der Nacht deutlich vom Konzept des realen Todes im I. und III. Akt ab. Isoldes „Liebestod“ schildert seiner Auffassung nach lediglich einen „symbolischen Tod“ (S. 141), wobei ein nachfolgender physischer Tod anzunehmen sei.

In der Gesamtschau erweist sich Isolde als die „aufregendere“ (S. 46) Figur, Tristans musikalische Identität dagegen als „nicht sehr ausgeprägt“ (S. 136). Dieser Befund – und nicht eine genderkritische „Richtig-

stellung“, die dem historischen Gegenstand unangemessen wäre – veranlasste den Autor zur Umstellung der Protagonistennamen im Buchtitel. Sie soll die Individualität der Figuren betonen, werden sie doch von manchen Interpreten lediglich als Allegorien philosophischer Denkfiguren aufgefasst (S. 7).

So klar und inspirierend Petersens Ergebnisse sind: Es lässt sich nicht verkennen, dass sie mit einer gewissen Verengung der Perspektive erkaufte sind, und auch mit einem gewissen Schematismus der Analyse und Deutung (wovon der Autor auf S. 18 selbst warnt). Die Ausgangsthese, dass die Orchestermelodie in Wagners Musikdramen grundsätzlich von den Sängerdarstellern ausgeht und auf sie zu beziehen sei, lässt sich vielleicht aus *Oper und Drama* herauslesen, kann aber auf Wagners spätere kompositorische Praxis nicht generell angewendet werden. Auf welche Bühnenfigur soll etwa die Metamorphose des Ring-Motivs zum Walhall-Motiv in der ersten Verwandlungsmusik des *Rheingold* – der erste semantische Großcoup in Wagners Anwendung der Leitmotivtechnik – bezogen werden? Auf (den ähnlich wie in *Tristan* im Anschluss erwachenden) Wotan, der erst später von Loge erfährt, dass der Ring überhaupt schon existiert? Hier kommt man ohne die Ebene eines auktorialen Kommentars nicht aus. In *Tristan* wäre diese auktoriale Ebene am ehesten in der abstrahierenden Versinnlichung eines philosophischen Ideenkomplexes zu suchen, der sich in der vorgeführten „Handlung“ spiegelt. Schopenhauers Philosophie grenzt Petersen aus seinem hermeneutischen Horizont allerdings konsequent aus. Er begründet dies mit grundlegenden Diskrepanzen zwischen Schopenhauers zynischer Metaphysik der Geschlechtsliebe und Wagners erlösungsseligem Liebes(tod)philosophie. Diese Inkonsistenzen sind unleugbar – genauso aber die Präsenz zahlreicher Schopenhauer'scher Philosopheme in den Dialogen Isolde und Tristans. Sollte

diese Dimension für die leitmotivische Architektur wirklich ohne jegliche Relevanz sein, weil deren Semantik vollständig in der Figurenbezogenheit aufgeht? Der Gegensatz ließe sich aufheben oder zumindest entschärfen, wenn ein multiperspektivisches Modell leitmotivischer Semiotik zugrunde gelegt würde, das die Gleichzeitigkeit verschiedener Bezugsebenen zulässt. So ließe sich beispielsweise das bedeutungsschwangere Vorspiel in zweifachem Schriftsinn lesen: allegorisch als klangmagische Darstellung der Schopenhauer'schen Willensphilosophie und literal als Traumreflexion Isolde, in der sich ihr eben diese Erkenntnis eröffnet.

Angemerkt sei noch, dass eine ganzheitliche Analyse der musikalischen Figurenidentitäten auch die Instrumentation einzuschließen hätte, die bei Wagner ein semantisches System sui generis bildet. Petersen hat in früheren Arbeiten dazu Paradigmatisches vorgelegt, greift in seinem *Tristan*-Buch diesen Aspekt aber nur cursorisch auf. Dabei hätte beispielsweise der Umstand, dass das chromatische Sehnsuchtsmotiv prototypisch von der Oboe intoniert wird, seine These des Isolde-Bezugs durchaus stützen können. Als problematisch hätte sich dagegen wohl die Instrumentation des eröffnenden „Leidensmotivs“ erwiesen (dessen gebräuchliche Benennung der Autor eigentümlicherweise nicht hinterfragt). Denn wie lässt sich der Vortrag durch das Cello, dem Petersen explizit die Rolle einer „inneren Stimme Tristans“ (S. 23) zuschreibt, als subjektiver Trauminhalt Isolde verstehen? Ein gefühlsgeliteter (und musiksemantisch erfahrener) Hörer, wie ihn Wagner sich wünschte, müsste gleich bei den ersten Tönen des Werks kontraintuitiv um die Ecke denken, zumal die topischen Marker von Traumerfahrungen, namentlich die Sordinierung der Streicher, in dem Vorspiel fehlen.

Trotz der aufgeführten Einwände liegt mit Petersens Analyse eine gewichtige und

inspirierende Studie vor, an der die künftige *Tristan-und-(!)-Isolde*-Forschung nicht vorbeigehen können. Die These der Figurenbezogenheit der Leitmotive dürfte allgemein der Wagner-Exegetik reichen Diskussionsstoff bieten. Das Buch ist mit unbedeutenden Ausnahmen (Vertauschung der Notenbeispiele auf S. 121) vorbildlich lektoriert, der rot abgehobene, systematisch geordnete Leitmotivkatalog ermöglicht ein bequemes Zurechtfinden.

(Mai 2020)

Wolfgang Mende

The Cyril Scott Companion. Unity in Diversity. Hrsg. von Desmond SCOTT, Lewis FOREMAN und Leslie DE'ATH. Woodbridge: The Boydell Press 2018. 676 S., Abb., Nbsp., Tab.

Es gibt Komponisten, die von der Forschung beharrlich ignoriert werden. Lange war dies auch mit Cyril Scott (1879–1970) der Fall, der schon in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens als Musiker in Vergessenheit geriet. Der Generation um Ralph Vaughan Williams, Joseph Holbrooke oder Frank Bridge zugehörig, galten seine Kompositionen teilweise schon vor dem Zweiten Weltkrieg als aus der Zeit gefallen. Nach einigen Wiederbelebungsversuchen in den 1970er Jahren begann das Scott-Revival erst zu Beginn der 1990er Jahre, jeweils durch einige wenige Interpreten und Autoren. Dass von seinem umfangreichen Schaffen längst noch vieles unentdeckt ist, kann nicht überraschen.

Cyril Scott entstammte dem gehobenen Bürgertum und erhielt seine musikalische Ausbildung vornehmlich am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main; zu seinen Lehrern zählten Engelbert Humperdinck, Lazzaro Uzielli und Iwan Knorr. Er verkehrte in den Kreisen Stefan Georges und gehörte mit einigen englischen Mitstudenten zur sogenannten Frankfurt Group. In Paris lernte er Debussy und Ravel kennen,

und zu den frühen Interpreten seiner Musik zählten Hans Richter und Fritz Kreisler.

Lange Zeit war Scott vornehmlich für seine Klaviermusik bekannt, die ihm den Beinamen des „englischen Grieg“ einbrachte; impressionistische Stileinflüsse führten zur Apostrophierung als „englischer Debussy“. Doch beziehen sich beide Bezeichnungen nur auf ausgewählte Schaffensbereiche. Scotts Gesamtœuvre, erstmals detailliert abschätzbar durch das im vorliegenden Band enthaltene systematische Werkverzeichnis (S. 431–551, mit ergänzendem Verzeichnis zu den Druckausgaben zu Lebzeiten, S. 411–427, einer Diskographie, S. 553–603, einer Übersicht über die Kompositionen mit Opuszahl, S. 605–611 und einem Auswahlverzeichnis von Scotts Schriften, S. 613–626 mit Referenz zu Laurie J. Sampsel's *Bio-Bibliography* zu Cyril Scott, Westport, Connecticut 2000), ist weitaus umfangreicher und erfährt hier erstmals umfassende Würdigung.

Dabei konnte der Verlag auf den Glücksfall dreier renommierter Herausgeber bauen: Desmond Scott (1926–2019) stellte als Sohn des Komponisten das vollständige Familienarchiv zur Verfügung, Leslie De'ATH konnte durch seine intensive Auseinandersetzung mit Scotts Schaffen als Pianist mehr als nur oberflächliche Einblicke in Stil und Œuvre des Komponisten beisteuern, und mit Lewis Foreman stand die Koryphäe zu britischer Musik dieser Zeit überhaupt zur Verfügung, gleichzeitig ein profiliertes Forscher und Musikschriftsteller. Weitere Autoren des Bandes sind die Musikwissenschaftlerin und Editorin Valerie Langfield und Stephen Lloyd, die Komponisten Peter Dickinson und Edmund Rubbra † (in zwei historischen Beiträgen, die auch das persönliche Verhältnis der beiden Musiker spiegeln) und der Dirigent Martin Yates, der wie De'ATH wesentlich zur Wiederbelebung einer Aufführungstradition beigetragen hat.

In nicht weniger als 26 Beiträgen werden alle möglichen Bereiche von Scotts Leben, Persönlichkeit und Schaffen differenziert

erkundet. Hiervon befassen sich zehn mit Aspekten der Biographie, Scotts Verhältnis zur BBC, Scotts Reputation als Komponist oder Scott als Vater. Von den neun Beiträgen zu Scotts kompositorischem Schaffen befassen sich drei mit der Klaviermusik, weitere Gattungen werden nur mit jeweils einem Beitrag berührt. Leider ist Peter Dickinsons Kapitel über die Orchestermusik (S. 177–188) eher subjektiv-persönlicher denn wissenschaftlicher Natur und hält damit nicht den Standard der zumeist etwas längeren Beiträge zu den anderen Kompositionsbereichen. Mit sieben Kapiteln wird auch Scotts reiches dichterisches, literarisches und okkultes Schrifttum erkundet, zumeist durch Desmond Scott, der durch Zugriff auf die Familienbibliothek ein äußerst erhellendes Bild der Person Cyril Scott zeichnet.

Wenn bislang auch eine aktuelle ausführliche Biographie Cyril Scotts noch aussteht (Arthur Eaglefield Hull legte einen ersten Versuch 1918 vor, zuletzt 2001 nachgedruckt), die vorliegende, schwergewichtige Veröffentlichung ist eine gute und gesunde Basis für weitere Erkundung gleich welchen Schaffensbereichs.

(März 2020)

Jürgen Schaarwächter

ASSAF SHELLEG: Musikalische Grenzgänge. Europäisch-jüdische Kunstmusik und der Soundtrack der israelischen Geschichte. Tübingen: Mohr Siebeck 2017. 344 S., Nbsp. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts. Band 78.)

Wie schreibt man eine Musikgeschichte des Staates Israel, und wie verknüpft man sie mit der Vorgeschichte in der Zeit des britischen Mandatsgebiets Palästina bzw. mit ihren Vorläufern in Europa? Seit den teleologisch ausgerichteten und ideologisch geprägten Gesamtdarstellungen von Max

Brod (*Die Musik Israels*, rev. Ausg. 1976) und Peter Gradenwitz (*Die Musikgeschichte Israels*, 1961; rev. engl. Ausg. *The Music of Israel*, 1996) hat sich niemand an diese Aufgabe gewagt. Die gut dokumentierte Grundlagenarbeit von Jehoash Hirshberg (*Music in the Jewish Community of Palestine*, 1995) endet im Jahr der Staatsgründung 1948, für die Zeit seither existieren lediglich Lexikonartikel und Einzelstudien. Dabei treten die methodischen und historiographischen Schwierigkeiten einer Gesamtdarstellung immer deutlicher zutage. Von den zeitlichen Koordinaten einmal abgesehen, sind definitorische Überlegungen in alle Richtungen unabweislich. Merkmale jüdischer Musik, Berührungen und Überschneidungen von populärer und Kunstmusik, gesellschaftliche und politische Funktionen von zu betrachtenden Kompositionen bedürfen auf Schritt und Tritt reflektierender Diskussion.

Assaf Shelleg, der 2008 mit einer Arbeit über den italienisch-jüdischen Komponisten Mario Castelnuovo-Tedesco an der Hebräischen Universität Jerusalem promoviert wurde und dann einige Jahre in den USA lehrte, hat sich den Herausforderungen des Themas mit bemerkenswerter Courage gestellt. Einer jüngeren Generation von postzionistischen Historikern und Kulturwissenschaftlern angehörend, unternimmt er eine großangelegte Neuinterpretation eines halben Jahrhunderts Musikgeschichte, regional fokussiert auf den Hot Spot zwischen Jordan und Mittelmeer. Den drei Hauptkapiteln des Buches unterliegt eine dreiteilige historische Gliederung: Vorgeschichte (von Anfängen in Europa bis zu den Einwanderungswellen der 1930er Jahre) – Komponieren unter zionistischen Vorzeichen vor und nach der Staatsgründung – Tendenzen zu Individualismus und Ideologiekritik nach dem einschneidenden Sechstagekrieg von 1967. Mit diesem Narrativ verschränkt sind verschiedene thematische Stränge, aber auch eine ambitionierte Auseinandersetzung mit postkolonialen und postzionisti-

schen Diskursen, welche die Kulturwissenschaften und insbesondere Jüdische Studien bzw. Israelstudien der letzten Jahrzehnte prägen. Der daraus entfaltete Meta-Diskurs setzt freilich Vorwissen in einem Maß voraus, dass die Chancen einer interdisziplinären Rezeption streckenweise fraglich werden. Man wünschte sich Erläuterungen grundlegender Begriffe wie musikalische „Linearität“ und eine methodische Klärung des zentralen Konzepts „Kontiguität“ (der englische Titel lautet *Jewish Contiguities*); die Übersetzung „Grenzgänge“ verschleierte eher, dass es um kulturelle Kontaktzonen und ästhetische Reaktionen geht.

Shelleg hat eine kluge Auswahl von Komponisten (!) und Werken getroffen, um seine Thesen mit Beispielen zu illustrieren und mit scharfsichtigen Analysen zu begründen. Die Reihe der Protagonisten – von Paul Ben-Haim und Erich Walter Sternberg über Stefan Wolpe, Josef Tal, Alexander Boskovich, Mordecai Seter bis Tzvi Avni und Mark Kopytman – wirkt plausibel, wenngleich offen bleibt, warum Namen wie Joachim Stutschewski, Menachem Avidom, Verdina Shlonsky, Ödön Partos oder Abel Ehrlich nur am Rande oder gar nicht erwähnt werden. Ausgehend von Bruno Latours Definition der Moderne beschreibt Shelleg die Anfänge der jüdischen Kunstmusik in Europa wie auch ihre Fortsetzung in Palästina als einen Prozess der Hybridisierung und Reinigung. „Wie andere europäische Minderheiten wetteiferten auch jüdischen Komponisten um einen sekundären Rang auf dem Totempfehl der deutschen Kultur, indem sie die eigene Kultur exotisierten und so ihre ‚Andersartigkeit‘ gegenüber der nicht-jüdischen Mehrheit marktfähig machten.“ (S. 6–7) Ernest Bloch, Hauptexponent des jüdischen Autoexotismus und Begründer eines nationalen Stils, setzte ein „Recycling von osteuropäischen Stereotypen“ (S. 304) in Gang und nährte damit essentialistische Positionen. Differenziert zeigt der Autor, wie solche Stereotypen – vermittelt von

Ben-Haim – in den 1930er Jahren in den „Mediterranen Stil“ eingingen, ein scheinbar neutrales Paradigma, das dazu diente, „Palästina an den südlichen Hinterhof Europas zu annektieren“ (S. 126). Die zionistische Inanspruchnahme von Kunstmusik charakterisiert er als „nationale musikalische Onomatopoesie“, basierend auf einer „Verschränkung von Zitat und jüdischer Identität“. Damit verbunden ist das Dilemma, dass musikalische Traditionen der Diaspora transformiert, aber unterschwellig bewahrt werden, während Tendenzen einer ästhetischen Moderne (etwa bei Wolpe oder Tal) als subversiv gelten, wenn sie sich nationaler Funktionalisierung entziehen. Im Kern dieser Problematik stößt man auf die ambivalente Definition jüdischer Musik: „Wenn wir ihre Eigenschaften festlegen oder essentialisieren, zeichnen wir unter Umständen Konturen nach, die sie aus antisemitischer Sicht besitzt, denn philosemitische und antisemitische Ideologen verhandeln spiegelbildlich zueinander dasselbe.“ (S. 77) Allerdings ist Selbststereotypisierung – das haben postkoloniale Theorien auch für andere Communities gezeigt – auch ein Mittel der Ermächtigung, das Handlungsspielräume eröffnet. Antiessentialistische Ansätze wie derjenige von Shelleg anerkennen folglich die Pluralität jüdischer Identitäten und beschreiben auch hybride und dialektische Kunstäußerungen. Nicht zuletzt berücksichtigt der Autor europäische „Kontrollfälle“, die wie Castelnovo-Tedesco (*Tre corali su melodie ebraiche*, 1926) oder Schönberg („Du sollst nicht, Du musst“, 1925) stereotype Referenzen auf osteuropäische Klanglandschaften aushebeln.

Einen zentralen Aspekt seiner Studie fasst Shelleg mit dem Konzept des „Hebraismus“, mit dem in der israelischen Kulturwissenschaft die Säkularisierung von Sprache, Mythen und Bildern der Bibel beschrieben wird. Die durchgehende Engführung mit der Literaturgeschichte setzt einen interessanten Kontrapunkt, vermag aber die

musikalischen Entwicklungen nicht überzeugend zu erklären. Gewiss gibt es in manchen Werken eine kompositorische Auseinandersetzung mit hebräischer Literatur und Dichtung, doch war Kunstmusik in Israel im Vergleich zur Literatur stets marginal und vergleichsweise konservativ. Dass Institutionen eine wichtige Rolle spielten und dass nach der Staatsgründung Austauschprozesse mit der europäischen Avantgarde einsetzten, wird – bis auf die anekdotische Erwähnung von Boulez – kaum beleuchtet (erwähnt wird etwa die Gründung der IGNM-Ortsgruppe 1938, nicht aber das Weltmusikfest 1954 in Haifa).

Das sorgfältig edierte Buch enthält zahlreiche aufschlussreiche Notenbeispiele und nur wenige sachliche Fehler (Tzvi Avni ist nicht im „Palästina der Mandatszeit geboren“ (S. 261), kommt auch nicht aus „Mainz“ (S. 282), sondern aus Saarbrücken; der „Choreograf und Komponist Levi-Tanai“ (S. 238) ist weiblich und trägt, wie Anm. 87 ausweist, den Vornamen „Sara“). Die Übersetzung vermag hingegen nicht zu überzeugen. Der hypertrophe Stil der Vorlage gerät über weite Strecken zu einem scholastischen, von Anglizismen geprägten, wenig idiomatischen Deutsch, so dass man – auch für musikalische Details – öfter zur Originalversion greifen möchte. Die verdienstvolle Zusammenstellung der Bibliographie in der deutschen Ausgabe (leider werden hebräische Titel nur übersetzt, nicht transkribiert) legt offen, dass deutsche Literatur zum Thema so gut wie nicht beachtet wurde (es fehlen selbst die grundlegenden Publikationen Barbara von der Lühes über die Emigration deutscher Musiker nach Palästina). Trotz dieser Einwände ist der anregenden, provozierenden Studie zu wünschen, dass sie in verschiedenen Fachbereichen zur Kenntnis genommen wird und eine weiterführende, bisherige Zuschreibungen reflektierende Diskussion auslöst.

(Mai 2020)

Heidi Zimmermann

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

„Die Russen sind überhaupt kein Volk wie das deutsche und englische [...]. Die Scheidung zwischen russischem und abendländischem Geist kann nicht scharf genug vollzogen werden. [...] Der echte Russe ist uns innerlich so fremd wie ein Römer der Königszeit oder ein Chinese lange vor Konfuzius, wenn sie plötzlich unter uns erschienen.“ Diese Worte Oswald Spenglers aus seiner Schrift *Preußentum und Sozialismus* (1919) wählte Anna Fortunova als Motto zum ersten Kapitel ihrer Monographie. Den heutigen, mit den Gedanken der „One World“ und Gleichheit aller Menschen – wie auch immer diese verstanden werden mag – erzogenen Leser lassen sie ratlos zurück. Sie sind aber ein getreuer Spiegel von Spenglers zu seiner Zeit einflussreicher Geschichtsphilosophie und des damaligen, Kulturunterschiede absolutierenden Zeitgeistes. Dem tatsächlichen Verständnis des „Anderen“ helfen die beiden Extreme – weder Spenglers Fixierung auf die Eigenart von Völkern und ihren Kulturen, die sie voneinander trennt, noch die auf dem Wunschenken basierende Vision einer angeblich homogenen Menschheit – nicht. Fortunovas Kernanliegen ist aber gerade, das Verständnis für eine andere Kultur zu fördern, ohne ihre Andersartigkeit zu leugnen oder auszublenden. „Die Zeit, mit allen Kulturen der Welt ihnen entsprechend umzugehen, scheint seit Langem gekommen zu sein,“ schreibt sie am Ende ihres Buches. „Das bedeutet, aus dem Bewusstsein der erstrangigen Rolle der Kultur für die Menschheit, auf der Basis von Respekt, von einem innigen Interesse für die ‚Anderen‘, von dem aufrichtigen Willen, sie zu verstehen, sich mit ihnen verbunden fühlend, zu handeln.“ (S. 262)

Daraus wird bereits ersichtlich, dass die Autorin eine Botschaft hat, die weit über den eigentlichen Gegenstand ihrer Untersuchung hinausgeht. Das macht letztlich die Faszination dieser ungewöhnlichen Monographie aus: Es ist nicht nur eine penibel recherchierte, sorgfältig dokumentarisch belegte und schön geschriebene musikwissenschaftliche Studie zu einem Teilaspekt der deutsch-russischen musikalischen Beziehungen, sondern auch eine Schrift, die vom beeindruckenden geistigen Horizont ihrer Autorin geprägt ist und gewichtige ästhetische, historiographische und kulturwissenschaftliche Fragestellungen und Ausblicke beinhaltet. Es fragt sich nur: Ist dies zulässig, dazu noch als junge Musikwissenschaftlerin, die hier ihre zweite Monographie (nach der Doktorarbeit) veröffentlicht? Die mögliche Antwort hängt letztlich mit dem unterschiedlichen Verständnis des Faches Musikwissenschaft zusammen. Wird es als „Orchideenfach“ für die wenigen Eingeweihten aufgefasst oder eher im Sinne einer Aufklärung und eines Nachdenkens über den Menschen, seine Kultur und seine Kunst, das auch außerhalb des engen Fachkreises interessant und anregend sein könnte? Für viele Kollegen sollte der Musikwissenschaftler wie der sprichwörtliche Schuster bei seinem Leisten – bzw. seinen Fachanalysen – bleiben. Das Buch Fortunovas ist dagegen ein Plädoyer für eine offene, grenzüberschreitende und gesellschaftsrelevante Musikwissenschaft mit vielfältigen kulturellen, politischen und philosophischen Bezügen – das Wort „multiperspektivisch“ im Untertitel des Buches ist dafür charakteristisch. Es ist aber auch ein Plädoyer für ein grenzüberschreitendes, im besten Sinne transkulturelles Kulturkonzept.

Die Autorin ist auch selbst eine Grenzgängerin, die gleichermaßen in der russischen und deutschen Kultur beheimatet ist. Dieser Umstand war nicht nur für ihre Arbeit mit Tausenden von Quellen in beiden Sprachen förderlich, sondern auch für ihre Methodologie (ausführlich dargelegt auf S. 23–35), die diese Quellenarbeit in der

Tradition der musikhistorischen und musikanalytischen Forschung mit dem humanistischen Erbe russischer Denker wie Michail Bachtin (1895–1975) oder Konstantin Stanislawski (1863–1938) verbindet. Diese Methode ermöglichte der Autorin, anhand von Quellen verschiedener Art (Musikrezensionen, Kapitel aus Musikmonographien, Kompositionen, Gemälde, Gedichte, Korrespondenz usw.) sowie Sekundärliteratur treffende Schlussfolgerungen zu komplexen (bis hin zu globalen) Zusammenhängen zu ziehen und zwar sowohl aus einer historischen als auch aus einer systematischen Perspektive.

Die meisten benutzten Quellen (vgl. Quellenverzeichnis auf S. 273–329) waren der Forschung bislang unbekannt. Russischsprachige Quellen wurden von Fortunova ins Deutsche übersetzt, sie werden zweisprachig zitiert. Auch die Auswahl der Quellen sollte hervorgehoben werden: Diese hilft einerseits, ein objektives und facettenreiches Bild des Forschungsgegenstandes zu vermitteln, auf der anderen Seite haben viele Quellen selbst einen hohen literarischen und ästhetischen Wert, wie etwa die Rezensionen von Jurij Ofrosimov (vgl. u. a. S. 211–223).

Anna Fortunova ist eine Monographie gelungen, die einen breiten Leserkreis gewinnen könnte. Wesentlicher Grund dafür ist bereits das Thema, das schon an sich reizvoll ist: Die junge Weimarer Republik absorbierte Hunderttausende von russischen Flüchtlingen, von denen viele einen hohen Bildungsstand mitbrachten und einen bedeutsamen Beitrag zur deutschen Kultur jener Zeit leisteten, der bei weitem noch nicht ausreichend erfasst und gewürdigt ist. Insbesondere die deutsche Hauptstadt Berlin, in der allein etwa 350.000 Russen in den 1920er Jahren lebten und in der Hunderte von russischen Kultureinrichtungen begründet wurden, profitierte damals davon. Die Rezeption russischer Musiker und der russischen Musikkultur ist von unterschiedlichsten Tendenzen – von der tiefen Verach-

tung bis zur maßlosen Bewunderung – und Klischees – vom „barbarischen“ Russland bis zu Russlands „Weiblichkeit“ – geprägt und bildet ein facettenreiches und unterhaltsames Panorama. Besonders eindrucksvoll ist aber die Darstellung der russischsprachigen Berliner Musikkritik im Kapitel IV. Mit Spannung lesen sich die drei biographischen „Intermezzi“ über die Musikkritikerin Ljudmila Landau, den Schriftsteller und Theaterkritiker Jurij Ofrosimov und den Komponisten und Pianisten Boris Sobinov. Alle drei bedeutenden Persönlichkeiten wurden von der Forschung bislang kaum berücksichtigt, weitere Studien über ihre Tätigkeit und ihre Netzwerke würden sich, wie die Verfasserin zurecht betont, lohnen.

Auch der lebendige Erzählstil der Autorin fällt positiv auf. Wie bereits in ihrer in Russland entstandenen Doktorarbeit *Балеты Д.Д. Шостаковича как культурно-художественное явление рубежа 1920х-1930х годов* (*Dmitrij Šostakovichs Ballette als kulturelle und ästhetische Phänomene Ende der 1920er – Anfang der 1930er Jahre*) vermochte sie, Kulturgeschichte „fühlbar“ und „erlebbar“ zu machen, d. h. sie schreibt so plastisch, dass man während der Lektüre das Gefühl haben kann, man würde die Musik hören und die Bühnenwerke sehen, über die sie berichtet.

Diese innovative Studie stellt deutsche und russische Quellen zum ersten Mal in einem solchen Umfang gleichberechtigt in den Mittelpunkt. Unabhängig von ihrer jeweiligen Tendenz, werden sie alle als kulturell-praktische und ästhetische Zeugnisse ernst genommen, wobei die Verfasserin mit ihren Autoren und ihren damaligen Lesern einen durchaus lebendigen, wenn auch imaginären Dialog führt. Die Monographie von Anna Fortunova wird sicherlich ihre Leser sowohl auf dem Gebiet der Musikforschung und Lehre als auch in der musikalischen Praxis finden.

(Mai 2020)

Jascha Nemtsov

STEFAN LITWIN: Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942). Hofheim: Wolke Verlag 2019. 55 S., Abb., Nbsp. (Caprices. Bd. 4.)

1967 postulierte Roland Barthes den „Tod des Autors“. Er suchte damit nicht nur die tradierte Vorstellung der Kontrolle eines Werkschöpfers über seine Schöpfung außer Kraft zu setzen, sondern vor allem auch jede kausale Verknüpfung von Leben und Werk einer Person. Texte gewinnen ihre Bedeutungen im Auge des Lesers und wandeln sich jeweils neu im Spiegel der Zeitläufte.

Zwar stellte Oscar Wilde einmal fest, es komme weit öfter vor, dass das Leben die Kunst nachahmt als die Kunst das Leben. Doch legen Künstler zuweilen ja selbst Spuren, die auf ihre eigene Person zurückweisen. Und Schönberg war gewiss ein zutiefst nachdenklicher Komponist, der wenig dem klang sinnlichen Zufall zu überlassen bereit war. Auch wenn er die vielbenannten Randbemerkungen in den Skizzen zu seinem Klavierkonzert op. 42 von 1942 nicht öffentlich machte, ist der Versuch, sie als persönlichen Spiegel einer historisch-gesellschaftlichen Situation musikanalytisch nutzbar zu machen, gewiss nicht gleich von der Hand zu weisen. Peter Petersen (in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz*, Graz 1990) und Claudia Maurer-Zenck – unter dem Untertitel *Versuch, analytisch Exilforschung zu betreiben* – haben hierzu detailreiche Studien vorgelegt (in: *Musik im Exil*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Peter Petersen und ders., Frankfurt am Main 1993). Mit Schönbergs Notizen verbinden sich „eine Reihe von traditionellen Satzcharakteren“ (Maurer-Zenck, S. 359), Walzer und Gavotte im ersten und vierten Satz evozieren Lebensfreude („Life was so easy“ und „But life goes on“), der Marsch im Scherzo lässt sich auf „Suddenly hatred broke out“ beziehen, und „A grave situation was created“ kündigt sich mit Charaktertransforma-

tionen eines bedrohlichen „Hatred“-Motivs unter satztechnischer Einbindung des rückbesinnenden B–A–C–H-Motivs an. Immer wieder weisen Satzbau und Formdenken in für Schönberg untypischer Weise Elemente des Fremden, Übertretenden, Unlogischen, plötzlich Hervorbrechenden auf (hierzu auch Maurer-Zencks Analyse des Klavierkonzertes in *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Laaber 2002).

Stefan Litwin legte seine eigenen Überlegungen und Überzeugungen zu diesem Werk bereits 1999 in einem Aufsatz unter nahezu demselben Titel vor (*Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Zu Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42*, in: *Dissonanz* 59, Febr. 1999, S. 12–17). Nun ist daraus ein Büchlein geworden. Durchaus im Sinne Barthes' reflektiert der Verfasser einleitend über die Wechselwirkungen zwischen Niedergeschriebenem und Wahrgenommenem: Die „verschiedenen Ebenen eines Werkes [...] werden immer erst in Beziehung zur jeweils angewandten Anschauungsweise wirksam“ (S. 7). Litwins Anschauungsweise besteht – unter Berufung auf die Arbeiten von Constantin Floros – in einer reichen Vielfalt an Zugängen zu einem in sich stringenten geheimen Programm.

Das Ordnungsprinzip von Schönbergs innerem Programm bemisst sich vor allem in Zahlen. Dass sich mit Zahlen ebenso viel wie gar nichts belegen lässt, hat ein ganzer Zweig dekodierender Musikologie oft genug gezeigt. Die von Litwin bemühte Fülle an Zahlenkombination gibt nun wirklich alles her: Takte werden zusammengezählt, nebeneinandergestellt, Resultate der Subtraktion verwendet, verdoppelt und sonstige Vielfache derselben erstellt, Quersummen gezogen oder in ihrer „Gestalt bildlich verwandt“ (S. 11; die Zahl 311 etwa ist „bildlich mit 13 verwandt“, S. 35). Zuweilen müssen auch einzelne Töne ausgelassen werden, damit die Sinnbildlichkeit stimmig bleibt. Signifikant erscheinen „Quart- und Quint-

akkorde“, deren „kantiger“ Klang das „Barbarisch-Inhumane [...] verkörpert“ (S. 29). Spielt das Klavier nicht, „versinkt“ es „in Sprachlosigkeit“ (S. 35). Metaphorisch konkretisierte Assoziationen aus der Musikgeschichte klingen an, von Bachs h-Moll-Messe über den Tristanakkord oder Orff'sches Schlagwerk bis hin zu Schönbergs eigener Oper *Moses und Aron*. In dieses weite Feld der Metaphorik geraten nahezu alle Parameter bis hin zu Tempomodifikationen. So steht ein Rubato im Umfeld des B–A–C–H-Motivs „natürlich für gestohlen und zwar für die gestohlene Heimat“ (S. 25). Als weiterer Bezugspunkt tritt unvermittelt noch das Morsealphabet hinzu. So entsprechen die Streicherklänge T. 311ff. in ihrer Folge kurz–kurz–kurz–lang dem Buchstaben „V“. Von der BBC (nicht pauschal „von den Alliierten“, S. 37) wurde das Motiv als V für „Victory“ zur Ankündigung von Nachrichtenmeldungen im Zweiten Weltkrieg verwendet. Freilich fiel die zufällige Assoziation zu Beethovens V. Sinfonie erst später auf (vgl. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven 1996, S. 170). Das Motiv konnte also seinerzeit noch nicht „provokativ“ dazu dienen, „das deutschnationale Beethovenbild umzudeuten“ und bildete jedenfalls auch für Schönberg kein „Beethoven signal“ (ebd.). Litwin bekennt, dass manche seiner Deutungen „spekulativ bleiben müssen“ (S. 52) und er assoziiert (wenn auch in vorsichtiger Abgrenzung) „kabbalistische Kombinationsmystik“ (S. 11). „Manches wird intuitiv gewesen sein“, schreibt Nuria Schoenberg-Nono im Klappentext, manches der Tatsache geschuldet, dass Schönberg ein „so tief ‚gespeichertes‘ Gedächtnis seiner früheren Werke hatte“. Den Rest muss man dem Verfasser eben einfach glauben. Oder eben, je nach Grad individueller Phantasie, nicht. Dass Litwin sich dessen bewusst ist, zeigt er sprachlich in einer Überfülle an konjunktivierenden Relativierungen („könnte“, „dürfte“, „entspräche“) oder fortgesetzten Wen-

dungen wie „gewissermaßen“, „quasi“, „bestimmt nicht zufällig“, „der Assoziation [...] kaum erwehren“, „fast gänzlich“, „mag“, „möglicherweise“, „durchaus“, „wahrscheinlich“ usw.

Litwin versteht seine Studie „als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes“. Nun ist der Autor ja durchaus nicht irgendwer, vielmehr ein international renommierter Pianist, Komponist und Musikpädagoge. Geboren in Mexiko, wohin seine Eltern als deutsche Juden vor den Nazis flohen, studierte er in der Schweiz und in den USA. Er ist Professor an der Musikhochschule Saarbrücken und konzertiert als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter weltweit. Konsequenter setzt er sich für zeitgenössische Musik ein, immer wieder in Gesprächskonzerten auch didaktisch intendiert. So mag man das Büchlein als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes durch Stefan Litwin lesen. Hier nun schließt sich auch wieder der Bogen zu Roland Barthes: „Der Tod des Autors ist die Geburt des Lesers.“

(Mai 2020)

Thomas Schipperges

Musik gehört dazu. Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950–1965. Hrsg. von Hans Jürgen WULFF und Michael FISCHER. Münster: Waxmann 2019. 239 S., Abb., Tab. (Populäre Kultur und Musik. Band 24.)

Der von Michael Fischer und Hans J. Wulff herausgegebene Sammelband wendet sich einem Thema der bundesrepublikanischen Populär- und Trivialkultur zu, das in den Wissenschaften recht stiefmütterlich behandelt wird. Für diese Ignoranz ist – wie Bernd Hoffmann in seinem Beitrag zum Verhältnis von Jazzkritik und Schlager aufzeigt – nicht selten ein gewisser Snobismus verantwortlich. Der Schlager(film) wird als kulturelles Verfallsprodukt diskreditiert. Doch war der Schlagerfilm in der BRD und

in Österreich äußerst populär. Wulff, der an fast einem Drittel der Beiträge beteiligt ist, spricht in einem einleitenden Editorial von einem Korpus von 250 bis 400 Werken. Michael Fischer bekräftigt in seinen Ausführungen zu Peter Kraus, dass zeitgenössische Kritik und retrospektive die Wissenschaften das Wesen dieses Genres missverstanden hätten, wenn sie es als Schund diskreditierten (vgl. S. 113). Es sei per se auf kommerzielle Unterhaltung hin konzipiert und richte sich, so auch Klaus Nathaus, als „variety on celluloid“ (S. 172) an ein breites Mainstream-(Familien)-Publikum.

Es ist das Verdienst von Herausgebern und Autoren, eine Bestandsaufnahme dieses Segments der Unterhaltungskultur vorgenommen zu haben. Alle Beiträge arbeiten heraus, dass sich hier bundesrepublikanische Mentalitäts-, Kultur- und Sozialgeschichte repräsentieren. Auch lassen sich die ökonomischen und motivgeschichtlichen Tiefenstrukturen des Unterhaltungsgeschäftes rekonstruieren. Rick Altman hat eben dies 1987 mit *The American Film Musical* für Amerika geleistet. Im Zugriff auf Altmans Vorarbeiten hätte eine noch tiefer schürfende Theoriebildung erfolgen können. Letztlich resümieren alle Autoren Altmans Erkenntnis, dass Dichotomien dieses Filmgenre prägen. Die Filme basieren auf Kontrasten von Stadt und Land, von Volksmusik und Schlager, von alt und jung, etc. Lucian Schiwietz zeigt, wie Musik aus dem südöstlichen Europa zum dramaturgischen Prinzip der „Opponierung von Heimat und Fremde“ (S. 78) wird. Wulff erläutert in Folklorisierung und Exotisierung des Regionalen den (musikalischen) Kontrast von Volks- und Massenkultur. Volksmusik werde als „Musik des Miteinander“ gegen die urbane Musik als „Musik des Füreinander“ (S. 91) gesetzt. Altman hatte diese Art der Dichotomien als ideologische Triebkräfte begriffen. Zum Teil folgen zumindest Detlef Arlt und Wulff diesem Gedanken in ihrer Darstellung ambivalenter Frauenrollen

in *Das süße Leben des Grafen Bobby* (1962). Sie zeigen, wie sich dualistische Welt- und Frauenbilder in zotiger Kommunikation, diversen Zweideutigkeiten und widersprüchlichem Rollenverhalten abzeichnen. Die konsequente Überlegung, dass diese Art der Unterhaltungsfilmproduktion auch der Geschichte von der Disziplinierung der Frau angehört, verbannen die Autoren in eine Fußnote (vgl. S. 131). Réka Gulyás schlüsselt auf, wie (musikalische) Ungarn- bzw. „Zigeuner“-Bilder in Filmen deutsche Sehnsüchte nach dem Exotischen, dem Fremden und dem Anderen befriedigen und wie diese hedonistisch-nostalgischen Repräsentationen in den 1960er Jahren ihren Marktwert verlieren. Bernd Hoffmann beschreibt die Dichotomie von Schlager und improvisierter Musik im deutschen Jazzdiskurs. Funktionäre wie J. E. Berendt konstruierten eine Gegnerschaft (vgl. S. 138) zum Schlager(film), die sich um Begriffs-paare wie Authentizität gegen Kommerzialisierung oder Kunstwerk gegen Schund herum gruppierte. Die nicht selten „angejazzten“ Soundtracks wurden hier als Ausbeutung des Jazz verstanden. Angriffe gegen die Kommerzialisierung waren auch Attacken gegen die Prinzipien der amerikanischen Unterhaltungsindustrie.

Ein wiederkehrender Topos ist die Auseinandersetzung mit dem Motiv der Heimat. Lucian Schiwietz nimmt in Filmen und Musik die erinnerte Heimat der (schlesischen) Vertriebenen in den Blick. Wulff zeigt, wie Heimatkonstruktionen zur „Transformation gelebter Kultur in aufgeführte Kultur“ (S. 86) führen, wenn das Alpenpanorama zur Deko oder das Tiroler Jodeln auf Country-Musik umorientiert werden. Landschaften und ihr Klang sind im Schlagerfilm mehr Simulationen von Heimat, oder – wie es bei Altman heißt – „remembered reality“.

Gabriele Vogt konzentriert sich auf die mediale Umsetzung touristischer Sehnsüchte. Sie zeigt, wie die in den 1950er Jahren mit einem Nimbus versehenen Fernziele

sich schon ein Jahrzehnt später in Alltagserfahrungen verwandelt hatten.

Einen ökonomischen Fokus wählen Klaus Nathaus einerseits, andererseits Martin Lücke. Nathaus' – seltsamerweise englischer – Text untersucht die Schlüsselfunktion der Produktionsfirma CCC (Central Cinema Corporation). Er zeigt, welche engen persönlichen Netzwerke – bis hin zum Nepotismus – zwischen Filmindustrie, Musikbusiness und GEMA, zwischen Radiostationen, Plattenindustrie und Branchenmagazinen Schlagerfilmproduktionen erst ermöglichten. Martin Lücke versucht in „Das Geschäft mit dem populären Lied“ eine ökonomische Anatomie des Schlagerfilms als Wirtschaftsgut: Die Kulturindustrien verknappen als Gatekeeper künstlich ein eigentlich nicht knappes Gut (die Musik). Anhand der Karrieren von Cornelia Froboess und Peter Kraus stellt Lücke die Wertschöpfungskette auf dem Schlager(film)markt bis in die 1960er Jahre dar. Auch Michael Fischer thematisiert die herausstechende Karriere von Peter Kraus. Dessen Vermarktung als Teenageridol und die „Aneignung und Umwandlung amerikanischer Lebensstile“ (S. 127) in seinen filmischen Vehikeln habe deutsche Teenagerkultur überhaupt erst ermöglicht. Überzeugend führt Fischer aus, dass dies zu Demokratisierungsprozessen führte, weil diese Popkultur an den Mainstream vermittelt wurde. So konnte sie von ihm absorbiert werden und wurde nicht in „Gegen- oder Subkulturen ghettoisiert“ (S. 127).

Weitere Beiträge fokussieren die medien-geschichtlichen Traditionen, die den Schlagerfilm prägen. Sie nehmen die Historizität von Inszenierungsformen, Figurenkonstellationen oder Motiven in den Blick. Der Schlagerfilm „leistet“ künstlerisch nichts eigentlich Neues. Er zieht als Genrehybrid seine Inspiration aus den Konventionen von Musiktheater, Bühnenoperette, Schwank und Märchen. Caroline Amann und Wulff zeigen die Herkunft der Witz-

figur Graf Bobby aus Slapstick und Boulevardkomödie und wie das Genrewissen des Publikums instrumentalisiert wird. Stefanie Mathilde Frank schlüsselt auf, wie Schlagerfilme Genreformeln und Plots aus Komödie und Schauspiel als Remake aufgreifen und neu vermarkten. Elisabeth Fabricis Text setzt den Film *So liebt und küsst man in Tirol* (1961) konkret in die Tradition des Schwanks. Sie erläutert, dass zum Verständnis der Schlagerfilme auch Rollenbiographien und Image der Schauspieler berücksichtigt werden müssen, da in der Besetzung jenes Wissen instrumentalisiert wurde (vgl. S. 204). Theresa Georgen betrachtet den Schlagerfilm *Die süßesten Früchte* (1953/54) durch die Linse der Mode. In den „Phantasien nach der großen Robe“ (S. 211) deckt sie die Kontinuität der Phantasiewelt des Operettenfilms auf. Georgen verdeutlicht auch die Veränderungen in der sozialen Stellung der Frau in der Zeit des Wirtschaftswunders, wenn sie sich der Karriere der afrodeutschen Schauspielerin Leila Negra zuwendet. Sie nimmt virulente Rassismen, aber auch emanzipatorische Ansätze wahr. Abschließend fasst Wulff in der Analyse von *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (1956) die wesentlichen Fragestellungen diskursiv zusammen.

Hier liegt ein Sammelband vor, der Pionierarbeit leistet. Daher muss er notwendig erst einmal Bestandsaufnahmen und Begriffsbestimmungen vornehmen. Daher verstecken sich zahlreiche Anregungen zu weiterer Forschung in den Fußnoten. Ergiebig dürften Fragen nach Geschlechter- und Klassenverhältnissen, oder nach inszenatorischen, ideologischen und ökonomischen Kontinuitäten sein, die letztlich bis heute in der „leichten“ Unterhaltung fortwirken. Hervorzuheben sind daher die detaillierten Analysen der ökonomischen Zusammenhänge und die Anregung, dass sich in einer als „unseriös“ betrachteten Kulturproduktion Mentalitäts- und Alltagskultur abzeichnet.

(Mai 2020)

Konstantin Jahn

AMREI FLECHSIG: „Der Idiot ist unsere Wirklichkeit“. *Das Groteske in der russischen Kultur und Alfred Schnittkes Oper Leben mit einem Idioten*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 462 S., Abb., Nbsp. (Schnittke Studien. Band 2.)

Wann hat die Groteske ihre Unschuld verloren? Anfangs waren das absonderliche Dekorationen, wie man sie in den Grotten von Neros Domus Aurea gefunden hatte. Die phantastischen Skulpturen im Bomarzo-Park des Fürsten Orsini waren auch grotesk, ohne dass ein Mensch mehr als dunklen Hintersinn vermutet hätte. Francisco Goyas *Desastres*, Nikolai Gogols Erzählungen oder Alfred Kubins Albraumbilder wurden schon als zeitkritisch diskutiert. Sobald aber die Politik die Kunst als Herrschaftsmittel entdeckte, geriet diese Kategorie in Verruf. Denn das Groteske liegt immer im Auge des Betrachters. In der Sowjetunion wurde der Begriff zu einem Mittel des Gängelns. Dmitri Schostakowitschs *Nase* war das Schreckbild: „Er ging sogar so weit,“ schrieb Marian Kowal 1948, „auf die Hörer über längere Zeit ein ohrenbetäubendes Gedonner des gesamten Schlagzeugs als ‚Solo dieser Instrumentengruppe‘ loszulassen. Für diese Lästerung der Menschenwürde erfanden gefällige Kritiker den beschönigenden Begriff ‚Groteske‘.“ (S. 64) Und als die Sowjetunion implodierte, erschien Alfred Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten* auf der Bühne, aber nicht in Russland, sondern in Amsterdam.

Amrei Flechsig untersucht in ihrer Arbeit, inwieweit der Begriff des Grotesken für Schnittkes Oper einen Erkenntnisfortschritt bedeutet. Schon 2009 hatte sie in der Zeitschrift *Osteuropa* einen Artikel *Requiem auf die Sowjetunion – Schnittkes „Leben mit einem Idioten“ und der Konzeptualismus* veröffentlicht. Auch die Artikel über Jelena Firssowa und Galina Ustwolskaja im MUGI sind von ihr. Sie kennt sich aus in der sowjetischen Musik und der Literatur darüber

und findet im ausführlichen theoretischen Teil interessante Zitate, etwa dieses von Sergej Eisenstein, der *Lady Macbeth* zum Ausgangspunkt nahm für eine Betrachtung des Grotesken in der musikalischen Zeichnung: „Nichtsdestoweniger muss auch der Schwiegervater kurz vor der sadistisch-physiologischen Szene der Verprügelung Sergejs und der Szene seines eigenen Todes als vokaler Trichter für eine parodistische Zusammenfassung von Schostakowitschs Abrechnung mit italienischen und anderen Operntraditionen dienen.“ (S. 68)

Zunächst legt sie die Bedeutung des Grotesken in der Szene der progressiven Künstler in den 1980er Jahren dar, in den Collagen von Unvereinbarem des Konzeptionalismus von Ilja Kabakow, der die Uraufführung ausstattete, der ebenso grotesken Mischung von Sprachebenen und Vorkommnissen bei Viktor Jerofejew, der 1980 die zugrundeliegende Erzählung geschrieben hatte, und der Polystilistik Alfred Schnittkes. Der Komponist zitiert in seiner Oper oder lässt anklingen: die Matthäus-Passion, *Boris Godunow*, Tango, die *Internationale*, die *Warschawjanka*, *Brüder zur Sonne zur Freiheit*, Volkslieder wie *Auf dem Felde stand eine Birke*, oder er begleitet den Text mit einer „falschen“ Musik. Alle drei nahmen als Provokation Tabuisiertes in die Kunst auf: „In der Literatur,“ schrieb Jerofejew, „die einst nach Feldblumen und Heu duftete, entstehen neue Gerüche, und zwar Gestank.“ (S. 148f.). Jerofejew verwendet Wörter der Vulgärsprache wie Wichser, Schwänze, Titten, Vögeln als Ventil gegen die Lüge der offiziellen Sprache und Schnittke die Trivialmusik als Symbol des „Bösen“, der Vermassung; beide provozieren Faszination durch Ekel.

Bei der Uraufführung kamen als Dirigent Mstislaw Rostropowitsch dazu und als Regisseur Boris Pokrowski, der an seiner Moskauer Kammeroper schon die Wiederaufführung der *Nase* inszeniert hatte. Für Pokrowski war *Leben mit einem Idioten* eine absurde Oper, zudem die einzige, die man

als sowjetische Oper bezeichnen könnte, „weil ich denke, dass es keine wirklich sowjetische Oper mehr geben wird – und zwar deswegen, weil sozusagen schon die Psychologie vom sowjetischen Menschen gescheitert ist.“ (S. 202f.) Die Geschichte von dem Ehepaar, das einen Irren aufnimmt, der zuerst die Ehefrau vergewaltigt und danach mit ihr zusammenlebt, bis er sich sexuell dem Mann zuwendet und der Frau den Kopf abschneidet, wurde in einer Kommunalwohnung gespielt und das Opernhaus in ein Irrenhaus verwandelt.

Flehsig entscheidet sich dafür, das Groteske von Schnittkes Oper in vor allem russische Traditionen einzureihen: in Wsewolod Meyerholds Theorie von der Masken- und Puppenhaftigkeit der Personen, in Michail Bachtins Theorie der Lachkultur (die die Ängste bannt), in die Tradition der russischen Narren, in die naturalistische Nachahmung von Körpergeräuschen bis zur drastischen Untermalung des Koitus sowie in die russische Archaik und Folklore und deren Verarbeitung in Werken von Igor Strawinsky (zudem die Konstellation von Petruschka, Mohr und Ballerina als Vorbild für die Konstellation von Wowa, Ich und Frau bei Schnittke), Sergej Prokofjew und Schostakowitsch. Dessen *Nase* erscheint als der wichtigste Vorgänger des *Lebens mit einem Idioten*. Tabubrüche wie Schwelgen in homosexuellen Aktionen feiern die Gesetzlosigkeit. Auch weitere groteske Opern unterschiedlicher Ausrichtung aus der Breschnewzeit werden in diese Tradition einbezogen.

Schnittke verwendete diesen Begriff auch selbst, wenn er über den Einsatz von Wiederholungen sprach: „Diese Wiederholungen können karikiert, aber auch seriös sein. Ich glaube, dass sie in der Oper eher karikiert sein sollten. Schon allein der Text ist paradox, deshalb wirkt auch die groteske Dramaturgie mit den karikierten Wiederholungen noch tragischer als eine gewöhnliche.“ (S. 290) Auch dass die Frau selbst

von ihrer Ermordung berichtet, ist natürlich grotesk. Dass die Hauptfigur keinen anderen Laut hervorbringt als „Äh!“ wird man ebenfalls als grotesk empfinden. Wichtiger aber sind die musikalischen Parameter wie Instrumentierung, Parodie, Kontrast, Motivik, Anklänge an *Boris Godunow* und verschiedene Schostakowitsch-Praktiken, die detailliert untersucht werden. Das Buch entwickelt aus diesen Details eine informative Analyse von Schnittkes „Requiem auf die Sowjetunion“ und von dessen kulturpolitischem Umfeld. Es zeichnet sich durch flüssigen Stil und Lesbarkeit aus und liefert im Anmerkungsapparat ein breites Spektrum an Quellenmaterial zu Überprüfung und Vertiefung.

Die Frage bleibt jedoch, ob das, was die Zeitgenossen als grotesk empfanden, unter geänderten politischen und kulturellen Umständen noch immer als grotesk und damit als erkenntnisfördernde Verunsicherung empfunden wird, oder nur als fremdartig, brutal, grob und abstoßend. Die Frage, ob also Schnittkes Oper ein Zeitphänomen war oder auch einen darüber hinaus wirkenden künstlerischen Kern besitzt, wird von Flechsig positiv beantwortet. Ich selbst war bei der Uraufführung überaus beeindruckt (Tagesspiegel vom 21. 4. 1992). Die Wiederbegegnung mit der Partitur ließ mich jetzt jedoch ziemlich kalt. Wie würde sie heute in Russland wirken? Vermutlich würde sie umgehend verboten. Das Groteske liegt ganz im Auge des Betrachters.

(März 2020)

Bernd Feuchtnner

Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte. Hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer. München: edition text & kritik 2019, 467 S., Abb., Nbsp., Tab.

Eine übergreifende Darstellung zur Thematik wie Problematik des musikalischen

Schließens und der kompositorischen Schlussgestaltung im Allgemeinen war seit längerem überfällig. Der vorliegende Band füllt diese Lücke, indem er vorhandene Ansätze sichtet und um neue Perspektiven bereichert. Aus einem Symposium der Gesellschaft für Musikforschung 2016 hervorgegangen, spannen die 18 Beiträge des Buches einen inhaltlich wie methodisch beeindruckend weiten Horizont auf. Zwar liegen die thematischen Schwerpunkte eindeutig auf „Werken“ der Gattungen Sinfonie und Klaviermusik aus dem 18. und 19. Jahrhundert, doch wird diese Zentrierung zeitlich wie gattungsmäßig bereichert durch Aufsätze zur weltlichen spätmittelalterlichen Einstimmigkeit, zur Mehrstimmigkeit der *Ars nova* und des 15. Jahrhunderts sowie dem Jazz und der Musik des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Neben einem Beitrag aus der Kommunikationswissenschaft beziehen die meisten der Aufsätze auch Erkenntnisse aus Philosophie, Geschichtswissenschaft und Wissenschaftstheorie mit ein. Vier übergeordnete Kapitel fokussieren die Vielfalt unter „Ordnungen“, „Theoriebildungen“, „Erscheinungen“ sowie „Öffnungen – (Auf)lösungen“; fast alle Aufsätze eint bei allen Unterschieden in der Annäherung erfreulicherweise ein enger Bezug zum klingenden Gegenstand.

Die beiden Herausgeber eröffnen den Band mit grundsätzlichen terminologischen Ausführungen. Sascha Wegner rollt zunächst die historischen Hintergründe und Bedeutungskontexte einer „Problemgeschichte“ des musikalischen Schließens auf, er verweist differenziert auf Vorzüge und Grenzen des Begriffs. Florian Kraemer beleuchtet danach die drei im Buchtitel genannten Begriffe mit Bezugnahme auf philosophisches Gedankengut und leistet damit wichtige Vorarbeit für eine Ideengeschichte des musikalischen Schließens. Auch Wolfgang Steinbeck stellt die kompositorischen Mittel der Schlussbehandlung, ihre Traditionen und Entwicklungen in einen ideen-

und geistesgeschichtlichen Zusammenhang. Er widmet sich vor allem jenen artifiziellen Prozessen, die zu einer Selbstreflexivität der Schlussbildungen führten. Hektor Haarkötters Streifzug durch das literarische Ende aus narratologisch-medientheoretischer Perspektive richtet den Blick auf die Vielfalt an Typen und schenkt extremen Lösungen besondere Aufmerksamkeit. Daniel Martin Feige diskutiert die Funktion des Schlusses im Jazz im Rahmen einer umfassenden Definition der Improvisation gegenüber komponierter Werkhaftigkeit. Er sieht „in Jazzimprovisation ein Moment, [...] das auch für das Spielen von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik von Belang ist.“ Leider bleibt seine ästhetisch-philosophische und genreüberschreitende Standortbestimmung jene Exemplifikationen schuldig, auf die der Text zuzulaufen scheint.

Felix Diergartens Fallstudien zu dissonanzreichen Schlussbildungen in Liedsätzen von Machaut und Zeitgenossen am Beginn der zweiten Sektion des Buches führt die Relevanz der klanglichen Intensivierung im Kadenzvorfeld der *Ars nova* vor Augen. Drei Exkurse zeigen, dass die Dissonanzbehandlung im Rahmen der Kontrapunktlehre gleichsam als eine Art musikalische Figur „avant la lettre“ gesehen werden kann, die bis in das frühe 17. Jahrhundert hinein wirkt. Markus Neuwirth widmet sich Kopfsätzen von Haydn, Koželuch und Pleyel, die sich durch mehrfache interne Binnenzäsuren gegenüber dem späteren Sonatenformmodell deutlich abheben. Dieses in der Zeit zwischen 1760 und 1800 verbreitete alternative Formmodell wurde erst durch die spätere Theoriebildung marginalisiert. Julian Caskels umfangreiche Ausführungen zur Dialektik der Kadenz beschäftigen sich mit durchaus widersprüchlichen Prämissen der Kadenztheorie des 19. Jahrhunderts, die sich bei einem Blick auf Schumanns Liedzyklen nur als bedingt praxisrelevant erweisen. Einmal mehr bestätigt sich, dass einseitige Systembildungen durch die diskursive

kompositorische Realität wirkungsvoll unterlaufen werden.

Das dritte Segment des Bandes eröffnet Henry Hopes Studie zu den sprachlich-musikalischen Schlüssen der Spruchdichtungen von Hermann Damen aus dem Jenaer Liederbuch. Sie zeigt, dass die bislang zu wenig beachteten Schlussbildungen der weltlichen Einstimmigkeit zum charakteristischen, identitätsstiftenden Muster der poetisch-musikalischen „Töne“ wesentlich beitragen. Joachim Kremer versucht in seinem Beitrag den „blinden Fleck“ der „Amen“-Vertonungen im 15. Jahrhundert zu erhellen und leistet hier mehr als nur Vorarbeit. Ausgewählte Mess-Sätze von Ciconia, Dufay und Ockeghem zeigen eine Perspektivenvielfalt, die sich jedoch vorerst noch nicht zu einem schlüssigen Gesamtbild fügt. Anselm Gerhard und Ursula Kramer lenken den Blick auf die Oper. Gerhard zeigt die verschiedenen Formen des „lieto fine“, seine dramaturgische Begründung und Ausgestaltung, er richtet aber auch die Aufmerksamkeit auf die Sonderstellung des tragischen Endes und die ambivalente Haltung der Musik ihm gegenüber bis weit in das 19. Jahrhundert hinein. Kramer widmet ihre Ausführungen eben diesem tragischen Schluss in der deutschen Oper, vornehmlich in Mannheim. Die musikalischen Umsetzungen erweisen sich eher als gewagte Experimente („Dekonstruktionen der etablierten Formen eines echten Schließens“) denn als zukunftsweisende Modelle. Bernd Sponheuers Aufsatz entwirft eine Typologie sinfonischer Finalmodelle zwischen Beethoven und Mahler: Im Zentrum steht das Kulminationsfinale, ihm gegenüber tritt der ältere Typ des leichteren Finales. An die Seite des gesteigerten Endes trat erst spät als Variante der leise, verdämmernde Schluss. In seiner zweiten Studie dieses Sammelbandes vergleicht Florian Kraemer zwei Klavierstücke Robert Schumanns, die nicht nur in ihren Titeln aufeinander bezogen sind: das „Ende vom Lied“ aus op. 12 und das „Lied ohne

Ende“ aus op. 124. Er interpretiert sie als Sinnbilder romantischer Zeiterfahrung und durch den Begriff „Langeweile“ artikulierte, positiv erfahrene „Entgrenzung des Augenblicks“. Zwei scheinbar paradox gegensätzlichen Beispielen kompositorischer Finalität widmet sich Arne Stollberg: den beiden alternativen Schlüssen von Liszts *Dante-Symphonie* und dem Coda-Finale aus Dvořáks *Symphonie Aus der Neuen Welt*. In beiden Fällen handelt es sich um transzendente Schlusswirkungen. Während sich Liszt mit seiner Vergegenwärtigung der Himmelsleiter an eine Grenze musikalischer Darstellbarkeit herantastete, schuf Dvořák eine Fortissimo-Apotheose, die in ihrem eigenen Verlöschen gipfelt.

Die drei Beiträge des abschließenden Kapitels führen zur Musik des 20. Jahrhunderts und über diese hinaus. Matthias Tischer zeigt, dass Komponisten wie Schostakowitsch, Eisler und Dessau sich in ganz unterschiedlich kritischer Weise mit dem von der Doktrin des sozialistischen Realismus geforderten „positiven“ Schluss auseinandersetzen; am Ende von Werken lassen sich Distanz und Nähe zur proklamierten Ästhetik besonders gut ablesen. Stefan Keym verdeutlicht in seinem Beitrag, dass drei in ihrer Grundkonzeption sehr unterschiedliche Werke des Musiktheaters nach 1945 von Nono, Stockhausen und Rihm in der „introvertierten Emotionalität“ ihrer Schlüsse verblüffende Parallelen aufweisen; ein Konzept, das das Ende nicht ohne Bezugnahme auf traditionelle Formen äußerlich zurück- und herausnimmt. Nina Noeske schließlich widmet sich zum guten Ende ironischen Schlüssen als Merkmal der (Post-)Moderne. Ein Blick auf Werke von Stockhausen, Ligeti, Goldmann und Bredemeyer zeigt, dass Ironie mitunter spekulativ bleibt und die oft verschlüsselte Botschaft immer der Gefahr unterliegt, missverstanden zu werden.

Der vorliegende Sammelband über musikalische Schlussgestaltung ist eine lohnende, höchst anregende Lektüre: Hier

wird eine Grundbedingung, der Musik und Musikmachen unterworfen sind, uneingeschränkt und umfassend erhellt, werden Denk- und Theoriemodelle lehrreich miteinander in Beziehung gesetzt und Kompositionen und Musikausübung auf ihr normatives und kreatives Potential überprüft. Die sinnstiftenden, übergeordneten Sichtweisen auf unterschiedlichste klangliche Ereignisse und Konzepte lesen sich nicht zuletzt aufgrund der Disparität der Ansätze und Zugänge erfrischend. Am Ende „alle Fragen offen“? Für die Fortsetzung und Erweiterung eines intensiven und inspirierten Diskurses über musikalische Schlussbildungen sind mit diesem Buch die besten Voraussetzungen geschaffen.

(Mai 2020)

Klaus Aringer

UTE JUNG-KAISER: Das ideale Musikerporträt. Von Luther bis Schönberg. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 528 S., Abb.

„All art is at once surface and symbol“, ist in dem Vorwort zu Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* zu lesen. Würde man der Aussage zustimmen, könnte sich die Frage stellen, ob ein ideales Artefakt, beispielsweise ein Musikerporträt, überhaupt existieren kann. Denn was wäre etwa unter einem idealen Symbol zu verstehen? Ute Jung-Kaiser würde jedoch die erste Frage bejahen, wovon ihre hier zu besprechende Publikation zeugt.

Das Buch besteht aus einem kurzen Vorwort, einem einleitenden Kapitel, dem Hauptteil, einem Nachwort und besitzt ein Personen- und Werkregister. Es enthält 380 Illustrationen, darunter auch selten zu sehende Abbildungen von Monumenten, Büsten, Holzschnitten, Radierungen, Medaillen, Gemälden, Zeichnungen, Photographien, Totenmasken, Kunstpostkarten und Computerbildern aus den letzten drei

Jahrtausenden (teilweise aus dem Privatbesitz der Autorin). Im Vorwort stellt die Verfasserin ihre Hauptthese auf: Je besser es den Porträtistinnen und Porträtisten gelungen sei, die wesentlichen Züge der Komponistenpersönlichkeiten „*idealiter* und *in concreto*, als Mensch und als Künstler“ (S. 9) zu verwirklichen, desto höheren ästhetischen Wert habe das Ergebnis.

Die Hauptprinzipien der „empirisch-induktiven“ Methode der Studie werden in den vier Unterkapiteln der Einleitung („Rahmenbedingungen“) ausgeführt und begründet. Im ersten davon, „Kriterien optimaler Porträtgestaltung“, geht die Autorin auf Möglichkeiten und Grenzen von verbaler und visueller künstlerischer Personendarstellung ein und analysiert in diesem Zusammenhang beispielsweise Aussagen von Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, William Shakespeare, Cervantes, Friedrich W. J. Schelling, dem Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich oder der Porträtphotographin Sarah Kent. Als wichtigste Qualitätskriterien eines ästhetisch überzeugenden Bildnisses nennt Jung-Kaiser in Anlehnung an Theorien Ernst Cassirers „Teilhaftigkeit, Gegenwärtigkeit, Symbolhaftigkeit und Totalität“ („Überlegungen zum methodischen Procedere“, S. 26). Im weiteren Verlauf der Einleitung wird das hypothetische Orpheus-Bildnis als Prototyp des gelungenen Porträts eines realen Musikers gesehen. Die Verfasserin ist überzeugt, dass die ästhetisch wertvollsten von den letzteren nicht nur als photographische Abbildungen des Äußeren, sondern ebenfalls als „Idealporträts“ definierbar sind.

Im Mittelpunkt des Hauptkapitels „Musikerporträts von Cranach bis Beckmann“ stehen 26 weltberühmte Persönlichkeiten, vor allem aus dem deutschsprachigen Raum: Martin Luther, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Franz Schubert,

Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert und Clara Schumann (ihnen ist ein gemeinsames Kapitel gewidmet), Richard Wagner, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Max Reger, Paul Hindemith und Arnold Schönberg. Die Protagonisten der restlichen sechs Kapitel sind Jean-Baptiste Lully, Niccolò Paganini, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Giuseppe Verdi und Maurice Ravel. Um auf dem Weg des Verstehens und der Bewertung der ikonographischen Quellen möglichst weit zu kommen, seien, so Jung-Kaiser, verschiedene Kontextualisierungsprozesse notwendig: biographische, (musik-)ästhetische, interpretatorische, zeitliche, kulturelle etc. So werden acht Porträts von Jean-Baptiste Lully einerseits anhand der Besonderheiten der künstlerischen Ideale des Barocks und andererseits der charakteristischen Merkmale der Biographie des „Musikers der Sonne“ analysiert. Dreizehn Abbildungen aus den Jahren 1830 bis 1989 sind in dem Mendelssohn-Kapitel zu sehen, darunter seine Bleistiftzeichnung „Thomasschule und -kirche zu Leipzig“ oder der Scherenschnitt von Adele Schopenhauer „Goethes Stammbuchverse für Felix“; mehrere andere ikonographische Quellen werden zudem erwähnt. Die Autorin hebt bemerkenswerte Unterschiede in der visuellen Darstellung des Komponisten hervor und ist der Meinung, dass August Weger (Stahlstich, 1872) und Wilhelm Hensel (Totenbildnis, um 1847) die Essenz der menschlichen und ästhetischen Ideale Mendelssohns am überzeugendsten ausdrücken konnten. Im letzten Absatz des Chopin-Kapitels resümiert Jung-Kaiser, dass Luigi Rubio in seinem Bildnis (um 1843) zwar einem „idealen Porträt“ am nächsten komme, doch müsste es durch Chopins Musik und durch literarische Rezeptionszeugnisse von Heinrich Heine, Hermann Hesse, Marcel Proust oder Gottfried Benn ergänzt werden.

Ein idealer Porträtist sei Paul Hindemith in dem Selbstporträt (1950) gewesen. Neben den anderen visuellen Quellen sind in dem

Kapitel beeindruckende Zeugnisse seiner vielfältigen Begabung aus dem Bereich der bildenden Kunst zu finden: von einer Zeichnung aus dem Skizzenbuch von 1920, die einen hingestreckten Leichnam zeigt, bis zu der liebe- und humorvollen Ausmalung seines „Komponierhäuschens“ zum Anlass des 30. Hochzeitstages (1954).

Im Nachwort („Spurensicherung – Versuch eines Resümees“) plädiert Jung-Kaiser für einen stärkeren Einbezug der ikonographischen Zeugnisse in musikwissenschaftliche Studien, u. a. in die Biographik, und reflektiert anhand der in der Publikation analysierten Quellen Beispiele von „Verfremdungsmechanismen wie Maskierung, Selbststilisierung, Verklärung, Romantisierung, Mythisierung, Typisierung und ‚Image-Bildung“ (S. 501). In den letzten Zeilen des Buches wird die Ausgangsthese nochmals bestätigt: „Das ideale Musikerbildnis reflektiert wie ein Brennspiegel Teilmomente des orphischen Wirkens und Könnens. Es gelingt ihm, den Künstler angemessen zu deuten, eine Balance herzustellen zwischen Außen- und Innenbildnis und die ‚Geistseele‘ des Dargestellten durchscheinen zu lassen“ (S. 512).

Das ideale Musikerporträt verfügt im Vergleich einerseits mit Studienbüchern oder Nachschlagewerken (siehe etwa *Komponisten-Porträts: Bilder und Daten* von Elisabeth Schmierer, 2003) andererseits mit Abhandlungen zur Ikonographie einzelner Komponisten über ein eigenes Profil und kann sowohl für die Forschung als auch für die Lehre einen großen Wert haben. Die Publikation zeigt außerdem, dass sich ähnliche Veröffentlichungen zu anderen Musikerinnen und Musikern lohnen würden. Denkbar wäre etwa, der Frage nachzugehen, warum bestimmte visuelle Quellen (wie das Musorgskij-Porträt Il'ja Repins) in den internationalen Kanon eingegangen sind und welche Folgen dies auf die Musikforschung und Musikpraxis hatte bzw. aktuell noch hat.

Nicht weniger faszinierend als die in visueller Form dargestellten Sichtweisen auf die Propagandisten der Studie ist es, die Argumentation von Ute Jung-Kaiser zu verfolgen, die durch ihre Forschungsergebnisse nicht nur die anfangs zitierte Aussage Oscar Wildes belegt, sondern durch die auch bestätigt wird, dass der „auf eigene Gefahr“ zu gehende Weg unter die Oberfläche der Artefakte und auf dieselbe Art und Weise geschehende „Deutung der Symbole“ (vgl.: „Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril“) durchaus von Erfolg gekrönt sein kann.

(Mai 2020)

Anna Fortunova

HELEN HAHMANN: Wir singen nicht, wir sind die Jodler. Ethnologische Perspektiven auf das Jodeln im Harz. Münster u. a.: Waxmann 2018. 187 S., Abb. (Internationale Hochschulschriften. Band 647.)

Dass es eine eigene Jodel-Tradition in Mitteleuropa gibt, ist außerhalb der Harzregion so gut wie unbekannt. Dennoch ist das Jodeln im Harz mindestens so alt wie die berühmteren Jodelstile aus dem deutschen Alpenvorland, aus Südtirol und Österreich und aus der Schweiz, mit denen es unmittelbar jedoch nichts zu tun hat. Das Jodeln im Harz steht für sich, ist Tradition und gelebtes Erbe zugleich und wird jedes Jahr in Wettbewerben und bei Feierlichkeiten in unterschiedlichen Ortschaften im Harz zu Gehör gebracht. Helen Hahmann hat dieses Phänomen über mehrere Jahre erforscht und schließlich darüber an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2015 promoviert.

Ein bestimmter Vorrang, den diese Publikation der ethnologischen Perspektive einräumt, wird schon im Titel ersichtlich, denn nicht um Gesang geht es, sondern um das Jodeln, und das ist den Protagonisten

dieser Musiktradition zufolge nicht mit Singen gleichzusetzen. Helen Hahmann sucht in ihrer Arbeit wesentlich das Andersartige des Harzer Jodelns zu ermitteln. Gerade der naheliegende Vergleich mit dem alpenländischen Jodler zeigt am Ende, wie eigenständig die Praxis im Harz ist. Die Gegensätze lassen sich deutlich in der Geschichte beider Traditionen erkennen. Anders als z. B. der Jodler aus Tirol, ist der Harzer Jodler nie zum klingenden Synonym einer touristisch aufgeladenen Landschaft geworden, noch sind seine Träger als werbende „Botschafter“ ihrer Heimatregion auf Reisen ins Ausland geschickt worden. Deutliche Unterschiede kommen aber auch in der Vortragsart und im Repertoire zum Ausdruck. Diese werden von Helen Hahmann mittels musikalischer Analysen und der Untersuchung der jeweiligen Vortragstechnik des Jodelns im Harz ermittelt.

Trotz aller Eigenständigkeit und Spezifik scheint der Harzer Jodler mit anderen Jodeltraditionen mindestens zweierlei gemein zu haben: Er drückt die Naturverbundenheit seiner Praktizierenden aus, und er steht in einem innigen Verhältnis zu einer Reihe weiterer kultureller Praktiken der Region, die gemeinsam eine regional-ländliche Heimatvorstellung unterstreichen. Diese Harzspezifische Identifikation ist trotz der jüngsten Geschichte der politischen Teilung der Region erhalten geblieben. Jodel-Wettstreite und entsprechende sogenannte Folkloreveranstaltungen gab es durchgehend auf beiden Seiten der innerdeutschen Grenze, die den Harz über 40 Jahre lang unterteilte: der Oberharz in Niedersachsen, der Hochharz mit seiner höchsten Erhebung, dem Brocken, in Sachsen-Anhalt und der Südharz in Thüringen.

Die Harzregion ist für die Vielfalt im lokalen Kulturausdruck geradezu prädestiniert. Als ein Rückzugsgebiet in der Mitte Deutschlands, war der Harz wirtschaftlich vom Untertagebau und der Forstwirtschaft, später vom Hüttenwesen bestimmt. Zu-

gleich erlangte das deutsche Mittelgebirge mit seinen Buchen- und Fichtenmischwäldern ab Mitte des 19. Jahrhunderts große Beliebtheit bei ersten wanderlustigen Besuchern aus anderen Regionen und den urbanen Zentren. Die deutschen Romantiker erkannten hier eine bedeutende heimische „Sehnsuchtslandschaft.“ Auch Goethe hat sie beschrieben.

Kaum anderswo in Deutschland lassen sich unterschiedliche Traditionen in so enger Verbundenheit zueinander beobachten wie im Harz. Dafür stehen die Harzer Pfingstfeuer und Pfingstwürste, das Finkenmanöver, d. h. der Gesangswettbewerb von Singvögeln im Hochharz, der Bau und das Spiel auf der Harzer Zither, das repräsentative Holzhacken und das Peitschenklappen, oder die Trachtengruppen. Musikalisch fasziniert zudem die heute noch praktizierte Spieltechnik der Birkenblattbläser. All das und weitere kulturelle Besonderheiten sind immer auch mit dem Harzer Jodler aufs Engste im Jahresfestkalender verknüpft. Für Helen Hahmann stellt dieses Ganze ein Bündel regional-kultureller Ausdrucksformen dar, die zusammengenommen erst die Komplexität in der Vielfalt der lokalen Harzkultur ausmacht. Helen Hahmann bemüht dafür den alten volkskundlichen Fachbegriff „Brauchtum“, den sie wie folgt neu umreißt: „Brauchtum bezeichnet sämtliche Handlungen, die kollektiv von der Bezugsgemeinschaft ausgeführt werden können und einen kulturhistorischen Bezug zur Region zulassen. [...] ein Konzept, in dem verschiedene regional-kulturelle Praktiken gebündelt werden.“ (S. 73). In ihren Schlussbetrachtungen greift die Autorin den Begriff erneut auf und betont, dass bei den behandelten Praktiken „Inhalte weitergegeben werden, die schon die zurückliegenden Generationen geschätzt und aufrechterhalten haben“ (S. 172). Mit dieser Feststellung bewegt sich Helen Hahmann bereits in der neueren, auf die UNESCO-Konvention von 2003 zurückgehenden Definition für „im-

materielles Kulturerbe,“ ohne jedoch darauf einzugehen.

Die Ergebnisse der Forschung von Helen Hahmann weitergedacht, erscheint die Idee von Musik als ein immaterielles Kulturerbe besonders hilfreich, um den Blick auf einen größeren Kontext im Harz zu richten. So treten in Verbindung mit dem Harzer Sängewettstreit der Finken, dem „Finkenmanöver“, regelmäßig sogenannte Trachten- oder Folkloregruppen auf, die lokale Volkslieder und auch den Harzer Jodler präsentieren. Weiterhin interessant ist hierbei, dass es einen deutlichen Zusammenhang der Terminologie der Jodler und jener im Gesangswettstreit der kleinen Singvögel gibt. Die sogenannten „Jodlerschläge“ im Naturjodel, die als klanglich erzeugte Silben in bestimmten wiederholten Folgen ertönen (S. 138), lassen sich ganz analog in den ebenfalls von einer Fachjury bewerteten Vogelgesängen, den „Finkenschlägen“ erkennen. So ist auch der von den Jodlern auf Quintsprüngen basierte „Harzer Roller“ ein mensch- wie vogelgemachtes Klanggebilde, das gehört, erkannt und von Kennern bewertet wird. Wo lässt sich das Zusammenspiel von Natur und Kultur besser erkennen als hier in dieser systematisch angelegten Betrachtung der Harzkultur? Im Harz lebt also ein ästhetisch bedeutsames anthropologisches Grundprinzip musikalischer Perception, das hier exemplarisch zurückverfolgt werden kann. Die womöglich der Natur abgelauteten und auf sie abgestimmten Verläufe der erklingenden Silben im sogenannten Naturjodler werden von der Autorin transkribiert und analysiert (ab S. 137).

Helen Hahmanns Buch füllt eine schon lange klaffende Lücke in der deutschen Musikforschung, besser, in der Erforschung von Musik, die in Deutschland erklingt. Ihr ist mit dieser Arbeit ein Kapitel deutsch-deutscher Musikgeschichte gelungen, die am Ende deutlich macht, dass sich regional-kulturelle Grenzen nicht grundsätzlich politisch durchsetzen lassen. Eine gemeinsame

Harzer Identität hat die vierzig Jahre Mauer immer wieder bis zu einem gewissen Grad zu ignorieren vermocht, sie wurde mit regelmäßigen Veranstaltungen auf beiden Seiten der Grenze aufrecht und lebendig erhalten. Das Buch bemüht verschiedene Betrachtungen und theoretische Herangehensweisen, um das Thema zu fassen. Besonders gelungen ist die Balance zwischen der Auswertung historischer Schriftbelege zur Praxis des Jodelns, den wiedergegebenen Zeugnissen der befragten Protagonisten und Liebhaber des Jodelgeschehens im Harz sowie den präzisen und klar positionierten Erkenntnissen von Helen Hahmann. Alles zusammen, ist das Buch zweifellos ein Meilenstein für die Erforschung der Harzkultur, ein grundlegender Beitrag zum immateriellen Kulturerbe in Deutschland und eine willkommene Bereicherung der Musikforschung hierzulande.

(Mai 2020)

Tiago de Oliveira Pinto

NOTENEDITIONEN

PYOTR IL'ICH TCHAIKOVSKY: *Complete Works, Academic Edition. Series III: Concertos and Concert Pieces. Volume 5: Concerto for Violin and Orchestra D major op. 35. 1878. Full Score. Hrsg. von P. E. VAJDMAN (†) und A. G. AJNBINDER. Chelyabinsk: Music Production International / Mainz: Schott Music 2019. LXXXIV, 191 S.*

PYOTR IL'ICH TCHAIKOVSKY: *Complete Works, Academic Edition. Series III: Concertos and Concert Pieces. Volume 6: Concerto for Violin and Orchestra D major op. 35. 1878. Arrangement for violin and piano. Hrsg. von P. E. VAJDMAN (†) und A. G. AJNBINDER. Chelyabinsk: Music Production International / Mainz: Schott Music 2019. XL, 165 S.*

Die Geschichte der Gesamtausgabe der Werke Peter Tschaikowskij ist zugegebenermaßen unübersichtlich: Zwar reichen die Bemühungen um das Œuvre schon weit ins frühe 19. Jahrhundert zurück, aber eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke ist bislang noch ein Desiderat geblieben. Die Gründe für diesen Umstand liegen nur bedingt in der Fülle an Material, dessen Provenienz nicht immer klar ist: Die 107 Bände umfassende sowjetische Ausgabe der Gesammelten Werke Tschaikowskij (*Полное собрание сочинений*) erschien zwischen 1940 und 1990 – allerdings ohne detaillierte kritische Berichte und unter nicht unerheblichen Auslassungen von Kompositionen und Tilgungen in Briefen des Komponisten, die Homosexualität oder Krankheitssymptome thematisierten. Die Notenbände erschienen ab 1970 auch bei Kalmus in den USA. Nach den bis 1993 zurückreichenden Versuchen von Schott Music, gemeinsam mit russischen Partnern eine kritische Gesamtausgabe zu realisieren, die auch internationalen Standards genügt, legt jetzt der russische Verlag Music Production International gemeinsam mit Schott die ersten Bände einer zunächst auf insgesamt 120 Notenbände angelegten Akademischen Gesamtausgabe vor, betitelt mit „Complete Works. Academic Edition“ – ideell und wirtschaftlich unterstützt von der russischen Regierung auf der Basis einer deutsch-russischen Kooperationsvereinbarung und herausgegeben von staatlichen russischen Stellen wie dem Moskauer Staatlichen Institut für Kunst und dem in Klin ansässigen Tschaikowsj-Museum. Ihre Herausgeber/innen verstehen die Ausgabe selbst als legitime Nachfolgerin der Vorgängereditionen (vgl. S. XVIII–XIX bzw. LXVI).

Zu den ersten Bänden gehört die Auseinandersetzung mit dem Violinkonzert op. 35, einem der meistgespielten Vertreter dieser Gattung. Dabei ist – trotz der insgesamt günstigen Quellenlage – die Editionsfrage auch dieser Komposition problematisch:

Der Komponist publizierte das Werk unmittelbar nach der Entstehung im Frühjahr 1878 im eigenen Arrangement für Soloinstrument und Klavier, hier als Band 6 der Edition. Die Ausgabe der Orchesterstimmen erfolgte im Jahr 1879, die Uraufführung ließ aber noch auf sich warten: Der Grund für die Verzögerung waren die Vorbehalte des ursprünglichen Widmungsträgers Leopold Auer gegenüber den technischen Herausforderungen des Soloparts. Bereits 1879 hatte allerdings Leopold Damrosch die Fassung für Violine und Klavier in New York zur Aufführung gebracht. Die eigentliche Uraufführung spielte dann Adolf Brodskij – der spätere Widmungsträger – erst im Herbst 1881 in Wien.

Die Konzeptionen Tschaikowskij sind ebenso wenig erhalten wie der Autograph des Klavierauszugs, überliefert ist aber eine teilautographe Partitur, die als Druckvorlage für die Erstausgabe bei Jurgenson in Moskau diente. Die Ausgabe, die Polina Vaidman (†) und Ada Aynbinder im Rahmen der „Academic Edition“ 2019 vorgelegt haben, orientiert sich in erster Linie an diesem Material als auch an der Auflage von 1888 sowie den zeitgenössischen Kopien aus dem unmittelbaren Umfeld Tschaikowskij. Dass trotz der problematischen Editionsfrage weder die Ausgabe des Konzerts, die 1949 von Valentina Rachkovskaya als Band 30A der sowjetischen Gesamtausgabe vorgelegt wurde, noch die Ausgabe der Klavierbearbeitung durch Nikolay Shemanin von 1946 (Band 55A) im Vorwort oder im Kritischen Bericht Erwähnung findet, verwundert. Die Herausgeberinnen weisen neben der Bearbeitung von Kreisler allein auf die praktischen Ausgaben des 20. Jahrhunderts hin (vor allem auf die 1947 entstandene Ausgabe von Mostras und Oistrakh, die auf der Erstausgabe des Klavierauszugs von 1878 basiert); die in Deutschland sehr verbreitete Ausgabe, die um 1930 bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, bleibt ebenfalls unerwähnt.

Dass hingegen die Partitur mit den Eintragungen Willem Mengelbergs der Edition zugrunde gelegt wird, bewirkt zwar sehr eindrucksvolle Abbildungen im Vorwort (so auf S. XLIX), ist aber editorisch undurchsichtig bis überflüssig. Von besonderer Bedeutung für die Entstehung des Konzerts, aber auch für diese Edition ist hingegen der Einfluss des Geigers Iosif Kotek, Schüler von Tschai-kowskij und wichtiger Gesprächspartner im Entstehungsprozess; dessen Schrift ist nachweisbar für den Solopart in der erhaltenen teilautographen Partitur – und diese ist von großer Bedeutung für die Edition, die ihrerseits versucht, möglichst nachvollziehbar die vielfach tradierten Übertragungsfehler seit der Erstaussgabe zu korrigieren.

Auffällig – für die Arbeitsweise des Komponisten aber typisch – ist die Fülle an fehlenden dynamischen Hinweisen, die hier harmonisiert worden sind. Die Korrekturen der Herausgeberinnen gegenüber dem Erstdruck betreffen eine bemerkenswerte Fülle an Details vor allem in Figurationen der Solovioline, für die vor allem die autographen Notizen Koteks als auch die Abschriften Brodskijs herangezogen worden sind; da diese Materialien offensichtlich auch bei der Erstellung der sowjetischen Ausgabe von 1940 vorlagen, bieten diese Details nur selten Überraschungen – werden hier aber endlich ausführlich dokumentiert. Gleichwohl birgt die Edition gerade in Hinsicht auf die virtuoson Passagen Neuigkeiten – vor allem im Kopfsatz (etwa T. 116 oder in der Kadenz T. 212 oder in T. 319). Trotz der jetzt im Kritischen Bericht nachvollziehbar differenzierten Sordino-Regelung in der Canzonetta fehlt in Takt 38 immer noch eine Angabe in der Solo-Violine. Entlarvend wirkt der unkommentiert bleibende Fingersatz in Takt 473, der weder im Erstdruck noch im Autograph auftaucht, sehr wohl aber in der Vorgängerausgabe von 1940 und ihren Nachfolgern.

Die Einführung der Herausgeberinnen im Vorwort ist sehr informativ und kundig;

vor allem die Kontextualisierung des Konzerts innerhalb einer spezifisch (ost-)europäischen Gattungsgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist von großem Nutzen für die Einschätzung der Komposition. Etwas überraschend sind angesichts des hohen Standards dieser Edition sowohl die Druckfehler in der englischsprachigen Fassung als auch die schwankende Druckqualität.

(Mai 2020)

Birger Petersen

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Cœuvres instrumentales complètes. Série III: Musique de chambre. Volume 1: Quatuors et quintette à cordes.* Hrsg. von Fabien GUILL-OUX. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. CV, 152 S. (*Musica Gallica.*)

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Cœuvres instrumentales complètes. Série I: Cœuvres symphoniques. Volume 4: Poèmes symphoniques. Le Rouet d'Omphale, op. 13 (R 169). Phaëton, op. 39 (R 170). Danse macabre, op. 40 (R 171). La Jeunesse d'Hercule, op. 50 (R 172).* Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXXIV, 260 S.

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Symphonie Nr. 3 c-Moll op. 78.* Hrsg. von Michael STEGEMANN. *Urtext aus Camille Saint-Saëns – Cœuvres instrumentales complètes.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017, 2019. XII, 190 S.

Mit den hier anzuzeigenden Bänden wird die neue kritische Gesamtausgabe der Instrumentalmusik von Camille Saint-Saëns fortgesetzt, die mit der mustergültigen Edition der *Orgelsymphonie* (vgl. *Die Musikforschung* 2/2018, S. 205f.) so vielversprechend begonnen hat. Zugleich ist es erkennbares Anliegen des Verlags, die neu herausgebrachten Notentexte sogleich für die Praxis nutzbar zu machen und ihnen auf diesem Wege weitere Verbreitung zu ermöglichen.

Beleg dafür ist u. a. die Taschenpartitur der *Orgelsymphonie*, die hier nur kurz angezeigt sei: Der Notentext entspricht dem des Gesamtausgaben-Bandes, das Druckbild ist auch bei Partiturseiten von mehr als 20 Notensystemen von tolerabler Größe, die Fertigung im Ganzen tadellos. Im dreisprachigen Vorwort erörtert der Herausgeber Michael Stegemann vor allem Interpretationsfragen, die den Praktiker erfahrungsgemäß am meisten interessieren. Auch der moderate Preis ist eine angenehme Überraschung; er erfreut vor allem den deutschen Nutzer, der sich noch gut daran erinnert, wie teuer Noten von Saint-Saëns in früheren Ausgaben gewesen sind.

Der Band mit den zwei Streichquartetten, ergänzt durch ein Arrangement des Adagios aus der zweiten Symphonie für Streichquintett, eröffnet die Serie III der Ausgabe, die Kammermusik, und mit dem Band 4, der die Symphonischen Dichtungen enthält, wird die Serie I der Symphonischen Werke fortgesetzt.

Um es gleich zu sagen: Der Gesamteindruck, den beide Editionen hinterlassen, ist erneut sehr gut. Dies darf deswegen vorweggeschickt werden, damit die wenigen kritischen Anmerkungen am Schluss dieser Besprechung richtig eingeordnet werden: Gerade zu Beginn einer neuen Werkausgabe sind redaktionelle Änderungen kleineren Ausmaßes noch möglich, etwa um dem Projekt noch stärkere Einheitlichkeit zu verleihen. Dazu können die Anmerkungen dienen.

Zunächst aber zu den beiden absoluten Pluspunkten des Streichquartett-Bandes: dem ausführlichen Vorwort und dem wirklich ausgezeichneten Stichbild der Partitur. Wie schon bei der *Orgelsymphonie*, so bietet das dreisprachige Vorwort auch hier weit mehr als nur eine Einführung in die Werke und ihre Edition. Der Herausgeber des Bandes, Fabien Guilloux, stellt dem Notentext eine ausführliche wissenschaftliche Einleitung von 28 Seiten (zweispaltig)

mit mehr als 300 Fußnoten voran, die zur Einordnung der Werke in ihrer Zeit unverzichtbar ist. Sie ist glänzend geschrieben und beleuchtet, weit darüber hinausgehend, ein wesentliches, in Deutschland immer noch nicht sonderlich gut bekanntes Kapitel der französischen Musikgeschichte. Wer künftig etwa zur Geschichte der Instrumentalmusik in Frankreich um 1900 arbeitet, kann an dem hier präsentierten Einleitungstext nicht vorbeigehen.

Der Benutzer der eigentlichen Notenausgabe hat dann ganz besondere Freude am bemerkenswert großen und wunderbar ebenmäßigen Partiturbild. Natürlich ist es deutlich leichter, einen Quartettsatz mit durchgehend nur vier Systemen halbwegs unfallfrei in eine schöne Ausgabe zu verwandeln als eine komplexe Orchesterpartitur, aber was hier präsentiert wird, ist doch außergewöhnlich; andernorts wird so etwas als Partiturausgabe im Großdruck eigens beworben. Und wie es sich für eine kritische Ausgabe gehört, findet sich das *Interlude et Final* des zweiten Quartetts im Anhang vollständig in einer früheren, deutlich kürzeren Werkfassung abgedruckt. Der eigentliche kritische Apparat (Quellenbeschreibungen und Anmerkungen zur Textkritik) ist nur französisch gehalten, was für den Fachmann mit Erfahrung im Umgang mit Gesamtausgaben – auch wenn er die Sprache nicht perfekt beherrscht – kein großes Problem darstellen dürfte, da er weiß, was ihn erwartet und er sich in die Spezialterminologie schnell eingelese hat.

Der von Hugh Macdonald herausgegebene Band mit den Symphonischen Dichtungen, der als zweifellos populärstes Werk *Danse macabre* enthält, hat mit nur gut sieben (wiederum zweispaltigen) Seiten ein deutlich kürzeres Vorwort, das freilich ergänzt wird durch einen Beitrag von Michael Stegemann zur frühen Rezeptionsgeschichte der Werke. Besonders erhellend sind hier die auf S. LVII wiedergegebenen Angaben zu den Auflagen der verschiedenen Partituren

der vier Werke (*Danse macabre* sticht auch hier klar heraus). In den Quellenbeschreibungen am Ende des Bandes findet man weitere Angaben zu dieser für die Verbreitung der Werke eminent wichtigen Größe.

Die Verteilung der Noten, Systeme und Akkoladen auf die einzelnen Partiturseiten ist in diesem Band natürlich komplizierter als bei den Quartetten; neben einzelnen Seiten mit 13 Notensystemen finden sich solche mit 25. Innerhalb ein und desselben Werkes aber bleibt das Notenbild in sich stimmig und homogen; manche besondere Schwierigkeit, etwa der wiederholte Wechsel zwischen einer und zwei Akkoladen bei *La Jeunesse d'Hercule* (etwa S. 178–188), ist sicher und souverän bewältigt.

Ausgesprochen sonderbar ist freilich, dass der Kritische Bericht in diesem Band allein in englischer Sprache wiedergegeben ist. Ist hier die Übersetzung schlicht vergessen worden? Natürlich macht es für den Benutzer keinen großen Unterschied, in welcher – gängigen – Sprache er die Anmerkungen zur Textkritik studiert, dennoch sollte eine kritische Werkausgabe hier natürlich einheitlich verfahren und nicht von Band zu Band die Sprache wechseln. Apropos Sprache: Die deutsche Übersetzung des Vorworts ist hier leider oft hölzern, ja unzureichend, was vor allem von der weitverbreiteten Unsitte herrührt, spezifische Termini aus dem – hier englischsprachigen – Original 1:1 ins Deutsche zu übertragen. So ist mit Blick auf Liszts *Après une lecture du Dante* von „deskriptiven Klavierstücken“ die Rede (S. XLIII), im weiteren Verlauf begegnet man gar dem Verb „programmieren“, wenn „aufs Programm setzen“ gemeint ist. Hier hätte der Verlag vor Drucklegung unbedingt eine weitere Blindkorrektur lesen lassen sollen.

Ein weites Feld sind Herausgeberzusätze im Notentext. Da diese in beiden Bänden natürlich stets eigens als solche gekennzeichnet sind, erübrigt sich Kritik daran von vornherein. Dennoch wünschte man

sich nicht selten, die Herausgeber wären hier sparsamer verfahren, namentlich im ersten Satz des zweiten Quartetts (T. 101f., 176f. und 247f.: jeweils Akzente in allen vier Stimmen nach T. 59f.), aber auch im zweiten (T. 40, Cello, der ergänzte Akzent in der zweiten Takthälfte ‚beißt‘ sich mit der Diminuendo-Vorschrift), und im dritten Satz wäre vielleicht zu raten gewesen, keine einzige Cantabile-Beischrift zu ergänzen – oder das diesbezügliche Vorgehen genauer zu begründen. Was das „strikte Minimum“ (S. XCVII) an Herausgeberzusätzen ist, auf das sich die Ausgabe ausdrücklich beschränken möchte, darüber sollten die Verantwortlichen wohl noch einmal sprechen und dabei bedenken, dass letztlich jedes diakritische Zeichen das Auge zusätzlich belastet und manche Ergänzung eher den praktischen (Stimmen-)Ausgaben vorbehalten sein sollte. Eigentliche Schönheitsfehler im Notentext sind ausgesprochen selten: In *Danse macabre*, T. 237, kollidieren in den Kontrabässen die Viertelpausen mit den darüber notierten Achteln. In der Paukenstimme sind wiederholte Trillerzeichen bei Seitenwechsel mal ergänzt, mal nicht. In *La Jeunesse d'Hercule*, T. 413f., ist die „à 2“-Bezeichnung der Hörner und Trompeten missverständlich, beim Sekundvorhalt in den Holzbläsern (T. 412 und 416) stehen die Noten sehr dicht beieinander. Im Übrigen aber scheinen die langlebigen Kinderkrankheiten des Computer-Notensatzes inzwischen fast vollständig besiegt.

Für den Kritischen Bericht sei die Empfehlung ausgesprochen, die maßgeblichen getroffenen Entscheidungen zur Textkritik noch deutlicher herauszustellen und eindeutiger (gern auch ausführlicher!) zu begründen, was warum als Editionsgrundlage gewählt wurde. Wenn es beispielsweise bei der Edition von *Le Rouet d'Omphale* zu Beginn der „Critical notes“ heißt, Quelle P-e1 sei „full of errors“, dann verwundert es, dass diese offenbar so verderbte Quelle in den nachfolgenden Anmerkungen zur Textkritik

tik so beharrlich mitgeschleppt wird. Viele typische Kleinigkeiten – etwa zu Artikulation, Phrasierung oder Dynamik, ganz sicher aber der Nachweis einzelner durch Abbrivatur bezeichneter Takte – könnten jeweils vorab gebündelt abgehandelt werden, was die Lesartentabellen deutlich entlasten und damit aufwerten würde. Bei *Danse macabre* findet sich im Quellenverzeichnis auch Liszts Einrichtung für Klavier, die dann aber zur Textkonstituierung (vernünftigerweise) nicht herangezogen wird. Das Abkürzungsverzeichnis mit der wichtigen, für den deutschen Benutzer gewöhnungsbedürftigen Klärung der Oktavlagen schließlich hätte man besser an den Anfang des Kritischen Berichts setzen sollen und nicht an den Schluss.

Noch einmal: Diese kritischen Einwände haben keineswegs die Absicht, die Leistung der Bandbearbeiter und Herausgeber herabzusetzen, sondern im Gegenteil eine gute und gelungene Edition weiter zu verbessern. Die Saint-Saëns-Gesamtausgabe hat sich glänzend eingeführt. Man wünscht allen Beteiligten weiterhin eine gute Hand.

(Mai 2020)

Ulrich Bartels

Eingegangene Schriften

Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900. Hrsg. von Stefan GASCH. Wien: Hollitzer Verlag 2018. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 48.)

In bester Gesellschaft. Joseph Stielers Beethoven-Porträt und seine Geschichte. Begleitpublikation zu einer Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn. Hrsg. v. Silke BETTERMANN. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2019. 96 S., Abb. (Begleitpublikationen zu Ausstellungen des Beethoven-Hauses. Band 29.)

Claras Brief. Ausgezeichnete Einsendungen zum Schülerwettbewerb der Robert-Schu-

mann-Gesellschaft Zwickau zum Clara-Schumann-Jahr 2019. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Christoph Dohr. 42 S., Abb.

Erfahrungen mit Bach. Ein Dresdner Bach-Buch. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Bernhard HENTRICH. Köln: Verlag Dohr. 203 S., Abb., Nbsp. (Bach nach Bach. Band 3.)

Barockmusik als europäischer Brückenschlag. Festschrift für Klaus-Peter Koch. Hrsg. von Claudia BEHN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2019. 370 S., Abb., Nbsp., Tab.

SABINE FRÖHLICH: Margarete Dessoff (1874–1944). Chordirigentin auf dem Weg in die Moderne. Hofheim: Wolke Verlag 2020. 368 S., Abb.

CHRISTINA GUILLAUMIER: The operas of Sergei Prokofiev. Woolbridge: The Boydell Press 2020. 286 S., Abb., Nbsp.

MONIKA HENNEMANN: Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte, 1820–1850. Hannover: Wehrhahn Verlag 2020. 725 S., Abb., Nbsp., Tab.

Stefan Heucke. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 98 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik-Konzepte Neue Folge. Band 187.)

Hindemith – Schott. Der Briefwechsel. Hrsg. von Susanne SCHAAL-GOTTHARDT, Luitgard SCHADER und Heinz-Jürgen WINKLER. Mainz: Schott Music 2020. 4 Bde., 695, 756, 764, 258 S., Abb.

PETER HOLMAN: Before the Baton. Musical Direction and Conducting in Stuart and Georgian Britain. Wollbridge: The Boydell Press 2020. 405 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

Zwischen Identitätsbewahrung und Akkulturation: Deutsche Musikgeschichte in Übersee. Hrsg. von Christian STORCH.

- Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 349 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Inside Beethoven! Das begehbare Ensemble. Begleitpublikation zur Klanginstallation der Hochschule für Musik Detmold zum Septett op. 20 und Trio op. 38 (mit CD). Hrsg. von Axel BERNDT und Joachim VEIT. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2019. 128 S., Abb., Nbsp. (Begleitpublikationen zu Ausstellungen des Beethoven-Hauses. Band 28.)
- GUIDO JOHANNES JOERG: Rossini. „Göttlicher Meister ich habe dich erkannt!“. Das frühe biographische Schrifttum in deutscher Sprache. Dokumente I, Dokumente II und Kommentare. Verlag Christoph Dohr 2019
- NICHOLAS JONES und RICHARD MCGREGOR: The Music of Peter Maxwell Davies. Woolbridge: The Boydell Press 2020. 368 S., Abb., Nbsp., Tab.
- HOLGER KALETHA: Musikalische Intentionalität. Eine Phänomenologie musikalisch-ästhetischen Erlebens. Wien: Universal Edition 2020. 494 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 63.)
- LUDWIG KOLLENZ: Audioverarbeitung in Matlab, Scilab und Octave. Die wichtigsten Befehle im Vergleich. Mit einer Einführung in die MIR-Toolbox von Isabella CZEDIK-EYSENBERG. Osnabrück: Electronic Publishing 2019. 116 S., Abb. (Wiener Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 3.)
- Konservatoriji: Profesionalizacija in specializacija glasbenega dela. Conservatories: Professionalisation and specialisation of musical activity. Hrsg. von Jernej WEISS. Koper, Ljubljana 2020. 478 S., Abb., Tab., Nbsp. (Studia musicologica Labacensia. Band 4.)
- JULUIS KORNGOLD: Atonale Götzendämmerung. Kritische Beiträge zur Geschichte der Neumusik-Ismen (Wien 1937). Erstveröffentlichung als Faksimile mit Vorwort, Kommentar und Anmerkungen. Hrsg. von Arne STOLLBERG und Oswald PANAGL unter Mitarbeit von Lukas MICHA-
- ELIS. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 453 S., Abb., Tab.
- LUCILL LISACK: Musique contemporaine en Ouzbékistan: Politique, identités et globalisation. Paris: Édition Petra 2019. 295, XVI S. (Collection „Centre-Asie“.)
- Marginalisierungen – Ermächtigungen. Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb. Hrsg. v. Anke CHAR-TON, Björn DORNBUSCH und Kordula KNAUS. Hildesheim u.a.: Olms 2019. 209 S., Abb. (Jahrbuch Musik und Gender. Band 12.)
- Musik im Vorspann. Hrsg. von Guido HELDT, Tarek KROHN, Peter MOORMANN und Willem STRANK. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 142 S., Abb., Nbsp., Tab. (Film-Musik.)
- Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Hrsg. von Katrin STÖCK, Helmut LOOS, Klaus-Peter KOCH und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2019. 456 S., Abb., Nbsp., Tab. (Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 21.)
- Muzikološki Zbornik. Musicological Annual. LV/1. Hrsg. von Jernej WEISS. Ljubljana 2019. 247 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Muzikološki Zbornik. Musicological Annual. LV/2. Hrsg. von Mojca KOVAČIČ und Ana HOFMAN, Ljubljana 2019. 242 S., Abb., Tab.
- ÖFFENTLICHprivat. (Zwischen)räume in der Gegenwartsmusik. Hrsg. v. Jörn Peter HIEKEL. Mainz: Schott Music 2020. 147 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 60.)
- Oper und Militärmusik im „langen“ 19. Jahrhundert. Sujets, Beziehungen, Einflüsse. Hrsg. von Achim HOFER. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2020. 210 S., Abb., Nbsp., Tab.

WOLFGANG PLASA: Prinzipien der Kombination von Harmonien. Osnabrück: Electronic Publishing 2020. 298 S., Abb., Tab.

Carl Reinecke (1824–1910) und das Leipziger Musikleben seiner Zeit. Hrsg. v. Thomas SCHIPPERGES, Stefan SCHÖNKNECHT und Ute SCHWAB. Hildesheim u. a.: Olms 2020. 300 S., Abb., Nbsp., Tab. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig – Schriften. Band 13.)

MARIK ROOS: Forschungsmethoden und Statistik in der Musikwissenschaft. Ein Leitfaden für die empirische Praxis. Osnabrück: Electronic Publishing 2019. 130 S., Abb., Tab. (Wiener Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 4.)

Rebecca Saunders. Hrsg. von Ulrich TAD-
DAY. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 172 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik-Konzepte Neue Folge. Band 188/189.)

Das Saxophon. Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3. Hrsg. v. Adrian VON STEIGER, Daniel ALLENBACH und Martin SKAMLETZ. Schliengen: Edition Argus 2020. 285 S., Abb., Tab., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 13.)

Scelsi Revisited Backstage. Hrsg. von Björn GOTTSTEIN und Michael KUNKEL. Büdingen: Pfau-Verlag 2020. 227 S., Abb., Nbsp., Tab., Begleit-CD

JÜRIG STENZL: Charlie Chaplin. Die Musik zu seinen Stummfilmen. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 244 S., Abb., Nbsp., Tab.

Richard Strauss im Briefwechsel mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Mit ergänzenden Korrespondenzen von Pauline de Ahna-Strauss, Antonie Sommer, Anna Bahr-Mildenburg und Franz Strauss. Hrsg. von Christian CÖSTER. Mainz u. a.: Schott Music 2019. 432 S., Abb., Nbsp. (Veröffent-

lichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft. Band 22.)

Vermittlung zeitgenössischer Musik. Hrsg. v. Katarzyna GREBOSZ-HARING, Simone HEILGENDORFF und Martin LOSERT. Mainz: Schott Music 2020. 304 S., Abb. (Üben & Musizieren. Texte zur Instrumentalpädagogik.)

Kunst und Leben? Wagners „Tristan und Isolde“ zwischen Biografie und Drama. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Melanie WALDFUHRMANN. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 165 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 20.)

Wege zur Oper. Musiktheater im Spannungsfeld von Bühne, Pädagogik und Forschung. Hrsg. von Thomas ERLACH, Thomas KRETTENAUER und Klaus OEHL. Münster: Lit Verlag 2020. 306 S., Abb., Tab., Nbsp. (Dortmunder Schriften zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 3.)

DIMITRA WILL: „Geisterstimme aus höheren Welten“. Untersuchungen zum Alt-Diskurs des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2020. 370 S., Abb., Nbsp., Tab.

Worttonmelodie. Die Herausforderung, Wagner zu singen. Hrsg. v. Isolde SCHMIDREITER. Regensburg: ConBrio 2020. 299 S., Abb., Tab., Nbsp. (Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie. Band 13.)

BERND ALOIS ZIMMERMANN: Intervall und Zeit. Hrsg. von Rainer PETERS. Hofheim: Wolke Verlag. Mainz: Schott Music 2020. 216 S., Abb.

JUDITH ZIMMERMANN: Auftrittsangst und Auftrittserleben bei Musikstudierenden nichtkünstlerischer Studiengänge. Eine Mixed-Methods-Studie zu Verbreitung, Entwicklung und Präventionsmöglichkeiten im Rahmen des Studiums. Osnabrück: Electronic Publishing 2020. 212 S., Abb., Tab. (Osnabrücker Beiträge zur empirischen Musikforschung. Band 3.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonate in F für Klavier und Horn oder Violoncello op. 17. Urtext. Hrsg. v. Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XIII, 32, 7, 7 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: An die ferne Geliebte für Singstimme und Klavier op. 98. Urtext. Hrsg. v. Barry COOPER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XV, 21 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: 33 Veränderungen über einen Walzer op. 120 und 50 Veränderungen über einen Walzer, komponiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wiens für Klavier „Diabelli-Variationen“. Urtext. Hrsg. v. Mario ASCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XXXIX, 175 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik. Band 2: Streichquintett Nr. 1 F-Dur, op. 88, Streichquintett Nr. 2 G-Dur, op. 111 und Klarinettenquintett h-Moll, op. 115. Hrsg. von Kathrin KIRSCH. München: G. Henle Verlag 2019. XLVII, 235 S.

GOTTFRIED PHILIPP FLOR (1682–1723): Das Volk, so im Finstern wandelt. Kantate für Singstimmen, Instrumente und Basso continuo. Hrsg. v. Jörg JACOBI und Arndt SCHNOOR. Bremen: edition baroque 2020. 25 S.

[PAVEL] HAAS: Streichquartett Nr. 2 „Von den Affenbergen“ (mit Schlagzeug ad libitum) op. 7. Urtext. Hrsg. von Ondřej PIVO-DA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. Partitur. XVIII, 56 S. Stimmen, 16, 15, 13, 12, 3 S.

ANDREAS HAMMERSCHMIDT: Kirchen- und Tafelmusik (Auszüge). Hrsg. von Bert SIEGMUND. Beeskow: Ortus Musikverlag 2019. XVII, 148 S. (Michaelsteiner Musik-Archiv. Band 4.)

RUGGERO LEONCAVALLO: Pagliacci. Hrsg. v. Andreas GIGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. LXXX, 311 S. (Masterpieces of Italian Opera.)

GUSTAV MAHLER: Symphonie Nr. 4 für Sopran-Solo und Orchester. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2019. XIV, 156 S.

[FELIX] MENDELSSOHN BARTHOLDY: Lobgesang. Eine Symphonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift. MWV A 18 / Op. 52. Hrsg. von John Michael COOPER. Bärenreiter Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XXXVIII, 304 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Mehrstimmige Gesänge. Band 3: Mehrstimmige Gesänge für gleiche Stimmen mit Begleitung. Teilband a und b. Hrsg. von Chrstine MARTIN und Walther DÜRR (†). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LIII, 583 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Klaviersonaten III. Die späten Sonaten. Hrsg. v. Walburga LIT-SCHAUER. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XXVIII, 177 S.

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie IV: Kammermusikalische Werke. Band 4: Werke für ein Streichinstrument und Klavier. Hrsg. von Florence ELLER, Andreas PERNPEINTNER und Stefan SCHENK. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss / London u. a.: Boosey & Hawkes / Leipzig u. a.: Edition Peters Group / Mainz: Schott Music 2019. XXXIII, 230 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 21. Supplement. Hrsg. von Egon VOSS, Mitarbeit: Eva Katharina KLEIN. Kritischer Bericht und Dokumentation. Hrsg. von Egon VOSS. Anhang. Albumblätter. Hrsg. von Gabriele E. MEYER. Mainz: Schott Music 2020. 315 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Marianne REISSINGER am 24. August 2019 in Offenbach,

Dr. Wolf Henning HOBOHM am 30. März 2020 in Weimar,

Prof. Dr. Marion SAXER am 18. Mai 2020 in Frankfurt am Main,

Dr. Andreas RAWITZER am 31. Mai 2020 in München,

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Ludwig FINSCHER am 30. Juni 2020 in Wolfenbüttel,

Dr. Gabriele BUSCHMEIER am 14. Juli 2020 in Hövelhof.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Helmut LOOS zum 70. Geburtstag am 5. Juli 2020,

Prof. Dr. Eckhard ROCH zum 65. Geburtstag am 10. Juli 2020,

Prof. Dr. Peter PETERSEN zum 80. Geburtstag am 17. Juli 2020,

Dr. Joachim DRAHEIM zum 70. Geburtstag am 26. Juli 2020,

Prof. Dr. Patrick DINSLAGE zum 70. Geburtstag am 2. August 2020,

Prof. Dr. Jobst FRICKE zum 90. Geburtstag am 5. September 2020,

Prof. Dr. Emil PLATEN zum 95. Geburtstag am 16. September 2020,

Prof. Dr. Beatrix BORCHARD zum 70. Geburtstag am 28. September 2020.

*

Zum 15. März 2020 startete das *Projekt „Nachlass Claudio Abbado“* in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Ziel des Projektes ist die Erschließung, Katalogisierung und digitale Verfügbarmachung des rechtfreien Materials, das 2015 und 2017 von der Fondazione Claudio Abbado in Mailand als Schenkung übergeben wurde. Das Material umfasst ca. 2.000 Notenbände, 400 musikwissenschaftliche Fachbücher, 2.500 Tonträger sowie mehr als 20.000

Briefe größtenteils beruflicher Korrespondenz (mehr Informationen zum Nachlass einschließlich vorläufiger Inventarlisten finden sich unter <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/sammlungen/bestaende/nachlaesse/abbado-claudio/>). Im ersten Projektteil wird in der Staatsbibliothek die Notenbibliothek Claudio Abbados im Stabikat/Zentralen Bibliothekssystem (CBS/K10+) des Gemeinsamen Bibliotheksverbunds (GBV) katalogisiert und – soweit rechtfrei – anschließend digitalisiert. Somit wird die Notenbibliothek gänzlich über den Bibliothekskatalog (Stabikat) nachgewiesen und der urheberrechtsfreie Anteil kostenfrei über die digitalisierten Sammlungen der SBB zugänglich gemacht werden. Die Notenbibliothek Claudio Abbados umfasst knapp 2.000 Notenbände aus den Jahren 1889 bis 2010, die der Dirigent sowohl zu Studien- wie auch zu Aufführungszwecken verwendet hat. So finden sich in zahlreichen Partituren handschriftliche Eintragungen, die über die aufführungspraktischen, musikanalytischen und musikästhetischen Vorstellungen Abbados sowie seiner Auffassungen zur Dynamik, zur Klangbalance und zum Tempo unterrichten. Auch Daten und Orte der Aufführungen finden sich oftmals am Anfang der Bände. Hinzu kommen etwa 300 handgeschriebene Notiz- und Dirigierzettel, die die musikalischen Werke zusammenfassen und Auskunft über die Werkauslegungen, Klangvorstellungen und Interpretationsansätze des Künstlers geben. Diese Notiz-/Dirigierzettel befanden sich früher in den jeweiligen Partituren, sie wurden jedoch zur fachgerechten Aufbewahrung separiert. Diese werden im Rahmen des Projektes ebenfalls erschlossen und digitalisiert. Die Partituren und die Notiz-/Dirigierzettel Abbados stellen einen wichtigen Beitrag für die Erforschung der Musikgeschichte und Interpretation des 20./21. Jahrhunderts dar. Sie sind einzigartige Dokumente mit detaillierten Angaben über die musikästhetischen Auffassungen Abbados und zeichnen den Arbeitsprozess von der Einrichtung der Dirigierpartitur bis zur Aufführung nach.

Dadurch gewähren sie einen Einblick in die Werkstatt des Opern- und Konzertdirigenten.

Die Katalogisierung der Notenbibliothek samt Notiz-/Dirigierzetteln wird mit Mitteln der Beauftragten für Kultur und Medien finanziert, die Digitalisierung erfolgt mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Kontakt: Dr. Martina Rebmann, Projektorganisation: Alan Dergal Rautenberg M.A. (musikabt@sbb.spk-berlin.de)

Call for Papers: Am 17. und 18. Juni 2021 veranstaltet der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg die Tagung „Salzburger Inszenierungen. Vom Werden einer Musikstadt“. Verantwortliche sind Sigrid Brandt (Paris Lodron Universität Salzburg) und Thomas Hochradner (Universität Mozarteum Salzburg).

Barockes Festspiel brachte musiktheatralisches Flair nach Salzburg. In der Residenz, im Steintheater des Hellbrunner Schlossparks, in der Kleinen und Großen Aula der Salzburger Benediktineruniversität gelangten Pastoralen, Opern, Komödien und Schauspiele mit Musik auf die Bühne. Auch wenn dem Fürsterzbischof eine Zurückhaltung in weltlichen Freuden auferlegt war und sich manche Amtsinhaber mehr als andere daran hielten, blühte auf, was mit geistlichen Spielen im Mittelalter begonnen hatte. Dass sehr wahrscheinlich Salzburg zum Ort der ersten Aufführung des monteverdischen *L'Orfeo* nördlich der Alpen wurde, zeugt von seiner vorübergehenden Bedeutung als kulturelle Schaltstelle zu Beginn der frühen Neuzeit. Gelegentlich lebte sie wieder auf, je nach den Vorlieben des geistlichen Landesherrn. In den 1770er Jahren ließ Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo das beliebte Ballhaus am heutigen Makartplatz abreißen und ein Fürsterzbischöfliches Hoftheater errichten, das, in den Besitz der Stadt gelangt, zu Beginn der 1890er Jahre abgerissen und durch den nun Salzburger Stadttheater genannten Bau

nach Entwürfen von Fellner und Hellmer ersetzt wurde. Bald darauf erschlossen sich der Bühnenkunst weitere Räume: Mit den 1920 gegründeten Salzburger Festspielen wurde nicht nur die Idee eines über Jahrzehnte diskutierten regelmäßigen Musik-Festivals realisiert, auch die Aufführungsorte und mit ihnen die Formen der Inszenierung erfuhren eine bis dahin ungekannte Vervielfältigung.

Die Tagung möchte mit der Konzentration auf die Aufführung von Singspielen, Opern, Musiktheater und Ballett einen Beitrag zur Geschichte der Inszenierung seit dem beginnenden 17. Jahrhundert leisten und in einem interdisziplinär verschränkten Ansatz aus musik- und theaterwissenschaftlicher sowie kunst- und architekturhistorischer Perspektive Fragen für zukünftige Forschungen im Kontext der Salzburger Geschichte entwickeln. Dabei sollen Aspekte der Inszenierung und Regie, der musikalischen Aufführungspraxis, des Bühnenbildes und der Bühnenarchitektur zur Sprache kommen und Tendenzen auch der Ausführung des Bühnenkostüms eingeschlossen werden. Das Thema eignet sich besonders, nach Strukturen einerseits der Produktion, andererseits der Rezeption von visuellen Gestaltungen eines szenischen Raumes in Wechselwirkung mit Musik zu fragen und die Idee eines Gesamtkunstwerkes über sowohl gesellschaftlich als auch kunsttheoretisch differenzierte Epochen hin zu analysieren. Das beinhaltet auch die Vorstellung und Diskussion aktueller Inszenierungen des Musiktheaters in Salzburg, die vor dem Hintergrund der historischen Analysen zu ihren Intentionen befragt werden können.

Für angenommene Referate wird ein Honorar von 150 EUR in Aussicht gestellt, zudem werden die Übernachtungskosten übernommen. Reisekosten sind selbst zu tragen.

Bewerbungen für Referate (20 min.) sind mit einem Abstract (300–400 Worte) bis Ende Oktober 2020 zu richten an stefanie.hiesel@moz.ac.at.

*

Die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft vergibt 2021 zum fünften Mal einen *Internationalen Forschungspreis* an eine junge Wissenschaftlerin / einen jungen Wissenschaftler, die / der durch hervorragende Forschungen zu Leben und Werk Georg Friedrich Händels hervorgetreten und die Ergebnisse in einer Forschungsarbeit dokumentiert hat. Auch Forschungsteams können ausgezeichnet werden. Der Händel-Forschungspreis wird gefördert durch die Stiftung der Saalesparkasse. Er ist mit 2.000 EUR dotiert und mit einem Vortrag der Preisträgerin/des Preisträgers auf der wissenschaftlichen Konferenz anlässlich der Händel-Festspiele in Halle (31. Mai bis 2. Juni 2021) verbunden, in deren Rahmen der Preis verliehen wird.

Bewerben können sich Absolventinnen und Absolventen der Musikwissenschaft oder verwandter Fachrichtungen mit ihrer zwischen 2018 und 2020 abgeschlossenen Master-, Magister- oder Doktorarbeit sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit äquivalenten Forschungsarbeiten. Auch exzellente historisch-kritische Editionen können Gegenstand des Preises sein. Die eingesandten Arbeiten können in Deutsch oder Englisch abgefasst sein.

Die Bewerbung für den Händel-Forschungspreis erfolgt mit einem Antrag an die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, Geschäftsstelle, Große Nikolaistraße 5, D-06108 Halle (Saale). Dem formlosen Antrag ist die wissenschaftliche Arbeit (als Ausdruck sowie in elektronischer Form) sowie als Anlage ein kurzer Lebenslauf einschließlich der Darstellung des wissenschaftlichen Werdegangs beizufügen. Gutachten können mit eingereicht werden.

Einsendeschluss ist der 30. November 2020 (Poststempel).

Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft (SMG) verleiht den *Handschin-Preis 2020* an die Musikwissenschaftlerin Dr. Laura DECURTINS, die mit einer Dissertation unter dem Titel *Chantai romantisch! Zur musikalischen Selbst(er)findung Romanischbündens* an der Universität Zürich promoviert wurde, sowie an den Musikwissenschaftler Dr. des. Rafael RENNICKE, der seine Dissertation unter dem Titel *Erinnerungspoetik. Berlioz und die Ranz des vaches-Rezeption im 19. Jahrhundert* an der Universität Tübingen einreichte.

Der Findungskommission, bestehend aus den Vorstandsmitgliedern der SMG, fiel es dieses Jahr besonders schwer, aus 14 sehr guten Dissertationen auszuwählen und sie hat sich dazu entschieden, gleich 2 exzellente Arbeiten mit je einer Preissumme von CHF 3.000 auszuzeichnen. Damit vergibt die SMG zum sechsten Mal den nach dem in Moskau geborenen Schweizer Musikwissenschaftler und Organisten Jacques Handschin (1886–1955) benannten Preis, der alle zwei Jahre an junge Wissenschaftler*innen verliehen wird. Die Preisverleihung findet am 17. September 2020 im Rahmen des 1. Studientages der SMG im Hauptgebäude der Universität Bern statt.

PD Dr. Knut HOLSTRÄTER hat sich an der Universität Bayreuth mit der Schrift *Crooner. Identität und Inszenierung in populärer Musik und ihren Medien* habilitiert und die Lehrbefugnis für die Fächer Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters erhalten.

Tagungsberichte

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

Santiago de Chile, 14. bis 16. März 2019
Trayectorías: Musik zwischen Lateinamerika und Europa 1970–2000

von Felipe Elgueta Frontier, Santiago de Chile, übersetzt von Vivienne Frey, Tübingen

Leipzig, 23. bis 24. November 2019
„Was ist Musikphilosophie?“
von Kira Henkel, Gießen

Tours, 13. Februar 2020
Musique, Mémoires, Histoire dans des Sociétés Plurielles
von Verena Liu, Greifswald

Wien, 19. bis 22. Mai 2020
Beethoven-Geflechte. Networks and Cultures of Memory
von Raphaela Beroun, Wien

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

KATERYNA SCHÖNING, 1979 geboren in Charkow (Ukraine), studierte Musikwissenschaft, Komposition, Klavier und Philosophie an der Staatlichen I.-P.-Kotljarevski-Universität für Künste Charkiw, Ukraine. 2007 promovierte sie zum Thema *Fantasie für Laute des 16. Jahrhunderts: Entstehung der Gattung*. In den Jahren 2008 bis 2010 arbeitete sie mit einem Forschungsstipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung für das Projekt *Instrumentalgattungen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert: Improvisation – Stil – Gattung* an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Zwischen 2008 und 2017 war sie Lehrbeauftragte an dieser Hochschule (Schwerpunkt – *Quellenkunde der historischen Aufführungspraxis im 15.–18. Jh.*), 2010 bis 2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt *Wissenschaftsgeschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland* an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Seit 1.10.2016 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Musikwissenschaft an der Universität Wien (FWF-Projekt [Lise Meitner] *Solistische Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts im süddeutschen Kulturraum*).

BURKHARD STAUBER studierte Germanistik, Anglistik, Geschichte und Musikwissenschaft in München und Göttingen. Er war dann als Gymnasiallehrer in Erlangen, Mailand und München tätig und promovierte 1974 mit der Studie *Überlieferung und Echtheit der alten Töne bei den Meistersingern. Unter besonderer Berücksichtigung der Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Melodien* in Erlangen. Publikationen zum mittelalterlichen Tanz und zu frühromantischen Liedversionen sowie Vorträge zum Parodieverfahren J. S. Bachs.