

DIE MUSIKFORSCHUNG

73. Jahrgang 2020 / Heft 4

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

Dietrich Kämper: Antisemitismus im Berliner Musikleben des Kaiserreichs. Der Fall Max Bruch. Zum 100. Todestag des Komponisten	305
Christian Utz: Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne	324
Bianca Schumann: „... so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Komponisten an ...“. Robert Schumann und die Wiener Rezep- tion von Hector Berlioz' <i>Symphonie fantastique</i>	355
Ute Jung-Kaiser: Fragen zum tradierten Persönlichkeitsbild Wolframs von Eschen- bach und seiner Wahrnehmung in Wagners „unvollendet“ geliebener Oper <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> . Eine Hommage zum 800. Todes- tag des Minnesängers Wolfram von Eschenbach	368
Kleiner Beitrag	
Florian Bassani: Eine Benevoli-Messe? Wie sich eine veritable Fehlzuschreibung zwei Jahrhunderte lang halten konnte	387

Besprechungen

Performing Medieval Text (Morent; 391) / S. Tröster: Senfls Liedsätze. Klassifikation und
Detailstudien eines modellhaften Repertoires (Chemotti; 392) / M. Petzoldt: Bach-Kommentar.
Band IV (Sonoda; 395) / St. Zohn: The Telemann Compendium (Kersting-Meuleman;
397) / J. Porter: Beyond Fingal's Cave. Ossian in the Musical Imagination (Schaarwächter;
400) / J. Coleman: Richard Wagner in Paris. Translation. Identity. Modernity (Schroedter;
401) / Exploring Virtuositities. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical
Practices and Beyond (Heidlberger; 403) / L. Watson: Paul Dukas. Composer and Critic
(Schaarwächter; 405) / Fr. Poulenc: Lettres inédites à Brigitte Manceaux (Schneider; 407) /

Mémoires de Charles Tournemire (Keym; 409) / R. Allen: Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical (Wasserloos; 411) / Auf der Suche nach dem Ungehörten. Improvisation und Interpretation in der musikalischen Praxis der Gegenwart (Fortunova; 414) / M. Solomos: From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music (Schröder; 416) / Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis (Motzkus; 418) // H. Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bände 1, 10/11, 36; Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Band 18 (Gasch; 420) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke. Bände LIII und LXVI (Hofmann; 423) / C. Saint-Saëns: Samson et Dalila (Bartels; 428)

Eingegangene Schriften	430
Eingegangene Notenausgaben	433
Mitteilungen	433
Tagungsbericht	435
Die Autoren der Beiträge	436

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 73. Jahrgang 2020 / Heft 4. 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, Hochschule für Musik und Theater München, friedrich.geiger@hmtm.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: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden; edition text + kritik, München

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



Dietrich Kämper (Köln)

Antisemitismus im Berliner Musikleben des Kaiserreichs. Der Fall Max Bruch Zum 100. Todestag des Komponisten

Der 75. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz (27. Januar 2020) hat der Welt noch einmal die monströsen Verbrechen des deutschen NS-Regimes in Erinnerung gerufen. Und sogleich erhob sich auch diesmal die Frage: Wie konnte es zu diesem unvorstellbaren Rassenwahn und den daraus resultierenden Massenmorden kommen? Für jeden historisch denkenden Menschen war klar, dass der Holocaust, so sehr er auch den Rahmen des Vorstellbaren sprengen mochte, eine Vorgeschichte haben musste. Es war undenkbar, dass die Gräueltaten der Nazis aus dem Nichts über die Welt hereingebrochen waren. Es musste eine „Inkubationszeit“ gegeben haben. Wie kann man dieser Vorgeschichte auf die Spur kommen? Wo sind Wurzeln des neueren Antisemitismus zu finden? Wer waren die geistigen Wegbereiter?

Bei dem Versuch, eine Antwort auf diese Fragen zu finden, gerät wie von selbst das deutsche Kaiserreich der Jahre 1871–1918 ins Blickfeld. Antisemitische Strömungen aus dieser Epoche sind seit langem bekannt. Einen geradezu verhängnisvollen Schub gab die als „Gründerkrise“ bezeichnete Depression der Jahre 1873–79.¹ Zusammen mit dem damals aufflammenden Kulturkampf führte sie zu einer antiliberalen Wende im politischen und kulturellen Leben, die sich vor allem gegen den jüdischen Wirtschaftsliberalismus richtete. Damit begann sich ein Bild des Judentums abzuzeichnen, das für die weitere Entwicklung des Antisemitismus konstitutiv werden sollte: die Juden als Sinnbild für die „als bedrohlich erlebten Züge der Modernität insgesamt“², die im konservativen deutschen Bürgertum diffuse Ängste auslöste. Alle Wesenszüge der Moderne, ja der Gegenwart überhaupt, die man negativ bewertete, konnte man allzu leicht mit dem Judentum in Verbindung bringen. Denn es war ja nicht zu bestreiten: „Der Anteil der Juden am kapitalistischen System, am kritischen Journalisten- und Literatentum und an politisch linksstehenden Führungsgruppen war relativ hoch.“³ Die Ereignisse dieser Krisenjahre luden geradezu zu einer Suche nach „Sündenböcken“ ein, und so waren es die Juden, die als „Sündenböcke“ für alle wirtschaftlichen Fehlentwicklungen herhalten mussten – darüber hinaus für alle vermeintlichen Benachteiligungen im persönlichen Leben der Menschen. Durch die große Virulenz des Antisemitismus erwies sich Deutschland als eine „verspätete Nation“; in diesem Sinn bezeichnete Friedrich Engels den Antisemitismus als „Merkzeichen einer zurückgebliebenen Kultur“.⁴

Unterschwellig blieb auch im Kaiserreich, trotz öffentlich proklamierter Toleranz und Liberalität, die Feindschaft gegen die Juden als „Christusmörder“ im Denken der Menschen

1 Werner Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, München ²2004, S. 40.

2 Ebd., S. 42.

3 Reinhard Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur „Judenfrage“ der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1987, S. 127.

4 Friedrich Engels, „Über den Antisemitismus (Aus einem Brief nach Wien, 19. April 1890)“, in: Karl Marx / Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 22, Berlin ³1972, S. 49.

präsent.⁵ Von hier aus erhielt auch der Berliner Hofprediger Adolf Stoecker, der seinen Antisemitismus christlich-sozial begründete, anfangs seinen großen Zulauf. Der Anschein zusätzlicher Legitimation kam von der Stimme des angesehenen Berliner Professors Heinrich von Treitschke, dessen Diktum „Die Juden sind unser Unglück“ eine unübersehbare Verbindungslinie in die Zeit des Nationalsozialismus zog. Viele antisemitische Vereinigungen und Interessengruppen wurden am Ende des 19. Jahrhunderts ins Leben gerufen; mit ihrem Versuch, eine Rücknahme der staatsbürgerlichen Gleichstellung der Juden zu erreichen, blieben sie allerdings erfolglos.

Max Bruch, einer der erfolgreichsten und meistaufgeführten Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 1891 in die ehrenvolle Stellung eines Kompositionsprofessors an die Königliche Akademie der Künste in Berlin berufen, scheint auf den ersten Blick kaum Anteil an den antisemitischen Bewegungen des Kaiserreichs zu haben. Er hatte nicht den geringsten Grund, sich dem Kreis jener „Zurückgebliebenen und Zukurzgekommenen“ zuzurechnen, aus dem sich die Anhänger des Antisemitismus mehrheitlich rekrutierten. Überdies lebte er in scheinbar vollkommener, konfliktfreier Symbiose mit der stark jüdisch geprägten Berliner Musikkultur und stand in enger Verbindung zu vielen jüdischen Fachkollegen. Seit 1878 leitete er den Sternschen Gesangverein, der sich ganz überwiegend aus Mitgliedern der jüdischen Bevölkerung Berlins zusammensetzte. Dieser 1847 ins Leben gerufene Verein war nach seinem Gründer Julius Stern benannt, der im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte. Als großer Oratorienchor trat der Sternsche Verein bald in Konkurrenz zur Singakademie. 1850 ließ Stern die Gründung einer Musikschule folgen, die sich sogleich als erstes Berliner Konservatorium etablierte.

Bruch gab schon nach zwei Jahren die Leitung des Sternschen Vereins auf, da er sich zur Annahme des Rufes an die Philharmonic Society in Liverpool entschlossen hatte. Immerhin hatte die zweijährige Dirigententätigkeit im Sternschen Verein wichtige Anregungen für sein kompositorisches Schaffen gegeben. Hier ist an erster Stelle eines der bekanntesten und populärsten Werke Bruchs zu nennen: *Kol Nidrei* für Violoncello mit Orchester und Harfe. Gewidmet wurde das zehnmünütige Stück Robert Hausmann, dem Cellisten des im Berliner Musikleben hochangesehenen Joachim-Quartetts. Grundlage der Komposition sind zwei hebräische Liedmelodien, die Bruch nach eigener Aussage durch die jüdischen Mitglieder des Sternschen Vereins kennengelernt hatte: „Die beiden Melodien sind ersten Ranges – die erste ist die eines uralten Hebräischen Bussgesanges, die zweite (Dur) der Mittelsatz des rührenden und wahrhaft großartigen Gesanges O weep for those that wept on Babel's stream (Byron), ebenfalls sehr alt. Beide Melodien lernte ich in Berlin kennen, wo ich bekanntlich im Verein viel mit den Kindern Israel zu thun hatte.“⁶ Ist schon in diesen Zeilen eine leichte ironische Distanzierung nicht zu überhören, so verstärkt sich dieser Eindruck beim Lesen des Briefes an seinen Verleger Fritz Simrock, in dem Bruch Vorschläge für die graphische Gestaltung des Drucktitels machte: „Als Titel-Vignette schlage ich Ihnen vor (da *Kol Nidrei* eine Jüdische Melodie ist): Treitschke und Jonas in Boxer-Stellung – Sie daneben als Rocco angekleidet, in ihrer Eigenschaft als Schließer des demnächst zu begründenden Berliner

5 Detlev Claussen, *Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus*, Frankfurt am Main 2005, S. 54.

6 Brief Bruchs an Emil Kamphausen, 31.1.1882, zitiert nach: Karl Gustav Fellerer, „Aus Max Bruchs Briefwechsel mit Emil Kamphausen“, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 20), Köln 1956, S. 19, Anm. 8.

Ghetto's! – Zu beiden Seiten Chor der Juden – vor Rührung über Kol Nidrei weinend und heulend – wie wäre das?⁷

Dieser ironisch-distanzierte, unüberhörbar spöttische Vorschlag legt die Vermutung nahe, dass Bruch Zweifel an der Opportunität einer Veröffentlichung von *Kol Nidrei* gekommen waren. Es darf nicht vergessen werden, dass genau gleichzeitig mit der Entstehung und Veröffentlichung dieser Komposition der sogenannte Berliner Antisemitismusstreit entbrannte. Ausgelöst hatten ihn die Thesen des Berliner Historikers Heinrich von Treitschke, denen ein anderer prominenter Kollege, der Althistoriker und Literatur-Nobelpreisträger Theodor Mommsen, energisch widersprach.⁸ Bruch hat diese Auseinandersetzungen aufmerksam verfolgt. An Philipp Spitta, mit dem ihn seit den gemeinsamen Jahren im thüringischen Sondershausen eine kollegiale Freundschaft verband, schrieb er: „Treitschke's 3 Artikel habe ich mit größtem Interesse gelesen, und finde Vieles sehr richtig. Immerhin ist mir das viele Generalisiren etwas unheimlich, das Schlimmste aber ist, daß, soweit ich sehen kann, innerhalb des Judenthums sich nirgends auch nur eine Spur von Selbsterkenntniß zeigt. Im Gegentheil – Trotz, Haß, Selbstbewahrung überall.“⁹ Die Antwort Spittas auf dieses Schreiben ist uns nicht bekannt, da der Gegenbrief nicht erhalten ist. Zehn Jahre zuvor waren sich die beiden Musikerfreunde noch einig gewesen in der strikten Ablehnung von Wagners Judentum-Pamphlet.¹⁰ Bruch nannte die Schrift „ein entsetzlich gemeines Ding“, und Spitta fühlte sich durch „moralischen Ekel“ an der Lektüre gehindert.¹¹ Wenn Bruch beklagte, dass er im Judentum keine Spur von „Selbsterkenntnis“ finde, dann machte er sich damit eine Anschauung zu eigen, die in der Diskussion über die Gleichstellung der Juden eine zentrale Rolle spielte: die Anschauung nämlich, dass die Emanzipation der Juden „ein Entgegenkommen seitens der christlichen Gesellschaft, kein Recht, sondern ein Vorschuß auf künftige Leistungen bzw. eine Belohnung für soziales Wohlverhalten sei“.¹² Stoeckers erste große antisemitische Rede trug denn auch den bezeichnenden Titel: *Unsere Forderungen an das moderne Judenthum*.¹³ Und auch Treitschke hatte in *Unsere Aussichten* (1879) die ausdrückliche Forderung an die Juden gerichtet: „... sie sollen Deutsche werden, sich schlicht und recht als Deutsche fühlen.“¹⁴

Ungeachtet der nicht zu überhörenden Unsicherheit Bruchs und seiner kaum verhohlenen Sympathien für den Standpunkt Treitschkes hat der Komponist in den Jahren um 1880 noch ein zweites Mal aus jüdischen Quellen geschöpft: in seinen *Hebräischen Gesängen* für Chor, Orchester und Orgel. Sie basieren auf den *Hebrew Songs*, die Lord Byron 1814/15

7 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 9.10.1880 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln); Paul Jonas: prominenter jüdischer Rechtsanwalt und Notar in Berlin.

8 Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, S. 41f.; Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 129f.

9 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 13.2.1880, in: *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 175), Kassel 2013, S. 155.

10 Richard Wagner, „Das Judentum in der Musik (1850)“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 5, Leipzig 31898, S. 66–85. (Bruch und Spitta beziehen sich auf die Neuauflage der Schrift von 1869.)

11 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 6.3.1869 und Brief Philipp Spittas an Bruch, 14.3.1869, in: Kämper, Hrsg., *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, S. 21 und S. 26.

12 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 103.

13 *Das moderne Judentum in Deutschland, besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-socialen Arbeiterpartei gehalten von Adolf Stöcker, Hof- und Domprediger zu Berlin*, Berlin 1880.

14 Heinrich von Treitschke, „Unsere Aussichten (1879)“, zit. nach: Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 135.

für Isaac Nathan, den Sohn eines Kantors in Canterbury mit polnisch-jüdischen Vorfahren, geschrieben hatte. Bruch teilte dem Verleger 1886 mit, er habe „seit mehreren Jahren herrlichste Melodien zu Lord Byron's Hebräischen Gesängen“ im Schreibtisch liegen.¹⁵ Man kann aus dem späten Datum dieses Briefes unschwer ersehen, dass Bruch lange mit der Veröffentlichung gezögert hat, obwohl sicher auch diese *Hebräischen Gesänge* auf Erfahrungen und Begegnungen im Sternschen Verein zurückgehen.

Endgültig vom Verdacht antisemitischer Ressentiments befreit schien Max Bruch, als er um die Jahreswende 1893/94 sein vorletztes großes Oratorienprojekt in Angriff nahm und dafür den Moses-Stoff wählte. Doch zeigten sich auch hier bei näherem Hinsehen schon bald wieder Schwanken und Unsicherheit. Voller Zweifel schrieb er an Philipp Spitta: „Es wird freilich viele Leute geben, die einen Moses, angesichts der antisemitischen Tendenzen unserer Zeit, unzeitgemäß finden! Fest entschlossen bin ich ja noch nicht, aber ich kann nicht läugnen, daß mich der Stoff gewaltig lockt.“¹⁶ Wenige Tage später schrieb er, „mit apodiktischer Gewißheit“ lasse sich jetzt, im ersten Stadium des Projekts, noch nicht sagen, ob er bei der Wahl dieses Stoffes „das Rechte getroffen habe“.¹⁷ Die Faszination durch den alttestamentarischen Stoff ließ ihn jedoch an dem Plan festhalten, und so wurde das Oratorium in den Anfangswochen des Jahres 1894 in kürzester Zeit vollendet. Allerdings fällt auf, dass es Bruch nach eigenem Bekunden nicht um den jüdischen Religionsstifter Moses ging, sondern – wie er immer wieder betonte – um die „imponierende Persönlichkeit eines der größten Volksführer der Weltgeschichte“¹⁸. Es kann kein Zweifel bestehen, dass Bruch mit dieser besonderen Akzentsetzung die Absicht einer Bismarck-Ehrung verband. Bismarck hatte wenige Jahre zuvor sein Abschiedsgesuch eingereicht, nachdem ihm der Kaiser seine Unterstützung entzogen hatte. Diese Vorgänge hatten Bruch tief getroffen, denn er war zeit lebens ein glühender Verehrer des eisernen Kanzlers gewesen. „Allerdings gehöre ich zu den ältesten und überzeugtesten Verehrern Bismarcks, durch den ich erst gelernt habe politisch zu denken.“¹⁹ Stolz verwies er auf die 30 Bände Bismarck-Literatur in seiner Privatbibliothek, die er unermüdlich zu ergänzen und zu erweitern versuchte.

Bruchs letzte Lebensjahrzehnte waren durch große Enttäuschung und Verbitterung gekennzeichnet. Viele Lebensumstände haben hierzu beigetragen. An erster Stelle sei erwähnt, dass er seit den 1890er Jahren zahlreiche Freunde und Kollegen durch den Tod verlor. Am Anfang stehen drei prominente Namen, zu denen Bruch zwar in ganz unterschiedlich enger Verbindung stand, deren Tod ihn aber außerordentlich tief traf: Philipp Spitta (1894), Clara Schumann (1896) und Johannes Brahms (1897). Nach der Jahrhundertwende folgten die Bergisch Gladbacher Fabrikantin Maria Zanders (1904), ein für Bruch besonders schwerer persönlicher Verlust, sowie zwei für die Bruch-Biographie kaum hoch genug einzuschätzende Musikerkollegen: Joseph Joachim (1907) und Friedrich Gernsheim (1916). Schließlich waren zwei besonders schmerzliche Todesfälle in der eigenen Familie zu verzeichnen. 1913 starb der Maler-Sohn Hans Bruch, 1914 die Schwester Mathilde Bruch, der er zeit lebens besonders nahegestanden hatte und die als Köln-Bonner Privatmusiklehrerin eine der letzten

15 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 5.10.1886 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

16 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 17.12.1893, in: Kämper, Hrsg., *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, S. 277.

17 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 24.12.1893, in: ebd., S. 281.

18 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 17.12.1893, in: ebd. S. 277.

19 Brief Bruchs an Hans Simrock, 30.12.1901 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

Verbindungen Bruchs zu seiner rheinischen Heimat gewesen war. Zusehends bemächtigte sich des nunmehr 75jährigen Max Bruch das Gefühl tiefer Vereinsamung und Verbitterung, wie zahlreiche Briefe an seine Freunde unmissverständlich zum Ausdruck bringen.

Zu diesen persönlichen Verlusten traten in wachsender Zahl auch politische Enttäuschungen. Als glühender Bewunderer Bismarcks hatte er dessen Vorgehen im Kulturkampf der Jahre 1871–76 rückhaltlos unterstützt. Umso größer war seine Verbitterung, als der Kanzler nach 1878 seine anfängliche Haltung revidierte. Bruch sah darin nichts anderes als einen „unqualifizierbaren Kuhhandel mit dem Centrum“²⁰. Bismarcks Beilegung des Kulturkampfes ließ Bruch zeitlebens keine Ruhe, und so schrieb er sein letztes Oratorium *Gustav Adolf* (1897/98) in der Hoffnung, der protestantischen Sache doch noch zum Siege zu verhelfen. Die Berliner Aufführung zum 400-jährigen Jubiläum der Reformation (1917) wollte Bruch als „flammenden Protest der deutschen Protestanten“ gegen die katholische Zentrumsparterie verstanden wissen.²¹

1890 erteilte Kaiser Wilhelm II. Bismarck den Abschied aus dem Amt des Reichskanzlers – eine Entscheidung, die Bruch auf das entschiedenste missbilligte. Man darf in der Inangriffnahme des *Moses*-Oratoriums (1893/94) über einen „der grössten Volksführer der Weltgeschichte“ eine direkte Reaktion auf dieses politische Ereignis sehen. Von nun an finden sich in den Briefen Bruchs immer häufiger kritische Bemerkungen über den Kaiser. Auf deutlichen Widerspruch traf der Kaiser mit seiner Rede zum Männerchorwesen, die er 1903 anlässlich des Frankfurter Wettsingens um die „Kaiserkette“ hielt. Es sei höchste Zeit, so Bruch, dass dem „Dilettanten auf dem Thron“ einmal die Wahrheit über diese Dinge gesagt werde.²² Auch wenn der Begriff „Dilettant“ hier in erster Linie auf das eingeschränkte Musikverständnis des Kaisers zielt, dürfte Bruch ihn auch in einem weiterreichenden, d. h. politischen Sinne gemeint haben. Schon 1889, also bereits vor der Entlassung Bismarcks, hatte sich Bruch gegen eine Widmung des *Feuerkreuz* an Wilhelm II. entschieden, obwohl ihm gerade die politische Botschaft dieser Kantate außerordentlich wichtig war. Eine Widmung komme auch deshalb nicht in Betracht, weil „sich die ganze Musikliebe dieses jungen Fürsten einstweilen notorisch zwischen den beiden Polen [bewegt]: massenhaftes Trompetengeschmetter und Wagner’scher Hypnotisierungs-Dusel“²³.

Der 1914 ausbrechende Weltkrieg traf Bruch und seine Familie mit aller Härte. In der anfänglichen Euphorie und Kriegsbegeisterung schrieb Bruch sein Chorwerk *Heldenfeier* op. 89 auf ein Gedicht seiner Tochter Margarete. Die Uraufführung erfolgte am 13. März 1915 in der Dresdener Kreuzkirche. Noch im Sommer 1915 setzte Bruch seine Hoffnung auf einen deutschen Sieg, zeigte aber auch bereits Zeichen einer beginnenden Kriegsmüdigkeit: „Wollte Gott, das Morden nähme bald ein Ende!“²⁴ Immer deutlicher zeichnete sich eine Niederlage Deutschlands ab, und Bruch reagierte mit dem verzweifeltsten Wunsch: „Am Besten wäre es schon, Hindenburg rückte mit einem Armeekorps vor Berlin, jagte den ganzen

20 Brief Bruchs an Francis Kruse, 7.7.1917 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

21 Ebd.

22 Brief Bruchs an Arnold Kroegel, 8.6.1903, in: „*Noch eines, lieber Freund ...*“. *Briefe des rheinischen Komponisten Max Bruch an den Kaiserlichen Musikdirektor Arnold Kroegel in Köln (1900–1920)*, hrsg. von Hildegard Neuhauser, Berlin 2008, S. 36.

23 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 24.1.1889 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

24 Brief Bruchs an Arnold Kroegel, 14.7.1915, in: Neuhauser, Hrsg., „*Noch eines, lieber Freund ...*“, S. 238.

Reichstag zum Teufel [...], erstickte jeden Aufstand des Pöbels mit Kanonen – und es würde eine starke Dictatur errichtet.“²⁵

Zahlreiche und ganz unterschiedliche Umstände haben, wie man sieht, zur Enttäuschung und Verbitterung der letzten Lebensjahre Bruchs beigetragen. Am stärksten ins Gewicht fielen aber die mehr und mehr ausbleibenden kompositorischen Erfolge. Schon in jungen Jahren hatte Bruch einen beachtlichen Ruf erwerben können. Die große Anerkennung, die seine Männerchor-Kantate *Frithjof* und sein erstes Violinkonzert gefunden hatten, ließen ihn schon im Alter von 26 bis 29 Jahren zu einem erfolgsverwöhnten jungen Komponisten werden, dessen Aufführungsziffern von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen wurden. Mit dem Aufstieg Wagners und der Neudeutschen Schule begann Bruchs Stern zu sinken. In der ihm eigenen starren Traditionshaltung verschloss sich Bruch allen diesen neuen Entwicklungen; Wagner und Liszt wurden von ihm in Grund und Boden verdammt. Die *Götterdämmerung*, deren Klavierauszug er bei Friedrich Gernsheim sah, nannte er „eine wahrhaft barbarische Mißhandlung alles dessen, was bisher für Musik gegolten hat“²⁶. Und seinem Freund Rudolf von Beckerath schilderte er seine Eindrücke von den *Meistersingern* mit dem Satz: „Ein genialer Mann, der mit großer Energie und außerordentlichem Talent nach unzweifelhaft falschen Zielen strebt.“²⁷ Noch radikaler war seine Ablehnung Liszts: „Der Cultus des Componisten Liszt war der größte Humbug des 19. Jahrhunderts.“²⁸

Als gegen Ende des Jahrhunderts eine neue, jüngere Komponistengeneration ins Rampenlicht trat, steigerte sich Bruchs Ablehnung bis zur offenen Feindseligkeit. Richard Strauss und Max Reger wurden von ihm schlicht als „musikalische Sozialdemokratie“ etikettiert. Damit war ein Urteil gesprochen, wie es – aus der Perspektive des konservativen Bürgertums – vernichtender kaum sein konnte. Reger wurde überdies der Titel „größter Kunstverderber unserer Zeit“ verliehen.²⁹ Die Werke dieser Komponisten waren für Bruch „unerträglichste Produkte unserer radikalsten Sudler und Schmierfinken“³⁰. Es war nur folgerichtig, dass Max Reger umgekehrt den Kreis um Max Bruch an der Berliner Hochschule als die „Genossenschaft der Zurückgebliebenen“ bezeichnete.³¹ In die abfälligen Urteile Bruchs über die jüngere Komponistengeneration mischten sich bezeichnenderweise nun bald Anzeichen einer antisemitischen Komponente. Sowohl Gustav Mahler als auch Erich Wolfgang Korngold wurden verächtlich als „Wiener Juden-Bengel“ abgetan.³² Die damit vollzogene Gleichsetzung von Modernität und Judentum war ein Wesenszug des Antisemitismus jener

25 Brief Bruchs an Francis Kruse, 10.7.1917 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

26 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 25.3.1872 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

27 Brief Bruchs an Rudolf von Beckerath, 9.4.1870, in: Max Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, hrsg. von Petra Riederer-Sitte, Essen 1997, S. 92.

28 Brief Bruchs an Hans Simrock, 14.5.1902 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

29 Brief Bruchs an Friedrich Wilhelm Franke, 23.5.1913, zitiert nach: Karl Gustav Fellerer, *Max Bruch 1838–1920* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 103), Köln 1974, S. 167.

30 Zitiert nach: Fellerer, *Max Bruch 1838–1920*, S. 160.

31 Brief Max Regers an Philipp Wolfrum, 21.9.1909, in: Max Reger, *Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973, S. 155.

32 Randnotiz Max Bruchs auf einem Berliner Zeitungsbericht über die bevorstehende Uraufführung der 8. Sinfonie Gustav Mahlers (12. September 1910): „G. Mahler, Wiener Judenbengel, guter Wagner-Dirigent, schlechter Componist“ (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln: Br.Biogr. 66); freundlicher Hinweis von Jonas Löffler, Köln.

Jahre. Es entsprach der Tradition der abendländischen Judenfeindschaft, das Judentum zum Inbegriff alles Negativen zu machen.³³

Mit besonders heftigen Ausfällen reagierte Bruch auf einen Vorfall der Jahre 1901/02, der zugleich einen antisemitischen Wutausbruch von bis dahin unbekannter Heftigkeit auslöste. Bruchs Verleger Hans Simrock hatte im Herbst 1901 dem Leiter des Berliner Philharmonischen Chores, Siegfried Ochs, im Auftrag des Komponisten und mit dessen eigenhändiger Widmung, ein Exemplar der soeben im Druck erschienenen *Wallisischen Volkslieder* zugeschickt. Ochs hat dazu kein Wort des Dankes gesagt – mehr noch: er hat dem Verleger das Dedikationsexemplar postwendend zurückgesandt. Dieser Sendung beigefügt war ein Brief an Hans Simrock, in dem Ochs heftig Klage darüber führte, Bruch habe über ihn seit Jahren in der „denkbar gehässigsten Weise“ gesprochen. Im Übrigen urteile Bruch „nahezu über alles“, was nicht von ihm selbst sei, „geringschätzig“³⁴. Damit war der Keim zu einer äußerst heftigen brieflichen Kontroverse gelegt. Bruch, der von dem Ochs-Brief durch Simrock Kenntnis erhalten hatte, verfasste sogleich ein umfangreiches Schreiben an den Verleger, mit dem er die von Ochs erhobenen Vorwürfe Punkt für Punkt zu widerlegen versuchte. Man erfährt darin, dass sich Bruch und Ochs einst sehr nahegestanden hatten, ja dass man sogar von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis sprechen konnte. In seinen späteren Lebenserinnerungen hat Ochs den von Bruch erteilten Unterricht einschränkend präzisiert: „... wenn man einen ganz freien künstlerischen Verkehr, bei dem neben der Musik auch alles mögliche andere zur Sprache kam, überhaupt einen Unterricht nennen darf.“ Und er fügte hinzu: „Aber die Bekanntschaft mit einem so vielseitig gebildeten und erfahrenen Meister war für mich sehr wertvoll, auch ohne ein eigentliches Lernen im hergebrachten Sinne.“³⁵

Das umfangreiche Schreiben Bruchs war zwar an Hans Simrock gerichtet, aber zur Weiterleitung an Siegfried Ochs bestimmt. Es enthielt nicht die geringste Spur einer antisemitischen Invektive. Ganz anders das zwei Tage später in derselben Angelegenheit verfasste, wesentlich kürzere Schreiben Bruchs, das gleichsam als Postskriptum dem vorhergehenden Brief unmittelbar folgte und ausschließlich Hans Simrock zugehört war. Mit gänzlich unerwarteter Heftigkeit und Aggressivität ließ Bruch hier seinen antisemitischen Ressentiments freien Lauf. Dieser zweite Brief sei hier in vollständigem Wortlaut wiedergegeben. (Der von Bruch angesprochene „unerhörte Wortbruch“ wird später noch ausführlich zu erörtern sein.)

Friedenau, 16.5.1902.

Lieber Herr Simrock,

Hier ist meine Antwort auf die Angriffe meines ehemaligen Schülers S. Ochs, die Sie ihm unter der Bedingung sofortiger Rückgabe gef. mittheilen wollen. Wie Sie sehen, habe ich meinen Styl zusammengefasst und ihm gründlich heimgeleuchtet. Schon 1895, bei Gelegenheit seines unerhörten Wortbruchs (als er an Gernsheim das strikte Gegentheil unserer Abmachung schrieb) bin ich mit dem Gedanken umgegangen, jeden Verkehr mit diesem charakterlosen, unzuverlässigen Juden abzubrechen; indessen vermied ich damals diesen extremen Schritt, und das Verhältniß zu ihm schleppte sich dann mühsam noch einige Jahre fort. Jetzt geht es nicht mehr anders, unsere Wege trennen sich für immer.

33 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 126.

34 Brief Bruchs an Hans Simrock, 14.5.1902 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln); da der Brief von Siegfried Ochs nicht zugänglich war, werden seine Äußerungen hier mit den Worten Max Bruchs wiedergegeben.

35 Siegfried Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig / Zürich 1922, S. 122.

Ich kann Ihnen nicht die Mühe ersparen, den langen Brief genau und aufmerksam zu lesen (vielleicht Abends, zu Hause), denn Sie müssen endlich einen tiefern Einblick in diese scheußlichen Berliner Verhältnisse thun, Sie müssen sehen, wie man 1895–96 Moses hier vernichtet hat (der überall einen sehr guten Anfang gemacht hatte), und sich davon überzeugen daß der Optimismus, mit dem Sie bis jetzt, im Gegensatz zum Onkel [Fritz Simrock] und zu mir, Berlin betrachtet haben, sich angesichts der thatsächlichen Verhältnisse in diesem verzwickten und verzackten Babel nicht aufrecht erhalten läßt. Mit welchen Leuten hat man hier zu thun: Ochs, ein Schwätzer, ein unzuverlässiger Jude, von jeher ein Windbeutel – in Worten groß, in Thaten schwach; Reimann in Schwerin, dessen Berührung verunreinigt; Gernsheim, ein egoistischer, bis zum Wahnsinn eitler Jude, der von seinen Freunden alles verlangt, sie auspreßt wie eine Citrone, und seinerseits keinen Finger für sie rührt; Joachim, unzuverlässig durch und durch, wenn auch ein wirklicher großer Künstler. Die Akademie – im Schulstaub ergraute alte Perrücken und Zöpfe, etc. etc.

Für diesen ganzen Zusammenstoß läßt sich eine sehr einfache Formel finden: Unausbleiblicher Conflict zwischen einer ehrlichen Christenseele und einem gesinnungslosen Juden, der sie mehr als einmal verrathen hat. Wird einmal diese ganze Judenbande eines Tages nach Jerusalem und Palästina zurückgeworfen (von wo sie zu unserm Unheil Europa überschwemmt und unser deutsches Culturleben vergiftet hat), so gebe ich zur Subscription über mein Vermögen – wäre es auch nur, um das Berliner „Judenthum in der Musik“ dauernd loszuwerden! Der Onkel wollte s.Z. sogar 10,000 M. für Streichhölzer geben, um - - - - -!!!

Leben Sie wohl. Herzlichen, christlichen Pfingstgruß. Stets Ihr M.B.

Im Mittelpunkt dieses überraschenden und schockierenden Briefes stehen drei Musikerpersönlichkeiten, die für Leben und beruflichen Werdegang Bruchs große, ja geradezu zentrale Bedeutung hatten. Umso größer muss die Verwunderung sein, dass gerade diese drei zur Zielscheibe so heftiger antisemitischer Angriffe wurden. Es ist im Rahmen dieses Beitrags unmöglich, mit auch nur annähernder Vollständigkeit zur Darstellung zu bringen, was Bruch mit diesen drei Musikerkollegen verband und was er ihnen zu verdanken hatte. Dennoch erscheint es unumgänglich, zumindest ein kurzes Resümee zu versuchen.

An erster Stelle muss hier Siegfried Ochs genannt werden, dessen Angriffe auf Bruch der eigentliche Auslöser für den Wutbrief gewesen waren. Ochs, 1858 in Frankfurt am Main von jüdischen Eltern geboren, nahm eine herausragende Stellung im Berliner Musikleben ein; als großer deutscher Chorleiter konnte er Franz Wüllner und Julius Stockhausen durchaus an die Seite gestellt werden.³⁶ Aus den bescheidenen Anfängen des „Siegfried Ochsschen Gesangvereins“ entwickelte sich innerhalb weniger Jahre die wohl bedeutendste Berliner Chorvereinigung, die ihre Konkurrentinnen Sternscher Verein, Singakademie und Cäcilien-Verein bald weit überflügelte. Die Namensänderung in „Philharmonischer Chor“ (seit 1888) resultierte aus der Mitwirkung des Chores in den damals von Hans von Bülow geleiteten Konzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters. Ein erster Höhepunkt des Zusammenwirkens war die Aufführung von Beethovens Neunter unter Bülow (1890).

Max Bruch wurde nicht müde zu betonen, dass Ochs sein Schüler gewesen sei. Auch wenn Ochs diese Aussage später relativiert hat, so hat es doch während Bruchs Leitung des Sternschen Vereins offenbar eine enge, fast freundschaftliche Verbindung gegeben, die erst durch Bruchs Berufung nach Liverpool (1880) beendet wurde. So überrascht es nicht, dass Ochs während seiner Chorleitertätigkeit wiederholt Werke Bruchs zur Aufführung brachte. Den Anfang machten die Messensätze op. 35, die 1891 auf dem Programm des Musikfests der Tonkünstler-Versammlung standen. Ochs hat dieses Werk in späteren Jahren mehrmals

36 Kurt Singer, *Siegfried Ochs. Der Begründer des Philharmonischen Chors*, Berlin 1933, S. 21.

wiederholt. 1893 stand Bruch selbst am Dirigentenpult, um seinen *Gruss an die heilige Nacht* op. 62 zu leiten.

In die unmittelbare Nähe zu der hier in Rede stehenden Kontroverse mit Ochs führt uns Bruchs 1893/94 entstandenes Oratorium *Moses*. Seine Uraufführung dirigierte am 19. Januar 1895 der Komponist selbst mit dem von Anton Krause einstudierten Barmer Singverein (wie schon zuvor die des *Odysseus*, des *Arminius*, der *Glocke*). In der Planung der Berliner Erstaufführung hatte der Komponist mit Ochs fest verabredet, dass der Philharmonische Chor („den ich schon damals für den besten Berliner Verein hielt“)³⁷ den *Moses* im Konzertwinter 1895/96 zur Aufführung bringen solle. Ochs stimmte zu, machte aber die Einschränkung: „Wenn der Sternsche Verein auf Grund seiner älteren Beziehungen zu mir [Bruch] das Werk bringen wolle, so werde er, Ochs, natürlich zurücktreten.“³⁸ Friedrich Gernsheim, damals Leiter des Sternschen Vereins, ließ sich diese Gelegenheit nicht entgehen und meldete seine Ansprüche an; auch Martin Blumner, Leiter der Singakademie, bekundete Interesse. So saß Bruch plötzlich zwischen allen Stühlen. Das Verhalten seines ehemaligen Schülers Siegfried Ochs bezeichnete er als einen „unerhörten Wortbruch“, für den er sich mit den oben wiedergegebenen, antisemitischen Hasstiraden zu rächen versuchte. Ein Ausweg schien gefunden, als die Berliner Akademie der Künste den *Moses* für das Festkonzert zu seinem 200jährigen Jubiläum (7. Mai 1896) reklamierte. In dieser Aufführung vereinigten sich der Philharmonische Chor und der Chor der Musikhochschule zu einem überwältigenden Klangkörper. Allerdings fiel, wie wir noch sehen werden, die Wiedergabe des Werks, die von Hochschuldirektor Joseph Joachim geleitet wurde, keineswegs zur Zufriedenheit Bruchs aus.

Zur Entfremdung zwischen Bruch und Ochs trug entscheidend bei, dass dieser eine für Bruch völlig unverständliche Aufgeschlossenheit gegenüber neueren Strömungen der Musik zeigte. Schon in der Frühzeit seines Chores hatte er Kompositionen von Liszt, Berlioz und Tinel auf seine Programme gesetzt. Ein erster Höhepunkt in der Vereinsgeschichte war die Mitwirkung des Chors in einem Berliner Philharmonischen Konzert unter Wüllner, das Berlioz' *Flucht nach Ägypten* bot. (Dies war zugleich Wüllners letztes Philharmonisches Konzert vor seiner Berufung nach Köln.) In unmittelbare Nähe zur hier behandelten Kontroverse zwischen Bruch und Ochs führen zwei große oratorische Aufführungen des Philharmonischen Chors, die einen heftigen Zornesausbruch Bruchs hervorriefen: Liszts *Christus* (1901) und Urspruchs *Frühlingsfeier* (1902). Auf der einen Seite also Aufführungen von Werken der Neudeutschen Schule und ihrer Verbündeten, auf der anderen Seite die scheinbar gänzliche Nichtbeachtung von Bruchs eigenem kompositorischen Schaffen. Auch für sein neues, 1897/98 entstandenes Oratorium *Gustav Adolf* setzte Bruch große Hoffnungen auf den Philharmonischen Chor. Ochs hatte aber alle Erwartungen schon im Keim erstickt, indem er sagte, er werde den *Gustav Adolf* nie dirigieren, denn dieser sei „ein confessionelles Werk“. Diese von Ochs gegebene Charakterisierung des *Gustav Adolf* ist schwer zu widerlegen, denn allzu deutlich präsentiert sich dieses Oratorium in jedem Takt als ein „Denkmal des Kulturprotestantismus“.³⁹

37 Brief Bruchs an Hans Simrock, 14.5.1902 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

38 Ebd.

39 Martin Geck, „Max Bruchs Oratorium *Gustav Adolf* – ein Denkmal des Kulturprotestantismus“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 138–149.

Nicht weniger überraschend als die Angriffe auf Siegfried Ochs sind die heftigen antisemitischen Schmähungen Friedrich Gernsheims, der doch zu Bruchs ältesten Kollegenfreunden zählte. 1839 in einem jüdischen Elternhaus in Worms geboren, begegnete Gernsheim dem fast gleichaltrigen Bruch erstmals auf dem Mittelrheinischen Musikfest 1860 in Mainz. Zu den vielen Parallelen im Werdegang der beiden Musiker zählen die engen Verbindungen zum Dozentenkreis um das Leipziger Konservatorium sowie die nachhaltige Förderung durch den Kölner Generalmusikdirektor Ferdinand Hiller. Was Bruchs Stellung im musikalischen Parteienstreit des 19. Jahrhunderts betraf, so zählte er Gernsheim zu seinen wichtigsten Verbündeten. Gegenüber seinem Verleger Fritz Simrock proklamierte Bruch eine „Partei des vernünftigen Fortschritts“, zu der er neben Brahms vor allem Gernsheim rechnete.⁴⁰ In ihrer Empörung über Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* stimmten die beiden Freunde völlig überein. Gernsheim urteilte: „Es ist das gemeinste, niederträchtigste Machwerk das ich je gelesen.“⁴¹

Bruch nahm lebhaften Anteil an Gernsheims Bewerbung 1862 in Mainz, doch erwies sich Gernsheims jüdisches Bekenntnis als ein unüberwindliches Hindernis. Voller Entrüstung schrieb Bruch darauf an den Freund: „Was sagst Du zu einem solchen Bildungsstandpunkt? Zu einer solchen Kulturhöhe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts?“⁴² Wie man unschwer erkennt, hatten die vier Jahrzehnte zwischen diesen Zeilen und dem Brief des Jahres 1902 an Hans Simrock einen tiefgreifenden Wandel herbeigeführt – von einem fortgeschrittenen Stadium der Emanzipation und Toleranz zu einem erbitterten und fanatischen Antisemitismus. Deutschland erlebte in diesem Zeitraum einen erstaunlich raschen Umschlag von der emanzipatorischen in die radikal-antisemitische Haltung.

Erste Anzeichen einer Entfremdung machten sich bemerkbar, als Gernsheim, ganz anders als Bruch, immer mehr Verständnis und Aufgeschlossenheit gegenüber der Musik jüngerer Komponisten zeigte (Mahler, Strauss, Reger). Noch in seinen letzten Lebensjahren hat Bruch darüber Klage geführt, dass Gernsheim auch als Komponist oft unverantwortliche „Konzessionen“ gemacht habe. Über Gernsheims *Te Deum* schrieb er an Willy Hess: „Er kokettiert [...] wieder einmal zu stark und absichtlich mit den neuesten Radikalen und schreibt Harmonien unaufgelöst, scheußliche Dissonanzen, unmögliche durchgehende Noten etc. die den Herren Reger, Schillings & Co. würdig wären.“⁴³ Besonders verletzt fühlte sich Bruch, als Gernsheim zu seinem Amtsantritt in der Leitung des Sternschen Vereins (1890), in der Nachfolge Ernst Rudorffs, nicht Bruchs *Feuerkreuz*, sondern Vierlings *Constantin* auf das Programm setzte, den Bruch für ein „geist- und talentloses Product künstlerischen Unvermögens“ hielt.⁴⁴ Wie tief Bruch diese Kränkung empfunden hat, lassen die Zeilen erkennen, mit denen er Spitta über die begeisterten Berliner Pressestimmen berichtete: „Unter uns gesagt, hat dieses ganze lügenhafte Geschwätz für mich eine sehr ernsthafte Bedeutung. Denn, wenn man einen historischen Rückblick auf meinen ganzen Lebenslauf wirft – der jetzt nicht mehr lang sein kann – so kann man sich nicht der Wahrnehmung verschließen,

40 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 11.3.1881 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln); vgl. dazu Alexander L. Ringer, „Die Partei des vernünftigen Fortschritts“ – Max Bruch und Friedrich Gernsheim“, in: *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 17–27.

41 Brief Friedrich Gernsheims an seinen Vater (1869), zitiert nach: Ringer, „Die Partei des vernünftigen Fortschritts“, S. 20.

42 Zitiert nach: Ringer, „Die Partei des vernünftigen Fortschritts“, S. 19.

43 Brief Bruchs an Willy Hess, 7.6.1915, zitiert nach: Fellerer, *Max Bruch 1838–1920*, S. 157.

44 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 13.11.1891, in: Kämper, Hrsg., *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, S. 220.

daß ich auf dem Gebiet des modernen Oratoriums seit 25 Jahren die Führung hatte; das haben bis vor Kurzem selbst meine Gegner anerkannt. Mein Kopf ist klar, und meine Sinne vorurteilsfrei, ich habe aber nicht bemerkt, daß ich auf diesem Gebiet Concurrenten hatte, die ernstlich in Betracht kamen. Heute liegen nun die Dinge so, daß man mir selbst dies nicht mehr zugestehen will. Auf der ganzen Linie, auch in Leipzig, herrscht das energische Bestreben, mich entweder totzuschweigen, oder totzuschlagen – jedenfalls aber diesen Vierling und Andere seines Gleichen als sehr überlegen darzustellen.“⁴⁵ Offenbar hat dieses Presseecho auf Vierlings *Constantin*, den Gernsheim dem Vorstand des Sternschen Vereins zur Aufführung vorgeschlagen hatte, entscheidend zu den antisemitischen Angriffen auf den Freund beigetragen.

Bruchs Verärgerung über das Antrittskonzert Gernsheims im Sternschen Verein mündete in eine Generalabrechnung mit dem Berliner Musikleben, in dem sich Bruch zutiefst verkannt und benachteiligt fühlte. Im gleichen Brief an Spitta stehen die Sätze: „Die Berliner Presse vor Allem hat mich Jahrelang ... stets verfolgt – das Höchste was ich erreichte, war später gelegentlich eine dürftige Anerkennung mit sauersüßer Miene ... Ich habe also nunmehr die nicht angenehme Aufgabe, in Berlin wohnend von Berlin zu abstrahieren, um nur überhaupt leben zu können und vor Aerger und Ekel nicht zu Grunde zu gehen.“⁴⁶ Der Leser dieser Zeilen fühlt sich an Essays von Theodor Fontane erinnert, die sich gleichfalls mit den sozial-psychologischen Merkmalen des „spezifisch Berlinischen“ kritisch auseinandersetzen.⁴⁷ Bruch erträumte sich eine Gegenwelt zur Reichshauptstadt; er fand sein Utopia in den Städten des Bergischen Landes (Barmen, Bergisch Gladbach), mit denen ihn Erinnerungen an gute Freunde und an große musikalische Erfolge verbanden. Noch in seinem letzten Lebensjahr schrieb er an Olga Zanders, aufgrund seiner Altersbeschwerden könne er nicht mehr ins Bergische Land reisen und müsse „in dem verfluchten märkischen Sand kümmerlich weiterexistieren“⁴⁸. Aversion gegen die Reichshauptstadt Berlin und antisemitisches Ressentiment gingen bei Bruch Hand in Hand. Ausdrücklich begründete er seinen Brief an Hans Simrock damit, dass er dem noch jungen und unerfahrenen Verlagschef, der erst 1901 die Nachfolge seines Onkels Fritz Simrock angetreten hatte, „tiefern Einblick in diese scheußlichen Berliner Verhältnisse“ geben wolle. Er wolle ihn davon überzeugen, dass der Optimismus, mit dem er bis jetzt Berlin betrachtet habe, „sich angesichts der tatsächlichen Verhältnisse in diesem verzwickten und verzwickten Babel nicht aufrecht erhalten“ ließe.

In dem oben zitierten Brief an Olga Zanders beklagte Bruch, man werde im Alter „nach und nach fast ein Virtuose in der Kunst der Resignation“⁴⁹. Dieser Begriff führt uns zu den Wurzeln des Bruch'schen Antisemitismus. Resignation resultiert aus menschlicher und künstlerischer Enttäuschung und Verbitterung, die fast reflexartig die Suche nach einem „Sündenbock“ auslösen. Bruch fand diesen „Sündenbock“ in seinen jüdischen Berliner Musikerkollegen. Dass er zu diesem Kreis auch den langjährigen Freund Friedrich Gernsheim rechnen zu müssen glaubte, musste ihm als besonders schmerzhaft erscheinen.

45 Ebd., S. 220f.

46 Ebd., S. 221.

47 Theodor Fontane, *Wie man in Berlin so lebt*, hrsg. von Gotthard Erler, Berlin ³2019, S. 13.

48 Brief Bruchs an Olga Zanders, 9.6.1919, in: Herbert Krey, „Max Bruch und Bergisch Gladbach“, in: *Max Bruch-Studien*, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 87), Köln 1970, S. 130–141, hier S. 141.

49 Ebd., S. 140.

Wenn Bruch seine Enttäuschung und Verbitterung vor allem mit der Haltung der Berliner Presse begründete, dann war damit ein besonders empfindlicher Nerv der Antisemitismus-Debatte getroffen. Unter den Berliner Zeitungsverlegern und Journalisten waren Juden zweifelsfrei überproportional vertreten. Auch war bekannt, dass sie ganz überwiegend liberale oder sozialdemokratische Anschauungen vertraten. Umso empfindlicher registrierte Bruch, ob eine Zeitung in jüdischer Hand war. Mit großer Genugtuung erfuhr er nach der Leipziger Erstaufführung des *Gustav Adolf*, dass im *Berliner Tageblatt*, dem „grossen Berliner Judenblatt“, von der begeisterten Aufnahme des Oratoriums berichtet worden war.⁵⁰ Hier ist allerdings anzumerken, dass das im Verlag von Rudolf Mosse erscheinende *Berliner Tageblatt* eine eher bürgerliche, liberal-konservative Richtung vertrat. Zwei Jahrzehnte zuvor dagegen klagte Bruch seinem Verleger: „[...] die Schott. Fantasie, die selbst Leuten wie Brahms und Joachim Freude macht, und dem Publicum überall auch, wird vom critischen Lumpengesindel allerorten heruntergerissen“.⁵¹ Bruch wertete solche Kritiken als ein besonders eklatantes Beispiel für die feindselige Haltung der „sozialdemokratisch-musikalischen Presse“⁵².

Ein aufschlussreiches Beispiel für die antisemitischen Aspekte im Verhältnis zur Presse bietet der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick, der jüdischer Abstammung war. Bruch hatte Hanslick anfangs schon deshalb sehr hoch geschätzt, weil er in ihm einen Bundesgenossen im Kampf gegen die Wagner-Partei sah. 1869 begrüßte er begeistert Hanslicks Erwiderung auf Wagners Judentums-Schrift. Zeitweise hegte er sogar den Plan, einige der gegen Wagner gerichteten Schriften Hanslicks zusammenzufassen und in einer eigenen Broschüre zu veröffentlichen.⁵³ Viele Jahre später nun berichtete Hanslick über die Uraufführung von Bruchs Oratorium *Achilleus* beim Bonner Musikfest 1885. Seine dazu verfasste Kritik ist durchaus nicht unfreundlich, verrät aber eine gewisse Distanz, ja Herablassung: „Von der Composition Bruchs ist vorerst thatsächlich ihr entschiedener Erfolg zu melden [...]. Bruch ist kein Tondichter von genialer, eminent origineller Erfindung; an ursprünglicher schöpferischer Kraft und Tiefe der Auffassung wird ihn Niemand mit Brahms vergleichen, an Eigenart und spontanen glänzenden Einfällen auch nicht mit Dvorak. Aber in Bruch besitzen wir einen feingebildeten Beherrscher aller musikalischen Kunstmittel und Formen, wie deren es heute wenige giebt“.⁵⁴ Die Verärgerung Bruchs über diese Zeilen dürfte sich in engen Grenzen gehalten haben, da er Hanslick seit langem für einen ganz einseitigen Parteigänger von Brahms hielt. Der Wortlaut der *Achilleus*-Kritik schien ihm denn auch in dieser Auffassung vollständig Recht zu geben.

Mit dem dritten Namen des von Bruch an Hans Simrock gerichteten Briefes tritt einer der bedeutendsten Musiker des 19. Jahrhunderts ins Blickfeld: Joseph Joachim. Es fällt auf, dass vom Judentum dieses Kollegen mit keinem Wort die Rede ist. Bruch wusste genau, dass Joachim ein „getaufter Jude“ war. Geboren 1831 in Kittsee (Burgenland), wuchs er in einem jüdischen Elternhaus auf. 1853 ging er als Königlicher Konzertmeister an den Hof in Hannover, und hier ließ er sich bereits im folgenden Jahr evangelisch taufen (Ägidienkirche,

50 Brief Bruchs an Hans Simrock, 23.3.1900 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

51 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 9.12.1880 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

52 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 3.4.1895 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

53 Kämper, Hrsg., *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, S. 28f.

54 Eduard Hanslick, *Musikalisches Skizzenbuch*, Berlin 1888, S. 309.

3. Mai 1854, in Anwesenheit von König und Königin). Hier ist allerdings anzumerken, dass Juden seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert weniger über ihre Religion als vielmehr als Rasse definiert wurden. Das hatte zur Folge, dass die Taufe kaum noch gesellschaftliche Vorteile brachte; der „getaufte Jude“ blieb, was er auch vorher gewesen war: ein Jude.⁵⁵ Die Judenfrage war nicht mehr ausschließlich eine Frage der religiösen Toleranz; wichtiger war von nun an die Rasse als „biologische Abstammungseinheit“⁵⁶. Diese Erfahrung musste auch Joachim machen, als er von Wagner in dessen Postskriptum zur Judentums-Schrift scharf angegriffen wurde. Der „Abfall eines bisher warm ergebenen Freundes, eines grossen Violinvirtuosen“, habe eine „wüthende Agitation“ gegen Liszt ausgelöst, die dessen Bemühungen um das Weimarer Musikleben erheblichen Schaden zugefügt habe.⁵⁷ Auch Bruch hat Joachim stets als Juden gesehen, ohne das immer offen auszusprechen. Als Joachim 1896 zum 200jährigen Jubiläum der Berliner Akademie den *Moses* dirigierte, da warf ihm Bruch vor, er habe manche Tempi verdorben, „indem er den Chor ganz unnötig hetzte“. Trotz der insgesamt überwältigenden Wirkung des Oratoriums hielt Bruch an seinem Urteil fest: „... in diesem Menschen steckt eine Art von semitischer Unruhe, die es fast unmöglich macht, unter ihm zu musiciren.“⁵⁸

Blickt man auf die Anfänge der Beziehungen Bruchs zu Joachim zurück, so muss man die Begegnung der beiden Musiker als einen musikgeschichtlichen Glücksfall bezeichnen. Schon im Januar 1865, bei einem dreiwöchigen Aufenthalt in Hannover, hatte Bruch den großen Geiger kennengelernt: „In Hannover bin ich Joachim recht nahe getreten, und habe diesen großen und einfachen Menschen noch mehr schätzen gelernt.“⁵⁹ Joachim war damals im Begriff, nach Meinungsverschiedenheiten mit dem Hofintendanten Platen Hannover zu verlassen. Da Bruch seit dem Sommer 1864 an seinem g-Moll-Violinkonzert arbeitete, ist diese Komposition schon damals mit großer Wahrscheinlichkeit Gegenstand des Gesprächs gewesen. Noch vor der Uraufführung der Urfassung am 24. April 1866 in Koblenz (Solist: Otto von Königslöw) hatte sich Joachim zu einer Probeaufführung in Hannover bereiterklärt. Da sich Bruch „auf dem Terrain nicht sicher“ fühlte,⁶⁰ entschloss er sich im Sommer 1866, die Partitur zur genaueren Begutachtung an Joachim zu schicken. Es folgte ein Gedankenaustausch, dem wir einige der schönsten Werkstattbriefe der Musikgeschichte verdanken.⁶¹ Joachim machte eine ganze Reihe von Änderungsvorschlägen, die nicht allein die Geigentechnik, sondern auch die kompositorische Struktur insgesamt betrafen. Bruchs

55 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 125; zum Judentum Joseph Joachims vgl. auch Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim: Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien / Köln / Weimar 2005, S. 553–558.

56 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 122.

57 Richard Wagner, „Aufklärungen über das Judentum in der Musik“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Leipzig³1898, Bd. 8, S. 245.

58 Briefe Bruchs an Fritz Simrock, 20.4.1896 u. 5.5.1896 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

59 Brief Bruchs an Rudolf von Beckerath, 9.3.1865, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 50.

60 Brief Bruchs an Ferdinand Hiller, 11.11.1865, in: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. 2 (1862–1869), hrsg. von Reinhold Sietz (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 48), Köln 1961, S. 74.

61 Wilhelm Lauth, „Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes op. 26 von Max Bruch“, in: Kämper, Hrsg., *Max Bruch-Studien*, S. 57–66; der Briefwechsel vom Sommer 1866 ist vollständig wiedergegeben in: Christopher Fifield, *Max Bruch. His Life and Works*, London 1988, S. 63–72.

Antwort überrascht vor allem dadurch, dass er mit größter Bereitwilligkeit auf die Änderungsvorschläge Joachims einging: „Ihren Rath benutzend ...“, „war mir wie aus der Seele geschrieben“, „Ihren Gedanken entsprechend“, „fand Ihre Veränderung vortrefflich, habe Ihre Änderung mit Dank benutzt“⁶². Offenbar setzte Bruch große Hoffnungen darauf, Joachim als Solisten für sein Konzert zu gewinnen. Er wurde nicht enttäuscht: Die Aufführung auf dem Niederrheinischen Musikfest 1868 in Köln mit Joachim als Solist war der Höhepunkt in der frühen Aufführungsgeschichte des Konzerts.

Allerdings verweigerte Bruch seine Zustimmung zur Veröffentlichung dieses Briefes in der späteren Ausgabe des Joachim-Briefwechsels (1911–1913). Seine Begründung lautete: „[...] ich erscheine in dieser Antwort ungeheuer unselbständig (um nicht zu sagen, schülerhaft) Joachim gegenüber [...] (Das Publicum muß ja beinahe glauben, wenn es das alles liest, Joachim habe das Concert gemacht, nicht ich [...])“⁶³. Inzwischen hatte der Komponist im Herbst 1867 in Sondershausen die handschriftliche Partitur beendet und mit einer Widmung an Joachim versehen. Der Wortlaut „Joseph Joachim in Verehrung“ wurde in „Joseph Joachim in Freundschaft“ umgewandelt.⁶⁴

Die enge künstlerische Zusammenarbeit mit Joachim kam mit dem g-Moll-Violinkonzert keineswegs an ihr Ende. Der überwältigende Erfolg dieses ersten Konzerts veranlasste Bruch, die Komposition eines zweiten Violinkonzertes in Angriff zu nehmen. Dieser Plan kam jedoch über den ersten Satz nicht hinaus, aber Bruch gewann den Eindruck, dass dieser Satz „ein abgeschlossenes Stück sei und die Ausdehnung zu einem Concert weder verlangte noch zuließe“⁶⁵. So veröffentlichte er die Komposition unter dem Titel *Romanze für Violine und Orchester* op. 42. Auch diesmal hatte er sich der Mitwirkung Joachims versichert.

Das erst nach einer längeren Unterbrechung komponierte eigentliche zweite Violinkonzert steht in enger Verbindung mit dem Namen Pablo de Sarasate. Dieser hatte 1877 in Frankfurt am Main das g-Moll-Konzert mit einer so „unbeschreiblich vollkommenen Wiedergabe“ zur Aufführung gebracht,⁶⁶ dass Bruch sich zur Komposition eines neuen Solokonzerts entschloss. Dieses neue Konzert (d-Moll, op. 44) ist „auf Sarasate's Veranlassung und ausdrücklich für ihn componirt“.⁶⁷ Trotz dieser expliziten Neuorientierung wollte Bruch allerdings auch diesmal nicht auf Joachims Urteil verzichten. Er wolle „über Verschiedenes noch seinen Rath“ hören.⁶⁸

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Bruch die beiden großen Geiger zu seinem Vorteile gegeneinander auszuspielen versuchte. Diese Absicht zeigt sich auch an

62 Brief Bruchs an Joseph Joachim, 26.9.1866, erstmals veröffentlicht in: Lauth, „Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes op. 26 von Max Bruch“, S. 58–61.

63 Brief Bruchs an Johannes Joachim (Sohn Joseph Joachims), 14.3.1912 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

64 Uwe Baur, „Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll von Max Bruch“, in: *Max Bruch in Sondershausen (1867–1870)*, hrsg. von Peter Larsen, Göttingen 2004, 137–212, insbes. S. 155.

65 Brief Bruchs an Joseph Joachim, 6.3.1874, in: *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 3, Berlin 1913, S. 132.

66 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 8.3.1877 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

67 Autograph des zweiten Violinkonzertes, Br. autogr. 16 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

68 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 7.2.1878 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

Bruchs *Schottischer Fantasie*, einem der populärsten Werke des Komponisten. Auch diesmal ist sogleich die Rede davon, die Fantasie sei „Sarasate auf den Leib geschrieben“. Bald darauf aufkommende Meinungsverschiedenheiten mit dem spanischen Geiger führten jedoch dazu, dass wiederum auch Joachim zur Mitarbeit herangezogen wurde.⁶⁹

Eine Abkühlung der Beziehungen zu Joachim trat wenig später dadurch ein, dass Bruch in der Ehekrise zwischen Amalie und Joseph Joachim, ähnlich wie Brahms, die Partei der Frau ergriff. Bruch versuchte jedoch schon bald, die Beziehungen wieder enger zu knüpfen, weil Joachim für seine berufliche Karriere eine immer größere Bedeutung gewann. Dieser war 1868 von Hannover nach Berlin übergesiedelt, wo er das Direktorat der 1869 gegründeten Königlichen Hochschule für Musik übernahm. Seit 1875 wirkte hier auch der seit Sondershausen mit Bruch eng befreundete Philipp Spitta als Joachims „Generalstabschef“. ⁷⁰ Seit seinem Abschied aus der Breslauer Tätigkeit machte sich Bruch große Hoffnungen auf eine Kompositionsprofessur an der Berliner Akademie der Künste. Nachdem er 1890 seinen Wohnsitz in Berlin genommen hatte, erfüllten sich diese Hoffnungen schon im darauffolgenden Jahr: Er rückte als Leiter einer Kompositionsklasse in die durch das Ausscheiden von Heinrich von Herzogenberg freigewordene Stelle.

In genau diese Zeit der Berliner Stellenbewerbung fiel die Entstehung des dritten Violinkonzerts (d-Moll, op. 58), mit dem der Komponist Joachim wieder sehr nahe trat. Bruch betonte nachdrücklich, dass dieses Konzert „unter Ihrer wichtigen Mitwirkung“ entstanden sei und zog eine Parallele zu seinem ersten Konzert: „es ist ganz und gar für Sie gedacht und unter der Einwirkung Ihres Spiels entstanden.“⁷¹ Joachim probte denn auch das ihm gewidmete Konzert schon im Februar 1891 mit dem Orchester der Hochschule, dann im April 1891 mit dem Philharmonischen Orchester für die Aufführung unter Hans von Bülow im November 1891. Die Widmung des Konzerts an Joachim verstand Bruch im Übrigen auch als ein Zeichen des Dankes für Joachims Mitwirkung bei seinem Breslauer Abschiedskonzert (22. April 1890). Hinzu kam ein anderer wichtiger Hintergedanke: „Auch ist er [Joachim] mir wenn ich hier beim Kultusminister etwas erreichen will, absolut nötig.“⁷²

Ein letztes Mal trat die Rivalität Joachim–Sarasate in der 1899 entstandenen *Serenade* op. 75 zu Tage, die zunächst als viertes Violinkonzert geplant war. Obwohl in enger Absprache mit Sarasate komponiert und ganz „für ihn geschrieben“⁷³, zog Bruch auch diesmal wieder Joachim zur Mitwirkung heran und ließ sich von ihm die Solostimme einrichten. So kann man im Rückblick auf sämtliche Violinkonzertwerke Bruchs mit Fug und Recht feststellen, dass Joseph Joachim bei weitem der wichtigste Ratgeber und Interpret für den Komponisten war. Umso größer war seine Enttäuschung, dass keines seiner Werke in die von Joseph Joachim und seinem Schüler Andreas Moser herausgegebene dreibändige *Violinschule* aufgenommen wurde.⁷⁴ Die Planungen zu dieser Publikation reichen bis in das Jahr

69 Brief Bruchs an Joseph Joachim, 29.7.1880, in: Joachim / Moser, Hrsg., *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, Berlin 1913, S. 227.

70 Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Berlin 1910 (neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe), S. 160.

71 Brief Bruchs an Joseph Joachim, 12.11.1890, in: Joachim / Moser, Hrsg., *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, Berlin 1913, S. 376f.

72 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 7.11.1890 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

73 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 5.11.1899 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

74 Joseph Joachim / Andreas Moser, *Violinschule in 3 Bänden*, Berlin 1902–1905.

1899 zurück, und es ist keineswegs auszuschließen, dass Bruch bei Abfassung des Briefes an Hans Simrock von den Absichten der Herausgeber bereits sehr genaue Kenntnis hatte. Zu seiner Enttäuschung musste Bruch erkennen, dass nicht allein Andreas Moser, sondern auch Joseph Joachim für diese schmerzliche Entscheidung verantwortlich war: „Bisher glaubte ich, Herr Moser [...] sei allein für die bewußte abscheuliche Unterlassungssünde in der Violinschule verantwortlich zu machen. Es schien mir möglich und denkbar, daß Joachim sich während seiner letzten Krankheit (März–August 1907) nicht mehr um derartige Dinge gekümmert habe. Aus beiliegender Antwort von N. Simrock auf eine Anfrage von mir werden Sie aber ersehen, daß die Sache leider anders liegt. Im Herbst 1905, als der 3. (letzte) Band der Violinschule erschien, war Joachim noch durchaus gesund, tätig und urteilsfähig. Also ist er auch mit verantwortlich – und zwar in erster Linie für die unerhörte Schmach und Kränkung, die mir durch die Excludierung meines 1. Violinkonzerts oder überhaupt meiner Concerte angetan worden ist.“⁷⁵ Überblickt man die lebenslangen brieflichen Äußerungen Bruchs, so wird man schnell zu der Überzeugung kommen, dass die Vorgänge um die Violinschule von Joachim / Moser die wohl größte Enttäuschung waren, die dem Komponisten in seinem langen Leben widerfahren ist. Die daraus herrührende tiefe Verbitterung hat ganz wesentlich zu den antisemitischen Ausfällen beigetragen, die den Brief des Jahres 1902 an Hans Simrock so nachhaltig prägen.

Es ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich, ein vollständiges Psychogramm des Komponisten Max Bruch zu geben. Einzelne Bausteine dazu haben sich bereits aus den brieflichen Äußerungen Bruchs gegenüber seinen Kollegen Siegfried Ochs, Friedrich Gernsheim und Joseph Joachim ergeben. Es ist allgemein bekannt, dass Bruch ein sehr empfindlicher und leicht reizbarer Mensch war. Aufschlussreich ist, was Siegfried Ochs dazu in seinen Lebenserinnerungen schrieb. Trotz vieler Meinungsverschiedenheiten war sein Urteil über den ehemaligen Lehrer zunächst durchaus wohlwollend: „[...] die Bekanntschaft mit einem so vielseitig gebildeten und erfahrenen Meister war für mich sehr wertvoll, auch ohne ein eigentliches Lernen im hergebrachten Sinne“.⁷⁶ Einige Sätze später folgt jedoch ein einschränkender Passus, der Bruch in einem anderen Lichte erscheinen lässt: „Bruch war in Bezug auf alles, was seine schöpferische Tätigkeit betraf, von einer geradezu krankhaften Empfindlichkeit. Wer auch nur das mindeste an einem seiner Werke auszustellen fand, den betrachtete er als seinen Todfeind, und sein Mißtrauen auch gegen die besten Freunde war grenzenlos. In den zahllosen Briefen, die ich im Laufe der Jahre von ihm erhielt, wimmelt es von Vorwürfen und Verdächtigungen gegen Leute, die ihm sicher nie etwas anderes als Gutes getan haben.“⁷⁷ Es steht außer Frage, dass sich Verstimmungen zwischen Bruch und seinen Musikerkollegen nicht durch einzelne Vorfälle allein begründen lassen, doch gibt es gewisse Kristallisationspunkte, in denen sich Zorn und Animosität zu antisemitischen Wutausbrüchen steigern, wie sie im Brief an Hans Simrock nachzulesen sind. Die Weigerung von Siegfried Ochs, die Oratorien *Moses* und *Gustav Adolf* in seine Programme aufzunehmen, der Vorzug, den Gernsheim dem *Constantin* von Vierling gegenüber dem *Feuerkreuz* gab, und ganz besonders Joachims Nichtbeachtung der Bruch'schen Violinkonzerte in seiner *Violinschule* – das sind solche Kristallisationspunkte, die antisemitische Aggressionen von besonderer Heftigkeit ausgelöst haben.

75 Brief Bruchs an Arthur M. Abell, 1.2.1911 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Mikrofilm einer Abschrift).

76 Siegfried Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, S. 122.

77 Ebd., S. 123.

Der Brief Max Bruchs an Hans Simrock vom 16. Mai 1902 ist ein Lehrbeispiel. Er hat alle Ingredienzen des wilhelminischen Antisemitismus. An erster Stelle stehen Enttäuschung und Verärgerung über Fehlentwicklungen in Politik und Wirtschaft sowie über vermeintliche persönliche Benachteiligungen. Hier diente stets Judenhass als Ventil – der Jude musste als „Sündenbock“ herhalten. Genau diese Motive stehen im Hintergrund der Vorwürfe, die Bruch gegenüber seinen drei Musikerkollegen erhob: gegenüber Siegfried Ochs und dem Philharmonischen Chor, gegenüber Friedrich Gernsheim und dem Sternschen Verein und nicht zuletzt gegenüber Joseph Joachim, dessen Nichtberücksichtigung Bruchs in seiner *Violinschule* für den Komponisten am schwersten wog. Bruch folgte hier dem typischen antisemitischen Verhaltensmuster, von der eigenen Unzufriedenheit auf „Sündenböcke“ abzulenken und die Ursachen der Missstände auf die jüdischen Kollegen zu projizieren.⁷⁸ Erleichtert wurde dieses Vorgehen durch die besondere Repräsentanz der Juden im öffentlichen Leben. So wie Juden im Bankwesen, im Handel und in der Presse überproportional vertreten waren, so nicht minder – und ganz besonders in Berlin – im Musikleben. Die drei im Brief an Hans Simrock so scharf angegriffenen Musikerpersönlichkeiten waren allesamt führende Köpfe in wichtigen Berliner Musikinstitutionen. So gingen für Bruch, wie bereits ausgeführt, Antisemitismus und Aversion gegen Berlin Hand in Hand. Bruch litt an einem „Berlin-Dilemma“: Einerseits angewiesen auf den öffentlichen Musikbetrieb der Großstadt, stand er andererseits in entschiedener Opposition zu den dort herrschenden Entwicklungen. Besonders heftig war Bruchs Kritik – auch dies ein häufig anzutreffendes Motiv im Antisemitismus – an der musikalischen Presse. Sowohl an Ochs wie auch an Gernsheim richtete sich zudem der Vorwurf, sich zu sehr mit neueren Strömungen der Musik einzulassen, in denen Bruch nichts als Fehlentwicklungen zu sehen vermochte. Hinter allem stand also die Angst vor einer „als krisenhaft erlebten Modernisierung“, für die man das Judentum verantwortlich machte.⁷⁹

Natürlich hatte Bruchs Antisemitismus auch eine allgemein-politische Komponente. Er speiste sich nicht zuletzt aus der Enttäuschung der Konservativen und der radikalen Nationalisten über die Politik des deutschen Reiches, die nicht mehr „ihrem hochgespannten Grossmachtdenken entsprach“⁸⁰. Das durch die Ereignisse von 1870/71 entstandene nationale Hochgefühl hatte Erwartungen geweckt, die sich in der Gründerkrise als allzu hochgeschraubt und letztlich unangemessen erwiesen. So hatte der Antisemitismus auch einen nationalistischen Aspekt; er gründete sich auf die „Unsicherheit des deutschen Nationalbewusstseins“ und das ständige Bemühen, sich der eigenen nationalen Identität zu vergewissern.⁸¹ Später verstärkte der ungünstige Verlauf des Weltkriegs die antisemitischen Tendenzen. Juden wurden verdächtigt, Profiteure und Kriegsgewinnler zu sein.⁸²

In den politischen Enttäuschungen Bruchs spielte Bismarck eine zentrale Rolle. Spätestens seit der Reichsgründung 1871 hatte Bruch große Hoffnungen auf den Kanzler gesetzt. Im 1872 begonnenen Kulturkampf war Bruch ein bedingungsloser Gefolgsmann Bismarcks gewesen. Umso größer war seine Enttäuschung über Bismarcks späteres Einlenken, insbesondere über die Rücknahme des Jesuitengesetzes. Dieser Entscheidung setzte Bruch sein Oratorium *Gustav Adolf* (1898) entgegen, als einen flammenden Appell für die Sache des

78 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 94.

79 Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, S. 40.

80 Ebd., S. 46.

81 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 136.

82 Vgl. dazu Christopher Fifield, *Max Bruch. His Life and Works*, London 1988, S. 318.

deutschen Protestantismus: „Das wird ein flammender Protest der deutschen Prot.[estanten] gegen das Centrum und Herrn von Bethmann-H.[ollweg] sein [...]“. ⁸³ Ganz auf der Linie Bismarcks lag Bruch dagegen in der Diskussion um das 1878 erlassene Sozialistengesetz. So wie Bismarck die sozialistische Arbeiterbewegung zu den „Reichsfeinden“ zählte, so wurde auch Bruch nicht müde, die Vertreter der ihm verhassten musikalischen Moderne (Strauss, Mahler, Reger, Pfitzner) abfällig als „musikalische Sozialdemokratie“ zu bezeichnen. In dieses Bild fügt sich die Tatsache, dass die Sozialdemokraten auf ihrem Parteitag 1893 eine klar ablehnende Haltung zum Antisemitismus bezogen.

1890 nahm Bismarck seinen Abschied aus dem Amt des Reichskanzlers und kam damit seiner Entlassung durch Wilhelm II. zuvor. Vorausgegangen war ein jahrelanger Machtkampf zwischen Kaiser und Kanzler. Von nun an häuften sich in den Briefen Bruchs kritische, teilweise abfällige Bemerkungen über den jungen Monarchen. In seinem Oratorium *Moses*, als dessen eigentliches Thema der Komponist „einen der größten Volksführer der Weltgeschichte“ sehen wollte, hat er Bismarck ein heimliches Denkmal gesetzt.

Die Schlussätze des Briefes an Hans Simrock sind erschreckend und schockierend. Hier verlässt der Antisemitismus die Sphäre des scheinbar so harmlosen „Gutbürgerlichen“ und schlägt um in offene Gewaltandrohung. Und doch steht Bruch mit dieser Einstellung keineswegs allein. Von keinem geringeren als Kaiser Wilhelm II. sind Äußerungen überliefert, die denen von Bruch an Hass und Gewaltbereitschaft nicht nachstehen. Obwohl sich der Kaiser gern mit jüdischen Bankiers und Universitätsprofessoren umgab, zögerte er nicht, Houston Stewart Chamberlains Buch *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts*⁸⁴, den „Klassiker des Antisemitismus“, zur Pflichtlektüre an den preußischen Lehrerseminaren zu machen. Auch hatte die Dolchstoßlegende, die der Kaiser und seine Anhänger am Ende des Weltkriegs verbreiteten, eine durchaus antisemitische Komponente. Die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg sei allein „von rückwärts, von Zuhause, von Judas Geld“ verursacht worden.⁸⁵ Auch die Schuld an seiner erzwungenen Abdankung gab der Kaiser den Juden. In einem Brief an seinen früheren Flügeladjutanten August von Mackensen schrieb er: „Die tiefste und gemeinste Schande [...] die Deutschen haben sie verübt an sich selbst. Angehetzt und verführt durch den ihnen verhassten Stamm Juda.“⁸⁶

In der Zeit des holländischen Exils verschärfen sich die antisemitischen Äußerungen des Kaisers. An den amerikanischen Freund Poultney Bigelow schrieb er 1927: „Die Presse, Juden und Mücken“ sind eine „Pest, von der sich die Menschheit so oder so befreien muss“. Und es folgte der Zusatz: „Ich glaube, das Beste wäre Gas“.⁸⁷

Der systematische Massenmord an den Juden war im Jahre 1902, als Bruch seinen Brief an Hans Simrock schrieb, noch nicht vorstellbar. Aber die Weichen waren gestellt.

83 Brief Bruchs an Francis Kruse, 7.7.1917 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

84 Houston Stewart Chamberlain, *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., München 1899.

85 Willibald Gutsche, *Ein Kaiser im Exil. Der letzte deutsche Kaiser Wilhelm II. in Holland*, Marburg 1991, S. 76.

86 Brief Wilhelms II. an August von Mackensen, 2.12.1919, zitiert nach: C. G. John Röhl, *Wilhelm II. und die deutsche Politik*, München 1995, S. 220.

87 Ebd.

Abstract

Max Bruch was one of the most successful German composers of the 19th century. It was only towards the end of the century that his music increasingly lost of its appeal with audiences who turned toward more modern composers (Strauss, Mahler, Reger). Disappointed at the growing number of compositional failures, Bruch began to sympathize with anti-Semitic thought which had been spreading in Berlin since the 1870s. It seems particularly paradox that, in a letter written in 1902 to his publisher Simrock, Bruch attacked three Berlin musicians with brutal anti-Semitic invectives, who had been his best and most loyal friends for decades, and to whom he owed decisive contributions to his compositional career: Joseph Joachim, Friedrich Gernsheim and Siegfried Ochs. Although in this particular case the anti-Jewish statements of the composer were triggered by dashed hopes for performances and publications, and although his bitter outburst was deeply rooted in his particular personality structure, Max Bruch can be regarded as the exemplary case of the „bourgeois“ anti-Semitism of the imperial era.

Christian Utz (Graz)

Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne¹

1. Bergs Zeitspindel

Am Ende von Alban Bergs *Lyrischer Suite* (1925–26) für Streichquartett „rollt sich ab der Zeiten Spindel“ (Abb. 1). Dieser berühmte Schluss des sechsten und letzten Satzes von Bergs *Lyrischer Suite* scheint ein Prototyp des „offenen Schlusses“ zu sein. Die große Terz *des-f* in der Viola verklingt vom *piano* in Takt 45 mit *diminuendo* und schließlich *morendo* in Takt 46, nachdem zuvor bereits ab Takt 42 die Stimmenzahl sukzessive ausgedünnt wurde.² Das verklingende Terzpendel, auszuführen ohne Verlangsamung des Tempos (T. 40: „di nuovo a tempo al fine“) kann man, so der Komponist in der Anmerkung in der Partitur, „eventuell noch ein-, zweimal wiederholen“, keinesfalls soll aber auf *des* geschlossen werden. Die tonikale Wirkung auf einem Grundton *des* soll vermieden werden, die Öffnung in den tonal offenen, unbegrenzten Zeit-Raum ist Teil der Werkkonzeption. Zugleich ist so sichergestellt, dass der Ausgangs- und Zentralton *f*, der über die sechs Sätze der Suite durch Reihendisposition und andere satztechnische Mittel nachhaltig exponiert wird, auch am Ende des Werkes steht – und damit insbesondere auf die beiden ersten Expositionen des *F*¹ in den Takten 1 und 2 des ersten Satzes sowie auf den ersten Ton des Schlusssatzes *F* verweist. In der Forderung auf *f* zu schließen offenbart sich also neben tonaler Offenheit auch eine Tendenz zu formaler Zyklizität.

Eine Singstimme ist in der von Berg veröffentlichten Partitur der *Lyrischen Suite* nicht vorgesehen, obwohl in den Skizzen und im Autograph bereits das Gedicht *De profundis clamavi* von Charles Baudelaire in die Partitur eingetragen ist, allerdings nicht in einem eigenen System.³ Eine Erweiterung der Quartettbesetzung um eine Singstimme im Schlusssatz hätte direkt an das Vorbild von Arnold Schönbergs Zweitem Streichquartett op. 10 (1907–

1 Die folgende Darstellung versteht sich als Ergänzung zum kürzlich erschienenen Band Sascha Wegner / Florian Kraemer (Hrsg.), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2019. Der Aufsatz entstand im Rahmen des vom Verfasser geleiteten Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 1.9.2017–31.8.2020).

2 In den Skizzen zum Werk ist relativ früh für diese „quasi Coda“ (Skizzen, Österreichische Nationalbibliothek, F21.Berg.76/XII, <http://data.onb.ac.at/rep/10B81763> (7.9.2020), fol. 7 verso) ein „Aussetzen aller Instrumente, zuletzt [der] Bratsche“ vorgesehen (ebd., fol. 3 verso); vgl. Constantin Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992, S. 288f.

3 Vgl. Douglass M. Green, „Berg’s *De profundis*: The Finale of the *Lyric Suite*“, in: *The International Alban Berg Society Newsletter* 5 (1977), S. 13–23; ders., „Das Largo Desolato der Lyrischen Suite von Alban Berg“, in: *ÖMZ* 33 (1978), S. 79–85 (gekürzte Fassung von Green 1977); Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 281. Vgl. Alban Berg, *Lyrische Suite* für Streichquartett, Autograph, Österreichische Nationalbibliothek, F21.Berg.23/i, <http://data.onb.ac.at/rep/1004666F> (7.9.2020); Skizzen F21.Berg.76/III, <http://data.onb.ac.at/rep/100034B6> (7.9.2020), fol. 19–22; Skizzen F21.Berg.76/XII, fol. 6f., 10 verso.

di nuovo pesante sul G. 39 *molto espress. - molto f*

di nuovo a tempo al fine sul D sul A 40 *pp ppp* 2.Gg. durchlassen - - - -

So langsam reißt sie ab der zweiten Spindel ...

war-ten H *molto f* *ppp* *p* (a tempo) *ppp* 2.Gg. durchlassen - - - -

(poco rit.) *mp* *mf* *f* *molto* *pp*

41 *poco pp* *N* 42 *poco p* *H* 43 *N*

zurücktretend - *pp* *ppp*

Vlc. durchlassen - *poco pp*

zurücktretend - *H* *pp* *ppp*

44 *zurücktretend* *ddd* *ddd* *ddd* *H* 45 *2 x 23 Taktie* (46) *dimin. morendo - *) erster =*

abend in Liebe, Sehnsucht und Trauer - -

*) bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz Des - F eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf Des schließen!

U. E. 8780 W. Ph. V. 173 comp. 1926

Abbildung 1: Alban Berg, *Lyrische Suite* für Streichquartett (1925–26), 6. Satz, Largo desolato, T. 39–46; vom Komponisten annotiertes Partiturexemplar für Hanna Fuchs-Robettin, Österreichische Nationalbibliothek, F21.Berg.3437, <http://data.onb.ac.at/rep/100402E4> (7.9.2020); Copyright 1927 by Universal-Edition, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

08) angeknüpft, wo diese Erweiterung im dritten und vierten Satz von vielen Zeitgenossen als besonders provokativ empfunden worden war.⁴ Der den Melodiestimmen zugeordnete Gedichttext Baudelaires ist aber bekanntlich Bestandteil eines mittlerweile keineswegs mehr „geheimen“ Programms, das von George Perle entdeckt und 1977 erstmals in einem Aufsatz dokumentiert wurde.⁵ Das beschließende *Largo desolato* inszeniert die in diesem Programm angelegte fatale Wendung vom Liebesrausch zur Todessehnsucht mit einer Reihe intertextueller Verweise, darunter mehrere Zitate aus und Anspielungen auf Richard Wagners *Tristan und Isolde*.⁶ In das Widmungsexemplar für Hanna Fuchs-Robettin schrieb Berg die Worte des Gedichts *De profundis clamavi* (1851) aus Baudelaires *Les Fleurs du mal* in der Umdichtung Stefan Georges (1901/22) und hob die Noten dieser imaginären Gesangsstimme rot hervor (vgl. Abb. 1).⁷ Das Gedicht spricht in Georges Nachdichtung von einer „toten gegend“ (org. „un universe morne“) und dem „kalte[n] grausen“ der eisigen Sonne (des „eisgestirnes“ bei George), unter der dem Liebeskranken die Zeit so qualvoll langsam vergeht, dass er das „gemeine tier“ beneidet, dem der „stumpfe schlaf“ Vergessen bringt.⁸

Das Abrollen der Zeitspindel, die letzte Gedichtzeile („So langsam rollt sich ab der zeiten spindel!“ / „Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!“⁹), weist Berg in konventioneller Rhetorik einer fallenden Linie zu (T. 40) und greift dabei eine ostinate Achtelbewegung auf, die im Verlauf des Satzes immer wieder in den Vordergrund tritt – und zu Beginn als langsames Viertel-Pizzikato im Tempo Viertel = 69 bereits das (etwas zu schnelle) Ticken der Sekunden zu symbolisieren scheint (T. 1–2). Die der imaginären Singstimme zugewiesenen Motive verlaufen großenteils in gleichmäßigen Achteln, was eine Affinität zur im George-

4 Vgl. dazu u. a. Martin Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908: Eine Dokumentation*, Wien 2004, S. 34.

5 George Perle, „The Secret Programme of the Lyric Suite“, in: *The Musical Times* 118 (1977), S. 629–632, 709–713, 809–813; ders., „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, in: *ÖMZ* 33 (1978), S. 64–79, 113–119 (gekürzte deutsche Fassung von Perle 1977); ders., „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, in: *Alban Berg. Kammermusik I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 4), München 1978, S. 49–74 (erweiterte deutsche Fassung von Perle 1977). Noch vor Perles Entdeckung der annotierten Partitur, die sich im Besitz von Hanna Fuchs-Robettins Tochter befand, entstand Constantin Floros' Aufsatz „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), S. 101–145 (zweite Fassung in: *Alban Berg. Kammermusik I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn [= Musik-Konzepte 4], München 1978, S. 5–48). Auf die folgende Kontroverse zwischen Perle und Floros muss hier nicht eingegangen werden (vgl. George Perle / Constantin Floros, „Kontroverse über das Programm der *Lyrischen Suite*“, in: *Alban Berg. Kammermusik II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn [= Musik-Konzepte 9], München 1979, S. 3–7).

6 Vgl. Green, „Berg's *De profundis*“; Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 281–291.

7 Vgl. Perle, „The Secret Programme of the Lyric Suite“, S. 712. Zu einer möglichen Aufführung des Satzes mit Singstimme schreibt Perle (ebd.): „My own belief is that the composer would not have been opposed to a vocal performance of the finale, but only under conditions that he could not possibly have allowed, nor (perhaps) even imagined – only as part of the disclosure of the secret programme of the whole work.“ Mittlerweile existieren mehrere Einspielungen, in denen im 6. Satz eine Singstimme hinzutritt, u. a. durch das Petersen Quartett und Christine Schäfer (Phoenix Edition 133, 2008).

8 [Charles] Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, Umdichtungen von Stefan George, Berlin 1922, Nr. XXI (S. 48); Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris 1868, Nr. XXI (S. 130). Georges 1901 in erster Auflage publizierten Umdichtungen lag die dritte Auflage von Baudelaires erstmals 1857 erschienener Sammlung zugrunde.

9 Ebd.

Kreis verbreiteten rituellen Deklamation nahelegen könnte.¹⁰ Das zum Schluss auskomponierte allmähliche Verlöschen, das Fade-out der regelmäßigen Achtelbewegung auf der Terz *des-f*, von Berg in der annotierten Partitur mit den Worten „ersterbend in Liebe, Sehnsucht und Trauer...“ kommentiert (vgl. Abb. 1), suggeriert das „erbarmungslose“ Fortlaufen eines ins Endlose sich ausdehnenden Zeitkontinuums. Nicht nur spielt Berg damit auf ein anderes berühmtes musikalisiertes Spinnrad in Franz Schuberts Goethe-Vertonung an sowie auf die Tradition des *Perpetuum mobile* insgesamt, das in der Musikgeschichte häufig mit dem Mechanischen und Fremdbestimmten objektiver Zeit assoziiert wurde.¹¹ Diese verklingende Terz wird durch ihre Verlorenheit, nachdem alle anderen Instrumente – dem Modell von Haydns „Abschiedssinfonie“ folgend – sukzessive verstummt sind, auch zum Symbol des verlassenen, hilflosen Einzelnen, der von den Ereignissen gleichsam „überrollt“ wird, ohne in sie eingreifen zu können.

Diese Vereinzelung kommt auch in der Reihentechnik zum Ausdruck, wie Wolfgang Budday dargelegt hat:¹² Die letzte Reihenform, die zu Beginn von Takt 45 in der Viola einsetzt, ist als einzige in diesem Schlussabschnitt nicht mit einer vorangehenden Reihe verkettet; und auch die beiden durch Abspaltung isolierten Schlusstöne *f-des* lassen sich mit keiner in diesem Satz verwendeten Reihenform verbinden, sie führen also „zwangsläufig“ in die Stille (Notenbeispiel 1). Theodor W. Adorno führte dazu aus, der Viola werde hier „nicht einmal der Tod zugestanden. Sie muß spielen für immer; nur wir sind es, die sie nicht mehr vernehmen“.¹³

10 Auch in Bergs parallel zur *Lyrischen Suite* komponiertem Lied *Schließe mir die Augen beide* (1925) verläuft die Singstimme vorwiegend in gleichmäßigen Achteln. Ein Modell dürfte Schönbergs Vertonung eines Petrarca-Sonetts im vierten Satz der *Serenade* op. 24 (1921–23) gewesen sein, in dem ebenfalls gleichmäßige Achtelbewegung in der Singstimme vorherrscht – ein Werk, das Berg während der Arbeit an beiden eigenen Werken in den Jahren 1925/26 nachweislich genau studierte (vgl. Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 234, 242).

11 „Das Erlebnis des Kreisens, des Auf-der-Stelle-Tretens einer Musik, die [...] zum Selbstläufer wird, erzeugt zusammen mit dem Gefühl einer ‚Entindividualisierung‘ auch das der Bodenlosigkeit. Wie, wenn das Erlebnis dieser Bodenlosigkeit resultierte aus der Tendenz, Musik auszuliefern an die kahle Progression der Zeit, an eine Zeitqualität von ‚elementarer Unbestimmtheit‘, von ‚abstrakter Kontinuität‘?“ (Eckehard Kiem, „Der Blick in den Abgrund. Zeitstruktur beim späten Beethoven“, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette, Weilerswist 2000, S. 212–231, hier S. 214f.). Bekannte Beispiele für gleichmäßige perkussive Strukturen als Darstellungen der tickenden Uhr bzw. als Symbol für die „objektive Zeit“ sind Joseph Haydns Sinfonie Hob. I: 101 „Die Uhr“, zweiter Satz (Andante), Carl Loewes Lied *Die Uhr*, op. 123, Nr. 3 und – freilich mit dem sukzessive eingeführten Prinzip einer gestörten Regelmäßigkeit – György Ligets *Poème symphonique* für einhundert Metronome (1962) und die sich anschließenden „Gitterkompositionen“ wie etwa *Continuum* für Cembalo (1968).

12 Wolfgang Budday, *Alban Bergs Lyrische Suite. Satztechnische Analyse ihrer zwölftönigen Partien*, Stuttgart 1979, S. 77–99.

13 Theodor W. Adorno, „Berg, Der Meister des kleinsten Übergangs“, in: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M. 1971, S. 321–494, hier S. 462.

The musical score consists of four staves. Above the staves, series labels are placed: **Ra** (measures 39-40), **HRd** (measures 41-42), and **Uh** (measures 43-44). Below the staves, rhythmic patterns are indicated by numbers 1-12. The patterns are as follows:

- Staff 1 (Treble 1):** 1 (39), 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (40), 11 12 11 12 1 2 (41), 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 10 (42), 11 12 1 2 3 4 (43), 11 12 10 11 12 10 (44), 11 10 11 (45).
- Staff 2 (Treble 2):** 1 (39), 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 (40), 10 11 12 10 11 (41), 10 11 12 9 10 11 12 9 10 (42), 1 2 3 (43), 2 3 (44).
- Staff 3 (Bass 1):** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 (40), 10 11 1 2 3 4 (41), 5 6 7 8 11 12 9 10 11 12 9 (42), 1 2 3 (43), 1 2 3 (44), 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 (45).
- Staff 4 (Bass 2):** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (40), 12 10 11 1 2 3 (41), 4 5 6 7 8 9 10 11 12 10 11 (42), 1 2 (43), 1 2 (44), 1 2 (45).

Notenbeispiel 1: Berg, *Lyrische Suite*, 6. Satz, T. 39–46, Reihenverschränkungen und Isolierung der letzten Reihenform („HR“ steht für die in diesem Satz neu eingeführte „Halbreihe“, „HU“ für deren Umkehrung, R/U für aus dem 5. Satz übernommene Reihengestalten; die Kürzel/Bezeichnungen gehen auf Bergs Reihentabellen zurück¹⁴)

Einer Deutung als „offener Schluss“ scheint nun die Tatsache zu widersprechen, dass Berg diesen Satz, wie vor allem Constantin Floros im Detail gezeigt hat,¹⁵ als Palindromform konzipiert hat, wenn auch mit stark variativen Komponenten. Um die Symmetriemitte in den Takten 23/24 sind zahlreiche musik- und textbezogene Korrespondenzen in den beiden Teilen des Satzes auszumachen; so wird etwa deutlich, dass der Ausdünnung der Stimmen am Ende (T. 40/41–46) eine sukzessive „Auffüllung“ der Stimmen zu Beginn (T. 1–6) ge-

14 Vgl. Budday, *Alban Bergs Lyrische Suite*, S. 77f.

15 Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 289–291; vgl. auch Budday, *Alban Bergs Lyrische Suite*, S. 77–81.

genübersteht bis hin zum Zwölftonakkord am Ende von Takt 6. Dennoch ist die Offenheit des Schlusses auch durch den montageartigen Charakter des Satzes bedingt. Denn die selbst im Kontext dieses Werks außerordentliche Fülle an intertextuellen Verweisen führt dazu, dass die Referenzebene und der „Ton“ der Musik alle drei bis vier Takte wechseln. Dadurch entsteht ein kaleidoskopartiger Charakter, der den offenen Schluss als Konsequenz solcher formalen Instabilität erscheinen lässt. Die für den Eindruck musikalischer Linearität entscheidenden Formfunktionen Anfang, Mitte, Schluss sind beim Hören nicht mehr deutlich identifizierbar.

Offene und zyklische Prinzipien ergänzen sich also. Ihnen gemeinsam ist der Gedanke des Unausweichlichen, Zwangsläufigen, Vorherbestimmten. Denn die Palindromform steht bei Berg – so prominent auch im Kammerkonzert (1923–25) und der Film-Szene im zweiten Akt der *Lulu* (1927–34) – generell für ein „schicksalhaftes“, deterministisches Prinzip, wie es im Zeitgeist der Jahrhundertwende im Prinzip „ewiger Wiederkehr“ allgegenwärtig war.¹⁶ Nachhaltige Wirkung auf Bergs Zeit- und Formvorstellung hatten in diesem Zusammenhang insbesondere Schriften Friedrich Nietzsches, Rudolf Steiners, die Theosophie sowie die neuen formal-technischen Möglichkeiten der von Berg so geschätzten Kunst des Films, besonders des Tonfilms, und nicht zuletzt die über Schönberg vermittelte Mystik des schwedischen Philosophen Emanuel Swedenborg (1688–1772), wie sie dokumentiert war in den Dramen August Strindbergs (vor allem im symmetrisch angelegten Stationendrama *Nach Damaskus*, das – 1912 auf Deutsch erschienen – von großem Einfluss auf Schönbergs Libretto für das Oratorium *Die Jakobsleiter* [1915–17] war, das wiederum die Konzeption von Bergs Libretto der *Lulu* beeinflusste¹⁷) und in Honoré de Balzacs Roman *Séraphita* (1834). Als Konsequenz für Bergs Komponieren lässt sich ein mystisch-transzendentes, stark zum Räumlichen tendierendes zyklisches Zeitkonzept ableiten. So sehr dieses Prinzip der Verräumlichung von Zeit (wie es auch in Bergs Neigung erkennbar wird, seine Werke mittels architektonisch minutiös bestimmter Abschnittsumfänge vorab festzulegen) einem offenen Schluss zu widersprechen scheint, so deutlich zielt Berg doch zugleich auf die ästhetische Erfahrung eines ins Ungreifbare verrinnenden Zeitkontinuums und greift damit das auch in der Musikgeschichte so produktiv gewordene *Vanitas*-Motiv auf.¹⁸ Nur angedeutet werden kann hier, dass die Popularisierung eines zyklischen Zeitkonzepts auch in politisch radikalierter Form in Schriften der 1920er Jahre Eingang fand, die in kulturpessimistischer Weise Zyklen von Auf- und Niedergang als Grundprinzip der Kultur- bzw. Musikgeschichte

16 Vgl. dazu u. a. Wolfgang Gratzer, *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs. Eine Studie*, Wien 1993; Robert P. Morgan, „Symmetrical Form and Common-Practice Tonality“, in: *Music Theory Spectrum* 20 (1998), H. 1, S. 1–47; John Covach, „Balzacian Mysticism, Palindromic Design, and Heavenly Time in Alban Berg’s Music“, in: *Encrypted Messages in Alban Berg’s Music*, hrsg. von Siglind Bruhn, New York 1998, S. 5–29 (erweiterte Fassung online veröffentlicht als „Berg’s Time“, o. J., <http://www.ibiblio.org/johncovach/bergtime.htm>, 7.9.2020); Douglas Jarman, „‘Remembrance of Things That Are to Come’. Some Reflections on Berg’s Palindromes“, in: *Alban Berg and his World*, hrsg. von Christopher Hailey, Princeton, NJ 2010, S. 195–221; Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 118–130.

17 Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 124–126.

18 Vgl. Silke Leopold, „Il tempo tutto frange“. Die Vanitas-Idee in der Musikgeschichte“, in: *Salvatore Sciarrino, Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Hofheim 2018, S. 13–44.

annahmen, so in Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1919/22) und in Alfred Lorenz' *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (1928).¹⁹

Deutlich werden solche Implikationen des offenen Schlusses auch in anderen Werken Bergs, so etwa in der Oper *Wozzeck* (1917–24). Bergs Entscheidung, die kurze Kinderszene ans Ende dieser Oper zu stellen (in der Berg vorliegenden Einrichtung Paul Landaus [1909] steht diese Szene an vorletzter Stelle²⁰) erinnert an prominente Schlussgestaltungen in der Operngeschichte, in denen ein groß inszeniertes tragisches Ende in der Pänultima-Szene (der endgültige Verlust Euridices, die Höllenfahrt Don Giovannis, hier der Selbstmord Wozzecks) durch die Andeutung oder tatsächliche Umsetzung eines *lieto fine* mit leichterem, heiterem oder lakonischem Charakter in der letzten Szene gebrochen wird.

Das Ende des *Wozzeck* ist freilich keineswegs ein Happy End. Auch hier steht eine ostinate Perpetuum-mobile-Bewegung für eine von der Tragik der Ereignisse nicht affizierte „objektive Zeit“, die in dieser Szene durch zwei ostinat-zyklische Formen symbolisiert ist: das am Beginn stehende Reigenlied der Kinder (der Reigen als Allegorie einer nie endenden Musik) und die durch wiederholte Quartmotive ausgedrückte Bewegung von Mariés Knaben, der auf einem Steckenpferd reitet und dieses Spiel auch dann nicht unterbricht als er vom Tod seiner Mutter erfährt.²¹ Der Schluss der Szene wird wie in der *Lyrischen Suite* durch ein im unveränderlichen Tempo („senza rit.“) auszuführendes Pendelmotiv gestaltet, hier in Form alternierender Akkorde in Celesta und Flöten ($a^1-es^2-fis^2-b^2 \mid b^1-f^2-a^2-cis^3$), zusammen mit der „leeren Quinte“ $g-d$ in den Streichern (über mehrere Oktaven gestreckt, $G-g^3$), die als Symbol für Ewigkeit aufzufassen ist (in dieser Funktion erscheinen Quintstrukturen bereits in der ersten Szene des ersten Aktes, nachdem der Hauptmann über die Ewigkeit sinniert hat [I/1, T. 50]; zugleich stehen sie für die „leere Zeit“²²). In der Verfilmung aus dem Jahr 1970 unter der Leitung von Bruno Maderna wird das zyklische Prinzip dieses Schlusses durch die Bildregie besonders eindrücklich: Mariés Knabe setzt den Rundtanz auf seinem Steckenpferd weiter fort, auch nachdem alle anderen Kinder zum

19 Zu Lorenz vgl. u. a. William Kinderman, „Das Institut für Musikwissenschaft in der NS-Zeit. Der Fall des Wagner-Forschers Alfred Lorenz“ [2010], <https://lmui.wi.hypotheses.org/alfred-lorenz-2> (7.9.2020); Pamela M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000, S. 217.

20 Vgl. Peter Petersen, *Alban Berg, Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1985, S. 11–72, insbes. S. 51–53.

21 Diese Wendung in der Kinder-Szene geht auf die Bearbeitung von Karl Emil Franzos (1879) zurück, die stark in den Originaltext Büchners eingreift. In Büchners Original wird dieser Dialog zwischen zwei anonym bleibenden Kindern geführt, auch die Tote, über die gesprochen wird, bleibt anonym. Vgl. ebd., S. 47.

22 Vgl. u. a. Jarman, „Remembrance of Things That Are to Come“, S. 202. Die Quinten der Marie in Szene I/3 (T. 412–416/425–427), die auf Wozzeck wartet, symbolisieren laut Bergs eigener Deutung ein „ins Unbestimmte hinzielende[s] Warten, ein Warten, welches erst in ihrem Tod den Abschluß findet“ (Alban Berg, „Bergs Wozzeck-Vortrag von 1929“, in: Hans Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, S. 311–327, hier S. 318); Petersen spricht von den „Verhängnisquinten“ (*Alban Berg, Wozzeck*, S. 170–178). Die Dimension der Ewigkeit ist in dieser Szene zudem durch die Schläge auf großes und kleines Tam-tam sowie auf das freihängende Becken (T. 375) präsent, die im Verlauf der Oper konsequent als Klangsymbole für die Entgrenzung von Raum und Zeit dienen (Petersen, *Alban Berg, Wozzeck*, S. 271f.).

Teich gelaufen sind, um die Leiche seiner Mutter zu sehen.²³ Tatsächlich verwies Berg in seinem „Wozzeck-Vortrag“ von 1929 darauf, dass es am Schluss des *Wozzeck* „fast den Anschein [hat], als ginge es weiter“ und „an diese Endtakte ohne weiteres [die Anfangstakte der Oper] anschließen“ könnten.²⁴ Deutlicher als in der *Lyrischen Suite* wird also am Schluss des *Wozzeck* das inhumane Prinzip einer technologisierten Zeit in der Moderne, das Bild einer feindseligen, mitleidlosen Gesellschaft thematisiert.

Die „Spindel“ von Bergs offenen Schlüssen (gewissermaßen als musikhistorische Büchse der Pandora) soll nun in zwei Richtungen weiterverfolgt werden: Zum einen – und hauptsächlich – sollen kompositions- und kulturgeschichtliche Motive identifiziert werden, die den offenen Schluss zu einem zentralen Topos raum-zeitlicher Entgrenzung machten, wie sie die musikalische Moderne seit dem frühen 19. Jahrhundert anstrebte (2.). Zum anderen soll – in Form eines knappen Ausblicks – gezeigt werden, wie wesentlich auch die Geschichte und Ästhetik der musikalischen Aufführung mit diesem Topos verwoben ist (3.); hierbei wird vor allem die Frage thematisiert werden, wie unterschiedlich eine individuelle Aufführung einen „offenen Schluss“ gestalten und wie sie damit die Dramaturgie eines Werks unter Umständen signifikant neu akzentuieren kann.

2. Der offene Schluss als Feld musikalischer Selbstreflexion vom 18. bis ins 20. Jahrhundert

Wenn ich hier mit Bergs *Wozzeck* auf die sozialkritischen Implikationen des offenen Schlusses verwiesen habe und die These eingeführt habe, dem Topos des offenen Schlusses sei die Tendenz zu raum-zeitlicher Entgrenzung bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert eingeschrieben, so habe ich mich damit vor allem auf das zuletzt von Tobias Janz differenzierte Konzept einer musikalischen Moderne bezogen, das diese nicht – wie prominent bei Carl Dahlhaus – als klar eingegrenzte musikhistorische Epoche, sondern als komplexen Prozess versteht, bei dem ästhetische und gesellschaftliche Moderne in einem permanenten Spannungsverhältnis zueinander stehen.²⁵ Die Konzeption der Kunst als *Gegenwelt* zu einer in vieler Hinsicht als bedrohlich und feindselig empfundenen gesellschaftlichen Gegenwart führte seit den Jahrzehnten um 1800 zu einer neuen Form der Selbstreflexion in und durch das Kunstwerk, die als ein entscheidendes Merkmal moderner Kunst verstanden werden kann. Diese Selbstreflexion förderte einerseits die Vorstellung einer autonomen Kunstwelt und einer grundlegenden Differenz des Ästhetischen, tendierte aber zugleich dazu, fortwährend die Grenzen zwischen Kunstsystem und Umwelt bzw. Gesellschaft auszudehnen, zu überschreiten oder zu sabotieren.²⁶ Nun scheint der offene Schluss vor allem deshalb ein besonders eindrückliches Anzeichen einer solchen Selbstreferentialität zu sein, da er das musikalische Kunstwerk gezielt an seinen „Rändern“ zur Lebenswelt hin öffnet und damit zugleich auf einen impliziten gesellschaftlichen Gehalt verweist. Die verebbenden Pendelfiguren am Ende der *Lyrischen Suite* und des *Wozzeck* klingen in uns nach, sie mögen sich mit dem Ticken einer Taschenuhr, mit dem Pochen des eigenen Herzens oder auch mit dem ungeduldigen Wippen des Fußes des Sitznachbarn oder Protestrufen auf der Straße vermischen. Sie machen das „Ende“ von Musik in besonderem Maß als diffusen, nicht eindeutig

23 Hamburgische Staatsoper, Musikalische Leitung: Bruno Maderna, Inszenierung: Joachim Hess, NDR 1970, 1:40:15, https://youtu.be/rHFFPyU41_0?t=6015 (7.9.2020).

24 Berg, „Bergs Wozzeck-Vortrag von 1929“, S. 313.

25 Tobias Janz, *Zu einer Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2014, S. 51–85.

26 Ebd., S. 161.

abgrenzbaren Zeitraum erfahrbar;²⁷ sie verweigern eine zäsurierende Zeitgestaltung, die eine Trennung von Kunstwelt und Lebenswelt festschreiben würde und sind somit Symbole für den Anspruch der Kunst auf gesellschaftliche Relevanz und zugleich, im Sinne von Bergs mystischem zyklischem Konzept von Zeit, ein Zeichen ihrer Transzendenz und Eigengesetzlichkeit gegenüber dem gesellschaftlich Realen. Insofern müssen offene Schlüsse in besonderem Maße als Phänomene betrachtet werden, die über rein technisch-immanente Fragen des Schließens in musikalischen Formen hinausweisen.

Mit dem Begriff der „Inszenierung“ im Untertitel dieses Beitrags beziehe ich mich dabei zugleich auf jüngere Tendenzen, diesen zentralen Begriff der Theaterpraxis und -wissenschaft für eine musikalische Kompositions-, Interpretations- und Rezeptionsgeschichte nutzbar zu machen. Dabei sollte Inszenierung nicht, wie Peter Gülke dargelegt hat,²⁸ mit einem bloßen Schielen nach Wirkung verwechselt werden. Doch sind die rezeptionsästhetischen Implikationen des Komponierens spätestens seit der Entstehung eines Konzertpublikums im 18. Jahrhundert kaum von der Hand zu weisen. Musik wird seither, wie Janz formuliert, zunehmend „im Vorgriff auf ein Interesse an dem ‚Wie‘ ihrer Gestaltung konzipiert“. ²⁹ Musik soll nicht einfach nur gehört werden, sondern eine Situation schaffen, „bei der man sich selbst beim Hören hören kann“³⁰. „Inszenierung“ soll hier einen in besonderer Weise auf solches ästhetische Erlebnis hin konzipierten Modus des Komponierens und Interpretierens von Musik bezeichnen. Mit dieser Perspektive rechtfertigt sich auch die terminologische Entscheidung für die oxymoronische Formulierung „offener Schluss“: Im Gegensatz zum gängigeren Begriff des „offenen Endes“ impliziert sie stärker einen intentionalen Charakter, der auf bestimmte Rezeptionshaltungen zielt bzw. mit solchen rechnet.³¹

Karol Berger legte die These vor, an Stephen Jay Gould anknüpfend, dass das Prinzip einer linearen, kausal aufgefassten Prozessualität, deren musikhistorische Relevanz er vor allem seit den späten Werken Mozarts konstatiert, im 19. Jahrhundert einen Konflikt zwischen der Repräsentation linearer Zeit und ihrer Erosion in „Zeitlosigkeit“ zur Folge gehabt

27 Vgl. Florian Kraemer, „Schließen – Enden – Aufhören. Terminologische Konturen zwischen Musikphilosophie und Analyse“, in: *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München 2019, S. 62–81, hier S. 70f. Als ein Bergs Schluss vergleichbares Beispiel nennt Kraemer George Crumbs Trio *Vox Balaenae* (1971), an dessen Schluss ebenfalls eine immergleiche Figur immer leiser wiederholt wird bis hin zur bloß pantomimischen Ausführung.

28 Peter Gülke, „Inszenierte Singularitäten. Musikalische Form als Auseinandersetzung mit einem Paradoxon“, in: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*, hrsg. von Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer, Kassel 2011, S. 278–288.

29 Janz, *Zu einer Genealogie der musikalischen Moderne*, S. 175.

30 Federico Celestini, „Zeit und Bewusstsein in der Musik zwischen dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft*, hrsg. von Dietmar Goltschnigg und Charlotte Grollegg-Edler, Tübingen 2011, S. 339–342, hier S. 340.

31 Vgl. Kraemer, „Schließen – Enden – Aufhören“, S. 70–75. Aus pragmatischen Gründen werden hier auch überraschende, kontingente Schlussbildungen, die Kraemer mit dem Begriff „Aufhören“ fasst (wie in Arnold Schönbergs Orchesterstück op. 16, Nr. 1), aufgrund ihres ebenfalls intentionalen Charakters unter dem Begriff „offener Schluss“ gefasst. Ausgeklammert werden hingegen Phänomene, bei denen im weiteren Sinne „offene“ Schlussbildungen nicht-intentional sind, etwa nicht genauer festgelegte Fade-outs von Pop- oder Jazz-Musik bei Übertragungen im Radio, aber auch in Live-Situationen.

hätte.³² In der Tat kann, wie anhand der beiden Berg-Beispiele gut erkennbar, der offene Schluss gerade in Verbindung mit einer zyklischen Zeitkonzeption als modernekritisches ästhetisches Element begriffen werden. Er wendet sich gegen eine rein fortschrittsorientierte gesellschaftliche Moderne, die sich im linear-finalistischen Formprinzip manifestiert.³³ Eine Skizze der damit in Zusammenhang stehenden musikhistorischen Stationen sei nun versucht, selbst wenn sie eine genauere systematische Abgrenzung von „offenen“ und anderen unkonventionellen Schlussbildungen voraussetzen würde – die aufgrund der vielen Grenzfälle kaum überzeugend zu leisten ist und zudem einen fortwährenden historischen Wandel von Deutungen reflektieren müsste. Stefan Keym kommt daher zum Fazit, dass „letztlich nur im Einzelfall entschieden werden [kann], [wie ‚offen‘ ein musikalischer Schluss wirkt], weil dies auf einem komplexen Zusammenspiel struktureller und semantischer [und – so wäre hinzuzufügen – historischer] Faktoren beruht.“³⁴

2.1. Haydns Reflexionen diskursiver Zeit

Dass ein solches „unorthodoxes“ Mittel wie der offene Schluss eher für die den Kennern zugeordneten Gattungen der Kammermusik gewählt wurde, ist gewiss nachvollziehbar. Deutlich ist im Gesamtblick auf Joseph Haydns Schaffen, dass die Anzahl leiser Schlüsse in Haydns Streichquartetten, die freilich nur in seltenen Fällen wirklich „offen“ im engeren (etwa harmonischen) Sinn sind, in dem Moment signifikant abnahm, als auch die Quartette zunehmend im Konzertsaal dargeboten wurden.³⁵ Unter den Sinfonien sticht die „Abschieds-Sinfonie“ Hob. I:45 aus dem Jahr 1772 heraus, die in einem hinreichend bekannten programmatischen Kontext einen solchen „zerfallenden“ Schluss zelebrierte. Unter den Streichquartetten ist das vom Verleger mit dem Beinamen „The Joke“ bedachte Es-Dur-Quartett op. 33, Nr. 2 in unserem Kontext von besonderer Relevanz, endet es doch, nach mehrfachem Zögern und Abbrechen, mit dem Vordersatz des Rondo-Themas, sodass der Schlusssatz an dieser Stelle wieder von vorne beginnen könnte³⁶ – ein zyklisches Prinzip, das, wie wir sehen konnten, auch bei Berg eng an das Prinzip des offenen Schlusses gebunden war.

Bei Haydn ist eine Überlagerung linearer und zyklischer Zeitkonzepte zu beobachten. Die in seinem Œuvre bis in die 1770er Jahre auffällige Tendenz des offenen, oft lakonisch-

32 Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley 2007, S. 329–341.

33 Vgl. Christian Utz, „Zeit“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart / Kassel 2016, S. 610–620, hier S. 614f.

34 Stefan Keym, „Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard Strauss und ihr historischer Kontext“, in: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption*, hrsg. von Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick, München 2017, S. 167–189, hier S. 174.

35 Vgl. Jürgen Neubacher, *Finis coronat opus: Untersuchungen zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986, S. 236–246; James Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge 1991, S. 152–155.

36 Vgl. Hermann Danuser, „Das Ende als Anfang. Ausblick von einer Schlußfigur bei Joseph Haydn“ [1995], in: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen 2014, S. 279–289.

ironischen Schließens hängt mit einer von James Webster als „rhetoric of instability“³⁷ bezeichneten Facette der Formbildung zusammen, die neben der „Abschieds-Sinfonie“ eben besonders in den frühen Streichquartetten ausgeprägt ist. Haydns Musik der 1760er und 70er Jahre lässt dabei erste Reflexionen des diskursiven Zeitkonzepts der Aufklärung erkennen und damit eine Korrelation mit Johann Nikolaus Forkels entwicklungsgeschichtlicher Musikhistoriographie.³⁸ Korrespondiert ein solches diskursives Modell mit einer zunehmend deutlichen Inszenierung einer kontinuierlichen Progression musikalischen Materials, so wird diese doch zugleich durch ein Experimentieren mit unterschiedlichen Zeit- und Erzählperspektiven gebrochen, die auf Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* (1759–67) bezogen worden sind, in dem der Erzähler wiederholt den narrativen Faden durchbricht und sich direkt an die Leser wendet:³⁹ „Haydn beteiligt seine Hörer [...] am Zustandekommen und wahrnehmenden Mitvollzug musikalischer Form und eben in besonderer Weise seiner Schlüsse.“⁴⁰ Bemerkenswert auf dem Gebiet des sinfonischen Repertoires Haydns ist in dieser Hinsicht die 1764 entstandene Sinfonie Hob. I:23 in G-Dur, deren Schlusssatz dem Moto Perpetuo-Typus zugehörig ist und durch ein lakonisches Stocken am Ende jene Wirkung erzeugt, die Johann Mattheson 1739 für eine die „Klang-Rede“ beschließende *Peroratio* skizziert hat: Der „gescheute[] melodische[] Setzer“ kann, um „seine Zuhörer artig [zu] überraschen“, „beiläufig, ganz unerwartete Veränderungen anbringen, die einen angenehmen Eindruck hinterlassen, daraus ganz eigene Bewegungen des Gemüths entstehen“⁴¹. Eine solche Individualisierung des Schließens kann begriffen werden als „Distanzierung von der Schematik rhetorischer Muster“⁴² und zugleich als ironisierende Variante einer „Turbulenz des Schließens“, die früh ihre Wirksamkeit in repräsentativ-öffentlichem Rahmen in einer Art Übererfüllung von Schlussstopoi sicherte.⁴³

37 Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony*, S. 123–173 (Kapitel „Progressive Form and the Rhetoric of Instability“).

38 Lukas Haselböck, „Tempora mutantur, nos et mutamur in illis‘. Zeitkonzepte in Haydns Symphonie Nr. 64“, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek, Wien 2009, S. 171–180.

39 Vgl. dazu u. a. Howard Irving, „Haydn and Laurence Sterne: Similarities in Eighteenth-Century Literary and Musical Wit“, in: *Current Musicology* 40 (1985), S. 34–49; Werner Wolf, „Metamusic? Potentials and Limits of ‚Metareference‘ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (Mozart's *Ein musikalischer Spaß*)“ [2010], in: *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, hrsg. von Walter Bernhart, Leiden 2018, https://doi.org/10.1163/9789004346642_014 (7.9.2020). Die Analogie zwischen Haydn und Sterne geht auf Jean Paul zurück (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* [1804], in: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 5, München 1963, S. 7–456, hier S. 131; vgl. Wolf, „Metamusic?“ , S. 2).

40 Wolfram Steinbeck, „Das eine nur will ich noch – das Ende‘. Prolegomena zu einer Kompositionsgeschichte des Schließens“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 3, S. 274–290, hier S. 285.

41 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 237. Vgl. Neubacher, *Finis coronat opus*, S. 155f.

42 Wolfgang Rathert, „Ende, Abschied und Fragment. Zu Ästhetik und Geschichte einer musikalischen Problemstellung“, in: *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1998, S. 211–235, hier S. 212.

43 Steinbeck, „Das eine nur will ich noch – das Ende“, S. 286f.

2.2. Das Schließen als Problem im 19. Jahrhundert

Es wäre dennoch wohl verfehlt, die angedeuteten gesellschaftspolitischen Konnotationen des offenen Schlusses bereits für die Werke Haydns reklamieren zu wollen. Einen klaren politischen Akzent erhält die Skepsis gegenüber dem Schließen jedoch kurz darauf in der frühromantischen Ästhetik, etwa wenn Friedrich Schlegel die Form des Fragments als „Lessingsches Salz gegen die geistige Fäulnis“ bezeichnet.⁴⁴ Das „eigentliche[] Wesen“ romantischer Dichtkunst sieht Schlegel darin „daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann“.⁴⁵ Zudem korrespondiert ein offenes Schließen mit dem etwa bei Clemens Brentano, Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck ausformulierten Hörideal des Lauschens, einem hingebungsvollen Modus des Hörens, der gänzlich die Trennung zwischen Interpret, Klang und Hörer aufzuheben sucht.⁴⁶ In eine „bess're Welt entrückt“ sind Musikhörer*innen prädisponiert, dem Konzept eines endlosen Weiterklingens zu folgen, über das Ende des real Erklingenden hinaus. „[R]omantische Formung [scheut] exakten Beginn und exaktes Ende: die Form wird ‚entgrenzt‘.“⁴⁷

Dass Wirkungen des offenen Schlusses mit den Entgrenzungstendenzen des romantischen Kunstbegriffs korrelieren, liegt auf der Hand. Die Vorstellung gerade mit der „Un-sagbarkeit“ von Musik an das Transzendente heranzureichen, war bekanntlich Leitgedanke unzähliger Poetiken im 19. Jahrhundert. Dieser Topos wiederum kann unter anderem als eine säkularisierte Form der christlichen Vorstellung verstanden werden, die Musik könne in ihrer Struktur und Wirkung ein göttliches Prinzip repräsentieren und adäquater darstellen als etwa Worte dies vermöchten.⁴⁸ In diesem Zusammenhang entstehen eine Reihe von kunstreligiös akzentuierten Schlussstopoi, die u. a. von Camilla Bork und Hermann Danuser differenziert wurden: Apotheose, Erlösung, Entrückung, Verklärung, Vollendung.⁴⁹ Insgesamt tritt eine leise und/oder langsame Schlussbildung, vorgeformt in einigen Werken Felix Mendelssohn Bartholdys, erst in der zweiten Jahrhunderthälfte gehäuft auf, korreliert dabei freilich nicht immer mit dem Eindruck selbstreferentieller „Offenheit“.⁵⁰ Dass die Schlussbildung sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend von der Konvention des apotheotischen Tutti-Schlusses abwandte – mit der freilich signifikanten Ausnahme der Sinfonik Anton Bruckners (von der „Totenuhr“ im ausklingenden Ende des 1. Satzes der

44 Friedrich Schlegel, „Fragmente (Athenäums-Fragmente)“ [1798], in: *Athenäums-Fragmente, Lyceums-Fragmente, Ideen*, hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2016, [259], S. 67.

45 Ebd., [116], S. 40.

46 Vgl. Peter Rummenhüller, „Hören‘ als ideengeschichtliche Kategorie der Romantik“, in: *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Laaber 1997, S. 175–184.

47 Peter Rummenhüller, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978, S. 127.

48 Vgl. Wilhelm Seidel, „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 91–114, hier S. 94, 98.

49 Hermann Danuser, „Musikalische Manifestationen des Endes bei Wagner und in der nachwagnerschen Weltanschauungsmusik“, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 95–122; Camilla Bork, „‘Tod und Verklärung‘. Isoldes Liebestod als Modell künstlerischer Schlußgestaltung“, in: *Zukunftsbilder: Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2002, S. 161–178.

50 Vgl. Stefan Keym, „Mendelssohn und der langsame Schluss in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie* 24 (2009), H. 1, S. 3–22; ders., „Ausklang oder offenes Ende?“.

Achten in der revidierten Fassung von 1890⁵¹ und dem Fragment der Neunten Sinfonie abgesehen, die freilich umso mehr Vorbildwirkung entfalteten⁵²) –, haben die ausführlichen und materialreichen Darstellungen von Wolfgang Rathert, Stefan Keym, Wolfram Steinbeck und Arne Stollberg gezeigt.⁵³

In diesem Kontext konnte der Zwang zur originellen Schlussbildung zum Problem werden, eine affirmative Schlussbildung schien allgemein aufgrund der gerade für das Schließen eklatanten Konventionalität tonaler und orchestraler Modelle kaum mehr möglich. Der offene Schluss macht damit das „Unbehagen an der Moderne“⁵⁴ als zentralen Diskursraum zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne besonders transparent. „Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische.“⁵⁵ Laut Adornos *Ästhetischer Theorie* spricht sich der Verlust formaler Konventionen, die eine Einheit der Form gewährleisten könnten, darin aus, dass nun explizit ein Nicht-mehr-schließen-Können ausgedrückt wird:

Daß das den Kunstwerken versagt ist, daß sie so wenig mehr sterben können wie der Jäger Gracchus [in der Erzählung Franz Kafkas], verleiben sie sich als Ausdruck von Grauen unmittelbar ein. Die Einheit der Kunstwerke kann nicht das sein, was sie sein muß, Einheit eines Mannigfaltigen: dadurch, daß sie synthetisiert, verletzt sie das Synthetisierte und schädigt an ihm die Synthesis.⁵⁶

Die Moderne in Literatur, Film und Musik hat in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine Fülle von Beispielen für Formnarrative vorgelegt, die daraus Konsequenzen ziehen; sie können, wie bei Berg oder etwa in James Joyces *Ulysses* (1922), das offene Ende stärker mit dem Gedanken von Zyklizität in Verbindung bringen oder, wie am berühmten Ende von Schönbergs *Erwartung* (1909) oder von Sergej Eisensteins *Bronenossez Potjomkin* (Panzerkreuzer Potemkin, 1925) Offenheit als Konsequenz einer prinzipiellen Unabschließbarkeit der narrativen Situation zeigen. Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte sich das Prinzip, nicht enden zu können, auf Gesamtwerkkonzeptionen ausbreiten wie im Falle von Pierre Boulez' Prinzip des *Werk in progress*⁵⁷ oder in Samuel Becketts Theaterstücken, die

51 Bruckners Charakterisierung dieses ostinaten Schlusses im *ppp* als „Totenuhr“ ist überliefert durch Ernst Décsey, *Bruckner*, Berlin 1920, S. 216f. In der ersten Fassung von 1887 folgte auf diese Passage noch ein explosives Tutti, das Bruckner für die Zweitfassung strich und die „Totenuhr“-Passage dafür um drei Takte verlängerte (vgl. Mathias Hansen, „Die Achte und Neunte Sinfonie“, in: *Bruckner Handbuch*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart 2010, S. 197–223, hier S. 204.

52 Vgl. Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“, S. 223–225.

53 Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“; Steinbeck, „„Das eine nur will ich noch – das Ende““; Keym, „Ausklang oder offenes Ende?“; Arne Stollberg, „Pflaumenweiche Enden? Die Metaphysik leiser Schlüsse in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München 2019, S. 380–402; vgl. auch Heinz Becker, „Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlußgestaltung“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 2 (1952/53), H. 1, S. 85–118; Arno Forchert, „Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), H. 2, S. 85–98.

54 Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, S. 513.

55 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7), Frankfurt a. M. 1970, S. 221.

56 Ebd.

57 Vgl. Martin Zenck, *Pierre Boulez: Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, Paderborn 2017.

in der Regel „[damit] enden [...], nicht zu enden“.⁵⁸ In *Play* (1962–63) wird der zirkulär-repetitive Charakter der Form dadurch radikalisiert, dass nach dem Ende das ganze Stück noch einmal abläuft und schließt, nachdem es ein drittes Mal begonnen hat. Eine solche Verweigerung konventionellen Schließens war freilich kein Privileg der Avantgarde, selbst wenn diesbezügliche Überlegungen bei etablierten Komponisten wie Richard Strauss weniger aus einem Anti-Traditionalismus heraus resultierten als vielmehr der Sorge um eine „optimierte“ Wirkung geschuldet sein mochten. Strauss' leise, meist „verklärende“ Schlüsse können in der Regel, vielleicht mit der Ausnahme von *Also sprach Zarathustra* (1894–96), freilich kaum „offen“ im engeren Sinn genannt werden.⁵⁹

Das Finalproblem in der Sinfonik um 1900 wurde von Bernd Sponheuer anhand von Gustav Mahlers Sinfonien mit der Wendung „Logik des Zerfalls“ aus Adornos *Negativer Dialektik* assoziiert.⁶⁰ In der Tat hat wohl erst Mahler mit dem *Lied von der Erde* (1908) und der Neunten Sinfonie (1909) zwei Varianten einer offenen Schlussbildung im engeren Sinn vorgelegt, die von besonders nachhaltigem Einfluss waren und das Weiterwirken kunstreligiöser Topoi unter veränderten Vorzeichen im 20. Jahrhundert begünstigten: „Lied von der Erde und Neunte Symphonie weichen mit großartigem Instinkt aus, indem sie so wenig Homöostase usurpieren, wie einen konfliktlos positiven Ausgang spielen, sondern fragend ins Ungewisse blicken. Ende ist hier, daß kein Ende mehr möglich sei, daß Musik nicht als Einheit gegenwärtigen Sinns hypostasiert werde.“⁶¹ Parallelentwicklungen in Frankreich ergeben sich insbesondere in der musikalischen Nachfolge des Symbolismus, bei Claude Debussy (denkt man etwa an den Schluss von *Pelléas et Mélisande*⁶²) und in der breiten kompositorischen Bergson-Rezeption, die bis zu Gérard Griseys Inszenierung offener Schlüsse in seinen Ensemblewerken der 1970er Jahre reicht.⁶³ (In *Partiels* aus dem Jahr 1975 packen die Musiker*innen noch während des Schlussschnitts ihre Instrumente ein; ein durch vorbereitende Bewegungen für das Konzertpublikum erwarteter Beckenschlag am Ende bleibt aus; Grisey durchbricht damit gezielt die Prinzipien seiner zum Teleologischen neigenden Prozessform.)

58 Vgl. Klaus Reichert, „Endlose Enden. Zu apokalyptischen Figuren bei Beckett und Shakespeare“, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 495–512, hier S. 495. In zahlreichen Beckett-Stücken und -Texten finden sich mit dem Problem des „Endens“ assoziierte Worte im Titel: *La Fin* (1946), *Fin de partie/Endgame* (1953), *Nouvelles et Textes pour rien* (1955); *Krapp's Last Tape* (1958), *For to End Yet Again and Other Fizzles* (1976). Zum offenen Ende in der Literatur vgl. auch Barbara Korte, *Techniken der Schlußgebung im Roman*, Frankfurt a. M. 1985, S. 27–35.

59 Vgl. Keym, „Ausklang oder offenes Ende?“, S. 180f., 189.

60 Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls: Untersuchungen zum Finalproblem in den Sinfonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978.

61 Theodor W. Adorno, „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“ [1960], in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M. 1997, S. 149–319, hier S. 282. Vgl. hierzu auch Christian Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*. Konkurrierende Deutungen in der Geschichte der Mahler-Interpretation“, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien 2019, S. 685–722, sowie Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“, S. 227f.

62 Vgl. Stollberg, „Pflaumenweiche Enden?“, S. 382–384.

63 Vgl. Christian Utz, „*Périodes, Partiels* und die Körperlichkeit des Klangs. Architektur und Prozess in der energetischen Form Griseys“, in: *Gérard Grisey*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte 176/177), München 2017, S. 59–85.

2.3. *Der Leiermann*: Epilog vor dem Vorhang und „kaputte Musik“

Mit dem Ende seiner 1827 komponierten *Winterreise* hat Schubert eine Variante des offenen Schlusses vorgelegt, die uns dabei hilft, die anhand der Berg-Beispiele und des musikhistorischen Überblicks eingegrenzten Kriterien und Funktionen dieses Schluss-Prinzips zu vertiefen. Am vermeintlichen Ende dieses, laut Adorno, *Durchkreisens* einer Todes-Landschaft, in der „jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt“ und in der „der erste Schritt [...] so nahe beim Tod [liegt] wie der letzte“,⁶⁴ findet der Wanderer im Leiermann einen Gefährten. Aus dem zunächst zaghaften Wechselgesang von Sänger und Drehleier, das in zwei Doppelstrophen deskriptiv-distanziert die Szene und die räumliche Trennung der Figuren⁶⁵ beschreibt, geprägt von den kargen melodischen Möglichkeiten des imaginiert-vergegenwärtigten Instruments,⁶⁶ tritt der Wanderer in der abschließenden fünften Strophe selbst als Sprechender hervor: „Wunderlicher Alter / Soll ich mit Dir gehen? / Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?“ Bereits zuvor war die Rhythmik der Singstimme fast durchweg auf gleichmäßig deklamierende Achtel begrenzt, ähnlich Bergs „geheimer Stimme“. Nun aber reduziert sich die bereits zuvor karge melodische Bewegung auf ein *Parlando*, schwingt sich dann aber in der zweiten Zeile plötzlich auf und übernimmt dabei erstmals direkt eine der Floskeln des Leiermanns.⁶⁷ Die beiden letzten Töne (in der späteren a-Moll-Fassung *f-e*) entsprechen jenen, mit denen die Singstimme im ersten Lied des Zyklus (I. *Gute Nacht*) einsetzt („Fremd bin [ich eingezogen...]“), auch wenn diese Andeutung freilich keinen „starken“ motivischen Bezug zum Beginn des Zyklus etabliert.⁶⁸ Doch wird durch die selbstreferentielle Thematisierung der „Lieder“ eine Öffnung in den realen Publikumsraum hinein erreicht, die Hörer*innen werden aus dem illusionistischen Geschehen des inneren Monologs in das reale Gegenüber von Sänger und Begleiter auf der Bühne zurückgeholt.⁶⁹ Die Quint bleibt in der Luft hängen, die Frage unbeantwortet, der Schluss verweist auf den

64 Theodor W. Adorno, „Schubert“, in: *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften 17), S. 18–33, hier S. 25.

65 Vgl. Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert: Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 389 (Fn. 3).

66 Der begrenzte Umfang der Klaviermelodik reflektiert die Spieltechnik des originalen Instruments, vgl. Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 256.

67 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, „Prinzipien des Schubert-Liedes“ [1970], in: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1985, S. 162–199, hier S. 191–193.

68 Vgl. zur Frage der zyklischen Kohärenz der *Winterreise* u. a. Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's „Winterreise“*, Ithaca und London 1991; Lauri Suurpää, *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*, Indianapolis 2014; Cyrcus Hamlin, „The Romantic Song Cycle as Literary Genre“, in: *Word and Music Studies. Defining the Field: Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, hrsg. von Walter Bernhart, Steven Paul Scher und Werner Wolf, Amsterdam 1999, S. 113–134.

69 Vgl. Werner Wolf „Willst zu meinen Liedern Deine Leier drehn? Intermedial Intertextuality in Schubert's ‚Der Leiermann‘ as a Motivation for Song and Accompaniment and a Contribution to the Unity of *Die Winterreise*“, in: *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, hrsg. von Walter Bernhart und David Mosley (= *Word and Music Studies* 3), Amsterdam 2001, S. 121–140, hier S. 136; Cecilia C. Baumann / M. J. Luetgert, „*Die Winterreise*: The Secret of the Cycle's Appeal“, in: *Mosaic* 15 (1982), H. 1, S. 41–52, hier S. 50. Ein selbstreferentieller Bezug auf das Singen von Liedern erscheint neben der *Winterreise* u. a. auch in Beethovens *An die ferne Geliebte* op. 98 (1816) (Nr. 6 „Nimm' sie hin denn, diese Lieder“) und Robert Schumanns *Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte* op. 24 (1840) (Nr. 9 „Mit Myrten und Rosen“: „Hier sind nun die Lieder...“) sowie in Schumanns *Dichterliebe* op. 48 (1840) (Nr. 16: „Die alten, bösen Lieder“).

Anfang zurück, auf die einfache Situation des gemeinsamen Singens, von der der Zyklus ausgegangen war – eine „interchangeability of ending and beginning“⁷⁰ herstellend.

Reinhold Brinkmann hat diesen Schluss in Bezug auf Schuberts Gedicht „Klage an das Volk“ aus dem Jahr 1824 und im Anschluss an die Untersuchungen Michael Kohlhäufis zur politischen Haltung des Schubert-Kreises sozialhistorisch gedeutet.⁷¹ Die „heruntergekommene[] Musik“⁷² (Dieter Schnebel) oder „arme Musik“⁷³ (Ian Bostridge) dieses Schlussliedes spiegelt nicht nur, wie der Zyklus insgesamt, die im politischen Gedicht Schuberts beklagte Kälte und Enge einer politisch repressiven Gegenwart unter den Zeichen des Metternich'schen Obrigkeitsstaates, die, wie Schubert im Gedicht formuliert, „jedem Großes zu vollbringen wehrt“⁷⁴. Sie inszeniert auch die Kunst, hier die Musik, als letztes verbleibendes Mittel einer glaubwürdigen öffentlichen Äußerung. Und so wird zugleich Georgiades' Deutung plausibel, dass hier nicht nur der Wanderer selbst spricht, sondern es sich um einen „vor dem Vorhang gesprochenen Epilog“ handelt⁷⁵, in dem die Komponisten-Persona selbst Stellung bezieht.⁷⁶ Dass dies freilich nur im Rahmen einer kaputten Welt möglich ist, artikuliert von zwei „Outcasts“ (Brinkmann⁷⁷), die gewiss an Samuel Becketts Wladimir und Estragon erinnern,⁷⁸ zeigt auch hier, wie sehr der offene Schluss eine deutliche zeitkritische Nuance enthält. Analytisch dingfest zu machen ist das „Kaputte“ dieser Musik am metrischen Konflikt zwischen Singstimme und Klavier,⁷⁹ der den Schluss so labil und prekär wirken lässt – eine Instabilität, die auch der beschließende konventionelle Tonikaakkord kaum ausgleichen kann, zumal dieser Teil der ostinat-repetitiven harmonischen Struktur des Liedes ist. In der Version dieses Liedes von Michael Vereno, der sich selbst auf

70 Wolf „Willst zu meinen Liedern Deine Leier drehn?“, S. 130.

71 Reinhold Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil'ge Kunst‘. Zur Landschaft von Schuberts ‚Winterreise‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), H. 2, S. 75–97; Michael Kohlhäufi, *Poetisches Vaterland. Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts*, Kassel 1999.

72 Dieter Schnebel, „Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert“ [1970], in: *Franz Schubert*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1979, S. 69–88, hier S. 71.

73 Ian Bostridge, *Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz* [2015], München 2017, S. 380.

74 „Klage an das Volk! / O Jugend unsrer Zeit, Du bist dahin! / Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet, / Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet, Und nichtsbedeutend all' vorüberzieh'n. / Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt, / Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibt; / Denn thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet, / Die jedem Großes zu vollbringen wehrt. / Im siechen Alter schleicht das Volk einher, / Die Thaten seiner Jugend wähnt es Träume, / Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime, / Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.“ (Franz Schubert, 1824, zit. nach Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil'ge Kunst“, S. 84f.)

75 Vgl. Georgiades, *Schubert: Musik und Lyrik*, S. 389.

76 Die Analyse von Musik auf der Basis wechselnder *personae* ist in jüngerer Zeit insbesondere von der nordamerikanischen Musiktheorie entwickelt worden, vgl. dazu u. a. Seth Monahan, „Action and Agency Revisited“, in: *Journal of Music Theory* 57 (2013), H. 2, S. 321–371; Edward Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge 2016.

77 Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil'ge Kunst“, S. 91.

78 Vgl. Peter Becker, „... so gehen wir doch auf dem gleichen Pfad. Versuch über eine wundersame Freundschaft in Schuberts ‚Winterreise‘“, in: *Diskussion Musikpädagogik* H. 63 (2014), S. 54–56, hier S. 55.

79 Vgl. Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil'ge Kunst“, S. 93–95; Arnold Feil, *Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise*, Stuttgart 1975, S. 147–150.

einer Drehleier begleitet,⁸⁰ kann man den sich selbst begleitenden Sänger Schubert und damit die Identität von Komponist, Wanderer und Leiermann⁸¹ mitdenken.

2.4. *Der Dichter spricht*: Exterritoriales Sprechen

Dass in der intimen, zunächst nicht für eine Konzertöffentlichkeit konzipierten Gattung des Liedes bzw. des Liederzyklus⁸² ein solches offenes Schließen besonders nahelag, lässt sich natürlich anhand von vielen Beispielen nachweisen, nicht zuletzt an Robert Schumanns *Dichterliebe*, bei der freilich, nicht anders als in der *Winterreise*, die (relative) Offenheit des Zyklusschlusses mehr mit der zirkulären Tendenz zu tun hat, auf den Anfang zurückzuweisen (wie sie bereits in der Konzeption von Beethovens *An die ferne Geliebte* angelegt war), und weniger mit einer harmonisch-tonalen „Offenheit“ bzw. Unabgeschlossenheit, wie sie sich bekanntlich am Ende des ersten Lieds *Im wunderschönen Monat Mai* angelegt ist.⁸³ Eine noch plastischere Analogie zum exterritorialen Charakter des *Winterreise*-Schlusses bietet aber gewiss *Der Dichter spricht*, das Schlussstück der *Kinderszenen* (1837–38). Das Stück hat womöglich noch mehr zueinander konträre Deutungen erfahren als Schuberts *Leiermann*. Auch hier scheint der Dichter-Komponist selbst vor den Vorhang zu treten.⁸⁴ In diesem Zusammenhang kann daran erinnert werden, dass Schumann den Titel dieses Stücks als einen der wenigen nicht vorab in seinen Briefen an Clara Wieck erwähnt, wo er bekanntlich zunächst von nur „zwölf Kinderszenen“ spricht.⁸⁵ Der exterritoriale Charakter kommt dabei vor allem durch einen Bruch im Narrativ des Zyklus zustande. Gegenüber den charakterisierenden Topoi der Szenen 1 bis 12 scheint die Dichter-Szene keinen „erzählenden“, sondern einen wahrhaft „sprechenden“ Gestus auszuprägen.⁸⁶ Es ist keine Musik des formalisierten „Als-ob“ mehr, sondern eine Musik in „freier Rede“. Einzig zum Charakter der Szene 1

80 <https://www.youtube.com/watch?v=HeKu3NCsSdw> (7.9.2020), 2013.

81 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, „Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst“, in: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1985, S. 213–263, hier S. 224f.; Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 261; Youens, *Retracing a Winter's Journey*, S. 299f.; Lawrence Kramer, „The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness“, in: *Schubert: Critical and Analytical Studies*, hrsg. von Walther Frisch, Lincoln 1986, S. 200–236, hier S. 218. Youens und Kramer bringen *Der Leiermann* in Verbindung mit dem romantischen „Doppelgänger“-Motiv und Schuberts gleichnamigem Lied.

82 Vgl. Martin Günther, *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2016.

83 Vgl. Killian Sprau, „Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hrsg. von Martin Skamletz, Michael Lechner und Stephan Zirwes, Schliengen 2017, S. 302–311.

84 Adorno setzt, ohne direkt auf Schumann zu verweisen, den Titel der 13. Kinderszene in Bezug auf das der Schlusszene von Bergs *Wozzeck* vorangehende sinfonische Zwischenspiel, in dem das „kompositorische[] Subjekt[] [...] kommentiert und im großen Orchesterzwischenpiel vorm letzten Bild vor den Vorhang des musikalischen Theaters tritt: ‚Der Dichter spricht.‘“ („Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs“, S. 345.)

85 „Kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleid und hab da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich ihrer zwölf ausgelesen und ‚Kinderszenen‘ genannt habe“ (Brief Robert Schumanns an Clara Wieck, 17.3.1838, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler, Bd. 1: 1832–1838, Basel 1984, S. 121).

86 Freilich verbleibt dennoch auch die Szene 13 in der Sphäre des Fiktionalen, was in der Deutung Peter Rummenhöllers besonders betont wird, wo der Dichter als weiteres „Spiel“ der Kinder aufgefasst

bestehen Bezüge, wurde dort doch – mit Bezug auf die in E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana* auftretende Figur Johann Sebastian Bachs⁸⁷ – von „fremden Ländern und Menschen“ erzählt (mit verstecktem *b-a-c-h*-Motiv in der Mittelstimme). Insofern könnte man hier eine konventionelle narrative Rahmenfunktion annehmen, vergleichbar jener im ersten Satz von Mendelssohns „Schottischer“ Sinfonie,⁸⁸: Der Dichter tritt nicht nur nach dem Ende der Szenenfolge vor den Vorhang, sondern auch an deren Beginn. Gestützt werden kann die Interpretation einer solchen Rahmenfunktion etwa durch den Verweis auf den frühromantischen Bildungsroman, wie er in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* vorliegt: Dem Aufbruch ins Unbekannte am Beginn des Romans „zu fremden Ländern und Menschen“ steht am Ende die Selbsterkenntnis der Berufung zum Dichter gegenüber.⁸⁹

Wenn aber Szene 1 sich an ein imaginiertes (Kinder-)Publikum wendet, so kann dies für Szene 13 nicht gelten, denn das Kind ist in der Szene 12 bereits eingeschlummert und zwar mitten im harmonischen Verlauf auf einem Quartsextakkord der Subdominante, dem nur zögerlich, gleichsam als letztes Zufallen der Augen,⁹⁰ der Grundton hinzugefügt wird. Insofern scheint zwar nicht narratologisch, wohl aber harmonisch eine Fortsetzung notwendig. Dennoch kann die harmonische Kopplung der Szenen 12 und 13 mittels der Kadenz $a-D_7-G_3$ ($ii-V^2-I^6$) kaum darüber hinwegtäuschen, dass der Dichter nun einen Ton anschlägt, der in keiner der Szenen zuvor zu hören gewesen war, trotz aller sorgfältig hergestellten motivischen und harmonischen Bezüge dieses Schlusstücks zu den vorangehenden Szenen.⁹¹ Man könnte die Szene so deuten, dass die Stimme des Dichters erst allmählich vernehmbar wird, sukzessive aus dem Kollektiv des Choralgesangs zu Beginn (wo sie sich vor allem durch die beiden auffallenden Doppelschläge in den Takten 3 und 6 artikuliert) herauswächst, zunächst im individualisierten lyrischen gebrochenen Satztypus (T. 9–12.2), der an die Szenen 1 und 10 anknüpft, sodann in einem fast unbegleiteten instrumentalen Rezitativ (T. 12.3), gerahmt durch zwei vagierende verminderte Septakkorde über *Fis* und *ais /cis*¹, das vielfältige intra- und intertextuelle Verweise verwebt (u. a. auf das Kopfmotiv der ersten Szene, auf den *Aufschwung* aus den Fantasiestücken op. 12 sowie auf Beethovens

bzw. die Konvergenz von Dichter und Kind herausgestellt wird (Rummenheller, *Einführung in die Musiksoziologie*, S. 137).

87 Thomas Koenig, „Robert Schumanns *Kinderszenen* op. 15. Hermeneutische und formalanalytische Untersuchungen“, in: *Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1982, S. 299–342, hier S. 314f.

88 Keym, „Mendelssohn und der langsame Schluss“, S. 4–13.

89 Arnfried Edler, „Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart 2006, S. 214–283, hier S. 247.

90 Alfred Brendel, „Der Interpret muß erwachsen sein. Zu Schumanns ‚Kinderszenen‘“ [1981], in: *Musik beim Wort genommen. Über Musik, Musiker und das Metier des Pianisten*, München 2¹⁹⁹⁶, S. 154–166, hier S. 156. Vgl. Wolfram Steinbeck, „Robert Schumanns ‚Der Dichter spricht‘ – in musikanalytischer und philologischer Interpretation“, in: „*Vom Erkennen des Erkannten*“. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hrsg. von Friederike Wißmann, Thomas Ahrend und Heinz von Loesch, Wiesbaden 2007, S. 285–293, hier S. 287.

91 Vgl. Rudolph Réti, „Schumanns *Kinderszenen*: quasi Thema mit Variationen“ [1951], in: *Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1982, S. 275–298, hier S. 293–295; Koenig, „Robert Schumanns *Kinderszenen* op. 15“, S. 327f.

Klaversonate op. 31, Nr. 2⁹² und dessen Streichquartett op. 132⁹³). Nach dem Rezitativ wird die Stimme des Dichters wieder undeutlicher, sie verschwimmt in der Homophonie des Chorals (T. 13–20), um schließlich allmählich, auch hier als Fade-out, in ganz weite Ferne zu entschwinden (T. 21–25).⁹⁴

Als II. Stufe der Grundtonart G-Dur sucht auch der Dichter den a-Moll-Klang immer wieder auf, mit dem die 12. Szene verklungen war. Der das Rezitativ umrahmende Choral mit dominantisch kadenzierendem Vordersatz in G-Dur (T. 1–4 / 13–16), Resultat von Schumanns intensiven Bach-Studien der Jahre 1837–38,⁹⁵ einen neuen musikalischen Historismus markierend,⁹⁶ und zugleich musikalisches Symbol jener in der ersten Szene angesprochenen „fernen Länder und Menschen“, verliert sich im Nachsatz beide Male (T. 8, T. 20) in a-Moll und wird erst am Ende durch ein stark gedehntes und aus dem *pp* heraus langsam verklingendes Sequenzmodell nach G-Dur zurückgeführt (T. 19–25). Diese Kadenz nach G-Dur, die Ausgangstonart des Zyklus in der ersten Szene, leistet somit zum einen dem Kriterium harmonischer Geschlossenheit Folge, konterkariert dieses Kriterium jedoch zugleich, indem die vermeintliche „Grundtonart“ G-Dur nur nach einer eher bemühten Wendung aus der a-Moll-Region heraus tatsächlich erreicht wird und ihre Auflösung erst im nahezu Unhörbaren stattfindet, abgeschwächt zudem durch die tiefe Lage und die Quintposition des Schlussakkords.⁹⁷

Die vagierende Harmonik, die sich im Rezitativ am deutlichsten zeigt, beschreibt zusammen mit dem fortgesetzten Wandel des Klaviersatzes und der Ausdruckscharaktere einen assoziativen, kaleidoskopartigen Formtypus, der bereits für den Schlusssatz von Bergs *Lyrischer Suite* reklamiert wurde. Und wie Bergs Schlusssatz verfügt Schumanns zugleich über höchste konstruktive Strenge. Mit nur wenig Schwierigkeiten kann das Stück als „klassischer“ Thementypus gemäß der Kriterien von Schönberg, Ratz und Caplin analysiert werden (Periode mit satzartigen Halbsätzen; „Sixteen-measure period“ als „compound theme“⁹⁸): Einer Präsentationsphrase mit variiert wiederholter Grundidee (T. 1–4/5–8) und harmonisch offenem Schluss folgt eine Fortsetzungsphrase mit figurierter Sequenzierung des Kopfmotivs (T. 9–12.3) und assoziativer, freilich stark ins Schweifend-Fantasieartige ausgeweiteter Fortspinnung (T. 12). Auf die Wiederholung der Präsentationsphrase (T. 13–20) im Nachsatz folgt dann eine fünftaktige Schlusskadenz in der Grundtonart.⁹⁹ Wie Berg so versteht es

92 Vgl. Hubert Moßburger, „Was, wie und warum ‚Der Dichter spricht‘. Zu Robert Schumanns Poesie der letzten Kinderszene“, in: *Diskussion Musikpädagogik* H. 71 (2016), S. 45–51, hier S. 46.

93 Vgl. Edler, „Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840“, S. 247.

94 Autobiographische Deutungen, die in der Stimme des (Ton-)Dichters Schumann selbst erkannten, setzen mit Clara Wiecks Briefen ein („Den Dichter kenn ich; tief ins Innere sind mir seine Worte gedrungen“; Brief Clara Wiecks an Robert Schumann vom 21./22.3.1839; „[...] und denke es auch immer noch, ist es denn wahr daß der Dichter der da spricht Mein sein soll, ist denn das Glück nicht zu groß?“, Brief Clara Wiecks an Robert Schumann vom 24.3.1839, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. 2: 1839, Basel 1987, S. 451 und 458) und wurden u. a. von Koenig sogar auf die spezifische überlieferte Sprechweise Schumanns ausgedehnt, die in diesem Stück einkomponiert sein soll (Koenig, „Robert Schumanns *Kinderszenen* op. 15“, S. 311).

95 Vgl. Edler, „Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840“, S. 247.

96 Vgl. Rummenhöller, *Einführung in die Musiksoziologie*, S. 121.

97 Vgl. Steinbeck, „Robert Schumanns ‚Der Dichter spricht‘“, S. 290.

98 Vgl. William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998, S. 65–69.

99 Vgl. Moßburger, „Was, wie und warum ‚Der Dichter spricht‘“, S. 49. Moßburger wendet eine vergleichbare Deutung allerdings nur auf die ersten zwölf Takte an, wobei er die großenteils im

auch Schumann also eine strenge formale Rahmung mit einer solchen Fülle an – nur fragmentarisch aufgegriffenen – Referenzen und Assoziationen zu füllen, dass der „architektonische“ Charakter der Form gleichsam in sich zusammenfällt und so die Unbegrenztheit des Zeitkontinuums erfahrbar wird; kindliche Fantasie sabotiert die Ordnungsversuche des „erwachsenen“ Dichters: „Während das Zeitgefühl des Kindes aufgehoben scheint, tickt im Hintergrund die Uhr der Erwachsenen-Welt.“¹⁰⁰

Unter diesem Gesichtspunkt scheint es besonders signifikant, dass der offene Schluss eine Destabilisierung formaler Prozesse reflektiert, die in der Regel bereits vor dem Beginn des Satzes oder -stückes eingesetzt haben. In solcher „Logik des Zerfalls“ findet die moderne Selbstreflexion *im* Kunstwerk eine besonders adäquate Darstellung.

2.5. „Aber in der kalten Morgenstunde“: Aporien des (offenen) Schlusses im 20. Jahrhundert

Wenn so also eine „vagierende“ formale und harmonische Struktur als eine Art Vorbedingung des offenen Schlusses erscheint, so mag man dabei an Arnold Schönbergs bekannte Charakterisierung „vagierender Akkorde“ in seiner *Harmonielehre* denken, die mit unnachahmlicher (und häufig zitierter) Metaphorik bezeichnet werden als „heimatlos zwischen den Gebieten der Tonarten herumstreichende Erscheinungen von unglaublicher Anpassungsfähigkeit und Unselbständigkeit; Spione, die Schwächen auskundschaften, sie benützen, um Verwirrung zu stiften; Überläufer, denen das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit Selbstzweck ist; Unruhestifter in jeder Beziehung, aber vor allem: höchst amüsante Gesellen.“¹⁰¹

Gewiss ist, dass die Auflösung der Tonalität, die eng mit der Ausbreitung solcher vagierenden Harmonik korreliert, auch die Grenzregionen des musikalischen Kunstwerks instabiler werden ließ und insofern der offene Schluss in Werken nach 1910 bzw. nach 1945 zu einer naheliegenderen Option wurde. Schönberg nimmt dies zum Anlass, um grundsätzlich über die Möglichkeiten musikalischen Schließens zu reflektieren und kommt dabei zu durchaus provokativen Schlussfolgerungen:

Die Musik gleicht [...] einem Gase, welches an sich ohne Form, aber von unbegrenzter Ausdehnung ist. Bringt man es jedoch in eine Form, so erfüllt es diese, ohne sich an Masse und Inhalt zu verändern. Wenn ich solches bedenke, muß ich es für schwer, ja fast für unmöglich halten, den Schluß wirklich zwingend zu gestalten.

[...] der Vergleich [der Musik] mit der Unendlichkeit könnte kaum nähergerückt werden, als durch eine schwebende, sozusagen unendliche Harmonie, durch eine, die nicht Heimatschein und Reisepaß beständig mit sich führt, Ausgangsland und Reiseziel sorgfältig nachweisend. Es ist ja recht nett von den Bürgern, daß sie gerne wissen möchten, wo die Unendlichkeit anfängt und wo sie aufhören wird. Und man kann es ihnen verzeihen, daß sie einer Unendlichkeit, die sie nicht nachgemessen haben, wenig Vertrauen entgegenbringen. Aber die Kunst, soll sie irgend etwas mit dem Ewigen gemein haben, hat das Vakuum nicht zu scheuen.¹⁰²

Kleinstich gehaltenen Noten im rezitativisch geweiteten Takt 12 nach der Fermate eine Folie von vier 4/4-Takten erkennt und die somit entstehenden 16 Takte vor dem Doppelstrich als „16-taktigen Satz“ (8+4+4) interpretiert. Vgl. auch Rummenhüller, *Einführung in die Musiksoziologie*, S. 119, Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“, S. 218f., Steinbeck, „Robert Schumanns ‚Der Dichter spricht‘“, S. 289.

100 Moßburger, „Was, wie und warum ‚Der Dichter spricht‘“, S. 49.

101 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien ³1922, S. 309f.

102 Ebd., S. 155–157.

Der von Schönberg hier noch, wenngleich ironisch gebrochen, in Anspruch genommene, auf die Sphäre der Kunstreligion verweisende „Ewigkeits“-Topos geriet zunehmend in Konflikt mit den angesprochenen Zerfallstendenzen. Eine neorationale Begrenzung der musikalischen Diskursivität auf die Entfaltung des „nackten Materials“ wurde von Anton Webern in der berühmten Aussage zusammengefasst, bei der Komposition der *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (1911–13) habe er „das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende“.¹⁰³ Dieser Aspekt einer konstruktiven Zeit- und Formgestaltung traf bekanntlich auf Adornos scharfe Kritik, nicht zuletzt weil so, aus Sicht Adornos, eine „geschichtslose [...] Statik“ etabliert werde mit dem Ideal der „Meisterschaft als Herrschaft“¹⁰⁴. Deren Konsequenz sei, dass es kein Schließen mehr gebe, sondern nur noch ein Abbrechen:

Es rechnet zu den auffälligsten Merkmalen von Schönbergs Spätstil, daß er keine Schlüsse mehr zuläßt. Harmonisch gibt es ohnehin seit der Auflösung der Tonalität keine Schlußformeln mehr. Nun werden sie auch in der Rhythmik beseitigt. Immer häufiger fällt das Ende auf den schlechten Taktteil. Es wird zum Abbrechen.¹⁰⁵

Als eine wesentliche Neuerung der zahllosen explizit auf die Zeitdimension hin konzipierten und komponierten Werke der 1950er und 60er Jahre kann die Forderung nach dem Doppelcharakter von konstruktiv durchwirkter und am Phänomen erfahrener Zeit gelten. Früh erkannte man gerade die von Adorno artikuliert Gefahr einer rein konstruktivistisch bestimmten Zeit-Form und bemühte sich um eine enge Kohäsion zwischen Material, Struktur und Form in den seriellen und postseriellen Kompositionen, etwa indem Karlheinz Stockhausen und Helmut Lachenmann (mit unterschiedlichen Akzenten) forderten, die „Erlebniszeit“ bzw. die „Eigenzeit“ von Klängen aus Perspektive der Hörwahrnehmung zu berücksichtigen.¹⁰⁶ Prägnant zusammengefasst hat diese Tendenz Bernd Alois Zimmermann in einer Formel, der er die „tiefste Antinomie“ zusprach: „kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält“¹⁰⁷. In Zimmermanns später Orchesterkomposition *Stille und Umkehr* (1970) ist diese Zeitkonzeption ins Pessimistische gewendet: Die „Überwindung der Zeit“ schlägt fehlt. Ein von Anfang an präsent Zeitraster zwingt die Musik zum Abbruch, nachdem die das gesamte Werk umfassende symmetrische Strukturfolie geschlossen ist – trotz aller Störungen im Verlauf und aller internen Unregelmäßigkeiten (etwa in Gestalt eines mit Jazz-Feeling auszuführenden „Blues-Rhythmus“). Auch wenn – ähnlich wie bei Berg – dem Schluss so als eine mittels ostinatere Zeitstrukturen inszenierte „Zwangsläufigkeit“ zufallen mag, so ist doch in diesem Werk aufgrund der ca. neunminütigen Monochromie des Klangprozesses, die nur zaghaft und oft nahezu unmerklich schattiert wird, der zyklische Aspekt

103 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 55 (12. Februar 1932).

104 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a. M. 1971, S. 66.

105 Ebd., S. 126.

106 Vgl. Karlheinz Stockhausen, „Struktur und Erlebniszeit“ [1955], in: *Texte zur instrumentalen und elektronischen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. v. Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 86–98; Helmut Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“ [1966/93], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20. Siehe dazu, Christian Utz, „Zeit“, S. 611f.

107 Bernd Alois Zimmermann, „Intervall und Zeit“ [1956], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 11–14, hier S. 12.

von Zimmermanns Zeitkonzeption ganz unmittelbar erfahrbar: Ohne jede Veränderung könnte der erste Takt erneut an den letzten anschließen, der erklingende Verlauf wird als Ausschnitt eines unbegrenzten Zeitkontinuums ohne Anfang und ohne Schluss verständlich. Wie bei Berg sind auch hier zeitkritische wie kunstreligiöse Implikationen kaum zu übersehen, zumal wenn man das im Jahr zuvor abgeschlossene Hauptwerk *Requiem für einen jungen Dichter* in die Deutung mit einbezieht.¹⁰⁸

Helmut Lachenmanns großes musikszenisches Werk, die „Musik mit Bildern“ *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1988–96), weist in seiner Schlusskonzeption vielfältige Überschneidungen mit den bis hierher diskutierten Bildungen auf – es kann auch hier von einer Aktualisierung und, zum Teil negativistisch gebrochenen, Kontextualisierung kunstreligiöser Topoi ausgegangen werden. Die 24 Bilder des Werkes, gewiss nicht zufällig die Konvention 24-teiliger Zyklen (Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, Chopins Etüden, Chopins und Debussys *Préludes*, Schuberts *Winterreise*...) aufgreifend,¹⁰⁹ erweitern das zugrunde liegende Andersen-Märchen durch eine Vielzahl von Inter- und Paratexten, zusammengefasst in Lachenmanns Text „Eine musikalische Handlung“, in dem das Klanggeschehen narrativ auf den Märchenstoff und die anderen verwendeten Text- und Bildquellen bezogen wird. Ausgangspunkt ist das Projekt der Entsentimentalisierung der rührseligen Geschichte, mit Bezug auf die politischen Dimensionen gesellschaftlicher „Kälte“¹¹⁰ (der bewusst prekäre Verweis auf Gudrun Ensslin und den RAF-Terrorismus, der über das Entzünden der Streichhölzer und die Kaufhausbrandstiftung mit dem Märchenstoff vermittelt wird) und einhergehend mit der über Platon und Leonardo da Vinci (Höhlengleichnis, Fragment Leonardos aus dem Codex Arundel) vermittelten Forderung nach Selbsterkenntnis.

Mit der *Winterreise* teilt Lachenmanns Werk nicht nur die zentrale Metapher der „Kälte“ und ihre äußerst ideenreiche musikalische Adaption und Transformation (hierzu zählt, dass den Klang- und Textsymbolen der Kälte solche des Feuers gegenübergestellt sind: Streichhölzer, Licht in der Höhle, Kaufhausbrand).¹¹¹ Auch die Schlussgestaltung entspricht in vieler Hinsicht jener Schuberts, insofern als auf eine Folge von transzendenten, mit Tod- und Verklärungstopoi assoziierbaren Szenen (bei Schubert vor allem 21. *Das Wirtshaus* und 23. *Die Nebensonnen*, freilich abrupt durch 22. *Mut!* unterbrochen;¹¹² bei Lachenmann

108 Vgl. Jörn Peter Hiekel, *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit*, Lilienthal 2019, S. 359.

109 Freilich „asymmetrisiert“ Lachenmann seine musikalische Handlung bewusst in 10+14 Bilder („Auf der Straße“ [1–10], „An der Hauswand“ [11–24]), wobei einige Bilder durch Untergruppierung weiter untergliedert sind (15a/b, 16a/b/c, 20a/b); außerdem ist ein Bild nicht vertont worden (14 „Ritsch 2 (Gedeckter Tisch, Gans)“ – hier findet sich in der der Partitur vorangestellten Gliederung lediglich der Vermerk „fällt aus“); die als Einschübe in die Märchenhandlung erkenntlichen Bilder auf die Ensslin- und Leonardo-Texte (Bilder 15 und 18) finden sich beide im zweiten Teil.

110 „Naturgewalt in Form von grausamer Kälte, gesellschaftliche Gewalt in Form von bürgerlich-unschuldiger Gleichgültigkeit gegenüber Hilflosigkeit und Elend“ (Helmut Lachenmann, „Klänge sind Naturereignisse“. Auszüge aus einem Gespräch mit Klaus Zehelein und Hans Thomalla“, in: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Kairos CD 0012282 KAI (2002), CD-Booklet, S. 31–34). Zur zentralen Metapher der Kälte in der *Winterreise* vgl. Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil‘ge Kunst“, S. 87–91.

111 Vgl. Thomas Schäfer, „Musik aus der Eiseskammer der Gesellschaft. Über das Motiv der Kälte anlässlich von Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*“, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken 2005, S. 128–136.

112 Bekanntlich stellte Schubert die von Wilhelm Müller vorgesehene Reihenfolge der Gedichte um, zum Teil bedingt dadurch, dass er Müllers *Winterreise* in zwei unterschiedlichen Publikationen

22. *Himmelfahrt* und 23. *Shō*) Lachenmanns letzte Szene einen „harten Schnitt“ setzt und in die Sphäre der Wirklichkeit zurückführt.¹¹³ Zudem teilt Lachenmanns Schlussgestaltung mit jener Schuberts die klangliche Kargheit, im scharfen Kontrast zu einer zuvor zelebrierten Klangfülle: Bei Schubert gehen dem letzten Lied die homophonen vollstimmigen Sätze der Nummern 21 und 23 voraus, die laut Elmar Budde einen Kondukt (*Das Wirtshaus*) und einen vierstimmigen Posaunenchor (*Die Nebensonnen*), also gemeinschaftliche Formen des Musizierens evozieren¹¹⁴ und zudem durch ihre „warmen“ Dur-Tonarten auf die Sphäre des Traums und des Transzendenten verwiesen (womit sie insbesondere an 5. *Der Lindbaum* und 11. *Frühlingstraum* anschließen). *Der Leiermann* dann ist eine Darstellung zweier isolierter Individuen in der melodisch kargen (Moll-)Wirklichkeit, in deren zaghaftem und dabei beharrlich wiederholtem Wechselgesang sich auch Ausweglosigkeit artikuliert.

Lachenmann kombiniert in 22. *Himmelfahrt* zunächst Anabasis- und Katabasis-Topoi, wobei der Komponist die „Abgründigkeit“ dieser Apotheose im Bild eines „offenen hochfahrenden Aufzug[s]“ verdeutlichte, von dem aus „die angrenzende Wand abwärts zu rasen scheint“¹¹⁵. Die so erreichten Spitzentöne hallen vereinzelt in den beiden folgenden Szenen als Echo wider, werden aber in Bild 23 zunächst durch die raumfüllenden Verschmelzungsklänge der japanischen Mundorgel *shō* gefüllt, wohl mit Bezug auf das berühmteste Stück der japanischen Hofmusik *Etenraku*, das übersetzt „Himmelsmusik“ bedeutet und die hohe Lage des Instruments bereits in diesem traditionellen Kontext assoziativ besetzt.¹¹⁶ Die interkulturelle Referenz verstärkt den exterritorialen Charakter des Bildes, der zugleich durch den „Kontrapunkt“ der gepressten Streicher einem Grundklang des Werkes anverwandelt wird. Auch bei Lachenmann werden schließlich diese beiden ins Klangräumliche weit ausgreifenden „vollstimmigen“ Konstellationen durch die karge räumliche Enge der Wirklichkeit im letzten, vierundzwanzigsten Bild konterkariert (24. *Epilog* [„Aber in der kalten Morgenstunde“]). Die hier nun auf den beiden höchsten Klaviertasten, gedämpft mit

kennenlernte; das von Müller als vorletztes Gedicht (23) vorgesehene *Mut!* stellte Schubert an die Position 22 und schuf dadurch eine spezifische Spannung zwischen Tod (Nr. 20, 21, 23, [24]) und Wirklichkeit (Nr. 22, 24), die als „quality of intentional disorder“ beschrieben worden ist (Richard Giarusso, „Beyond the Leiermann: Disorder, Reality, and the Power of Imagination in the Final Songs of Schubert's *Winterreise*“, in: *The Unknown Schubert*, hrsg. von Barbara M. Reul und Lorraine Byrne Bodley, Aldershot 2008, S. 25–41, hier S. 25).

113 Beim jetzigen Forschungsstand kann kein intentionaler Bezug von Lachenmanns Musiktheaterwerk auf Schuberts Liederzyklus nachgewiesen werden. Die in der Paul Sacher Stiftung Basel archivierten umfangreichen Skizzen zu Lachenmanns Werk dokumentieren eine langwierige und komplexe Entstehungsgeschichte der Disposition von 24 Bildern, die keineswegs von Beginn an feststand, sondern sich nur sehr langsam herauskristallisierte. Eine in Vorbereitung befindliche Publikation des Verfassers wird sich mit dem Fragenkomplex genauer beschäftigen.

114 Elmar Budde, *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2003, S. 84.

115 Helmut Lachenmann / Clemens Gadenstätter / Christian Utz, „Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns“, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter (= musik.theorien der gegenwart 2), Saarbrücken 2008, S. 13–66, hier S. 61; vgl. auch Helmut Lachenmann, „Eine musikalische Handlung“, in: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Kairos CD 0012282 KAI (2002), CD-Booklet, S. 5–7, hier S. 7. Der in der geistlichen Musik seit vielen Jahrhunderten gängige Himmelfahrts-Topos kann mit der Tendenz zu verklärenden bzw. „entrückten“ Schlüssen in Zusammenhang gebracht werden, vgl. Bork, „Tod und Verklärung“.

116 Vgl. Christian Utz, *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld 2014, S. 237–240.

einem Tuch, zu hörenden Impulse prägen die Klangsituation dieses Schlusses, überlagert mit tonlosen Trompeten-Kantilenen und Col-legno-Wischen der Streicher über die Saitenoberfläche sowie einer auf extrem weite Lage gestreckten „falschen“ Quint *Des₁ – gis⁴*. Die nach einem einfachen Permutations- und Zufallsprinzip aufeinanderfolgenden rhythmischen „Siciliano“-Figuren (das Lachenmann seine Tochter ausführen ließ, das Prinzip der Entsubjektivierung ins Autobiographische verlagernd¹¹⁷), die hier vielleicht als Symbole des Pastoral-Transzendenten gelesen werden können,¹¹⁸ mögen das Ticken der Sekunden, die Schritte der an der Leiche des Mädchens vorübereilenden Passant*innen oder auch nur die Faszination der unbegrenzten Möglichkeiten klangfarblicher Veränderungen gedämpfter Klaviersaiten symbolisieren. Entscheidend ist auch hier ihre Tendenz zur Entgrenzung, ihre prinzipiell uneingeschränkte Fortsetzbarkeit. Und wie im *Wozzeck* könnte dieser offene Schluss unschwer in den Anfang münden, ist dieser doch bereits von „kalten“ Klängen, quasi tonlosem Streichen, Luftgeräuschen, auch ‚eisig‘ Klirrendem“ geprägt.¹¹⁹

3. Aufführungspraktische Interpretation des offenen Schlusses als „performative Form“

Welche Kriterien ließen sich nun formulieren, um die erarbeiteten kultur- und gesellschaftsgeschichtlichen Implikationen des offenen Schlusses auch für die musikalische Interpretationsgeschichte fruchtbar zu machen? Die Forschungen des von mir derzeit geleiteten Projekts PETAL gehen davon aus, dass gerade bei komplexeren zyklischen Werken klingende Interpretationen zu ganz grundlegend unterschiedlichen Deutungen der Makroform und damit auch der Schlussbildung führen können. Dies sei hier kurz anhand von interpretationsgeschichtlichen Aspekten von Schumanns *Kinderszenen* op. 15 und Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 (1911) veranschaulicht.

Dass die wachsende Neigung wenn nicht immer zu offenen, so doch zu anderen unkonventionellen Schlussbildungen nach 1850 mit einer verstärkten Sensibilisierung auch des Publikums gegenüber abgegriffenen Schlusskonventionen korreliert, ist in der Forschung mitunter angemerkt worden.¹²⁰ Freilich handelt es sich dabei um einen komplexen, bis in die Gegenwart unabgeschlossenen Prozess. Oft genug ist eine Sorge der Komponisten um eine angemessene Wirkung der Schlussbildungen im Konzert dokumentiert. So schrieb Robert Schumann 1839 an Clara Wieck zur Aufführung des in tiefster Lage im dreifachen *piano* verklingenden letzten Stücks aus *Kreisleriana* op. 16 (1838), sie solle „das *dimin.* zum Schluß in ein *crescendo*“ abändern und stattdessen „mit ein Paar starker *Accorde*“ schließen, „sonst bleibt der Beifall aus“¹²¹. Franz Liszt wiederum stellte es den Interpreten seiner *Dante-Symphonie* (1855–56) frei, statt des offenen Schlusses auf dem sich in paradiesische Höhen im dreifachen *piano* verflüchtigen Quartsextakkord von H-Dur einen pompö-

117 Lachenmann / Gadenstätter / Utz, „Klang, Magie, Struktur“, S. 61.

118 Eberhard Hüppe, „Rezeption, Bilder und Strukturen: Helmut Lachenmanns Klangszenerien im Lichte transzendenter Gattungshorizonte“, in: *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, hrsg. von Matteo Nanni und Matthias Schmidt, München 2012, S. 71–95, hier S. 89f.

119 Lachenmann, „Eine musikalische Handlung“, S. 5.

120 Steinbeck spricht vom „Anteil an mitkalkulierter und mitkomponierter Öffentlichkeit“ in den Traditionen musikalischer Schlussbildung („Das eine nur will ich noch – das Ende“, S. 286).

121 Brief Robert Schumanns an Clara Wieck vom 1., 3. und 4. Dezember 1838, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 311. Schumann war somit ohne Weiteres bereit, die hier sehr deutliche zyklische Konzeption, die Schluss und Beginn des Zyklus miteinander verbindet (tiefe Lage, rasches Tempo) aus wirkungsästhetischen Erwägungen aufzugeben.

sen Tutti-Schluss im *fortissimo* zu wählen (– zum Entsetzen des Widmungsträgers Richard Wagner).¹²² Noch wenige Jahre zuvor hatte sich Liszt in der h-Moll-Sonate (1852–53) für einen zirkulär auf den Beginn zurückverweisenden langsamen und leisen Schluss entschieden (übrigens ebenfalls auf einem Quartsextakkord von H-Dur, dem hier allerdings ganz am Ende ein kurzes Subkontra-H-Achtel angefügt ist), der als Zielpunkt einer (fast vollständig) rückläufigen Reminiszenz der fünf Hauptthemen der Sonate erscheint.¹²³ Dafür verwarf Liszt einen Stretta-Schluss mit konventioneller Überbietungsdraturgie, von dem nur der erste Abschnitt in der Endfassung erhalten blieb.¹²⁴

Besondere Rätsel haben Schumanns Hinweise und Äußerungen zur Interpretation der Kinderszene *Der Dichter spricht* sowie der *Kinderszenen* insgesamt aufgegeben. Der überwiegende Teil der Tonaufnahmen des Stücks geht von einer rhythmisch besonders freien Deutung dieser Schlusszene aus, den Gestus eines gleichsam improvisierenden Dichtens durch sehr freie Modifikationen eines insgesamt langsamen Tempos nachzeichnend. Eine solche Konzeption scheint gestützt zu werden zum einen durch briefliche Äußerungen Schumanns, die *Kinderszenen* seien „sacht u. zart u. glücklich“¹²⁵, was sich hier wohl auch auf die Ausführung beziehen mag, und besonders die Ermahnung vom 17.3.1839, Clara Wieck solle das *Bittende Kind*, das *Kind im Einschlummern* und *Der Dichter spricht* „nur ja noch einmal so langsam [nehmen], als Du es bisher genommen. Das ist auch recht arrogant von mir, nichtwahr? Aber ich kenne Dich, Klärchen, und Dein Feuer!“¹²⁶ Zudem schrieb Schumann in seinem handschriftlich annotierten Widmungsexemplar für Franz Liszt vom 1.3.1839, das auf einem Vordruck ohne Tempoangaben basiert, „Sehr langsam“ über *Der Dichter spricht* und „Langsam“ über *Bittendes Kind* und *Kind im Einschlummern*, was genau mit den Anweisungen für Clara Wieck im Brief vom 17.3.1839 korrespondiert.¹²⁷

Nun widerspricht Schumanns Metronomangabe in der Erstaussgabe von 1839 vollkommen diesen Richtlinien. Mit Viertel = 112¹²⁸ liegt diese Angabe nicht nur deutlich über jener, die Clara Schumann für ihre Instruktive Ausgabe 1886¹²⁹ wählte (Viertel = 92), beide

122 Vgl. Stollberg, „Pflaumenweiche Enden?“, S. 393.

123 Die Takte 700–760 bringen die fünf Themen in der Reihenfolge d, e, c/b, a (T. 700–710, 711–728, 729–749, 750–760). Vgl. auch Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“, S. 221, der die (kunst-)religiöse Fundierung des zyklischen Konzepts in Liszts Sonate in Anlehnung an die theologische Symbolik Alphonse de Lamartines hervorhebt.

124 Vgl. Keym, „Mendelssohn und der langsame Schluss“, S. 18f. Die in der Endfassung mit Takt 650 einsetzende Stretta greift auf eine entsprechende Analogiestelle der Exposition zurück (T. 650–672 / 255–276) und steigert sich dann ins Presto (T. 673) und Prestissimo (T. 682) und mündet schließlich in das „heroische“ Thema d (T. 700).

125 Brief Robert Schumanns an Clara Wieck vom 3.8.1838, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 219.

126 Brief Robert Schumanns an Clara Wieck vom 17.3.1839, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. 2, S. 447.

127 Vgl. Udo Zilkens, *Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann durch Musiktheoretiker und Pianisten*, Köln-Rodenkirchen 1996, S. 16.

128 Alle Tempoangaben hier und im Folgenden werden in Schlägen pro Minute (beats per minute, bpm) gemacht.

129 „Das Konzept praktisch eingerichteter Ausgaben war zunächst von Carl Czerny mit seiner Ausgabe von Bachs Klavierwerken ab 1837 (Leipzig: Peters) entwickelt worden, der Begriff ‚Instruktive Ausgabe‘ etablierte sich dann durch die ab 1869 von dem Stuttgarter Musikpädagogen Sigmund Lebert herausgegebene *Instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke* (14 Bände in sechs Abteilungen), an der u. a. Hans von Bülow und Franz Liszt mitwirkten.“ (Thomas Synofzik, „Die Instruktive Ausgabe Clara

Angaben liegen auch signifikant über dem gewählten Tempo im Großteil der Tonaufnahmen. Selbst wenn man den sehr gründlichen neueren Forschungen von Matthias Wendt folgt, die überzeugend darlegen, dass Schumanns Metronome vor 1852 unzuverlässig gewesen sein dürften,¹³⁰ so bleibt doch auch das relative Tempo dieser Schluss-Szene im Verhältnis zu den anderen Szenen des Zyklus sowohl in Robert als auch in Clara Schumanns¹³¹ Metronomisierungen außerordentlich hoch. In Robert Schumanns Tempodramaturgie entsprechen sich weitgehend die Tempi der „Achsen-Szenen“ 1/2, 7 und 13 (1/2: 108/112, 7: 100, 13: 112 – also auch mit einer äußerst zügig konzipierten *Träumerei*), ebenso jene der Szenen 3–6 und 8 (132/138), während 9–12 allmählich zum hohen Tempo des Schlusstückes zurückzuführen scheinen (76–69–96–92).¹³²

Von einer untersuchten kleinen Auswahl von 16 der insgesamt weit über einhundert Tonaufnahmen von *Der Dichter spricht*¹³³ (Abb. 2) liegen jene der Clara-Schumann-Schülerinnen Fanny Davies 1929 (81,9) und Adelina de Lara 1951 (85,8) sowie von Elly Ney 1934 (83,5), Jörg Demus 1968 (82,0) und Vladimir Horowitz 1987 (81,9) annähernd im von Clara, nicht aber in dem von Robert Schumann bezeichneten Tempobereich – im deutlichen Gegensatz zu einer Auswahl von Aufnahmen bekannter Interpret*innen, deren Tempi zwischen 56 und 76 liegen (Minimum Alfred Cortot 1935: 56,6, Maximum Martha Argerich 1965: 76,0).¹³⁴ Eine bei einem Projektworkshop in Graz am 18.12.2018 entstandene Tonaufnahme mit den Tempi von Schumanns Erstausgabe durch Kilian Sprau, der eine

Schumanns“, in: Robert Schumann, *Variationen über den Namen Abegg op. 1. Instruktive Ausgabe von Clara Schumann*, Reprint, kommentiert und hrsg. von Thomas Synofzik, Köln 2017, o. S.) Im Gegensatz zu Bülow's Ausgaben beschränkt sich Clara Schumanns Instruktive Ausgabe auf die „Ergänzung von Fingersatz und Pedalbezeichnung sowie [...] eine Revision der Metronombezeichnungen“ sowie Fußnoten mit Hinweisen auf die von Schumann gewünschte Vortragsweise und vereinzelt in Klammern gesetzte Zusätze wie „(marcato)“. Neuauflagen der Instruktiven Ausgabe Clara Schumanns durch Carl Reinecke (1895) und Wilhelm Kempff (1932) sind durch Zusätze der beiden Pianisten problematische (und freilich auch interessante) Quellen (vgl. auch Claudia Vries, „Zum Schicksal von Clara Schumanns ‚instruktiver Ausgabe‘ der Klavierwerke Robert Schumanns“, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte*, hrsg. von Stefan Keym, Katrin Stöck und Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 88–100 sowie Zilkens, *Robert Schumann. Die Kinderszenen*, S. 40–43). In der Edition Dohr erscheint seit 2017 ein Reprint der Instruktiven Ausgabe, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik.

130 Matthias Wendt, „Tempora mutantur oder Wie viele Metronome besaß Robert Schumann eigentlich?“, in: *Schumann-Studien* 10 (2012), S. 217–240.

131 Clara Schumanns Metronome dürften, wie Wendt darlegt, auch um 1886 kaum zuverlässiger gewesen sein (ebd., S. 224–226).

132 Dabei ist zu beachten, dass das Tempo von Nr. 10 (Viertel = 69 bei 2/8-Takt) über das Verhältnis 1:2 zugleich jenem von Nr. 3 (Viertel = 138, 2/4-Takt), Nr. 4 (Achtel = 138, 2/4-Takt), Nr. 6 (Viertel = 138, 3/4-Takt) und Nr. 8 (Viertel = 138, 2/4-Takt) entspricht.

133 Einen diskographischen Überblick von Aufnahmen bis ins Jahr 1996 bietet Zilkens, *Robert Schumann. Die Kinderszenen*, S. 77–79; vgl. auch Harald Eggebrecht / Dieter Holland, „Eine Schumann-Diskographie und ihre Kriterien“, in: *Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1982, S. 357–366.

134 Die Tempomessungen erfolgten mit Sonic Visualiser (vgl. <https://www.sonicvisualiser.org>, 7.9.2020). Gemessen wurde in Halben, die für den vorgeschriebenen 4/4-Takt angemessenen Viertelwerte ergeben sich also aus der Verdopplung der Messwerte. Für die Angaben des Haupttempos wurde der Tempomittelwert der Takte 1–8 und 13–20 zugrunde gelegt. Die Datierung der Aufnahmen erfolgt nach dem Aufnahmedatum. Auf diskographische Angaben wird aus Platzgründen verzichtet.

Studioaufnahme desselben Pianisten im April 2019 folgte,¹³⁵ zeigt grundsätzlich, dass diese Tempoangaben nicht nur realisierbar sind, sondern auch durch die „architektonische“ Wiederkehr von Tempoplateaus interne zyklische Beziehungen deutlich nachvollziehbar machen sowie den „exterritorialen“ Schluss stärker in das Gewebe des Zyklus einbinden – selbst wenn Sprau hier tatsächlich mit 95,1 (2018) bzw. 99,1 (2019) eher in der Mitte zwischen Clara und Robert Schumanns Tempoangaben liegt.

Natürlich müssen neben dem Haupt- oder Referenztempo der Choralabschnitte auch die Tempogestaltung der Takte 9–12 und des Rezitativs (T. 12.4) sowie die Schwankungen innerhalb des Haupttempos berücksichtigt werden. Hierzu zeigt Abbildung 2 drei weitere Werte: die relativen Standardabweichungen vom Haupttempo in den Choralabschnitten (prozentual auf das Haupttempo bezogen), das Tempo der lyrischen Episode Takt 9–11/12.1 sowie die Dauer des Rezitativs (T. 12.4, in Sekunden). Insgesamt überwiegt die Tendenz, die lyrische Episode zu beschleunigen (insbesondere auch, indem die Fermate[n] von Takt 10 nicht beachtet bzw. dieser Takt sogar verkürzt wird [werden]), extreme Ausprägungen davon bieten de Lara 1951 und Argerich 1965; das gegenteilige Konzept einer Verlangsamung dieser Episode ist in beiden Aufnahmen von Horowitz, besonders in der zweiten von 1987, klar ausgeprägt. Den außerordentlich raschen Rezitativen bei Davies, Ney, Lara, Haskil und Argerich (beide Aufnahmen 1965 und 83) stehen die „verträumten“ Deutungen bei Cortot 1935,¹³⁶ Demus 1968 und Alfred Brendel 1980 entgegen. Starke Schwankungen des Choraltempos sind bei Horowitz (27,3 % in der späten Aufnahme, 19,3 % in der frühen), Demus (22,2 %) und Argerich (18,0 bzw. 18,4 %) auffallend. Eine Dissoziation der Tempoebenen kann eventuell als Anzeichen der Intention gedeutet werden, den quasi improvisatorischen Charakter des Stückes hervorzuheben, während eine stärkere Kohärenz des Tempos auf die diskutierten konstruktiv-strukturellen Grundlagen dieser „Dichtung“ zielen dürfte (vgl. 2.4.). Ob am Ende insgesamt eher ein rascheres oder eher ein langsames Tempo den Charakter des „Offenen“ in *Der Dichter spricht* vermitteln kann, muss hier nicht entschieden werden.

Betrachten wir nun abschließend wie Arnold Schönberg zeitgleich zu den oben zitierten Überlegungen über die Aporien des musikalischen Schließens einen seiner berühmtesten Schlüsse inszenierte – und wie unterschiedlich dieser Schluss in der Aufführungspraxis umgesetzt werden kann.¹³⁷ Das sechste und letzte Stück der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 (1911) kann aufgrund des Entstehungsprozesses als „exterritorial“ aufgefasst werden, wur-

135 Die Studioaufnahme wurde im Rahmen unseres Projekts auf YouTube veröffentlicht und mit der Partitur der Erstaussgabe (1839, 3. Fassung nach 1840) synchronisiert: <https://www.youtube.com/watch?v=ze6-S8bKSEM> (7.9.2020).

136 Der Videomitschnitt einer Masterclass von Alfred Cortot aus dem Jahr 1953 zeigt eindrücklich wie der Pianist seine extrem breite Deutung dieses Stückes zelebriert: „[...] il faut rêver ce dernier morceau, pas le jouer“; https://www.youtube.com/watch?v=rNUNNNNj_Qw (7.9.2020).

137 Eine ausführliche interpretationshistorische und -analytische Darstellung von Schönbergs op. 19 bietet der Aufsatz Christian Utz / Thomas Glaser, „Gestaltete Form. Interaktion von Mikro- und Makroform in 46 Interpretationen (1925–2018) von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19“, in: *Zur performativen Expressivität des Klaviers. Aufführung und Interpretation – Symposium München, 27.–28. April 2018*, hrsg. von Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 13), München 2020, S. 155–220. Details zur Messung der Tempi und Dauernwerte und den untersuchten Aufnahmen sind dieser Publikation zu entnehmen.

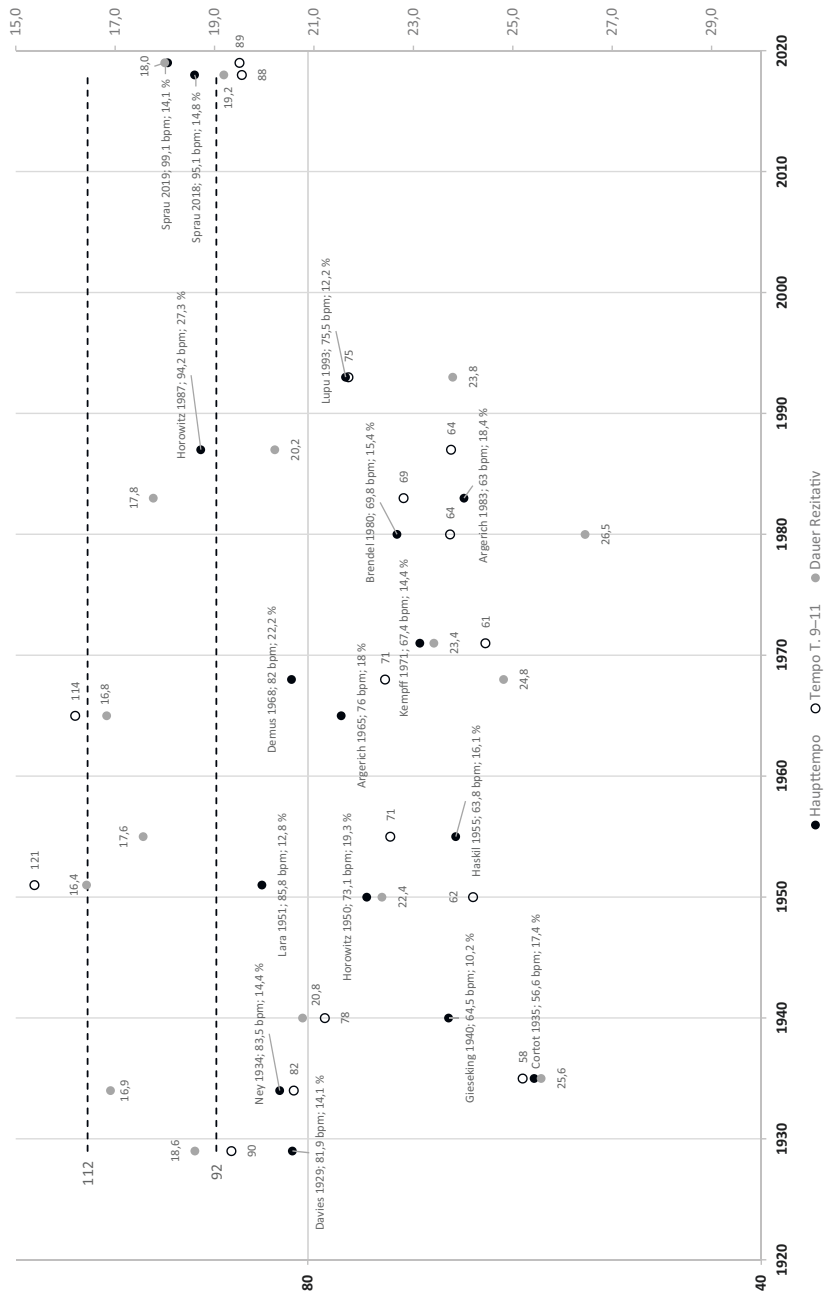


Abbildung 2: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15 (1837–38), Nr. 13: *Der Dichter spricht*; Haupttempo (T. 1–8/13–20, bpm, schwarz/linke Vertikalachse) mit prozentualer Standardabweichung, Dauer des Rezitativs [Takt 12.4] (grau/rechte Vertikalachse, in Sekunden) in 16 Einspielungen (1929–2019); die gestrichelten Linien (112 bzw. 92 Schläge pro Minute) markieren die Tempoangaben in der Erstausgabe 1839 und in Clara Schumanns Instruktiver Ausgabe 1886

den doch die Stücke 1 bis 5 alle innerhalb eines Tages am 19.2.1911 niedergeschrieben, während Nr. 6 fast vier Monate später am 17.6.1911 komponiert wurde. Dass Schönberg bereits die fünf ersten Stücke als Einheit betrachtet haben dürfte, lässt sich nicht zuletzt aufgrund der markanten kadenzierenden Wendung am Ende des fünften Stückes annehmen. Auch die intertextuellen Verweise auf Kopfsatz und Finale von Mahlers Neunter Sinfonie

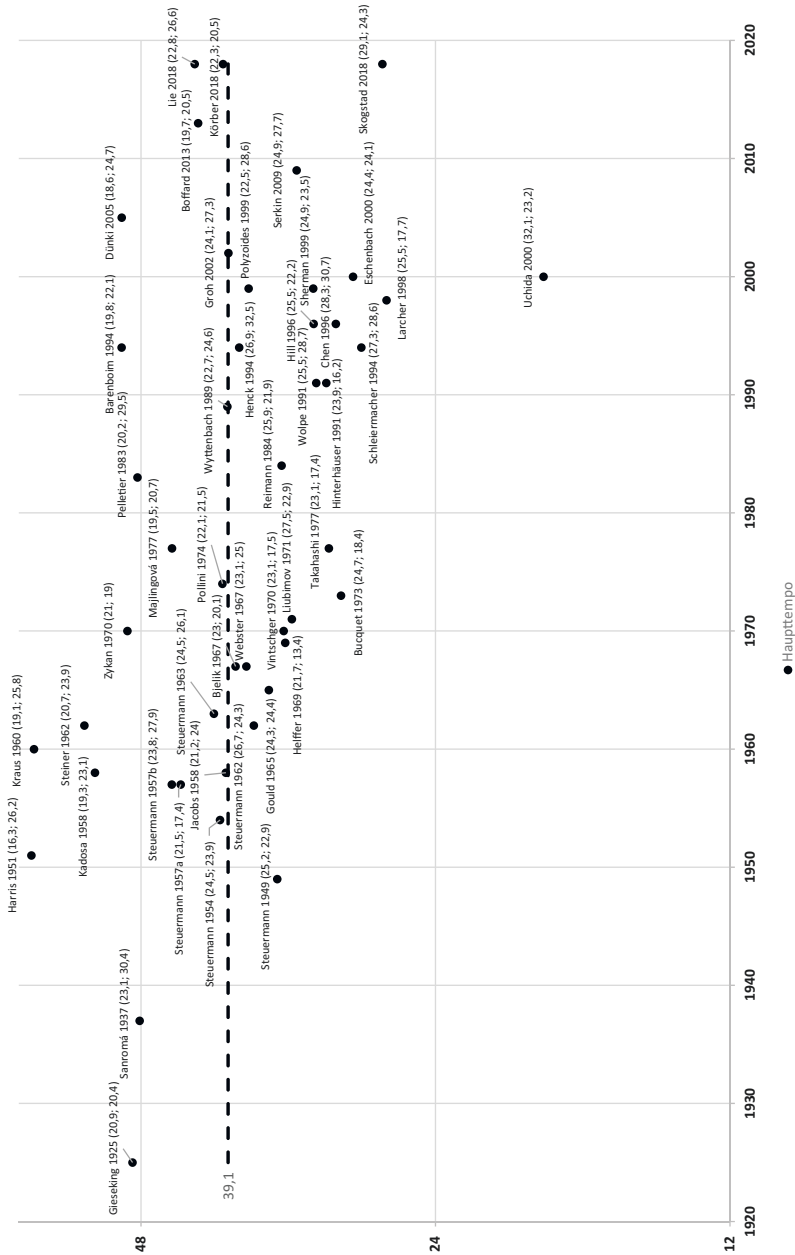


Abbildung 3: Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911), Nr. 6; Haupttempo in 46 Tonaufnahmen 1925–2018 (T: 1–8, bpm), Werte in Klammern: Prozentanteil des sechsten Stücks an der Gesamtlänge der jeweiligen Aufnahme (in Prozent); Prozentanteil des letzten Taktes (9) an der Gesamtdauer des sechsten Stücks in der jeweiligen Aufnahme (in Prozent)

(1909) im sechsten Stück heben dieses von den vorangehenden Stücken ab. Neben anderen deutlicheren Anspielungen, die vorangehen,¹³⁸ dürfte auch die fallende *None B-As₁* im vierfachen Piano am Ende des letzten Taktes auf die letzte melodische Bewegung am Schluss von Mahlers Neunter (*b-as* in den Bratschen) zurückgehen, wobei mit dem pedalierten

138 Vgl. dazu insbesondere Albrecht von Massow, „Abschied und Neuorientierung. Schönbergs Klavierstück op. 19,6“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), H. 2, S. 187–195.

Verschimmen von Akkordquinte und -sext (in Bezug auf Des-Dur, die Grundtonart von Mahles Adagio) zugleich der berühmte Quint-Sext-Schlussklang des *Lied von der Erde* (1908) aufgerufen wird.

Wie kann eine Interpretin oder ein Interpret nun diesen exterritorialen Charakter deutlich machen? Vergleichen wir zunächst das Haupttempo, das Pianist*innen für dieses Stück wählten (Abb. 3). Gemessen haben wir dazu 46 Aufnahmen aus dem Zeitraum 1925 bis 2018. Die schwarzen Punkte im Diagramm bezeichnen die absoluten Tempi, die zwischen Viertel = 18,6 (Uchida 2000) und Viertel = 62,1 (Harris 1951) schwanken. Das langsamste Tempo beträgt somit weniger als ein Drittel des schnellsten. Nun entspricht es einer in vielen anderen Studien auch beobachteten Tendenz, dass sich die meisten überdurchschnittlichen Tempi in Aufnahmen vor 1970 finden. Darunter sind auch die mit der Schönberg-Schule assoziierten Pianisten Eduard Steuermann, Karl Steiner und Else C. Kraus. Ihr größtenteils rasches Tempo – auch in den anderen fünf Stücken des Zyklus – spricht zum einen allgemein für eine anti-romantisierende Tendenz und kann zum anderen als Anzeichen dafür gewertet werden, das sechste Stück gerade *nicht* als exterritorial aufzufassen, sondern als Schlussstück eines übergreifenden Zusammenhangs. Die darin sich abzeichnende „klassizistische“, zusammenfassende Tendenz von Interpret*innen der Schönberg-Schule ist auch anhand vieler anderer Details etwa in den sechs vorliegenden Steuermann-Einspielungen von op. 19 nachweisbar.¹³⁹ Im Gegensatz dazu scheinen Einspielungen wie jene von Uchida 2000, Skogstad 2018, Chen 1996 und Liubimov 1971, bei denen der Prozentanteil des sechsten Stücks zwischen 27,5 und 32,1 % (mithin also fast ein Drittel) der Gesamtdauer des Zyklus beträgt, durchaus den exterritorialen Charakter des sechsten Stücks zu zelebrieren – und damit den Eindruck von „Offenheit“ dieser Schlussbildung tendenziell zu verstärken. Einen wesentlichen Anteil daran hat die Gestaltung des Schlusstaktes (Takt 9): Von dessen „metronomischem“ Prozentanteil an der Gesamtdauer des sechsten Stücks (ohne Berücksichtigung der Fermaten 1/9 oder 11,1 %) unterscheiden sich die von den Pianist*innen realisierten Dauern zum Teil wesentlich, sie liegen zwischen 13,4 % (Helffer 1969) und 32,1 % (Henck 1994). Uchidas Wert ist hier im Mittelfeld zu verorten (23,4 %), auch wenn sie die höchste aller Dauern für diesen Schlusstakt erreicht (33 Sekunden). Es wäre also zu unterscheiden zwischen final orientierten Interpretationen, die dem Schlusstakt durch starke Dehnung noch einmal ganz besondere Emphase verleihen bei einem ansonsten nicht übermäßig zurückgenommenem Tempo (Henck 1994, Sanromá 1937, Pelletier 1983), und jenen von Uchida paradigmatisch repräsentierten Deutungen, die dieses letzte Stück durch starke Verbreiterung insgesamt in eine „exterritoriale“ Sphäre entrücken.

*

Ein lohnender Forschungsbereich, der sich durch die hier entwickelten Überlegungen abzeichnet, wäre es wohl, dem Zusammenhang zwischen formaler Instabilität und offener Schlussbildung genauer nachzugehen und damit zu einer noch präziseren und historisch weiter differenzierten Definition des offenen Schlusses in der Musik zu gelangen. Auch wenn sicher nicht alle offenen Schlüsse als Konsequenz eines fragmentierten Formverlaufs inter-

139 Vgl. Christian Utz, „Zur Plastizität verklanglichte Form. Tempo-, Klang- und Formgestaltung in Eduard Steuermanns Einspielungen von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 im Kontext der Interpretationsgeschichte des Werkes“, in: *Eduard Steuermann. Musiker und Virtuose*, hrsg. von Lars E. Laubhold, München, Druck i. V.

pretiert werden können, so ist doch offensichtlich geworden, dass eine im musikalischen Prozess angelegte Selbstreflexion, die häufig auch zu einer Fragmentierung der Form führen kann, in den offenen Schlüssen besonders nachhaltig inszeniert wird und etwa im Bild der vor den Vorhang tretenden Komponisten-Persona eindrücklich nachvollzogen werden kann. Der sprechende Charakter der offenen Schlüsse, so auch des Klavierstücks op. 19, Nr. 6 und von *Der Dichter spricht*, ist dafür deutliches Indiz. Mit seinem abstrahierten Verweis auf das Modell von Mahlers Neunter blickt Schönbergs offener Schluss im Zeitkontinuum zurück, anders als die Schlüsse Bergs, Schuberts und Lachenmanns, die eine gleichgültige, „unbarmherzige“ Gegenwart bzw. eine prekäre Zukunft offenbaren. Es darf wohl als besondere Qualität des offenen Schlusses gelten, dass er die einzigartigen Möglichkeiten der Musik, Kontinuität und Diskontinuität von Zeit zu kommunizieren und zu semantisieren, in besonders faszinierender Weise Gestalt werden lassen kann.

Abstract

This article reviews the long historical process and changing significance of open endings in music from Haydn's mid-period symphonies of the 1760s to Helmut Lachenmann. Taking two case studies by Alban Berg (*Lyric Suite*, *Wozzeck*) as its starting point, the article demonstrates that open endings are often linked to ideas of cyclicity and the permanence of "objective time" as well as to a critique of social or political situations. Therefore, open endings challenge the aesthetic difference between the musical art-work and everyday experience, a tendency that can be traced back to the emergence of self-reflexivity in early 19th-century music and aesthetics and even to Haydn's earlier listener-responsive musical writing. In later 19th-century and early 20th-century music, large-scale forms increasingly posed the problem of an inability to achieve closure. Further key examples elaborate the tendency of open endings toward musical self-reflexivity and the appearance of the composer-persona at the end of a cyclic work: Schubert's *Der Leiermann* from *Winterreise*, Schumann's *Der Dichter spricht* from *Kinderszenen*, Schoenberg's concluding piece from *Six little Piano Pieces* op. 19 as well as Lachenmann's "music with images" *The Little Match-Girl*. Finally, Schumann's and Schönberg's closing pieces are considered from the perspective of performance history and analysis, highlighting the performers' substantial impact on creating (or limiting) the impression of "openness".

Bianca Schumann (Wien)

„... so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen,
unbeholfenen Komponisten an ...“

Robert Schumann und die Wiener Rezeption von Hector Berlioz'
*Symphonie fantastique*¹

Die Rezeption der großen symphonischen Werke Hector Berlioz' setzte in Wien erst in den 1860er Jahren ein und ist durch eine beständige Bezugnahme auf Robert Schumann gekennzeichnet. Dieser hatte 1835 in seiner im Vorjahr gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* den umfassendsten Artikel über ein einzelnes Werk veröffentlicht, den er bis dahin verfasst hatte und auch je verfassen sollte: „Aus dem Leben eines Künstlers'. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz“.² Schumann unterzog Berlioz' Komposition in diesem Beitrag einer detaillierten Analyse, reflektierte über ihre Relation zur klassischen symphonischen Tradition und nahm unter besonderer Berücksichtigung von Berlioz' Alter eine ästhetische Wertung der Symphonie vor. Als Grundlage für die Werkbesprechung von Berlioz' Komposition, die den französischen Originaltitel *Épisode de la vie d'un artiste, Symphonie fantastique en cinq parties* op.14³ trägt und am 5. Dezember 1830 in Paris uraufgeführt wurde, diente ihm die im September 1833 von Franz Liszt vollendete und „im November 1834 auf eigene Kosten bei Maurice Schlesinger in Paris

- 1 Der vorliegende Beitrag wurde in gekürzter Fassung bereits im Rahmen des Symposiums „Junge Musikwissenschaft“ auf der Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Wien (6.–8.12.2018) präsentiert. Ich danke den anonymen Gutachtern für ihre konstruktive Kritik zum ersten Entwurf dieses Artikels.
- 2 Robert Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers'. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1835), Nrn. 1–2, 9–13, 3., 31. Juli, 4., 7., 11., 14. August, S. 1f., 33–35, 37f., 41–51. In der jüngeren Vergangenheit haben sich bereits einige Autoren mit dieser Rezension auseinandergesetzt. Dazu zählen Hans-Peter Fricker, *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs* (= Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 677), Frankfurt a. M. / Wien u. a. 1983; Gerold W. Gruber, „Neue Bahnen' der musikalischen Analyse? Robert Schumanns Betrachtung der ‚Symphonie fantastique‘“, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993*, hrsg. von Gernot W. Gruber, Laaber 1996, S. 97–104; Klaus H. Hilzinger, „Musikalische Literatur und literarische Musik. Robert Schumann und Hector Berlioz“, in: *Musik und Literatur*, hrsg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber (= Europäische Hochschulschriften 36, Musikwissenschaft 127), Frankfurt am Main 1997, S. 145–157; Theo Hirsbrunner, „Schumann und Berlioz“, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hrsg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber 2005, S. 53–66; Rainer Kleinertz, „Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*, hrsg. von Ute Bär (= Schumann Forschungen 6), Mainz u. a. 1997, S. 139–151; Hugh Macdonald, „Berlioz und Schumann“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*, hrsg. von Ute Bär (= Schumann Forschungen 6), Mainz u. a. 1997, S. 107–123.
- 3 Im Folgenden entsprechend dem üblichen Sprachgebrauch lediglich als *Symphonie fantastique* bezeichnet.

heraus[gegebene]⁴ Klaviertranskription, die *Partition de Piano*⁵ der Symphonie, in deren Besitz er demnach nur wenige Monate vor der Abfassung des Artikels gelangt sein konnte. Schumann war unter den in Deutschland wirkenden Komponisten in den dreißiger Jahren „der wichtigste Fürsprecher von Berlioz“⁶. Dies wird neben der Tatsache, dass er mit ebenjener Werkbesprechung „zweifellos den wichtigsten Beitrag der frühen deutschen Berlioz-Kritik“⁷ geleistet hatte, auch daran sichtbar, dass er es war, der die erste Aufführung einer Komposition Berlioz' außerhalb von Paris initiierte. Diese wurde letztlich am 7. November 1836 von einem Laienorchester, der privaten Leipziger Konzertvereinigung „Euterpe“, realisiert. Auf dem damaligen Programm stand die *Grande Overture des Francs-Juges*.⁸ Die *Symphonie fantastique* harpte weiter ihrer deutschen Erstaufführung, die schließlich zumindest in Teilen – es wurden bloß die Sätze eins bis drei gespielt – am 29. Dezember 1842 in Stuttgart erfolgte.⁹

Für die Uraufführungen seiner großen symphonischen Werke in Wien sorgte Berlioz selbst, als er in den Jahren 1845 und 1846 unter persönlicher Anwesenheit wiederholte Aufführungen seiner Kompositionen am Theater an der Wien veranlasste.¹⁰ Bis das 1842 gegründete Orchester der Wiener Philharmoniker indes ein mehrsätziges symphonisches Werk des Franzosen in ungekürzter Fassung auf eines der Programme seiner Abonnementkonzerte¹¹ setzen würde, vergingen noch viele Jahre. So wurde die *Symphonie fantastique* erst am 23. März 1862, sprich zweiunddreißig Jahre nach ihrer Pariser Uraufführung, und die Symphonie *Harold en Italie* gar erst am 26. Dezember 1875, demnach 31 Jahre nach ihrer Uraufführung vom 23. November 1834 in Paris, von den Wiener Philharmonikern auf die Bühne gebracht. Die vollständige Wiedergabe der dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* durch die Wiener Philharmoniker fand sogar erst am 6. Januar 1895 statt, obwohl

4 Hirsbrunner, „Schumann und Berlioz“, S. 54.

5 Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Klaviertranskription siehe Jonathan Kregor, *Liszt as Transcriber*, Cambridge 2010, S. 41–74.

6 Arnold Jacobshagen, „Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik“, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hrsg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber 2005, S. 149–164, hier S. 152.

7 Ebd.

8 Gunther Braam, „Ein gewisser Hector Berlioz ...“. Die Berlioz-Rezeption in der deutschen musikalischen Fachpresse (1829–1841) – eine Blütenlese“, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hrsg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber 2005, S. 134–149, hier S. 139.

9 Berlioz schildert seine Eindrücke von besagtem Konzert in einem Brief an Narcisse Girard. Siehe Hector Berlioz, „Musikalische Reise in Deutschland (1843)“, übersetzt 1843 von Johann Christian Lobe, abgedruckt in: Gunther Braam und Arnold Jacobshagen (Hrsg.), *Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843)* (= Hainholz Musikwissenschaft 4), Göttingen 2002, S. 239–329, 249–258.

10 Für ausgewählte Wiener Rezensionen über jene Konzerte siehe: <http://www.hberlioz.com/Germany/viennapress.htm>, 20.1.2019; für einen umfassenden Einblick in die deutsche Berlioz-Rezeption der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe: Braam / Jacobshagen (Hrsg.), *Hector Berlioz in Deutschland*.

11 Eine vollständige Archivdatenbank mit sämtlichen Konzertveranstaltungen, an denen die Wiener Philharmoniker seit ihrer Gründung bis hin zur Gegenwart mitwirkten, ist unter folgendem Link abrufbar: <https://www.wienerphilharmoniker.at/konzerte/archive>, 20.1.2019.

das Werk bereits sechsundfünfzig Jahre zuvor, am 24. November 1839, in Paris uraufgeführt worden war.¹²

Das neben den Wiener Philharmonikern zweite, die Wiener Konzertlandschaft maßgeblich, da kontinuierlich mitgestaltende Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien führte seit deren Gründung im Jahre 1812 bis zur Jahrhundertwende weder die *Symphonie fantastique* noch *Roméo et Juliette* auf, sondern nur zwei Mal *Harold en Italie* und kam den Wiener Philharmonikern mit seiner Erstaufführung des letztgenannten Werkes, die am 16. März 1862 stattfand, somit gar um knapp vierzehn Jahre zuvor.¹³

Die 1835 erschienene Werkbesprechung Schumanns war für die Wiener Konzertkritiker des späteren 19. Jahrhunderts trotz der vielen Jahre, die seit ihrem Erscheinen verstrichen waren, immer noch einschlägig. Dies zeigt sich in dem Umstand, dass sie von einigen Wiener Rezensenten als Ausgangspunkt für ihre eigene Beurteilung der dargebotenen Aufführungen Berlioz'scher Symphonik durch die Wiener Philharmoniker und das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien herangezogen wurde.¹⁴

Interessant an den jeweiligen Auseinandersetzungen der Wiener Musikpresse mit Schumanns Werkkritik ist, mit welcher Intention einige Rezensenten diese teils bereits über fünfzig Jahre alte Kritik in das Bewusstsein ihrer zeitgenössischen Leserschaften zurückriefen. Betonten manche Wiener Kritiker die Wertschätzung, die Schumann Berlioz in seiner Werkbesprechung entgegengebracht hatte, so zogen es andere vor, die Distanz in den Vordergrund ihrer Ausführungen zu rücken, die Schumann im Laufe der folgenden Jahre zu Berlioz aufgebaut hatte. Ausschlaggebend für die generelle Richtung der jeweiligen Rekurse auf Schumann war, welche ästhetische Haltung ein jeder Kritiker selbst gegenüber dem Komponisten Berlioz einnahm und wie er die Autorität Schumanns

12 Zu Berlioz' Lebzeiten wurde *Roméo et Juliette* weltweit insgesamt nur neun Mal vollständig aufgeführt. Vgl. Julian Rushton, *Berlioz. Roméo et Juliette* (= Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1994, S. 70.

13 Dass das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von der Aufführung großer symphonischer Kompositionen Berlioz' weitestgehend Abstand genommen hat und stattdessen, neben der Aufführung verschiedener Ouvertüren Berlioz', zweimal „Die Flucht nach Ägypten“ aus dem Oratorium *L'enfance du Christ*, dreimal die dramatische Legende *La damnation de Faust*, zweimal Berlioz' Requiem, die *Grande Messe des Morts*, und einmal sein *Te Deum* aufführte, spiegelt das Ideal wider, welchem sich die Gesellschaft verpflichtet sah; hatte sich „[d]as Gedeihen der Gesellschaftskonzerte“ doch primär auf die Aufführung der „erhabene[n] Chormusik gegründet.“ Siehe Richard von Perger / Robert Hirschfeld, *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, 2 Bde., Bd. 1: *1. Abteilung. 1812–1870*, 2. *Abteilung. 1870–1912*, hrsg. von der Direktion der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912, Bd. 2, S. 203.

14 Es ist nicht auszuschließen, dass der in Reaktion auf Schumanns 1853 verfassten Artikel „Neue Bahnen“ veröffentlichte Beitrag von Richard Pohl („Hector Berlioz“), in welchem er in direkter Bezugnahme auf Schumanns Werkbesprechung von 1835 und einer damit einhergehenden Revitalisierung derselben an dessen frühes Sympathisieren mit Berlioz wie auch an dessen spätere Abkehr von selbigem erinnert, die Wiener Musikkritik angeregt haben wird, auf Schumanns Artikel als Ausgangspunkt für ihre individuelle Werkkritik der *Symphonie fantastique* zurückzugreifen. Robert Schumann, „Neue Bahnen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 18 (28. Oktober 1853), S. 185f.; Hoplit, *Hector Berlioz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1853), Nrn. 23–26, 2., 9., 16., 23. Dezember, S. 237–240, 249–252, 261–265, 273–276. Vgl. Rainer Kleinertz, „Franz Liszts Beiträge für die *Neue Zeitschrift für Musik*“, in: *Eine neue poetische Zeit. 175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf*, hrsg. von Michael Beiche und Armin Koch (= Schumann Forschungen 14), Mainz u. a. 2013, S. 331–349, insb. S. 335–338.

zwecks argumentativer Stärkung der eigenen Position zu instrumentalisieren trachtete. Durch die im Folgenden geleistete Auseinandersetzung mit dem kritischen Umgang der Akteure des Wiener Musiklebens mit Berlioz' Symphonik und Schumanns Werkkritik wird somit deren grundsätzliche musikideologische Ausrichtung erkennbar. Ein Blick in eine Auswahl an Rezensionen, die anlässlich der Aufführungen der oben genannten drei großen symphonischen Werke durch die Wiener Philharmoniker und das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zwischen 1862 und 1898 aufgesetzt wurden, wird diesen Umstand verdeutlichen. Die Struktur der Diskussion dieser Rezensionen folgt keinen chronologischen Parametern, sondern orientiert sich an der Sichtbarmachung verschiedener konzertübergreifender diskursiver Akzente, die trotz wiederholter Aufführungen einzelner Werke weitestgehend konstant bleiben.

Die Kritik Hugo Wolfs ist ein Paradebeispiel dafür, wie die Werkbesprechung Schumanns selbst 50 Jahre nach ihrem Erscheinen anhaltend dazu instrumentalisiert wurde, um der persönlichen Werkauffassung von Berlioz' Komposition zu größtmöglicher Plausibilität zu verhelfen. Wolf betrachtet die „berühmte Schumann'sche Kritik über die ‚phantastische Symphonie‘“, die „jedem Musikfreunde bekannt ist“, noch 1885 als derartig „trefflich [...]“, dass er sich nach eigener Aussage „überhoben“ sieht, selbst eine Analyse über das Werk abzufassen;¹⁵ eine Einschätzung, die nahelegt, dass Wolf von einem akribischen Abgleich der analytischen Ausführungen Schumanns mit der gedruckten Orchesterpartitur Berlioz' abgesehen haben wird.¹⁶ Diese Entscheidung zog Konsequenzen für die kritische Wahrnehmung der Werkbesprechung nach sich. Denn obwohl Liszt mit seiner Transkription die Intention verfolgte, der Orchesterpartitur Berlioz' detailgetreu zu folgen,¹⁷ sind Unterschiede zwischen beiden Fassungen auszumachen.¹⁸ Diese sind größtenteils der von Liszt beabsichtigten Verdichtung des üppigen Orchestersatzes auf bloß zwei Notensysteme geschuldet und führten fast unausweichlich zu Irrtümern in Schumanns Analyse der

15 Hugo Wolf, „Ueber die Aufführung der ‚Symphonie phantastique‘ von Hector Berlioz im 7. Abonnement-Concerte der philharmonischen Gesellschaft“, in: *Wiener Salonblatt* 14 (5. April 1885), S. 10f., hier S. 10. Sämtliche zitierten Musikkritiken sind digital einsehbar auf <http://anno.onb.ac.at/>, 23.10.2019.

16 Zwecks eines Abgleiches hätte Wolf beispielsweise den Erstdruck der Orchesterpartitur konsultieren können, welcher 1845 bei Maurice Schlesinger in Paris und bei Adolf Martin Schlesinger in Berlin erschienen war. Für eine Chronologie der Druckausgaben der Orchesterpartitur und der Orchesterstimmen der *Symphonie fantastique* siehe D. Kern Holoman / Jonathan Minnick, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, Second edition, digital, 2018, S. 100f., <https://escholarship.org/uc/item/1gh3r989>, 20.01.2019.

17 „[J]’ai donné, en premier lieu, dans la partition de piano de la symphonie fantastique, l’idée d’une autre façon de procéder. Je me suis attaché scrupuleusement, comme s’il s’agissait de la traduction d’un texte sacré, à transporter sur le piano, non-seulement la charpente musicale de la symphonie, mais encore les effets de détail et la multiplicité des combinaisons harmoniques et rythmiques. [...] J’ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l’intention de suivre pas à pas l’orchestre et de ne lui laisser d’autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons.“ [Franz Liszt], „Lettre d’un bachelier ès-musique“, in: *Gazette musicale de Paris* 6 (11. Februar 1838), S. 57–61, hier S. 59.

18 Jene Handvoll Unterschiede treten ebenso in der überarbeiteten zweiten vollständigen Fassung der Klaviertranskription Liszts auf. Diese erschien 1877 bei Constantin Sander in Leipzig und gleicht dem Erstdruck von 1834 nahezu vollständig. Siehe Kregor, *Liszt as Transcriber*, S. 58, 74 und 199. Für eine Chronologie der Druckausgaben von Liszts Klaviertranskription der *Symphonie fantastique* siehe Holoman / Minnick, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, S. 101f.

Symphonie. So wies bereits Rainer Kleinertz darauf hin, dass Schumann das Ende des ersten Teils des *Allegros* im ersten Satz aufgrund der dort von der Orchesterpartitur abweichenden Transkribierung Liszts – wie ein Blick auf die Orchesterpartitur zeigt – fehlgedeutet hat.¹⁹ Es ist davon auszugehen, dass Wolf diese Fehlinterpretation bei einem Nachvollzug der Analyse Schumanns entlang der Partitur entdeckt hätte. Fraglich bleibt, ob Wolf Schumanns Werkanalyse in diesem Fall nichtsdestotrotz als uneingeschränkt gültig ausgewiesen hätte oder seine Positionierung gegenüber der Kritik Schumanns folglich doch ambivalenter ausgefallen wäre. So jedoch zählt Wolf zu den wenigen Kritikern, die Schumanns Ausführungen als Zeugnis von dessen „neidlose[r] Anerkennung“ des vom Franzosen erbrachten „Fortschritt[s] der Instrumentalmusik“ auffassen.²⁰ Er bezeichnet Schumanns Aufsatz als Ausdruck seiner „kritischen Mission“²¹, dafür sorgen zu wollen, dass anerkannt würde, „daß ein Genie in diesem Franzosen stecke“²². Letzteren Ausspruch weist Wolf als ein Zitat Schumanns aus. Dieses ist wohlbemerkt weder der Fassung der Werkbesprechung entnommen, wie sie 1835 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* gedruckt wurde, noch derjenigen aus Schumanns *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* (1854),²³ sondern einer Aufführungskritik der *Grande Overture des Francs-Juges*, die erst am 22. März 1836 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen ist.²⁴ Hinzu kommt, dass Wolf Schumann fehlerhaft zitiert. So lässt sich in beiden Fassungen der Kritik Schumanns nachlesen, dass dieser lediglich schrieb, „daß etwas von Genie in diesem Franzosen gesteckt“²⁵, Schumann demnach eine Formulierung gewählt hatte, in der sich zumindest „ein gewisser Zweifel über das tatsächliche Genie aus[drückt]“²⁶, wie Leopold Spitzer und Isabella Sommer anmerken. Wolfs Unterschlagung des Einschubs „etwas von“ wurde vermutlich von keinem durchschnittlichen Leser des *Wiener Salonblatts* bemerkt.²⁷ Durch ebenjene sinnverfälschende Kürzung gewinnt Schumanns Zitat und damit dessen vermeintlich uneingeschränkt positives Bild von Berlioz indes bedeutend an Gewicht.²⁸ Dies kommt letztendlich der argumentativen Stärkung von Wolfs eigener

19 Dieser „kleine[...] ‚Irrtum‘ Schumanns“ ist auf die Entscheidung Liszts zurückzuführen, im Klavierauszug in ebenjener Passage auf den Abdruck der in der Orchesterpartitur sehr wohl notierten Bassstimme zu verzichten. Vgl. Kleinertz, „Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*“, S. 147.

20 „Schumann [erkannte] schon auf den ersten Blick die Schönheiten, die colossalen Dimensionen, die Kühnheiten, die genialen Auswüchse, die Tiefe der Empfindung, die Kraft der Gedanken, die Prägnanz des Ausdruckes, die Beherrschung der Form, die Logik des Aufbaues dieses geharnischten Schmerzenskindes der Berlioz'schen Muse.“ Wolf, „Ueber die Aufführung der ‚Symphonie phantastique‘ von Hector Berlioz“, S. 10.

21 Ebd.

22 Robert Schumann zitiert nach ebd., Hervorhebung von Wolf.

23 Robert Schumann, „Symphonie von H. Berlioz“, in: Ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bde., Bd. 1, Leipzig 1854, S. 118–151.

24 [Robert Schumann], „Orchester. Overturen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 24 (22. März 1836), S. 101f., hier S. 101.

25 Ebd.

26 Leopold Spitzer / Isabella Sommer (Hrsg.), *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, 2 Bde., Bd. 1: *Kommentar*, Wien 2002, S. 69.

27 So wandte sich die Redaktion des *Wiener Salonblatts* mit ihrer 1870 gegründeten Zeitung zwar dezidiert an den „gebildeten Leser“, war aber zugleich bestrebt „ein Blatt zu liefern, das in erster Linie unterhaltend sein soll“. Die Redaktion des „Wiener Salonblatt“, „Unser Programm“, in: *Wiener Salonblatt* 1, Probe-Nummer (6. März 1870), S. 8.

28 Auch Spitzer und Sommer gelangen zur Einsicht, dass es sich bei diesem Zitationsfehler nicht bloß um einen Flüchtigkeitsfehler handelt: „Den Schluss dürfte jedoch Wolf bewusst geändert haben, ohne dies

ästhetischer Position beträchtlich zugute. Denn sobald glaubhaft gemacht werden konnte, Schumann selbst hätte behauptet, dass Berlioz ein Genie gewesen sei, muss sich Wolf bloß noch mit seiner Aussage „[u]nd Berlioz ist ein Genie“²⁹ der Autorität Schumanns, diese vermeintlich bekräftigend, anschließen.

Neben Hugo Wolf ist es Eduard Schelle, der bereits in seiner Kritik über die *Symphonie fantastique* aus dem Jahr 1878 daran erinnert hatte, dass das „Tonwerk [...] einst einen Schumann zur Bewunderung hinriß“ und man es daher „wol als ein bewundernswerthes Werk anerkennen [kann]“³⁰. Auch in dieser Kritik dient die Berufung auf Schumann demnach dem Zweck, die eigene positive Werkauffassung zu legitimieren. Dies wird in einer späteren Textstelle derselben Kritik erneut deutlich, in der es heißt, „und doch bewegt sich in ihr [der ‚phantastischen Symphonie‘] die Tonmasse, wenn auch nicht gerade in ganz normalen, doch in logisch begründeten Formen, wie das schon Schumann ausführlich nachgewiesen hat“³¹.

Was Schelles Berufung auf Schumann von jener Wolfs indes unterscheidet, ist, dass er den Zwiespalt Schumanns – über den später erneut zu sprechen sein wird –, dessen anklingende Unschlüssigkeit hinsichtlich der ästhetischen Legitimität des Werkes wahrnimmt und auch zumindest in einer früheren Kritik von 1872 nicht verschweigt. Dort schreibt er, dass Schumann „[b]ei aller seiner gerechten Begeisterung für diese Musik, [...] doch darin Stellen [findet], von denen er gesteht und wünscht, die Zeit, die sie als schön sanctioniren wollte, möge nie über uns kommen“³².

Die Mehrzahl jener Kritiker, welche die Werkbesprechung Schumanns in ihren eigenen Rezensionen thematisiert, tut dies hingegen nicht, um das Lob Schumanns zu revitalisieren, sondern, wie die Lektüre entsprechender Kritiken nahelegt, verfolgt die Mehrheit das Ziel, Schumanns anerkennende Werkbesprechung in ihrer Bedeutsamkeit zu schwächen. Hinter einer derartigen Berichterstattung steckt eine argumentative Strategie: Da der anfängliche Erfolg Berlioz' im deutschsprachigen Raum, wie zu Beginn aufgezeigt, maßgeblich auf verschiedene Initiativen Schumanns zurückging, zu denen die Werkkritik von 1835 als die wirkungsmächtigste zählte, müsste die Relativierung des dort breitenwirksam publizierten, vorherrschend positiven ästhetischen Urteils konsequenterweise in eine grundlegende Neubewertung von Berlioz' künstlerischem Stellenwert münden, deren Ausrichtung sich sodann idealiter mit den persönlichen, weniger wohlwollenden Haltungen der im Folgenden zu Wort kommenden Kritiker gegenüber Berlioz deckte.

Um den Worten Schumanns ihre Schlagkraft zu nehmen, beleuchtet eine Vielzahl an Kritikern seine spätere Sichtweise auf Berlioz und behauptet, dass er im Laufe der Zeit eine kritische Kehrtwende gegenüber diesem vollzogen habe.³³ Die folgenden Aussagen mögen dies bekräftigen. So schreibt Max Kalbeck, Schumann sei im noch jungen Alter von fünfundzwanzig Jahren gerade selber „mitten im Sturm und Drange seines wild gährenden

ausdrücklich anzumerken.“ Spitzer / Sommer (Hrsg.), *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, Bd. 1, S. 69.

29 Wolf, „Ueber die Aufführung der ‚Symphonie phantastique‘ von Hector Berlioz“, S. 11.

30 Eduard Schelle, „Concerte“, in: *Die Presse* 85 (28. März 1878), S. 1–2, hier S. 1.

31 Ebd.

32 Eduard Schelle, „Philharmonisches Concert“, in: *Die Presse* 71 (12. März 1872), S. 1f., hier S. 1.

33 Über die zunehmend distanzierte Haltung Schumanns gegenüber Berlioz siehe Jacobshagen, „Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik“, S. 153.

Lebens³⁴ gewesen. Schumann war, folgt man der Schilderung von August Wilhelm Ambros, der Überzeugung, der sich in den Kompositionen Berlioz' äußernde „Sturm und Drang werde sich später zu reiner Kunstschönheit beruhigen und klären; diese erste vulcanische Eruption eines jungen genialen Geistes werde gleich andern vulcanischen Eruptionen ihrem Aschenregen und ihren Lavaströmen nur deßwegen freie Bahn gemacht haben, damit späterhin auf eben dieser Asche Lava der köstlichste Glutwein gedeihe“³⁵. In späteren Jahren musste Schumann jedoch, wie Johann Woerz es formuliert, zur Kenntnis nehmen, dass „Berlioz's Geist aus der gewaltigen Gährung nie zur Klärung gelangt[e], die Schumann von ihm hoffte und ohne die ein echtes Kunstwerk für uns undenkbar ist“³⁶. Eduard Hanslick, der sich bezugnehmend auf die *Symphonie fantastique* gewiss ist, dass dieser „Irrthum [...] jederzeit geistvoller, anregender und fruchtbarer wirken [wird], als die Correctheit von hundert Alltags-Componisten“³⁷, berichtet gar, dass Schumann „in späteren Jahren sehr kühl, beinahe ablehnend von seinem einstigen Liebling“³⁸ gesprochen habe und „in späteren Jahren selbst nicht gerne davon sprechen [hörte]“, dass er mittels seiner Kritik „seinerzeit die ganze musikalische Jugend revolutionirt hatte“³⁹. Und Ambros deutet Schumanns späteres „tiefes Schweigen“ gar als dessen „herbste Verurtheilung“ des Franzosen.⁴⁰ Die „letzte Wendung“ hin zu dieser finalen Abkehr, die sich laut Ambros bereits durch einen „mehr und mehr besonnene[n]“ und „reservirte[n] [Ton]“ Schumanns gegenüber Berlioz in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* angekündigt hatte, schien der Besuch Berlioz', den dieser Schumann im Frühjahr 1843 in Leipzig abgestattet hatte, bewirkt zu haben.⁴¹ Folgt man Wolfgang Böttichers Darstellung, dass Ambros erst 1846 in näheren Kontakt zu Schumann trat und somit „nicht Zeuge des Zusammentreffens gewesen sein“⁴² konnte, so wirkt diese letzte

34 Max Kalbeck, „Concerte“, in: *Die Presse* 91 (2. April 1885), S. 1f., hier S. 1.

35 August Wilhelm Ambros, „Musik. (Philharmonisches Concert.)“, in: *Wiener Zeitung. Wiener Abendpost* 59 (13. März 1872), S. 241.

36 Florestan, „Concerte. (Philharmoniker. – Fr. Girzik. – Die Florentiner. – Orchesterverein. – Hr. Aptommas.“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 23 (17. März 1872), S. 3f., hier S. 3.

37 Eduard Hanslick, „Musik. (Berlioz. – Beethoven's ‚Schlacht bei Vittoria.‘ – Concerte des Herrn Winterberger)“, in: *Die Presse* 83 (25. März 1862), S. 1–2, 1.

38 Ebd. Denselben Wortlaut verwendet Hanslick erneut in einer Rezension von 1874: Ed. H., „Musik. (Erstes Philharmonisches Concert. – Erstes Gesellschafts-Concert. – Pauline Lucca als Zerline.)“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3675 (18. November 1874), S. 1–3, 2. In leicht abgewandelter Form verwendet er ihn noch einmal in einer Kritik von 1878: e. h., „Concerte.“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4891 (9. April 1878), S. 7. Ebenda gibt Hanslick zu, dass auch er sich von dem überwältigenden Eindruck der Musik Berlioz' zu Beginn hat einnehmen lassen: „Ich sehe noch das gutmüthig ironische Lächeln, mit dem er [Schumann] mich fragte: ‚Ihr Prager wart ja ganz aus dem Häuschen über Berlioz?‘ Die Neckerei durfte ich ihm wol zurückgeben mit der Frage: ‚Ja, wer hat denn angefangen?‘“

39 Eduard Hanslick, „Concerte“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 11681 (28. Februar 1897), S. 1f., hier S. 2.

40 Ambros, „Musik. (Philharmonisches Concert.)“, S. 241.

41 August Wilhelm Ambros, *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freund der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872, S. 96.

42 Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann Leben und Werk. Quellen, Daten, Dokumente* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 33), Wilhelmshaven 2004, S. 208. Vgl. Anmerkung 4, in: Ebd., S. 679, wo Boetticher die Korrespondenz zwischen Ambros und Schumann auf der Basis von Schumanns Reisetagebuch IX, dessen Haushaltsbuch sowie Briefbuch und des in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrten Briefbestandes zwischen beiden Beteiligten auswertet und aus jenem Schriftwechsel zwecks Belegs seiner oben wiedergegebenen These in Auszügen zitiert.

Teilargumentation indes weniger stringent als vielmehr forciert. Auch auf Ambros hat die *Symphonie fantastique* „einen Eindruck gemacht wie etwa ein antediluvianisches Geschöpf, das gar nicht mehr in unsere Schöpfung hineingehört, das man mit unbefangener Hingabe genießen mag“⁴³ und seine Kritik gipfelt in der rhetorischen Frage, „[w]as [...] man aber sagen [soll], wenn man nahezu eine halbe Stunde lang eine musikalische Scheußlichkeit über die andere zu hören bekommt“⁴⁴. Sämtliche vier in diesem Abschnitt zu Wort gekommenen Musikjournalisten standen Berlioz demnach äußerst kritisch gegenüber und bestätigen in den zitierten Konzertbesprechungen die zuvor formulierte Annahme einer argumentativen Strategie, die das Werturteil Schumanns von 1835 als ästhetischen Irrtum entlarven will, um ihrer distanzierteren Haltung gegenüber Berlioz Überzeugungskraft zu verleihen sowie dessen ästhetische Neubewertung anzustoßen.

Wie bereits am Rande erwähnt, schwingt in Schumanns Auseinandersetzung mit der *Symphonie Berlioz'* auch eine Unentschlossenheit in Hinblick auf deren ästhetische Legitimität mit. „[S]ein Urteil über die durch Liszts Klavierpartitur vermittelte *Symphonie fantastique* [...] schwankte“ demnach, wie auch Arnfried Edler bemerkt, „zwischen Bewunderung und Skepsis“⁴⁵. Demgemäß weist die Werkbesprechung auf noch vorhandene Schwachpunkte der Komposition hin und Schumann scheut sich nicht, „in Angesicht des Gesetzes den Stab über seinen Liebling zu brechen“⁴⁶. Blind Partei für den Franzosen ergriffen hat Schumann in seiner Kritik demnach nicht, was auch Max Kalbeck nicht abstreitet. Dass Schumann die Schwachpunkte, wie beispielsweise „[d]ie bittere Armuth der [...] musikalischen Erfindung [...] des auf den Schild erhobenen Genies“ indes nicht bloßstellt, sondern „entschuldigt“, sieht Kalbeck darin begründet, dass Schumann Berlioz' *Idée fixe* ganz in den Dienst der „höheren dichterischen Absichten“ gestellt sah. Die „Hauptmelodie“ hätte zwar „etwas Plattes“, doch sei es ja auch gar nicht Berlioz' Ziel gewesen, einen „großen Gedanken hin[z]u stellen“, wie Kalbeck Schumann weiter paraphrasiert. Diese Argumentationsweise veranlasst Kalbeck anzumerken, dass, sofern „man nicht von dem heiligen Ernst des jungen Kritikers überzeugt [wäre]“, man ebenso gut annehmen könne, dieser „ironisire seinen Gegenstand“⁴⁷. In Anbetracht der Tatsache, dass – wie einschlägigen Musiklexika der Zeit zu entnehmen

43 Vgl. die Erläuterung zu diesem Zitat in: Markéta Štědrónská (Hrsg.), *August Wilhelm Ambros. Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876. Historisch-Kritische Ausgabe*, 2 Bde., Bd. 1: 1872 und 1873 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 45), Wien 2017, S. 95. Ambros' Bezeichnung Berlioz' als „antediluvianisches Geschöpf“ dürfte sich auf Heinrich Heines Beschreibung von Berlioz Äußerem mit einer „antediluvianischen Frisur“ beziehen. Heinrich Heine, „Über die französische Bühne. Zehnter Brief“, in: Ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 12/I, Hamburg 1980, S. 284–190, hier S. 284.

44 Ambros, „Musik. (Philharmonisches Concert.)“, S. 241.

45 Arnfried Edler, Art. „Schumann, Robert“, Würdigung, III.3., in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/48006>, 20.01.2019.

46 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 33.

47 Kalbeck, „Concerte“, S. 1f.

ist – das Kriterium der Erfindung⁴⁸ neben dem der Originalität⁴⁹ im 19. Jahrhundert als konstituierend für das „Genie“ angesehen wurde, erscheint die Einschätzung Kalbecks nachvollziehbar. Doch muss an dieser Stelle erneut darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich die Aussage, Berlioz sei ein Genie, anders als es die Kritik Kalbecks und zuvor die Rezension Wolfs suggerieren, in dieser Werkbesprechung Schumanns nicht auffinden lässt.⁵⁰ In der Fassung der Werkbesprechung von 1835, die Kalbeck in Abgrenzung zu jener von 1854 dezidiert zur Lektüre empfiehlt⁵¹, verwendet Schumann das Wort „Genie“ zwar tatsächlich einmal, wenn er die Phänomene des Talentés zweiten Ranges, des Talentés ersten Ranges und des Genies in ihrer Wertigkeit aufsteigend hierarchisiert.⁵² Doch ist Schumann in seinen anknüpfenden Ausführungen wiederholt darum bemüht aufzuzeigen, dass es sich bei Berlioz eher um ein „Talent [...] ersten Ranges“ handelt, das die „hergebrachte Form [...] erweiter[t]“, er demnach, stets in der Tradition verankert, bloß an Etabliertes anknüpfend und nicht wie ein „Genie“, willkürlich, „frei schalte[t]“⁵³. Dieses Anliegen Schumanns, die Anknüpfungspunkte von Berlioz' *Symphonie* an die klassische symphonische Tradition sichtbar werden zu lassen – „eine Konstante des gesamten Aufsatzes“⁵⁴ –, tritt beispielsweise in jenen Passagen der Werkbesprechung zum Vorschein, in denen Schumann feststellt, dass „wir“ die auf „fünf Abtheilungen“ erweiterte Symphonieform, „im Zusammenhang“ betrachtet, „der alten Reihenfolge gemäß [finden]“⁵⁵. Ebenso steht die Aussage, Berlioz'

48 Vgl.: „Das Genie ist immer neu im Erfinden, und das Gefundene ist klar und besonnen gedacht.“ Johann Ernst Häuser, „Genie“; in: *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache*, 2., verb. und sehr verm. Aufl., Bd. 1: A–L, hrsg. von dems., Meissen 1833, S. 171f., hier S. 172.

49 Vgl.: „Das Genie ist Schöpfer, Originalität ist sein Stempel.“ Ignaz Jeitteles, „Genie“, in: *Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*, Bd. 1: A–K, hrsg. von dems., Wien 1835, S. 308f., hier S. 308. Dieselbe Redewendung benutzt auch Wilhelm Hebenstreit, wenn er ausführt: „Seine [des Genies] Produktionen [...] tragen den Stempel der Originalität an sich.“ Wilhelm Hebenstreit, *Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik, ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*. Wien 1843, S. 296.

50 Die Frage, ob und, falls ja, wie lange Schumann in Berlioz ein Genie gesehen hat, kann und soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Ebenso ist hier nicht der rechte Ort, um den Genie-Begriff bei Schumann an sich zu erörtern, wozu es beispielsweise einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik Jean Pauls bedürfte. Vgl. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, hrsg. von Norbert Miller, Hamburg 1990, S. 47ff; Manfred Eger, „Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1992), S. 363–375; Franke Otto, *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*. Frankfurt a. M. 1984. Für die hier verfolgten Zwecke bedarf es lediglich des Nachweises, dass Schumanns Werkbesprechung der *Symphonie fantastique* keine hinreichenden Indizien bereithält, um die Behauptung als belegt zu bewerten, für Schumann sei Berlioz ein Genie gewesen.

51 Vgl.: „[M]an thut gut, ihn [den Aufsatz] an der Quelle, das heißt in der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘, selbst nachzulesen (III. Band Nr. 1, u. 9 bis 13), weil der Verfasser ihn später, als er ihn in sein Buch aufnahm, stark gekürzt hat. Gerade aus dem dort weggelassenen ersten, ‚Florestan‘ unterzeichneten Theile nämlich geht hervor, daß es nicht das eigentliche Musikalische, sondern weit mehr das Persönliche war, was Schumann mit unwiderstehlicher Gewalt zu der phantastischen Symphonie und ihrem Componisten hinzog.“ Kalbeck, „Concerte“, S. 2.

52 „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei schalten.“ Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 33.

53 Ebd.

54 Kleinertz, „Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*“, S. 145.

55 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 34.

„Harmonie zeichne sich trotz der mannichfaltigen Combinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplizität, jedenfalls aber durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich durchgebildeter, bei Beethoven antrifft“⁵⁶, in dem Dienst, die vorgenommene Klassifizierung von Berlioz' Werk als eines, das in der klassischen symphonischen Tradition wurzelt, argumentativ zu stärken.

Manche Wiener Kritiker hingegen bezeichnen Berlioz, und zwar nicht nur mit Blick auf die *Symphonie fantastique*, sondern werkübergreifend, trotz bemerkter kompositorischer Schwächen sehr wohl als Genie. So nennt beispielsweise Eduard Kulke Berlioz einen „geniale[n] Franzosen“, obwohl er eine wenigleich verhaltene, da verteidigende Kritik an Berlioz' Erfindungskraft übt. Demgemäß schreibt er anlässlich einer partiellen Aufführung von *Roméo et Juliette*, dass es „in der Musik außer dem melodischen noch andere Elemente [gibt], worinnen ein ursprünglicher, erfinderischer Geist sich zeigt, und so ist es bei Berlioz, dessen starke Seite gerade die fließende Melodie wirklich nicht ist“⁵⁷. Erfindungsarmut prangert auch Hans Puchstein an, wenn er anmerkt, dass die „Durchführung“ des Programms der *Symphonie fantastique* Berlioz' Kräfte bedeutsam überstiegen habe, da „die melodische Erfindung dieses Componisten eine zu arme“⁵⁸ für die vorgenommene Aufgabe sei. Das Prädikat „Genie“ beziehungsweise „Genialität“, das Berlioz, wie auch seiner *Symphonie fantastique*, nicht nur von Kulke, sondern ebenfalls von Theodor Helm,⁵⁹ Johann Woerz⁶⁰ und Johann Paumgartner⁶¹ verliehen wird, erfährt hier also nicht primär über das Kriterium der Erfindung seine Rechtfertigung. Viel eher scheint, wie die Lektüre weiterer Rezensionen nahelegt, die Bedingung der Originalität bei der Bewertung von Berlioz' „Schöpferkraft“ als entscheidend angesehen worden zu sein. So schreibt Paumgartner in seiner Aufführungskritik

56 Ebd., S. 42.

57 Eduard Kulke, „Siebentes philharmonisches Concert“, in: *Das Vaterland* 64 (6. März 1874), S. 1.

58 Hans Puchstein, „Aus den Concertsälen. Siebentes und sechstes Philharmonisches Concert. – zweites außerordentliches Gesellschaftsconcert“, in: *Deutsches Volksblatt. Morgen-Ausgabe* 797 (25. März 1891), S. 1–3, hier S. 2.

59 Vgl.: „So wird man denn – besonders in dem ersten und letzten Satze der Harold-Symphonie beständig von einem Extrem in's andere geworfen, ein toller Instrumentaleffect jagt den anderen und wenn endlich gar das Finale in einem wüsten Allegro frenetico unter nur zur akustisch getreuer Imitation von Pistolenschüssen, Säbelklirren und anderen Lärmsignalen ein Gelage zechender Räuber schildert, so lassen wir uns solche raffinierte Orgien eben nur von einem musikalischen Genie, wie Berlioz trotz alledem eines ist, als rein individuell, biographisch-interessant gefallen, einen minder begabten, unberufenen Nachahmer würden wir einfach auslachen.“ Theodor Helm, „Musik. Sechstes philharmonisches Concert. – Der junge d'Albert. – Walter's Schubert-Abend“, in: *Wiener Salonblatt* 10 (5. März 1882), S. 4f., hier S. 5; auch in seinen *Erinnerungen eines Musikkritikers*, in denen Helm in 101 Fortsetzungen, die zwischen 1915 und 1920 in *Der Merker* erschienen, über fünfzig Jahre Wiener Musikleben reflektiert, benennt er Berlioz mit Rückblick auf die Jahre 1866, 1885 und auch noch 1903 „genial“. Siehe Theodor Helm, *Fünfzig Jahre Wiener Musikleben (1866–1916). Erinnerungen eines Musikkritikers*, hrsg. von Max Schönherr, 2 Bde., Bd. 1, Wien 1974, S. 14, 16, 183 und 317.

60 Vgl.: „Wahrlich, die Thatsache, daß ein solches Werk vor einem halben Jahrhundert entstehen konnte, spricht laut genug für die erstaunliche Genialität, für die incommensurable Größe des Autors, für welche die Grenzen der Tonkunst leider zu enge waren.“ Florestan, „Concerte“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 25 (1. April 1878), S. 1f., hier S. 1.

61 Vgl.: „Hat das achte philharmonische Concert durch die Aufführung von Berlioz' genialer und grandioser Tondichtung sein besonderes Lustre erhalten, so erfreute in dem vorhergegangenen siebenten Concerte eine ausgezeichnete Aufführung der schönen dritten (F-dur) Symphonie von Johannes Brahms das Publicum.“ dr. h. p., „Musik. Concerte.“, in: *Wiener Zeitung. Wiener Abendpost* 82 (11. April 1885), S. 1–2, 1.

zu *Harold en Italie*, dass „[s]elbst der frenetische letzte Satz, in welchem die Räuber tafeln und zechen, [...] von originellster Wirkung [ist]“⁶². Dass in den rezipierten Kritiken die Anerkennung von Berlioz' Originalität nicht unbedingt mit einem Zugeständnis ihrer schönen Wirkung einhergeht, zeigt, dass „Schönheit“ nicht als konstituierender Faktor für das Merkmal von Originalität und somit auch nicht von Genialität angesehen wurde.⁶³ Die Überzeugung, dass das Genie in seiner Originalität jedoch den Rahmen des ästhetisch Legitimen, des Schönen, keinesfalls willkürlich sprengen dürfe, sondern letztendlich doch lernen müsse Maß zu halten, sofern es Werke von ästhetischem Wert schaffen wolle, ist folgender Äußerung Ambros' zu entnehmen: „Die ganze meteorartige Erscheinung Berlioz' ist ein lehrreiches Beispiel, wie die allergenialste Begabung resultatlos bleibt, wenn es an künstlerischem Maß, an künstlerischer Zucht und weiser Selbstbeschränkung fehlt.“⁶⁴ Aufgrund der Berlioz attestierten Unfähigkeit zur Maßhaltung, zur „Klärung“⁶⁵, um noch einmal Woerz' Formulierung in Erinnerung zu rufen, sei dieser laut Ambros daher ein „warnendes Beispiel“ für jene Komponisten, denen, da ihnen eine „strenge Schule und Schulung“ abgehe, „die Zügel entgleiten und Geist, Phantasie, Genialität und Originalität (wie man das Viergespann bezeichnen könnte) durchgehend den armen Phaeton im ganzen Himmel herumschleppen, bis er stürzt und den Hals bricht“⁶⁶.

Letztlich bleibt die entscheidende Triebkraft zu identifizieren, welche die aufgezeichnete Entwicklung innerhalb der betrachteten Rezeptionsgeschichte wohl stimuliert haben wird. Demgemäß gilt es zu fragen, welche Ursache dafür verantwortlich zeichnet, dass sich die Wahrnehmung Berlioz' von einem „musikalische[n] Menschen, kaum neunzehn Jahre alt, französischen Bluts, strotzend vor Kraft“⁶⁷, wie Schumann 1835 schrieb, im Laufe der Zeit – in ihrem Grundtenor – hin zu einem „irrende[n] Genie“ wandelte, dessen „künstlerische[n] Irrthum“ man keinesfalls für ein „Meisterwerk“ halten könne,⁶⁸ zu einem „hochfliegenden, schon die Grenzen des Wahnsinnes streifenden Geistes“⁶⁹. Der Schlüssel zur Beantwortung dieser finalen Fragestellung liegt bereits im soeben zitierten Textauszug Schumanns

62 Johann Paumgartner, „Concerte. I“, in: *Wiener Zeitung. Beilage zur Wiener Abendpost* 35 (12. Februar 1889), S. 5f., hier S. 6.

63 So bestreitet Johann Woerz Berlioz' Genialität – wie in Anmerkung 60 dargelegt – in keinsten Weise, schreibt aber zugleich, dass „[w]ohl niemals [...] ein Mann seine Zeit und die Grenzen der musikalischen Schönheit stürmischer überflügel[te] als Hector Berlioz“. Florestan, „Concerte“, S. 1.

64 Ambros, „Musik. (Philharmonisches Concert.)“, S. 241. Zur Unterscheidung Ambros' zwischen Genie und Talent am Beispiel von Berlioz, siehe Markéta Štědrónská, *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 75), München 2015, S. 66–88, insbes. S. 74–75; über den Wandel von Ambros' Geniebegriff der 1840er zu jenem der 1850er Jahre siehe ebd., S. 184f. und 201–211.

65 Florestan, „Concerte. (Philharmoniker. – Fr. Girzik. – Die Florentiner. – Orchesterverein. – Hr. Aptommas.)“, S. 3.

66 August Wilhelm Ambros, „Das ‚Triumphlied‘ von Johannes Brahms“, in: *Wiener Zeitung* 284 (11. Dezember 1872), S. 2233f., hier S. 2233.

67 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 2.

68 h–, „Theater, Kunst und Literatur. Siebentes philharmonisches Konzert“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 71 (12. März 1872), S. 18.

69 Alpha, „Theater, Kunst, Musik und Literatur. II. Philharmonisches Konzert“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 267 (20. November 1898), S. 5.

verborgen.⁷⁰ So wurzelt dessen Feststellung, Berlioz sei, als er die *Symphonie fantastique* komponierte, „kaum neunzehn Jahre alt“⁷¹ gewesen, oder, wie er an späterer Stelle schreibt, man merke der Symphonie, „was den harmonischen Werth [...] betrifft [...] allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Componisten“⁷² an, nämlich in einer folgenschweren Fehlannahme. So ging Schumann davon aus, dass die Symphonie „schon 1820 im Pariser Conservatoire gespielt“⁷³ worden war. 1820 war Berlioz, den Schumann nicht als einen professionellen Komponisten, sondern als „ein[en] junge[n] Student[en] der Medicin“⁷⁴ betrachtet wissen wollte, sechzehn Jahre alt – die Rechnung, dass Berlioz zum Zeitpunkt der Komposition demnach laut Schumann entweder achtzehn oder neunzehn Jahre alt gewesen sein soll, geht demnach trotz der Annahme eines falschen Entstehungsjahres nicht auf.⁷⁵ Die Tatsache, dass Schumann im Komponisten der *Symphonie fantastique* „eine[n] feurigen Jüngling[...]“ sah und die Symphonie als „[d]en ersten Ausbruch eines starken Jugendgemüthes“ auffasste,⁷⁶ schien ihm jedes Recht zu geben, auf eine zukünftige Klärung und Mäßigung des „zum erstenmal vom Gott der Liebe erfaßt[en]“⁷⁷ Berlioz zu hoffen. Wäre Schumann bewusst gewesen, dass Berlioz bereits sechsundzwanzig Jahre alt war, als er die Symphonie 1830 komponierte,⁷⁸ hätte er der Annahme einer zukünftigen Mäßigung des Komponisten vermutlich skeptischer gegenübergestanden. Dies hätte sich mutmaßlich wiederum in einer weniger kulantem Haltung hinsichtlich der in der Werkbesprechung thematisierten kompositorischen Schwächen niedergeschlagen. Die Hauptangriffsfläche, welche Schumann den Wiener Rezensenten mit seiner Hoffnung auf Berlioz' Reifung und der damit – seiner Prognose nach – einhergehenden Klärung geboten hatte, wäre sodann minimiert, wenn nicht gar nivelliert gewesen, was die Auseinandersetzung der Wiener Musikpresse mit der Werkbesprechung Schumanns einerseits und dem Komponisten Berlioz andererseits auf eine grundsätzlich andere Basis gestellt hätte.

70 Für die naheliegende Vermutung, dass der in der zweiten Jahrhunderthälfte in Wien zunehmend präsenste Deutschnationalismus Ursache für die vornehmlich ablehnende Haltung der zitierten Rezensenten gegenüber dem Franzosen Berlioz sei, konnten keine einschlägigen Indizien in den ausgewerteten Konzertkritiken gesammelt werden. Anders verhält es sich hingegen mit der Wiener Rezeption symphonischer Programmmusik von Camille Saint-Saëns, welche stark durch stereotypische Beschreibungen des „Deutschen“ und „Französischen“ geprägt ist. Vgl. Bianca Schumann, „Ein ‚deutscher‘ Franzose? Die Rezeption von Camille Saint-Saëns' symphonischer Programmmusik im Wiener Pressediskurs (1876–1889)“, in: *Ad Parnassum* 17/34 (2019), S. 103–127.

71 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 2.

72 Ebd., S. 41, Hervorhebung von Schumann. Vgl. Jacobshagen, „Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik“, S. 152f.

73 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 34.

74 Ebd.

75 Es ist aus heutiger Perspektive heraus schwerlich nachvollziehbar, wie Schumann ein solcher Irrtum unterlaufen konnte. Ausgeschlossen werden kann, dass die falsche Opuszahl auf dem Titelblatt des Erstdrucks des Klavierauszugs Franz Liszts – anstelle von op. 14 wird die Symphonie dort als op. 4 ausgewiesen –, welchen Schumann als Grundlage für seine Werkanalyse nutzte, für jenen Fehler verantwortlich zeichnet, da Berlioz' op. 4, die *Grande Overture du Roi Lear*, auch erst 1831 komponiert und erst am 22. Dezember 1833 in Paris uraufgeführt wurde. Axel Schröter, Art. „Liszt, Franz“, Werke, C.V.2., in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., <https://www.mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/14068>, 20.1.2019.

76 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 42.

77 Ebd., S. 2.

78 Zur Entstehungsgeschichte der *Symphonie fantastique* siehe Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz. Symphonie fantastique* (= Meisterwerke der Musik 19), München 1985, S. 5–16.

Die Rückschau auf fünfundsechzig Jahre Rezeptionsgeschichte abschließend kann daher festgehalten werden, dass Schumanns Fehlannahme bezüglich Berlioz' Alter, die er auch in der Fassung der Werkbesprechung von 1854 nicht korrigierte und die keiner der Wiener Kritiker in den folgenden fünfundsechzig Jahren als fehlerhaft identifizierte, daher nicht nur ihn in seiner eigenen ästhetischen Einschätzung Berlioz' maßgeblich lenkte, sondern aufgrund der polarisierenden Wirkung, die der Artikel gar noch fünfzig Jahre nach dessen Erscheinen auf die zitierten Kritiker ausübte, auch die Wiener Rezeption von Berlioz essentiell beeinflusste.

Abstract

In the course of the aesthetic controversy of the 19th century over programme music, which was particularly intense in Vienna, 'conservative' as well as 'progressive' critics, who wrote for the daily press, endeavoured to appropriate Hector Berlioz for their personal aesthetic convictions. Even for reviews written in the 1860s and 1870s, when Berlioz's large-scale works were first performed by leading Viennese orchestras, Robert Schumann's review of the *Symphonie fantastique* (1835) played a significant role. Schumann's appreciative assessment of the symphony, which was strongly influenced by his misconception that Berlioz was only eighteen years old at the time of the composition of the *Symphonie fantastique*, had a decisive influence on the journalistic discourse on Berlioz in Vienna far beyond the first half of the century, for example on Hugo Wolf and Edmund Schelle. Other critics, such as August Wilhelm Ambros and Eduard Hanslick, took Schumann's ambiguity as their starting point to validate their less positive judgements.

Ute Jung-Kaiser (Frankfurt am Main)

Fragen zum tradierten Persönlichkeitsbild Wolframs von Eschenbach und seiner Wahrnehmung in Wagners „unvollendet“ gebliebener Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

Eine Hommage zum 800. Todestag des Minnesängers Wolfram von Eschenbach

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg – mit dieser Oper geht Wagner „aus dem Geist der deutschen Romantik [weit] hinter die ihm bekannten Balladen-Versionen auf den ursprünglichen Gehalt der Legende zurück. [... Obwohl seine] Mittelalterrezeption zu dieser Zeit noch vornehmlich eine Rezeption der Rezeption ist, bleibt der *Tannhäuser* sein ‚mittelalterlichstes‘ Werk“¹. Umso problematischer ist der Fakt, dass er der Nachwelt ein verkürztes Bild seiner Akteure, insbesondere der Wolfram-Figur, hinterließ: Dieser fungiert als „Vertreter der ‚Hohen Minne‘“, „seine Freude an sexuellen Scherzen“ bewusst ausblendend, desgleichen vertritt er „ein dualistisches Frauenbild, das nur die rohe Sinnlichkeit [der Venus] oder die Entsagung [Elisabeths] kannte“². Doch hier seien Einsprüche geboten. Es ist kaum vorstellbar, dass Wagner die leidenschaftliche Liebes- und Entsagungsfähigkeit seiner Helden, zumal sie innerste Empfindungen und Liebeserfahrungen seiner selbst widerspiegeln, nicht erspürt hätte – warum sonst hätte ihn das (aus seiner Sicht nie vollendete) Werk sein Leben lang beschäftigt. Kurz nach der eher provisorisch zu nennenden Uraufführung 1845 überarbeitet er 1847 die sogenannte „Dresdener Fassung“, weitere bühndramatische Änderungen erzwingt die „Pariser Fassung“ 1861, Rücknahmen und Verbesserungen erfolgen in der sogenannten „Wiener Fassung“ 1875. Als er im Oktober 1882 der Festspiele gedenkt, möchte er, wie es seine Frau Cosima in ihren Tagebüchern festhält, „gern den *Tannhäuser* aufführen, den er als Drama als vollendet ansieht und auch wieder nicht, weil in der Musik ihm einiges zu wenig ausgeführt dünkt. Er meint, *Tannhäuser*, *Tristan* und *Parsifal*, die gingen zusammen“³. Und nur wenige Wochen später (dazu weiter unten) erklärt er wiederum sehr dezidiert, dass er den *Tannhäuser* für „unvollendet“ erachtet. Doch – was war es, was zu dessen „Vollendung“ fehlte, was ihn zur Vielzahl der Überarbeitungen veranlasste? Einige wenige sind beleg- und begründbar mit der mangelnden öffentlichen Resonanz und der Reaktion auf Kritiker, die seine „Zukunftsmusik“ ablehnen oder dem „*Tannhäuser* eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen“⁴, doch sind es vor allem persönliche Erfahrungen und künstlerische Reifeprozesse, literaturgeschichtli-

1 Volker Mertens, „Richard Wagner und das Mittelalter“, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 19–59, hier S. 25.

2 Ebd., S. 56.

3 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 2 (1878–1883), München / Zürich 1977, S. 1016. Tagebucheintragung vom 6.10.1882.

4 Richard Wagner, „Eine Mittheilung an meine Freunde“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ⁴1907, Bd. 4, S. 230–344, hier S. 279.

che Erkenntnisse und neue ideologische Positionierungen, die mit dazu beigetragen haben, Änderungen respektive Korrekturen vorzunehmen, Urteile als Vor- oder Fehlurteile zu entlarven und Geschriebenes als nicht mehr angemessen, lückenhaft oder gar falsch zu bewerten. Inwieweit seine persönliche Rezeption eine vermittelte ist, die sich nur teilweise mit den aktuell kursierenden Sichtweisen auf den historischen respektive literarischen Wolfram erklären lässt, da sie andererseits seiner ganz persönlichen Lesart mittelalterlicher Quellen und Mythen geschuldet ist, möchte ich nur hypothetisch beantworten dürfen. Versucht sei im Folgenden das vorsichtige Ausleuchten dieser „Leerstellen“-Evidenz; potentielle Zusammenhänge, konkrete Daten, persönliche Aussagen Wagners und Interpretationen aus literatur- und musikwissenschaftlicher, künstlerischer und bildnerischer Perspektive können punktuelle Orientierungspunkte setzen und mögliche Zugangswege eröffnen.

Beispielsweise erklärt Wagner in den „Mittheilungen an [s]eine Freunde“: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der L i e b e. [...]“⁵, folglich entspringe die Gestalt Tannhäusers „aus [s]einem Inneren“⁶ und widerspiegele als solche „diese Liebessehnsucht, das Edelste, was [er s]einer Natur nach zu empfinden vermochte“⁷. Dieses Bekenntnis „widerspiegelt“ seine Liebesbeziehung zur verheirateten Mathilde Wesendonck, welche er in der Vollendung des *Tristan* zu sublimieren vermag; erst das Liebesleid Tristans und der Liebesheld Isoldes, so bekennt er es neun Jahre später (in seinem Schreiben vom 10. April 1860 an Mathilde, die ehemalige Geliebte), erschließen ihm ein tieferes Verständnis der Venuswelt. Nicht von ungefähr erklingen im Pariser Bacchanal (von 1860) das *Tristan*-Motiv und – quasi als Vorgriff auf den *Parsifal* – das Kundry-Motiv, das „Wagner schon hier zu benützen scheint, um den Venusberg als Sphäre höllischen Heidentums auszuweisen“⁸. Beide Zugaben verleihen seiner lebensphilosophischen „Offenbarung“ eine besondere Pointe:

„Ich erkenne nun aber auch, dass ich damals, als ich den Tannhäuser schrieb, so etwas, wie es hier nöthig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehörte eine bei Weitem grössere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Isoldes letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluss zur Fliegenden-Holländer-Ouvertüre, als auch – das Grauen dieses Venusberges finden. Man wird eben allmächtig, wenn man mit der Welt nur noch spielt. [...]“⁹

Erst jetzt klärt sich der Sinn des Doppeltitels, der zwei Handlungsräume explizit aufeinander bezieht: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“. Auf den ursprünglich geplanten Werktitel *Der Venusberg* verzichtete er bei Drucklegung des Klavierauszugs 1846, wohl auf Anraten des Verlegers Carl Friedrich Meser. Man beachte: Wagner wählt kein „oder“, sondern ein „und“; so werden bereits in dem Operntitel „zwei Stoffkreise [...] dramatisch aufeinander bezogen, der Tannhäuser und seine Venuswelt verschmelzen mit dem Ofterdingen, der im Sängerstreit unterliegt“¹⁰. Schon anlässlich des „Pariser“ *Tannhäuser* würdigte Charles Baudelaire (in seiner Kritik für die *Revue européenne* vom 1.4.1861) „den Kampf der beiden Prinzipien“:

5 Ebd., S. 264.

6 Ebd., S. 272.

7 Ebd., S. 279.

8 Hans-Joachim Bauer, *Richard Wagner. Einführungen in sämtliche Kompositionen*, Neuausgabe mit Ergänzungen, Hildesheim u. a. 2004, S. 162f.

9 *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, Leipzig 1912, S. 224.

10 Peter Wapnewski, „Die Oper Richard Wagners als Dichtung“, in: Müller / Wapnewski, Hrsg., *Richard-Wagner-Handbuch*, S. 223–352, hier S. 253.

„*Tannhäuser* représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. Et cette dualité est représentée tout de suite, par l'ouverture, avec une incomparable habileté.“¹¹

Den Stoffkreis „Wartburg“ repräsentiert kein anderer überzeugender als Wolfram von Eschenbach. Die Rolle, die ihm Wagner zuerkennt, weist offene Stellen auf, erscheint weder kompatibel mit seiner historischen Figur, weder mit ihrem literarischen Pendant, wenn gleich Fakt ist, dass beide rezeptionsgeschichtlich ineinander verschmolzen sind (dazu weiter unten), noch mit dem Anspruch dessen, als glaubwürdiger und vollblütiger Gegenspieler Tannhäusers aufzutreten. Klare Antworten auf die Fragen, welche Korrekturen, Addenda geboten wären, vermögen weder Wagner, Wolfram-Biographen, Mediävisten noch Historiker zu geben. Auch bei ihnen widersprechen sich die Deutungsansätze: Ist er „Mensch“ oder „Künstler“, Erfinder „wilder mære“ oder sensibler Minnesänger, Verfechter freier Liebe oder Garant von Sitte und Ordnung? In seiner Schrift *Über die Aufführung des „Tannhäuser“*. Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper 1852 versuchte Wagner, Missverständnisse zu klären und der angedachten Zielgruppe sein Rollen- und Regieverständnis des *Tannhäuser* nahezubringen. Zur Wolfram-Figur im Besonderen lautete sein Resümee: „[er ist] vorzüglich vorwiegend Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor Allem Mensch ist.“¹² Damit zementierte er spezifische Klischees, derer sich Dramaturgen und Regisseure gern bedienen, wenn sie vergessen zu bedenken, dass sich bereits hier ergänzende Hinweise zu Wolframs „sinnende[m] Gemüt“, seine „würdevolle“ und distanzierte Haltung gegenüber Elisabeth, aber auch sein „tiefes Mitgefühl“ für Tannhäuser, den Kontrahenten und Nebenbuhler finden.

30 Jahre später, drei Wochen vor seinem Tod, irritiert er Angehörige und Nachwelt mit der Aussage, dass er „der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig“ sei.¹³ Dieses Bekenntnis eröffnet einerseits Raum für vage Spekulationen und weckt andererseits lebhaftes Interesse daran, nachzuspüren, worin Wagners Kritik gründete bzw. gegründet haben könnte: Waren es „Mängel“ in der dramaturgischen Konzeption, war es das Bedürfnis nach Präzisierung kunstideologischer Kontroversen oder das innerste Anliegen, das Rollenbild Wolframs von Eschenbach umzudeuten, menschlich und sinnlich stärker zu profilieren? Schließlich erfuhr die Wolfram-Figur schon zu Lebzeiten Wagners eine „mehrgleisige Rezeption“¹⁴, offenbarten sich Differenzen sowohl in der schöngestigen Literatur wie auch in der Textversion seiner eigenen Oper. Schillernd war (und ist bis heute) das Wissen um Wolframs historische Authentizität, welche sich aus unterschiedlichen Quellen ableitet – sei es aus Hinweisen aus

11 Nach: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke / Briefe in 8 Bd.*, Bd. 7, München / Wien 1992, S. 108. Übs: *Tannhäuser* stellt den Kampf der beiden Prinzipien dar, die das menschliche Herz zu ihrem Hauptschlachtfeld erkoren haben, das heißt, wo das Fleisch wider den Geist, die Hölle wider den Himmel, Satan wider Gott streitet. Und dieser Dualismus wird uns sogleich mit unvergleichlicher Fähigkeit vorgeführt.

12 Richard Wagner, „Über die Aufführung des „Tannhäuser“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 41907, Bd. 5, S. 123–159, hier S. 158.

13 Notat Cosimas in ihrem Tagebuch (23.1.1883): „Abends Plauderei, welche Richard mit dem Hirtengesang und Pilgerchor aus *Tannhäuser* beschließt. Er sagt, er sei der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig.“ In: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, S. 1098.

14 So Jürgen Kühnls Ausgangsthese. Ders., „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: Ulrich Müller, Hrsg., *Mittelalterliche Dichtungen in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286. Mittelalter-Rezeption, Symposium), Göppingen 1979, S. 245–272.

eigenen Werken, aus Passagen vermeintlicher „Selbststilisierung“, aus der Kritik des Konkurrenten Gottfried von Straßburg, der ihn als „vindære wilder mære“ verurteilte, oder aus seinem variierenden Erscheinungsbild in den überlieferten Quellen zum *Fürstenlob*, *Rätsel-spiel* und dem *Sängerkrieg* auf der Wartburg.¹⁵

Der Moment jenes denkwürdigen Beisammenseins, bei dem Wagner die abendliche „Plauderei“ mit seinem Urteil, „der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig [zu sein]“, beendet, bilde den Ausgangspunkt nachstehender Deutungsversuche. Wohl dem trauten Kreis zu Gehör gebracht hatte er zwei Ohrwürmer der Oper: den Hirtengesang der zweiten Szene des I. Aufzugs und den (das gesamte Drama an entscheidenden Wendungen durchziehenden) Pilgerchor. Das heißt: Sein Korrekturbedürfnis erwacht angesichts zentraler Klangwelten der Oper, die zwar ähnlich spirituell anmuten, jedoch kontrastiv zueinanderstehen.

Wenn der schlichte Hirtengesang zu Beginn der Schlusszene des I. Aufzugs erklingt, dürfte es kaum einen Opernbesucher geben, der die leuchtend erhellte Morgenstimmung im Wartburgtal nicht aufatmend wahrnimmt, vielleicht auch als befreiend erfährt gegenüber der schwülen Sphäre der Venuswelt. Das bestätigt auch Wagners Appell an die Regie: Er erwünscht mit dem Aufziehen der Schleier, dass „das sogleich lebhaft hervorbrechende Licht die neue Scene, das Thal, mit heiterster Tageshelle beleuchtet“ und somit eine plötzliche „große Verwandlung“ bewirkt.¹⁶ Und dennoch – der Kontrast ist ein nur scheinbarer, wie Peter Wapnewski zu Recht einwendet; denn der Hirte besingt nicht den Frühling, die erwachende Tagwelt, sondern Freia, die heidnische Liebesgöttin.

„Wagner geleitet seinen Tannhäuser ja auf durchaus ‚organische‘ Weise hinüber aus dem schwülen Reich der antikheidnischen Liebesgöttin in die spirituelle Sphäre der deutschthüringischen Minnexerziten: nämlich über die vermittelnde Station einer germanischen Frühlings- und also Liebesgöttin. Frau Holda ist es, die der Hirt besingt, und mit diesem Lied wird nach dem Bildwechsel Tannhäuser in die ‚deutsche‘ Welt überführt. [Freia die holde, Holda die freie, so 1852 gedichtet].“¹⁷

So bildet die germanisch-nichtchristliche Naturidylle die Brücke von der bacchantischen Welt der Antike hin zu jener Gegenwelt, die mit dem Pilgerchor einsetzt, die als unverbrüchlich und moralisch verbindlich evoziert und in den „Minnexerziten“ der höfisch gesitteten Sänger gespiegelt wird. Sinnigerweise verwebt der Orchestersatz den „lustige[n] Hirtenreigen“ (so Wagners Beischrift) des Schalmeien-Solos mit der majestätisch vorgetragenen Grundmelodie des Pilgerchors. Beide Welten realisiert Wagner nicht einfach durch Gegenüberstellung heidnischer Orgie und christlicher Askese, sondern macht sie in beiden Kontrahenten – Wolfram (von Eschenbach) wie Tannhäuser (früher: Heinrich von Ofterdingen) – spürbar. Wie schillernd sie in Elisabeths eruptiver Sinnlichkeit zu Beginn des II. Aufzugs, ihrer asketischen Zurücknahme und ihrem Opfertod im III. Aufzug verknüpft wird, dürfte eine echte Herausforderung für jeden Opernregisseur darstellen.

Während es Wagner bei der musikalischen Erfindung des Tannhäuser-Liedes (II. Aufzug) „in ingeniöser Weise“ gelungen ist, „eine Musik zu schreiben, die in der Venusberg-Szene als irdisch-Wartburgbezogen sich abhebt und doch gleichwohl innerhalb der Ritterwelt jenes Moment des Ungebändigten hervorkehrt, das die alte Ordnung entsetzt“¹⁸,

15 Ebd., S. 245–248.

16 Wagner, „Über die Aufführung des Tannhäuser“, S. 149.

17 Peter Wapnewski, *Tannhäuser*, in: Müller / Wapnewski, Hrsg., *Richard-Wagner-Handbuch*, S. 246–261, hier S. 259.

18 Werner Breig, „Wagners kompositorisches Werk“. Konkret zum *Tannhäuser*, in: Müller / Wapnewski, *Richard-Wagner-Handbuch*, S. 385–398, hier S. 387. Breig zitiert aus: Reinhold Brinkmanns Auf-

„fehlt“ eine befriedigende Lösung bei der musikalischen Gestaltung der Gegenfigur. Wagner hätte sie markanter, widersprüchlicher akzentuieren können (vielleicht sogar müssen). Das ist natürlich eine anmaßende Hypothese, jedoch verifizierbar, folgt man der scharfsinnigen Beobachtung Peter Wapnewskis, die auf kein musikalisches, doch textlich bedeutendes Detail in Wolframs berühmtem „Lied an den Abendstern“ (Beginn der zweiten Szene des III. Aufzugs) abzielt, das aufgrund seiner Kantabilität und seines Schmelzes „zur populären Salonromanze degenerierte“. Wolfram, „Repräsentant des gesitteten Prinzips der gütigen Weisheit und mehr noch – der edlen Entsagung“, erhebt hier „den lieblichsten der Sterne“ zu seinem „Leitstern“:

„Sobald nun Elisabeth auf ihrem Wege ‚vom Tal der Erden‘ zur Höhe eines ‚selgen Engels‘ an jenem Stern vorüberwallt, wird er, der ‚freundlich‘ leitende, die verehrt-geliebte Frau von Wolfram grüßen: ‚O du mein holder Abendstern...‘ Der Abendstern – wieder ist das ‚holdel‘ zur Stelle – aber ist Venus, was zwar kaum Wolfram, gewiß aber Wagner bewußt gewesen ist. Kon-Stellation Venus-Elisabeth. Auch hier wird spürbar, wird deutlich: Die eigentlich herrschende Gottheit dieses Werkes ist wenn nicht Venus so doch die Liebe. Und zwar in ihrer komplexen, nicht also pur sinnlichen aber auch nicht in ihrer abstrakt vergeistigten Form.“¹⁹

Diese Konstellation legitimierte wohl Götz Friedrich in seiner Inszenierung von 1972, die er sozialkritisch als „Reise eines Künstlers durch innere und äußere Welten“ darzustellen suchte, Venus und Elisabeth zu verschmelzen, sie „gleichsam als Visionen Tannhäusers“ mit einer Person zu besetzen.²⁰ Eine vergleichbare kritische Hinterfragung der Rolle Wolframs findet sich bei Dieter Borchmeyer: Schließlich besinge Wolfram im III. Aufzug den „Abendstern“ und zuvor in seinem Preislied (II. Aufzug) den „einen Stern“, mit welchem zweifellos die Venus gemeint sei:

„Der Abendstern ist für ihn der Stern, der entsagenden, die erotische Begierde transzendierenden ‚hohen Liebe‘. Er bedeutet die *Venus Urania*, die himmlische Liebe, im Gegensatz zur *Venus Cypria*, der irdischen Liebe, von der – als einer unterweltlichen Macht – Tannhäuser gekostet hat.“²¹

Borchmeyer deutet das „Entsagungsethos“ Wolframs im III. Aufzug als „Sieg über den jungdeutschen Eroskult“ und bettet diesen „Sieg“ vorausschauend ein in Wagners Gesamtschaffen: So nehme der *Tannhäuser* eine „merkwürdige Mittelstellung“ ein zwischen dem „Eroskult des *Liebesverbots*“ (seiner zweiten Oper) und dem „Entsagungsethos des *Parsifal*“ (dem „Bühnenweihfestspiel“, seiner letzten „Oper“).

„Das Drama von dem ins Mittelalter zurückversetzten jungdeutschen Künstler, der auszog, von der ‚exilierten‘ Sinnenwelt der Antike die Emanzipation des Fleisches zu lernen, verwandelt sich am Ende des II. Aktes in eine romantische Entsagungs- und Erlösungsoper.“²²

Ohne direkt auf Wapnewkis oder Borchmeyers Beobachtungen Bezug zu nehmen, bestätigt Sieghart Döhring die eigenwillige „Gefühlsdramaturgie“ in der Präsentation Wolframs; er nennt ihn den „Dritten“ im Bunde der Liebenden. Als solcher sei er nicht der demuts-

satz zum „Tannhäuser-Lied“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970, S. 195–211, hier S. 203.

19 Wapnewski, *Tannhäuser*, S. 259f.

20 Die Doppelrolle verkörperte damals Gwyneth Jones. Dazu Bauer, *Richard Wagner*, S. 154.

21 Dieter Borchmeyer, „Venus im Exil. Antike und Moderne im Mittelalter. Eine Studie über Wagners Tannhäuser“, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, hrsg. von Ursula und Ulrich Müller (= Wort und Musik 1), Anif / Salzburg 1989, S. 103–134, hier S. 107.

22 Ebd., S. 132.

voll Verzichtende, sondern derjenige, der als Liebender Ansprüche erhebt, emotional reagiert und auch sinnlich stark empfindet. Argumentationshilfe bietet ihm Vera Nemirovas Frankfurter Inszenierung von 2007, deren Rollenvorstellung mit der gängigen bricht. „Ihre“ Elisabeth stirbt nicht den Opfertod, fern dem sichtbaren Bühnengeschehen, sondern „ihr“ Wolfram hält Elisabeth umschlungen wie seine Geliebte. Bis zu diesem Punkt könnte man Nemirovas Regiekonzept folgen, wäre da nicht ihre unerwartete (und schwer nachvollziehbare) Wendung bei „ein sel’ger Engel dort zu werden“: Bei dieser Stelle ändert sie den Handlungsverlauf: „ihr“ Wolfram erdrosselt Elisabeth. Döhring würdigt Nemirovas „Neudeutung Wolframs als eines Charakters von abgründiger Gespaltenheit“ als Impuls, „etablierte Urteilsklischees zu überdenken und vermeintlich Vertrautes unverstellt in den Blick zu nehmen“²³.

Eine bedeutende, wenngleich kaum beachtete Stelle der Oper stellt jener Moment dar, in dem sich Tannhäuser und Elisabeth ihrer neu erwachenden Liebe bewusst werden, wird doch ihr Liebesduett (II. Aufzug) „durch eine zusätzliche, allein Wolfram zugehörige visuelle Ebene zu einer Art ‚virtuellem Terzett‘ erweitert“. [Laut Bühnenanweisung bleibt Wolfram, „an die Mauerbrüstung gelehnt, im Hintergrunde“ stehen.]

„[Hier] vollzieht sich im Kopfe Wolframs das womöglich größere innere Drama. Darauf deutet der einzige Satz hin, den er für sich spricht, während sich Tannhäuser und Elisabeth ihrer Liebe versichern: ‚So flieht für dieses Leben mir jeder Hoffnung Schein!‘“²⁴

Dietrich Fischer-Dieskau habe nach Sieghart Döhring Wolframs Präsenz, Verletztheit und Betroffenheit durch Abwendung vom Publikum sinnreich akzentuiert (Aufführung München 1985). Diese Pointierung verstärke den „erotic impulse“, dem die Wolfram-Partie ihren besonderen Zauber verdanke“²⁵. Auch Wagner weiß um die (Wolfram innewohnende) Leidenschaft, tiefe Anteilnahme und verletzliche Sinnlichkeit: So dünkt ihn „das Heroische des entsagenden Wolframs, seine leidenschaftliche Teilnahme für Tannhäuser, alles so hoch, so mächtig veredelnd!“²⁶

Einen dritten, wahrhaft signifikanten Bogen schlägt Döhring zwischen Wolframs beiden Liedern im II. und seinem „Lied an den Abendstern“ im III. Aufzug, damit anknüpfend an die Beobachtungen seiner Vorgänger:

„[erstes Lied]: Wenn Wolfram zu ‚*einem* nur der Sterne‘ aufblickt, kann eigentlich nur die Venus gemeint sein, und der emphatische Schluss seines Liedes [...] lässt den Verdacht aufkommen, er wolle in Wirklichkeit etwas anderes ‚opfernd vergießen‘ als sein ‚letztes Herzensblut‘.“²⁷

„[zweites Lied]: ‚Dir, hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang‘...: ein ‚Gebet‘ an die verwandelnde Kraft der von Gott gesandten Liebe.‘ [Als er am Schluss abermals den Stern der Liebe anruft], so ist dies für Tannhäuser das Stichwort, sein Preislied auf Venus anzustimmen: ‚Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen.“²⁸

„[drittes Lied]: [...] der Abendstern trägt den Namen der Venus, der ‚Göttin der Liebe‘. Wolframs Gesang begleitet Elisabeth auf ihrem Weg in den Tod, der ihr das Tor zum Licht öffnet. Diese meta-

23 Sieghart Döhring, „Der ‚Dritte‘: Wolfram von Eschenbach und die Gefühlsdramaturgie in Wagners *Tannhäuser*“, in: Clemens Risi u. a., Hrsg., *Tannhäuser – Werkstatt der Gefühle* (Wagner-„concil“ Bayreuther Festspiele 2011), Freiburg i.Br. u. a. 2014, S. 29–40, hier S. 29.

24 Ebd., S. 34.

25 Ebd., S. 40.

26 Tagebuch-Eintrag vom 17.6.1880, in: C. Wagner, *Tagebücher*, S. 547.

27 Döhring, „Der ‚Dritte‘“, S. 35f.

28 Ebd., S. 36.

physische Perspektive der Liebe bildet den Hintergrund für das anschließende Gespräch zwischen dem unentsühnt aus Rom heimkehrenden Tannhäuser und Wolfram [...].²⁹

Somit akzentuiert er gleich Wapnewski die dramaturgische Bedeutung des „dualistischen Prinzips“:

„Entfällt dieses, verlieren die Charaktere ihre emotionale Spannung und dramatische Fallhöhe. Für Wolfram in seiner Rolle als ‚Dritter‘ ist das antagonistische Weltbild nichts weniger als die Voraussetzung seiner Existenz als Mensch und Künstler; allein dieses versetzt ihn in die Lage, Alternativen auszuloten und zwischen ihnen zu vermitteln. Seine Fähigkeit, grenzüberschreitend zu denken und zu empfinden, lässt ihn den Gegensatz zwischen geistiger und sinnlicher Liebe, aber auch den Gegensatz zwischen den Geschlechtern als letztlich obsolet empfinden.“³⁰

Die im Vorfeld genannten Einzelimpulse zur Wolfram-Figur eröffnen folgende (weiterführende) Fragen:

- Wie verstand sich Wolfram von Eschenbach als Mensch, wie be-/ver-urteilten ihn andere?
- Wie artikulierte er sein Weltbild als Künstler?
- Welche Vorlagen hat Wagner adaptiert, welche variiert, welche neu erfunden?
- Welche Widersprüche des Rollenbildes, die sich bereits im Werk nachweisen ließen, hätten der „Korrektur“ bzw. Präzisierung bedurft?

Über Quellen und Vorlagen des *Tannhäuser* im Allgemeinen berichtet das *Richard-Wagner-Handbuch*; es erwähnt Ludwig Tiecks Novelle *Der getreue Eckhart und der Tannhäuser* (1799), Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802), Stücke aus den *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm (1816), unter denen Nr. 173 der *Hö[r]selberg* (gleich Venusberg) herausragt, und E. T. A. Hoffmanns *Der Kampf der Sänger* aus den *Serapionsbrüdern* (1819–1821). Wenn Wagner selber vom *Volksbuch* spricht, meinte er möglicherweise Ludwig Bechsteins *Sagenschatz des Thüringerlandes* (1835).³¹ Doch ist damit die Liste möglicher Quellen für Wagners Oper nicht erschöpft. Wolfram Klante verweist des Weiteren auf das mittelhochdeutsche Gedicht vom *singerkriec uf Wartburg* (13. Jh.), auf verschiedene Schriften Heinrich Heines aus den 1830er Jahren und die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1806/08). Übernommen habe er auch die (wissenschaftlich nicht nachweisbare) Hypothese des Königsberger Gelehrten E. T. Lucas aus dessen Schrift *Über den Krieg von Wartburg* (1838), welche zwei Sagenkreise miteinander verknüpfte, und zwar „die Identität des legendären Minnesängers Heinrich von Ofterdingen mit dem halblegendären Ritter und Sänger Tannhäuser [...]. Für Wagner freilich war dies ein Anstoß und eine Möglichkeit zur Vermittlung von Atmosphäre“³².

29 Ebd., S. 39.

30 Ebd., S. 39f.

31 Wapnewski, *Tannhäuser*, S. 251f.

32 Wolfram Klante, „Tannhäuser und Venusberg auf der Bühne des Musiktheaters“, in: *Tannhäuser in der Kunst*, hrsg. von Heinrich Weigel / Wolfram Klante / Ingrid Schulze, Jena 1999, S. 103–149, hier S. 108f.: Weggelassen werde die Handlung um den Zauberer Klingsor und seine Rolle als Schiedsrichter, auch finde keine Wiederholung des Wettstreits statt, sondern eine Bußfahrt nach Rom, auch bilde den „ruhenden Pol“ nicht die Landgräfin Matilda, sondern Elisabeth, die Nichte des Landgrafen. Ebenso kehre Tannhäuser nicht zu Frau Venus zurück. Ihr Reich sei weniger eine Hölle als „ein Reich der (wenn auch vom Seelenheil ausgeschlossenen) Glückseligen“. Folglich bedürfe es keines „treuen Eckart“, der am Eingang wacht, um Unbedachte vor dem Eintritt zu warnen. – Auf die Bedeutung der Lucas'schen Schrift als essentielle Quelle verweist auch Jens Haustein, „Der Tannhäuser klopft an

Eine höchst interessante, wenngleich nur „mittelbare“ Quelle für Wagners *Tannhäuser*³³ ist Johann Christoph Wagenseils *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst* von 1697³⁴; sie bildete jedoch die Hauptquelle für E. T. A. Hoffmanns romantische Erzählung zum *Kampf der Sängers*, welche wiederum Wagner als „Vorlage für die Darstellung des Wartburgkrieges“ diente. Wagenseil hebt die herausragende Bedeutung der Wartburgkrieg-Tradition hervor: Hier ringen „Meister Klingsohr“, der „ein solcher kunstreicher Meister-Singer gewesen / daß sich alle Menschen über seiner Kunst verwundern müssen“, und „Wolfram von Eschenbach“ um den Sieg.³⁵

„[Dabei habe Klingsohr] Herrn Wolfram etwas schimpflich als einen ungelehrten Layen geantwortet. Derowegen ihn Herr Wolfram fürgeworffen / und daß er mit der schwartzen Kunst umbehe / und darauf frey unter Augen gangen / und getrost heraus gesagt / daß er sich deßhalb gar nicht für ihm entsetze / sondern GOTT zu Hülffe nehme / und mit ihm um die Meisterschafft singen wolte: [...] Dieser deß Herrn Wolframs freudiger Muth verdroß den Klingsohr trefflich übel / nandte ihn einen grobe[n] Schweitzer / ungelehrten Bauer / und der Schifft unerfahrenen Layen [...].“³⁶

Mit der Gegenüberstellung zweier Dichterstände – der „litterati“ und „illiterati“ – greift Wagenseil Elemente des (Ur-)Rätselspiels auf. Wolfram erscheint als „Idealtypus des *illiteratus*, des literarischen *leien*, dessen *meisterschafft* nicht in gelehrtem Wissen begründet ist, sondern als göttliches Charisma begriffen wird, und der seinen Gegenspieler, den zum *poeta doctus*, zum *meisterpaffen* und Nigromanten stilisierten Klingsor [...] allein aus der Unerschütterlichkeit seines Glaubens heraus besiegt“³⁷. Wolfram selber bestätigte im *Parzival*, keiner Buchstaben mächtig zu sein („ine kann decheine buochstap“), und im oben erwähnten *Willehalm*-Prolog („Von all dem, was in Büchern geschrieben steht, habe ich nichts gelernt.“). Wolfram bedient sich, Joachim Bumke zufolge, damit eines Topos aus der geistlichen Literatur, „der die Nichtigkeit der weltlichen Wissenschaft gegenüber der göttlichen Inspiration zum Ausdruck bringt“³⁸. Das entsprechende Psalmenwort: „non cognovi litteraturam“ (Ps 70,15) übersetzte Luther wie folgt: „Mein Mund soll verkündigen deine Gerechtigkeit, täglich deine Wohltaten, die ich nicht alle zählen [aufschreiben] kann.“ Eine solche (heutzutage befremdende und disqualifizierende) Aussage, quasi ein Bekenntnis zum Analphabetentum, war in der „weithin akustisch vermittelten Kultur“ kein Makel, es besagte nicht, dass der „illiteratus“ „ungebildet“ sei, sondern nur, dass er über keine „schulgerechte lateinische Bildung“ verfüge.³⁹

Der Sängereinstreit auf der Wartburg ereignete sich am Hof des Landgrafen Hermann I. von Thüringen, der von 1190 bis 1217 regierte und Gönner der mittelhochdeutschen Dichtkunst war. Die mit Sicherheit bedeutendste Textquelle ist das aus 24 Strophen bestehende *Fürstenlob* (1260–1280). Dass der Dichter Wolfram von Eschenbach (1170–1220)

Richard Wagners Tür“, in: *Wie der Tannhäuser zum Sängerkrieg kam* (Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages Richard Wagners), Regensburg 2013, S. 32–54, hier S. 35.

33 Jürgen Kühnel hat Fragen nach der Rolle Wolframs und seiner Funktion als literarischer Figur exemplarisch thematisiert, dazu ders., „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur“, S. 247.

34 Johann Christoph Wagenseil, *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst*, aus: *De civitate Noribergensi commentatio*, Altdorf 1697, Faksimile, hrsg. von Ulrich Müller u. a. (= Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 38), Göppingen 1975.

35 Ebd., S. 510.

36 Ebd., S. 511.

37 Kühnel, „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur“, S. 248f.

38 Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart⁶1991, S. 7. Er verweist auf Ohly und Eggers.

39 Dieter Kühn, *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*, Frankfurt³1987, S. 56.

von Anfang an dabei war, belegen auch die lateinischen *Annales Reinhardbrunnenses*, in denen es definitiv heißt: „[auf deutsch:] In jener Zeit hat sich der erwähnte Wolfram von Eschenbach in der Technik des Gesangwettstreits geübt.“⁴⁰ Die Sänger trugen ihre Lieder mit Begleitinstrumenten vor. Das Hauptinstrument war die Knieharfe; „eine Variante dieses Instruments“ – Kühn spricht von Wiederbelebung – ist die „celtic harp“ in der aktuellen Folklore-Szene. Beliebte waren auch die Fiedel, die Lira, Vorformen der Laute und „das Scheitholz: ein schmales zitherähnliches Instrument“⁴¹.

Eine erste „rein rezeptionsgeschichtliche“ Korrektur Wagners ist die Anerkennung Wolframs als Minnesänger. So lässt ihn Wagner drei „Lieder“ im *Tannhäuser* singen, die für einen „deutschen Belcanto“⁴² stehen. Im Unterschied zu Wagner würdigten Zeitgenossen, auch spätere Rezipienten, eher den Epiker Wolfram: „Als seine größte Leistung schätzte das Mittelalter zweifellos seinen [wahrscheinlich zwischen 1200 und 1210 entstandenen] *Parzival*.“⁴³ Schon der jüngere Wirnt von Grafenberg bewunderte die unübertreffliche Könnerschaft seines Zeitgenossen:

„sîn herze ist ganzes sinnes dach;
leien munt nie baz gesprach
(*Wigalois*, V. 6354f.)

sein Herz beherbergt alle Weisheit:
nie hat ein Laie besser gesprochen, –“

„und noch 1985 bezeichnete ihn der Schweizer Romancier Muschg als den wichtigsten Dichter deutscher Sprache.“⁴⁴ Dieser Fakt war wohl eine der Herausforderungen für Adolf Muschg, sich an Wolframs *Parzival*, dem großen Romanerstling der deutschen Literatur, mit seinem über 1000-seitigen Romanwerk *Der rote Ritter* (erschienen 1993) zu messen.

Gattung, Gattungsumfang und mangelnde Schriftkenntnis lassen vermuten, dass Wolfram als „Berufsdichter“ arbeitete, dass er also „auf die Gunst hochgestellter Gönner [und Schreiber] angewiesen war“⁴⁵. Seine gesellschaftliche Funktion als freischaffender Dichter schlägt auch den Bogen zum Hofe Hermanns, dem Sängerwettstreit auf der Wartburg und der Bedeutung des „Sanges“ am fürstlichen Hof. Eben dort dürfte Wolfram auch als Sänger reüssiert haben. Eine seiner Lieblingsgattungen war die „tagewise“, das Wächertagelied, das erst durch ihn seine „ausgeprägte Form“ erhalten hat. Sein Handlungsablauf ist stets derselbe: „Morgenanbruch, Weckruf, Trennungsklage, letzte Vereinigung der Liebenden und Abschied.“⁴⁶ Wolfram war sich seiner lyrischen Kompetenz durchaus bewusst, wie sonst wäre er zum Kontrahenten Klingensors erkoren worden und hätte den legendären Wettstreit mit diesem bis dato unschlagbaren „Meister“ bestehen können. Selbstbewusst erklärte er im *Parzival*:

„Ich bin Wolfram von Eschenbach,
unt kann ein teil mit sange. [114,12–13]

Mein Name ist Wolfram von Eschenbach,
und ich verstehe etwas vom Singen.“

40 Ebd., S. 191.

41 Ebd., S. 60.

42 Verweise bei Sieghart Döhring, „Der ‚Dritte‘“, S. 31.

43 Sieglinde Hartmann, *Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein* (= Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters 1), Wiesbaden 2012, S. 119.

44 Horst Brunner, *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2010, S. 206ff., hier S. 206f.

45 Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 6.

46 Ebd., S. 39f.

Volker Mertens ist überzeugt, dass es im „Sängerkrieg“ und insbesondere in jenem speziellen „Sängerwettstreit auf der Wartburg“ darum ging, „das kunstreichste Tagelied aufzuführen. Womöglich sind die Tagelieder ebenso der speziellen aufgelockerten und kompetitiven Situation am Hof des Landgrafen verpflichtet, die wir aus Walthers Thüringerstrophen und Wolframs *Parzival* (297,16–20) erschließen. [Struktur und Anlage des Tagelieds dürften variantenreiche (dialogische, vielleicht auch szenische) Darbietungsformen ermöglicht haben; ihm könnte also ein hoher Beliebtheitsgrad am Hof zuzukommen sein:]“

„Im Vergleich zum klassischen Minnelied ist im Modell Tagelied mit seiner Rollenpluralität, seiner programmatischen Gattungsmischung in der Spannung zwischen ‚aristokratisierendem‘ und ‚popularem‘ Register ein besonderes poetologisches und performatives Potential angelegt, das seit Wolfram, Morungen und Walther die Sänger auch andernorts immer wieder reizen wird, Tagelieder nicht nur zu schaffen, sondern sie später auch aufzuführen.“⁴⁷

Wolframs wohl berühmtestes (und bis in heutige Zeit vertonte) Tagelied ist „Den morgenblick bi wahtaers sange erkôs“.⁴⁸ Obgleich es „die ehebrecherische Beziehung eines höfischen Liebesverhältnisses voraus[setzt]“, hat sich Wolfram nicht gescheut, sie mit einer Bibelstelle aus Gen 2,24 positiv zu besetzen: Mit der Formel „zwei herze und einen lip hân wir“ unterstellt er sie klar der „Schöpfungsordnung“.

„Daß Wolfram die ein-lip-Formel aus dem ihm geläufigen Bezugsrahmen löst und auf die (prinzipiell ehebrecherische) Beziehung eines in der Tageliedsituation vereinten Paares anwendet, mag verwunderlich, ja befremdlich erscheinen. [Doch bezogen auf die ‚Schöpfungsordnung‘ haben hier a]lle Daseinsformen und -stufen irdischer *minne* [...] ihren *urhap*, und eine jede von ihnen bezeugt es auf ihre Weise.“⁴⁹

Leider sind nur wenige Dokumente Wolfram'scher Lieder überliefert oder als die seinen verifiziert.⁵⁰ Hohe Minnellyrik reinster Art ist sein Lied „Ursprinc bluomen...“. Es bedient sich der (für das Minnelied) „übliche[n] Requisiten“; Wolfgang Mohr zitiert „eine gedrängte Musterkarte von Formeln, wie sie auch sonst im Minnesang begegnen“⁵¹, doch dann – nach genauerem Hinschauen – überrascht die Verfremdung: Trotz anfänglicher „Wirklichkeits-

47 Volker Mertens, „Tagelieder singen“, in: *Wolfram-Studien XVII: Wolfram von Eschenbach – Bilanzen und Perspektiven*, hrsg. von Wolfgang Haubrichs u. a., Berlin 2002, S. 276–293, hier S. 292.

48 Karl Heinz Borck, „Wolframs Tagelied ‚Den morgenblick bi wahtaers sange erkôs‘“, in: *Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Fülleborn und Johann Krogoll, Heidelberg 1979, S. 9–17. Eine freie Übersetzung dieses Tageliedes ist auf S. 12f. nachzulesen.

49 Ebd., S. 15.

50 Laut Peter Wapnewski, „Abschied im Morgengrauen“, in: *1400 Gedichte und ihre Interpretation*, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki, Bd. 1, Frankfurt / Leipzig 2002, S. 73–77, sind sieben als „echt“ geltende Lieder überliefert, vier davon gehören zur Gattung „Tagelied“, „und in ihnen und durch sie bestätigt sich Wolframs ungebärdige Kraft der emotionalen Aussage und der Heftigkeit subjektiv-persönlicher Anteilnahme – die der Kunst des Mittelalters fremd ist. Denn in ihr singt nicht das kreative Individuum, sondern lediglich eine der vielen Stimmen im großen Chor der Gott dankenden Schöpfung“ (ebd., S. 75). Das dreistrophige Tagelied *Den morgenblic* ist überliefert in der Münchner Parzifal-Handschrift (G). „Der Mann geht, er ist das Tagewesen. Die Frau bleibt, sie gehört der Nacht. [...] Und es bleibt die wilde Schwermut, wie sie uns ergreift bei der Erinnerung an Augenblicke des Glücks.“ (ebd., S. 77).

51 Wolfgang Mohr, „Wolfram von Eschenbach: ‚Ursprinc bluomen...‘“, in: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1956, S. 78–89, hier S. 79.

nähe der Zeile von den Vögeln, die nach halbvergangenem Sommer verstummen“ oder ihre Kinder wiegen, ist es kein Frühlings-, sondern ein Winterlied.⁵²

„Der sommerliche Natureingang des Winterliedes treibt ein Spiel mit Gegensätzen: Maienluft und Winter ‚sô der rife lit‘; das alte Lied der Vögel und das neue Lied des Sängers; ‚dô slief niht diu nahegal‘ und ‚nu wache aber ich‘.“⁵³

Dieser Sänger huldigt nicht, er fordert, formuliert Imperative, Befehle; „er will sich gesittet geben, aber er kann sein Selbstgefühl nicht schweigen machen“. Mohr vermutet dahinter das ungebärdige Temperament seines Dichters; eine Dame des Hofes, so ist er überzeugt, wäre errötet, hätte ihr diese Huldigung gegolten:

„Obwohl sein Lied eine Musterkarte der konventionellen Minnesang-Terminologie vorlegt, sprengt es die Konvention des im Minnesang Musterhaften. [...] Wir erfahren aus der ‚Selbstverteidigung‘ im *Parzival* (114,4-116,4), daß Wolfram in der Tat als Sänger einmal durch ein heftiges Lied bei einer hochgestellten Dame angeeckt ist. [Dieses Lied] kann uns wohl eine Vorstellung davon geben, inwiefern Wolfram als Sänger in der Gesellschaft Anstoß erregen konnte.“⁵⁴

Daran anlehnend könnte man mit Mertens rügen, dass Wagners „einseitiges Bild Wolframs als eines Vertreters der ‚Hohen Minne“ eine irritierende Rezeptionsgeschichte zu verantworten habe, insofern sie „in seinen Werken seine Freude an sexuellen Scherzen ebenso [überlas] wie man die nicht ins Idealbild passenden Formen der Liebe übersah“⁵⁵.

In den Eingangsstrophen des oben erwähnten Minnesangs glaubt Mohr „etwas vom Menschen und Künstler Wolfram“ zu erkennen; so formuliere jener speziell in diesem „Winterlied der unerfüllten Minne“ weniger die Antithese Jahreszeit und Minne als vielmehr diejenige von Natur und Kunst:

„Die Natur steht auch in ihren ‚ästhetischen‘ Hervorbringungen unter dem Zwang der Jahreszeiten. [...] Der Künstler aber ist davon nicht abhängig, er kann ‚niuwez singen sô der rife lit‘. Der steht nicht unter dem Zwang der ‚Naturgesetzlichkeit‘, [...] sondern er schafft frei und schafft Neues. [...] Er ist keine Nachtigall, die auf den Frühling warten muß, um singen zu können.“⁵⁶

Ein völlig anderes Selbstverständnis als Künstler artikuliert Wolfram in seiner ritterlichen Legende von *Willehalm*, einem nicht vollendeten Spätwerk: „Auch mein Inneres (mîn sin) spürt dich [Gott] als Kraft. Aus Büchern habe ich meine Kunst nicht gelernt. Wenn ich Künstler bin, so kommt das aus meinem Innern [aus „den Verstandes- und Gemütskräften“ (2,19–22)].“

„[Das heißt:] die Schöpferkraft kommt aus seinem Innern. Aber es ist Gottes Geist, der in der Schöpferkraft des Dichters wirkt. Beide Selbstbekenntnisse Wolframs, das übermütige und das fromme, sagen zusammengenommen dies über sein Dichtertum aus: In der Natur wirkt Gottes Ordnung, und sie bringt ihren regelmäßigen Ertrag nach dem Gesetz. In der Seele des Dichters wirkt Gottes Geist, und er bringt Neues hervor aus seiner Freiheit.“⁵⁷

52 Ebd., S. 80.

53 Ebd., S. 81.

54 Ebd., S. 87.

55 Mertens, „Richard Wagner und das Mittelalter“, S. 56.

56 Mohr, „Wolfram von Eschenbach“, S. 87f.

57 Ebd., S. 89.

Wollte Wolfram hier eine Doppelrolle einnehmen, einmal als Dichter einer Heiligenvita und zum anderen als Verkünder christlicher Ritterkunst, wie Karl Bertau vermutet?⁵⁸ Ihm zufolge wäre hier „mit einiger historischer Wahrscheinlichkeit eine Theorie von Wolframs Laienreligiosität zu entwerfen“, vergleichbar den evangelischen Bewegungen und dem frühen Franziskanertum seiner Zeit.⁵⁹ An diesem Punkt wäre eine Nähe zur Schlusszene des *Tannhäuser* auszumachen.

Eine weitere tiefgreifende Varianz in Wagners *Tannhäuser* ist das neu formulierte Grundthema des Sängertwists. Damals zumindest lautete die allen beteiligten Sängern gestellte Aufgabe: Wer den besten Fürsten [am kunstvollsten] lobt, siegt, wer verliert, stirbt. Bei Wagner jedoch gilt das Liedthema nicht dem gebotenen Fürstenlob, sondern dem Preis der Liebe. Auslöser des mittelalterlichen Sängertwists, der „wie ein Gerichtszweikampf inszeniert“ wird,⁶⁰ war bekanntermaßen Heinrich von Ofterdingens provozierender Auftritt, bei dem er seinen eigenen Herrn, den Herzog von Österreich, rühmte, nicht aber den Gastgeber, Hermann von Thüringen. Damit verwirkt er sein Leben; denn „[d]er Fürst bedarf der Sänger und ihres Gesangs, um darstellen zu können, daß er der Beste, nämlich der Freigebigste ist. Umgekehrt ist die Dichtung auf den Interaktionsraum adeliger Herrschaftsrepräsentation verwiesen, um sich zu Geltung bringen zu können“⁶¹. In diesem höfischen Umfeld Hermanns ist Kunst ein Kampf auf Leben und Tod: „Ganz unmetaphorisch bilden die Kunst des Sängers und sein Körper eine Einheit.“⁶²

Die Überlieferung, dass die Landgräfin gegen das Votum der Sänger den Vollzug des Todesurteils an Heinrich von Ofterdingen aufhebt,⁶³ dass man Meister Klingsor als Schiedsrichter herbeiruft, gründet u. a. auf dem *Rätselspiel*, das in den 1230er Jahren entstanden sein dürfte.⁶⁴ Als weiteren Chronisten dieser Überlieferung erwähnt Dieter Kühn den Mönch von Pirna:

58 Der seltsame Aufbau des Legendenprologs in „Dichtergebet – Bericht – Rittergebet“ ist bei Karl Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Bd. 2: 1195–1220, München 1973, S. 1131ff. ausführlich nachzulesen: (36. Kap.: Aporie christlicher Ritterkunst. Spätwerk Wolframs), hier S. 1133: Der persönlichen Bitte um die hilfreiche Gnade Gottes (2,23-3,7)] folge der Bericht über Hermann von Thüringen als Vermittler der Quelle (3,8-11) und der weitere Bericht über die Verheißung der Hilfe dieses Heiligen für alle Ritter in Not (3,12–4,2). Den Abschluss bilde die Bitte vor Höllennot, gerichtet an den Heiligen (4,3–18).

59 Ebd., S. 1136.

60 Burghart Wachinger, *Der Sängertwist auf der Wartburg. Von der Manesseschen Handschrift bis zu Moritz von Schwind* (= Wolfgang Stammerl Gastprofessur 12), Berlin / New York 2004, S. 16f.

61 Beate Kellner / Peter Strohschneider, „Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum ‚Wartburgkrieg‘ C“, in: *Wolfram-Studien XV*, hrsg. von Joachim Heinzle u. a. (= Neue Wege der Mittelalter-Philologie), Berlin 1998, S. 143–167, hier S. 155.

62 Ebd., S. 151.

63 Ebd., S. 156.

64 Wachinger, *Der Sängertwist auf der Wartburg*.

„Wolfframus von Eschenbach, einer von adel und von den VII sanckmeistern in Duringen (MCC) worn unter einander czweispeldig, holten derhalben meister Clingsern aus Ungarn, brachte ym kegen Eisenach.“

[übersetzt: „Wolfram von Eschenbach, ein adliger, und (einer) von den sieben Sangesmeistern in Thüringen, konnten sich nicht einigen und holten deshalb Meister Kingsor aus Ungarn und brachten ihn nach Eisenach.“]⁶⁵

Erst 100 Jahre später, in den Jahren zwischen 1330 und 1350, werden die in zwei unterschiedlichen metrischen Formen gedichteten Strophenkomplexe in die beiden großen Handschriften, die *Manessische Liederhandschrift* (C) und die *Jenaer Liederhandschrift* (J), so eingetragen, dass nun das *Rätselspiel*, das älter als das *Fürstenlob* ist, im Anschluss an dasselbe zu stehen kommt.⁶⁶ Diese bei Wachinger und Haustein geschilderte Faktenlage basiert auf den grundlegenden Forschungen Joachim Bumkes. Ihm zufolge ist Wolfram als Teilnehmer am Sängerwettstreit auf der Wartburg schon früh „zu einer literarischen Figur“ geworden. Fungiert er im *Fürstenlob* „als eine Art Schiedsrichter zwischen den streitenden Sängern“, konfrontiert ihn der anonym bleibende Schreiber des *Rätselspiels* mit Klingsor, dem Zauberer aus Wolframs *Parzival*-Roman.⁶⁷

„Der Gegensatz zwischen dem gelehrten, aber dubiosen *pfaffen* und dem frommen Laien Wolfram von Eschenbach schien ihm nämlich geeignet, ein zentrales Problem der mittelalterlichen Bildungs-, Sozial- und Literaturgeschichte zu diskutieren, die Differenz zwischen *pfaffen* und *leien*, zwischen Schriftkundigen und Illiteraten.“⁶⁸

Auch hier polemisiert Wolfram „gegen die gebildete Klerikerdichtung“⁶⁹ und wirbt für die Möglichkeit „einer Eigengeltung der laikalen Kunst“⁷⁰. Die Rätsel, die Klingsor stellt, welche Wolfram souverän zu lösen vermag, sind aus heutiger Sicht kaum noch verständlich; dabei dreht es sich weniger um allgemeine Wissensfragen als vielmehr um „geistliche Allegorien. Geprüft wird damit eine Deutungskunst, die als spezifisch geistlich-gelehrte Kompetenz galt“⁷¹.

Bei der Zusammenschau dieser Daten ist es ein Leichtes, das berühmte doppelstöckige Bild in der *Manesse*-Handschrift zu verstehen. In der oberen Reihe thront das Landgrafenehepaar, in der unteren sitzen die wettstreitenden Sänger, deren unterschiedlich heftige Redegesten das spannungsvolle Geschehen während des zweiten Wettstreits auf der Wartburg widerspiegeln, das um 1207 stattgefunden haben soll.

65 Kühn, *Der Parzival*, S. 191.

66 Jens Haustein, „Rätselraten und Wettsingen im ‚Wartburgkrieg‘ des 13. Jahrhunderts“, in: *Wie der Tannhäuser zum Sängerkrieg kam* (Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages Richard Wagners, 2014 auf der Wartburg), Regensburg 2013, S. 8–24, hier S. 22.

67 Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 29.

68 Wachinger, *Der Sängerstreit auf der Wartburg*, S. 20.

69 Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 5.

70 Kellner / Strohschneider, „Die Geltung des Sanges“, S. 166. Sie machen diese Möglichkeit fest an dem Quarterrätsel im *Rätselspiel*.

71 Wachinger, *Der Sängerstreit auf der Wartburg*, S. 21.



Abbildung 1: *Codex Manesse*, Heidelberger Handschrift (um 1300). Ausschnitt, untere Bildhälfte. Ihr ist folgende Überschrift beigegeben: „Hie kriegent mit sange her Walther von der Vogelweide, her Wolfran von Eschilbach, her Reimander alte, der tugenthafte schreiber, Heinrich von Ofterdingen und Klingsesor von Ungerlant.“⁷²

Für Ewald M. Vetter verweist die Inschrift „auf die literarische Fiktion des Wettstreits“. Vom Betrachter aus gesehen sitzt links neben Klingsor, dessen Name nicht nur die Miniatur überschreibt, sondern der auch als gewichtigster mittig platziert ist, Walther von der Vogelweide, neben diesem Reinmar, der auf den anstößigen Ofterdingen rechts außen zeigt. Dieser wiederum fleht, den Arm nach oben hin zur Landgräfin gestreckt, um Gnade. Auf der anderen Seite außen sitzt vermutlich Biterolf, der nicht genannt wird, aber in seiner Funktion „die Aufmerksamkeit auf die richterliche Instanz in Gestalt des Landgrafen lenkt, der über den Sängern thront. Dieser wiederum ‚delegiert‘ mit seiner Gebärde die Entscheidung an die Landgräfin, die dem Bittflehenden Gnade gewährt“. Wolfram von Eschenbach, neben Schreiber sitzend, gewinnt durch „seine galanten Locken“ eine fast „liebenswürdige Versponnenheit“⁷³.

72 Ebd., S. 14. Es fehle Biterolf, und Reinman – für Reinmar – der Alte, sei an die Stelle des Sangspruchdichters Reinmar von Zweter gesetzt worden. Farbabb.: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0434/image> (29.10.2019).

73 Ewald M. Vetter, „Die Rezeption der Bilder“, in: *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg*, hrsg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 153–223, hier S. 181.



Abbildung 2: Wolfram (Ausschnitt, aus Abb. 1)

In E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Kampf der Sängere* (1819) verstößt Ofterdingen (bei Wagner „ersetzt“ durch den legendären Tannhäuser) gegen das „serapiontische Prinzip“ [Verehrung der hohen Damen nur „in Worten und Tönen“], indem er [die neu von ihm eingeführte] Mathilde [diese wiederum „ersetzt“ Wagner durch Elisabeth] zum „Objekt konkreten Begehrens“ macht.⁷⁴ Wolfram hingegen respektiert das „serapiontische Prinzip“; dank seiner sängerischen Kompetenz vermag er Ofterdingen zu retten: „So war es Wolframs von Eschenbach hohe, dem reinsten Gemüt entströmende Kunst des Gesanges, die im glorreichen Siege über den Feind die Geliebte rettete und den Freund vom bösslichen Verderben“, heißt es bei Hoffmann.⁷⁵ So sei Wolfram „zu einer ambivalenten und in sich widersprüchlichen Figur geworden“, wie Kühnel überzeugt ist, und entpuppe sich als „Prototyp des Künstlers, der sich den gesellschaftlichen Normen und Konventionen anpaßt“⁷⁶. Genau „diese Widersprüchlichkeit“ zwischen angepasstem und romantischem Künstler finde sich auch in Wagners Rollenbild und spiegele sich wider in divergenten Regiekonzepten der Bayreuther Festspiele, zum einen bei Götz Friedrich (1972) – da vertrete er den „angepaßten Künstler“ –, zum anderen bei Wieland Wagner (1950/60) – da erscheine Wolfram als „Typus des romantischen Künstlers“, der sich „in die Scheinwelt der Kunst rettet – Kunst statt Leben“⁷⁷.

Exkurs:

Hoffmanns Erzählung wiederum bildete die Vorlage für Moritz von Schwind's *Sängerkrieg auf der Wartburg*. Das frühe Frankfurter Gemälde, eine Auftragsarbeit aus dem Jahr 1846, stellt jenen Augenblick dar, in dem der aufspringende Klingsor Wolfram überwindet. Dies widerspricht den alten Quellen; was Schwind mit der lakonischen Aussage „selbst ausgedacht“ bestätigte.⁷⁸ Das *Sängerkrieg-Fresko* auf der Wartburg von 1855 ähnelt der Frankfurter Arbeit, es thematisiert die dramatische Auseinandersetzung zwischen Klingsor und Wolfram: auch hier der zweizonige Aufbau und die symmetrische, mittelbezogene Komposition. Trotz Kenntnis des Wagner'schen *Tannhäuser* wahrt Schwind die Figur des Ofterdingen.

„[Wohl aber wurde] die Verbindung, die Liszt im Hinblick auf Wagners *Tannhäuser* zwischen dem Sängerewettstreit und der Förderung der Künste in der jüngeren Vergangenheit und Gegen-

74 Kühnel, „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur“, S. 254 und 252.

75 E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 2008, S. 282.

76 Kühnel, „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur“, S. 254.

77 Ebd., S. 255.

78 Schwind, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1846, 281 × 269 cm, beschrieben in: *Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ernst Holzinger, bearb. von Hans-Joachim Ziemke, Textband, Frankfurt a. M. 1972, S. 364–368, hier S. 365.

wart gezogen hatte, [...] indes zu einem wesentlichen Element des Bildprogramms dieses Freskos von Moritz von Schwind, der mit Recht mutmaßte, dass es Wagner nicht gefallen werde.⁷⁹

Heinrich von Ofterdingen erfleht mit ausgestreckten Armen die Gnade der Landgräfin. Mit dieser Bildszene zitiert Schwind ganz bewusst den Topos der Schutzmantelmadonna. Übrigens entsprach es dem Wunsch des Auftraggebers Carl Alexander, vielen dargestellten Figuren anachronistisch „porträthafte Züge“ zu verleihen. So sind wichtige Angehörige des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach sowie Persönlichkeiten des klassischen und nachklassischen Weimar leicht wiederzuerkennen. Ob die Figur Wolframs wirklich die Persönlichkeit Liszts widerspiegelt, wie Detlef Altenburg überzeugt ist, bleibt fraglich. Nicht alle Gestalten des Gemäldes sind als Zeitgenossen Schwinds identifizierbar.⁸⁰

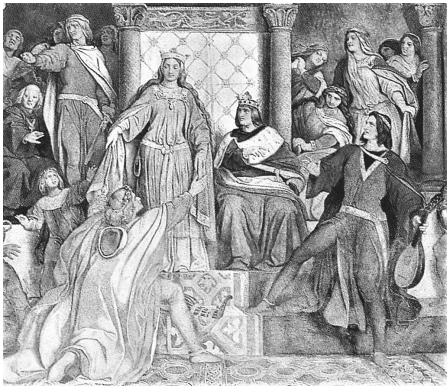


Abbildung 3: Moritz von Schwind, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1855), Fresko im Sängersaal des Palais der Wartburg (Ausschnitt): Mittelszene mit Landgraf und Gräfin, dem um Gnade ersuchenden Ofterdingen und Wolfram (rechts stehend), dessen abwehrende Haltung weniger dem Todesurteil Ofterdingens gilt als vielmehr dem hereinbrechenden Klingsor



Abbildung 4: Titelbild zu Ferdinand Schöller, *Wolfram von Eschenbach. Erzählung aus dem 13. Jahrhundert*, Glogau 1899

79 Detlef Altenburg, *Wagners Tannhäuser, Liszts neues Weimar und Carl Alexanders Wartburg-Projekt*, in: *Wie der Tannhäuser zum Sängerkrieg kam* (Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages Richard Wagners, 2014 auf der Wartburg), Regensburg 2013, S. 86–103, hier S. 103. Das Bild ist wiedergegeben auf S. 102: Moritz von Schwind, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1855, Fresko im Sängersaal des Palais der Wartburg]. Vgl. auch *Das Sängerkrieg-Fresko*, in: Helga Hoffmann, *Die Fresken Moritz von Schwinds auf der Wartburg*, Wien 1976, S. 19–21, hier S. 19. Abb. auf S. 46f.

80 Altenburg, ebd. Die Persönlichkeiten benennt Altenburg wie folgt: „Von links nach rechts: Moritz von Schwind im Halbprofil, Carl Alexanders Sohn Erbprinz Carl August mit Wappen, Carl Alexander stehend, neben Reinmar von Zweter (rotes Gewand und Kopfbedeckung): Schiller und Goethe, Franz Liszt (als Wolfram von Eschenbach, stehend mit Laute), Anna Amalia als Landgräfin (stehend, Bildmitte, goldfarbenes Kleid) sowie Wilhelm von Kaulbach (im Hintergrund links, mit Pilgerstab und angehängter Flasche). Ob im Bild rechts vor Carl Alexander die sitzende Figur als Porträt Richard Wagners intendiert ist, bleibt angesichts der Distanz von Schwind zu Wagner fraglich, zumal auch für Carl Alexander das Thema Wagner für Weimar an Bedeutung verloren hatte.“

Wie stark (und befreiend modern) Wolframs künstlerisches Weltbild war, offenbart sich sowohl in seinen, scheinbar widersprüchlichen Selbstbekenntnissen wie auch in tradierten Episoden seiner Vita. Der ältere große Epiker des Spätmittelalters, Gottfried von Straßburg, (dis-)qualifizierte ihn gar als „vindære wilder mære“, das heißt: als „Erfinder unerhörter (und auch ungehöriger) Geschichten“⁸¹. Helga Ragotzky hat Gottfrieds Kritik an Wolfram (*Tristan* 4665–4672) „vindære wilder mære / der mæwildenære“ erläutert: „wild“ bedeutet hier willkürliche Wirrnis, Formlosigkeit, das völlige Gegenbild normativer Erzählweise. Gottfried intensiviert den Vorwurf weiter: „wild“ als abwertendes Charakteristikum für Wolframs „krumben“ Stil werde in das Substantiv „wildenære“ verwandelt und treffe damit die Person des Dichters. Das heißt: Wolfram ist „der Barbar unter den Dichtern, er mißachtet die Normen und Werte der Dichtkunst. Sein Verhältnis zur *mære* ist unrichtig und unrechtmäßig, und ebenso unredlich ist auch sein Verhältnis zum Publikum“⁸². Dennoch fungiert Wolfram „als fraglose literarische Autorität im Rahmen der ‚Wartburgkrieg‘-Gedichte gleichsam als Katalysator“⁸³.

So durchzieht Wolfram in seiner schillernden, einerseits bewunderten, andererseits kritisch hinterfragten Autorität die Rezeptionsgeschichte. Seine Rollenbilder schwanken schon bei dem blondgelockten feinsinnigen Jüngling / Galan auf der oben beschriebenen Manesse-Illustration (Abb. 2) und dem Autorbildnis in der Großen Heidelberger Liederhandschrift.⁸⁴



Abbildung 5: *Her wolfran von eschilbach* (wiedergeg. in: *Minnesänger. 24 farbige Wiedergaben aus der Manessischen Handschrift*, 1. Bd. Einleitung von Kurz Martin, Baden-Baden 1960, Tafel 9)

81 Wapnewski, „Abschied im Morgengrauen“, S. 75.

82 Hedda Ragotzky, *Studien zur Wolfram-Rezeption. Die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Fromm u. a., Stuttgart u. a. 1971 (= *Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur* 20), S. 27 und 29.

83 Ebd., S. 83.

84 Farbige Wiedergabe: Universitätsbibliothek Heidelberg. Cod. Pal.germ.8484, Blatt 149 verso; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0294/image> (29.10.2019).

Zu beachten ist, dass die silberne Farbe auf Beilen und Schwert „im Lauf der Zeit schwarzgrau oxidiert“ ist,⁸⁵ was das positive Erscheinungsbild verfremdet; allein sein Festkleid leuchtet noch in kräftigem Blau.

„In breiter Frontstellung ist seine hünenhafte Gestalt dem Betrachter zugewandt. Den martialischen Eindruck verstärkt das geschlossene Visier seines Topfhelms, dessen hochragende Zier zwei silberne Kampfbeile bilden. Da das Wappen der fränkischen Eschenbacher andere Embleme trug, mögen die Kampfbeile als Sinnbild für Wolframs Streitbarkeit gewählt worden sein.“⁸⁶

Dass er hier als „Ritter“ erscheint, widerspricht den (anzunehmenden) Fakten. Grundsätzlich ist „aus Urkunden und Chroniken [...] über Wolfram von Eschenbach so wenig zu erfahren wie über andere Epiker der höfischen Zeit“.

„[...] Alles, was wir über Wolfram und seine Lebensverhältnisse wissen, stammt aus literarischen Quellen, vor allem aus Selbstaussagen, deren Interpretation große methodische Schwierigkeiten macht, weil niemals sicher zu entscheiden ist, ob das, was der Erzähler über sie selbst mitteilt, autobiographisch verstanden werden darf oder ob es zur Stilisierung der Erzähler-Rolle gehört.“⁸⁷

So erfahren wir aus dem *Parzival*: „ich bin Wolfram von Eschenbach“ (Pz 114,12). Damit ist das alte fränkische Ober-Eschenbach südöstlich von Ansbach gemeint. Dieser Ort gilt bis heute als Heimatort des Dichters.⁸⁸ Was seinen Stand angeht, so ist allein festzuhalten, dass er sich gegen die bildungsbewussten Dichter abgrenzt und kein „Gebildeter“ ist und sein will.

„Wolframs Verse sind ein Zeugnis der literarischen Polemik gegen die gebildete Klerikerdichtung, die sich durch sein ganzes Werk hindurchzieht. [...] Eine Ministerialenfamilie von Eschenbach ist zu Wolframs Zeit nicht bezeugt. Er selbst hat sich niemals als *dienestman* bezeichnet. [...] Des Weiteren: Er hat sich] niemals *ritter* genannt. [...] Wir können die gesellschaftliche Stellung dieser Dichter besser von ihrer Funktion als von ihrer Abstammung her erläutern: es waren zumeist Berufsdichter unbekannter Herkunft, die auf die Gunst hochgestellter Gönner angewiesen waren. Zu dieser Gruppe wird auch Wolfram gehört haben.“⁸⁹

Wolframs Werk liegt vor uns, ästhetische Positionen erscheinen daraus ableitbar, sein Selbstverständnis als Künstler sehen wir mehr oder weniger dokumentiert, glaubt man den (werkimmanent artikulierten) Selbststilisierungen, doch allein sein Heimatort, seine gesellschaftliche Position als Berufsdichter, sein Todesjahr 1220 scheinen gesichert. Offen bleiben viele Fragen zu Vita, Lebenseinstellung, zur Frauenverehrung, zum Fürstenlob etc.

Bezogen auf Wagner wage ich resümierend festzuhalten: Den Venus- und Tannhäuser-Stoff aufbereitend, trifft er auf eine schillernde Tradition, ein ungesichertes historisches Wissen, auf divergierende literarische Quellen. Für den Kontrahenten Tannhäusers bedarf es eines gleichwertigen Gegenspielers, als diesen erkürt er Wolfram von Eschenbach. Dank Kompilation, künstlerischer Fantasie und der musikdramatischen Begabung zur Literarisierung, Verdichtung und Weiterdichtung mythischer Stränge gelingt ihm ein Opus, das näher als alle anderen seiner mittelalterlichen Stoffe an das 13. Jahrhundert heranreicht, aber gerade

85 Sieglinde Hartmann, *Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein* (= Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters 1), Wiesbaden 2012, S. 119.

86 Ebd., S. 120.

87 Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 1.

88 Ebd.

89 Ebd., S. 5 und 6.

darum das problematischste ist, wenn man seine Wolfram-Figur in den Blick nimmt. Erschwerend kommt hinzu, dass Wagners Sympathie beiden Kontrahenten gilt, anders gesprochen: dass er sein widersprüchliches künstlerisches Selbstverständnis in beiden gespiegelt sah. Vielleicht war er weniger „der Welt“, wie er entschuldigend vorgab, den *Tannhäuser* schuldig, als vielmehr „sich selbst“.

Abstract

Richard Wagner regarded his opera *Tannhäuser and the Singers' Contest on the Wartburg* as unfinished: Shortly before his death in 1883 he declared that “he still owed the world the *Tannhäuser*”. His irritating confession, which lacks an explanation why he considered *Tannhäuser* incomplete, provides the starting point for studying Wagner’s understanding of the dramatic effects, the function of the protagonists, as well as the differences between Wagner’s literary sources in addition to variant traditions. Especially the iridescent and multi-layered reception of the figure of Wolfram von Eschenbach, which began already in the Middle Ages, makes it difficult to arrive at clearly defined answers. However, particular aspects of Wolfram’s self-stylizations in his literary works, opinions of his contemporaries, and compositional procedures in Wagner’s writings and opera suggest that some of Wagner’s intended corrections would have concerned Wolfram’s person, image and inner intentions.

Kleiner Beitrag

Florian Bassani (Bern)

Eine Benevoli-Messe?

Wie sich eine veritable Fehlzuschreibung zwei Jahrhunderte lang halten konnte

Aus der Musiksammlung Georg Poelchau (1773–1836) stammt eine seit Langem in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrte italienische Notenhandschrift, die schon allein aufgrund der besonderen Werkgestalt als Liebhaberobjekt der ersten Stunde gelten kann. Es handelt sich um eine sechzehnstimmige Messe in vier Chören mit Orgel. Das Manuskript ist ganz offensichtlich in der Zeit um 1700 entstanden, eine hochformatige Partitur (35,5 × 24 cm) in orangefarben papierbezogener Kartonbindung, letztere mit dem handschriftlichen Vermerk „Pölkchau ..“ auf dem vorderen Vorsatz sowie dem entsprechenden gedruckten Exlibris auf der hinteren Einbandinnenseite („EX | BIBLIOTHECA | POELCHAVIANA.“).

Der Werktitel *Missa Maria Interit a Dulcedini A + 16 Or. Benevoli* wie auch die Buchsignatur „D-B, Mus.ms.autogr. Benevoli, O. 1“ verweisen auf Orazio Benevoli (1605–1672) als Autor, jenen legendär gewordenen Päpstlichen Kapellmeister, der schon zu Lebzeiten als die Koryphäe schlechthin auf dem Gebiet des mehrchörigen Komponierens galt. In Berlin konnte man Benevoli spätestens seit 1783, als Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) von seiner ersten Italienreise die Partitur einer seiner vierchörigen Messen mitbrachte.

Einen solchen Benevoli in der eigenen Kollektion zu haben, war zu Poelchaws Zeit und noch lange darüber hinaus etwas ganz Besonderes. Passionierte Sammler wie Johann Simon Mayr (1763–1845) und Simon Molitor (1766–1848), Anton F. J. Thibaut (1772–1840) und Franz Wilhelm von Ditfurth (1801–1880) mochten neidvoll aufblicken. Desgleichen sollten später Aficionados wie Aleksandr Skarjatin (1815–1884) oder August Wilhelm Ambros (1816–1876), Guido Richard Wagners (1822–1896) oder Vladimir Stasov (1824–1906) keine vergleichbar großformatigen Sätze des Römers in ihren Kollektionen horten. Nicht Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), nicht Carl von Winterfeld (1784–1852) und wohl nicht einmal Aloys Fuchs (1799–1853): Nur ganz wenige, etwa Charles Burney (1726–1814), Christian Benjamin Klein (1754–1825), Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), Johann Michael Hauber (1778–1843) oder François-Joseph Fétis (1784–1871) besaßen Vergleichbares. Und natürlich Fortunato Santini (1778–1861).

Poelchau dagegen scheint die Quelle nicht sonderlich fasziniert zu haben. Der Eintrag in seinem Handschriftenverzeichnis von 1832 registriert lediglich eine „Messa intiera: Maria cecinit a 16 voci reali. 31 Bg. (Alte italienische Handschrift wahrscheinlich durch Sarti vor 75 Jahren nach Deutschland gebracht, soll sich in den Römischen Archiven nicht vorfinden.)“.¹

1 D-B, Mus. ms. theor. Kat. 41, f. 36r. Gemeint ist offenkundig Giuseppe Sarti (1729–1802), der sich seit den 1760er Jahren verschiedentlich in Rom aufgehalten hatte und von dem Poelchau diverse (auch autographe) Partituren besaß.

Der flüchtig hingeworfene Titel mag zunächst irritieren, geht doch der genannte Umfang von „31 Bg.“ (Bogen) bestens mit den 124 Partiturseiten des Manuskripts einher. Die phonetischen Korrespondenzen zwischen den lateinischen Überschriften („Messa intiera: Maria cecinit“ in Poelchaus Index versus „Missa Maria Interit a Dulcedini“ in der Partitur) lassen allerdings annehmen, dass es sich bei dem Werk, der einzigen Benevoli-Messe in Poelchaus gesamtem Katalog, tatsächlich um die vorliegende Quelle handelt. Auch wenn sich dadurch konkrete wie schwerwiegende Zweifel an Poelchaus Lateinkenntnissen und an seiner wissenschaftlichen Sorgfalt erheben mögen.

Ähnliches gilt für Poelchaus quellenkundliche Gründlichkeit, wie sonst nämlich hätte ihm entgehen können, dass in der Handschrift die Titelzeile – mit hellerer Tinte und von anderer Hand (vermutlich einer italienischen des späten 18. Jahrhunderts) – nachträglich um den Zusatz „Or. Benevoli“ ergänzt worden war. Zudem hatte man mit der gleichen Tinte das Autorensignet „G. D. R.“ (in der Titelzeile rechts) gründlich ausgestrichen. Als gewieftem Notensammler hätte ihm auffallen müssen, dass diese „Umetikettierung“ kaum einen anderen Zweck gehabt haben konnte, als beim seinerzeitigen Verkauf der Partitur (wohl an Sarti, s. o.) einen höheren Preis zu erzielen. Allein, beides ist allzu verständlich wie zeitlos: Sammelleidenschaft kann bekanntermaßen blind machen, gerade angesichts besonderer Okkasionen – auch wenn's einen später reut. Und über Fehlkäufe schweigt man sich besser aus; nicht erst seit Beltracchi.

Die Handschrift wurde also schon in den 1830er Jahren als ein Benevoli katalogisiert und dann nicht mehr weiter beachtet. Immerhin, die Digitalisierten Sammlungen der Staatsbibliothek nahmen Ausschnitte des Manuskripts als „Schriftprobe Benevoli“ ins Online-Angebot. Darunter die letzte Partiturseite, auf der bezeichnenderweise das Autorensignet „G. D. R.“ wiederkehrt. Dazu gleich mehr.

Doch zunächst noch zu Benevolis sechzehnstimmigen Messen: Seine neun bekannten real vierchörigen Ordinarien (*Missa Tira corda*; *Missa Sine nomine*; *Missa Vittoria*; *Missa Benevola*; *Missa Dum complerentur*; *Missa Tu es Petrus*; *Missa In diluvio aquarum multarum*; *Missa Si Deus pro nobis, quis contra nos*; *Missa Tempore pestilentiae*) sind allein in den römischen Musikarchiven teils in mehrfacher und teils auch autographischer Ausführung vorhanden. Eine „Missa Maria Interit a Dulcedini“ (der Titel ergibt syntaktisch übrigens keinen Sinn) ist weder in Gestalt von Noten noch namentlich in Inventaren oder Katalogen dokumentiert, auch nicht als Namensvariante und nicht einmal unter anderer Autorschaft.

Hinzu kommt im Fall unserer Komposition eine satztechnische Besonderheit: Die in der Berliner Partitur anzutreffende Textur des „Christe eleison“ für ST–ST–ST–ST sowie des „Crucifixus“ für AB–AB–AB–AB findet sich in keiner der bekannten sechzehnstimmigen Benevoli-Messen. Somit lässt sich auch ein Pasticcio von mehreren dieser Werke abschließen.

In nur einer vierchörigen Messe der Zeit, der *Missa Ave Maria* (auch *Missa L'ercolana*) von Paolo Petti (ca. 1650–1678), datiert 1673, im römischen Lateranarchiv (I-Rsg, A. 367) ist diese überaus seltene Stimmenkombination in den beiden Abschnitten gegeben (auch hier ist das „Christe eleison“ für vier Soprane und vier Tenöre, das „Crucifixus“ für vier Alte und vier Bässe gesetzt). Allerdings steht die Petti-Messe in einem a-Modus, nicht in G-mixolydisch, wie im Fall der *Missa Maria Interit a Dulcedini*. Sie kommt daher ebenfalls nicht in Betracht.

Nun aber zum Schlussvermerk in der Handschrift D-B, Mus.ms.autogr. Benevoli, O. 1, am Werkende (S. 123 unten rechts), bei der es sich erneut um das Signet des eigentlichen Komponisten handeln dürfte: „G. D. R.“ steht auch dort, übereinstimmend mit dem ge-

strichenen Signet im Werktitel. Diesem Kürzel zufolge müsste es sich hier um ein Werk von Giuseppe De Rossi handeln. Eine auf vergleichbare Weise angebrachte Autorensignatur ist u. a. in De Rossis *Dixit Dominus a 16 Pieno* | *G. D. R.* (I-Rli, Musica M 24/13) zu finden, wie auch in diversen anderen seiner Autographen in der gleichen Kollektion, der Musiksammlung der Biblioteca Corsiniana in Rom.

Giuseppe De Rossi, laut MGG „um die Mitte des 17. Jh. in Rom“ geboren, starb „um 1719/20 ebd.“.² De Rossi war von 1694 bis 1701 Kapellmeister an Santa Maria in Trastevere und leitete von 1701 bis 1711 die Cappella musicale des Santuario di Loreto. Zurück in Rom wirkte er später an der Kirche Santissima Madonna dei Monti. In der MGG heißt es außerdem noch: „Die Titel der 16stimmigen Messen sind der Bibelauslegung des Hl. Augustin für das Fest Mariae Himmelfahrt entnommen.“

Und siehe da, der Kopftitel der Berliner Messe lautet denn auch, korrekt entziffert: *Maria Intenta Dulcedini*. Auch diese Worte stammen aus dem besagten Kontext,³ und zwar in direkter Bezugnahme auf den Passus „Erat enim Maria intenta dulcedini verbi Domini.“ (Denn Maria war hingerissen von der Süßigkeit der Rede des Herrn.)

In der Tat stammen auch die Motti der drei anderen bislang bekannten sechzehnstimmigen De Rossi-Messen aus der gleichen Textvorlage:

- *Missa Maria meliorem partem elegit A 16*, in I-Rli, Musica, M 19 (Partitur; Ende 17. / Anfang 18. Jh.)
- *Missa Maria iam jucundabatur A 16*, in I-Rli, Musica, P 34 (Stimmensatz; Ende 17. / Anfang 18. Jh.)
- *Missa Maria suaviter audiret*, in I-Rli, Musica, M 16 (Partitur; Ende 17. / Anfang 18. Jh.) und I-Rli, Musica, M 23 (Stimmensatz; Ende 17. / Anfang 18. Jh.)⁴

2 SL / OSCAR MISCHIATI, Art. „Rossi, Giuseppe de“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016 <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26635>, 14.9.2020. Die in MGG gemachten Angaben zu den biographischen Stationen De Rossis decken sich weitgehend mit den Aussagen zu dessen Werdegang, die Girolamo Chiti in seinem Schreiben vom 25. November 1746 Padre Giambattista Martini in Bologna mitteilt (I-Bc, Carteggio martiniano, I.011.064). Chiti zufolge sei De Rossi vor seinem Wechsel nach Loreto für die Musik auf der Engelsburg verantwortlich gewesen („Stato maestro di Cap.lla di Castel S. Angelo“; ebd.). In Giuseppe Ottavio Pitonis *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* (vor 1743 verfasst) ist der lebensgeschichtliche Abriss zu „Gioseppe Rossi“ im Register zwar aufgeführt, doch sind die entsprechenden Seiten am Ende der Handschrift nicht erhalten (I-Rvat, Cappella Giulia I.1, [S. 1152]; Edition hrsg. von Cesarino Ruini, Firenze 1988, S. 343). Chitis Informationen dürften auf diese Quelle zurückgehen, auf die er in seiner posthumen Würdigung Pitonis eigens verweist (ebd., S. 351–356, hier S. 354).

3 Augustinus, *Sermones*, 104, 1 (*Marthae et Mariae officia comparantur*), über Lk. 10, 38–42.

4 In der genannten Textquelle (*Sermones*, 104, 1) sind die vier Motti in einem einzigen Absatz in enger Sequenz versammelt (Hervorhebung editorial): „Sanctum Evangelium cum legeretur, audivimus a femina religiosa susceptum esse Dominum hospitio, eaque Martha vocabatur. Et cum esset ipsa occupata in cura ministrandi, soror eius Maria sedebat ad pedes Domini, et audiebat verbum eius. Laborabat illa, vacabat ista: illa erogabat, haec implebatur. Verumtamen Martha laborans multum in illa occupatione et negotio ministrandi, interpellavit Dominum, et de sorore sua conquesta est, quod eam laborantem non adiuveret. Dominus autem pro Maria respondit Marthae; et ipse eius factus est advocatus, qui iudex fuerat interpellatus. Martha, inquit, circa multa es occupata, quando unum est necessarium. Maria meliorem partem elegit, quae non auferetur ab ea. Audivimus enim et interpellationem interpellantis, et sententiam iudicis. Quae sententia interpellanti respondit, susceptam defendit. Erat enim Maria intenta dulcedini verbi Domini. Intenta erat Martha quomodo

Die Berliner Handschrift lässt sich zudem unschwer als Autograph De Rossis identifizieren (man vergleiche nur die digitalisierten Berliner Beispielseiten mit dem Brief De Rossis vom 19. Mai 1711 [Loreto] an Giacomo Antonio Perti [Bologna] in I-Bc⁵ oder konsultiere die oben genannten Musikautographen in I-Rli). Gleichzeitig ist angesichts der charakteristischen Kalligraphie Benevolis, die sich etwa in puncto Unterlängen ganz erheblich von der Hand jenes „G. D. R.“ unterscheidet (hier nehme man einen der zahlreichen Benevoli-Autographen in I-Rsg zur Hand, etwa die unter B. 1813 bis B. 1817 katalogisierten Sätze), ein weiteres schlagendes Argument gegen die traditionelle Berliner Zuschreibung gefunden.

Die Autorenezuweisung des 18. Jahrhunderts (bzw. aus Poelchaus Zeit) ist also mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit unkorrekt; offenkundig handelt es sich bei der Quelle sogar um ein Autograph De Rossis. Den ultimativen Beweis dafür, dass das Berliner Exemplar die autorisierte Werkfassung der *Missa Maria intenta dulcedini* darstellt, erbringt schließlich eine Partiturabschrift des frühen 19. Jahrhunderts aus dem Nachlass Giuseppe Bainis (1775–1844), die sich als *Messa Maria Intenta Dulcedini à 16 Derossi* in Rom erhalten hat (I-Rc, Mss. 2962), und die in Sachen Seitenzahl und Seitenaufteilung mit der Berliner Handschrift identisch ist.

In den Digitalisierten Sammlungen der Berliner Staatsbibliothek wurde die Korrektur von Titel und Autorennamen inzwischen vorgenommen.⁶ Die originale Buchsignatur, die unverändert bleibt, wird dagegen den historischen Irrtum diskret für die Nachwelt konservieren.

pasceret Dominum: intenta Maria quomodo pasceretur a Domino. A Martha convivium Domino parabatur, in cuius convivio Maria iam iucundabatur. Cum ergo Maria suaviter audiret verbum dulcissimum, et corde intentissimo pasceretur, interpellato Domino a sorore sua, quomodo putamus eam timuisse, ne diceret ei Dominus, Surge, et adiuva sororem tuam? Mira enim suavitate tenebatur: quae profecto maior est mentis quem ventris. Excusata est, sedit securior. Quomodo autem excusata? Attendamus, inspiciamus, perscrutemur quod possumus; ut pascamur et nos.“

Die Textpassage könnte gegebenenfalls bei der Identifikation weiterer noch aufzufindender De Rossi-Messen (etwa mit dem Motto „Maria sedebat ad pedes Domini“ oder „Maria quomodo pasceretur“) von Nutzen sein.

5 I-Bc, K.044.2.173; Digitalisat unter <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/lettere/scheda.asp?id=7157>, 14.9.2020.

6 <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00008FEE0000000>, 18.11.2019.

Besprechungen

Performing Medieval Text. Hrsg. von Ardis BUTTERFIELD, Henry HOPE und Pauline SOULEAU. Cambridge: Modern Humanities Research Association 2017. XII, 217 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der Sammelband geht auf eine von Henry Hope (Musikwissenschaft) und Pauline Souleau (Romanistik) 2013 am Merton College/Oxford veranstaltete kleine interdisziplinäre Tagung zu *Performing Medieval Text* zurück. Unter demselben Titel unter den Auspizien von Artis Butterfield herausgegeben und bei Legenda/Oxford erschienen, vereint der Band elf Beiträge zum Thema. Der bis auf ein paar Ausnahmen geringe Umfang (ca. 10–15 S.) der einzelnen Artikel mag sich daraus erklären, dass es sich mehrheitlich um „Auskopplungen“ aus den Dissertationen oder PostDoc-Arbeiten von NachwuchswissenschaftlerInnen handelt. Dies spiegelt auch die Zusammensetzung der AutorInnen wider, mit Elizabeth Eva Leach und Franz Körndle als „senior scholars“ und einem Schülerkreis mit Schwerpunkt in Oxford.

Die Mehrheit der Beiträge geht dem Vorwort zufolge nicht auf die Vorträge der Oxforder Tagung zurück, sondern wurde extra für den Band verfasst. Dies erklärt die explizite Bezugnahme in vielen Artikeln auf die Beiträge der anderen BandautorInnen. So begrüßenswert dies im Sinne einer auch interdisziplinären Verflechtung und Verdichtung der Diskussion einerseits ist, wirkt es bisweilen etwas überdosiert. Das gilt auch für die Einleitung von Hope und Souleau, die kenntnisreich in das Grundkonzept des Bandes vor dem Hintergrund der ursprünglich linguistischen Theorien zu Performanz und Performativität und des „performative turn“ in den Kulturwissenschaften und in die Inhalte der Beiträge einführt, die Vorzüge des eigenen Ansatzes aber etwas über-

deutlich herausstreicht. Dies mag aber der Begeisterung der jüngeren AutorInnen für ein neu entdecktes Thema und dem gleichzeitigen Bemühen, dabei überzeugend zu wirken, geschuldet sein.

Dementsprechende Ängste sind auch überflüssig, denn den HerausgeberInnen und AutorInnen gelingt es durchaus, die Vorteile einer Analyse mittelalterlicher Texte (die auch Musik-Texte umfassen) mit den methodischen Ansätzen von Performanz und Performativität zu vermitteln.

Elizabeth Eva Leach weist in ihrem kurzen eröffnenden Beitrag, der als zweites Vorwort fungiert, auf die doppelte Funktion mittelalterlicher Musikhandschriften als Dokumente zur Auf- und Ausführung von Musik und im Zusammenspiel von Komponisten, Schreibern und Lesern als Zeugen eines performativen Aktes per se hin.

Franz Körndle untersucht die Konnotationen der biblischen Figur des Job mit Musik im Kontext von dessen Verehrung als Patron der Musiker im späteren Mittelalter. Ihm gelingt es herauszuarbeiten, dass Job hauptsächlich nicht selbst als Musiker verstanden wurde, sondern der Zusammenhang zwischen dem gerechten Leidenden Job und der Qualität menschlicher Erlösung durch (Instrumental-) Musik zu sehen ist. Zu fragen wäre hier allerdings, ob die in Job 30,31 erwähnten „cithara mea“ und „organum meum“ eben nicht doch auch eine Möglichkeit für die Interpretation von Job als Musiker eröffneten.

Die verschiedenen Rollenverständnisse im *Planctus Sampsonis* (so der Titel in der aus der Abtei Weingarten stammenden Handschrift HB I.95 der WLB Stuttgart aus dem 13. Jh.) in seiner handschriftlichen Überlieferung und in modernen Aufführungen analysiert Catherine Léglu, während Jennifer Rushworth die Funktion der Psalmen und den Psalmen naher Sprache in Dantes *Purgatorio* als performativ im Sinne eines liturgisch-reinigenden Aktes beim Leser interpretiert.

Moritz Kelber arbeitet heraus, dass die Antiphon *Advenisti desiderabilis* im Zuge des

Adventus Karls V. 1530 zum Reichstag in Augsburg mit Verweis auf ihre Verwendung in Osterspielen den Kaiser als Erlöserfigur inmitten der religiösen Spannungen und Verwerfungen der Zeit inszeniert (wobei zu ergänzen wäre, dass der Schreibermonch Leonhard Wagner aus St. Ulrich und Afra das *Canticum triumphale* in seinen in Augsburg überlieferten *Adversaria* [ab ca. 1505] in Erweiterung ausgerechnet der „Teufelsszene“ aus Ekkeharths IV. *Casus Sancti Galli* Notker Balbulus zuschreibt).

Matthew P. Thomson zeigt durch detaillierte Analysen, wie verschieden das Verhältnis von präexistenten volkssprachlichen Liedzitaten zum musikalischen Satz in Motetten des 13. Jahrhunderts gestaltet werden konnte, und Henry Hope untersucht anhand der Editionsgeschichte von *Loybere risen* in der Jenaer Liederhandschrift, wie die Editionen selbst die jeweils wechselnden Vorstellungen von Minnesang und zeitgebundenen Mittelalterbildern widerspiegeln (eine Abbildung auch des handschriftlichen Befundes wäre hier hilfreich gewesen).

Ergänzt werden die im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Beiträge durch Artikel zum Skaldischen Vers (Annemari Ferreira), zur Sakramentenlehre bei Thomas von Aquin (Matthew Cheung Salisbury), zu den Autorenporträts bei Christine de Pizan (Charlotte E. Cooper) und zum Autorverständnis bei Froissart und Dumas (Pauline Souleau). Das Nachwort von Ardis Butterfield schließlich diskutiert den *Roman de Fauvel* in der Fassung F-Pn MS fr. 146 als multimedial-performative Musikhandschrift par excellence im Kontext der Performanz-Theorien von Austin und Derrida.

Eine Bibliographie und zwei Register runden den bis auf die fehlenden AutorInnenbiographien und den etwas blassen Druck insgesamt gut gestalteten Band ab.

(Mai 2020)

Stefan Morent

SONJA TRÖSTER: *Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires*. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 406 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 10.)

Die letzten zwei Jahre waren von besonderem Interesse für Musikwissenschaftler, die sich mit dem mehrstimmigen Lied des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum beschäftigen. Ende 2018 – gerade rechtzeitig zum 500. Todestag Maximilians I. (1519) – erschien Nicole Schwindts opus magnum zum Lied am Hof des Kaisers, *Maximilians Lieder: Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*. Nur wenige Monate später konnten die Bücherregale um eine weitere bedeutende Publikation zum mehrstimmigen Lied bereichert werden: Sonja Trösters *Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires*, mit welcher sich diese Rezension befasst.

Trösters Schrift stellt den zehnten Band der sehr aktiven Serie *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* unter der Herausgabe von Birgit Lodes dar. Das Buch wurde 2015 zur Erlangung der Doktorwürde an der Universität Wien eingereicht, wurde jedoch für diese Ausgabe überholt und auf den neuesten Stand der Forschung gebracht (S. [7]). Wissenschaftler, die zur Mehrstimmigkeit im deutschsprachigen Raum arbeiten, kennen Trösters Arbeit bereits: Sie ist als Mitarbeiterin bei diversen Forschungsprojekten zu Ludwig Senfl tätig und ist eine treibende Kraft hinter dem Senfl Katalog, der eine hervorragende wissenschaftliche Ressource darstellt (online zu finden unter www.senflonline.com, vor kurzem erweitert herausgegeben bei Brepols). Ich war gespannt auf die Veröffentlichung ihrer Doktorarbeit, nachdem ich ihre Arbeit zum Lied schon sowohl in Essays, als auch in Konferenzbeiträgen zu schätzen gelernt hatte. Das Warten hat sich gelohnt, und ich kann ohne Vorbehalt sagen, dass die Lektüre von *Senfls Liedsätze* lohnend ist, nicht nur für

Forscher, sondern auch für Musiker, die das Liedrepertoire im Bewusstsein seiner Vielfalt entdecken wollen. In der Tat schafft Tröster es, wenngleich es ihr erklärtes Ziel ist, Senffs Schaffen zu systematisieren, es dabei nicht dessen Komplexität zu opfern; vielmehr gelingt es ihr, die breite Stilpalette aufzuzeigen, die der Komponist anbietet. Der Fokus auf das Werk eines einzelnen Autors für die Betrachtung eines Repertoires, in dem Autorschaft oft nur eine untergeordnete Rolle spielt, mag zunächst unangebracht erscheinen. Jedoch, so erklärt Tröster, legen die Attributionen in den Quellen nahe, dass kein anderer Komponist so bedeutend für das Liedrepertoire war – und in der Tat stellt das Corpus eine ideale Fallstudie dar, da es zwar weitläufig und vielfältig ist, jedoch gleichzeitig überschaubar bleibt.

Kapitel 1 („Tradierte Terminologie und Klassifizierungsansätze“, S. 13–65) beinhaltet eine Zusammenfassung des Forschungsstandes zum Genre Lied, mit besonderem Augenmerk auf bereits existierenden Taxonomien und Terminologien, sowohl was Text als auch Musik angeht. Da sich Musikwissenschaft und Germanistik jeweils ausführlich mit dem Lied im 16. Jahrhundert beschäftigt haben, verwundert es nicht, dass mehrere Gattungsbezeichnungen entwickelt wurden. Tröster verfährt chronologisch, indem sie sich von Johann Gottfried Herder bis zu zeitgenössischen Forschern durcharbeitet. Wenngleich die moderne Rezeption des Liedes ein so weitläufiges Feld ist, dass sie leicht ein eigenes Buch füllen könnte, schafft es dieses Einführungskapitel, den Lesern einen Überblick über die komplexe und oft widersprüchliche Terminologie in Bezug auf das Liedercorpus zu verschaffen, was wiederum die Notwendigkeit von Trösters Systematisierung offensichtlich macht.

In Kapitel 2 („Klassifikation des mehrstimmigen Liedœuvres der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, S. 67–99) stellt Tröster die Parameter vor, unter welchen sie das Corpus im Folgenden betrachten wird.

Hierbei identifiziert sie insbesondere ein formelles, ein schlichtes und ein kombinatorisches Register. Diese Register werden durch musikalisch-technische Merkmale definiert, die Tröster als stilistische Kennzeichen betrachtet, wie etwa Metrum, Satzstruktur, Textunterlegung etc. Die Register und ihre Unterformen sind in einer Tabelle auf S. 90 klar aufgeführt, wobei Tröster warnend anmerkt, dass einige wenige Kompositionen keinem der Register eindeutig zuweisbar und deswegen als experimentelle Sätze anzusehen sind (S. 88–92). Die von Tröster vorgestellten musikalischen Register sind eindeutig als ‚Idealtypen‘ gemeint, die es ermöglichen sollen, die Vielschichtigkeit des Repertoires zu rationalisieren und sind offensichtlich das Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Liedcorpus. Dennoch ist ihre Vorstellung in Kapitel 2 etwas abstrakt und könnte den Lesern das Gefühl vermitteln, dass sie – in gewissem Maße – arbiträr sind. Das hier nötige Wohlwollen der Leser wird jedoch in Kapitel 3 („Senffs Liedsätze klassifiziert nach Stilregistern und Liedtypen“, S. 101–209) belohnt. Selbst wenn man auch andere Kategorien als das von Tröster vorgestellte System entwickeln könnte, erlaubt ihr das ihre, die Leser mit auf eine faszinierende Reise durch Senffs Schaffen zu nehmen, wobei sie die stattliche Anzahl von 316 Liedern berücksichtigt (254 in den Quellen ihm zugeschriebene und 71 musikwissenschaftliche Zuschreibungen, vgl. S. 101). Viele Beispiele werden hier detailliert besprochen, so dass einige der analytischen Annahmen, die in Kapitel 2 noch wenig überzeugend gewirkt haben mögen, hier transparenter und verständlicher werden. Die praktischen Tabellen, welche die Lieder nach Trösters Parametern katalogisieren, fungieren als Karten, mit denen sich durch das ganze Repertoire navigieren lässt – ein effektives Hilfsmittel, das Vergleiche jenseits der Grenzen von Genre und Autorschaft, die sich dieses Buch auferlegt hat, zulassen wird. Darüber hinaus sollte lobend erwähnt werden, wie klar Tröster

die musikalische von der textuellen Analyse trennt: Zwar zeigt sie mehrere bedeutsame Verbindungen auf – tatsächlich ist dies eines ihrer Hauptanliegen –, doch durch die Trennung der beiden Sphären gewinnen ihre Beobachtungen an Klarheit, und sie vermeidet damit, irgendeine Verbindung von Text und Musik als selbstverständlich anzunehmen. Es muss nicht extra erwähnt werden, dass dies bei musikwissenschaftlichen Studien zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts nicht immer der Fall ist. Oft wird die Interpretation getrübt durch die wissenschaftliche Obsession mit der Beziehung zwischen Text und Musik, gerade so, als könnten durch den Text alle Aspekte der polyphonen Komposition erklärt werden, als kennten Komponisten keine Anreize rein musikalischer Natur.

Kapitel 3.4, „Experimentelle Lösungen“, ist von besonderem Interesse: Dessen ungeachtet, ob man mit Trösters Terminologie und ihrer Definition der musikalischen Register übereinstimmt, zeigt ihre Diskussion doch die Ausnahme neben der Regel auf, und die Sätze, die sie als „experimentell“ bezeichnet, unterscheiden sich in der Tat von der Mehrzahl von Senfls Liedern. Rein gattungsgeschichtlich erscheint mir der Abschnitt „Ausloten von Register- und Gattungsgrenzen“ (S. 177–183) problematisch. Zwar zeigt Trösters Analyse erfolgreich besondere Lösungen auf, dennoch wäre ich vorsichtiger, was Annahmen über das Genrebewusstsein des Komponisten aufgrund der Ansammlung von stilistischen Merkmalen angeht, die ja schließlich von der Musikwissenschaftlerin identifiziert werden. Wir können zwar Idealtypen konstruieren und verschiedene Genres ausloten, indem wir Muster und Wiederholungen in einem bestimmten Corpus ausmachen, aber ohne externe Validierung (wie etwa eine explizite Aussage eines Komponisten, Herausgebers oder Theoretikers) bleibt es schwer zu folgern, was ein Genre im 16. Jahrhundert bedeutete, ganz zu schweigen von Abstufungen

innerhalb eines relativ homogenen Genres. So beschreibt etwa Tröster, um nur ein Beispiel zu nennen, *Es jagt ein Jäger gschwinde* als „Grenzbereich zwischen formellem und schlichtem Register“, da die Schlussection auftaktig, ungerade und homophon ist, Elemente, die sie als typisch für das „schlichte“ Register ansieht. Zugegeben, *Es jagt ein Jäger gschwinde* kombiniert Stile, die in vielen anderen Liedern getrennt bleiben, aber wir kennen Senfls Gedanken nicht und können nicht wissen, ob dies ein „bewusstes Spiel mit Register- und Gattungsgrenzen“ (S. 177) darstellt. Dies ist ein generelles Problem der Gattungsgeschichte der frühneuzeitlichen Musik: Während wir großen Wert auf die technisch-musikalischen Elemente legen, die sich anhand der Notation in musikalischen Quellen erschließen lassen, tendieren wir dazu zu vergessen, wie wenig wir über frühneuzeitliches Bewusstsein für Genre und Stil wissen, Elemente, die nicht allein aufgrund der Parameter verstanden werden können, die musikalische Notation vermittelt.

In Kapitel 4 („Ein frischer Blick auf Senfls Liedœuvre“, S. 211–323) wird eine Reihe von Problemen, die nicht in das systematisierende Kapitel 3 gepasst hätten, angesprochen: Modalität, Parallelvertonungen mit verschiedenen Anzahlen an Stimmen, Liederzyklen (mit einigen sehr interessanten Beispielen), Liedfamilien (Sätze, die sich denselben Cantus firmus teilen, aber keinen Zyklus darstellen), geistliche Lieder und Lieder mit Akrosticha. Das Kapitel schließt mit zwei Liedporträts, *Mein Fleiß und Müh ich nie hab gspart* und dem noch heute sehr populären *Das Gläut zu Speyer*, das bekanntermaßen den Klang der Glocken nachahmt. Die Liedporträts sind wahrhaft faszinierend, bezeugen sie doch Trösters Fähigkeiten in dieser Hinsicht, die uns schon aus ihren Aufsätzen in den Senfl-Studien 1 und 3 bekannt sind. Auch die Besprechung der geistlichen Lieder verdient es, herausgestellt zu werden (S. 256–289): Tröster betont zwar die Schwierigkeit einer Unterscheidung zwi-

schen geistlichen und weltlichen Texten in einer tief religiösen Kultur (S. 256), stellt aber dennoch interessante Tendenzen fest, wie etwa das Fehlen des schlichten Registers in Sätzen mit entschieden geistlichem Inhalt (S. 257). Nebenbei liefert sie auch wichtige Reflexionen weiterer historiographischer Natur, so warnt sie etwa davor, vom konfessionellen Charakter gesetzter Texte auf die Konfession des Komponisten zu schließen (siehe S. 263 und 273).

Die einzige schwächere Sektion des vierten Kapitels ist der Abschnitt, der sich mit Modalität befasst (4.1. „Modus und Stimmendisposition in den Liedsätzen Senfls“, S. 211–221). Hier hätte ich mir eine detailliertere Analyse der Kadenzpläne gewünscht, zusammen mit einer Diskussion der Beziehung zwischen Cantus firmus und tonalem Raum (dem Komponisten steht eine Vielzahl an Wegen zur Verfügung, wie er den Kadenzplan einer Melodie in den einer polyphonen Komposition umwandeln kann). Darüber hinaus erklärt Tröster nicht, warum sie zu Glareans 12-Modi-System statt zu neutraleren Indikatoren, wie etwa tonal types, greift. Trotz dieser Schwächen bringt die Analyse wieder interessante Muster zum Vorschein, die wiederum auf praktische Weise in Tabellenform zusammengefasst werden.

Mit Kapitel 5 („Panorama der quantitativen Erfassung nach Stilregistern“, S. 325–342) kehren wir zurück zur Registeranalyse, wobei Tröster einmal mehr das Potential ihres analytischen Ansatzes vorführt, indem sie die Verteilung von Senfls Liedern auf verschiedene Quellen anhand ihrer Register untersucht und unter derselben Perspektive entscheidende Anthologien sowie die Werke anderer Komponisten bespricht.

Alles in allem stellt Tröstlers Buch in seiner erfolgreichen Verbindung von musikalischer, textlicher, und kontextueller Analyse einen wertvollen Beitrag zur Liedforschung dar. Am wichtigsten ist wohl, dass man nach der Lektüre von *Senfls Liedsätze* gestimmt

ist, mehr polyphone Lieder zu hören und zu verstehen, wie sie funktionieren. Zu informiertem Hören anzuregen, ist mit Sicherheit eines der wertvollsten Ergebnisse einer musikwissenschaftlichen Studie, und es steht zu hoffen, dass dieses Buch darüber hinaus auch zu informierten Aufführungen dieses reichen und faszinierenden und dennoch oft leider vernachlässigten Repertoires anregen wird.

(Juni 2020)

Antonio Chemotti

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

Bach war nicht der Erzkantor: Jenes von Friedrich Blume provozierte Bach-Bild (*Musica* 16 (1962), S. 169–176, zitiert nach Petzoldt, Band I, S. 10) ließ in den 1970er Jahren die sogenannte theologische Bachforschung entstehen, in welcher der Theologe Martin Petzoldt eine zentrale Rolle spielte. Der vierbändige Bach-Kommentar ist die Summe seiner Bemühungen in diesem Forschungsbereich. Die ersten drei Bände widmeten sich den Kirchenkantaten und Passionen, der vierte, vorliegende Band kommentiert die Messen, Motetten und das Magnificat und enthält als Anhang ein Register aller Bände. Martin Petzoldt konnte diesen Band vor seinem Tod nicht mehr zum Abschluss bringen, jedoch ermöglichte Norbert Bolin die Veröffentlichung dieses letzten Werkes. Die in allen Bänden konsequent durchgeführte Methode besteht darin, die Musik Bachs anhand der Bibelauslegung von Johann Olearius zu erklären. Dessen *Biblische Erklärung* (Leipzig 1678–1681, 5 Bände) hat Petzoldt als „die Summe bibeltheologischer Gelehrsamkeit“ (Band I, S. 15) in Mitteleuropa bezeichnet. Darüber hinaus hat Bach sie besessen, und in seinen Kantatentexten ist eine gewisse Sprachähnlichkeit

zu dieser Bibelauslegung erkennbar (Band I, S. 14). Doch wie lassen sich Bibelstellen mit Kompositionen auf außerbiblische Texte verknüpfen? Was bei den durch die Perikopenordnung veranlassten Kantaten einleuchtete, erscheint besonders bei den Messen und Motetten anspruchsvoll. Dieses Problem löst Petzoldt mit assoziativen Verbindungen zu Bibelversen, also jene Methode, wie sie auch Olearius in seiner *Biblischen Erklärung* anwendet. Beispielsweise wird für den ersten Kyrie-Satz der h-Moll-Messe BWV 232 der hartnäckige Ruf der kanaanäischen Frau (Mt 15, 21–28) herangezogen, wo es um „die Spannung zwischen tiefem Glauben und göttlichem Schweigen oder (der Unterstellung) eigennütziger Anrede“ (S. 27) geht. Olearius wiederum führt für diese Bibelstelle Chrysostomus an, der die Wichtigkeit der unaufhörlichen Anrufung zum „Meer von Gnade“ betont, was Bach verinnerlicht habe (S. 29–30). Diese Interpretation von Petzoldt kann beeindrucken, wenn man sich bei der Musik die hartnäckig rufende Frau als „das Bild der Weite eines Meeres, das in seinen endlosen Bewegungen keinem effizienten Zweck genügt“ (S. 26), vorstellt. Aber es gilt zu bedenken, dass die Auswahl der Bibelstellen assoziativ nach der Entscheidung Petzoldts erfolgte. So wird, um ein weiteres Beispiel zu nennen, im Satz 9 „Gute Nacht, o Wesen“ der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227 die Beschreibung zu 1Kor 7, 31 und 1Joh 2, 15–17 von Olearius ausführlich zitiert, die von der „Vergänglichkeit des Weltwesens“ (S. 229) handelt. Jedoch entscheidet sich Bach für eine „weiche und freundliche Vertonung“ (S. 228), die nicht den Textinhalt zu reflektieren scheint. Die Deutung von Petzoldt lautet: „So haftet dem weltkritischen Text in seiner Vertonung durch Bach ein durchweg freundlicher und friedvoller Grundton an, der stärker die erlangte Freiheit von allem Verführerischen und Bösen der Welt besingt als ihre Bosheiten und Verführungskünste“ (S. 231). Hier wäre vielleicht der Fokus auf die lutherische

Todesvorstellung als, von Petzoldt selbst kurz angeführt, „der kleine Tod“ (S. 228) besser geeignet, indem man beispielshalber auf folgende Jesusworte verweist: „Das ist aber der Wille dessen, der mich gesandt hat, daß ich nichts verliere von allem, was er mir gegeben hat, sondern daß ich's auferwecke am Jüngsten Tage. [...] daß, wer den Sohn sieht und glaubt an ihn, das ewige Leben habe; und ich werde ihn auferwecken am Jüngsten Tage.“ (Joh 6, 39–40). Dieser Kontext könnte den duettierenden Sopranen dieses Satzes als Liebe zu Jesus entsprechen. Weitere Beispiele sind für eine methodische Reflexion der Hermeneutik erwähnenswert. Der „Et incarnatus est“-Satz im Credo der h-Moll-Messe BWV 232 wurde später von Bach als ein eigenständiger Abschnitt dazu komponiert. Diese Änderung begründet Petzoldt mit der lutherischen Theologie des 17. Jahrhunderts, für welche die Menschwerdung des Gottessohnes entscheidend war, die zum Kreuzigungstod Jesu Christi und dann zur Erhöhung nach der tiefsten Erniedrigung führte (S. 63–67). So sieht Petzoldt „nicht in der Auferstehung“, sondern in der Menschwerdung einen lutherischen Bezug in diesem Stück, und zudem fällt in Anbetracht der römisch-katholischen „mariologischen Überhöhung“ die „erstaunliche Kürze“ der Vertonung auf (S. 67). Doch wenn man lediglich die Taktzahlen dieser drei Sätze (Menschwerdung, Kreuzigung und Auferstehung) vergleicht, ist der 49-taktige Menschwerdungs-Satz nicht länger als der 53-taktige Kreuzigungs-Satz. Die Länge des Auferstehungs-Satzes übertrifft mit 131 Takten die anderen Sätze deutlich. Außerdem ist eine „Kürze“ speziell bei den Worten „Maria virgine“ auch nicht zu beobachten. Einen solch latenten Widerspruch der Musik zur lutherischen Theologie findet man auch in der Maria-Szene (Satz 3) des Magnificat BWV 243a, wo das Wort „beatam“ negativ mit einem Tritonus vertont wird (S. 179). Petzoldt weist hier auf eine katholizismuskritische Haltung und

eine Abwehr der Vergöttlichung Marias sowohl bei Luther als auch bei Olearius hin (S. 178–179). Hier lässt sich aber eine umgekehrte Absicht Bachs ablesen. Ein wichtiges musikalisches Indiz ist die absteigende übermäßige Sekunde, die das Wort „humilitatem“ des ersten Verses nachzeichnet. Diese affektiv wirkende Figur macht einen großen Eindruck schon im Vorspiel der Oboe (T. 2–4), und dieses Obligato überlappt sich im Sopran des weiteren Verses „ecce enim ex hoc beatam me dicent“. Man hört dabei diese übermäßige Sekunde der Oboe wiederholt, vor allem auf dem Wort „beatam“ (T. 22–23), die am Ende der Sopran („beatam“) übernimmt (T. 24), sodass der Affekt von „humilitatem“ diese Maria-Szene beherrscht. Da die Barmherzigkeit Gottes zu den Niedrigen eben die Grundaussage des Magnificat ist, wird somit Maria doch in der Tat als erhöht verstanden. Die erhöhte Maria spiegelt damit gerade nicht mehr die lutherische Orthodoxie wider. Diese Beispiele entlarven die Selbstverständlichkeit hermeneutischer Verfahren, nach welcher das Verstehen immer von der eigenen Identität ausgeht. Dies kann funktionieren, wenn die Identität mit dem betrachteten Gegenstand übereinstimmt. So hat Martin Petzoldt im Bach-Kommentar die lutherischen Grundlagen vergegenwärtigt und die Bibelauslegung von Johann Olearius zur Verfügung gestellt, welche nicht nur für Bach, sondern auch für das Verständnis anderer mitteldeutscher Komponisten des Barock hilfreich sein kann. Diesem Verfahren gilt es weiter nachzuspüren.

(August 2020)

Junko Sonoda

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

Im Januar 2020 erschien der Telemann gewidmete Band von Steven Zohn im Verlag The Boydell Press, der bereits ähnliche

Kompendien zu Vivaldi (2011), Rameau (2014) und Janáček (2019) publizierte. Mit dem Bestreben, über einen Komponisten an einer Stelle in übersichtlicher Form den aktuellen Kenntnisstand zusammenzuführen, haben die Bände stets denselben Aufbau: Einer Liste von Illustrationen und einer kurzen Einführung (ca. 4 Seiten) folgen eine Biographie des dargestellten Musikers (ca. 15 Seiten), ein Lexikon zu Leben, Werk und Umfeld (ca. 180 Seiten) und eine Werkliste (ca. 20–30 Seiten). Den Abschluss bildet eine Bibliographie (ca. 30 Seiten).

Das vorliegende Kompendium versteht sich als Einstieg in die Telemann-Forschung für neu an diesem Komponisten Interessierte, seien es Wissenschaftler, Studierende oder Laien. Laut Rückentext handelt es sich um den ersten „guide to research“ über Georg Philipp Telemann in jeglicher Sprache. Nicht berücksichtigt ist jedoch der 2017 zum Telemann-Jubiläum erschienene Band von Siegbert Rampe, *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*, der trotz seines doppelten Umfangs ebenfalls als Kompendium gelten kann. Laut Steven Zohn gab es im englischsprachigen Raum kaum neuere Untersuchungen zu Georg Philipp Telemann, obwohl seine Musik in den vergangenen drei Jahrzehnten in wissenschaftlichen und praktischen Ausgaben ediert und vielfältig eingespielt wurde.

Der Autor beschäftigt sich bereits seit rund 30 Jahren mit Telemann. Er studierte zunächst Musik am Vassar College, dann Musikwissenschaft an der Cornell University. Seine Dissertation von 1995 befasst sich mit *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann*. Zohn ist Spezialist für Historische Aufführungspraxis mit Schwerpunkt Flöte und wirkte bei zahlreichen Einspielungen von Barockmusik mit. Seit 1997 lehrt er an der Temple University in Philadelphia, Pennsylvania, und ist dort Laura H. Carnell Professor of Music History. Seine beeindruckende Liste an Publikationen zu Telemann umfasst neben zahlreichen Beiträgen zu Kon-

ferenzen auch grundlegende Monographien wie *Music for a mixed taste: style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works* (Oxford 2008) und Ausgaben musikalischer Werke, unter anderem bei A-R Editions und im Rahmen der Telemann-Auswahlausgabe des Bärenreiter-Verlages: *Twelve trios*, Georg Philipp Telemann. Madison, Wisc., 2000 (Recent researches in the music of the baroque era, Bd 100); *Kammerkantaten*. Kassel u. a. 2012 (TAA, Bd. 44).

Nach einer kurzen Bemerkung zur Bedeutung des Komponisten und zur aktuellen Quellenlage gibt Zohn eine chronologische Darstellung der Vita Telemanns. Er zitiert für die Darstellung der ersten Lebensjahre die Autobiographien mit der notwendigen wissenschaftlichen Distanz. Er pointiert dabei, hebt an passenden Stellen die Besonderheiten im Wesen Telemanns hervor und bezieht sich auf die zeitlichen Umstände, in denen dieser lebte; so schildert er auch Telemanns Beziehungen zu Kollegen und Zeitgenossen und die Art der Anregungen, die er von ihnen erhielt (für die Sorauer Zeit bezeichnet er z. B. den länger eingesessenen Wolfgang Caspar Printz als intellektuellen „sparring partner“ Telemanns, für die Eisenacher Zeit nennt er Pantaleon Hebenstreit und Johann Friedrich Helbig, S. 4).

Nur einige Details sollen hier noch zum biographischen Teil exemplarisch genannt werden. Zohn stellt dar, wie u. a. durch Kooperation mit Barthold Heinrich Brockes der Wechsel von Frankfurt am Main nach Hamburg vorbereitet wurde: Nach der Vertonung der *Brockes-Passion* folgten mehrere weltliche Werke mit Texten des Hamburger Dichters, die sowohl in Hamburg als auch in Frankfurt aufgeführt wurden. 1720–1730 wird als die Zeit der größten kompositorischen Produktivität hervorgehoben: 14 Opern entstanden neben mehreren Kantatenjahrgängen, dazu 42 selbst herausgegebene Werke. Nebenbei erfährt der Leser etwas zur Aufführungspraxis: „Only from the 1740s Telemann used boy sopranos instead

of male falsettists“ (S. 10). Nicht vergessen wird der Hinweis auf Telemanns gut funktionierendes Netzwerk bei der Verbreitung seiner Werke, belegbar an Subskribendenlisten für beispielsweise die *Musique de table* (1733) und die Pariser Quartette von 1738.

Zohn weist auf die Umbrüche im Leben Telemanns hin, einer im Jahr 1740, nach der Rückkehr aus Paris und dem Tod eines seiner Söhne, als er seine Drucker- und Herausgebertätigkeit beendete, und ein anderer im Jahr 1755, als nach dem Tod des ältesten Sohnes der Enkel Georg Michael zu ihm zog, bei ihm eine solide musikalische Ausbildung erhielt und damit sein musikalisches Erbe übernahm. Nach einem kurzen Exkurs zu den theoretischen Werken Telemanns beleuchtet Zohn dann die im neuen Stil geschriebenen Spätwerke, darunter *Der Tod Jesu* (1755) auf den Text von Ramler, zeitgleich entstanden mit dem gleichnamigen Werk Carl Heinrich Grauns.

Schließlich kommt die Korrespondenz Telemanns zur Sprache, in der sich nicht nur biographische und Musik betreffende Fakten und Ansichten erkennen lassen, sondern auch Telemanns Charaktereigenschaften wie Humor und die ab und zu aufleuchtende Ironie. Als Beispiel ist der Briefwechsel mit Graun (1751/52) aufgeführt. Trotz der Kürze ist dieser biographische Abriss sehr gehaltvoll und dabei gut lesbar!

In dem umfangreichsten Abschnitt dieses Buches, dem „Dictionary“, werden sowohl Personen als auch Wirkungsstätten, WerkGattungen und Werke vorgestellt. Der Umfang der Artikel beträgt zwischen fünf (Weiss, Sylvius Leopold) und 85 Zeilen (Concertos), „Biographies“ bzw. „Estate“ liegen mit 32 bzw. 40 Zeilen im Mittelfeld. Auch Telemanns Nebenbeschäftigung „Gardening“ wird gewürdigt. In diesem Teil zeigt sich besonders, dass Zohn sich jahrzehntelang intensiv mit Telemann und seinem Werk beschäftigt hat. Im Vorwort geht er kurz auf seine Auswahlkriterien ein, da er sich wegen der Platzvorgabe sehr beschrän-

ken musste. Es werden ausreichend Verweisungen gegeben, wie „Helbig-Jahrgang see Harmonisches Lob Gottes“ oder „Programme music see Overture-suite“. Bei den Personenartikeln werden nicht nur die Zeitgenossen Telemanns (Komponisten, Dichter, Interpreten, Familienmitglieder) bedacht, sondern auch Telemann-Spezialisten wie Wolf Hohohm, Martin Ruhnke, Wolfgang Hirschmann oder Ralph-Jürgen Reipsch.

Über das Buch verteilt sind 15 passend ausgewählte Abbildungen zu finden, in denen Faksimiles aus Telemanns Werken dominieren (Handschriften und Drucke), z. B. ist je eine Seite aus *Der getreue Music-Meister* und aus der *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (Druck 1731/32) wiedergegeben.

Der Abschnitt „works“ gibt nach einigen Vorbemerkungen und einer Abkürzungsliste in 31 Kategorien einen Überblick über die einzelnen Werkgattungen Telemanns mit Angabe aller Werke (Abfolge wie in den Telemann-Werkverzeichnissen). Der erste, umfangreichste Teil präsentiert die Kirchenkantaten in Form einer Tabelle. Er ist alphabetisch nach Titeln angeordnet und informiert über TVWV-Nummer, Anlass im Kirchenjahr, Besetzung sowie den Jahrgang, dem die Kantate zugeordnet wird. Wenn keine Zuordnung möglich ist, bleibt das Feld leer. Bei der Besetzung werden die Basisinformationen (SATB und VI 1,2, Va, Bc) nicht angegeben, sondern nur Besonderheiten in der Besetzung (z. B. zwei Canto-Stimmen bzw. Solo-Besetzung im Gesangsbereich, Mitwirkung von Holz- und Blechbläsern etc.). Die weiteren Vokalwerke sind nach TVWV-Nummern aufgelistet (die Opern wiederum als Tabelle) und geben jeweils etwas umfangreichere Informationen. Ab Werkgruppe 22 folgt die Instrumentalmusik, wobei mehrmals verschiedene TWV-Gruppen zu größeren Einheiten zusammengefasst sind: 22 Keyboard and Lute Music (TWV 30 bis 39), 23 Music for one to four instruments without continuo (TWV 40),

alle nachfolgenden wieder als Tabelle: 24 Music for one instrument and continuo (TWV 41; mit den Kategorien: Tonart + Zählung / Soloinstrument / Sammlung für Publikation), 25 Music for two instruments and continuo (TWV 42, Kategorien: Tonart + Zählung / Soloinstrumente / Sammlung für Publikation) in analoger Weise die weiteren, größer besetzten Werke 26 (TWV 43), 27 (TWV 44), 28 (TWV 50), 29 (TWV 51), 30 Concertos for two to four solo instruments (TWV 52–54), 31 Overture suites (TWV 55).

Nur kleine Mängel sind anzumerken: Nicht vorhanden, aber hilfreich wären Hinweise auf die bereits in wissenschaftlicher Neuausgabe erschienenen Werke (z. B. in der Telemann-Auswahlausgabe oder bei A-R editions). Am Ende der Liste der Opern fehlen mehrere Werke, die fragmentarisch überliefert sind wie TVWV 21:33 *Adam und Eva* (Operetta), TVWV 21:34 *Hercules und Alceste* sowie TVWV 21:36 [Fragment einer Bühnenmusik oder weltlichen Kantate] und auch die inzwischen vergebenen TVWV-Nummern der Arien und Duette der Opern *Germanicus* (1704) sowie *Die syrische Unruh* (1711) (auf S. 235 heißt es noch TVWV 21:deest).

Der Abschnitt „Bibliography“ listet eine Auswahl von knapp 500 Titeln auf, sowohl Aufsätze aus Sammelbänden als auch Monographien und Notenausgaben, erschienen zwischen 1900 und 2019. Jeder Titel ist mit einer Kurzformel aus drei Buchstaben des Autorennamens und drei Buchstaben eines charakteristischen Titelstichworts gekennzeichnet. Diese Abkürzungen werden in den vorherigen Abschnitten wie auch in diesem Abschnitt bei Aufsätzen aus Sammelbänden zur Quellenangabe genutzt. (Beispiel: Fle-Dic für Günter Fleischhauer und Walther Siegmund-Schultze (eds.) Telemann und seine Dichter)

Für den deutschsprachigen Bereich bietet Siegbert Rampes *Georg Philipp Telemann und seine Zeit* (Laaber 2017) bereits eine

ähnliche Fülle an Informationen, allerdings in weniger komprimierter Form auf insgesamt 569 Seiten: Biographie (als Chronik nach Jahren auf knapp 100 Seiten wie auch als ausformulierten Text auf weiteren 180 Seiten), Autobiographien (35 Seiten), Werkliste (111 Seiten), Bibliographie (30 Seiten), 31 Abbildungen zu Leben und Werk. Es bietet in manchen Bereichen mehr Informationen, ist jedoch auch weniger übersichtlich (Bibliographie).

Steven Zohn gelingt es, in sehr konziser Weise für eine internationale Leserschaft alle wesentlichen Informationen, die ein Studierender, ein Forscher aus Nachbarbereichen, ein praktischer Musiker oder auch ein Liebhaber der Musik Telemanns benötigt, in diesem Kompendium zu vermitteln. Der Bereich „Dictionary“ bietet ein Plus gegenüber dem Werk von Rampe. Als Einstieg in die Beschäftigung mit Telemann und als Nachschlagewerk für schnelle Information zu einem Spezialbereich der Telemann-Forschung ist dieser Band sehr zu empfehlen.

(Mai 2020) *Ann Kersting-Meuleman*

JAMES PORTER: Beyond Fingal's Cave. Ossian in the Musical Imagination. Rochester: University of Rochester Press 2019. xxi, 401 S., Abb., Nbsp., Tab. (Eastman Studies in Music. Band 158.)

1760 erschienen *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse Language* im Druck. Der „Übersetzer“, der Hauslehrer James Macpherson, stand unter dem Druck, den schottischen Literaten und seinem Arbeitgeber Hugh Blair ihr nationales Erbe zugänglich zu machen, da er aber nicht wusste, woher er entsprechende Spruchdichtungen nehmen sollte, schuf er sie kurzerhand selbst. Sein Auftraggeber war so begeistert, dass Macpherson dem ersten Band 1762 bzw. 1763 die Dichtungen *Fingal* und *Telemora* folgen ließ; 1765 erschien eine Sam-

melausgabe, 1773 revidiert als *The Poems of Ossian*. Während die Veröffentlichungen in Schottland den nationalen Zeitgeist trafen und schnell ungeheuer populär wurden, bezeichnete der berühmte Dr. Samuel Johnson sie als „nicht authentisch und zweitens dichterisch ohne Wert“. Neben Ossian und seinem Vater Fingal lässt Macpherson etliche Figuren auftreten, die teils an keltische Sagen gestalten angelehnt, teils aber auch frei erfunden sind. Doch der Siegeszug der Ossianischen Dichtungen (dieser Begriff bürgerte sich bald ein) war europaweit unaufhaltsam. Auch musikalisch wurde Ossian zu einem Phänomen – die Dichtungen inspirierten zahllose Kompositionen jedweder Gattung, von der Oper bis zum Klavierzyklus, von der Ouvertüre bis zur Sinfonie.

James Porter hat nun den Versuch unternommen, die reichen musikalischen Früchte der Ossian-Rezeption zu sichten und teilweise genauer unter die Lupe zu nehmen. Kaum eine der besprochenen Kompositionen jenseits von Mendelssohn Bartholdys *Hebriden-Ouvertüre* ist heute im allgemeinen Bewusstsein bekannt, und nur wenige haben in jüngerer Zeit eine Wiederbelebung erfahren (darunter Étienne-Nicolas Méhuls Oper *Uthal*, Charles Villiers Stanfords *Irish Rhapsody No. 2* und Erik Chisholms Klavierzyklus *Night Song of the Bards*); selbst Franz Schuberts *Kolmas Klage* gehört zu den unbekannteren Liedern des Komponisten. Bis heute wirkt die Faszination der Ossianischen Dichtungen nach – 2012 schuf James MacMillan den symphonischen Essay *The Death of Oscar*.

Nach zwei einleitenden Kapiteln erkundet Porter in 15 Kapiteln und einem Exkurs eine Vielzahl an Kompositionen, die in unterschiedlicher Weise auf die Ossianischen Dichtungen Bezug nehmen; Opern nehmen hierbei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die 1820er Jahre eine prominente Stellung ein. Die erste ausführlich betrachtete Opernkomposition ist *Comala* von Miss Harriet Wainewright, 1792 in den Londoner

Hanover Square Rooms uraufgeführt. Im 19. Jahrhundert wurden die Bühnenkompositionen durch Kantaten und „lyrische Szenen“ abgelöst, die auf einzelne Aspekte der Ossianischen Dichtungen fokussiert sind und so stärker den poetischen Gehalt in den Vordergrund heben. Gerade auch die Betrachtung der kantatenartigen Kompositionen bietet einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. Von besonderem Interesse ist auch die vergleichende Betrachtung des *Darthula*-Gedichtes vom späten 18. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert (inklusive der unvollendeten Fassung von Arnold Schönberg 1903). Im Exkurs zu Mendelssohns *Hebriden*-Ouvertüre steht weniger der (eher mittelbare) Ossian-Bezug als vielmehr die komplexe Kompositionsgenese im Zentrum der Betrachtung.

Porters Beschreibungen sind plastisch und gut lesbar, und wenn man sich gelegentlich noch ausführlichere Informationen wünscht, so ist zu bedenken, dass die Vielzahl an betrachteten Werken kaum mehr Platz ermöglicht hätte. Dennoch ist bedauerlich, dass beispielsweise im Beethoven-Kapitel die beiden jüngeren in der Bibliothek des Beethoven-Hauses Bonn nachgewiesenen auch international leicht recherchierbaren Literaturangaben aus den Jahren 2008 und 2016 keine Berücksichtigung in der Veröffentlichung gefunden haben. Dies ist umso bedauerlicher, als Porters Literaturkenntnis ansonsten durchaus in die Tiefe reicht und auch die internationale Forschung ausführliche Berücksichtigung findet.

Angesichts der großen Menge an Kompositionen war es eine besondere Aufgabe, einerseits die existierenden Werke zu sichten und zu ordnen, andererseits sich nicht in Ausuferungen zu verlieren. Auch wenn einige wenige durch die Ossianischen Dichtungen inspirierten Kompositionen unerwähnt bleiben (darunter Ferdinand Heinrich Thierlots Oper *Armor und Daura* von 1869 oder die unvollendet gebliebene, im Manuskript

undatierte *Ossianic Symphony* von Granville Bantock), ist Porters Arbeit in ihrer Tiefe und Differenziertheit vorbildlich. Sie reizt stark zu weitergehender Beschäftigung mit der Materie (ein Quellenregister würde dem noch weiter Vorschub leisten).

Kritisch anzumerken ist in der Publikation allenthalben das weitgehend fehlende Werkregister (nur wenige Kompositionen werden im Namenregister gelistet). Einige wenige fehlerhafte Unterschriften unter einigen Notenbeispielen (S. 52–54) sollten den Leser nicht irritieren.

(Februar 2020) *Jürgen Schaarwächter*

JEREMY COLEMAN: Richard Wagner in Paris. Translation, Identity, Modernity. London: Boydell & Brewer 2019. 201 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit seiner Dissertation, die nun – in guter englischer bzw. angloamerikanischer Manier – als handlich-kompakte und elegant verfasste Monographie vorliegt, hat Jeremy Coleman die Latte der Wagner-Forschung keineswegs zu niedrig gelegt. Um den umfangreichen Korpus an Wagner-Studien bis hin zu jüngsten Publikationen wohl wissend, geht es ihm um nicht weniger, als durch einen weiteren und gleichzeitig neuen Ansatz zur „Rettung“ jenes „belasteten Erbes“ mit all seinen ideologischen Widersprüchen beizutragen (in der Nachfolge von John Deathridges *The Rescue of a Fraught Legacy*, in: *The Opera Quarterly* 30/2–3, August 2014), das schon so viele Gemüter erhitzt hat – ohne deshalb die „Debatte“ um Wagners Hinterlassenschaft abzuschließen (vgl. S. 177). Coleman verfolgt dieses Ziel „in the hope of a radical demythologisation which may open up new discursive and interpretative passageways, encouraging a vigorous and critically engaged assessment of Wagner’s multifarious legacy and modern significance“ (ebd.). Und so viel sei bereits an dieser Stelle vorweggenommen: Der Ver-

such ist insofern gelungen, als sein Ansatz ebenso originell und unkonventionell ist; wie er sich auf eingehende Recherchen (darunter bislang wenig beachtete Materialien bzw. Musikalien) und quellenphilologisch sorgfältig ausgearbeitete Analysen stützt. Bereits die Gestaltung des Buchcovers mit einer bislang kaum bekannten, höchst amüsanten und nicht weniger aufschlussreichen Graphik, die von Coleman auch eigens erörtert wird (vgl. S. 41), liefert für diese Vorgangsweise ein bestechendes Indiz.

Die zunächst schlicht erscheinende Konzeption dieser Publikation, die in drei chronologisch abfolgende Großabschnitte mit jeweils zwei Unterkapiteln untergliedert ist, täuscht daher. Erörtert wird Wagners früher Paris-Aufenthalt (1839–42) mit der Darbietung einzelner Nummern aus *Das Liebesverbot* und *Le Hollandais volant* (wie er zu dieser Zeit noch hieß) sowie Wagners Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Carl Maria von Webers *Freischütz* für die Inszenierung an der Opéra (1841). Es folgt eine Besprechung von Wagners Jahren als Kapellmeister in Dresden und in seinem Züricher Exil (1842–52), in denen er seine Pläne für einen weiteren Paris-Aufenthalt ausarbeitete. In diesen beiden Kapiteln werden Voraussetzungen für das grundlegende „kreuzkulturelle Missverständnis“ („cross-cultural misunderstanding“, S. 115) dargestellt, dem Wagner bei seinem zweiten, geradezu legendären Paris-Aufenthalt unterlag (1859–61). Insofern gilt Colemans Hauptinteresse keineswegs vornehmlich der Pariser *Tannhäuser*-Premiere, die sich nicht nur in herkömmliche Musikgeschichtsschreibungen tief eingraviert hat, sondern die auch innerhalb der Wagner-Forschung die Vorlage zu einem durchaus fragwürdigen „master narrative“ (vgl. S. 6ff.) lieferte. Viel wichtiger erscheint Coleman die Vorgeschichte dieses fatalen Ereignisses – und seine weiteren Konsequenzen für die Herausbildung eines europäischen Opern-Kanons. Die bisweilen allzu einseitige Fokussierung auf die späte-

ren Jahre Wagners in der „Opernmetropole des 19. Jahrhunderts“ (frei nach Benjamin) kann nur begrenzt zur Entmythologisierung der folgenreichen Ereignisse rund um die Pariser *Tannhäuser*-Premiere beitragen, betont Coleman nachdrücklich. Denn um die komplexen Verstrickungen, die zu diesem Skandal führten, zu entwirren, sei es unumgänglich, die vorangegangenen Konflikte, denen letztlich eine Übersetzungsproblematik von politischer Dimension zugrunde liegt, genauer zu durchleuchten. Und diese Übersetzungsproblematik bezieht sich sowohl auf einzelne Opernproduktionen als auch auf die Arrangierpraxis von Opern – als einem einflussreichen Medium der Vermittlung (und damit auch Übersetzung) von Musik in einem Zeitalter vor ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Zudem umschließt sie ebenso weitergreifende kulturelle bzw. kulturpolitische Translationsprozesse. Letztere sind mit Fragen nationaler Identitätskonstruktionen unmittelbar verbunden und können nur vor der historiographischen Folie einer aufblühenden, sich zunehmend globalisierenden Moderne, in die Wagner nicht nur eingebunden, sondern deren Herausforderungen er sich auch bewusst war, gewinnbringend aufgerollt werden. Insofern bilden die drei Schlagworte des Untertitels, „Translation“, „Identity“ und „Modernity“, auch den roten Faden durch die verzweigten, jedoch niemals unnötig ausschweifenden Argumentationsstränge.

Im Gegensatz zu (musik-) historiographischen Studien zum 19. Jahrhundert, die (nicht zuletzt von Meyerbeer ausgehend) von dem Konzept des Kosmopolitismus ausgehen, sieht Coleman Wagner als einen weitgehend heimatlosen Wanderer bzw. Exilanten in dialektische Wechselbeziehungen zwischen lokal und global, national und international sowie partikulär und universal eingebunden. Er knüpft hierbei an jüngere musikwissenschaftliche Studien zu künstlerisch-kulturellen Globalisierungstendenzen an. Wagners Bemühungen um Übersetzun-

gen seiner Operntexte erachtet er unter dieser Voraussetzung als gleichsam imperialistische Ausweitungsbestrebungen einer (vermeintlich von Frankreich bedrohten) deutschen (Musik-) Kultur, deren Wurzeln in den Napoleonischen Kriegen zu suchen seien und daher auch gerade in Paris auf Widerstand stoßen mussten. Insofern müsse auch die Problematik von Opernübersetzungen bei Wagner wesentlich ausgreifender behandelt werden, als es bislang geschah – sowohl zeitlich (Coleman setzt sich erstmals eingehend mit Wagners frühen Prosa-Übersetzungen von *Rienzi* und *Das Liebesverbot* ins Französische auseinander) als auch theoretisch, indem in die Erörterungen zu älteren Übersetzungskonzepten (von Friedrich Schlegel über Walter Benjamin bis hin zu Adornos Überlegungen zur Interpretationspraxis als einer originär musikalischen Übersetzungspraxis) auch poststrukturalistische, postkolonialistische bzw. identitätspolitische Übersetzungstheorien in die Überlegungen einbezogen werden. Mit Bezug auf Fredric Jamesons und Alain Badiou's Begriff des „vanishing mediator“ bzw. „terme évanouissant“, auf das sich bereits Katharine Ellis in ihrer Studie zur französischen Rezeption von Wagner-Opern außerhalb von Paris stützte (vgl. dies., *How to Make Wagner Normal: Lohengrin's, tour de France' of 1891–92*, in: *Cambridge Opera Journal* 25/2, Juli 2013), erscheint es ebenso paradox wie einsichtig, dass Wagners Opern erst über ihre Katalyse in französischen Provinztheatern „universale“ Akzeptanz an der Pariser Opéra erlangen konnten. Und so seien es letztendlich doch vor allem die Franzosen gewesen, die dazu beitrugen, Wagners Kompositionen in den europäischen bzw. weit über Europa hinausreichenden Opernkanon aufzunehmen, resümiert Coleman – wenngleich unter gänzlich anderen Bedingungen, als sie sich Wagner wünschte und aufgrund seiner eigenen Vorkehrungen erwartete.

(Mai 2020)

Stephanie Schroedter

Exploring Virtuosités. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond. Hrsg. von Christine HOPPE, Melanie VON GOLDBECK und Maiko KAWABATA. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 412 S., Abb., Nbsp., CD. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Zunächst überrascht die englische Titellei. Von den 19 in diesem Band enthaltenen Aufsätzen sind neun in englischer Sprache. Der durchaus verständliche Versuch, mit der englischen Etikettierung einen größeren, internationalen Leserkreis zu erreichen, verlangt somit von diesem für über die Hälfte des Inhalts solide Deutschkenntnisse. Auch der Titel selbst ist eigenartig vage. Was genau sind die „Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond“? Gut, es geht um den Violinvirtuosen Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) und um Fragen der Virtuosität im 19. Jahrhundert, die häufig, aber nicht durchgängig, Ernst, seine Kompositionen, seine Violintechnik, Fragen der Philologie seiner Notentexte, Rezeption des Virtuosen im Allgemeinen und mehr behandeln – insgesamt eine weitläufige thematische Ausrichtung, deren roter Faden sich zunächst nicht leicht erschließt. Dennoch, nach rund 400 Seiten Lektüre hat man es begriffen. Dieses Buch, das die Beiträge einer Konferenz zum Thema *Der lange Schatten Paganinis. Heinrich Wilhelm Ernst und das Phänomen Virtuosität im Spannungsfeld von Produktion – Reproduktion – Rezeption* (Göttingen, November 2015) präsentiert, ist lesenswert, nicht zuletzt wegen der weitläufigen inhaltlichen und methodologischen Anlage, welche zu mehr Studien dieses faszinierenden Themas motiviert.

Das Studiengebiet „Virtuosität“ hat seit den 2000er Jahren bedeutenden Zulauf, wie Heinz von Loesch in seinem (extra ins Englische übersetzten) Einführungsbeitrag beleuchtet. Dabei stellt er fest, dass der Schwerpunkt von der werkimmanenten Be-

trachtung hin zur kontextuellen tendiert, nicht zuletzt beeinflusst von poststrukturellen Überlegungen und dem Einfluss der „Social Studies“ auf das Fach. Ausgehend von der Konzeptualisierung der Virtuosität als „transcending boundaries“ (S. 41) führt Christine Hoppe in ihrem Beitrag aus, wie Ernst seine Violine jenseits spieltechnisch etablierter Grenzen manipuliert (etwa durch die Einbeziehung komplexer Polyphonie und spezieller Techniken wie das staccato der linken Hand). „Transcending boundaries“ als Prinzip der Virtuosität lässt sich somit als Leitfaden des vorliegenden Bandes verstehen, der alle Schattierungen des Begriffs ausleuchtet.

Durchgängig wird in diesem Band deutlich, dass das Thema neue Perspektiven nicht nur von Seiten der historischen Musikwissenschaft, sondern vor allem aus dem Lager der Interpreten und der aufführungspraktischen Forschung bezieht. Hybride Methodologien, die Analyse, Quellenforschung und Fragen der Aufführungspraxis verbinden, sind hier gefragt. Modelle alternativer Ausführung von Charakterbezeichnungen wie „dolce“ (Philippe Borer), die Bedeutung des „Portamento“ in Ernsts *Elegie* (Clive Brown) sowie die Rolle der Improvisation stehen dabei im Fokus. Letztgenannten Punkt diskutiert Dana Gooley anhand von Ernsts berühmten Variationen über *Carnaval de Venise* op. 18. Nach deren Aufführung riss der Virtuose durch improvisierte Variationen als Zugabe das Publikum zu weiteren Begeisterungstürmen hin. Ihre These ist, dass diese Improvisationen in Wirklichkeit wohl kalkulierte Kompositionen waren und diese „seductive ‚improvisation illusion‘“ (S. 119) mithin ein Produkt bühlenwirksamer Effektsteigerung. Elemente die im konkreten Notentext nur bedingt dargestellt, wenn nicht verschleiert werden, verlangen nach Ansätzen, die eine Diskussion der „performance practice“ selbstverständlich mit einbeziehen. Daher stammen mehrere Aufsätze dieses Bandes von Forschern, die Musiko-

logisches und Praktisches miteinander verbinden, ein Ansatz, der im angelsächsischen Bereich stärker verankert zu sein scheint als in der akademischen deutschen Musikwissenschaft. Ein gutes Beispiel dafür ist Maiko Kawabatas Studie zum Perfektionismus im heutigen Virtuositentum. Ausgehend vom klanglichen und technischen Perfektionismus des Tonstudios und dem auf technische Brillanz ausgerichteten Wettbewerbsideal, zeigt die Autorin am Beispiel der Geigerin Patricia Kopatchinskaja Ansätze auf, wie sich individualisiertes Virtuositentum entfalten kann, ohne den Normen der „performance police“ (S. 255) zu entsprechen. Dazu zählt für sie auch die Loslösung vom Diktat des Urtexts, der vermeintliche Originalität vermittelt, ohne dem Virtuosen interpretatorische Freiheiten zu gewähren.

Zu dem Themenkomplex der Virtuosität gehören ferner visuelle und etymologische Ansätze, die in diesem Band mehrfach zur Sprache kommen. So in Guillaume Tardifs Aufsatz zu *Virtuosity and Flow*, der Ernsts Virtuosität als Produkt der Herausforderung der eigenen Fähigkeiten sowie der Konkurrenz beschreibt, wie er dies am Beispiel des Verhältnisses Ernsts zu Paganini aufzeigt. Zum Konzept des „Flow“ holt der Autor weit aus und setzt den performativen Akt in Beziehung zu Heraklits „panta rhei“ (S. 197): Die Aufführung eines Werks existierte vor dem eigentlichen Akt des Spielens (im Geist des Ausführenden und in der Partitur) und lebte danach weiter. Ebenso setzt der Autor die Fähigkeiten des Virtuosen in Beziehung zur Theorie des „flow state“ (S. 198) des Psychologen Mihaly Csikszentmihalyi, der den Moment der Aufführung jenseits der Grenzen zeitlichen und emotionalen Erlebens setzt. Markus Böggemann konzentriert sich auf die Frage der Dimension des Visuellen im Akt der virtuosen Aufführung und weist nach, dass das sichtbare Agieren des Solisten zum Eindruck der Virtuosität entscheidend beiträgt. Er zitiert Robert Schumann, der Franz Liszts pianistische Gestik als visuelle

Emphase der „Poesie“ Liszts hervorhebt (S. 132). Desgleichen zeigt der Autor, dass der Notentext virtuoser Werke selbst Elemente visueller Emphase enthält, die er in Virtuosenstücken für das Violoncello von Robert Emil Bockmühl, Carl Schubert und Adrien-François Servais nachweist.

Gegenüber dieser intrinsischen Perspektive des Raumes beziehen sich zwei Aufsätze auf den konkreten Aktionsraum und seine sozialen Strukturen. Melanie von Goldbeck untersucht den „Salon“ als Aktionsfeld des Virtuosen, der Chance wie Risiko bedeuten kann: „[Der Salon] bietet auf kleinstem Raum und in konzentrierter Form einen Querschnitt der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen mit all den Begriffen rund um das Virtuosenentum“ (S. 164), wie sie an zahlreichen historischen Quellen darlegt. Henry Vieuxtemps' Salon in der Rue Chaptal 31 in Paris kann als eine Fallstudie gewertet werden, die von Barbara Bong vorgenommen wird. Die Vielzahl der dort verkehrenden Künstler und Musiker vermittelt einen Eindruck von der Bedeutung dieses Salons für den künstlerischen Diskurs im Paris des späteren 19. Jahrhunderts.

Fünf Aufsätze beleuchten verschiedene Facetten der Rezeptionsgeschichte des Virtuosenentums: Christian Liedtkes Darstellung von Heinrich Heines Kritik am Virtuosenentum, Karl Traugott Goldbachs Aufsatz zu Louis Spohrs London-Aufenthalt 1843 gehören hier ebenso hinzu wie Annabelle Spalleks Deutung und Interpretation der „Lisztomanie“ am Beispiel der Berliner Presse von 1842.

Der Aufsatz von Volker Timmermann erweitert die Perspektive des Virtuosenentums hinsichtlich einer „weiblichen Form von Violinvirtuosität“ (so der Untertitel seines Beitrags), die er am Beispiel der Schwestern Teresa und Maria Milanollo überzeugend darstellt. Hierbei wird eine Transformation der Violinvirtuosität vom Verständnis des Maskulinen – etwa repräsentiert durch den „Teufelsgeiger“ Paganini – hin zu einer mit

pseudoreligiösen Metaphern angereicherten und durch zeitgenössische Stereotypen des Weiblichen (Klanglyrik, Emotionalität, S. 349) gekennzeichneten Virtuosität sichtbar. Ebenfalls interessant hinsichtlich der Umdeutung der Virtuosität ist Jonas Taudes' Studie zum Wunderkind im Virtuosenentum. Einen interdisziplinären Ansatz verfolgt Mark Rowe in seiner sehr informativen Diskussion literarischer Transformationen von Ernsts Virtuosität in Schriften Fjodor Dostojewskis und Théophile Gautiers.

Schließlich widmet sich eine Gruppe von Arbeiten historisch-biographischen Themen im engeren Sinne. Beatrix Borchard diskutiert das Verhältnis von Ernst zu Joseph Joachim mit nuanciertem Blick, unter anderem hinsichtlich der Polyphonie in der dritten, Joachim gewidmeten *Mehrstimmigen Studie* Ernsts. Ronald de Vets Aufsatz zur ersten Gastspielreise Ernsts in den Niederlanden ist vor allem für Ernst-Spezialisten interessant, ebenso wie Hugh Macdonalds Text zu Saint-Saëns' extrem langer Virtuosenkarriere ein sehr spezialisiertes Schlaglicht auf diese Figur wirft.

Der sorgfältig redigierte Band enthält einen kurzen Anhang mit Autorenbiographien und konzentrierten Texten zu den auf der beiliegenden CD enthaltenen Interpretationen vollständiger Werke Ernsts, die den für Virtuositätsstudien substantiellen Konnex von Musikwissenschaft und Aufführungspraxis eindringlich veranschaulichen.

(August 2020)

Frank Heidlberger

LAURA WATSON: Paul Dukas. Composer and Critic. Woodbridge: The Boydell Press 2019. XIV, 289 S., Abb., Nbsp., Tab.

Lange hat es gedauert, bis eine englischsprachige Monographie zu Paul Dukas auf den Markt gekommen ist. Das vorliegende Buch kann auf grundlegende französischsprachige Veröffentlichungen aufbauen, und Laura Watson zitiert auch gleich zu Beginn

die entsprechende Standardliteratur. Vor allem hat sie auch umfangreiche Originalquellenrecherchen angestellt. Watsons Publikation nimmt nicht den Platz einer Biographie ein, vielmehr konzentriert sich die Autorin auf verschiedene spezielle Fragestellungen.

Neben Dukas' Kompositionen sind seine musikkritischen Schriften für Watson von besonderem Interesse. Seit 1892 war Dukas als Musikschriftsteller tätig, vornehmlich für die *Revue hebdomadaire* und die *Chronique des arts et de la curiosité*. Umfassend kann sich die Autorin nicht diesem Schaffensbereich widmen, umso bedauerlicher ist es, dass sie die aktuelle deutschsprachige Forschung von Dominik Rahmer (*Die musikkritischen Schriften von Paul Dukas*, Frankfurt a. M. 2010) grundlegend ignoriert.

Dukas' kompositorisches Schaffen ist überschaubar und auf Tonträgern gut dokumentiert. Wenig verständlich ist die Tatsache, dass Watson in ihrer Werkliste (die nicht sinnig mit dem Register verschränkt ist) keinen Vollständigkeitsanspruch erhebt; diverse Kompositionen, die in der CD-Edition „Collection Prix de Rome“ vorgelegt worden sind, fehlen, obschon offensichtlich hinreichende Aufführungsmaterialien existieren. Andere Kompositionen wie etwa die Ouvertüren zu Goethes *Götz von Berlichingen* und Shakespeares *King Lear*, beides frühe Kompositionen der Jahre 1882–84, könnten aber zur interpretatorischen Auseinandersetzung reichen.

In einzelnen Kapiteln befasst sich Watson aber im Grunde nur mit vier Werken: der Sinfonie C-Dur, *L'Apprenti sorcier*, der Klaviersonate und *Ariane et Barbe-Bleue*. In all diesen Kapiteln finden sich erhellende Feststellungen wie eklatante Mängel. Die Betrachtung der Sinfonie in C von 1896 bemüht sich um Implementierung des Kontexts der französischen Sinfonik im späten 19. Jahrhundert, doch erweist sich schnell, wie oberflächlich Watsons Arbeit hier vorgeht. Fabian Kolbs große Arbeit zur französischen Sinfonik dieser Zeit („*Tradition aus-*

rière qui devient de plus en plus complexe“). *Di- versifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871–1914*, Hildesheim u. a. 2012) wurde nicht konsultiert, und so überrascht es nicht, dass Komponisten wie Tournemire, Widor, Dubois oder Witkowski in diesem Zusammenhang keine Erwähnung finden. Vielmehr generiert Watson eine ganz eigene Sicht der Musikhistorie, indem sie sich vornehmlich auf Franck, d'Indy, Chausson, Saint-Saëns und Lalo konzentriert. Selbst wenn Dukas' Schriften diese Namen aufgreifen, so ist doch die Weglassung weiterer musikhistorisch sträflich.

Während die auch heute noch beliebte Ouvertüre *Polyeucte* keine substantielle Betrachtung erfährt, ist die Popularität von *L'Apprenti sorcier* für Watson Anlass zur intensiveren Erkundung der programmusikalischen und dramatischen Implikationen dieses Werkes. Die auffallende Schwerpunktsetzung auf Dukas' Schriften lässt die Komposition hier insofern in den Hintergrund treten, als Watson vielmehr den gestischen Charakter der Musik untersuchen will. Eine vertiefende Kontextualisierung der Komposition in der Musik der Zeit (und ggf. ein Vergleich ähnlicher „gestischer Musik“) unterbleibt.

Die Klaviersonate es-Moll von 1899–1900 gilt neben dem Schaffen von Debussy, Satie und Ravel als herausragende französische Klavierkomposition der Zeit; dies mag teilweise daran liegen, dass die Musik weiterer Zeitgenossen eher der Vergessenheit anheimgefallen ist, etwa das substantielle Klavierschaffen Charles Tournemires oder auch die Klavierkompositionen von Charles Koechlin. Watsons Betrachtung beschränkt sich auf eine ausschließlich werkimmanente Werkbetrachtung, ergänzt um mit Dukas' Schriften verschränkten Ausführungen zu den kurz nach der Sonate entstandenen Rameau-Variationen und dem *Prélude élégiaque sur le nom de Haydn* von 1909.

Dass Watson auch in ihrem Kapitel zu „*Ariane et Barbe-Bleue* and Conceptualising

Opera after Wagner and Debussy“ die reiche deutschsprachige Forschung zu diesem Themenbereich gerade in jüngster Zeit (etwa Tim Steinke, *Oper nach Wagner: Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2011) ignoriert, beeinträchtigt ihre Einlassungen empfindlich und sorgt vielmehr dafür, dass bereits jetzt ihr Forschungsstand substantiell überholt ist.

Auch die Ausführungen zu den Ballets russes in Bezug auf Dukas' *La Péri* erweisen sich aufgrund eklatanter Kenntnislücken in der Forschungsliteratur (hier sei Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014 stellvertretend erwähnt) als allenthalben solide, eröffnen aber keine neuen Perspektiven.

Soweit ihre Untersuchungen gehen, ist Watsons Veröffentlichung als Standardwerk für den ausschließlich englischsprachigen Leser sicher nützlich. Wer sich aber seriös informieren möchte, kommt nicht umhin, teilweise eklatante Abstriche an Watsons Arbeit vorzunehmen und stattdessen die deutschsprachige Forschungsliteratur zur Hand zu nehmen.

(März 2020) *Jürgen Schaarwächter*

FRANCIS POULENC: Lettres inédites à Brigitte Manceaux. Hrsg. von Pierre MISCEVIC. Paris: Editions Orizons 2019. 442 S.

Als Myriam Chimènes 1994 ihre mittlerweile zum Standardwerk gewordene Poulenc-Briefausgabe vorlegte, waren ihr nicht alle Briefe zugänglich, die sich damals im Familienbesitz befanden. Dabei handelte es sich insbesondere um jene Briefe, die Poulenc in den Jahren 1941 bis 1962 an seine Nichte Brigitte Manceaux geschrieben hatte. Dass diese insgesamt 192 Briefe nun erscheinen können, ist der 2017 verstorbenen Schwester von Brigitte Manceaux, Rosine Seringe, sowie deren Enkel Benoît Seringe (seit 2003

Generalsekretär der Poulenc-Gesellschaft) zu verdanken, die dem Altphilologen und Poulenc-Spezialisten Pierre Miscevic Zugang zu diesen größtenteils bisher unveröffentlichten Briefen gewährt haben.

Sechs dieser Briefe wurden bereits in der ersten Poulenc-Briefedition von Hélène de Wendel (1967) teilpubliziert und in dieser Form auch in den späteren Ausgaben von Sidney Buckland (1991) und Myriam Chimènes (1994) übernommen. Bei Chimènes findet man zudem noch vier weitere Briefe an Brigitte Manceaux, die Rosine Seringe ihr damals zur Verfügung gestellt hatte. Alle anderen Briefe – also insgesamt 182 – der neuen Ausgabe von Pierre Miscevic sind bisher noch nicht veröffentlicht worden (abgesehen von einigen Faksimiles in den Ausstellungskatalogen von Pierre Miscevic).

Brigitte Manceaux (1914–1963) war die älteste Tochter von Poulencs Schwester Jeanne Manceaux und eine der engsten Vertrauten des Komponisten. Als Pianistin und Pädagogin hat sie sich zu Lebzeiten stets für Poulencs Œuvre eingesetzt und ihrem Onkel bis zu seinem Tod 1963 bei zahlreichen organisatorischen Aufgaben (z. B. Reiseplanung, Konzertvorbereitungen, Botendienst) assistiert. Brigitte Manceaux war für Poulenc auch eine wichtige Ratgeberin in musikalischen Fragen, zumal sie die Entstehung mehrerer Werke unmittelbar mitverfolgen konnte und z. B. bei Poulencs Einstudierung seines Klavierkonzerts (1949) das zweite Klavier spielte, während Poulenc den Solopart übernahm. Da sie zeitlebens unverheiratet blieb, konnte sie sich völlig in den Dienst ihres berühmten Onkels stellen. Dass dies allerdings auch ein Problem darstellte, zeigte sich nach dem plötzlichen Tod Poulencs, der Manceaux völlig unerwartet ihres wichtigsten Lebensinhalts beraubte. Drei Monate nach Poulencs Tod starb sie selbst im Alter von nur 49 Jahren.

Inhaltlich sind die Briefe vor allem deshalb von großem Interesse, weil sie – abgesehen von zahlreichen Informationen über

Poulencs Privatleben – einen direkten Einblick in den Kompositionsprozess einzelner Werke vermitteln und den Leser z. B. an der Entstehung der Opern *Les Dialogues des Carmélites* und *La Voix humaine*, der Klavierwerke *Thème varié*, *Improvisations* und der *Sonate pour deux pianos*, des Zyklus *La Courte Paille* sowie der Sakralwerke *Gloria* und *Les Sept répons des ténèbres* unmittelbar teilhaben lassen. Zudem berichtet Poulenc regelmäßig von den (Ur-)Aufführungen seiner Werke sowie seinen zahlreichen Auslandsreisen und Tourneen durch die USA, die er in den Jahren zwischen 1948 und 1952 mit dem Bariton Pierre Bernac sowie 1960 mit der Sopranistin Denise Duval unternommen hat und die dem jeweiligen Duo triumphale Erfolge bescherten. Dass Poulenc und Manceaux mehrere dieser Briefe systematisch durchnummeriert haben, kann als Beleg dafür gelten, dass beide schon damals an eine spätere Publikation gedacht haben mögen.

Miscevic hat sich bei seiner Ausgabe auf Poulencs Briefe beschränkt, zumal nur wenige Briefe von Brigitte Manceaux erhalten sind. Die in Manceaux' Briefen enthaltenen Informationen hat Miscevic in den Fußnotenapparat eingearbeitet. Außerdem druckt er den letzten Brief von Manceaux ab, den sie 1963 aus Mailand an ihre Mutter schrieb und in dem sie voller Nostalgie an die Uraufführung der *Dialogues des Carmélites* in Mailand sechs Jahre zuvor zurückdenkt, der sie zusammen mit Poulenc, ihren Eltern und ihrer Schwester Rosine beigewohnt hat.

Besonders aufschlussreich ist der sehr detaillierte Fußnotenapparat, mit dem Miscevic jeden Brief versehen hat. In den Fußnoten gibt er hilfreiche Informationen zu den in den Briefen erwähnten Personen, Orten, Institutionen, Festivals, Werken und Projekten, verweist auf andere Briefe, Sekundärliteratur oder Zeitungsartikel sowie auf Poulencs eigene Schallplattenaufnahmen, Radiosendungen und Fernsehauftritte. Außerdem gibt er an, ob den Briefen andere Dokumente (z. B. Ausschnitte aus der

Presse, Fotos oder Konzertankündigungen) beiliegen, ob der jeweilige Brief vollständig erhalten ist und – bei Postkarten – welche Motive man auf der Vorderseite findet. Bei den Briefen, die schon in den Editionen von Wendel, Chimènes oder Buckland abgedruckt wurden, weist er auf ausgelassene Stellen hin. So fehlen etwa im Brief vom 28. März 1956 in der Ausgabe von Wendel (und entsprechend in den späteren Ausgaben) mehrere Zeilen, in denen sich Poulenc kritisch über Jean Françaix äußert, mit dem er gerade sein *Concerto pour deux pianos* aufgeführt hat. Poulenc führt an dieser Stelle aus, Françaix mit seiner distanzierten Betrachtungsweise vieler Dinge erinnere ihn an Ravel, besitze aber leider weder dessen Genialität noch dessen musikalische Neugier. Offenbar hat Wendel diese Passage mit Rücksicht auf den damals noch lebenden Jean Françaix gestrichen; dazu besteht allerdings heute kein Anlass mehr.

Miscevic hat in seiner Briefedition vor allem Schreibfehler emendiert, aber sich sonst sehr stark am Original orientiert und auch die Interpunktion betreffende Besonderheiten stehenlassen (etwa das häufig fehlende Komma nach der Anrede). Da Poulenc ein eifriger Briefeschreiber war, hat er nicht immer auf die konsequente Markierung von Absätzen geachtet. Auch hier hat Miscevic kaum eingegriffen, sondern die Nähe zum Original bewahrt. Besonders schwierig dürfte die exakte Datierung der Briefe gewesen sein, da Poulenc seine Korrespondenz nur selten mit einem präzisen Datum versehen hat. Wenn der Briefumschlag nicht erhalten ist, auf dem man häufig zumindest das Jahr ablesen kann, mussten anhand des Inhalts (erwähnte Ereignisse, Werke, Personen etc.) Rückschlüsse auf das Datum gezogen werden. Miscevic konnte fast allen Briefen ein genaues Datum zuordnen und schlägt in den seltenen Fällen, in denen dies nicht eindeutig möglich war, aufgrund der vorhandenen Indizien eine zeitliche Einordnung vor.

Ergänzt wird die Briefausgabe durch Pou-

lencs Testament von 1954, das noch nie zuvor veröffentlicht wurde und in dem er Brigitte Manceaux über die Existenz einer Tochter aufklärt, von der sie bis zum Zeitpunkt der Testamentseröffnung nichts wusste. Außerdem enthält der Band neben einer umfangreichen Einleitung eine Chronik mit den wichtigsten Ereignissen in Poulencs Leben, ein ausführlich kommentiertes Verzeichnis der in den Briefen erwähnten Personen, eine Bibliographie, ein Personen-, Orts- und Werkregister sowie einen Abbildungsteil mit 38 Fotos, von denen einige hier zum ersten Mal publiziert werden. Zudem findet der Leser zwischen den einzelnen Briefen zahlreiche Reproduktionen von Konzertprogrammen, Zeitungsartikeln, Briefumschlägen sowie Autographen, anhand derer sich Poulencs Handschrift studieren lässt.

Dieser mehr als 400 Seiten umfassende Band ist für die Poulenc-Forschung aufgrund der zahlreichen bisher unbekanntten Briefe sowie der detaillierten, breit kontextualisierenden Anmerkungen von unschätzbarem Wert. Pierre Miscovic, der unter anderem mehrere Poulenc-Ausstellungen in Frankreich und Italien kuratiert hat, zeigt sich darin nicht nur als profunder Kenner der Materie, sondern auch als akribischer Sachwalter der ihm erstmalig zur Verfügung gestellten Dokumente. Darüber hinaus konnte er dank seiner Kontakte zu Poulencs Familie und zu Denise Duval, der er auch ein Kapitel in seinem 2006 erschienenen Buch *Divas. La force d'un destin* gewidmet hat, viele bislang offene Fragen klären und das gängige Poulenc-Bild durch unzählige neue Erkenntnisse bereichern.

(Mai 2020)

Markus Schneider

Mémoires de Charles Tournemire. Édition critique par Jean-Marc LEBLANC. Paris 2019. CXL/387 S. (L'Orgue 2018, Bd. 321–324.)

Mit der Publikation der Memoiren Charles Tournemires hat es eine besondere Bewandnis: nicht allein deshalb, weil sie erst 80 Jahre nach seinem Tod erfolgte (bei Carl Reinecke etwa war die Zeitspanne noch länger), sondern weil die in Privatbesitz befindliche Hauptquelle nur eingeschränkt zugänglich war und ist. In der Sekundärliteratur wurden wiederholt Passagen daraus zitiert, und es kursierten Gerüchte über den angeblich problematischen Inhalt des Texts. Um diese Situation zu beenden, hat Marie-Louise Jacquet-Langlais, Organistin und Witwe von Tournemires Schüler und Nachfolger an der Pariser Kirche Sainte Clotilde, Jean Langlais, 2014 eine PDF-Datei mit dem Text der Memoiren ins Internet gestellt. So groß das Verdienst dieser ungewöhnlichen Initiative war, dass der Text endlich allgemein zugänglich wurde, so problematisch war die gewählte Form, denn diese nicht wissenschaftliche, kaum kommentierte Edition der Memoiren, in denen der von seiner geringen Anerkennung zutiefst verbitterte Komponist in seinen letzten Lebensjahren negative Urteile über diverse Kollegen fällt, vermittelt ein sehr einseitiges und zum Teil schwer verständliches Bild. Umso erfreulicher ist es, dass der Musikwissenschaftler und Organist Jean-Marc Leblanc nun (im Rahmen der von der Gesellschaft *Les Amis de l'Orgue* herausgegebenen Zeitschrift *L'Orgue*) eine kritische Edition der Memoiren vorgelegt hat, die den Text umfassend kommentiert und kontextualisiert.

Charles Tournemire (1870–1939) zählt zu den profiliertesten französischen Organisten und Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, mit einem Schwerpunkt auf der Improvisation, aber auch einem umfangreichen Werkkatalog, der u. a. acht Symphonien, vier Opern und fünf Oratori-

en umfasst und erst in jüngerer Zeit über die Orgelszene hinaus verstärkt rezipiert wird. Der Schüler von César Franck und Charles-Marie Widor wurde 1898 Nachfolger des ersteren als Organist an Sainte Clotilde, bei der Neubesetzung der Orgelprofessur am Conservatoire hingegen zweimal übergegangen (1911 und 1926). Sein Mammutprojekt *L'Orgue mystique* (1927–1932) mit 255 Stücken für sämtliche Offizien des Kirchenjahrs, die auf gregorianischen Chorälen basieren, bildete wohl auch eine schöpferische Reaktion auf diese Enttäuschung. Mit diesem Zyklus sowie seinen Spätwerken, die z. T. an die Grenzen der Tonalität und der Taktrhythmik vorstoßen, gab Tournemire nicht nur seinen Schülern wie Langlais oder Maurice Duruflé, sondern auch Olivier Messiaen wesentliche Anstöße. Er selbst fühlte sich in seinen letzten Jahren jedoch völlig verkannt und schrieb seine ab 1933 entstandenen, Fragment gebliebenen Memoiren offenbar nicht zuletzt als eine Art Selbsttherapie.

Tatsächlich können Tournemires „Memoiren“ nur im weitesten Sinne als solche bezeichnet werden, denn sie enthalten nur lückenhafte Erinnerungen an seine Jugend und frühe Schaffensphase (bis 1907). Auf diesen ersten Teil folgen eine umfangreiche Liste von Lektüren des Komponisten (vor allem Schriften aus dem und über das Mittelalter sowie von Autoren des *Renouveau catholique*, mit vielen Zitaten), ein Katalog seiner eigenen Werke (mit programmatischen Kommentaren zum poetisch-religiösen Gehalt) sowie eine Liste seiner Schüler und Konzertauftritte. Den eigentlichen Hauptteil des Buchs bildet ein ab April 1933 geführtes Tagebuch, dessen Einträge allmählich sporadischer werden und für das letzte Lebensjahr 1939 nur noch zwei Seiten umfassen. Dieses Tagebuch informiert vor allem über die Kompositions- und Konzertprojekte Tournemires sowie über seine persönlichen und beruflichen Kontakte. Es enthält zum Teil ausführliche Zitate aus Briefen, die an ihn adressiert wurden, aus Pressekriti-

ken sowie aus seinen Lektüren; gelegentlich auch kurze Bemerkungen zum politischen Zeitgeschehen. Häufiger sind – fast durchweg negative – Kommentare über andere, erfolgreichere Kollegen wie Maurice Ravel, Charles-Marie Widor, Louis Vierne oder Marcel Dupré, die in der ihm eigenen sehr impulsiven Diktion die Enttäuschung Tournemires über den mangelnden Erfolg seiner eigenen Karriere und seiner Werke zum Ausdruck bringen. Auffällig ist die Entfremdung von ehemaligen Weggefährten wie Maurice Emmanuel, Joseph Bonnet oder Messiaen, von denen sich Tournemire „verraten“ fühlte. So bezeichnete er Messiaen, der ihm 1933 noch als gläubiger und begabter „Zukunftsmusiker“ gegolten hatte, vier Jahre später als Wichtigtuer, der schamlos die heiligsten Ideen ausbeute, und als Antimusiker, der sich in ausgeprägter Hässlichkeit gefalle (S. 113 und 203). Ist die Lektüre der Memoiren in dieser Hinsicht wenig erfreulich, so enthalten sie doch eine Vielzahl wichtiger biographischer, werkbezogener und ideologischer Details zu Tournemire und allgemein zur französischen Musik der 1930er Jahre (auch zu Spannungen mit Gemeinde und Klerus an Tournemires eigener Kirche, wo der Stil des über Sechzigjährigen z. T. als zu modern angesehen wurde).

Jean-Marc Leblancs Edition liefert ein Vorbild für den Umgang mit einer derart problematischen Quelle. Sie enthält nicht nur eine Vielzahl von Fußnoten, die einzelne Details des anspielungsreichen, sprunghaften und oft kryptischen Texts kommentieren, sowie diverse Anhänge mit Listen der Werke und der Orgelkonzerte Tournemires, eine umfangreiche Bibliographie sowie Personen- und Werkregister, sondern auch eine umfassende 140-seitige Einführung. Diese bietet zum einen eine genaue Darlegung der Quellsituation (Hauptquelle ist eine im Auftrag der Witwe des Komponisten angefertigte typographische Abschrift des Originalmanuskripts, deren Zuverlässigkeit durch zahlreiche weitere Quellen überprüft

wurde). Zum anderen umfasst die Einführung die bislang detaillierteste und tiefgründigste Studie zum geistigen und personellen Kontext Tournemires. So hat der Herausgeber im Archiv der Société Baudelaire, in der Tournemire aktiv war, ein Skizzenheft von 1909–1911 entdeckt, das eine ähnliche Literaturliste wie die in den Memoiren enthält: einen Plan für ein (nie ausgeführtes) literarisches „grand projet“ des Komponisten, bei dem es sich um nichts weniger als eine Religions- und Kunstgeschichte der Menschheit handeln sollte. Dieser Befund bestätigt die Relevanz der in den Memoiren hervorgehobenen geistigen (Re-) Konversion und Bildungslektüre, der sich Tournemire unter dem Einfluss seiner ersten Frau Alice Taylor ab etwa 1903 unterzog, ebenso wie seine literarischen Ambitionen und die Kontinuität seiner religiös geprägten Kunst- und Weltanschauung ab diesem Zeitpunkt. Ebenso wertvoll sind Leblancs Ausführungen zu Tournemires Beziehungen zu diversen Persönlichkeiten, von denen einige in den Memoiren weitgehend oder völlig verschwiegen werden: der Philosoph Pierre Garanger, der ihn auf die Musik Gustav Mahlers und Ferruccio Busonis aufmerksam machte, der Librettist Eugène Berteaux, Tournemires Schüler Alice und Daniel Lesur (Mutter und Sohn) sowie sein Schwager, der Dichter Joséphin „Sâr“ Péladan. Gleiches gilt für die Liste der getilgten Widmungen von Werken Tournemires (u. a. des letzten Offiziums von *L'Orgue mystique*, das zunächst „seinem Freund Olivier Messiaen“ bestimmt war, dann jedoch dem Musikforscher Norbert Dufourcq zugeeignet wurde), für die Recherchen zu seiner in den 1930er Jahren immer prekärer werdenden finanziellen Situation (die zu seinen Depressionen beitrug) und schließlich für Details zur Entstehung seines letzten großen Werks, der Franziskus-Oper *Il Poverello di Assisi* (1937–39).

Diese vielfältigen Informationen erschließen einen breiten Kontext und ermöglichen so ein deutlich besseres Verständnis des

Haupttextes. Dabei erliegt der Herausgeber zu keiner Zeit der Versuchung, die problematischen Züge Tournemires und seiner Memoiren zu relativieren, sondern arbeitet vielmehr Ursachen und Mechanismen der neurotischen Züge des Komponisten heraus. Die Publikation bildet daher einen Meilenstein in der Tournemire-Forschung und ein unverzichtbares Dokument bei der Beschäftigung mit diesem ungewöhnlichen Künstler.

(März 2020)

Stefan Keym

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

Das Interesse an Wilhelm Furtwängler als kontroverser Figur im Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint im Hinblick auf das internationale Interesse an seiner Biographie auch im 21. Jahrhundert unerschöpflich zu sein. Insbesondere seine Einbettung in die politischen Rahmenbedingungen der NS-Diktatur und die versuchte, häufig weniger geglückte Aufdeckung der Fallhöhe seiner Verstrickung darin lassen den Dirigenten weiterhin als ein Mysterium zwischen der Fortführung eigener künstlerischer Überzeugungen und der Anpassung an staatliche Systeme bzw. sogar deren Tolerierung erscheinen.

Roger Allen, Emeritus Fellow in Music am St. Peter's College Oxford, legt nun eine weitere Biographie vor, die sich insbesondere an die englischsprachige Leserschaft richtet. Dies geschieht in erster Linie durch die entweder erstmalige oder überarbeitete Übersetzung der Schriften Furtwänglers über Musik, die bislang durch auftretende Sprachbarrieren aufgrund des komplexen Sprachstils Furtwänglers weniger außerhalb des deutschen Sprachraums rezipiert werden konnten. Allens Ansatz richtet sich auf eine geistesgeschichtlich fundierte Biographie

Furtwänglers, d. h., der schillernden Figur will er anhand seiner bislang weniger beachteten, teilweise nie zur Veröffentlichung bestimmten Schriften über Musik, seiner Aphorismen, Notizen und Briefe auf die Spur kommen und sie erstmals durch Übersetzungen auch dem nicht-deutschsprachigen Publikum zuführen.

Dazu bezieht der Autor ergänzend die Betrachtung des Komponisten Furtwängler und seiner drei späten Sinfonien als durchaus beachtenswerten Part seiner Biographik mit ein. Allen fragt danach, inwiefern die zweite und dritte Sinfonie Ausdruck ihrer Zeit sind oder gar als kulturelle Erinnerungswerke verstanden werden können, sowohl in der Auseinandersetzung mit der sinfonischen Tradition im deutschsprachigen Raum als auch im Kontext Europas nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese Kompositionen als Spiegel des Inneren Furtwänglers wie des Äußeren seiner Zeit (die Sinfonie Nr. 2 entstand im Krieg und wurde im Schweizer Exil 1944 bis 1945 vollendet) zu betrachten, bietet in jedem Fall einen vielversprechenden, bislang wenig beachteten Ansatz, um tiefer in Furtwänglers Gedankenwelt eintauchen zu können.

Prinzipiell legt Allen dafür den Begriff der „Bildung“ zugrunde, den er originalsprachlich benutzt und entsprechend kulturell geprägt versteht. Im Bildungsideal und seiner Tradition im 19. Jahrhundert erkennt er die wesentlichen Wurzeln für Furtwänglers Erziehung und Sozialisierung, die sich in der Aura von Konservatismus und Nationalismus entfaltet. So bedeutete das Nachzeichnen des Lebenswegs Furtwänglers von 1886 bis zu seinem Tod 1954 auch die Beleuchtung der jeweiligen historischen, kulturellen und intellektuellen Gemengelage, die sich im Zuge der mehrfachen politischen Umbrüche stets neu auf die Akteurinnen und Akteure auswirkte. Dieses Konzept ist zwar sinnvoll, aber nicht gerade neu, wenn man über die Sprachgrenzen hinweg und auf Eberhard Straubs *Die Furtwänglers*,

Geschichte einer deutschen Familie (2007) schaut, der ebenfalls vom Umfeld des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert ausgeht. Allen hebt besonders die Lebenszeit Furtwänglers hervor, innerhalb derer sich drei neue deutsche Staaten konsolidierten und Furtwängler mit der Geburt im Kaiserreich drei verschiedene Regierungsformen, d. h. eine Monarchie, zwei Demokratien und eine Diktatur „verkräften“ musste. Hier ordnet Allen einige Positionen Furtwänglers aus ihrer Entwicklung im Kaiserreich und in der Weimarer Republik heraus ein, die ihren (End-) Punkt in den kulturellen, künstlerischen und moralischen Dilemmata im Nationalsozialismus fanden und mit Untergang der Diktatur von einem persönlichen wie beruflichen Bruch begleitet wurden.

Der inhaltliche Aufbau orientiert sich an den entsprechenden Lebensstationen, beginnend mit dem historisch-kulturellen Hintergrund als Basis einer Bildungsschicht, in der Furtwängler privilegiert aufwuchs. Nachfolgend wird seine Beethoven-Rezeption im Zusammenspiel mit seiner Auseinandersetzung mit Heinrich Schenker untersucht, die für die Entwicklung des Performanzgedankens in Furtwänglers Verständnis katalytisch wirkte. Auch geht Allen in diesem Kontext dem ideologischen Subtext der zeitgenössischen theoretischen Schriften nach, woraus sich zunehmend nationalistisch basierte Weltbilder entwickelten. Besonders beachtlich sind zwei Kapitel zu Furtwänglers Interpretationsverständnis und Aufführungsästhetik. Nach Allens Einschätzung antizipiert Furtwänglers obsessive Beschäftigung mit und Suche nach dem organischen Zusammenhang zwischen Musik und der künstlerischen Erfahrung für Musizierende wie Rezipierende die kunstpolitische, dem Großen nachhängende Ideologie des Nationalsozialismus. Nach dem Zusammenbruch der NS-Diktatur findet man Furtwängler in einer reaktionären Situation vor, in der er in seinen Schriften eine Rückkehr zu den geistigen Grundlagen des Kaiserreichs als einzi-

gen Weg zur Restaurierung kultureller Werte forderte. Um das kompositorische Schaffen final einzuordnen, ist das letzte Kapitel den beiden letzten, wichtigsten Essays gewidmet, die die Weltsicht Furtwänglers letztlich als unverändert ausweisen. Zum Verständnis dieser vielschichtigen Entwicklungen ist eine synoptische Zeittafel aus persönlichen wie wesentlichen historischen, kulturellen und literarischen Ereignissen beigegeben, die von der Geburt des Vaters Adolf Furtwängler 1853 über den Tod des Sohnes hinausreicht und mit der Uraufführung der drei Sätze aus seiner Sinfonie Nr. 3 im Januar 1956 endet.

Neben den biographischen Inhalten liefert Allen mit seinen Erst- und Neuübersetzungen ins Englische dem nicht-deutschsprachigen Publikum Zugänge zu einer durch ihre Ambiguität „nebulösen Prosaik“ Furtwänglers („foggy prose“) (S. XXI). Das zieht auch eine Überarbeitung der Übersetzungen durch Roger Allen und Brian Hitch von Essays aus Furtwänglers *Ton und Wort* sowie *Vermächtnis* des Germanisten Ronald Taylor aus den frühen 1990er Jahren sowie der *Aufzeichnungen* durch Shaun Whiteside (1989) nach sich. Als Anhang beigegeben sind die Übersetzungen der beiden Furtwängler-Essays zu Heinrich Schenker von 1947 (in Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954*, Wiesbaden 1955) sowie zu Hans Pfitzner von 1948 (in: Wilhelm Furtwängler, *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*, Wiesbaden 1956). Ebenso findet sich eine neue Übersetzung des Ende Mai 1945 in Washington gehaltenen Vortrags von Thomas Manns *Deutschland und die Deutschen* (obwohl der Text bereits 1945 auch in englischer Fassung als *Germany and the Germans* mehrfach erschien ist). Der Grund für die Aufnahme in den Band ist vermutlich die Kontroverse zwischen Furtwängler und Mann zur deutschen Frage nach 1945 sowie die Frage nach dem Umgang mit dem NS-Regime und seinen Konsequenzen, d. h. entweder wie Furtwängler im Land zu bleiben und das System zu unterstützen oder

wie Mann zu emigrieren, da die Restriktionen und Eingriffe der Nationalsozialisten in Kunst, Kultur und Leben unerträglich geworden waren. Darüber hinaus ist eine Liste mit nützlichen weiterführenden, teilweise historischen Audio- und Videoquellen zu Einspielungen und Filmdokumentationen mit und zu Furtwängler angefügt.

Bereits der Themeneinstieg zeigt die Spannung zwischen Kunst, Politik und deren Transzendierung in der Performanzsituation auf. Allen lässt seine Biographie zu einem späten Zeitpunkt in Furtwänglers Leben einsetzen, mit jenem Konzert in London im November 1948, in dem er die Berliner Philharmoniker, ehemals das vorderste „Reichsorchester“, dirigierte und Myra Hess, die sich im Krieg durch musikalischen Widerstand ausgezeichnet hatte, als Solistin in Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 op. 68 auftrat. Die besondere symbolische Komponente war dem Konzert mit dem Willen zur „Versöhnung“ beigegeben, nicht zuletzt durch den Initiator, den britischen Premierminister Clement Attlee. Allen knüpft den Faden der symbolischen Konzertpolitik weiter an Furtwänglers kleine Tournee durch England (NB mit Bach, Beethoven, Schubert, Brahms und Strauss einem komplett deutsch-österreichischen Repertoire u. a. mit nicht ganz wertfreien Komponisten, was aber nicht weiter von Allen kommentiert wird). Durch die wohlwollende Aufnahme beim Publikum und der Presse bedeutete sie nicht nur für den „politisch kompromittierten“ („politically compromised“, S. XI) Dirigenten Rehabilitierung, sondern wirkte sich auch positiv auf die Beziehungen zwischen Deutschland und Großbritannien aus.

Mit diesem Ausgangsszenario sind die Weichen für Allens Einordnungsperspektiven gestellt, d. h. einem Ausloten des schmalen Grats zwischen künstlerischer Freiheit und politischer Vereinnahmung bzw. Kooperation. Der Autor möchte dem Phänomen und der Aura des „großen Mannes“ („Great Man“) (S. XV) beikommen, als der

er laut Allen ins kollektive Gedächtnis eingegangen ist. Darauf aufbauend, argumentiert Allen, dass Furtwängler jenen Künstlertypus repräsentierte, der getrieben war von einer ideologischen Weltsicht, die – so Allens Auffassung – sämtliche seiner Entscheidungen und Handlungen bestimmte und ihn zu beiden Extremen drängte, d. h. ein Pendeln zwischen Perversität und Größe („perversity and greatness“) (S. XV).

Anhand seiner Quellenarbeit kommt Allen zu dem Schluss, Furtwängler sei bereits zu Lebzeiten eine historische Figur gewesen. Einerseits aufgrund seiner Präsenz und seines Einflusses auf das kulturelle Leben, andererseits durch sein geistiges Verharren in der konservativ-nationalen Weltsicht eines Bürgertums des 19. Jahrhunderts. Diese Historisierung betrieb er selbst durch seine Schriften, romantisch idealisierten Kompositionen und Konzertaktivitäten an seinem Lebensabend. Von großer Kontinuität und dauerhaftem Bestand aber war ein Motiv in Furtwänglers Gedankengängen: die Übertragung der Vorstellung des biologisch begründeten Organischen auf das Kunstwerk durch die Erschaffung eines weltumspannenden Großen und Ganzen. Insbesondere in diesem Denkmuster sieht Allen die Erklärung dafür, dass ein nicht-politischer Idealismus für die Künste so unbemerkt in eine politisch intendierte Kunstideologie abgeleiten konnte. Der „große Dirigent“ Furtwängler als Interpret und Übersetzer des Genies, d. h. der Komponisten deutscher oder österreichischer Herkunft, der singuläre Titan als „Herrscher“ über die Masse des Orchesters bot den Nationalsozialisten allzu offensichtlich das symbolische Bild des „Führerprinzips“. Aus dem verhängnisvollen Konnex zwischen dem Verbleib in Deutschland und dem Einsatz für die deutsche Kultur, die er als Person des öffentlichen Lebens vertrat, erwuchs seine Einverleibung in die kulturelle Totalität des Nationalsozialismus.

Darin verschmilzt das Bild des Dirigenten mit dem eines ungewollt politischen

Akteurs. Beide voneinander zu trennen, ist kaum mehr möglich, bzw. wird dieses Narrativ durch Biographien wie die Allens fortgeschrieben, in denen Wilhelm Furtwängler weiterhin als diffuse, Verwirrung stiftende Persönlichkeit ihrer Zeit überdauert. Das Kontroverse, Brüchige im Bild aber konkret zu hinterfragen und somit zu anderen Schlüssen als zum längst verstetigten Befund der politischen Funktionalisierung eines Künstlers zu kommen, hätte Allens Annäherung an Furtwängler eine wohltuende Richtung gegeben.

(August 2020)

Yvonne Wasserloos

Auf der Suche nach dem Ungehörten. Improvisation und Interpretation in der musikalischen Praxis der Gegenwart. Hrsg. von Anke STEINBECK. Köln: Verlag Dohr 2019. 216 S., Abb., Nbsp. (Improvisation im heutigen Musikbetrieb. Band 2.)

Anke Steinbeck ist Musikwissenschaftlerin, Projektleiterin beim Jazzfest Bonn, Autorin der Monographie *Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen im 21. Jahrhundert* (2010, zugleich ihre Dissertation) und Herausgeberin von zwei Publikationen: *Fantasieren nach Beethoven. Praxis und Geschichte kreativer Musik* (Improvisation im heutigen Musikbetrieb. Band 1, 2017) sowie des hier besprochenen Bandes. Bereits im *Fantasieren nach Beethoven* wird u. a. anhand von acht Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern wie Julia Hülsmann, Marius Neset, Thomas Quasthoff, mit dem Neurowissenschaftler Stefan Koelsch und dem Komponisten Enjott Schneider über Improvisation und ihre Rolle in der Geschichte und im 21. Jahrhundert reflektiert. Dieser Ansatz findet in der zweiten Monographie aus derselben Reihe seine logische Fortsetzung. Sie ist ca. 70 Seiten umfangreicher und in vier Kapitel, ein von Rudolf Buchbinder verfasstes Vorwort, die Einleitung der Herausgeberin, die ebenfalls ihrer Feder entstammenden Schlussbe-

trachtungen und einen „Epilog“ (Interviews mit der Neuropsychologin Daniela Sammler und mit dem Politiker Norbert Lammert) gegliedert.

Jedes Kapitel beginnt mit einem einleitenden Beitrag; verfasst jeweils von der Herausgeberin, dem Pianisten und Komponisten Sebastian Sternal, dem Musikwissenschaftler Julian Caskel und dem Philosophen und Jazz-Musiker Daniel Martin Feige. Den wissenschaftlichen Texten folgen in den Jahren 2017 und 2018 durchgeführte Interviews mit dreizehn Akteurinnen und Akteuren der deutschen und internationalen Musikszenen, u. a. mit der Geigerin Anne-Sophie Mutter, dem Gesangskünstler, Komponisten und Improvisator Andreas Schaerer, dem Jazz-Pianisten Michael Wollny, der Organistin Iveta Apkalna, dem Jazzmusiker und Industriellen Franco Ambrosetti, dem Kulturunternehmer und Cellisten Steven Walter und dem Intendanten der Kölner Philharmonie Louwrens Langevoort.

Die Hauptthese des Buches formuliert die Herausgeberin in der Einleitung: „Vielmehr wird davon ausgegangen, dass Bezeichnungen wie ‚Klassik‘ und ‚Jazz‘ immer mehr zu vagen Worthülsen verkommen, die [...] dem Wesen sowie den Möglichkeiten der Musik und dem Selbstverständnis der Künstler/innen [...] nicht gerecht werden“ (S. 15), die Schlussfolgerung – nach dem Epilog: „Heraus aus dem Elfenbeinturm, hinein in die crossmediale Sichtbarkeit“ (S. 212).

In den Interviews werden einerseits – wie im Titel hervorgehoben – verschiedene musikpraktische Aspekte thematisiert, etwa Besonderheiten des Konzertbetriebs und der Musikausbildung im heutigen Deutschland, die wachsende Rolle des Digitalen oder Herausforderungen von Karrieren in einem „rein kommerziell orientierten [Musik]Umfeld“ (Mutter, S. 55). Den positiven Eigenschaften der Publikation soll aber auch zugerechnet werden, dass musikphilosophische, -ästhetische, -soziologische und -psychologische Fragen eine nicht weniger

sichtbare Rolle spielen. Zu ihnen gehören solche nach dem Wesen der Idee der Musik, nach dem musikalischen Sinn, nach künstlerischer Freiheit, nach Funktionen der Kunst, nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen verschiedenen kulturellen Praktiken, nach dem Verhältnis zwischen dem Emotionalen und dem Intellektuellen sowie der Tradition und Innovation in der Musik, nach Identitäten der Kunstschaffenden und ihrer sozialen Bedeutung oder nach Beziehungen zwischen Künstlerinnen, Künstlern und dem Publikum.

Wissenschaftliche Beiträge des Bandes zeichnen sich ebenfalls durch eine Vielfalt der Sichtweisen und Ansätze aus. Sebastian Sternal plädiert für eine stärkere Berücksichtigung der Improvisation als „direkteste[r] Form des musikalischen Ausdrucks“ (S. 67) seitens der komponierenden und interpretierenden Musikerinnen und Musiker. Julian Caskel reflektiert Begriffe der Interpretation und Improvisation und zeigt Perspektiven von methodischem Vorgehen der „hermeneutischen“ und der „empirischen“ Interpretationsforschung. Als Musikbeispiele wählt er zum einen die Aufnahmen des ersten Motivs aus der Fünften Sinfonie Ludwig van Beethovens von Arthur Nikisch mit den Berliner Philharmonikern (1913) und Mirga Gražinytė-Tyla mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra (2017) und zum anderen ca. dreißig Interpretationen des Beginns des Violinkonzerts Petr Čajkovskijs aus den letzten ca. dreißig Jahren. Am Schluss lenkt Caskel die Aufmerksamkeit auf die Untrennbarkeit des Rationalen einerseits und des Emotionalen, Körperlichen und Performativen andererseits bei einer Interpretation. Daniel Martin Feige hebt im ersten Abschnitt seines Textes das Dialogische des Jazz und im zweiten die Bedeutung personaler Stile der Interpretinnen und Interpreten bei der rhythmischen Gestaltung in dieser kulturellen Praxis hervor.

Würde man nach einer Metapher aus dem Bereich der musikalischen Praxis für

die Definition des Buches suchen, könnte sie mit einer „Crossover“-Session verglichen werden, bei der durch eine gemeinsame Idee inspirierte Kunstschaffende (für manche Rezipientinnen und Rezipienten absolut unerwartet) zusammenkommen und die zu einem produktiven Ergebnis führt. Dieses große Spektrum an vorgestellten Positionen bezüglich der Interpretation und Improvisation ist aus der Sicht der Rezensentin eine Stärke der Veröffentlichung. Ebenfalls ist eine Möglichkeit, sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Konzepte innerhalb einer Publikation kennenzulernen, als positiv einzuschätzen. *Auf der Suche nach dem Ungehörten* lässt sich mit großem Interesse lesen und auf weitere Bände der Reihe *Improvisation im heutigen Musikbetrieb* gespannt warten.

(August 2020)

Anna Fortunova

MAKIS SOLOMOS: From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music. Aus dem Französischen übersetzt von John Tyler Tuttle. London: Routledge 2020. 282 S., Abb., Nbsp., Tab.

Makis Solomos unternimmt eine große Analyse der neuen Musik unter dem Gesichtspunkt der Klangfarbe und der Klangzentrierung. Die Arbeit ist zunächst in französischer Sprache erschienen (*De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe – XXIe siècles*, 2013) und 2020 in einer überarbeiteten, englischen Übersetzung. Solomos ist Professor für Musikwissenschaft an der Université Paris 8, was man dem Vorhaben anmerkt: Französische Arbeiten behalten immer die großen Zusammenhänge im Blick. Während deutsche Forschende wegen vermeintlich fehlender Expertise oft vor großen historischen Epochenüberblicken oder Einordnungen in große Zusammenhänge zurückschrecken, ist in der französischen Geisteswissenschaft solch eine Kontextuali-

sierung notwendig. Außerdem schlägt er eine Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts vor, wie sie sicherlich seine eigenen Studierenden hören durften und deshalb auch für Englisch lesende Studierende empfehlenswert ist. Den Vollständigkeitsanspruch einer Musikgeschichtsschreibung findet man bei Solomos keinesfalls, das macht er schon im Titel deutlich, der stattdessen einen Paradigmenwechsel von Musik zu Sound postuliert.

Im ersten Kapitel gibt er einen musikhistorischen Überblick über die Ausdifferenzierung der Klangfarbe als kompositorischem Parameter von der Instrumentierung bis zum Einbezug von außermusikalischen Geräuschen in Orchesterkompositionen – ohne freilich „Parameter“ als Wort zu verwenden. *Timbre emancipiere sich* (S. 30ff.), ohne jemals die Sprachmöglichkeiten des Parameters Tonhöhe in der tonalen Musik zu erreichen. Der Anschluss eines Kapitels zum Geräusch ist unmittelbar einleuchtend. Mit einem Kapitel zur Konzentration auf das Hören, also einem weiteren Paradigmenwechsel, geht Solomos nach John Cage auf Pierre Schaeffers Tonbandmusik und Theorie sowie Psychoakustik in Computermusik ein. Eine zentrale Aussage ist hier, „in recording, sound becomes the central category“ (S. 111), was man mit Solomos' Beispielen aus elektroakustischer Musik, Rockmusik-Aufnahmen und von akustischen Computeranalysen informierter Musik wie dem sogenannten Spektralismus zusammenbringen muss: Der Paradigmenwechsel vom Primat der Tonhöhe zur Klangfarbe geht vor allem mit der Tonaufnahme und -reproduktion einher. Ein zentrales Thema ist hier der Abschnitt „From rock to disco: the studio as site for the composition of sound“ (S. 156–160), in dem Solomos kurz auf die Meilensteine des Studio-Arrangements mit seinem „kumulativen Prozess“ (S. 160) der Mehrspurtonbandproduktion in der Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre eingeht, in dem der jeweilige ‚Sound‘ sowohl einzelne Musizierende und Produzenten auszeichnet

als auch genreprägend wurde. Anschließend an das „Listening“-Kapitel, wechselt er mit „4. Immersion in sound“ und „5. Composing sound“ zu einer rezeptionsästhetischen Sicht – überraschenderweise auch für die Dodekaphonie (ausführliche Anton Webern-Analyse) und den Serialismus (Pierre Boulez). Darin verbindet er die Aussagen mit detailreichen Analysen am Notentext und graphischen Darstellungen, die zu neuen Erkenntnissen führen, beispielsweise zeigt er die Großform eines Abschnitts von Iannis Xenakis' *Pithoprakta*, aus der sich eine kleine Abweichung, ein (Noten-) Punkt außerhalb der dreieckigen Verengung, also ein Fehler ergibt (Beispiel 5.30 online und Endnote 12, S. 199f.). In „Sound-space“ geht es um verräumlichten Klang, Klangkunst und Live-Elektronik, und das abschließende Kapitel stellt sich der zusammenfassenden These eines Paradigmenwechsels und dessen Implikationen ausführlich.

Die zahlreichen Notenbeispiele sind nur teilweise im Buch abgedruckt, wodurch u. a. die 545 Seiten des französischen Originals auf 282 im englischen Kleindruck reduziert wurden. Der größere Teil der Notenbeispiele ist per Passwort aus einem Online-Repository des Verlags herunterzuladen. Am Ende einer umständlichen, namentlichen Anmeldung erhält man Notenbeispiele, Skizzen, Analysetabellen und Fotos in PDF-, JPG- und sogar DOCX-Formaten, wie sie der Autor vermutlich zur Verfügung gestellt hat. Trotz der üblichen Probleme des Copyrights auf Notentexte sehe ich hier noch keine zufriedenstellende Erweiterung des analytischen Musiktextes ins Digitale: Ein Verlagsriese hätte sicher andere Möglichkeiten. Aber Solomos weiß mit dem Medium Buch und seinen Abbildungsmöglichkeiten umzugehen.

Herausragend sind die Analysen des Autors in Form von graphischen Darstellungen ausgewählter Parameter, wie der räumlichen Bewegung des Klangs in einem Abschnitt von Xenakis' *Persephassa* (S. 208, Abb. 6.5). Sie regen unbedingt zur Nachahmung an!

Und sie fordern zum Umdenken auf: Überraschend im Kontext von Klangfarbenanalyse war für mich zunächst, dass Solomos in einer dieser analytischen Transkriptionen, hier einiger Takte von Boulez' *Le Marteau sans maître* (S. 153, Abb. 5.5), auf die Analyse der Instrumentalfarben verzichtet. Stattdessen zeigt er, welche Tonhöhen fortgesetzt werden und dass der gesamte Ambitus erklingt. Sein Ziel ist, einerseits den Klangeindruck des Stücks jenseits seiner seriellen Kompositionslogik zu zeigen, was für mein Hören leider nicht erfolgreich ist, und andererseits eine Weiterentwicklung der Schönberg'schen „Klangfarbenmelodie“, die als „Resonanz“ von Boulez komponiert wird. In seiner graphischen Analyse zeigt Solomos also die Fortführung derselben Tonhöhe durch andere Instrumente als „Resonanz“ und somit als Klangphänomen. In den 1980er bis 2000er Jahren kulminierte diese „komponierte Resonanz“ besonders in Werken mit Instrumenten und Live-Elektronik aus dem IRCAM-Umfeld (S. 160ff.). Hierfür und für die generelle Tendenz, das Material zu komponieren, führt er den Begriff „Sonority“ ein: „This notion designates an overall entity, fully constructed and composed from the inside“ (S. 163). Form und Material verschmelzen und *Sonority* emergiere, weder „sound“ noch „timbre“, sondern „composed sound, articulated, built“ (ebd.). Als Beispiele für diesen komponierten Klang (*sonority*), auch Textur, der mit einem neuen Hören einhergehe – nicht formbestätigend, sondern klangzentriert (S. 164) –, analysiert Solomos Edgar Varèses *Ionisation*, von Glissandi oder Mikrotönen geprägte Musik wie Chiyoko Szlavnic's Streichquartett *Gradients of Detail* (2006) sowie die Klangmassen, Texturen und Flächen von Xenakis, für dessen Musik Solomos einer der führenden Experten ist.

Ohne mit allem übereinzustimmen – m. E. ist beispielsweise Alvin Luciers *I am sitting in a room* keine Klanginstallation (S. 225), sondern eine Komposition für

Tonband, und die im Titel inkludierte Musik des 21. Jahrhunderts ist noch weitgehend unkomponiert –, schätze ich Makis Solomos' thesenbasierte Musikgeschichte des langen 20. Jahrhunderts sehr, denn sie liefert sowohl einen Überblick über Kompositionsrichtungen als auch Detailanalysen; Einordnung von theoretischen und ästhetischen Debatten sowie Medienentwicklung im Kontext; Entwicklung einer These und deren Implikationen.

(August 2020)

Julia H. Schröder

Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Reinmar EMANS. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 325 S., Abb., Nbsp. (Kompendien Musik. Band 3.)

Ein Bekenntnis gleich zu Beginn: Musikphilologie war bisher kein Arbeitsgebiet gewesen, in dem sich der Rezensent sonderlich wohl gefühlt hat bzw. eines, in dem es ihn gereizt hätte, heimisch zu werden! Mit Bedacht sind hier die Worte „war“ und „bisher“ gewählt. Denn der Sammelband schafft es in bemerkenswert detailreicher und dennoch konzis komprimierter Form – und ja: Diese Tautologie ist gleichfalls mit Bedacht gewählt! Denn dieser Einführungsband bringt es (Inhalts- und Literaturverzeichnisse, Personen- und Autor*innenregister nicht mitgezählt) gerade mal auf ca. 280 Seiten – zu begeistern, zu interessieren und zu informieren. Auch das acht übersichtliche Seiten kurze, aber doch informative und hilfreiche Glossar bestätigt im ersten Über- wie auch dem zweiten, genaueren Durchblick dieser Publikation: Hier ist den Herausgebern ein Kompendium gelungen, das sich für das praktische musikphilologische Studium und seine weiterführende Arbeit lohnt.

Von hinten nach vorn:

Das Glossar fasst mit seinen 62 Begriffserklärungen von „Analytischer Druckforschung“ und „Apparat“ über „Diplomati-

sche Transkription“ und „Erstausgabe“ bis zu „Quellenedition“ und „Variante“ zentrale Gegenstände des musikphilologischen Handwerks in knappen Worten zusammen und liefert so v. a. Neulingen der Disziplin neben einem guten Einblick auch eine stete Hilfestellung für die praktische Editionsarbeit über das wissenschaftliche Studium hinaus.

Der üblichen Praxis, das Glossar ans Buchende zu setzen, mag man widersprechen. Besonders dann, wenn das Wörterverzeichnis eines solchen Einführungs- und Überblicksbandes – wie es das erklärte Ziel der *Kompendien*-Reihe des Laaber-Verlags ist – zum Grundlagenaufbau dienen soll. Insofern bleibt zu überlegen, ob ein den Aufsätzen vorangestelltes Glossar nicht sinnvoller wäre, da es den Studienanfänger*innen und interessierten Laien der Musikphilologie möglicherweise den (Wieder-) Einstieg erleichterte.

Dieser herausgeberischen Geschmacksfrage voran stellt sich das mit knapp hundert Seiten umfangreichste der sechs Kapitel des Bandes, welches sich mit der Editionspraxis auseinandersetzt: Es nimmt Arbeitsprozesse der „Editorischen Grundlagenarbeit“ (Ulrich Scheideler, S. 177–196) und editorischen Maßnahme der „Textkonstitution“ (Ulrich Leisinger, S. 197–217) in Augenschein, geht Fragen zur „Partituranordnung“ (Egon Voss, S. 218–227) und „Edition von Vokalmusik“ (Petra Weber, S. 228–236) auf den Grund und klärt über den „Kritischen Apparat“ (Daniela Philippi, S. 237–246) und „Editorische Einzelfragen“ (Sonja Tröster, Ute Poetzsch, Christoph Flamm, S. 247–280) auf.

Auch wenn die Autor*innen dieses Kapitels sichtlich versuchen, alle Grundlagen und Methoden der Editionspraxis (be-) greifbar darzustellen, entbehrt dieser Buchabschnitt der Begeisterungsfähigkeit und Sogkraft, die vorhergehende Kapitel zu erzeugen in der Lage sind. Das „gleichsam kriminalistische Vokabular“ (S. 177), von dem Scheideler

spricht, verblasst jedoch gegenüber der trockenen Materie eben jener Grundlagenarbeit, der Quellenermittlung, -beschreibung, -bewertung etc. Auch die Kolleg*innen Leisinger, Voss, Weber et al. vermögen hier nicht, die Musikphilologie ihres verstaubten Images zu befreien, das ihr seit je anhängt.

Was den beiden Autoren des fünften Kapitels zu Grundfragen der musikalischen Textkritik eindeutig besser gelingt: Besonders Walter Dürr schafft in seinem Aufsatz zu „Autorisation – Authentizität – Echtheitskritik“ (S. 145–161) einen spannenden musiko-kriminologischen Exkurs und zeigt auf, wie interessant musikphilologisches Profiling einer Werkrekonstruktion und seiner operativen Analyse sein kann. An kurzen Beispielen der Editions-geschichte von Schuberts *Winterreise* macht Dürr die häufig komplizierte Sachlage zwischen Authentizität und Autorisation deutlich: „Die Frage nach der Authentizität ist eine Frage des Editors an die Quelle(n), die nach der Autorisation wendet sich an den Verfasser und seiner Einschätzung und Bestimmung – nicht einer Quelle, sondern eines Werkes. Beide Fragen muss der Editor stellen, die Antworten aber auseinanderhalten: Sie haben unterschiedliche Konsequenzen für den Charakter einer Edition“ (S. 155).

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels gibt Bernhard R. Appel mit seinem Aufsatz zu „Textdifferenzen“ (S. 162–175) Einblick in die graue Theorie der Textexegese: „Komponisten hinterlassen keine Musik, sondern Notentexte. Aus der Textlichkeit von Musik und geleitet vom Grundgebot *ad fontes* beziehen Musikphilologie und -editorik ihre Rechtfertigung“, klärt Appel gleich zu Beginn (S. 162) und geht im Folgenden auf die Themen Lesart, Variante und Fassung ein.

Dem musikalischen Werk und seiner Überlieferung ist das vierte Kapitel gewidmet, in dem sich die Autor*innen über „Merkmale der Handschrift“ (Helga Lüning, S. 97–110) Gedanken machen, sich zur historischen Entwicklung und phi-

lologischen Bedeutung von „Kopisten“ (Thomas Hochradner, S. 111–128) äußern und am Beispiel Brahms' von „Musikalischen Ratgeber[n], Verleger[n], Lektoren und Stecher[n], Werkvarianten und Bearbeitungen“ (Michael Struck, S. 129–143) berichten. Struck macht die komplexe Philolog*innen-Arbeit sichtbar und zeigt Fallstellen der Forschungs- und Editionsarbeit auf. Brahms' widerspruchsvolles Agieren in Sachen konkreter Notation (bspw. von Tempoangaben) oder Weiterverwendung und Überarbeitung kompositorischer Ideen (Besetzungsänderungen und Werkfassungen), aber auch in der Zusammenarbeit mit Verlegern, Stechern und Ratgebern, sind Strucks Aufhänger für eine detail- und an Unterpunkten reiche Mentalitäts- und Werkstudie: „Vereinzelt finden sich bei Brahms andererseits kritische Bemerkungen über den [...] Rat anderer: Als er den Musikverlag J. Rieter-Biedermann um Tilgung der seit dem Erstdruck des *Deutschen Requiems* (1868) mitgeteilten Metronomzahlen bat, verwies er darauf, dass die Zahlen ‚gar nicht von mir, sondern von Reinthaler‘ seien, was in dieser Pauschalität nur begrenzt zutrif. Ähnlich ist die Behauptung gegenüber Georg Henschel zu bewerten, die (wenigen) Metronomzahlen, ‚welche sich bei meinen Sachen finden‘, seien ihm ‚von guten Freunden [...] aufgeschwätzt‘ worden.“ (S. 135).

Dem Überlieferungs-Kapitel geht der Aufsatz „Das musikalische Werk“ von Daniela Philippi voran (S. 89–96), der zugleich das dritte Kapitel bildet. Philippi geht auf den Werkbegriff und dessen Deutungswandel im Laufe der Jahrhunderte ein und endet mit Ausblicken auf Werkfassungen und -bearbeitungen, die in den nachfolgenden Kapiteln ausführlicher und beispielhaft diskutiert werden. Warum dieser einführende Aufsatz Philippis als eigenes Kapitel veröffentlicht und nicht denen des vierten Kapitels zugeordnet wurde, bleibt indes fraglich.

Die Autor*innen der ersten beiden Kapitel („Editionstypen“, S. 13–55; „Quellen“ S.

57–87) geben zum Einstieg in die Disziplin Einblicke zu „Werkausgaben“ (Martin Albrecht-Hohmaier, S. 13–21) – Was sind Faksimile-, Praktische, Denkmäler-, historisch-kritische Ausgaben? –, zu Erarbeitung und Formen einer „Skizzenedition“ und Quelldokumentation (Ulrich Krämer, S. 22–43), in das moderne Feld der „Digitale[n] Musikedition“ (Joachim Veit, S. 44–55).

Zu den Quellen der Musikhandschriften leisten Julia Ronge („Werkvorstufen und Studien“, S. 57–63) und Jens Dufner („Werkmanuskripte“, S. 64–69) einen in weiten Teilen plastischen Beitrag, der von Susanne Popp's Aufsatz zu „Musikdrucke[n]“ (S. 70–87) vom späten 15. Jahrhundert bis zur Jetztzeit abgerundet wird. Es entsteht ein spannender Eindruck musikphilologischer Forschungs- und Editionsarbeit, der dem größten Teil der ganzen Publikation innewohnt: „Neben terminologischen Erörterungen wird in diesem Band das praktische Handwerkszeug der Editionsphilologie beschrieben und nachvollziehbar gemacht“, halten die Herausgeber Appel und Emans in der Einführung fest (S. 12). Es bleibt zu konstatieren, dass ihnen und den Autor*innen des Sammelbandes dies gelungen ist und dieser für das Studium wie auch als (Beg-)Leitfaden für die Praxis empfohlen werden kann.

(Juli 2020)

Peter Motzkus

NOTENEDITIONEN

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 1: Historia der Geburt Jesu Christi (SWV 435). Neuausgabe hrsg. von Bettina VARWIG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXX, 132 S.*

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10/11: Kleine geistliche Konzerte I 1636. Neuausgabe hrsg. v. Beate Agnes SCHMIDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXVIII, 207 S.*

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 36: Vielchörige Kirchenkonzerte. Magnificat (SWV 468), Surrexit pastor bonus (SWV 469). Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XX, 70 S.*

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

Wie sehr der kritische Rückblick auf die früher entstandenen Bände der Neuen Schütz-Ausgabe (NSA) notwendig war und wie grundlegend wichtig und richtig die Entscheidung zu einer Neuausgabe bereits edierter Schütz-Werke in dieser Editionsreihe war, zeigen die seit 2017 neu hinzugekommenen Neuausgaben der *Weihnachtshistorie* und der *Kleinen geistlichen Konzerte I*, die der sich ständig aktualisierenden Quellenlage und einer sich grundsätzlich veränderten Editionskonvention Rechnung tragen. Nach mehr als zehn Jahren zeitlichem Abstand zur *Geistlichen Chormusik* (Werner Breig, 2003/2006) und der *Cantiones sacrae* (H. Volckmar-Waschk, 2004) liegen in der NSA somit vier Neuausgaben von zentralen Kompositionen aus dem Gesamtschaffen von Heinrich Schütz vor. Weitere Neuzugänge stellen der für die NSA von Claudia Theis besorgte Band mit den mehrchörigen Werken des *Magnificat* (SWV 468) und dem

Konzert *Surrexit pastor bonus* (SWV 469) sowie der für die Stuttgarter Schütz-Ausgabe (SSA) von Werner Breig edierte 119. Psalm dar.

Alle Bände verfügen über ein deutsch/englisches Vorwort (die SSA hält sogar sämtlich Abschnitte des Einleitungsteiles zweisprachig bereit), etwa zehn Faksimile-Abbildungen, die für die Edition aufschlussreiche zeitgenössische Hinweise und somit für den Nutzer wichtiges Anschauungsmaterial zur Verdeutlichung bieten, und sind nach den *Richtlinien für die Herausgabe von Musik des „Generalbasszeitalters“ von etwa 1570 bis etwa 1750* in ihrer letzten Fassung (B. Appel/J. Veit, 2000) ediert. Damit wird deutlich, wie sehr sich die beiden Ausgaben einander annähern, handelt es sich doch bei beiden Editionsreihen nunmehr um z. T. tiefgreifend revidierte, wissenschaftlich-kritische Ausgaben. Auch wenn das ursprüngliche Ziel, dem Rezipienten Aufführungsmaterialien an die Hand zu geben, noch erkennbar ist und auch umgesetzt wird, so steht der wissenschaftliche Ansatz, der versucht, eine klare Werk- und Rezeptionsgeschichte zu dokumentieren, doch klar im Vordergrund.

Obwohl alle vier Bände in ähnlicher Weise operieren – gerade auch was die Rückkehr zu originalen Notenwerten und Mensurzeichen, die Einführung einer einheitlichen Taktstrichsetzung, eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Quellen, deren detaillierte Beschreibung und eine sachliche Darstellung der Abhängigkeit der Quellen voneinander betrifft –, lässt sich dieser, heute als Standard einer Gesamtausgabe geltende Zugang bei B. Varwigs Neuedition der *Weihnachtshistorie* vielleicht am deutlichsten nachvollziehen. Die Beliebtheit des Werkes, die nicht zuletzt auf den eingefügten „Intermedien“ gründet, täuscht den Nutzer freilich über das Grundproblem des unvollständigen Erstdruckes (1664) und der komplexen Quellenlage hinweg. Der Auseinandersetzung mit diesem Editionsproblem, der Situation der Uraufführung der

Frühfassung in der Schlosskirche Dresden zu Weihnachten 1660 und der Rekonstruktion von heutigen Aufführungsmöglichkeiten aufgrund einer genauen Sichtung der erhaltenen Quellen, die freilich allesamt in ihrer Gestalt problematisch sind und unterschiedliche, in keinem Fall aber datierbare Fassungen der Weihnachtsgeschichte bieten, geht Varwig ausführlich im Vorwort nach. Für die Edition wählt sie wie schon Friedrich Schöneich 1955 die einzige Möglichkeit für eine praktische Ausgabe und ediert die Evangelistensätze nach dem Erstdruck, die Intermedien nach der handschriftlichen Frühfassung in Uppsala. Allerdings kann sie nun auch die Partiturabschrift aus dem Notenarchiv der ehemaligen Sing-Akademie zu Berlin berücksichtigen, die Schöneich nur in Teilabschriften zur Verfügung stand und für dessen Ausgabe auch nicht herangezogen wurde. Dem gravierenden Problem der „Introduction“, bei der nur die Generalbassstimme erhalten ist, stellt sich die Herausgeberin, indem sie auf die Hinzufügung einer Rekonstruktion, wie sie von A. Schering, A. Mendel, F. Schöneich oder W. Steude versucht wurde, verzichtet und nur den erhaltenen Generalbass ediert. Dies scheint nur sinnvoll, bildet eine Ausgabe mit solch einem neutraleren Zugang die problematische Quellenlage doch ohne Beschönigungen und verzerrenden Werkeindruck ab. Damit gelingt der Herausgeberin der von ihr angestrebte „informierte Umgang mit den in den Quellen enthaltenen Informationen“ (S. XI), denn sie macht nicht nur den Rezipienten auf die Probleme des Werkes aufmerksam, sie öffnet auch Spielräume, die es dem Interpreten erlauben, ja ihn sogar zwingen, sich mit eigenen Entscheidungen eine Werkgestalt im Sinne von Heinrich Schütz zu erarbeiten. Dieses Prinzip führt sie konsequent im nicht ausgesetzten Generalbass oder in den Anhängen fort, in denen die unvollständig erhaltenen Berliner Intermedien ebenfalls bewusst nicht vervollständigt werden (was aufgrund ihres Fragmentcharakters

auch nur schwer möglich wäre), sondern nur das erhaltene Quellenmaterial in edierter Form zur Verfügung gestellt wird.

Werner Breigs Rekonstruktionen für die Edition des Schütz'schen opus ultimum (SSA) stellen dagegen einen anders gelagerten Fall dar. Da in dieser kurz vor Schütz' Tod entstandenen Monumentalvertonung von Ps. 119, dem auch eine Vertonung von Ps. 100 (SWV 493) aus dem Jahr 1662 und ein deutsches *Magnificat* (SWV 494) als „Anhang“ beigegeben sind, „nur“ Cantus und Tenor des zweiten Chores fehlen, scheint eine Erarbeitung des fehlenden Materials aus den Gesamtstimmen möglich und – will man diese Werke für eine Aufführung nicht verloren sehen – notwendig. In Anbindung an die Musikpraxis erarbeitete der Herausgeber daher in Zusammenarbeit mit dem Dresdner Kammerchor und Hans-Christoph Rademann Lösungen für die fehlenden Stimmen. Diese weichen naturgemäß von jenen der Erstausgabe Wolfram Studes für die NSA ab, doch besitzen Breigs behutsame Rekonstruktionen mindestens ebenso viel Gültigkeit. Eine eindeutige Lösung, die das Original wiederherstellt, ist ohnehin nicht mehr möglich.

Die Paratexte sind bei Breig knappgehalten. Dies ist umso bedauerlicher, als Schütz' „Schwanengesang“ trotz der unikalen Überlieferung eine bewegte Geschichte hat, die aber nur kurz nachgezeichnet und stattdessen lediglich auf den Grundsatzaufsatz von Wolfram Stude verwiesen wird. Nicht jeder Leser wird diesen Beitrag von 1982/83 griffbereit haben, und eine ganzheitliche Einsicht in Werk- und Quellengeschichte wäre sicherlich eine Bereicherung für den Band gewesen. Die Überlegungen von Stefan Michel und Christine Haustein zum theologischen Hintergrund von Ps. 119 (S. XI f. bzw. XIV f.) geben den Interpreten Hinweise zur liturgischen Verwendbarkeit der Vertonungen (gerade vor dem Hintergrund einer auch von Schütz vorgeschlagenen Aufführung im Gottesdienst), wenngleich eine Aufführung

einzelner Motetten im Gottesdienst heute eher unwahrscheinlich sein dürfte. Ergänzt wird der Band von einer Frühfassung des *Magnificat* (SWV 494a).

Diesen Monumentalkompositionen, zu denen auch die von Claudia Theis edierten *Vielhörigen Kirchenkonzerte* gehören und über deren Datierung und Anlass bislang nur spekuliert werden kann, stehen die nach italienischem Vorbild gestalteten *Kleinen Geistlichen Konzerte* gegenüber. Aufgrund ihrer flexiblen Kleinstbesetzung, Ausdrucksstärke, und breit gestreuten Textauswahl sowie der damit verbundenen „funktionale[n] und formale[n] Vielfalt“ (S. VII), erfreuen sie sich noch immer äußerst breiter Popularität und erscheinen nun erstmals in der originalen Gestalt und Anordnung (in der von Hans Hoffmann und Wilhelm Ehman besorgten Ausgabe von 1963 wurde die Reihenfolge völlig aufgelöst und – getragen vom Gedanken der Musizierpraxis – in drei Abteilungen nach Stimmbesetzungen umsortiert). Dass diese Werke durch die Missinterpretation von Schütz' Vorwort lange als „mindere“ Kompositionen behandelt wurden, dürfte in der Zwischenzeit ebenso widerlegt sein wie die Annahme, dass die reduzierte Besetzung allein den katastrophalen Verhältnissen des Dreißigjährigen Krieges geschuldet sind. Denn wie B. A. Schmidt nochmals zeigt, reicht die Werkentstehung bis ca. 1620, und damit weit vor den Kriegseintritt Kursachsens (1631) zurück. Das Vorwort diskutiert all diese Fragen wie auch Details zur Aufführungspraxis, zu den Hintergründen der ungewohnten Drucklegung in Leipzig (anstelle Dresden) und das im Werk von Schütz singuläre Titelbild der Organum-Stimme. Gleichwohl hätte man sich mehr Informationen zum Widmungsträger (Heinrich von Friesen), eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlich mehrstimmigen Satzarten oder den Hintergründen der im Anhang abgedruckten Fassungen vorstellen können; auch eine Begründung dafür, warum die erhaltenen Drucke in A-Wgm, D-BDk,

D-HAh, D-Kl, D-LUC, D-Ngm, S-Skma und S-VX nicht eingesehen wurden, wird nicht genannt. Die Edition selbst bietet ein angenehm schlankes Notenbild, das im Vergleich zu 1963 auf Hinzufügungen wie Atemzeichen, Oktavierungen, Phrasierungsbögen oder unnötige Transpositionen verzichtet. Gleichwohl wird der Praxisbezug nicht vergessen, was sich an den Konzerten 7, 8 und 18 erkennen lässt, die aufgrund ihrer Schlüsselung im Bariton-Schlüssel (Organum) transponiert wurden.

Spannend zu lesen sind in diesem Band schließlich die im Anhang beigegebenen Frühfassungen von sieben Konzerten, einschließlich der bislang unveröffentlichten Frühfassung von SWV 289a (mit Rekonstruktion des Sopranos 2 durch Werner Breig). Sie machen die lange Entwicklungsgeschichte der *Konzerte* greifbar und gestatten den Blick auf eine Virtuosität, die im Erstdruck zugunsten eines stärker deklamierenden Satzes geglättet wurde. In derselben Weise, wie Heinrich Schütz die Modernität geringstimmiger Konzerte gegenüber dem älteren motettischen Satz erkannt hatte, steht die Notwendigkeit solcher Einsichten für ein umfassendes Werkverständnis außer Frage. Es bleibt daher zu hoffen, dass die NSA auch weiterhin daran interessiert ist, solche neuen Blickwinkel einzunehmen, um veraltete Forschungshypothesen aufgrund aktueller Forschungen revidieren zu können.

(August 2020)

Stefan Gasch

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LIII: Neues Lied. Kirchenmusiken vom 21. bis zum 26. Sonntag nach Trinitatis und vom 1. Advent bis zum 3. Weihnachtstag nach Texten von Gottfried Simonis.* Hrsg. von Simon RETTELBACH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXII, 403 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LXVI: Festmusiken für Altona.* Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LV, 209 S.

Der von Simon Rettelbach in Band LIII der *Musikalischen Werke* in zwei repräsentativen Ausschnitten vorgelegte Kantatenjahrgang „Neues Lied“ aus Telemanns Frankfurter Jahren verdankt seine Anfänge einer Notlösung, die ihn eng mit dem Ende 1716 begonnenen Kantatenjahrgang „Harmonisches Zion“ („Concerten-Jahrgang“) nach Dichtungen Erdmann Neumeisters verbindet: Neumeister lieferte seine Texte regelmäßig bis zum Pfingstfest 1717, musste dann aber seine Arbeit unterbrechen, so dass Telemann gezwungen war, für die Fortsetzung des Jahrgangs nach einem anderen Dichter Ausschau zu halten. Er fand ihn in dem Hallenser Theologiestudenten Gottfried Simonis (geb. 1692) und setzte mit dessen Texten den Jahrgang bis zum Ende des Kirchenjahres fort. Die so entstandene „Mischfassung“ hat Telemann allerdings offenbar nicht befriedigt. Als er 1719/20 den Jahrgang „Harmonisches Zion“ erneut darbot, führte er die 1717 Fragment gebliebene Kantatenreihe mit nachgelieferten Dichtungen Neumeisters weiter. Allerdings geriet Neumeisters Mitarbeit mit dem Text zum 14. Sonntag nach Trinitatis erneut ins Stocken. Den verbleibenden Rest ergänzte Telemann nunmehr mit Kantatendichtungen verschiedener Herkunft. Den damit aus seinem ursprünglichen Zusammenhang mit dem Jahrgang „Harmonisches Zion“ gelösten Teiljahrgang aus der Dichtfeder

Simonis' aber vervollständigte Telemann für das Kirchenjahr 1720/21 mit Dichtungen Simonis' für die Zeit vom 1. Advent bis Pfingsten zu einem neuen Jahrgang, dem „Neuen Lied“.

Alle drei Jahrgangsversionen erklangen zu Telemanns Zeit in Frankfurt, der Jahrgang „Neues Lied“ wurde 1728/29 unter Telemanns Nachfolger Johann Christoph Bodinus vollständig wiederholt, und zumindest Einzelnes daraus wurde auch noch unter späteren Nachfolgern aufgeführt. Kantatentextdrucke von 1718 bezeugen außerdem die Aufführung der „Mischfassung“ von 1716/17 in Eisenach. Einzelnes aus Simonis' Jahrgang hat Telemann auch in Hamburg dargeboten, und verschiedene Kantaten daraus gelangten unter anderem nach Gera, Weißenfels, Leipzig, Berlin und Brandenburg.

Für den vorliegenden Band hat Simon Rettelbach eine sechs Werke umfassende Kantatenfolge aus dem 1717 entstandenen Jahrgangssegment und eine siebenteilige Kantatenreihe aus dem Segment von 1720/21 ausgewählt. Ihre Anordnung im Band folgt der Chronologie der Entstehung; die Abfolge nach dem Kirchenjahr wäre aber wohl zumindest der Erwägung wert gewesen. Denn Telemann selbst scheint den Jahrgang ungeachtet der Entstehungsumstände durchaus als geschlossene Einheit betrachtet und auch bewusst so angelegt zu haben. Zwar wird ihm 1717 beim Wechsel des Textdichters an der „Schnittstelle“ Pfingsten/Trinitatis besonders daran gelegen gewesen sein, den Übergang möglichst unauffällig zu vollziehen. Simonis' Texte sind denn auch, wohl auf Empfehlung Telemanns, formal den Neumeisters nachgebildet: Am Anfang steht ein biblisches Dictum, am Schluss ein Choral, und in dem so gebildeten Rahmen alternieren regelmäßig Rezitative und Arien.

In der Vertonung aber beschreitet Telemann in dem zweiten Jahrgangssegment von 1717 neue Wege. So sind die Eingangs-

sätze hier stets mit „Allabreve“ überschrieben und betont kontrapunktisch geprägt; zumal in den chorischen Partien stehen sie deutlich in der Tradition der Motettenpolyphonie des 17. Jahrhunderts. Diese Art der Eröffnung behält Telemann auch in dem 1720/21 ergänzten Jahrgangsabschnitt bei. Zugleich mit der veränderten Gestaltung der Eingangschöre tritt das im ersten Jahrgangssegment von 1716/17 prägend hervortretende konzertante Moment weiter zurück. Blasinstrumente sind zurückhaltender eingesetzt, die Oboen haben seltener obligate Funktion. Vereinzelt sind aber auch hier, jeweils paarig, Quer- und Blockflöten, Fagotte, „Clarinetten“ gefordert und einmal auch, in der Kantate zum 1. Weihnachtstag *Uns ist ein Kind geboren* (TVWV 1:1452), zwei Hörner – diese allerdings sind so ausnehmend virtuos geführt, dass sie bei einer Frankfurter Wiederaufführung offenbar notgedrungen durch Querflöten ersetzt wurden. Diese Weihnachtskantate tritt im Übrigen auch stilistisch in bemerkenswerter Weise aus ihrem Kontext hervor: Wohl von dem volkstümlichen Stoff des Weihnachtsgeschehens geleitet, prägt Telemann dem Eingangssatz und den beiden Arien folkloristische Elemente auf, die an seine auf die Sorauer Zeit zurückgehende Begeisterung für die hanakische und polnische Volksmusik erinnern. Überhaupt: Wie immer bei Telemann, so gibt es auch in diesem Band viel zu entdecken und zu bewundern.

Rettelbachs Vorwort bietet konzentrierte Information über die verwickelte Entstehung des Jahrgangs, den Dichter Gottfried Simonis, die zeitgenössischen Aufführungen, Besonderheiten der Instrumentalbesetzung (insbesondere der Blasinstrumente) und die Quellen der Schlusschoralstrophen.

Der Kritische Bericht gibt in seinem ersten Teil eine ausführliche Darstellung der Quellenlage, getrennt nach textlichen und musikalischen Quellen, wobei die Beschreibung der heute in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg aufbewahr-

ten Frankfurter Handschriften naturgemäß den breitesten Raum einnimmt.

In einem zweiten Teil werden die Editionsgrundsätze dargelegt. Eine Hauptschwierigkeit der Edition besteht darin, dass für die ausgewählten Kantaten keine Autographe, sondern nur Abschriften zur Verfügung stehen, deren Abhängigkeitsverhältnis zu den verschollenen Autographen nicht sicher zu bestimmen ist. Überwiegend sind dies Frankfurter Materialien, die aber nicht aus Telemanns eigener Frankfurter Amtstätigkeit, sondern aus der seiner Nachfolger stammen. Rettelbach beschreibt sein Verfahren wie folgt: „Als Grundlage der Edition wurde jeweils die Quelle herangezogen [...], die den nicht mehr erhaltenen Autographen mutmaßlich am nächsten steht. Im Abgleich der Lesarten der überlieferten Quellen [...] hat sich als sinnvolle editorische Linie erwiesen, wo möglich nach der ältesten Frankfurter Quelle zu edieren.“ (S. XXV). Das bedeutete für die Mehrzahl der Kantaten eine Edition nach Stimmensätzen und damit, als logische Folge, die Übernahme der Aufführungsversionen einschließlich der – letztlich nicht sicher abgrenzbaren – Textbestandteile, die auf Kopisten und Bearbeiter zurückgehen dürften. Besonders betroffen sind dabei die Kantaten und Kantatensätze, in denen die Oboen keine obligate Funktion haben und offenbar in der Regel von den Frankfurter Schreibern in mehr oder weniger freier Anlehnung an die Violin- oder entsprechende Chorstimmen ausgeschrieben wurden.

Der dritte Teil des Kritischen Berichts verzeichnet für jede Kantate die textlichen und musikalischen Quellen mit einer knappen, aber gründlichen Beschreibung und schließt daran eine Lesartenliste an, deren Anmerkungen sich allerdings in der Regel nur auf die Hauptquelle beziehen, während Abweichungen der Nebenquellen übergangen werden.

Ergänzend bietet der Band eine Edition der Kantatentexte nach den originalen Textdrucken und hält in Fußnoten Varianten des

Wortlauts fest. Ein ausführlicher Faksimileteil illustriert das der Edition zugrundeliegende Quellenmaterial.

Die in jeder Hinsicht vorbildliche Edition und die kenntnisreichen Ausführungen von Vorwort und Kritischem Bericht lassen kaum eine Frage offen. Ein wenig überraschend scheint für den Rezensenten nur die Auswahl der Kantaten, und zwar derjenigen zu dem Jahrgangsegment von Advent bis Pfingsten aus der endgültigen Jahrgangsversion von 1720/21. Wie Rettelbach mitteilt (S. XXII), haben sich aus diesem Kantatenbestand nicht weniger als 13 Partiturotographe Telemanns für die Zeit vom Sonntag nach Weihnachten bis zum zweiten Pfingsttag erhalten. Wäre es nicht sinnvoller gewesen, für die Auswahl der Kantaten auf diese Quellen zuzugreifen, um so einen reinen Urtext – ohne Trübung durch fremde aufführungspraktische Zusätze – darbieten zu können, dies zumal, da sich aus den Kantaten von Septuagesimae bis Ostern eine nur von kleineren Lücken unterbrochene De-tempore-Serie zur Vorfasten- und Passionszeit bis einschließlich Ostersonntag hätte bilden lassen?

Ein Zufallsfund soll an dieser Stelle noch erwähnt werden: Der Text der Alt-Arie „Brecht, ihr müden Augenlider“ aus der Kantate zum 24. Sonntag nach Trinitatis *Selig sind die Toten* (TVWV 1:1298, Nr. 6; S. 95ff.) erscheint wortgleich auch in der Sopran-Arie der Trauermusik *Du aber, Daniel, gehe hin* (TVWV 4:17, Nr. 6), über deren Entstehungsumstände bisher nichts bekannt ist. Welcher Zusammenhang hier besteht, bliebe zu klären.

Der von Jürgen Neubacher betreute Band LXVI der *Musikalischen Werke* führt auf ein spezielles Schaffensfeld Telemanns. Wie wohl in allen Lebensabschnitten, hat Telemann auch in Hamburg zahlreiche Gelegenheitskompositionen für festliche Anlässe außerhalb seines amtlichen Pflichtenkreises geschaffen, für private Besteller ebenso wie für Institutionen, für Ereignisse im familiä-

ren und beruflichen Leben Einzelner wie für akademische und politische Feierlichkeiten. Eine ganze Reihe solcher Werke hat Telemann auf Bestellungen aus Altona komponiert, das, damals vor den Toren Hamburgs liegend, aber durch eine Landesgrenze von der Metropole getrennt, zu Dänemark gehörte. Obwohl Altona die zweitgrößte Stadt des Königreichs war, reichten seine musikalischen Möglichkeiten nicht über ein Mittelmaß hinaus. Umso näher muss es gelegen haben, für repräsentative Anlässe auf Musiker und den Musikdirektor der Hansestadt zurückzugreifen.

In einem Anhang zum Vorwort seines Bandes weist Neubacher zwölf für Altona geschaffene Kompositionen Telemanns aus der Zeit von 1741 bis 1766 nach. Zu fünf dieser Stücke ist die Musik ganz oder teilweise erhalten und in diesem Band wiedergegeben. Drei der Werke betreffen unmittelbar das Akademische Gymnasium, das, 1738 durch königliches Dekret aus der Altonaer Lateinschule hervorgegangen, nach dem Umzug in einen Neubau 1744 feierlich mit einem Gottesdienst und einem akademischen Festakt eingeweiht wurde. Zwei der Kompositionen waren zur Einweihungsfeier bestimmt: Die zweiteilige Kantate *Gebeut, o du Vater der Gnade, dem Segen* (TVWV 13:13) erklang im Festgottesdienst in der evangelisch-lutherischen Hauptkirche vor und nach der Predigt, ihr ebenfalls zweiteiliges weltliches Pendant, *Geschlagene Pauken, auf, rollet jetzt wieder* (TVWV 13:14), umrahmte bei der akademischen Feier im Gymnasium die Festrede. Drei Jahre zuvor, 1741, hatte Telemann schon die Kantate *Hinkende Dichter an Helikons Rande* (TVWV 20:38) zum Amtsantritt des Professors für Beredsamkeit und Dichtkunst Elias Caspar Reichard (1714–1791) beige-steuert. Die beiden einzig daraus erhaltenen Arien bilden den Beschluss des Bandes.

Inhaltlich eine Art Gegenpol zu den „akademischen“ Festmusiken stellt die großangelegte „Staatsmusik“ zur Hundertjahrfeier der

Erbsouveränität des dänischen Königshauses *Die dicken Wolken scheiden sich* (TVWV deest) dar, die 1760 im Akademischen Gymnasium aufgeführt wurde. Als „politische“ Festmusik inhaltlich mit ihr entfernt verwandt, bei allerdings weit kleinerem Format, ist die lateinische Ode für fünf Singstimmen und Generalbass zu Ehren König Friedrichs V. *Nunc auspicato sidere* (TVWV deest), die vermutlich in den 1740er Jahren im Akademischen Gymnasium dargeboten wurde.

Neubachers Bandvorwort spiegelt, wie nach seinen einschlägigen Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Hamburgs und Altonas kaum anders zu erwarten, gründliche Vertrautheit mit der Materie wider. Nach einem Überblick zu Telemanns Beziehungen zu Altona und den dortigen musikalischen Verhältnissen geht Neubacher auf die einzelnen Werke des Bandes ein und bleibt zu Aufführungsumständen, beteiligten Institutionen und Personen kaum eine Auskunft schuldig. Hinzu kommen Bemerkungen zur Aufführungspraxis, hymnologische Nachweise zu den verwendeten Kirchenliedern und der schon erwähnte Anhang mit dem Verzeichnis sämtlicher heute bekannter Telemannscher Kompositionen für Altona.

Der Kritische Bericht, der durch einen ausführlichen Faksimileteil ergänzt wird, behandelt in gebotener Konzentration die textlichen und musikalischen Quellen sowie die Editions- und Redaktionsgrundsätze und verzeichnet anschließend Lesarten und Emendationen. Die Quellenlage ist sehr einfach: Zu allen Stücken außer der lateinischen Ode liegen Originaltextdrucke vor, und Telemanns Musik ist jeweils nur in einer einzigen zeitgenössischen Quelle überliefert. Für die beiden Einweihungsmusiken von 1744 sind das zwei eng zusammenhängende Partiturabschriften eines unbekanntenen Schreibers aus den Beständen der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek; für die übrigen drei Werke ist es ein Sammelband mit Partiturabschriften von Werken, die einen Bezug zu Altona haben, im Besitz der Staats- und

Universitätsbibliothek Hamburg. Als Schreiber konnte Neubacher den Organisten der Altonaer Hauptkirche Christian Friedrich Endter (1731–1791) identifizieren. Die musikalischen Quellen enthalten eine nicht geringe Zahl von Fehlern, die aber, nach dem Lesartenverzeichnis zu schließen, für die Edition keine größeren Probleme boten.

Nicht ausreichend reflektiert scheint allerdings die editorische Bedeutung der Originaltextdrucke, die ja nichts weniger als erstrangige Quellen darstellen. Sie werden vom Herausgeber zwar zur Korrektur und Ergänzung bei Fehlern und Lücken in der Textunterlegung der Musikhandschriften herangezogen, doch werden Varianten der Drucke offenbar nicht konsequent im Lesartenverzeichnis festgehalten. So beginnt in TVWV 13:13 Satz 5 (S. 34) in der Edition – wohl der Musikhandschrift folgend – mit den Worten „Wie, ist das nicht der jetzt erbetne Gnadenschein?“; der Originaltextdruck (S. XLVII) hat jedoch „itzt“ statt „jetzt“, ohne dass dies im Lesartenverzeichnis erwähnt wäre (S. XXXIV). Dieselbe Lautungsvariante findet sich bei TVWV 13:14 in der ersten Verszeile der Eingangsarie wieder (S. 48f., vgl. S. XLVIII), ebenfalls ohne Vermerk im Lesartenverzeichnis (S. XXXV). Grundsätzlich bliebe allerdings zu fragen, ob die Varianten der originalen Textdrucke im Falle der beiden Einweihungsmusiken von 1744 nicht sogar den Vorzug gegenüber den Textlesarten der beiden apographen und in ihrer Herkunft und Authentizität nicht näher bestimmbar Brüsseler Musikhandschriften verdienten.

Telemanns Musik erfüllt alle Erwartungen, die das festlich gestimmte Publikum der Einweihungsfeiern von 1744 und das der patriotischen Hundertjahrfeier von 1760 gehegt haben mag. Reichlich kommen Trompeten und Pauken zu Wort – die Pauken sogar prominent als Obligatinstrument zu Beginn von TVWV 13:14. Den Vokalsolisten, allen voran dem Bassisten, sind anspruchsvolle, zum Teil virtuose Partien an-

vertraut. Vieles deutet darauf, dass Telemann für die Aufführungen Hamburger Gastmusiker mitgebracht hat. Dem Chor werden dagegen, namentlich in den Einführungskantaten von 1744, nur begrenzte Aufgaben gestellt. Das gilt auch für die lateinische Ode, die wohl einer einheimischen Sängerguppe, vielleicht aus dem Akademischen Gymnasium, zugeordnet war. In kleinerem Format als die Festmusiken von 1744 und 1760 war, nach den beiden erhaltenen Sätzen zu schließen, auch die Musik zur Amtseinführung Elias Caspar Reichards als Professor für Rhetorik und Poesie im Jahre 1741 gehalten. Der Professor hatte den Text selbst gedichtet und sah sich, durchaus selbstbewusst, an einem Aufstieg der Dichtkunst zu neuen Höhen beteiligt, der allen Dilettantismus weit hinter sich lassen würde: „Die magre Reimkunst liegt, / Und ächzet in den letzten Zügen [...]“ (Textdruck, S. LIV)

Festlicher Jubel, gepaart mit Selbstbewusstsein, Patriotismus und Stolz auf das Erreichte, optimistischen Erwartungen an künftige Zeiten, aber auch Dankbarkeit gegen Gott und Vertrauen in sein segensreiches Walten bestimmen in vielerlei Variation die Texte der Festmusiken von 1744 und 1760. Telemann hat das mit viel Phantasie äußerst abwechslungsreich und vor allem „prächtig“ (so die Vortragsbezeichnung beim ersten Satz der Kirchenkantate von 1744) ins Werk gesetzt. Dass man hier sozusagen „den ganzen Telemann“ wiederfindet, kann man freilich nicht erwarten: Weitgehend ausgeblendet – weil von den Texten nicht gefordert – bleiben die „stillen“ Töne, bleibt die Skala der in Telemanns Kirchenkantaten so reich und vielgestaltig vertretenen Affekte der Demut, der Liebe, der Trauer und das gesamte negativ konnotierte Affektfeld.

Der Notentext des Bandes ist mit Sorgfalt redigiert. Nur scheint an einer Stelle, in Satz 3 der Kantate TVWV 13:14, T. 58–61 (S. 64f.), übersehen worden zu sein, dass hier offenbar Violine I und II vorübergehend vertauscht sind. – Ein weiterer Fehler hat

sich in den Worttext der Jubiläumsmusik von 1760 eingeschlichen: In Satz 3, T. 69f. und 77f. (S. 105f.), heißt es mehrfach „du sprichst“, was man als Leser leicht als Druckfehler abtun könnte, wenn es sich nicht so hartnäckig wiederholte und sich überdies zu einem Binnenreim fügte: „du sprichst, sofort geschichts“. Aber das Faksimile des Originaldrucks (S. L) bietet die korrekte Lesart „du sprichst“.

Den beiden hier besprochenen Bänden ist, wie bei den *Musikalischen Werken* üblich, jeweils ein Geleitwort vorangestellt, in dem Editionsleitung und Editionsbeirat zusammenfassend über das Projekt Telemann-Ausgabe Auskunft geben. Das Geleitwort und die Vorworte der Bandherausgeber sind jeweils auch in englischer Übersetzung abgedruckt. Und wie die Ausstattung der Bände, so lässt auch das Notenbild keine Wünsche offen. Das schließt auch die vorbildlichen Generalbassaussetzungen ein, die Wolfgang Hirschmann zu den beiden Bänden beige-steuert hat.

(April 2020)

Klaus Hofmann

CAMILLE SAINT-SAËNS: Samson et Dalila. Opéra en trois actes. Livret français de Ferdinand Lemaire. Traduction allemande de Richard Pohl. Hrsg. von Andreas JACOB und Fabien GUILLOUX (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XCIX, 547 S., Abb. (L'Opéra français.)

Mit der Neuedition der Oper *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns wird die Reihe *L'Opéra français* prominent fortgesetzt. Das Werk wurde (in deutscher Übersetzung) im Jahr 1877 in Weimar uraufgeführt und fand erst längere Zeit danach über Rouen den Weg nach Paris (erste Aufführungen im Jahr 1890). Demzufolge kommt der deutschen Textfassung des Werkes große Bedeutung zu. In der vorliegenden Ausgabe liegt die separate Edition des zweisprachigen Librettos, die

der Partitur vorangestellt ist, in den Händen von Fabien Guilloux, die der Partitur in der Verantwortung von Andreas Jacob; beide Herausgeber haben jeweils eigene Vorworte verfasst. Der nachfolgende Abdruck der französischen und deutschen Textfassung (Quellen Lfr1 bzw. Lall1) erfolgt auf der Basis der frühesten separaten Drucke des Textbuchs; zu Lall1 sind zudem die Abweichungen einer weiteren, Anfang des 20. Jahrhunderts erschienenen Ausgabe (*Ahn's Operntext-Bibliothek*, Lall2), die fast ausschließlich szenische Angaben betreffen, in Fußnoten nachgewiesen. Jede neue Verszeile beginnt mit Großbuchstaben. Der Notentext selbst – 483 wohlgefüllte Partiturseiten samt neun Seiten mit einem das Bacchanal einleitenden Entrée – liest sich angenehm. Auch bei mehr als einer Akkolade pro Seite kommt es zu keinerlei ‚Verteilungskämpfen‘: Das Partiturbild wirkt ausgesprochen ruhig und homogen. Bei den Szenenwechseln im ersten Akt hätte man freilich durchgehend mit Doppelstrich arbeiten sollen und nicht wie auf S. 60f., 91f. und 108f. mit Schlussstrich. Möglicherweise sind hier – wie auch an anderen Stellen – Relikte aus der Vorlagepartitur, Quelle P-e2, nach der die vorliegende Partitur neu gesetzt worden sein dürfte, stehengeblieben. Die genannte Quelle, die Zweitaufgabe der gedruckten Partitur mit französischem und deutschem Text, wird von Jacob als entscheidende Quelle für die Edition benannt – offenbar mit gutem Grund, denn in den Bemerkungen zur Textkritik finden sich nur gut 20 Einzelmerkungen zu abweichenden Lesarten, die zudem fast ausschließlich Kleinigkeiten betreffen; korrigiert wird in der Regel nach der autographen Partitur. Der Kritische Bericht führt ein französischsprachiges Quellenverzeichnis zu den Libretti und ein deutschsprachiges musikalisches Quellenverzeichnis, geordnet nach Quellentypen: Autographe, Abschriften, gedruckte Partituren und Klavierauszüge, Stimmensätze, weitere Einzelausgaben. Wichtige handschriftliche Quellen erfahren nähere Beschreibung; die

Mitteilung von Späteintragungen in die Dirigierpartitur der Pariser Opéra ist vor allem für die Aufführungspraxis von Nutzen. Dankbar wäre der Benutzer freilich für ein grundsätzliches Wort zur Editionsrelevanz der konsultierten Quellen und Quellengruppen gewesen. So kommt der Hinweis auf die alles entscheidende Bedeutung von P–e2 (die in der Quellenliste ganz unter ferner liefen geführt wird) zu Beginn der Kritischen Bemerkungen durchaus überraschend. Überraschend auch, dass die Libretto-Quellen im Lesartenverzeichnis nicht mehr berücksichtigt werden und dass kaum einmal auf Lesarten der Orchesterstimmen rekuriert wird (die möglicherweise als abhängige Quellen von vornherein von der Redaktion des Textes ausgeschlossen wurden? – Der Benutzer erfährt auch dies nicht). Zu abweichenden Textfassungen nach anderen (musikalischen) Quellen heißt es häufig: „Text in Vertonungen mit Paraphrase von...“ Was soll das heißen? Wie sieht das jeweils konkret aus? Der genaue Abgleich der Kritischen Bemerkungen am Notentext fördert dann weitere Inkonsequenzen, Unstimmigkeiten und Irrtümer zutage, die allesamt in einem abschließenden (sogar externen) Korrekturgang vor Drucklegung des Bandes hätten beseitigt werden können.

Die hier vorgebrachten Einwände und Fragen deuten an, dass es der Edition im Ganzen an Sorgfalt bei der Endredaktion der Textteile einschließlich des deutschsprachigen Singtextes mangelt. Bereits in der deutschen Übersetzung des französischen Generalvorworts (S. VIII) stößt man auf einen Plural „Materiale“ (gemeint sind die Orchesterstimmen); zwei sinnstörende Druckfehler in den Fußnoten 9 und 111 der deutschsprachigen Einleitung finden sich in der französischen und englischen Übersetzung nicht, was zeigt, dass die drei Texte vor Drucklegung offenbar nicht noch einmal untereinander abgeglichen worden sind. Dass ein sinnfreies Modewort wie „Aktivitäten“ in den Rang einer Zwischenüberschrift erhoben wird, mag man verkraften; schwe-

rer wiegen eine nachhaltig irritierende falsche Quellensigle (R–c1 statt korrekt R–e1) auf S. LXIII sowie ein weiterer Fauxpas auf S. LXVI, wo auf einen „Kritischen Bericht des Librettos“ verwiesen wird (den es in der Ausgabe nicht gibt – im französischen Original ist hier vom „*apparat critique de la partition*“ die Rede). Trotz der intensiven Darlegungen um die Genese des Librettos wird nicht deutlich, wie die Textunterlegung der deutschen Fassung ihre endgültige Gestalt in der Editionsvorlage P–e2 gewonnen hat. Abweichend von der vorab gedruckten deutschen Librettfassung, finden sich dort zahlreiche Umstellungen von Wörtern oder Zeilenabschnitten, Auslassungen oder Einfügungen (etwa von Interjektionen), alternative Lesarten von gleicher Qualität, die offenbar keine Aufnahme ins Libretto gefunden haben. All diese Änderungen stellen in aller Regel Anpassungen an die französische Vertonung des Textes dar und sind – entgegen der Aussage im Vorwort (S. XXVI bzw. LXVI) – nicht eigens im Kritischen Bericht nachgewiesen, sondern erschließen sich erst im geduldigen Vergleich des Librettos mit der tatsächlich vertonten Fassung in der Partitur. Zudem scheinen sich die beiden Herausgeber über das Gewicht der anpassungsbedingten Änderungen nicht einig zu sein: Guilloux spricht zurecht von „zahlreichen Modifikationen“ (S. LXVI), Jacob dagegen nur von „sehr wenigen Stellen der Partitur“ (S. L) – wie soll sich der Benutzer der Ausgabe seinen Reim darauf machen, wenn schon die beiden Herausgeber zu grundsätzlich unterschiedlicher Bewertung desselben Quellenbefundes gelangen? Sehr störend und bisweilen irreführend ist die Beibehaltung der Großschreibung zu Beginn einer jeden Verszeile auch im unterlegten Singtext. Diese ist umso überflüssiger, wenn, wie in dieser Edition, das Libretto der Partitur ohnehin vorangestellt ist und sich zudem vollends mit der modernen deutschen Rechtschreibung beißt. Mitunter entsteht dadurch unfreiwillig Komik, wenn sich auf

S. 69 zu Falke und Taube ein „Floh“ gesellt. Ältere Lautformen aus P–e2 wie „gebeut“ oder „Hülfe“ wurden dagegen stillschweigend modernisiert (S. 84 bzw. 97 und 106). Eigentliche Textfehler finden sich auf S. 25f. (Bass) und 415 (T. 99) – darüber hinaus wäre eine Kritische Neuausgabe des Werkes ein geeigneter Ort gewesen, seit dem Erstdruck der Partitur mitgeschleppte Unebenheiten in der Textunterlegung zu beseitigen oder zumindest kritisch zu diskutieren: S. 119f.: besser „lädt Euch ein“ statt „ladet ein“, S. 128, T. 62: „(er-)warmen“ statt „(er-)wärmen“ (wegen des Reims auf „Armen“ T. 65f.), S. 141, T. 152f.: „(ver-)schwiegen ge(-quält)“ (in Übereinstimmung mit Quelle Lall1, die Viertel fis^1 wäre in zwei Achtel aufzulösen); auf S. 334, T. 77 wäre die Änderung von „Nimmst“ in „Nimm“ wohl zu erwägen gewesen (zwei Takte zuvor sind bei den Oboen die Schlüsselakzidentien verrutscht), und auf S. 348, T. 40f. fügte sich der Text „und Jubel gebracht“ (wiederum in Übereinstimmung mit Quelle Lall1) deutlich besser zu den Noten als „Jubel hat gebracht“ mit sinnstörender Betonung der zweiten Silbe von „Jubel“ im Sopran (T. 40). Dass Auslassungsapostrophe eher willkürlich gesetzt (oder fortgelassen) wurden, kann nur summarisch festgehalten werden; bisweilen (S. 10f. und 327) taucht gar dasselbe Wort mal mit Apostroph auf, mal ohne. Mitunter fehlen Trennstriche, sehr viel häufiger Silbenverlängerungsstriche.

Abschließend noch die grundsätzliche Frage, wieso das musikalische Quellenverzeichnis und die Kritischen Bemerkungen zur Textkonstituierung nur in deutscher Sprache abgedruckt wurden? Bei Editionsprojekten von internationaler Ausrichtung und Bedeutung (und Bänden dieser Preislage) wäre eine Übersetzung ins Englische und/oder Französische ein willkommener Service gewesen – wie grundsätzlich mehr Liebe zum Detail.

(August 2020)

Ulrich Bartels

Eingegangene Schriften

THEODOR W. ADORNO: Musikalische Briefwechsel Band 1. Theodor W. Adorno, Ernst Krenek: Briefwechsel 1929–1964. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Berlin: Suhrkamp 2020. 484 S. (Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel. Band 6.)

JAN ASSMANN: Kult und Kunst. Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst. München: C.H. Beck 2020. 272 S., Abb., Nbsp., Tab.

CLAUDIA BEHN: Der Liedersammler Albert Brosch. Leben und Werk. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2020. 254 S., Abb. (Neue Wege. Schriftenreihe des Sudenteutschen Musikinstituts. Band 17.)

CARMELA BONGIOVANNI: Angelo Mariani: Gli anni genovesi (1852–1873). Lettere e documenti. Milano: Ledizioni LediPublishing 2020. 303 S., Tab.

MARTHA BRECH: Der komponierte Raum: Luigi Nonos „Prometeo, tragedia dell'ascolto“. Bielefeld: transcript Verlag 2020. 267 S., Abb., Nbsp. (Musik und Klangkultur. Band 48.)

a BRIEF history. Ausstellungskatalog hrsg. vom Zentrum für Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck und dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 135 S., Abb.

ESMA CERKOVNIK: „... et nos immutabimur“ – Music and conversion in Rome in the First Half of the 17th Century. Berlin, Kassel: Merseburger 2020. 524 S., Abb., Nbsp. (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Bd. 5.)

ALBRECHT DÜMLING: Anpassungsdruck und Selbstbehauptung. Der Schott-Verlag im ‚Dritten Reich‘. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2020. 88 S., Abb. (Musik und Zeitgeschichte. Band 1.)

GEORG ETSCHKEIT: Musizieren gegen den Untergang. Der Dirigent und Umweltschüt-

- zer Enoch zu Guttenberg. Ein biografisches Porträt. Mainz: Schott Music 2020. 260 S., Abb.
- Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Gregor HERZFELD. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 177 S.
- THOMAS GLASER: Der Interpret als Double. René Leibowitz im Kontext der Führungslehre der Wiener Schule. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 475 S. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 83.)
- Gluck, der Reformier? Kontexte, Kontroversen, Rezeption. Symposiumsbericht Nürnberg, 18.–20. Juli 2014. Hrsg. von Daniel BRANDENBURG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 105 S., Abb., Nbsp. (Gluck-Studien. Band 8.)
- Händel-Jahrbuch. 66. Jahrgang 2020. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 463 S., Abb., Nbsp., Tab.
- MICHAEL HEINEMANN: Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 156 S., Nbsp.
- Herzenschwestern der Musik. Pauline Viardot und Clara Schumann. Briefe einer lebenslangen Freundschaft. Hrsg. und kommentiert von Désirée WITTKOWSKI. Lilienthal: Laaber-Verlag 2020. 173 S., Abb.
- WINFRIED PAPE: Instrumentenhandbuch. Streich-, Zupf-, Blas- und Schlaginstrumente in Tabellenform. Überarbeitete, korrigierte und ergänzte Neuauflage von Stefan LEWANDOWSKI. Lilienthal: Laaber-Verlag 2020. 325 S., Abb., Nbsp., Tab. (Grundlagen der Musik. Band 12.)
- VLADIMIR JANKÉLÉVITCH: Zauber, Improvisation, Virtuosität. Schriften zur Musik. Hrsg. von Andreas VEJVAR. Berlin: Suhrkamp 2020. 422 S., Nbsp.
- HANS-KLAUS JUNGHEINRICH: Bedřich Smetana und seine Zeit. Mit einem Geleitwort von Norbert ABELS und Beiträgen von Gerhard R. KOCH, Ivana RENTSCH und Wolfgang SANDNER. Lilienthal: Laaber-Verlag 2020. 336 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)
- HELMUT KIRCHMEYER: Vom Zimmermann-Debakel zum Stockhausen-Skandal. Archivstudie nach Aktenlage über den Großen Musikpreis von Nordrhein-Westfalen 1953–1968 in Verbindung mit einem Stück Autobiographie. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2020. 124 S., Tab.
- GUSTAV A. KRIEG: Die anglikanische Kirchenmusik – historisch und praktisch. Einführung und Repertoirekunde. Köln: Dohr 2020. 436 S., Nbsp.
- CHRISTOPH KRUMMACHER: Kirchenmusik. Tübingen: Mohr Siebeck 2020. 511 S. (Neue Theologische Grundrisse.)
- ELISABETH KUEN: Politische Botschaft und ästhetische Inszenierung. Aspekte der Opernlibrettistik am Hofe Max II. Emanuels von Bayern 1685–1688. München: Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität. 295 S., Abb. (Open Publishing in the Humanities.)
- Liturgical Books and Music Manuscripts with Polyphonic Settings of the Mass in Medieval Europe. Hrsg. von Oliver HUCK und Andreas JANKE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2020. 186 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musica Mensurabilis. Band 9.)
- BIRGIT LODES, MELANIE UNSELD, SUSANA ZAPKE: Wer war Ludwig van? Drei Denkanstöße. Wien: Picus Verlag 2020. 80 S., Abb. (Wiener Vorlesungen. Band 197.)
- KARIN MARTENSEN: „The phonograph is not an opera house“. Quellen und Analysen zu Ästhetik und Geschichte der frühen Tonaufnahme am Beispiel von Edison und Victor. München: Allitera Verlag 2019.

267 S., Abb., Nbsp., Tab. (Technologien des Singens. Band 1.)

Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück. Hrsg. von Dietrich HELMS. Osnabrück: epOs Music 2020. (Osnabrücker Schriften zur Musikgeschichte. Band 1.)

Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives. Hrsg. von Davinia CADDY und Maribeth CLARK. Cambridge: Cambridge University Press 2020. 309 S., Abb., Nbsp., Tab.

JÖRG OSTERLOH: „Ausschaltung der Juden und des jüdischen Geistes“. Nationalsozialistische Kulturpolitik 1920–1945. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2020. 643 S. (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts. Bd. 34.)

A rare example of historicism from the early Organ Reform. Hrsg. von Paul PEETERS. Lilienthal: Laaber-Verlag 2020. 193 S., Abb., Nbsp., Tab. (The Organ Yearbook. Band 48.)

MIRIAM RONER: Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis. Hans Georg Nägelis Theorie der Musik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 427 S., Abb., Nbsp. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 84.)

DOMINIK SACKMANN: Einswerden von Schaffen und Nachschaffen. Adolf Busch in Zürich. Basel, Frankfurt a. M.: Librum 2018. 224 S., Abb., Nbsp., Tab. (Neujahrsblatt der Gelehrten Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 2018. 181. Stück.)

Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 1: Briefwechsel mit den Verwandten in Zwickau und Schneeberg. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2020. 996 S., Abb.

Ludwig Senfl (c. 1490–1543). A Catalogue Raisonné of the Works and Sources. Hrsg. von Stefan GASCH und Sonja TRÖSTER in Zusammenarbeit mit Birgit LODES. Vol. 1: Catalogue of the Works. Vol. 2: Catalogue

of the Sources. Abbreviations, Bibliography, Indexes. Turnhout: Brepols Publishers 2019. 682, 409 S., Nbsp., Tab. (Collection „Epitome musical“.)

Ivan Turgenev und die europäische Musikkultur. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING unter Mitarbeit von Arno BREITENBACH und Johanna DÜE. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020. 357 S., Abb., Nbsp., Tab.

Das Universalinstrument: „Angewandtes Klavierspiel“ aus historischer und zeitgenössischer Perspektive. Hrsg. von Philipp TERIETE und Derek REMEŠ. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2020. 406 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 6.)

Utopie und Idylle. Der Mecklenburg-Schweriner Hof in Ludwigslust (1764–1837). Hrsg. von Sarah Avischag MÜLLER und Andreas WACZKAT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 449 S., Abb.

HELMUT WELL: Skala – Akkord – Funktion. Theoriegeschichtliche und satztechnische Aspekte der Klangorganisation vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 439 S., Abb., Nbsp., Tab. (Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie. Band 6.)

ANDREAS WEIL: Der komponierende Organist um 1700. Studien zu Toccata und Fuge d-Moll BWV 565 von Johann Sebastian Bach. Köln: Verlag Dohr 2020. 244 S., Nbsp.

Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken. Hrsg. und kommentiert von Achim HOFER und Lucian SCHIWITZ. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2020. XXVI, 827 S., Abb., Nbsp., Tab.

Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik. Hrsg. von Michele CALELLA und Benedikt LESSMANN unter Mitarbeit von Cora ENGEL. Wien: Hollitzer Verlag 2020. 322 S., Abb.,

Tab., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 51.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Gesamtausgabe. Abteilung I. Band 5: Symphonien V. Nr. 9 d-Moll Opus 125 mit Schluß-Chor über Schillers Ode „An die Freude“ für großes Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen. Hrsg. von Beate Angelika KRAUS unter Mitarbeit von Bernhard R. APPEL. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2020. XII, 381 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonaten für Klavier und Violine. Urtext. Hrsg. von Clive BROWN. 2 Bde. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. LXXV, 151 / LXXXVII, 210 S. Violinstimme. Urtext und eingerichtete Stimme, jeweils 49 / 64 S. (2 Bde.)

ISAAC BICKERSTAFF: Love in a Village. A Comic Opera. Hrsg. von Berta JONCUS, Žak OZMO und Vanessa L. ROGERS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019.

FRANCESCO CAVALLI: Il Xerse. Damma per musica von Nicolò Minato. Hrsg. von Sara Elisa STANGALINO (Libretto und Gesangstexte) und Hendrik SCHULZE (Partitur). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. CII, 236 S.

[FRÉDÉRIC] CHOPIN: Barcarolle pour piano op. 60. Urtext. Hrsg. von Wendelin BITZAN. Fingersatz und Hinweise zur Auführungspraxis von Hardy RITTNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XIV, 20 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Messe D-Dur op. 86 (Orgelfassung). Urtext. Hrsg. v. Haig UTIDJIAN. Partitur / Orgelauszug. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. IX, 90 S. / X, 92 S.

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Série VI: Œuvres pour piano. Volume 3: Sonate pour le piano (N 5); Trois Romances sans paroles, op. 17 (N 52); Mazurke (N 8); Pré-

lude [et fugue] (N 17); Gavotte (N 14); Pièces brèves, op. 84 (N 147); Mazurka, op. 32 (N 75); Cinq Impromptus op. 25 (N 67), op. 31 (N 74), op. 34 (N 77), op. 91 (N 160), op. 102 (N 172). Hrsg. von Jean-Pierre BARTOLI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. LXI, 197 S.

CARLO GESUALDO. Principe di Venosa: Madrigali a cinque voci. Libro secondo (Ferrara 1594). Hrsg. von Marco MANGANI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. LXXIV, 87 S. (New Gesualdo Edition. Band II.)

CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Série IV: Œuvres pour piano, orgue et harmonium. Volume 3: Œuvres pour piano seul (1). Etudes et Fugues. Hrsg. von Catherine MASSIP. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. CVI, 179 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Klaus WEILER am 6. September 2020 in Bedburg,

Prof. Dr. Friedrich Wilhelm RIEDEL am 10. September 2020 in Sonthofen.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Wolfram STEINBECK zum 75. Geburtstag am 5. Oktober 2020,

Dr. Paul TERSE zum 75. Geburtstag am 11. Oktober 2020,

Prof. Dr. Ulrich SIEGELE zum 90. Geburtstag am 1. November 2020,

Prof. Dr. Eva RIEGER zum 80. Geburtstag am 21. November 2020,

Prof. Dr. Karl HELLER zum 85. Geburtstag am 10. Dezember 2020,

Prof. Dr. Hans-Joachim MARX zum 85. Geburtstag am 16. Dezember 2020.

*

Die *Stiftung Händel-Haus in Halle (Saale)* bietet Studierenden der Musikwissenschaft und der Musik in der Zeit vom 21. bis 23.

September 2021 einen Studienkurs zum Schwerpunktthema „*Messiah* – Händels berühmtes Meisterwerk“ an. Die Teilnehmer haben Gelegenheit, die Sammlungsbestände der Stiftung Händel-Haus näher kennenzulernen, ihre Kenntnisse der Instrumentenkunde zu vertiefen und sich am Beispiel von Händels *Messiah* mit Fragen der Editions- und Aufführungspraxis und der Rezeptionsgeschichte auseinanderzusetzen. Als Gastdozenten sind eingeladen: Junior-Prof. Dr. Matthew Gardner (Tübingen), Dr. Martin Elste (Berlin), Petra Burmann (Halle) und Dr. Ulrich Etscheid (Kassel). Weitere Informationen, auch zu den Teilnahmebedingungen, unter www.haendelhaus.de. Die Teilnahme ist gebührenfrei, Übernachtungen werden kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Bewerbungen werden bis zum 30. April 2021 von der Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle entgegengenommen (stiftung@haendelhaus.de, Ansprechpartnerin: Dr. Konstanze Musketa, Tel. +49 (0) 345 / 500 90 251).

*

Mit der *Bibliographie der Filmmusik: Ergänzungen II (2014–2020)* stellen Hans J. Wulff und Ludger Kaczmarek die zweite Fortschreibung ihrer „Bibliographie der Filmmusik“ vor, die sie 2008 in *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere* 87 (2008; *Ergänzung I*: 157, 2014) begründet haben. Sowohl dieser synoptische Überblick wie auch diverse Bibliographien und Filmographien zu Spezialproblemen der Filmmusikforschung zeigen, wie zentral das Feld inzwischen als Teildisziplin der Musikwissenschaft, am Rande der Medienwissenschaft, mit Übergängen in ein eigenes Feld der Sound Studies geworden ist. Eine ganze Reihe themenbezogener wissenschaftlicher Zeitschriften erscheint inzwischen weltweit, Tagungen und Themenbände zur Film- und weiter zur „Medienmusik“ haben geradezu exponentiell zugenommen. Es deutet sich an, dass die in der Praxis von Kunst, Unterhaltung und Spiel längst zusammengewachsenen Sinnesmodalitäten auch

in der akademischen Reflexion endlich die Beachtung als multimodale und synthetische Kunstform finden, die sie verdienen – in der Aufnahme eines Disziplinengrenzen übergreifenden Projekts (*Bibliographie der Filmmusik: Ergänzungen II (2014–2020)*), zusammengestellt von Hans J. Wulff und Ludger Kaczmarek, in: *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere* 197 (2020), 198 S. (ISSN 2366-6404, http://berichte.derwulff.de/0197_20.pdf).

Die *Havergal Brian Society* hat in Kooperation mit dem Verlag United Music Publishers für Wissenschaft und Praxis die neuen kritischen Editionen einer Reihe von Werken des englischen Komponisten online in Partitur bereitgestellt. Die Reihe wird fortgesetzt und soll die Auseinandersetzung mit dem Komponisten nachhaltig vereinfachen. Die Havergal Brian Society fördert die musikpraktische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Havergal Brian (1876–1972), der nicht zuletzt für seine monumentale *Gothic Symphony* berühmt wurde, dessen Schaffen aber weit umfangreicher ist. U. a. schrieb er die Opern *Faust* und *Turandot* auf die Originaltexte von Goethe und Schiller (<http://www.havergalbrian.org/news.php?id=41>).

*

PD Dr. phil. Gundela BOBETH hat sich im April 2020 an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien mit der Arbeit *Lied im Wandel. Studien zur Wiener Liedkultur um 1800* im Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Für ihr Projekt „Edition phonographischer Musik“ erhält Prof. Dr. Rebecca GROTJAHN den mit 150.000 Euro dotierten Forschungspreis 2020 der Universität Paderborn. Mit der Auszeichnung fördert die Universität Paderborn „visionäre Ideen, gewagte Hypothesen, unkonventionelle Technologien und innovative Methoden abseits des Mainstreams. Besonders außergewöhnliche Forschungsvorhaben sollen mit dem höchstdotierten Preis, den die Universität

Paderborn vergibt, eine Realisierungschance erhalten“.

PD Dr. phil. Corinna HERR, Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, hat einen Ruf an die Universität Koblenz-Landau auf die W2-Professur für Musikwissenschaft am Campus Koblenz angenommen. Auch das DFG-Projekt „Darstellung und Rezeption klassischer Musiker*innen bei YouTube: Aufführungs- und Lebenspraxen im digitalen Zeitalter“ zieht damit nach Koblenz um.

Nachrichten aus dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung

Schriftliche Abstimmung

Die schriftliche Abstimmung, die in diesem Jahr als Ersatz für die reguläre Mitgliederversammlung durchgeführt wurde und bei der über die durch die Satzung der Gesellschaft für Musikforschung vorgeschriebenen Punkte, über Vorschläge zum Wahlausschuss und über eine Änderung der Wahlordnung abgestimmt wurde, ist in allen Punkten eindeutig ausgefallen. Dennoch lässt sich kein rechtmäßiges Endergebnis ausweisen, da das geforderte Quorum nicht erreicht wurde. Das genaue Abstimmungsergebnis ist auf der Website der Gesellschaft für Musikforschung im geschützten Mitgliederbereich einsehbar (www.musikforschung.de).

Bis zu einer nächsten Mitgliederversammlung bleibt der Vorstand daher ohne Entlastung im Amt und handelt im Rahmen gesetzlicher Bestimmungen ohne verabschiedeten Haushaltsplan 2021. Die Wahlordnung bleibt in der bisherigen Form bestehen; der Wahlausschuss bleibt zu wählen. Wegen der fortdauernden pandemischen

Infektionslage sieht der Vorstand im laufenden Jahr keine Möglichkeit, die nötigen Beschlüsse auf einer außerordentlichen Mitgliederversammlung herbeizuführen. Über das weitere Vorgehen wird im ersten Quartal 2021 entschieden.

Interimslösung Schatzmeisteramt

Nach dem Tod von Dr. Gabriele Buschmeier ist die Position der Schatzmeisterin/des Schatzmeisters im Erweiterten Vorstand vakant. Bis zu einer Neuwahl bei der nächsten Mitgliederversammlung hat der Engere Vorstand Dr. Adrian Kuhl, Arbeitsstellenleiter bei der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in Frankfurt am Main, die rechtsgeschäftliche Vollmacht zur Führung der Schatzmeistergeschäfte übertragen.

Promotionspreis 2020 der Gesellschaft für Musikforschung

Die Gesellschaft für Musikforschung verleiht ihren Promotionspreis 2020 an Simon Kannenberg, HfMT Hamburg, für seine Arbeit *Joachim Raff und Hans von Bülow. Porträt einer Musikerfreundschaft. Briefedition*. Pandemiebedingt wird die öffentliche Würdigung des Preisträgers im Rahmen der Jahrestagung der GfM 2021 in Bonn erfolgen.

Tagungsbericht

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

Siegburg, 20. bis 22. September 2019
200 Jahre Hammerklaviersonate
 von Philipp Haug, Siegburg

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

FLORIAN BASSANI, geb. 1972, Studium Historischer Tasteninstrumente und Musikwissenschaft in Basel und Rom, 2002 Promotion, zwischen 2006 und 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Historischen Institut in Rom (Musikabteilung), seither zudem Lehrbeauftragter an der Hochschule der Künste Bern (Fachbereich Musik). 2011–2016 Assistenzprofessor am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, 2014 Habilitation. Stipendien, Preise, Auszeichnungen (u. a. 2019 Premio Palestrina, 2020 Royal Musical Association Monographs). Forschungsbereiche: Mehrchörige Kirchenmusik, Aufführungspraxis Sologesang, Orgelbau, Geschichte der Musikedition und neuerdings auch: Verismo. Demnächst erscheinen: *Palestrina's masterpiece amplified: The MISSA Papae Marcelli A' XII.* sowie *Gregorio Ballabene's Forty-eight-part Mass for Twelve Choirs (1772)*, ferner *La pirateria musicale in Ticino durante il Risorgimento: Studi e documentazioni sulle attività clandestine degli editori Ricordi e Lucca in territorio svizzero* und *Römische Mehrchörigkeit des 17. Jahrhunderts. Geschichte – Satztechnik – Aufführungspraxis*.

UTE JUNG-KAISER, Erstes und Zweites Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien in den Fächern Schulmusik, Germanistik und Philosophie. Als Oberstudienrätin acht Jahre Schuldienst in Essen. Promotion (in Köln) und Habilitation in Historischer Musikwissenschaft (in Hamburg). Von 1983–2007 ordentliche Professorin für Musikpädagogik (zunächst in München, dann in Frankfurt a. M.). Forschungsschwerpunkte: interdisziplinäre, ästhetische, kulturpädagogische und musikdidaktische Fragestellungen aus Musik, Literatur, Theologie und Bildender Kunst. Herausgeberin und Beiträgerin von Handbüchern, Kompendien, Symposionsberichten und der interdisziplinär konzipierten Reihe *Wegzeichen Musik*. Jüngste Schrift: *Das ideale Musikerporträt. Von Luther bis Schönberg* (2019).

DIETRICH KÄMPER, geb. 1936 in Melle (Kreis Osnabrück). Seit 1956 Studium der Schulmusik an der Hochschule für Musik Köln, gleichzeitig Studium der Musikwissenschaft an den Universitäten Köln und Zürich. 1963 Promotion zum Dr. phil., 1967 Habilitation für das Fach Musikwissenschaft. Anschließend Forschungsaufenthalte in Bologna, Florenz und Rom. 1986 Ruf auf den neuerrichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln, 1995 auf die Professur an der Universität zu Köln. 1990 Gastdozentur in Cremona (Univ. Pavia), 1998 in Tokyo (Keio Univ.), 2008 in Kaohsiung (Taiwan).

BIANCA SCHUMANN, geb. 1989 in Koblenz, Doppelstudium der Bachelorstudiengänge Musikpädagogik (künstlerisches Hauptfach Klavier) an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf (2010–2014) sowie Philosophie und Musikwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (2011–2014). Anschließendes Masterstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien (2014–2016). Ebendort seit Oktober 2016 Doktorandin mit einer Arbeit zur Rezeptionsgeschichte symphonischer Programmmusik in Wien (1855–1900). Seit 2018 Promotionsstipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Zudem Fellow der Vienna Doctoral Academy der Universität Wien.

CHRISTIAN UTZ, geb. 1969 in München, studierte Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Wien und Karlsruhe. Promotion (2000) und Habilitation (2015) an der Universität Wien. Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er leitet(e) die vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierten Forschungsprojekte *Eine kontextsensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation (CT-PSO, 2012–2014)* und *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung (PETAL, 2017–2020)*. Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51, Stuttgart 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (Bielefeld 2014; eine revidierte englische Ausgabe erscheint 2020). Mitherausgeber u. a. des *Lexikon Neue Musik* (Stuttgart / Kassel 2016) sowie der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH, 2015–2020)*. „Best Paper Award“ 2017 der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft für den Aufsatz „Multivalent Form in Gustav Mahler’s *Lied von der Erde* from the Perspective of Its Performance History“ (<http://musau.org/parts/neue-article-page/view/37>). Tätigkeit im Vorstand der Gesellschaft für Musiktheorie (2014–2018) und der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft (seit 2019).