

DIE MUSIKFORSCHUNG

74. Jahrgang 2021 / Heft 2

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

Inhalt

Thomas Betzwieser: Zum Gedenken an Marion Saxer (1960–2020)	103
Birgit Abels: Zur Eigenästhetik des Schallarchivs. Eine Einlassung zur Diversifizierung des Wissensbegriffs	104
Paul Thissen: Jenseits symphonischer Orgelmusik. Das Klavierquintett Louis Viernes – Struktur und Gehalt	115
Michael Matter: „Allegro guerriero” und „battendo le aste“: schottisch-keltische Krieger und Barden als Topos in der Musik.	134
Kleiner Beitrag	
Klaus Aringer: Neu entdeckte biographische Quellen von Johann Peter Pixis.	155

Besprechungen

Anna Maria Busse Berger: *The Search for Medieval Music in Africa and Germany, 1891–1961* (Maier; 161) / Michael Bernhard und Klausjürgen Sachs: *Musiklehre zwischen Mittelalter und Humanismus* (Holzer; 163) / *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven* (Akkermann; 165) / Gustav A. Krieg: *Die anglikanische Kirchenmusik – historisch und praktisch* (de Oliveira Pinto; 167) / Giuseppe Sarti. *Ästhetik, Rezeption, Überlieferung* (Cerkovnik; 169) / *The Cambridge Companion to Operetta* (Schaarwächter; 172) / *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (Schroedter; 174) / Henrike Rost: *Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts* (Droese; 178) / Stephen Johnson: *The Eighth. Mahler and the World in 1910* (Schaarwächter; 180) / Gabriele Geml: *Adornos Kritische Theorie der Zeit* (Hinrichsen; 181) / Jörn Peter Hiekel: *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit* (Paland; 184) / Lars-Christian Koch: *Musikethnologie* (Morgenstern; 187) / *Begegnungen mit Peter Schreier* (Froesch; 192) // Georg Friedrich Händel: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 5: Il pastor fido* (Seedorf; 194)

Die im Jahre 2020 angenommenen musikwissenschaftlichen und musik- pädagogischen Dissertationen	196
Eingegangene Schriften	200
Eingegangene Notenausgaben.	203
Mitteilungen.	205
Tagungsberichte	206
Die Autorin und Autoren der Beiträge	206
Hinweise für Autoren	208

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 74. Jahrgang 2021 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts).
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier (†), Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, 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: info@musikforschung.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. 23 vom 1. Januar 2021

Beilagenhinweis: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden

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



Thomas Betzwieser (Frankfurt am Main)

Zum Gedenken an Marion Saxer (1960–2020)

Am 18. Mai 2020 verstarb nach längerer Krankheit Marion Saxer, die seit dem Sommersemester 2013 die Professur für Historische Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Zeitgenössische Musik und Klangkunst an der Goethe-Universität Frankfurt innehatte. Nach einem Studium der Schulmusik, Politikwissenschaft, Philosophie und Pädagogik in Mainz wandte sie sich nach Berlin, wo sie in Helga de la Motte eine wichtige Mentorin fand und an der Technischen Universität auch promoviert wurde (*Between categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans*, publiziert 1998). Langjährige Dozenturen am Mainzer Konservatorium, der Universität Mainz, der Musikakademie Wiesbaden sowie den Musikhochschulen in Köln und Graz schlossen sich daran an. 2006 habilitierte sich Marion Saxer in Frankfurt über Ausdrucksästhetik im 19. Jahrhundert. Seitdem war sie der Goethe-Universität in verschiedenster Weise eng verbunden: So hat sie mehrere Jahre die Professorvertretung wahrgenommen, während der sie wichtige Impulse für die Neuausrichtung des Instituts zu setzen wusste. 2010 wurde sie zur Außerplanmäßigen Professorin ernannt, bevor sie 2012 einem Ruf an die Musikhochschule Lübeck folgte.

Die Stadt Frankfurt und die Universität, an die sie ein Jahr später zurückkehrte, bildeten den Nährboden für ihre kreativen Forschungsarbeiten, insbesondere die lebendige Musikszene, die es ihr erlaubte, eines ihrer wichtigsten Anliegen in die Tat umzusetzen: die Verflechtung von musikwissenschaftlicher Forschung und künstlerischer Praxis. Daraus resultierten strukturell nicht nur zahlreiche Kooperationen wie mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, sondern auch innovative Lehrformate. Bereits 2011 war Marion Saxer mit dem „1822-Universitätspreis für exzellente Lehre“ der Goethe-Universität Frankfurt am Main (1. Preis) ausgezeichnet worden.

Originelle ästhetische Reflexion wie leidenschaftliches Engagement machten Marion Saxer zu einer gefragten Gesprächspartnerin in vielen Foren der zeitgenössischen Musik, u. a. als Dozentin der Internationalen Ensemble Modern Akademie oder im Board der Zeitschrift *Positionen*. Der Titel ihrer Dissertation „between categories“ kann in gewisser Weise auch als Programm ihrer wissenschaftlichen Ausrichtung gelesen werden, die mit dem Begriff der Interdisziplinarität nur unzureichend beschrieben wäre. Gezielt suchte Marion Saxer nicht nur Schnittstellen, sondern mehr noch Leerstellen zwischen den Disziplinen auf, insbesondere im Bereich der musikalischen Medienpraxis, aber auch im musikpsychologischen oder musikpädagogischen Feld. Die Früchte ihrer Frankfurter Symposien kondensierten in zahlreichen Sammelbänden, u. a. *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio* (2016), oder (gemeinsam hrsg. mit Andreas Münzmay) *Musikalische Interpretation im Dialog. Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis* (2017). Obwohl die Mehrzahl ihrer Publikationen der zeitgenössischen Musik gewidmet sind, war Marion Saxer hierauf keineswegs festgelegt. Sie vertrat im besten Sinne die Breite des Faches, indem sie sich immer wieder auch der älteren Musik zuwandte. Ihr im Druck befindliches Buch *Quintendiskurse. Das Quintparallelenverbot in Quellentexten von 1330 bis heute*, welches sie im Frühjahr 2020 noch weitgehend abschließen konnte, steht dafür exemplarisch. Es wird nun posthum erscheinen (Hildesheim: Olms 2021).

Birgit Abels (Göttingen)

Zur Eigenästhetik des Schallarchivs. Eine Einlassung zur Diversifizierung des Wissensbegriffs

Einleitung

„Die Wissenschaft, Museen und andere Institutionen stehen [...] mehr denn je vor der Aufgabe, sich mit Afrikas hörbarer Vergangenheit auseinanderzusetzen, sie zu untersuchen und zu reflektieren, um ein eindrucksvolles musikalisches Erbe zu würdigen, das in den ethnografischen Aufnahmen aus den deutschen Kolonien dokumentiert worden ist, wenn auch auf absonderliche und mitunter verzerrende Weise“, schreibt Ronald Radano, Musikethnologe an der University of Wisconsin-Madison und Spezialist für die Geschichte der schwarzen Musik in den USA, im November 2019 in der *ZEIT*.¹ Radano hatte im Jahr 2019 Forschungszeit an der American Academy in Berlin verbracht, in der er sich einem Projekt zur Aufarbeitung vorkolonialer afrikanischer Klangaufnahmen des Berliner Phonogramm-Archivs gewidmet hatte. Radanos Ruf steht bei Erscheinen seines Textes alles andere als isoliert: Im gleichen Jahr, in dem sein Text publiziert wird, lenkt die mehr und mehr in die Öffentlichkeit tretende Restitutionsdebatte das Augenmerk ebenfalls empfindlich direkt auf die postkolonialen ethischen Verwicklungen, denen sich Sammlungen, die koloniale Archivalien beherbergen, endlich stellen müssen. In Deutschland wird die Diskussion zudem befeuert durch die Debatte um das Humboldt Forum, die Fragen des Umgangs mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten zum Gegenstand öffentlichen Interesses macht.² Internationale Historiker*innen hatten kurz zuvor, ebenfalls in der *ZEIT*, vier programmatische und konkrete Forderungen formuliert: (1) die Stärkung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kolonialzeit sowohl an Universitäten als auch an Museen; (2) ein konkretes Engagement politischer Bildungseinrichtungen in diesem Bereich; (3) Unterstützung bei den besonderen Herausforderungen von u. a. Provenienzforschung und Digitalisierung; sowie (4) die Schaffung einer zentralen Institution, die die Bündelung bereits vorhandenen Wissens verantwortet, z. B. in Berlin.³

1 Ronald Radano, „Afrikanische Musik: Geraubte Stimmen“, in: *DIE ZEIT*, 21.11.2019, S. 20. Dieser Artikel ist im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekts *Materialität, Wissensordnung, Institution. Die Eigenästhetik des Klangarchivs* (AB 374/7–1) entstanden und hat zudem Bezüge zu einem von der Europäischen Union im Rahmen des Programms Horizon 2020 geförderten Projektes (No. 862367 – *SoundKnowledge*). Das DFG-Projekt wurde in Zusammenarbeit mit dem Phonogramm-Archiv Berlin/Staatliche Museen zu Berlin umgesetzt.

2 Siehe z. B. die Stellungnahme des Deutschen Kulturrats vom 20. Februar 2019, verfügbar online unter <https://www.kulturrat.de/positionen/vorschlaege-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten/>, 1.9.2020.

3 Brockmeyer, Bettina/Larissa Förster/Bernhard Gißibl/Rebekka Habermas/Ulrike Lindner, „Was wir jetzt brauchen. Für Restititionen und einen neuen Umgang mit der Kolonialgeschichte: Ein Appell von Wissenschaftlern aus der ganzen Welt“, in: *DIE ZEIT*, 13.12.2018, S. 19. In der gleichen Ausgabe der *ZEIT*: Ijoma Mangold, „Es geht nicht ums Verzögern“, Interview mit Hartmut Dorgerloh und Lars Koch, in: *DIE ZEIT*, 13.12.2018, S. 42 und Rebekka Habermas / Ulrike Lindner, „Rückgabe – und mehr!“, in: *DIE ZEIT*, 13.12.2018, S. 19.

Für die Musikethnologie kommen diese Forderungen gut 120 Jahre nach einem der zentralen Gründungs Momente ihrer Vorgängerin, der Vergleichenden Musikwissenschaft, nämlich der Institutionalisierung des Berliner Phonogramm-Archivs. Erst in den letzten Jahrzehnten vor der Wende zum 20. Jahrhundert war Klang verlässlich dokumentierbar und quantifizierbar, mithin wissenschaftsfähig geworden. Dadurch schienen das Medium Klang und konkret die Musiken der Welt völlig neue analytische Zugriffe für das dominante Paradigma der Zeit, den Evolutionismus, zu ermöglichen. Kulturgeographisch orientierte Phonogrammarchive, zuallererst der Berliner Vorreiter, versammelten das Material für dieses Projekt. Viele offene Fragen sind bis heute Gegenstand von Forschung: Welche konkreten Anweisungen ergingen an die Sammler? Welche Netzwerke, welche Dynamiken ergaben sich daraus? In welcher Form sind die wissenschaftlichen Klangontologien der europäischen Gegenwart und damit auch die dazugehörigen disziplinären Wissensordnungen durch die dieser Frühphase zugrundeliegenden klangepistemologischen Grundannahmen geprägt, die auf einer unangefochten kolonialen Weltordnung beruhten? Die Wissensstrukturen und -logiken der europäischen Gegenwart, konkret aber auch der Musikwissenschaft, tragen die Spuren dieser formativen Phase; ihre Institutionen einschließlich Museen und Universitäten ebenso. Dementsprechend sind sie in der Tat, wie Radano und in die Aufarbeitung deutscher Kolonialgeschichte investierte Historiker*innen deutlich machen, postkolonialer Kritik und Rechenschaftspflicht ausgesetzt und stehen in der drängenden Verantwortung, sich mit der eigenen residualen Kolonialität kritisch auseinanderzusetzen. Spätestens die an das Existentielle reichenden Vorwürfe systemischen Rassismus' in der wissenschaftlichen Welt, die im Jahr 2020 Wissenschaftsregimes auf der ganzen Welt resolut in Frage stellen und die Welt der Musikethnologie alles andere als außen vor lassen,⁴ machen eine solche Auseinandersetzung nicht nur zu einer Priorität, sondern völlig unumgänglich. Sie fordern eine Radikalität von Analyse ein, die notwendigerweise an den epistemologischen Grundfesten rütteln muss, auf denen auch Klangarchive im 20. Jahrhundert unhinterfragt festen Fußes standen.

In diesem Beitrag möchte ich theoretische Vorüberlegungen dazu anstellen, wie wir aus unserem Fach heraus inhaltsgeleitet auf die lautbar gemachten Forderungen antworten können. Das Medium einer solchen Antwort muss meines Erachtens wissenschaftliches Tun sein; jenseits der unumgänglichen und überfälligen konstruktiven Gespräche und Eigenanamnesen sind Rhetoriken, deren Absicht eine Relativierung der Vorwürfe ist, unproduktiv und unethisch. Mein Ziel in diesem Beitrag ist es, beispielhaft eine mögliche Wegrichtung vorzuzeichnen, die der eingeforderten Radikalität in ihrer Grundanlage und nicht nur in ihrer Eigenpräsentation gerecht zu werden versucht. Andererseits nähren, so meine Hoffnung, diese Gedanken eine grundständig kritische Auseinandersetzung mit dem Klangarchiv und kontextualisieren es innerhalb übergeordneter Fachdebatten bzw. ebenen solchen Kontextualisierungen den Weg ein wenig. Auch auf fachtheoretischer Ebene ist dies längst überfällig für eine postkolonial orientierte, oder auch nur: postkolonial informierte, Musikwissenschaft.

4 Zu nennen ist hier an erster Stelle der Offene Brief von Danielle Brown, „An Open Letter on Racism in Music Studies“, verfügbar unter <https://www.mypeopletellstories.com/blog/open-letter> (17.9.2020). Browns Einlassung hat einen weitreichenden Dominoeffekt in Gang gesetzt, der jüngst u. a. mit erheblichen personellen Veränderungen in der US-amerikanischen Fachvereinigung *Society for Ethnomusicology* (SEM) einherging.

Im Folgenden stelle ich zunächst das Konzept der Eigenästhetik von (Klang-)Archiven vor, das meines Erachtens konzeptuelles Potential in sich birgt, genau jene hegemonialen Wissenskonzepte, die sich dem kolonialen Vorwurf gegenüber rechtfertigen müssen, nicht nur zu hinterfragen. Es erlaubt auch, ihnen in konstruktiver Antwort auf die völlig gerechtfertigten Forderungen den Vorschlag für eine mögliche Alternative an die Seite zu stellen. Um der Konkretion willen führe ich meine grundsätzlich konzeptuell ausgerichteten Überlegungen lose entlang der Spezifika von Sammlungen indischer Raga-Musik und immer wieder konkret auch mit Blick auf ein bestimmtes Klangarchiv, nämlich der Felix van Lamsweerde-Sammlung indischer Musik (beheimatet an der Universität Göttingen). In den vergangenen drei Jahren ist diese Sammlung im Rahmen eines von der DFG geförderten Projekts in Göttingen und Berlin digitalisiert und beforscht worden.⁵ Für diesen Zusammenhang werden zunächst eine Kontextualisierung des Materials und ein kurzer Abriss der relevanten Satellitendebatten nötig sein. Abschließend führe ich die archivtheoretischen Argumente zurück zur tagesaktuellen Debatte um residuellen Kolonialismus und Rassismus in der Wissenschaft, konkret um deren Latenz in der Musikwissenschaft, und formuliere, was ich als den Chancenreichtum einer Situation begreife, die eine Diversifizierung des Wissensbegriffs unumgänglich macht.

Klangarchive und ihre Eigenästhetik

Die „Frage des Archivs“, schreibt Jacques Derrida, „[ist] nicht eine Frage der Vergangenheit. [...] Es ist eine Frage von Zukunft, die Frage der Zukunft selbst, die Frage einer Antwort, eines Versprechens und einer Verantwortung für morgen.“⁶ In all ihrer aphoristischen Qualität führt diese Aussage gleich zum Kern der Sache. Denn Archive historischer Klंगाufnahmen sind Wissensorte, die verfasst sind in der Materialität der Tonträger, die sie beinhalten; in der Wissensordnung, die sie produzieren und repräsentieren; und in der Institution, die sie darstellen. Mögen die Archivalien naturgemäß auch Bezüge zu früheren Zeitpunkten haben, als Archiv tragen sie ihren Teil zu den wirkmächtigen Wissensstrukturen bei, aus denen heraus wir ein Morgen überhaupt nur denken können. Das können sie deshalb, weil sie ihre Strahlkraft und Relevanz für zeitgenössische musikalische Praktiken und Musikdiskurse nicht nur durch das historische Narrativ erlangen, das sie vorschlagen, sondern vielmehr auch durch ihre Eigenästhetik.

In der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Archiven historischer Klangdokumente weltweit dominieren präservationalistisch-kulturschützende Ansätze, die auf die Sammlung zwecks Bewahrung konkreter, jeweils unterschiedlich definierter Musikkulturen zielen. War dies vormalig ein primär von nordatlantischen Wissenschaftler*innen und Forschungseinrichtungen ausgehendes Unternehmen, das eng mit der institutionellen und intellektuellen Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikethnologie / Ethnomusikologie verzahnt ist und ein entsprechend weites Spektrum von Erkenntnisinteressen verfolgt, so handelt es sich seit mehreren Jahrzehnten um ein kontrovers diskutiertes Kulturpolitikum von globaler Relevanz.⁷ Die kulturpolitische Dimension ergab sich nicht

5 Siehe <https://www.uni-goettingen.de/en/556311.html> (19.12.2020).

6 Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997, S. 65.

7 Siehe u.a. Anthony Seeger / Shubha Chaudhuri (Hrsg.), *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*, Kolkata 2004; Michelle Aubert / Richard Billeaud (Hrsg.), *Image and Sound Archiving and Access: The Challenges of the Third Millennium*, Paris 2000; Gabrielle

zuletzt aus der Konvention zum immateriellen Kulturerbe, die die UNESCO im Jahre 2003 verabschiedet hat, und entwickelte insbesondere in den letzten zehn Jahren einen Fokus auf Fragen der musikalischen Nachhaltigkeit und kulturellen Ökologien im Sinne Batesons.⁸

Kritische, kulturtheoretisch orientierte Ansätze, die bislang in der Musikwissenschaft vergleichsweise wenig Resonanz gefunden haben, untersuchen das Archiv als Wissensort mit inhärenter Binnenlogik, der autoritative Kenntnis definiert, indem er zu Erinnerndes (d.i. Archiviertes und zu Archivierendes) und zu Vernachlässigendes (d.i. nicht Archiviertes und nicht zu Archivierendes) trennt. Auf diese Weise wird autoritatives Wissen als solches gekennzeichnet und durch die archivalische Konstruktion historischer Genealogien legitimiert; mehr noch, das Archiv als „Gedächtnisort“⁹ suggeriert einen „memoriale[n] Imperativ, der da lautet: Du sollst nicht vergessen“¹⁰ – dieses nicht vergessen, während *jenes*, i.e. das nicht Archivierte, implizit dem Vergessen anheimgegeben werden kann. Archive bieten demnach nicht nur Orientierungsmarken, sondern machen auch „Identitätsangebote, [die] den Bogen von der Vergangenheit in die Gegenwart schlagen sollen“¹¹ und die moralisch aufgeladen sind, weil innerhalb der archivalischen Wissensordnung das Archiv selbst zum Erinnerungsinhalt wird: Archiviertes ist nicht nur des Erinnert- und damit Gewusst-Werdens wert, es ist vielmehr auch zu erinnern. Erinnern und Vergessen, Archiviertwerden und nicht Archiviertwerden sind damit zwei Facetten der Temporalisierung von Wissen: Durch Priorisierung von Inhalten (Archivierung) wird Kontinuität und ein lineares Band zur Vergangenheit suggeriert, während der bewusste Prozess des Ausschließens vom Archiv (Nicht-Archivierung) just die Diskontinuitäten mit der Vergangenheit akzentuiert und damit kulturelle Eigendynamisierung in Gegenwart und potentieller Zukunft ermöglicht. Mit Landwehr gefragt: „Ist es eher ein Nichtwissen der Zukunft (Ahnungslosigkeit), um den Bezug zur Vergangenheit nicht zu verlieren, oder ist es eher ein Nichtwissen der Vergangenheit (Vergessen), um Zukunft zu gewinnen?“¹²

Diese zunächst theoretisch anmutende Frage gewinnt an konkreter kulturwissenschaftlicher und musikwissenschaftlicher Relevanz in dem Moment, in dem sich Archivierung und Nicht-Archivierung jeweils als Ermöglichungspraktiken betrachten lassen. Die Geschichte

Berlin / Artur Simon (Hrsg.), *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogrammarchiv*, Berlin 2002; Shubha Chaudhuri, „Preservation of the World’s Music“, in: *Ethnomusicology: An Introduction*, hrsg. von Helen Myers, London 1992; Ashok D. Ranade / Shubha Chaudhuri / Vidya Rao (Hrsg.), *Working Papers from the Seminar and Workshop on Documentation and Archiving in Ethnomusicology*, New Delhi 1987; Anthony Seeger, „The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today“, in: *Ethnomusicology* 30/2 (1986), S. 261–276. Allgemeiner zur kulturwissenschaftlichen Forschung zu kulturellem Eigentum und immateriellem Kulturerbe im Sinne der UNESCO, siehe Regina F. Bendix und Stefan Groths Überblickstext „Cultural Property: Interdisziplinäre Forschung zu einem dynamischen Feld“, in: Stefan Groth / Regina Bendix / Achim Spiller (Hrsg.), *Kultur als Eigentum. Instrumente, Querschnitte und Fallstudien*, Göttingen 2015, S. 1–13.

8 Siehe hierzu beispielsweise Jeff Todd Titon (Hrsg.), *the world of music* 51/1 (2009), Sonderausgabe zum Thema *Music and Sustainability*; und Dan Bendrups / Huib Schippers (Hrsg.), *the world of music (new series)* 4/1 (2015), Sonderausgabe zum Thema *Sound Futures: Exploring contexts for music sustainability*.

9 Achim Landwehr, „Kulturelles Vergessen. Erinnerung an eine historische Perspektive“, in: *Merkur* 795 (69), August 2015, S. 84–92.

10 Ebda., S. 84.

11 Ebda.

12 Ebda., S. 87.

der Musik ist immer eine kulturelle Konstruktion,¹³ die auch Eigenverortung ermöglicht, und das Klangarchiv ist ein potentes System, die dieser Konstruktion immer inhärenten Machtstrukturen zu produzieren und gleichzeitig abzubilden. Gerade das materielle Objekt – Wachszyylinder, Tonband und andere Tonträger – suggeriert die Greifbarkeit und Spezifität, die für kulturelle Wertzuschreibung an das hart umfochtene immaterielle Kulturerbe kulturpolitisch so bedeutend sind¹⁴ und außerdem im nordindischen Kontext als „mechanical embodiments of tradition“¹⁵ einen anerkannt wichtigen Faktor im Sozialsystem der Raga-Musik darstellen. Nicht immer transparent ist dabei die obengenannte Binnenlogik, die nämlich festlegt, „wie und wofür [das Archiv] benutzt werden kann und soll – und wofür nicht [...] Bestimmte Ordnungs-, Verfahrens- und Gebrauchsformen werden eingerichtet und durch Normen autorisiert, andere Wissensordnung und Gebrauchspraktiken dadurch jedoch absichtlich oder unabsichtlich benachteiligt oder gar ausgeschlossen“¹⁶. Insbesondere diese Intransparenz ist in kolonialen und postkolonialen Konstellationen, wie sie im Fall von Nordindien vorliegen, ein überaus relevantes Moment in der spannungsgeladenen Aushandlung konkurrierender Vorstellungen davon, was musikalisches Wissen und musikalische Expertise eigentlich seien – und wer sie besitze (und wer nicht).

Es ist dieser Prozess, auf den Jacques Derrida mit seinem Titel *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie: Die Geheimnisse des Archivs*¹⁷ anspielt: Archive konstituieren und konstruieren Entstehungsnarrative (Genesen); Traditionen (Genealogien); Formen, die eine durch ihre Historizität autoritative Semantik¹⁸ beanspruchen (Genre), und schließlich den Mythos vom musikalischen Genius. Alle vier Kategorien sind in der Raga-Musik Nordindiens nicht nur historisch wie aktuell von zentraler Bedeutung, sondern auch – nicht erst, aber doch vor allem auch – seit dem 20. Jahrhundert hitzigst diskutiert. Die umfassenden lebensweltlichen, sozialen und politischen Umbrüche Indiens im Vorfeld der Unabhängigkeit des Landes und seither haben ebenso umfassende Veränderungen und Fluktuationen in den stark hierarchisierten Sozialstrukturen der nordindischen Raga-Musik bedingt. In genau diese Phase radikaler Umwälzungen und (post-)kolonialer Verwerfungen traten die Musikarchive, und zwar als durch europäische Sammler repräsentierte und damit hegemonial legitimierte Systeme einer Wissensordnung mit implizitem Universalanspruch. Dard Neuman sieht einen „epistemic conflict“¹⁹ zwischen den auf Verschriftlichung und Dokumentation gerichteten Wissensmodi europäischer Sammler und Musikwissenschaftler im frühen und mittleren 20. Jahrhundert und den performanzorientierten „stillen“ Wissensmodi im Sinne des *tacit knowledge* nordindischer Musiker. Dieser „epistemic conflict“ hat, so seine Implikation, durch den (post-)kolonialen Hegemonialanspruch europäischer Denkkordnungen

13 Keith Howard, „Introduction: East Asian Music as Intangible Cultural Heritage“, in: Keith Howard (Hrsg.), *Music as Intangible Cultural Heritage. Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Tradition*, Fanham 2012, S. 1–22.

14 Siehe z. B. Johannes Müske / Thomas Hengartner, „Klänge und Töne als Cultural Property? Medienarchive, klingendes Kulturgut und die Bedeutung der Technik für die kulturelle Aneignung der Klangwelt“, in: Groth / Bendix / Spiller (Hrsg.), *Kultur als Eigentum*, S. 315–339.

15 Daniel Neuman, *The Life of Music in North India. The Organisation of an Artistic Tradition*, Chicago / London 1990 (1980), S. 225.

16 Markus Friedrich, *Die Geburt des Archivs: Eine Wissensgeschichte*, München 2013, S. 78.

17 Jacques Derrida, *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie. Das Geheimnis des Archivs*, Wien 2006.

18 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1958.

19 Dard Neumann, *A House of Music. The Hindustani Musician and the Crafting of Traditions*, unveröffentlichte Dissertation, Columbia University 2004, S. 94.

zu einer einseitigen und schiefen Historiographie der nordindischen Raga-Musik geführt. Die Rolle indischer Counter-Diskurse (beispielsweise die Agenden eines Vishnu Narayan Bhatkhande und Rabindranath Tagore), noch relevanter allerdings die Rolle der Archive in diesem Prozess vernachlässigt Neuman jedoch, ebenso ihre offenkundige ambivalente Wirkweise: Klangarchive bilden einen Diskurs über Musik als Wissensordnung ab, aber als musikalischer Diskurs selbst haben die Archivalien immer auch latentes subversives Potential. Gerade deswegen bergen alternative Ansätze die Möglichkeit, auch alternative Epistemologien aufzudecken und ihnen im Sinne einer postkolonial aufgestellten Musikwissenschaft Raum zu geben.

Deepak S. Raja²⁰, der sich wie Neuman für die in Konflikt stehenden Wissensmodi zeitgenössischer nordindischer Raga-Musik interessiert, merkt an, wie sehr der von Neuman so benannte epistemische Konflikt auch die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit nordindischer Raga-Musik nach wie vor prägt: Die mit Werturteilen konnotierten Dichotomisierungen von Archiv und Repertoire, vom Dokumentierten und Performierten, werden nach wie vor auch in wissenschaftlichen Zusammenhängen oft unhinterfragt reproduziert, so Raja. Van Straaten argumentiert, dass gerade die Dichotomisierung dieser Kategorien musikalischen Wissens der Machtaushandlung dienen: “[The] question of who decides which sounds are currently allowed to be perceived of as Hindustani classical instrumental music, is negotiated in direct relation to a variety of conflicting notions of what musical knowledge is.”²¹ Für ebendiese Aushandlungen werden spätestens seit der indischen Unabhängigkeit und in weiterhin wachsendem, für die Tonträgerindustrie nicht zuletzt auch marktökonomisch relevantem Maße auch die Archive herangezogen.²² Denn die Wissensbestände, die in der nordindischen Raga-Musik zirkulieren, haben zweifelsohne im Laufe des 20. Jahrhunderts ganz fundamentale Verschiebungen erfahren: zwischen Geschriebenem und Ungeschriebenem, zwischen Materialität und Immaterialität, zwischen Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit, zwischen Bewahrung und Veränderung.²³ Das Archiv stellt eine wesentliche Kraft in diesem komplexen Prozess dar. Um im Sinne dekolonialer Aspirationen alternative Zugriffe zu entwickeln, die hegemoniale Wissenskonfigurationen aushebeln können und überhaupt erst einmal möchten, muss zunächst der zu verwendende Archivbegriff präzisiert werden.

Denn „Archiv“ wird meist in einem doppelten Sinne verwendet: zum einen als Bezeichnung für konkrete Sammlungen historischer Klangdokumente, zum anderen als „spezifischer Ort der Produktion einer jeweiligen Erzählung, einer spezifischen und womöglich anderen [...]. Von hier nehmen bestimmte Geschichten ihren Ausgang, während andere

20 Deepak S. Raja, *Hindustani Music. A Tradition in Transition*, New Delhi 2005.

21 Eva-Maria Alexandra van Straaten, “‘Sonorous Treasures’ of *Rāga Chandranandan*: Contesting Knowledge of Hindustani Instrumental Music in the North Atlantic Realm”, in: *Music Moves: Musical Dynamics of Relation, Knowledge, and Transformation*, hrsg. von Charissa Granger, Friedlind Riedel, Eva-Maria Alexandra van Straaten und Gerlinde Feller, Hildesheim 2015.

22 Raja, *Hindustani Music*, S. 55.

23 Allgemeiner hierzu siehe u. a. Joep Bor, “Indian Music and the West”, in: *Proceedings of the “Seminar on Indian Music & the West”*, National Centre for the Performing Arts (1996), S. 1–17, sowie weitere Beiträge in diesem Band; Gerry Farrell, *Indian Music and the West*, Oxford 1997; Neuman, *The Life of Music in North India*; Neuman, *A House of Music*; und Raja, *Hindustani Music*.

nie erscheinen“.²⁴ Der letztere Archivbegriff, wie ihn Jacques Derrida ausgearbeitet hat,²⁵ ist eng mit dem Foucault'schen Diskursbegriff verzahnt und bezieht sich ursprünglich somit weniger auf ein konkretes Archiv im Sinne beispielsweise einer Sammlung historischer Klangdokumente, sondern meint eine epistemische Figur oder diskursanalytisch formuliert „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht. Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, dass all diese gesagten Dinge [...] sich in distinkten Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden, gemäß spezifischer Regelmäßigkeiten sich behaupten oder verfließen [...] es ist das, was den Aktualitätsmodus der Aussage als Sache definiert; es ist das System ihres Funktionierens“²⁶. Diese Doppelbedeutung²⁷ des Archivbegriffs im postmodernen Denken, den ich im Folgenden knapp ausdifferenziere, ist zentraler Ausgangspunkt für eine Suche nach konzeptuellen Alternativen zu residuell kolonialen Ansätzen. Denn die Wirkmacht der Sammlungen von historischen Klangdokumenten in der nordindischen Raga-Musik erschöpft sich jenseits ihrer Materialität nicht in der Kollabierung von Archiv als Wissensordnung einer- und als Produkt der eigenen Gesetze ebendieser Wissensordnung andererseits. Das Archiv entscheidet nämlich nicht nur, „in welcher Form Geschichte verfügbar ist und was unter Verschluss bleibt“²⁸, sondern ihm eignet darüber hinaus das, was van Straaten als die affektive Kapazität des Archives beschreibt: „[A]rchivization does something to the musical event it seeks to preserve, affects the people engaged in its conservation and transforms [...] many meanings in the process.“²⁹ Wenn das Archivieren als Kulturtechnik Menschen also anzumuten³⁰ vermag, dann vermag es das kraft des eigenästhetischen Effekts des Archivs:³¹ Ein Effekt, der aus dem jeweiligen materiellen Archivbestand weit mehr als die Summe der Archivalien macht. Wenn allgemein in der archivtheoretischen Literatur eine Tendenz zu einer Auffächerung des Archivbegriffs auf die Gesamtheit des kulturellen Gedächtnisses zu beobachten ist,³² so möchte ich hier doch einen ganz anderen Akzent setzen: Eine Fokussierung auf jene Dynamiken, die sich zwischen dem Archiv als Materialität, als Wissensordnung und als Institution entwickeln, und die eine ganz spezifische,

24 Knut Ebeling / Stephan Günzel (Hrsg.), „Einleitung“, in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 7–28, hier S. 9.

25 Siehe Derrida, *Dem Archiv verschrieben*; außerdem ders. *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie*.

26 Michel Foucault, „Das historische Apriori und das Archiv“, in: Knut Ebeling / Stephan Günzel (Hrsg.), „Einleitung“.

27 Foucault selbst beschreibt das Archiv kaum in seiner Materialität; die von ihm zentral gestellte Doppelbedeutung des Wortes „Archiv“ ist die 1) des Archivs als Methode und 2) der Archive als diskursrelevante Institutionen. Siehe auch Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973; Petra Gehring, *Foucault – Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt a. M. 2004; und Jan Engelmann, „Aktenzeichen ‚Foucault‘“, in: *Michel Foucault – Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader: Diskurs und Medien*, hrsg. von dems., Stuttgart 1999, S. 215–226, hier insbesondere S. 220.

28 Ebeling / Günzel (Hrsg.), „Einleitung“, hier S. 10.

29 Eva-Maria Alexandra van Straaten, „‘Sonorous Treasures’ of Rāga Chandranandan: Contesting Knowledge of Hindustani Instrumental Music in the North Atlantic Realm“, in: *Music Moves: Musical Dynamics of Relation, Knowledge, and Transformation*, hrsg. von Charissa Granger / Friedlind Riedel / Eva-Maria Alexandra van Straaten / Gerlinde Feller, Hildesheim 2015.

30 Zum Begriff der Anmutung siehe Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern vor Stuttgart 1998.

31 Siehe auch Teil 4, „Ästhetiken des Archivs“, des Sammelbands von Knut Ebeling / Stephan Günzel (Hrsg.), *Archivologie*, S. 223–269.

32 Ebeling / Günzel (Hrsg.), „Einleitung“, hier S. 10.

affektiv-ästhetische Strahlkraft entfalten, die auch den explodierenden Archivdiskurs in den Geisteswissenschaften der letzten zwanzig Jahre mitbedingt hat.

Archive indischer Raga-Musik | Die Sammlung van Lamsweerde

Im Falle der Archive historischer Tonaufnahmen nordindischer Raga-Musik bedeutet dies konkret eine Fokussierung auf die Tatsache, dass und wie musikalische Praktiken ganz greifbar durch das Faszinosum Archiv beeinflusst worden sind und damit traditionelle Tradierungsstrukturen – und deren stark regulierte Sozialsysteme – mühelos unterminieren konnten. Das Archiv kanonisiert, aber indem gleichzeitig via Archivalien dokumentierte Spieltechniken, Raga-Konzeptionen und Kompositionen nurmehr den Ein- und Ausschlusskriterien sowie den Zugangsregularien des Archivs unterliegen, ermöglicht diese Kanonisierung a priori immer auch Umdeutungen. Denn, so Wolfgang Ernst, „Macht ist dort, wo nicht erzählt wird. Der Rest ist Deutung, narratives Syntagma. Das Archiv erzählt nicht“³³. Dieser Ernst'sche „Rest“ ist im Falle von Archiven nordindischer Tonaufnahmen musikalisch verfasst: als musikalischer Diskurs, der sich im Rückbezug auf das materielle Archiv in musikalischen Praktiken selbst vollzieht, beispielsweise der Übernahme obengenannter Spieltechniken oder konkreter melodischer Phrasen eines Ragas außerhalb traditioneller Tradierungslinien. Er interagiert mit Diskursen über Musik, die sich u. a. in archivarischen Strategien und verbalsprachlichen Äußerungen zu Musik vollziehen. Das Dreieck Archiv als Materialität-Wissensordnung-Institution ermöglicht damit fundamentale Veränderungen im Sozialsystem der nordindischen Musik: „[It] enabled, and encouraged, musicians to cultivate audiences as a replacement for the patronage-based relationship typical of pre-Independence era. This transition was fundamental enough to alter the musician-audience relationship and the music that was on offer to the audiences. With this perspective, I refer to music recorded before 1975 as ‘archival music’.“³⁴

Raja schätzt die Strahlkraft der Archive auf die zeitgenössische Musizierpraxis in Nordindien als immens ein und formuliert süffisant: „The dead are, indeed, leaving less breathing space for the living.“³⁵ Dies bezieht er auch auf jene Verschiebungen innerhalb des Sozialsystems nordindischer Raga-Musik, die die „emergence of archival music as study material for aspiring musicians“ ermöglicht haben, konkret mit Blick auf die Auflösung des guru-shishya-Systems zugunsten intensiven Archivmaterialstudiums.³⁶ Was genau diese transformative Strahlkraft der Archive in just dieser sozialgeschichtlichen Phase der nordindischen Raga-Musik konstituiert und damit auch, ob Rajas These tragfähig ist, wurde jedoch bislang noch nicht untersucht.

Deutlich tritt also hervor, dass musikalischer Diskurs (manifest in musikalischer Praxis) und Diskurse über Musik inklusive Archive sich aufeinander beziehen. So entstehen musikhistorische Narrative. Das durch die archivarische Wissensordnung mit Autorität versehene Klangereignis hat dabei eine besonders komplexe Referenzfunktion für gegenwärtige musikalische Praktiken, denn bei aller Autorität und den damit einhergehenden Unterminierungsangeboten entfaltet es auch einen Sog, den Jacques Derrida als ein Verlangen nach dem

33 Wolfgang Ernst, „Das Archiv als Gedächtnisort“, in: Ebeling / Günzel (Hrsg.), *Archivologie*, S. 177–210, hier S. 185.

34 Raja, *Hindustani Music*, S. 56.

35 Ebd., S. 62.

36 Ebd., S. 66.

Archiv beschreibt: „Es heißt vor Leidenschaft brennen. Es heißt unaufhörlich, unendlich nach dem Archiv suchen zu müssen, da, wo es sich entzieht. Es heißt, ihm nachlaufen, da, wo, selbst wenn es davon zu viel gibt, etwas darin sich anarchiviert. Es heißt, sich ihm in einem zwingenden, repetitiven und sehnsüchtigen Begehren, einem ununterdrückbaren Begehren nach einer Rückkehr zum Ursprung, einem Heim-Weh, einer Sehnsucht nach einer Rückkehr zum archaischsten Ort des absoluten Anfangs zutragen.“³⁷ Dieser diffuse, nostalgische und vielfach ethnographisch belegte Sog zum vergangenen Klangereignis trägt bei zur komplexen Bedeutsamkeit, die die Tonaufnahme (Materialität des Archivs) von durch die Archivierung als solchen gekennzeichneten „Meistermusikern“ (Wissensordnung des Archivs) als Bestandteil einer bestimmten Sammlung (Institution des Archivs) für aktuelle musikalische Eigenpositionierungen hat, weil sie nämlich die historische Narrativierung und damit auch Eigendynamisierung der musikalischen Gegenwart ermöglicht. Dieser Sog erschöpft sich in keiner der einzelnen Beschreibungen des Archivs als Materialität, Wissensordnung und Institution respektive. Vielmehr stellt er das dar, was eben als die Eigenästhetik von Klangarchiven gedacht wird: das wirkmächtige Mehr, das aus der Summe der Teile Materialität, Wissensordnung und Institution entsteht. In der Analyse der vielfältigen Wirkungen dieser Eigenästhetik liegt demnach auch das besondere Potential, dass sich in Klangarchiven jenseits deren ebenfalls relevanten dokumentarischen Wertes für die musikwissenschaftliche Forschung manifestiert. Die Frage ist also durchaus, was das Archiv eigentlich konkret *ist*. Es interessiert darüber hinaus aber gerade auch, was es *tut*.³⁸ In Zusammenhang mit der Rassismusexpedition ist zudem die anhängige Frage, ob und wie die Musikwissenschaft diese Prozesse als wirkmächtig zu erkennen bereit ist, obwohl – und gerade weil – sie ihre angestammten Arbeitsdefinitionen von Klang und Archiv sprengt.

In Indien begannen primär europäische Sammler nicht nur viele, sondern auch früh, Tonaufnahmen zu sammeln. Zeitgleich entwickelte sich hier auch eine der größten Tonträgerindustrien der Welt, und mit Akashvani (heute: All India Radio) bereits 1930 auch eine zentrale Rundfunkanstalt, deren archivarische Ambitionen in direktem Zusammenhang mit den sich wandelnden Sozialstrukturen der indischen Raga-Musik der Zeit stehen.³⁹ Durch die (post-)kolonialen Gesellschaftsstrukturen, in denen die Archive wirkten, trat der von Neuman identifizierte „epistemic conflict“ überaus deutlich zutage. Gerade deswegen lassen sich das Wesen und die Dynamiken der Eigenästhetik der fraglichen Archive nur in klaren Konturen freilegen; auch spricht eine Analyse der Eigenästhetik solcher Sammlungen deutlich zu den verantwortungsethischen Implikationen, die sich aus einer dekolonialen Repositionierung von Forschungsansätzen ergeben. Hierin liegt auch ein wesentlicher Beitrag, den die Musikforschung ganz grundsätzlich zu übergeordneten kulturwissenschaftlichen Diskussionen – hier konkret: archivtheoretischen Fragestellungen – leisten kann und sollte. Gerade weil das Gros der kulturwissenschaftlichen Forschung entsprechend der nordatlantischen geisteswissenschaftlichen Tradition noch stets augenlastig operiert, also vornehmlich auf Text und Bild konzentriert arbeitet, ist ein analytischer Zugriff auf die archivalische Kon-

37 Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 161.

38 In Bezug auf das Verhältnis von Archiv und Performanz fragt Diana Taylor Ähnliches und zeigt damit die Wichtigkeit auch der performativen Dynamiken des Archives für Wissenskonfigurationen auf: Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham / London 2003.

39 Manifest zum Beispiel im All India Radio-Verbot des Harmoniums als Begleitinstrument. Siehe Birgit Abels, *The Harmonium in North Indian Music*, Delhi 2010, S. 56ff.

figuration von Wissensordnungen, der die klangliche Dimension (im Projekt als „musikalischer Diskurs“ gefasst) ebendieser Wissensordnungen fokussiert, absolut chancenreich, hat er doch nicht zuletzt potentielle Korrektivfunktion für die traditionelle Archivforschung. Klanglichkeit als Wissensmodus zu akzeptieren bedeutet ein Aufbrechen konventioneller epistemologischer Grundannahmen, das im Sinne der aktuellen (Post-)Kolonialismusdebatte nur produktiv sein kann.

Abschließende Überlegungen

Ein solches Aufbrechen epistemologischer Grundannahmen resoniert mit den Forderungen, die von Rassismus- und Restitutionskritiker*innen formuliert werden. Eine Wissenschaft, die sich mit den Musiken der Welt beschäftigt, steht in der Pflicht, sich den epistemologischen Konfigurationen, mit denen sie sich beschäftigt, als mehr als einem ethnographischen Objekt zu nähern. Boaventura de Sousa Santos, eine Schlüsselfigur der sogenannten Theorie aus dem Süden, hat prominent zur Ermöglichung von „Ökologien von Wissen“ aufgerufen: zu einer bewussten Wertschätzung von epistemologischer Diversität als theoretischem und methodologischem Referenzrahmen, deren Ziel die Dezentrierung des Dominanzanspruches eurozentrischen Denkens ist. De Sousa Santos argumentiert, dass es keine globale soziale Gerechtigkeit ohne globale kognitive Gerechtigkeit geben könne: „The epistemological diversity of the world is immense, as immense as its cultural diversity and [...] the recognition of such diversity must be at the core of the global resistance against capitalism and of the formulation of alternative forms of sociability [...]. The epistemological privilege granted to modern science from the seventeenth century onwards, which made possible the technological revolutions that consolidated Western supremacy, was also instrumental in suppressing other, non-scientific forms of knowledges and, at the same time, the subaltern social groups whose social practices were informed by such knowledges.“⁴⁰ Der epistemologische Erdrutsch, den de Sousa Santos einfordert, hat die Anerkennung alternativer Epistemologien zum Ziel, weil diese potentiell neue politische Strategien in sich bergen können, die marginalisierten und unterdrückten Gruppen den Raum zugestehen, die Welt als (auch) die ihre zu repräsentieren – ein Begehren, das auch Danielle Brown in ihrem Offenen Brief an die größte Vereinigung unseres Faches, die US-amerikanische Society of Ethnomusicology,⁴¹ schmerzhaft greifbar macht. Klangarchive als komplex-streitbare Wissenskonfigurationen und Musikmachen als Wissenspraxis in de Sousa Santos' Sinne zu akzeptieren, bedeutet jedoch auch, den Autoritätsanspruch von Wissenschaft im Allgemeinen und den unseres Faches im Konkreten zu relativieren in der Lage zu sein. Es mag kein Zufall sein, dass ein völlig anschlussfähiger Ansatz von einem ähnlich radikalen Denker unserer Zeit vorgeschlagen wird. Dessen Überlegungen sind aber aus einem gänzlich anderen theoretischen und ideologischen Zusammenhang, nämlich seiner Frustration mit dem Feldforschungsbegriff der Kulturellen Anthropologie, erwachsen: Der Anthropologe Tim Ingold hat ebenfalls seine Stimme für die gezielte Unterminierung der etablierten Autoritätsansprüche von Wissenschaft erhoben.⁴² Ingold schreibt einem solchen Waffenstrecken Heilungspoten-

40 Boaventura de Sousa Santos, *Another knowledge is possible: Beyond Northern epistemologies*, Verso 2008, S. ix.

41 Brown, „An Open Letter on Racism in Music Studies“.

42 Tim Ingold, „That's enough about ethnography!“ in: *HAU! Journal of Ethnographic Theory* 4/1 (2014), S. 383–395.

tial zu: Ein Heilungspotential, das möglicherweise in der Lage ist, ein fruchtbares Gespräch anzustoßen, das die rivalisierenden epistemologischen Konfigurationen einer postkolonialen Welt in Austausch miteinander bringt. Ebenso wie die Idee von Wissensökologien sieht ein solcher Ansatz epistemologische Differenz und Diversität als tragfähige Grundlage für eine weniger koloniale wissenschaftliche und politische Zukunft. Eine solche Zukunft, die kristallisiert sich aus beiden Ansätzen heraus, fußt nicht auf angenommener Faktizität, sondern auf Gespräch und Resonanz. Eine solche Perspektivenverschiebung ist nicht nur politisch längst überfällig. Sie wird auch die Welt intellektuell ungleich bunter machen.

Abstract

Restitution, repatriation, racism – these three buzzwords have shaped recent debates relating to the post-colonial framing of museum collections, and of sound archives specifically, on the one hand, and ethnomusicology as an academic discipline on the other. Against the backdrop of these debates and their implications, this contribution offers preliminary thoughts on how we, as music scholars, can respond to these discussions, and what new approaches the critical research into musical archives might be able to offer to a community of scholars grappling with urgent issues of our time. To this end, I will introduce the idea of *Eigenästhetik* (distinct aesthetics) as inherent to and constitutive for sound archives. The notion of *Eigenästhetik* invites inquiry into those hegemonial notions of knowledge which, for very good reasons, are currently on a (somewhat hopeless) defence. It also suggests a number of intellectual alternatives to (neo-) colonial epistemologies that have outlived their usefulness.

Paul Thissen (Bielefeld)

Jenseits symphonischer Orgelmusik Das Klavierquintett Louis Vierne – Struktur und Gehalt

Der französischen Kammermusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts kommt – wenn man einmal von Überblicksdarstellungen¹ sowie Studien zu den Gattungsbeiträgen César Francks² und Gabriel Faurés³ absieht – im musikwissenschaftlichen Diskurs nach wie vor eine eher nachgeordnete Bedeutung zu. Das kammermusikalische Werk Louis Vierne (1870–1937), den Sven Hiemke in seiner Rezension der Dissertation von Markus Frank Hollinghaus⁴ „zu den ganz großen Persönlichkeiten der französischen Musikgeschichte“⁵ zählt, blieb, lässt man eher beiläufige Erwähnungen in Handbüchern usw. einmal beiseite, bis auf den heutigen Tag nahezu unbeachtet,⁶ wiewohl er mit der Violinsonate und dem hier zur Diskussion stehenden Klavierquintett Werke geschaffen hat, die inzwischen mehrmals eingespielt wurden. In den Augen Harry Halbreichs ist das einer äußerst tragischen Situation innerhalb eines von zahlreichen Schicksalsschlägen begleiteten Lebens abgerungene *Quintette* op. 42 Vierne sogar „sans doute son chef-d'œuvre absolu“⁷. Eine solche Bewertung mag Grund genug sein, diesen im Kontext des Ersten Weltkriegs entstandenen Beitrag zu einer Gattung, die ohnehin kein überreicher Werkbestand konstituiert, näher zu betrachten. Von leitendem Interesse soll dabei – nach einem kurzen Blick auf die Situation der Kammermusik in Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁸, auf die Bedeutung der Gattung Klavierquintett sowie die Entstehungsumstände des *Quintette* Louis Vierne – zuvorderst, neben einem Exkurs zum Einfluss Francks auf das Vierne'sche Werk, die Klärung der Frage sein, inwieweit der aus der Widmung (s. u.) sich ergebende Gehalt in der Musik seinen Niederschlag findet. Am Schluss steht der Versuch, das *Quintette* und Vierne ästhetische Anschauungen in Beziehung zu setzen.

- 1 Serge Gut / Danièle Pistone, *Musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris 1985 (dass das Klavierquintett Louis Vierne, im Gegensatz zu seiner Violinsonate, hier ungenannt bleibt, dürfte in der Tatsache gründen, dass das Werk 1918 noch nicht publiziert war); Lucile Thoyer, „Die Kammermusik in Frankreich nach 1850. Der Weg zur Eigenständigkeit“, in: *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling u. a., Mainz 1998, S. 133–158.
- 2 Katrin Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, Kassel u. a. 2002 und relativ zahlreiche Beiträge zu den einzelnen Kammermusikwerken.
- 3 Z. B. Max Favre, *Gabriel Faurés Kammermusik*, Zürich 1948; Marie-Maud Thomas, *La Musique de chambre de Gabriel Fauré. Une étude de style*, Port-au-Prince 1994.
- 4 Markus Frank Hollinghaus, *Die Orgelwerke von Louis Vierne*, Köln ²2013 (¹2005).
- 5 Sven Hiemke, „Vierne's Orgelwerke“, in: *Musik und Kirche* 75 (2005), S. 385f., hier S. 385.
- 6 Zumindest erwähnt wird es in Ludwig Finscher, „Gattungen und Besetzungen der Kammermusik“, in: *Reclams Kammermusikführer*, hrsg. von Arnold-Werner Jensen, Stuttgart ¹³2005, S. [11]–132, hier S. 90 sowie in Basil Smallman, *The Piano Quartet and Quintet*, Oxford 1994, S. 113. Ausführlichere Informationen bietet lediglich der Wikipedia-Artikel: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintette_pour_piano_et_cordes_\(Vierne\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintette_pour_piano_et_cordes_(Vierne)) (20.5.2020).
- 7 Harry Halbreich, « Louis Vierne », in: *Guide de la musique de chambre*, hrsg. von François-René Tranchefort, Paris 1987, S. 914–916, hier S. 915.
- 8 Siehe u. a. hierzu auch: Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, S. 59ff.

Im Gegensatz zum Organisten Anton Bruckner schrieben die ebenfalls vornehmlich als Organisten wirkenden Komponisten Charles Marie Widor (Saint Sulpice, Paris) und Louis Vierne (Notre Dame, Paris) Symphonien nicht hauptsächlich für Orchester,⁹ sondern tatsächlich für „ihr“ Instrument.¹⁰ Weil sie hinsichtlich des kompositorischen und spieltechnischen Anspruchs aus dem zeitgenössischen Schaffen für Orgel (vom Werk Max Regers einmal abgesehen) herausragen, konnten die Orgel-Symphonien Widors und Viernes gleichsam kanonischen Rang erreichen, wohingegen ihr doch recht umfangreiches übriges Schaffen (Widor bedachte alle Gattungen, und Vierne hat einzig das Musiktheater ausgespart) im heutigen Konzertleben kaum noch Präsenz besitzt. Dass die entsprechenden Werke relativ rasch dem Vergessen anheimgefallen sind, gründet im Fall Widors gleichermaßen wie im Fall Vierne – trotz mancher Impressionismen (z. B. Ganztonleiter und übermäßige Akkorde) und einer besonders im Spätwerk ausgeprägten Chromatik – im Idiom ihrer musikalischen Sprache, das in weiten Teilen der klassisch-romantischen Sphäre verhaftet bleibt. Angesichts des 1894 entstandenen, ganz von impressionistischem Kolorit erfüllten *Prélude à l'après-midi d'un faune* Claude Debussys, der *Drei Klavierstücke* op. 11 Arnold Schönbergs aus dem Jahr 1909, des 1913 uraufgeführten *Sacre du printemps* Igor Strawinskys, des 1914 bis 1917 komponierten *2. Streichquartetts* op. 17b Béla Bartóks und nicht zuletzt auf dem Hintergrund der Bestrebungen der *Groupe des Six* (deren Ästhetik der Heiterkeit und Rückbesinnung auf das musikalisch „Usuelle“, auf Umgangsmusik, Volks- und Unterhaltungsmusik eine bewusste Abkehr von der deutsch-romantischen Tradition bedeutet) kommt man nicht umhin, Vierne einen Verspäteten zu nennen, dessen Musik zudem völlig quer steht zum im zeitgenössischen Frankreich herrschenden Ideal des „Charme“, zu einer „lächelnde[n]‘ Tonsprache“¹¹, wie sie in idealtypischer Weise von Gabriel Fauré realisiert wurde, über dessen Kunst Vladimir Jankélévitch sagt, sie sei „der magische Raum, gut geschützt gegen die Promiskuitäten der Welt, die glückselige Insel, umgeben von großen Felsen, gegen die die Wogen des Lebens schlagen“¹². Wenn für Vierne auch das genaue Gegenteil gilt, brachte er Fauré dennoch eine überaus große Wertschätzung entgegen. In seinem Tagebuch heißt es: „Derjenige, zu dem ich aus ganzem Herzen zurückkehre, ist der große Künstler, der Mann von Genie, dessen Musik mich aufwühlt, seit ich sie kenne, der größte Musiker unserer Zeit, der wahre Nachfolger von Franck auf dem Weg hin zur Empfindung und zum Charme, die letzte Blüte der westlichen musikalischen Zivilisation [...]“¹³. Im Schluss des Zitats artikuliert Vierne, wenn auch recht pauschal, einmal mehr überdeutlich seine Ablehnung aller oben genannten neueren Entwicklungen inner- und außerhalb Frankreichs.¹⁴

*

9 Louis Vierne komponierte lediglich eine Symphonie für Orchester, nämlich die Symphonie a-Moll op. 24 (1907–1908), die allerdings unveröffentlicht blieb.

10 Zu Viernes Orgelschaffen zuletzt umfassend Hollinghaus, *Die Orgelwerke von Louis Vierne*.

11 Jean-Michel Nectoux, *Fauré. Seine Musik. Sein Leben*, Kassel u. a. 2013 (dt. Übersetzung der französischen NA, Paris 2008 [Erstausgabe, Paris 1990]), S. 423.

12 Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré. Ses mélodies. Son esthétique*, Plon 1938, S. 249. Zitiert nach: Thomas Kabisch, „‘Verschwindendes Erscheinen’ als Prinzip einer Musik der Moderne. Vladimir Jankélévitch über Debussy, Fauré und Ravel“, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2014), S. 38–64, hier S. 45.

13 In: Louis Vierne, *Meine Erinnerungen*, ins Deutsche übersetzt und hrsg. von Hans Steinhaus, Köln 2004, S. 105.

14 Konkretere Kritik Viernes überliefert Bernard Gavoty, *Louis Vierne. La Vie et L'Œuvre*, Paris 1943, S. 212, wo es z. B. heißt, dass er in Strawinsky nichts anderes sehen konnte „qu'un barbare naturalisé, un ‚sauvage en veston‘“.

Dass das öffentliche musikalische Leben im Frankreich des 19. Jahrhunderts von der Oper, also von Tragédie lyrique bzw. Opéra comique dominiert wurde, ist weithin bekannt und mag nochmals mit einer Bemerkung aus Gounods Autobiographie belegt werden: „There is only one road for a composer who desires to make a real name – the operatic stage. The stage is the one place where musicians can find constant opportunity and means of communicating with the public. Religious and symphonic music, no doubt, rank higher, in the strictest sense, than dramatic composition; but opportunities for distinction in that highest sphere are very rare, and can only affect an occasional audience, not a regular and systematic one like the opera-going public.“¹⁵ Und Théodore Gouvy schrieb in einem Brief vom 3. August 1865 an Jean-Baptiste Laurens: „À Paris, la musique instrumentale trouve peu d'écho et les Symphonistes méconnus, presque conspués, doivent s'estimer heureux qu'on ne les envoie pas à Cayenne!“¹⁶ In einem scheinbaren Widerspruch dazu steht die Vielzahl von professionellen Kammermusikvereinigungen, die, nachdem die Kammermusik im Frankreich des 18. Jahrhunderts noch vornehmlich von Laien ausgeführt wurde, im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden (die Reihe reicht von der *Société des Quatuors de Baillet*, die ab 1814 mit den Quartetten Beethovens bekannt machte, bis hin zur 1862 gegründeten *Société Lamoureux*¹⁷ und der im selben Jahr mit dem Ziel, ausschließlich Kammermusik französischer Komponisten zu spielen, durch den Geiger Albert Ferrand ins Leben gerufenen *Société des quatuors français*). Die Aufführung blieb aber im Wesentlichen beschränkt auf den bürgerlichen Salon, d. h. das Hören von Kammermusik wurde nur wenigen Auserwählten zuteil und kam, wie die Worte des Musik- und Theaterkritikers Arthur Pougin bestätigen, einem kunstreligiösen Akt gleich:

„Il existe encore à Paris, Dieu merci, quelques sanctuaires discrets, presque mystérieux, absolument inconnus du public, ouverts seulement à quelques intimes, et dans lesquels, loin des bruits du monde, dégagés de toute espèce de préoccupation extérieure, les adeptes de la musique de chambre peuvent se livrer religieusement, sans contrainte, avec un recueillement digne de la foi la plus intense, à leur culte pour la déesse vénérée, la divine inspiratrice des Haydn, des Mozart, des Boccherini et des Beethoven.“¹⁸

Auf dem Programm standen neben den Werken Beethovens, Mendelssohns und Schumanns auch die gattungsgeschichtlich eher randständigen¹⁹ Streichquartette z. B. von Alexandre Boëly (1785–1858), Napoléon-Henri Reber (1807–1880) oder Charles Dancla (1817–1900). Die Gründung der berühmten *Société nationale de musique* 1871 beförderte schließlich neben der Orchestermusik auch – wenngleich mangelnde finanzielle Mittel au-

15 Charles Gounod, *Autobiographical Reminiscences*, übersetzt von W. Hely Hutchinson, London 1896, S. 136. Zitiert nach: Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828–1871*, Ann Arbor 1983, S. 4.

16 Zitiert nach: Martin Kaltenecker, « Gouvy et le discours de la 'Musique sérieuse' », in: *Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress / Acte du Colloque international Saarbrücken / Hombourg-Haut*, hrsg. von Herbert Schneider (= Musikwissenschaftliche Publikationen 29), Hildesheim / Zürich / New York 2008, S. 89–124, hier S. 93.

17 Hierzu: Cooper, *The Rise of Instrumental Music*; Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris 1986.

18 Arthur Pougin, in: *La France musicale*, 28. November 1869, S. 377.

19 Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 6/2), Laaber 2001, S. 182.

genscheinlich ein nicht unwesentliches Movens waren²⁰ – die Kammermusik als Teil der öffentlichen Musikkultur. Das Entstehen von Kammermusik als Repräsentanz einer spezifischen „Ars gallica“ ließ jedoch noch einige Jahre auf sich warten. Dabei kommt dem ab 1878/79 (*Quintette*) entstandenen kammermusikalischen Werk César Francks und seiner Schüler wie Henri Duparc, Alexis de Castillon, Vincent d'Indy, Augusta Holmès, Guillaume Lekeu u. a. eine besondere Bedeutung zu.

Nachdem seit der Wiener Klassik zunächst Streichquartett und Klaviertrio die wichtigsten Exponenten der Kammermusik waren, beförderte die sinfonisch-expansive Tendenz des 19. Jahrhunderts, die u. a. zur Folge hatte, dass Mahler glaubte, die Streichquartette Beethovens und Schuberts seien nur noch in Orchesterbearbeitungen aufführbar (nach seiner Gründung der *Société des Concerts du Conservatoire* im Jahr 1828 führte Habeneck ab 1832 auch Beethovens Kammermusik auf, und zwar unter Nutzung aller Streicher²¹) und Komponisten ihre eigenen Kammermusikkompositionen orchestrierten (z. B. Hugo Wolf, *Italienische Serenade*), vor allem die größer besetzten Gattungen wie Klavierquartett und -quintett, mit denen, wie Adorno es formulierte, der „Mikrokosmos der Kammermusik“ sich dem „Makrokosmos der Symphonik“²² annäherte. Nach Vorläuferwerken (in klassischer Streichquartettbesetzung, also Cello statt Kontrabass) wie den Sechs Quintetten für Streicher und Orgel oder Cembalo von Antonio Soler (1776) und den opp. 56 und 57 Boccherinis²³ bilden Robert Schumanns op. 44 und Johannes Brahms' op. 34 den Anfang der eigentlichen Gattungsgeschichte, die noch mehr als die des Klavierquartetts und erst recht als die des Klaviertrios eher eine Sammlung von exceptionellen Werken darstellt, so dass es im Gegensatz zu anderen Kammermusikgattungen wie z. B. dem Streichquartett keinen umfangreichen Werkbestand gibt, aus dem sich eine konsistente Gattungsgeschichte konstruieren ließe. Vielmehr ist zu konstatieren, dass zwischen singulären Erscheinungen allenfalls sehr individualisierte Beziehungsgeflechte bestehen, was sich durchaus, wie noch zu zeigen sein wird, auch anhand des Klavierquintetts Viernes und dem César Francks exemplifizieren lässt, welches gleichermaßen als Endpunkt der von den Klavierquintetten George Onslow und Louise Farrencs ausgehenden Erneuerungstendenzen der französischen Kammermusik wie als Wendepunkt im Schaffen Francks gilt und gleichzeitig den Beginn einer „nouvelle dimension“²⁴ in der französischen Kammermusik markiert, insofern es die symphonischen Dimensionen mit einer hochexpressiven Komponente anreichert, was die Suche nach programmatischen Inhalten beförderte. Es dürfte unbestreitbar sein, dass das Klavierquintett in Frankreich zur bedeutendsten Kammermusikgattung neben dem Streichquartett avancierte und damit vielleicht als Ersatz für die Symphonie gelten kann, die es in Frankreich bekanntlich immer schwerer hatte als beim östlichen Nachbarn. Nach César Francks Quintett f-Moll (1878/79) entstanden innerhalb der nächsten fünfundvierzig Jahre die Quintette u. a. Charles Marie Widors (op. 7 [1868] und op. 66 [1891]), Camille Che-

20 Siehe C. Saint-Saëns, „Die Société Nationale de Musique“, in: ders., *Musikalische Reminiszenzen*, übersetzt von Eva Zimmermann, hrsg. von Reiner Zimmermann, Leipzig 1978, S. 228–232.

21 „C'est à ce concert qu'Habeneck eut pour la première fois l'idée, couronnée d'un plein succès, de faire exécuter par tous les instruments à cordes des son admirable orchestra fragment de musique de chambre, écrit pour quatre instruments seulement.“ Antoine Elwart, *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impériale de Musique*, Paris 1860, S. 157, Anm. 1.

22 Theodor W. Adorno, „Einleitung in die Musiksoziologie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 14, Frankfurt a. M. 21980, S. [169]–433, hier S. 276.

23 Ludwig Finscher, „Gattungen und Besetzungen der Kammermusik“, S. 89.

24 Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, o. O. 1999, S. 524.

villards (op. 1 [1882]), Théodore Dubois' (1907), Florent Schmitts (op. 51 [1905-1908; rev. 1919]), Jean Hurés (1914), Gabriel Piernés (op. 41 [1917]), Charles Koechlings (op. 80 [1920/21]) sowie Vincent d'Indys (op. 81 [1924]); die beiden Quintette Gabriel Faurés (op. 89 [1903–05] und op. 115 [1919–21]) umrahmen dessen Spätwerk.

*

Louis Vierne, der an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* u. a. das Violin- und Violaspiel²⁵ erlernte und im Hinblick auf beide Instrumente ein professionelles Niveau erreichte, zählt mit Charles Tournemire zu den letzten Studenten César Francks, in dessen Orgelklasse er 1890 aufgenommen wurde, nachdem er zuvor (ab 1886) bereits Privatschüler Francks war. Die erste Begegnung mit César Franck im Rahmen eines Wettbewerbs²⁶ bildete die Grundlage für die Entwicklung eines sehr engen persönlichen Verhältnisses, wovon die Worte, mit denen Vierne die Nachricht vom Tod Francks kommentiert, ein beredtes Zeugnis geben: „Ich hatte das Gefühl, vom Donner gerührt, zu Boden geschmettert und vernichtet zu werden [...] Ich liebte diesen Mann abgöttisch, der mir so ein herzliches Wohlwollen bezeugt, der mich unterstützt und ermutigt, der mir tiefe Liebe zur Musik eingegeben und mich zu den größten Hoffnungen angeregt hatte.“²⁷ Angesichts dieser engen Beziehung zwischen Lehrer und Schüler ist es sicherlich kein Zufall, dass die einzelnen Kammermusikwerke Viernes die identische und ebenfalls mit einer ausgeprägten „Individualisierung des Werk-Gedankens“²⁸ einhergehende Besetzung wie die entsprechenden Kompositionen Francks aufweisen. Nach den Klaviertrios op. 1 und 2²⁹ wandte César Franck sich 1878/79 mit dem *Quintette* wieder der Kammermusik zu; danach entstanden noch die *Sonate* für Violine und Klavier (1886) sowie das *Quatuor* (1889/90); eine *Sonate* für Cello und Klavier war im Sommer 1890 zumindest geplant. Louis Vierne komponierte 1894 (also noch vor der 1899 entstandenen 1. Orgelsymphonie op. 14) das *Quatuor* op. 12, 1905–1906 die *Sonate* für Violine und Klavier op. 23, 1910 die *Sonate* für Cello und Klavier op. 27 und 1917–18 (also zwischen der 1914 entstandenen 3. Orgelsymphonie op. 32 und der 1923–24 entstandenen 4. Orgelsymphonie op. 47) das *Quintett* op. 42.

Die Entstehungsumstände des *Quintette* sind nurmehr als tragisch zu bezeichnen. Nachdem Vierne am 7. September 1913 bereits seinen am 6. Januar 1903 geborenen zweiten Sohn André aufgrund einer schweren Krankheit verloren hatte, verstarb am 11. November 1917 der am 6. März 1900 erstgeborene Sohn Jacques, der sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hatte. Einzig die am 5. Januar 1907 auf die Welt gekommene Tochter Colette überlebte den Vater; ihr Todesdatum ist der 27. März 1961. Im Falle Jacques' ist die Todesursache nicht eindeutig geklärt. Der Vater hielt wohl an der Überzeugung fest, der Sohn sei für das Vaterland gefallen (s. u.). Auf einer Karteikarte zu Jacques Charles Vierne, die in einer Datenbank mit den Namen der im Ersten Weltkrieg ums Leben gekommenen Soldaten auf der durch das französische Ministère des armées geschaffenen Internet-Domain mit

25 Vierne, *Meine Erinnerungen*, S. 17 und 19.

26 Ebd., S. 22.

27 Ebd., S. 38.

28 Wolfgang Rathert, „Form und Zeit im Streichquartett César Francks“, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 311–336, hier S. 311.

29 Zwischen 1834 und 1843 komponierte Franck acht (siehe Fauquet, *César Franck*, S. 870) als „Grand Trio“ bzw. „Trio concertant“ bezeichnete Werke für Klavier, Violine und Violoncello. Nur die vier zuletzt entstandenen Werke erschienen 1843 als op. 1 Nr. 1 bis 3 und op. 2.

dem Namen „Mémoire des Hommes“ gefunden werden kann, ist demgegenüber als Todesursache „Suicide“ vermerkt.³⁰ Der Kulturattaché der französischen Botschaft in Österreich, Jean-Claude Crespy, äußerte allerdings im Jahr 2014, Jacques Vierne sei standrechtlich erschossen worden.³¹ Wie dem auch sei, fest steht, dass Jacques' Tod den Vater bis ins Mark erschütterte. In einem Brief vom 10. Februar 1918 an seinen wohl engsten Freund, den Organisten Maurice Blazy, schrieb Vierne:

„Dire mon état d'âme à présent est superflu, n'est-ce pas? La vie n'a plus pour moi aucun sens matériel. Sans but et sans intérêt, elle ne serait qu'une dérision si je n'avais la volonté de réagir dans un autre sens et de consacrer la fin de mon existence à une tâche toute idéale. J'ai dit adieu pour jamais à toute ambition de gloire passagère et renoncé à cette vaine agitation extérieure qu'on appelle lutte pour la vie, pour me donner seulement à la production. [...] J'édifie, en ex-voto, un *Quintette* de vastes proportions dans lequel circulera largement le souffle de ma tendresse et la tragique destinée de mon enfant. Je mènerai cette œuvre à bout avec une énergie aussi farouche et furieuse que ma douleur est terrible, et je ferai quelque chose de puissant, de grandiose et de fort, qui remuera au fond du cœur des pères les fibres les plus profondes de l'amour d'un fils mort [...] Moi, le dernier de mon nom, je l'entererai dans un rugissement de tonnerre et non dans un bêlement plaintif de mouton résigné et béat.“³²

Innerhalb von etwa sechs Monaten (Dezember 1917 bis Mai 1918) wurde das *Quintette* fertig gestellt. Das Manuskript trägt die Inschrift: „En Ex-Voto. À la mémoire de mon cher fils JACQUES. Mort pour la France à 17 ans“. Kaum hatte Vierne das Quintett vollendet, ereilte ihn eine neue Hiobsbotschaft: Am 29. Mai 1918 ist sein über alles geliebter Bruder René Vierne (geb. 1878), der wie Louis als Organist tätig war, gefallen. Unter dem Eindruck seines Todes entstand in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zum *Quintette* – ebenfalls mit dem Motto „ex en voto“ – das viersätzigige Poème *Solitude* op. 44 für Klavier. Vierne's Leben war fortan beherrscht von der Trauer um Sohn und Bruder, so dass er seinem Schüler Henri Doyen gegenüber später einmal äußerte: „Mon cœur, ce grand cimetière.“³³

Die Uraufführung des *Quintette* erfolgte am 23. April 1920 im Genfer Konservatorium mit José Porta und Max Depassel (Violine), Frédéric Delorme (Bratsche) Gabriel Kellert (Cello) und Louis Vierne (Klavier), die französische Erstaufführung fand am 16. Juni 1921 im Salle Gaveau in Paris statt mit Yvonne Astruc und Victor Fentil (Geige), Maurice Vieu (Bratsche) Marguerite Caponsacchi (Cello) und Nadia Boulanger (Klavier). In einer in *Le Monde Musical* erschienenen Kritik heißt es: „Chaque page est pleine d'immense tendresse, de profonde douleur et de terrible mystère.“³⁴ Und in der Zeitschrift *Le Ménestrel* vom 24. Juni 1921 wird die „pathétique franckiste“ des Quintetts hervorgehoben und schlussendlich festgestellt: „Les interprètes [...] furent très applaudis.“³⁵ Anlässlich einer Aufführung des Werks im Jahr 1927 durch das *Quatuor Kretzky* stellte der Kritiker, Autor und Maler Paul Réboux fest: „[...] il y a dans cette œuvre une émotion, une puissance, une sensibilité laquelle il est impossible de demeurer indifférent.“³⁶

*

30 www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr – Der Hinweis findet sich unter: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintette_pour_piano_et_cordes_\(Vierne\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintette_pour_piano_et_cordes_(Vierne)).

31 Siehe ebd.

32 Zitiert nach Gavoty, *Louis Vierne*, S. 131f.

33 In: *La Musique sacrée* 9 (1937). Zitiert nach: Franck Besingrand, *Louis Vierne*, o. O. 2011, S. 72, Anm.72.

34 Zitiert nach ebd., S. 70, Anm. 20.

35 *Le Ménestrel*, 24.6.1921, S. 265.

36 Paul Réboux, « Le Talisman d'apaisement », in: *Paris soir*, 12.2.1927, S. 9.

Wolfgang Rathert hat im Hinblick auf Francks Quintett „den ungewöhnlichen Bekenntnischarakter der Musik“ hervorgehoben, „der die Frage nach einem programmatischen (oder metaphorischen) Hintergrund aufwirft“³⁷. Auch für Robert Schumanns *Klavierquintett* Es-Dur op. 44 wurde angesichts der markanten Ausdrucksunterschiede der einzelnen Sätze immer wieder ein inneres Programm angenommen.³⁸ Im Fall von Viernes *Quintette* muss die Frage nach einem wie auch immer gearteten Programm nicht mehr gestellt werden, ist die Widmung doch ein unmissverständlicher Verweis auf den außermusikalischen Inhalt. Vierne war der Überzeugung, Musik solle „la vie intérieure“³⁹ kommentieren, und das musikalische Thema verstand er als das „élément primordial de toute musique émotive“⁴⁰. Versucht man nun zu beantworten, auf welche Weise im Fall des Klavierquintetts Louis Viernes der durch die Widmung angedeutete Gehalt in der Musik seinen Niederschlag findet, scheint es also ratsam, von den beiden im Kopfsatz begegnenden Themen auszugehen (dem Werk liegt eine bithematische Konzeption zugrunde), die sich als „idées mères“ (Reicha) erweisen und im Sinne d’Indys als „thèmes personnages“ (allerdings weniger als Personen denn als dualistisch-gegensätzliche Ideen)⁴¹ verstehbar sind. Das Eingangs- und Schlusssatz zyklisch verbindende erste Thema (nachfolgend Thema A, Notenbeispiel 1) behält seine rhythmisch-diastematische Gestalt mehr oder weniger unverändert bei und ist Keim nur für ein weiteres Thema, das im II. Satz erklingen wird; die nahezu dodekaphonatonale, quasi ziellos vagierende Anlage und das offene, ja gleichsam ins Leere führende Ende lassen zweifellos einen negativen Affekt assoziieren, so dass das Thema der Sphäre von Kampf und Schmerz zugeordnet werden darf. Demgegenüber eignet dem zweiten Thema (nachfolgend Thema B, Notenbeispiel 2) ein dezidiert lyrischer Charakter; zudem generiert es die zentralen thematischen Gedanken der Sätze II und III. Anders, als man es bei einem Franck-Schüler vielleicht vermuten würde, entsprechen beide Themen nicht den Forderungen, die d’Indy an die „Sonate cyclique“ gestellt hat: Zum einen sollen zyklische Themen „sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l’œuvre“⁴² erscheinen (von Thema A nicht erfüllt), zum anderen sind gemäß d’Indy nur solche Themen zyklisch, „qui, tout en se modifiant notablement au cours d’une composition musicale divisée en plusieurs parties, demeurent présents et reconnaissable dans chacune de celles-ci indépendamment de la structure, du mouvement ou de la tonalité qui lui est propre“⁴³. Diesem Anspruch wird Thema B nicht gerecht, erfährt es doch zumindest weitgehend einen so hohen Grad von Verwandlung, dass die Rückführbarkeit auf ein bestimmtes Ausgangsmaterial sich kaum anders als auf analytischer Basis erschließt. So erinnert die Arbeit mit Thema A eher an Robert Schumanns zitartartiges Aufgreifen vorgängiger Gedanken, und die differenzierten Ableitungen aus Thema B scheinen in Liszts Prinzip der „kontrastierenden Ableitung“ ihr

37 Wolfgang Rathert, „Ein ‚monstre sacré‘? Francks Klavierquintett in seiner Zeit“, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hrsg. von Peter Jost, Wiesbaden 2004, S. [74]–87, hier S. 77.

38 So trägt Hans Kohlhasen Text „Robert Schumanns Klavierquintett op. 44“, in: *Musik-Konzepte*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Sonderband „Robert Schumann“ I, München 1981, S. [148]–S. 175, den Untertitel „Eine semantische Studie“.

39 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 209.

40 Ebd.

41 Stefan Keym, „César Francks Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate“, in: *César Franck*, hrsg. von Peter Jost, Wiesbaden 2004, S. [112]–130, hier S. 125.

42 Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale*, hrsg. von Auguste Sérieux (D’après les notes prises aux Classes de Composition 1899–1900), Bd. II/1, Paris 1909, S. 375.

43 Ebd.

Vorbild zu haben. Im Hinblick auf die Verwandtschaft zwischen Thema B und dem ersten Thema des II. Satzes (Notenbeispiel 3) ist am auffälligsten die durch die Folge lang-kurz geprägte rhythmische Struktur, die lediglich metrisch divergiert; im I. Satz ist sie in einen 4/4-Takt, im II. in einen 6/8-Takt eingebunden. Gemeinsam sind beiden thematischen Gestalten zudem die Auftaktigkeit und der Halteton im jeweils zweiten Thementakt. Aber auch auf der Ebene der Diastematik gibt es Berührungspunkte: Die dem ersten Thementon folgende Wechselnote erscheint im II. Satz zur großen Terz gespreizt, und die in den T. 6 und 7 von Thema B mit einem fallenden Halbtonschritt erreichte melodische Figur „fallender Terzsprung und halbtönige Fortschreitung“ findet sich im ersten Thema des zweiten Satzes, nunmehr durch einen steigenden Halbtonschritt angesteuert und mit fallender kleiner statt großer Terz, im dritten Thementakt wieder. Der hauptthematische Gedanke des Schlusssatzes (Notenbeispiel 4) ist, wie schon ein kurzer Blick auf die äußere Gestalt beider Themen zeigt, unverkennbar zumindest umrisshaft im ersten Thema des II. Satzes präfiguriert und damit ebenfalls aus Thema B ableitbar. Von entscheidender Bedeutung für die semantische Dechiffrierung (s. u.) dieses als Gegenpart von Thema A fungierenden Themas sind die Takte 6 und 60 innerhalb der 61 Takte umfassenden Einleitung des III. Satzes, die sich in drei Abschnitte gliedern lässt und aus drei Elementen besteht; dies sind a) eine durch Viertelpausen getrennte dreifache, gänzlich unthematische Folge von zwei Achtel-Akkordschlägen im *ff*; b) die diastematisch exakte Antizipation der ersten vier Takte des Hauptthemas und c) Thema A. In einem ersten Abschnitt alternieren die Elemente a) und b), in einem zweiten Abschnitt (ab T. 19) die Elemente c) und b). Ein letzter, kurzer Abschnitt (ab T. 53 m. A. bis T. 57) lässt die Antizipation des ersten hauptthematischen Viertaktters in der Bratsche erklingen, eingebettet in einen Streichersatz, der rhythmisch und motivisch auf die T. 5 und 6 des ersten Satzes verweist. Jeweils gefolgt von zwei Streicher-Akkorden mit der Spielanweisung *pizzicato* greift das Klavier zweimal (T. 58 m. A. und T. 60) echoartig die Halbtonwendung der 1. Violine (T. 56) auf. Das hieraus resultierende retardierende Moment ist gleichsam Vorbereitung einer Generalpause, die den Übergang zur Exposition indiziert. Zunächst in der ersten Violine, sodann – in Quint-Quart- bzw. Oktavklänge gekleidet – im Klavier erklingt das von klopfenden Akkordfiguren begleitete erste Thema des III. Satzes, nun in einer Fassung, die aufgrund des veränderten Metrums (wild vorwärts stürmender 6/8tel statt ruhiger 2/4tel-Takt), des rascheren Tempos („Allegro molto risoluto“ versus „Maestoso“), der forcierten Dynamik (*f* statt *p*) und einer differierenden Satztechnik (rhythmisch scharf profilierter Motivik auf der Basis von akkordischer Begleitung in durchgehenden Achteln statt eines kantablen Gebildes auf einem akkordischen Hintergrund) den lyrischen Charakter, der dem Thema in der Einleitung eignet, geradezu ins Gegenteil verkehrt. Erweisen sich schon die Takte 4/5 und 11/12 in Satz I unüberhörbar von einer in Vierne's Schaffen zwar häufiger begegnenden, im vorliegenden Werkkontext aber kaum zufälligen *Tristan*-Atmosphäre erfüllt, so erklingt das konkrete Zitat des *Tristan*-Akkords im III. Satz in T. 6 (Notenbeispiel 5a) und seine (transponierte) „Auflösung“ im III. Satz in T. 60 (Notenbeispiel 5b). Im Hinblick auf Wagner meinte Vierne einmal: „[...] je trouvais la philosophie confuse, la poésie embrumée, la musique d'une grande beauté, mais semée de digressions interminables et d'une tension trop constante vers le sublime.“⁴⁴

44 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 211.



Notenspiel 1: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 1 bis 4, Kl (r. H.)



Notenspiel 2: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 39 m. A. bis 46, Vc



Notenspiel 3: Vierne, Quintett op. 42, II. Satz, T. 2 m. A. bis 9, Va



Notenspiel 4: Vierne, Quintett op. 42, III. Satz, T. 65 m. A. bis 72, 1. V

Notenspiel 5a: Vierne, Quintett op. 42, III. Satz, T. 4 bis 6

Notenspiel 5b: Vierne, Quintett op. 42, III. Satz, T. 60f., Kl

Wiewohl er glaubte, Wagner deshalb widerstehen zu können, war es das Erlebnis des *Tristan*, das ihn in höchstem Maß affizierte. Bernard Gavoty schreibt, eine Aufführung des *Tristan* „mettait Vierne dans un état de l'hypnose“⁴⁵. Aufgrund des *Tristan*-Zitats dürfte es nahe liegend sein, Thema B und seine Derivate, zu dem, wie gesagt, auch das Hauptthema des letzten Satzes gehört, mit dem semantischen Feld von Zuneigung und Liebe, aber auch, wie es das Erscheinungsbild des ersten Themas in der Exposition des III. Satzes plausibel erscheinen lässt, von Trauer und Wut über den Verlust in Verbindung zu bringen, womit emotionale Zustände benannt sind, die den Vater zur Zeit der Entstehung der Komposition

im Hinblick auf den Sohn zweifellos beherrscht haben. Von diesen Prämissen ausgehend, lassen sich Deutungsansätze für einige andere satztechnisch-strukturelle und formale Beobachtungen innerhalb des *Quintette* finden. So changiert im I. Satz Thema B, indem gleich im ersten Thementakt die Wechselnote „fes“ im Cello das As-Dur im Klavier einrührt (T. 39, Notenbeispiel 6), auffällig zwischen Dur- und Moll-Tonalität – darin ähnelt es übrigens sehr dem dritten thematischen Gedanken aus dem ersten Satz des Franck'schen Klavierquintett (Notenbeispiel 7). Diese harmonische Auffälligkeit (ob es sich um eine bewusste Allusion oder um bloßen Zufall handelt, wird nicht eindeutig zu entscheiden sein) kann über ihre strukturelle Relevanz hinausgehend als Chiffre für das nunmehr von Trauer berührte Denken an den Sohn verstanden werden.

Notenbeispiel 6: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 38 bis 41

Notenbeispiel 7: Franck, Quintett, I. Satz, T. 90 bis 92, Kl

An dieser Stelle seien nun zunächst noch einige Hinweise auf weitere Bezüge interpoliert, die sich zwischen dem kompositorischen Schaffen Francks und Viernes *Quintette* nachweisen lassen.

Exkurs: Franck und Vierne

Die Annahme, dass das Schaffen César Francks auch Kompositionen des begeisterten „Franckisten“ Vierne beeinflusst haben könnte, ist naheliegend. Überraschen muss aber, dass Parallelen weniger im repräsentativen, von einer relativ großen öffentlichen Wirksamkeit gekennzeichneten Orgelwerk Viernes, als vielmehr in einer kammermusikalischen Komposition wie dem *Quintette* (und, wenn ich es richtig sehe, auch nur hier) zu beobachten sind. Hierfür einige Beispiele. Wie im I. Satz von Francks *Quintette* erscheinen in den Einleitungsabschnitten der beiden Außensätze des Vierne'schen *Quintette*, das, gleich Faurés erstem Klavierquintett, Franck in der Dreisätzigkeit folgt, nicht nur die unterschiedlichen motivisch-thematischen Gestalten unvermittelt kontrastierend nebeneinandergestellt, auch

die konsequente blockartige Trennung von Klavier und Streichern vermag an Francks *Quintette* zu erinnern.

Im I. Satz erklingt das Thema A zunächst im Klavier. Es folgen zwei die chromatische Faktur dieses Themas aufgreifende, quasi homophon gesetzte Streichertakte (Notenbeispiel 8), denen eine pro- wie retrospektive Funktion zukommt: Während die beiden steigenden Halbtonschritte im Terzabstand (T. 5, 2. Violine und Bratsche) den zweiten und dritten sowie vierten und fünften Ton von Thema A aufgreifen, darf die Oberstimme in T. 5 nicht nur aufgrund der übereinstimmenden rhythmischen Struktur, sondern auch aufgrund des diastematischen Befundes als Derivat des Anfangs von Thema B (Notenbeispiel 2) verstanden werden: Die große Sekunde wird zur kleinen gestaucht und die Bewegungsrichtung umgekehrt. Man müsste ein solches hier vorgenommenes Beziehungsstiften als spekulativ bezeichnen, gingen dem Einsatz von Thema B nicht zwei vermittelnde Takte (T. 37f.) unmittelbar voraus (Notenbeispiel 9), die die Verwandtschaft auch auf Ebene der Diastematik sinnfällig werden lassen: Während die beiden Violinen, indem sie die Umkehrung aufheben, die Stauchung aber beibehalten, sich strukturell dem Initialmotiv von Thema B nähern, blickt das Cello mit der fallenden kleinen Sekunde nochmals auf T. 5 zurück. In einer solchen wie in T. 5 vollzogenen Reduktion von Thema B manifestiert sich eine äußerst subtile Anverwandlung der in Francks *Quintette* begegnenden Antizipation des Themendualismus der Exposition in der Einleitung.⁴⁶ Auch für die beschriebene Verdeutlichung der Motivverwandtschaft auf der Basis eines vermittelnden Takts findet sich das Vorbild bei Franck, allerdings nicht im *Quintette*, sondern in der *Pièce symphonique*, wo Franck die Verwandtschaft des aus dem Kopf des zyklischen Themas (T. 64f.) abgeleiteten Fugenthemas (T. 501) auch mit dem Anfang des zweiten Themas der Einleitung (T. 6) durch ein Variante eben dieses Anfangs (T. 255) evident werden lässt.⁴⁷

Notensbeispiel 8: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 5

Notensbeispiel 9: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 37f.

46 Christiane Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks* (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Kassel 2009, S. 254ff.

47 Christiane Strucken-Paland, „Symphonische Züge in César Francks *Grande pièce symphonique*“, in: *César Franck im Kontext. Epoche, Werk und Wirkung*, hrsg. von ders. und Ralph Paland, Köln 2009, S. [101]–119, hier S. 116f.

Dem reprisenartigen Schlussteil (ab T. 303) im III. Satzes des *Quintette* Viernes geht ein durch Generalpausen von der Umgebung abgetrennter interpolierter Abschnitt voraus (ab T. 265), an dessen Anfang über einem Oktavtremolo in der linken Hand des Klaviers in der rechten Hand ein Gedanke erklingt, dessen Umrisse deutliche Ähnlichkeit mit dem bereits am Anfang der Einleitung präsentierten Thema A hat. In den nächsten Takten erfolgt die unmittelbare Konfrontation des Anfangs des ersten Themas des III. Satzes (T. 279 m. A., Cello) und des Anfangs von Thema A (T. 280f., 1. Violine) an. Ein weiteres Mal, nunmehr in engeführter Imitation, erklingt das verkürzte Thema aus dem III. Satz im Klavier (T. 282f.), dem sich in den Streichern in gleicher Satztechnik, von zarten Akkordbrechungen bzw. irisierend bitonalen Akkordtremoli des Klaviers begleitet, in zweimaliger Folge die erneute Präsentation von Thema A anschließt. Dieser immer wieder von Fermaten unterbrochene, zwischen Durchführung und Reprise positionierte Rekurs auf vorgängiges Material dürfte sein Vorbild in der Reminiszenzphase in Francks *Grande pièce symphonique* (T. 423–470),⁴⁸ aber auch im Übergang von der Durchführung zur Reprise in Francks *Quintett* (T. 311–322) haben.

Zuletzt sei die Transposition von Durchführungstechniken in andere Formteile eines Sonatensatzes⁴⁹ genannt. Sie findet sich im Schlussteil des Kopfsatzes (s. u.), aber auch bereits in der Exposition (ab T. 17), in der Thema A viermal erklingt, und zwar zunächst in Bratsche und Cello, sodann, mittels Fortspinnung und Sequenzierung auf sieben Takte erweitert, in den beiden Violinen, anschließend, mit einer Variante des zweiten Takts und deren Sequenzierung in allen Streichern und schlussendlich in der Oberstimme des Klaviers.

Zurück zur Arbeit mit Thema B. Am Ende der Exposition des I. Satzes ist die mehrmalige, modulierende Präsentation des Themas im Klavier (ab T. 55) mit einer Steigerung verbunden, die in eine von triolischen Akkorden im Klavier begleitete leidenschaftlich-hymnische Überhöhung des ursprünglich lyrisch-verhaltenen Themas im *ff*-Unisono der Streicher (T. 67) mündet, die an eine Aussage Viernes im oben genannten Brief denken lässt („[...] je ferai quelque chose de puissant, de grandiose et de fort, qui remuera au fond du cœur des pères les fibres les plus profondes de l’amour d’un fils mort“) und auf diesem Hintergrund durchaus als Ausdruck der Überhöhung der Persönlichkeit des verstorbenen Sohnes interpretiert werden kann. Innerhalb des reprisenartigen Abschnitts des Kopfsatzes (ab T. 169), der sich auf die knappe Abhandlung der beiden Themen beschränkt, fällt auf, dass Thema B nunmehr auf die charakteristische Eintrübung durch den Halbton verzichtet (T. 187) – das Thema erklingt also in G-Dur. Diese Aufhellung prolongiert Vierne auch in den als Coda auffassbaren Schlussabschnitt (ab T. 194), der bestimmt ist durch den alternierenden Rekurs auf den Kopf von Thema A, der zunächst ab T. 195 imitierend durch die Streicher wandert, und auf die beiden ersten Takte von Thema B. Damit erlangt die Musik abermals einen durchführungsartigen Charakter. Die einer Durchführung eignende konfliktuöse Anlage ist hier im Schlussteil des I. Satzes allerdings nahezu vollständig suspendiert, da die beiden thematischen Gedanken kaum noch einen Gegensatz bilden, was aus einem einheitlichen Tempo, den nivellierten dynamischen Gegensätzen und einem harmonisch und rhythmisch uniformen Klaviersatz resultiert. Eine solchermaßen vollzogene Assimilierung an und für sich kontrastierender Ebenen ist umso auffälliger, als innerhalb der Durchführung die von Streichertremoli begleitete harmonisierte Fassung von Thema A im *fff* des Klaviers im Zu-

48 Ebd., S. 119ff.

49 Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, S. 220.

sammengehen mit einer neu hinzutretenden Figur, die als „Reitmotiv“ bezeichnet werden kann (Notenbeispiel 10), kriegerische Auseinandersetzung, Schlachtengetümmel oder wütendes Aufbegehren – im oben genannten Brief spricht Vierne davon, dass er das Werk „avec une énergie aussi farouche et furieuse que ma douleur est terrible“ vorangetrieben habe – assoziieren lässt und den Tonsatz damit quasi einer „musique pittoresque“ annähert, der Vierne an und für sich allerdings eher ablehnend gegenüber stand (siehe unten). Diese dunkle Seite scheint hier, im Schlussteil des Kopfsatzes, gleichsam aufzugehen im lyrischen Duktus von Thema B. Bemerkenswert ist im Hinblick auf eine solche Deutung T. 197, wo die quasi wiegende Rhythmik von Thema B in 2. Violine, Bratsche und Cello den Hintergrund bildet für den der 1. Violine zugewiesenen Themenkopf von Thema A (Notenbeispiel 11). Der Satz verklingt in einem ins *ppp* getauchten C-Dur, das, bestärkt durch den für Vierne am Satzende typischen und so seltsam archaisch, wie ein Stiltzitat wirkenden Quartvorhalt, dem aufgehellten Beginn des Formabschnitts korrespondiert, womit eine Atmosphäre generiert wird, die den Kontext eines „Lux aeterna“ assoziieren lässt. Von hier aus lässt sich dann unvermittelt ein Bogen zum Anfang des II. Satzes schlagen, dem ein in Vierne's Gesamtwerk sehr ungewöhnliches Formschema eignet, nämlich eine Art Verknüpfung von Reihungs- und Bogenform, welche sich schematisch wie folgt darstellen lässt: A – B – C – B' – D – A'. Abschnitt A hebt in den beiden Violinen mit einem lombardischen, traditionell Trauer ausdrückenden Rhythmus an, der eigentümlich kontrastiert zum wiegenden 9/8-Takt des zunächst von der Bratsche vorgestellten Themas, eine Konstellation, die die Vorstellung eines „Wiegenlied des Todes“ evoziert. Die Trauerszenarie wird gleichfalls manifest in einem kurzen Zwischenspiel des Klaviers, das in der Oberstimme (ab T. 17, Notenbeispiel 12) eine Folge von drei Tönen sequenziert, die den in den Abschnitten B und C vollzogenen Rekurs auf Thema A, auf die Vorstellung von Leid und Krieg ahnen lassen. Abschnitt B (ab T. 46), durch eine Rollfigur im Klavier eingeleitet, antizipiert zunächst im Klavier, hier akkordisch gefasst, dann in den Streichern die in Abschnitt D (ab T. 86), zu welchem eine kurze Reminiszenz (ab T. 82) an Abschnitt B überleitet, ausführlicher abgehandelte Variante von Thema A (Notenbeispiel 13).



Notenbeispiel 10: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 83f., V

Notenbeispiel 11: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 197, Str.



Notenbeispiel 12: Vierne, Quintett op. 42, II. Satz, T. 17f., Kl (r. H.)



Notensbeispiel 13: Vierende, Quintett op. 42, II. Satz, T. 89 m. A. bis 92, V

Janusköpfig blickt die Musik dieses Abschnitts auf Thema A (Notensbeispiel 1) und auf die Variante von Thema B, wie sie zu Beginn des II. Satzes erscheint (Notensbeispiel 3). Während die Analogie zur thematischen Struktur zu Beginn des II. Satzes unmittelbar in der rhythmisch-metrischen Anlage sichtbar wird, erschöpft die Verwandtschaft mit Thema A sich nicht nur im Chromatik und Sprünge verbindenden melodischen Verlauf, sondern manifestiert sich zudem in der diastematischen Struktur: Abgesehen vom mehrmaligen Aufgreifen des charakteristischen Sextsprungs, kehren die ersten drei Töne die Bewegungsrichtung um, und die Fortschreitung von Ton drei zu vier ist eine Spreizung, der dann wieder ein Halbtonschritt in Umkehrung folgt. Abschnitt (C) ist es (ab T. 58), der in der Bratsche ein neues Thema erklingen lässt, das sich von den Grundgestalten der beiden anderen Themen deutlich durch seine ausgeprägte Diatonik abhebt. Aber auch bei diesem Thema lassen sich Bezüge zum ersten Thema des Satzes, also der Variante von Thema B herstellen. So findet sich gleich zu Anfang der Terzgang aus T. 4 und in T. 65 die oben genannte melodische Figur „fallender Terzsprung und halbtönige Fortschreitung“ aus den T. 4/5. Hier scheint die Sphäre des Sohnes vollständig befreit zu sein von Affekten, die mit Trauer und Schmerz zu umschreiben wären, eine Vorstellung, die nicht nur der aus dem melodisch-kantablen Verlauf resultierende innige Charakter der Musik evoziert, sondern auch die arpeggierten Dreiklangsbrechungen im Klavier und die tremolierenden Streicherfiguren. Der Schlussteil ist gleichsam eine Variante von Abschnitt A, wobei nun das Thema (Bratsche / Cello bzw. beide Violinen) begleitende arabeskenartige Strukturen (beide Violinen bzw. Bratsche / Cello) in den Streichern den lombardischen Rhythmus substituieren und die Basslinie des Cellos in die linke Hand des Klaviers verlegt ist (in der rechten Hand erklingt eine kontrapunktierende Linie sowie nachschlagende Zweiklänge). Wenn mit dem lombardischen Rhythmus auch ein markantes Trauer-Symbol entfällt, so ist diesem Affekt dennoch Präsenz verliehen mit der Sequenzierung des oben genannten dreitönigen Motivs, das nun in den Violinen erklingt. Der gleichsam melancholischen, introvertierten Ruhe, die das Satzende ausstrahlt, eignet allerdings nur ein transitorischer Charakter, was gleich der Beginn des III. Satzes ahnen lässt, den die oben genannte dreimalige Folge von zwei gehämmerten Akkorden eröffnet, die als durchaus barbarisch gehört werden können. Solchermaßen „barbarische“ Schläge hatte Roland Barthes, Robert Schumanns *Kreisleriana* op. 16 im Blick, als „Ausweis eigenen, körperlich empfundenen Schmerzes“⁵⁰ gedeutet. Ob auf das seelische Leid des Vaters oder auf das Kriegeleid des Sohnes verwiesen ist, wird nicht zu entscheiden sein; fest steht aber, dass mit negativem Affekt besetzte Konnotationen oder, konkreter gesprochen, die Kriegs- und Verlust-Thematik mit dem Schlusssatz wieder an Virulenz gewinnt, anders lässt sich jedenfalls die ähnlich stark wie in Francks Streichquartett ausgeprägte, an und für sich im Widerspruch zur Idee der Sonate, in der der Finalsatz als Zielpunkt einer Entwicklung gilt, thematische Affinität der Außensätze in Viernes Klavierquintett nicht erklären. Ein weiteres Indiz sind die nunmehr wild herausfahrende Gestik des mit dem Sohn in Verbindung zu bringenden Hauptthemas des Satzes (siehe oben) sowie die rhythmische Faktur des das vo-

50 Michael Heinemann, „Schumann spüren. Zur poststrukturalistischen Lektüre seiner Klaviermusik“, in: *Schumann-Studien* 9, hrsg. von Ute Bär, Sinzig 2008, S. [121]–129, hier S. 124.

rausgehende reiche harmonische Geschehen auf eine pendelartige Bewegung reduzierende zweiten Themas (ab T. 134), das abermals eine an den Kopfsatz erinnernde Reitfigur zur Geltung bringt, die sich im Verlauf (ab T. 190) der Durchführung zu einem wilden Ritt steigert, um dann schließlich gleichsam erschöpft mit einer Generalpause vor der oben genannten Reminiszenzphase zu verstummen. Die Reprise (ab T. 303) verzichtet auf das zweite Thema; an seine Stelle tritt ein überleitungsartiger Abschnitt, der in den Streichern, von Klavierarpeggien grundiert, triolische Dreiklangsbrechungen (ab T. 338) mit klopfender Repetition des Anfangstons jeder Triole wieder zur Geltung bringt; es handelt sich um eine Figur, die bereits die Überleitung zum zweiten Thema prägte: Nach der Verknüpfung von Umkehrung und Originalgestalt der Bewegungsrichtung des vierten Thementakts in T. 89ff. folgen ab T. 93 in Streichern und Klavier Oktaven, deren fallende Bewegung eine Knickfigur auffängt, aus der ein Motiv gewonnen wird, das den Kern eines zum zweiten thematischen Gedanken überleitenden Imitationsfelds bildet. Einem die vorgängige Klavierbegleitung beibehaltenden akkordisch-verhaltenen Streichersatz folgen zunächst wieder Triolenfiguren, die in die Rekapitulation von Thema A in den beiden Violinen und in der rechten Hand des Klaviers münden (T. 392); ab T. 408 schließt sich das Zitat des ersten Themas des III. Satzes im Klavier an. Die triolisch-repetitive Akkordbegleitung in den Streichern geht schließlich ab T. 416 in eine Triolenbewegung über, die im Unisono von Bratsche, Cello und Klavier eine Motivik präsentiert, die im Finale der 1923/24 entstandenen *4. Orgelsymphonie* op. 47 wiederkehren wird, in einem Werk, das allgemein mit der Vorstellung des „Tragischen“ in Verbindung gebracht wird – und darüber hinaus als exemplum classicum für d’Indys Vorstellung eines „thème cyclique“ gelten kann, zitiert der Finalsatz doch diastematisch exakt das Eingangsthema der Symphonie, nur in einer schnelleren Bewegung. Die raschen Triolen führen in die hohe Lage des Klaviers, um dann sogleich wieder hinabzustürzen. Das Werk endet ohne Ritardando mit drei c-Moll-Akkordschlägen und einem leeren Oktavklang. Die abschließende unmittelbare Reihung von Thema A (verbunden mit der Vorstellung von Krieg und Verlust) und dem ersten Thema des dritten Satzes (verbunden mit der Sphäre des Sohns), das – semantisch offenbar nicht völlig neutrale – antizipierte Motiv aus der *4. Orgelsymphonie* sowie die Schlussgestaltung lassen unmissverständlich deutlich werden, dass dem *Quintette* Viernes programmatisch bedingt keine dem per aspera ad astra verpflichtet prozessional-teleologische Ausrichtung zugrunde liegt. Indem die dem klassischen Modell eignende finale Aufhellung der Ausdrucksdimension fehlt, wird der Schlusssatz zum Fanal, zum Ausdruck der wohl zentralen poetischen Idee der Komposition, die bezeichnet werden muss als das Gefangenbleiben im Innersten des Schmerzes, von dem es keine Erlösung gibt.

*

Viernes ästhetisches Denken, sofern es sich auf der Basis der durch Bernard Gavoty überlieferten Bemerkungen des Komponisten erschließen lässt, partizipiert u. a. an dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Frankreich geführten Diskurs um eine „musique pure“ und eine „musique descriptive“: „Comme toute manifestation de l’esprit, la musique a évolué au cours des âges, pour aboutir à notre époque à deux tendances principales: la musique pure, ayant pour objet le commentaire des mouvements de l’âme, et la musique descriptive ou pittoresque.“⁵¹ Während sein Zeitgenosse Albéric Magnard die „musique

51 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 208.

pure“ eher „einer rigorosen Formalästhetik unterzogen wissen“⁵² möchte, setzt Vierne „musique pure“ also keinesfalls mit einem bloß abstrakten Formalismus gleich. Damit vertritt er eine Position, die wohl die Mehrheit französischer Komponisten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einnimmt. So schreibt z. B. Paul Dukas: „La forme n'est pas un cadre vide à remplir avec plus ou moins d'ingéniosité, mais [...] elle est engendré par l'idée musicale même.“⁵³ Ähnlich ist das durch Bernard Gavoty überlieferte Formverständnis Louis Vierne: „La forme est à ses yeux un élément relativement intangible à laquelle il ne soucie guère d'apporter des modifications profondes.“⁵⁴ Tatsächlich vertraut Vierne auch im Falle eines in so ausgeprägter Weise von subjektivem Ausdruck gesättigtem Werk wie dem Klavierquintett – ohne dabei die äußerst inkomplexen Formkonstruktionen Francks zu erreichen oder imitieren zu wollen – verstärkt dem Außenhalt einer historisch legitimierten Form und scheint damit einmal mehr Vincent d'Indys Diktum von der „importance exceptionnelle“⁵⁵ des Sonatenzyklus und der Sonatenhauptsatzform zu bestätigen. Und entsprechend seiner erwähnten Berücksichtigung von „modifications profonds“ verleiht er dabei, wie z. B. die Durchführungstechniken wieder zur Geltung bringende, den gegensätzlichen Charakter der Themen dabei aber aufhebende Reprise innerhalb des Kopfsatzes zu zeigen vermochte, tradierten Schemata durchaus eine aus dem Ausdruckswillen bzw. der „idée“ resultierende Individualität, auf die im Kontext des Gesamtwerks Vierne umso deutlicher hinzuweisen ist, als die Orgelsymphonien, aber auch die übrigen kammermusikalischen Werke eine wesentlich konventionellere Anlage zeigen.

Den Schöpfer einer „musique pure“, so meint Vierne, zeichne aus, dass sein „champ de création est infini parce qu'il traduit tous les sentiments au travers sa personnalité“. Mit diesen Worten artikuliert er nicht zuletzt auch seine Ablehnung der von Cocteau und *Groupe de six* propagierten Versachlichung der Musik, gegen die er mit folgenden Worten polemisierte: „Si la musique doit être une science exacte, alors, tant pis, j'aime mieux l'algèbre, c'est autrement vivant ... et utile. En musique, il arrive parfois que deux et deux fassent cinq ...“⁵⁶ Mit gleicher Skepsis begegnet Vierne einer deskriptiven Programmmusik, die einer in Frankreich durch Charles Batteux und Jean-Jacques Rousseau beförderten Nachahmungsästhetik verpflichtet ist. Der Komponist einer „musique pittoresque“ ist in seinen Augen „un musicien de décadence“⁵⁷. Vierne lehnt „malende“ Musik zwar ab, huldigt dabei aber weder Formalismus noch Sachlichkeit, sondern möchte, wie Gavoty überliefert, „ergreifen“: „Je n'ai eu qu'un seul but [...] émouvoir“⁵⁸ soll Vierne häufig geäußert haben. Übrigens umschreibt auch Paul Dukas die zentrale Intention eines Komponisten mit dem Verb „émouvoir“ und beharrt dabei ebenso wie Vierne auf der Autonomie instrumentaler Musik: „[...] la musique instrumentale [...] doit nous émouvoir sans sortir de son champ d'action particulier.“⁵⁹ Die Ablehnung deskriptiver Musik bei gleichzeitiger Bevorzugung der Gefühlsdarstellung

52 Doris Lanz, „Zur Dramaturgie der *Vierten Symphonie* und ihrer ‚Bedeutung‘“, in: *Albéric Magnard* (= Musik-Konzepte [Neue Folge], hrsg. von Ulrich Tadday, München 2014, [S. 97]–122, hier S. 103.

53 „Mozart et Rameau“, in: *La Revue hebdomadaire*, 4.5.1901, zitiert nach: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, hrsg. von Gustave Samazeuilh, Paris 1948, S. 540–547, hier S. 543.

54 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 215.

55 d'Indy, *Cours de composition musicale*, Bd. II/1, S. 10.

56 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 200.

57 Ebd., S. 209.

58 Ebd., S. 183.

59 In: *La Revue Hebdomadaire*, 12.5.1894, zitiert nach: *Les Écrits de Paul Dukas*, S. 173–178, hier S. 175.

dominiert seit den 1880er Jahren den Diskurs französischer Komponisten und Kritiker. In einem Brief an Paul Poujard schrieb Ernest Chausson:

„Vous connaissez mon antipathie pour la musique descriptive. En même temps je me sentais incapable de faire de la musique pure comme Bach et Haydn. Il fallait donc trouver autre chose. J’ai trouvé [...] Je veux un poème que je fais seul dans ma tête et dont je ne sers que l’impression générale au public, je veux par dessus tout rester absolument musical, si bien que les auditeurs qui ne me suivraient pas entièrement puissent être suffisamment satisfaits par le côté musical. Il n’y a aucune description, aucune affabulation; il n’y a plus que des sentiments.“⁶⁰

Dieses von Chausson dargelegte, exakt den Vorstellungen Vierne entsprechende Konzept beschreitet einen Mittelweg zwischen einer „musique pure“ und einer „musique descriptive“. Ein solcher Versuch des Ausgleichs zwischen einer Musik, die einzig als „tönend bewegte Form“ verstanden wird, und einer eher vordergründig-plakativen Programmmusik scheint in Frankreich erstmals zu Beginn der 1870er Jahre bei Charles Bannelier greifbar zu werden, der 1877 in Paris Eduard Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* veröffentlicht hatte.⁶¹

Es dürfte nicht übertrieben sein zu behaupten, dass Vierne sein Credo des „émouvoir“ im *Quintette* in idealtypischer Weise realisiert. Die Erfahrung des Todes des eigenen Kinds ist die wohl schrecklichste Extremsituation menschlichen Daseins, die bereits Komponisten wie Friedrich Smetana mit seinem Klaviertrio g-Moll op. 9 (entstanden 1855 [rev. 1857], nachdem die Tochter Friederike mit viereinhalb Jahren an Typhus gestorben war), Franz Liszt (1859 und 1862, nach dem Tod seines Sohnes Daniel bzw. seiner Tochter Blandine, entstanden die „Weinen, Klagen“-Kompositionen⁶²) oder Jean Sibelius mit *Malinconia* op. 20 für Cello und Klavier (entstanden 1900, nachdem die Tochter Kirsti im Alter von 15 Monaten verstorben war, ebenfalls an Typhus), kompositorisch zu bannen suchten. Und selbstredend führt ein solches Existential abhandelndes Werk, wie auch Vierne’s Klavierquintett es tut, mehr als ein philologisch nachweisbares Dasein, wird die Verschränkung von Biographie und Werk, das vom Tonfall des Schmerzes und der Trauer durchzogen ist („dans lequel circulera largement le souffle de ma tendresse et la tragique destinée de mon enfant“, so schreibt Vierne im oben genannten Brief), hier doch unmittelbar greifbar und lässt damit Dahlhaus’ These, „die biographische Fundierung musikalischer Werke“ sei „auch dort, wo sie rekonstruierbar erscheint“ als „für die Interpretation irrelevant“⁶³, als äußerst fragwürdig erscheinen. Im vorliegenden Kontext ist die Musik eben nicht nur Gattung und Form, sondern Chiffre einer ganz bestimmten, tragisch zu nennenden Lebenssituation, ohne deren Kenntnis sich kaum ein angemessener Verstehenshorizont eröffnen kann. Die Aura des Vierne’schen Klavierquintetts gründet in der Fähigkeit, im Zusammengehen von Musik und durch die Widmung angedeutetem „Programm“ das subjektive Empfinden des Autors spürbar werden zu lassen, was auf dem Feld rein instrumentaler Musik vielleicht sogar eher und wahrhaftiger gelingen kann als mit Hilfe eines auf gleichsam objektiver Su-

60 Ernest Chausson, „Lettres inédits à Paul Poujard“, in: *La Revue musicale* (numéro spécial Chausson) 6 (1925), S. 155–156.

61 Hierzu Damien Ehrhardt, „Zur Ästhetik der Programmmusik in Frankreich (1871–1914)“, in: *Liszt und Europa*, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers (= Weimarer Liszt-Studien 5), Laaber 2008, S. [303]–311.

62 Hierzu: Michael Heinemann, *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 1), Köln 1995, S. [89]ff.; Gunter Kennel, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen‘. Franz Liszt’s Variationen – ein musikalischer Trauerprozess“, in: *Musik und Kirche* 69 (1999), S. 316–325.

63 Carl Dahlhaus, „Wozu noch Biographien?“, in *Melos/NZ* 1 (1975), S. 82.

blimierung ausgerichteten liturgischen Textes, der ja schlussendlich auch Trost und eine transzendente Perspektive vermitteln möchte, die Vierne zumindest zur Zeit der Arbeit an der Komposition möglicherweise nicht einnehmen konnte oder wollte und deshalb ganz bewusst Memorialmusik jenseits religiöser Implikationen gewählt hat. Sein Adressat ist kein Gott und keine versammelte Trauergemeinde. Der Inhalt seiner Musik ist vielmehr eine Botschaft an die Welt, eine Botschaft, die einen das Wissen um das „wie es gemacht ist“ deutlich übersteigenden Blick in sein in den Grundfesten erschüttertes Leben erlaubt. Dass Vierne im *Quintette* dabei auf über Tempohinweise hinausgehende, den Ausdrucksgehalt andeutende Satzüberschriften verzichtet, scheint Beweis seines Vertrauens auf die Kommunikationsfähigkeit von rein instrumentaler Musik, auf ihr Vermögen des „*émouvoir*“ zu sein, die der Philosoph Josef Pieper einmal mit folgenden Worten beschrieben hat:

„[...] jene Nähe zur menschlichen Existenz bedeutet viel mehr, sie bedeutet, dass, weil die Musik das Unmittelbare des existentiellen Grundvorganges unmittelbar anspricht, der Hörende gleichfalls in dieser Tiefe [...] angesprochen, in Anspruch genommen wird; in dieser Tiefe, weit unterhalb des formulierbaren Urteils, schwingt, völlig unmittelbar, die gleiche Saite mit, die auch in der gehörten Musik angeschlagen ist.“⁶⁴

*

Wenn Vierne's Klavierquintett sich neben den eingangs genannten Werkbeispielen auch nahezu anachronistisch ausnimmt, zählt es dennoch nicht nur zu den markantesten Ausnahmen einer auf dem Gebiet kammermusikalischer Werke herrschenden Dominanz absoluter Musik (Fauré's Klavierquintett op. 89 z. B. wird von Eugène Ysaÿe als „absolute music in the purest sense of the word“⁶⁵ gesehen), sondern gleichzeitig zu den „ergreifendsten“ Kompositionen, die im Kontext der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Schrecken des Ersten Weltkriegs entstanden sind. Das Werk repräsentiert somit eine äußerst interessante Facette nicht nur in der Geschichte der Gattung „Klavierquintett“ im Allgemeinen, sondern auch im Hinblick auf die in zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Gattungsbeiträge französischer Provenienz. Der differenzierte, ganz offensichtlich vom Ausdruckswillen bestimmte thematische Diskurs und das komplexe Verhältnis von Gehalt und Struktur berechtigen zweifellos, das *Quintette* im Sinne Rejcha's als „haute composition“⁶⁶, ja als *chef d'œuvre* zu verstehen, dem eine weitere Verbreitung unbedingt zu wünschen ist.

64 Josef Pieper, „Über Musik. Ansprache bei einem Bach-Konzert“, in: *Wort und Wahrheit. Monatsschrift für Religion und Kultur* 7 (1952), S. 361–365, hier S. 363.

65 Smallman, *The Piano Quartet and Quintet*, S. 113.

66 Anton Rejcha, *Traité de la Haute Composition II*, Paris 1824. Hierzu: Arnfried Edler, „Saint-Saëns' Sinfonik als ‚haute composition‘“, in: *Deutsche Musik im Wegkreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 20.11.–24.11.1988*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 24), Tutzing 1996, S. 84–98.

Abstract

Today, Louis Vierne is almost exclusively known for his compositions for organ and his six symphonies. Less well known is his chamber music, including the *Quintette* op. 42, which has been declared his masterpiece. Vierne composed it in 1917-1918 in remembrance of his son Jacques who passed away during World War I. In addition to observations regarding the influence of César Franck, among whose last students Vierne was, the text aims to demonstrate how the dedication, which expresses the sorrow due the loss of the beloved child also articulated in Vierne's letters, impacts the appearance of his music, especially the disposition of themes across the four movements as well as the discourse on motifs and topics. Finally, the *Quintette* and Vierne's aesthetic views, which were determined by contemporary discussions about "musique pure" and "musique descriptive", and which were shaped by Vierne's willingness to move ("émouvoir"), are put in correlation.

Michael Matter (Basel)

„Allegro guerriero“ und „battendo le aste“: schottisch-keltische Krieger und Barden als Topos in der Musik¹

Bloß zwei Komponisten scheinen sich jemals der Anweisung „Allegro guerriero“ als Satztitel oder Inhaltsangabe bedient zu haben. Und in beiden Fällen steht die außermusikalische Idee des dabei entstandenen Werkes in einem Zusammenhang mit Schottland.

Seit den von James Macpherson 1760 herausgegebenen *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*, auf die bekanntlich weitere Veröffentlichungen wie *Fingal* (1761) und *Temora* (1763) folgten, hatte Schottland in Europa eine enorme künstlerische Aufwertung erfahren. Nicht zuletzt dienten diese Texte als Inspirationsquelle für ganz unterschiedliche Gattungen in der Musik: Nahezu unüberschaubar ist die Anzahl Kompositionen, die sich des Phänomens Ossian auf musikalische Weise annehmen.² Nach Macphersons epischen Gedichten sorgten zudem die Romane Walter Scotts und die erst spät zu Popularität gelangende Lyrik Robert Burns' für die Fortsetzung der europaweit verbreiteten Schottland-Euphorie.

Diese enthusiastische Schottland-Rezeption war ihrerseits Teil eines übergeordneten Nördlichkeitsdiskurses, dessen Anfänge in der Antike liegen und der sich seit den Schriften von Macpherson, aber auch jenen von Johann Gottfried Herder mit dem Diskurs über das Nationale aufs Engste zu verflechten begann.³ Auf der Suche nach den historischen Wurzeln der eigenen Nation ermöglichten die wiederentdeckten Volkslieder, Sagen und Mythologien des Nordens als Überlieferungen aus vorindustrieller, archaischer Zeit nicht nur einen schöpferischen Impuls mittels künstlerischer Aneignung und Verarbeitung, sondern boten vor allem in den Ländern nördlich der Alpen ein nachhaltiges Potential für die Identitätsbildung, besonders im 19. Jahrhundert. Anhand unter anderem der Edda-Lieder oder der ossianischen Gesänge erschuf man sich gewissermaßen einen Gegenkanon zur griechisch-römischen Antike – beredtes Zeugnis davon ist etwa Madame de Staëls Stilisierung von Ossian zum Homer des Nordens⁴ – und gleichzeitig ein eigenes literarisch-geschichtliches Profil. Praktisch alles „Nordische“ unterlag dabei potentiell einer Vereinnahmung, wobei beispielsweise in Deutschland die germanische und in Frankreich die keltische Linie von vorrangigem Interesse war.

1 Der folgende Beitrag ist über längere Zeit hinweg entstanden und von mehreren Personen kritisch begleitet worden, denen ich für wertvolle Hinweise und Korrekturen Dank schulde: Thomas Ahrend, Stefan Münnich, John Purser und Barbara Schingnitz sowie den anonymen Gutachtern.

2 Für eine Übersicht vgl. Manuela Jahrmärker, *Ossian – eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, Köln 1993, sowie Matthias Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 6), Laaber 1994.

3 Für das Folgende vgl. ausführlicher Michael Matter, *Niels W. Gade und der ‚nordische‘ Ton. Ein musikgeschichtlicher Präzedenzfall*, Kassel u. a. 2015, S. 47–97.

4 Germaine de Staël, „De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales“, in: *Ceuvres complètes de M^{me} la Baronne de Staël*, Bd. 4, Paris 21820, S. 255ff.

Der als vorzivilisatorisch und freiheitlich⁵ wahrgenommene Norden Europas war innerhalb dieses Diskurses letztlich weniger ein geographischer Ort – sofern sich dessen örtliche Grenzen überhaupt rekonstruieren ließen – als ein idealisierter und verkürzter Ideenraum, der Projektionen sowohl des Fremden wie auch Eigenen begünstigte und gerade für die romantische Ästhetik mitsamt ihren eskapistischen Neigungen in hohem Maße empfänglich war. Schottland nahm in diesem Konstrukt aufgrund der hohen medialen Präsenz einen Sonderstatus ein, seine extensive Außenwahrnehmung begründete unter anderem ein neues, nicht mehr primär an der klassischen Bildung orientiertes Konzept von Tourismus in Europa,⁶ bei dem die romantisierte Vergangenheit der Highlands als gleichsam vergegenwärtigte Realität lockte. Bilder schroff-wilder Landschaften, verfallener Burgruinen oder des in grüblerische Nachdenklichkeit versunkenen Bardens Ossian bedienten mystische Sehnsüchte und erfüllten zugleich die gängigen, um und nach 1800 allgemein mit dem Norden assoziierten Topoi der Melancholie und Erhabenheit.

Der literarisch-geschichtliche Transfer aus Schottland etablierte aber noch ein weiteres Klischee: Die Vorstellung eines aufopferungsvollen Volkes, seien es Kelten oder Schotten,⁷ das seine Freiheit und Unabhängigkeit stets aufs Neue, sei es gegen Römer oder Engländer, zu behaupten hatte. Nicht von ungefähr gilt die Declaration of Arbroath von 1320 als die früheste bekannte Unabhängigkeitserklärung eines europäischen Volkes. Und besonders die seit dem Spätmittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein immer wieder aufflammenden Unabhängigkeitsbestrebungen gegen die englische Obrigkeit prägten das zirkulierende Bild Schottlands und seiner Bewohner. Schlachten wie jene von Bannockburn (1314), Killiecrankie (1689) oder Culloden (1746) gravierten sich ins kollektive Gedächtnis ein, auch weil die Clans aus den Hochlanden im Gegensatz zu der vergleichsweise zivilisierten Kriegsführung englischer Heere eine psychologische Kriegsführung praktizierten, die auf purer Einschüchterung und schierer Schlächtereibasierte. Hatte zu römischer Zeit der „*furor celticus*“ sprichwörtlichen Status erlangt, so verbreitete in der frühen Neuzeit die sogenannte „Highland charge“ (auch „Celtic charge“ genannt) unter den Feinden Angst und Schrecken.⁸

Berichten sowohl englischer Offiziere wie schottischer Anführer zufolge unternahmen die Aufständischen alles, um ihre oftmalig numerische und technologische Unterlegenheit in mentaler und taktischer Hinsicht wettzumachen. Die hügelige Topographie des Hochlands nutzend, postierten sich die Horden häufig stehend auf einer Anhöhe, den Feind über

5 Die Prämisse dafür lag wiederum in dem vor allem durch Rousseaus und Montesquieus Schriften herbeigeführten Paradigmenwechsel hinsichtlich der Wahrnehmung und Bewertung zivilisationsferner Völker im Norden. Vgl. dazu Matter, *Niels W. Gade und der ‚nordische‘ Ton*, S. 52–54.

6 Vgl. dazu Katherine Haldane Grenier, *Tourism and Identity in Scotland, 1770–1914: Creating Caledonia*, London 2017, sowie Michael Maurer, „Die Entdeckung Schottlands“, in: *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750–2000)*, hrsg. von Andreas Füllberth u. a., Frankfurt am Main 2007, S. 143–159.

7 Im Folgenden wird jeweils vereinfachend von Kelten und Schotten gesprochen, wobei sich der erste Begriff auf das antike Volk, der zweite auf die neuzeitlichen Bewohner der nördlichen Inselhälfte Großbritanniens beziehen soll. Die geschichtliche Realität ist freilich komplexer und lässt sich nicht auf eine solche simple Zweiteilung reduzieren. Zum einen überlagert sich der Begriff des „Keltischen“ mit jenem des „Schottischen“ und zielt mehr auf einen Kulturkreis als auf ein geographisch eingrenzbares Volk, zum anderen wären mit den Skoten, Pikten oder Kaledoniern weitere historische Völker und Stämme zu differenzieren.

8 Für das Folgende vgl. James Michael Hill, *Celtic Warfare. 1598–1763*, Edinburgh 1986.

Stunden durch die bloße optische Konfrontation mental zermürend, dabei gelegentlich furchterregende Schreie und Gesänge ausstoßend, bis schließlich die „Highland charge“ erfolgte: In wilder Raserei rauschten die Krieger die Anhöhe hinunter, eine erste Feuersalve des Gegners hinnehmend, unterwegs selbst die inzwischen abgefeuerte Muskete wegwerfend, und zuletzt die durch die Rauchschwaden erzeugten diffusen Sichtverhältnisse zum eigenen Vorteil nutzend, um sich mit Äxten und Schwertern bewaffnet mit purer Gewalt durch die feindlichen Reihen zu schlagen, bevor diese überhaupt zu einer zweiten Salve ansetzen oder das Bajonett montieren konnten.

Diese unbedingte Aufopferungsbereitschaft der Hochlandkrieger fand ihre heldenhafte Verklärung und Glorifizierung unter anderem bei Macpherson und Scott und schlug sich schließlich auch in schottischen Volksliedern nieder. Wer sich in künstlerischer Weise mit Schottland auseinandersetzte, wurde also fast zwangsläufig auch mit dessen kriegerischer Geschichte konfrontiert – so beispielsweise auch Max Bruch. 1863 stellte Bruch eine Sammlung von „Zwölf Schottischen Volksliedern“ zusammen, die er mit einer eigenen Klavierbegleitung versah und im darauffolgenden Jahr publizieren ließ. Die Vorlagen dazu hatte Bruch *The Scots Musical Museum* entnommen, einer umfassenden Anthologie schottischer Volkslieder in sechs Bänden, herausgegeben zwischen 1787 und 1803 vom Musikverleger James Johnson in Zusammenarbeit mit Robert Burns, der stellenweise neue Liedtexte beisteuerte. *The Scots Musical Museum* fand rasch weite Verbreitung innerhalb Europas, und auch Max Bruch war in Besitz der ersten beiden Bände, die er offenbar von dem mit ihm befreundeten Komponisten Vinzenz Lachner in Mannheim erhalten hatte.⁹

Im zweiten dieser beiden Bände findet sich unter Nr. 170 das bekannte „Hey Tutti Taiti“, ein Kriegslied, das der Legende nach Robert I. (1274–1329) im Kampf gegen die Engländer gesungen haben soll. Ein Umstand, den Bruch bei seiner Adaption des Liedes nicht unterließ zu erwähnen, indem er folgenden Untertitel beifügte:

Alt-Schottisches Kriegslied.

(Nach der Volkssage der Schlachtgesang des Königs Robert Bruce
in der Schlacht bei Bannockburn.)

Obwohl Bruchs Bearbeitung gegenüber der Vorlage rhythmisch leicht entschärft ist – interessanterweise hat er ausgerechnet den zweimal vorkommenden „scotch snap“¹⁰ getilgt – bleibt der martialische Charakter des mit „Allegro energico“ überschriebenen Liedes bestehen. Dass der Komponist darüber hinaus aber offenbar eine ganz spezifische Vorstellung hegte, welche musikalische Staffage diesen Kriegsgesang zu drapieren hatte, lassen die beigefügten Spielanweisungen erahnen. Als einziges der zwölf Lieder ist „Hey Tutti Taiti“ nicht allein für Gesangsstimme mit Klavierbegleitung gesetzt, sondern als Wechselgesang zwischen Solotenor und Männerchor, wobei letzterer jeweils die Wiederholung des Refrains intoniert. Außerdem figuriert just an besagter Stelle in der ohnehin fast durchweg arpeggiierten Klavierstimme die Anmerkung „Harfenchor“ – eine Anmerkung, die, da sie schlechterdings wohl kaum je zur praktischen Anwendung gelangt, wohl primär der Visualisierung

9 Andrea Marxen, „Max Bruch und die musikalische Schottland-Romantik“, in: *Max Bruch in Sondershausen (1867–1870)*, hrsg. von Peter Larsen, Göttingen 2004, S. 123–134, hier S. 128. Die beiden Lied-Bände dienten Bruch auch in etlichen anderen Kompositionen als Melodienreservoir.

10 Der scotch snap, typisch z. B. für den schottischen Strathspey-Tanz, ist ein rhythmisches Element vergleichbar dem lombardischen Rhythmus mit der Folge kurz–lang (bspw. Sechzehntelnote–punktierte Achtelnote).

des musikalischen Sujets dient. In der solistischen Tenorstimme den König Robert I. und im Männerchor stellvertretend einen Barden- oder Kriegerchor zu sehen, dürfte demzufolge nicht allzu abwegig sein.

Auf jeden Fall scheint diese Volksliedbearbeitung die Interpretationsfolie zu liefern für Bruchs wesentlich später, nämlich 1879/80 entstandene *Schottische Fantasie* op. 46 für Violine und Orchester. Das Zitieren und Paraphrasieren schottischer Volkslieder bildet die kompositorische Grundlage dieses viersätzigen Werks, wovon dementsprechend auch der Schlusssatz nicht ausgenommen ist: Das soeben beschriebene Wechselspiel zwischen Vorsänger und Chorus ist hier nun übertragen auf die rein instrumentale Ebene zwischen Solo-Geige und Orchestertutti, und zwar erneut auf der melodischen Basis von „Hey Tutti Taiti“, das zunächst durch die allein von der Harfe begleitete Geige vorgetragen wird, bevor das Orchester mit seiner akustischen Masse einfällt und quasi die Rolle des Kriegerchores übernimmt. In der Folge wiederholt sich dieses Wechselspiel mehrmals, wobei die Melodie stets leicht variiert wird, gewissermaßen das improvisatorisch-rezitativische Moment herausstreichend. Wer die zwölf Volkslieder kannte, dem mochte sich der außermusikalische Kontext dieses Finales in der *Schottischen Fantasie* ohne weiteres erschließen. Ansonsten gestattet Bruch diesmal nur einen kleinen Hinweis in Form einer Satzbezeichnung: „Allegro guerriero“. ¹¹ Die Vorstellung eines kriegerischen Aktes im schottischen Hochland markiert also den Schlusspunkt dieser virtuosen Konzertphantasie.

Die militärisch-dramaturgische Zuspitzung zum Finale hin betrifft auch den anderen, zeitlich früheren Fall eines „Allegro guerriero“, mit dem Bruch schon als junger Dirigent in Sondershausen vertraut geworden war: Felix Mendelssohn Bartholdys dritte Sinfonie in a-Moll op. 56, bekannt als „Schottische Sinfonie“. ¹² Über die Art und das Ausmaß eines möglichen programmatischen Inhalts in dieser Sinfonie ist viel diskutiert worden, gerade weil Mendelssohn selbst den geläufigen Untertitel nie autorisierte, im Gegenteil zuletzt konkrete Hinweise zunehmend unterließ. Die musikwissenschaftlichen Einordnungen des Werks reichen daher von „programmgebunden“ ¹³ und „charakteristisch“ ¹⁴ über „poetisch“ ¹⁵, „literarisch“ ¹⁶ und „pictorial“ ¹⁷ bis hin zu Bemühungen, die a-Moll Sinfonie aus dem schottischen Kontext zu lösen. ¹⁸

11 Dieselbe Satzbezeichnung hatte Bruch im Übrigen auch für das Finale seiner ersten Sinfonie op. 28 (1868) verwendet, bei der jedoch kein außermusikalischer Kontext feststellbar zu sein scheint.

12 Vgl. Christopher Fifield, „Max Bruch und Sondershausen“, in: *Max Bruch in Sondershausen (1867–1870)*, S. 69–110, hier S. 130. Es scheint allerdings keinen expliziten Hinweis darauf zu geben, dass sich Bruch bei seiner Satzbezeichnung unmittelbar auf Mendelssohn bezog.

13 Martin Witte, „Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns“, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 119–127, hier S. 119.

14 Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992, S. 342.

15 Ludwig Finscher, „Zwischen absoluter und Programmmusik“. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie“, in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1979, S. 103–115, hier S. 115.

16 Matthias Falke, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Dritte Symphonie a-Moll, Opus 56 „Die Schottische“*, (= Symphonische Monographien 1), Norderstedt 2009, S. 61.

17 R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, Oxford 2003, S. 432.

18 Vgl. Peter Mercer-Taylor, „Mendelssohn's ‚Scottish‘ Symphony and the Music of German Memory“, in: *19th-Century Music 19/1* (1995), S. 68–82, sowie Thomas Schmidt-Beste, „How ‚Scottish‘ is the ‚Scottish‘ Symphony“, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*, hrsg. von John Michael Cooper/Julie D. Prandi, Oxford 2002, S. 147–165.

Unbestritten ist, dass die anfängliche Inspiration zu diesem Werk 1829 auf der Reise durch Schottland erfolgte, wo Mendelssohn bekanntlich „den Anfang meiner Schottischen Symphonie gefunden“¹⁹ haben soll. Auch in anderen Briefen spricht Mendelssohn in diesen Jahren von einer schottischen Sinfonie.²⁰ Nach jahrelanger Unterbrechung an der kompositorischen Arbeit verzichtet er jedoch im Folgenden auf explizite Bezüge, ab 1833 wird Schottland im Kontext der Sinfonie nicht mehr erwähnt.²¹ So schlussfolgert Thomas Schmidt-Beste, Mendelssohn habe schließlich „diese Assoziation hinter sich gelassen“²².

Ein schriftliches Dokument des Komponisten widerspricht dieser These allerdings entschieden: „Noch habe ich nachzutragen, daß ich mir die Erlaubnis ausbat, der Königin die amoll Symphonie zuzueignen, weil die doch eigentlich Veranlassung meiner Reise gewesen sei, und weil der Englische Namen auf das Schottische Stück doppelt hübsch paßt[.]“²³ So äußert sich Mendelssohn 1842 in einem Schreiben an seine Mutter. Weshalb also soll Mendelssohn die Assoziation hinter sich gelassen haben, wenn er sie in diesem Brief geradezu bestätigt? „Doppelt hübsch“ meint doch gerade, dass es neben der ursprünglichen Veranlassung durch die Schottland-Reise noch eine zweite, musikalisch-inhaltliche Ebene gibt, die durch die Widmung passend zum Ausdruck gebracht wird. Eine poetische Verquickung der Sinfonie mit der Landschaft und Geschichte Schottlands abzustreiten, erscheint demnach wenig sinnvoll, zumal nicht zuletzt auch kompositorische Parallelen zu der *Hebriden-Ouvertüre* dies nahelegen.²⁴ Vielmehr hat es den Anschein, dass Mendelssohn, dem pedantisch-programmatische Auslegungen zuwider waren, äußerliche Hinweise und Erläuterungen zu seiner Sinfonie, die wesentlich mehr zu bieten hatte als bloße Malerei und somit keiner programmatischen Rechtfertigung bedurfte, zunehmend vermied.²⁵ Mit dieser defensiven Haltung bewegte er sich durchaus noch im Kontext der aus dem 18. Jahrhundert herrührenden Skepsis gegenüber deskriptiver Tonmalerei, die oft mit dem Vorwurf fehlender Tiefgründigkeit behaftet war.²⁶

19 Brief Mendelssohns an die Familie vom 30. Juli 1829, zitiert nach: Juliette Appold/Regina Back (Hrsg.), *1816 bis Juni 1830* (= Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe 1), Kassel u. a. 2008, S. 352f.

20 Vgl. den Brief an den Vater vom 10./11. Dezember 1830 sowie die Briefe an Carl Klingemann vom 4. Juli und 5. Dezember 1832, in: Anja Morgenstern/Uta Wald (Hrsg.), *Juli 1830 bis Juli 1832* (= Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe 2), Kassel u. a. 2009, S. 160–168 und S. 563–566, sowie Uta Wald (Hrsg.), *August 1832 bis Juli 1834* (= Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe 3), Kassel u. a. 2010, S. 80f.

21 Vgl. das Vorwort von Thomas Schmidt-Beste zu Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56 („Schottische“)*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste (= Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy I/5), Wiesbaden 2005, S. XV.

22 Vgl. Schmidt-Beste im Vorwort zu Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie Nr. 3 a-Moll*, S. XXI, sowie Thomas Schmidt, „III. Werke. Sinfonien“, in: *Mendelssohn Handbuch*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt, Kassel u. a. 2020, S. 246–275, hier S. 264f.

23 Brief an die Mutter vom 19. Juli 1842, zitiert nach: Susanne Tomkovič/Christoph Koop/Sebastian Schmideler (Hrsg.), *März 1841 bis August 1842* (= Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe 8), Kassel u. a. 2013, S. 455.

24 Vgl. Todd, „Mendelssohn’s Ossianic Manner, with a New Source – On Lena’s Gloomy Heath“, in: *Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context*, hrsg. von Jon W. Finson/R. Larry Todd, Durham 1984, S. 137–160, hier S. 152f.

25 Vgl. dazu auch Witte, „Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns“, S. 120, sowie Fincher, „Zwischen absoluter und Programmmusik“, S. 114.

26 Vgl. Elaine Sisman, „Symphonies and the Public Display of Topics“, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hrsg. von Danuta Mirka, Oxford 2014, S. 90–117, hier S. 100.

Eine kleine, aber nicht unbedeutende Ausnahme gibt es hinsichtlich dieser Enthaltbarkeit dennoch: Ein Blatt mit einer Vorbemerkung, das in dem von Mendelssohn begleiteten Erstdruck der Partitur enthalten ist und das auch Mendelssohns Wunsch, die vier Sätze ineinander übergehend zu spielen, beinhaltet, schließt eine weitere Anmerkung ein: „Für die Hörer kann der Inhalt der einzelnen Sätze auf dem Programm des Concertes angegeben werden wie folgt: SINFONIA. Introduction und Allegro agitato, Scherzo assai vivace, Adagio cantabile, Allegro guerriero und Finale maestoso.“²⁷ Abgesehen davon, dass dieses Vorblatt ein gewisses Bedürfnis dokumentiert, dem Publikum aufgrund der fehlenden Satzunterbrechungen einen – wenngleich bescheidenen – musikalischen Leitfaden an die Hand zu geben, involvieren die hier notierten Inhaltsangaben mitunter eine stärkere dramaturgisch-narrative Ebene als die in der Partitur verankerten Satzbezeichnungen (Andante con moto – Allegro un poco agitato; Vivace non troppo; Adagio; Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai).

Lässt man den schottischen Kontext für die a-Moll-Sinfonie gelten,²⁸ findet man demnach auch im insistierenden Marschrhythmus, den scharfen Intervallsprüngen und dem fugierten Zwischenteil des von Mendelssohn mit „Allegro guerriero“ überschriebenen Schlusssatzes die assoziative Verknüpfung von Schottland und Kriegerum – und erscheint nicht zuletzt das abschließende „Allegro maestoso assai“ in einem entsprechenden Licht. Für dieses zyklisch abrundende Finale hatte Mendelssohn eine ganz konkrete Vorstellung, wie es zu klingen habe, und war dafür sogar bereit, instrumentatorische Retuschen in Kauf zu nehmen. „Der Eintritt des letzten a dur 6/8 ist ohne Zweifel jetzt hundertmal besser instrumentirt. Manchmal ist man doch wie mit Blindheit geschlagen. Klingt die Melodie jetzt noch immer nicht ganz klar heraus, so laß die d Hörner stärker markiren. Und hilft auch das nicht, so autorisire ich Dich hiemit feierlich die 3 Paukenwirbel in den ersten 8 Tacten wegzulassen; aber dies letzte Mittel nur in der höchsten Noth! Ich hoffe, es braucht das nicht, und klingt jetzt ordentlich deutlich und stark wie ein Männerchor (so möchte ich's nämlich, und deswegen würd ich mich am Ende auch von der Pauke losreißen, so leid mir's thäte).“²⁹ So Mendelssohn an Ferdinand David, der in der Konzertsaison 1841/42 das Amt des Musikdirektors der Gewandhauskonzerte bekleidete. Wenig später bekräftigt er dieses Anliegen gegenüber seinem engen Freund und Mitglied der Musikdirektion Heinrich Conrad Schleinitz: „[...] und sag mir, ob der Anfang des a dur 6/8 am Schluß, jetzt deutlich und männerstimmig genug klingt.“³⁰

Man braucht bei diesem imaginierten Männerchor nicht nach deutsch-patriotischen Wurzeln zu suchen.³¹ Gerade im Zusammenhang mit dem „Allegro guerriero“ ist es naheliegender, dass sich dahinter schlicht die Idee eines Kriegerchores verbirgt, der in diesem Fall

27 Ein „Allegro guerriero e Finale“ steht auch in der Partiturabschrift der Royal Philharmonic Society. Vgl. den Kritischen Bericht in Mendelssohn, „Sinfonie Nr. 3 a-Moll“, S. 207 sowie S. 219.

28 Überzeugende Argumente dafür hat zuletzt auch Matthew Gelbart zusammengetragen: Matthew Gelbart, „Once More to Mendelssohn's Scotland: The Laws of Music, the Double Tonic, and the Sublimation of Modality“, in: *19th-Century Music* 37/1 (2013), S. 3–36.

29 Brief an Ferdinand David vom 12. März 1842, zitiert nach: Tomkovič/Koop/Schmideler (Hrsg.), *März 1841 bis August 1842*, S. 355.

30 Brief an Heinrich Conrad Schleinitz vom 16. März 1842, zitiert nach: Tomkovič/Koop/Schmideler (Hrsg.), *März 1841 bis August 1842*, S. 358.

31 Vgl. Mercer-Taylor, „Mendelssohn's ‚Scottish Symphony‘“, S. 77–82.

aufgrund der feierlichen Wendung als finaler Siegesgesang gedacht ist.³² Jedenfalls deckt sich diese Interpretation, wie auch die noch folgenden Beispiele verdeutlichen werden, problemlos mit den in Kontinentaleuropa angeeigneten Vorstellungen vom schottischen Kriegshabitus – was letztlich wiederum einer Etikettierung der Sinfonie als eine „Schottische“ alles andere als zuwiderläuft.

Das reflexhafte Zusammendenken von Schottland mit Kriegerum und Schlachtgesängen lässt sich nicht nur bei Bruch und Mendelssohn beobachten. Als weiterer Zeuge ließe sich etwa Hector Berlioz anführen, der besonders als junger Komponist aus Walter Scotts Romanen Inspiration bezog. So setzen zwei seiner frühen Konzertouvertüren Lektüren aus der Feder des populären Autors in Musik: die *Grande ouverture de Waverley* (1827) sowie die *Intrata di Rob-Roy Mac Gregor* (1831). Beide Ouvertüren stellen über ihre klar zuzuordnenden Titel hinausgehend auf ihre Weise einen Bezug zum kriegerischen Hochland her. Musikalisch implizit löst Berlioz in der *Rob-Roy*-Ouvertüre die gängige Assoziation durch ein Volksliedzitat ein. Nach einem kurzen, fanfarenartigen Auftakt erklingt dort ab Takt 10 im vierstimmigen Hornsatz eine leicht abgewandelte Form des patriotischen „Scots Wha Hae“, melodisch eine historisch jüngere Variante von „Hey Tutti Taiti“, textlich eine Neuformung von Robert Burns, die allerdings weiterhin eine Ansprache von Robert I. vor der Schlacht in Bannockburn darstellen soll. Bei Berlioz durchzieht das kämpferische „Scots Wha Hae“, das der Komponist wohl aus einer französischen Überlieferung kannte,³³ als thematisches Motto die gesamte Ouvertüre, womit das rebellische Treiben des legendären Schelms und Volkshelden Rob Roy durch das den schottischen Unabhängigkeitswillen repräsentierende Liedzitat gleichsam in volkstümlich-martialischer Weise reflektiert wird. Dabei war es für Berlioz gar nicht notwendig, „d’entendre les paroles de ce chant montagnard pour reconnaître l’habitant des hautes terres s’applaudissant dans sa force et dans sa liberté“³⁴.

Explizit, nämlich aufgrund handschriftlicher Paratexte, manifestiert sich der Bezug in der *Waverley*-Ouvertüre. Nach Abschluss der Komposition begnügte sich Berlioz zwar mit einem lediglich zweizeiligen Motto aus Scotts gleichnamigen Roman, das er dem Notentext voranstellte und das nur noch andeutend auf den Rang kriegerischer Taten verweist: „Dreams of love and lady’s charms / Give place to honour and to arms.“ Die Titelseite des Autographs verrät jedoch, dass sich Berlioz während des Schaffensprozesses weitaus eingehender und programmatischer mit der Romanvorlage auseinandersetzte. Denn auf der entsprechenden Manuskriptseite sind längere Passagen aus Scotts Erstling *Waverley or ’Tis Sixty Years Since* (1814) zitiert, die vermutlich das inhaltliche Programm des musikalischen Geschehens spiegeln, von Berlioz zuletzt aber zugunsten des prägnanteren Mottos gestrichen wurden. Der ausführlichste Abschnitt dreht sich dabei um den weihevollen Moment kurz vor der Schlacht und das sich anschließende Angriffsfurioso. Diese Szene nach Walter Scott sei hier in voller Länge wiedergegeben, weil sie doch ziemlich genau mit der oben beschriebenen „highland charge“ korrespondiert:

32 Vgl. auch Witte, „Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns“, S. 125, sowie Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys*, S. 336.

33 Vgl. Diana Bickley im Vorwort zu Hector Berlioz, „Intrata di Rob Roy Mac Gregor“, in: *Overtures*, hrsg. von Diana Bickley (= Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works 20), Kassel u. a. 2000, S. XXVI.

34 Hector Berlioz, *La critique musicale*, Bd. 1: 1823–1834, hrsg. von H. Robert Cohen/Yves Gérard, Paris 1996, S. 64.

„Il y eut alors un silence imposant d'environ trois minutes, pendant lequel les montagnards, se découvrant la tête, levèrent les yeux au ciel, et prononcèrent une courte prière. [...] Waverley sentit alors battre son cœur, comme s'il eût voulu s'échapper de son sein. Ce n'étoit ni la crainte, ni l'ardeur du combat; c'étoit un mélange de ces deux sentiments qui l'étourdit d'abord et lui causa une espèce de délire. Le son des instruments de guerre augmentoit encore son enthousiasme. Les Clans s'avancèrent en bon ordre; chaque colonne fondit sur l'ennemi; le murmure de leurs voix réunies se changea bientôt en sauvages clameurs...

„En avant, enfans d'Ivor“, s'écria Fergus; „laissez-vous les Camérons répandre le premier sang?“
Ils se précipitèrent avec des cris effrayants...“³⁵

In der musikalischen Umsetzung durch Berlioz fällt diese Szene freilich nicht so explizit und drastisch aus wie bei Scott, sondern diffundiert vielmehr in ein zugleich ungestüm-rasendes und enthusiastisierendes Allegro, das den dramaturgischen Gegenpart zum anfänglichen Liebesträumen der schwärmerischen Fagotte und Violoncelli einnimmt.

Diese angeführten Beispiele von Bruch, Mendelssohn und Berlioz konstituieren keinen einheitlichen musikalischen Topos im engeren Sinne, dem ein übereinstimmend ausgeformter Stil zugrunde läge.³⁶ Der Topos – im Folgenden hauptsächlich in einem allgemeinen Sinn verstanden als Konvention und Bedeutungsträger, als Gegenstand musikalischen Diskurses – liegt hier zunächst in der Verknüpfung von Schottland und Kriegerum, die in der jeweiligen musikalischen Umsetzung einige gemeinsame Nenner zeitigt. Allen Beispielen gemein ist der Marsch als zeitweilige rhythmische und charakteristische Folie. Hinzu kommen der Hornklang, der bei Mendelssohn und Berlioz eine wesentliche Rolle spielt, die prominente Verwendung der Harfe bei Bruch und Berlioz oder die instrumentale Imitation des Männerchors wiederum bei Mendelssohn und Bruch. Alle diese Parameter sind für sich genommen bereits topische Elemente, die für Assoziationen wie Jagd, Natur, Bardentum, Kriegerum, Volkstümlichkeit oder Geschichtlichkeit im Allgemeinen stehen können, aber noch keineswegs geographisch determiniert sind. Die Verbindung zu Schottland ergibt sich primär mittels Paratexten (*Schottische Fantasie*, *Rob Roy*, *Waverley*) oder sekundär, wie im

35 Zitiert nach Bickley im Vorwort zu Berlioz, „Grande ouverture de Waverley“, in: *Overtures*, S. XVI. Berlioz selbst zitiert nach der 1822 erschienenen Übersetzung von Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret.

36 Musikalische Topoi sind zunächst vor allem für die „klassische“ Musik des 18. Jahrhunderts untersucht worden (vgl. dazu u. a. Leonard Ratner, „Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas“, in: *Early Music* 19/4 (1991), S. 615–619; Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991; sowie *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hrsg. von Danuta Mirka, Oxford 2014). Ein Konsens in der Definition von Topoi ist allerdings nicht auszumachen. Während für Ratner ein Topos ein Stil, Typus oder auch eine Figur oder ein Prozess sein kann, und Agawu das Konzept um Aspekte wie den Affekt oder melodische Figuren erweitert hat, wird im Oxford Handbook eine wesentlich striktere Definition angestrebt, die maßgeblich auf einer „cross-reference“ zwischen Genre/Gattung und Stil aufbaut. Eine solche limitierte Sichtweise scheint jedoch für das 19. Jahrhundert wenig praktikabel. Es stellen sich einige Schwierigkeiten, nicht nur weil u. a. durch die veränderten sozialen und künstlerischen Kontexte keine diskursive Kontinuität (z. B. in der Interpretation eines bestimmten musikalischen Topos) gegeben ist und durch die erweiterten Ausdrucksmittel viele neue Topoi entstanden sind. Eine problematische Unschärfe zeigt sich insbesondere bei der Grenzziehung zwischen Topoi und Tonmalerei, was sich bei der Programmmusik akut zuspitzt. Ein Blick auf die von Agawu und anderen zusammengetragenen neuen Topoi des 19. Jahrhunderts offenbart zudem, dass die einzelnen Kategorien idealisiert und auf kompositorischer Basis nicht gerade griffig, sondern miteinander schwerlich voneinander unterscheidbar sind: z. B. Gypsy music vs. Style hongrois; Lamenting vs. Lugubrious Style; Demonic style vs. Totentanz (vgl. dazu Julian Horton, „Listening to Topics in the Nineteenth Century“, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, S. 642–663, hier S. 642ff.).

Falle von Bruch und Berlioz, durch das eingebettete Volkslied, das als semantischer Bedeutungsträger fungiert. Herkunft und Text des Liedes fixieren dort implizit Ort und Handlung des volkstümlichen Kontextes. Um diesen Kontext decodieren zu können, muss der Rezipient freilich über entsprechendes Wissen verfügen. Ebenso wenig liefert das „Allegro guerriero“ per se über das Kriegerische hinaus weitere Zuordnungspunkte, weshalb Mendelssohn diesen Satztitle im Gegensatz zu einem auf Schottland verweisenden Beinamen beibehalten konnte, ohne die inhaltliche Rezeption der Sinfonie in allzu enge Bahnen zu lenken.

Bleibt die kompositorische Verbindung von Schottland und Kriegerum in den genannten Instrumentalwerken von Bruch, Mendelssohn und Berlioz relativ allgemein und vermittelt, so fördert ein Blick auf das Medium der Oper einen wesentlich ausgeprägteren Topos schottisch-keltischer Krieger und Barden zutage – zumal dort die visuelle Ebene hinzukommt und der Chorgesang realiter präsent ist. Zu den bekanntesten und meist aufgeführten Opern, die sich eines schottischen Sujets annehmen, gehört zweifelsohne Gioachino Rossinis 1819 entstandene Opera seria *La donna del lago* nach dem 1810 publizierten epischen Gedicht *The Lady of the Lake* von Walter Scott. Im Finale des ersten Akts versammeln sich die rebellierenden Bergbewohner unter der Führung Rodrigos (Roderik Dhu), um sich gegen den drohenden Angriff königlicher Truppen vorzubereiten. Nach einer solistischen Introduction der Harfe stimmt der Chor der Barden ein – ein martialischer, von punktierten Rhythmen geprägter Unisono-Gesang, dessen Hauptmelodie mehrfach wiederkehrt und dabei eine musikalische Steigerung erfährt. Zunächst singen nur die Bässe,³⁷ worauf die Tenöre hinzutreten, während die Harfe und die zupfenden Streichinstrumente das bardische Saitenspiel nachahmen. Nach zweifacher Ausführung und einem Intermezzo durch den Mezzosopran (Albina) und den Frauenchor legt Rossini zur Klimax hin beide Chöre konventionsgemäß zusammen und lässt das gesamte Orchester mitsamt Schlagwerk wuchtige Akkorde auf die beiden betonten Taktzeiten markieren (Notenbeispiel 1).

Die Regieanweisung zu den drei Tuttiakkorden in der Einleitung zu dieser Szene lässt dabei keine Missverständnisse zu, wie die stampfenden Akkordschläge des Kriegerchores zu interpretieren sind: „Un capitano reca e solleva in alto un grande scudo [...] secondo la tradizione degli antichi Brettoni. Rodrigo colla sua lancia vi batte sopra tre volte. Rispondono egualmente tutti i guerrieri, battendo le aste su loro scudi.“³⁸ Die permanenten Akkordschläge im Orchestertutti sollen demnach ein antikes keltisches Ritual des Schildhauens illustrieren, ein tosendes Gebaren zwecks eigener Erbauung.

Bemerkenswert ist nun aber, dass Rossini nicht der erste ist, der einen solchen von Tuttschlägen umrahmten Hymnus in einem schottisch-keltischen Kontext inszeniert. Möglicherweise kannte Rossini seinerseits die im Sommer 1804 uraufgeführte Oper *Ossian, ou Les Bardes* von Jean-François Lesueur, ein in Paris – unter anderem dank der Förderung Napoleons – äußerst erfolgreiches Werk, das nicht nur als früher Vorläufer der Grand Opéra gilt, sondern gerade auch die Kategorie der Ossian-Opern paradigmatisch vertritt.³⁹ Lesueur

37 In einer Librettoversion von 1819 wird an dieser Stelle sogar nur „un primo bardo“ als Vorsänger verlangt, bevor dann „gli altri Bardi“ in den Gesang einstimmen (vgl. Gioachino Rossini, *La donna del lago*, hrsg. von Philipp Gossett [= Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini 1/29], Mailand 1990, S. 513).

38 Rossini, „La donna del lago“, S. 509f.

39 Gemäß Loewenberg wurde die Oper in Paris bis 1817 regelmäßig inszeniert, erfuhr außerhalb dieser Metropole aber keine Aufführung (Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Bd. 1: Text, Genf 2¹⁹⁵⁵, Sp. 582). Ausführlicher zu Lesueurs Oper: Jahrmärker, *Ossian – eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, S. 87–154, und Annelies Andries, „Uniting the Arts to Stage the

Coro di Bardi + Coro di Donne

ff Oh fi - gli d'E- roi! Ro - dri - go è con_ voi. l'u-

ff VI./Bl. *ff*

Hrf. *ff*

li - vo al l'al - lo - ro su - ce - der_ sa - prà.

re - te, strug - ge - te il vo - stro op - pres - sor.

cor-

Notenbeispiel 1: Gioachino Rossini, *La donna del lago*, 1. Akt, Nr. 7, T. 497–504

interessierte sich bei der dramaturgischen und kompositorischen Konzeptionierung weniger für einzelne historische Ereignisse als für die Sitten und Bräuche jener Zeit und setzte sich

Nation: Le Scur's Ossian (1804) in Napoleonic Paris“, in: *Cambridge Opera Journal* 32/2–3 (2019), S. 153–187.

dafür nicht nur intensiv mit Macphersons Texten auseinander, sondern studierte zudem gelehrte Schriften über keltische Geschichte und konsultierte mutmaßlich auch Jean-Benjamin Labordes *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), der zwar keine Beispiele ossianischer, dafür aber etlicher nordischer Weisen, zusammengetragen vom Dänen Johann Ernst Hartmann, beinhaltet, um ebenso in melodischer Hinsicht eine passende archaisierende Färbung kreieren zu können.⁴⁰ Als Textgrundlage diente seinen Librettisten Alphonse François Palat-Dercy and Jacques-Marie Deschamps schließlich das epische Gedicht *Calthon and Colmal* von Macpherson. Darin stehen sich die Stämme der einheimischen Kaledonier und der invasiven Skandinavier gegenüber. Mehrfach betreten Bardenchöre die Bühne, und bereits im ersten Akt lässt Lesueur die Skandinavier einen als Wechselgesang angelegten „Chant de guerre“ anstimmen (Notenbeispiel 2).

Die kompositorischen Parallelen zu Rossini sind frappant, sogar die weitgehende harmonische Reduktion auf I–V Kadenz in derselben Tonart Es-Dur gleicht sich. Die Einstimmigkeit des Chors ist diesmal zwar nicht mit letzter Konsequenz gehandhabt, dafür wird der melodische Duktus stark zurückgenommen, um wohl – im Gegensatz zu Rossinis doch ziemlich sanglicher Partie – das Moment der Rezitation verstärkt zur Geltung zu bringen. Im Orchestersatz kombiniert Lesueur außerdem die harfenartige Figuration der tieferen Streicher zeitgleich mit den wuchtigen Akkorden auf den Taktschwerpunkt.

Beide Beispiele verwenden die gleichen drei Komponenten für die musikalische Konfiguration des Krieger- und Bardenchores. Eine erste, grundlegende Komponente ist der Männerchor, wie er auch bei Mendelssohn, Berlioz und Bruch angedacht ist. Dieser Männerchor wird bei Lesueur und Rossini, um neben der üblicherweise intendierten Verbildlichung der unbezwingbaren Einigkeit womöglich auch den Eindruck des Altertümlichen zu beschwören, ganz oder weitgehend im unisono gesetzt, in der Textvertonung syllabisch-deklamierend gehandhabt sowie harmonisch auf einfachste Mittel begrenzt. Ein zweiter Bestandteil liegt sodann in der auf das Bardentum verweisenden Harfe respektive in der ihrer Spielweise nachgeahmten Begleitung in Form ausgeschriebener Arpeggi. Und als dritte Ingredienz kommen schließlich die in gleichbleibender Schlagkadenz und Tonlänge sich wiederholenden Tuttiakkorde hinzu, die das rituelle Schildschlagen symbolisieren.

Diese einzelnen kompositorischen Aspekte für sich genommen funktionieren auch hier wiederum nicht als Alleinstellungsmerkmal für genuin schottische oder keltische Traditionen. Chöre im Unisono sind in der Oper buchstäblich massenhaft auffindbar, und selbst die permanenten Tuttiakkorde, die hier an eine ganz konkrete außermusikalische Idee gekoppelt sind, können ohne die bei Lesueur und Rossini intendierte semantische Aufladung so ziemlich universal eingesetzt werden, gehören grundsätzlich zur konventionellen Operschreibe unabhängig von martialischer oder pompöser Dramaturgie (wobei vielleicht hinsichtlich der rhythmischen Regelmäßigkeit solcher Akkorde immerhin differenziert werden könnte). Erst das Zusammenspiel aller drei Faktoren in ihrer Gesamtkonstellation generiert den spezifischen ikonischen Topos, der das vorgestellte Kriegsritual mit musikalischen Mitteln bewerkstelligt: Gesang und Harfe repräsentieren die vom Saitenspiel begleiteten Schlachtlieder der Krieger und Barden, derweil die Tuttiakkorde das geräuschvolle Hämmern auf die Schilde imitieren (das in einer Inszenierung freilich zusätzlich durch effektives Schlagen auch den Status der Repräsentation annehmen kann).

40 Jahrmärker, *Ossian – eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, S. 101 und S.120.

Chef des Scandinaves

a - ni - més par la
a - ni - més par la gloi - re
gloi - re nous al - lons sur tes pas
vous al - lez sur mes pas ou

VI./Bl.
Cb./Vla.

Notenbeispiel 2: Jean-François Lesueur, *Ossian, ou Les Bardes*, 1. Akt, 6. Szene, T. 8–16

In beiden Beispielen ist der Marsch als unterliegende Folie präsent. Allerdings wird der Topos des Militärischen nicht im konventionellen Sinne des 18. Jahrhunderts evoziert, denn weder kleine Trommel noch Trompete, die beiden typischen musikalischen Insignien für Krieg und Militär,⁴¹ sind hier involviert. Die Märsche sind außerdem weniger geschwind und furios als vielmehr feierlich und erhaben. Vom Marschtypus her entsprechen die genannten Szenen (notabene im 4/4-Takt und nicht im 2/4) einem Prozessionsmarsch oder zeremoniellen Marsch, der in der Oper häufig mit dem Aufzug von Personengruppen verbunden ist.

41 Vgl. Andrew Haringer, „Hunt, Military, and Pastoral Topics“, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, S. 194–213, hier S. 197.

Dass sich mit Lesueur und Rossini möglicherweise eine musiktheatralische Konvention, gleichsam eine akzeptierte Formel für ein schottisch-nordisches Pendant – strikter in der kompositorischen Ausführung zwar, aber ohne eigene Stilbezeichnung (à la) – zum bekannteren und historisch älteren Typus des Alla-turca-Marsches herauszubilden begann, soll zunächst ein drittes und letztes Beispiel aus dem Opernfundus verdeutlichen (wobei freilich nicht auszuschließen ist, dass dafür noch weitere Exempel existieren). In der Zweitfassung seiner Oper *Macbeth*, 1865 in Paris am Théâtre-Lyrique uraufgeführt, präsentiert Giuseppe Verdi im Finale des vierten Akts, das er komplett neu schrieb, seine Aneignung dieser musikalischen Konfiguration: Nachdem der Tyrann Macbeth geschlagen ist, zelebrieren Macduff und seine Gefolgschaft den Sieg ihres Rachefeldzuges. Der Triumphgesang („inno di vittoria“) wird zunächst allein von den Barden (die als solche bei Shakespeare gar nicht vorkommen) intoniert, ein zwar nicht im unisono, sondern in Terzabständen, immerhin aber homorhythmisch geführtes Allegro „con entusiasmo, marcato e fiero“, das wie gehabt von Akkorden der Holzbläser und gezupften Streichern umrahmt wird. Zur obligaten Schlusssteigerung hin stimmen schließlich die Barden und Soldaten gemeinsam in den Jubel ein, wobei sich die anfänglich den Barden vorbehaltene, leise Zupfbegleitung just in diesem Moment zu wuchtigen Tuttiakkorden im Fortissimo wandelt.

Coro di Bardi, Coro di Soldati

ff Il pro - de e-roe e-gl'è che spen - se il tra - di

ff Str./Hrn./Cimb.

tor! La Pa - - tria, il Re sal - vò;

Notenbeispiel 3: Giuseppe Verdi, *Macbeth*, 4. Akt, Nr. 22, T. 83–88

Vom melodischen Duktus her siedelt sich Verdi zwischen Rossini und Lesueur an – die rhythmische Struktur in den ersten Takten ist trotz der diminuierten Punktierung praktisch identisch mit Rossini –, während er in harmonischer Hinsicht noch reduktionistischer verfährt, indem er vorwiegend auf a-Moll verharret, einer für das Evozieren schottischer Stimmung häufig verwendeten Tonart. Aufgrund des raschen Tempos verliert die Szene bei Verdi gegenüber Rossini und Lesueur von ihrer stampfenden Wuchtigkeit, die dem Schildhauen entspräche. (Ob die sich von Lesueur über Rossini zu Verdi verdoppelnde Häufigkeit der Tuttischläge pro Takt eine reine Koinzidenz darstellt oder Absicht ist?). Verdi entfernt sich tempomäßig also von dem von seinen Vorgängern geschaffenen Topos, zudem ist auch die die Harfe imitierende Begleitfigur anders gehandhabt und fungiert der Bardenchor nicht mehr als alleiniger Melodieträger, sondern wird schon von Beginn an durch Klarinetten und Fagotte unterstützt. Ungeachtet dieser mit eigener Idiomatik „verwässerten“ Konturen legt der dramaturgisch-geographische Kontext nahe, dass sich Verdi an den etablierten Topos aus *Ossian, ou Les Bardes* und *La donna del lago* anlehnt. Vor allem, da er diese Szene erst in der Zweitfassung für Paris einbaut, wo das musikalische Lokalkolorit traditionellerweise eine größere Rolle spielte als auf den italienischen Bühnen gerade zu Zeiten der Erstfassung. Erst in dieser Überarbeitung schien Verdi in kompositorischer Hinsicht überhaupt eine schottische Färbung – wenn auch insgesamt in geringfügigem Maße – angestrebt zu haben und konsultierte möglicherweise sogar Lesueurs Partitur.⁴² In Bezug auf Rossini ist es außerdem nicht undenkbar, dass Verdi in seinem einzigen Bühnenwerk mit genuin schottischem Sujet eine kleine Reverenz an die wohl bekannteste Schottland-Oper anbringen wollte, zumal Rossinis Bardenchor in Italien längst einige Bekanntheit erlangt und auch verschiedene Bearbeitungen erfahren hatte.⁴³ So oder so geht Verdi auf subtile Art und Weise vor und es ist nicht anzunehmen, dass er es darauf anlegte, dass das Publikum all die dargelegten Implikationen ohne weiteres erkannte oder dass diese auf der Bühne unbedingt expliziert werden sollten.

Es bleibt schließlich die Frage, wo die literarische oder historische Quelle dieses mehrheitlich übereinstimmend angewandten Topos liegt – umso mehr, als die drei erwähnten Opern einen komplett unterschiedlichen Handlungskontext aufweisen. Abgesehen davon, dass mit Macpherson, Scott und Shakespeare drei verschiedene Autoren als Textlieferanten fungierten, erweist sich auch der historische Rahmen als völlig divers: *Ossian, ou Les Bardes* spielt im Kaledonien des 3. Jahrhunderts, *Macbeth* rankt sich um den zur ersten Jahrtausendwende regierenden gleichnamigen Schottenkönig, und Scotts *Lady of the Lake* schließlich ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angesiedelt.

Bei Scott werden zwar zahlreiche schottische Klischees bedient, darunter Schlachtrufe oder Kriegsgesänge. Bei Shakespeare findet sich derweil kriegerisches Trommelschlagen zuhauf. Doch weder Scott noch Shakespeare schildern Szenen, die mit jenen des Schildschlagens unmittelbar vergleichbar wären. Als einzige Option verbleiben daher Macphersons *Poems of Ossian*, auf die sich Lesueurs Libretto unmittelbar bezieht. Tatsächlich begegnet dort

42 Vgl. Rodney Stenning Edgecombe, der in *Ossian, ou Les Bardes* eine potentielle „Urquelle“ sieht für Verdis 1865 vorgenommene Revisionen im Finale, bei denen auch der bei Lesueur vorkommende schottische Strathspey eine Rolle gespielt haben könnte. (Vgl. Rodney Stenning Edgecombe, „Verdi and Le Sueur. A Note on the Final Chorus in *Macbeth*“, in: *The Opera Quarterly* 21/2 (2005), S. 222–226, insbesondere S. 224ff.).

43 Vgl. H. Colin Slim im Vorwort zu Rossini, „*La donna del lago*“, S. XXXI, sowie Richard Osborne, *Rossini – Leben und Werk*, übers. von Grete Wehmeyer, München 1988, S. 258.

dieser kultische Akt in etlichen Gesängen, er diene laut Ossian den alten Kelten einerseits als eine Art Kriegsparole, als ein Signal für die bevorstehende Schlacht, andererseits als psychologisches Mittel der gegnerischen Einschüchterung oder eigenen Erhebung. Im Heldengedicht *Temora* beispielsweise liest man: „Plötzlich begannen zumal die Barden auf Lena den Sang. Dazwischen schlugen die Schaaren von Weile zu Weile den Schild.“ In *Kathloda* heisst es: „Freudig sammelten sich die Krieger des fürchterlichen Anblicks um ihn [Trenmor] her, und schlugen frohlockend an ihre Schild.“ Und in *Fingal* findet sich folgende Stelle: „Geh, Konnal! und klopfe auf den Schild Kaithbats; dort hängt er zwischen den Lanzen. Erweck mit dem Klang meine Krieger zu den Schlachten für Erin.“⁴⁴ Aufgrund der zitierten Passagen konstatierte der mit Macpherson befreundete Hugh Blair in seiner *Critical dissertation on the poems of Ossian* über das keltische Kriegsgebaren: „In their battles, it is evident that drums, trumpets or bagpipes, were not known or used. They had no expedient for giving the military alarms but striking a shield or raising a loud cry.“⁴⁵ Besonders berüchtigt war angeblich der Schild Trenmors, eines Vorfaters von Fingal. Selbst Rossini war fasziniert von ihm und verlangte für die Kulisse – obwohl seine Oper rein handlungstechnisch mit Ossian nichts zu tun hatte – explizit danach: Eine Requisitenliste für die Pariser Vorstellung von 1824 fordert „le Grand Bouclier de *Tremmor*, dont il est question dans les poésies d'Ossian, sur quel les dits soldats frappent, dans un moment convenu, avec leurs lances“⁴⁶.

Das symbolträchtige Schildschlagen lässt sich aber interessanterweise noch weiter und vor allem in die historische Wirklichkeit zurückverfolgen. In der Debatte um die Authentizität der ossianischen Dichtungen geht oft vergessen, dass es sich bei den von Macpherson vorgelegten Texten nicht um ausschließliche Fälschungen handelt, sondern der Autor zu einem nicht unerheblichen Anteil auf genuines Material – schriftlich oder mündlich tradiert – zurückgriff, das er dann stellenweise bearbeitete oder ergänzte.⁴⁷ Aufgrund seines Studiums antiker Quellen wird er daher mit Bestimmtheit auch über Kenntnis römischer Geschichtsschreiber verfügt haben. In einem Epitom des Historikers Cassius Dio, überliefert durch den byzantinischen Mönch Xiphilinos, liest man nämlich über die auf der Insel siedelnden Kaledonier: „Their weapons consist of a shield and a short spear with a bronze ‚apple‘ at the end of the shaft which is designed to make a loud noise when shaken and thus terrify the enemy.“⁴⁸ Solche Speere sind durch archäologische Funde bestätigt. Und ein ähnliches Zeugnis – allerdings in Bezug auf die iberischen Kelten – liefert die im 1. Jahrhun-

44 Alle Beispiele zitiert nach Wolf Gerhard Schmidt, *‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Bd. 3: Kommentierte Neuauflage deutscher Übersetzungen, Berlin/New York 2003, S. 451, 173 und 286. Weitere Beispiele ließen sich anführen.

45 Hugh Blair, *A critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal*, London 1763, S. 18.

46 Zitiert nach Slim im Vorwort zu Rossini, „La donna del lago“, S. XXII.

47 Vgl. zur Authentizitätsdebatte u. a. Howard Gaskill, „‚Ossian‘ Macpherson: Towards a Rehabilitation“, in: *Comparative Criticism*, Bd. 8, hrsg. von Elinor Shaffer, Cambridge 1986, S. 113–146; Donald E. Meek, „The Gaelic Ballad of Scotland: Creativity and Adaption“, in: *Ossian Revisited*, hrsg. von Howard Gaskill, Edinburgh 1991, S. 19–48; sowie Lea Ní Mhúngaile, „Ossian and the Gaelic World“, in: *The International Companion to James Macpherson and the Poems of Ossian*, hrsg. von Dafydd Moore, Glasgow 2017, S. 26–38.

48 Zitiert nach Stanley Ireland, *Roman Britain. A Sourcebook*, London u. a. 21996, S. 23f.

dert n. Chr. verfasste *Punica* des Silius Italicus, die von mit rhythmischem Aufstampfen und Schildschlagen verbundenen Schlachtgesängen berichtet.⁴⁹

Bei Macpherson werden solche antiken Quellen freilich romantisiert und mitunter pathetisch aufgeladen. Entscheidend ist aber, dass er offensichtlich das vermittelnde Glied zwischen historischer Realität und künstlerischer Formung bildete und mit seinen ossianischen Dichtungen eine spezifische Vorstellung von keltisch-schottischer Kriegskunst etablierte, die glaubhaft erschien und die über den literarischen Kulturtransfer den Weg in die Oper fand, wo diese Vorstellung wiederum als exotisches und zugleich Authentizität beanspruchendes Lokalkolorit fungierte.⁵⁰ Nichtsdestotrotz vermischen sich auf der Bühne und in der Musik offensichtlich Epochen und Völkersitten sowie Krieger und Barden in relativ unreflektierter Weise, während zudem originale Namen der Konvention folgend ungehemmt italianisiert werden. Die musikalische Projektion erfolgt jeweils in einer künstlerischen Brechung (ähnlich wie auch bei den historische Fakten und Klischees vermengenden Alla-turca-Stücken), der Schlachtgesang ist oftmals weniger Gebrüll oder Schrei als sangliche Rezitation, die sich am Bild der Barden orientiert, kompositorisch umgesetzt mit mehr oder weniger archaisierenden Mitteln. Der Bardenchor und das Schildschlagen verschmelzen so zu einer musikalischen Metapher.

Diese in der Oper etablierte Metapher potenzierte schließlich in ihrem Effekt – wiederum übertragen auf die Instrumentalmusik und damit auf die reine Ebene der Imitation – der dänische Komponist Niels Gade. In seinen frühen Jahren wesentlich von Mendelssohns Orchesterwerken beeinflusst, verfasste Gade Ende 1840 / Anfang 1841 seine Konzertouvertüre *Nachklänge von Ossian* op. 1 in a-Moll, mit der er wenige Monate später einen vom Kopenhagener Musikverein ausgeschriebenen Kompositionswettbewerb für sich entscheiden konnte und damit seinen internationalen Durchbruch einleitete.⁵¹ Nach einem leisen und allmählichen Hinübergleiten in die ferne Klangwelt Ossians, folgt in der zyklisch angelegten Ouvertüre eine ahnungsvolle Melodie in den Celli, die sich schließlich zu einem gewaltigen, von den Bläsern intonierten Hymnus im unisono⁵² steigert, der prominent mit Akkordschlägen unterlegt ist. Alle drei Komponenten des soeben besprochenen Barden-/Kriegerchores sind bei Gade markant ausgeprägt, ebenso ist die Harfe im Orchesterapparat enthalten (Notenbeispiel 4).

Dank eines Kompositionstagebuches, das Gade zu jener Zeit führte und das mit unterschiedlichen Projektskizzen befüllt ist, ließe sich auch ohne die zuvor angeführten Beispiele aus der Oper aufschlüsseln, welche poetische Idee dahintersteckt. Gade zitiert nämlich in seinem Manuskript – ähnlich wie Berlioz in seiner *Waverley*-Ouvertüre – mehrere Textpassagen aus den ossianischen Gesängen, die dem Formverlauf der Ouvertüre entsprechen.

49 Sil. Ital. III 346ff.: „[...] barbara nunc patriis ululante carmina linguis, nunc, pedis alterno percussa verbera terra, ad numerum resonans gaudentem plaudere caetras.“ (Vgl. auch Lorenz Diefenbach, *Origines Europaeae. Die alten Völker Europas mit ihren Sippen und Nachbarn*, Frankfurt am Main 1861, S. 176.)

50 Nicht auszuschließen ist selbstverständlich, dass die Komponisten selbst über historisches Wissen verfügten oder wenigstens mit der jüngeren Vergangenheit Schottlands bekannt waren.

51 Für das Folgende vgl. ausführlicher Matter, *Niels W. Gade und der ‚nordische Ton‘*, S. 16–37.

52 Übrigens hatte Friedrich Gustav Schilling bloß ein Jahr vor der Erstaufführung der *Nachklänge von Ossian* in Leipzig in seinem Lexikon der Tonkunst den Befund festgehalten, dass „alle keltischen Gesänge [...] vollkommen unisonisch gesungen worden seien“ (vgl. Friedrich Gustav Schilling, „s.v. Kelten – keltische Musik“, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, Stuttgart 1841, S. 74).

Ob./Kl./Fg./Hrn./Pos.

ff marcato

Str./Hrf.

Trp. 3

Notenbeispiel 4: Niels Wilhelm Gade, *Nachklänge von Ossian*, Takte 59–77

In Bezug auf den „marcato“ vorgetragenen Hymnus steht im Tagebuch der Vermerk: „Mit einem Male bricht er hervor, der Gesang unserer Barden: die Riesen schlugen gegen ihre Schilde.“⁵³ Dass dieser Bardenchor zudem gleichsam die Schlacht ankündigt, legt die anschließende Trompetenfanfare nahe, die in einen furiosen Mittelteil überleitet.

Die programmatische Idee ist demnach – wenig erstaunlich – deckungsgleich mit jener von Lesueur, Rossini und Verdi, und es ist nicht ausgeschlossen, dass sich dieser Topos im Wesentlichen durch referentielles Komponieren formiert hat, also quasi durch stetiges Fortschreiben. Da Gade als Musikstudent ab Februar 1834 seine ersten Erfahrungen im Orchestergraben des dänischen Königlichen Theaters sammelte, ist es denkbar, dass er sich die Vorlage dazu ebendort aneignete. Dafür käme freilich nur Rossinis *La donna del lago* in

53 „Med eet frembryder vore Bardenes sange paa: Kæmperne sloge deres Skjold.“ (zitiert nach Finn Mathiassen im Vorwort zu Niels W. Gade, „Efterklange af Ossian“, in: *Concert Overtures op. 1, 7, 14*, hrsg. von Finn Mathiassen (= Niels W. Gade. Works I/9), Kopenhagen 2002, S. Xlf. Weiterführend zu Gades Kompositionstagebuch und seinen frühen Experimenten mit Musik und Poesie: Anna Harwell Celenza, *The early works of Niels W. Gade. In search of the poetic*, Aldershot 2001.

Frage, die in Kopenhagen 1828 ihre Premiere feierte und danach bis in die Spielzeit von 1833/34 (September bis Mai) insgesamt achtzehn Mal inszeniert wurde.⁵⁴

Zwar greift Gade in seinem Opus 1 offensichtlich auf ein vorgeformtes musikalisches Konstrukt zurück, doch beinhaltet seine Aneignung nochmals eine kompositorische Zuspitzung, die das archaisierende Moment verstärkt – zum einen dadurch, dass Gade an dieser Stelle mit „Ramund var sig en bedre mand“ ein altdänisches, pentatonisch angehauchtes Heldenlied paraphrasiert,⁵⁵ zum anderen, indem er die harmonische Unterlegung mit einem eigentümlichen Stufenreichtum versieht, der zwischen den Paralleltonarten a-Moll und C-Dur oszilliert.

Besonders in Leipzig wurde diese Musik – zugegebenermaßen nicht allein aufgrund des hier besprochenen Bardenchores – als authentischer Ausdruck eines Nordländers empfunden. Robert Schumann und andere Kritiker feierten den „nordischen Charakter“, den sie in Gades Werken wahrnahmen, und sahen das National-Volkstümliche auf noch nie dagewesene Art und Weise mit der Sinfonik verquickt.⁵⁶ Die Überführung des schottisch-keltischen Sujets in die übergeordnete Vorstellungswelt des Nordischen durch die Leipziger Rezeption belegt dabei die eingangs angesprochene enge Verwandtschaft der beiden Themenkreise, die sich auch auf kompositorischer Ebene kaum auseinanderdividieren lassen. Bereits Gades Integration eines altdänischen Lieds in das ossianische Sujet seiner Ouvertüre legt Zeugnis davon ab. Ein weiteres Beispiel sind die diversen stilistischen und formalen Parallelen – u. a. Tonartwahl, Kadenzprogressionen, orchestrale Timbres oder Schlussgestaltung⁵⁷ – zwischen den „ossianischen“ oder „schottischen“ Kompositionen Gades und Mendelssohns, dessen Werke jedoch von der zeitgenössischen Rezeption nicht als nordisch apostrophiert wurden. Die an solche Zuschreibungen gekoppelten Wahrnehmungs- und Diskursmechanismen sind oft ziemlich vertrackt und dementsprechende Etikettierungen nicht allein durch das kompositorische Material bestimmt, sondern von weiteren Faktoren, wie etwa der Herkunft eines Komponisten oder spezifischen Rezeptionseinstellungen, abhängig. Die feingliedrige Unterscheidung zwischen den Topoi des Nordischen, Schottischen oder Ossianischen spielt sich demnach weniger auf der kompositorischen als auf der Ebene der Rezeption ab, die außer von musikalischen Aspekten auch von Faktoren wie Bildung, Wissen, Erwartung oder Sehnsüchten und Vorlieben beeinflusst ist.

Gade jedenfalls schien gerade in seinem Bardenchor ein Indiz für den unverhofften und maßgeblich dem „nordischen Charakter“ seiner Musik geschuldeten Erfolg erkannt zu haben, und möglicherweise wurde ihm das von Seiten der Rezipienten gleichermaßen kommuniziert. Ansonsten wäre es kaum erklärlich, weshalb er in den folgenden Jahren aus dieser Konfiguration von Unisono-Melodie und stampfenden Orchesterakkorden ein regelrechtes Markenzeichen, eine persönliche Signatur kreierte. So begegnet der Bardenchor (oder erkennbare Abwandlungen davon) ebenso in seiner ersten und zweiten Sinfonie, in der Chorballade *Comala*, in der ersten Violinsonate sowie – harmonisch respektive diastematisch mit

54 Vgl. Loewenberg, *Annals of Opera*, Sp. 665, sowie Aumont Arthur/Collin Edgar, *Det danske nationalteater, 1748–1889: En statistisk fremstilling af det Kongelige Teaters historie fra skuepladsens aabning paa kongens nytorv 18. december 1748 til udgangen af sæsonen 1888–89*, Bd. 1–4, Reprint der Ausgabe von Kopenhagen 1896, 2011, S. 69ff. (1. Teil) und S. 46 (2. Teil).

55 Die Vorlage dazu entnahm Gade der Sammlung von Rasmus Nyerup und Knud Lyne Rahbek (Hrsg.), *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevente Samlinger udgivne*, Bd. 5, Kopenhagen 1814, S. LXXI.

56 Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 20/1, 1. Januar 1844, S. 1f.

57 Vgl. Todd, „Mendelssohn's Ossianic Manner“, S. 147–149.

den eigenen Tonbuchstaben G–A–D–E verknüpft – in der Ouvertüre *Im Hochland* und in der achten Sinfonie, die zugleich seine letzte dieser Gattung ist.

Gerade im Fall Gades war dabei das Erkennen dieser musikalischen Metapher als Barden- und Kriegerchor aufgrund der nonverbalen und nonvisuellen Umsetzung von einem entsprechenden Diskurswissen abhängig, ein Wissen, das vornehmlich literarisch vermittelt war und dessen Virulenz und Aktualität sich in all den aufgezeigten Beispielen dokumentiert, wenngleich zu jener Zeit die Ossian-Mode ihren Zenit überschritten hatte. (Verdi seinerseits konnte beim Pariser Publikum von 1865 keine so selbstverständliche Vertrautheit mit den epischen Gedichten Ossians mehr voraussetzen, wie dies ein halbes Jahrhundert zuvor noch die in ihren Bühnenwerken auf vergleichsweise größere historische Akkuratess bedachten Rossini und Lesueur imstande waren, als jene Lektüre quasi zur Allgemeinbildung zählte und einen festen Platz in der Bibliothek eines bürgerlichen Haushalts beanspruchen konnte.) Entsprechende Dokumente dieses Wissens aus der Gade-Rezeption aufzuspüren, ist dagegen ein schwieriges Unterfangen, weil die individuelle Wahrnehmung seiner Musik wohl vorwiegend mündlich verhandelt wurde. Ein schriftliches Beispiel für eine erfolgreiche, weil sozusagen richtige Aufschlüsselung liefert einige Jahrzehnte später aber immerhin ein Aufsatz von Philipp Spitta, worin der Hymnus aus den *Nachklängen von Ossian* als „Bardengesang“ bezeichnet wird.⁵⁸ Letztlich muss aber offen bleiben, inwieweit Gade selbst überhaupt an einer inhaltsgetreuen Auslegung – insbesondere dieser Schlüsselszene – durch die Zuhörerschaft gelegen war. Zumindest seine immense Begeisterung für Robert Schumann, dessen poetische Verquickung von Musik und Literatur eine neue Expertise des Hörens gebot,⁵⁹ legt jedoch nahe, dass Gade ähnlich hohe Maßstäbe an den Bildungshorizont seines Publikums setzte.

Wenngleich nun bei den eingangs vorgestellten Beispielen von Mendelssohn und Bruch die programmatische Idee nicht annähernd so explizit auskomponiert ist wie bei Gade, ist es vorstellbar, dass am Ursprung ihres „Allegro guerriero“ ein ähnlich geformter Topos steht. Wenigstens bei Bruch findet sich ein leiser Nachklang von Gades Signatur. Während seiner Zeit als Hofkapellmeister in Sondershausen von 1867–1870 studierte Bruch mit dem Orchester etliche Werke des Dänen ein, darunter mehrmals die *Nachklänge von Ossian*⁶⁰ und die erste Sinfonie.⁶¹ Er war mit dem Frühwerk Gades also durchaus bekannt. Der erwähnte kompositorische Widerhall begegnet in Bruchs 1889 verfasster Kantate *Das Feuerkreuz* op. 52. Fußend auf den Cantos Nr. 3–5 aus Walter Scotts *The Lady of the Lake* schildert die Kantate unter anderem eine altertümliche Tradition der Clans, im Falle einer Kriegserklärung ein großes Feuerkreuz zu entzünden, um so per Botengängen den Friedensbruch weitherum zu signalisieren. Entsprechend der Geschehnisse in der literarischen Vorlage inszeniert Bruch auch ein Kriegslied und zwar erneut auf der Grundlage eines in *The Scots Musical Museum* abgedruckten Volksliedes („Cauld Kail in Aberdeen“), das wie „Hey Tutti Taiti“ aus seinen zwölf schottischen Liedern mit „Allegro energico“ überschrieben ist. Die Allusion an Gade findet sich jedoch gerade nicht an dieser Stelle, sondern treffenderweise zwei Szenen zuvor, wo vom Kriegsgesang lediglich aus der Außenperspektive die Rede ist. Mehrmals ver-

58 Philipp Spitta, „Niels W. Gade“, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, hrsg. von Philipp Spitta, Berlin 1892, S. 355–383, hier S. 377.

59 Vgl. Horton, „Listening to Topics in the Nineteenth Century“, S. 648.

60 Gespielt am 1. September 1867, 14. Juni 1868 und 22. August 1869 (vgl. Fifield, „Max Bruch und Sondershausen“, S. 85, 88, 99).

61 Gespielt am 29. September 1867 und 8. August 1869 (vgl. ebd. S. 86, 98).

kündet der Chor, dass die „Schlachtlieder dröhnen, aufdonnert das Land“, bis bei der letzten Wiederholung die Orchesterbegleitung die bekannte Prägung annimmt:

ff pesante

Schlacht - lie - der dröh - nen, auf - don - nert das Land!

ff

Notenbeispiel 5: Max Bruch, *Das Feuerkreuz*, Nr. 5, T. 214–217

Auf einer kompositorischen Metaebene angesiedelt, widerspiegelt diese sich auf wenige Takte beschränkende Allusion den musikalischen Topos keltisch-schottischer Krieger in kondensierter Form – einen vornehmlich durch den medialen Kulturtransfer zustande gekommenen Topos, der sich in der Musik des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Perspektiven und Brechungen manifestiert.

Dass letztlich gerade die Kelten/Schotten eine solch prominente und wiederkehrende Rolle als Kriegervolk in der Musik des 19. Jahrhunderts einnehmen, dürfte aber nicht allein an der literarischen Medialisierung gelegen haben, die durch Macpherson und Scott freilich eine ziemlich detaillierte und kenntnisreiche Porträtierung erfahren hatte. Die literarische Aneignung, so sehr sie zur Popularisierung des Sujets beitrug, profitierte ihrerseits von der unvergleichlichen Mixtur des vermittelten Schottland-Bildes, das Rousseaus Konzept des „edlen Wilden“ nahekommt und exotische Kuriosität mit willensstarker Freiheitsliebe im Dunstkreis des Nordischen zusammenbringt. Das keltisch-schottische Volk bot für das von Nationalismen und historischer Besinnung geprägte 19. Jahrhundert eine ideale, weil zugleich hochromantische Projektionsfläche für die Verknüpfung von Primitivismus und Heldentum, ein Ventil zur künstlerischen Ausarbeitung zwischen Voyeurismus und Idolisierung. Ohnehin verweisen militärische Topoi in der Musik des 19. Jahrhunderts in ihrer indexikalischen Funktion selten auf reale Heere oder Schlachten, geschweige denn zeitgenössische Repräsentanten oder Kriegshandlungen, sondern vielmehr auf die mit Kämpfertum verbundenen Ideale von Individuen: auf den Mythos des Kriegers, den Traum von Heroismus, die Tugend der Loyalität.⁶² Der aufopfernde Freiheitskampf der keltisch-schottischen Völker barg (im Gegensatz beispielsweise zu den ebenfalls als kriegerisch, aber eben doch mehr plündernd und marodierend wahrgenommenen Wikingern, die fremde Länder eroberten) das Potential zum gleichsam stellvertretenden Patriotismus, zur Aktualisierung des

62 Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006, S. 159.

Selbstbildes durch das projizierte historische Fremdbild – ganz im Sinne der bekanntesten Passage aus der eingangs erwähnten Deklaration von Arbroath: „It is in truth not for glory, nor riches, nor honours that we are fighting, but for freedom – for that alone, which no honest man gives up but with life itself.“

Abstract:

Through literary-cultural transfer, especially through authors such as James Macpherson and Walter Scott, Scotland and its Celtic history became very popular in Europe, not least the strong association of Scotland's past with warriors and warfare. As a consequence particular types of musical topics emerged, which were adopted by several composers in the 19th century. While the "Allegro guerriero" in symphonic music by Max Bruch, Felix Mendelssohn Bartholdy and Niels W. Gade represents a more general way to combine the idea of Scotland and warsongs, a more specific configuration emerged in the "Scottish" operas of Jean-François Lesueur, Giacomo Rossini and Giuseppe Verdi, which apparently was influenced more directly by Ossian and ancient sources. Overall Scotland and war were an ideal and popular subject for combining primitivism with heroism while at the same time respecting the demand for couleur locale in the highly topical context of romanticism and nationalism.

Kleiner Beitrag

Klaus Aringer (Graz)

Neu entdeckte biographische Quellen von Johann Peter Pixis

Einem glücklichen Zufall verdankt die Musikforschung die Entdeckung zweier bislang unbekannter autographischer Quellen aus der Feder des Pianisten und Komponisten Johann Peter Pixis (1788–1874) in Privatbesitz. Pixis entstammte einer weitverzweigten Familie, aus der im 18. und 19. Jahrhundert protestantische Pfarrer, Lehrer, Musiker und Maler hervorgingen.¹ Der Pianist und Komponist Johann Peter und sein Bruder, der Geiger Friedrich Wilhelm Pixis (1785–1842), waren die bedeutendsten Musiker dieser Familie, die zusammen mit ihren Eltern als Wunderkinder Reisen durch Europa unternahmen. Die Biographie und das Schaffen von Johann Peter Pixis sind erstmals auf der Basis damals zugänglicher Quellen durch die 1991 approbierte Bonner Dissertation von Lucian Schiwietz² aufgearbeitet worden. Von der Existenz seiner Lebenserinnerungen wusste man nur über eine Auswahlveröffentlichung Richard Batkas aus den Jahren 1899/1900,³ die einen unvollständigen (Auszüge aus den Bänden 1–3) und (wie sich nun sagen lässt) insgesamt unzuverlässigen Einblick in die Quelle vermittelt. Durch Batka wurde die Beethoven-Forschung auf Pixis aufmerksam.⁴

Das vollständige Original-Manuskript der Lebenserinnerungen besteht aus fünf gebundenen Büchern im Format 20,2 cm (Höhe) × 15,1 cm (Breite). Die Einbandvignette des ersten Bandes trägt den Titel: „Erinnerungen aus meinem Leben. / von / J. P. Pixis. – / Meinen lieben und zahlreichen / Freunden gewidmet“ (Abb. 1). Die einzelnen Teile umfassen insgesamt 817 beschriebene Seiten (Bd. 1: 109 S., Bd. 2: 188 S., Bd. 3: 225 S., Bd. 4: 193 S. und Bd. 5: 102 S.). Pixis' Niederschrift verteilt seinen Lebensbericht sinnvoll abgegrenzt auf fünf Bücher: Band 1, der Pixis' Jugend, Ausbildung und frühen Karriere erzählt, endet mit seinem Abschied aus Wien im Jahr 1823, Band 2 beschreibt die folgenden Jahre in Paris und den London-Aufenthalt 1828, Band 3 umfasst das ereignisreiche Jahrzehnt zwischen 1829 und 1839, Band 4 die nicht minder bewegten drei Italien-Jahre 1839–1841 mit den Aufenthalten in Neapel, Palermo und Rom und der letzte Band 5 widmet sich detaillierter den Jahren bis 1843 bzw. 1848; die beiden letzten Lebensjahrzehnte, in denen sich Schicksalsschläge und negative Ereignisse mehrten, nehmen dann verhältnismäßig weniger Seiten ein.

- 1 Vgl. Christian Fastl, Art. „Pixis, Familie“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pixis_Familie.xml, 29.7.2020.
- 2 Lucian Schiwietz, *Johann Peter Pixis. Beiträge zu seiner Biographie, zur Rezeptionshistoriographie seiner Werke und Analyse seiner Sonatenformung*, Frankfurt am Main u. a. 1994.
- 3 Richard Batka, „Aus Johann Peter Pixis Memoiren“, in: *Beilage zur Bohemia*, Nr. 80, 21.3.1899; Nr. 105, 14. April 1899; Nr. 122, 3. Mai 1899; Nr. 17, 18. Januar 1900 und Nr. 55, 25. Februar 1900; Richard Batka, „Aus Johann Peter Pixis Memoiren“, in: ders., *Kranz. Gesammelte Blätter über Musik*, Leipzig 1903, S. 86–110.
- 4 Vgl. Richard Batka, „Neues von Beethoven. Aus Johann Peter Pixis' Memoiren“, in: *Neues Wiener Journal* 27 (1919), Nr. 9283, 9.9., S. 3f.; Rainer Cadenbach / Klaus Martin Kopitz, *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, Bd. 2, München 2009, S. 639f.

Pixis begann die Niederschrift nach eigenem Bekunden als Achtzigjähriger im Jahr 1868⁵, Band 2 wurde (nach einer Pause?) 1870 geschrieben,⁶ der dritte Band ein Jahr später 1871.⁷ Aus diesem Jahr datieren auch die letzten erwähnten Familieneignisse.⁸ Wann die beiden letzten Bände fertiggestellt wurden, geht aus der Quelle selbst nicht hervor.

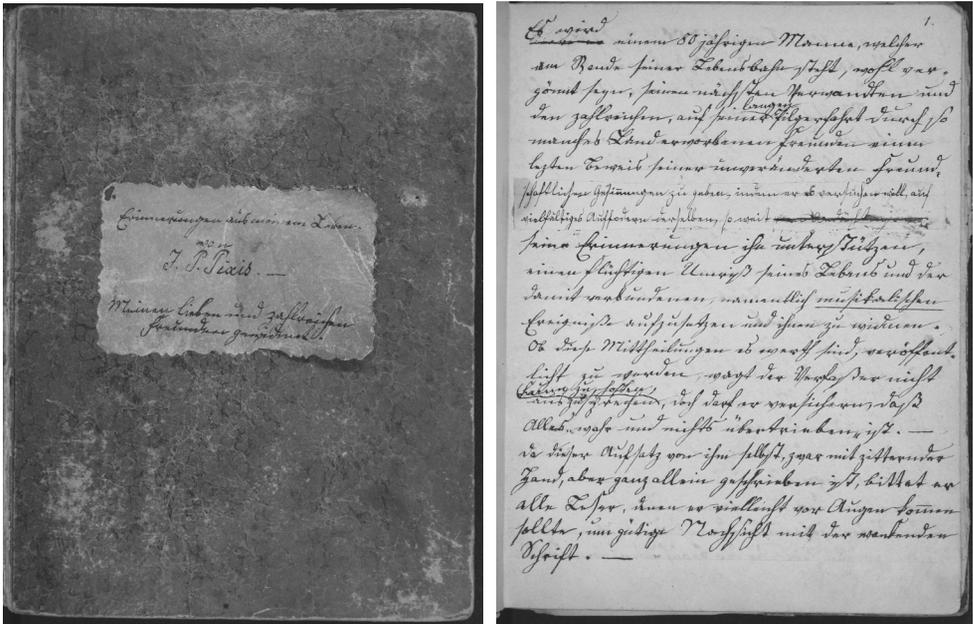


Abbildung 1: Johann Peter Pixis, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Bd. 1, Autograph, Einbandvignette und S. 1 (© Privatbesitz; Abbildung mit freundlicher Genehmigung)

Obleich Pixis berichtet, dass er in Wien und Paris keine Zeit hatte, ein „sogenanntes Tagebuch oder eine Aufzeichnung aller der kleinen und großen Ereignisse, die im Leben vorkommen, zu machen,⁹ ist sicher, dass er sich in den beiden ersten Bänden nicht für alle Erlebnisse lediglich auf sein Gedächtnis stützen musste und ihm zumindest einige Erinnerungshilfen aus „alten Papieren“¹⁰ zur Verfügung standen. Zahlreiche Korrekturen, Einfügungen und Überklebungen in Band 1 dokumentieren den Charakter eines Arbeitsmanuskripts. Mehrfach räumt Pixis ein, dass er etwas „nicht mehr so genau“¹¹ wisse und „bei der Menge der erlebten Dinge aller Art den Zeitpunkt und die genauen Daten verwechselt oder unrichtig bezeichnet“ haben könnte, beteuert aber immer wieder, „daß alles, was ich

5 Vgl. Johann Peter Pixis, *Erinnerungen aus meinem Leben*, autographes Manuskript, Bd. 1, S. [1]. Hier und nachfolgend zitiere ich aus den Texttranskriptionen meines Doktoranden Sven Nielsen MA, dem an dieser Stelle für seine vielfältige Hilfe sehr herzlich gedankt sei.

6 Vgl. Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 2, S. [139] und [173].

7 Diese Datierung folgt aus der Bemerkung, dass die Elsässer nun wieder Deutsche geworden seien; vgl. Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 3, S. [145].

8 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 5, S. [101].

9 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 2, S. [36].

10 Ebd., S. [165].

11 Ebd., S. [114] und S. [119].

sage, wahr und nichts übertrieben ist“¹². Diese Aussage stützen zunächst die wenigen Jahreszahlen und Datierungen im Text selbst, nicht immer folgte Pixis der (aus Vergleichen mit anderen Quellen erschließbaren) Chronologie, seine „fliegenden Gedanken“¹³ verführten ihn mitunter zu Voraus- und Rückgriffen. An viele Episoden aus den Reisen seiner gemeinsam mit dem Bruder verbrachten Wunderkindjahre und der Wiener Zeit erinnerte er sich hingegen „ganz genau“¹⁴, was sich in teils ausführlich ausgesponnenen Episoden niederschlägt.¹⁵ Zumindest für die Reisejahre könnte ihm das erhaltene Stammbuch der beiden Brüder eine wertvolle Erinnerungsstütze gegeben haben.¹⁶

Nach der schicksalhaften Begegnung mit der „jungen Natursängerin“¹⁷ Franziska Helma Göhringer (1816–1904) (die sich als Sängerin später Francilla Pixis nannte) und seiner Entscheidung, sie zur dramatischen Sängerin auszubilden, ändert sich der Stil seiner Erinnerungen. „Regelmäßig-täglich-notirte“ Berichte,¹⁸ die ähnlich wie bei Louis Spohr¹⁹ in Auszügen mehr oder weniger wörtlich in die Lebenserinnerungen eingeflossen sind, ermöglichten es Pixis, die Karriere der jungen Sängerin rückwirkend „in allen, auch den kleinsten Beziehungen genau“ darzustellen: „Da ich keine Zeit hatte, auf allen den Reisen in Deutschland ein förmliches Tagebuch zu führen und doch wissen wollte, wie die von mir veranlaßte Laufbahn der kleinen Lichtenthalerin in allen ihren Einzelheiten sich gestalten würde, nahm ich mir vor, von jedem Auftreten, an allen Orten, in welchen Rollen und mit welchen Erfolgen, an jedem Abend eine wahrheitsgetreue Notiz aufzuschreiben, was uns später gewiß manche angenehme, hoffentlich keine, oder doch nur wenige unangenehme Erinnerung gewähren würde! – Diesen Vorsatz führte ich auf das gewissenhafteste aus, welches durch die im dritten Hefte dieser Erinnerungen verzeichneten Notizen bewiesen ist.“²⁰

Äußerlich wird die veränderte Quellenbasis durch genaue Datierungen im Text und eine andersartige Darstellungsweise greifbar: Der anfänglich ruhig und weiträumig fließende, vornehm retrospektive Erzählstil von Pixis' Memoiren weicht im dritten, vierten und zu Beginn des fünften Bandes überwiegend einer tagebuchartig-protokollierenden Haltung, die emotional viel von der Aufgeregtheit der Erlebnisse vermittelt und weit weniger Abstand zu den Ereignissen hält, als die überwiegend erinnerten ersten vier Jahrzehnte seines Lebens. Humorvolle Bemerkungen, geistreiche Wortspiele und (vor allem Wiener und Berliner, aber auch schwäbische und sächsische) Dialektzitate, welche den Text bis in die Mitte der 1830er Jahre prägen, verschwinden danach beinahe ganz. Während Pixis die Enttäuschung über eine künstlerische Zurücksetzung oder Niederlage aus der Distanz der Erinnerung im hohen Alter in ironischen Knittelversen zu verarbeiten vermochte,²¹ schildert er die von Neid, Ressentiments, Intrigen und der Zensur geprägten italienischen Theaterverhältnisse und die unkultivierten Publikumsreaktionen als parteiisch Involvierter, temperamentvoll agierender Beteiligter. Pixis hat sich selbst an einer Stelle gleichsam dafür entschuldigt, dass ihn

12 Ebd., S. [29].

13 Ebd., S. [175].

14 Ebd., S. [102].

15 Vgl. ebd., S. [141].

16 Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Graphische Sammlungen, Signatur D. 32. t. b. Vgl. Schiwietz, *Johann Peter Pixis*, S. 13 und 254 (Anm. 80).

17 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 3, S. [36].

18 Vgl. Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 5, S. [51].

19 Vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*. Bd. 1, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, S. XV.

20 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 4, S. [39f.].

21 Vgl. Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 2, S. [139].

die Vollständigkeit der Erinnerungen dazu gezwungen habe, den „Bereich der freundlichen musikalischen Erinnerungen“ zu verlassen und über „häßliche und unangenehme Sachen zu schreiben“²². Mehrfach räumt er ein, dass „die langweilige Einförmigkeit“ seines „musikalischen Tagebuchs“²³ viele Wiederholungen bedinge, welche die Geduld der Leserschaft auf eine harte Probe stellten.

Der Schluss des letzten Bandes kehrt dann zu einer konzentrierteren Darstellung zurück. In seinen letzten Lebensjahrzehnten musste Pixis zahlreiche Niederlagen und Schicksalsschläge hinnehmen. Das große Ziel, Francilla als Höhepunkt ihrer Karriere auf die großen Pariser und Londoner Bühnen zu führen, missglückte; am 20. Oktober 1842 starb Pixis' Bruder Friedrich Wilhelm, kurz nachdem er noch an der Einweihung des Salzburger Mozart-Denkmal teilgenommen hatte.²⁴ Francilla heiratete 1843 gegen Pixis' Willen den italienischen Grafen Ugo di Sant' Onofrio del Castillo und gab wenig später ihre Karriere auf, die Enttäuschung über den schmerzlichen Abbruch seiner (auch emotional) engen Verbindung zu ihr überspielte Pixis in den Erinnerungen mit altersweiser Gelassenheit. 1856 schließlich verstarb sein von ihm als Geiger ausgebildeter und in Köln als Konzertmeister tätiger Neffe Theodor (1831–1856) in jungen Jahren. Entscheidend für den vollständigen Rückzug aus der Öffentlichkeit aber dürfte sein seit Mitte der 1850er Jahre sich verschlechternder Gesundheitszustand gewesen sein. Pixis verlor beim Besuch der Vorführung einer Wandermenagerie teilweise sein Gehör²⁵ und wurde 1870 von seiner Köchin und deren Komplizen um persönliche Wertgegenstände bestohlen,²⁶ was seinen Entschluss zur Vollendung der Memoiren noch bestärkt haben muss.

Johann Peter Pixis' Lebenserinnerungen waren nach eigenem Bekunden für die eigene Familie, insbesondere für den Neffen Rudolf, der seinen Onkel im Alter nach Prag holen wollte, und seine Freunde gedacht, „nicht für die Öffentlichkeit“.²⁷ Dieser Vorsatz ist ebenso wie die Objektivitätsbeteuerungen, so ernst sie gemeint sein mochten, als Topos zu werten. Der alternde Autor, der ausführlich Rechenschaft über sein langes künstlerisches und pädagogisches Wirken ablegte, versuchte nicht nur, sich aus der Düsternis seiner von Krankheit und Isolation gekennzeichneten Lebenssituation zu befreien, sondern schrieb zweifellos auch bewusst gegen das Vergessen seiner Person zu Lebzeiten an.²⁸ Die Bemerkung am Beginn der Niederschrift, „andere mögen beurteilen, ob diese Mittheilungen es werth sind, veröffentlicht zu werden“²⁹, zeigt, dass er eine Publikation nicht nur nicht ausgeschlossen hat, sondern insgeheim vielleicht sogar erhoffte. Der von der Familie beauftragte Rudolf Batka vermochte dies nur eingeschränkt einzulösen, er äußerte noch drei Jahre vor seinem Tod, Pixis' Erinnerungen sollten „auch weiteren Kreisen durch den Druck endlich zugänglich gemacht werden“³⁰. Den wiederholt erwähnten Vorsatz, „die hauptsächlichsten Ereignisse in musikalischer Hinsicht, welche mir in reicher

22 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 5, S. [9].

23 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 3, S. [178].

24 Vgl. Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 2, S. [47f.].

25 Vgl. Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 5, S. [89]–[93].

26 Vgl. ebd., S. [94] – [101].

27 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 5, S. [1].

28 Vgl. Elisabeth Theresia Hilscher, „Subjektivität versus Objektivität. Zum Problem von Autobiographie und Tagebuch als historische Quellen“, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hrsg. von ders. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1998, S. 321–326, hier S. 322–324.

29 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 1, S. [1].

30 Batka, *Neues von Beethoven*, S. 4.

Fülle zu Theil wurden, einfach, wahr und ohne Uebertreibungen, dem freundlichen Lesern mitzuthemen“³¹, überschritt Pixis aber immer wieder, was die Erinnerungen zu einer wertvollen Quelle über die Musikgeschichte hinaus macht. Zu diesem Entschluss haben ihn Freunde ermuntert, wie er selbst mitteilt: „Alle diese nicht gerade musikalischen Ereignisse sollte ich nach meinem Anfangs geleisteten Versprechen gar nicht erwähnen! Es kommen aber bisweilen werthe Freunde zu mir in meine Trauerzelle, in der ich jetzt an diesen Lebenserinnerungen mühsam kritzeln schreibe, und wenn das Gedächtniß mir manchmal ein besonderes Bild wie ein Schattenspiel an der Wand vorüber führt und ich davon rede, sagt man mir von allen Seiten, ich solle doch ja alles aufschreiben, es möge musikalisch oder nicht seyn.“³²

Im Zentrum von Pixis' Erinnerungen stehen weder werk- noch gattungsästhetische Diskussionen oder Bekenntnisse, sondern die Persönlichkeit von Musikerinnen und Musikern sowie die künstlerisch-gesellschaftliche Lebenswelt der Zeit. Aus unmittelbarer Nähe erlebte politische Ereignisse (wie die Pariser Juli-Revolution 1830) und Katastrophen (wie der Brand der Hamburger Altstadt 1842) berührt er in seiner Darstellung nur am Rande. Die besondere Ehre einer persönlichen Audienz durch den bayerischen König Max I. Joseph während des Wiener Kongresses war ihm erst auf Drängen von Freunden einen Nachtrag zu Band 1 wert.³³ Pixis' wichtigster Freund und langjähriger Wegbegleiter war der Geiger Ludwig (Louis) Sina (1778–1857), für die Karriere eines bedeutenden anderen Wiener Geigers, Joseph Böhm (1795–1876), spielte er zeitweise eine zentrale Rolle. Den zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits touristisch frequentierten Bildungszielen in Rom und Neapel näherte sich Pixis mit Ehrfurcht, ohne (auch hierin anders als Louis Spohr) seinen kunsthistorischen Interessen für die Leserschaft mehr als summarischen Ausdruck zu verleihen. Die „außerordentlich schöne und ebenso vorgetragene Kirchenmusik in der Sixtinischen Kapelle“ der Karwoche 1841 jedoch hinterließ einen „tiefen Eindruck“ auf die „protestantische Seele“³⁴ des allem Katholischen gegenüber skeptisch eingestellten Pixis.

Inhaltlich durchziehen die Memoiren zwei große Schwerpunktthemen: zum einen Pixis' eigener musikalischer Werdegang und seine persönlichen Beziehungen zu berühmten Sängern wie Sängern (Joséphine Fodor-Mainvielle, Anton Haizinger, Giuditta Pasta, Henriette Sontag, Wilhelmine Schröder-Devrient, Caroline Unger) und Pianisten- bzw. Komponistenkollegen (von denen Ludwig van Beethoven, Vincenzo Bellini, Frédéric Chopin, Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer, John Field, Ferdinand Hiller, Johann Nepomuk Hummel, Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy, Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Ignaz Moscheles, Giovanni Pacini, Ferdinando Paer, Niccolò Paganini, Gioacchino Rossini, Louis Spohr, Gaspare Spontini und Sigismond Thalberg die wichtigsten sind), zum anderen seine Tätigkeit als Impresario von Henriette Sontag und als Lehrmeister von Francilla und Theodor Pixis. Die detaillierte Darstellung des Ausbildungsweges und der Karriere von Francilla Pixis ist ein Hauptanliegen der Erinnerungen. Dementsprechend sind die Bände 3–5 zentrale Quellen für das Leben der Sängerin, eingebettet in eine Art Theatertagebuch. Ihre Engagements in Neapel und Palermo 1839/1840 vermitteln ein ebenso eindringliches wie an Abgründen reiches Sittenbild des damaligen italienischen Opernbetriebs. Francillas Erfolg, ihre stimmliche und darstellerische Leistungsfähigkeit und jeweilige Abendform lassen sich aufgrund der detaillierten Aufzeichnungen differenziert nachvollziehen; entsprechend

31 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 3, S. [1].

32 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 2, S. [136].

33 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 1, S. [101] – [109].

34 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 4, S. [191].

qualifiziert Pixis auch die anderen Sängerinnen und Sänger, gelegentlich Dirigenten und Orchesterleistungen. In ihrer Intensität kommen Mitteilungen über das offizielle und private Musikleben in London, die Pixis von seiner Reise als Begleiter und Geschäftsträger Henriette Sontags festhielt, diesen Eindrücken am nächsten.

Über sich selbst, über seine Ausbildung, musikalischen Werke, Lehrtätigkeit und künstlerischen Leistungen äußert sich Pixis mit zurückhaltendem Selbstbewusstsein. Als seinen hervorstechendsten Charakterzug nennt er immer wieder seine Entschlussfreudigkeit,³⁵ „neben der kleinen Neigung zu Knittelversen“ besaß er eine ausgesprochene Vorliebe für „Witzworte und allerlei Räthsel und Schnurren“.³⁶ Eine „unverwüstliche Reiselust“³⁷ ließ ihn seit Kindheitstagen nicht mehr los, hier faszinierten ihn vor allem schnelle Kutschen und moderne Verkehrsmittel wie Eisenbahn und Dampfboote.³⁸ In Paris leistete er sich eine luxuriöse Wohnung, sommerliche „Meerbäder“ in Boulogne-sur-mer waren seine „liebste Unterhaltung“,³⁹ er verstand sich auf das Reiten⁴⁰, und als jungen Mann packte ihn vorübergehend sogar die Jagdleidenschaft.⁴¹ Pixis war eine Figur, die sich in Gesellschaft ebenso wohl fühlte wie allein oder mit Familienmitgliedern zu Hause. Als guter Geschäftsmann verstand er mit Geld umzugehen und sicherte sich für das Alter klug ab (u. a. durch den Kauf eines 1857 wieder veräußerten Hauses in Lichtenthal bei Baden-Baden).

Eine wertvolle Ergänzung der Lebenserinnerungen bilden die bislang unbekanntes tagebuchartigen Aufzeichnungen, die Johann Peter Pixis 1818 auf einer Konzertreise mit dem Wiener Geiger Joseph Böhm⁴² von Graz über Laibach, Triest, Venedig, Padua nach Mailand und anschließend zu einer alpinistischen Entdeckungstour in die Schweizer Bergwelt führte. Neben dem Reisestambuch der beiden Brüder wird damit ein zweites Dokument zugänglich, das als Erinnerungshilfe für die Niederschrift der Memoiren gedient haben könnte und das Vergleiche mit ihnen ermöglicht. Auf 59 eng beschriebenen Seiten im Kleinformat 17,6 cm (Höhe) × 10,4 cm (Breite) notierte Pixis zunächst kurze Notizen zu den Konzertauftritten und Bekanntschaften in den einzelnen Städten. Ab Venedig und Mailand dominieren dann ausführliche Beobachtungen zu den musikalischen Erlebnissen, Besichtigungen großer Kunstwerke, auf der Tour durch die Schweizer Berge beschreibt er eindrucksvoll seine Naturerlebnisse.

Beide nunmehr wiedergewonnenen Quellen bereichern und vervollständigen die Kenntnis der Persönlichkeit von Johann Peter Pixis und seiner Familie, für die Biographien der Sängerinnen Henriette Sontag und Francilla Pixis sind sie als erstrangige Dokumente anzusehen. Pixis' Lebenserinnerungen, sicherlich eine der nach Umfang und Inhalt bedeutenderen Musikers autobiographien der Zeit, eröffnen detaillierte persönliche Einblicke in das öffentliche wie private Konzert- und Opernleben in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie erschließen neue Zusammenhänge und erlauben viele Kontextualisierungen bereits bekannter Tatsachen. Eine wissenschaftlich-kritische Edition beider Quellen mit erschließendem Kommentar ist in Vorbereitung.

35 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 3, S. [5].

36 Ebd., S. [22].

37 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 1, S. [61].

38 Vgl. Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 5, S. [18] und [47].

39 Vgl. Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 3, S. [56].

40 Pixis, *Erinnerungen*, Bd. 2, S. [178f].

41 Vgl. ebd., S. [41] und [47].

42 Vgl. Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869, Nachdruck Hildesheim / New York 1979, S. 231.

Besprechungen

ANNA MARIA BUSSE BERGER: The Search for Medieval Music in Africa and Germany, 1891–1961. Scholars, Singers, Missionaries. University of Chicago Press 2020. 360 S., Abb., Tab., Nbsp.

In der Mitte des vergangenen Jahrhunderts verbrachte die Autorin als Kind zwei Jahre in Tansania in Afrika, wo ihr Vater in leitender Funktion in der Mission tätig war. Das Kind, von zu Hause mit den Chorälen der Kirche vertraut, hörte dort dieselben Choräle singen. Sie klangen anders. Aus dieser Differenz Erfahrung entspringt die Fragestellung des vorliegenden Buches; dass es sich dabei um eine reale und persönliche Erfahrung handelt, macht den Ernst, die Authentizität und das Spannende des Buches aus. Die Fragestellung heißt: Wie verhalten sich Vergleichende Musikwissenschaft, Jugendbewegung und Mission in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zueinander? Das Buch ist in zwei Hälften von jeweils gut 100 Seiten Haupttext geteilt, deren erste die Musikforschung in Deutschland beschreibt, während die zweite die seelsorgerische, musikalische und wissenschaftliche Tätigkeit der Missionare behandelt. (Dazu kommen 64 Seiten mit Endnoten, Vor- und Nachwort etc.) Die erste Hälfte zerfällt in zwei Teile im Verhältnis 2:1, deren erster die Theoretiker, deren zweiter die Praktiker – sagen wir: die auch praktisch tätigen Theoretiker – der Musik diskutiert. In 13 Kapiteln begegnen uns die Daten und Taten von 23 Individuen, von denen sich sieben speziell mit Musikgeschichte und historiographischer Methodologie beschäftigt haben, vier zudem mit Aufführungsversuchen mittelalterlicher Musik, während sich zwölf als Missionare der Organisation des Kirchengesangs in der Mission in Tansania widmeten.

Das Buch ist mustergültig erschlossen; wichtige Einträge im Index sind durch Lem-

mata aufgeschlüsselt. Dadurch wird eine quantitative Auswertung des Index möglich: Unter den Personen dominiert Marius Schneider mit 20 Zeilen, gefolgt von Erich Moritz von Hornbostel mit 18. Es folgen Bruno Gutmann und Franz Ferdinand Rietzsch mit je zwölf, und schließlich Jacques Handschin mit neun Zeilen. Der Einstieg in das Buch entlang einiger dieser Namen wird im Folgenden besprochen; dem Leser sei die Alternative empfohlen, mit dem Nachschlagen der Namen „Wilhelm von Humboldt“ und „Franz Bopp“ anzufangen, die ebenfalls auf die zentrale These des Buches führen.

Über Marius Schneider erfahren wir Folgendes: In seiner Habilitationsschrift über die Geschichte der Mehrstimmigkeit verwendet Schneider Transkriptionen von Gesängen aus Tansania, die ein dortiger Missionar, Meinulf Küsters, auf Walzen aufgezeichnet und an den Direktor des Berliner Phonogramm-Archivs bis 1933, Erich Moritz von Hornbostel, gesandt hatte. Schneider wird mit dieser Schrift habilitiert; der erste Band (der diese Gesänge enthält) erscheint 1934 im Druck. – Währenddessen hatte unter den Missionaren seit Jahren die Diskussion darüber andauert, welche Gesänge man in Liturgie und Gemeindearbeit vor Ort verwenden solle – die heimisch vertrauten oder die heiligen der Mutter Kirche? Papst Pius X. hatte 1903 den Missionaren Latein als Sprache der Heiligen Messe vorgeschrieben; aber was sollte für die Andachten und den Rosenkranz gelten? Der katholische Missionar Cassian Spiess verfasst schon einmal Lexika lokaler Sprachen. – 1934 sendet Marius Schneider ein Exemplar seiner Geschichte der Mehrstimmigkeit mit Dank für die Tonaufnahmen an Küsters. Aber erst einige Jahre später tut Schneiders Buch eine unerwartete Wirkung: Johann Baptist Wolf, der neue Leiter der Missionarsausbildung, liest das Buch und findet darin die Melodien, nach denen er lange gesucht hat. Es sind heimische Melodien, aber geheiligt durch Walzenaufnahmen, wissenschaftliche Transkription und Druck bei Julius Bard zu Berlin

1934. Wolf legt sie einem Ordinarium Mis-sae in Landessprache zugrunde.

Dies ist eine wunderbare Geschichte, niemand wird sie unbeteiligt lesen. Es ist zugleich die präzise Bestimmung dessen, was die Autorin als die Aufgabe einer mit außer-europäischer Musik befassten Musikwissenschaft begreift: strikt empirische Forschung; Authentifizierung der Ergebnisse durch Akzeptanz vor Ort. Marius Schneider exemplifiziert diese Position, obgleich er weder empirische Forschung noch praktisches Wirken im Sinn gehabt hatte, sondern auf der Suche gewesen war nach Belegen für eine große synthetische Theorie, die „Tonalitätskreis-Theorie“. So tritt in Schneiders Werk der Gegensatz von empirisch verfahrenender und ergebnisoffener Ethnomusikologie und apriorisch verfasster Vergleichender Musikwissenschaft vor Augen. Aus Variationen dieser Gegenüberstellung setzt sich das Bodenmosaik des ganzen Buches zusammen. Die Darstellung Schneiders zeigt, dass die Autorin die von ihr untersuchten Forscher dennoch nicht als weiße oder schwarze Mosaiksteine, sondern als reale Personen in komplexen Kontexten betrachtet.

So wird, wie auf Schneider, auch auf Erich Moritz von Hornbostel ein zustimmender und ein kritischer Blick geworfen. Einerseits hat Hornbostel 1905, 28-jährig, den programmatischen Vortrag *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft* gehalten, in welchem er angesichts von Kolonialismus und Missionierung auf Errettung der originalen Gesangstraditionen in den Kolonien durch Aufzeichnung und Transkription dringt. Als Leiter des Berliner Phonogrammarchivs wird er Missionaren wie Küsters Phonographen zur Verfügung stellen. Andererseits ist Hornbostel der Urheber der Blasquintentheorie, eines Inbegriffs großen synthetischen Theoretisierens.

Wie verbreitet die Neigung zu solchem visionären Überblicken war, macht die Autorin an zwei kritischeren Stimmen deutlich. In den Schriften von Handschin beobachtet

sie Kritik am Fortschrittsglauben, Skepsis gegenüber forscher Nutzbarmachung außer-europäischer Musikpraktiken für die Auffassung mittelalterlicher Musik und Zweifel an dem Konzept musikalischer Universalien („Handschin questioned the idea of musical universals“, S. 72f.). Manfred Bukofzer, Handschins Basler Schüler, hat Hornbostels Theorie der Quintenzirkelgeneration durch Blasquintendreihung in einem physikalischen Labor untersucht und 1949 in seinem Artikel *Blasquinte* in der MGG mit beispielhafter Klarheit erläutert, warum die Theorie nicht zu halten ist. Auch Handschin selbst hat eine Kritik der Blasquintentheorie in sein Buch *Der Toncharakter* von 1948 eingerückt.

Die Autorin entnimmt aus letzterem Werk zwei Argumente gegen Hornbostel: 1. Handschin bezeichne die Blasquintentheorie als „the zenith of his craze for absolute pitch“ (S. 70; vgl.: *Der Toncharakter*, S. 82: „Gipfelpunkt der fixen Idee der absoluten Tonhöhe“). Das Argument ist klar: Nur wenn man exactissime intoniert, kann man zwölf gleich temperierte Quinten aneinanderreihen. 2. Handschin, so die Autorin, fahre etwas später („a little later“, S. 70, Zeile 5) mit seiner Kritik der Blasquintentheorie fort: „The greatest weakness (of the theory) is its highly speculative character [...]“ („Ihre größte Schwäche ist vielmehr ihr hochspekulativer Charakter. Sie hat einer alten Hochkultur unwahrscheinliche Wunderwerke von Feinabstimmung zugemutet [...]“). So, wie dies auf S. 70 in englischer Übersetzung wiedergegeben und S. 267, Anm. 19 auf deutsch zitiert und mit „Ibid., 81“ nachgewiesen wird, handelt es sich um die Wiederholung des ersten Arguments, nun spezifiziert auf das Problem der Tonhöhenabstimmung. Wir sehen zwei Argumente, die in die Richtung einer empirischen Forschung ohne mitgebrachte Annahmen weisen.

Indessen handelt es sich hier zwar um das durchgehende Argumentationsziel der Autorin, aber nicht um die Position Handschins. Das zweite Argument, das auf S. 70 ab Zeile

5 angeführte Zitat („The greatest weakness“ [„Ihre größte Schwäche...“]) ist falsch zugeschrieben. Es stammt nicht aus Handschins *Toncharakter*, sondern aus Bukofzers MGG-Artikel *Blasquinte* (MGG 1, Bd. 1, Sp. 1922, unten).

Bukofzer weist in diesem Artikel, wie die Autorin hervorhebt, Handschins Anspruch, zu dieser Untersuchung angeregt zu haben, strikt von sich. Aber damit nicht genug: Er vermisst bei Handschin auch ein volles Verständnis des Sachverhalts. Wenn Handschin in *Der Toncharakter* (S. 81) die Blasquintentheorie als „kolossalste Leistung des musikpsychologischen Positivismus“ kritisiere, so sei dies „etwas einseitig“, denn die Blasquintentheorie sei in Wahrheit „nicht positivistisch genug [...]“ (MGG 1, Bd. 1, Sp. 1922). Und hier folgt der zitierte Satz „Ihre größte Schwäche...“. Bukofzer wirft also Hornbostel vor, spekulative Musiktheorie zu betreiben, und er wirft Handschin vor, das nur „etwas einseitig“ zu kritisieren. Liest man bei Handschin nach, so findet man, dass er Hornbostels „Positivismus“ mit Boethius' Vorstellung einer „uns von Natur eingepflanzten Musik“ konfrontiert (*Der Toncharakter*, S. 81). Diese Position einer rationalistischen Psychologie verschweigt Bukofzer und verdeckt sie durch ein Plädoyer für gesteigerte Aufmerksamkeit auf das positiv Machbare bei der Beurteilung von Tonhöhendifferenzen.

Der Artikel dokumentiert das Zerwürfnis zwischen Bukofzer und Handschin. Sein Grund liegt unter anderem in dem Bekenntnis zur Geistesgeschichte, das Handschin Bukofzers Buchtitel von 1947, *Music in the Baroque Era*, entnahm. Indem er eine musikhistorische Darstellung einem kunsthistorischen Begriff unterstellt, bleibt Bukofzer, wie Handschin in einem Brief an Otto Kinkeldey vom 9. Juli 1949 klagt, den „neudeutschen“ Gedankengängen Wilibald Gurlitts und Besslers treu. Wir sehen, dass beide – aus völlig unterschiedlichen Gründen – nicht ganz in der Rolle von Gründervätern eines musikwissenschaftlichen Empirismus auf-

gehen: Der Besslerschüler Bukofzer nicht, weil er die Tradition der Geistesgeschichte mit ihrem „Haschen nach der Synthese“ (Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, S. 20) weiterträgt, der christliche Platoniker Handschin nicht, weil er, die „Verschiedenheit der Erdendinge“ betonend, an der Idee der transzendenten Einheit festhält (*Der Toncharakter*, S. 422).

Man sieht, auf wie mitreißende Weise das Buch Personen, Gedanken und Positionen im Deutschland der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (mitsamt seiner Kolonie in Ostafrika) beschreibt und dadurch mitten hineinführt in die verzweigten Diskussionen über die Grundlagen der Musikwissenschaft. Jeder, der sich für das Fach interessiert, wird das Buch mit Gewinn lesen.

(Februar 2021) Franz Michael Maier

MICHAEL BERNHARD und KLAUS-JÜRGEN SACHS: *Musiklehre zwischen Mittelalter und Humanismus. Das Studienkonvolut des Stephan Roth* (Zwickau, Ratsschulbibliothek 24.10.26). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 401 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 14.)

Einem „Zufall“ verdanke der vorliegende Band seine Entstehung, schreiben die beiden Autoren gleich zu Beginn; einem „Zufall“ (S. IX), der gleichwohl unbestritten auf der jahrzehntelangen soliden Grundlagenforschung beider beruht und diese dafür mit einem sowohl einzigartigen wie umfassenden Quellenfund zur Rezeption spätmittelalterlicher Musiklehren belohnt: Mit der vorliegenden Edition des Codex 24.10.26 der Ratsschulbibliothek Zwickau erschließen Michael Bernhard und Klaus-Jürgen Sachs das in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher unbeachtete private Studienkonvolut des Zwickauer Stadtschreibers Stephan Roth (1492–1546), das eine „reiche Folge von Musik-Lehrschriften“ (S. 12) enthält. Die darin

gesammelten, kopierten und teilweise glossierten Texte gehen auf Roths Ausbildungsjahre in unterschiedlichen Lateinschulen in Glauchau, Chemnitz, Halle und Dresden (1504–1512) sowie an der Universität Leipzig (1512–1517) zurück und lagerten seit 1546 gemeinsam mit Roths gesamter Bibliothek (mit einem Umfang von ca. 6.000 Büchern sowie etwa 3.750 Briefen) beinahe unberührt in der Zwickauer Ratsschulbibliothek. In den Blick der Herausgeber geriet die Textsammlung im Rahmen des Editionsprojektes zur *Traditio Iohannis Hollandrini*, in welchem Klaus-Jürgen Sachs und Michael Bernhard zusammen mit Elżbieta Witkowska-Zaremba in einem Gemeinschaftsprojekt der Bayerischen und der Polnischen Akademie der Wissenschaften zwischen 2001 und 2016 insgesamt 30 Quellen dieser, in Mittel- und Osteuropa zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert rezipierten, musikalischen Lehrtradition vorlegten und welche sich auch unter Roths gesammelten Texten wiederfindet. Schloss sich für die Editoren der schwer zu fassenden *Traditio Hollandrini* mit dem Zwickauer Studienkonvolut zum einen ein philologischer Kreis, so eröffnete dieses gleichzeitig die einmalige Möglichkeit, die Rezeption spätmittelalterlicher Musiklehren im Umfeld eines gelehrten Humanisten lokal und zeitlich eingrenzbar zu erforschen.

Genau dafür bietet die vorliegende Ausgabe eine ideale Voraussetzung. Sie beginnt mit einem biographischen Abriss über den Reformator, Sammler und Humanisten Stephan Roth (S. 1–11), gefolgt von einer knappen Beschreibung (S. 17–24) der drei überlieferten Musiksammlungen aus Roths Bibliothek: RSB 24.10.26, RSB 2.10.8 und RSB 24.7.17. Der eigentlichen Edition (S. 69–382) von elf bisher unbekanntem Lehrtexten aus dem Konvolut RSB 24.10.26 wird eine umfassende Erläuterung (S. 25–68) vorangestellt, welche die Inhalte anschaulich und systematisch zusammenfasst und damit gleichzeitig die nicht vorhandene Übersetzung auszugleichen versucht. Eine Bibliographie,

ein Verzeichnis der Choralincipits sowie ein Sachregister runden den Band schließlich ab.

Über die musikalischen Inhalte des Konvoluts, welche „gleichsam die Vulgata der Musiklehre ihrer Zeit und ihrer Region“ (S. 15) repräsentieren, hinaus, sind der Sammlung noch sieben Drucke, vorwiegend theologischen und liturgischen Inhalts vorangestellt. Auch zwischen den musiktheoretischen Handschriften befinden sich nochmals zwei Drucke eingebunden (Michael Keinspeck, *Lilium musicae planae*, Basel 1496, und Uldaricus Burchardi, *Hortulus musices practice*, Leipzig 1517), welche jedoch in den vorliegenden Band genauso nicht aufgenommen wurden wie der einzige Traktat mit Anleihen zur *Traditio Hollandrini* (f. 293r–310r); letzterer wird als Nummer XXVIII im Rahmen der Reihe der *Traditio Hollandrini* erscheinen.

Die in der Edition unter A bis L schließlich kritisch erschlossenen elf „Schultexte [...], die schlicht dem alltäglichen Unterricht dienten, dazu verstreut kursierten und ohnehin anonym waren“ (S. 26), bieten nun einen umfassenden Einblick in die musikalische Elementarlehre des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Das Konvolut bezeugt dabei eindrucklich, wie zu dieser Zeit die Grundlagen der Chorallehre, wie auch jene für den figurierten Gesang gleichzeitig studiert und praktisch erprobt wurden. Inhalte wie die Lehre der Tonarten, von den *Claves*, der Intervalle sowie der Solmisationssilben und ihren *mutationes* dienen dabei sowohl als Basis für die Chorallehre, wie sie auch die Voraussetzung für weiterführende Überlegungen zur Modusgestalt in der mehrstimmigen Musik bilden. Die einzelnen Traktate variieren dabei scheinbar die immer selben Lehrinhalte; gleichzeitig unterscheiden sich die Texte jedoch subtil voneinander in Bezug auf den Grad ihrer jeweiligen theoretischen Durchdringung des Stoffes sowie die gewählten Visualisierungen anhand von komplexen Graphiken. Gerade diese unmittelbare Zusammenschau ähnlicher Inhalte zeugt einerseits zweifellos von der „jugend-

lichen Aneignung musikalischen Lehrstoffs“ (S. 15), andererseits eröffnet dieses Konvolut der zukünftigen Forschung die seltene Möglichkeit, die Ambivalenzen einer sich verändernden Musikanschauung und ihrer theoretischen Regulierung kompakt in den Blick zu nehmen.

Im Gesamten erfüllt der vorliegende Band die höchsten Erwartungen an eine historisch-kritische Ausgabe spätmittelalterlicher Musiktraktate, welcher zudem durch eine systematische Zusammenfassung der Inhalte auch einen ersten, niederschweligen Zugang zu diesem Material ermöglicht. Insbesondere die Entscheidung, alle Graphiken genauso wie die Notenbeispiele in den meisten Fällen durch ein modernes Druckbild zu ersetzen, verleiht der Edition ein homogenes Erscheinungsbild; nur wo dies nicht möglich war, wurden die originalen Diagramme als Faksimile abgebildet. Ausgesprochen benutzerfreundlich sind zudem die markierten Seitenangaben an den Rändern, welche stets auf einen Kommentar am Ende der jeweiligen Edition verweisen. Den Herausgebern gebührt großer Dank für ihre verdienstvolle Erschließung eines „zufälligen“ Quellenfonds, der die Forschung in den kommenden Jahren sicherlich noch reichlich beschäftigen wird.

(Februar 2021)

Irene Holzer

Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven. Hrsg. von Kai KÖPP und Thomas SEEDORF. Lilienthal: Laaber Verlag 2020. 353 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kompendien Musik. Band 12.)

Musik aufführen. Bereits der Titel zeigt an, was den Herausgebern Kai Köpp und Thomas Seedorf wichtig ist: ein möglichst breites Verständnis von der „wissenschaftliche[n] Erforschung musikalischer Interpretationen“ (S. 9). Das elegante Umschiffen der einschlägigen (vorbelasteten) Schlagwörter im Titel wie in der Einleitung, sowie der mehrfach angeführte Fokus auf das hörbare Phänomen

und den ganzheitlichen Charakter musikalischer Aufführungen unterstreichen die Ausrichtung des Bandes, der eine breite Annäherung, aber kein umfängliches Handbuch darstellen soll.

Gegliedert in vier Teilbereiche und ein kurzes Glossar bietet das Kompendium einen facettenreichen Blick auf unterschiedliche aufführungspraktische Fragen und Positionen aus der Perspektive der 13 Autoren, die sowohl in der Forschung als auch in der Praxis beheimatet sind. Die Anlage des Buches spiegelt somit die zentralen Eigenheiten des Forschungsbereichs wider: die große Heterogenität, die sich durch Quellen, Akteure, Perspektiven und auch Fragestellungen zieht und die deshalb durch viele Fallstudien gekennzeichnet ist, sowie eine leider geringe Gender-Diversität bei den Akteuren.

Zu Beginn steht der Teil „Reflexionen“ mit einer eingehenden Begriffs(er)klärung durch Tobias Pfleger („Geschichte der Begriffe – Begriffe der Geschichte“) und einem eher praxisorientierten Blick auf das Themenfeld durch Axel Weidenfeld und Peter Schleuning („Methoden und Grenzen Historischer Aufführungspraxis von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts“). Pfleger schafft es, sowohl zentrale Begriffe und deren historische, methodische und fachinterne Verortung sehr gut verständlich darzustellen, als auch ein Gefühl dafür zu vermitteln, welche Zuschreibungen mit diesen Begriffen bis heute einhergehen. So adressiert er beispielsweise explizit die oft stillschweigende Gleichsetzung von „Aufführungspraxis“ und „Alter Musik“ und entschlüsselt die Differenzen zwischen Aufführungspraxis und Interpretation. Weidenfeld und Schleuning bieten einen anschaulichen und zum Teil anekdotischen Blick auf die Praxis der „Historischen Aufführungspraxis“. Hierbei finden sie eine gute Balance zwischen dem Abholen einer eventuell unbedarften Leserschaft, dem schlaglichtartigen Eröffnen und Zusammenstellen von deren zentralen Themen und einer eingängigen Darlegung relevanter Fragestellungen im Themenbereich.

Der zweite Teil „Quellen“ folgt im Aufbau dem „klassischen“ Ideal einer (historisch informierten) Aufführungserarbeitung: Hintergrund (Christian Scharper: „Text-Wort-Quellen – Beschreibbarkeit von Praxiselementen“), Musikstück (Johannes Gebauer: „Noten – Notationsproblematik“), Umsetzung (Christian Ahrens: „Instrumente – Interfaces als Fokus der Praxis“) und Resultat (Jeroen van Gessel: „Der Tonträger als Quelle und Gegenstand der Forschung“).

Didaktisch angelegt und anschaulich ausgefüllt mit Beispielen führt Scharper in die Fülle möglicher Text-Wort-Quellen, vom Traktat bis hin zu Reklame oder Quittung, sowie alle denkbaren damit einhergehenden Herausforderungen ein und kumuliert in der Frage, was aus dieser Quellensorte nicht herausgelesen werden kann: Was kann traditionelle Notation überhaupt mitteilen? Eine Problemstellung, die auch Gebauers Ausführungen prägen: Nach einer Vorstellung der grundlegenden Notentextarten und Notenausgaben erörtert er sowohl wissenschaftliche Herausforderungen als auch solche, die bei deren Verwendung in der praktischen Umsetzung auftreten. Dabei verweist er insbesondere auf die Frage, was in den jeweiligen Formaten notiert werden kann und soll – und was sich nicht in der Notation wiederfindet. Diesen eher allgemeinen Betrachtungen folgt im Beitrag von Ahrens der Fokus auf einem sehr speziellen Aspekt: dem Interface, das als „Benutzerschnittstelle [...] den Zugriff des Klangerzeugers (Musiker) auf den Klangkörper (Musikinstrument) auf eine charakteristische und konkret bestimmbare Weise“ (S. 107) erlaubt. Ahrens listet detailliert auf, was bei traditionellen Musikinstrumenten als Interface verstanden werden kann, die Ausführungen verbleiben aber sehr nah an einer Beschreibung der Bauteile; eine Reflexion der wechselseitigen Einflussnahme von Interface und Spielbarkeit, wie sie die an die elektronische Musik angelehnte Begriffsübertragung erwarten lässt, fehlt aber weitgehend. Noch technischer legt van Gessel seine Beschrei-

bung der Entwicklung von Tonträgern und Abspielgeräten an und ergänzt diese um Gedanken zur Vermarktung und Fragen der Benutzung und Hörgewohnheiten. Er hebt hervor, dass besonders mediale Eigenschaften in den vorhandenen Studien zumeist nicht genug reflektiert werden – ein Punkt, der jedoch auch bei van Gessel ein Desiderat ohne konkrete Anknüpfungspunkte beispielsweise an aktuelle Debatten der Medienwissenschaft bleibt. Mit Blick auf die von ihm mehrfach vorgetragene Methodenkritik verwundert auch sein Fazit, in dem er sich weniger die von Nicholas Cook vorgeschlagene Hinwendung zu den „performance studies“, sondern „eine intensivere Kooperation mit der systematischen Musikwissenschaft“ (S. 143f.) wünscht. Zwar gibt es hier einige spannende (durchaus intra- und interdisziplinäre) Forschungsprojekte zu Tonträgern, dennoch wäre es ein idealer Moment, um einen breiteren Brückenschlag zwischen mehreren methodischen sowie interdisziplinären Ansätzen aufzuzeigen – eine Öffnung, die auch Ahrens vermissen lässt.

Der dritte Teil „Historische Annäherungen“ gliedert sich in vier zeitliche Abschnitte. Dem anschaulichen Abriss der Quellenproblematik der Musik der Antike bis zur detailreichen Betrachtung von Textunterlegung und Setzung von Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert von Stefan Morent („Aufführungspraxis in der Musik vor 1600 – Mangel an Quellen“) folgt ein ausführlicher Blick von Thomas Seedorf („Missverständnisse und Kontroversen. Die Aufführungspraxis von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Wiederentdeckung“) auf die Frage, warum gerade die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts für die Aufführungspraxis so spannend ist und welche Herausforderungen bei der praktischen Umsetzung dieser Musik entstehen. Heinz von Loesch („Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts“) erweitert diesen Blick nochmals in fast listenartiger Form um die Aufführungspraxis der Musik des 19. Jahrhunderts und stellt sowohl die

vielen vorhandenen Quellenarten mit ihren Forschungsansätze als auch damit einhergehende Interpretationsfragen vor. Einen etwas anderen Blickwinkel bietet dagegen Detlef Giese („Die neue Musik als historische Musik. Musik aufführen im 20. und 21. Jahrhundert“), der die Geschichte der neuen Alte-Musik-Bewegung aus der Perspektive einer Aufführungspraxis des 20. Jahrhunderts darlegt. Dabei bindet er viele der in den vorangegangenen Kapiteln adressierten Aspekte in einer übergreifenden Betrachtung zusammen und zeichnet so ein Gesamtbild, das von der Stellung der Künstlerinnen und Künstler, die Spuren in der Interpretationsgeschichte hinterlassen haben, bis hin zu einer umsichtigen Einordnung der Tonträger und ihrer Bedeutung für die Aufführungs- und Interpretationspraktiken reicht und dabei auch den Zwiespalt von Wandel und Kontinuität reflektiert.

Der Band schließt mit dem Teil „Fallbeispiele“ zu drei Themenfeldern, die sich diagonal durch die vorangegangenen Untergliederungen hindurchziehen. Zwei immens große Themen verfolgen Thomas Synofzik („Tempo“) und Sebastian Bausch („Improvisation“) in ihren Beiträgen. Während Synofzik die Entwicklung prägender Debatten um Fragen der Tempogestaltung ab dem 14. Jahrhundert über Tempobezeichnungen und Tempobestimmungen bis hin zu einer eingehenden Darlegung neuer Methoden zur computergestützten Tempomessung und -analyse darlegt, dekliniert Bausch die Frage nach Improvisation entlang der (ideellen) Grenze zu Komposition und Interpretation, u. a. ausführlich am Beispiel von Verzierungspraktiken. Bausch endet mit knappen Ausführungen zum 20. Jahrhundert, die durch die sehr eng weitergeführte Frage nach dem Verhältnis von Notation und spielerischer Abweichung an zentralen Teilen improvisatorischer Praxis, beispielsweise der Suche nach neuen (schriftunabhängigen) Formaten und Klanglichkeiten ebenso vorbeigehen, wie an einer präzisen Verortung von impro-

visorischen Praktiken zu kompositorischen Ansätzen der zeitgenössischen Musik. Nochmals eine ganz andere, sehr viel offenere Perspektive auf musikalische Interpretationen eröffnet demgegenüber Kai Köpp („Nicht-notiertes und Nichtnotierbares“) in seinen Betrachtungen zum Verhältnis von Schriftlichkeit und erklingender Musik, die er am Beispiel von Vortragszeichen und Vortragsnormen entlangführt. Köpp bindet über Robert Haas nicht nur Hugo Riemanns Frage, was selbstverständlich bzw. was notiert ist, ein, er knüpft in gewisser Weise auch an die in der Einleitung unausgesprochene Frage nach der Verortung des Kompendien-Bandes zu Haas' *Aufführungspraxis der Musik* an und zeigt auf, dass einige Aspekte heute eine neue Aktualität erhalten.

Damit bestätigt sich der initiale Eindruck: Die Nicht-Positionierung erfolgt ebenso bewusst wie die inhaltlich breite Ausrichtung und ist Charme und Herausforderung zugleich. Zwar scheint, trotz aller Perspektivwechsel, eine grundlegende Fokussierung auf schriftliche Quellen konstant im Hintergrund zu stehen, wohingegen Anknüpfungspunkte z. B. an eine „Geschichte des Hörens“ nur in Ansätzen verfolgt werden. Dennoch eröffnet der Band insgesamt einen sehr lebhaften und umfänglichen Einblick in die Forschung zu musikalischen Aufführungen. Die breite Aufstellung eignet sich hierbei nicht nur für die Nutzung als Lehrbuch, sondern eröffnet auch neue Perspektiven und Anknüpfungspunkte an aktuelle Forschungsdesiderate.

(Februar 2021)

Miriam Akkermann

GUSTAV A. KRIEG: Die anglikanische Kirchenmusik – historisch und praktisch. Einführung und Repertoirekunde. Köln: Dohr 2020. 436 S., Nbsp.

Mit dieser Publikation hat Gustav A. Krieg ein gewichtiges Werk vorgelegt. Der Autor nähert sich der anglikanischen Kirchenmusik

aus zweierlei Perspektiven: der des Theologen und der des Kirchenmusikers. Dabei nimmt die Einführung in die Spezifika von „Anglikanischer Kirche – anglikanischer Liturgie – anglikanischer Kirchenmusik“ lediglich die ersten 50 Seiten ein; der weitaus umfangreichere zweite Teil, widmet sich den „Epochen – Komponisten – Werke[n]“. Genau darin, nämlich in dem Ansinnen, gleichzeitig historische Ereignisse, kirchengeschichtliche Entwicklungen, biographische Fakten mit Repertoirekunde und Werkanalysen zu verbinden, liegt die Stärke, aber auch die Schwäche dieses Buches. Die Materialfülle ist überwältigend, zeugt sie doch von intensiven und jahrelangen Studien des Autors (tatsächlich stellt die vorliegende Publikation die erweiterte Fassung einer 2007 erschienenen *Einführung in die anglikanische Kirchenmusik* dar). Die umfangreiche zu Rate gezogene Sekundärliteratur manifestiert sich auf jeder Seite in einem ebenso umfangreichen Fußnotenapparat; in den Fußnoten werden allerdings ständig Abkürzungen verwendet, die auf den ersten Buchseiten verzeichnet sind und durch reges Blättern entschlüsselt werden müssen (zum Teil wieder mit Abkürzungen in der eigentlich ausgeschriebenen Version).

Trotz des erzwungenen Hin- und Herblätterns stellt jedes Teilkapitel eine gut lesbare Einheit zu jeweils einer Epoche der anglikanischen Kirchenmusik dar. Zentrale Komponistenpersönlichkeiten werden in ihrer Zeit, ihrem Umfeld, ihrer Sozialisierung, ihrer stilistischen Formung und ihrem Austausch mit und ihrem Einfluss auf andere Komponisten und Musiker detailreich beschrieben. Im zweiten Teil „Epochen – Komponisten – Werke“ ist etwa das dritte Unterkapitel überschrieben mit „Die Händel-Zeit (Der Spätbarock)“. Es bringt so viele erhellende historische Details und musikalische Querverbindungen zu Person und Werk Georg Friedrich Händels, dass die Fülle der bearbeiteten Literatur erschlagend ist. Tatsächlich enthält das Händel-Kapitel kaum einen Satz,

dem keine Fußnote zugeordnet ist – und das ist im gesamten Buch der Fall. Insgesamt legt der Autor also eine großangelegte Kompilation der kompletten verfügbaren Literatur zum Thema vor.

Geht man ins Detail, etwa im Händel-Kapitel, so findet sich beispielsweise folgende Aussage: „Natürlich wurden Händels *Symphony Anthems* zum liturgischen Normalgebrauch für die Orgel transkribiert“ (S. 122). Spätestens hier stellt sich die Frage, warum der Autor lediglich Original-Kompositionen und ihre Schöpfer anspricht und entsprechende Werke analysiert. Die Beschränkung auf Original-Kompositionen wäre mindestens zu begründen. Wichtige Arrangeure, wie beispielsweise der Organist William Thomas Best, dessen Bearbeitungen für Orgel (besonders viele Händel-Bearbeitungen) sogar weltweit gespielt wurden und immer noch werden, sucht man vergeblich. Mindestens ein Hinweis auf die sehr spezielle englische Ausrichtung der halb-liturgischen Cäcilien-Feste, die gerade in der Händel-Zeit zu großer Blüte gelangten (vgl. dazu etwa Bryan Whites Ausführungen über *Music for St Cecilia's Day*, 2019), wäre eine wichtige Ergänzung hierfür.

Auch fehlt eine Begründung, warum sich der Autor auf die anglikanische Kirchenmusik in England beschränkt. Die anglikanische Kirche ist ein weltumspannendes Netz, und gerade die Kirchenmusik wurde für Zwecke der Missionierung stark eingesetzt. Die transkulturellen musikalischen Prozesse, die die anglikanische Kirchenmusik in Nordamerika („New England“) oder Südostasien ausgelöst hat, wären damit zusammenhängende Themen, die noch einer Erforschung harren (auch wenn der Autor schon amerikanische Phänomene, etwa das Werk der Komponistin Amy Beach, einbezieht). Der akribische Detailsammler Gustav A. Krieg wäre prädestiniert für weitere Forschungen in diese Himmelsrichtungen. Ein kurzes Kapitel, warum die Thematik auf England und auf die Rezeption der anglikanischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum („der deutschspra-

chige Kontinent“, S. 299) beschränkt wurde, wäre hilfreich und würde eine Systematisierung erleichtern.

Ein noch gründlicheres Lektorat hätte den positiven Eindruck verstärkt. Leider stolpert man beim genauen Studium von Text und Notenbeispielen doch immer wieder über Tippfehler oder Ungenauigkeiten (etwa im Notenbeispiel auf S. 256, in dem die Tenorstimme nicht richtig sein kann oder genauso die Bassstimme im Notenbeispiel 6 auf S. 80; oder im Text S. 121 „stellte dies zwar eine Neuheit da“). Auch der mächtige Fußnoten-Apparat sollte noch einmal auf Schreibfehler hin lektoriert werden. (z. B. in S. 234, Fußnote 8 oder S. 171 Fußnote 214, S. 247 Fußnote 73).

Die letzten einhundert Seiten enthalten einen Anhang und mehrere Register – das bezeugt den enzyklopädischen Anspruch des Werkes. Das übliche Literatur-Verzeichnis und das Personenregister sind unabdingbar, darüber hinaus gibt es jedoch noch ein umfangreiches Werkverzeichnis und eine Diskographie, in der jeweils jede greifbare Komposition der anglikanischen Kirchenmusik mit genauen Verlagsdaten und diskographischen Angaben versehen wurde.

Schließlich: An welche Lesergruppe richtet sich diese *Einführung und Repertoirekunde* zur anglikanischen Kirchenmusik? Kein an der Thematik Interessierter kommt an dieser enzyklopädisch ausgerichteten, eine lückenlose Darstellung der anglikanischen Kirchenmusik in England suchenden Publikation vorbei. Der in der Praxis stehende Kirchenmusiker findet viele Anregungen, muss allerdings auch sehr viel Zeit mitbringen, um sich in der enorm großen Auflistung von Werken zu orientieren und alle Abkürzungen nachzublättern. Der voluminöse Anhang mit „Werkverzeichnis“ und „Diskographie“ wäre in einer Online-Datenbank besser aufgehoben – einerseits, um das Stöbern und Auffinden zu erleichtern (man könnte sich die vielen, teils verwirrenden Abkürzungen ersparen), andererseits, um die sich täglich ver-

größernde Masse an gedruckten Werken und Tonträgern aktuell zu halten, vielleicht auch, um Incipits der aufgelisteten Werke bereitzustellen – das würde den Anspruch der Publikation, die Annäherung an die anglikanische Kirchenmusik historisch und praktisch auch „in praxi“ vereinfachen. So oder so: Gustav A. Kriegs *Die anglikanische Kirchenmusik – historisch und praktisch* ist eine überaus umfangreiche und höchst willkommene Bereicherung für die neuere kirchenmusikalische Forschung.

(Februar 2021) *Eva-Maria de Oliveira Pinto*

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

Bevor Giuseppe Sarti 1784 Italien verließ und nach St. Petersburg ging, hatte der Mailänder *Giornale enciclopedico* 1783 regelmäßig über seine Tätigkeit als Kapellmeister des Mailänder Doms berichtet. Man lobte dort die „musica singolare“, das „incomparabile talento“, den „insigne e valoroso maestro“, den „rinomato sig. Sarti“ – und pries seine Fähigkeit „adattare la musica al testo ed all’espressione delle parole, che unito ad uno stile sempre grave nello stesso tempo e maestoso, come il rito ambrosiano richiede, distintamente riscveglia nell’anima dei divoti uditori tutti quelli affetti che la chiesa stessa intende colle materne sue voci di eccitare nel cuore de’ fedeli suoi figli!“ (zitiert im Artikel von Mariateresa Dellaborra im anzuzeigenden Band, S. 249f.). Obwohl es dabei eigentlich um Sartis geistliche Musik ging, fassen die hier beschriebenen Besonderheiten – die stimmige Verbindung von Musik und Text, die Würde und die affektive Kraft – Sartis Stil doch in seiner Gesamtheit zusammen. Sie weisen sogar in erster Linie auf das *dramma per musica* – seine lebenslange Hauptbeschäf-

tigung – als paradigmatische Quelle dieser Charakteristika hin. Diese Gattung und ihre Eigenschaften (im Sinne einer ästhetischen Haltung) stehen im Zentrum des hier anzuzeigenden Sammelbandes über Giuseppe Sarti. Wie der Untertitel (*Ästhetik, Rezeption, Überlieferung*) erkennen lässt, geht es dabei um Sartis Stil, die komplexe Überlieferung und den kulturellen Transfer.

Der Band bietet damit einen breiten Überblick von Sartis Tätigkeit als Komponist im Kontext der verschiedenen Gattungen, der verschiedenen geographischen Regionen, der Überlieferungs- und Aufführungsproblematik und trägt damit signifikant dazu bei, eine große Forschungslücke zu füllen. Hier liegt das Potential, Giuseppe Sarti – einen der wichtigsten Akteure der europäischen Musik, insbesondere der Oper des 18. Jahrhunderts – die verdiente Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen, durch eine kontextbezogene Betrachtung seiner vielfältigen Rolle in der Musikzirkulation und -wahrnehmung. Die drei Herausgeberinnen (Christin Heitmann, Dörte Schmidt und Christine Siegert) widmen sich mit diesem Band hauptsächlich den Aspekten der Überlieferung und der Bearbeitungsprozesse von Sartis Werken als wichtige Beispiele für das pan-europäische Verständnis einer allgemeineren, umfassenden Adaptationspraxis der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. Sie weiten damit das Interesse über den konkreten Gegenstand hinaus in die Rezeptionsgeschichte, aber auch bis zu Fragen der editorischen Praxis.

Die Publikation ist das Ergebnis zweier wissenschaftlicher Konferenzen, die 2014 in Berlin und 2015 in Jerusalem stattgefunden haben, im Rahmen des Projekts „A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti“, eines von der Einstein Stiftung Berlin geförderten multidisziplinären Verbundprojekts der Universität der Künste Berlin und der Hebrew University Jerusalem.

Da das Verbundprojekt wesentlich auf die Edition von zwei Sarti-Opern (darunter auch

Giulio Sabino) konzentriert war, stehen im Zentrum des Bandes sechs Beiträge, die, aus unterschiedlichen Perspektiven, dem 1781 in Venedig aufgeführten *Giulio Sabino* gewidmet sind. Eine klare Leitlinie findet sich in den Beiträgen der drei Herausgeberinnen, die auf unterschiedliche Weise der editorischen Problematik gewidmet sind. Mit dem Fokus auf der philologischen Analyse von Quellen und deren Vergleich konzentrieren sich diese Beiträge auf einzelne Beispiele aus *Giulio Sabino*, um die gravierenden editorischen Herausforderungen zu veranschaulichen. In ihren zwei Artikeln untersucht Christin Heitmann in einem komparativen Ansatz die Variationen und Abweichungen im Kontext der Opernummern (Arien) und Stimmlagen/Rollen in verschiedenen überlieferten Fassungen. Mit einem ähnlichen Ansatz problematisiert Dörte Schmidt in ihrem Aufsatz am Beispiel des *Giulio Sabino* das Konzept von Partitur und Partitur-Druck im Kontext des kulturellen Austauschs, der die Variationsbreite in den Aufführungsfassungen im Sinne einer spezifischen Opernästhetik erklären kann. Schmidts Zweifel an einem strengen Werkkonzept nimmt Christine Siegert auf. In ihrem Beitrag über die Problematik der Autorschaft und des Autographs in der komplizierten Transfer- und Bearbeitungsgeschichte von *Giulio Sabino* und *Fra i due litiganti* überdenkt sie die Kategorien von „Autor“ und „Werk“ und erläutert dabei den Hintergrund des digitalen Editionsprojekts von Sartis Opern. Dessen Ziel ist es, „die Breite der Überlieferung“ durch eine „offene“ Edition zu veranschaulichen (S. 179).

Eine andere Perspektive auf *Giulio Sabino* zeigt Andrea Chegai, der in seinem Beitrag Sartis Lösungen für vielschichtige Zeitdarstellungen im Drama nachgeht. Er untersucht die musikalischen Strategien in verschiedenen Opernummern, mit denen reale und fiktive Zeit in der dramatischen Handlung dargestellt werden sollen. Mit dem Kontext um die venezianische Aufführung von Sartis *Giulio Sabino* beschäftigt sich Giovanni

Polin und zeigt das komplexe Opernproduktionssystem und das breite Opernrepertoire in den 1770er und frühen 1780er Jahren.

Eine frühere venezianische Phase Sartis findet im Artikel von Roland Pfeiffer Beachtung, in welchem er die Stilelemente der venezianischen Fassung des *Vologeso* in einer römischen Ariensammlung untersucht und mit anderen Quellen vergleicht. Venedig ist auch der Ausgangspunkt des zweiten Beitrags von Giovanni Polin. Dabei zeichnet er im Rahmen des musikalischen Transfers den Weg nach, den Sartis opera buffa *L'amor artigiano* von Venedig nach Kopenhagen genommen hat: mit zahlreichen Änderungen, Anpassungen und Appropriationen. Noch eine weitere Musik-Migrationsgeschichte findet sich in dem Band, im Beitrag von Martin Albrecht-Hohmaier, der sich auf eine einzige Arie konzentriert, die Cavatina „La mia bella m'ha detto di nò“, ursprünglich aus Sartis opera buffa *I contratempi*. An diesem Beispiel zeigt der Autor die Mechanismen von „Arien-Migration“ und „Arien-Mutation“ mit Blick auf Haydns *Orlando paladino*. Dabei problematisiert er Kategorien wie Anpassung, Allusion, Inspiration oder Übernahme. Die komplexe Auführungsgeschichte von Sartis Opern kommt nochmals im Aufsatz von Martina Grempler vor, in welchem sie anhand der opera buffa *Le gelosie villane* die Wiener Bearbeitungs- und Anpassungsstrategien untersucht.

Neben der Überlieferungs- und Aufführungsproblematik liegt ein weiterer Schwerpunkt des Bandes auf inhaltlichen und stoffgeschichtlichen Aspekten: von den Fragen über antike Text- und Inspirations-Quellen für das Libretto zu *Medonte re di Epiro* von Giovanni De Gamerra (im Beitrag von Robert C. Ketterer) bis zu potentiellen freimaurerischen Einflüssen auf das Pasticcio *Cook, o sia Gl'Inglesi in Othaiti* (vermutlich ein Libretto von Ranieri de' Calzabigi, im Beitrag von Marina Toffetti). Ebenfalls freimaurerische Aspekte untersucht Andrea Chegai in seinem zweiten Beitrag, welcher der dramatischen Handlung *Alessandro e Timoteo* (einem

in dieser Zeit sehr populären Thema) und der Verbindung zum Freimaurertum gewidmet ist. Diese Beiträge eröffnen neue Perspektiven auf die Ideenwelt von und um Sarti und bringen damit auch eine wertvolle und notwendige Erweiterung des Opern-Diskurses in der Sarti-Forschung. Diese Weiterung findet sich interessanterweise auch in jenen Beiträgen, die Sartis geistlichem Werk gewidmet sind. Hier steht vor allem seine Tätigkeit als Komponist in Russland im Zentrum – mit Aufsätzen, die allgemeiner dem russischen Stil und Sartis paraliturgischer Musik für diesen Kontext (im Beitrag von Marina Ritzarev) oder den verschiedenen Fassungen des *Tè Deum* und seiner russischen Variante aus Sartis Potemkin-Periode (im Beitrag von Bella Brover-Lubovsky) gewidmet sind. Einen Überblick über die Kapellmeister-Karriere in Mailand bietet Mariateresa Dellaborra und konzentriert sich dabei auf Aspekte des Ambrosianischen Ritus.

Der multidisziplinäre Charakter des Bandes zeigt sich am deutlichsten im letzten Teil. Zwei Texte von Mattia Rondelli sind der praktischen Aufführungs- und aufführungsbezogenen Editionsproblematik sowie potentiellen Reformtendenzen in Sartis Oratorien gewidmet; dies wird am Beispiel von Sartis *Magnificat* und *Gloria* sowie des Oratoriums *La Sconfita de' Cananei* diskutiert. Auf der anderen Seite geben die Beiträge von Joachim Veit, Johannes Kepper und Kristin Herold einen Einblick in die komplexe Welt der digitalen Editionen im Kontext der Sarti-Philologie. Während Veit sich mit der Anmerkungsproblematik in digitalen Editionen beschäftigt, schreibt Kepper über allgemeinere Aspekte der kritischen Editionen im digitalen Format und betont das Prinzip von „dynamic edited text“ als Basis, die die Edition näher zum „originalen Text“ bringe (S. 315). Herold erklärt am Beispiel Sartis die Editionsprozesse mit der spezifischen Überlieferungsgeschichte und begreift die zahlreichen Werk-Fassungen als Grundlage einer komplexen, vielschichtigen digitalen Editorik. In

dem Sinn erscheint der Sammelband als ein komplementäres „Produkt“ der Edition, ihre wichtige Ergänzung. Dessen Motivation, seine historischen und kontextuellen Gründe, aber auch Zweck und Anspruch eines solchen Vorhabens werden damit deutlicher erkennbar. Aber viel mehr als ein „Benutzerhandbuch“ zu dieser ist der Band eine Art Leuchtfener, um die vielfältigen Wege einer fast völlig verschwundenen Sarti-Forschung neu zu erleuchten.

(Februar 2021)

Esma Cerkovnik

The Cambridge Companion to Operetta.
Hrsg. von Anastasia BELINA und Derek B. SCOTT. Cambridge: Cambridge University Press 2019. xxvi, 319 S., Abb., Nbsp., Tab. (Cambridge Companions to Music.)

Die Websites der Cambridge University Press nennen für die vorliegende Veröffentlichung unterschiedliche Umfänge – 452 bzw. 408 Seiten. Der deutlich geringere Umfang des Printprodukts ist weit mehr als nur ein Fehler in der Werbemaschinerie. Vielmehr bedingt der geringere Umfang der Veröffentlichung bei nicht weniger als 19 Beiträgen im Hauptteil eine Beschränkung in der Informationsmenge, die bei den Bärenreiter/Metzler Handbüchern glücklicherweise vermieden worden ist.

Die vorliegende Publikation ist konsequent musikgeographisch konzipiert – einzelne Musikzentren wie ganze landesbezogene Traditionen finden ihre Thematisierung. So kann der Band in drei ungefähr gleich umfangreiche Teile strukturiert werden. Der erste ist den Anfängen in Paris, Wien, Budapest, London und Tschechien gewidmet. Die fünf Kapitel sind von ganz unterschiedlicher Qualität. John Kenrick etwa hält sich in seinem eröffnenden Beitrag zur Offenbach-Operette unverhältnismäßig lange mit Nebensächlichkeiten auf und kann so weder der sozio-politischen Bedeutung der Offenbach-Operette noch ihrer musikhisto-

rischen Situation in Frankreich hinreichend Platz widmen. Schon nach wenigen Seiten endet sein Kurzesay, der ein typisches Beispiel ist für die folgenden Beiträge: In knappen Essays sollen teilweise nicht unkomplexe Sachverhalte zusammengefasst werden – weitere Informationen darf sich der Leser unter „Recommended Reading“ selbst beschaffen. Es kann nicht überraschen, dass in manchen Beiträgen bei einem derartigen Konzept wichtige Namen und Werke unerwähnt bleiben oder dass sogar die Erkundung offensichtlich an der Oberfläche bleibt. Bruno Bower etwa beleuchtet in seinem Beitrag über die Gilbert-&-Sullivan-Operetten in London ausführlich die aktuelle Sicht auf diese Werke, so dass die musikgeschichtliche, -soziologische oder -psychologische Situation selbst sowie einzelne Werke sowohl im Umfang wie in der Erkundung in die Tiefe kaum Platz finden; hier hätte ein sachkundiges wissenschaftliches Lektorat an den rechten Stellen die Proportionen korrigieren und dem Leser nachhaltigere Erkenntnisse an die Hand geben können.

In anderen Beiträgen werden die Thematiken weitaus tiefer durchdrungen: Lisa Feurzeig bietet etwa in ihrem Beitrag zur Wiener Operette des „Goldenen Zeitalters“ eine vorzügliche Einführung in ihr Thema – soweit es ihr der Platz denn zulässt; sie reißt die Geschichte des Wiener Volkstheaters an und arbeitet Stilcharakteristika einzelner Komponisten heraus; dass Carl Millöcker und Carl Zeller bei ihr zu knappe bzw. keine Betrachtung erfahren, ist sicher auch durch Platzbeschränkungen bedingt. Nicht minder ergiebig (wenn auch bis zu einem gewissen Grade in Überschneidung mit Feurzeigs Beitrag) ist Lynn M. Hookers Beitrag zu Ungarn und „Hungarianisms“ in Operetten und Volksstücken im grob Österreich-Ungarn zu umschreibenden Gebiet. Von nicht geringerer Bedeutung ist Jan Smaczny's vertiefender und die Thematik ausweitender Beitrag zur Bedeutung der Operette in der Wiederbelebung eines tschechischen Nationalgefühls.

Der zweite Teil des Buches ist übertitelt „The Global Expansion of Operetta“ und beleuchtet vornehmlich die Entwicklung in weiteren Sprachräumen. Stefan Freys Einlassungen befassen sich nicht etwa mit der Wiener Operette des „Silbernen Zeitalters“, auch nur fallweise mit ihrer internationalen Ausbreitung – im Grunde nur mit Franz Lehárs *Lustiger Witwe* und Leo Falls *Dollarprinzessin*. Weit substantieller sind die Beiträge von Christopher Webber zur Zarzuela, von Anastasia Belina zur Operette in Russland und der UdSSR, von Pentti Paavolainen zur Operette in Skandinavien inklusive Finnland sowie von Avra Xapapadakou zur Operette in Griechenland. Raymond Knapp betrachtet die Entwicklung der nordamerikanischen (er schreibt amerikanischen) Operette, auch in Abgrenzung zum Musical (es gibt einen separaten *Cambridge Companion to the Musical*, der bereits in dritter Auflage vorliegt) – wenn auch ohne ausführlichere Betrachtung der Broadway-Operette. Leider fehlen Beiträge zu anderen Ländern, auch eine Abgrenzung der Operette zur Opéra comique in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu Ravels *L'heure espagnole*; selbst Hervé, Charles Lecocq, Reynaldo Hahn oder Robert Planquette finden keine hinreichende Erwähnung.

Der umfangreichste dritte Teil des Buches konzentriert sich (bei aller Inkonsequenz in Bezug zum zweiten Teil) auf die Operette nach 1900. Derek B. Scotts Überblick über die britische Operette nach Sullivan scheint zunächst hinreichend umfassend, doch fällt auf, dass die Bedeutung der Operette auch für ernste Komponisten keine hinreichende Erwähnung findet (beispielsweise Granville Bantocks Engagement bei der Tournee von Sidney Jones' *A Gaiety Girl* oder Benjamin Brittens „Operette“ *Paul Bunyan*). Valerio De Luccas Beitrag zur Operette in Italien umfasst auch die Entwicklungen vor 1900; notgedrungen bleibt es an diversen Stellen bei der Nennung von Namen und Werken ohne die Möglichkeit der vertiefenden Betrachtung. Umgekehrt befasst sich Anastasia

Belina ausführlich mit der Operette in Warschau und kann sich den Platz gönnen, ein Stück Musikgeschichtsschreibung zu präsentieren. In ihrem vorzüglich strukturierten Beitrag zur „Operettenfabrik“ Wien im „Silbernen Zeitalter“ erhellt Micaela K. Baranello die Mechanismen der damaligen „Produktionssysteme“; allerdings irrt sie, wenn sie Emmerich Kálmán und anderen pauschal attestiert, dass sie selbst ihre Werke orchestriert hätten: Es ist hinreichend bekannt, dass die Orchestrierung von Operetten (und nicht nur von diesen) nicht selten von gewiegten Arrangeuren übernommen wurde und eventuell existierende Originalorchestrierungen gerade im „Silbernen Zeitalter“ durch Neubearbeitungen ersetzt wurden. Tobias Becker perpetuiert in seinem Beitrag zur Berliner Operette das Missverständnis, dass es vor den Komponisten des „Silbernen Zeitalters“ keine Operettenproduktion gab – weiterhin ein Desiderat der Musikforschung. Allerdings verquickt er seine lebendige Erkundung der Berliner Theater und ihrer Repertoires mit der *Dreigroschenoper*, der er fast ebenso viel Platz einräumt wie den Repertoireoperetten *Frau Luna*, *Im weißen Rössl* und *Clivia*.

Das den Band beschließende Interview des australischen Regisseurs Barrie Kosky mit Ulrich Lenz über die „Subversiveness of a Predominantly Jewish Genre“ soll, dies ist zu spüren, das Fehlen eines Beitrags über die Operettenpflege in Australien kompensieren. Doch gerät das Interview schnell zu einem Beitrag zu vielen jener Aspekte, die ansonsten in dem Buch zu knapp vorkommen – die politisch-satirischen, die erotisch-subversiven, die queeren Aspekte, die Rückbezüge zur griechischen Komödie. Dass in der Operette, die Kosky vornehmlich betrachtet (Berliner Beiträge des „Silbernen Zeitalters“ einerseits, amerikanische Musicals andererseits), eine unleugbar jüdische Komponente enthalten sein kann, muss hier als missverständliche Verallgemeinerung verstanden werden. Als Gegenpol macht Matthias Kauffmann in seinem Beitrag zur Operette im Nazi-Regime

klar, wie stark sich die braunen Machthaber von im Grunde all den genannten Aspekten und Traditionen abzugrenzen trachteten; die Tilgung der Namen jüdischer Textdichter, die Unterschlagung der Erkenntnis, dass Johann Strauss zu einem Achtel jüdischer Abstammung sei, die Entfernung von Werken jüdischer Komponisten aus dem Kanon. Einige heute vergessene, damals erfolgreiche Kompositionen werden vorgestellt, wenn auch die historische Aufarbeitung der Karriere ihrer Schöpfer, die hier quasi en passant erfolgt, bei aller Korrektheit der Angaben durch Fehlen jedweder Quellenreferenzen (einem Prinzip der ganzen Buchveröffentlichung) nicht ganz seriös wirkt.

Derek B. Scotts Beitrag über Operettenfilme bleibt zumeist sehr selektiv und berücksichtigt auch nicht die Operettenfilme für das Fernsehen, die mit einem kurzen Absatz abgekanzelt werden (Filme von Gilbert-&-Sullivan-Operetten finden keinerlei Erwähnung).

Schon in der Einleitung weisen die Herausgeber darauf hin, dass ihnen Autoren für weitere wichtige Kapitel nicht zur Verfügung standen – dass dennoch die immer wieder aufscheinenden Topoi in Operettenkompositionen aller Länder (politische und soziale Satire, Erotik und Sex, Romantik und Sentimentalität, um nur einige zu nennen) keines eigenen Kapitels wert schienen, ist mehr als bedauerlich. Eine Diskussion der Terminologie des Begriffs „Operette“ erfolgt nicht, obschon weder die Werke von Offenbach noch jene von Sullivan von ihren Schöpfern als Operetten bezeichnet wurden; auch erfolgt die Nutzung der Begriffe des „Goldenen“ und des „Silbernen Zeitalters“ unreflektiert (die Begriffe fanden erstmals in dem 1947 erschienenen Buch *Die Wiener Operette* von Franz Hadamowsky und Heinz Otte Erwähnung); gleichfalls unterbleibt eine Erkundung der Ursprünge im Vaudeville, in der Spieloper und in der Opéra comique. Natürlich wird auch nicht die Operette tatsächlich weltweit erkundet, sondern es fehlen zahllose Kulturregionen und Epochen, so dass der

Band nur eine sehr provisorische erste Auflage eines echten „Companion“ sein kann, während eine entsprechende Verfeinerung und Korrektur kommenden Auflagen vorbehalten sein müssen.

Dann wird hoffentlich auch ein sorgfältigeres Lektorat erfolgen – manche Daten sind falsch (es gibt beispielsweise widersprüchliche Informationen zu Franz von Suppés Todesjahr), im Register scheinen mehrere Werke doppelt auf (Zeichen für voneinander abweichende, im Lektorat nicht angepasste Schreibweisen in den einzelnen Beiträgen). Ein wenig hätte man sich auch eine kontinuierlichere Illustrierung des Bandes gewünscht: So viel Platz sollte sein.

(Februar 2021) *Jürgen Schaarwächter*

Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives. Hrsg. von Davinia CADDY und Maribeth CLARK. Cambridge: Cambridge University Press 2020. 309 S., Abb., Nbsp., Tab.

Ein elegant gestalteter Hardcover-Band von Cambridge University Press mit einem entsprechend stolzen Preis löst hohe Erwartungen aus. Aber auch der Titel, der verspricht, dass in diesem Band Musikwissenschaft und Tanz aus einer historischen wie kritischen Perspektive miteinander in Verbindung gebracht werden, lässt aufhorchen. Nicht etwa, weil diese Kombination etwas gänzlich Neues oder gar Ungewöhnliches wäre, sondern weil gerade in der Musikwissenschaft angloamerikanischer Provenienz bereits zahlreiche (historische wie kritische) Ansätze unternommen wurden und weiterhin werden, sich dem Tanz zu nähern. Um die lebhaften Diskussionen in den einschlägigen „Music and Dance Study Groups“ – sei es innerhalb der AMS oder SMT und nicht zuletzt auch innerhalb der Dance Studies Associations (DSA) – widerzuspiegeln, würde allerdings ein einzelner Band kaum ausreichen. Und da die beiden Herausgeberinnen (und

ebenso ein Großteil der Autor*innen) des vorliegenden Bandes just in diesen Kreisen, wenn überhaupt, dann nur sporadisch präsent sind, liegt nahe, dass hier nun neue Wege abseits der allgemein kursierenden Debatten eingeschlagen werden sollen – und das wäre nicht nur ein legitimes, sondern auch durchaus reizvolles Unterfangen. Von dieser Vermutung ausgehend, soll daher im Folgenden vor allem danach gefragt werden, worin das Spezifische dieses historischen wie kritischen Zugangs zu tänzerischen Phänomenen aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive, letztlich also das herausgeberische Konzept dieser Publikation, besteht.

Die einleitenden Erörterungen zu der Cover-Illustration dieses Sammelbandes – ein ebenso ansprechend wie dezent gestaltetes Poster des französischen Graphikers Jules Chéret mit dem Titel *La pantomime* – eröffnen die Diskussion bildlich poetisch: Das Lachen des auf diesem Plakat abgebildeten Clowns sei anlockend und zurückweisend zugleich, zumal wir es zwar sehen, aber nicht hören können. Dieses Lachen, in dem sich (imaginär) „sound and motion“, aber auch „noise“ mischen, stehe für „human connectedness that resonates with procreative and degenerative, decaying and renewing bodily energies“ (S. 4, mit Verweis auf Mikhail Bakhtin). Und mit Bezug auf einen Artikel von Carolyn Abbate zu der imaginär klanggenerierenden Bedeutung von Gesten in Stummfilmen erfährt man weiter: „In performances involving gestures and music, these relationships raise questions about the interconnectedness of sound and motion, music and dance – performance, life and death.“ Hieraus würden Fragen zu „musical performances, especially those involving dance“ resultieren, insbesondere „[how they] construct meaning and escape meaning, belong to a historical moment and geographical locale and challenge the notion of time and place“ (ebd.) Es dürfte schwerfallen, die anvisierten Sachverhalte noch vager zu umschreiben. Soll hier nun vor allem etwas zwischen se-

mantisch Aufgeladenem und Entsemantisiertem, Zeitlichem und Überzeitlichem, Lokalem und räumlich Ungebundenem in den Mittelpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses am Tanz gestellt werden?

Der sich daran anschließende Überblick zu dem Forschungsstand der im Buchtitel proklamierten Thematik fällt leider eher sporadisch-selektiv aus (wobei ohnehin nicht erwartet wird, dass außerhalb des englischsprachigen Raums publizierte Literatur Erwähnung findet). Hinzu kommt, dass diese wohl dosierte Vermischung von Zentralem und Marginalem auch nicht unbedingt aktuell ist (warum wird in einem 2020 erschienenen Buch auf Arnie Cox⁴ wegweisende Forschungen nur mit einem Artikel von 2011, nicht mit seiner umfangreichen Monographie von immerhin schon 2016 verwiesen?). Selbst wenn hiermit allgemein kursierende Debatten im näheren oder weiteren Umfeld der fraglichen Thematik zumindest cursorisch gestreift werden können, der spezifische Ansatz des vorliegenden Bandes bleibt weiterhin nur schemenhaft konturiert: „We seek to embrace ideas of musical pleasure, rapture and allure. To keep an eye on the dancing body, we argue, might be to listen more attentively – certainly, more imaginatively – to our music and to ourselves.“ (S. 9) Dabei wird (scheinbar) alles geboten, was dieses Feld zu bieten hat: „different horizons for the concepts of music and dance“, mit „a variety of scholarly approaches, from traditional close reading or analysis to a looser and more speculative brand of hermeneutics“, „common and deep-rooted themes“, die wiederum „creative agency, autonomy, transcendence, subjectivity, consciousness and cultural value“ umspannen und dabei insbesondere „the labelling and separation of ‘high’ and ‘low’, ‘self’ and ‘Other’, mind and body“ in den Blick nehmen (S. 10).

Tatsächlich zeigt sich in den folgenden Beiträgen ein weites Spektrum von Ansätzen, deren gemeinsames Moment vor allem in ihrer Heterogenität besteht – was keinesfalls

ein Nachteil eines solchen Publikationsvorhabens ist. Das eigentliche Problem besteht vielmehr in der Vortäuschung eines übergreifenden herausgeberischen Konzepts und der vermeintlichen Stringenz durch drei Großabschnitte („Conceptual Studies“, „Case Histories“ und „Critical Reading“), denen die einzelnen Beiträge geradezu beliebig zugeordnet werden könnten. Inhaltlich reichen diese Einzelbeiträge von ersten, vergleichsweise unbekümmerten Annäherungen an den sogenannten „Choreomusical Research“ (denn letztlich geht es um dieses Forschungsfeld, auch wenn das – wohlweislich – so nicht deklariert, geradezu kaschiert wird), über (mehr oder minder) provokante Ansätze, die das Rad (ansatzweise oder gänzlich) neu zu erfinden suchen, bis hin zu überaus originellen und sehr kenntnisreich verfassten Studien.

So tendiert beispielsweise John Butts Auseinandersetzung mit tänzerischen Elementen in Vokalmusik von Johann Sebastian Bach zu einer eher bedauerlichen Unbefangenheit – und zwar nicht nur aufgrund der offensichtlich sehr schmalspurigen Rezeption von Quellen und Fachliteratur zum sogenannten Barocktanz, die hierfür aufschlussreich wären, sondern vor allem auch aufgrund der wenig überzeugenden Rückprojektion eines pseudo-antiken Gestenkonzepts aus dem Umfeld der französischen Enzyklopädisten auf den im protestantischen Deutschland wirkenden Komponisten. Auch der gewiss gut gemeinte Ansatz, Bachs Musik mit Susan Leigh Fosters Konzept einer choreographischen Empathie tänzerisch zu rehabilitieren (falls das überhaupt notwendig ist), ist denkbar weit hergeholt, um Naheliegendes zu erklären. Dass ausgerechnet dieser konzeptuell schwächelnde Beitrag den ersten Großabschnitt des Sammelbandes, die „Conceptual Studies“ eröffnet (obgleich er durchaus etwas unauffälliger zwischen die Fallstudien hätte positioniert werden können), belegt leider auch nicht viel herausgeberisches Geschick.

Einen hierzu diametral gegenüberliegenden Pol markiert Carlo Caballero mit seinem

historisch wie kritisch überaus aufschlussreichen Beitrag zu Pavanen- und Passepied-Kompositionen des Fin de siècle. Von einer klug ausgewählten Materialbasis ausgehend, spannt er mit geradezu detektivischem (Recherche-)Spürsinn und hieraus erwachsenden (musik-)analytischen Rückschlüssen ein breitgefächertes Netzwerk musikalisch wie tänzerisch frappierender Bezüge zwischen Bühne und Salon, die bis weit in das frühe 20. Jahrhundert nachwirken – eingebettet in sinnstiftende Hinweise zu gesellschaftspolitischen Kontexten. Dieser Beitrag belegt in idealer Weise, wie gewinnbringend die Einbeziehung tänzerischer Phänomene in eine musikwissenschaftliche Forschung sein kann – wobei dieser Sachverhalt im vorliegenden Fall weniger auf ein bestimmtes (theoretisches oder methodisches) Konzept zurückgeht. Stattdessen verwandelte sich hier merkwürdiges Befremden über musikwissenschaftlich (scheinbar) irrelevante Phänomene (wie der Autor zu Beginn seiner Ausführungen offen gesteht) über Neugier allmählich in eine faszinierende Spurensuche. Insofern mag auch hier Unbefangenheit (im besten Sinne) am Beginn der Arbeit gestanden haben – allerdings eine, die sich nicht mit vorschnellen Erklärungen, und seien sie auch konzeptuell elaborierter Natur, zufriedengibt.

Und während sich Marian Wilson Kimber einem (aus heutiger Perspektive) interessanten Kuriosum widmet – pantomimischen Darbietungen religiöser Lieder in vermeintlicher Anlehnung an François Delsartes bewegte Ausdruckslehre –, erörtert Wayne Heisler Jr in gewohnter Eloquenz Choreographien zu Liedkompositionen von Gustav Mahler (hier wird offensichtlich ein größeres Buchprojekt skizziert, das man mit Spannung erwarten darf – umso mehr, wenn es um Pina Bauschs eigenwilligen Zugang zu Gustav Mahlers Musik geht, der in diesem Beitrag angedeutet wird). Originalität ist auch Joseph Forts somatischem Zugang („Somatic Enquiry“, S. 71ff.) zu einer Menuettkomposition von Joseph Haydn nicht abzuspüren

– auch wenn man hier an Diskussionen erinnert wird, die schon vor etlichen Jahren im Kontext der tanzhistorischen Aufführungspraxis geführt wurden. Der Unterschied zu diesen älteren Debatten besteht vor allem darin, dass der Autor seinen betont empathisch subjektivierenden (und insofern auch vergleichsweise unbekümmerten) Zugang möglichst detailgenau und kritisch reflektierend offenlegt, um Überlagerungen und Verschiebungen zwischen seiner kinästhetischen und auditiven Erfahrungsebene darzulegen.

Thomas Grey gelingt es, ein weitläufiges Thema gut überschaubar zusammenzufassen, das erstmals von Carolyn Abbate (deren Erörterungen allerdings hier stillschweigend ausgeklammert werden) aufgerollt wurde: Richard Wagners Verhältnis zum Tanz bzw. dessen Bedeutung für Wagners Konzeption eines Gesamtkunstwerks. Der Umstand, dass er nicht bei Wagner stehenbleibt, sondern auch Verschiebungen der von Wagner protegierten Ästhetik in den tänzerischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts berücksichtigt und deren Differenz zu Wagners Idealen aufzeigt, verleiht den allseits bekannten Umständen interessante (wenngleich auch nicht gänzlich neue) Denkanstöße.

Suzanne Aspen wartet mit einem Feuerwerk weitgespannter tanzhistorischer Detailkenntnis auf, um einen wiederum keineswegs neuen, dennoch aufschlussreichen Zugang zu Tanzdarstellungen in Operninszenierungen des 19. Jahrhunderts darzulegen („Dance as ‘Other’“, S. 49ff., d. h. Tanz zur Darstellung von gesellschaftlich Ausgegrenztem, auch allgemeine Konventionen Gefährdendem etc.). Dagegen bestechen Maribeth Clarks Ausführungen zu Country Dance-Inszenierungen in Verfilmungen von Jane Austens *Pride and Prejudice* und *Emma* durch die Verzahnung von Filmgeschichte und (Tanz-)Kulturgeschichte bzw. einer medialisierten Kulturgeschichtsschreibung am Beispiel von Tanz.

Konzeptuell am nächsten stehen sich die Beiträge von David J. Code und Davinia Caddy – selbst wenn sie sich in ihrem Bestre-

ben, allgemein kursierende Forschungen zu den jeweils gewählten Themen („kritisch“) zu „dekonstruieren“, von entgegengesetzten Seiten nähern. Während Code dezidiert musikalische Argumente ins Feld führt, um energetische Quellen bzw. tiefenpsychologische Wurzeln von Claude Debussys *Lapès-midi d'un faune* in der choreographischen Umsetzung von Vaslav Nijinsky offenzulegen, bemüht sich Davinia Caddy am Beispiel von Loïe Fullers Tänzen (zu einer Musik, von der wir nicht viel wissen) darum, das (wie ihren Zeilen zu entnehmen ist) Defizit „kritischer“ musikwissenschaftlicher Forschungsliteratur zum Ballett zu beheben („musicological literature on ballet is scarce, and what there is tends towards the methodologically conservative“, S. 110). Selbst wenn dem so wäre und diesem Statement nicht nur eine Unkenntnis der aktuellen Forschungslage zugrunde läge, so stellt sich dennoch die Frage, ob der von Caddy vorgeführte Ansatz programmatischer bzw. konzeptueller Vagheit ein langfristig tragbares Fundament bietet. Loïe Fullers hochgradig ephemere Schleiertänze – und insbesondere ihre Erörterung aus beredtem Munde wie jenem von Jacques Rancière (freilich unter Hinzuziehung von Michel Foucault, Gilles Deleuze und Félix Guattari etc. etc.) – mögen sich für so einen Ansatz in besonderem Maße anbieten – und doch sei diese Lektüre nur schwindelfreien Leser*innen empfohlen. Insbesondere scheint sich dieser Beitrag an fachlich unbefangene Leser*innen zu wenden, die nicht unbedingt erwarten, dass sie nach der Lektüre mehr über den fraglichen Gegenstand wissen als vorher.

So anregend und gewinnbringend auch einzelne Beiträge zu diesem Band sein mögen, insgesamt bleibt ein merkwürdig unausgewogener Eindruck: Cambridge University Press wäre zu empfehlen, bald eine erschwingliche Paperback-Ausgabe anzubieten, um die prestigeträchtige Aufmachung und den Inhalt dieses Sammelbandes in ein ausbalanciertes Verhältnis zu bringen.

Februar 2021

Stephanie Schroedter

Henrike Rost: Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts. Köln: Böhlau Verlag 2020. 358 S., Abb., Tab. (Musik – Kultur – Gender. Band 17.)

Henrike Rost legt mit ihrer Dissertation die erste umfassende Studie zu musikbezogenen Stammbüchern des 19. Jahrhunderts vor – Manuskripten also, die eine Sammlung oft autographischer Einträge verschiedener Einträger:innen aus dem Umfeld der Albenhalterin oder des Albenhalters darstellen, der oder dem die Einträge in der Regel gewidmet sind. Als musikbezogen betrachtet Rost dabei alle Alben, „deren Halter:innen oder Einträger:innen Musiker- und Künstlerkreisen zuzurechnen sind“ (S. 20), wobei nicht zwangsläufig Noten enthalten sein müssen, sondern der Musikbezug auch in Bildern, Zeichnungen, Gedichten oder sonstigen Texten zum Ausdruck kommen kann. Die Autorin setzt sich damit mit einem Manuskripttyp auseinander, der, davon zeugt allein die große Anzahl der überlieferten Exemplare, für das 19. Jahrhundert unzweifelhaft von großer Bedeutung war, der allerdings bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren hat. Insgesamt 68 dieser Manuskripte, die den Zeitraum von 1790 bis 1900 abdecken, hat sie für die Studie zusammengetragen (Tabelle 5, S. 348–351), wobei sie hervorhebt, dass eine möglichst breite Quellenbasis zweifellos erstrebenswert, eine solche zu erreichen allerdings nicht vorrangiges Ziel ihrer Studie gewesen sei (S. 35). Für die vier überlieferten Stammbücher von Mitgliedern der Familie Moscheles gibt sie zudem jeweils eine detaillierte Erfassung aller Einzeleinträge (Tabellen 1–4, S. 334–348). Damit schafft sie eine nicht zu unterschätzende Grundlage für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik-Stammbüchern, da die Recherche nach derartigen Manuskripten aufgrund uneinheitlicher Terminologien ungemein zeitaufwendig ist und zudem ein Großteil bisher gar nicht oder nur rudimen-

tär über Kataloge erschlossen wurde. Das Anregen weiterer Forschungstätigkeit in diesem Bereich ist ein explizites Ziel der vorliegenden Dissertation: „Im Zuge der Zusammenführung und der vergleichenden Gegenüberstellung möglichst perspektivenreicher Einzelbetrachtungen und Detailanalysen strebt diese Studie [...] an, die Bedeutung und das Potenzial einer musikbezogenen Stammbuchforschung nachhaltig zu bestärken und insbesondere daran anknüpfende Musikforschungen anzuregen.“ (S. 19) Wichtig ist Rost explizit auch eine „gendersensible Perspektive“ auf die Quellen (S. 16), und es gelingt ihr eindrücklich zu zeigen, dass mithilfe der Musik-Stammbücher ein Einblick in den generell schwer erschließbaren Bereich des musikkulturellen Handelns im häuslichen Umfeld – und damit auch von Frauen und Kindern – gewonnen werden kann.

In der umfangreichen Einleitung (S. 14–63) wird der Gegenstand abgegrenzt, indem Musik-Stammbücher aus unterschiedlichen methodischen Perspektiven beleuchtet und in die jeweils relevanten wissenschaftlichen Diskurse eingeordnet werden. Dass auch Musik-Stammbücher des 19. Jahrhunderts – wie es für Stammbücher der früheren Jahrhunderte schon länger bekannt ist – geeignet sind, Reiserouten und -stationen der Halter:innen nachzuvollziehen, führt Rost im ersten Kapitel u. a. anhand der in Italien entstandenen Einträge im Album Ferdinand und Antolka Hillers aus. Dort zeigt sie zudem, dass bspw. die Alben Clara und Robert Schumanns sowie Alfred de Beauchesnes als Beispiele eines stärker auf die Dokumentation des Netzwerks der Halter:innen zielenden Typs des Musik-Stammbuchs gesehen werden können und dass die musikbezogene Stammbuchpraxis im aristokratischen Bereich häufig eine repräsentative Funktion erfüllt. Abschließend diskutiert Rost die Rolle musikbezogener Stammbücher im Kontext privater Musikausübung und Geselligkeit. Ihre Ausführungen unterfüttert die Autorin regelmäßig mit Auszügen aus Briefen, Tage-

büchern und ähnlichen Quellen, womit sie den bisherigen Kenntnisstand zur musikbezogenen Stammbuchpraxis im 19. Jahrhundert um zahlreiche Details erweitert.

Das zweite Kapitel ist der „Stammbuchpraxis der Familie Moscheles“ gewidmet. Vier Alben der Familie sind erhalten, womit „eine in dieser Gestalt einzigartige Überlieferungslage“ (S. 146) vorliegt. Damit werden – und damit sind die Forschungsziele der Autorin benannt – „Gegenüberstellungen im Familienkontext und Vergleiche bezüglich des Gebrauchs von Musik-Stammbüchern vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und familiären Geschlechterverhältnisse möglich“. (Ebd.) Jedes der vier Alben wird detailliert beschrieben, darüber hinaus trägt Rost eine Vielzahl an Informationen zur Genese und Nutzung der Alben zusammen. Ausgewählte Einträge werden transkribiert und den Leser:innen so direkt zugänglich gemacht. Überzeugend legt die Autorin dar, dass vermutlich ein zweites Album Charlotte Moscheles' existiert hat, das nicht überliefert ist. Auch für die bekanntermaßen verschollenen Musik-Stammbücher Felix und Clara Moscheles' gelingt es ihr, bislang unbekannt Informationen zusammenzutragen – zumindest im Falle des Albums von Felix kann sie so, vor allem auf Basis von Auktionskatalogen, einen recht umfassenden Eindruck des wohl bis in die 1950er Jahre noch existenten Albums gewinnen. Auch legt sie Indizes für die Existenz eines späteren und heute ebenfalls verschollenen Stammbuchs Felix Moscheles' vor, das offenbar ebenfalls musikalische Einträge enthielt. Ein eigenes Unterkapitel widmet die Autorin den insgesamt 14 Albumblättern, die Felix Mendelssohn Bartholdy für die Alben der Moscheles' angefertigt hat, in einem weiteren geht sie auf die in diesen überlieferten Einträge Stephen Hellers und Heinrich Wilhelm Ernsts ein, die wie Mendelssohn in allen vier Alben vertreten sind. Dabei zeigt sie, dass sich im Falle Ernsts neben zwei tatsächlich autographen Einträgen zwei Einträge finden, die nur vor-

geblich Autographe Ernsts sind sowie zwei weitere, bei denen in spielerischer Art mit dem Namen Ernsts agiert wird – Rost vermutet, dass diese Albumblätter auf einen Spaß der Moscheles-Kinder zurückgehen. In einem zweiten Kapitelteil untersucht sie 88 der Albumblätter Ignaz Moscheles' mit dem Ziel, einen „Eindruck von der Vielfalt der Moscheles'schen Albumblätter, die das weite Spektrum seiner persönlichen Involviertheit und Motivation [...] dokumentieren und über entsprechende Gebrauchskontexte Auskunft geben“ (S. 236) zu vermitteln.

„Schlussbetrachtung und Ausblick“ sind mit nur knappen vier Seiten (S. 268–271) sehr kurz geraten. Das entspricht dem in vielen Abschnitten zu beobachtenden Charakter dieser materialreichen Studie, die besprochenen Alben eher schlaglichtartig zu betrachten. Die zahlreichen Abbildungen geben einen Eindruck von der großen Bandbreite der möglichen Einträge in Musik-Stammbüchern und ermöglichen zudem einen Einblick in das Album Charlotte Moscheles', das sich derzeit in Privatbesitz befindet. Unübersichtlich ist die vollständige Auslagerung der Metadaten zu den Abbildungen in das Abbildungsverzeichnis, zumal die Bildunterschriften vielfach wenig aussagekräftig sind. Sehr hilfreich ist das Personenregister, das nicht nur Orientierung bietet in der Masse des in der Arbeit aufbereiteten Materials, sondern auch einen Überblick über die Akteure im Bereich der Stammbuchpraxis des 19. Jahrhunderts ermöglicht.

Rosts detailreiche Ausführungen zu den besprochenen Alben geben einen guten Einblick in das Potential, das die Auseinandersetzung mit den Musik-Stammbüchern bietet. Die intensive Beschäftigung mit einer Auswahl der Albumblätter Ignaz Moscheles' und den Stammbüchern aller Mitglieder der Familie Moscheles leistet nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Moscheles-Forschung – auch für die Auseinandersetzung mit privater Musik- und Geselligkeitspraxis sowie der Netzwerkbildung bürgerlicher Familien

des 19. Jahrhunderts ist das hier besprochene Buch ein Gewinn.

(Februar 2021)

Janine Droese

STEPHEN JOHNSON: *The Eighth. Mahler and the World in 1910*. London: Faber & Faber 2020. iii, 314 S., Nbsp.

Nicht zuletzt mit Donald Mitchells drei legendären Bänden zu Gustav Mahler hat sich der Londoner Verlag Faber & Faber in der Vergangenheit einen guten Namen gemacht. Stephen Johnson ist nicht von Hause aus Musikhistoriker, sondern Musikjournalist und Rundfunkredakteur. Entsprechend farbenreich und nicht selten zuspitzend ist der Ton der Publikation. Johnson weiß den Faden dramaturgisch klug zu schürzen, sein Thema der Öffentlichkeit mundgerecht zu servieren; und seine Liebe zu Mahlers Achter ist offenkundig. In der englischsprachigen Presse wurde das Buch, das zeitgleich in den USA bei der University of Chicago Press vorgelegt wurde, fast einhellig positiv aufgenommen.

In insgesamt elf Kapiteln wirft Johnson Schlaglichter auf Entstehung, Uraufführung (samt äußerst werbewirksamen PR-Maßnahmen) und Rezeption des Werks, bietet in einem Kapitel auch eine verhältnismäßig kurze Betrachtung von Text und Musik. Vor allem aber geht es ihm um eine Kontextualisierung des Werks in dem Geistesleben der Zeit und in Mahlers privater Welt. So kann er zumindest einen großen Teil der reichen Mahler-Forschung übergehen und sogleich jene Aspekte hervorarbeiten, die ihm wichtig sind. Allem voran die Bedeutung Almas, der Widmungsträgerin der Sinfonie: Der „creator spiritus“, den das Werk anruft, ist in Johnsons Deutung niemand anders als Mahlers Ehefrau Alma, und die Erlösung „zu höheren Sphären“ ist in Johnsons Augen weltlich-sensueller, nicht spiritueller Natur. Diese Interpretation wird aus einer Einlassung Sigmund Freuds abgeleitet, der Mahler einen „Holy

Mary complex (mother fixation)“ attestiert hatte (S. 277, zitiert aus zweiter oder dritter Hand).

Platziert man Mahlers Komposition im Kontext der Wiener Secession – einem Begriff, der überraschenderweise nur in einem der zwei längsten Kapitel des Buches auftaucht und dort eine grundlegende Einführung erfahren muss, da er im englischsprachigen Raum nahezu unbekannt ist –, so wäre eine solche Interpretation vielleicht nicht rundum fernliegend. In Unkenntnis der Tragweite der Bedeutung der Secession auf das Geistesleben gerade Wiens kann Johnson viele Aspekte des Sensuell-Hysterischen im „Zeitalter der Nervosität“ (Joachim Radkau) weder hinreichend verorten noch miteinander in Verbindung bringen. Aus einem leider allzu beschränkten Kenntnisschatz versucht er dennoch, ein komplexes kulturgeschichtliches Bild Wiens zu Zeiten Mahlers zu zeichnen, verliert sich nicht selten im Detail und beleuchtet ausführlich einzelne Elemente, die ihm bekannt sind.

Viele Randbemerkungen Johnsons, die für seine Hauptargumentation ohne hinreichenden Belang sind, fordern zu kritischem Widerspruch heraus – zu verkürzend ist zumeist die Darstellung, zu wenig belastbar die Äußerung – sei es in Sachen Hegel, Nietzsche, Schopenhauer oder Freud. Stephen Johnson ist kein Philosoph und kein Kulturanthropologe und will es auch nicht sein. Seine Ausführungen sind im Detail nicht selten eher assoziativ, so dass die Hauptargumentation eher überwuchert denn gestärkt wird. In den Schlusskapiteln des Buches befasst sich der Autor mit dem *Lied von der Erde* und der bekanntlich posthumen Vollendung der unvollendet gebliebenen Zehnten Sinfonie (weit weniger mit der Neunten).

Die Einlassungen zu der Achten Sinfonie selbst erhellen nur schlaglichtartig das Detail – Johnson schlägt Bezüge zu Bach, Schubert, Beethoven, zu anderen Mahler-Sinfonien. Zwar bezieht er sich mehrfach auf Hrabanus Maurus' Osterhymnus, doch bleiben

seine Ausführungen insgesamt fast überall oberflächlich, eher aus der Enzyklopädie angelesen denn durch eigene Erkenntnisse oder Betrachtungen unterfüttert. Die Frage der Gattungszuordnung „Why Symphony?“ (Kapitel 3) bleibt zunächst unbeantwortet und wird erst durch die knappen analytischen Einlassungen im Kapitel 5 wenigstens hinreichend beantwortet. Im Verlauf der Lektüre des Buches verwundert es nicht, dass die Tradition der großbesetzten „Chorsinfonik“, in der Mahlers Werk zu sehen ist (nicht notwendigerweise Sinfonien, aber Oratorien oder oratorische Werke), nicht beleuchtet wird.

Auch sonst fallen dem auch nur einigermaßen Interessierten schnell zahllose Punkte auf, die von eklatanter sachlicher und fachlicher Unkenntnis (oder Desinteresse?) zeugen. Wer das Kulturleben in Wien anno 1910 beleuchten will, muss die Namen von Franz Schmidt, Robert Fuchs, Conrad Ansoerge und anderen Komponisten erwähnen; die Namen Zemlinsky, Berg, Schönberg, Gál, Stefan Zweig, Gustav Klimt oder Sigmund Freud sind da nicht ausreichend. Auch die Münchner Uraufführung bleibt schlussendlich eine aus zweiter Hand angelesene, allerdings opulent dargebotene Angelegenheit: Wir erfahren nichts über die Interpreten der Aufführung, über das musikalische Klima, das in der Stadt herrschte, das sonstige dortige musikalische Leben, nicht einmal über die 1908 neu erbaute Musik-Festhalle. Dass die einzige ausführlicher erwähnte Bekanntheit Mahlers mit einem zeitgenössischen Komponisten jene mit Sibelius ist, „the man many regard as the other outstanding symphonist of Mahler’s age“ (S. 46), spricht mehr für einen typisch britischen Blick auf die Musikgeschichte denn für tatsächliche musikhistorische Kenntnisse.

Nicht weniger problematisch ist, dass Stephen Johnson von der einschlägigen Standardliteratur sowohl zu Gustav als auch zu Alma Mahler offenbar nur englischsprachige Veröffentlichungen kennt und alle weite-

ren Erkenntnisse ignoriert. Nicht nur hierdurch ergeben sich viele verkürzende oder überholte Perspektiven. Ob es die Frage nationaler Identität ist, die Problematik des in der Kaiserzeit gerade in gebildeten Kreisen nicht unüblichen Antisemitismus (zu der Thematik vgl. Dietrich Kämpers Beitrag in *Die Musikforschung* 73. Jg. [2020], 4. Heft, S. 305–323) oder die Kenntnis von Goethes *Faust II* in eben jenen Kreisen – überall fühlt sich der interessierte Leser zum Widerspruch und dem Wunsch zur ausführlichen Korrektur bemüßigt.

(Januar 2021)

Jürgen Schaarwächter

GABRIELE GEML: Adornos Kritische Theorie der Zeit. Berlin: Springer, Stuttgart: Metzler 2020. 367 S.

Gabriele Geml, von der bereits ein Buch über Adorno als Komponist vorliegt (gemeinsam herausgegeben mit Han-Gyeol Lie, Stuttgart 2017), untersucht nunmehr „Adornos kritische Theorie der Zeit“. Der Grund dafür, dass eine am Institut für Philosophie der Universität Wien bei Violetta Waibel und Konrad Paul Liessmann entstandene, dezidiert philosophische Dissertation an der vorliegenden Stelle besprochen wird, liegt darin, dass in ihr die Musik als argumentatives Ziel und methodologischer Generalschlüssel für die Bewältigung der selbstgestellten philosophischen Aufgabe dient. Diese liegt nämlich darin, im Corpus der Schriften Theodor W. Adornos etwas aufzuspüren, das es dem allgemeinen Konsens nach eigentlich gar nicht gibt: „Von Adornos Theorie der Zeit zu sprechen, heißt zunächst, von einem Fehlen zu sprechen [...]“ (S. 17) So sagt es lapidar gleich der erste Satz, und die Behauptung leuchtet ein, wenn man danach in zahlreichen Belegstellen mit Adornos ironischer Kommentierung und vehementer Ablehnung kurrenter Zeit-Theorien konfrontiert wird. Nicht, dass „Zeit“ – neben der „Freiheit“ eines der abgründig komplexen The-

men der Philosophie – ihn nicht interessiert hätte. Die Crux liegt aber wohl tatsächlich im Stichwort der „Theorie“. So etwas, etwa im Sinne einer konsistenten oder gar systematischen „Lehre“, ist eben prinzipiell nicht nach dem Sinn des bekennenden Anti-Systematikers Adorno. Will die Autorin also die über sein gesamtes Werk verstreuten Äußerungen über das philosophisch ja doch nicht ganz belanglose Phänomen Zeit zu einer „Theorie“ zusammenstellen – freilich zu einer „kritischen“, wie der Titel der Arbeit ausdrücklich vermerkt –, dann sieht sie sich vor der Aufgabe einer mühevollen Rekonstruktion: „Eine Zeittheorie wird in seinen Schriften weniger abstrakt referiert, als dass sie sich an einzelnen Zeit- und Zeiterzeugungsphänomenen kristallisierte.“ (S. 19) Und ein solches Zeiterzeugungs- oder Zeitverarbeitungsphänomen, wahrscheinlich sogar das prominenteste, ist in Adornos Denken tatsächlich die Musik. Das zu zeigen und analytisch ins Produktive zu wenden, ist die klug gewählte Strategie der umfangreichen Studie und verleiht ihr eine überzeugende Dramaturgie.

Das Buch ist, nach einer ausführlichen, aber zugleich sehr konzisen Diskussion des Konzepts einer „Kritischen Theorie“ (S. 23–49), in drei unterschiedlich lange Teile gegliedert. Der erste dieser Teile (S. 51–87) widmet sich der für das Thema unabdingbaren Kant-Rezeption Adornos, die zweifellos zu den Fundamenten seiner Philosophie gehört. Die „Transzendente Ästhetik“ der *Kritik der reinen Vernunft*, mit der sich Adorno in mehreren Vorlesungen auseinandersetzte, enthält eben die Darlegung der Zeit als apriorischer reiner Anschauungsform, die in Adornos sozialtheoretisch dechiffrierender Lektüre bezeichnenderweise dann nicht nur als Form und konstitutive Bedingung von Erkenntnis, sondern auch als Gehäuse und gar als Käfig oder Gefängnis erscheint. So findet sich hier bereits der Ansatzpunkt für eine Deutung von Adornos „Entfremdungstheorie in Hinblick auf die Zeit“ (S. 74), in der das Phänomen zum Objekt einer gesellschafts- bzw.

kapitalismuskritischen Analyse wird. Für Adorno ist Zeit in der verwalteten Welt, in kritischer Auseinandersetzung mit Henri Bergson und Emile Durkheim und vor allem in scharfer Wendung gegen Martin Heidegger, neben ihrer epistemologischen Funktion als reine Anschauungsform vor allem etwas gesellschaftlich Konzeptualisiertes, das die Menschen ihrer Individualität – im wohlverstandenen paradoxen Sinne: ihrer eigenen Zeit – beraubt (S. 85ff.). Aus dieser Perspektive gewinnt die Autorin ihren Deutungsansatz für den ausgiebigen zweiten Teil der Arbeit (S. 91–216), der von einem zwar eher beiläufig formulierten, von ihr aber plausibel zu einem zentralen Passepartout erklärten Adorno-Zitat ausgeht: Zeit sei, so Adorno 1942, der „tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein“ (zit. S. 91 u. ö.). Damit wird nun – wie die Autorin in treffender Charakteristik von Adornos eigenwilliger Methodologie schön formuliert: „in abtrünnigem Anschluss an Kant“ (S. 95) – die Zeit vom transzendentalen ins empirische Subjekt verlegt. Dadurch kommt nach den berühmten drei narzisstischen Kränkungen des Ich (Kopernikus, Darwin, Freud) eine weitere vierte ins Spiel: Der Mensch der industriellen Moderne ist nicht mehr Herr seiner Zeit, sondern ihr wehrlos unterworfen (S. 96). Das wird in dem großen Kapitel so genau durchgespielt, dass es hier unmöglich detailliert referiert werden kann. Es sei aber zumindest hervorgehoben, dass bei der Darlegung der Kulturalität von „Zeit“ beim Blick auf die hierfür typischen Stress- und Erschöpfungssyndrome – oder, in den Worten der Autorin: auf den historischen „Wandel der psychischen Schlüsselpathologien“ (S. 100) – neben der philosophischen eine erhebliche psychotherapeutische bzw. psychiatrische Expertise waltet. Es werden zur Unterstützung von Adornos Analyse neueste Erkenntnisse der Soziologie, der Chronobiologie und eben der Psychodiagnostik herangezogen. Dadurch lässt sich ein breites Panorama entfalten, vor dessen Hintergrund sowohl die Deutung der

Kulturkritik der *Dialektik der Aufklärung* als auch der *Negativen Dialektik* ein besonderes Profil gewinnt. Längst nicht alle Namen und Theoreme lassen sich hier aufzählen; am wichtigsten ist dann aber doch die einlässliche Auseinandersetzung mit Adornos Deutung der Hegel'schen Geschichtsphilosophie und der Marx'schen Kapitalismuskritik. Die Frage nach Adornos Utopie – angesichts der flagranten Negativität seiner Theorie wäre die Pessimismus-Diagnose sonst schnell bei der Hand – rundet diesen Teil ab.

Beantwortbar wird sie erst durch den dritten, eben den musikalischen Teil (S. 219–346), der daher nun auf die zentralen Punkte zielt. Trotz seiner scheinbar engen Denomination („Adornos Schubert-Deutung im Licht seiner späteren Geschichtsphilosophie und Ästhetik“) greift dieser Teil weit aus und evaluiert Adornos umfangreiche Musikpublizistik in aller denkbaren Extensität. Allerdings nimmt er, daher die Überschrift, Adornos frühen *Schubert-Essay* von 1928 als Ausgangs-, Mittel- und ständigen Rückkehrpunkt. Die Verfasserin betrachtet ihn mit überzeugenden Argumenten als Schlüsseltext, als thematische Keimzelle und begriffliches Materialreservoir für Adornos gesamte Musikästhetik. So werden in einem geduldigen „close reading“ der präventösen Metaphorik dieses Essays die Kernelemente nicht nur von Adornos Schubert-Deutung, sondern auch seines zumindest implizit an Schubert entwickelten ästhetischen Koordinatensystems freigelegt. Soweit es den kritischen, produktiven und utopischen Umgang mit „Zeit“ angeht, lauten die Schlüsselkonzepte: Kreisförmigkeit, Entwicklungslosigkeit, Geschichtsverweigerung. Den großen Gegenpol dazu bildet der „klassische“ Beethoven, wie ihn Adorno sieht und auch bewundert, dem er aber in seinem berühmten „Spätstil“-Aufsatz und im Notizenkonvolut seines unvollendeten Beethoven-Buchs einen anderen Beethoven entgegenstellt, der sich besonders neben Schubert profiliert: den Spätstil als Zerfallsprodukt des mittleren

Stils und den „extensiven“ Zeittypus (etwa der *Pastorale*) gegen den „intensiven“ (etwa der *Eroica* oder der *Appassionata*). Das alles geschieht hier nicht zum ersten Mal, aber doch in einer Konzentration und mit einer Fokussierung auf die Hauptfragestellung, die das Vorgehen glänzend rechtfertigt. Zum Vorschein kommt, wie aufgrund ihrer diversen Zeitverarbeitungsmodi gerade Musik, in der auch für Adorno die Erfahrung von Zeit ihren eigentlichen Ort hat, an „existentielle Fragen“ (S. 288) des Menschseins rührt. Im Schlussteil wird ohne Scheu vor solchen Themen entfaltet, wie das – hier nicht im Einzelnen referierbar – mit Trauer, Einsamkeit und Vergängnis, aber auch mit Sehnsucht, Freude und Hoffnung zu tun hat (oder zu tun haben könnte).

Die klug durchgeführte, methodisch saubere und philologisch gründliche Arbeit lässt eigentlich nichts Wesentliches zu wünschen übrig. Wo das doch der Fall ist, schämt man sich fast ein wenig für seine Beckmesserei. So hätte sich der Rezensent etwa einen eleganteren Umgang mit dem referierenden Infinitiv gewünscht und empfiehlt daher, in gut 80% der vorkommenden Fälle „sei“ statt „wäre“ und „habe“ statt „hätte“ zu lesen. Kleinere Fehler sind leicht zu beheben: Schuberts „Große“ C-Dur-Sinfonie hat die Deutsch-Nummer 944 und nicht 849 (S. 231 u. ö.), Beethovens späte Bagatellen tragen die Opuszahl 126 (S. 327), Hegels *Wissenschaft der Logik II* findet sich im Band 6 der Suhrkamp-Theorie-Ausgabe (S. 256, Fußnote 95), und die „Crux der Sonate“ ist bei Adorno bekanntlich nicht die Durchführung, sondern die Reprise (S. 267). Der angebliche und in der Tat philosophisch relevante Neologismus Adornos, das „Immergleiche“ (S. 248, Fußnote 81), stammt in Wirklichkeit von Walter Benjamin, der in seinem unvollendeten „Passagenwerk“ auf die ideologiekritische Bedeutung des „Immerwiedergleichen“ aufmerksam gemacht hat, was Adorno – nur eben leicht kontrahiert – von dort übernimmt. Schon schwerer wiegt, dass durchgehend die

falsch kolportierte Rede Robert Schumanns von den „himmlischen Längen“ Schuberts übernommen wird (S. 234, 243, 293), während Schumann in Wirklichkeit statt im pejorativ-maliziösen Plural eindeutig enthusiastisch von der „himmlischen“, an Jean Paul erinnernden „Länge“ der Großen C-Dur-Sinfonie gesprochen hat. Das hätte in die kluge Schubert-Analyse des Buchs eigentlich perfekt gepasst. Welch eine grandiose argumentative Chance unbedacht vertan – gerade bei diesem Thema! Die Autorin befindet sich damit allerdings in der ehrenvollen Gesellschaft Adornos, der in seinem Mahler-Buch demselben Fehler unterliegt (zit. S. 294).

Insgesamt könnte man kritisch zu bedenken geben, dass Adorno seinen Kant ja wesentlich vom Marburger Neukantianismus und seinen Hegel von Marx und Lukács geerbt hat. Darin dürfte ein nicht unerheblicher Zeitindex seiner Deutungsperspektive liegen. Die Autorin entscheidet sich gegen solche skeptischen Vorbehalte für eine rundum wohlwollende Adorno-Lektüre; die tiefe Sympathie für den großen Autor ist ihr überall anzumerken. Aber solch eine Deutung nach dem schätzenswerten Prinzip einer „aequitas hermeneutica“ erbringt eben auch einen beträchtlichen Gewinn auf mehreren Ebenen, von denen hier eine besonders hervorgehoben sei: Die lohnende Lektüre dieser gründlichen und umsichtigen Arbeit macht zum wiederholten Male deutlich, welch ein schier unlösbares Problem ein wirklich verantwortungsvolles Sprechen und Schreiben über Musik darstellt und wie unübersehbar zentral die Kunstform der Musik für Adornos gesamtes Denken ist. Das lässt sich zwar immer wieder einmal leicht sagen, aber hier wird es eindrucksvoll und unwiderleglich bewiesen.

(Februar 2021) Hans-Joachim Hinrichsen

JÖRN PETER HIEKEL: *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit*. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 420 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Seit Wulf Konold im Jahr 1986 mit seiner Monographie *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk* die erste zusammenfassende Monographie zum Leben und Schaffen des 1918 geborenen und 1970 aus dem Leben geschiedenen Komponisten publizierte, ist in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Forschung viel geschehen: Inzwischen liegen zu den meisten seiner Hauptwerke Einzelstudien vor, die wichtige grundsätzliche Einblicke in Zimmermanns Komponieren und dessen ästhetisch-poetologische Prämissen eröffnen. Darüber hinaus hat insbesondere im letzten Jahrzehnt auch die Aufarbeitung der historischen Quellen mancherlei neue Perspektiven eröffnet; insbesondere durch das 2014 von Heribert Henrich vorgelegte, umfassende Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen, die 2016 ins Leben gerufene Gesamtausgabe seiner Werke und Schriften sowie den im Jahr 2018 von der Tochter des Komponisten, Bettina Zimmermann, anlässlich seines 100. Geburtstages publizierten Band *con tutta forza – Bernd Alois Zimmermann: Ein persönliches Porträt* sind Forschenden wie Ausführenden zahlreiche neue Quellen zugänglich gemacht worden, die in vielfacher Hinsicht zu einer differenzierteren Wahrnehmung von Zimmermanns Werk und Persönlichkeit beigetragen haben, als dies in der frühen Zimmermann-Forschung möglich war.

Insofern war es ein günstiger Zeitpunkt, Zimmermann im Umfeld seines 100. Geburtstages einen Band der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* zu widmen. Für die nicht geringe Herausforderung, den aktuellen Forschungsstand zur Biographie, zum kompositorischen Denken und zum musikalischen Œuvre Zimmermanns zusammenzufassen, konnte mit Jörn Peter Hiekel ein Autor gewonnen werden, der nicht nur als aus-

gewiesener Zimmermann-Experte, sondern auch als profunder Kenner der vielfältig verzweigten Strömungen und Szenen der Neuen Musik nach 1950 hervorgetreten ist. Hiekels Fähigkeit, Zimmermanns Werk überzeugend in größere musik- und kulturhistorische Kontexte einzubetten und dabei bestimmte Klischees der älteren Forschung – etwa im Hinblick auf Zimmermanns vermeintliche Außenseiter-Position in der Neue-Musik-Szene seiner Zeit oder auf das Verhältnis zu seinem Kölner Komponistenkollegen und Konkurrenten Karlheinz Stockhausen – zu hinterfragen, gehört denn auch zu den besonderen Vorzügen des Bandes. Für den weiten Horizont des Autors zeugt schon die einleitende „Chronik“, in der wichtige Lebens- und Schaffensstationen Zimmermanns in ein vielfältiges Panorama politischer, musikhistorischer und kultureller Ereignisse der Jahre 1918 bis 1970 eingebettet werden.

Im Eröffnungskapitel „Zimmermann im Kontext der Moderne“ begründet Hiekel die Breite dieser Perspektive einerseits aus den Defiziten vorausgegangener historiographischer Ansätze, deren musikgeschichtliche Konstruktionen entweder einsinnig linear oder aber auf der Basis einfacher Dichotomien wie „Fortschritt“ und „Restauration“ angelegt gewesen seien; andererseits verweist er auf die exorbitante Komplexität vieler Zimmermann'scher Werke mit ihren vielfältigen, oftmals jedoch nur angedeuteten intertextuellen Bezügen und kulturellen Referenzen, denen eine pauschalisierende Betrachtungsweise nicht gerecht zu werden vermöge – übrigens (wie Hiekel ausdrücklich hervorhebt) auch nicht im Hinblick auf die musikalische Interpretation.

In den nachfolgenden, inhaltlich stark vernetzten Kapiteln fokussiert Hiekel gemäß den Gepflogenheiten der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* in grober Orientierung an Zimmermanns Biographie verschiedene Sachaspekte und exemplifiziert sie anhand paradigmatischer Werke. So skizziert er unter der Überschrift „Orientierungen“ zunächst

eher überblickartig wesentliche Einflüsse auf die Entwicklung von Zimmermanns künstlerischer Persönlichkeit: Neben den vielfältigen und teils widersprüchlichen musikalischen Impulsen, die von Komponisten wie Schönberg, Strawinsky, Debussy, Stockhausen sowie von Genres wie dem Jazz und der radiophonen Gebrauchsmusik ausgingen, kommen dabei auch die spezifischen ästhetischen und institutionellen Bedingungen zur Sprache, unter denen sich die Diskurse der Neuen Musik im Nachkriegsdeutschland entfalten. Natürlich sind viele der angesprochenen Aspekte aus der einschlägigen Forschung bereits grundsätzlich bekannt; gleichwohl gelingt es Hiekel hier nicht zuletzt durch den Einbezug zahlreicher teils unpublizierter Dokumente, ein reicheres und zugleich abgewogeneres Bild zu zeichnen als in der älteren Zimmermann-Literatur und dabei auch manche neuartige Akzente zu setzen: so etwa im Hinblick auf die bisher nur wenig beachtete Korrespondenz mit Pierre Boulez oder auch auf die Bedeutung der Poetik Strawinskys für das, was Hiekel den „Körperaspekt von Zimmermanns Musik“ (S. 70) nennt. Selbstverständlich nimmt Hiekel aber auch die außermusikalischen Quellen von Zimmermanns musikalischem Denken in den Blick. Im Hinblick auf die philosophischen Neigungen des Komponisten gilt sein Interesse dabei weniger den sattsam bekannten und vieldiskutierten zeitphilosophischen Referenzen auf Autoren wie Augustinus oder Edmund Husserl als vielmehr der bislang wenig erforschten Nietzsche-Rezeption des jungen Zimmermann, deren Bedeutung Hiekel durchaus plausibel zu belegen gelingt. Inhaltlich etwas blasser bleibt dagegen die Darstellung von Zimmermanns Religiosität, obgleich der Autor immer wieder auf die Wichtigkeit theologischer Aspekte für das kompositorische Denken und Schaffen des Komponisten hinweist.

Das umfangreichste und gewichtigste Kapitel des Bandes ist „Begegnungen und Verknüpfungen mit anderen Kunstformen“

gewidmet. Akribisch verfolgt Hiekel die vielfältigen, für Zimmermanns poetologische Konzepte wie für sein Komponieren höchst charakteristischen Verflechtungen mit künstlerischen Strategien oder Inhalten aus Literatur, bildender Kunst, Film und Tanz. Ausgehend von Überlegungen zum prägenden Einfluss Paul Klees und Joan Mirós, gelingt dem Autor hier eindrucksvoll, Zimmermanns Bezugnahmen auf Schriftsteller wie Alfred Jarry, James Joyce und Ezra Pound sowie bildende Künstler wie Max Ernst und Kurt Schwitters nachzuzeichnen. Eine zentrale Kategorie für das Verständnis von Zimmermanns oftmals hybriden Konzepten, in denen Musik, Bewegung, Theatralisches und Literarisches auf vieldeutige Weise ineinander verwoben erscheinen, stellt dabei der vom Komponisten selbst mehrfach verwendete Begriff des „Imaginären“ dar. Ausgehend von der oftmals traumartigen Logik in Zimmermann'schen Ballettkompositionen wie *Kontraste*, *Perspektiven*, *Présence* und der *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, macht Hiekel diesen Begriff freilich auch hinsichtlich szenisch beziehungsweise sprachlich entworfener Imaginationsräume in der Oper *Die Soldaten* sowie im *Requiem für einen jungen Dichter* und gar für die „Aura von Besetzungen“ fruchtbar, wie überhaupt gerade klangfarbliche Gestaltungsmittel immer wieder in den analytischen Fokus des Autors geraten. Bemerkenswert ist die Fülle an Querbezügen zu anderen Künstlern und künstlerischen Disziplinen, die Hiekel in diesem Kapitel herstellt, wobei er durch den Einbezug bislang wenig berücksichtigter Quellen immer wieder auch neue Perspektiven zu eröffnen weiß: so etwa, wenn er auf Zimmermanns offenbar intensive, wissenschaftlich bislang aber nur ansatzweise aufgearbeitete Auseinandersetzung mit dem Medium Film eingeht, wie sie nicht nur durch seine Leitung des Seminars für Hörspiel-, Film- und Bühnenmusik an der Kölner Musikhochschule, sondern auch durch eigene Filmmusiken sowie den Einbezug filmischer Mittel in den *Soldaten* und in seinem

unvollendeten zweiten Opernprojekt nach Hans Henny Jahnn's *Medea* bezeugt wird. Spannend ist auch Hiekels Versuch, die für Zimmermann so charakteristischen musikalischen Collagetechniken mit entsprechenden Gestaltungsansätzen bei Repräsentanten der *Musique concrète* wie Pierre Schaeffer und Luc Ferrari in Verbindung zu setzen. Tatsächlich lassen sich anhand der Quellen vereinzelte Kontakte Zimmermanns zu den genannten Komponisten belegen; allerdings bleibt die Frage nach konkreten konzeptionellen oder kompositorischen Wechselwirkungen unbeantwortet; hier hätte man sich eine intensivere analytische Auseinandersetzung gewünscht. Auch wenn nicht alle der von Hiekel hergestellten Querbezüge und Kontextualisierungen gleich triftig erscheinen und die konstatierten Verbindungen zu Ansätzen anderer Künstler oder Theoretiker gelegentlich eher auf ähnlicher Wortwahl als auf verwandten Begriffen oder künstlerischen Konzepten zu beruhen scheinen, ist die Fülle und die anregende Kraft seiner Darstellung imposant.

Natürlich kommt keine Gesamtdarstellung von Zimmermanns Œuvre ohne eine intensive Auseinandersetzung mit der Oper *Die Soldaten* aus. Hiekel widmet ihr ein ganzes Kapitel, das – der Komplexität dieses Hauptwerks angemessen – viele der zuvor bereits exponierten Aspekte gleichsam in Einführung bringt – so insbesondere im Hinblick auf die Kategorie des Imaginären, aber auch auf die religiösen und apokalyptischen Bezüge sowie die „Körperlichkeit“ von Zimmermanns musikalischer Konzeption. Hiekel denkt Zimmermanns „pluralistisches“ Musiktheaterwerk vom Schlussakt her, für den „eine Art Pendelbewegung zwischen Momenten der Zersetzung sowie Momenten der Konsolidierung des Opernhaften“ (S. 276) konstitutiv sei. Das so eröffnete Spannungsfeld erlaubt es dem Autor, in Zimmermanns nicht selten als überladen, ja gewalttätig verschriener Musik auch gegenstrebige Tendenzen des zart Nuancierten und Traumhaften,

ja sogar des Unbeschwerten und Komödi-antischen kenntlich zu machen. Gleichwohl entwirft die Oper natürlich auch aus Hiekels Sicht gerade im Schlussakt ein über das Lenz'sche Sujet hinausgehendes „breite(s) Panorama, das von existentiellen Bedrohungen wie von Reaktionen darauf kündigt“ (S. 287) und seinen prägnantesten Ausdruck im abschließenden „Schreiklang“ findet, den Hiekel als Ausdruck ungebändigter Körperlichkeit plausibel mit Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“ zusammendenkt, um von dort aus Verbindungslinien zu späteren Komponisten, insbesondere zum Musiktheater von Hans-Joachim Hespos, zu ziehen.

Das Schlusskapitel widmet sich Zimmermanns letzten, nach 1965 entstandenen Werken. Bei aller berechtigten Skepsis gegenüber naheliegenden Mystifizierungen von Leben und Werk nimmt Hiekel für die Kompositionen dieser Schaffensphase jenen „emphatischen“ Begriff des „Spätstils“ in Anspruch, wie er insbesondere von Theodor W. Adorno im Hinblick auf Beethoven entfaltet worden ist (vgl. S. 323ff.) – auch wenn Hiekel dessen geschichtsphilosophische Überhöhungen dezidiert zurückweist. Gleichwohl konstatiert er an Zimmermanns letzten Werken eine musiksprachliche Polarisierung, die zwar in früheren Werken wie den *Soldaten* bereits angelegt sei, seiner Musik nun aber durchaus neuartige Ausdrucksbereiche eröffne – einerseits in Richtung einer ins Extreme gesteigerten Expressivität, andererseits gerade umgekehrt in Richtung einer reduktionistischen Konzentration, ja Kargheit der Gestaltung. Während Stücke wie *Photoptosis* auf der einen und *Intercomunicazione* auf der anderen Seite diese Typen gewissermaßen in Reinform ausprägen, ist für Werke wie das großangelegte *Requiem für einen jungen Dichter* oder die „Ekklesiastische Aktion“ *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* gerade das teils schroffe Nebeneinander beider Tendenzen charakteristisch. Mehr als in den ersten drei, stärker auf Konzeptionelles ausgerichteten Kapiteln rückt Hiekel hierbei

die Physiognomie der einzelnen, seitens der Forschung gut aufgearbeiteten Kompositionen in den Vordergrund, so dass ihm hier prägnante und kompakte Werkdarstellungen gelingen, in denen – bei aller notwendigen Reflexion der übergeordneten Merkmale von Zimmermanns Spätstil – stets auch deren jeweilige Besonderheiten zu ihrem Recht kommen: so etwa die für das *Requiem* charakteristische „Öffnung gegenüber der Geschichte“ (S. 327) oder subtile klangfarbliche Nuancierungen im Spannungsfeld von Teleologie und Zuständlichkeit in *Photoptosis* (S. 350ff.).

Insgesamt ist Hiekel eine umfassende, aspektreiche und überaus anregende Darstellung von Zimmermanns vielfältigem und durchaus widersprüchlichem Schaffen gelungen, die den aktuellen Forschungsstand angemessen zusammenfasst, immer wieder aber auch neue Impulse für die weitere Auseinandersetzung mit dieser faszinierenden Künstlerpersönlichkeit bietet. Dass Hiekel dabei nicht auf ein völlig neues Zimmermann-Bild abzielt, sondern sich vielmehr erfolgreich um dessen Differenzierung und Vertiefung bemüht, ist Ausdruck seiner ebenso engagierten wie sorgfältig abwägenden Auseinandersetzung mit dem Komponisten und seinem Werk, die den Band für jeden, der an Zimmermanns Musik interessiert ist, zu einer gewinnbringenden Lektüre macht.

(Februar 2021)

Ralph Paland

LARS-CHRISTIAN KOCH: *Musikethnologie*. Darmstadt: wbg Academic 2020. 143 S., Abb., Nbsp.

Das Fach Musikethnologie (Ethnomusikologie) hat im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren einen deutlichen Aufschwung erfahren. Dem steht gleichwohl ein spürbarer Mangel an Gesamtdarstellungen für Studienanfänger und interessierte Laien gegenüber. Während die Veröffentlichung des von Raimund Vogels, Julio Mendivil und

Oliver Seibt herausgegebenen *Kompendium Musikethnologie* für 2022 zu erwarten ist, fasst Arthur Simons *Ethnomusikologie. Aspekte, Methoden und Ziele* (2008) weitestgehend den Stand der 1980er Jahre zusammen. Schon deswegen ist es zu begrüßen, dass mit Lars-Christian Koch einer der profiliertesten Vertreter des Fachs den zu besprechenden Überblick *Musikethnologie* vorgelegt hat. Der Autor ist als Spezialist für nordindische Musik und als kommissarischer Direktor des Ethnologischen Museums Berlin weit über die Grenzen seines Fachs bekannt.

Das Buch ist in vier Kapitel geteilt, Schlüsselbegriffe sind als Stichworte separat hervorgehoben und erklärt. In Kapitel 1 („Musikethnologie als akademisches Fach“) verabschiedet sich Koch, der englischsprachigen „ethnomusicology“ folgend, von der außereuropäischen/nicht-westlichen Musik und der traditionellen Musik (europäische Volksmusik) als dem Forschungsgegenstand des Fachs, zugunsten von (jedweder) „Musik in seiner [sic] kulturellen Vielfältigkeit“ (S. 9), die durch teilnehmende Beobachtung zu erkunden sei, wodurch sich die Musikethnologie von der Soziologie wie auch von den „cultural studies“ britischer Prägung unterscheidet (S. 12, 15f.). Neben holistischen, komparativistischen und kulturrelativistischen Perspektiven (S. 13) betont der Autor auch die traditionellen Methoden der Transkription und Analyse (S. 12). Dies ist umso wichtiger, da diese zeitweise ins Hintertreffen geratenen, noch aus der Vergleichenden Musikwissenschaft übernommenen Verfahren heute wieder breiten Raum in der internationalen Forschung einnehmen, wie nicht zuletzt der Erfolg der seit zehn Jahren bestehenden Zeitschrift *Analytical Approaches to World Music* zeigt.

Kapitel 2 behandelt, ausgehend vom Kolonialismus des 19. Jahrhunderts, die Fachgeschichte. Breiten Raum nimmt die Rolle von Raja Sir Sourindo Mohan Tagore (1840–1914) als Reformator und internationaler Vermittler bengalischer Musik ein. Im Fol-

genden werden die evolutionistischen und diffusionistischen Ansätze der Völkerkunde besprochen sowie die Vergleichende Musikwissenschaft der Berliner (kaum jedoch der Wiener) Schule und die Musikethnologie in den USA mit ihrer stärker partikularistisch ausgerichteten Orientierung, die schließlich in Merriams anthropologischem Konzept mündete. Gesondert behandelt der Autor den Neubeginn der Musikethnologie in Deutschland nach 1945, während er die seit den 1970er Jahren aufkommenden kulturtheoretischen Ansätze stärker in einem internationalen Rahmen darlegt. Gleiches gilt für neuere Konzepte wie Identität, Postkolonialismus, Gender und Angewandte („applied“) Musikethnologie.

In Kapitel 3 „Musik als Kultur“ zeigt Koch anhand systematischer Kategorien wie u. a. Klang, Tonsystem, Rhythmus, Korporalität, Musikinstrumente wichtige Beobachtungen zur außereuropäischen Musik auf. Im Folgekapitel „Musikethnologie in der Praxis“ kommen ebenfalls für die Organologie (auch für die theoretische) wichtige Fragen zur Geltung wie die Unterscheidung zwischen „cultural biography“ und „social history“ von Dingen (Igor Kopytoff). Ausführlich behandelt Koch die Geschichte der E-Gitarre und die (östliche und westliche) Erforschung der indischen Musik in historischer und systematischer Perspektive. Ebenso bringt er die Rolle von Notationssystemen in Musikkulturen Asiens zur Sprache wie auch Fragen von Urheberrecht, Musikerbiographien, Museumsethnologie, Musikarchäologie und urbaner Musikethnologie.

Besonders die genannten Kapitel 3 und 4 dürften interessierten Laien und nicht zuletzt potentiellen Studienanfängern anregende Einblicke in Forschungsgegenstände und Arbeitsweise der Musikethnologie bieten. Insofern darf die Arbeit von Lars-Christian Koch als gelungener Überblick angesehen werden, der die Wahrnehmung dessen, was das Fach heute ausmacht, deutlich stärken dürfte. Nichtsdestoweniger sind einige sach-

liche Einwände nötig. Dies betrifft zunächst den Begriff „ethnomusicology“, den Koch auf Jaap Kunst zurückführt und dabei die seit 1992 bekannte ältere polnische und die ukrainische Geschichte der Fachbezeichnung übersieht, die seit einiger Zeit auch von der englischsprachigen Forschung zur Kenntnis genommen wird. Auch wurde „ethnomusicology“ nicht „später ins Deutsche übertragen als Musikethnologie“ (S. 38), zumal Koch selbst die Verwendung der Fachbezeichnung durch Hornbostel vermutet (ebd.), die Artur Simon seinerseits zweifelsfrei festgestellt hat. Nicht ganz plausibel ist ferner folgende Aussage: „In vielen Kulturen erfolgt die Anordnung nicht nach dem Bezugssystem Tonhöhe. In Zentralasien etwa gelten Klangfarben [...] als Ordnungsfaktor.“ (S. 66f.) Wäre die Tonhöhe kein Ordnungsfaktor, gäbe es keine kasachischen Langhalslauten mit Bündeln, keine Makam-Musik an der Seidenstraße und keine Tonalitätsstudien zur Musik Zentralasiens. „Die Entdeckung der indischen Musik durch westliche Gelehrte“ begann nach Koch „mit Sir William Jones' Monographie ‚On the musical Modes of The Hindus' (1792)“ (S. 101). Dieser Arbeit gingen jedoch, wie Joep Bor zeigt, die musikethnographischen Studien von Bartholomäus Ziegenbalg (1716) voraus.

Zu nennen sind ebenfalls einige forschungsgeschichtliche Unstimmigkeiten. Dass „im 16. und 17. Jahrhundert ein Interesse an fremden Kulturen – vor allem denen, die beherrscht wurden oder beherrscht werden sollten“ galt und im 17. und 18. Jahrhundert „[a]lle Informationen aus den Kolonien bzw. Protektoraten [...] in politischer Hinsicht, die eigene Machtstellung zu behaupten [halfen], kann schwerlich das Interesse des Franzosen Joseph Sauveur (1653–1716) und des Österreichers Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850) an arabischen Skalen oder die deutsche Übersetzung zweier Pioniere der Vergleichenden Musikwissenschaft *Geschichte Der Musik Aller Nationen. Nach Fetis und Staffort* (Weimar 1835) erklären, zumal in

einer Zeit, in der an eine deutsche Kolonialpolitik nicht im Entferntesten zu denken war. Ähnliches gilt für westliche Studien zur Musik Chinas auf der Höhe seiner politischen und ökonomischen Weltgeltung im 18. Jahrhundert.

Nicht ganz überzeugt auch das an die neo-marxistischen „cultural studies“ angelehnte Konzept der „hegemoniellen und subalternen Identitäten“ (S. 55). In den USA seien manche sozialen Gruppen „nicht in der Lage, ihre kulturellen und politischen Interessen [...] zu vertreten“. Dies beträfe „in starkem Maß die Auswirkungen der Sklaverei und die in den 1960er Jahren einsetzende Bürgerrechtsbewegung. Die in diesem Umfeld entstandenen und entstehenden musikalischen Genres reichen vom frühen Jazz und Blues bis hin zu zeitgenössischen Formen afro-amerikanischer ‚Expressive Culture‘“ (ebd.). Ungeachtet der Sklaverei und ihrer Folgen, sprechen diese sozialen und musikstilistischen Befunde nicht eben für eine fehlende Möglichkeit zur kulturellen und politischen Artikulation.

Der Einfluss der Ethnologie „veranlassete Musikethnologen, den Gegenstand ihrer Untersuchungen – die Musik – zu kontextualisieren, d. h. als Kultur zu sehen und damit der Methode des Vergleichs eine Absage zu erteilen“ (S. 47). Warum kontextorientierte Ethnographie den Vergleich ausschließt, erschließt sich nicht, zumal es wenig später heißt: „Der Vergleich ist eine zentrale ethnologische Methode“ (S. 56). Die Überlegungen zur Korporalität lassen den Autor seit den 1970er Jahren eine „Ausweitung der Forschung auf Tanz- und musikalische Aufführungspraxis“ erblicken. Die anthropologisch begründete Ethnochoreologie im Sinne von Anca Giurchescu (1930–2015) und György Martin (1932–1983) fällt hier leider gänzlich unter den Tisch. Auch haben wir es durchaus nicht nur Derrida und Foucault zu verdanken, „dass Musik als signifikante und symbolische Expressionsform gesehen wurde“ (S. 47), sondern nicht weniger der Musikse-

miotik seit Leonard B. Meyer (1918–2007) und in der Musikethnologie v. a. den Arbeiten von Merriam und Doris Stockmann.

Die Nachbardisziplinen der Musikethnologie sind nicht in jedem Fall treffend dargestellt. Dass die Soziologie „hauptsächlich qualitativ über Interviews arbeitet“, erscheint zweifelhaft. Eine Berücksichtigung der theoretischen Folkloristik (Henry Glassie) hätte folgende Einschätzung verhindert: „Eng verbunden mit dem Konzept Tradition sind Begriffe wie ursprünglich und authentisch, durch die [...] dynamischer gesellschaftlicher Wandel negiert wird.“ Die wohl zugunsten des Zeitgeistes sehr knapp berücksichtigte „‘queer theory‘ geht davon aus, dass die geschlechtlichen und die sexuellen Identitäten kulturell geformt werden“ (S. 55). Dies nun ist eher eine Grundannahme der Gender Studies, während unter „queer“ „lesbian women, gay men, bisexual women and men, and transgender women and men“ subsumiert werden. Ob hiervon eine konsistente Theoriebildung zu erwarten ist (zumal in Anbetracht der offensichtlichen Abhängigkeit der „queer studies“ von außerwissenschaftlichen, gesellschaftspolitischen Bestrebungen), sei dahingestellt. Kochs spürbare Indifferenz in diese Frage mag den beruhigenden Schluss erlauben, dass man sich in solchen Dingen nicht unbedingt auskennen muss, um in Deutschland mit Erfolg Musikethnologie zu studieren.

Andere postmoderne Erklärungsansätze scheint sich der Autor stärker zu eigen zu machen: Das durch „othering“ „gewonnene Wissen führte im Kolonialen Umfeld zu diskriminierenden Praktiken, hauptsächlich gekennzeichnet durch Ethnozentrismus und Rassismus“ (S. 53). Nun wird niemand behaupten, dass kulturelle Arroganz und Diskriminierung der europäischen Kolonialpolitik fremd gewesen sei. Andererseits kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Ethnozentrismus und „othering“ in Stammes- und Clangesellschaften, im indischen Kastenwesen oder in dem hautfarbenbasierten System des arabischen Sklavenhandels häufig nicht

weniger systematisch und radikal betrieben wurde und wird.

Auch anderswo scheinen Extrempositionen des postmodernen Denkens durch: „Kultur besteht also nicht aus materiellen Dingen, sondern aus immateriellen Phänomenen“ (S. 13). „Dabei ist davon auszugehen, dass es keine Gegenstände in der Welt an sich gibt, sondern sie entstehen bzw. erhalten ihre Realität erst über Bedeutungen“ (S. 65). Mit Hoimar von Ditfurth mag man widersprechen: „Wäre das Wesen der Welt identisch mit dem Bild, das sich unser Kopf von ihr zu machen pflegt, dann könnten wir auf alle naturwissenschaftliche Forschung getrost verzichten“ (*Innenansichten eines Artgenossen. Meine Bilanz*, 1991). Und, so darf man ergänzen, u. a. auf weite Bereiche der Instrumentenkunde. Ein übertriebener Kulturrelativismus liegt auch diesem Satz zugrunde: „Der Begriff und das Konzept musikalische Universalien wird in der Musikethnologie kaum noch diskutiert, da davon ausgegangen wird, dass es Universalien als solche nicht gibt.“ (S. 65) Immerhin hat Bruno Nettl in der von Koch verwendeten (nicht ganz aktuellen) zweiten Ausgabe von *The Study of Ethnomusicology* neun Seiten den „universals of music“ gewidmet, ohne seine Betrachtungen auf „durch den menschlichen Körper bedingte kulturabhängige Grundvoraussetzungen“ (S. 65) zu beschränken.

Im Aufbau des Buches ist nicht ersichtlich, warum die Abschnitte zur Feldforschung (3.2), Transkription und Analyse (3.7) und Klassifikation von Musikinstrumenten (3.8) dem Kapitel „Musik als Kultur“ zugeordnet werden und nicht „Musikethnologie in der Praxis“, wo wiederum „Notationsformen und musikalische Schriftkulturen Asiens“ (4.3) und „Musik und Ritual“ zu finden sind. Ferner lautet ein Stichwort „Phonograph“, ein weiteres „Edison-Phonograph“, ebenso sind „humanly organized sound“ und „Organisierter Klang“ zwei Stichworte auf derselben Seite. Eine Kursivsetzung nicht-deutscher Begriffe wäre der Lesbarkeit si-

cherlich ebenso entgegengekommen wie ein professionelles Lektorat zur Vermeidung der nicht wenigen orthographischen und grammatikalischen Unstimmigkeiten.

Nochmals: Die aufgeführten Mängel berühren nicht den unstrittigen Wert des Buches, das dem interessierten Publikum Konzepte, Fragestellungen und faszinierende Phänomene der Musikkulturen der Welt zugänglich macht und die Bedeutung des Faches Musikethnologie für die Gegenwart herausstreicht. Die meisten der problematischen Aussagen sind vielmehr auf festgefahrene Vorstellungen und blinde Flecken in der deutschen wie in der internationalen Musikethnologie zurückzuführen, was ich abschließend verdeutlichen möchte.

„Bis Ende des 19. Jh. war gerade dieser Forschungszweig [die Vergleichende Musikwissenschaft] auf Schilderungen von Musik aus Berichten von Reisenden angewiesen, die in den seltensten Fällen verlässlich waren.“ (S. 21) Bei aller Bedeutung von Reiseberichten für die frühe Vergleichende Musikwissenschaft sollte die zielgerichtete Aufzeichnung nach Gehör im Rahmen von systematischen Feldstudien zur außereuropäischen Musik, unter Einbeziehung historischer Traktate (Charles Fonton, Guillaume André Villoteau, Leopold Müller) nicht ausgeblendet werden – wie auch musikethnographische Großprojekte von Oskar Kolberg und seinen Zeitgenossen in zahlreichen Ländern Europas. Die meisten der Fragestellungen, deren Bearbeitung durch die technische Innovation der mechanischen Schallaufzeichnung entscheidend verbessert wurde, waren bereits vor der Einführung des Phonographen ausgearbeitet. Dies gilt nicht zuletzt für die europäische Volksmusikforschung der postromantischen Phase ab Mitte des 19. Jahrhunderts, die die meisten Paradigmen der späteren Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikanthropologie mehr oder weniger explizit vorweggenommen hat.

„Unterschiedliche Kulturen repräsentieren unterschiedliche Stufen auf einer Entwick-

lungsskala, die mit den Stufen ‚Wildheit, Barbarei‘ begann und in der westlichen Zivilisation mündete.“ (S. 18) Dem ist entgegenzuhalten, dass spätestens seit der Aufklärung der Begriff der Zivilisation und der (musikalischen) Hochkultur keineswegs durchweg eurozentrisch geprägt war. In den hierarchisierenden Diskursen der Musikgeschichtsschreibung waren chinesische, arabische, indische, japanische Musiksysteme als eigenständige Ausprägungen entwickelten Musikdenkens angesehen und scharf von der als „primitiv“ wahrgenommenen Musik der Stammeskulturen getrennt.

Die Idee „dass Kulturen meist als separate und nach außen abgeschlossene Systeme repräsentiert wurden/werden“ (S. 20), die Vorstellung „vermeintlich reiner und authentischer in der Regel prä-kolonialer Idealkulturen“ war in der frühen Musikethnologie keineswegs vorherrschend und kann auch nicht erst „Kritikpunkt der postmodernen Ethnologie“ (ebd.) sein. Der im 19. Jahrhundert ungemein populäre William C. Stafford unterschied sehr genau zwischen der Musik Altägyptens, der hellenistischen Periode und der Gegenwart, die er durch arabisch-türkische Einflüsse bestimmt sah. Dass historische Transferprozesse durchaus im Blickfeld der Europäer waren, zeigt Charles Burneys Periodisierung der Musik in Griechenland ebenso wie seine Überlegungen zum abessinischen Ursprung der griechisch-römischen Leiern. Schwerlich vereinbar mit den genannten Reinheits- und Authentizitätsvorstellungen wäre der Stellenwert diffusionistischer Ansätze der Berliner Schule, die Koch (ausführlich, aber ohne Verweis auf Albrecht Schneider) ebenso hervorhebt, wie er zu Recht die „Theorie für musikalischen Synkretismus“ (S. 32) mit Alan Waterman und seinem jüngeren Zeitgenossen Merriam verbindet – die ganz ohne postmoderne Ethnologie auskamen.

Nach Koch wollte Jaap Kunst „den grundlegenden Ansatz der ‚Vergleichenden Musikwissenschaft‘ erweitern im Hinblick auf kulturelle Kontexte der untersuchten Musik“

(S. 38). Tatsächlich war Curt Sachs (*Geist und Werden der Musikinstrumente*) brennend an den sozialen Funktionen der von ihm untersuchten Musikinstrumente interessiert. Nur war es ihm (anders als zahlreichen europäischen Volksmusikforschern seit dem späten 18. Jahrhundert) nicht möglich, entsprechende kontextorientierte ethnographische Feldstudien selbst durchzuführen.

„In den Ländern des früheren Ostblocks konzentrierten sich die ethnologisch arbeitenden MusikwissenschaftlerInnen bis in die 1990er Jahre in der Regel auf die Erforschung der eigenen geographisch eingrenzenden Musikkulturen, vergleichbar mit dem, was in Deutschland die Volksmusikforschung betrieb.“ (S. 45) Tatsächlich gilt dies nicht für die führenden und international wirkenden Vertreter der deutschen Volksmusikforschung (Walter Wiora, Felix Hoerburger, Doris und Erich Stockmann, Marianne Bröcker). Aber auch in der gesamteuropäischen Perspektive zeigt eine orientierende Einschätzung zumindest der akademisch geprägten sowie in Theorie und Methode führenden Volksmusikforscher vom späten 18. Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit eine deutliche Tendenz zu interethnischen Perspektiven.

„Erst in den 1970er Jahren wurde [in der musikethnologischen Feldforschung] damit begonnen, den näheren Umkreis der eigenen Kultur zu untersuchen. So entstanden erste Arbeiten im Bereich der urbanen Musikethnologie.“ (S. 46) Tatsächlich ist „urban folklor“, gerade in den USA, ein viel tiefer verwurzelter Forschungsansatz, mit deutlicher musikalischer Komponente, zu dem bereits in früheren Zeiten führende Gründungsmitglieder der „Society for Ethnomusicology“ beigetragen haben. Bereits in den 1950er Jahren war (musik)ethnographische Stadtforschung hierbei eng mit den gesellschaftspolitisch orientierten Bereichen „applied folklore“ und Minderheitenforschung verbunden.

Das vieldiskutierte Paradoxon des Kulturrelativismus zeigt sich auch in dem bespro-

chenen Buch: „Es sollen keine westlichen Wissenschaftsmodelle und Kategorien an nichtwestliche Kulturen angelegt werden.“ (S. 14). Diese Maxime erscheint zunächst ethisch und methodisch geboten. Wollte man sie freilich absolut setzen, müssten die von Koch hervorgehobenen holistischen, komparativistischen und kulturrelativistischen Perspektiven verworfen werden – ebenso wie gängige Kategorien von Emanzipation, Menschenrechten, Minderheitenschutz, die zu Recht ihren Platz in der musikethnologischen Forschungsarbeit beanspruchen.

(Februar 2021)

Ulrich Morgenstern

Begegnungen mit Peter Schreier. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Markkleeberg: Sax-Verlag 2020. 256 S., Abb.

Wie bei ausgewählten Kunst- oder Musikwerken, besonders anschaulich in der Photographie, ist es auch bei Buchveröffentlichungen: Manches kann nur in einer bestimmten Zeitspanne, einer nicht wiederholbaren Situation entstehen, die genutzt werden muss, um ein Ergebnis von besonderer Qualität „einzufangen“. Dies trifft auf die „Begegnungen mit Peter Schreier“ zu. Die Entstehung des Bandes setzte kurze Zeit nach dem Tod des weltberühmten Sängers und Dirigenten am 25. Dezember 2019 ein. Dabei ist es dem Herausgeber Matthias Herrmann gelungen, zahlreiche persönliche Erinnerungen an den Interpreten zusammenzutragen. Wären sie zu einem späteren Zeitpunkt erbeten worden, würden sie kaum so umfangreich eingegangen und von so eigentümlicher Direktheit, Wärme und Authentizität bestimmt sein.

Allein die über 30 persönlichen Darstellungen sind in ihrer Fülle beeindruckend. Über Peter Schreier äußern sich Dirigenten, Sängerkollegen und Instrumentalisten, wie etwa Daniel Barenboim, Marek Janowski, Olaf Bär, Edith Mathis, Ludwig Güttler, Andrés Schiff, Norman Shetler oder Peter Gülke – um nur einige zu nennen. Diese Bege-

nungen von Weggefährten bilden eine große Vielfalt von Sichtweisen auf Peter Schreier. Alltagsbegebenheiten finden sich dort genauso wie prägende Erinnerungen an Proben, Schallplattenproduktionen oder Aufführungen. Nebenbei teilt sich das große Repertoire des vielseitigen Musikers mit, der eben nicht nur Werke Bachs, sondern auch Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns und Mendelssohns unvergleichlich ausgelegt hat. Seine tief verwurzelte Musikalität, seine tief-schürfende textausdeutende Interpretationshaltung kommen zur Sprache, nicht zuletzt sein Humor und seine bei aller Berühmtheit bemerkenswerte persönliche Bescheidenheit. Auf Schreiers belebende Spontaneität, auch und gerade bei Aufführungen, wird häufig hingewiesen, ob als Liedinterpret oder auf der Opernbühne. Diese situative Unvorhersehbarkeit – das wird auch in den Begegnungen deutlich – konnte sich mit solcher Überzeugungskraft nur vor dem Hintergrund äußerster Disziplin und technischer Souveränität entfalten, die Schreier von sich genauso verlangte wie von seinen Mit-Musikern, etwa dann, wenn er dirigierte. Und nicht zuletzt Schlüsselmomente werden beschrieben, wie etwa jenes prägende Hörerlebnis der Schubert'schen *Winterreise* in der Auslegung Schreiers bei einer Rundfunkübertragung, die den Sänger Patrick Grahl schon in seiner Zeit als Leipziger Thomaner tief beeindruckte.

Neben diesen Erinnerungen enthält der Band auch mehrere Reden zu Preisverleihungen, gehalten zwischen 1998 und 2011, und ebenfalls sehr unterschiedlich in ihren inhaltlichen Schwerpunkten: Die Sängerin und Regisseurin Brigitte Fassbaender stellt in ihrer sehr persönlichen Laudatio Schreiers künstlerische Souveränität und Überlegenheit heraus. Der langjährige Schallplattenproduzent Reimar Bluth beleuchtet im Rückblick auf die mit ihm durchgeführten Tonaufnahmen die in den 1970er Jahren ungewöhnliche Doppelfunktion Schreiers als Dirigent und Sänger und die sich darin

immer mitteilende außerordentliche Qualität. Der Musikwissenschaftler Hans John geht auf die Verwurzelung Peter Schreiers im Dresdner Kreuzchor, damals unter dem unvergessenen Kreuzkantor Rudolf Mauersberger, ein und gibt von dort aus einen Überblick über sein künstlerisches Schaffen. Und der Kirchenmusiker Günter Jena schließlich beschreibt – übrigens in der Form einer barocken Suite – seine Eindrücke, die er bei Aufführungen gemeinsam mit Peter Schreier vornehmlich in Hamburg erlebte.

In einem weiteren Komplex werden verschiedene Aspekte des Wirkens in umfangreichen Texten beleuchtet: Der Beitrag des Publizisten und Korrepetitors Markus Vozellner thematisiert Peter Schreiers künstlerisches Wirken in Österreich, speziell in Wien und Salzburg. Der Musikwissenschaftler Kazuo Fuijino beschäftigt sich mit Schreiers intensiver Beziehung zu Japan. Seine dortigen Erfolge als Sänger und Dirigent werden beschrieben, aber auch kulturelle, soziale und politische Aspekte, besonders vor dem Hintergrund des Kulturlebens in der DDR und der politischen Wende 1989/90.

Der umfangreichste Text des Bandes stammt vom Dirigenten Fabian Enders, dem Leiter des Sächsischen Kammerchores, der eine ihn prägende künstlerische Beziehung zu Schreier hatte und von diesem auch gefördert worden ist. Seine Charakterisierung des Bach-Interpreten Schreier geht von intensiven Hörerfahrungen vieler Tonaufnahmen und Konzertdarbietungen aus. Insgesamt beschreibt er Schreiers Interpretationshaltung als „unerreicht lebendig“ (S. 174), dabei erfrischend unkonventionell, in keiner Weise puristisch. Er stellt die Wichtigkeit heraus, die für Schreier die dramatische, expressive Auslegung des Textes sowohl als Sänger wie auch als Dirigent hatte. Und er beschreibt, wie wesentlich ihm strukturelle, melodische und harmonische Aspekte bei der Auslegung einer Komposition Bachs waren. Auffällig ist allerdings, wie häufig Enders die historisch informierte Spielweise eher als interpreta-

torische Mode einstuft, die seiner Meinung nach vor allem von Weichzeichnung und konfliktscheuer Darstellung bestimmt ist – eine Haltung, die in ihrer Generalität durchaus kritisch hinterfragt werden kann. Ebenso scheint bei aller Wertschätzung die häufige übersteigerte Darstellung Schreiers in einer Fülle von Superlativen dem Wesen des zu Ehrenden deutlich zu widersprechen.

Das Buch schließt mit besonderen Dokumenten: den Ansprachen, welche im Abschiedsgottesdienst am 8. Januar 2020 in der Dresdner Kreuzkirche gehalten worden sind. In würdigen Worten weist Kreuzkantor Roderich Kreile ausdrücklich auf die künstlerische und menschliche Größe Schreiers hin und beschreibt beeindruckende Erlebnisse, die er selbst bei gemeinsamen Aufführungen in der Kreuzkirche erfahren durfte. Der Theologe Markus Deckert schließlich fasst die Lebensleistung Schreiers zusammen, gipfelnd in der Feststellung, dass dieser Sänger und Dirigent „unzähligen Menschen unvergessliche Momente tiefer Ergriffenheit schenkte“ (S. 222).

Der sorgfältig edierte Band enthält neben den beschriebenen Textbeiträgen auch einen umfangreichen Abbildungsteil, in dem Privates und Öffentliches, die Erinnerung an die Kruzianerzeit, Situationen als Dirigent und Sänger gegenwärtig werden. Ein Personenregister ist ebenfalls vorhanden, bei dem alleine überrascht, zu welchen großen Persönlichkeiten, vor allem des künstlerischen Lebens, sich Beziehungen innerhalb des Buches herstellen lassen.

Die persönlichen Worte des Herausgebers Matthias Herrmann, der seit nunmehr 34 Jahren als Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden lehrt, verschaffen schließlich einen Eindruck von der engen freundschaftlichen und künstlerischen Verbundenheit zu Peter Schreier. Diese ergab sich nicht nur daraus, dass beide Mitglieder des Dresdner Kreuzchores waren und Herrmann frühe prägende Erlebnisse mit ihm als Evangelis-

ten erhielt. Die gegenseitige Wertschätzung schuf das Fundament, auf dem der vorliegende umfangreiche, interessante Band entstehen konnte.

In der bisherigen Literatur über den Sänger und Dirigenten beschreitet das Buch einen Sonderweg: Obwohl es gleich auf den ersten Seiten eine Aufstellung der wichtigsten Daten im Leben Peter Schreiers enthält, ist es eben keine herkömmliche Biographie, die ausschließlich den Lebensweg und die künstlerischen Erfolge, auch die gelegentlichen Misserfolge beschreibt. Wer sich neben solchen Stationen für Schreiers musikalische Innenwelt, seine Arbeitsweise, seine musikalischen Schwerpunkte, seine interpretatorischen Grundsätze interessiert, wird hier belohnt: In diesem Band geht es vor allem um die Wirkung des Ausnahmekünstlers auf andere, insbesondere auf Musiker. Was das Faszinosum Schreiers ausmacht, kann nur bis zu einem gewissen Grad ergründet werden, wird aber in der vorliegenden Sammlung vielstimmig eingekreist.

(Februar 2021)

Vitus Froesch

NOTENEDITIONEN

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 5: Il pastor fido. Opera in tre atti. HWV 8a. Hrsg. von Suzana OGRANJENŠEK. Bärenreiter-Verlag, Kassel u. a. 2018. LVIII, 208 S.*

Il pastor fido war die zweite Oper, die Händel 1712 für das Queen's Theatre in London komponierte. Nach *Rinaldo*, der anderthalb Jahre zuvor am selben Ort erstmals aufgeführten heroischen Zauberoper, versuchte Händel sich in einem anderen, schlichteren Genre, der Pastorale, ohne aber jenen Zuspruch zu finden, der seiner ersten Londoner Oper in reichem Maß zuteilgeworden war. Das hinderte den Komponisten nicht, das

Werk 1734 wiederzubeleben und es gleich zweimal umfassend zu überarbeiten. *Il pastor fido* liegt daher in drei verschiedenen Fassungen vor, deren Quellen sich zum Teil überschneiden und die philologische Arbeit in vielerlei Hinsicht zu einer Herausforderung machen.

Im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe ist zunächst die von Suzana Ogranjenšek herausgegebene Fassung von 1712 (HWV 8a) erschienen. Händels Arbeitspartitur ist nur lückenhaft überliefert, eine Aufführungspartitur, wie sie für viele der späteren Opern als zentrale Quelle vorliegt, ist nicht erhalten, weshalb sich die Edition vor allem auf eine Abschrift der Oper stützt, die Händel für sein Archiv anlegen ließ. Diese Kopie umfasst allerdings nicht die mehrsätzige Ouvertüre, für die die Ausgabe auf eine wahrscheinlich auf die verschollene Aufführungspartitur zurückgehende Partiturabschrift aus der Malmesbury Collection zurückgreift. Eine Reihe weiterer Abschriften sowie drei Stimmendrucke der Ouvertüre wurden zur Klärung oder Absicherung mancher Detailfragen vergleichend herangezogen.

Im Vergleich zu Friedrich Chrysanders Edition von *Il pastor fido* bietet die HHA-Ausgabe nicht nur einen Notentext, der von einer größeren Quellenbasis ausgeht und die Quellen sehr viel genauer bewertet, als es der große Händel-Forscher zu seiner Zeit vermochte, sondern auch mehr Musik zu bieten hat. Das „Largo II“ der Ouvertüre ist in *Dacapo*-Form angelegt; in den Quellen, auf die Chrysander sich stützte, ist aber der B-Teil dieses Satzes nicht überliefert. In einem anderen Ouvertürensatz, dem Allegro I, fehlt bei Chrysander die Stimme des zweiten Fagotts, das hier häufig zusammen mit dem ersten Fagott in Terzen geführt wird, so dass beide Instrumente als Pendants zu den ebenfalls paarig geführten obligaten Oboen fungieren. Den editorischen Standards der HHA gemäß umfasst die Edition zudem das gesamte zum Werk bzw. zur Werkfassung gehörige Material, neben den Frühfassungen einiger Sätze

(Anhang I) auch aus unbekanntem Anlass erstellte Sopranfassungen der Alt-Arien des Silvio (Anhang II).

In ihrem eindrucksvollen und insgesamt überzeugenden Bemühen um einen philologisch gesicherten Notentext geht die Herausgeberin gelegentlich etwas zu weit. Verschiedentlich fallen inmitten normal gestochener Noten Einzelnoten im Kleinstich auf. Ein Beispiel: In Takt 21 der Arie Nr. 10 („Occhi belli“) erscheint die zehnte Note im Kleinstich, zu dessen Erklärung man den „Critical Report“ konsultieren muss. Die Archivpartitur, Hauptquelle der Edition, bietet an dieser Stelle als Notenwert eine punktierte Sechzehntel. Korrekt wäre aber eine punktierte Achtel, wie sie in der Abschrift der Malmesbury Collection steht, der die Edition hier folgt. Bei offenkundigen Fällen wie diesem, in denen sich problematische Lesarten der Leitquelle aus dem Kontext heraus und unter Rückgriff auf andere Quellen zuverlässig verbessern lassen, bedürfte es keiner das Lesen irritierende Kennzeichnung fraglicher Töne.

Das ausführliche Vorwort informiert über die Kompositions- und Aufführungsgeschichte der Oper und schildert die Quellenlage. Besonders interessant ist der Abschnitt, in dem die Herausgeberin auf das Libretto und seine literarische Vorlage, Giovanni Battista Guarinis „tragedia pastorale“ *Il pastor fido* aus dem späten 16. Jahrhundert, eingeht. Anhand einer Synopse lässt sich leicht nachvollziehen, welche Verse der Vorlage Händels Librettist Giacomo Rossi wörtlich oder leicht modifiziert übernommen hat.

(Februar 2021)

Thomas Seedorf

Die im Jahre 2020 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Katharina Bergmann (Paderborn)

Nachmeldung 2019

Karlsruhe. *Staatliche Hochschule für Musik.* Andreas Weil: Neue Erkenntnisse zum Frühwerk Johann Sebastian Bachs – Toccata und Fuge d-Moll als Beispiel für die Aussagekraft einer alternativen Analyseverfahren.

Dissertationen 2020

Basel. *Universität Basel, Musikwissenschaftliches Institut.* Anne-May Krüger: Musik über Stimmen. Vokalinterpret*innen der 1950er und 60er Jahre im Fokus hybrider Forschung. □ Stefan Münnich: Musikalische Schrift und ihre Codes. Studien zur Genese, Theorie und Digitalität einer Wechselbeziehung.

Berlin. *Humboldt-Universität, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft.* Rebecca Schmid: Toward a new Kurt Weill Reception: A Study of Influence in the Music Theatre of Marc Blitzstein and Leonhard Bernstein. □ Andreas Schönrock: Fremdbestimmte Freude: Der Einfluss werbetreibender Marken auf die populären Musikkulturen im frühen 21. Jahrhundert. □ Jana Weißenfeld: Verkörperungen – Die Dirigentenfigur und ihre Inszenierung im Konzertfilm.

Berlin. *Technische Universität, Institut für Sprache und Kommunikation, Fachgebiet Audiokommunikation.* Clemens Büttner: Concert Life and Concert Venues in Tokyo, 1868–1945. □ Henrik von Coler: A System for Expressive Spectro-Spatial Sound Synthesis.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik, Fachbereich Musikpädagogik.* Jan Jachmann: Gemeinsam Musik schaffen. Instrumentalunterricht als performative Interaktion.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik, Fachbereich Musikwissenschaft.* Kan Wang: Die Zwitschermaschine von Paul Klee und ihre Vertonung im geteilten Deutschland am Beispiel von Giselher Klebe und Hermann Werner Finke.

Bern. *Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft.* Gaudenz Badrutt: Ferrari hören. Autoethnographische Höranalysen zu «Les archives sauvées des eaux» und «Les rythmiques» von Luc Ferrari. □ Manuel Bärtsch: Klavierspiel um 1900. Interpretationsforschung mittels Welte-Mignon-Rollen. □ Carmela Bongiovanni: Angelo Mariani: gli anni genovesi (1852–1873). Lettere e documenti. □ Valeria Lucentini: «Il paese del sole, il paese della musica». L'immagine dell'Italia nella letteratura di viaggio del Settecento. □ Cla Mathieu: Klassisches Gitarrenspiel im frühen 20. Jahrhundert. Interpretation und Technik in Miguel Llobets Tonaufnahmen der 1920er Jahre. □ Alberto Napoli: Music for Great Exhibitions in Post-Unification Italy (1861–1911). □ Dorothea Schürch: AUDIOSCORING & LEE-RE STIMMEN Praxisorientierte Stimmforschung zu lettristischen und ultra-lettristischen Stimmexperimenten.

Bremen. *Universität Bremen, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Andreas Pfeifer: Videoreflexion im Musikunterricht.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.* Maria Borghesi: Italian Reception of Johann Sebastian Bach. Words, Sounds and Ideas. □ Brandon Farnsworth: Curating Festivals for Contemporary Music. □ Sven Rössel: Andreas Hammer-schmidt (1611–1675). Leben und Werk.

Frankfurt am Main. *Goethe Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Sara Park: Das

Liedrepertoire der evangelischen Kirche in Korea – Interkulturelle Beziehungen zwischen dem deutschen und dem koreanischen Kirchenlied. □ Marcio Giacomini Pinho: Creating a New Genre: Luiz Gonzaga and the Brazilian Baião.

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Fachbereich Musikwissenschaft.* Christina Jentschke: Der Komponist Jan/Johann Zach aus zeitgenössischer und späterer Perspektive. Eine detailbasierte stilkritische Analyse seines sinfonischen Werks. □ Burkhard Wind: Zur Aufführung der Orgelwerke Felix Mendelssohn Bartholdys.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Stefan Klarer: Pater Roman Bannwart und der „Einsiedler Choralstil“. □ Margarethe Maierhofer-Lischka: „Ich höre die Steine, sehe den Klang und lese das Wasser“ – Inszenierungen von Wahrnehmung im zeitgenössischen Hör-Musiktheater. □ Iris Mangeng: Die *Femme Fatale* in der Wiener Oper der Jahrhundertwende um 1900. □ Peter Ninaus: Choro Maranhense. □ Denise Schubert: Kapverdische Musik. Künstlerische Ausdrucksform und Identitätsvermittler einer transkulturellen Gesellschaft. □ Jelka Vukobratović: Music labour of the local musicians in social life of Križevci, Croatia. □ Florian Wendt: Erweiterte Modelle des Richtungshörens für gerichtete Schallquellen im Raum. □ Karin Charlotte Wetzel: Das Werk im Werk. Konzepte des PolyWerks im 20. und 21. Jahrhundert. □ Markus Zaunschirm: Sound focusing in rooms using arrays with variable directivity.

Halle. *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft.* Jan Bauer: Experimentelle Studie zur Tonartentechnik in der gleichstufigen Stimmung unter besonderer Berücksichtigung der Hörfunktion.

Hamburg. *Universität Hamburg, Institut für systematische Musikwissenschaft.* Esther Dubke: Orlando di Lassos Messen in den Mün-

chener Musikhandschriften. □ Tobias Reichard: Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini vor 1943.

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater.* Gina Emerson: Between the ‘Experimental’ and the ‘Accessible’: Investigating the Audience Experience of Contemporary Classical Music.

Hannover. *Hochschule für Musik, Theater und Medien.* Maren Bagge: Favourite Songs – Populäre englische Musikkultur im langen 19. Jahrhundert. □ Felix Thiesen: Mikroklänge: Zur Erkennbarkeit kürzester musikalischer Klangobjekte (Plinks).

Heidelberg. *Ruprecht-Karls-Universität, Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften, Musikwissenschaftliches Seminar.* Jieun Kim: Koreanische Musik und Transkulturalität. Untersuchungen zum Spannungsfeld zwischen Verwestlichung und Koreanisierung exemplifiziert am Beispiel früher Liederbücher (1894–1923) und dem Schaffen von Young Jo Lee (*1943).

Karlsruhe. *Hochschule für Musik, Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik.* Stephan Beck: Die Autorschaft der Choralpartita „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“, BWV Anh. 77. □ Arabella Pare: Franz Schubert. The Fragmentary Piano Sonatas. □ Christian Schaper: Richard Strauss: Die Frau ohne Schatten. Studien zu den Skizzen und zur musikalischen Faktur. □ Julia Zalkow: Edwin Fischer (1886–1960). Musik als Sprache des Herzens. Eine Biografie.

Köln. *Universität zu Köln, Musikwissenschaftliches Institut.* Yuta Asai: Anton Webern: Komponieren als Problemstellung. Quellenstudien zu seinem Schaffen 1917–1926. □ Pablo Javier Cuevas: Elektroakustische Musik aus Lateinamerika. Identität – Geschichte – Lesarten. □ Anja Manthey: Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Christoph Müller-Oberhäuser: Zwischen Geselligkeitsbedürfnis, gesellschaftspolitischen Interessen und künstlerischen

schem Anspruch – Eine Geschichte der Chorwettbewerbe in Deutschland zwischen 1841 und 1914. □ Kamyar Nematollahy: Iranian classical music since the 1970s: The discourses of tradition and identity. □ Wiebke Rademacher: Jenseits der Konzertsäle. Nichtbürgerliche Aufführungskontexte klassischer Musik in Berlin um 1900.

Leipzig. *Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft.* Birgit Spörl: Robert Schumanns Duette und mehrstimmige Lieder. □ Isabell Tentler: Quellenstudien zu Robert Schumanns *Manfred* op. 115.

Lübeck. *Musikhochschule Lübeck.* Michael Jakumeit: Eine „durchaus in sich geschlossene“ Trilogie. Studien zur makrologischen Harmonik in den Kopfsätzen der ersten drei Symphonien Gustav Mahlers.

Lüneburg. *Leuphana Universität Lüneburg, Institut für Kunst, Musik und ihre Vermittlung.* Michael Dannhauer: „(Über-)Leben als Popmusiker*in“: Eine empirische Untersuchung zur tertiären Ausbildung, dem Tätigkeitsprofil sowie den professionellen Herausforderungen und Kompetenzbeständen von Berufsmusiker*innen im Bereich Populärer Musik. □ Melanie Ptatschek: Suchtgenese und Selbstkonzept: Rekonstruktion individueller Entwicklungsverläufe heroinabhängiger Musiker.

Mainz. *Universität Mainz, Geschichts- und Kulturwissenschaften, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft.* Matthias Lakits: Die Darstellung der musikalischen Grundkenntnisse durch das Medium des Buchs am Beispiel von Heinrich Fabers *Compendiolum musicae* (1551).

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikwissenschaftliches Institut.* Christian Kaufmann: Musikalisches Bibliodrama: Wege zu einer identitäts- und glaubenssensiblen Musikpädagogik. □ Christoph Teichner: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Ignaz Franz von Beekes.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Valentina

Bensi: *The Italian-American Musical Experience: A Journey from Busoni to Berio.* □ Sophie Brüggemann: *Parsing Consumption Preferences of Music Streaming Audiences through Concatenating Data Analytics.* □ Sibylle Kayser: „Es gibt eine Überlebenskraft in der Musik“. Klaus Hubers ‚Miserere hominibus‘.

Münster. *Westfälische Wilhelms-Universität, Institut für Musikwissenschaften.* Adelheid Schellmann: *Vergine bella, che di ol vestita.* Zyklische Vertonungen von Francesco Petrarca *Mariencantone* (1548–1655).

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Institut für Musik.* Christine Fornoff-Petrowski: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur.* □ Elena Romana Gasenzer: *Historische Musikermedizin: Beiträge zur Neubewertung künstlerischen Schaffens in Geschichte und Gegenwart.* □ Anca Unertl: *Das Berufsfeld „Orchestermusiker_in“ im musikhistorischen Kontext – Kulturpolitische Betrachtungen der Entwicklung künstlerischer Ausbildung in Deutschland von 1930.*

Osnabrück. *Universität Osnabrück, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Jan Kampmeier: *Tonalität im frühen 20. Jahrhundert am Beispiel Paul Juons.*

Rostock. *Hochschule für Musik und Theater.* Maher Farkouh: *Die Madroshe der westsyrischen Kirche. Eine analytische und vergleichende Studie.*

Salzburg. *Paris-Lodron-Universität, Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft.* Anna Wiczorek: *Historische (Re-)Formulierungen. Zum Umgang mit Zeit in der choreographischen Praxis von Trajal Harrell und Faustin Linyekula.*

Siegen. *Universität Siegen, Fakultät II, Fach Musik.* Marco Hoffmann: *Ordnungen „in krisenhafter Auseinandersetzung“. Musik als kybernetisches System im Werk Friedrich Cerhas.*

Tübingen. *Eberhard-Karls-Universität, Musikwissenschaftliches Institut.* Pablo de Castro Albernaz: The Ye'kwana CosmoSonics. A Musical Ethnography of a North-Amazon People. □ Susanne Eckstein: Musikleben im Oberamt Kirchheim/Teck 1800–1906. □ Andreas Wolfgang Flad: Gattungsspezifische Studien am Werk Johann Gottfried Arnolds.

Weimar. *Hochschule für Musik Franz Liszt, Institut für Musikwissenschaft.* Friederike Jurth: Da ideia ao Samba – Von der Idee zum Samba. □ Mukasa Situma Wafula: Investigating the aesthetics of music performance in diverse contexts: Babukusu of Western Kenya. □ Hyuntaek Yim: Gestaltung des modernen Jeongganbo. Strukturelle Gleichförmigkeit zwischen senkrecht geschriebenem Hangeul und modernem Jeongganbo.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Werner Hackl: Karl Etti (1912–1996) Komponist, Dirigent und Pädagoge im historischen Prozess.

Wien. *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft.* Markéta Králová: Music Culture of the Minorite Monastery in Český Krumlov between 1726 and 1750.

Zürich. *Universität Zürich, Musikwissenschaftliches Institut.* Lion Gallusser: Die *tragédie en musique* zwischen Lully und Rameau. Konzeptionelle Transformation einer absolutistischen Gattung im Kontext (1687–1733). □ Adrian Müller: Kurt Overhoff. Im Banne Bayreuths. □ Yusuke Takamatsu: Die Komplexität in der Einfachheit. Die Mittelsätze im Instrumentalzyklus Franz Schuberts.

Habilitationen 2020

Basel. *Universität Basel, Musikwissenschaftliches Institut.* Felix Wörner: Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonale Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Jennifer Ronyak: Studying the Lied: Moving Beyond Hermeneutic Traditions.

Wien. *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft.* Dr. Gundela Bobeth: Lied im Wandel. Studien zur Wiener Liedkultur um 1800.

Eingegangene Schriften

MARIA BEHRENDT: Brücken in die Gegenwart. Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre. Text- und Notenband. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 365, 273 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 108.)

Luigi Cherubini. Il teatro musicale. A cura di Maria Teresa ARFINI, Francesca MENCHELLI-BUTTINI, Emilia PANTINI. Würzburg: Studio Punkt Verlag / Königshausen & Neumann 2020. 300 S., Abb., Nbsp., Tab. (Cherubini Studies. Band 3.)

Cherubiniana. Zeitschrift der Internationalen Cherubini-Gesellschaft e.V. Heft 7 (2019). Würzburg: Studio Punkt Verlag / Königshausen & Neumann 2020. 55 S., Nbsp.

MATTHIAS CORVIN: Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, seine Werke. Mainz: Schott Music 2021. 291 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIAN CÖSTER: Richard Strauss als Komödiant, Hermann Bahr und Hans Sommer. Studien zur Entstehung und Werkgestalt von „Intermezzo“. Köln: Verlag Dohr 2020. 296 S., Nbsp., Tab.

The End of the Ars Nova in Italy. The San Lorenzo Palimpsest and Related Repertoires. Hrsg. von Antonio CALVIA, Stefano CAMPAGNOLO, Andreas JANKE, Maria Sofia LANNUTTI und John NÁDAS. Florenz: Edizioni del Galluzzo 2020. 313 S., Abb., Nbsp., Tab. (La Tradizione Musicale. Studi e testi. Band 12.)

Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015. Hrsg. von Marcus AYDINTAN, Florian EDLER, Roger GRAYBILL, Laura KRÄMER. Hildesheim: Georg. Olms Verlag 2020. 556 S., Abb., Nbsp., Tab. (GMTH Proceedings.)

Geschichte, Bauweise und Repertoire des Fagotts. 33. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 9. bis 11. Oktober 2015. Hrsg. von Christian PHILIPSEN in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag 2020. 304 S., Abb., Nbsp., Tab. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 84.)

MORITZ HEFFTER: Die „Plejades Musicae“ des Henricus Baryphonus. Band 1: Editionsband / Band 2: Kommentarband. Georg Olms Verlag 2020. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 7,I & 7,II.)

Hitler. Macht. Oper. Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950. Hrsg. von Silvia BIER, Tobias REICHARD, Daniel REUPKE und Anno MÜNGEN. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 594 S., Abb., Nbsp., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 40.)

Interkulturalität – Musik – Pädagogik. Hrsg. von Thade BUCHBORN, Eva-Maria TRALLE und Jonas VÖLKER. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 336 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 8.)

SIMON KANNENBERG: Joachim Raff und Hans von Bülow. Band 1: Porträt einer Musikerfreundschaft. Band 2: Briefedition. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 490, 713 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Band 18.)

Klingende Innenräume. GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten. Hrsg. von Sabine MEINE und Henrike ROST. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 302 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 12.)

Klingende Gottseligkeit. Thomas Selle und die geistliche Musik im 17. Jahrhundert. Hrsg. v. Ivana RENTSCH unter Mitarbeit von Friederike JANOTT. Beeskow: Ortus Musikverlag 2020. 287 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musica poetica. Musik der frühen Neuzeit. Band 3.)

DANIELA KLOTZ: Wer arbeiten will, gebiert seinen eigenen Vater. Siegfried Wagner vor dem Werk seines Vaters. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 264 S.

György Kurtág. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 340 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik-Konzepte Neue Folge. Sonderband XI/2020.)

„Diesen Kuß der ganzen Welt!“ Die Beethoven-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin. Hrsg. von Friederike HEINZE, Martina REBMANN und Nancy TANNEBERGER. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2020. 208 S., Abb., Tab. (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Ausstellungskataloge N.F. 62.)

MARINA LOBANOVA: Nikolaj Andrejewitsch Roslawez und seine Zeit. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 425 S., Abb., Nbsp.

„Man müßte nach Rom gehen“. Berlin Aloys Zimmermann und Italien. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT, Adrian KUHL, Matthias PASDZIERNY und Dörte SCHMIDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 351 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 55.)

MARCELLO LA MATINA: Archäologie des Signifikanten. Musik und Philosophie im Gespräch. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 163 S., Abb.

Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis. XLIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 11. November 2018. Hrsg. von Christian PHILIPSEN in Verbindung mit Ute ORMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag 2020. 440 S., Abb., Nbsp., Tab., 2 CDs (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 87.)

Die Messen Josquins. Eine Einführung. Hrsg. von Christiane WIESENFELDT. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 190 S., Abb., Nbsp., Tab.

GÜNTHER METZ: Über Hindemith und Andere. Gesammelte Aufsätze zur Musik 1983–2020. Hrsg. von Rüdiger JENNERT. Hofheim: Wolke Verlag 2020. 419 S., Abb., Nbsp.

ADRIAN MÜLLER: Kurt Overhoff. Im Banne Bayreuths. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 511 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 21.)

Musikwissenschaft und Theologie im Dialog. Johann Sebastian Bachs „h-Moll-Messe“ und „Johannes-Passion“. Hrsg. von Dominik HÖINK und Andreas JACOB. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 375 S., Abb., Nbsp., Tab. (Folkwang Studien. Band 20.)

Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2. Hrsg. von Hartmut KRONES und Reinhold KUBIK. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2021. 414 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Band 9.)

Musikleben in der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest. Hrsg. von Wolfgang FUHRMANN. Teilband 1: Orte der Musik. Teilband 2: Räume der Musik. Lilienthal: Laaber Verlag 2021. 440, 510 S., Abb., Nbsp., Tab. (Handbuch der Musik der Renaissance. Band 4.)

Muzikološki Zbornik. Musicological Annual. LVI/1. Ljubljana 2020. 307 S., Abb., Nbsp., Tab.

Muzikološki Zbornik. Musicological Annual. LVI/2. Ljubljana 2020. 206 S., Abb., Nbsp., Tab.

ÖFFENTLICHprivat. (Zwischen)Räume in der Gegenwartsmusik. Hrsg. v. Jörn Peter HIEKEL. Mainz: Schott Music 2020. 147 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 60.)

Orchesterland Deutschland. Wie die deutsche Einheit die Orchesterlandschaft verändert hat. Hrsg. von Gerald MERTENS. Mainz: Schott Music 2020. 128 S., Abb.

PETER PETERSEN: Bachs Goldberg-Variationen. Visualisierung des Klanggeschehens. Intensivierung des Hörens. Schliengen: Edition Argus 2020. 97 S., Nbsp.

Ritter, Tod und Teufel. Hermann Reutter und das Lied. Hrsg. von Matthias WIEGAND. Würzburg: Studio Punkt Verlag / Königshausen & Neumann 2021. 204 S., Abb., Nbsp., Tab. (Klang – Wort – Ereignis. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe. Band 4.)

CHRISTINE ROTH: Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung. Überlieferung in Lübeck, Lüneburg und Schwerin. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 394 S., Abb., Nbsp., Tab. (Catalogus Musicus. Band XX.)

BERNHARD RUCHTI: „... das Gewaltigste, was ich je auf der Orgel gehört habe“. Franz Liszts Ad nos als Tor zur Wiederentdeckung einer verborgenen Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 219 S., Abb., Nbsp. Tab. (mit CD & DVD).

SARVENAZ SAFARI: An der Schnittstelle von Mensch und Maschine. Das Theater der Wiederholungen von Bernhard Lang. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 303 S., Abb., Nbsp., Tab. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig – Schriften. Band 17.)

FRANK SCHNEIDER: Form und Klang. Essays und Analysen zur Musik von Friedrich Goldmann. Hrsg. von Reiner KONTRESOWITZ und Gisela SCHNEIDER. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 399 S., Abb., Nbsp.

Schütz-Jahrbuch. 41. Jahrgang 2019. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. hrsg. von Jürgen HEIDRICH in Verbindung mit Werner BREIG, Konrad KÜSTER und Walter WERBECK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 165 S., Abb., Nbsp., Tab.

ROBERTO SCOCCIMARRO: Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694–1744). Bd.

1: Studien zur Überlieferung, Stilistik und Rezeption. Bd. 2: Verzeichnisse und Quellen. Beeskow: Ortus Musikverlag 2020. Bd. 1: 576 S., Bd. 2: 210 S., Abb., Nbsp., Tab. (Ortus Studien. Band 20.)

Vom Serpent zur Tuba. Entwicklung und Einsatz der tiefen Polsterzungeninstrumente mit Grifflöchern und Ventilen. XLI. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 33. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 7. bis 9. November 2014. Hrsg. von Christian PHILIPSEN in Verbindung mit Monika LUSTIG und Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag 2019. 347 S., Abb., Nbsp., Tab. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 83.)

LEOPOLDO SIANO: Musica cosmogonica von der Barockzeit bis heute. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 429 S., Abb., Nbsp.

THOMAS SONNER: Soundtrack der Demokratie. Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2021. 533 S., Tab. (Schriftenreihe Studien zur Musikwissenschaft. Band 53.)

CONRAD STEINMANN: Nachklänge. Instrumente der griechischen Klassik und ihre Musik. Materialien und Zeugnisse von Homer bis heute. Basel: Schwabe Verlag 2021. 485 S., Abb., Nbsp.

Torso eines Lebens. Der Komponist und Pianist Gideon Klein (1919–1945). Beiträge des Symposiums zum 100. Geburtstag von Gideon Klein, 13./14. Dezember 2019. Hrsg. von Albrecht DÜMLING. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 256 S., Abb., Nbsp. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe. Band 23.)

Wagnerspectrum. Heft 2/2020. 16. Jahrgang. Schwerpunkt Wagner – Weill – Amerika. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 373 S., Abb., Nbsp.

FABIAN WEBER: Protestantische Kirchenmusik in Regensburg 1542–1631. Aspekte

des Repertoires vor dem Hintergrund von Stadtgeschichte, Kantorat und Gottesdienst im ersten Reformationsjahrhundert. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2020. 491 S., Abb., Tab., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 14.)

„Weil jede Note zählt“. Mozart interpretieren. Gespräche und Essays. Hrsg. von Stefan MÖSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag, Berlin: J. B. Metzler 2020. 401 S., Abb., Nbsp.

Zündstoff Beethoven. Rezeptionsdokumente aus der Paul Sacher Stiftung. Hrsg. von Felix MEYER und Simon OBERT. Mainz: Schott Music 2020. 191 S., Abb., Nbsp.

Eingegangene Notenausgaben

[BÉLA] BARTÓK: Kritische Gesamtausgabe. Band 40: Mikrokosmos für Klavier. Hrsg. von Yusuke NAKAHARA. München: G. Henle Verlag/Budapest: Editio Musica Budapest 2020. 127, 252 S. (krit. Bericht und Notentext).

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Bagatelle a-Moll für Klavier WoO „Für Elise“. Urtext. Hrsg. und mit Fingersätzen von Mario ASCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. VI, 10 S.

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Série I: Musique vocale religieuse. Volume 4: Musique vocale religieuse pour voix, orgue et instruments. Motets et cantiques; Messe de l'Association des pêcheurs de Villerville (N 60a); Messe basse (N 163); Noël populaires harmonisés. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XXXIX, 137 S.

JOHANN JOSEPH FUX: Dafne in lauro FuxWV II.2.11 (K 308). Hrsg. von Alexander RAUSCH. Wien: Hollitzer Verlag 2020. XLII, 143 S. (Johann Joseph Fux. Werke. Serie B: Dramatische Werke. Reihe I: Oper. Band 2.)

NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 5: Zion op. 49. Kantate. Hrsg. von Finn Egeland HANSEN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødning A.S Musikforlag, Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XLIX, 138 S.

CARLO GESUALDO. Principe di Venosa: Madrigali a cinque voci. Libro secondo (Ferrara 1594). Hrsg. von Marco MANGANI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. LXXXIV, 87 S. (New Gesualdo Edition. Band II.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische komische Opern. Band 4: Musik zu „Soliman second, ou Les Trois Sultanes“. Comédie von Charles-Simon Favart (Laxenburg 1765). Hrsg. von Yuliya SHEIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. L, 51 S.

CHARLES GOUNOD: Faust. Opéra en un prologue et quatre actes (1^{re} version). Opéra en cinq actes (2^e version). Livret de Jules Barbier et Michel Carré. Version avec dialogues. Band 1: Actes I–III. Band 2: Actes IV–V. Hrsg. von Paul PRÉVOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. CLXIX, IX, 1089 S. (L'Opéra Français.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 4.1: La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno. Oratorio in due parti. HWV 46a. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXXIX, 189 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 37: Berenice, Regina d'Egitto. Opera in tre atti. HWV 38. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LVII, 196 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 14: Giulio Cesare in Egitto. Opera in tre atti. HWV 17. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. Teilband 1: Partitur von 1724, Teilband 2: Anhänge und Kritischer Bericht. XCVII, 495 S.

JOSEPH HAYDN: Konzerte für Orgel (Cembalo) und Orchester. Hrsg. von Armin RAAB und Horst WALTER † in Verbindung mit Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 2020. XVI, 238 S. (Joseph Haydn: Werke. Reihe XV. Band 1.)

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe der Werke. Reihe A. Band 8: Das schlaue Füchslin. Oper in drei Akten nach der Geschichte von Rudolf Těsnohlídek. Hrsg. von Jiří Zahrádka. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. LXXII, 481 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: Gesamtausgabe. Series III/1/5. Concertos for Solo Instruments: Incantation. Concerto for Piano and Orchestra No. 4, H 358; Fantasia Concertante. Concerto in B-flat for Piano and Orchestra No. 5, H 366. Hrsg. v. Ivana Kalina TABAK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019, XXXVI, 239 S.

W[OLFGANG] A[MADEUS] MOZART: Sonate A-Dur für Klavier KV 331 (300ⁱ). Urtext. Revidiert und hrsg. mit Hinweisen zur Aufführungspraxis von Mario ASCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XXIV, 42 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Orchesterwerke. Band 5: Ouvertüren. Vorgelegt von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XXXII, 467 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 12: Kleine geistliche Konzerte II 1639. Neuausgabe hrsg. von Beate Agnes SCHMIDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XXIV, 300 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LXII: Musicalisches Lob Gottes. 13 ausgewählte Kirchenmusiken zwischen 1. Advent und Michaelis nach Texten von Erdmann Neumeister. Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XCVII, 356 S.

TOBIAS ZEUTSCHNER: Decas Prima oder Musicalischen Fleisses Erster Theil. Zehn geistliche Konzerte für eine bis fünf Singstimmen, bis zwei Instrumentalstimmen und Basso continuo. Partitur. Herausgegeben von Hendrik WILKEN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2020. XXX, 90 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 42.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Günter KATZENBERGER am 28. Dezember 2020 in Hannover,

Dr. Thomas EMMERIG am 31. Januar 2021 in Lappersdorf-Kareth,

Dr. Werner ADERHOLD am 15. Februar 2021 in Beinstein.

Wir gratulieren:

Dr. Michael MÄRKER zum 65. Geburtstag am 29. März 2021,

Dr. Dorothea BAUMANN zum 75. Geburtstag am 4. April 2021,

Prof. Dr. Wolfram HUSCHKE zum 75. Geburtstag am 18. April 2021,

Prof. Dr. Peter RUMMENHÖLLER zum 85. Geburtstag am 22. April 2021,

Prof. Dr. Winfried LÜDEMANN zum 70. Geburtstag am 2. Mai 2021,

Dr. Bruno WOLTER zum 65. Geburtstag am 17. Mai 2021,

Dr. Karl LEICH-GALLAND zum 90. Geburtstag am 18. Mai 2021,

Prof. Dr. Gerhard ALLROGGEN zum 85. Geburtstag am 19. Mai 2021,

Dr. Joachim STEINHEUER zum 65. Geburtstag am 23. Mai 2021,

Prof. Dr. Hartmut FLECHSIG zum 80. Geburtstag am 26. Mai 2021,

Wolfgang BIRTEL zum 70. Geburtstag am 31. Mai 2021,

Prof. Dr. Ulrich MAZUROWICZ zum 80. Geburtstag am 11. Juni 2021,

Susette CLAUSING zum 75. Geburtstag am 13. Juni 2021,

Prof. Dr. Hanns-Werner HEISTER zum 75. Geburtstag am 14. Juni 2021,

Prof. Dr. Peter SCHLEUNING zum 80. Geburtstag am 16. Juni 2021,

Dr. Wolfgang BUDDAY zum 70. Geburtstag am 17. Juni 2021,

Peter WICHMANN zum 70. Geburtstag am 17. Juni 2021,

Prof. Dr. Dietrich KÄMPER zum 85. Geburtstag am 29. Juni 2021.

Seit über 25 Jahren wurde die *Dissertationsmeldestelle der Gesellschaft für Musikforschung* durch Prof. Dr. Ralf Martin Jäger an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster hervorragend betreut. Als Mitarbeiterin war zuletzt über lange Jahre Melissa Hauschild für die DMS tätig. Die GfM dankt beiden nachdrücklich für die so erfolgreiche und stetige Pflege der DMS, die sich dadurch als die zentrale Online-Fachdatenbank zur Erfassung und Koordinierung der in Österreich, der Schweiz und der Bundesrepublik Deutschland durchgeführten musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationsvorhaben etablieren konnte.

Auf Vorschlag Jägers wurde zum 1. Februar 2021 eine Nachfolge gesucht. Prof. Dr. Andreas Münzmay an der Universität Paderborn wird die DMS-Redaktion im Rahmen des Konsortiums NFDI4Culture betreuen; zentrale Ansprechpartnerin ist künftig Katharina Bergmann (NFDI4Culture, Universität Paderborn). Die für den technischen Betrieb der DMS verantwortliche Bayerische Staatsbibliothek plant zudem im Rahmen der ebenfalls 2021 beginnenden nächsten Förderphase des Fachinformationsdiensts Musik „musiconn“ eine technische Weiterentwicklung der Datenbank.

Die DMS-Daten können abgefragt werden unter der gewohnten Adresse <https://www.dissertationsmeldestelle.de/>; ebenfalls sind dort alle Informationen zur Meldung von Dissertationsvorhaben zu finden. Die neue E-Mail-Adresse der DMS lautet: dms@musikforschung.de.

Tagungsberichte

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

Strobl, 14. bis 16. September 2020
Musik als Experimentierfeld für Bewegung / Music as an Experimental Field for Movement
 von Sabine Bayerl, Heidelberg

Greifswald, 21. bis 23. Oktober 2020
Das Große Deutsche Sängerefest 1861 in Nürnberg und seine Komponisten. Akteure, Medien, Inszenierungen
 von Verena Liu, Greifswald

Mainz, 21. bis 23. Januar 2021
Sakralarchitektur, Ritus und Musik zwischen Byzanz und dem Westen (6.–15. Jh.)
 von Chantal Köppl, Mainz

Regensburg, 22. bis 24. Januar 2021
Einbürgerung der Klänge: Wie Instrumentalmusik national (gemacht) wird / Naturalising Sounds: How Instrumental Music Is (Made) National
 von Janosch Umbreit und Franziska Weigert, Regensburg

Die Autorin und Autoren der Beiträge

BIRGIT ABELS (geb. in Witten) ist Universitätsprofessorin an der Georg-August-Universität Göttingen. Sie hat Musikwissenschaft und Arabistik an der Ruhr-Universität Bochum und der School of Oriental and African Studies (SOAS) in London studiert. Ihren Magisterabschluss (2004) sowie die Promotion zur Musik Palaus (Mikronesien) (2008) erhielt sie ebenfalls von der Ruhr-Universität Bochum. Postdoc-Affiliationen in Malaysia und den Niederlanden (IIAS Leiden, Universität von Amsterdam) schlossen sich an die Promotion an. 2011 wurde sie auf den Lehrstuhl für Musikethnologie | Kulturelle Musikwissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen berufen. Ihre zentralen Buchpublikationen schließen die Monographien *Sounds of Articulating Identity. Tradition and Transition in the Music of Palau, Micronesia* (Berlin 2008; prämiert mit dem ICAS-Preis 2009), *The Harmonium in North Indian Music* (New Delhi 2010) sowie die Sammelbände *Austronesian Soundscapes. Performing Arts in Oceania & Southeast Asia* (Amsterdam 2011) und *Embracing Restlessness. Cultural Musicology* (Hildesheim 2016) ein. Derzeit leitet sie das ERC-Projekt *Sound Knowledge: Alternative Epistemologies of Music in the Western Pacific Island World* (2020–2025).

KLAUS ARINGER ist seit 2005 Universitätsprofessor für historische Musikwissenschaft und war zwischen 2008 und 2020 Vorstand des Instituts Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M. A. 1992 und Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent und Kurator der Instrumentensammlung Stiftung Dr. h.c. Karl Ventzke an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 für das Fach Musikwissenschaft habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Seit 2017 wirkt er am von Peter Revers geleiteten FWF-Projekt „Analyse musikalischer Interpretation: Herbert von Karajan“ mit. Seit 2019 ist er Mitglied der Leitenden Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der

Tonkunst in Österreich. Schwerpunkte seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit bilden die Musik J. S. Bachs und der Wiener Klassiker, die Geschichte der Musikinstrumente, der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie Fragen von Aufführungspraxis und Interpretation.

MICHAEL MATTER ist 1981 in Bern geboren. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Kunstgeschichte in Bern und Rom (La Sapienza). Nach dem Lizentiat 2007 folgte 2008–2012 die Promotion an der Universität Zürich mit einer Arbeit über *Niels W. Gade und der ‚nordische Ton‘. Ein musikgeschichtlicher Präzedenzfall*. Von 2006–2013 außerdem Tätigkeit als Musikkritiker sowie Praktika in den Bereichen Edition (Tübingen), Operndramaturgie (Biel) und Kulturmanagement (Freiburg i. Br.). Von 2013–2015 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter bei RISM Schweiz. Seit März 2013 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Anton Webern Gesamtausgabe und daneben tätig als Konzertdramaturg sowie als Mitherausgeber der „Editionen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft“.

PAUL THISSEN wurde 1955 in Kleve geboren. Studium der Kirchenmusik (A-Examen), Schulmusik und Germanistik (1. Staatsexamen) an der Folkwang-Hochschule und der Universität Essen. Studium der Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Promotion (*Zitattechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*) sowie Habilitation (*Destruktion und Entfunktionalisierung einer Gattung. Requiemkompositionen im 20. Jahrhundert*) und Erlangung der Lehrbefugnis für das Fach „Historische Musikwissenschaft“ an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. Von 1987 bis 2021 Leitung des „Fachbereichs Diözesane Kirchenmusik“ im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn. 2011 Ernennung zum Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Detmold.

Hinweise für Autoren

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

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

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

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

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

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

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

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

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

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

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

9. Dem Text ist ein Abstract in englischer Sprache im Umfang von 1.000–1.200 Zeichen beizufügen. Bitte orientieren Sie sich hierbei an den Guidelines von RILM <https://www.rilm.org/submissions/pdf/Abstracts.English.pdf>.