76. Jahrgang 2023
Heft 1

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

DIE MUSIKFORSCHUNG

Dorit Klebe
Zum Gedenken an Artur Kurt Simon (1938–2022)

Peter Sühring
Kindlich experimentelles Komponieren wider die Schablonen.
Mozarts „Londoner Skizzenbuch", London und Chelsea, Juli/August 1764
(KV 15a–ss)

Beate Sorg
Fake News in der Bach- und Graupner-Forschung: Die Besetzung des
Thomaskantorats 1722/1723 als unilaterale Überlieferung

Joevan de Mattos Caitano
Maki Ishii und sein Engagement bei den Darmstädter Ferienkursen und dem
Deutsch-Japanischen Festival für Neue Musik in Tokio

Besprechungen · Mitteilungen

Bärenreiter

DIE MUSIKFORSCHUNG

76. Jahrgang 2023 / Heft 1

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Fabian Kolb (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Friedrich Geiger
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)
Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming,
Arnold Jacobshagen und Panja Mücke

Inhalt

Dorit Klebe: Zum Gedenken an Artur Kurt Simon (1938–2022) 1
Peter Sühring: Kindlich experimentelles Komponieren wider die Schablonen. Mozarts „Londoner Skizzenbuch", London und Chelsea, Juli/August 1764 (KV 15a–ss) 2
Beate Sorg: Fake News in der Bach- und Graupner-Forschung: Die Besetzung des Thomaskantorats 1722/1723 als unilaterale Überlieferung. 21
Joevan de Mattos Caitano: Maki Ishii und sein Engagement bei den Darmstädter Ferienkursen und dem Deutsch-Japanischen Festival für Neue Musik in Tokio . 35

Besprechungen

Marion Saxer: Quintendiskurse. Das Quintparallelenverbot in Quellentexten von 1330 bis heute (Felix Diergarten; 52) / Tobias C. Weißmann: Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom (Andrea Zedler; 54) / Magnus Tessing Schneider: The Original of Mozart's Don Giovanni (Carola Bebermeier; 56) / The Operatic Library of Elector Maximilian Franz: Reconstruction, Catalogue, Context; Elisabeth Reisinger: Musik machen – fördern – sammeln. Erzherzog Maximilian Franz im Wiener und Bonner Musikleben (Hans-Joachim Hinrichsen; 60) / Elena Pokornà: Písňová tvorba. Fanny Mendelssohn Hensel; The Songs of Fanny Hensel (Anja Bunzel; 64) / Tilo Hähnel: Wie Körper Schule macht. Eine Studie zur Gesangstechnik im Körperdiskurs an ausgewählten Gesangsschulen um 1900 (Kilian Sprau; 67) / Will Humburg: Wagners Rheingold. Eine Deutung von Leitmotivik und Orchestration (Ulrich Bartels; 69) / Eberhard Steindorf: Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden Teil II (1858–1918) (Gerhard Poppe; 71) / Martin Pensa: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte". Gustav Mahlers Neunte Sinfonie (Walter Werbeck; 73) / Thomas Glaser: Der Interpret als Double. René Leibowitz im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule (Sabine Meine; 75) / Walzerfilme und Filmwalzer. Die Rezeption und Analyse des Walzers und des

Walzertanzens im Film (Stefan Schmidl; 76) / Rechtsextremismus – Musik und Medien (Frieder Reininghaus; 78) / Ralf Adelmann: Listen und Rankings. Über Taxonomien des Populären (Marina Forell; 82) / Magdalena Zorn: Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden (Cosima Linke; 83) / Musik und Subjektivität. Beiträge aus Musikwissenschaft, Musikphilosophie und kompositorischer Praxis (Friederike Wißmann; 87) / Giuseppe Tartini: Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini. Serie VI: Opere didattiche. Band 1: L'arte dell'arco (Christoph Riedo; 93) / Paul Hindemith: Sämtliche Werke. Serie I: Bühnenwerke. Band 10, 1–3: Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen (Ina Knoth; 95)

Eingegangene Schriften 98
Eingegangene Notenausgaben. 100
Mitteilungen 101
Tagungsberichte 103
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 104
Hinweise für Autorinnen und Autoren 105

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 76. Jahrgang 2023 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Fabian Kolb (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Gregor Herzfeld (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming, Arnold Jacobshagen und Panja Mücke.

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 € 105,– zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 32,95. 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 / 3105-186, E-Mail: bastian@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

Beilagenhinweis: Laaber Verlag, Lilienthal; Verlag Königshausen + Neumann, Würzburg

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

Dorit Klebe (Berlin)

Zum Gedenken an Artur Kurt Simon (1938–2022)

Am 1. August 2022 verstarb Artur Kurt Simon, engagierter Feldforscher und kritischer Wissenschaftler, praktizierender Musiker und Arrangeur sowie Universitätslehrer in Hamburg, Gießen und Berlin. Als Musikwissenschaftler und Musikethnologe war er bis 2003 Leiter der Abteilung Musikethnologie des Ethnologischen Museums Berlin (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) und als solcher maßgeblich am weiteren Ausbau des dortigen Phonogramm-Archivs beteiligt. Seine weit über 100 Veröffentlichungen dokumentieren Ergebnisse seiner umfangreichen Tätigkeiten als Wissenschaftler und Feldforscher. Er übernahm die Organisation einer großen Anzahl an Konzerten und Veranstaltungen im In- und Ausland. Als Musiker und Arrangeur für Tanz- und Unterhaltungsmusik sowie Jazz produzierte er auch Rundfunksendungen. Zudem wirkte er an Kulturabkommen in Zusammenarbeit mit dem Auswärtigen Amt mit. Die Gesellschaft für Musikforschung verlieh ihm 2009 die Ehrenmitgliedschaft.

Artur Simon wurde am 6. Mai 1938 in Wesermünde geboren. Nach dem Studium der Naturwissenschaften in Göttingen sowie Vergleichenden und Systematischen Musikwissenschaft und Völkerkunde in Hamburg promovierte er 1971 am Musikwissenschaftlichen Institut mit *Studien zur ägyptischen Volksmusik* und war dort wissenschaftlicher Mitarbeiter.

Von 1972 an wurde die Berliner Abteilung Musikethnologie mit dem Phonogramm-Archiv sein Hauptwirkungsort. Er baute die Sammlung mit über 160.000 musikethnologischen Aufnahmen und mehr als 1.800 Musikinstrumenten aus, die in das UNESCO-Register „Memory of the World“ aufgenommen wurde. In dieser Funktion sicherte er Kulturgut und bereitete es für andere Forscher auf. Als Initiator und Herausgeber der Reihe *Museum Collection Berlin* gab er Tonträger mit Aufnahmen aus den Sammlungen des Phonogramm-Archivs heraus, darunter die Wachswalzen, die zum Weltkulturerbe der UNESCO gehören.

Das Bewahren musikalischer Vielfalt, von traditioneller Musik, die vom Aussterben bedroht ist, gehörte zu den vordringlichsten Aufgaben von Artur Simon. Seine Forschungsreisen führten ihn für jeweils viele Monate nach Afrika (Ägypten, Sudan, Nubien sowie Kamerun, Togo und Nigeria), Indonesien (Westguinea, Nordsumatra und Java) und Indien; die Ergebnisse fanden in musikethnologische Einführungen Eingang sowie in Veröffentlichungen zu methodologischen Fragen, zur Aufführungspraxis und zu instrumentenkundlichen Themen. Mit dem fundamentalen Werk *Ethnomusikologie. Aspekte, Methoden und Ziele* (Berlin 2008) vermittelte Simon methodische Ansätze für unser Fach mit differenzierten Beiträgen zu Transkription und Analyse. Sein Wissen gab er zudem ab 1984 als Lehrer an der Universität der Künste Berlin weiter; auch nahm er weitere Lehrtätigkeiten an deutschen Universitäten wahr.

Als praktizierender Musiker hatte er die besondere Fähigkeit, sich in Abläufe und Strukturen der Aufführungspraxis hineinzudenken. Dies ermöglichte ihm Zugang zur soziokulturellen Situation der jeweiligen Aufnahmebedingungen des Forschungsfeldes. Ein einzigartiges Beispiel enger Kooperation zwischen Forscher und einheimischen Musikern ist das Interview mit dem blinden Sänger Dahab und dem Lehrer Shawgi Hamza in Nubien im Jahre 1973 (*Kisir und tanbūra – Dahab Khalil, ein nubischer Musiker von Saï, im Gespräch mit Artur Simon aus Berlin*, Berlin 2012).

Das Wirken von Artur Simon für das Forschungsgebiet der Ethnomusikologie wird unvergessen bleiben. Wir werden die Begeisterung für das Fach weitertragen.

Peter Sühring (Bornheim)

Kindlich experimentelles Komponieren wider die Schablonen. Mozarts „Londoner Skizzenbuch“, London und Chelsea, Juli/August 1764 (KV 15a–ss)

Nachdenklichkeit, dein Name ist Kind.
Franz Baermann Steiner[1]

Streitigkeiten zerstören die gesellige Wirksamkeit und wechselseitige Entfernung ist gewöhnlich die Folge von gemeinsamen Studien.
Glücklich! daß die Wissenschaften, wie alles was ein echtes reines Fundament hat, eben so viel durch Streit wie durch Einigkeit, ja oft mehr gewinnen.
Johann Wolfgang Goethe[2]

Kindheit und Reife bei Mozart – Üben und Können in Einem

Vorwiegend betrachtet man Wolfgang Amadé Mozarts Kindheit immer noch nach der Maxime „Früh übt sich, wer ein Meister werden will“. Damit werden einerseits die zum Teil gewichtigen, großformatigen und eigensinnigen Kompositionen verschiedenster Gattungen des Kindes und (mit einigen als großartig aber rätselhaft und unerklärlich empfundenen Ausnahmen)[3] auch noch des Jugendlichen zu bloßen Übungsstücken ohne charakteristischen künstlerischen Eigenwert degradiert, andererseits seine reifen Werke als in einem bestimmten Sinne meisterlich, nämlich mustergültig, als klassisch im Sinne genialischer und kanonischer, kultisch verfügbarer Wertgegenstände überhöht: Der perfekte Tonkünstler habe Mozart nur werden können, weil er so früh anfing zu üben. Üben tat er nach diesem Mozart-Bild nur, um später jener Meister zu werden. Sein Frühwerk ist demnach nur interessant wegen der ihm angehefteten Teleologie, Mozarts Gipfel als Wiener Klassiker vorbereitet zu haben. Gehört werden und geredet wird deshalb ausschließlich oder vornehmlich über die Meisterwerke, kaum über die zu bloßen Vorstufen erniedrigten Frühwerke. Obwohl an allen Ecken und Enden das Unklassische, Widerborstige, nicht vorschriftsmäßig

1 Franz Baermann Steiner, *Feststellungen und Versuche. Aufzeichnungen 1943–1952*, hrsg. von Ulrich van Loyen und Erhard Schüttpelz, Göttingen 2009, S. 265.

2 Johann Wolfgang von Goethe, „Rede zur Eröffnung der Freitagsgesellschaft am 9. September 1791“, in: ders., *Poetische Werke*. Vollständige Ausgabe, Bd. 8: *Autobiographische Schriften*, Erster Teil, Stuttgart 1952, S. 1493.

3 Dazu zählen vor allem die Wiener „Waisenhausmesse“ KV 139 des Zwölfjährigen, die „kleine“ g-Moll-Sinfonie KV 183, die A-Dur-Sinfonie KV 201, das Klavierkonzert Es-Dur KV 271 für die Pianistin Jenamy, einige seiner Violinkonzerte und die *Sinfonia concertante* für Violine und Viola KV 364. Gäbe es von diesen Werken keine Autographe, würden sicher viele Gründe aufgeboten, sie für unecht, weil für den jungen Mozart untypisch zu erklären.

Proportionierte, Ungeglättete, geheiligte Formen Sprengende, Antiklassizistische auch in späteren Werken Mozarts hervortritt, wird sein Frühwerk nur nach den Spuren und Vorformen der kommenden Vollendung in der Formbeherrschung, der späteren Normerfüllung abgeklopft. Und zwar aus einem rein historisch-akademischen Interesse, nicht etwa weil die Musik des Knaben und Jünglings Qualitäten hätte, die einer ästhetischen Erfahrung würdig wären, sondern so, als wäre es in ihnen nur um ein Erlernen der späteren Regeln einer fiktiven, vom Baron van Swieten nachhaltig erfundenen „Wiener Klassik“ gegangen, besonders der formalen Muster einer speziell Wiener Sonatenform, die in der deutschen Musikgeschichtsschreibung auch als die (singuläre und zugleich universale) Sonatenform schlechthin gehandelt wird.[4] Es gilt aber weiterhin, was Ulrich Dibelius schon 1972 in einem der besten Mozart-Bücher des 20. Jahrhunderts über den Aspekt „Wiener Klassik“ schrieb und von der offiziellen Mozart-Forschung unbeachtet blieb: „Was wider die Regel ist, würde also eigentlich – überspitzt formuliert – das Klassische an der Klassik ausmachen.“[5] Und: „[…] läßt eine willentliche Reduktion auf lehrbare Formeln und Komponiergesetze, weil sie im Moment ihres Entstehens niemals und nirgendwo mitgedacht waren, als falsch und inadäquat erscheinen“.[6] Noch entschiedener hatte sich Strawinsky gegen die Konstruktion eines Dreimänner-Triumvirats aus Wien zwischen 1780 und 1825 mit derselben epochalen Kompositionsweise gewandt:

> „Man muss aber einen Unterschied zwischen verschiedenen Musikrichtungen machen. Diese Tatsache geht leider über das Begriffsvermögen derer, die Mozart und Beethoven in einen Topf werfen und beide Meister einfach unter die ‚Klassiker‘ zählen. Ihre Namen werden wie Telefonnummern behandelt. Diese Art ‚Sachverständige‘ begreift weder, daß beide Meister ihre eigene Richtung haben, noch daß zwischen den Perioden eines jeden ein bedeutender Unterschied ist.“[7]

Tatsächlich wären jedoch Spuren des Mozartisch-Unklassischen und der von Arnold Schönberg so bewunderten und als vorbildlich genutzten Neigung Mozarts zu Asymmetrie und Überraschung, zu plastischem, individuellem Ausdruck auch auf Kosten der Formschablone ebenso in seinen frühen Produktionen zu suchen und zu finden.[8] Markant hat diesen Sach-

---

4 Exemplarisch für diese arithmetische Sichtweise und dieses formalistische Analyseprogramm sind in letzter Zeit die Untersuchungen von Wolfgang Budday, *Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie*, Hildesheim 2016 (siehe hierzu meine Rezension in: *Forum Musikbibliothek* 38/1 (2017), S. 45–47) und Michael Spors, *Formale Konzepte der ersten Sinfonien W. A. Mozarts. Mit einer Darlegung der Kriterien einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht* (= Sinefonia 27), Hofheim 2018 (siehe hierzu meine Online-Rezension auf: <http://info-netz-musik.bplaced.net/?p=16569>, 27.11.2022). Zu diesen Zusammenhängen auch: Peter Sühring, „Der Künstler im Knaben Mozart“, in: *Musik & Ästhetik* 10 (2006), Heft 39, S. 5–19.

5 Ulrich Dibelius, *Mozart-Aspekte* [1972], hier zitiert nach der 4., erweiterten Auflage, Kassel und München 1991, S. 96.

6 Ebd., S. 97.

7 Igor Strawinsky, *Warum meine Musik nicht geschätzt wird. Ein Interview mit Igor Strawinsky*, in: *Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik* 1/6 (1930), S. 170.

8 Ganz eklatant im 1. Satz seines Streichquartetts d-Moll KV 173 (Wien 1773), zu dem Marius Flothuis nur zu sagen wusste, dass dessen Motive durch „allzu häufige Repetitionen unausweichlich eine gewisse Monotonie auslösen und demzufolge beim Hörer eine Ermüdung bewirken können“ (Marius Flothuis, *Mozarts Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998, S. 34f.). Ein am Anfang, im Satz verstreut und am Schluss des Satzes unisono vorgetragenes, in sich aus vielen Tonrepetitionen

verhalt in Bezug auf das „Londoner Skizzenbuch“ des achtjährigen Mozart Marie-Agnes Dittrich im *Mozart-Handbuch* des Bärenreiter-Verlags zusammengefasst: „Gerade, weil die Einfälle unzensiert notiert wurden, ist dieses Notenbuch sehr spannend, weil manches, das an Mozarts späteren Werken so interessant ist, schon hier aufblitzt.“[9] Ähnlich formulierte es Joachim Brügge im zweiten Band des *Mozart-Handbuchs* des Laaber Verlags: „Dennoch [trotz notationstechnischer Ungeschicklichkeiten, die den Arbeitscharakter dieser Sammlung offenbaren] überraschen hierbei einzelne Stücke gerade dadurch, daß sie schon in Ansätzen den späteren Mozart erahnen lassen.“[10] Schon Siegbert Rampe hatte in seiner Gesamtübersicht über Mozarts Klavierwerk formuliert:

> „Vielmehr entstanden die Entwürfe in dem Bestreben, musikalische Ideen festzuhalten und zu schlüssigen Gedankengängen auszuarbeiten, und sie verfolgen das Ziel, handwerkliche und künstlerische Anlagen zu vertiefen, um auf diese Weise einen Schritt hin zu kompositionstechnischer Souveränität zu wagen. […] Unter diesen Voraussetzungen kann ein Vortrag der reizvollen, meist in Allegro- oder anderen Sonatensatzformen konzipierten Stücke nur wärmstens empfohlen werden.“[11]

Das erstaunliche Phänomen, das am Komponieren des Kindes Mozart wahrgenommen werden kann, ist eben, dass sich bei ihm die sonst getrennten Phasen von übender Auseinandersetzung mit dem fremden Vorhandenen und dem Finden eigener Wege, Absichten und origineller Akzente bei ihm überlagern, sodass man in seinen frühesten Kompositionen bereits Merkmale dessen auffinden kann, was man seinen Personalstil zu nennen sich angewöhnt hat, also das Mozartische. Es ist ein Phänomen, für das der Mozart-Biograph Heinrich Eduard Jacob 1955 die Formel fand, in Mozarts Kindheit und Jugend hätte dieser sich als Lehrling, Geselle und Meister in einer Person befunden. Jacob konnte sich dabei auf eine Äußerung des dänischen Komponisten Niels Wilhelm Gade stützen, der erklärt hatte: „Nicht nacheinander, sondern gleichzeitig erklomm er die Stufen des Lernens, der Gesellenprobe und der Meisterschaft: das war das Einzigartige an Mozart.“[12]

---

bestehendes und im durchbrochenen Satz durch alle Stimmen hartnäckig vagabundierendes, lästig fallen sollendes, insistierendes Klopfmotiv kann für Flothuis die gewichtige musikalische Handlung nicht sein, um die er sich als düpierter Hörer betrogen fühlt.

9 Marie-Agnes Dittrich, „Die Notenbücher“, in: *Mozart Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel u. a. 2005, S. 501f., hier S. 502. Dieser Bemerkung folgt eine Aufzählung von derart unklassisch Interessantem.

10 Joachim Brügge, „Solowerke für Klavier“, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt (= Das Mozart-Handbuch 2), Laaber 2006, S. 109–163, hier S. 137f.

11 Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel u. a. 1995, S. 298.

12 Siehe Heinrich Eduard Jacob, *Mozart. Geist – Musik – Schicksal*, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe, München ^{2}1978, S. 85.

Mozart in London und sein Leben danach

Mozarts frühe Londoner Erfahrungen während seines Aufenthalts von April 1764 (von Paris kommend) bis Juli 1765 (nach Canterbury, Lille und Gent weiterreisend) waren nachhaltiger wirksam für seine gesamte lebenslange kompositorische Produktion als bisher angenommen. Denn hier machte er seine ersten prägenden Erfahrungen mit der italienischen Oper, besonders der Opera seria: Sein unmittelbar nach dem Londoner Aufenthalt in Salzburg komponiertes szenisches Oratorium *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* sowie sein dreiaktiges lateinisches Intermedium *Apollo et Hyacinthus* sind – allerdings nicht ohne individuelle Abweichungen – nach deren Muster gestrickt.[13] In London pflegte er Umgang mit italienischen Sängern, lernte schnell Affekte gestisch-figurativ musikalisch auszudrücken und zu beherrschen (siehe Barringtons Bericht über des Knaben improvisierte Affekt-Nachahmungen).[14] Hier auch übernahm er früh von seinem väterlichen Freund Johann Christian Bach die ariose Opernauffassung, die später nur schwer zu überwindende Vernachlässigung des Rezitativs und der dramatischen Deklamation, was seine jünglingshaften Konflikte mit den Normen der Opera seria auf italienischem Boden und in Konkurrenz mit den Neapolitanern (von *Mitridate* bis *Lucio Silla*) vorbereitete[15] und ihm noch spät bei *La clemenza di Tito* nicht geringe Schwierigkeiten bereitete. Zwei Londoner Einlagearien für Tenor und Sopran sind die ersten Signale bühnenmusikalischer Ambitionen. Hier auch schuf er – angeregt durch das vierhändige Klavierspiel mit seiner Schwester und mit Bach – die erste Sonate für diese Gattung.[16] Hier hatte er im Schreiben von Instrumentalmusik für Ensemble und Orchester seinen ersten Schub in Gestalt ganzer Serien von Klaviersonaten mit begleitender Violine, deren Kompositionsweise schon in Paris von einem vorgegebenen Ad libitum punktuell zu einer obligaten Rolle der Violine fortgeschritten war,[17] und mehrerer Sinfonien. Mit in diese Zeit seiner ersten schöpferischen Auseinandersetzungen mit der ihn umgebenden Musikwelt, ihren Gewohnheiten und Traditionen, fällt ein besonderes Zeugnis seiner kompositorischen Phantasie: das sogenannte „Londoner Skizzenbuch“, mit dessen Entstehung es eine besondere Bewandtnis hat, sodass man in ihm Mozarts situationsbedingte Verlegung seiner vokalen und instrumental-sinfonischen Einfälle aufs Klavier, in die Tasten sehen kann, da diese Klavierstücke zum Teil ins Pianistische transformierte Lied-, Arien-, Sonaten- und Sinfonie-Entwürfe zu sein scheinen.

---

13 Siehe hierzu Peter Sühring, *Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen*, Kassel u. a. 2006.

14 Daines Barrington, „Account of a very remarkable young Musician“ [1769], in: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel u. a. 1961, S. 86–91; siehe auch *NMA* X/34, und in der komprimierten Ausgabe bei dtv: *Mozart. Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, München ^{2}1981, S. 64–70, hier S. 67 (Nachahmung der Affekte Affetto und Perfido).

15 Denn Mozart trug bereits vor 1770, wie Friedrich Chrysander bei seiner Analyse des *Mitridate* richtig bemerkte, „schon damals [eine] fest ausgebildete Musik in sich“, die ihn „als erste und unbewusst gesetzgeberische Macht“ lenkte; siehe Friedrich Chrysander, „Mitridate, italienische Oper von Mozart“, in: *AmZ* 17 (1882), Sp. 54–59, hier Sp. 58.

16 Siehe hierzu Peter Sühring, „Eine vierhändige Sonate – ‚bis dahin noch nirgends gemacht‘? Mit einem Anhang zu KV 19d“, in: *Mozart Studien* 13, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2004, S. 209–229.

17 Siehe hierzu Peter Sühring, „Sowohl ad libitum als auch obligat begleitend. Der Violinpart in Mozarts begleiteten Clavecin-Sonaten, Paris 1763/64, (KV 6–9)“, in: *Mozart Studien* 16, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2007, S. 91–114.

Fakten und Schlussfolgerungen das „Londoner Skizzenbuch" betreffend

Zunächst ist es ratsam, sich an die überlieferten und bekannten Fakten zu halten, ohne die empiristische Prüderie so weit zu treiben, dass nicht auch Umstände mitberücksichtigt werden dürften, die lediglich das Etikett „So könnte oder müsste es gewesen sein" erhalten können. Außer dem Autographen selbst gibt es zwei als Primärquellen anzusehende Nachrichten über das Notenheft: In dem in Leder gebundenen Queroktavheft befindet sich ein Vermerk von Leopold Mozarts Hand: „di Wolfgango à Londra 1764". Des Weiteren schrieb Leopold Mozart in seinem „Verzeichniß alles desjenigen was dieser 12jährige Knabe seit seinem 7ten Jahre componiert, und in originali kann aufgezeiget werden" unter Punkt 28: „2 geschriebene Bücher mit Clavier-Stücken, die er in London, Holland &c: nach und nach componiert".[18] Diese beiden sind: das „Londoner Skizzenbuch", geschrieben während einer Krankheit Leopolds im Juli/August 1764, und ein spurlos verschollenes Notenbuch mit dem Titel „Capricci" (KV 32a), aus dem Wolfgang in Amsterdam vorgespielt hat und das seine Schwester später dem Verleger André in Offenbach leihweise überließ. Leopolds Eintragung aus dem Jahr 1768 (angefertigt für den Kaiser, als man im Zusammenhang mit den Intrigen um die Aufführung von Mozarts erster Buffa *La finta semplice* in Wien anfing zu bestreiten, dass dieser zwölfjährige Bub die Oper selbst geschrieben haben könnte) klingt so, als wären diese Hefte eine Art Work in progress gewesen. Da im überlieferten ersten Heft (KV 15a–ss) die ersten 25 Stücke auf den ersten 60 Seiten mit Bleistift notiert sind und der Rest mit Tinte, könnte man eine auch zeitliche Zäsur zwischen diesen beiden Abschnitten vermuten, wie es die französischen Mozart-Forscher Téodor de Wyzewa und Georges de Saint-Foix auch getan haben. Alfred Einstein hielt bei seiner Aufnahme dieser Stücke in die von ihm bearbeitete dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses der Werke Mozarts im Jahr 1936 solche Spekulationen für müßig, hielt das Korpus des „Londoner Skizzenbuches" und die in ihm enthaltenen Stücke aber für so bedeutend, dass er sie aus dem Anhang (109b) herausnahm und jedem einzelnen der 43 Stücke einen eigenen Eintrag im Hauptteil widmete, und zwar zuweilen mit in eckige Klammern gesetzten, von ihm erfundenen Titeln als die KV-Nummern 15a bis 15ss.[19]

Tatsächlich ist dieses Notenbuch als eine Sammlung von Werkstattnotizen anzusehen. Es sind weder nur „Skizzen" noch fertige Kompositionen. Im Gegensatz zu Beethovens Skizzenbüchern, in denen er nur Themen, Motive und deren Abwandlungen sowie mögliche Verarbeitungsvarianten notierte und dies später für bestimmte Kompositionen verwandte, handelt es bei dem Skizzenbuch des jungen Komponisten in London um ausformulierte und meist zu Ende gedachte kurze zweiteilige Kompositionen, deren Produktionsstatus aber nur als Entwürfe zu bezeichnen ist, auf deren Korrektur, Überarbeitung und endgültige Fassung dann aus Gründen, die wir nicht kennen, verzichtet wurde. Niemand weiß, wie diese Kompositionen aussehen würden, wenn der Knabe sie nach Beendigung der Krankheit des Vaters und der Öffnung des Clavichorddeckels, einer Klangprobe und mit Hilfe des die zeit-

18 *Wolfgang Amadeus Mozart: Verzeichnis aller meiner Werke* / *Leopold Mozart: Verzeichnis der Jugendwerke W. A. Mozarts*, hrsg. von Erich Hermann Müller von Asow, Wien u. a. 1956, S. 3.

19 Siehe Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* [1862], Nachdruck der dritten von Alfred Einstein bearbeiteten Auflage, Leipzig 1975, KV 15a–ss, S. 17–31 und S. 831. Für die im Rahmen dieses Beitrags näher diskutierten beiden Stücke entwickelte Einstein die Titel „Siciliano für Klavier" KV 15u, S. 23 (druckt aber im zugehörigen Notenincipit den originalen, nicht-sicilianomäßigen Rhythmus Mozarts ab), und „Praeludium (für Orgel?)" KV 15g, S. 19.

genössischen rückwärtsgewandten Kompositionslehren beherrschenden Vaters weiter und endgültig bearbeitet hätte; keiner weiß, ob und was sie dann gewonnen oder vielleicht sogar verloren hätten. Es sind einfach liegen gebliebene, nicht mehr überarbeitete Rohfassungen, Erfindungen, dem kompositorischen Drang folgend und zur Selbstverständigung und zum eigenen Vergnügen notiert, die Mozart später nirgends mehr verwendete.

Wenig sinnvoll ist es, heutzutage den Knaben schulmeisterlich zu beurteilen, ihm korrigierend hinterher zu komponieren und pädagogisch bereinigte Fassungen bis zum angeblich Einwandfreien, Verbesserten, eigentlich Gemeinten herzustellen; besser sollte man sie als Verschriftlichungsversuche seiner musikalischen Vorstellungskraft ansehen und interpretieren. Niemand weiß, was der Knabe selbst mit Hilfe seines Vaters an seinen Entwürfen als verbesserungswürdig, als richtig oder falsch, gut oder schlecht, gewagt aber ausdrucksvoll, riskant aber interessant, regelwidrig aber schön erkannt hätte und dementsprechend hätte stehen lassen oder hätte tilgen wollen.

Denn das Verhältnis von Regelhaftigkeit und Schönheit ist ein negativ-dialektisches, oft kontradiktorisches. In einem Brief vom 4. Januar 1871 an Francesco Florimo, Bibliothekar am Konservatorium von Neapel, ging es Giuseppe Verdi um die Begründung seiner Ablehnung des Angebots, den Posten des dortigen Konservatoriums-Direktors zu übernehmen. Was das (auch ohne ihn) dort zu Lehrende betrifft, so spricht er von den Schönheiten, die entstehen, wenn im Theater Regellosigkeiten und Fehler im Kontrapunkt auftauchen – das sei aber nichts fürs Konservatorium, wo man quasi die Regeln zu lernen habe, um zu wissen, wovon man um der Schönheit willen abweiche.[20] Diese Passage lässt auch an einen Ausspruch Anton Bruckners gegenüber seinem Schüler Felix Mottl denken: „Alles, was wir hier machen, geschieht nach den strengen Gesetzen […], Freiheiten gibt’s keine; wenn mir aber später einmal einer was bringt, was so ausschaut wie das, was wir hier in der Schule gemacht haben, den schmeiß’ i naus!“[21]

Man darf davon ausgehen, dass der Mensch auf seinem Lebensweg niemals mehr als in der Kindheit, angestachelt von der noch unakzeptierten und unverstandenen Wirklichkeit der Erwachsenen und vor allem noch unangepasst an die zivilisatorischen Normen und historisch erreichten Standards, so intensiv darüber nachdenkt, was er davon halten und wie er damit umgehen soll. Diese Nachdenklichkeit verliert sich leider viel zu oft in Resignation und Anpassung. Künstlerische Neuerungen und interessante Schönheiten sind aber nur von der Bewahrung dieser frühen Haltung, vom „Kind im Manne“[22] zu erwarten (Gleiches gilt selbstverständlich für eine weibliche Perspektive, wobei hier noch als ein weiterer Aspekt die Benachteiligung und Geringschätzung weiblicher Produktivität gerade auch auf dem Gebiet der Musik hinzukommt[23]). Alle allgemein bewunderten, von Mozart ausgehenden, aber irr-

20 Siehe Giuseppe Verdi, *Briefe*, hrsg. von Hans Busch, Frankfurt am Main 1979, S. 98f.

21 Zitiert nach Oskar Loerke, *Anton Bruckner. Ein Charakterbild*, Frankfurt am Main 1976, S. 55.

22 Siehe hierzu auch Karl Marx: „Ein Mann kann nicht wieder zum Kind werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität des Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höhern Stufe streben seine Wahrheit zu reproduzieren?“ (Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Moskau 1939, Nachdruck Frankfurt am Main u. a. 1970, S. 31).

23 Ein haarsträubendes Beispiel frauenverachtenden Gemunkels unter deutschen männlichen Musikwissenschaftlern noch im 20. Jahrhundert ist eine Äußerung gerade bezüglich Wolfgang Mozarts „Londoner Skizzenbuch“, mit der Alfred Heuß in seiner Besprechung von dessen Erstausgabe 1909 mutmaßt: „Die schlechte und unlogische Schreibart geht oft so weit, daß vielleicht die Vermutung das Rechte trifft, Marianne Mozart habe bei einigen Stücken die Hände im Spiel“ (Alfred Heuß, Besprechung „Wolfgang Amadeus Mozart, *Mozart als achtjähriger Komponist. Das Londoner Skizzenbuch*, hrsg. von

tümlich einer Epoche der Klassik zugeschlagenen Neuerungen in zahlreichen musikalischen Gattungen sind dieser Haltung zu verdanken und auch schon und gerade in den Werken Mozarts aus seiner Kindheit aufzufinden. Wir müssen mit den Rohfassungen des „Londoner Skizzenbuches“ leben und dürfen sie als Dokumente von unfertigen, aber absichtsvollen, auch mit Schwächen behafteten, aber bedeutungsvollen musikalischen Ereignissen im Innern eines Tongestalten komponierenden Knaben, betrachten und hören. Und man sollte vor allem ihren experimentellen Impetus und Charakter als kindliches Komponieren in Auseinandersetzung mit den überkommenen, zur Nachahmung empfohlenen Kompositionsweisen berücksichtigen.

Von dem ersten der von Leopold Mozart erwähnten Hefte heißt es in der Mozart-Chronik von Joseph Heinz Eibl: „[Nach dem 8. Juli] erkrankt Leopold schwer (etwa vier Wochen). Während der Krankheit Leopolds komponiert Wolfgang eine Anzahl Klavierstücke, die er selbständig (im sog. Londoner Skizzenbuch KV15a–15ss) notiert.“[24] In der erweiterten und verbesserten Lebenschronik Mozarts von Claudia Maria Knispel heißt es zudem noch:

> „6. August: Übersiedlung nach Chelsea, da Leopolds Krankheit anhält. Der am linken Themseufer gelegene Ort ist wegen seiner guten Luft bekannt. […] Ausnahme [von der Regel, dass bis Ende der 1760er Jahre die Kompositionen Wolfgangs als Reinschriften Leopolds oder als Doppelautographe Wolfgangs und Leopolds erhalten sind] sind die 43 von Wolfgang 1764 im sogenannten Londoner Skizzenbuch notierten Stücke (KV 15a–15ss), die nicht von Leopold redigiert werden.“[25]

Die Erkrankung Leopold Mozarts war sehr schwer[26] – so schwer, dass es zur Schonung des Vaters den beiden Kindern Marianne und Wolfgang verboten war zu musizieren und der Deckel des Reise-Clavichords, immerhin eines der leisesten Instrumente überhaupt, geschlossen bleiben musste.[27] Dieser Umstand zwang den komponierwütigen Knaben, nach innerem Ohr zu komponieren und seine abstrakten, sinnlich nicht überprüfbaren musikalischen Ideen mit Bleistift und Tinte aufs Papier zu bringen, d. h. zu notieren, ohne äußere Kontrolle durch ein Spielen oder Singen der Noten das Aufgeschriebene dahingehend prüfen zu können, ob die der Musik unveräußerliche Klangwirklichkeit durch diese Noten nun miss- oder gelungen war, und sie gegebenenfalls zu korrigieren. Zu berücksichtigen ist hier auch, dass Mozart vordem weitgehend direkt am Klavier spielend komponiert hatte und der

---

Georg Schünemann“, in: *ZIMG* 10 (1908/1909), S. 181f., hier S. 182). Heuß redet hier von der älteren Schwester des Achtjährigen, deren hohe Musikalität als ausübende Pianistin außer Zweifel stehen muss, zumindest von dem jüngeren Bruder auch später noch stets nicht nur anerkannt und bewundert wurde, sondern auch dafür genutzt wurde, um sich beraten zu lassen, ähnlich wie später Felix Mendelssohn von seiner älteren Schwester Fanny.

24 *Wolfgang Amadeus Mozart. Chronik eines Lebens*, hrsg. von Joseph Heinz Eibl, Kassel u. a. ^{2}1977, S. 24.

25 Claudia Maria Knispel, „Tabellarischer Lebenslauf und Lebenschronik“, in: *Mozarts Welt und Nachwelt*, hrsg. von ders. und Gernot Gruber (= Das Mozart-Handbuch 5), Laaber 2009, S. 3–72, hier S. 12.

26 Siehe Leopold Mozarts eigene ausführliche Erzählungen in Briefen an den Salzburger Freund Lorenz Hagenauer vom 3./9. August und 13. September 1764, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 1: *1755–1776*, Kassel u. a. 1962, Briefe Nr. 91/92, S. 160–169.

27 Nach Auskunft der Schwester Mozarts durften die Kinder „kein Klavier berühren“, wie sie in ihren Erinnerungen in der *AmZ* vom 22. Januar 1800 mitteilte, hier zitiert nach Deutsch (Hrsg.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, S. 426.

Vater das Komponierte abgelauscht und notiert hatte.[28] Mozart setzte sich also in diesem direkt aus dem Kopf aufs Papier gesetzten Frühwerk der gleichen Gefahr aus wie Beethoven in seinem Spätwerk, dessen negative Folgen für deren Klanglichkeit bis heute ihres philosophischen Tiefgangs oder ihrer inneren Logik oder ihres authentischen Ausdrucks wegen gerne heruntergespielt werden. Sollte man nicht auch dem Salzburger Knaben in London einige Mängel gestatten, die man dem Wiener Titanen so großzügig gewährt?

Eine Editionsphilologie, die den Text erst verderbt macht

Die Konsequenzen aus dieser Situation, in der der achtjährige Knabe Mozart seine musikalischen Gedanken skizzierte, für einen getreuen Editor liegen auf der Hand: Inklusive der situationsbedingten Mängel oder aus schulmäßiger Sicht anstößigen Besonderheiten hätte er alles, was Mozart, und so, wie er es notierte, in dem Sinne ernst zu nehmen, dass er den authentischen Verschriftlichungswillen von dessen Kopfgeburten wiedergibt, und hätte es schlicht diplomatisch als das von Mozart im Moment seiner Entstehung Gemeinte mitzuteilen, als Status nascendi von Experimenten eines hochbegabten jungen Komponisten, inklusive verbesserter Varianten, Spiel- oder Einrichtungsvorschlägen und Lesarten in einem textkritischen Anhang. Leider ist die Editionsgeschichte des „Londoner Skizzenbuches“ anders verlaufen, sodass wir uns die authentische Gestalt einzelner dieser Stücke, und wie wir sie auffassen und spielen könnten, erst mühsam erschließen müssen. Drei Ausgaben werden hier herangezogen: der von Georg Schünemann veranstaltete Erstdruck von 1909 bei Breitkopf, die emendierten Fassungen innerhalb der *Neuen Mozart Ausgabe*[29] von 1982, vorgelegt von Wolfgang Plath, mit einem Kritischen Bericht aus dem Jahr 2000 von Wolfgang Rehm[30] sowie die als Urtext-Ausgabe deklarierte Ausgabe von 1974, im Anhang zu Mozarts

28 Des Knaben Mozarts frühe Begabung für improvisiertes Komponieren, schon des Siebenjährigen in Paris, geht aus einem Bericht von Melchior Grimm in seiner *Correspondance littéraire* hervor: „Es fällt diesem Kind nicht schwer, mit größter Sicherheit die schwierigsten Stücke zu spielen, mit Händen, die kaum eine Sexte greifen können; geradezu unglaublich ist es, ihn eine Stunde lang aus dem Kopfe spielen und sich die Eingebungen seines Genies und der Menge entzückender Einfälle überlassen zu sehen, die er zudem mit Geschmack und ohne Konfusion aufeinander folgen zu lassen weiß“ (siehe hierzu das französische Original in: ebd., S. 27f.).

29 Die mögliche Frage, ob und inwieweit für bestimmte editorische Entscheidungen innerhalb der *NMA* die Tatsache einflussreich gewesen sein könnte, dass diese Ausgabe auf Befehl des „Führers“ in den frühen 1940er Jahren vom damaligen Salzburger „Zentralinstitut für Mozart-Forschung“ konzipiert und in den 1950er Jahren ihre ersten Bände auch von vormals im Sinne des Nationalsozialismus tätigen Musikwissenschaftlern oder deren Schülern herausgegeben wurden, soll hier nicht weiter verfolgt werden. Siehe dazu aber Ulrich Leisinger und Christoph Großpietsch, „Aspekte der Mozart-Edition zwischen 1930 und 1960“, in: *Hauptsymposion „Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960“. Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – Wege der Musikwissenschaft*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018, S. 1–18, <https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/09/I1Leisinger.pdf>, 30.11.2022.

30 Rehm, wie Plath jahrzehntelanges Mitglied der *NMA*-Editionsleitung, bestätigte alle Eingriffe Platths, denn er war folgender Auffassung: „Die beiden Bände der Werkgruppe 27: *Klavierstücke* […] stehen ohne Zweifel an erster Stelle derjenigen Editionen, die Wolfgang Plath (1930–1995) im Rahmen der Neuen Mozart Ausgabe vorgelegt hat. Vor allem seine Vorworte, in denen in kompakter und stilistisch geschliffener Form alles Wissenswerte sowohl zu den Notizbüchern insgesamt als auch zu jeder Nummer der Edition zusammengetragen ist, gehören zum Besten, was die neuere Mozart-Forschung zu bieten vermag“, in: *NMA. Kritische Berichte* IX/27: *Klavierstücke (Wolfgang Plath)*, vorgelegt von Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 2000, S. 14.

Klavierstücken im Henle-Verlag, herausgegeben von Bertha Antonia Wallner.[31] Hans-Udo Kreuls hat eine analytische Studie zum „Londoner Skizzenbuch“ verfasst mit dem Untertitel „Eine Annäherung an das Genie“.[32] Das Büchlein will ein „Plädoyer“ sein und „Spielgut und Quelle“ von Mozarts Notenbuch zusammen mit „Kurzanalysen, Kommentaren“ und einer „Werkliste“ darstellen und aufschließen. Es ist ein gut gemeintes Buch, bürdet dem achtjährigen Komponisten aber zu viel Genialität auf, um in allen Punkten glaubwürdig zu sein und überzeugen zu können.[33]

Georg Schünemann[34] war als 25-jähriger, Flöte spielender Postdoktorand der Musikwissenschaft mit einer Beziehung zur Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek zu einer Einsichtnahme in das 1908 vom deutschen Kaiser der Bibliothek geschenkte Exemplar gelangt und hatte sich von deren Direktorium die Erlaubnis zur Veröffentlichung eingeholt.[35] In seiner Einleitung und seinen kritischen Bemerkungen befasst sich Schünemann mit drei Kategorien von Fällen, wo ihm Eingriffe in den Textstand der Handschrift Mozarts

---

31 *Wolfgang Amadeus Mozart. Klavierstücke*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner, München 1974.

32 Hans-Udo Kreuls, *Londoner Skizzenbuch des achtjährigen Wolfgang Mozart. Eine Annäherung an das Genie*, Frankfurt am Main 2007.

33 Kreuls hat auch eine komplette Einspielung des „Londoner Skizzenbuches“ bei Naxos vorgelegt. Sie ist zwar mutig, mit guten und schlechten Beispielen gemischt, aber die teilweise fragwürdige Art von Kreuls, sie zu interpretieren resp. zu bearbeiten, ist auf einem donnernden modernen Konzertflügel wenig sensibel. Die geeigneten Instrumente für diese Stücke wären ein Clavichord oder ein Cembalo, wie sie von Siegbert Rampe für seine Einspielung dieser Stücke im Rahmen seiner Aufnahme sämtlicher Klavierwerke Mozarts bei Dabringhaus und Grimm auf verschiedenen alten Tasteninstrumenten ausgesucht wurden.
Die Einspielung ausgewählter und willkürlich kombinierter und zu einem orchestralen Divertimenti- oder Ballett-Reigen zusammengestellter Stücke aus dem „Londoner Skizzenbuch“, wie Neville Marriner sie mit seinem Ensemble Academy of St Martin in the Fields für die Philips-Gesamtausgabe der Werke Mozarts unternommen hat, ist zwar möglich und auch reizvoll, aber nicht eigentlich ein Gewinn und stellt dem Original gegenüber zwar eine auf mehrere Instrumente übertragene Spielbarmachung, die über das Skizzenhafte weit hinaus geht, aber doch eine allzu subjektive Projektion der Spieler dar, weil der Respekt vor den pluralen Potenzen des überlieferten Texts dabei verloren geht. Da man aber diese diskreten Dinge musikalischer Phantasie nicht plump zu verdeutlichen braucht, wäre eine sensible Darbietung dieser Stücke am Clavier, welche die in ihnen angedeuteten Assoziationen und Dimensionen klanglich eröffnen würde, wahrscheinlich angebrachter.

34 Georg Schünemann (1884–1945) war ein vielseitig interessierter und gebildeter Musikhistoriker und -pädagoge, Professor und Direktor der Berliner Musikhochschule sowie Leiter der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek (ab 1934 als Nachfolger des zurückgetretenen Johannes Wolf) und der Instrumentensammlung der Musikhochschule (als Nachfolger des entlassenen Curt Sachs), stand als früherer Mitarbeiter Leo Kestenbergs im sozialdemokratisch geführten Preußischen Kultusministerium bei den Nationalsozialisten unter Vorbehalt, lavierte und ließ sich einspannen (z. B. für eine, übrigens bis heute bei Reclam, Stuttgart, lieferbare „arische“ Verdeutschung der Daponte-Libretti der Mozart-Opern, auch für Aktivitäten des Amtes Rosenberg wegen seiner musikethnologischen Vorbildung).

35 Dem Kaiser war das Notenbuch im gleichen Jahr aus dem Besitz von Ernst von Mendelssohn Bartholdy vermacht worden. Im Familienbesitz der Mendelssohns war die Handschrift, seit Felix Mendelssohn sie zu seinem 21. Geburtstag von Heinrich Beer (Bruder von Giacomo Meyerbeer, Bankier und Autographensammler) geschenkt bekommen hatte, siehe die Aufzählung seiner Geschenke in einem Brief an seinen Freund Klingemann vom 10. Februar 1830, wo er kommentarlos „ein musikal. Skizzenbuch von Mozart aus seiner Jugend“ erwähnt (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1: *1816 bis Juni 1830*, hrsg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel u. a. 2008, S. 486). Mendelssohn scheint sich sein Lebtag lang mit dieser Schenkung nicht näher beschäftigt zu haben. Wann und wie das Manuskript in die Sammlung Beers gelangte, lässt sich nicht mehr feststellen.

nötig erschienen: (1.) Stellen, wo eindeutige Schreibfehler Mozarts vorliegen; hier verbesserte er den Haupttext und teilte innerhalb der kritischen Bemerkungen die von Wolfgang Mozart hinterlassene verschriebene Version mit, insbesondere habe der achtjährige Mozart noch mit den Hilfslinien „auf dem Kriegsfuße“ gestanden. (2.) Nicht eindeutig zu entziffernde Stellen; hier bot Schünemann außer der Lesart im Haupttext weitere Lesarten an. (3.) Stellen, die ihm unsauber oder ungeschickt vorkamen; hier bot Schünemann innerhalb seiner Bemerkungen eigene, bessere Varianten an. Der textkritische Umgang Schünemanns mit der Handschrift Mozarts, von deren Qualität („musikalischer Gehalt“, „Gedankenfülle“, „Melodienreichtum“, „naiv-herziger Ton“, „ergreifend“, „berührend“, „intim“, „versonnen“, „ritterlich“, „sinnig“, „kantabel“, mit für Mozart „typischen Formeln“) er überzeugt und fasziniert war, wird man als vorsichtig und großzügig bezeichnen können, dennoch ist ein fraglicher Zwitter aus diplomatischer Transkription und bearbeitender Textkonstitution dabei herausgekommen – ein Dilemma, dem kaum eine Edition, die der Wissenschaft und zugleich der Praxis dienen will, entkommen kann. In der Hauptsache ist aber der Geist und Impetus des experimentierfreudigen Knaben Mozart erhalten geblieben, und später von anderer Seite als unmöglich und falsch bezeichnete, emendierte und damit korrumpierte Stellen blieben hier unangetastet. Auf jeden Fall erlaubt diese Erstveröffentlichung als Kreuzung aus praktischer und kritischer Ausgabe es bis heute noch, durch Spielen und Hören dieser Stücke einen halbwegs unverstellten Eindruck von dieser Musik zu bekommen, und der Verlag Breitkopf & Härtel tut gut daran, sie weiterhin lieferbar zu halten.[36]

Vielen der damals maßgeblichen deutschen Musikwissenschaftler war das Vorgehen Schünemanns viel zu vorsichtig und zu großzügig. Der stets und alles besser wissende Qualitätswächter Alfred Heuß,[37] hörbar angewidert von dem Dilettantismus des jungen Komponisten wie seines Editors, vergreift sich anlässlich seiner Rezension der Erstpublikation des „Londoner Skizzenbuches“ in der *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*[38] im Ton; gewaltig empört glaubt er, Mozart das Etikett eines musikalischen Wunderkindes absprechen zu müssen, und moniert, dass sich Schünemann leider nicht autorisiert geglaubt habe (was jede geübte Hand mit Leichtigkeit hätte bewerkstelligen können), in den schon in seinem Ursprung verderbten Notentext gebührend korrigierend einzugreifen. Heuß verstand sich offenbar als ein Vertreter jener Editoren-Fraktion, die einer gegen das Original (zumal, wenn es von einem Kind stammt) rücksichtslose Konstitution einwandfreier Texte den absoluten Vorrang gibt und sich im Brustton des dem Komponisten überlegenen Editors nicht lange mit Fragen der Authentizität herumzuschlagen gedenkt.

---

36 *Mozart als achtjähriger Komponist. Das Londoner Skizzenbuch*, hrsg. von Georg Schünemann, Leipzig 1909, Neuauflage Wiesbaden 1990.

37 Alfred Heuß (1877–1934) war ein Musikkritiker und -schriftsteller, übernahm zwei Jahre nach seiner Promotion die redaktionelle Leitung der *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* (*ZIMG*), die er bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs ausübte, und leitete 1921–1929 die *Zeitschrift für Musik* (*ZfM*), die er in einem mit Ressentiments geladenen, deutschtümelnden, antimodernen und antisemitischen Sinn beeinflusste. Er war auch später noch so verstiegen, selbst auch von ihm als Meisterwerke Mozarts anerkannte Kompositionen zu ver(schlimm)bessern, so das Thema der großen g-Moll-Sinfonie KV 550, das er in einer Fassung präsentierte, in welcher der markante Sekundschritt als „Mannheimer Seufzermotiv“ erst eine wirklich prägende Gestalt bekommen würde; siehe Alfred Heuß, „Die kleine Sekunde in Mozarts g-Moll-Sinfonie“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 40 (1933), S. 54–66, hier S. 58.

38 Siehe Heuß, Besprechung.

Bei dem vergifteten Kompliment: „Erfreut ist man über echt Kindliches im *Ausdruck*, wofür die anderen Jugendkompositionen wenig Beispiele bieten“, fragt man sich nicht nur, welche anderen Jugendkompositionen Heuß kannte und gemeint haben könnte, sondern auch, was er unter echt Kindlichem verstand. Man muss annehmen, er meinte wahrscheinlich jene üblicherweise unterstellte, für des Knaben Mozarts Haltung nun aber gar nicht charakteristische Naivität, Frische und Unbefangenheit, mit der Kinder (man weiß, wie Kinder sind) angeblich alles unbedacht und ungefiltert herauslassen wollen. Hier herrscht nach Heuß zwar eine „ganz lose Aneinanderreihung thematischer Gebilde: Ideen gibt es im Überfluß, aber noch wenig Disziplin. Daran hat Mozart in der Instrumentalkomposition lange arbeiten müssen“ – bis er dann endlich den klassischen Normen und Regeln Genüge tun konnte, darf man ergänzen. Wenn es etwas an dem von Mozart gefüllten Notenbuch aus London aus dem Jahr 1764 zu respektieren und zu bewundern gäbe, dann die Disziplin und Überlegtheit, mit denen der Achtjährige dem inneren Drang der strömenden musikalischen Ideen und Phantasien standhielt, sie zu bannen wusste, sie in bewussten Absichtserklärungen fixieren, d. h. in Notenzeichen übersetzen und als Notentexte provisorisch aufschreiben konnte. Das Provisorische spricht aus allen Stücken, und da Mozart es dabei beließ, hat es gar keinen Sinn, ihnen von fremder Hand eine nachträgliche Richtigstellung oder Endgültigkeit aufdrücken zu wollen. Auch wenn man Autographe nicht fetischisieren und für absolut authentische Verkörperungen des Komponistenwillens halten wollte, so wäre speziell im Falle der Eintragungen des achtjährigen Mozarts in sein Londoner Notenbuch die originale Gestalt objektiv zu wahren und der jeweiligen subjektiven Interpretation von verständigen Spielerinnen oder Spielern anheimzustellen.

Arthur Schurig, der auch gerne als deutscher Statthalter der beiden großen französischen Mozart-Forscher Téodor de Wyzewa und Georges de Saint-Foix angesehen wird, zitierte im ersten Band seiner Mozart-Monographie von 1913 lediglich Schünemann und Heuß und begnügte sich damit, die Echtheit des Berliner Autographs anzuzweifeln.[39] Demgegenüber gaben die beiden Franzosen die bisher treffendste Einschätzung des Londoner Notenbuchs Mozarts. Da deren umfangreiche und detaillierte Studien zu Mozarts Kindheit und Jugend in Deutschland nur Legende geblieben sind, sei die zusammenfassende Passage zum „Londoner Skizzenbuch“ aus ihrem Werk hier erstmals und provisorisch übersetzt dargeboten:

> „Alle diese Stücke sind also nichts anderes als Kompositionsübungen, und der Anblick ihres Manuskripts lehrt uns darüber hinaus, dass es sich um schnell improvisierte Übungen handelt, ohne die geringste Sorge um eine spätere Verwendung oder gar eine Entwicklung, die das Kind diesen Tests hätte geben wollen, wenn es sie zum Beispiel der Prüfung von Christian Bach oder einem anderen fremden Richter hätte unterziehen wollen. Keine Hinweise auf Satzgliederungen oder Nuancen; unaufhörlich hastiges Auslassen von Vorzeichenänderungen, mit einem Wort, eine Notation, die Mozart offensichtlich zu seinem eigenen Vergnügen gemacht hat, als die Ideen in ihm auftauchten. Und aus diesem Charakter der freien Improvisation resultiert oft eine Art hastiger Niederschlag, selbst in seinen Gedanken, der verhindert, dass die verschiedenen Stücke uns jemals den Eindruck von fertigen und lebendigen Werken vermitteln; aber darüber hinaus wird derselbe improvisierte Charakter es dem Kind ermöglicht haben, die ganze Begeisterung seines musikalischen Genies mit einer Freiheit, einem Wagemut, einer

39 Arthur Schurig, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk*, 2 Bde., Leipzig 1913, Bd. 1, S. 111f.

> schmackhaften Vielfalt in der Erfindung wie in den Modulationen auszustoßen, die wir in jedem ihrer Momente als Passagen von einzigartiger Schönheit bewerten können. Nirgendwo in der ganzen Jugendarbeit des Meisters wird seine Seele vielleicht so direkt und vollständig zu uns übertragen wie in diesen kleinen Pflichtübungen des Schülers, mitsamt dem, dass sie zu oft formlos und kaum fertig skizziert sind. Schließlich präsentiert uns dieses Londoner Notizbuch eine Besonderheit von extremem Interesse, sowohl aus historischer Sicht für unsere Untersuchungen von Mozarts Werken als auch hinsichtlich der Kenntnis des künstlerischen Temperaments des Kindes.“[40]

Interessant ist nun jener Kommentar zu Schünemanns Ausgabe, den noch in den 1980er Jahren jener Editor abgeliefert hat, der eine kritische Neuausgabe des „Londoner Skizzenbuchs“ im Rahmen der *NMA* veranstaltete. Der durch die Entwicklung einer hervorragenden Schriftchronologie von Wolfgang Mozarts Hand (aus der ihm auch hätte ersichtlich werden können, wie oft bereits vor dem Juli 1764 der Knabe eine punktierte Achtelnote mit anhängendem Sechzehntel richtig notiert hatte) berühmt gewordene Wolfgang Plath setzte seine eigenen Prämissen von denen Schünemanns auch dadurch ab, dass er an jenem kritisierte, er habe keine erträglichen Lesarten (= eigene Textkonstitutionen) gegen die offensichtlichen Fehler des Knaben gesetzt:

> „Der musikalischen Fach- und Lieberhaberwelt eigentlich bekannt gemacht worden ist das Skizzenbuch durch die im Jahre 1909 von Georg Schünemann veranstaltete Druckausgabe, die alsbald von Alfred Heuß einer derben Kritik – zu Recht, wie man sagen muß – unterzogen wurde. […] Man kann Schünemann den Vorwurf nicht ersparen, daß er sich nicht genügend in die Eigentümlichkeiten der Handschrift des jungen Mozarts um 1764/65 eingelesen hat, daß er sich zu wenig Gedanken über den gemeinten musikalischen Sinn verschiedener – allerdings wirklich nicht immer leicht entzifferbarer – Eintragungen gemacht hat, daß er offenbar nichts dabei gefunden hat, dem achtjährigen Komponisten, der ja nun in der Tat an manchen Stellen des Skizzenbuches nicht nur gewagte, sondern auch einfach mißlungene Dinge notierte, darüber hinaus noch eine ganze Anzahl anderer Unsinnigkeiten zu unterstellen, die sich bei genauerem Hinsehen durchaus in befriedigende Lesarten hätten verwandeln lassen. Er hat mit einem Wort den komponierenden Knaben nicht ernst genug, eher nur als Kuriosum genommen; daran krankt seine Ausgabe.“[41]

Was Plath unter dem eigentlich von Mozart gemeinten musikalischen Sinn der Stücke dann verstand und wie sein Ernstnehmen des überlieferten Notentextes dann aussah, kann man an seiner Art der Textkonstitution und seinem buchhalterisch kommentierenden Vorwort zur Ausgabe des „Londoner Skizzenbuchs“ in der *NMA* ablesen. Es wirkt wie eine mechanische Korrektur, die ebenso schlecht ein mit bestimmten Harmonie- und Rhythmus-Modellen gefütterter Computer an Mozarts Autograph hätte vornehmen können.

Nach eigenem Bekunden bestand für Plath, der sich bereits auf Fotokopien der inzwischen als in Krakau lagernd bekannten Handschrift stützen konnte, „eines der schwierigsten Probleme für eine Edition des Londoner Skizzenbuchs […] in der Herausgeberentscheidung, die überall dort gefordert ist, wo sich angesichts eines auch bei korrektester Lesung

40 Téodor de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l’enfance à la pleine maturité (1756–1773)*, Bd. 1: *L’enfant-prodige*, Paris [1912] 1936, S. 115, Übersetzung Peter Sühring.

41 *NMA* IX/27, Bd. 1: *Die Notenbücher*, vorgelegt von Wolfgang Plath, Kassel 1982, Vorwort, S. XXIII.

unverständlichen Textes die Frage stellt: ‚so steht es da; aber was hat Mozart damit eigentlich gemeint?‘“[42] Eine solche Entscheidung ist von einem Herausgeber für eine Textwiedergabe nach dem Original aber überhaupt nicht gefordert, sondern Plath schanzt sie sich hier selber zu, um der von ihm als „peinlichst“ beschriebenen Situation zu entkommen, wenn er „argwöhnen muß, das faktisch Geschriebene könnte am Ende etwas anderes als das vom Autor Gemeinte sein“[43]. Der Sieg, den in dieser Denkweise der Argwohn über die schlichte editorische Aufgabe, einen Originaltext zu edieren, davonträgt, erscheint ganz unprofessionell und legt Entscheidungen, die erst ein Spieler oder Hörer zu fällen hätte, in die Hände des Editors, der dem Spieler diese Entscheidung damit zwar abnimmt (was sogar im Interesse einiger praktischer Musiker liegen könnte), aber sie sich selber auch anmaßt, indem er so tut, als gäbe es nur eine mögliche – nämlich seine – vom Originaltext abweichende bessere Variante der zu emendierenden Noten. Da die Editionsrichtlinien des Verlags resp. der damaligen Editionsleitung der *NMA* das Dilemma nicht scheuten, eine wissenschaftlich korrekte und zugleich eine nach konventionellen Maßstäben praktisch spielbare Ausgabe herzustellen,[44] war eine Abwägung der Prioritäten zwischen wissenschaftlichen und praktischen Ansprüchen aufseiten des Editors einerseits vorgeschrieben, andererseits eingeschränkt durch die Tendenz, „ein gewisses Maß an musikalischer Konsequenz und eindeutiger Bezeichnung zu gewährleisten“[45]. Mozarts vom Editor unerkannte musikalische Vorstellungen können beim Dominieren dieser Tendenz also leicht Opfer einer einseitigen Abwägung werden. Platths wertende Formulierungen über das kompositorische Können des Knaben Mozart gehen über solche Abwägungen weit hinaus, bekunden eine persönliche Überzeugung und missachten voreilig und vorurteilsbehaftet mögliche musikalische Absichten Mozarts im überlieferten Originaltext, den er glaubte, nicht „verteidigen“ zu können.[46]

---

42 Ebd., S. XXVIf.

43 Ebd., S. XXVII.

44 Dass die Editionsrichtlinien der *NMA* (3. Fassung von 1962) subjektivistischen Eingriffen Vorschub leisten, geht aus einer Formulierung unter „IV. Gestaltung des Notentextes. A. Grundsätzliches. 3. Redaktionelle Aufgaben des Bandbearbeiters“ hervor, wo es heißt: „Es ist festzuhalten, daß die *NMA* grundsätzlich neben absoluter kritischer Korrektheit auf wissenschaftlicher Grundlage zugleich auch einen für die praktische Musikausübung brauchbaren Text bieten will. Der Bandbearbeiter wird sich also […] auch dem Autograph gegenüber kritisch zu verhalten haben und im gegebenen Fall ergänzend, interpretierend, u. U. sogar korrigierend eingreifen müssen […]“; zitiert nach: *Editionsrichtlinien Musik*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 30), Kassel 2000, S. 249–279, hier S. 261.

45 Ebd.

46 Abgesehen davon war Plath seit 1960 durchgehend bis zu seinem Tod im Jahr 1995 selbst ständiges Mitglied in der mit wechselnder Zusammensetzung arbeitenden Editionsleitung der *NMA* und dürfte auch an der Verabschiedung der 3. Fassung (1962) der Editionsrichtlinien der *NMA* beteiligt gewesen sein. In welchen selbst kniffligen Fällen im Rahmen dieser Richtlinien zu rechtfertigende Emendationen als eventuell erforderlich vorgesehen waren, ist ihrem weiteren Text zu entnehmen, denn unter den „wichtigsten Arten solcher redaktioneller Eingriffe“ wird unter „d) Verbesserung offenbarer Schreibfehler“ Folgendes ausgeführt: „Überall dort, wo der Fehlercharakter einer originalen Notierung nicht eindeutig und zweifelsfrei gegeben ist, wird der Bandbearbeiter im Einvernehmen mit der Editionsleitung von Fall zu Fall zu entscheiden haben, ob die originale Lesart verteidigt werden kann oder emendiert werden muß“; siehe ebd., S. 263. Für Hinweise auf diese Zusammenhänge danke ich Reinmar Emans. Theoretisch sind die alten Editionsrichtlinien für die gedruckte Ausgabe der *NMA* bis heute gültig, denn es fehlen noch drei Supplementbände, u. a. mit der Edierung der Mozart zugeschriebenen Streichtrio-Bearbeitungen von Fugen Bachs mit neu komponierten Präludien KV 404a. Es hat allerdings den Anschein, als würde man die gedruckte Ausgabe der *NMA* nicht fertigstellen wollen, da sie

Plath teilt dann weiter mit, dass er die Härten nicht in Kauf genommen habe und in nicht selten eingetretenen Fällen „ganz naheliegende und merkwürdigerweise von Mozart nicht gesehene Verbesserungsmöglichkeiten“[47] gefunden hätte. Wie leicht es für Plath sein kann, das von Mozart „eigentliche Gemeinte“ zu finden, statt eine Realisierung der Musik dem Spieler und dessen Geschmack und Einrichtungsgeschick zu überlassen,[48] kann man an den zwei unten folgenden Beispielen ersehen.

Generell aber ist beim „Londoner Skizzenbuch“ von den treffenden Feststellungen Ulrich Konrads auszugehen:

> „Die Aufzeichnungen in diesem umfangreichen Manuskript […] dokumentieren in einmaliger Weise die offensichtlich vom Vater nicht kontrollierte musikalische Gedankenwelt des achtjährigen Mozart, der hier allein für sich – in der Frühphase seines sich ausbildenden Vermögens, innerlich Gehörtes schriftlich zu fixieren – ‚Einfälle‘ im weitverstandenen Sinne notiert. Die Tatsache, daß von diesen Einfällen nichts in Mozarts bekannte Werke dieser und späterer Zeit geflossen ist, dann das stets erkennbare Streben, abgeschlossene Kompositionen zu notieren, sowie schließlich die Art der Niederschrift […] legen es nahe, hier weniger Skizzen als vielmehr, wenn auch gelegentlich noch so bescheidene und mitunter kaum gelungene, kleine ‚Werke‘ festgehalten zu sehen.“[49]

Dies besagt, dass der achtjährige Mozart zu vom Vater unkontrollierten Kompositionsskizzen fand, die als ein zwar roh gefasstes, aber authentisches Zeugnis seines musikalischen Denkens, seiner Phantasie beim inneren Hören angesehen werden können, deren Sinn teilweise durchaus erschlossen werden muss – und werden kann, auch wenn man das Notierte einfach gelten lässt. Sie enthalten teils stürmisch-drängende, teils anmutige 43 Klavierstücke, die aber teilweise über das Klavieristische hinausragen und entweder orchestrale oder szenisch-gesangliche Klangvorstellungen Mozarts verdeutlichen, sodass man glaubt, bei manchen Stücken ein Particell in der rohesten Gestalt einer Diskant- und einer Basslinie vor sich zu haben. Ein ausgewachsener Variationensatz ist dabei, drei Stücke sind Fragmente geblieben, darunter eine abgebrochene Fuge.[50] Viele Tanzsätze sind dabei, Contredanses, Menuette, eine Polonaise, eine Allemande.

---

im Internet-Auftritt der herausgebenden Stiftung Mozarteum Salzburg direkt gar nicht mehr aufrufbar ist, sondern nur noch versteckt über die *Digitale Mozart Edition*, die allerdings als weiterhin auf der unvollendeten *NMA* basierend angeboten wird.

47 *NMA* IX/27, Bd. 1, S. XXVII.

48 Wie es Siegbert Rampe in seiner auf mehrere CDs verstreuten Einspielung im Rahmen seiner Aufnahme sämtlicher Klavierwerke Mozarts (bei dem Label Dabringhaus und Grimm) getan hat.

49 Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 201), Göttingen 1992, S. 109.

50 Fugen abzubrechen und als Fragmente zu hinterlassen konnte Mozart auch in seinen späteren Jahren in Wien noch passieren, er hatte einfach nicht immer den Ehrgeiz, den spanischen Stiefel zu Ende zu schnüren. Siehe zu Mozarts distanziertem Verhältnis vor allem zur Tastenfuge Peter Sühring, „Bachischer Geist aus Mozarts Händen? Mozarts vier neue Streichtrio-Einleitungen zu vier dreistimmigen Fugen von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach (KV 404a), aus ihrem Kontext heraus erklärt“, in: *Acta Mozartiana* 55 (2008), Heft 3/4, S. 101–110. Auch neigte Mozart dazu, Fugen zu phrasieren und mit Episoden aufzulockern (was erst später Anton Reicha theoretisch begründete) wie in der Ouvertüre zu *Die Zauberflöte* oder im Finalsatz des Streichquartetts G-Dur KV 387 oder sich mit einem ironischen Sprung aus ihren vertrackten Überlagerungen zu befreien wie in der fünfstimmigen Fuge im Finale der großen C-Dur-Sinfonie („Jupiter“).

Zwei nähere Blicke

a) „Siciliano" oder rhythmisches Experiment? (KV 15u)

Mozart habe, so die These von Plath, ein einfach punktiertes Achtel mit angehängtem Sechzehntel und folgendem Achtel, wie es dem Siciliano-Rhythmus gleichkommt, noch nicht schreiben können und sei deswegen im Stück Nr. 20 (KV 15u) in eine Schreibmanier (eine Folge von sechs Sechzehnteln im Verhältnis von 3:2:1) verfallen, von der man „gelegentlich die Ansicht hören (kann), Mozart habe hier offenbar mit entlegenen Rhythmen ‚experimentiert'. Er hat aber nicht experimentiert, er hat nur den von ihm gemeinten Rhythmus – eben den bekannten Siciliano-Rhythmus [3:1:2] – noch nicht notieren können"[51]. Wie abenteuerlich diese Behauptung über die Schreibmanier Mozarts auch klingen mag[52] und auch unabhängig davon, ob Mozart hier wirklich doch von dem nur allzu bekannten, in tausenden Stücken abgeschliffenen Siciliano-Rhythmus hatte wegkommen wollen: Ihn durch editorischen Eingriff als das mit Sicherheit eigentlich Gemeinte einfach vorzuschreiben und das Stück so im Haupttext darzubieten liegt absolut außerhalb einer legitimen Kompetenz eines Herausgebers, zu der sich Plath hier einfach selbst ermächtigt. Ließe man jenes dem Notat nach anscheinend mit einer imaginierten, im Verhältnis 3:2:1 synkopiert rhythmisierten 6/16tel-Gruppe experimentierende Stück[53] als unverfälschte Intention des jungen Komponisten gelten, wäre es das harmlose „Siciliano", als das es in populären Ausgaben und auch in der emendatorisch redigierten *NMA* auftaucht, nicht mehr. Ließe man sich auf etwas anderes als ein zwanghaft vorgestelltes (hier nur rhythmisch verballhorntes) Siciliano als das von Mozart Gemeinte ein, würde man erkennen können, dass die erste Sechzehntelgruppe auf einen Sechzehntel-Auftakt zum punktierten Viertel des zweiten Taktteils zustrebt, die ganze Sechzehntelgruppe sogar als ein gedehnter Auftakt mit Anlauf zu diesem punktierten Viertel angesehen werden kann. Der erste (Zwischen-)Akzent liegt dann aber (im Gegensatz zum Siciliano, in dem der Akzent stets auf die erste Zählzeit einer ganzen Folge von Takten fällt) auf dem ersten Achtel des zweiten Takts, denn jeweils zwei Takte ergeben erst eine in sich abgeschlossene Phrase.[54] Zudem wird in diesem d-Moll-Stück die

51 *NMA* IX/27, Bd. 1, S. XXIV. In einer Fußnote zum ersten Takt des ohne Überschrift (wie im Original) abgedruckten Stücks schreibt Plath bekräftigend: „Mozart schreibt (das ganze Stück hindurch) ♪♬; es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, daß ♪.♫ gemeint ist" (ebd., S. 128) und lässt es dann auch so als den eigentlich gemeinten Willen Mozarts abdrucken. Auch Kreuls schließt sich der Meinung an, Mozarts Schreibweise der Punktierungen sei „als noch fehlerhafte, noch nicht reflektierte Erscheinungsform anzusehen. […] Die Vertauschung der Werte, 8tel mit 16tel, zielt sicherlich n i c h t auf eine synkopische Ausführung (wie vordem in der *NMA* bereits dargelegt wurde). Selbst bei einem unterstellten experimentell-rhythmischen Denkansatz Mozarts wäre ein solch stereotyper Bewegungsablauf nicht vorstellbar!" Allerdings gibt Kreuls die (noch stereotypischere) Auffassung dieses Stücks als eines Siciliano „in Bezug auf Mozarts feingliedrig melancholische Charakterisierung zu denken"; Kreuls, S. 110.

52 Plath missachtet mit diesem Verdacht auch die Mitteilungen Leopold Mozarts über das Können seines Sohnes, so hatte er bereits am 28. Mai 1764 an Hagenauer in Salzburg berichtet: „das, was er gewust, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er ietzt weis. Es übersteigt alle Einbildungskraft", Bauer u. a. (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, S. 151f. – auch noch die von Plath.

53 Dieser Rhythmus-Gedanke liegt übrigens auch dem Beginn von Johannes Brahms' Violoncello-Sonate in e-Moll op. 38 bei gleicher Intervallfolge zugrunde, allerdings noch verschärft im Verhältnis 4:3:1.

54 Eine die Problematik überspielende Symmetrie innerhalb dieser Phrase erzeugt Rampe in seiner eigensinnigen Veränderung dieses Stücks (leider ohne dies in dem von ihm formulierten Booklet zu

von der Sechste an aufsteigende Linie des ersten Takts im dritten wiederholt, und die Doppelphrase wird dann im vierten Takt – anders als im chromatisch und leittönig (*Cis* im Bass) geschärften und durch das Hängenbleiben auf dem Sekundintervall *e* über dem Grundton *d* in der Oberstimme verursachten dissonanten Zangengriff um die Tonika (man könnte auch von einem Sept-Nonen-Akkord sprechen), einem Schwebezustand am Ende des zweiten Takts – mit dem Akzent auf dem letzten punktierten Viertel kadenzierend abgeschlossen, sodass die erste viertaktige Periode insgesamt als Frage und Antwort erscheint. Selbst wenn man, wie Plath es tut, die erste Sechzehntelgruppe in einen Siciliano-Rhythmus umschreibt, hätte man noch immer kein Siciliano als ganzes Musikstück vor sich und dürfte es auch nicht so nennen, denn dieser Tanz lebt von einer länger aufrechterhaltenen Rhythmisierung mehrerer Takte innerhalb einer Periode nach dem Schema 3:1:2. Insofern will einem die von Schünemann schon in seiner ersten Edition aufgebrachte und dann von Einstein und Plath übernommene Bezeichnung dieses Stückes als „Siciliano“ recht abwegig erscheinen. Gegen eine beabsichtigte Siciliano-Imitation spricht auch der alsbald in der linken Hand mit gleichmäßigen Achteln einsetzende Gegenrhythmus, der dem Stück zusätzliche innermusikalische, das Ohr kitzelnde, aber untänzerische Spannung verleiht.

Es ist ein auch von der architektonischen Gliederung her merkwürdiges Stück. Seine zweiteilige Anlage besteht aus einem 15- und einem 19-taktigen Abschnitt, was allem gewünschten symmetrischen Periodenbau direkt widerspricht und durch taktweise auskomponierte Verzögerungen und das Einsprengen mysteriöser oktavierter Unisoni mit chromatisch versetzten Intervallen willentlich verursacht wird.[55] Es ist genau dieses Abweichen von einer als klassisch und musikalisch einzig richtig hingestellten Proportionalästhetik, das hier wie auch später noch bei Mozart die besondere Spannung und das musikalisch Interessante ausmacht und ihn als einen Anti-Klassiker par excellence erscheinen lässt.

begründen), indem er in seiner Einspielung nicht nur den Siciliano-Rhythmus verweigert, sondern von einem jeglichen punktierten Rhythmus ganz abweicht und durchgängig den zweiten und dritten Ton der aufsteigenden Linie zu zwei flüchtigen Sechzehnteln auf dem dritten Achtel zusammenrafft und den ersten Ton auf zwei Achtel dehnt, was bei dem von ihm angeschlagenen Tempo, das sich dem Presto annähert, kaum auffällt. Eine imposante und konsequente Begradigung und Glättung dieses vertrackten Stücks (siehe Vol. 12 seiner Mozart-Gesamteinspielung bei Dabringhaus und Grimm).

55 Siehe *NMA* IX/27, Bd. 1, S. 128f. Erstaunlich, dass noch kein Mozart-Forscher diese Regelwidrigkeit des Knaben gerügt hat.

Notenbeispiel 1: Abdruck des ersten Teils von KV 15u in der *NMA* IX/27, Bd. 1: *Die Notenbücher*, hrsg. von Wolfgang Plath, Kassel u. a. 1982, S. 128

Notenbeispiel 2: Abdruck des ersten Teils von KV 15u in *Mozart als achtjähriger Komponist. Das Londoner Skizzenbuch*, hrsg. von Georg Schünemann, Leipzig 1909, S. 24

Während Schünemann dieses Stück ganz unkommentiert lässt, es im Inhaltsverzeichnis zwar als „Siciliano“ tituliert, es aber ohne den dafür typischen, sondern in Mozarts Rhythmus abdrucken lässt, merkt Bertha Antonia Wallner in ihrer Ausgabe an: „gemeint ist vielleicht (das ganze Stück hindurch) der Siciliano-Rhythmus“[56]. Wallner, die das Originalmanuskript noch für verschollen halten musste, arbeitete mit Faksimiledrucken und Fotokopien der Handschrift von einigen Stücken und zog ansonsten die Schünemann-Ausgabe heran, obwohl diese Ausgabe auch in ihren Augen „in mancher Hinsicht zu wünschen übrig lässt“[57]. Sie ergänzte die zahlreichen fehlenden Versetzungszeichen und gab vereinzelte auf-

56 Wallner (Hrsg.), S. 126.
57 Ebd., S. 166.

führungspraktische Hinweise, wie zum Brechen der Akkorde in dem von ihr wie schon von Schünemann als „Präludium“ aufgefassten Stück (Nr. 7, KV 15g), auf das unten gleich noch näher eingegangen werden soll. Mit einem Urtext hat diese Ausgabe aber nichts zu tun, zumal Wallner auch an weiteren Stellen (z. B. bei Quintparallelen) glättet und stillschweigend korrigiert.

b) Präludium oder Akkorde für ein Rezitativ? (KV 15g)

Notenbeispiel 3: KV 15g in *Mozart als achtjähriger Komponist. Das Londoner Skizzenbuch*, hrsg. von Georg Schünemann, Leipzig 1909, S. 5

Die an eine Rezitativ-Begleitung gemahnende, zu arpeggierende Akkordfolge mit einem anschließenden Imitationssatz in KV 15g (dem siebten Stück aus dem „Londoner Skizzenbuch“)[58] könnte durchaus sinnvoll musiziert werden,[59] wenn man den in ihm verborgenen Affekt erraten (denn auch hier ist in einem anderen als dem Plathschen Sinn das Notierte nicht das Gemeinte), die durch Modulationen und unterschiedliche Notenwerte gegebene Versgliederung respektieren, es rezitativisch textieren und beim Doppelstrich einen Wechsel vom Secco zum Accompagnato, quasi in Klavierauszugform, in ihm imaginiert finden würde; siehe auch die erhellenden Erläuterungen zu Mozarts „opernnaher Rezitativik“ in diesem Stück bei Konrad Küster.[60] Der achtjährige Mozart hatte, wohl inspiriert vom Geist des frei modulierenden begleiteten Rezitativs, hier schon solche tonal in der

58 Siehe *NMA* IX/27, Bd. 1, S. 104f.

59 Hierzu bemerkt Wolfgang Plath: „Die Akkordfolgen des Anfangsteils sind zwar hart und befremdend, knüpfen letztlich aber doch an der typischen ‚Überraschungsharmonik‘ der freien Klavierfantasie um 1760 an; was sich aber im nachfolgenden Imitationssatz tut, entbehrt des musikalischen Sinns. Wahrscheinlich hat Mozart etwas ganz anderes gemeint, als er niedergeschrieben hat; aber was das Gemeinte ist, läßt sich nicht erraten. Das Stück kann in dieser Gestalt kaum musiziert werden“; ebd., S. XXIV. Wallner hält es für „ein auf die Orgel hinweisendes Präludium“ (Wallner [Hrsg.], S. 166), während Kreuls findet, dass es der Orgel zugeschrieben werden muss (Kreuls, S. 94–96). Dass der achtjährige Mozart bereits in London für Orgel komponiert haben könnte, ist generell nicht abwegig, denn Leopold Mozart berichtet am 28. Mai des gleichen Jahres: „Er [Wolfgang] hat auf des Königs Orgel so gespielt, daß alle sein Orgelspielen weit höher schätzten als das Clavier spiellen“; zitiert nach Bauer u. a. (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, Brief Nr. 88, S. 151. Auch Rampe benennt das Stück und spielt es als Präludium, ohne Zäsuren und mit einem angehängten Imitationssatz (Sämtliche Klavierwerke, Vol. 12).

60 Konrad Küster, *W. A. Mozart und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2001, S. 184–186.

Schwebe bleibenden Klavierstücke notiert und diese Technik dann unter deklamatorischen Aspekten vokal-instrumental in seinen ersten Einlage-Arien ausgearbeitet. Zusätzlich zum „Schon“ – im Sinne eines genealogischen Aufdeckens der erfinderischen Geburtsmomente von kompositorischen Ideen und Strukturen – wäre hier ein „Nie wieder“ ausfindig zu machen. Es sind dies einmalige, vielleicht spezifisch kindlich erdachte, nicht wiederholbare Momente, die nicht nur allgemein aus der Dialektik von Aneignung und Neuschöpfung geboren wurden, sondern sich, speziell bei Mozart, erklären lassen als Komponenten in seiner Musik, die aus dem frühen Impuls entstanden, eine Oper schreiben zu wollen. So ein in den Augen der bisherigen Mozart-Forschung „sinnloses“ Stück wie das siebente, an ein Rezitativ gemahnende, schreibt man wohl nur einmal und versucht danach unbedingt, echte Rezitative und Arien zu schreiben, in denen sich Handlung, Situation, Rolle und Wort in vokal-instrumentaler Musik komprimieren lassen.

Abstract

The compositional experiments and exercises written by eight-year-old Mozart in London in 1764 show original musical ideas which he went on to pursue later, making him an anti-classic par excellence. His London sketchbook was created in a sphere of intense encounters with old and new models of vocal and instrumental music and had a long-lasting effect. The special circumstances surrounding its creation – Leopold Mozart was ill and could not assist Wolfgang in editing the music – make the notebook appear as a collection of raw versions of piano pieces, which, however, go beyond compositions intended for a keyboard instrument. Previous editions of the London sketchbook, especially those produced by Wolfgang Plath for the Neue Mozart-Ausgabe, did not reproduce the 43 piano pieces authentically, but rather marred them with emendations. Two examples, an alleged “Siciliano” and an alleged “Prelude”, are used to hold Mozart’s musical texts against these untenable assessments.

Beate Sorg (Darmstadt)

Fake News in der Bach- und Graupner-Forschung: Die Besetzung des Thomaskantorats 1722/1723 als unilaterale Überlieferung

> Lügen erscheinen dem Verstand häufig viel einleuchtender und anziehender als die Wahrheit, weil der Lügner den großen Vorteil hat, im voraus zu wissen, was das Publikum zu hören wünscht.
>
> Hannah Arendt[1]

Wenn wir Klarheit, Eindeutigkeit, Verlässlichkeit nicht in den Wissenschaften finden, wo sonst? Doch das hat sich bekanntlich schon für Goethes Faust als fataler Irrtum erwiesen. Dennoch wollen und können wir den Anspruch nicht aufgeben: Objektivität und Nachprüfbarkeit von Veröffentlichungen gelten a priori als unverzichtbare Grundlagen unserer Forschungen. Aber wie „wahr" kann musikwissenschaftliche Historiographie sein? Wie sicher sind wir vor Irrtümern, Fehldeutungen, gar Fälschungen? Selbstredend ist das Studium der Originalquellen essentiell. Dennoch: Autoren beziehen sich aufeinander, bauen auf Vorgängerstudien auf, knüpfen am „Stand der Forschung" an. Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen sind individuelle Personen, die durch unterschiedliche Erfahrungen, aber auch durch konkrete Interessen beeinflusst werden. Als Produzenten und Rezipienten von Texten unterliegt ihr Umgang mit den musikalischen und außermusikalischen Quellen einem ständigen historischen Wandel.

Die Trennung der Spreu vom Weizen scheint immer schwieriger zu werden – erst recht, seit die gedruckten Publikationen durch digitale ergänzt und teilweise ersetzt werden. Doch „alternative Fakten" sind ja kein neues Phänomen des 21. Jahrhunderts. Immer schon waren Auslegungen ganz bestimmten Prämissen und Denkmustern verpflichtet. Nicht nur die Interpretation von Musikwerken, sondern auch die ganz spezielle Disposition und Linienführung musikwissenschaftlicher Studien lässt sich in der vorherrschenden Geisteshaltung ihrer jeweiligen Epochen verorten. Rezeptionsgeschichte hat daher auch immer gesellschaftspolitische Aspekte. Dem Zeitgeist geschuldete Tendenzen werden jedoch weniger den unmittelbaren Zeitgenossen als vielmehr den nachfolgenden Generationen bewusst. Wir alle sind mit der Bach-Forschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vertraut, die zum einen dem romantischen Geniebegriff, zum anderen dem damals obligatorischen Nationalstolz verpflichtet war. Jedoch als „Binsenweisheit" lediglich stillschweigend in Kauf genommen und nicht näher beleuchtet, kann die Vernachlässigung einer genauen Identifikation der zugrundeliegenden Denkmuster dazu führen, dass sich Fehler einschleichen – und diese sich am Ende als vermeintlich verbürgte Tatsachen etablieren. Genau dies will ich am Beispiel eines Ereignisses zeigen, dass sich dieses Jahr zum 300. Mal jährt: die Bewerbung Christoph Graupners und Johann Sebastian Bachs um das Thomaskantorat im Jahr 1723.

1 Hannah Arendt, *Wahrheit und Lüge in der Politik*, München 1972, S. 10.

Der „Cantor zu St. Thomae et Director Musices Lipsiensis“ wird seit der Reformationszeit von der Stadt Leipzig berufen. Bis in unsere Zeit gestaltete sich dieses Verfahren häufig kontrovers und konfliktbehaftet. Im Jahr 1722/1723 war der Findungsprozess besonders langwierig; er ist deshalb so oft thematisiert worden, weil er schließlich zur Einsetzung Johann Sebastian Bachs führte. Bekanntlich zog sich das Berufungsverfahren vom Tod Johann Kuhnaus im Juni 1722 bis weit ins folgende Frühjahr hin und involvierte neben Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch und Christoph Graupner zahlreiche weitere Bewerber, die heute kaum mehr bekannt sind.[2] Mehrfach haben Musikhistoriker über diese Episode berichtet; dabei lässt sich im Lauf von drei Jahrhunderten eine immer genauere Quellenforschung, somit eine stetige Zunahme der Erkenntnisse beobachten. Ich will hier jedoch nicht die gesamte Rezeptionsgeschichte von Bachs und Graupners Bewerbung, sondern lediglich den Umgang einiger Autoren mit hartnäckig tradierten Irrtümern und Halbwahrheiten untersuchen.

Bezeichnenderweise ist das Bewerbungsverfahren von 1722/1723 in der Graupner-Forschung mindestens ebenso ausgiebig behandelt worden wie in der Bach-Forschung, dabei wesentlich detaillierter als in der Telemann- oder der Fasch-Forschung. Zu etlichen Aspekten und offenen Fragen gibt es bis in unsere Zeit neue Erkenntnisse.[3] Seit Andreas Glöckner 2018 die relevanten Dokumente, vor allem die Leipziger Ratsprotokolle, zugänglich gemacht hat,[4] wird offensichtlich, wie lückenhaft nahezu sämtliche Quellenstudien und Veröffentlichungen zur Rolle Bachs und seiner Mitbewerber bis dato gewesen sind. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit will ich hier einige Beiträge zum Thema chronologisch auflisten:[5]

Hiller 1784	Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784
Winterfeld 1847	Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Leipzig 1847, S. 260 und S. 502
Hilgenfeldt 1850	Carl L. Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts; als Programm zu dem am 28. Julius 1850 eintretenden Säculartage des Todes von Johann Sebastian Bach; mit einer genealogischen Tabelle und Notenbeilagen*, Leipzig 1850, S. 27
Pasqué 1854	Ernst Pasqué, „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Darmstadt“, in: *Die Muse. Blätter für ernste und heitere Unterhaltung* 2 (1853/1854), S. 629–726
Bitter 1880	Carl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin ^{2}1880, S. 158ff.
Spitta 1880	Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880
Kleefeld 1897	Wilhelm Kleefeld, „Bach und Graupner als Bewerber um das Leipziger Thomaskantorat 1722/23“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 4 (1897), S. 70
Richter 1905	Bernhard Friedrich Richter, „Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723“, in: *BJb* 2 (1905), S. 48–67, <https://doi.org/10.13141/bjb.v1905>, 30.11.2022

2 Siehe hierzu Sorg 2022.

3 Erst 2018 hat Marc-Roderich Pfau die verschollen geglaubten Prüfungskantaten Telemanns identifiziert, siehe Pfau 2018. Pfau vermutet, es habe neben den geforderten noch zusätzliche Probemusiken gegeben. Zu Faschs Rolle im Bewerbungsverfahren siehe Reul 2021.

4 Glöckner 2018. Die Quellen aus dem Stadtarchiv Leipzig (D-LEsa, Protokoll der Enge 1720–1725, Tit. VIII Nr. 60 a) sowie weitere Quellen sind dort abgedruckt.

5 Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich sämtliche Zitate und Quellenangaben im vorliegenden Beitrag auf die hier aufgeführten Publikationen.

Nagel 1908	Wilibald Nagel, „Das Leben Christoph Graupners“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 10 (1908), S. 568–612
F. Noack 1913	Friedrich Noack, „Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722–23“, in: *BJb* 10 (1913), S. 145–162, <https://doi.org/10.13141/bjb.v1913>, 30.11.2022
Schering 1941	Arnold Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Bd. 3, Leipzig 1941
E. Noack 1967	Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz u. a. 1967, hier S. 207–209
Schulze 1975	Hans-Joachim Schulze, „‚Da man nun die besten nicht bekommen könne...‘ Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt“, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR*, hrsg. von Felix Werner, Leipzig 1975, S. 71–77
Wolff 1978	Christoph Wolff, „Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate ‚Du wahrer Gott und Davids Sohn‘ BWV 23“, in: *BJb* 64 (1978), S. 78–94, <https://doi.org/10.13141/bjb.v1978>, 30.11.2022
Schulze 1978 (1990)	Hans-Joachim Schulze, „Von der Schwierigkeit, einen Nachfolger zu finden. Die Vakanz im Leipziger Thomaskantorat 1722–1723“, Nachdruck in: ders., *Bach-Facetten*, Leipzig 2017, S. 21–43
Siegele 1983	Ulrich Siegele, „Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit“, in: *BJb* 69 (1983), S. 7–50, <https://doi.org/10.13141/bjb.v1983>, 30.11.2022
Siegele 1984	Ulrich Siegele, „Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit (Fortsetzung)“, in: *BJb* 70 (1984), S. 7–43, <https://doi.org/10.13141/bjb.v1984>, 30.11.2022
Bill 1987	Oswald Bill, „Dokumente zum Leben und Wirken Christoph Graupners in Darmstadt“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760*, hrsg. von dems., Mainz u. a. 1987, S. 122–148
Schulze 1998	Hans-Joachim Schulze, „Zwischen Kuhnau und Bach. Das folgenreichste Interregnum im Leipziger Thomaskantorat. Anmerkungen zu einer unendlichen Geschichte“, Nachdruck in: ders., *Bach-Facetten*, Leipzig 2017, S. 44–52
Glöckner 2018	Andreas Glöckner, *Dokumente zur Geschichte des Leipziger Thomaskantorats*, Bd. 2: *Vom Amtsantritt Johann Sebastian Bachs bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 2018
Pfau 2018	Marc-Roderich Pfau, „Telemanns Probe Music für das Leipziger Thomaskantorat 1722“, in: *BJb* 104 (2018), S. 95–112
Reul 2021	Barbara M. Reul, „‚It was impossible for me to leave‘ – Johann Friedrich Fasch and the *Thomaskantorat* in 1722“, in: *Discussing Bach* 3 (2021), S. 31–44, <https://bachnetwork.org/discussing-bach/>, 30.11.2022
Zohn 2021	Stephen Zohn, „Telemann as *Thomaskantor*? An Historical Capriccio“, in: ebd., S. 15–30
Sorg 2022	Beate Sorg, „Die Bewerbung des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner auf das Amt des Kantors an der Thomasschule zu Leipzig“, in: *Die Tonkunst* 4 (2022), S. 482–490

Es scheint unvermeidlich, dass in vielen dieser Studien – ungeachtet der Tatsache, dass jeder der Autoren zu seiner Zeit neue und wichtige Erkenntnisse in die Debatte werfen konnte – Irrtümer immer weiter fortgeschrieben, dass einst als Vermutungen formulierte oder hypothetische Schlussfolgerungen nicht mehr hinterfragt, sondern als vermeintlich gesicherte Fakten übernommen wurden. Sogar bewusste Fälschungen sind auf diese Weise immer wieder in die Fachliteratur gelangt, wie ich hier am Beispiel eines Musikwissenschaftlers

mit schriftstellerischen (Wilhelm Kleefeld)[6] sowie eines Schriftstellers mit musikwissenschaftlichen Ambitionen (Ernst Pasqué)[7] zeigen möchte. Doch geht es mir dabei nicht um die Bloßstellung und Verurteilung der in ihren epochalen Kontexten verhafteten, dabei offenbar phantasiebegabten Männer, sondern um die Sichtbarmachung von Mechanismen, die – bewusst oder unbewusst – bei Sendern und Empfängern der impliziten Botschaften zusammenwirken, um ganz bestimmte Erwartungshaltungen zu erfüllen. Auch will ich hier nicht auf alle Thesen und Hypothesen eingehen, die im Laufe der Zeit aufgestellt (und teilweise bestätigt, teilweise widerlegt) wurden, sondern lediglich den Weg der Irrtümer, die auf Wilhelm Kleefeld und Ernst Pasqué zurückzuführen sind, durch die einschlägige Literatur betrachten.

Während die Leipziger Bewerbung für die Bach-Biographen vor Philipp Spitta (1880) noch kaum von Interesse war, hatte Ernst Pasqué das Thema bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts als wesentlich für seinen Gegenstand, nämlich die Laufbahn Christoph Graupners, behandelt, wenn auch kaum mit wissenschaftlichem Anspruch. Pasqué hatte die Vorgänge aus Darmstädter Sicht geschildert, und zwar in einer literarischen Zeitschrift als Fortsetzungsgeschichte. Als großherzoglicher Bibliothekar hatte er Zugang zu den Akten,[8] die er selektiv benutzte, wobei er nicht zögerte, zahlreiche Details anekdotisch auszuschmücken. Für ihn – selbst Untertan und Angestellter der Landgrafennachkommen – stand die Loyalität des Hofkapellmeisters zu seinem Dienstherrn im Vordergrund. Daher verwundert es nicht, dass er die gravierenden Probleme des Landgrafen und seiner Musiker ausklammerte.[9]

Wilhelm Kleefeld hatte in Berlin ein Musikwissenschaftsstudium absolviert, u. a. bei Philipp Spitta, und wurde 1897 mit einer Arbeit über das Orchester der Gänsemarktoper promoviert.[10] Noch im gleichen Jahr veröffentlichte er im *Jahrbuch der Musikbibliothek*

---

6 Wilhelm Kleefeld (1868–1933) wirkte von 1891 bis 1896 als Kapellmeister in Mainz, Trier, München und Detmold, danach lehrte er am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin und an der Universität Greifswald. Er komponierte Lieder und eine Oper, gab einzelne Stücke von Wolfgang Carl Briegel und von Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt in den *Blättern hessischer Tonkunst* heraus, schrieb Musikerromane sowie Biographien über Carl Maria von Weber und Clara Schumann. Siehe Art. „Kleefeld, Wilhelm", in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, hrsg. von Alfred Einstein, Berlin ^{11}1929, Sp. 905, <https://archive.org/details/RiemannMusiklexikon11tea1929/page/n911/mode/1up>, 30.11.2022. In späteren Nachschlagewerken ist Kleefeld nicht mehr vertreten. Seine Bearbeitungen von Bühnenwerken, die er „Opernrenaissance" nannte und die sehr erfolgreich waren, wurden auch nach seinem Tod noch aufgeführt, wenngleich nicht unter seinem Namen, der wegen seiner jüdischen Herkunft zur Zeit des Nationalsozialismus nicht genannt werden durfte. Vgl. Eva Weissweiler, *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.

7 Ernst Pasqué (1821–1892) studierte Gesang in Paris, war Opernsänger in Mainz, Leipzig und Darmstadt, führte Regie in Amsterdam und Weimar. Nach dem Verlust seiner Stimme stellte ihn der Großherzog von Hessen-Darmstadt als „Ökonomieinspektor" ein, was ganz verschiedenartige Funktionen, u. a. als Bibliothekar, beinhaltete. Pasqués schriftstellerische Tätigkeit umfasste Opernlibretti und Belletristik; oft schrieb er über musikalische Sujets oder über die landgräfliche Familie. Siehe Franz Brümmer, Art. „Pasqué, Ernst" in: *ADB* 52 (1906), S. 758–760, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz94034.html>, 30.11.2022.

8 Großherzogliches Hausarchiv, heute Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD) D 4.

9 Pasqué erwähnte mit keinem Wort, dass der Landgraf aufgrund der desaströsen Finanzlage seines Landes die Gehälter seiner Angestellten nicht bezahlen konnte, dass die Darmstädter Opernpläne bereits 1719 gescheitert waren und viel Unzufriedenheit in der Hofkapelle herrschte. Die Akte des Geheimrats Kameytsky (HStAD D 4 359/1), in der all dies zur Sprache kommt, wird nicht zitiert.

10 Wilhelm Kleefeld, *Das Orchester der ersten deutschen Oper Hamburg 1678–1738*, Berlin 1898.

Peters unter der Rubrik „Kleine Mitteilungen“ einen Beitrag über die Bewerbung auf das Thomaskantorat 1722/1723. Dieser Aufsatz, der erstmals die Rolle des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner (1683–1760) ausführlich thematisierte, ist es, der aufgrund eines angeblichen Zitats bis heute sowohl in der Bach- als auch in der Graupner-Forschung eine gewisse Rolle spielt. Der Umfang von lediglich einer Seite erlaubt es, Kleefelds Beitrag hier vollständig wiederzugeben, um seine „märchenhaften“ Zusätze zu identifizieren.

> „Bach und Graupner als Bewerber um das Leipziger Thomas-Kantorat 1722/23
> Die ungenauen Urteile älterer Musikhistoriker (v. Winterfeld, J. A. Hiller, Hilgenfeldt) über den Zeitpunkt und die Motivierung der Bewerbung Bachs um das Leipziger Thomas-Kantorat wie die Begründung seines endgültigen Sieges hat erst der grosse Bach-Biograph Philipp Spitta in die richtige Beleuchtung zu setzen gewusst. Er stellt fest, dass Telemann in erster Linie und nach dessen Absage Christoph Graupner für den Posten ins Auge genommen war. Erst nach der Verzichtsleistung Graupners trat Bachs Bewerbung in den Vordergrund.“[11]

Vielleicht war Kleefeld während seines Studiums bei Spitta auf die Vorgänge aufmerksam geworden, die zur Bewerbung Bachs um den Posten des Thomaskantors geführt hatten. Dass diese Stellenbesetzung sich ausgesprochen kompliziert gestaltete und dass Bach keineswegs die erste Wahl der Ratsherren war, hatte Spitta (sowie kurz zuvor Carl Hermann Bitter) erstmals deutlich gemacht. Die drei genannten früheren Berichterstatter hatten nämlich – gemäß dem heroischen Bach-Bild ihrer Generation – suggeriert, dass Bachs überragende Qualifikation sogleich erkannt worden war, dass „er den Sieg über alle Bewerber davontrug“ und umgehend angestellt wurde. Selbstredend vertraten diese Biographen die Ansicht, Johann Sebastian Bach – über dessen Lebensumstände man zu der Zeit freilich kaum etwas wusste – sei als das herausragende Genie seiner Zeit zu würdigen. Doch kannte Kleefeld diese Arbeiten womöglich gar nicht, sondern nur deren Erwähnung durch Ernst Pasqué, der bezeichnenderweise nämlich genau diese drei Autoren, v. Winterfeld, J. A. Hiller und Hilgenfeldt, in ebendieser – nicht chronologischen – Reihenfolge anführte, in der sie bei Kleefeld erscheinen.

> „Freilich fehlen auch Spitta für einige interessante Momente dieses Wettbewerbs die nötigen Anhaltspunkte und Beweisstücke. Durch einen glücklichen Zufall ist es gelungen diese aufzudecken, nachdem sie über 1 ½ Jahrhunderte in dem Grossherzoglichen Haus- und Staats-Archiv zu Darmstadt geruht, eingereiht in die Personal-Akten des Landgrafen Ernst Ludwig (1678–1739).“

Spitta hatte, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die Leipziger Dokumente ausgewertet, zumindest die Auszüge, die Bitter gleichfalls im Jahre 1880 veröffentlicht hatte. Sein Schüler Kleefeld glaubte, ihn „übertrumpfen“ zu können, indem er weitere Quellen, nämlich die in Darmstadt überlieferten, einbezog. Freilich ist die Angabe der Belege ziemlich vage: Die Personalakten des Landgrafen Ernst Ludwig (dessen Lebensdaten zudem unrichtig angegeben sind, recte 1667–1739) im Großherzoglichen Hausarchiv, jetzt Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, Signatur HStAD D 4, sind nicht genau spezifiziert. Daher ließen sich die Kleefeldschen Angaben bisher nicht ohne weiteres verifizieren oder widerlegen. Denn auch wenn die Dokumente, auf die er sich vorgeblich bezieht, heute nicht vorhanden sind, kann ja nicht ausgeschlossen werden, dass gerade diese Archivalien, wie so viele andere, im

11 Kleefeld 1897.

Zweiten Weltkrieg verloren gingen. Doch zeigt sich bei genauer Betrachtung der tatsächlich überlieferten Briefe sehr deutlich, dass Kleefeld hier Manipulationen vorgenommen hat.

> „Aus diesen Akten lässt sich feststellen, dass Graupner allerdings vor Bach in den Vordergrund der Konkurrenz trat. Er war schon zwischen dem 18. und 28. Dezember des Jahres 1722, als er sich Familienangelegenheiten halber zufällig in Leipzig aufhielt, von dem Rat dieser Stadt aufgefordert worden, sich ‚auf der Orgel wie auch mit eigenen Kompositionen' hören zu lassen. Sein Erfolg war so gross, dass der Rat in eigener Person sich am 20. Januar 1723 an den Landgrafen Ernst Ludwig wandte, um die Entlassung Graupners aus den hessischen Diensten zu erwirken."

Dieser Brief des Leipziger Rats an Landgraf Ernst Ludwig ist erhalten.[12] Da Ernst Pasqué ihn vollständig wiedergab, konnte Kleefeld sich auf ihn beziehen, auch ohne die Originalquelle eingesehen zu haben. Die Aufforderung zur Orgel- und Kompositionsprobe (von Kleefeld wie ein Zitat markiert!) gab es allerdings ebenso wenig wie einen Bericht über den angeblich großen Erfolg; es handelt sich um fiktive Anekdoten aus Pasqués Feder. Da der Schriftsteller hier die verbürgten Fakten mit seiner eigenen Erfindung vermischt hatte, ohne den Unterschied deutlich zu machen, akzeptierten die ihm folgenden Autoren beides als belegte Tatsachen – und wir finden diese Aussagen bis in unsere Zeit in der Literatur fortgeschrieben.

Es ist in Wahrheit sehr unwahrscheinlich, dass Graupner vor dem 26. Dezember Darmstadt verlassen konnte. Denn an jenem Tag hatte er zwei Kantaten zum Geburtstag des Landgrafen aufzuführen (beide sind erhalten, GWV 1174/22 und 1274/22), und es ist wohl auszuschließen, dass der Fürst ihn zu diesem wichtigen Termin freigestellt hätte.[13] Erst am 21. Dezember 1722 hatten die Leipziger beschlossen, Graupner und Bach, deren Namen jetzt zum ersten Mal in den Ratsprotokollen auftauchten, zur Probe einzuladen.[14] Nichts deutet darauf hin, dass Graupner sich zu diesem Zeitpunkt bereits in der Stadt aufhielt. Die *Staats- und Gelehrten Zeitung Des Hollsteinischen unpartheyischen CORRESPONDENTEN*, die mehrfach über das Bewerbungsverfahren berichtete, kündigte denn auch erst am 1. Januar 1723 an, dass „instehende Neu-Jahrs-Messe [d. h. frühestens ab diesem Datum] die Probe thun, nemlich, der Capellmeister Graupner von Darmstadt, der Hoff-Organist Petzold von Dresden, und der Capellmeister Kauffmann von Merseburg". Ob Graupner sein *Magnificat* (GWV 1172/22), das er wohl tatsächlich zu diesem Zweck mitgebracht hatte, in Leipzig zeigen oder gar aufführen konnte, ist nicht belegt und kaum wahrscheinlich.[15]

---

12 Das Original befindet sich in HStAD D 8 15/6. Es ist aber weder ein Urlaubsgesuch Graupners noch sein Bewerbungsschreiben überliefert. Siehe dazu Bill 1987, wo die erhaltenen Briefe vollständig abgedruckt sind. Vgl. auch Glöckner 2018, S. 14–17.

13 Graupner hatte später gegenüber seinen Kollegen nicht Leipzig, sondern einen Besuch in Mainz als Urlaubsgrund vorgegeben, siehe HStAD D 4 356/24. Dass er aber nicht wegen Familienangelegenheiten, sondern auf Einladung des Rats nach Leipzig reiste, beweisen die Zahlungen von Reisespesen seitens der Leipziger Stadtkasse, siehe Schulze 1978, S. 31f.

14 Fasch hatte seine Bewerbung zurückgezogen, und „diejenigen, so wegen des Cantorats zur probe aufgestellet werden solten [Kauffmann, Duve, Schott], wären letzthin denominiret, es hätten sich noch mehrere gemeldet, als der Capellmeister Graupner von Darmstadt und Bach in Köthen…". Aus dem Ratsprotokoll vom 21. Dezember 1722, siehe Glöcker 2018, S. 12.

15 In der Tat hätte sich das *Magnificat* zu Weihnachten sehr gut in die Leipziger Gepflogenheiten eingefügt, während es in Darmstadt gar keinen liturgischen Ort dafür gab. Daher kann man wohl annehmen, dass Graupner dieses Stück (sein einziges mit lateinischem Text) in Hinblick auf die Bewerbung

Über sein Orgelspiel gibt es überhaupt keine zeitgenössischen Berichte, soweit wir wissen. Mit Sicherheit führte er jedoch am 17. Januar zwei Probekantaten (GWV 1113/23a und b) auf. Dass es Probleme mit seiner Entlassung geben könnte, war dem Leipziger Magistrat von Anfang an bewusst und kam bereits während der Ratssitzung am 15. Januar, also noch vor Graupners Probekonzert, zur Sprache.[16] In dem Schreiben an den Landgrafen schien man dem Kandidaten zu Hilfe kommen zu wollen, wenn behauptet wird, dieser sei, „die seinigen zu besuchen", in Leipzig gewesen und dabei „auff unser begehren", also quasi ohne sein Zutun, in das Bewerbungsverfahren geraten.[17]

> „Der Landgraf übte denn auch keinen Zwang aus, bot jedoch Graupner so günstige Bedingungen für ein längeres Verbleiben im Amte, dass dieser sich entschloss, auf die ehrenvolle Leipziger Stellung zu verzichten."

Der „Zwang", den der Landgraf ausübte, bestand zunächst darin, weder auf das Leipziger Schreiben vom 20. Januar noch auf Graupners gleichzeitig übergebenes Entlassungsgesuch zu antworten. So schickte Graupner am 7. Februar einen – immer noch hoffnungsvollen – Zwischenbericht nach Leipzig.[18] Am 12. März schrieb der Leipziger Bürgermeister nochmals nach Darmstadt.[19] Der Landgraf aber schwieg weiterhin. Erst nachdem sein Geheimrat Christian Eberhard von Kameytsky sich der Angelegenheit angenommen hatte, wurde mit Graupner ein neuer, für den Musiker außerordentlich vorteilhafter Vertrag ausgehandelt, der ihn – verbunden mit der Drohung, der Landgraf würde widrigenfalls seinen Einfluss sowohl bei der Leipziger Regierung als auch bei August dem Starken geltend machen – zum Bleiben in Darmstadt bewog. Kameytsky teilte den Leipzigern am 23. März diese Entscheidung offiziell mit.[20] Graupner selbst verfasste seine Absage bereits am 22. März, schilderte ehrlich sein Dilemma, begründete seine Entscheidung und endete: „Ich dancke Ew. Excellenz vor alle verspürte Liebe und affection gegen mich, hätte auch wohl wünschen mögen daß mein Zweck hätte können erreichet werden."[21] Diesen Brief, falls er ihn denn gekannt hat, ignorierte Kleefeld und erfand stattdessen einen anderen:

> „Er schrieb am 4. Mai, nachdem der Vertrag von dem Landgrafen am 3. Mai unterzeichnet worden war, an den Leipziger Rat einen längeren, von Dank erfüllten Absagebrief, der besonders bemerkenswert ist, weil er einen aufmunternden Hinweis auf Bach enthält. Dieses Schreiben bot daher wohl nicht die letzte Veranlassung, dass der Rat, nachdem Bach schon am 7. Februar ‚seine Probe erfolgreich durchgeführt', sich nun endgültig für ihn entschied. Graupner hatte mitgeteilt, Bach sei ‚ein Musicus, ebenso starck auf der Orgel, wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken, der honeste

komponiert hatte. Es ist auf Darmstädter Papier geschrieben und ohne Einzelstimmen überliefert. Die Datierung, die Graupner wie üblich auf der ersten Partiturseite anbrachte, ist schwer lesbar; m. E. ist es der Buchstabe N für Novembris, der den Entstehungsmonat anzeigt. Demnach hätte Graupner seine Bewerbung also sehr wohl lange geplant und vorbereitet. Dafür spricht auch, dass er seinen Freund Johann David Heinichen in Dresden (nicht etwa Telemann, wie manchmal zu lesen ist) um ein Empfehlungsschreiben bat.

16 Glöckner 2018, S. 13.

17 Zu Graupners Familienangelegenheiten, Hausverkauf, Umsiedlung der Mutter etc. siehe Bill 1987, S. 122ff.

18 Ebd., S. 134, und Glöckner 2018, S. 17.

19 Dieser Brief, der nicht erhalten ist, wird in Kameytskys und Graupners Antwortschreiben erwähnt.

20 Bill 1987, S. 143.

21 Ebd., S. 141f.

> und gebührlich die zugeeignete Function versehen' werde. Das war am 4. Mai, und am 8. Mai wurde Bach die definitive Ernennung überbracht.
>
> Wilhelm Kleefeld"

Graupners neuer Vertrag datiert tatsächlich vom 3. Mai. Es gibt jedoch keinen Absagebrief vom 4. Mai, weder in Leipzig, wo er am ehesten zu vermuten wäre, noch in Darmstadt, wo Kleefeld ihn angeblich gefunden hat. Das Datum würde auch keinen Sinn ergeben, da die Entscheidung für Bach bereits im April getroffen worden war. Der Köthener Hofkapellmeister hatte seine Probe am 7. Februar abgelegt, wurde aber laut Ratsprotokoll erst am 9. April, d. h. nach Graupners Absage, in die engere Wahl gezogen. Am 19. April verpflichtete sich Bach, im Falle eines positiven Ausgangs die Stelle anzunehmen; am 22. April fiel die definitive Entscheidung; am 5. Mai unterschrieb der neue Thomaskantor seinen Revers.[22] Keinesfalls kann ein „aufmunternder Hinweis" Graupners den Magistrat bei seinem Votum beeinflusst haben.[23]

Erste – vorsichtige – Zweifel an Kleefelds Darstellung äußerte bereits 1905 Bernhard Friedrich Richter.[24] Den Brief mit dem fraglichen Zitat suchte er vergeblich:

> „Im Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1897 findet sich auf S. 70 eine Notiz wonach Graupner an den Leipziger Rath einen längern dankerfüllten Absagebrief gesandt haben soll, der einen ermunternden Hinweis auf Bach enthält. Bach ‚sei ein Musicus ebenso starck auf der Orgel wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken, der honeste und gebührlich die zugeeignete Function versehen' werde. Ich habe diesen Brief, von dem mich überhaupt wundert, daß er in Darmstadt sich befindet, er müßte doch im Leipziger Archiv sein, leider nicht einsehen können. Wenn das Datum (3. Mai) richtig ist so kam er zu spät; Bach war da schon gewählt. Vielleicht ist er gar nicht abgeschickt worden."[25]

Die Vermutung, dass auch Richter den teilweise unrichtigen Schlüssen seiner Vorgänger aufsaß, bestätigt sich, wenn er Graupners Aufenthalt in Leipzig schon auf den Dezember 1722 datierte. Doch kennzeichnete er seine Annahmen als solche („sehr wahrscheinlich" bzw. „jedenfalls"):

> „Am 1. Advent führte sehr wahrscheinlich Bach seine schon erwähnte Kantate auf. […] Im Dezember kam Graupner nach Leipzig und bestellte jedenfalls während der Weihnachtsfeiertage und an den nächsten Sonn- und Feiertagen die Kirchenmusik."[26]

Richter zitierte das Schreiben vom 20. Januar wörtlich, doch sollte man daraus nicht den Schluss ziehen, er habe die Originalquelle verwendet. Er nannte nämlich – im Gegensatz zu Kleefeld – den Gewährsmann, auf den er rekurrierte: Ernst Pasqué. In dessen Erzählung

---

22 Glöckner 2018, S. 21–24.

23 Es gibt bislang überhaupt kein Indiz dafür, dass Bach und Graupner sich persönlich kannten. Vielleicht hatte Friedrich Noack recht, wenn er spekulierte, eine Bekanntschaft sei über Vizekapellmeister Grünewald und dessen Beziehungen zur Weißenfelser Hofkapelle möglich gewesen. F. Noack 1913, S. 162.

24 Richter ging als Erster auf die zahlreichen Mitbewerber ein und stellte klar, wie wichtig es für die Stadtväter war, mit dem neuen Thomaskantor einen fähigen Lateinlehrer für die Schule zu gewinnen – ein Aspekt, den später Ulrich Siegele in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellte.

25 Richter 1905, S. 55.

26 Ebd.

tauchen, neben dem authentischen Brief, etliche Irrtümer zum ersten Mal auf. Da der Schriftsteller seine Intention (schöngeistige Unterhaltung eines adeligen oder großbürgerlichen, kulturell interessierten Publikums) und seine Methode (narrative Erzählform ohne wissenschaftliche Qualifikation) nie verhehlte – auch wenn er seine Texte als „aus Urkunden dargestellt" apostrophierte –, konnte man ihm seine fiktionalen Ergänzungen nicht übelnehmen. Im Gegenteil, die Stilmittel entsprachen voll und ganz der Textsorte und gewährleisteten Erfolg bei den Adressaten. Weil er aber nicht kenntlich machte, welche Teile der Erzählung auf Tatsachen beruhten und welche nicht, wirkte es sich fatal aus, wenn spätere Autoren, aus Mangel an gesicherten Quellen, Pasqués Ausführungen immer wieder übernahmen und in wissenschaftlichen Diskursen weiterverbreiteten. Die Glaubwürdigkeit, die Pasqué durch den Abdruck des echten Briefes erreichte, bewirkte, dass in der Folge auch seine frei erfundenen Behauptungen, z. B. Graupner habe im Dezember 1722 seinen Urlaub in Leipzig verbracht und für Familienangelegenheiten genutzt, von späteren Autoren unhinterfragt abgeschrieben wurden.

Wilibald Nagel (1908) kannte offensichtlich die Ratsprotokolle, wusste jedoch nichts über die Probemusiken der Kandidaten. Er druckte alle überlieferten Briefe sowie auszugsweise die Akte des Geheimrats Kameytsky ab. Kleefelds „Zitat" erwähnte er mit der Anmerkung, er habe das betreffende Dokument in den Personalakten des Landgrafen Ernst Ludwig nicht finden können. Seine Meinung über Kleefeld und Pasqué hatte er indessen bereits in der Einleitung zu seiner Graupner-Biographie geäußert:

> „Unter die ernsthaft zu nehmenden Quellenschriften läßt sich die vorwiegend feuilletonistisch geratene, die Quellen-Grundlagen eigenmächtig verwertende Arbeit [Pasqués] nicht einreihen. Wie Pasqué bedarf auch W. Kleefeld […] aufmerksamster Nachprüfung. Kleefeld gibt nur im allgemeinen die Fundorte an, läßt seine ‚Gewährsmänner' sprechen, ohne sie im einzelnen zu nennen, und ergeht sich in einer geradezu peinlich berührenden Weise dem Landgrafen gegenüber, dem er Verdienste einräumt, die ihm ohne jede Frage nicht gebühren."[27]

Nagels Darstellung sollte für lange Zeit die einzige bleiben, die sich genau an die Fakten hielt.[28] Im weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte lassen sich die genannten Irrtümer – neben anderen – kontinuierlich weiterverfolgen, wobei einige der späteren Autoren noch eigene Spekulationen bzw. Halbwahrheiten hinzufügten. Friedrich Noack (1913) ging es in erster Linie darum, die musikalische Faktur der Bewerbungsmusiken Bachs und Graupners zu vergleichen, jedoch ohne dass zu diesem Zeitpunkt schon Genaueres über Bachs Probekantaten bekannt war. Er berief sich auf Pasqué, gab sowohl Richters als auch Kleefelds Aufsätze als Referenz an, wenn er deren Vermutungen übernahm. Somit ging er davon aus, dass Graupners *Magnificat* zu Weihnachten als eines der Probestücke aufgeführt

27 Nagel 1908, S. 568f.

28 Wilibald Nagel ist jedoch für ganz andere Irrtümer verantwortlich: Er verwechselte Geburtsort sowie Taufdatum mit einem gleichnamigen (vermutlich verwandten) vier Jahre jüngeren Christoph Graupner aus dem Nachbarort Hartmannsdorf. Wilibald Nagel, „Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt", in: *MfM* 32 (1900), S. 41. Hätte Nagel diesen Beitrag als E-Book schreiben können, hätte er den „falschen", den Hartmannsdorfer Christoph Graupner, durch den „richtigen", den Kirchberger, ersetzt, sobald ihm diese Erkenntnis vorlag (die Genealogieforschung ergab bald neue Aufschlüsse, siehe dazu E. Noack 1967, S. 170). Es nützte damals nämlich kaum etwas, dass er den Fehler wenige Jahre später in seiner Graupner-Biographie berichtigte; die einschlägigen Lexika hatten ihn bereits zementiert.

wurde – dessen Analyse wurde daher zum Hauptgegenstand seiner Studie. Kleefelds „Zitat" über Graupners Empfehlung druckte er ab und hielt es für „durchaus möglich", obwohl er einräumen musste: „Das Absageschreiben Graupners an den Leipziger Rat vom 3. Mai, das Pasqué und Kleefeld erwähnen, konnte ich im Darmstädter Archiv nicht finden." Arnold Schering übernahm Noacks Ausführungen, änderte jedoch das Datum des angeblichen Absagebriefes. Daneben stellte er weitere, inzwischen widerlegte, Hypothesen auf, indem er behauptete,

> „daß Bach unterdessen mit einer unerhörten Leistung hervorgetreten war. Im Hinblick auf die nahende Karwoche hatte er in Eile eine Passion nach Johannes vollendet und sie am 26. März der Leipziger Gemeinde dargeboten, ein Unternehmen, das nur begreiflich wird unter der Voraussetzung, daß seine Wahl schon damals, wenigstens im Stillen, so gut wie vollzogen war. Erst drei Tage zuvor war Graupners Absage im Rathaus eingetroffen, verbunden mit einer warmen Empfehlung, den Kapellmeister Bach zu erwählen als einen Musikus, der ‚ebenso stark auf der Orgel wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken' sei."[29]

Elisabeth Noack bezog sich auf Kirchberger Akten (allerdings vom Oktober 1721, es war also seitdem über ein Jahr vergangen). Daneben gab sie Friedrich Noack, Wilibald Nagel und Wilhelm Kleefeld, auch dessen angeblichen „Brief vom 4. Mai", als Referenz an. Sie schilderte ihre eigenen Mutmaßungen über Graupners Familienangelegenheiten, als seien es verbürgte Tatsachen:

> „Er benutzte seinen Urlaub zunächst, um in Kirchberg mit Mutter und Bruder zusammen Erbschaftsangelegenheiten zu ordnen. […] Nun wird Graupner im Spätherbst 1722 mit der Mutter den Umzug vorbereitet und sie nach Leipzig mitgenommen haben, wo beide im Hause des Schneiders Joh. Michael Graupner wohnen konnten. Nach Vorstellung beim Rat wurde Graupner die Aufgabe, zu Weihnachten ein Magnificat seiner Komposition aufzuführen"[30].

1975 setzte Hans-Joachim Schulze den „oft geschilderten, weil einer inneren Dramatik nicht entbehrenden Ablauf der Ereignisse zwischen Juni 1722 und April 1723" als bekannt voraus.[31] Auch später kam dieser Bach-Forscher mehrfach auf das Thema zurück und beleuchtete neue Facetten. Ebenso wie Ulrich Siegele machte er die unterschiedlichen Perspektiven und Interessen der Parteien innerhalb des Stadtrats deutlich, jedoch ohne wie jener ein „breit ausgeführtes Panorama, das das überkommene Quellenmaterial mit vielen bestechenden Hypothesen anreichert", aufzustellen.[32] Auch Ulrich Siegele wertete alle verfügbaren Quellen sorgfältig aus, übernahm aber Spekulationen der älteren Autoren und fügte eigene hinzu. Friedrich Noacks Vermutung bezüglich einer Aufführung von Graupners *Magnificat* stellte er hin, als sei es sicher, dass Graupner in Leipzig dieses Stück vorgestellt habe.[33] Und wenn Siegele sich auf Elisabeth Noack bezog: „[…] Gewährleistung der Entlassung.

---

29 Schering 1941, S. 14.

30 E. Noack 1967, S. 208. Elisabeth Noack leistete mit ihren Forschungen einen immensen Beitrag zur Geschichte der Musik in Darmstadt; leider versäumte sie es manchmal, die Quellen genau zu bezeichnen. Zudem vermischte sie immer wieder ihre subjektiven und emotionalen Wertungen mit ihren Forschungsergebnissen.

31 Schulze 1975, S. 71. Er berief sich auf die inzwischen veröffentlichten Quellen in *DOK II*.

32 Schulze 1998, S. 45.

33 Siegele 1983, S. 34.

Dass der Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt damit Schwierigkeiten zu machen pflegte, war bekannt", so verkannte er, dass die Darmstädter Ereignisse, über die E. Noack in diesem Zusammenhang berichtete, sich sämtlich lange nach 1723 zutrugen, folglich in Leipzig zum Zeitpunkt der Bewerbung unmöglich bekannt gewesen sein konnten.[34] Kleefelds Phantasiezugaben erkannte er als nicht relevant, da „leider mangelhaft belegt"[35]. Christoph Wolff berief sich wiederum auf Richter, wenn er behauptete, dass Graupner „schon vor Weihnachten 1722 in Leipzig eingetroffen war", was für Bach einen „empfindlichen Nachteil" bedeutet habe.[36]

Elisabeth Noack hatte zumindest teilweise weitere Archivalien aus dem Darmstädter Staatsarchiv ausgewertet, ein Desiderat, das erst Oswald Bill ganz erfüllte, als er 1987 die relevanten Quellen zusammenstellte und kommentierte, dabei vieles klarstellte. Andreas Glöckner komplettierte diese Aufgabe durch den Abdruck sämtlicher (allerdings nur Bach, nicht aber Graupner oder die übrigen Mitbewerber betreffender) verfügbarer Quellen und durch eine chronologische Übersicht der Ereignisse. Christoph Graupner selbst war übrigens die Tatsache, dass er beinahe Thomaskantor geworden wäre, in seiner Autobiographie nur einen lapidaren Satz wert: „Im Jahr 1723 sollte ich nach Leipzig, als Cantor, hinkommen: alles war auch in so weit schon richtig; es kam aber so viel dazwischen, daß es nicht angehen konnte."[37]

Doch noch einmal zurück zu Wilhelm Kleefeld. Wenn er schon 1897 als Doktorand zum ersten Mal eine Quelle ganz neu kreierte, so scheute er sich wenig später in seiner Habilitationsschrift auch nicht, ein fremdes Dokument nach seinen Bedürfnissen zu manipulieren, um einen Besuch des hessischen Landgrafen Ernst Ludwig an der Hamburger Gänsemarktoper zu schildern.[38] Zum Abschied seines Besuchs in Hamburg wurde Graupners neuer Dienstherr im Frühjahr 1709 mit einer Festoper (*Orpheus* von Reinhard Keiser) und einem eigens für den Anlass geschriebenen Prolog geehrt. Kleefelds Beschreibung dieser Feier war zwar nicht seine freie Erfindung, aber doch eine völlig unzulässige Übertragung einer ganz anderen Quelle auf eine Situation, von der er mangels Belege gar nichts wissen konnte.[39] Auch hier konnte Kleefeld sich getrost darauf verlassen, dass die Vorlage keinem seiner deutschen Fachkollegen bekannt war. Bezeichnenderweise machte er wieder keine konkreten Quellenangaben, sondern sprach von „unseren Gewährsmännern", die er über mehrere Seiten hinweg zitierte, wenn er die Oper als überaus prächtige Galavorstellung mit Triumphbogen, Illumination und anschließendem Feuerwerk, Gastmahl und Ball schilderte, zu der sämtliche Honoratioren der Stadt eingeladen gewesen seien.

Sowohl Hermann Kaiser als auch Elisabeth Noack haben Kleefelds Ausführungen ungeprüft übernommen.[40] Erst 1998 identifizierte Dorothea Schröder die Vorlage von Thomas Lediard, der in Briefen über einige Hamburger Galavorstellungen des englischen Gesandten

34 Ebd., S. 39.
35 Ebd., S. 44.
36 Wolff 1978, S. 82.
37 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, S. 460.
38 Wilhelm Kleefeld, *Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper*, Habilitationsschrift Greifswald 1901, Berlin 1904.
39 Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 2), Göttingen 1998, S. 56f.
40 Hermann Kaiser, *Barocktheater in Darmstadt*, Darmstadt 1951, S. 90–92; E. Noack 1967, S. 169.

Cyril Wich aus den 1720er Jahren berichtete.[41] Diese Briefe, die Lediard 1738 in Buchform herausgab, erschienen 1764 auch auf Deutsch.[42] Kleefeld kannte die deutsche Version offenbar nicht, sondern übersetzte selbst die Briefe XXXI und XLII, wobei er die Beschreibungen der englischen Wappen auf Hessen-Darmstadt ummünzte und die englischen Adelstitel durch „der Durchlauchtigste Fürst" ersetzte. Vermutlich wusste er selbst ebenso wenig wie seine Leser, dass beispielsweise die in dem Bericht geschilderten Begrüßungsfanfaren mit Trompeten auf der Bühne zu der Zeit von Ernst Ludwigs Besuch in Hamburg noch gar nicht üblich waren. Fast hundert Jahre nach ihrer Entstehung entlarvte Dorothea Schröder die Absicht hinter Kleefelds Habilitationsschrift als ein der Zeitgeschichte und der herrschenden Denkweise geschuldetes Ansinnen:

> „Kleefelds Arbeit, dem seinerzeitigen Großherzog von Hessen gewidmet, dient vor allem dazu, Darmstadt als maßgebliche Entwicklungsstätte einer ‚nationalen' Opernkultur darzustellen und den Landgrafen Ernst Ludwig zum ‚eigentlichen' Begründer der deutschen Hofoper zu erklären (bes. S. 64). Das Ergebnis kann man nicht wissenschaftlich nennen."[43]

Fazit

Augenscheinlich finden sich Fake News, Halbwahrheiten sowie „alternative Fakten" in der Musikwissenschaft öfter, als man denkt. Die Fehlerquellen hierfür sind offensichtlich: unzureichendes Wissen über die Begleitumstände, mangelnde Zugänglichkeit der Quellen, falsches Vertrauen in die Vorgängerautoren, vor allem aber fehlende Objektivität bei der Wertung der Vorgänge. So ist zu fragen, aus welchem Grund Kleefeld ganz bewusst die Fachwelt hintergangen hat. Er hat zwar existierende Quellen partiell verwendet, dabei aber einen Teil der Daten sowie Zitate konstruiert und ihnen den Anschein wissenschaftlicher Seriosität verliehen – sicher mit dem Ziel, seinen Ruf als Musikologe aufzuwerten. Zu seiner Zeit konnte er wohl davon ausgehen, dass kaum ein Kollege die Angaben in den Archiven nachprüfen werde. Und wirklich: Mehr als hundert Jahre lang gab der Erfolg ihm recht. Bis in unsere Tage taucht sein „Zitat aus Graupners Brief" immer wieder in der Fachliteratur auf, außerdem im Rundfunk, in CD-Beiheften, Konzertprogrammen etc.

Nun lässt sich natürlich einwenden, dass wir alle in unseren Denkmustern gefangen sind, dass objektive Berichterstattung zwar (meist) „nach bestem Wissen und Gewissen" angestrebt wird, sich aber letztlich als unmöglich erweist. Heutigen Historikern sind zwar viele Quellen wesentlich leichter zugänglich; Digitalisierung, Globalisierung und Mobilität haben weithin nicht nur für gute Verfügbarkeit, sondern auch für Transparenz gesorgt. Trotzdem sind nach wie vor Manipulationen der Wirklichkeit zu beobachten, auch – und gerade – in unserer Zeit der Allgegenwart von digital bearbeiteten Bildern und virtuell verbreiteten „Dokumentationen", sodass sogar von einem „postfaktischen Zeitalter" die Rede ist. Auf nahezu allen gesellschaftlichen Gebieten, nicht zuletzt in der Politik, haben wir ein schwer

41 Thomas Lediard, *The German Spy, In Familiar Letters from Munster, Paderborn* […], London 1738.
42 Ders., *Der deutsche Kundschafter*, Lemgo 1764.
43 Schröder, S. 56.

durchschaubares Verwirrspiel mit Statistiken, Zitaten und ihren Belegen.[44] Doch muss unterschieden werden zwischen Irrtümern, die mit, und solchen, die ohne Täuschungsabsicht in die Welt gesetzt werden. Giuseppe Verdi bezog sich schließlich auf das Theater, als er schrieb: „Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio."[45]

Denn Fiktionen werden desto eher geglaubt, je mehr sie unser Gefühl ansprechen. Wir akzeptieren mit Vorliebe jene Fakten (oder das, was wir dafür halten), die das eigene Weltbild untermauern.[46] Insofern konnte Kleefeld seine Vorgehensweise rechtfertigen mit einem allgemein empfundenen, der Romantik geschuldeten Desiderat, der „edle Verlierer" möge dem glücklichen Gewinner noch ein Trittbrett zum Erfolg bereitgestellt haben. Da sich kein Beleg dafür finden ließ, hielt er sich für berechtigt, einen solchen selbst herzustellen. Er konnte sicher sein, dass seine Leser dies goutieren würden. Anders als für die Bach-Biographen vor ihm war es jetzt nicht mehr das Fehlen oder die Nichtzugänglichkeit von Quellen, die dazu führten, dass bloße Meinungen oder „Für-richtig-halten" die gesicherten Fakten ersetzten, sondern die Ideologie sollte nun eine veritable Lüge legitimieren – eine Strategie, die er in seiner Habilitationsschrift fortsetzte. Wenn Ernst Pasqué eine Generation vor ihm ebenfalls seine Phantasie einsetzte, um die Geschichte von der Bewerbung auszuschmücken, so war er als Belletristiker immerhin dazu legitimiert. Kleefeld hingegen übertrug Stilmittel des fiktionalen Genres auf wissenschaftliche Textsorten. Vielleicht waren sich die Autoren Pasqué und Kleefeld im Grunde gar nicht unähnlich: Musik- und Opernliebhaber mit Sinn für romanhafte, publikumswirksame Theatralik. Beide schrieben auch Romane und Opernlibretti. Solche „wissenschaftlichen Hochstapler" bieten als Autoren immerhin

> „den Rezipientinnen und Rezipienten Geschichten, die sie in ihren Voreinstellungen oder Grundstimmungen bestätigen und die ihnen darum glaubwürdig erscheinen – glaubwürdiger häufig als korrekte Berichte, deren unliebsame Tatsachen das eigene Weltbild ins Wanken bringen. […] Sie liefern Neues, Drama und Rührung und bestätigen zugleich die Erwartungshaltung des Publikums"[47].

Wie erfolgreich dieses Vorgehen im Lauf der Geschichte immer wieder gewesen ist, zeigen die zahlreichen Übernahmen der Fake News zu allen Zeiten, auch durch ernsthafte Forscher. „Borderline-Texte", faktuale Erzählungen mit teilweise fiktiven und dabei um Glaubwürdigkeit bemühten Inhalten, haben jedenfalls einen eigenen Reiz.[48] In einem „Historical Capriccio" fabuliert Stephen Zohn lustvoll über ein Thomaskantorat, das Telemann, wie vom Leipziger Rat vorgesehen, tatsächlich übernommen hätte.[49] Bach wäre stattdessen, nach Stationen in Gotha und Dresden, Musikdirektor in Hamburg geworden…

---

44 Bekanntlich sind in den letzten Jahren Plagiate in den Dissertationen mehrerer Politiker aufgedeckt worden. Karrieredenken, Streben nach Aufmerksamkeit, Status, Macht etc., die hierfür offenbar Motive waren, sind in der Musikwissenschaft vielleicht weniger offensichtlich, sollen aber vorkommen.

45 Brief von Giuseppe Verdi an Clara Maffei vom 6. Oktober 1877, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Mailand 1913, S. 624.

46 Nicola Gess, *Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit*, Berlin 2021. Gess versteht Halbwahrheit als narrative Kleinform, die nicht nach dem binären Code wahr / falsch, sondern nach glaubwürdig / unglaubwürdig funktioniert. Daher sind nicht nur „Faktenchecks", sondern insbesondere auch „Fiktionschecks" nötig, um den Wahrheitsgehalt einer Meldung einzuschätzen.

47 Ebd., S. 59.

48 Ebd., S. 36f.

49 Zohn 2021.

An Beispielen für ähnliche musikhistorische Fiktion mangelt es nicht; Zohn erinnert exemplarisch an die erfundenen Briefe im Zusammenhang mit Jean-Baptiste Lullys Oper *Atys* vor einigen Jahren, bevor er selbst den (real nur für spätere Jahre und unvollständig erhaltenen) Briefwechsel zwischen Telemann und Johann Georg Pisendel in diesem Sinne erweitert und ergänzt. Solche Gedankenspiele bringen uns zum Schmunzeln, da der Autor seine Leser von vornherein in seine Stilmittel einweiht, statt sie zu täuschen. So wird das Geflecht aus verbürgten historischen Tatsachen und freier Erfindung zum intellektuellen Spiel, gerade weil Glaubwürdigkeit gegeben ist durch zahlreiche echte Quellenbelege, die geschickt in die Geschichte eingewoben werden. Nachprüfbare werden mit ausgedachten Fakten verknüpft, mit poetischer Absicht, um auf diese Weise historische – und aktuelle – Verhältnisse in einem neuen Licht zu zeigen. Dieser Umgang mit der „truthiness“[50] macht Spaß und könnte womöglich manchem „wissenschaftlichen Rechthaber“ empfohlen werden. Auch Kleefelds „Zitat“, das offenbar nicht auszurotten ist, weil es halt so gut in unser Denkmuster passt, könnten wir vielleicht weniger als Betrug verurteilen, sondern – nachdem wir es durchschaut haben – vielmehr nach seinem Unterhaltungswert schätzen.

Abstract

When the Leipzig position of Thomaskantor became available, following the death of Johann Kuhnau in June 1722, it was first offered to Georg Philipp Telemann, then Johann Friedrich Fasch, and finally to Christoph Graupner. Several other competitors were rejected, before Johann Sebastian Bach was accepted in the end. This story is well known, and has been reported by musicologists for about two and a half centuries, with different consequences and different intentions. This article gives a short overview of selected publications, hereby showing quite a few errors, and even lies and fraud, that have managed to enter the discourse and to survive until our days. In particular, our example focuses on Ernst Pasqué's openly fictional depiction, which was published in 1853/1854 in a popular journal, and Wilhelm Kleefeld's apparently scholarly but in fact fictionalised account published in 1897. Especially an invented letter, in which Graupner allegedly praises Bach as an outstanding organist and composer, has found its way into subsequent scholarship. "Truthiness" or a truth-like feel in what is really invention or fiction, is often found in today's media – but was actually used in former times as well. Comparing old and new contributions not only reveals scientific or personal motivations of the authors in their time, but also a playful approach that can give us many new ideas about a well-worn topic.

50 Ebd., S. 17. Zohn bezieht sich hier auf: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/truthiness-meaning-word-origin>, 30.11.2022.

Joevan de Mattos Caitano (Löbau)

Maki Ishii und sein Engagement bei den Darmstädter Ferienkursen und dem Deutsch-Japanischen Festival für Neue Musik in Tokio

Zur Relevanz von Maki Ishii in der musikwissenschaftlichen Forschung

Die Zeit, die Maki Ishii an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin unter der Betreuung der Professoren Josef Rufer und Boris Blacher verbrachte, gilt als prägende Ära für den japanischen Komponisten.[1] So erweiterten seine Reisen nach Darmstadt 1960 und 1961 sein ästhetisches Verständnis der Neuen Musik in Deutschland. Als Maki Ishii nach Japan zurückkehrte und die Darmstädter Ferienkurse in den Radioprogrammen des *Nippon Hōsō Kyōkai* präsentierte, ermöglichte sein Aufenthalt in Westdeutschland zusätzliches bikulturelles Engagement. Eine weitere bedeutende Aktivität ist die Leitung des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten wie Yoshirō Irino, Makoto Moroi und Kazuo Fukushima. Die Gründung des Institute for Music-Projects Tokyo in Partnerschaft mit Yoshirō Irino im Jahre 1971 löste in den 1970er Jahren die Implementierung der Ensembles Gagaku und TOKK aus. Ishii und seine Gruppe bereisten zahlreiche Länder in Europa und anderen Kontinenten und führten Werke japanischer Komponisten auf verschiedenen Festivals auf. Im Berliner Maki-Ishii-Archiv wird eine Reihe von Dokumenten aufbewahrt, darunter Konzertprogramme, Fotografien und das japanischsprachige Tagebuch des Komponisten. Diese Materialien bieten Möglichkeiten für zusätzliche Erkenntnisse zu den Tourneen des TOKK-Ensembles. Interkulturell offene Konzerte Neuer Musik wurden durch Ishiis Beteiligung an der Gründung des Insel Musik Festivals Berlin an der Seite von Erhard Grosskopf, Gutama Soegijo und Thomas Kessler ermöglicht.

Dieser Artikel versucht, Details zu Maki Ishiis künstlerischem Werdegang mit besonderem Augenmerk auf seine Aktivitäten in Darmstadt, Berlin und Tokio darzustellen. Er basiert auf bislang noch nicht ausgewerteten Materialien, die im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD) gesammelt wurden, ergänzt um Fotografien aus dem Privatarchiv von Kei Ishii in Berlin, sowie auf Literatur zur japanischen Musik des 20. Jahrhunderts.

1 *Westlicher Klang – Östlicher Klang. Die Musik Maki Ishiis: Schöpfung aus zwei Musikwelten*, hrsg. von Christa Ishii-Meinecke, Celle 1997; *Nihon no sakkyoku nijusseiki* [Japanische Komposition des 20. Jahrhunderts], hrsg. von Kyo Hori, Tokio 1999, S. 132–135; Hugh De Ferranti, *Japanese Musical Instruments*, Oxford u. a. 2000; Luciana Galliano, *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*, Lanham 2002; Bonnie C. Wade, *Composing Japanese Musical Modernity*, Chicago 2013; Sabela Castro Rodriguez, *Maki Ishii. Discovering Japanese Music through the Nature of three Percussion Compositions*, Stockholm 2017; Fuyuko Fukunaka, „When ‚Japanese' Music Became ‚World' Music: The Internationale Ferienkurse für Neue Musik as Intercultural Agency", in: *Musical Entanglements between Germany and East Asia. Transnational Affinity in the 20th and 21st Centuries*, hrsg. von Joanne Miyang Cho (= Palgrave Series in Asian German Studies), London u. a. 2021, S. 227–258.

Maki Ishii und andere Japaner in Darmstadt in den 1950er und 1960er Jahren

Die zeitgenössische Musik Japans erhielt in Westdeutschland erstmals vermehrte Aufmerksamkeit zu den Zeiten, als Wolfgang Steinecke (1910–1961) und Ernst Thomas (1916–1997) Direktoren der Darmstädter Ferienkurse waren. In den 1950er Jahren gab es in Japan zahlreiche junge, experimentierfreudige Komponisten, die im *Jikken kōbō* [Experimenteller Workshop] – wo Werke japanischer wie auch internationaler Komponisten (z. B. Olivier Messiaen) vorgestellt wurden – die Möglichkeit hatten, ihre experimentelle Musik auszuprobieren.[2] Einige dieser Komponisten waren später auch in Darmstadt zu Gast und ebneten so den Weg für ihre Landsleute wie den Komponisten Toshio Hosokawa (*1955) und den Shō-Spieler Mayumi Miyata (*1954), die in den 1980er und 1990er Jahren unter Friedrich Hommel (1929–2011) in Darmstadt sehr aktiv waren. Hommel leitete das Internationale Musikinstitut Darmstadt von 1981 bis 1994 in enger Zusammenarbeit mit Wilhelm Schlüter. Unter seiner Ägide entstanden verschiedenste Projekte, darunter nicht zuletzt auch zu japanischen Komponisten.[3]

Von den japanischen Pionieren in Darmstadt sind einige heute weithin bekannt: Dazu gehören der Musikkritiker Ginji Yamané (1906–1982) und seine Frau Yaeko Yamané, die Komponisten Toshirō Mayuzumi (1929–1997),[4] Kuniharu Akiyama (1929–1996), Yoshirō Irino (1921–1980), Makoto Moroi (1930–2013), Minao Shibata (1916–1996) und auch Yoritsune Matsudaira (1907–2001). Letzterer wurde – dank der Vermittlung des nordamerikanischen Pianisten und Komponisten John Evans (1929–1980), der als Associate Executive Secretary beim International Music Council Paris arbeitete – dem IMD-Direktor Wolfgang Steinecke vorgestellt und gelangte so nach Darmstadt.[5] Matsudairas Aufenthalt in Darmstadt

---

2 Der Autor dieses Aufsatzes konnte im Juni 2017 bei Recherchen im Archiv für moderne japanische Musik in Meiji Gakuin in Tokio alle Programme des *Jikken Kōbō* zusammentragen (Meiji Gakuin University, Archives of Modern Japanese Music 日本近代音楽館). Für weitere Informationen zum Thema *Jikken Kōbō* siehe Miwako Tezuka, *Jikken Kōbō (Experimental Workshop): Avant-garde Experiments in Japanese Art of the 1950s*, Diss. Columbia Univ. 2005.

3 Zum Journalisten und Musikwissenschaftler Wolfgang Steinecke siehe *Traditionen – Koalitionen – Visionen: Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, hrsg. von Michael Custodis, Saarbrücken 2010. Eine Zusammenfassung des Schaffens von Friedrich Hommel und seiner internationalen Beziehungen in Darmstadt findet sich bei Michael Custodis, „Liberaler Internationalist. Zum Tod des ehemaligen Leiters des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, Friedrich Ferdinand Hommel (1929–2011)“, in: *NZfM* 173/2 (2012), S. 44f. Hommel entwarf mehrere Projekte, viele wurden jedoch mangels finanzieller Unterstützung nicht umgesetzt. Das Archiv des IMD sowie das Stadtarchiv Darmstadt bewahren zahlreiche Projektentwürfe Hommels auf. Die Rezeption japanischer Musik in Darmstadt wurde von Wilhelm Schlüter, der mehrere Jahrzehnte im IMD-Archiv arbeitete, eingehend aufgearbeitet: Wilhelm Schlüter, „Ferne, nahe Welt. Japan und Darmstadt – eine weit zurückreichende fruchtbare Wechselbeziehung“, in: *„Dauerkrise in Darmstadt?“ Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph Hellmut Mahling (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 43), Mainz u. a. 2012, S. 117–122.

4 Für eine umfassende Studie über Mayuzumis Leben und Werk siehe Rintarō Mayuzumi, *Nihon no ongakuka o shiru shirīzu Mayuzumi Toshirō* [Eine Reihe japanischer Musiker: Toshirō Mayuzumi], Tokio 2018.

5 Brief von Evans an Steinecke vom 19. Juni 1957; IMD-Archiv. Zu den Briefen, die Yoritsune Matsudaira und Wolfgang Steinecke beim IMD ausgetauscht haben, siehe Joevan de Mattos Caitano, *Intercultural Perspectives in the International Summer Courses for New Music: The* Internationales Musikinstitut Darmstadt *in the Context of Exchanges with Latin America, Africa, USSR, Oceania and Asia*, Diss. Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden 2019.

war wichtig, um der westlichen Neue-Musik-Szene die Situation der japanischen Kultur zu erläutern sowie Konvergenzen in der Neuen Musik des Westens und Japans aufzudecken. Sein Vortrag „Neue Musik in Japan" bei den Ferienkursen 1959 markierte schließlich einen wichtigen Moment in der Geschichte der Rezeption japanischer Avantgarde-Musik in Darmstadt.[6]

In der Dynamik zwischen dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt und Japan fällt das Engagement von Bernhard Großmann (1929–2013), Direktor des Deutschen Instituts in Tokio, und Yoshida Hidekazu (1913–2012), Leiter des *Nijūsēki Ongakukenkyūjo* [Musiklabor des 20. Jahrhunderts], besonders auf. Sie hatten die Programme des *Gendai ongaku sai* [Festival für zeitgenössische Musik] in Kuruizawa 1957, 1958 und 1959, Osaka 1961, Kyoto 1963 und Tokio 1965 nach Darmstadt geschickt und so japanischen Komponisten zu mehr Bekanntheit verholfen. Beide haben auch zahlreiche Briefe mit Wolfgang Steinecke (bis 1961) und Ernst Thomas (ab 1962) ausgetauscht, in denen verschiedene Projekte zur Umsetzung von Konzerten mit Werken japanischer Komponisten bei den Darmstädter Ferienkursen diskutiert wurden.[7]

---

6 Yoritsune Matsudaira, „Neue Musik in Japan (1959)", in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 1997, S. 218–225. Aufgrund von Planungsproblemen war Matsudaira 1959 nicht persönlich in Darmstadt, aber sein Vortrag wurde ins Deutsche übersetzt und von Heinz-Klaus Metzger verlesen, der zudem einige Werke japanischer Komponisten wie Tōru Takemitsu, Yoritsune Matsudaira, Makoto Moroi und anderen vorstellte. Siehe auch Yukiko Sawabe, *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960. Stilrichtungen und Komponisten*, Regensburg 1992, S. 43. Für eine Einführung in die Ästhetik und Kompositionstechnik von Yoritsune Matsudaira siehe ders., „Der lange Weg zur ‚Geschichte vom Prinzen Genji'. Der Komponist Yoritsune Matsudaira", in: *MusikTexte* 60 (1995), S. 55–60; Rica Narimoto, *Nippon no dentō ongaku kara chakusō o eta sengo nippon no zenei ongaku sakuhin nitsuite: matsudaira yoriyuki nori to yuasa jōji no sakkyoku gihō o chūshin ni* [Japanische zeitgenössische Musik nach dem Zweiten Weltkrieg inspiriert von traditioneller japanischer Musik: Konzentration auf die Kompositionstechnik von Yoritsune Matsudaira und Joji Yuasa], Diss. Aichi Univ. of the Arts 2014; Rica Narimoto, „Heritage within the avant-garde? Traditional and contemporary musics in postwar Japan", in: *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, hrsg. von Barley Norton und Naomi Matsumoto, London 2018, S. 258–277.

7 Zu Bernhard Großmann und Yoshida Hidekazu und ihren Beziehungen zu Darmstadt siehe Caitano, *Intercultural Perspectives*, und das IMD-Archiv. Zum *Gendai ongaku sai* [Festival für zeitgenössische Musik] siehe Hori (Hrsg.), S. 60–63; Miki Miyamoto, *Hijiri–ka suru ongaku–sai: Gurokarizēshon to shite no iwai–sai kenkyū* [Alte Musik Festival: Festivalstudie als Globalisierung], Diss. Osaka Univ. 2002. Zum *Nijūsēki Ongakukenkyūjo* [Musiklabor des 20. Jahrhunderts] siehe Yoshida Hidekazu, „Housing Japan's Avantgarde / Un Foyer pour l'Avant-garde Nippone / Eine Heimstatt für Japans Avantgarde", in: *The World of Music* 11/3 (1969), S. 6–16, hier S. 6–9. Vgl. auch Kapitel 6 [„Zen'ei to matsuri"], in: Miki Yamamoto, *Ongaku-sai no sengo-shi: Kessha to saron o meguru monogatari* [Nachkriegsgeschichte der Musikfestivals: Geschichten über Gesellschaften und Salons], Tokio 2015. Siehe ferner Stefan Menzel, „Institutionalisierung, Protest und Selbstrelativierung. Die Herausbildung der musikalischen Avantgarde Japans in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts", in: *NZfM* 175/3 (2014), S. 15–17; Tobias Janz, „Multiple Musical Modernities? Dahlhaus, Eisenstadt, and the Case of Japan", in: *Decentering Musical Modernity. Perspectives on East Asian and European Music History*, hrsg. von dems. und Yang Chien-Chang (= Musik und Klangkultur 33), Bielefeld 2019, S. 279–312; Galliano, S. 173–182; sowie mehrere Artikel in der Musikzeitschrift *Ongaku Geijutsu*『音楽芸術』 (1957.11–1966.1). In der Autobiographie des Komponisten Minao Shibata, der ein wichtiger Mitstreiter in der Arbeitsgruppe von Yoshida Hidekazu war, wurde das *Nijūsēki Ongakukenkyūjo* [Musiklabor des 20. Jahrhunderts] ebenfalls angesprochen: Minao Shibata, *Waga ongaku waga jinsei* [Meine Musik – mein Leben], Tokio 1995.

Die interkulturellen Wechselwirkungen in Darmstadt wurden auch durch die Anwesenheit von Persönlichkeiten aus anderen Ländern verstärkt, wie beispielsweise durch den aus Israel stammenden Musikwissenschaftler Peter Gradenwitz (1910–2001), der sich während der Ferienkurse 1957 in seinem Vortrag „Bedeutung und Einfluss des Orients in der Neuen Musik des Westens" auch mit dem Werk einiger japanischer Komponisten befasste. 1959 stellte Wolfgang Steinecke während der Veranstaltung „Hessischer Rundfunk – Studio für Neue Musik" das Thema „Die musikalische Situation in Polen, Schweden und Japan" mit verschiedenen Musikbeispielen vor. Die 1962 von Yoshida Hidekazu gehaltene Vorlesung „Kontakte zwischen japanischer und abendländischer Musik" besiegelte einen wichtigen Moment im Kontext Neuer Musik und Interkulturalität zwischen Japan und dem Westen in Darmstadt.[8]

Zeitgleich zur Einführung der Neuen Musik aus Japan in Darmstadt wurden am Sōgetsu Art Center (SAC, 1958–1971) in Tokio Werke von mehreren Komponisten und mit Instrumentalisten aufgeführt, die sich für Klangexperimente und interdisziplinäre Dialoge interessierten. Hiroshi Teshigahara (1927–2001), der Gründer und Direktor des SAC, legte den künstlerischen Fokus der Institution auf Jazz, zeitgenössische Musik und Film. Mit Unterstützung des *SAC Journal* konnten sich die avantgardistischen Ideen des SAC schnell verbreiten: Die hier entwickelten Projekte erregten internationale Aufmerksamkeit und wurden durch die Teilnahme berühmter Gäste wie des Komponisten John Cage und des Pianisten David Tudor 1962 enorm bereichert. Zu den Schlüsselfiguren des SAC zählen Kuniharu Akiyama, Toshi Ichiyanagi, Yūji Takahashi, Tōru Takemitsu und andere, die auch aktiv an den avantgardistischen Aktivitäten der Institution teilnahmen. In diesem Zeitraum wirkte Maki Ishii, der im Fokus dieses Aufsatzes steht, bereits zwischen Berlin und Tokio.[9]

---

8 Gianmario Borio, „Convergence between West and East in 20th Century Music. Reflections on some Crucial Aspects", in: *Musica che affronta il silenzio. Scriti su Tōru Takemitsu / Music Facing Up to Silence. Writings on Tōru Takemitsu*, hrsg. von dems. und Luciana Galliano, Mailand 2010, S. 107–115.

9 Yayoi Uno Everett, „‚Scream against the Sky': Japanese Avantgarde Music in the Sixties", in: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, hrsg. von Robert Adlington, Oxford u. a. 2009, S. 187–208; Fuyuko Fukunaka, „Re-situating Japan's Post-War Musical Avant-Garde through Re-situating Cage. The Sōgetsu Art Center and the Aesthetics of Spontaneity", in: *Contemporary Music in East Asia*, hrsg. von Hee Sook Oh, Seoul 2014, S. 181–208; Christian Utz, „Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945", in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart u. a. 2016, S. 135–154. Siehe auch *kagayake 60 nendai sōgetsu āto sentā no zen kiroku* [輝け60年代 草月アートセンターの全記録 – Die hellen Sechziger: Das Sōgetsu Art Center], Tokio 2002. Dieses Buch auf Japanisch mit 415 Seiten enthält Aufsätze verschiedener Autoren und zeigt die Aktivitäten, die das SAC von 1958 bis 1971 durchführte. Es ist ein zentrales historisches Dokument für alle Forscher, die sich mit der Geschichte der zeitgenössischen japanischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg befassen; leider gibt es bisher keine Übersetzung in westliche Sprachen. Yūji Takahashi war nie in Darmstadt, und im IMD-Archiv finden sich nur wenige Hinweise auf ihn, zumeist in Briefen, die Wilhelm Schlüter 1971 an den Musikverlag C. F. Peters sandte. Toshi Ichiyanagi spielte in der Geschichte der Rezeption japanischer Musik in Darmstadt keine Rolle. Sein Werk *Stanzas* (für Violine und Klavier) wurde vom Pianisten David Tudor und dem Geiger Kenji Kobayashi in der Veranstaltung „Nachtprogramm III: David Tudor stellt neue Kompositionen vor" während der 16. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1961 aufgeführt. Der Name Toshi Ichiyanagi wurde zudem in einigen Korrespondenzen erwähnt, die im IMD-Archiv aufbewahrt sind. Eine allgemeinere Einschätzung des Autors dieses Aufsatzes während der Feldforschung von 2014 bis 2018 zeigt indes, dass Ichiyanagi in Darmstadt fast unsichtbar war. Wenn Wolfgang Steinecke nicht im Dezember 1961 gestorben wäre, hätte dieser japanische Komponist vielleicht in Darmstadt Sichtbarkeit erlangen können, da Steinecke beabsichtigt hatte, mehrere japanische Komponisten zu

Das Schaffen von Maki Ishii, seine Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen sowie sein Wirken als Direktor des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik in Tokio können nicht unabhängig von den zuvor genannten Ereignissen betrachtet werden, sondern sind Teil einer größeren musikalischen Dynamik, die zur Entstehung einer genuin japanischen Musikavantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg beigetragen hat.

1. Hintergrund und IMD-Kontakte

Als Vertreter der japanischen Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg und in seinen Bemühungen, westliche Kompositionstechniken (die er während seines Studiums an der Hochschule für Musik in Berlin erworben hatte) mit Elementen traditioneller japanischer Musik zu kombinieren, zeigt sich insbesondere der Einfluss seines Vaters auf Maki Ishii. Dieser war ein Pionier des modernen Tanzes in Japan nach der Meiji-Ära. So wurde Ishii durch das kulturelle Interesse seiner Eltern bereits in seiner Kindheit und Jugend mit der Musik von Komponisten wie Chopin, Debussy, Strawinsky und anderen konfrontiert. Sein frühes musikalisches Umfeld ermöglichte es ihm, Klavier- und Geigenunterricht nach westlich kanonisierten Maßstäben zu erhalten – genauso wie die meisten anderen japanischen Komponisten, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert der eurozentrischen Doktrin unterworfen waren, da die traditionelle japanische Musik in den Hintergrund trat und nur

---

den Ferienkursen 1963 nach Darmstadt einzuladen. Siehe dazu die Briefe, die sich Wolfgang Steinecke und Bernhard Großmann sowie Wolfgang Steinecke und Hidekazu Yoshida in den Jahren 1960 und 1961 schrieben; IMD-Archiv. Tōru Takemitsu war ebenfalls nie persönlich in Darmstadt, aber er tauschte 1961 dank der Vermittlung von Bernhard Großmann (Deutsches Institut in Tokio) und Hidekazu Yoshida (*Nijūsēki Ongakukenkyūjo* [Musiklabor des 20. Jahrhunderts]) Briefe mit Wolfgang Steinecke aus; ebenfalls im IMD-Archiv. Siehe auch Joevan de Mattos Caitano, „Bernhard Großmann und Hidekazu Yoshida als Vermittler zwischen japanischen Komponisten und dem Darmstädter Musikinstitut 1961–1963“, in: *AfMw* 78 (2021), S. 276–295, <https://doi.org/10.25162/afmw-2021-0015>, 30.11.2022. Siehe überdies Fukunaka, „When ‚Japanese‘ Music Became ‚World‘ Music“. Komponisten wie Jōji Yuasa (*1929), Toshirō Mayuzumi (1929–1997), Tōru Takemitsu (1930–1996), Yūji Takahashi (*1938) und Maki Ishii (1936–2003) waren in den 1970er Jahren wichtige Vertreter einer musikalischen Strömung, die die Avantgarde mit dem Zen-Buddhismus und anderen wichtigen japanischen Kulturgütern verknüpfte. Das *Konnichi no ongaku Festival* [Festival Musik Heute], das von 1973 bis 1992 unter der Leitung von Tōru Takemitsu stattfand, wurde zum wichtigsten Ereignis zeitgenössischer Musik in Japan, nicht zuletzt, weil die japanische Gesellschaft dort die Gelegenheit hatte, verschiedene ausländische Musiker zu treffen und sich mit ihnen auszutauschen. Durch das Festival wurde japanische Musik nun auch auf der musikalischen Weltkarte wahrgenommen. Siehe Fuyuko Fukunaka, Art. „Japan“, in: Hiekel und Utz (Hrsg.), S. 322–325. Zur Bedeutung des *Konnichi no ongaku Festival* siehe Hori (Hrsg.), S. 82–84; Asaka Takemitsu, *A Memoir of Tōru Takemitsu*, Bloomington 2010; sowie Wade. Eine der besten Biografien über Takemitsu wurde auf Japanisch veröffentlicht und ist zudem eine gründliche Studie über das Festival Musik Heute: Mitsuko Ono, *Takemitsu Tōru aru sakkyokka no shōzō tankō* [Tōru Takemitsu, Portrait eines Komponisten], Tokio 2016. Trotz seiner großen Bedeutung für die Geschichte der japanischen Musik im 20. Jahrhundert wurde das *Konnichi no ongaku Festival* in der westlichen Literatur noch nicht ausführlich diskutiert. Maki Ishiis Werke wurden dort in mehreren Konzerten aufgeführt. Die Archives of Modern Japanese Music (日本近代音楽館) in Tokio bewahren alle Programme der 20 Jahrgänge dieses Festivals auf. Diese hat der Autor dieses Aufsatzes im Juni 2017 zusammengetragen. Im Archiv finden sich auch mehrere Aufsätze japanischer Fachzeitschriften, die sich mit dem Festival Musik Heute befassen.

noch als Musik zur Begleitung bei Beerdigungen, Hochzeiten und Zeremonien in buddhistischen Tempeln verwendet wurde.[10]

Auch die Kontakte, die Ishiis Vater Baku Ishii pflegte, spielten eine wichtige Rolle im Werdegang des jungen Komponisten. So ist insbesondere auf die Freundschaft zwischen Baku Ishii, seines Zeichens Tänzer und Choreograph, und dem Komponisten und Dirigenten Yamada Kōsaku (1886–1965) hinzuweisen. Kōsaku hatte in Europa studiert und war anschließend wieder nach Japan zurückgekehrt. Der freundschaftliche Kontakt zwischen Baku Ishii und Kōsaku führte u. a. zu Gesprächen über die Zukunft Maki Ishiis, die darin resultierten, dass Maki im Juli 1958 auf Empfehlung von Kōsaku sein Studium an der Hochschule für Musik in Berlin aufnehmen konnte. Kōsaku hatte 1910 ebenfalls Komposition in Berlin studiert (in der Klasse von Leopold Carl Wolf) und erlangte vor allem Bedeutung durch sein Werk *Triumph and Peace*, das als erste Sinfonie eines japanischen Komponisten gilt und einen Ausgangspunkt für die Entwicklung der westlichen Orchestermusik in Japan darstellte.[11]

Während seiner Berliner Zeit hat sich Maki Ishiis Kompositionstechnik stark entwickelt. Er studierte Komposition bei Boris Blacher und Josef Rufer und wurde dort unter anderem in die Techniken zweier Stile eingeführt: Strawinskys Neoklassizismus und Schönbergs Zwölftonmusik. Zwischen 1958 und 1961 beschäftigte sich der junge Komponist intensiv mit dodekaphonischen Techniken und serieller Musik, er untersuchte insbesondere die Werke von György Ligeti und Pierre Boulez und war fasziniert von den Vorlesungen John Cages, der 1958 bei den Darmstädter Ferienkursen Dozent war und mit seinen Vorstellungen zur musikalischen Ästhetik für Aufsehen sorgte.[12]

Die Erfahrungen, die Ishii während seines Aufenthalts in Berlin machte, ermutigten ihn, die Internationalen Sommerkurse für Neue Musik in Darmstadt zu besuchen. Mittels der im IMD-Archiv verwahrten Dokumente lässt sich hierzu feststellen, dass Ishii am 3. Juni 1960 mit Hilfe von Professoren wie Tomojirō Ikenouchi, Ifukube Akira und Watanabe Akeo seine Anmeldung nach Darmstadt geschickt hatte, in der er über seine musikalische Ausbildung in Tokio informierte und erläuterte, dass er seit 1958 bei Blacher und Rufer an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin studierte. Ishii erwähnt zudem, dass er während der Ferienkurse 1960 bei Bruno Maderna studieren wolle.[13] In einem Brief an Steinecke bewarb sich Ishii außerdem um ein Voll- oder Teilstipendium für die Ferienkurse, da dies eine gute Gelegenheit für ihn bot, seine Studien fortzusetzen, und er als japanischer Student ohnehin große Probleme mit der Finanzierung seines Studiums in Deutschland hatte. Er fügte der Bewerbung ein Schreiben von Josef Rufer bei, der ebenfalls um Verständnis für die schwierige Situation Ishiis warb.[14] Ishii und seinem Landsmann Makoto Shinohara,

10 Maki Ishii, „Westlicher Klang – Östlicher Klang. Schöpfung aus zwei Musikwelten – Frustration und Illusion“, in: Ishii-Meinecke (Hrsg.), S. 13–69; sowie Hori (Hrsg.), S. 132–135.

11 Takashi Funayama, „Zwischen westlichen und östlichen Klängen – Betrachtungen zu Maki Ishiis Komposition ‚Fū Shi‘“, in: Ishii-Meinecke (Hrsg.), S. 119–149.

12 Lothar Mattner, „Verharrende Zeit: Der Komponist Maki Ishii“, in: *NZfM* 149/11 (1988), S. 19–22.

13 Anmeldung von Maki Ishii für die Sommerkurse vom 3. Juni 1960; IMD-Archiv.

14 Brief von Ishii an Steinecke vom 13. Juni 1960; IMD-Archiv. Am 11. Juni 1960 hatte Rufer bereits ein Empfehlungsschreiben an das IMD geschickt, in dem er darauf hinwies, dass Ishii vier Semester an der Berliner Hochschule für Musik studiert hatte, um an einem Kurs über Zwölftonmusik teilzunehmen. Rufer berichtete, dass Ishii ein talentierter und origineller Musiker sei, und empfahl ihm, sich für ein IMD-Stipendium zu bewerben, um an den Seminaren von Bruno Maderna während der Ferienkurse

der sich auch für ein IMD-Stipendium beworben hatte, wurden Teilstipendien gewährt, welche den Aufenthalt beider Komponisten in Darmstadt finanziell deutlich erleichterten.[15]

Nach seinem Aufenthalt bei den Darmstädter Ferienkursen 1960 entschloss sich Maki Ishii, 1961 nach Darmstadt zurückzukehren und an Kompositionskursen unter der Leitung von Olivier Messiaen, Bruno Maderna und Karlheinz Stockhausen teilzunehmen. Er interessierte sich insbesondere für das Internationale Kranichsteiner Kammer-Ensemble, das sich mit der Analyse und Schaffung neuer Werke beschäftigte und in ihm außerdem den Wunsch weckte, seine Werke in Konzerten der Ferienkurse aufzuführen. Ishii reichte mit seiner Anmeldung zu den Ferienkursen 1961 seine Komposition *Sieben Stücke für kleines Orchester* ein, ein Werk, das auch am 20. Februar 1961 in einem Festkonzert anlässlich des 100. Jahrestages der Deutsch-Japanischen Freundschaft von Musikern der Berliner Philharmoniker aufgeführt wurde.[16] Die Anmeldung war ein weiteres Mal erfolgreich: Steinecke teilte Ishii mit, dass er als einer von insgesamt elf eingeschriebenen Teilnehmern und zehn Gasthörern am Stockhausen-Kurs teilnehmen werde. Eine andere Korrespondenz weist darauf hin, dass das *Präludium und Variationen für 9 Spieler* op. 1(1959) für die Uraufführung in Darmstadt ausgewählt wurde – ein dodekaphones Werk, das Ishii während seiner Berliner Zeit komponiert hatte.[17]

Das Vorhaben, weitere Werke Ishiis in den Ferienkursen aufzuführen, blieb nach der Uraufführung von *Präludium und Variationen für 9 Spieler* im Jahr 1961 bestehen, wie spätere Briefe zwischen Steinecke und Ishii zeigen. Sie planten die Uraufführungen von Kompositionen wie *Sieben Stücke für kleines Orchester* und *Vier Bagatellen für Violine und Klavier* in Darmstadt. Allerdings stand für Ishii nach drei Jahren Berlin die Rückkehr nach Japan bevor.[18] Nach Angaben des Komponisten selbst fand die Uraufführung der *Vier Bagatellen* im Juli 1961 in Berlin statt, wurde dann aber während der Darmstädter Ferienkurse erneut aufgeführt, zeitgleich mit einer Aufführung beim Gaudeamus International Festival für Neue Musik in Bilthoven in Holland. Mit diesem in Zwölftontechnik komponierten Werk entwickelte Maki Ishii einen eigenen kreativen Stil.[19]

Maki Ishii hörte sein *Präludium* op. 1 bei den Darmstädter Ferienkursen 1961 und erkannte, dass das Stück mit dem traditionellen japanischen Zeitgefühl und der Klangqualität des Gagaku übereinstimmte. Dieses Werk, das in einem akademischen Umfeld entstand, in dem die Zwölftonentwicklung im Mittelpunkt stand, wurde durch die in einem schöpferischen Sinn eingebettete Klangwelt selbst aufgewertet.[20]

1960 teilzunehmen; vgl. das Empfehlungsschreiben von Rufer an das IMD (bzw. an die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt) vom 11. Juni 1960; IMD-Archiv.

15 Brief von Steinecke an Ishii vom 23. Juni 1960. Siehe auch den Brief von Ishii an Steinecke vom 26. Juni 1960: In diesem Brief bat Ishii Steinecke, ihm ein Zimmer zu buchen, da dies für ihn als Ausländer in Deutschland deutlich schwieriger sei. Zu den IMD-Stipendien für Ishii und Shinohara (Paris) siehe das Schreiben von Steinecke an die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) vom 9. November 1961; IMD-Archiv.

16 Anmeldung von Maki Ishii zu den Ferienkursen 1961. Siehe auch den Brief von Ishii an Steinecke vom 23. Februar 1961; IMD-Archiv.

17 Brief von Ishii an Steinecke vom 6. Mai 1961; IMD-Archiv.

18 Brief von Steinecke an Ishii vom 19. Oktober 1961. Siehe auch den Brief von Ishii an Steinecke vom 2. Dezember 1961; IMD-Archiv.

19 Ishii, „Westlicher Klang – Östlicher Klang", S. 17.

20 Kōji Sano, „Maki Ishii – Vielschichtige Zeitsynthese", in: Ishii-Meinecke (Hrsg.), S. 71–98, hier S. 75–77.

Abbildung 1: Maki Ishii bei den Darmstädter Ferienkursen 1961 (Maki-Ishii-Archiv Berlin)

2. Die Darmstädter Ferienkurse in Japan und interkulturelle Erfahrungen

Die Rückkehr Ishiis nach Japan Ende 1961 verhalf der Bekanntheit der Darmstädter Ferienkurse in Japan deutlich: Der in Tokio lebende Komponist wurde zu einem Interview in einem Radioprogramm der *Nippon Hōsō Kyōkai* [NHK, japanischer öffentlich-rechtlicher Rundfunk] eingeladen; er sprach dort intensiv über die Internationalen Sommerkurse für Neue Musik in Darmstadt und brachte die Ferienkurse so dem japanischen Publikum näher. Auch Wolfgang Steinecke erfuhr von diesem Radio-Auftritt und reagierte mit Begeisterung.[21]

Auch für die Zeit nach seiner Rückkehr nach Tokio muss darauf hingewiesen werden, dass Ishiis Aufenthalt in Deutschland wesentlich war, um für sich selbst einen ganz neuen Weg im Komponieren zu finden, der es ihm ermöglichte, zwei völlig unterschiedliche musikalische Welten miteinander zu verbinden. Dies zeigte sich beispielsweise beim Besuch des Hōryū-ji-Tempels in Nara im März 1962, wo Ishii an buddhistischen Zeremonien teilnahm und Shōmyō, einen buddhistischen Ritualgesang, hörte. Sein Aufenthalt dauerte zwei Wochen und eröffnete ihm neue kreative Perspektiven. Diese Konfrontation mit der eigenen kulturellen Realität war der Auftakt für die Teilnahme an zahlreichen weiteren buddhistischen Zeremonien, in denen er durch das Hören und Studieren der Shōmyōs eine neue kompositorische Originalität erlangte. Beim Studium der Shōmyōs erwarb Ishii auch Kenntnisse über andere Genres traditioneller japanischer Musik wie Gagaku, Heike-biwa und Shakuhachi. Dieses neu gewonnene Wissen motivierte ihn noch mehr, musikalische

21 Briefe von Ishii an Steinecke vom 2. Dezember 1961 sowie von Steinecke an Ishii vom 12. Dezember 1961; IMD-Archiv. Zu den Hintergründen der Verbindung Maki Ishiis mit dem japanischen öffentlich-rechtlichen Rundfunk in den 1960er Jahren siehe Hori (Hrsg.), S. 71–75.

Elemente aus der westlichen und asiatischen Kultur in einem symbiotischen Prozess miteinander zu kombinieren und so etwas völlig Neues zu erschaffen.[22]

Laut Kōji Sano (1997) können während Ishiis gesamter Karriere immer wieder Richtungsänderungen in seinem kompositorischen Stil wahrgenommen werden. Sano unterteilt Ishiis Werdegang in vier Abschnitte: In der ersten Periode (1959–1966) widmete sich Ishii der Entwicklung von Werken, die auf der Webern'schen Dodekaphonie basierten (z. B. *Präludium und Variationen für 9 Spieler*, *Vier Bagatellen für Violine und Klavier*). In der zweiten Periode (1967–1974) entstanden vor allem Werke, die die Etablierung der eigenen Musiksprache Ishiis vorantrieben, da er in diesem Zeitraum mit Traditionen östlicher und westlicher Musik experimentierte. Diese Ästhetik findet sich in Werken wie *Expressionen* op. 10 (1967), *Kyō-Sō* op. 14 (1969), *Sō-Gū I* op. 18(1970) und *Sō-Gū II* (1971), das vom Gagaku Orchestra sowie vom Japan Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Seiji Ozawa aufgeführt wurde, sowie in *Polaritäten für Solisten und Orchester* op. 22 (1973), einem Werk, das westliche und japanische Instrumente wie die Biwa-Harfe und die Shakuhachi-Flöte verwendet, die wie in Wechselgesängen mit dem Orchester in Dialog treten. In der dritten Phase (1975–1983) entstanden Werke wie *Sho-kō – tetra tone Sounds* op. 29 (1978), *Lost-Sounds* (1978) und *Afro-Concerto für Schlagwerk und Orchester* op. 50 (1982). Hier hatte Ishii sich nach Erfahrungen mit indonesischer Gamelan-Musik und Ondekoza, dem Vorläufer des japanischen Trommelensembles von Kodō, vor allem mit der Konstruktion sich wiederholender musikalischer Strukturen beschäftigt. Sein Schaffen in dieser Phase wurde auch durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Perkussionisten, die auf asiatische Schlaginstrumente spezialisiert waren – zum Beispiel der Marimba-Spieler Abe Keiko und die Schlagwerker Yoshihara Sumire und Yamaguchi Yasunori –, beeinflusst; und diese Kollaborationen schlugen sich in Kompositionen wie *Afro-Concerto* (1982), *Hiten Seido II* (1983) und *Concertante* (1988) nieder. Ab 1984 begann für Ishii ein neuer kreativer Schaffensprozess. Diese vierte, laut Sano letzte Phase seines Schaffens ist gekennzeichnet durch eine kompositorische Reife und einen großen Erfahrungsschatz. Die Kombination westlicher und östlicher Musik hatte sich in seinem Stil manifestiert, und Ishii ging selbstbewusst mit dieser Verschmelzung zweier musikalischer Welten um. So entstanden in dieser Phase beispielsweise Werke wie *Gioh* op. 60 (1984) and *Gedatsu* op. 63 (1985). Beide Kompositionen sind quasi Solokonzerte für japanische Querflöten (Ryūteki, Shinobue, Nokia) und Orchester, und ihre inhaltliche Grundlage ist die Gegenüberstellung traditioneller japanischer und westlicher Instrumente.[23]

Der Weg, den Maki Ishii mit der Integration von Elementen aus östlichen und westlichen Kulturen in seine Kompositionen einschlug, steht auch im künstlerischen Einklang mit der Gründung des Nationaltheaters in Tokio, das für die Darbietung traditioneller japanischer Künste wie Gagaku (älteste japanische Zeremonialmusik), Reigaku, Bunraku (traditionelles japanisches Figurentheater), Kabuki (traditionelles japanisches Theater des Bürgertums der Edo-Zeit) und Shōmyō bekannt ist. Dieser Ort galt in den 1970er Jahren als besonders interkulturell und führte ausschließlich Werke für japanische Instrumente zeitgenössischer Komponisten auf, die auf westliche Kompositionstechniken spezialisiert wa-

22 Ishii, „Westlicher Klang – Östlicher Klang". Siehe auch ders. „Japan's ‚Music of Encounter' – historical background and present role", in: *World of Music* 25/1 (1983), S. 80–90.

23 Hori (Hrsg.), S. 132–135; sowie Sano. Siehe auch Kuniharu Akiyama, „Monochrome – Die emotionale Ästhetik der japanischen Trommeln und Maki Ishiis ‚nicht-musikalische Zeit'", in: Ishii-Meinecke (Hrsg.), S. 165–179.

ren. Dazu gehörten unter anderem Toshirō Mayuzumi, Tōru Takemitsu, Jean-Claude Eloy, John Cage, Toshi Ichiyanagi und Maki Ishii. Die Projekte am Nationaltheater förderten die Wiederbelebung asiatischer Traditionen, was Ishii beispielsweise in Kompositionen wie *Hinteraku* op. 48 (1981) und *Kaeru no Shōmyō II* op. 67 (1985) demonstrierte, welche Elemente buddhistischer Gesänge sowie Gagaku (Bugaku), Shōmyō, Reigaku und Kaburi enthalten. *Kaeru no Shōmyō* wurde in der Kirche St. Sebastian in Berlin aufgeführt. In diesem Werk geht Ishii noch einen Schritt weiter und verbindet nicht nur musikalische Elemente verschiedener Kulturen, sondern verknüpft auch zeremonielle Traditionen des Buddhismus und des Katholizismus miteinander in interreligiöser Konvergenz.[24]

Diese Aufteilung von Maki Ishiis kompositorischem Werdegang in vier verschiedene Abschnitte ermöglicht es, die kompositorische Entwicklung in seiner Karriere besser zu verstehen. Ishii besuchte Darmstadt, wie bereits dargelegt, im Jahr 1960 als Student und erlebte 1961 die Aufführung seines *Präludiums* op. 1 in Berlin, Darmstadt und Bilthoven. Seine Anwesenheit in Darmstadt war eng verbunden mit Steineckes Bemühungen (in Zusammenarbeit mit Bernhard Großmann und Hidekazu Yoshida in Tokio), zeitgenössische Musik japanischer Komponisten in den 1960er Jahren auch im Westen zu verbreiten.[25]

Nach dem Tod Steineckes kamen weiterhin Partituren und Aufnahmen von Werken japanischer Komponisten in die IMD-Bibliothek und wurden von dort aus an Musiker in aller Welt verliehen, die etwas über die japanische Avantgardemusik erfahren wollten.[26] Dieses rege Interesse zeigt sich beispielsweise in der Korrespondenz zwischen dem Komponisten Günther Becker in Athen und Ernst Thomas in Darmstadt im Jahr 1964. Becker war insbesondere an Werken von Komponisten wie Makoto Moroi, Maki Ishii, Toshirō Mayuzumi, Minao Shibata, Toshi Ichiyanagi und weiteren interessiert, während Ernst Thomas Interesse an Uraufführungen griechischer Komponisten in Darmstadt zeigte, insbesondere *Patterns and Permutations* von Jannis Christou, das während der Ferienkurse 1964 zur Aufführung kam und dessen Partitur er von Becker erbat.[27]

---

24 Wolfgang Burde, „Musikalischer Kosmos der Integration – Notizen zum kompositorischen Werk Maki Ishiis“, in: ebd., S. 99–111.

25 Emmy Zedler, Assistentin von Ernst Thomas und Übersetzerin des IMD, erläuterte Matsui Ichirō, dass sich durch Steineckes Tod einige Dinge verzögerten, darunter das Versenden einiger Aufnahmen mit Repertoire Neuer Musik nach Tokio, wo sie in einem Programm am 4. September 1962 vorgestellt werden sollten (Brief von Zedler an Ichirō vom 8. Mai 1962). In dem Brief, den Ichirō Matsui am 27. Februar 1962 an das IMD sandte, teilte der Vertreter des NHK mit, dass er durch eine vom IMD an den NHK in Tokio gesandte Broschüre erfahren habe, dass das *Präludium und Variationen für 9 Spieler* von Maki Ishii im Sommer 1961 in Darmstadt aufgeführt worden war. Zudem fragte Ichirō das IMD nach der Tonbandaufnahme dieser Aufführung für eine Veranstaltung in Tokio, die für den 4. September 1962 geplant war (Brief von Ichirō an das IMD vom 27. Februar 1962; IMD-Archiv). Im IMD-Archiv befinden sich ungefähr 17 Korrespondenzen, die von Ichirō Matsui und Protagonisten des IMD ausgetauscht wurden.

26 Ab 1962 korrespondierte Maki Ishii sporadisch mit Darmstadt. Andere Gesprächspartner wie Matsui Ichirō, Hidekazu Yoshida (1913–2012), der Geiger Jacques Parrenin, der Pianist Howard Lebow (1935–1968) und der Moeck-Verlag tauschten einige Briefe mit Ernst Thomas aus, Ishii korrespondierte 1962 mit Ernst Thomas und 1976 mit Wilhelm Schlüter. Es ist jedoch nicht möglich zu sagen, ob die Kommunikation zwischen beiden Parteien ausschließlich auf Briefwechsel beschränkt war.

27 Brief von Becker an Thomas vom 26. Januar 1964, siehe auch den Brief von Thomas an Becker vom 30. Januar 1964; IMD-Archiv.

Nach seiner Rückkehr nach Tokio im Jahr 1962 blieb die enge Verbindung zwischen Ishii und seinen Kollegen in Deutschland bestehen, da er an der Planung des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik beteiligt war, einer jährlichen Veranstaltung, die später in Panmusik-Festival umbenannt wurde. Dieses Festival wurde maßgeblich durch die Goethe-Institute in München und Tokio gefördert und vom Ueno Gakuen College Tokyo organisiert.

Maki Ishii kehrte 1969 nach Berlin zurück, um an einem vom DAAD unterstützten Programm für Berliner Künstler teilzunehmen. 1970 wurde er zum Musikdirektor des Automobile Industry Pavillion auf der EXPO in Osaka ernannt. Berlin und Tokio etablierten sich nach und nach als die Zentren seiner beruflichen Aktivitäten. Ishii pendelte zwischen zwei Welten, was einen erheblichen Einfluss auf sein kompositorisches Schaffen hatte. Dies zeigt sich in Werken wie *Black Intention* und *Lost Sounds*, die Mitte der 1970er Jahre geschrieben wurden und traditionelle Farben ostasiatischer Musik sowie Elemente serieller Musik enthalten.[28]

Abbildung 2: Maki Ishii in Tokio 1967 (Maki-Ishii-Archiv Berlin)

28 Ishii, „Westlicher Klang – Östlicher Klang“; sowie Hori (Hrsg.), S. 71–79.

3. Engagement beim Deutsch-Japanischen Festival für Neue Musik

Das Deutsch-Japanische Festival für Neue Musik wurde im Jahr 1967 unter Leitung von Maki Ishii begründet und gemeinsam mit den Komponisten Yoshirō Irino, Makoto Moroi und Kazuo Fukushima durchgeführt. Das Festival erhielt Unterstützung durch die Goethe-Institute in München und Tokio sowie den NHK. Ziel war es, die Avantgarde-Musik deutscher und japanischer Komponisten in einem bilateralen Projekt darzustellen und zu verbreiten, um so die Konvergenz zwischen Interpretation und Schöpfung zum Ausdruck zu bringen.[29] In den Konzertprogrammen wurden Repertoires nebeneinandergestellt, die in unterschiedlichen Umgebungen von Komponisten verschiedener Sozialisationen mit deutschem oder japanischem Bezug produziert worden waren – womit das Festival unmittelbar an die bei den Darmstädter Ferienkursen entstandenen Kontakte anknüpfte. So lud das Deutsch-Japanische Festival hochkarätige Gäste wie das Duo Kontarsky, Bernd Alois Zimmermann, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann und andere Vertreter der Avantgarde-Musik Europas nach Tokio ein. In ähnlicher Weise begrüßten die Darmstädter Ferienkurse japanische Komponisten wie Tōru Takemitsu, Minao Shibata Minao, Yoshirō Irino, Yoritsune Matsudaira, Makoto Shinohara, Maki Ishii, Makoto Moroi, Kazuo Fukushima, Shin'ichi Matsushita, Yūji Takahashi und Toshio Hosokawa.[30]

Die Konzeption des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik fand Unterstützung durch den Leiter des Goethe-Instituts in Tokio Hans-Joachim Koellreutter.[31] Er hatte seit 1970 diese Position inne und war überzeugt davon, dass keine Kultur einer anderen überlegen sei und es keine dominierenden Kulturen gebe. Diese Diskurslinie findet in seiner Antrittsrede vom 25. Dezember 1969 volle Resonanz, als Koellreutter erklärte, dass das Goethe-Institut seine Ziele überdenken müsse: Anstatt sich nur als Kanal einseitiger kultureller Propaganda zu verstehen, müsse es eine Brücke zu anderen Kulturen der Welt schlagen, Integrationsprojekte etablieren und so einen Dialog über die Vielfalt der Künste im sozialen und politischen Kontext einer jeden Kultur eröffnen.

---

29 Maki Ishii, „Introductory Remarks", in: *17. Panmusik-Festival Tokyo (1984)*, Programmheft, hrsg. vom Institut für Musikprojekte Tokio, 1984. Das Programm wurde im Juni 2017 im Archiv für moderne japanische Musik an der Meiji Gakuin University in Tokio eingesehen. Siehe auch *3. Deutsch-Japanisches Festival für Neue Musik*, Programmheft, hrsg. vom Goethe-Institut Tokio, 1969; Archiv für moderne japanische Musik Tokio.

30 *4. Deutsch-Japanisches Festival für Neue Musik*, Programmheft, hrsg. von den Goethe-Instituten München und Tokio, 1970; Archiv für moderne japanische Musik Tokio. Der Beitrag „Japan in Darmstadt – Darmstadt in Japan" gibt einen Einblick in das von Toshio Hosokawa und Friedrich Hommel entworfene Projekt.

31 Hans-Joachim Koellreutter, „Vorwort", in: ebd. Koellreutter, deutscher Komponist und Flötist, war Schüler von Hermann Scherchen und flüchtete vor den Schrecken des Nationalsozialismus nach Brasilien ins Exil. Dort leistete er Pionierarbeit im Unterrichten von Zwölftonmusik. Das Aufkommen der von den USA unterstützten Militärdiktatur in Brasilien in den 1960er Jahren veranlasste Koellreutter nach Indien auszuwandern, wo er als Direktor des Goethe-Instituts Neu-Delhi fungierte. Am 25. Dezember 1969 trat Koellreutter schließlich sein Amt am Goethe-Institut Tokio an und war dort von 1970 bis 1974 Direktor. Zu Koellreutters multikulturellem Erbe gehört auch die Teilnahme als Dozent und Vertreter der Neuen Musik in Südamerika an den Internationalen Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt in den Jahren 1949 und 1951. Siehe die im IMD-Archiv verfügbaren Korrespondenzen zwischen Koellreutter und Wolfgang Steinecke. Siehe auch Joevan de Mattos Caitano, „Koellreutter como mediador entre os sul-americanos e o Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1949 e 1970" in: *ICTUS – Periódico do PPGMUS-UFBA / ICTUS Music Journal* 15/2 (2021), S. 71–99, <https://doi.org/10.9771/ictus.v15i2.46593>, 30.11.2022.

Das Goethe-Institut Tokio, das sich als dynamische Plattform für künstlerisches Interlacing festigte, wurde dank der Veranstaltung mehrerer jährlicher Konzerte, die darauf abzielten, begeisterte Künstler verschiedener Länder zum Erfahrungsaustausch zusammenzuführen, zu einem Raum für die Zusammenarbeit hervorragender japanischer und deutscher Musiker.[32] Obwohl es sich um ein deutsch-japanisches Festival handelte, waren die eingeladenen Musiker nicht nur auf diese beiden Länder beschränkt. Auf dem Programm standen auch Namen von Komponisten aus anderen Ländern, darunter Luciano Berio, Silvano Bussotti, Franco Evangelisti, Pierre Boulez, Yun Isang, Tadeusz Baird, Earl Brown, Bo Nilsson, Yannis Xenakis und Krzysztof Penderecki, die auch mit der Szene rund um die Darmstädter Ferienkurse verbunden waren. Das Festival erhielt weiterhin Unterstützung der deutschen Botschaft sowie von Unternehmen wie Lufthansa und dem japanischen Musikverlag *Ongaku-no-tomo-sha*, welcher zur Verbreitung von Werken japanischer und ausländischer Komponisten bei Konzerten in Tokio beitrug.[33]

Abbildung 3: Maki Ishii in Berlin 1974 (Maki-Ishii-Archiv Berlin)

32 N. N., „Geschichte des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik“, in: *3. Deutsch-Japanisches Festival für Neue Musik*, S. 39–42.

33 Ebd., S. 29. Siehe auch *Deutsch-Japanisches Konzert für Neue Musik 1967*, Programmheft; Archiv für moderne japanische Musik Tokio.

4. Insel Musik Festival in Berlin und Panmusik-Festival Tokio

Von 1980 an fand das Deutsch-Japanische Festival für Neue Musik als Panmusik-Festival statt. Einen vorläufigen Höhepunkt der Festivalgeschichte stellt das Jahr 1981 dar, als die Organisatoren des West-Berliner Festivals Insel Musik in enger Zusammenarbeit mit dem 15. Panmusik-Festival Tokio das Projekt „Japan in Berlin" erarbeiteten. An diesem Projekt, das zu den Berliner Festwochen im September und Oktober 1981 realisiert wurde, wirkten zahlreiche japanische Künstler mit, die mit Tōru Takemitsu, Toschi Ichiyanagi und Maki Ishii künstlerisch eng verbunden waren. Diese drei Komponisten selbst waren auch involviert. „Japan in Berlin" ermöglichte Aufführungen des Tokyo Kabuki Theatre, eine Ausstellung über „Schauspieler und Tanz im japanischen Holzschnitt" sowie verschiedene deutsche Erstaufführungen traditioneller wie auch zeitgenössischer japanischer Musik. Laut Klaus P. Roos, Vorsitzender des Goethe-Instituts Tokio, und Maki Ishii, der in diesem Zeitraum als Leiter verschiedener Musikprojekte des Goethe-Instituts Tokio fungierte, sollten bei dieser Veranstaltung Werke japanischer Komponisten mit Wohnsitz in Berlin zur Aufführung gelangen. Auf dem Programm standen schließlich Kompositionen zahlreicher Japaner, die sich im Rahmen von DAAD-geförderten Projekten in Berlin aufhielten oder aufgehalten hatten, wie Yūji Takahashi, Tōru Takemitsu, Jōji Yuasa, Masanori Fujita, Makoto Shinohara, Toshio Hosokawa, Maki Ishii und auch Schlüsselmusiker wie Kuniharu Akiyama, Takashi Funayama und Wolfgang Burde.[34]

Im Jahr 1988 fand mit der Veranstaltung „Komponisten in Berlin und Tokio", welche vom japanischen Staatssekretär für kulturelle Möglichkeiten, der deutschen Botschaft, der Mitsubishi Trust Foundation für die Künste, dem Dokumentationszentrum für moderne japanische Musik, dem Kunitachi College of Music und dem Musikverlag *Ongaku-no-tomosha* gefördert wurde, ein weiterer interkultureller Austausch zwischen Deutschland und Japan statt. Auf dem Programm der Veranstaltung standen Gäste wie Dieter Schnebel – der sein Ensemble nach Tokio brachte –, Erhard Grosskopf, Ichiro Sumikura und Kazuyuki Tohyama, die einer von Takashi Funayama (künstlerischer Leiter von Suntory) moderierten Diskussion über kulturelle Zusammenhänge und Synergien zwischen Japan und Deutschland beiwohnten. In Konzerten mit Werken von Kai Sesshu und Toshio Hosokawa wurden außerdem grenzüberschreitende Besetzungen mit Instrumentalisten wie Pierre-Yves Artaud (Flöte), Kei Ito (Klavier) und Mari Fujiwara (Cello) präsentiert. Diese Konzerte wurden ergänzt durch Vorträge über „Computer und Wiener Schule", „Musik und Theater" und andere Themen der Avantgarde-Musik der späten 1980er Jahre.[35]

---

34 Klaus P. Roos und Maki Ishii, *15. Panmusik-Festival Tokio*, Programmheft 1981, S. 3; Archiv für moderne japanische Musik Tokio. Siehe auch „Zwischen zwei Welten. RSO mit Maki Ishii in der Philharmonie", in: *Tagesspiegel* vom 13. September 1981. Die Veranstaltung wurde auch in anderen deutschen und japanischen Zeitungen kommentiert. Siehe überdies das Programmheft *Japan in Berlin. Japanprogramm der Berliner Festwochen 81*; dieses Programm wurde dem Autor von Erhard Grosskopf zugesandt. Das Projekt „Japan in Berlin" während des Panmusik-Festivals 1981 wurde vor allem wegen des Todes des großen Komponisten Yoshirō Irino am Vorabend des 14. Panmusik-Festivals Tokio 1980 durchgeführt. Die Bedeutung von Irino für die Geschichte dieses Festivals hängt damit zusammen, dass Irino seit der Gründung dieser bikulturellen Veranstaltung 1967 bis zu seinem Tod im September 1980 maßgeblich zur Vorbereitung des Festivals beitrug. Vgl. auch Klaus P. Roos und Maki Ishii, *14. Panmusik-Festival Tokio*, Programmheft 1980, S. 2f.

35 Programm zu „Insel Musik 15: 10 Jahre Insel Musik 1978–1988"; dieses Programm wurde dem Autor von Erhard Grosskopf zugesandt. Siehe auch das Programm zu „Komponisten in Berlin und Tokio". Veranstaltung zwischen dem 29. Mai und dem 1. Juni 1988.

Im Kontext des Festivals Insel Musik und dessen direkter wie indirekter Beziehungen zu den Darmstädter Ferienkursen zwischen 1978 und 1998 ist darauf hinzuweisen, dass dieses Festival 20 Jahre lang als festes Treffen konsolidiert wurde. Die Insel Musik ermöglichte hervorragende Premieren von Kompositionen europäischer, nordamerikanischer, südamerikanischer und asiatischer Komponisten wie Dieter Schnebel, Luciano Berio, Hanns Eisler, Nicolaus A. Huber, Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, Vinko Globokar, Arvo Pärt, Iannis Xennakis, Matthias Spahlinger, Alvin Curran, Morton Feldman, John Cage, Morton Subotnick, Steve Reich, Graciela Paraskevaídis, Mauricio Kagel, Makoto Shinohara, Yūji Takahashi, Toshio Hosokawa, Toshi Ichiyanagi, Tōru Takemitsu, Jōji Yuasa, Jō Kondō, Maki Ishii und vielen weiteren. Ergänzend zur Liste der Komponisten nahmen selbstredend zahlreiche europäische und japanische Instrumentalisten an den Veranstaltungen teil wie das Arditti Quartett, Trio Basso Köln, Berliner Konzert-Chor, Gagaku-Tokyo, Gamelan Banjar, Ensemble Insel Musik, Ondeko-Za, Sawai-Koto-Ensemble, TOKK-Ensemble und das Radio-Symphonie-Orchester Berlin.[36]

5. Fazit und Ausblick

Das Erbe von Maki Ishii, der von den 1960er bis Ende der 1990er Jahre viel zum musikalischen Austausch zwischen Japan und Deutschland beitrug und sich auch selbst nicht nur musikalisch, sondern ebenso physisch zwischen den Ländern bewegte, liegt entscheidend im musikalischen Wissenstransfer, den in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Ishii auch weitere Musiker förderten. Ein wichtiger Faktor für die Austauschdynamik zwischen Deutschland und Japan war dabei nicht zuletzt das 1969 gegründete japanische Kulturinstitut in Köln, eine Einrichtung der Japan Foundation, das Konzerte zur Einführung und Verbreitung der japanischen Kultur in Deutschland organisierte. Dieses Engagement ergänzt die Arbeit des 1927 in Tokio gegründeten Deutschen Kulturinstituts, das zu einer wichtigen Plattform für die Aufführung von Werken zeitgenössischer deutscher Komponisten in Japan heranwuchs.

Der zentrale Aspekt im Wirken von Maki Ishii und Erhard Grosskopf, dem Initiator und künstlerischen Leiter der Insel Musik von 1978 bis 1998, hängt mit zwei sich unmittelbar bedingenden Faktoren zusammen: der Teilnahme an den Internationalen Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt und anderen wichtigen Festivals für Neue Musik sowie der ständigen Konfrontation von europäischer Kunstmusik mit traditioneller (ost-)asiatischer Musik. Beide Akteure entwickelten fruchtbare Begegnungen durch die musikalische Symbiose zwischen Ost und West sowie durch Wechselbeziehungen zwischen Alt und Neu, transparent im kompositorischen Schaffen dieser Komponisten, die so feste Brücken zwischen fremden Kulturen bauen konnten. Der vorliegende Beitrag zeigt das kreative Potenzial Maki Ishiis auf, welches durch die verschiedenen Erfahrungen im Elternhaus und später während des Kompositionsstudiums bei Akira Ifukube befruchtet wurde und schließlich in seinem Aufenthalt in Berlin gipfelte, als er erstmals unmittelbar mit der Neuen Musik in Deutschland in Kontakt kam. Sein kompositorisches Talent führte zur Teilnahme an mehreren Darmstädter Ferienkursen. Einen wichtigen Einfluss hatte Wolfgang Steinecke, der den ästhetischen Reichtum von wichtigen japanischen Komponisten erkannte und sie daraufhin nach Darmstadt einlud. Komponisten wie Toshirō Mayuzumi, Minao Shibata, Yoshirō

36 Programm zu „Insel Musik 15: 10 Jahre Insel Musik 1978–1988“. Siehe auch „Musik für und gegen die Insel Berlin“, Erhard Grosskopf im Gespräch mit Stefan Fricke, in: *NZfM* 164/4 (2003), S. 47f.

Irino, Tōru Takemitsu, Kazuo Fukushima, Makoto Moroi und natürlich auch Maki Ishii blieben – nicht zuletzt durch die Bemühungen von Bernhard Großmann und Hidekazu Yoshida in Tokio – oft jahrelang mit dem IMD verbunden. Maki Ishiis spätere kompositorische wie auch organisatorische Aktivitäten in Tokio, bei denen Elemente japanischer Kultur mit verschiedenen in Deutschland gängigen Kompositionstechniken und Aufführungspraktiken gemischt wurden, eröffnen die Möglichkeit, über die Aufwertung der japanischen Kultur gegenüber der westlichen, sogenannten „Hochkultur" in einem postkolonialistischen Kontext nachzudenken.

Maki Ishiis Vermächtnis liegt nicht zuletzt darin, dass er andere japanische Komponisten dazu anregte, sich ebenfalls mit der Gestaltung interkultureller kompositorischer Werke zu befassen. Die Durchführung des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik war wichtig für den von Kooperation und ästhetischen Synergien geprägten Klangtransfer, der Kontakte zu in Darmstadt aktiven deutschen Vertretern wie Karlheinz Stockhausen und Hans-Joachim Koellreutter ermöglichte. Koellreutters Tätigkeit als Direktor des Goethe-Instituts in Tokio von 1970 bis 1974 verhalf zu einem direkten Kontakt zu zahlreichen japanischen Musikern, darunter Maki Ishii, mit dem er insbesondere Strategien zur Förderung des interkulturellen Festivals in Tokio diskutierte und umsetzte. Koellreutter strebte auch an, das 1961 von Bernhard Großmann, Hidekazu Yoshida und Wolfgang Steinecke initiierte Japan-Darmstadt-Projekt fortzusetzen. Der Vorschlag wurde 1970 dem IMD zur Diskussion vorgelegt.[37] Wenn Koellreutters Projektidee die Unterstützung des IMD erhalten hätte, wäre Maki Ishii sicherlich Teil dieser Aktivitäten geworden.

Ein weiterer erwähnenswerter Punkt zu Maki Ishii ist, dass sich sein Erfolg als Direktor des Deutsch-Japanischen Festivals auch auf die effiziente Zusammenarbeit mit Yoshirō Irino zurückführen lässt, einem im Westen leider noch immer zu wenig bekannten Komponisten. Der Mangel an Veröffentlichungen in westlichen Sprachen über Irino führt dazu, dass vertiefte Kenntnisse über sein Leben und Werk auf einige wenige Forscher beschränkt sind, die die japanische Sprache beherrschen. Ein anderer wichtiger Mitarbeiter von Maki Ishii im Rahmen des Goethe-Instituts Tokio war Minao Shibata, ein Komponist und Musiktheoretiker, der jedoch ausschließlich in Japan tätig war. Auch in diesem Fall führt der Mangel an Übersetzungen seiner Veröffentlichungen zur Unbekanntheit seines Schaffens.

Weiterhin lässt sich feststellen, dass Maki Ishii auch ein wichtiger Faktor im Leben von Toshio Hosokawa war. Hosokawa hatte während des Kompositionsstudiums in Berlin die Gelegenheit, in Zusammenarbeit mit den Komponisten Erhard Grosskopf und Paul Gutama Soegijo (der aus Java in Indonesien stammte und in Berlin lebte) interkulturelle Veranstaltungen zu organisieren.[38] Die Erfahrungen, die er beim Festival Insel Musik unter der Leitung von Maki Ishii und dem Metamusik-Festival machte, befruchteten Hosokawas Potenzial als junger Kompositionsstudent und ebneten seinen Weg als einem der bedeutendsten Vertreter der Beziehungen zwischen Darmstadt und Japan in den 1980er und 1990er Jahren.

Nicht zuletzt ist zu erwähnen, dass Maki Ishii in den 1970er und 1980er Jahren zu einer Referenz für die Internationalisierung japanischer Musik auf anderen Kontinenten wurde

37 Brief von Koellreutter an Thomas vom 7. September 1970; IMD-Archiv.

38 Wolfgang Sparrer, *Toshio Hosokawa: Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche*, Hofheim 2012, S. 25–30. Hosokawa bezeichnete Maki Ishii während seiner ersten Monate in Berlin als seinen „Schutzengel", da er große Schwierigkeiten hatte, Deutsch zu verstehen, und Hilfe brauchte, um sprachliche und kulturelle Missverständnisse zu vermeiden.

und mit Unterstützung von Yoshirō Irino um die Welt reiste, nachdem sie 1971 gemeinsam das Institut für Musikprojekte Tokio (*Tōkyō ongaku kikaku kenyūsho*) TOKK gegründet hatten: Das TOKK-Ensemble tourte durch verschiedene Länder, darunter Brasilien und die USA, und förderte Werke von Takemitsu, Ichiyanagi und anderen japanischen Komponisten an Universitäten und bei Musikfestivals weltweit. Wenngleich Maki Ishiis Verbindung zu den Aktivitäten des TOKK-Ensembles in der Forschung bisher wenig Beachtung gefunden hat, „internationalisierte" er mit seinem Einsatz für TOKK die japanische Ästhetik.

Unter Berücksichtigung der genannten Punkte aus Maki Ishiis Leben und Werk zeigt sich deutlich, dass er sowohl als Komponist als auch als Kulturakteur eine äußerst relevante Rolle bei der Entwicklung einer dezidiert japanischen Avantgardemusik-Tradition im Kontext von Interkulturalität wie auch des eigenen kulturellen Potenzials spielte.

Abstract

This article examines the legacy of the Japanese composer Maki Ishii (1936–2003) based on his works and his activities in Berlin, Darmstadt, and Tokyo. Using hitherto unknown source material in the Archives of the Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) and the Maki-Ishii-Archive in Berlin, the article demonstrates how Maki Ishii arrived at the Darmstädter Ferienkurse by presenting letters of reference by important people, as well as the reception of the events in Darmstadt in Tokyo through the interaction of this well-known composer with intercultural engagement.

The relevance of the "Deutsch-Japanisches Festival für Neue Musik", which was organized by Ishii and Yoshirō Irino in close collaboration with the directors of the Goethe Institute in Tokyo, is attested in the programmes collected at the Archives of Modern Japanese Music (日本近代音楽館) at the Meiji Gakuin University in Tokyo. The source-based approach explains Maki Ishii's role in connecting Darmstadt with Japan and Japan with Darmstadt, and shows how he became one of the pioneers to internationalize traditional and modern Japanese music after the Second World War.

Besprechungen

MARION SAXER: Quintendiskurse. Das Quintparallelenverbot in Quellentexten von 1330 bis heute. Redaktionelle Mitarbeit: Sebastian ROSE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 444 S., Abb.

Am Anfang des letzten Buchprojekts von Marion Saxer (1960–2020) standen zwei Fragen eines Studenten: Seit wann sind Quintparallelen verboten und warum? Fragen, auf die es kurze oder lange Antworten gibt. „Weil sie schlecht klingen", heißt eine kurze, „weil sie die Eigenständigkeit der Stimmen einschränken" oder „weil Abwechslung besser ist als Repetition" heißen andere. Keine davon ist triftig: Vor 1400 und nach 1900 klangen Quintparallelen offenbar gut, und das Argument von ‚Eigenständigkeit' und ‚Vielfalt' erklärt nicht, warum den Terz- und Sextparallelen noch niemand ihre Verwendbarkeit abgesprochen hat. Niemand? Fast niemand. Kein geringerer als Gioseffo Zarlino wollte im 16. Jahrhundert auch Parallelen imperfekter Intervalle einschränken, um das Quintparallelenverbot zu retten: ein absurder und gescheiterter Versuch, der nur eine der vielen verblüffenden und anregenden Geschichten ist, die Saxers Buch zu erzählen hat, denn die Autorin hat sich für eine lange Antwort entschieden, eine Antwort in Gestalt eines „Quellenlesebuchs" in 16 Stationen, das sich vom anonymen Traktat *Quilibet affectans* (um 1330) bis zu Schönbergs *Harmonielehre* (1911) erstreckt. Die relevanten Ausschnitte aus den Quellen werden in Original und Übersetzung exponiert, historisch kontextualisiert und dann kommentiert. Saxer ging es dabei nicht um eine „Geschichte der Musiktheorie" im traditionellen Sinne einer „ausschließlich kausalen Begründungsmustern folgenden musikalischen Fortschrittsgeschichte" (S. 17) satztechnischer Regeln. Ihr ging es um eine „kulturwissenschaftlich orientierte Geschichte der Diskurse um die Quintenregel" (S. 16). Dazu verknüpft Saxer musiktheoretische Diskursgeschichte mit „Mediengeschichte", die hier vor allem den Wandel von musikalischen Praktiken der Mündlich- und Schriftlichkeit zu Beginn der frühen Neuzeit betrifft. Die Geschichte der Quintenregel stellt sich nach Saxer wie folgt dar: Die Tabuisierung paralleler Quinten entstammt ursprünglich spätmittelalterlichen Praktiken des Stegreifkontrapunkts, bei denen es ein Zeichen der Distinktion des gehobenen und kunstvollen Kontrapunkts war, ‚niedere' Praktiken wie das ‚Quintieren' zu vermeiden. Es folgte ein „Transformationsprozess von der lose zu handhabenden Praxisregel […] hin zum strikt einzuhaltenden Gesetz schriftlichen Kontrapunktierens" (S. 142). Da aber die Anfänge der Regel allmählich vergessen wurden und die Regel weitertradiert wurde, obwohl sie ihre praktische Relevanz verloren hatte, musste das Quintenverbot mit immer neuen Erklärungen unter den je wechselnden Paradigmen musiktheoretischen Denkens gedeckt werden. Die Wechsel solcher Paradigmen werden deswegen immer auch an einem vermeintlich überzeitlichen und unstrittigen Detail wie den Quintparallelen greifbar, dessen tatsächliche Relevanz damit gleichzeitig in Frage gestellt wird. Saxers Herangehensweise ist eine Pioniertat und führt zu zahlreichen neuen Einsichten, von denen ich hier nur eine herausgreife, die mir besonders wichtig erscheint.

Im traditionellen Fortschrittsnarrativ, von dem Saxer sich abgrenzt, werden satztechnische Regeln bis ca. 1500 unter dem Aspekt fortschreitender Rationalisierung betrachtet (je strenger die Regeln, desto fortschrittlicher), ab ca. 1500 dann aber unter dem Aspekt fortschreitender Emanzipation (je lockerer die Regeln, desto fortschrittlicher). Im 15. Jahrhundert kreuzt sich deswegen in der Musikhistoriographie die Meistererzählung vom sich ‚emanzipierenden' Komponisten mit der Meistererzäh-

lung von der zunehmenden ‚Reglementierung' des Kontrapunkts: Je reglementierter die Musik, desto autonomer der Künstler? Auch Saxers Erzählung ist von diesem Paradox nicht frei. Auch bei ihr muss Guillaume Dufay einerseits als außergewöhnliche „Musikerpersönlichkeit" herhalten, als erster einer langen Reihe großer Komponisten, wofür andererseits als Begründung angeführt wird, erst Dufay habe mehrstimmige Kadenzen ohne Quintparallelen „erfunden" (wir kommen darauf zurück). Im Herzstück ihres Buches, der Zarlino-Lektüre, zerschlägt Saxer den gordischen Knoten dieser ineinander verhedderten Narrative. Zarlino nämlich entwirft eine neue (und mathematisch wie praktisch haltlose) Rechtfertigung des Parallelenverbots, der zufolge Parallelen nicht zulässig sind, „weil ihre Proportionen den von ihm [Zarlino] ermittelten Zahlenreihen und damit der Natur selbst widersprächen" (S. 198). Das gilt dann konsequenterweise auch für Parallelen imperfekter Konsonanzen. Saxer deckt den diskursiven Subtext dieser Argumentation auf. Zarlino wollte die arbiträren Kontrapunktregeln „theorie- und diskursfähig" machen (S. 204), und zwar mit der Absicht, die Musik „endlich im Wettstreit der Künste als den anderen Künsten – und darunter insbesondere der Malerei – ebenbürtig oder sogar überlegen" zu machen. Diese apologetische und agonale Stoßrichtung blieb über Jahrhunderte, ja bis in die Gegenwart, ein Unterton des musiktheoretischen Diskurses: „Das Ephemere der Musik, das sie immer in die zweite Reihe zurücktreten ließ", wird durch die musiktheoretischen ‚Regeln' in ihren wandelbaren Gestalten „kompensiert bzw. aufgehoben" (S. 204). Deswegen trägt solche Apologetik immer auch die Tendenz zu „Vormachtsphantasien jeglicher Art" (S. 59) in sich. Umsicht also ist geboten beim Umgang mit den Quellen zur Geschichte der Satztechnik: Allzu häufig waren solche Quellen nicht deskriptiv, sondern normativ, sie schilderten nicht Selbstverständlichkeiten und Realitäten des Hörens und Setzens, sie wollten sie formen.

Dass bei einer Erzählung, die solch einen Bogen spannt und methodisches Neuland betritt, im Detail auch Ungenauigkeiten stehen bleiben, ist zu erwarten; zumal bei einer Autorin, der die Lebenszeit nicht mehr vergönnt war, ihr Projekt bis zur Drucklegung zu begleiten. Diese Ungenauigkeiten zu benennen, ist Krittelei. Aber weil Marion Saxers Projekt es unbedingt verdient, weitergedacht zu werden, sollen einige Ansatzpunkte dafür genannt werden, zumal hier auch ein generelles Problem solch transdisziplinärer Fragestellungen deutlich wird. Wer Fragen der Satztechnik, der Diskursanalyse und der Mediengeschichte verbindet und über einen Zeitraum von 700 Jahren verfolgt, ist in den Einzelbereichen auf Zulieferung in Gestalt von Sekundärliteratur angewiesen, deren Relevanz, Qualität und Aktualität im Einzelnen zu prüfen die Expertise in jedem dieser Bereiche verlangen würde. Eklatant tritt das bei Saxer vor allem im Bereich der ‚alten' Musik (vor 1600) auf, die immerhin die Hälfte des Buches ausmacht. Die satztechnischen, notationstechnischen und aufführungspraktischen Fragen dieses Gebiets haben in den letzten Jahrzehnten eine Differenzierung erlebt, die es selbst den Spezialisten schwer macht, Schritt zu halten. Hier verlässt sich Saxer teilweise auf fragwürdige Quellen und ist auf relevante (auch ältere) Literatur offenbar nicht aufmerksam geworden. So dürfte Saxers refrainartig wiederholte Erklärung, dass „mittelalterliche Mündlichkeit eine Musikkultur eigenen Werts ausgeprägt hat und dass die Kontrapunktregeln […] aus dieser mündlich geprägten Phase" (S. 59) stammen, bei Forschern und Praktikern dieses Gebiets eher ein müdes Lächeln hervorrufen: Hat sich das auch schon rumgesprochen? Und wenn Saxer eine von Roland Eberlein aufgebrachte These aufgreift, nach der Guillaume Dufay in einer heroischen Einzeltat eine neue und parallelenfreie Kadenz erfunden und bei der

Einweihung der Kathedrale von Florenz in seiner Motette *Nuper rosarum flores* feierlich präsentiert habe, dann dürften Kenner der Musik um 1400 Schwierigkeiten haben, allen weiteren daraus gezogenen Schlüssen Folge zu leisten. Seit Jahrzehnten sind in der Forschung Untersuchungen zu verschiedenen Arten der Drei- und Vierstimmigkeit im 14. und 15. Jahrhundert bekannt (ich denke an die Arbeiten von Ernst Apfel, Kevin N. Moll, Margaret Bent und Elizabeth Leach), in denen es auch ganz unterschiedliche Arten von Quintparallelen gab, die schon damals unterschiedlich rationalisiert wurden (so z. B. im ‚mehrfach zweistimmigen' Satz, in dem Parallelen zwischen Cantus und Tenor nur ‚resultieren'). Hier kippt bei Saxer die struktur- und diskursgeschichtliche Perspektive um in eine allzu simple Fokussierung auf einzelne Akteure und Ereignisse. Eine Diskursanalyse und Kulturgeschichte aber, die ein eminent satztechnisches Thema nicht auch auf Ebene der Graswurzel zuverlässig fassen kann, ist der Gefahr ausgesetzt, Luftwurzeln zu treiben und so am Ende auch den Halt des Großen und Ganzen zu schwächen. So weit kommt es bei Saxer nicht. Aber Folgestudien, für die die Stichworte nun vorliegen („Dissonanzdiskurse", „Modalitätsdiskurse", „Fugendiskurse" etc.), sollten sich dieser Problematik bewusst sein. Die Autorin durfte das Erscheinen ihres Buches nicht mehr erleben. Ihr Projekt wird weitergehen.

(November 2022) *Felix Diergarten*

TOBIAS C. WEISSMANN: Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom. München: Hirmer 2021. 331 S., Abb. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana. Band 50.)

Noch bevor Kurprinz Karl Albrecht von Bayern am 3. April 1716 mit Rom das wichtigste Ziel seines *Giro d'Italia* erreichte, hatte Kardinal Pietro Ottoboni schon die Pläne für ein großes Fest zu Ehren des Besuchers in der Schublade. Doch die politischen Vorzeichen der Italienreise ließen es nicht zu, vom Kardinalprotektor Frankreichs derart geehrt zu werden. Der Spanische Erbfolgekrieg hatte eben erst seinen letzten Friedensschluss erlebt und Bayern, das auf Seiten Frankreichs gegen Kaiser und Reich agiert hatte, war bestrebt, die Verbindung zu den Habsburgern wieder zu glätten. Ein Fest für den Kurprinzen auf der Bühne Roms, ausgerichtet von dem Kardinal, der im Auftrag des französischen Hofs beim Papst agierte, hätte derartige Bemühungen nicht nur unterlaufen, sondern den Wiener Hof brüskiert. Trotz wiederholter Klagen Ottobonis beim bayerischen Gesandten kam das Fest nicht zu Stande, zu problematisch erschien München eine solche Festaktion, wurde doch jeder (Fehl-)Schritt des Fürstensohns sofort nach Wien gemeldet. Wie weit die Vorbereitungen bereits vorangeschritten waren, belegt die für das Fest bereits komponierte Kantate *Chiuso è già Borea nevoso* (D-Mbs, Mus.ms.225), die dem Fürstensohn wohl als Ersatz für die unterlassene Festivität geschenkt wurde.

Warum derartige Festveranstaltungen auf römischem Terrain nicht nur politische Botschaften vermittelten, sondern als Veranstaltung ebenfalls zum Politikum gerieten, lässt sich nun auf Grundlage von Tobias C. Weißmanns Band in idealer Weise nachvollziehen. Die 2018 an der Humboldt-Universität zu Berlin angenommene Dissertationsschrift untersucht die Festkultur europäischer Mächte innerhalb der Mauern der Ewigen Stadt im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Der Autor analysiert dabei das Zusammenspiel visueller und auditiver Medien in einer „interdisziplinär-komparatistisch" (S. 12) angelegten Studie, die in die neuere Kulturgeschichte eingebettet ist und Intentionen der politischen Akteure (in Rom tätige Botschafter, Gesandte und Kardinalprotektoren), Mittel und Wirkung beim Pu-

blikum (geladene Gäste, Öffentlichkeit) offenlegt.

Das erste Kapitel „Das barocke Rom" steckt luzide die Koordinaten zum Verständnis ab, warum gerade die Ewige Stadt zur europaweit mit Argusaugen beobachteten Bühne der diplomatischen Vertreter aufstieg: Mitunter trug die im 17. Jahrhundert immer merklichere realpolitische Schwäche des Papstes dazu bei und ließ symbolisches Handeln zum wichtigen politischen Instrument werden, das das „hochkompetitive Sozialklima" (S. 21) in Rom befeuerte. Festanlässe boten sich den politischen Vertretern katholischer Häuser reichlich: Nicht nur das „Standardrepertoire" (Namens- wie Geburtstage der Regent:innen, Festtage der „National"-Heiligen), auch Taufen, Hochzeiten, Siege, Einzüge von Diplomaten oder die Ankunft von hochrangigen Gästen wollten festlich begangen und politisch kodiert werden. Römische Adelsfamilien und in Rom ansässige kirchliche Würdenträger waren in die Festlichkeiten unmittelbar einbezogen. Als ein Teil des Zielpublikums wurde ihre An- bzw. Abwesenheit genauestens registriert; sie bezogen aber auch ihrerseits mit Festen dezidiert politisch Stellung oder solidarisierten sich öffentlich mittels Symbolik mit den Veranstaltungen der Diplomaten. Licht und Heraldik dienten ihnen dabei als ein Mittel, die zur städtischen Verwandlung – dem zentralen Begriff der Arbeit zur Festkultur – beitrugen.

Noch weit publikumswirksamer waren die opulenten Apparate der Festivitäten. Mit zahlreichen Abbildungen gelingt es dem Autor anschaulich darzulegen, wie die ephemere optische Transformation im städtischen Raum gelang: In Rom hatte sich im Laufe der Frühen Neuzeit eine hochspezialisierte Festindustrie herausgebildet, die die Kompetenz wichtiger Künstler wie diejenige Gian Lorenzo Berninis an sich zu binden wusste. Die großen Festarchitekturen, die neben Plätzen auch Teile der römischen Hügel (wie etwa den Pincio beim Fest zur Geburt des Dauphin Louis 1662) einnehmen konnten, wurden mit akustischen Manifestationen (u. a. Pauken, Trompeten, Glocken, Feuerwerk) verbunden. Die Architekturen sollten nicht nur optisch, sondern auch klanglich überraschen, ebenso Neugier hervorrufen und dergestalt Aufmerksamkeit generieren, da sich die akustischen Phänomene von der üblichen Soundscape der Stadt abhoben und weithin hörbar waren.

Mit Kapitel III „Augen und Ohren" wendet sich Weißmann der musikalischen Seite der Festapparate zu. Als Gattung entwickelte sich im Seicento die Serenata zur idealtypischen Festmusik. Meist als Huldigungsmusik ausgelegt, wurde die Festarchitektur, die schon beim Anblick eine politisch konnotierte Aussage bot, zum „Bühnenapparat". Die Musik vermochte die Botschaft zu unterstreichen oder weitere einzubinden. Zentral für den Effekt des musikalischen Ereignisses – und das hebt die Arbeit mit Bezug auf Athanasius Kirchers Vorstellung vom idealen Aufführungsort der musica pathetica hervor – war hierbei, dass sich nicht nur die Sänger:innen, sondern mit ihnen das gesamte Instrumentalensemble optisch in das Gebotene einzupassen hatten. War die Einheit von Bildhaftem und Musikalischem nicht gegeben (traten etwa die Sänger:innen in ihrer persönlichen Kleidung auf), rief dies unweigerlich Kritik hervor, die das Image des politischen Akteurs und des Regenten, den er vertrat, schädigen konnte. Um Applaus zu erringen, so führt Weißmann es im Kapitel „Festkultur als Kommunikationsraum" aus, galt es, das Publikum bei der Veranstaltung mit Qualität und Novität des Festapparats und der dargebotenen Musik sowie deren Quantität zu überzeugen. Letztere konnte zum einen eine beeindruckende Anzahl an Musizierenden bedeuten, ebenso die Dauer des kostenintensiven Feuerwerks, das in der Regel die festliche Veranstaltung beschloss. Als politisches Kommunikationsmittel über die Grenzen Roms hinaus dienten (in Teilen aufwendig illustrierte) Festbe-

richte, die im Verbund mit Libretti und Druckgraphiken wiederum zu den zentralen Quellen der Arbeit zählen. Bevor ein Appendix zehn bis dato unveröffentlichte Dokumente präsentiert und ein Verzeichnis- (Libretti, Literatur) wie Registerapparat (Personen und Orte) folgt, betont das Fazit, dass besonders die Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs Feste auf dem Boden Roms als europaweit wahrgenommenes politisches Kommunikationsmittel nutzte.

Die ausgezeichnet formulierte Arbeit überzeugt durch ihre in der Einleitung gut argumentierten Analysekategorien; ihrem Anspruch, sich an aktuellen kulturwissenschaftlichen Entwicklungen zu orientieren, die in letzter Zeit insbesondere die Sound Studies stark machen, wird sie vollkommen gerecht. Immer vor Augen, interdisziplinär nachvollziehbar zu sein (was sehr gut gelingt), verstrickt sich der Autor nicht in detaillierte Bild- oder Musikanalysen, sondern zeigt mit präzisen Bewertungen, wie politische Botschaften mittels Festapparaten einem Zielpublikum nahegebracht wurden. Ein chronologisches Verzeichnis der Festivitäten (mit einer Übersicht der erhaltenen Quellen) hätte anknüpfende Forschungen erleichtert; dennoch liefern die verankerten Fallbeispiele eine gute Basis für weitere Fragestellungen. Einige benennt Weißmann im Fazit explizit, wenn er bspw. auf „nationale" Idiome musikalischer Natur eingeht wie die Integration spanischer Tänze in Serenaten. Derartiges wurde im klar an Rom orientierten musikalischen Referenzsystem von den Zeitgenoss:innen mit Sicherheit registriert und regt dazu an, sich mit den (meist weltweit verstreuten) Musikalien dieses Themenfelds intensiver auseinanderzusetzen.

(November 2022) *Andrea Zedler*

MAGNUS TESSING SCHNEIDER: The Original of Mozart's Don Giovanni. London: Routledge 2022. 260 S., Abb. (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera.)

Bekanntlich spricht bei einer Buch-Titelwahl nicht nur die Autor:innen-Stimme, sondern in jedem Fall zumindest zusätzlich noch der Verlag mit. Der Markt an Publikationen zu Mozart-Opern allgemein und *Don Giovanni*-Abhandlungen im Speziellen ist dicht besiedelt, wodurch eine Strategie notwendig erscheint, um einzelne Veröffentlichungen ins Scheinwerferlicht zu rücken. Im Band „The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni" des dänisch-schwedischen Theaterwissenschaftlers Magnus Tessing Schneider geht es zwar auch um die erste Produktion der Oper *Don Giovanni* 1787 in Prag, mindestens ebenso ausführlich werden allerdings die deutschen Übersetzungstraditionen des Werkes im 19. Jahrhundert und die laut Schneider daraus folgenden Konsequenzen für die Aufführungspraxis bis in die heutige Zeit analysiert. Fragestellung und Anliegen macht der Autor gleich zu Beginn des Vorworts deutlich: „Is the title character of Mozart's opera *Don Giovanni* (1787) a charming, non-violent seducer, or is he a ruthless, arrogant rapist and murderer? […] In fact, there is ample evidence that Don Giovanni was *not* portrayed as arrogant and violent on stage originally, […]: how did the violent, or demonic, image of Don Giovanni then come to dominate?" (S. x). Die Darstellung des ersten Don Giovanni, verkörpert durch den italienischen Sänger Luigi Bassi (1766–1825), soll demnach einer bis in die heutige Zeit reichenden und Schneider zufolge missverstandenen Darstellungstradition gegenübergestellt werden (S. 1). Bei der diesbezüglichen Analyse verbindet der Autor die Perspektive eines Theaterwissenschaftlers, der über eine Expertise in der historisch informierten Aufführungspraxis verfügt, mit der eines Kritikers. Diesen originellen Blickwinkel entwickelte

Schneider u. a. als Mitarbeiter im Forschungsprojekt „Performing Premodernity" an der Universität Stockholm, in dem ein interdisziplinäres Team aus Wissenschaftler:innen (Theaterwissenschaften, Kostümwissenschaften, Tanzwissenschaften) gemeinsam mit Musikpraktiker:innen (Dirigent, Regisseurin, Choreographin u. a.) zu Musiktheaterwerken des 18. Jahrhunderts forschten und darüber hinaus schwedischen Musiktheaterproduktionen beratend zur Seite standen. Dieser praktisch-theoretische Ansatz findet sich auch in Schneiders Monographie.

Ein zentrales Kapitel des Buches findet sich sogleich zu Beginn: Im 1. Kapitel „Luigi Bassi as Don Giovanni" entwirft Schneider ein Performance-Profil des Sängers ganz im Einklang mit den Erkenntnissen der neueren Opernforschung (vor allem Brandenburg/Seedorf 2011), derzufolge im 18. Jahrhundert Primedonne und Primouomini auf die Kreation ihrer Rollen dadurch Einfluss nahmen, dass sie speziell für sie konzipiert wurden. Als Theaterwissenschaftler entwirft Schneider keine Stimmprofil-Analyse, sondern eine Performance-Analyse. Hierfür verwendet er sowohl vorschreibende („prescriptive") Quellen – Libretto und Partitur – als auch beschreibende („descriptive") – etwa Rezensionen, Zeitungsberichte und (auto-)biographische Darstellungen (S. 18f.). Die Spezifika, die Schneider in diesem Zusammenhang für den Bühnenkünstler Bassi herausarbeitet, klingen plausibel und typisch für einen Primo uomo der Opera buffa des späten 18. Jahrhunderts: Im Fokus stand weniger der virtuose Gesang als vielmehr die Gesamtperformance des Sänger-Schauspielers. Darüber hinaus entdeckt Schneider bei Bassi ein Verschmelzen von deutschen und italienischen Theatertraditionen (S. 31), was ebenfalls nicht untypisch für die Darstellungskunst Wiener und Prager Sänger:innen dieser Zeit war.

Die sechs folgenden Kapitel führen durch verschiedene Episoden der Oper (die Eröffnungsszene, die Auftritte der drei Frauen, die Festepisode, die Verkleidungsepisode, die Friedhofsszene, das zweite Finale), wobei es das Anliegen des Autors ist, den inhaltlichen und musikalischen Intentionen der Prager Uraufführung auf den Grund zu kommen und die Einflüsse, die die deutschen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts bis ins 21. Jahrhundert hatten, aufzuzeigen. Als kreativ und vielfältig kann hierbei die Quellenauswahl und ein sorgfältiges Gegenlesen des Materials hervorgehoben werden. Schneider arbeitet weniger mit dem Notentext, dafür mit u. a. verschiedenen Libretto- und Partiturausgaben, visuellen Quellen, brieflichen Notizen und einigen bisher weniger im Fokus stehenden (auto-)biographischen Darstellungen, etwa den am Ende des 19. Jahrhunderts publizierten Erinnerungen der Dresdener Sängerin und Gesangspädagogin Marie Börner-Sandrini. Zudem scheint Schneider ein äußerst umfangreiches Korpus an Aufnahmen der Oper analysiert zu haben, das leider kein eigenes Verzeichnis bekommen hat.

Die dreiseitige Perspektive Schneiders als Wissenschaftler, Kritiker und Opernproduktions-Berater webt sich durch den gesamten Band und wird in einem Überblick über die Studie gleich zu Beginn deutlich: „[…] it examines, 1) how Don Giovanni was portrayed on stage, scene by scene, by Luigi Bassi; 2) the origins of today's standard image of the character as arrogant and physically and emotionally abusive; and finally, 3) how Bassi's portayal may serve as a key to a historically informed interpretation of *Don Giovanni*" (S. 1f.). Als zentrale These etabliert der Autor hierbei die Bedeutung der deutschsprachigen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts für die Inszenierung der Oper, die jedoch sowohl den heutigen Aufführenden als auch den Kommentierenden („commentators") wenig bekannt seien. Insbesondere hebt er die Übersetzung Friedrich Rochlitz' (1801) hervor, die auf die Romantisierung des Werkes einen weitaus größeren

Einfluss gehabt habe als etwa die populäre Novelle *Don Juan* E.T.A. Hoffmanns, die in dieser Hinsicht häufig als Hauptverantwortliche identifiziert werde. Was die Protagonist:innen des aktuellen Musiktheater-Betriebs betrifft, so scheint Schneider ein gutes Gespür zu haben (Barrie Kosky etwa äußerte sich erst kürzlich in einem Interview in diese Richtung). Von wissenschaftlicher Seite her gibt es allerdings bereits seit der Publikation von Christof Bitters Dissertation *Wandlungen in den Inszenierungsformen des ‚Don Giovanni' von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland* 1961 einen durchaus differenzierteren Blick auf diesen Sachverhalt. Bitters Arbeit geht darüber hinaus in manchen Bereichen noch etwas weiter als Schneiders Studie, indem sie die Übersetzungen historisch einordnet und damit nach den Gründen für Veränderungen und Adaptionen fragt. In Schneiders Studie hingegen kommt ein Werkverständnis zum Vorschein, das interessanterweise wiederum eng mit dem des 19. Jahrhunderts korreliert und wenig von dem Konzept des „work in transformation", das die neuere deutschsprachige Opernforschung speziell für musiktheatrale Werke des 18. Jahrhunderts entwickelte, erkennen lässt (vgl. u. a. Daniel Brandenburg: „Works in transformation. Zu einem ‚offenen' Werkbegriff für die Oper des 18. Jahrhunderts", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 66/1, Januar 2011, S. 6–12.).

Bekanntlich steht Da Ponte / Mozarts *dramma giocoso*, bzw. Opera buffa *Don Giovanni* in einer von Tirso de Molina über Christoph Willibald Gluck bis hin zu Giovanni Bertati / Giuseppe Gazzaniga reichenden Erzähltradition. Schneider zufolge handelt es sich nun bei Da Ponte / Mozarts Version um eine kritische Umarbeitung des den Zeitgenoss:innen weithin bekannten Stoffes, der zuvor durch die Darstellung des Protagonisten als Schurken, der für seine Sünden gerechterweise mit dem Tod bestraft werde, ein Vehikel für anti-libertinistische Glaubenssätze gewesen sei. Bei Da Ponte / Mozarts Erzählweise hingegen stehe eher der galante Verführer im Vordergrund, der ungerecht behandelt werde, was konkret bedeute, dass die Maßnahmen im Verhältnis zu seinen Taten (zu) drastisch ausfielen (S. 3f.). Diese Kritik der Erzähltradition wurde Schneider zufolge allerdings bereits früh fallengelassen, bzw. nicht mehr verstanden: „the early adapters mistook Da Ponte's sophisticated critical rewriting for yet another run-of-the-mill Stone Guest, only with better music" (S. 6). Ironischerweise würde auf diese Weise Mozart / Da Pontes *Don Giovanni* infolgedessen mit genau dem Mythos identifiziert, den das Stück eigentlich kritisiere (S. 4). Dieses Umschreiben bzw. diese Adaption der Geschichte wiederum beginne nur wenige Jahre nach der Prager Uraufführung mit den ersten deutschen Übersetzungen.

An verschiedenen Stellen der Monographie wird die wohlwollende Sicht des Autors auf den Protagonisten des Stückes sowie seine hohe Wertschätzung der Oper an sich („one of the most complex operas of all time", S. 189) deutlich. Exemplarisch möchte ich dies an Schneiders Analyse der Verkleidungsepisode (Kapitel 5 „The disguise episode") zu Beginn des 2. Aktes darstellen. Wie Schneider diese Episode interpretiert, ist sicherlich originell und tiefgründig. So schreibt er in Hinblick auf die Verkleidungsepisode als Ganzes: „[…] it also transfers the action to a metaphorical level revolving around the theme of transformation: the exchange of identities is a dissolution of identities, in which the transformative power of musical-erotic seduction, deriving from but transcending the character of Don Giovanni, emerges as the real protagonist of the opera" (S. 131). Auch in Bezug auf die Beziehung zwischen Donna Elvira und Don Giovanni generell und hinsichtlich dieser Episode im Speziellen gibt Schneider geistreiche und anregende Denkanstöße, die seine Sympathien für den Protagonisten

nicht verbergen. Er hinterfragt die seiner Auffassung nach gängige Annahme und Inszenierungspraxis von *Don Giovanni* als dem herzlosesten und Donna Elvira als dem mitfühlendsten Charakter der Geschichte und legt dar, dass Elviras Leidenschaft für den Protagonisten eine widersprüchliche und habgierige Seite trägt: Im 1. Akt will sie ihn töten, im 2. Akt dann heiraten und darüber hinaus ist sie lediglich bereit, Mitleid für Don Giovanni zu empfinden, wenn er zu ihr zurückkehrt. Schneider fragt in diesem Zusammenhang: „But does such a selective notion of pity count as pity at all?" (S. 136). Eine stärkere Betonung dieser Inkonsistenz und letztendlich Egozentrik der Zuneigung Donna Elviras bei einer Inszenierung wiederum würde dem Publikum die Möglichkeit geben, das scheinbar kaltherzige Handeln des Verführers besser nachzuvollziehen: „Though the revenge he [Don Giovanni] takes is cruel, it is less cruel than hers [Donna Elvira], and it even contains an element of sentimental education: by means of the carnivalesque transformations, he gives Donna Elvira a chance to realise that her ‚love' and ‚pity' (just like his) are really sexual desire, which can easily be directed towards another object. Such a non-idealised view of love and sexuality, and especially of women's sexuality, was unacceptable to the opera's nineteenth-century adapters who were keen to whitewash Donna Elvira while portraying Don Giovanni as an evil trickster" (S. 136). Obwohl ich den hier getroffenen Aussagen zustimme, wird in dieser Passage ebenso der Versuch der Korrektur eines als zu negativ empfundenen Narratives deutlich, der in diesem Beispiel eine leicht artifizielle Seite bekommt. Was Schneider etwa nicht erwähnt, ist das zeittypische Element dieser Verkleidungsepisoden, die sich für die damaligen Theaterbesucher:innen erwartbar in einen Opernabend einfügten, es zumindest nicht überraschten oder zum Umdenken oder einer Neu-Perspektivierung zwangen. Diese Episode als „sentimental education" des zeitgenössischen Publikums darzustellen erscheint daher ein wenig überinterpretiert. Eher stand hier die (nicht zu unterschätzende!) geistreiche Unterhaltung im Vordergrund.

Was ich als Leserin ein wenig vermisst habe, ist eine Differenzierung der regionalen Verortung der Rezeption des Werkes. Wenn der Einfluss der deutschen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts so stark war und ist, was ist dann mit den Regionen, in denen das Stück im italienischen Original aufgeführt wurde, etwa Italien (Erstaufführung 1811 in Rom) oder den USA (Erstaufführung 1826 in New York)? Von unterschiedlichen Rezeptionstraditionen (einer britischen und einer deutschen) schreibt Schneider das erste Mal zwei Seiten vor dem Postscriptum (S. 205). Freilich wäre es ein ehrgeiziges Ziel gewesen, die Hör- und Rezeptionstraditionen verschiedener Länder in ähnlicher Dichte darzustellen, doch wenn dies von vornherein nicht möglich oder intendiert war, würde es vielleicht schon helfen, nicht von *der* Rezeptionstradition zu sprechen, sondern beispielsweise von einer deutschsprachigen.

Im Postscriptum „In defence of the operatic work" selbst wiederum wird deutlich, dass die Ideen des Autors hinsichtlich des Themas derart vielfältig und umfassend gewesen zu sein scheinen, dass die Publikation tatsächlich mehrbändig hätte ausfallen können. Auf diesen letzten 13 Seiten werden ganz neue Themenfelder eröffnet, wie bspw. die unterschiedliche Interpretation und Rezeption des Werkes bei heutigen US-amerikanischen und deutschen Wissenschaftler:innen (S. 215), oder auch das sprichwörtliche Fass ohne Boden: die Frage nach der Autonomie des Kunstwerks (S. 216), die in einer Studie zu einem musiktheatralen Werk des 18. Jahrhunderts, bzw. der Rekonstruktion von dessen historisch informierten Aufführungsbedingungen etwas verquer wirkt. Nach dem Lesen bleiben demnach auf der einen Seite innovative und

originelle Perspektiven auf eine bereits eingängig beschriebene und analysierte Mozart-Oper. Auffällig ist andererseits auch, dass in Schneiders Band einige Perspektiven, die die bereits erwähnte neuere deutschsprachige Opernforschung seit den 2010er-Jahren entwickelte, fehlen. Mit einer Auseinandersetzung mit den diesbezüglichen Autor:innen hätte die Studie, vor allem in Bezug auf das Verständnis der genuin höchst adaptionsfähigen Gestalt musiktheatraler Werke des 18. Jahrhunderts sowie auf die zeitgenössischen musiktheatralen Praktiken, möglicherweise noch etwas an Kontur gewonnen. Letztendlich sollte dies aber wiederum allgemein die Notwendigkeit eines noch intensiveren internationalen Diskurses offen legen.

(August 2022) *Carola Bebermeier*

The Operatic Library of Elector Maximilian Franz: Reconstruction, Catalogue, Contexts. Hrsg. von Elisabeth REISINGER, Juliane RIEPE und John D. WILSON in Zusammenarbeit mit Birgit LODES. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2018. 493 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 30. Musik am Bonner kurfürstlichen Hof. Band 2.)

ELISABETH REISINGER: Musik machen – fördern – sammeln. Erzherzog Maximilian Franz im Wiener und Bonner Musikleben. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2020. 264 S., Abb., Tab. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 31. Musik am Bonner kurfürstlichen Hof. Band 3.)

Die beiden hier zu besprechenden Bücher bilden den Auftakt einer Unterabteilung der vom Beethoven-Haus Bonn herausgegebenen, inzwischen auf über 30 Bände angewachsenen Reihe „Schriften zur Beethoven-Forschung“. Diese Unterabteilung ist, von Birgit Lodes betreut, kürzlich unter dem Serientitel „Musik am Bonner kurfürstlichen Hof“ und mit eigener Zählung dort angesiedelt worden, um die Ergebnisse zweier abgeschlossener FWF-Forschungsprojekte (2013–2017 und 2017–2019) zur Bonner Hofmusik unter den Kurfürsten Maximilian Friedrich und, vor allem, Maximilian Franz zu präsentieren. Ihnen vorausgegangen war als Band 1 der Serie ein Tagungsbericht, der die Thematik erstmals weiträumig ausgemessen hat (*Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation*, hrsg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson, Bonn 2018). Das Interesse des gesamten Projekts ist zwar klarerweise ausgelöst durch den berühmtesten Spross der Bonner Hofmusik, aber die Intention ist es, sich gerade nicht auf diesen Fokus zu beschränken (obwohl er natürlich zur Rekonstruktion der frühen Erfahrungen und der musikalischen Sozialisation des jungen Beethoven außerordentlich spannend ist), sondern weit über ihn hinaus eine dichte und materialgesättigte Sondierung des Terrains vorzunehmen: des musikalisch-kulturellen Lebens und Agierens in einem mittelgroßen geistlichen Territorium des Deutschen Reichs kurz vor dessen Auflösung. Die Basis des Projekts ist die Rekonstruktion und die daraus folgende Interpretation des in Bonn seinerzeit vorhandenen Musikalienbestands. Genau dies lässt nämlich, wenn auch nicht lückenlos, die Quellensituation zu – erfreulicherweise, wie noch gar nicht lange feststeht.

Das Schicksal dieser Quellen ist allein schon eine spannende Geschichte für sich. Nach der durch das Nahen der französischen Revolutionsarmee ausgelösten Flucht des letzten Kurfürsten, des Habsburgers Maximilian Franz, aus Bonn im Oktober 1794, bei der der gesamte Bonner Musikalienbestand an verschiedene sichere Orte ausgelagert wurde, verlor sich rasch die Spur dieser Materialien. Erst mehr als ein Jahrhundert später stieß die Forschung auf einen Bonner Katalog aus dem Jahr des Herrschaftsantritts von Maximilian Franz, 1784, der in den 1920er-Jahren von Adolf Sand-

berger in Düsseldorf aufgefunden und transkribiert wurde. Naturgemäß verzeichnet dieser (sehr ungenaue) Katalog nur Bonner Musikalien vor dem Herrscherwechsel und sagt nichts über die von Maximilian Franz bereits in Wien begonnene und natürlich auch nichts über die in Bonn fortgesetzte Musiksammlung. Spätere Nachforschungen durch Theodor Anton Hensler (1937) und Sieghard Brandenburg (1975) konnten dann die Existenz von Bonner Quellen in der Biblioteca Universitaria in Modena nachweisen, wohin sie auf verschlungenen dynastischen Wegen im 19. Jahrhundert gelangt, allerdings auch mit Musikalien anderer italienischer Höfe gemischt worden waren. Erst eine Publikation von Juliane Riepe im *Archiv für Musikwissenschaft* konnte dann 2003 auf den wichtigsten Schlüssel für das Rekonstruktionsprojekt aufmerksam machen: ein aus dem Besitz von Maximilian Franz stammendes, 640 Seiten umfassendes Inventarium (ebenfalls in Modena, alte Signatur: Catalogo Generale 35), das den Bonner Bestand bis zum Ende des Kurfürstentums verzeichnet, mit dem sich – um eine in der Durchführung recht komplexe Angelegenheit hier abkürzend zu referieren – die in Modena nachweisbaren Quellen neben solchen an anderen Orten befindlichen hinsichtlich ihrer Bonner Provenienz identifizieren lassen. Was sich heute als aus der kurfürstlichen Bonner Sammlung stammend als existent erweist, sind immerhin gut 1200 Abschriften und Drucke, also etwa ein Drittel der insgesamt fast 3600 Katalogeinträge. Nur 10% der Katalogisate sind Bühnenwerke; ihnen widmet sich der reich kommentierte Quellenkatalog *The Operatic Library*, der auch als Online-Datenbank zur Verfügung steht, aber nun in gedruckter Form als voluminöses Buch (in englischer Sprache) eine Menge unverzichtbarer Kommentare und Informationen zur Kontextualisierung der Quellen enthält, durch die diese erst zu sprechen beginnen. Zu ihnen gehört auch ein akribisch zusammengestellter Kalender der Bonner (und der Münsteraner, denn Maximilian Franz war gleichzeitig auch Fürstbischof von Münster) Musiktheater-Aufführungen seit den späten 1770er-Jahren, als Gustav Friedrich Wilhelm Großmann mit seiner Truppe nach Bonn berufen wurde, um dort von 1778 an eine „deutsche Schaubühne" zu bespielen. Der Kalender endet im Juni 1793 mit Mozarts *Zauberflöte* in Godesberg (S. 200). Die Geschichte der Bonner Hofoper unter den beiden letzten Kurfürsten wird eingangs auf weit über hundert Seiten ausführlich dargelegt, die Hofmusiker werden aufgelistet, die Schreiberhände des Katalogs wie der existierenden Quellen werden skrupulös identifiziert und mit einer Fülle detaillierter Abbildungen belegt und schließlich die gesamte Sammlung ihrer Genese wie ihrer Struktur nach beschrieben. Den zweiten Teil des umfangreichen Buchs bildet dann (S. 251ff.) der *Catalogue raisonné* der noch existierenden Opernquellen. Eine hübsche Idee, die den reich bebilderten Band zusätzlich ziert, ist die von Alyssa A. Abraham erstellte digitale Rekonstruktion des dreistöckigen Logeneinbaus in das Bonner Hoftheater nach der Renovierung von 1788, von dem keine Bildquelle existiert und die daher nur auf der Basis des Gemäldes von François Rousseau von ca. 1754 künstlich vorgenommen werden kann. Beide Versionen, das Original wie der digitale Umbau, kann man auf den Seiten 132 und 133 in Schwarzweiß-Fassungen vergleichend bewundern, während das Buch-Cover durch die farbige Rekonstruktion der mutmaßlichen Inneneinrichtung zur Zeit Beethovens geziert wird. Es handelt sich bei diesem voluminösen Band um eine eminente Forschungsleistung, deren hier vorgelegte Resultate in näherer Zukunft sicherlich diverse weitere, in viele denkbare Richtungen ausgreifende Forschungen (etwa zum Vergleich des Musiklebens in den drei geistlichen Kurfürstentümern, zur Struktur der Hofmusik in Territorien mittlerer Größe generell, zur Strategie der Anlage von Mu-

siksammlungen, zum fürstlichen Mäzenatentum, zur Berufstätigkeit und zu Karrieren von Hofmusikern, Sängerinnen etc.) auslösen und befruchten wird. Material und Anregungen dafür bieten sich hier mehr als genug. Man darf zudem gespannt sein auf die angekündigten zwei weiteren Bände, die sich mit der Bonner Kirchenmusik befassen. Und man gewinnt natürlich eine plastische Vorstellung von der Klangumgebung, in der Beethoven die ersten 22 Jahre seines Lebens verbracht hat.

Die nun zu besprechende Monographie von Elisabeth Reisinger, die zu der oben genannten Publikation bereits Wesentliches beigetragen hat, ist aus einer in das Projekt integrierten Wiener Doktorarbeit hervorgegangen. Sie ist ganz auf den Hauptakteur des Bonner Musiklebens, den aus der Habsburger-Dynastie stammenden, mit Mozart gleichaltrigen Bonner Kurfürsten Maximilian Franz, konzentriert. Dieser, der jüngste Sohn Maria Theresias und jüngster Bruder des in Wien regierenden Kaisers Joseph II., wurde 1780 zum Koadjutor des regierenden Kurfürsten und Erzbischofs Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels (und fast gleichzeitig auch zum Hochmeister des Deutschen Ordens) gewählt und war dann seit 1784 Beethovens Bonner Dienstherr. Beethoven steht aber, dem Fokus des Gesamtprojekts entsprechend, nicht im Vordergrund; zu ihm und seiner Relation zum Kurfürsten kann (und will) die Studie nichts Neues beitragen, wenn man einmal von den Gewichtsverschiebungen im bisher bekannten Bonner Gesamtpanorama absieht, zu denen das Buch durchaus ermuntert. Vielmehr geht es der Verfasserin darum, an einem gut dokumentierten Fallbeispiel das „musikkulturelle Handeln" eines Hocharistokraten und späteren Reichsfürsten in seinem ganzen weiten Aktionsfeld anzusiedeln und auszuloten. Ausdrücklich will sie „keine linear-teleologische Entwicklungsgeschichte" ihres Protagonisten erzählen (S. 8), sondern Strukturen, Lebenswelten, Handlungsräume und Netzwerke beleuchten. Der Katalysator für dieses Unternehmen bleibt allerdings der *eine* Akteur, auf den sich nun die Methodologie einer reflektierten Biographik richtet. Vor Jahrzehnten durch den Strukturalismus der *Annales* und den poststrukturalistischen Dekonstruktivismus empfindlich diskreditiert, hat die Biographik seit der Jahrtausendwende wieder an Attraktivität gewonnen, sofern sie die überstandenen Methodendiskurse im Hegel'schen Sinne in sich aufhebt. Hier zieht die Verfasserin Gewinn aus dem Comeback der Biographik, das in der Historiographie etwa durch den Göttinger Historiker Hans Erich Bödeker abwägend kommentiert (*Biographie schreiben*, Göttingen 2003) und in der Musikwissenschaft schließlich durch das einschlägige Buch von Melanie Unseld kritisch evaluiert worden ist (*Biographie und Musikgeschichte*, Köln u. a. 2014). Dementsprechend ist der von der Verfasserin aufgewendete Theorieapparat erheblich; seine Darlegung nimmt nicht weniger als 20 Seiten, also immerhin 10% des 197 Seiten umfassenden Textcorpus ein. Was auf den ersten Blick wie der übliche Vorspann einer akademischen Qualifikationsarbeit wirkt, ist angesichts der aktuellen Methodendebatte allerdings nicht ganz überflüssig. Man erfährt hier, dass das Vorgehen aus „akteurszentrierter Perspektive" erfolgt, dass es den „Fokus auf Strukturen und Netzwerke" legt, dass es „praxeologische Konzepte" einbeziehen soll, keine linear-teleologische Entwicklung nachzeichnen will, im kritischen Umgang mit Biographie und Anekdotik die reflektierte Doppelstrategie eines „biographielesenden" wie „biographieschreibenden" Verfahrens verfolgt und zudem die „Methoden der Netzwerkanalyse" so differenzieren möchte, dass die vorliegende Arbeit ihren Protagonisten weniger in scharf konturierte „Netze" als vielmehr, weicher und mit absichtlich unscharfen Rändern, in „Geflechte" und „Verflechtungen" einzubetten gedenkt.

So werden also die Musik „als sozialer Faktor“ und der Hof als „der wesentliche Handlungs- und Interaktionsraum des Protagonisten Maximilian“ erfasst (S. 24f.). Zum Glück treten die begrifflichen Apparaturen nach dieser umfassenden methodologischen Ansage für den Rest der Darstellung etwas in den Hintergrund (von wo aus sie, ohne jeweils explizit gemacht zu werden, die Durchführung steuern), und die Arbeit breitet nun ihren Gegenstand vor den Augen des so vorbereiteten Lesers in a) chronologischer Folge und nach b) systematischen Aspekten umsichtig und sorgfältig aus. Es werden also kapitelweise die Bedeutung und Funktion der Musik am Kaiserhof des späten 18. Jahrhunderts, ihre Rolle in der aristokratischen Bildung und Erziehung, die Stellung Maximilians im Wiener Musikleben, seine aus den Wiener Beständen des erwähnten Katalogs sowie weiteren Quellen erschließbaren musikalischen Präferenzen, die generelle Rolle der Hofmusik, Maximilians Verhältnis zu Mozart, Maximilian als musikkulturell handelnder Bonner Souverän, der Qualitätswandel seines Musikgeschmacks mit der veränderten politischen Position und, last but not least, sein Verhältnis zu Beethoven beleuchtet. Das alles ist, um das Urteil vorwegzunehmen, außerordentlich erkenntnisfördernd und gewinnbringend dargelegt. Immerhin ist diese Arbeit nach Max Braubachs Münsteraner Habilitationsschrift von 1925 (später in leserfreundlicherer Form, die mit der Nennung von Quellen aber recht lax verfährt, publiziert unter dem Titel *Maria Theresias jüngster Sohn Max Franz*, Wien u. a. 1961) die erste Unternehmung zu dieser Thematik, die sich nicht nur an die gängigen Zitierungsstandards hält, sondern vor allem auch auf der Basis ganz neu erschlossener Quellenbestände arbeitet. Zu diesen neu berücksichtigten Quellen gehören nicht nur die als Grundlage des Gesamtprojekts bereits erwähnten Kataloge und Musikalien, sondern auch diverse Archivalien aus dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv (unter ihnen die Reisetagebücher von den europaweiten Bildungsreisen des jungen Erzherzogs) sowie aus dem Kärntner Familienarchiv der Nachfahren von Maximilians Erzieher am Wiener Hof. Wie weit dann aber die etwas ungeschützte Rede von einer besonderen „Musikalität“ Maximilians (S. 66, vgl. auch S. 91 über seine neapolitanische Nichte Therese sowie ebd. über seine Schwester Marie Antoinette), gar von „einer Art genetischer Disposition“ für die kompetente Musikausübung (S. 43), die alte Legende von der besonderen Begabungsstruktur der Habsburger ohne erkennbare Not fortschreibt, sei dahingestellt; als zwingende Diagnose aus dem vorliegenden Material drängt sie sich jedenfalls so emphatisch nicht auf.

Einen der interessanten Kerne der Arbeit bildet die Interpretation der Notensammlung Maximilians. Ihr Mehrwert neben dem oben erwähnten Quellenkatalog, der sich lediglich den Opern – also 10% des Gesamtbestandes – widmet, liegt in der Auswertung eben des Gesamtbestandes. 90% davon sind Instrumentalwerke, unter diesen wiederum 40% Quartette, die im Inventarium auch schon ganz modern unter dieser Gattungsbezeichnung erscheinen, sowie 20% Sinfonien. Bemerkenswert ist die absolute Dominanz der Musik Joseph Haydns in Maximilians Musikaliensammlung; mit mehr als 230 Werken bilden sie den Löwenanteil des Katalogs. Dagegen lässt sich eine wesentlich geringere Präsenz der Werke Mozarts beobachten. Dem entspricht, so ein Befund, der sich durch mehrere Kapitel der Arbeit zieht, dass die Nachrichten über eine besondere Beziehung Maximilians zu dem gleichaltrigen Mozart in der älteren Forschung stark übertrieben worden sind. So jedenfalls legt es die Verfasserin aus; dem Rezensenten ist immerhin zweifelhaft, ob man die Quellenlage unbedingt so negativ deuten soll. Aber die Präferenz für Haydn steht fest, und sie bestätigt sich ja auch in der späteren Wahl des Lehrers für Beethoven auf seiner zweiten

(und bekanntlich endgültigen) Wien-Reise (während die erste, über die sich aber nichts Neues ermitteln lässt, theoretisch immerhin einer Kontaktaufnahme mit Mozart hätte dienen können). Was die Kirchenmusik betrifft, so ist hier für den Wiener wie für den Bonner Teil der Sammlung die Dominanz von Johann Georg Reutter d.J. festzustellen (S. 102, S. 175); mit der Interpretation dieses Sachverhalts hält sich die Verfasserin aber zurück, um der nahe bevorstehenden zweibändigen Schlusspublikation des Projekts (siehe oben) nicht vorzugreifen. Überzeugend ist als Resultat der vergleichenden Durchmusterung der Wiener und der Bonner Jahre Maximilians die deutliche Relativierung der früher für Bonn so stark betonten Vorbildfunktion Wiens (S. 173f.): Hier nun wird deutlich, dass der jüngste Bruder Josephs II. trotz einer ähnlichen Sozialisation sehr eigenständig dachte und agierte und mitnichten aus seinem Kurfürstentum einfach ein Abziehbild des aufgeklärten Wiener Absolutismus gemacht hat. Differenzen ergeben sich nicht nur durch die Persönlichkeit Maximilians, sondern vor allem auch durch die Tradition der rheinischen Stände-Organisation. Die besondere Mischung von bereits Vertrautem und grundlegend Neuem, die Beethoven insofern bei seinem Umzug nach Wien erfahren hat, wäre von hier aus neu zu durchdenken.

Elisabeth Reisinger hat mit dieser Studie eine sauber gearbeitete, in vielen Aspekten erhellende und eben auch – obwohl dies gar nicht die primäre Absicht war – die Lebensumwelt des jungen Beethoven wirklich neu und sehr plastisch beleuchtende Monographie vorgelegt. Der notorischen Unterbelichtung der Bonner Zeit, zu der die Beethoven-Biographik neigt, setzt sie ein markantes Zeichen entgegen. Dass sie zudem in der oben zum Quellenkatalog bereits erwähnten Richtung für weitere Forschungen anschlussfähig (und anregend) ist, steigert ihren Wert.

(November 2022) *Hans-Joachim Hinrichsen*

ELENA POKORNÁ: Písňová tvorba. Fanny Mendelssohn Hensel. Brünn: JAMU 2021.186 S.

The Songs of Fanny Hensel. Hrsg. von Stephen RODGERS. Oxford: Oxford University Press 2021. 280 S.

Fanny Hensel erfuhr in der deutschsprachigen und internationalen Musikwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend große Aufmerksamkeit. Im Jahr 2021 erschienen gleich zwei Veröffentlichungen aus dem Ausland zu Fanny Hensels Liedern: Elena Pokornás Monographie *Písňová tvorba: Fanny Mendelssohn Hensel* (in tschechischer Sprache) und der von Stephen Rodgers herausgegebene Band *The Songs of Fanny Hensel* (auf Englisch, 11 Beiträge).

Pokornás Untersuchung, die 2019 an der Janáčkova akademie múzických umění in Brünn als Diplomarbeit eingereicht wurde, beinhaltet 6 Kapitel: 1. Soziokultureller Kontext, 2. Fanny Hensels Lebenslauf, 3. Fanny Hensels Vokallieder, 4. Lieder für Klavier, 5. Das Henselsche Lied und seine Interpretation und 6. Gesellschaften, Ausgaben und Katalogisierung von Fanny Hensels Werken. In der Einleitung erklärt Pokorná, dass Hensels Lieder eine „hochwertige Bereicherung der Musikliteratur des 19. Jahrhunderts" darstellen (S. 10). Das Buch ist an das allgemeine tschechische Publikum gerichtet, und zwar mit dem „unbescheidenen Wunsch", Fanny Hensel in der Tschechischen Republik bekanntzumachen (S. 10).

Rodgers wird in seiner Einleitung bezüglich Hensels Kompositionsstils etwas deutlicher, geht aber aufgrund der guten Forschungslage im englisch- und deutschsprachigen Raum davon aus, dass Fanny Hensel als wichtige musikalische Protagonistin des 19. Jahrhunderts bereits bekannt ist. Laut ihm ist Hensels Musik „tonally adventuresome, moving effortlessly from one key to another, sometimes to startlingly distant

keys; it is free and flexible, often with a feeling of having been improvised on the spot; it can be at times wildly virtuosic, pushing far beyond the supposed limitations of domestic music, and at other times stripped to the barest essentials, so that every note, every moment of dissonance, speaks volumes; and it shows little obeisance to orthodox formal models, modifying and distorting Classical conventions and pursuing unexpected musical narratives tailored to the needs of each expressive context" (S. 2). Solch konkrete Qualitäten schreibt Pokorná Hensels Kompositionsstil weder in ihrer Einleitung noch in der Schlussfolgerung zu.

Dennoch teilen beide Publikationen das Hauptanliegen, Hensels Lieder musiktheoretisch zu analysieren. Das erste Kapitel in Pokornás Buch bietet dem deutschsprachigen Publikum wenig Neues: Es beleuchtet das soziokulturelle Leben in Hensels Berlin, wobei die jüdischen Salons als prägend für Hensels Erziehung und Bildung hervorgehoben werden. Anschließend umreißt die Autorin Hensels Biographie; obwohl das Kapitel eher deskriptiv ist, verweist es auf interessante Themenbereiche: zum Beispiel das Phänomen der „Frauenzimmer-Composition" oder die größtenteils unbekannte Pianistin und Komponistin Helene Liebmann (1795–nach 1859), die wie Fanny Hensel eine Schülerin Franz Lauskas war (S. 32).

Pokornás drittes Kapitel ist Hensels Liedern gewidmet und erörtert die verschiedenen Stimmungen in ausgewählten Liedern, die durch Klavierbegleitung, harmonische Konstellation und Melodieführung hervorgerufen werden. Die Autorin geht dabei chronologisch vor, beginnend im Jahr 1819 mit Hensels „Ihr Töne schwingt Euch fröhlich" (H-U 2) bis zum Lied „Dämmerung senkte sich von oben" (H-U 392, 1843). Für den Zeitraum dazwischen wählt sie verschiedene Lieder zur Analyse aus, darunter zahlreiche Goethe-Vertonungen. Die analytischen Untersuchungen werden mit zahlreichen Notenbeispielen und Abbildungen von Autographen unterstützt; während die Musikbeispiele teilweise von einer Korrekturrunde der deutschen Texte profitiert hätten, sind die Übersetzungen der deutschen Gedichte ins Tschechische gelungen.

Einige dieser Vertonungen werden auch in Rodgers' Band behandelt, in dem die einzelnen Beiträge eher auf allgemeinere Themenbereiche und Konzepte ausgerichtet sind und die musikalische Analyse als Mittel zum Zweck für komplexere (teils interdisziplinäre) Überlegungen zu verstehen ist (zum Beispiel das Konzept der Waldromantik bei Amanda Lalonde; Melancholie und Waldszenen bei Scott Burnham und Reisen bei Susan Wollenberg). Des Weiteren finden sich bei Rodgers vier Aufsätze, die Hensels Liedschaffen unter Berücksichtigung spezifischer Kompositionstechniken analysieren: das Verhältnis zwischen Tonika und Subdominante (Tyler Osborne); plagale Kadenzen (Stephen Rodgers); Deklamation (Harald Krebs) und Modulationen (Yonatan Malin). Pokornás Ausführungen mögen in diesem Vergleich etwas enggefasst erscheinen, da die Diskussion größerer konzeptioneller Phänomene sowohl in Hinblick auf romantische Topoi als auch in Bezug auf kompositorische Mittel hinter der strengen chronologischen Gliederung der Arbeit zurücktritt. Pokornás Herangehensweise hat dagegen den Vorteil, dass der Leser bzw. die Leserin nicht zu Verallgemeinerungen verlockt wird und dass mehr Werke besprochen werden – beispielsweise auch das unveröffentlichte Lied „Ich ging lustig durch den grünen Wald" (S. 62).

Besonders spannend sind in Pokornás Buch die Einblicke in den tschechischen Diskurs, zum Beispiel, wenn die Autorin Milan Kunderas Interpretation vom „bekanntesten aller deutschen Gedichte" – Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh" – zitiert (S. 63). Gern hätte ich in der Publikation mehr über die tschechische Rezeption deutschsprachiger Texte (und Lieder) erfahren. Bezüglich interkulturellen Austauschs

sei zudem erwähnt, dass sowohl Rodgers als auch Pokorná auf Hensels Vertonungen nichtdeutscher Texte aufmerksam machen. Bei Rodgers liegt das Hauptaugenmerk auf englischsprachiger Poesie (Jennifer Ronyak über die Lieder zu Texten von Mary Alexander nach Heinrich Heine; Susan Youens über eine Byron-Vertonung); Pokorná widmet sich Hensels französischen Liedern. Dieser Aspekt wäre sicher auch für weitere Betrachtungen reizvoll.

Eine weitere Parallele zwischen Pokorná und Rodgers ist, dass beide einen Vergleich von Hensel mit anderen Komponisten unternehmen. Pokorná wählt dazu Vertonungen des Gedichts „Über allen Gipfeln ist Ruh" von Carl Friedrich Zelter, Franz Schubert, Robert Schumann und Franz Liszt. Sie stellt fest, dass Hensels Fassung verhältnismäßig abstrakt ist, anders als Schumann (und Liszt) aber dem Klavier eine untergeordnete Rolle zuschreibt (S. 76). Sicher sind ihre Beobachtungen auch den unterschiedlichen Lebensdaten dieser Komponisten geschuldet. Jürgen Thym in Rodgers' Publikation wählt für seinen Vergleich neben Robert Schumann und Franz Schubert weniger bekannte direkte Zeitgenossen Hensels, Robert Franz und Friedrich Curschmann. Des Weiteren schlagen Pokorná und Rodgers eine weiterreichende Auffassung des Gattungsbegriffs „Lied" unter Berücksichtigung des Liedes für Klavier („Lied ohne Worte") vor. Während R. Larry Todd in Rodgers' Band über Hensels *Lieder für das Pianoforte* (op. 8) vorsichtig über die „Grenzen des Liedes" schreibt (S. 217), zählt Pokorná mutig weitere Klavierstücke zu dieser Gattung (zum Beispiel *3 Mélodies*, op. 4 und *3 Mélodies*, op. 5). Pokornás Herangehensweise ist fruchtbar und originell, da sie stilistische Überschneidungen zwischen bisher selten in einem Zusammenhang untersuchten Kompositionen herauskristallisiert. Sowohl Todd als auch Pokorná analysieren Hensels op. 8, Nr. 3. Obwohl beide auf Verwandtschaften des Stücks zu Hensels Lenau-Vertonungen hinweisen, zeigen sich Unterschiede in der Herangehensweise. Pokornás Analyse ist strenger am Notentext orientiert, während Todds holistische Sichtweise in größerem Maße auch biographische und literarische Faktoren miteinbezieht.

Trotz der erwähnten konzeptionellen Unterschiede leisten beide Bücher einen schönen Beitrag zur Hensel-Forschung und liefern originelle Denkanstöße. Pokorná schreibt in ihrer Schlussfolgerung, dass „obwohl Fanny Hensel nicht in einer Welt der Chancengleichheit lebte, einige der Hindernisse, mit denen sie umgehen musste […] für Frauen, die im künstlerischen Beruf arbeiten, auch heute noch relevant" sind (S. 109). Diese Bemerkung ist mutig, da es in der tschechischen Musikgeschichtsschreibung (und augenscheinlich auch in der Musikpraxis) bisher keine große Sensibilität für Genderfragen und kulturwissenschaftliche Ansätze gibt. Auch aus diesem Grund begrüße ich Pokornás „unbescheidenen Wunsch", das Bewusstsein für Komponistinnen wie Fanny Hensel in der tschechischen Musikwissenschaft zu wecken und damit auch den Dialog zwischen den verschiedenen Wissenschaftskulturen zu stärken, der für alle beteiligten Diskurse bereichernd sein kann. So sind beide Bücher allen zu empfehlen, die sich für Fanny Hensel, für das Kunstlied im 19. Jahrhundert oder auch für aktuelle Forschungsfragen in der angloamerikanischen bzw. tschechischen Musikwissenschaft im Allgemeinen interessieren.

(November 2022) *Anja Bunzel*

TILO HÄHNEL: Wie Körper Schule macht. Eine Studie zur Gesangstechnik im Körperdiskurs an ausgewählten Gesangsschulen um 1900. München: Allitera 2021. 211 S. (Technologien des Singens. Band 2.)

Zu den wegweisenden Unternehmungen im Bereich der jüngeren Interpretationsforschung/Performance Studies gehört das in Detmold stationierte DFG-Projekt *Technologien des Singens* (2016–2022). Im Fokus des Projekts lag die Medialität des Singens und der Tonaufnahme, mit besonderer Bezugnahme auf die frühen Jahrzehnte der Tonträger-Ära. Zum Output zählt die vom Münchner Allitera-Verlag betreute Schriftenreihe *Technologien des Singens*, deren erster Band, die Studie *„The phonograph is not an opera house"*, bereits 2019 erschien. Die Autorin Karin Martensen entfaltet und bestätigt darin am Beispiel früher Aufnahmepraktiken auf griffige Weise die Grundannahme des Projekts, wonach Medien- und Körperdiskurs untrennbar miteinander verwoben sind, sobald es um die menschliche (Sing-)Stimme geht. Der 2021 erschienene zweite Band der Reihe legt nun den Schwerpunkt ganz auf Fragen des Sänger:innenkörpers bzw. seiner Verhandlung in kulturellen Praxen und verbal geführten Diskursen. Konkret widmet sich Tilo Hähnels Monographie *Wie Körper Schule macht* der inhaltlichen Analyse gesangspädagogischer Schriften des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Das Analysekorpus bilden zehn zwischen 1861 und 1915 veröffentlichte Lehrwerke; gedanklicher Ausgangspunkt ist die begründete Annahme, wonach „der Gesangsdiskurs […] von Sinngebungen durchzogen [ist], die ihren Ursprung in einem Körperdiskurs haben" (S. 16).

Wie das Projekt *Technologien des Singens* als Ganzes (vgl. <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/289601849>) ist auch diese Studie diskurstheoretisch verankert. Die *Einleitung* (S. 12–25) nennt und erklärt das entsprechende theoretisch-methodische Rüstzeug: Bündig definiert und systematisch aufeinander bezogen werden Begriffe wie Diskurs und Dispositiv („die strukturellen Bedingungen, die Diskurse erst ermöglichen"; S. 12), beides im Rückgriff auf Foucault, außerdem Denkstil und Denkkollektiv (dies mit Bezug auf Ludwik Fleck). In transparenter Weise werden methodische Kontrollverfahren erläutert, mit deren Hilfe Hähnel das bei Textanalysen stets virulente Problem der Forschersubjektivität adressiert (S. 22–24). Folgende Forschungsfragen werden formuliert: „Welches Denken [über den Körper] kommt in den Gesangsschulen zum Ausdruck? […] Welches Körperdispositiv, welche Vorstellungen vom Körper lassen die Gesangsschulen erkennen?" (S. 15).

Das zweite Kapitel (S. 26–62) referiert den Forschungsstand zum *Körperdispositiv der Jahrhundertwende* um 1900. Hähnels Ausführungen berücksichtigen verschiedene gesellschaftliche Entwicklungen: die im 19. Jahrhundert zunehmende Verbreitung populärwissenschaftlicher Schriften und das darin propagierte Bild eines funktional organisierten, bis in anatomische Details hinein erschließ- und kontrollierbaren Körpers; die Entstehung einer marktwirtschaftlich gesteuerten Konsumkultur, welche der Körperpflege und -hygiene spezifische Aufmerksamkeit widmete; schließlich gegen Ende des Jahrhunderts verstärkt in Erscheinung tretende Reformbewegungen, die sich gegen den anatomischen Partikularismus mechanistischer Körpermodelle wandten und stattdessen ganzheitliche Vorstellungen zum Zusammenhang von „Körper, Leib und Seele" (S, 48) vertraten. In summa rekonstruiert Hähnel nicht ein „homogenes Körperideal", sondern ein „‚Panorama' des Körpers", das die für die Jahrhundertwende charakteristische Vielschichtigkeit divergierender „Körpervorstellungen" abbildet (S. 27).

Maßgeblich für den weiteren Verlauf der Studie sind vier Diskursstränge, die sich zu

zwei Gegensatzpaaren ordnen lassen: einerseits die Tendenz, den menschlichen Körper dem „Zwang" normativer Vorstellungen zu unterwerfen, andererseits die Tendenz zur individuellen „Freiheit" der Lebens- und Körpergestaltung; einerseits die rationalisierende Auffassung vom Körper als einer kontrollierbaren „Maschine", andererseits Begriffe von der Natur des menschlichen „Leib[s]" und Bestrebungen, diesen zu „renaturalisieren" (S. 62). Im Spannungsfeld dieses Koordinatensystems verortet das zentrale dritte Kapitel (*Gesang macht den Körper – Körperideale in der Gesangspädagogik*; S. 63–182) die zehn untersuchten Gesangsschulen. Es handelt sich um folgende Werke (jeweils kurz vorgestellt in Abschnitt 3.1): O. Guttmann, *Gymnastik der Stimme* (1861) • F. Sieber, *Katechismus der Gesangskunst* (1862) • M. Garcia, *Hints on Singing* (1894) • H. Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts* (1890) • L. Lehmann, *Meine Gesangskunst* (1902) • A. Iffert, *Allgemeine Gesangsschule* (1906) • E. Fischer, *Neue Gesangsschule mit praktischen Beispielen auf dem Grammophon* (1910) • O. Rutz, *Sprache, Gesang, Körperhaltung* (1911) • K. Scheidemantel, *Gesangsbildung* 1913 • B. Pulvermacher, *Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung* (1911/^{6}1915).

Die Aspekte, unter denen diese zehn Schriften analysiert werden, sind teils der unmittelbaren gesangspädagogischen Praxis entnommen (z. B. 3.3 *Atmung*; 3.5 *Register und Resonanz*; 3.8 *Interpretation und künstlerischer Ausdruck*), teils handelt es sich um abstraktere, diskursanalytisch fundierte Kategorien (z. B. 3.2 *Das Verhältnis zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und Methoden*; 3.10 *Wissen über den Körper*; 3.12 *Reformdenken*). Unter jedem Aspekt fördert die Studie interessante Beobachtungen zutage; von den zahlreichen Analyseergebnissen sei hier die Feststellung hervorgehoben, wie unterschiedlich sich Gesangsunterricht zu naturwissenschaftlichen Denkstilen positionieren kann (Abschnitt 3.2): Alle denkbaren Einstellungen sind in den Quellen vertreten, von der Überzeugung, physiologische Kenntnisse seien als Grundlage korrekten Stimmgebrauchs unabdingbar (Lehmann, Scheidemantel) über eine ambivalente (Sieber) bis zur wissenschaftskritischen Haltung (Iffert, S. 78–82). Hochinformativ ist auch Hähnels Beitrag zur Debatte um die notorisch problematische Kategorie der Stimmregister (Abschnitt 3.5): Seine Analysen ermöglichen den Nachweis der Zirkelschlüssigkeit von „Registertheorien, die sich über Klang oder Körperempfindungen zu bestätigen scheinen" (S. 117). Unmittelbar auf die Fragestellungen des *Technologien*-Projekts bezieht sich Hähnel, wenn er das seinerzeit innovative Format der *Neuen Gesangsschule* Eugen Fischers (1910) untersucht: Fischer hatte prominente Sängerpersönlichkeiten als Koautor:innen gewonnen, die auf beiliegenden Schallplatten für klingende Demonstrationen des Buchinhalts sorgten. Hähnel untersucht diese Aufnahmen mit aktuellen, softwaregestützten Methoden der Performanceforschung und nutzt die Ergebnisse für seine Argumentation zum Registerproblem (S. 110–118).

Insgesamt arbeitet Hähnel eine Neigung der untersuchten Schriften zu mechanistischem Körperverständnis und zu normativer Pädagogik heraus (vgl. das vierte Kapitel *Abschließende Gedanken*; S. 183–197). Als gedankliches Allgemeingut identifiziert er außerdem die Idee, Gesang sei „Arbeit am Körper" und die Überzeugung, das sängerische Individuum habe hinter dem zu interpretierenden Werk zurückzutreten (S. 197). Schließlich notiert er die Neigung vieler Autor:innen, ihre jeweilige Position von einer wie auch immer gearteten „Natur" des menschlichen Körpers her zu begründen, ohne dass deshalb die jeweiligen Auffassungen von korrektem sängerischem Körpergebrauch übereinstimmen müssten (S. 183). Insgesamt charakterisiert Hähnel den gesangspädagogischen Diskurs um

1900, nach Maßgabe des oben erwähnten Kräfteparallelogramms, durch die Schlagworte „Normalisierung und Rationalisierung“ einerseits (S. 183), „Naturalisierung ohne Individualisierung“ andererseits (S. 188). Seine Ausführungen schließen mit einem Ausblick auf die gesangspädagogische Entwicklung späterer Jahrzehnte (S. 189–192) und einer diskurstheoretischen Glosse zum Belcanto-Begriff im Sinne eines idealisierenden Kollektivsymbols (S. 193–195). Literaturliste sowie ein detailliertes Sach- und Namensregister runden das Buch ab.

Tilo Hähnels höchst lesenswerte Studie bietet eine differenzierte Perspektive auf einen relevanten, bislang zu wenig erforschten Gegenstand. Sie präsentiert komplexe, teils höchst abstrakte Gedankengänge in prägnanter, schnörkelloser Sprache, deren Leserfreundlichkeit ihrer Präzision keinen Abbruch tut. Repräsentativ für das Buch als Ganzes sind etwa Kompaktheit und Prägnanz der theoretisch-methodischen Einführung: Sie teilt exakt das zum Verständnis des Folgenden Notwendige mit, verzichtet auf Digressionen und weckt dabei Interesse für die gut ausgewiesene Sekundärliteratur. Das Kapitel zum Körperdispositiv der Jahrhundertwende ist als kulturwissenschaftliche Synopse auch unabhängig von gesangspädagogischen Fragestellungen spannend; die Textanalysen des dritten Kapitels sind klar gegliedert und gut nachvollziehbar. Durchweg wird die kulturhistorische Tragweite des gesamten Vorhabens deutlich: Insofern aus der historischen Gesangspraxis der westlichen Kunstmusik Kontinuitäten bis in die heutige Zeit führen, sind die gestellten und beantworteten Forschungsfragen unmittelbar gegenwartsrelevant (S. 16). Als glücklich erweist sich schließlich die kollektive theoretische Ausrichtung der *Technologien*-Teilprojekte auf die Diskurs- bzw. Dispositivanalyse: Diese gemeinsame theoretische Basis gestattet es, thematisch unterschiedlich orientierte Beiträge (etwa die beiden ersten Bände der Schriftenreihe) aufeinander zu beziehen und als Teilansichten eines übergeordneten Zusammenhangs zu verstehen.

Wer nach Desideraten sucht, mag bei der Auswahl der analysierten Originalschriften fündig werden. Das stramme Analyseprogramm setzt eine radikale Selektion aus dem Überangebot einschlägiger Quellen voraus, und selbst eine bestens begründete Auswahlstrategie (S. 64) kann nicht verhindern, dass die ein oder andere interessante Quelle außen vor bleibt. Interessant wäre etwa, zu erfahren, ob Hähnels Forschung ein erhellendes Licht auf jene eigentümliche Entwicklung der Gesangspädagogik werfen könnte, die sich in der Nachfolge von Müller-Brunows *Tonbildung oder Gesangsunterricht?* (1890) etablierte: ein Konzept von „Stimmbildung“ im emphatischen Sinne, welches die physiologische Schulung des Gesangsorgans (und damit die körperliche Dimension des Singens) derart in den Vordergrund spielte, dass Aspekte der musikalischen Werkinterpretation weitgehend ausgeblendet wurden – eine Tendenz mit erheblicher Signalwirkung für gesangspädagogische Schriften im 20. Jahrhundert insgesamt. Angesichts der Souveränität, mit der Hähnels Monographie ihr Thema handhabt, kann die Bearbeitung dieses Desiderats allerdings getrost künftigen Studien überlassen bleiben. Über Hähnels Buch lässt sich das Bestmögliche sagen: dass es seinen Gegenstand in rundum gelungener Weise behandelt und sich zugleich ideal zum Ausgangspunkt weitergehender Untersuchungen anbietet.

(November 2022) *Kilian Sprau*

WILL HUMBURG: Wagners Rheingold. Eine Deutung von Leitmotivik und Orchestration. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 179 S., Nbsp., 1 Notenblatt.

Der ausübende Musiker hat einen anderen Blick und Zugriff auf das musikalische

Kunstwerk als der Wissenschaftler. Konkreter: Der Dirigent, der die Partitur ‚seines' Werkes, hier Wagners „Rheingold", bis in die kleinsten Details hinein kennt, kann als solcher anders über musikalische Abläufe und Zusammenhänge sprechen als der interessierte oder auch professionelle Musik-Analytiker. Letzterer würde kaum das gesamte Werk, Takt für Takt, als Untersuchungsgegenstand wählen, sondern vernünftigerweise eine bestimmte Szene, um an ihr Besonderheiten, etwa der leitmotivischen Prägung oder der Instrumentation aufzuzeigen. Allein die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur und eine zu erwartende grundsätzliche Diskussion der Frage, was Wagner-Analyse zu leisten habe (und wie sie in der Vergangenheit gehandhabt worden ist), zwingt hier zur Beschränkung. Will Humburg indessen kann anders an das Werk herangehen; er hat den „Ring"-Zyklus mehrmals selbst dirigiert und so die Musik anders (und vermutlich stärker) verinnerlicht als der Wagner-Forscher. Beim vorliegenden Buch handelt es sich um eine musikalisch-analytische Studie, die vor allem die Leitmotivik (und mit ihr gerade auch die Entwicklung einzelner Motive) sowie Wagners Orchestersatz in den Blick nimmt.

Den Untersuchungen liegen die praktischen Erfahrungen des Autors und seine eigene Analyse der Partitur zugrunde; Sekundärliteratur findet mit ganz wenigen Ausnahmen (etwa Egon Voss' Studie zu Wagners Instrumentation) keine Berücksichtigung. Der Autor erläutert seine persönliche Beziehung zum Gegenstand zu Beginn des Buches sehr direkt und durchaus sympathisch. Der Begriff der „Deutung" im Untertitel erscheint mir indessen etwas problematisch, schneidet eine einmal gegebene Deutung doch weiterer Untersuchung, jedenfalls implizit, den Weg ab. Offenbar ist dies aber nicht im Sinne des Autors, wenn wir ihn auf S. 13 richtig verstanden haben. Hat man das Buch als Ganzes gelesen, verfestigt sich ohnehin der Eindruck, dass Humburg in seinen Überlegungen alles andere als doktrinär verfährt und dass „Deutung" hier mehr im Sinne von Interpretation verstanden werden will. Jedenfalls changieren seine Darlegungen beständig zwischen Interpretation und Deutung, und sie überzeugen bezeichnenderweise gerade dort besonders, wo sie Spielraum lassen, zum Weiterdenken anregen, ‚offen' bleiben. Und sie werden dort problematisch, wo sie – wie es scheint – allzu schnell mit Etikettierungen operieren, Erklärungen als verbindlich nahelegen, die allenfalls in den Bereich der Möglichkeit fallen. Diese Beobachtung mag nicht überraschen, hat sie doch etwas mit der Offenheit und Größe des Kunstwerks selbst zu tun, das sich erkennender Sinnerschließung, jedenfalls in Teilen, immer verweigert, ja verweigern muss. Vielleicht hätte man dem Autor raten sollen, dies gleich zu Beginn seiner Ausführungen noch klarer anzusprechen; es hätte manches im Zuge der eigentlichen analytischen Untersuchungen weniger exponiert und damit weniger angreifbar gemacht.

Uneingeschränkt anzuerkennen ist freilich, dass Humburg ein durchgehend die Tiefe suchendes und gut geschriebenes Buch vorgelegt hat. Der Leser, der das „Rheingold" gut im Ohr hat, freut sich an der Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand (die zu keiner Zeit in unkritische Heldenverehrung umschlägt) und begibt sich gern mit ihm auf die Reise durch Werk und Partitur. Wie dicht und komplex diese beschaffen ist, wird immer wieder deutlich, wenn Humburg konsequent, auch an teils überraschenden (weil scheinbar unauffälligen) Stellen aufzeigt, welche Quer-, Voraus- und Rückbeziehungen dort jeweils mitgedacht werden können: in der Kombination von Leitmotivik, Rhythmik, Harmonik, der symbolhaften Verwendung von Tonarten und dem Einsatz (oder auch Nicht-Einsatz) bestimmter Instrumente bzw. Instrumentengruppen. Die vorab gegebene tabellarische Auflistung der einzelnen Instrumente und ihrer „Leit-

klangfarben“ (S. 21) ist dabei deutlich nützlicher als diejenige zur „Zahlensymbolik“ (S. 25), die zu Kurz- oder Zirkelschlüssen geradezu einlädt, in den eigentlichen Analysen dann aber (zum Glück) kaum Verwendung findet.

Dass Humburgs Gesamtanalyse des Werkes tiefgehend und eigentlich immer anregend und diskutabel ist, liegt auch daran, dass er die eminent wichtigen Anweisungen Wagners, die dieser im Zuge der Erstaufführung des „Rings“ 1876 in Bayreuth gegeben hat, konsequent in seine Überlegungen mit einbezieht. Dadurch erhalten diese eine zusätzliche argumentative Untermauerung und werden nur selten, etwa bei den Ausführungen zum Schwertmotiv (S. 170), konterkariert. Es ist sehr bedauerlich, dass dieser Fülle von sehr präzisen, guten und hilfreichen Interpretationsanweisungen Wagners, die Aufführung seines Werkes betreffend, heute kaum mehr Beachtung geschenkt wird. Darüber hinaus sind zudem jene Passagen des Buches von besonderem Interesse, in denen Humburg typische Bemerkungen aus der Dirigierpraxis gibt, die ihrerseits zeigen, wie sich Wagners Erfahrungen mit Orchestermusikern auf sein Komponieren ausgewirkt haben, etwa die Passagen auf S. 45f. oder S. 116 zur Ausführung zweier besonders schwieriger Streicherpassagen in der ersten bzw. dritten Szene. Auch der Hinweis auf den problematischen ‚Kaltstart‘ der C-Klarinette gegen Ende der Mime-Erzählung ist hier zu nennen.

Paradoxerweise tut es dem Buch gut, dass es sich nicht allzu strikt an seine Ausgangsfrage, die „Deutung von Leitmotivik und Instrumentation“, klammert, sondern dass der Autor den Blick (und Cursor) schweifen lässt und auch jene Dinge zur Sprache bringt, die ihm ganz grundsätzlich erwähnenswert erscheinen. So liest man die Ausführungen zur Charakterisierung der Loge-Figur mit besonderem Gewinn; auch den Eindruck des ‚traurigen Dur‘ (S. 155) wird jeder musikalisch empfindsame Mensch sofort bestätigen. Die musikalische Analyse der dritten Verwandlungsmusik (S. 127–133) ist in ihrer Geschlossenheit und Dichte ein kleiner Geniestreich.

Die redaktionelle Einrichtung des Buches ist gut. Manche Formulierung, die erkennbar aus dem Genre Vortrag oder Werkeinführung stammt, wirkt in der Schriftform etwas befremdlich; auf S. 124 und S. 144 sind kleine Textfehler stehen geblieben, auf S. 164 muss es in Anmerkung 193 Fafner statt „Fasolt“ heißen. Alles in allem betrachtet, tut die wissenschaftliche Wagner-Community gut daran, Schriften wie diese genau zu studieren und sich das Werk, gerade auch aus der Praxis heraus, immer wieder mit neuem Blick erklären zu lassen.

(November 2022) *Ulrich Bartels*

EBERHARD STEINDORF: Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden Teil II (1858–1918). Eine Dokumentation in zwei Bänden. Baden-Baden: Tectum Verlag 2022. 1173 S., Abb. (Dresdner Schriften zur Musik. Band 14, 1 und 2.)

Als 2018 die voluminöse Dokumentation der *Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden (1817–1858)* aus der Feder von Eberhard Steindorf erschien, war in der Öffentlichkeit nirgends von einer möglichen Fortsetzung die Rede. Die zeitliche Eingrenzung – von der (Wieder-)Übernahme der nach den Napoleonischen Kriegen zeitweilig als „Staatsanstalt“ betriebenen Oper und Kapelle durch den Hof einerseits und der Einrichtung regelmäßiger Abonnementkonzerte andererseits – hatte sich als schlüssig erwiesen, und der Autor beschrieb die sich allmählich und in unterschiedlichen Kontexten herausbildende Konzerttätigkeit der „Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden“ auf einer breiten Materialbasis. Dazu zählten vor allem die Anzeigen und Besprechungen in den Dresdner Tageszei-

tungen; hinzu kamen Akten aus dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv und dem historischen Archiv der Sächsischen Staatsoper sowie Berichte in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Die Dokumentation der unterschiedlichen Veranstalter und Anlässe bildete das Gerüst der Darstellung – wer über das bloße Zusammentragen von Daten und Fakten hinaus etwas über die Intentionen des Autors erfahren will, orientiert sich am besten an diesem „Gerüst" und den verschiedenen Registern (siehe dazu auch die Besprechung in *Die Musikforschung* 72/2019, S. 170f.).

Die nun vorliegende, aus Platzgründen in zwei Bände unterteilte Dokumentation der Konzerttätigkeit der Dresdner Hofkapelle von 1858 bis 1918 schließt hinsichtlich ihrer Anlage und Struktur direkt an das Vorgängerbuch an. Schwerpunkte bilden wiederum ein Kalendarium aller nach den gegebenen Kriterien ermittelbaren Konzerte (S. 37–338) samt erschließenden Registern (S. 350–564) sowie ein Reader aus Quellentexten zur Gesamtsituation sowie zu Spielstätten und vielen Details der Aufführungen. Dabei blieben die Berichte in überregionalen Musikzeitschriften diesmal ausgespart – ihre Berücksichtigung hätte den Gesamtumfang der Darstellung vermutlich noch einmal erheblich anschwellen lassen. Andererseits zählen die Akten zu den Abonnementkonzerten der Hofkapelle im Sächsischen Hauptstaatsarchiv für den Zeitraum von 1858 bis 1883 zu den besonders schmerzlichen Verlusten (S. 1050ff.), weil auf diese Weise wichtige administrative und organisatorische Weichenstellungen nicht mehr vollständig rekonstruierbar waren.

Neben die althergebrachten jährlichen Konzerttermine am Palmsonntag (seit 1827) und Aschermittwoch (endgültig seit 1850) trat 1858 auf Initiative der Kapellmitglieder eine Reihe von sechs Abonnementkonzerten pro Spielzeit. Das waren ausdrücklich „Sinfonie"-Konzerte, in denen Auftritte selbst namhafter Solisten in den ersten Jahrzehnten ebenso seltene Ausnahmen blieben wie die Einladung von Gastdirigenten. Die organisatorische Verantwortung übernahm ein auf der Basis eigens verfasster Statuten gebildetes „Gesammt-Directorium" der Hofkapelle, das aus den Kapellmeistern, dem Konzertmeister sowie einigen durch Wahl bestimmten Mitgliedern bestand. Die Konzerte fanden zunächst im Hotel de Saxe, ab 1870 im neuerbauten Gewerbehaus und erst ab 1889 im Opernhaus statt. Von Seiten des Hofes wurde diese Initiative lediglich geduldet. Andererseits war die Resonanz so groß, dass die Veranstalter seit der Spielzeit 1889/90 die Generalproben für das Publikum öffneten. Angesichts des weiter wachsenden Zuspruchs richtete die Generaldirektion 1894 eine von den bisherigen Konzerten zunächst unabhängige „Serie B" aus weiteren sechs Abonnementkonzerten ein (S. 594f.). Diesmal wurde der König ausdrücklich um Erlaubnis gebeten, die er auch bereitwillig gab (S. 1064f.). Natürlich geschah die Planung und Durchführung beider Reihen in wechselseitiger Kenntnis der jeweils anderen Seite. Dies führte schließlich in der Spielzeit 1914/15 zur Zusammenführung beider Konzertreihen.

Neben den traditionellen Konzertterminen Aschermittwoch und Palmsonntag und den von den Kapellmitgliedern und der Generaldirektion gemeinsam organisierten Abonnementkonzerten gab es natürlich weitere Konzerte mit unterschiedlichen Veranstaltern, bei denen die Hofkapelle mitwirkte. Der Autor hat auch hier das oft verstreute Quellenmaterial in bemerkenswertem Umfang ausgewertet. Die Einbettung der Konzerttätigkeit in die Gesamtheit der dienstlichen Verpflichtungen (Kirche, Oper, nicht-öffentliche Hofkonzerte, Tafelmusik) blieb bis zum Ende der Monarchie in Sachsen (und in manchen Details noch länger) bestehen, lässt sich aber auf der Basis der vorhandenen Quellen vermutlich nur fragmentarisch darstellen. Immerhin

vermitteln einzelne, vom Autor umfänglich zitierte Dokumente eine Vorstellung von der Fülle der Aufgaben, die die Musiker zu bewältigen hatten (S. 17f., S. 1126–1130). Damit ist aber in einer Rezension die Schwelle zum Bereich der „weiterführenden Fragen" bereits überschritten. Insgesamt bleibt für die vorliegende Dokumentation wie beim Vorgängerbuch der Eindruck einer Materialerschließung von imponierender Breite. Sie ermöglicht erstmals einen fundierten Vergleich mit anderen großen Städten des deutschen Sprachraums, die zur selben Zeit über eine hochentwickelte öffentliche Musikkultur verfügten. Die Diskussion der Konsequenzen für die Musikhistoriographie in ganz unterschiedlichen Perspektiven steht dagegen – wie schon nach dem Vorgängerband vermerkt – noch aus.

(November 2022) *Gerhard Poppe*

MARTIN PENSA: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte". Gustav Mahlers Neunte Sinfonie. München: edition text + kritik 2021. 256 S., Nbsp., Tab.

Das vorliegende Buch – die Dissertation des Verfassers, mit der er an der Universität Bern promoviert wurde – enthält eine neue Deutung von Mahlers Neunter. Die für den Titel verwendete Formulierung in einem Brief des Komponisten vom Frühjahr 1909 ist zwar nicht konkret auf die Neunte bezogen, aber sie entsprang einer durchaus positiven Stimmung zu einer Zeit, als er die Arbeit an dem Werk bereits begonnen hatte: für Pensa eines von vielen Argumenten dafür, die dominierende Erzählung von der Neunten als Werk des Abschieds und der Trauer in Frage zu stellen. So unüberhörbar solche Gehalte auch sein mögen, sie greifen, so Pensas Überzeugung, zu kurz. Das von ihm präsentierte „neue Licht" erweist sich als eine neue Erzählung mit einer Vielzahl an Inhalten (S. 216): „die Suche nach Gott, der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele, die Entelechie-Lehre, Ahasver, Weltschmerz, Erlösung sowie Raum (Licht) und Zeit beziehungsweise Ewigkeit (in unterschiedlichen Prägungen)". Nun hatte schon Constantin Floros 1977 im ersten Band seiner Mahler-Trilogie „die geistige Welt" des Komponisten thematisiert und dabei manche Aspekte angesprochen, die bei Pensa wieder begegnen und durch weitere Referenzen vermehrt werden. Neu ist aber vor allem die Ausschließlichkeit, mit der Pensa all diese Bedeutungsfelder auf die Neunte anwendet. Für Abschied und Trauer bleibt in einem derart umfassenden, metaphysisch aufgeladenen Programm nur noch wenig Raum.

Für dieses Programm nimmt Pensa allerdings nicht Floros als Ausgangspunkt, sondern eine Fülle intertextueller Beziehungen, die er im Notentext gefunden hat. Eine erste Hauptrolle spielt die Verbindung des absteigenden Sekundmotivs (fis^1–e^1) aus der Einleitung des Kopfsatzes und damit der ganzen Symphonie mit dem 4. Satz aus der Dritten, dem sogenannten „Nachtwandlerlied", wo das Intervall mit den gleichen Tönen zu den Worten „Gib acht" begegnet: eine Verbindung, die bei Pensa zusammen mit dem Nietzsche-Text des Liedes eine Assoziationskette in Gang setzt. Sie reicht von Nietzsche über dessen *Also sprach Zarathustra* bis zur Denkfigur der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Damit ist das Programm des Kopfsatzes in großen Zügen umrissen. Für das Finale der Neunten zeitigt eine Verknüpfung mit Musik und Text des „Urlichts" aus der Zweiten programmatische Konsequenzen: Die gemeinsame Tonart Des-Dur bringt den Verfasser rasch zu Wagner – *Götterdämmerung*, *Parsifal* (mit Kundry im Fokus) –, von dort zu Schopenhauer und schließlich zu Inhalten wie: das ewig Göttliche, die Suche nach Erlösung, oder: der Blick in eine Welt jenseits von Zeit und Raum. Damit steht das eher christlich konnotierte Finale dem antichristlich-nietzscheanischen Kopfsatz gegenüber, doch der Ge-

gensatz ficht Pensa nicht weiter an. Beider Programme kreisten um Fragen von Zeit, Ewigkeit und „Weltferne“ (S. 116), und mit ihren jeweils über sich hinausweisenden Schlüssen hingen beide Sätze auch musikalisch zusammen. Den Binnensätzen der Neunten widmet sich Pensa weniger intensiv. Sie seien als „Negativum“ der Ecksätze zu verstehen, auf die sie sich im Nachgang oder vorausschauend beziehen, böten allerdings wie diese „überraschende intertextuelle Zusammenhänge“ (S. 23).

Zu den Referenzwerken, die Pensa in der Neunten sei es musikalisch, sei es inhaltlich aufgefunden hat, gehören neben den bereits erwähnten von Mahler selbst noch die Erste, Vierte, Fünfte und Achte, das *Lied von der Erde* sowie mehrere Klavier- bzw. Orchesterlieder, außerdem Beethovens Klaviersonate *Les Adieux*, dessen Siebte sowie der langsame Satz aus der *Appassionata*, Wagners *Tristan*, *Walküre* und *Siegfried* sowie Motive aus Werken von Halévy (*La Juive*), Lehár (*Lustige Witwe*), Johann Strauss (Walzer *Freuet euch des Lebens*) und Verdi (*Traviata*, *Rigoletto*, *Don Carlos*). Vor diesem Hintergrund gewinnt der von Pensa beobachtete „Dialog mit der Geschichte“ (S. 142) in Mahlers Neunter tatsächlich ganz neue Aspekte. Denn dieser Dialog, so der Verfasser, beschränkt sich eben nicht allein auf musikalische Zitate, er gewinnt seine wahre Tiefe vielmehr durch die mit den Zitaten verbundenen Texte. Ihre Bedeutungsfelder erhellen das innere Programm selbst einer textlosen Symphonie wie der Neunten.

Auf Analysen der musikalischen Strukturen des Werkes hat Pensa weitgehend verzichtet (ausgenommen die Einleitung zum Kopfsatz und die Coda des Finales). Hier stützt er sich auf bisherige Untersuchungen. Ihn selbst interessieren allein solche motivisch-thematischen und harmonischen Phänomene, die den musikalischen Zusammenhang begründen sowie intertextuell anschlussfähig sind und deshalb auf einen programmatischen Gehalt verweisen. In diesem Kontext gelangt Pensa zu manchen erhellenden Resultaten; er kann beispielsweise zeigen, dass das Hauptthema des Finales im Walzerthema des 2. Satzes (T. 96ff.) ebenso vorgeformt erscheint wie in der „Lehár-Parodie“ (T. 109ff.) des 3. Satzes. Doch belegen solche nur punktuellen Ergebnisse schwerlich die Ansicht des Verfassers, die von ihm fokussierten Motive seien nicht nur intertextuell, sondern auch formal-konstruktiv prägend – wie etwa der „omnipräsente“ (S. 216) fallende Ganzton im Kopfsatz oder die Doppelschlagfigur im Finale. Der Nachweis jedenfalls für diese Behauptung dürfte schon für den Doppelschlag nicht leicht zu führen sein, für eine absteigende Sekunde ist er schlicht unmöglich.

Die Frage, ob Mahler das von Pensa umrissene Programm seiner Neunten tatsächlich intendiert hat, lässt sich angesichts nur weniger Quellen kaum schlüssig beantworten. Das muss auch der Verfasser einräumen: Seine Untersuchungen seien „im Ergebnis nicht zu beweisen“ (S. 8). Viele der Deutungen Pensas irritieren allerdings schon aufgrund seines methodischen Procedere. Er arbeitet gerne assoziativ, und seine Thesen erweisen sich häufig als Hypothesen, die offensichtlich für den Verfasser an Wahrheit gewinnen, wenn er sie nur oft genug wiederholt. Schon in der Einleitung ebenso wie in allen weiteren Kapiteln kreist die Beschreibung immer wieder um die Gehalte des Stückes; die Variantentechnik, ein Markenzeichen von Mahlers Musik, hat sich auch Pensa zu eigen gemacht.

Auf welch zweifelhaftem Fundament Pensa bisweilen agiert, lässt sich etwa an seinen Ausführungen zur Bedeutung von Nietzsches *Zarathustra* erkennen. Verbindungen zwischen der Neunten und der Nietzsche-Vertonung in der Dritten hatten schon Richard Specht und Julius Korngold bei der Uraufführung der Neunten bemerkt: für Pensa zusammen mit dem zentralen Motiv fis^1–e^1 Grund genug, in *Also sprach Zarathustra* eine zentrale Quelle für das Pro-

gramm der Neunten zu sehen. „Befeuert“ (S. 53) werde diese Deutung durch Mahlers Hinweis auf den „symphonischen“ Aufbau des *Zarathustra* (in einem Gespräch mit Bernhard Scharlitt von 1906, also einige Jahre vor der Entstehung der Neunten). Und weil sich Nietzsches Schrift „formal nicht eindeutig analysieren“ lasse, gäbe es eine weitere Parallele zur Neunten, zumindest zu deren Kopfsatz, der ja auch in kein formales Schema passe (ebd.).

Dass es nicht immer leichtfällt, seine Argumente und Interpretationen nachzuvollziehen, ist dem Verfasser durchaus bewusst. Schon in der Einleitung seines Buches beugt er möglicher Kritik vor: Kein Dogma will er verkünden, sondern einen kritischen Diskurs anregen (S. 23). Käme es dazu, hätte das Buch zumindest ein Ziel erreicht.

(September 2022) *Walter Werbeck*

THOMAS GLASER: Der Interpret als Double. René Leibowitz im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 475 S. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 83.)

Seit den 1980er-Jahren hat die Musikforschung René Leibowitz’ zentrale Rolle als – französisch geprägter – Vermittler der Schönberg-Schule gewürdigt, die in Frankreich bis nach dem Zweiten Weltkrieg nur wenig bekannt war. Über Fachkreise hinaus steht der Name Leibowitz noch heute vor allem für den Dirigenten, der für seine Gesamtaufnahme der Symphonien Beethovens mit dem Royal Philharmonic Orchestra bei RCA Records 1961/62 bekannt und ausgezeichnet wurde. Es ist verdienstvoll von Thomas Glaser, die Forschungen zu Leibowitz wesentlich zu erweitern und dem Interpreten eine eigene umfassende Studie zu widmen, die aus einer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2017 angenommenen Dissertationsschrift hervorgegangen ist. Dass die Auseinandersetzung mit Beethoven darin den Schwerpunkt bildet, ist angesichts der Vielfältigkeit eines dirigentischen Wirkens, das gleichermaßen Aufnahmen von Schönberg, Bizet, Offenbach, Verdi oder Ravel umfasst, enttäuschend, wenn auch plausibel begründet. Denn Thomas Glaser zielt auf den Interpreten Leibowitz in der Aufführungslehre der Wiener Schule, für die dieser sich – aus einer freilich eigenen, französisch geprägten Position heraus – gleichermaßen als Exeget der zweiten Wiener Schule wie eben vor allem als Beethoven-Interpret ausgezeichnet hat. Für den Fokus auf Beethovens Orchestermusik führt Glaser die bessere Quellenlage an: Es liegen über die historischen Aufnahmen hinaus Partituren und Orchestermaterialien mit Einzeichnungen des Dirigenten vor, deren Studium eine Revision und Differenzierung von bisherigen allzu schematischen Einordnungen Leibowitz’ als Vertreter einer „(neu)-sachlichen Richtung“ ermöglicht (S. 24). Glaser wählt dafür einen mindestens doppelten methodischen Ansatz: Ein theoretisch-hermeneutischer Zugang gilt den Notentexten, die in einem der Lektüre eher schwer zugänglichen Hauptkapitel der Studie minutiös auf Eintragungen, Retuschen und Korrekturen hin untersucht werden. Demnach griff Leibowitz zum Stift, um den analytischen Zugang zur Werkstruktur zu verdeutlichen, etwa durch die Hervorhebung von Einschnitten, von motivischen Zusammenhängen, zur Verstärkung von Entwicklungen, der Klangdramaturgie, aber auch der Melodik und des *espressivo*. Sozusagen als Realitätscheck der tatsächlich praktizierten Interpretationen stellt Glaser den aus den Noten sprechenden Intentionen und Vorbereitungen des Dirigenten die Höranalyse aus den Tonaufnahmen entgegen und kommt zu dem ernüchternden Schluss, dass in der Praxis die hohen Erwartungen an die Werkinterpretation nicht immer erfüllt werden konnten.

Darüber hinaus bindet Glaser Aspekte aus dem umfangreichen Korpus von Leibo-

witz' Schriften oder aber Texte, die für diesen vorbildlich waren, etwa von Mahler oder über Toscanini, direkt in dieses analytische Kapitel ein und weitet damit den Blick auf die Interpretationsgeschichte Beethovens im 20. Jahrhundert. So belegt „Les *Maestri* et leur maîtrise" Leibowitz' historisch begründetes, bisweilen geschichtsphilosophisches Denken, und konkret die Referenz zum Komponisten und Dirigenten Richard Wagner, in dem er den „premier chef d'orchestre ‚véritable'" (S. 176f.) sieht. Diesem Vorbild folgt Leibowitz auch in der herausgehobenen Bedeutung von Beethovens Œuvre sowie in der Aufmerksamkeit für die Tempogestaltung. Für letztere war Leibowitz' Zusammenarbeit mit Rudolf Kolisch zu Beethovens Violinkonzert modellbildend, die in der Einspielung des Konzerts 1964 mündete. Glaser stellt diese im Folgekapitel zu Leibowitz' Rolle im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule dar (S. 308f.). Hingegen stellt er den analytischen Kapiteln zwei weitere voran, die die durch die ersten Monographien (u. a. Meine 2000) geleistete Einordnung Leibowitz' in die Pariser Zwischen- und Nachkriegszeit ausdifferenziert. Darin bereichern besonders die Interpretationstheorien der Zeitgenossen Boris de Schloezer und Gisèle Brelet die Kontextualisierung.

Der Titel von Glasers Studie zielt auf die zentrale Aufsatzsammlung von Leibowitz' „Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale" ab (erstmalig 1971 publiziert, wiederum anspielend auf Antonin Artauds „Le théâtre et son double" von 1938). Er scheint treffend gewählt, da sich die Annäherung an die Beziehung zwischen dem Interpreten Leibowitz und dem musikalischen Werk als einem ebenso bestimmenden wie flüchtigen Phänomen, wie ein roter Faden durch die Studie zieht. In der nicht immer klaren Diktion und ausschweifenden Argumentation ist Glaser nicht leicht zu folgen, aber seine Untersuchung ist gewichtig und wird in Zukunft zu berücksichtigen sein, wenn es um René Leibowitz, die Aufführungslehre der Wiener Schule und die Interpretationsgeschichte Beethovens geht.

(November 2022) *Sabine Meine*

Walzerfilme und Filmwalzer. Die Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film. Hrsg. von Georg MASS, Wolfgang THIEL und Hans Jürgen WULFF. Marburg: Schüren Verlag 2022. 312 S., Abb. (Film – Musik – Sound. Band 1.)

Der Walzer zählt zu jenen Formen, von denen die Musikwelt des 19. Jahrhunderts maßgeblich geprägt worden ist. Es konnte daher nicht ausbleiben, dass er auch im Film, *dem* Massenmedium des 20. Jahrhunderts, eine signifikante Rolle gespielt hat. Der von Georg Mass, Wolfgang Thiel und Hans Jürgen Wulff herausgegebene Sammelband *Walzerfilme und Filmwalzer* widmet sich dieser „cineastischen Beziehungsgeschichte" (Maas). Die Vielfalt der Perspektiven, die dabei eingenommen wird, ist sehr erfreulich, führt sie doch die narrative Bandbreite, die die Tanzform im Kino bisher einnahm, vor Augen. Die untersuchten Filmwalzer stammen aus deutschen, US-amerikanischen, französischen, sowjetischen und israelischen Filmen. Der Zeitraum, in dem die behandelten Produktionen entstanden, reicht von den 1930er- bis hin in die 2000er-Jahre (*Waltz with Bashir* ist das rezenteste erörterte Beispiel im Beitrag von Pascal Rudolph). In diesem weit abgesteckten Rahmen wird der Walzer in diversen Filmgenres berücksichtigt: im klassischen Animationsfilm Hollywoods (Saskia Jaszoltowski), im Melodram (Maas über *Madame Bovary,* Peter Wegele u. a. über *Jezebel*, Lars Nowak über *Lola Montez*), im Musikfilm (Gerrit Bogdahn über *Walzerkrieg,* Selina Hangartner zur Rezeptionsgeschichte des Walzer- und Operettenfilms in der Presse der 1930er-

Jahre) und im frühen Filmmusical (Albrecht Riethmüller). Es gelingt den Autorinnen und Autoren überzeugend nachzuzeichnen, wie sich Komponisten wie Bernard Herrmann, Max Steiner, Miklós Rózsa des Walzers annahmen, ihn innerhalb der Gesetzmäßigkeiten der unterschiedlichen Genres adaptierten und damit nicht nur einen buchstäblichen, sondern auch einen semantischen Schwebezustand bewirken konnten. Unter den Ausführungen ist besonders Riethmüllers Beitrag zu Billy Wilders und Victor Youngs doppelbödigem *Emperor Waltz* (1948) hervorzuheben.

Da der Walzer in erster Linie ein Medium des Aufeinandertreffens der Geschlechter ist und in dieser Funktion selbstverständlich auch im Film verwendet wurde und wird, interessiert sich ein Aufsatz für eben diesen Aspekt: Janine Schulze-Fellmann beschreibt, wie der Walzer als Sinnbild weiblicher Emanzipation auftreten kann (anhand einer Fallstudie über die Verfilmung von *Anna Karenina* durch Joe Wright aus dem Jahr 2012. Den gleichen Film behandelt übrigens im selben Band auch Jean Martin). Sehr erfreulich ist daneben, dass nicht nur der Walzer in seiner „klassischen" Form im Film erforscht wird, sondern auch verwandte Ausprägungen in den Fokus genommen werden. So stellt Franziska Kollinger den „französischen Sonderfall" der Valse musette in *Sous le ciel de Paris* (1951) vor. Ebenfalls ein ungewöhnliches Walzerhybrid ist John Barrys Hauptthema zur britischen Kultserie *Persuaders* (1971), dem Stephan Siegbert Wolff attestiert, eine „Aussöhnung von Tradition und Moderne unter den Auspizien des 20. Jahrhunderts" (S. 306) gewesen zu sein.

Zwei Ausführungen thematisieren die nationale bzw. supranationale Aufladung des Walzers im Film. Dieter Merlin setzt hierzu das Beispiel *La tranchée des espoirs* (2003), ein im Ersten Weltkrieg angesiedeltes französisches Filmdrama, auseinander. Erwartungsgemäß wird auch die Rolle des Walzers als Kollektivformel Österreichs beleuchtet. Es ist Sabine Sonntags Beitrag zum österreichischen Kino der 1950er-Jahre, mit dem eine entsprechende Annäherung an das bereits mehrfach aufgegriffene Feld versucht wird. Es wäre hier allerdings ertragreich gewesen, wenn Sonntag analytisch in die Partituren der besprochenen Filme (die ja als Autographen mehrheitlich erhalten sind) geblickt hätte, zumal solche Einsichtnahmen im Sinne der Production Studies wichtige Erkenntnisse zur Werkgenese und – wichtiger noch – zur historischen Intentionalität liefern können. Darüber hinaus erschließt sich nicht unbedingt, warum insgesamt vermieden wurde, den Film des Dritten Reichs in einem separaten Aufsatz auf seine Walzer hin zu befragen. Mit Willi Forsts „Wiener Trilogie" (auf die Bogdahn nur kurz am Rande eingeht), aber etwa auch mit *Illusion* von Franz Grothe oder Wolfgang Zellers großer Walzerszene für Veit Harlans *Immensee* wären aussagekräftige Ausformungen zur Verfügung gestanden. Gleiches gilt für das bundesdeutsche Kino, das bei Sonntag zwar knapp angerissen wird (S. 209–211), aber zweifellos eine eigene Bearbeitung verdient hätte. Somit steht Wolfgang Thiels vorzüglicher und grundlegender Aufsatz zum Walzer im sowjetischen Film gewissermaßen ohne ein ideologisches Vergleichsmoment dar. Allein der eigenständige Erkenntniswert von Thiels Beitrag wiegt dies aber auf.

Kein Sammelband zum Walzer im Film wäre jedoch vollständig, würde er darauf verzichten, die filmische Integration kanonischer Walzer zu diskutieren. Stephanie Großmann übernimmt diesen Part und behandelt die Anverwandlung „melancholischer" Walzer von Chopin, Sibelius und Schostakowitsch. Zwangsläufig wird auch die filmische Karriere des Walzers aller Walzer, „An der schönen blauen Donau", unter die Lupe genommen: Von Manfred Heidler im Zusammenhang mit Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* und von Wulff, der eingehend die erstaunlichen „Bedeutungshöfe"

der berühmten Komposition im internationalen Kino nachzeichnet.

Insgesamt kann also von einem stimmigen und anregenden Kompendium gesprochen werden, in dem nicht nur musikalische Analysen das Verständnis für die (beinahe singuläre) Wirkmacht des Walzers im Film fördern, sondern in dem auch die Theorie notwendigerweise nicht zu kurz kommt – man vgl. die Problematik des Diegetischen und Nicht-Diegetischen, die besonders im Fall des filmischen Walzer-Tanzens virulent wird.

(November 2022) *Stefan Schmidl*

Rechtsextremismus – Musik und Medien. Hrsg. von Sabine MECKING, Manuela SCHWARTZ und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R Unipress 2021. 376 S., Abb. (Schriften zur politischen Musikgeschichte. Band 2.)

Ein Sammelband, der Untersuchungsergebnisse zu verschiedenen Aspekten des Rechtsextremismus in Musik und Musikbetrieb präsentiert, dürfte über die engeren Fachkreise hinaus auf erhebliches Interesse stoßen. Insbesondere auch bei denen, die – mitunter bereits seit Jahrzehnten – neonazistische Umtriebe nicht einfach hinnahmen und sich für Aufarbeitung der braunen Erbschaften aus dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts ebenso wie gegen die Renaissance völkischer und rassistischer Ideologie engagierten und engagieren. Es ist höchst begrüßenswert, dass nun auch im Rahmen der deutschen Musikforschung das virulente Thema mittels einer breit angelegten Publikation behandelt wird.

Der Sammelband beschreibt rechtsaußen angesiedelte „Erlebniswelten", Gruppenzugehörigkeiten, Lebensgefühle, männliche Rollen- und Feindbilder, „Wertehaltungen" und „Dominanzerfahrungen" – „ein Geflecht von Jugendszenen" (S. 66ff.). In diesem tragen, so 2021 das Bundesamt für Verfassungsschutz (BfV), mit einer „rechten Musikpalette" deutschlandweit „in jüngster Zeit 140 bis 160 Bands und etwa 50 rechtsextremistische Liedermacher*innen bei" (S. 71). Wenigstens dem Namen nach begegnet man nun Formationen wie *Sturm-* und *Notwehr*, *Kaiserjäger* und *Standarte*, *Doitsche Patrioten* und *Stahlgewitter*, *Rotte Charlotte*, *KrawallBrüder*, *Endstufe* und *Die Unsterblichen*. Nachweislich bestehen intensive Zusammenhänge von deren musikalischen Produkten zu martialischen Sportveranstaltungen wie denen des *Kampfs der Nibelungen* (KDN) in Kirchhundem bei Olpe im Sauerland, insbesondere aber zu einem relevanten Teil des inoffiziellen Konzertbetriebs östlich von Eisenach.

Jan Philipp Sprick befasst sich mit drei Beispielen, die auf die Ambivalenzen von Musik als Potential rechtsextremistischer Propaganda verweisen: mit Beiträgen von *MaKss Damage* alias Julian Fritsch zur Hip-Hop-Szene, mit der Band *N'Socialist Soundsystem* und mit dem fanatischen Liedermacher Frank Rennicke. Er gelangt zur Feststellung, dass es vor dem Hintergrund der real existierenden vielfältigen gesellschaftlich-politischen Widersprüche „fast paradox" anmute, „dass die rechtsextremistische Propaganda für die Infragestellung der Ambivalenz unserer komplexen Gegenwart ausgerechnet das ambivalente Potential der Musik nutzt" (S. 119).

Fabian Bade referiert die divergierenden Bewertungen der tabubrecherischen und brachialprovokativen Band *Rammstein*. Den einen ist sie „schleichendes Gift", das „eine neue Unbefangenheit im Umgang mit den Symbolen und Produkten des Dritten Reiches unter die Menschen bringt" (S. 207). Andere hören und sehen ein „furchtlos-riskantes wie emanzipatorisches Spiel mit den politischen Symbolen der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts". Oder sogar Reflexionen der „Verstrickung der Popkultur in die Dialektik von Befreiung und Repression" (S. 207).

Thomas Pfeiffer beobachtet, dass clevere Köpfe der „Identitären Bewegung“ Online-Videos mit „im Rechtsextremismus immer noch etwas ungewöhnlicher Rave-Musik“ bedachten. Er sieht eine besondere Perfidie darin, dass Boris Vians *Le Déserteur* (1954) zum Chanson gegen die Untätigkeit der Sicherheitskräfte in der Kölner Silvesternacht 2016 umgeschrieben wurde (S. 77). Yvonne Wasserloos intensiviert das Trommelfeuer auf den teilweise höchst artifiziellen Einsatz von Musik in Videoclips, Soundtracks etc. der „Identitären“. Deren „zentrales Feindbild“ wird scharf markiert: „die Moderne und ihre Errungenschaften und Entgrenzungen“ (S. 142). Aber da stehen die heimtückischen Identitär-Snobs keineswegs allein. Haben sie nicht bis hinein in konservative „Qualitäts“-Printmedien ihre Kombattanten?

Exemplarisch befasst sich Michaela Glasers Essay „Wer in dieser Clique drin ist, der hört einfach diese Musik“ mit Auskünften von äußerst rechts verorteten Jugendlichen zu deren Musikkonsum. Zunächst mit Tobias, der sich auf der Suche nach „echter Männerfreundschaft“ für „Rechtsrock“ begeisterte. Hinter seiner musikalischen Vorliebe sei „die Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Anerkennung stiftender sozialer Einbindung“ erkennbar geworden.

Wesentlich aktiver als Tobias verhielt sich Sandro, der „Musik als Kontaktmedium zu Gleichgesinnten“ nutzte (S. 227f.). Er tauchte zunächst tief in die Skinheadszene ein, suchte dann mit zweckdienlichen Musikprofilen Anschluss „an stärker politisch-ideologisch ausgerichteten Kreisen“. Sandro wurde fündig und gründete „gemeinsam mit anderen eine Kameradschaft“. Er „begründet seinen intensiven Konsum von hartem Rechtsrock u. a. damit, dass es darum ging, ‚halt seinen Hass irgendwie rausschreien [zu] können‘“ (S. 234). Für ihn „lag eine besondere ‚Qualität‘“ der gemeinschaftstiftenden Musik darin, dass er in deren Texten „seine eigenen negativen Erfahrungen in seinem Wohnumfeld artikuliert fand“ (S. 230).

Auch Marco, „der im Gespräch deutliche Ressentiments gegenüber Menschen mit Migrationsgeschichte und linken Jugendkulturen zeigte“, wurde „vor allem von entsprechenden Liedtexten angezogen“ (S. 229). Diese stehen im Verbund mit Gesinnungshumus und Bildsymbolik im Fokus der Essays – nicht eigentlich die *Musik*, die ja „keine politische Aussage per se“ habe (S. 18). Das methodische Desiderat wird unumwunden eingeräumt. Es ist damit aber nicht aus der Welt.

Abweichend von seinen Vorrednern begründete der 19-jährige Stefan seine temporäre Begeisterung für „die beiden Weltkriege und den Nationalsozialismus verklärende sowie deren deutsche Protagonist*innen ‚rehabilitierende‘“ Liedtexte mit seiner in der Schule entwickelten Aversion gegen stereotype Schuldzuweisungen (S. 230). Schließlich führt Glaser das Beispiel Lisa an. Für sie, die „im Interview zwar offen fremdenfeindliche Positionen vertrat, sich jedoch dezidiert von rechtsextrem motivierten Gewalttaten distanzierte“, hält ein Lied wie *Arisches Kind* der (verbotenen) Gruppe *Landser* „lebensweltliche Bezugspunkte“ bereit – u. a., weil sie selbst ein Kind haben möchte und „auch ihr Urgroßvater bei der SS gewesen sei“ (S. 231).

In Auswertung dieser Selbstauskünfte beobachtete Glaser, dass die Befragten häufig „auf der Textebene ausschließlich auf private, familiäre Dimensionen“ rekurrierten: „Die historischen Bezüge und die damit verbundenen politischen Aussagen spielten in den Argumentationen keine Rolle bzw. wurden zum Teil überhaupt nicht erkannt“ (S. 233). Ob sich dies allerdings prinzipiell anders verhält bei Gruppen vergleichbarer Probanden, die Musik mit nicht rechtsextrem konnotierten Texten konsumieren, wäre eine Kontrolluntersuchung wert. Und hinsichtlich des Erkennens von „historischen Bezügen“ sollte man selbst beim klas-

sischen Philharmonie-Publikum oder beim Gros der Radio-Moderator*innen keine allzu weitreichenden Erwartungen hegen. Im Übrigen verweist der „Fall" jenes Jugendlichen, der seinen „Hass rausschreien" wollte, keineswegs zwingend auf eine spezielle Gefahrenlage durch klandestine rechtsextremistische Umtriebe, sondern auf einen bei Menschen unterschiedlichster politischer Couleur verbreiteten gelegentlichen Wunsch. Sollte die an friedlichem Zusammenleben interessierte gesellschaftliche Mehrheit nicht eher ein wenig froh sein, dass Sandro schlimmstenfalls etwas Ruhestörung verursachte?

Michaela Glaser wertet die Bekenntnisse einer Handvoll Probanden aus. Dies erscheint aus der Sicht empirischer Soziologie womöglich als nicht ganz repräsentativ. Die methodische Problematik verschärft sich dadurch, dass ausnahmslos „reuige Sünder*innen" befragt wurden, die nicht zuletzt mit taktischem Interesse argumentiert haben dürften. Jedenfalls gelangt die Autorin zu der vermutlich zutreffenden Feststellung: „Der Konsum rechtsextremer Musik alleine macht Jugendliche nicht zu Rechtsextremen" (S. 221). Sie geht auf Distanz zu „sprachlichen Bildern" wie „‚Einstiegsdroge', mittels derer Jugendliche ‚indoktriniert' und ‚rekurriert' oder auch zum Rechtsextremismus ‚verführt' würden".

Freilich ist dies der cantus firmus, auf dem sich die Polyphonie der Sammelpublikation erhebt. Komponiert haben ihn die Verfassungsschutzbehörden. Die Anthologie bezieht sich durchgängig auf Berichte, Terminologie und Einschätzungen der Ämter. Diese gehen seit vielen Jahren und weiterhin davon aus, dass „bei der Verbreitung von rechtsextremistischem Gedankengut, dem Einstieg in die Szene oder auch beim Ausbau der internationalen Vernetzung mit anderen Rechtsextremisten" Musik „eine nach wie vor bedeutende Rolle" spiele. Den Nachweis, was und wie „bedeutend" der Anteil der *Musik* in diesen Zusammenhängen ist, bleiben die Ermittler schuldig – notgedrungen. Denn es gehört einerseits zu den Wesensmerkmalen der Geheimdienste, dass sie in der Regel ihre Quellen nicht offenlegen. Andererseits neigen die Mitglieder von staatlich verfolgten Personengruppen erfahrungsgemäß nicht zu Auskunftsbereitschaft und schotten sich ab.

Die Ermittlungsmethoden und -ergebnisse der einschlägigen Ämter sind also im Einzelnen nicht überprüfbar. Für Wissenschaft aber kommt es gerade auch auf die Seriosität der Quellen und auf Nachprüfbarkeit an. Zwar verweist der einleitende Essay der drei Herausgeberinnen auf Bedenken „einiger Sozial- und Politikwissenschaftler" hinsichtlich der pauschalen „Verwendung des Adjektivs rechtsextremistisch", verwirft diese aber umgehend, „um einen gemeinsamen Nenner von Musik und Gewalt im Rassismus" und ein „mitbestimmendes Phänomen [...] von verbaler, physischer und psychischer Gewalt im Rechtsextremismus" (S. 14) dingfest zu machen.

Die Beiträge der Anthologie verbindet der entschiedene Wille zur Abwehr von Gefahren für die „freiheitlich demokratische Grundordnung", auch ein Grundton der Empörung über „die ‚zunehmende Anschlussfähigkeit' des Rechtsextremismus zur Mitte der Gesellschaft". Generell, so diagnostizieren die Herausgeberinnen, sei nicht nur „das Erscheinungsbild des Rechtsextremismus ambivalenter geworden" (S. 21), sondern auch die mit ihm erklingende Musik warte längst mit einer „breit gefächerten Typologie" auf (S. 121).

Zu Beginn versuchen sie, die in Umlauf befindlichen Begriffe Neonazismus, Rechtspopulismus, Rechtsradikalismus oder Rechtsterrorismus zu justieren. Sie verweisen auf eine gewachsene Differenzierung des „rechtsideologischen" Terrains, insbesondere aber auch auf weitläufige Verbindungslinien zu „völkischen" Theorien, zu „Biologismus/Kulturalismus, Rassismus, Autoritarismus, Homogenitätsdenken, Elitismus,

Sexismus, Antisemitismus, Antiamerikanismus, Geschichtsrevisionismus, Militarismus oder Antirationalismus“ (S. 12), später ergänzt um Antiislamismus und „rechtspopulistische, mithin rechtsradikale Argumentationsmuster“ (S. 156). Damit wird die Front außerordentlich verbreitert und es geraten auch Positionen ins Schussfeld, die weder gegen die Verfassung gerichtet noch strafbewehrt sind. Eine Zwangsverpflichtung auf Rationalismus ist so wenig im Grundgesetz verankert wie ein obligates Bekenntnis zu (pro)amerikanischen Denk-, Lebens- und Kunstformen. Biologismus und Elitismus werden von der Verfassung der Bundesrepublik weder erwähnt noch geächtet.

Die ohnehin schon breitgefächerte Feindbildskala der Herausgeberinnen reichert ein Grundsatztext von Wolfgang Benz noch mit einer „Ideologiebrücke zu ultrakonservativen Patriot*innen“ an (S. 42f.). Benz macht es sich freilich hinsichtlich der Ursachenforschung für die in den östlichen Bundesländern massiv zu Tage tretende Rechtslastigkeit zu einfach, indem er in drei Zeilen auf ein zu DDR-Zeiten offiziell geleugnetes Feld verweist, das nach 1990 „westdeutsche Aktivisten sogleich zu bestellen begannen“ (S. 37). Dieses Erklärungsmodell vernachlässigt ideologische Kontinuitäten und politisch-ökonomische Vereinigungsfolgen. Das Konstrukt der „Ideologiebrücke“ stellt beiläufig in Abrede, dass jemand auf anständige Weise ultrakonservativ und/oder Patriot*in sein könne. Was nicht von besonderer politischer Klugheit zeugt, gerade wenn man selbst weder als konservativ gelten noch ein Vaterländler sein möchte.

Die anderswo im Sammelband praktizierten Pauschalisierungen hinsichtlich der „Einstiegsdroge Musik“ relativiert insbesondere Manuela Schwartz (S. 91). Sie diagnostiziert ein „immenses Forschungsdesiderat“ und beschäftigt sich nochmals mit musikalischen Strukturen, die sich verallgemeinernd aus dem „RechtsRock“ herausdestillieren lassen und die sich von dessen Texten wie den performativen Formen nicht trennen lassen. Die „teilweise hermetische Geschlossenheit der Szene“ wie „die dem Ziel der Observation dienende behördliche Intransparenz“ verhinderten weitgehend „eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung“ (S. 101). Wäre es da nicht gerade eine zentrale Aufgabe gewesen, für mehr Transparenz zu sorgen? Und könnten doch wohl – gegebenenfalls mit journalistischen Mitteln – geeignete Informationen beschafft werden?

Mecking, Schwartz und Wasserloos verweisen eingangs darauf, dass ihre Anstrengungen parallel zu regierungsamtlichen Absichtserklärungen („auf oberster politischer Ebene“) verlaufen. Sie suchen den Schulterschluss mit zahlreichen „Gegenkräften“, die sich der „Bekämpfung der rechtsextremistischen Musikszene“ widmen und melden den positiven „Kontakt zu Akteur*innen in der Polizei- oder Sozialen Arbeit“. Über die bereits erwähnten methodischen Bedenken gegen die Nutzung der Publikationen von Verfassungsschutzämtern als meistzitierte substantielle Quellen hinaus ist der fast durchgängige Zugriff der Anthologie auf Geheimdienst-Informationen aus Gründen der politischen Hygiene nicht unproblematisch. Es handelt sich um politisch bedarfsgerecht angefertigte Mitteilungen und beim BfV um jene Behörde, der seit ihrer Gründung 1950 kaum je ein illustrer Musterdemokrat vorstand, sondern angefangen vom vormaligen NS-Juristen Schrubbers, der auffällig viele hohe Posten in seinem Amt mit ehemaligen SS- oder SD-Leuten besetzen ließ, bis zu dem bis Herbst 2018 amtierenden Hans-Georg Maaßen um stramme Rechtsausleger, über deren Präferenzen für Extremistisches und Monströses sich im Einzelnen streiten lässt. Das BfV hat sich hinsichtlich der Abwehr von Rechtsextremismus bis in die jüngere Vergangenheit und insbesondere im Fall des NSU als Teil des Problems erwiesen. Warum eine gebotene Gefahrenwarnung der Herausgeberinnen unterblieb, ist nicht nachvollziehbar.

Von erheblichem Erkenntnisinteresse dürfte die genauere Überprüfung der These sein, dass „zwischen der doktrinären Neonaziszene und den mitunter eher unideologischen subkulturell geprägten Rechtsextremisten ein schwerwiegendes, grundsätzliches Konfliktpotential“ bestehe (Schwartz, S. 103). Von Belang wäre in diesem Kontext eine Untersuchung des Gebrauchs sinfonischer Musik z. B. von Smetana oder Sibelius. Diese diente ja nicht nur der Beschallung eines rechtsextrem konnotierten „Trauermarschs“, der an die Bombardierung Dresdens 1945 erinnerte. Insbesondere nährt die in den letzten Jahren enorm angeschwollene Nutzung von Sibelius-Werken im Alltag der Philharmonien und ARD-Anstalten den Emotionshaushalt eines großen Publikums. Das erweist sich hier wie dort als empfänglich.

Sabine Mecking untersucht, „ob der Musik bzw. dem Musikhören eine aufputschende und gewaltfördernde Wirkung“ (S. 14) zugeschrieben werden kann – in Einzelfällen und generell. Der nicht als Militarist bekannte Woody Allen räumte schon vor vielen Jahren ein, dass er beim Hören von Wagners *Walküre* allemal Lust bekomme, in Polen einzumarschieren. Das deutet an, dass die Sache mit dem „Aufputschen“ und „Gewaltfördern“ womöglich komplizierter ist, als dies der selbsterteilte Erziehungsauftrag des Sammelbandes wahrhaben will. Musik aber wirkt per se nicht friedensstiftend. Und Aufputschen ist weder amoralisch noch verboten. Musik weist, je nach Taktart, Instrumentierung und Lautstärkepegel, auch Aggressionspotentiale und „böse“ Abgründe auf. Könnte es sein, dass die als „rechtsextrem“ umrissene Musik nicht nur zum Aufstacheln taugt, sondern im Gegenteil – siehe Sandro – auch der Aggressionsabfuhr dient und lebenspraktisch Schlimmeres verhindert?

Etwas beunruhigen mag, dass die Frage der Kunstfreiheit, die ja auch für die Andersdenkenden gegeben ist, nirgendwo auf den 320 Seiten aufgeworfen wird. Hätte es nicht genügt, über die (gelungene!) Vertiefung der Kenntnisse vom Zusammenspiel rechtsextremer Wirkungsweisen hinaus die ambivalenten Reize „patriotischer“ Musik sowie die Kontaminierungsgrade der tiefbraunen Musikkloaken genauer zu bestimmen und damit „einen Beitrag dazu [zu] leisten, die Zeit, in der wir leben, besser zu verstehen“ (Anne-Mette Noack)?

Etliche der von einer um Deutungshoheit ringenden rabiaten Mitte beiläufig ins Visier genommenen „rechten“ Lebensgefühle, einige männliche Rollen- und Feindbilder, ‚Wertehaltungen‘ etc. sind nach den aktuellen Reaktionen im Westen auf die geopolitische Ungeheuerlichkeit vom 24.2.2022 sowie angesichts der unerwarteten Verteidigungsbereitschaft der Ukrainer inzwischen veraltet. Militärische Helden, eine mit verbaler, physischer und psychischer Gewalt verknüpfte Heldenhaftigkeit sowie lange verpönte Begriffe wie der „Wehrwillen“ sind ins Bewusstsein und positiv in die Diskurse des zivilisierten Europa zurückgekehrt. Sie werden wohl recht bald (stillschweigend) von den Listen des Rechtsextremismusverdächtigen verschwinden. Könnte es sein, dass dieser Sammelband mit seiner allzu breiten Feindbildphalanx dem intendierten Anliegen nicht nur wenig diente, sondern sogar einen Bärinnendienst erwies?

(Mai 2022) *Frieder Reininghaus*

RALF ADELMANN: Listen und Rankings. Über Taxonomien des Populären. Bielefeld: transcript 2021. 208 S., Abb. (Edition Medienwissenschaft. Band 54.)

Es liegt in der Natur des Menschen, Dinge ordnen zu wollen – beispielsweise von gut bis schlecht, von einfach bis komplex oder von erfolgreich bis wenig populär/erfolglos. Listen und Rankings geben dem sehr häufig zu findenden Bedürfnis nach Dichotomie die so dringend benötigten Grau-

stufen. Insbesondere in der Populärkultur finden sich, beispielsweise auf Social Media, oftmals Listen und Rankings als Phänomene der Unterhaltung. Visualisiert als Foto, Instagram-Post oder Videos sortieren sie die Kardashians nach ihrer Beliebtheit und die Songs von Katy Perry nach Verkaufszahlen. Eigentlich sind diese Assoziationen aus phänomenologischer Sicht so evident, dass man bei Ralf Adelmanns – auf seine Paderborner Habilitationsschrift von 2016 basierendem – Buch mit dem Titel „Listen und Rankings. Über Taxonomien des Populären" einen umfassenden medienhistorischen, soziologischen und anthropologischen Rückblick auf die Geschichte des Sammelns und Ordnens erwartet, was der Autor leider auf sehr wenigen Seiten nur anreißt. Auch die Unterscheidung zwischen einer Liste und einem Ranking liefert das Buch leider nicht. Ebenfalls hofft man als Leser*in auf eine Definition oder Auseinandersetzung mit schon sehr oft und variabel interpretierbaren Schlagwörtern und Diskursen: Wenn der Autor auf S. 40 anreißt, dass seit Mitte des 19. Jahrhunderts (dort verortet er den Startpunkt von Populärkultur) Listen und Rankings existieren, sei es etwa durch Bestseller-Listen, so hofft man auf eine Erklärung, warum er nun den Beginn der Populärkultur in die Mitte des 19. Jahrhunderts legt und nicht etwa Mitte des 20. Jahrhunderts, insbesondere vor dem Hintergrund, dass er die Uneindeutigkeit selbst erwähnt ausgehend von dem Satz „Zur Frage des Beginns populärer Kultur gibt es in der Wissenschaft sehr unterschiedliche Antworten, die meist in einem großen Zeitraum von 1850 bis 1950 […] liegen" (S. 40). Daneben zieht sich das Problem mit der unklaren Abgrenzung der Begriffe „Liste" und „Ranking" durch das gesamte Buch und führt zu Verständnisproblemen. Sind nun Rankings eine Unterkategorie von Listen? Merkwürdig wirkt in dem Zusammenhang die Behauptung, Listen bräuchten in der Populärkultur keine Regeln in der Zusammenstellung (S. 141). Jede Liste, und sei sie noch so stupide, braucht für die Rezipient*innen ein gewisses nachvollziehbares Referenz- und Ordnungssystem, auch wenn sie sich von der vom Autor erwähnten Taxonomie aus den Naturwissenschaften (die per definitionem sehr eindeutig ist!) entfernt. Im Gegensatz dazu findet man an anderer Stelle im Kapitel „Listen und Rankings als Wissens- und Ordnungssysteme" Gedanken zur „Sichtbarkeit" popkultureller Prozesse durch „Verdatung und Quantifizierung" (S. 186) durch eben jene Listen und Rankings. Eine Stringenz in der Verwendung und Abgrenzung in der Definition dieser Begriffe wäre wünschenswert gewesen.

Die Bedeutung der „Subjektivierung in Datenbanken" und von „Plattformen und Mobilisierungen", zwei weitere, recht ausführliche Kapitel des Buchs erschließen sich im Kontext dieser Abhandlung nicht, deren Thema eigentlich nach deutlich mehr medienhistorischen und soziologischen Inhalten und insbesondere nach greifbaren Beispielen verlangt – das Buch verfügt über nahezu keine Listen. Das Kapitel „Populärkultur als Wissenskultur" erfüllt dann teilweise den Wunsch nach etwas Greifbarem mit einigen interessanten Beispielen zu Empfehlungssystemen am Beispiel von Netflix. Insgesamt hat sich Adelmann eines sehr interessanten Themas angenommen, das neben dieser Abhandlung noch viel Potential hat, in seiner gesamten medienhistorisch-soziologischen Definition umfangreicher beleuchtet zu werden.

(November 2022) *Marina Forell*

MAGDALENA ZORN: Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden. München: edition text + kritik 2021. 312 S., Abb.

Magdalena Zorn liest den Begriff des musikalischen Kunstwerks konsequent vom

musikalischen Hören her und damit gewissermaßen „gegen den Strich" eines traditionellen Verständnisses oder „Bilds" musikalischer Kunstwerke. Ihr Ansatz stellt eine elaborierte Fortführung der bereits schon länger vorgebrachten Kritik an einer einseitigen Textbezogenheit der historischen Musikforschung dar, ohne dabei den Werkbegriff als ein für die europäisch-amerikanische Musikgeschichte zentrales Konzept aufzugeben. Zorn begreift musikalische Kunstwerke, u. a. im Anschluss an Georg W. Bertram, grundsätzlich als ein Kommunikations- bzw. Aushandlungsgeschehen: Musikalische Kunstwerke verwirklichen sich demnach immer erst durch verschiedenartige Akte des Interpretierens, wobei die interpretierende und zugleich produktive Tätigkeit des Hörens im besonderen Fokus von Zorns Betrachtungen steht und weniger die „musizierende" (oder performative) Interpretation (Kapitel 1.4): „Das Hören, so glaube ich, ist jene Tätigkeit, mit der sich alle historischen Subjekte am Futurum exaktum des musikalischen Kunstwerkes beteiligen" (S. 15). „Werke, was sie durch uns gewesen sein werden", so der Untertitel, sind demnach nicht unabhängig von den in sie im Laufe ihrer Hörgeschichte eingegangenen Eindrücken des Hörens und (anderen) Erfahrungsschichten zu denken (Kapitel 1.3 und 4.1), sondern sie werden vielmehr in ein intertextuelles Netz von Ähnlichkeitsbeziehungen situiert, welche von hörenden Subjekten in Geschichte und Gegenwart jeweils hergestellt worden sind bzw. stetig werden (vgl. besonders Kapitel 4 und 5).

Auf ein hinführendes Kapitel zum Werkbegriff folgen die fünf Hauptkapitel zu (1) „*Werke* hören", (2) „Das Hören *des* Werkes", (3) „(Musik-)Hören als Praxis von Subjektivität", (4) „Wi(e)derspiegelungen" und (5) „Was im Nachbild aufscheint: Musikgeschichte aus dem Hören". In methodischer Hinsicht entsprechen Zorns Ausführungen exemplarischen „Streifzügen" durch die Musik- und Diskursgeschichte der für ihr Projekt relevanten Aspekte des Werk- und Hörbegriffs vor allem seit der frühen Renaissance, welche die Entfaltung ihrer Theorie musikhistorisch, musiktheoretisch, medientheoretisch und philosophisch untermauern und konkret veranschaulichen, auch unter Bezugnahme auf zahlreiche abgedruckte Darstellungen aus der Bildenden Kunst, aber bis auf einige Ausnahmen kaum irgendwo länger Halt machen: Darin liegt aus meiner Sicht eine besondere Stärke, aber zugleich auch eine gewisse Leerstelle des Buches, insofern auf diese Weise ganz unterschiedliche Perspektiven zwar produktiv zusammengeführt, aber seltener genauer durchgeführt werden – positiv stechen hier die Relektüren von Johannes Tinctoris' Werk- und Hörtheorie (Kapitel 2.1) sowie der Odysseus- und Narcissus-Mythen im Hinblick auf zwei komplementäre Modi des Hörens hervor (Kapitel 3.2/3.3) –, und zudem die Anwendungspotentiale ihrer innovativen Theorie für eine entsprechend reformierte bzw. sensibilisierte Musikforschung noch offen oder vage bleiben. So fragt die Autorin resümierend, ohne eine nähere Antwort darauf zu geben, wie eine solche musikwissenschaftliche Forschung denn *in der Praxis* konkret aussähe: „Wie verliefe musikwissenschaftliche Forschung, die dem nachahmenden Hören und seinen Inhalten nachspürt? Es stünden konsequenterweise nicht Objekte und Prozesse an sich im Mittelpunkt, von denen Musikwissenschaft üblicherweise handelt [...], sondern Erfahrungsakte, die auf Objekte und Prozesse Bezug nehmen" (S. 228). Daher lese ich das Buch als groß angelegten Theorie-Entwurf für eine hörorientierte Wende in der Musikforschung, der überraschend neue Einsichten in das Verhältnis von Werkbegriff und musikalischem Hören zu Tage fördert – und zwar nicht in bloß abstrakt philosophischer Form, sondern stets unter Einbindung historischer Perspektiven und konkreter Einzelfälle. Drei der zentralen Konzepte möchte ich im Folgenden exemplarisch diskutieren.

(1) „Komponieren-als-Hören“: Nach Ausführungen zum tradierten „Bild vom Komponieren als Schreiben und Lesen“ (S. 46), übt sie Kritik an einem aus ihrer Sicht einseitigen Hörverständnis gemäß der Rezeptionsforschung, das Hören vorrangig mit einem (passiv) empfangenden Rezipieren gleichsetze (vgl. S. 50). Dem stellt sie die (alternative) Sichtweise gegenüber, auch Komponierende nicht nur in erster Linie in ihrer für das Werk als kommunikatives Aushandlungsgeschehen grundlegenden Funktion *als Autor*innen* zu betrachten (Kapitel 1.2), sondern konsequent auch *als Hörende* (Kapitel 1.3): „Der kreative Prozess des musikalischen Kunstwerkes ist von Anfang an einer des Hörens und einer für das Hören. Im Sinne einer musikhistoriografischen Wende müsste das schöpferische Potential des Hörens aller am Werk beteiligten Subjekte in die *Bilder* vom musikalischen Kunstwerk integriert werden“ (S. 51). Die Tätigkeit des Komponierens fasst Zorn dementsprechend als eine Verschriftlichung von „Eindrücken“ und „Einbildungen“: von Eindrücken (in das Werk), die ihrerseits auf musikalischen wie umweltbezogenen Hörerfahrungen des Komponisten-als-Hörer basieren und von Einbildungen, die sich auf ein imaginiertes bzw. zukünftiges Hören beziehen, also andere Hörer*innen adressieren (vgl. S. 72f.). Zorn vollzieht damit einen Perspektivwechsel, der zwar schon im Kontext der Rezeptionsästhetik und von Intertextualitätstheorien eine Rolle spielt, aber – etwa gegenüber dem wirkmächtigen ausdrucksästhetischen Narrativ –, das vorgängige und zugleich stets an andere gerichtete Hören im Komponieren dezidiert ins Zentrum rückt, welches sich in die Werke einprägt, so dass sich Kompositionsgeschichte auch als Hörgeschichte komponierender Hörer*innen betrachten lässt. Mit Blick auf die Potentiale einer solchen Betrachtungsweise ließen sich dann etwa stilistische Gemeinsamkeiten oder konkrete intertextuelle Bezüge zwischen einzelnen Werken stärker als *ganz bestimmte Hörweisen* Komponierender auffassen, die sich in ihrem eigenen Komponieren niederschlagen. Zorn spricht in anthropomorphisierender Weise sogar von einem „‚Hören des Werkes‘“, dieses „bezieht sich dann nicht ausschließlich auf Subjekte, die Musik hören, sondern, als Genitivus objectivus, ebenso auf das Werk, das erscheint, *als ob* es hörend wäre. Das Werk *verwirklicht* das Hören der Subjekte und in weiterer Folge *gleich den produktiven Subjekten* selbst ein Hören“ (S. 102).

Was an dieser erhellenden Sichtweise jedoch weitgehend ausgeklammert bleibt, obgleich Zorn die Möglichkeit des Rollenwechsels zwischen der Sprecher- und Interpreten-Rolle mit Blick auf die drei am musikalischen Kunstwerk beteiligten „Kommunikationsinstanzen“ Komposition, „Musikalisierung“ (musikalische Interpretation) und Rezeption betont (Kapitel 1.4), ist die Tatsache, dass Komponierende in der Musikgeschichte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein (und auch heutzutage wieder in Form der „Composer-Performer*in“) meist zugleich *auch* musizierende Interpret*innen in einer Person waren: Zum Komponisten-als-Autor und -als-Hörer wäre hier also noch der Komponist-*als-Interpret* hinzuzufügen (der nicht notwendig sein eigenes Werk aufführt), insofern die Tätigkeit des Komponierens wesentlich auch auf verkörperten Erfahrungen sowie den medialen wie körperlichen Möglichkeiten und Bedingungen des instrumentalen Spielens, Singens oder anderer Formen der Klangerzeugung basiert und sich mit diesen auseinandersetzt. Solche verkörperten Erfahrungen und Wissensformen dienen dem Komponieren aber nicht nur als Erfahrungsreservoir, sondern auch als spezifisches Werkzeug, was nicht nur am speziellen Paradigma des gehörlosen (aber noch klavierspielenden!) späten Beethoven deutlich wird (zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Spätwerk vgl. S. 76ff.), sondern auch am wechselseitigen Verhältnis von Komponieren und Improvisieren im Laufe

der Musikgeschichte. So hat sich etwa in jüngerer Zeit die Perspektive auf die Kompositionspraxis und -lehre in der (frühen) Renaissance durch eine stärkere Berücksichtigung nicht-schriftlicher Formen des „Komponierens" deutlich verschoben („cantare super librum" bei Tinctoris), was eine allzu scharfe (Rollen-)Trennung zwischen Komponieren und Improvisieren bzw. dem damit eng verbundenen vokalen oder instrumentalen Musizieren zunehmend fraglich scheinen lässt. Eine (zu) einseitige Fokussierung auf das Komponieren-als-Hören liefe aber Gefahr, abermals relevante sinnlich-körperliche Ebenen des Komponierens wie auch des ästhetischen Erfahrens musikalischer Kunstwerke tendenziell auszublenden, die bereits vom lange dominierenden Dispositiv eines überwiegend schriftfixierten Werkbegriffs ausgeschlossen wurden (und welche überdies spezifisch für das *musikalische* Kunstwerk sind); zumal Zorn „performative und installative Musikformen" in ihren Werkbegriff explizit miteinschließt (vgl. S. 33).

(2) „Dialektisches Hören": Zorns Hörbegriff ist ein normativer und zugleich demokratisierter, was zu einer wohl kaum vermeidlichen Innenspannung führt, will man überhaupt am Kunstwerkbegriff festhalten. Das Konzept einer „dialektischen Kunst des Hörens" entfaltet Zorn zunächst ausgehend von Tinctoris (Kapitel 2.1): Ihrer Lesart zufolge ergänzen sich nach Tinctoris' Theorie des angemessenen (Werke-)Hörens zwei Modi des Hörens wechselseitig, die zum einen die „Süße" (bzw. Wirkung) und zum anderen die „Verhältnisse" (bzw. Struktur) betreffen. Dieses Begriffspaar erörtert sie im weiteren Verlauf diskursgeschichtlich und verknüpft es mit verwandten Begriffspaaren wie Affekt und Reflexion (Kapitel 2.2), wobei auch jüngere Diskurse zu „Immersion" und „Resonanz" Berücksichtigung finden. Insbesondere aber der Reflexionsbegriff fungiert als ein Dreh- und Angelpunkt, insofern für Zorn nicht nur das reflektierende Hören struktureller Verhältnisse (des Werkes), sondern auch auf das eigene Hören und die damit verbundene Herstellung von Subjektivität entscheidend für das dialektische Hören sind (Kapitel 2.3 und 3.1). Zorn entwickelt hier eine Differenzierung zwischen den Begriffen „hören" und „zuhören", die für eine „Zentrierung" (hören) und eine „Exzentrierung" (zuhören) des Subjekts stehen (S. 173); auditive *Erfahrung* fasst sie dann anschließend als ein „*(Zu-)Hören*" (S. 187), in dem beide Formen dialektisch vermittelt sind. Sowohl bei Zorn als auch insbesondere bei Theodor W. Adorno spielen historische Normen bzw. Konventionen und deren Überschreitungen im Laufe der Kompositions-(als-Fortschritts-)Geschichte (vgl. Kapitel 2.4) eine wesentliche Rolle für das musikalische Hören von Kunstwerken, woran Zorn letztlich auch das Spezifikum des musikalischen Kunstwerks festmacht: „Was wir ästhetische Erfahrungen nennen, die Kunstwerke als privilegierte Konzepte ermöglichen, scheinen vielmehr *Reflexionen von Erfahrungen* in normativen Kontexten zu sein" (S. 194). Und auch wenn eine solche Reflexion von auditiver Erfahrung in Alltagskontexten laut Zorn stattfinden *kann*, so ist das „musikalische Kunstwerk [...] im Unterschied zu diesen Alltagssituationen jedoch ein Kontext von Normen, indem sich Reflexion von auditiver Erfahrung oder eine Erfahrung auf zweiter Stufe immer ereignen *soll*" (S. 195). Adorno scheint neben Tinctoris somit immer wieder als wichtig(st)er Bezugstheoretiker durch, wenngleich hier eine systematischere Auseinandersetzung mit Adornos Begriff der ästhetischen Erfahrung (etwa auch in seiner Weiterentwicklung bei Albrecht Wellmer) aufschlussreich gewesen wäre.

(3) Musikgeschichte als „Landkarte der Subjekte": Innovativ und wohl auch am potentiell herausforderndsten für die historische Musikforschung ist Zorns Hörbegriff vor allem im Hinblick auf die Idee einer subjektiven Landkarte der Musikgeschichte als

einer „Musikgeschichte aus dem individuellen Hören“ (S. 251, vgl. Kapitel 5). Ich lese Zorns Ansatz als ein Plädoyer für eine radikal subjektive Positionierung im wissenschaftlich-theoretischen Sprechen und Schreiben über Musik gegenüber den historischen „Disziplinierungen“ des Hörens durch Musikwissenschaft, Musiktheorie und -ästhetik. Im individuellen Hören ist aber immer zugleich ein „Mithören“ anderer, auch historischer Subjektperspektiven, also ein intersubjektives, „zwischen historisch-kultureller Normativität und Subjektivität vermittelndes“ (S. 251) Hören mitgedacht. Das musikalische Kunstwerk fungiert hierbei als das vermittelnde „Medium“, das in zwei Richtungen weist: „auf das Individuum, das hört, und auf andere Individuen, die gehört haben und noch hören werden“ (ebd.). Die Herstellung von Ähnlichkeitsbeziehungen bzw. -hypothesen zwischen einzelnen Werken und unterschiedlichen Hörperspektiven steht dabei im besonderen Fokus ihres Hörmodells; diese aktiviert in einem exemplarischen Hörvorgang individuelle, zunächst bloß potentielle „Landkarten des Mithörens“ (S. 261). Solche Landkarten entsprechen aber nicht unbedingt einem wissenschaftlichen Objektivitätsideal oder auch nur chronologischen Fakten der Kompositionsgeschichte: Denn „[d]ort, wo das *Mithören* in Kraft tritt, [...] herrscht Anarchie. Die Ähnlichkeitshypothesen entstehen aus persönlichen Entscheidungen heraus“ (S. 256), also aus der je individuellen Hörbiographie und -sozialisation. Sowohl Expert*innen als auch Nicht-Expert*innen „projizieren, indem sie eine Komposition hören, achronologisch strukturierte, intertextuelle musikalische Karten in die Welt des Mithörbaren“ (ebd.). Ein solcherart „offener“ Werkbegriff, der mit intertextualitätstheoretischen Ansätzen sowie mit Paulo de Assis’ „Schichtenmodell“ korrespondiert (vgl. S. 160f.), stellt tatsächlich konsequent das musikalische Hören in seiner unhintergehbaren Subjektivität und Kontingenz ins Zentrum, wirft aber grundlegende methodische Fragen für die historische Musikforschung, Musiktheorie und musikalische Analyse auf: Zunächst käme hier ein autoethnographisches Vorgehen in Frage (vgl. Zorns Beispiel zu ihren eigenen Hörerfahrungen mit Richard Strauss, S. 256–260), aber Zorn betont ja gerade auch das intersubjektive, an historische Normen und Konventionen gebundene Moment im Hören von musikalischen Kunstwerken. Daher sehe ich hier einige Anknüpfungspunkte zwischen Zorns umfassendem Theorie-Entwurf und bereits vorhandenen Diskursen und Methoden – weniger im Sinne einer Neukartierung der Musikgeschichte als eines das eigene Hören stärker reflektierenden und zugleich intersubjektiv möglichst verbindlichen musikbezogenen Sprechens und Schreibens: Zu denken wäre hier beispielsweise an eine engere Verknüpfung von diskurshistorischen mit analytischen Herangehensweisen im Hinblick auf historisch „rekonstruierte“ sowie heutige Höreinstellungen und -erwartungen, an die in der jüngeren Interpretationsforschung bereits stattfindende Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von musikalischer Interpretation und wahrnehmungsorientierter Analyse, oder an posthermeneutische Ansätze, die sich stärker der Klangsinnlichkeit und damit auch der Hörwahrnehmung musikalischer Werke verpflichtet fühlen.

(November 2022) *Cosima Linke*

Musik und Subjektivität. Beiträge aus Musikwissenschaft, Musikphilosophie und kompositorischer Praxis. Hrsg. von Daniel Martin FEIGE und Gesa ZUR NIEDEN. Bielefeld: transcript 2022. 326 S., Abb. (Musik und Klangkultur. Band 41.)

Der Band *Musik und Subjektivität* verbindet gleich zwei intensiv diskutierte Begriffe, nämlich den philosophischen Begriff der Subjektivität und den der Musik; letzterer

wurde zunächst unter Schlagworten wie dem ‚Musicking' erweitert und sowohl aus soziologischer wie aus ethnologischer Perspektive hinterfragt. Eine Kombination beider Begriffe macht sie keineswegs leichter fassbar. Die hier versammelten Beiträge aus Musikwissenschaft, Philosophie und der musikalischen Praxis diskutieren bald eine theoretische Problemstellung, bald historische Fragestellungen, analysieren Momentaufnahmen oder erörtern ein auf eine/n Künstler*in bezogenes spezifisches Problem. Die einzelnen Artikel unterscheiden sich grundsätzlich, und dies nicht nur thematisch und methodisch, sondern auch in Bezug auf ihre inhaltliche Tiefendimension. Während einige Beiträge grundlegende philosophische Felder bestellen, verhandeln andere dieses komplexe Thema eher punktuell oder bewusst essayistisch.

Im Eingangstext beschreiben Gesa zur Nieden und Daniel Martin Feige umsichtig und deutlich Motivation und Movens, aber auch die Hemmschuhe ihres ambitionierten Vorhabens. Dass Musik vielfach und nicht selten im Vergleich zu anderen Disziplinen als „Gefühlskunst" zu „unserem Innersten sprechen" könne, beruhe auf „vielen problematischen Vorverständnissen" (S. 7). Doch auch die Konzentration auf die logische Seite berge die Gefahr eines „reduktionistischen Verständnisses der Musik" (S. 7). Hegels Verortung der Musik und „seine Auffassung, dass Musik zwar keine Gehalte artikuliert, aber die Form unserer Subjektivität selbst in ihren existentiellen Bewegtheiten durchspielt" (S. 7), dient als theoretische Basis und in gewisser Hinsicht als Leitgedanke des Bandes. Daran anschließend findet sich die Denkfigur, dass Musik in „Subjektivität eingreift wie auch die Strukturen der Subjektivität selbst artikuliert" (S. 8), die nicht nur in der Einleitung, sondern in verschiedenen Beiträgen aufscheint.

Die Herausgeber*innen setzen sich politisch überaus wach mit virulenten Theorien und Perspektiven auseinander, die das Fach tangieren. Dazu zählt die Diskussion des „entgrenzten Musikbegriffs" wie diejenige der „New Musicology", in der bekanntlich „ein verstärkter Fokus auf die subjektbezogenen Produktions- und Rezeptionsweisen von Musik gelegt wurde" (S. 8). Auch die klangliche Dimension von Musik wird mitgedacht, ebenso wie die „Materialität von Instrumenten, Räumen oder musikalischen Notationen" (S. 9). Dass sich auch die Analyse eines wie immer tradierten europäischen Musikkanons „zunehmend intermedialer und vor allem geographisch-kulturell diverserer Perspektiven" bedient, ist zwar keine neue Erkenntnis, wird aber, nicht zuletzt durch die grundsätzliche Frage nach der „Brauchbarkeit des Musikbegriffs" (S. 12), in der Publikation ernst genommen. Im vorliegenden Sammelband sind unaufgeregt auch solche Diskurse präsent, welche die „Rolle der Kunst in postkolonialen, gendertheoretischen wie klassismuskritischen Interventionen" (S. 12) problematisieren. Bewährte Theoreme werden verhandelt, und der Subjektbegriff wird darüber hinaus auch als Terminus „einer gesellschaftlichen Norm" begriffen, die „mit Normalisierung, Habitualisierung und damit Ausschluss" einhergehe (S. 14). Im Unterschied zu den Herausgeber*innen, die in der Einleitung des Bandes für einzelne Beiträge thematische oder perspektivische Gemeinsamkeiten identifizieren, um diese zu bündeln, sollen in der vorliegenden Rezension die Beiträge in der editorischen Reihenfolge des Bandes kurz vorgestellt werden, um sie gleich auch in Beziehung zueinander zu setzen.

Der Band beginnt mit einem Kapitel, das als „musikwissenschaftliche Perspektiven" überschrieben ist. Diese unterscheiden sich – etwas konstruiert – von den philosophischen Perspektiven, was zeigt, dass dies eher als Gliederungsaspekt denn wörtlich gemeint ist. Das machen schon die Beiträge von Janz und Hinrichsen deutlich, die ohne

Weiteres unter den philosophischen Perspektiven hätten publiziert werden können. Am Anfang steht ein erfrischend Stellung beziehender Beitrag zum Thema „Musikalische Subjektivität und musikalische Normativität" von Tobias Janz. Er betont den Unterschied zwischen dem „historischen Diskurs über musikalische Subjektivität" und dem „Phänomen, auf das sich dieser Diskurs bezieht". Dieser sei, wenn überhaupt, dann als „Spur vergangener Subjektivitäten" erkennbar (S. 23). Unter Rekurs auf Hegel kommt Janz in seinem Beitrag zu dem Schluss, dass sich Subjektivität nicht „inhaltsästhetisch fassen" lasse (S. 35). Für sinnvoller als die Suche nach einem normativen Subjekt- oder Musikbegriff hält Janz eine „historisch differenzierende und phänomenologisch präzise Analyse der Bedeutung von Musik" (S. 45).

Wolfgang Fuhrmann schließt an mit einer umfänglichen Themenstellung, wenn er nach der „expressiven Subjektivität in der europäischen Musikgeschichte" fragt, die er in den Inhaltsfeldern „Performanz und Schrift, Präsenz und Repräsentation" anschaulich macht. Zunächst definiert Fuhrmann seinen Begriff von expressiver Subjektivität, um hier engagiert die Emphase des „Ich in Europa" nachzuvollziehen, das in der Musik prominent Zeugnis ablege. Im Text dekliniert Fuhrmann die Voraussetzung und Bedingtheit der Musik, wenn er unter den Auspizien einer „dialektischen Bewegung von Kompositionsgeschichte und Ausdruckstheorie" (S. 59) reflektiert, welche Wirkungsradien und Konsequenzen die Musik in ihren jeweiligen Erscheinungsformen aufbietet.

Melanie Unseld befasst sich mit der in der Biographie-Forschung vieldiskutierten Frage „Wer schreibt?" und analysiert das „Subjekt des Autors von Musikerbiographien". Unseld betont in ihrem Text, dass Musikerbiographien „schließlich auch Aussagen von Biographinnen und Biographen" seien, die in einem Prozess der Perspektivität, Selektivität und Kommunikativität nicht nur das biographierte Objekt fokussieren und narrativ vermitteln, sondern selbst eine „Subjektposition einnehmen und diese im- oder explizit zu erkennen geben" (S. 73). Gewinnbringend wäre es, wenn das in den Beispielen doch offensichtlich hervortretende Interesse fortgesponnen würde zu belletristisch geprägten Komponist*innenbiographien bis hin zur Frage nach Tendenz und Ideologie in wissenschaftlichen Texten.

Der Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen knüpft an eine weitreichende Diskussion um Adornos Subjektbegriff an, um diese anhand von Beethovens Spätwerk „zwischen ‚Ausdrucksscheu' und ‚Formgesetz'" weiterzudenken. Er eröffnet mit einem ebenso starken wie geläufigen Beethoven-Bild: Der Komponist sei Repräsentant der „Befreiung des Individuums aus den Fesseln von Tradition und Konvention" und als „Klang gewordener Inbegriff einer rücksichtslos sich selbst ausdrückenden Subjektivität" (S. 85). Diese und andere „angesammelten Stereotypen [sic] der Rezeptionsgeschichte" (S. 86) stellt der Autor auf den Prüfstand. Am Ende wird er ihm die „Zerstörung einer Illusion" attestieren. Es bedeutet in letzter Konsequenz, dass Adorno nicht nur die Krise des Subjekts und, nachgerade kompensatorisch, die Re-Etablierung der Konventionen behaupte, sondern auch die Ambivalenz des Schein-Begriffs vorwegnähme, „dessen Dialektik Adorno erst sehr viel später in der *Ästhetischen Theorie* ausgearbeitet hat" (S. 92).

Das weite Spektrum nicht nur des Gegenstands, sondern auch der methodischen Zugänge zeigt der Text von Andi Schoon unter dem Titel „Inszenierte Dokumente. Zu Paul Bowles' Sammlung traditioneller marokkanischer Musik". Dass der amerikanische Schriftsteller Paul Bowles (1910–1999) anlässlich seiner Marokkoreise im Jahr 1956 nicht nur traditionelle Musikstile wie Ahwouach, Andaluz, Gnawa und Rwais dokumentierte, sondern ganz eigene Narrative erfand, schließt an die Beobachtung zur bio-

graphischen Narration von Melanie Unseld an, die Schoon aber noch deutlich zuspitzt: Er stellt heraus, dass Bowles, der „so charmante wie ignorante Sammler, Arrangeur und Kolonialist“ (S. 120), auf der Suche nach vermeintlich indigenem Klang postkoloniale Zeugnisse erschuf.

Am Ende dieses ersten Teils steht Gesa zur Niedens Beitrag zu „Musik und Subjektivität bei Bruno Latour“. Nieden bezieht sich auf die Actor-Network-Theory von Latour, genauer, sie analysiert eine kollaborative Arbeit von Bruno Latour, der Musikerin Chantal Latour und dem Komponisten Jean-Pierre Seyvos mit dem Kollektiv La Grande Clameur unter Rückgriff auf eben diese Theorie. Als Grundlage der Argumentation dient exemplarisch eine Arbeit zur Bach-Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140), welche nun im Kontext der Pariser Klimakonferenz im Dezember 2015 in der Opera Bastille aufgeführt wurde. Gesa zur Nieden stellt das Projekt Latours Modernitätskritik gegenüber, um sich kritisch mit Musikhistoriographie auseinanderzusetzen.

Den Teil der musikphilosophischen Perspektiven eröffnet wiederum ein grundsätzlicher Text, verfasst von Georg W. Bertram, der die Frage stellt: „Inwiefern ist Musik als subjektiver Ausdruck zu begreifen?“ Ins Zentrum seines Artikels stellt der Autor das Spannungsfeld von eigenen Formen und Strukturen der Musik, die sich „unabhängig von Subjekten“ konstituieren. Er hinterfragt, wie sich diese Eigenständigkeit überhaupt mit dem Gedanken vertrage, „dass Musik einen subjektiven Ausdruck leistet“ (S. 143). Auch hier wird das nur augenscheinlich polare Feld von Formalem und Expressivität aufgerufen, dabei aber produktiv in Beziehung gesetzt. Bertrams Zwischenfazit, dass die Auseinandersetzung mit Musik „die Gefühlswelt eines Subjekts nicht ab[schließe]“, sondern öffne „für unabsehbare weitere Entwicklungen“ (S. 155), gilt für den gesamten Band.

Von Matthias Vogel folgt eine bescheiden annoncierte „Notiz mit Fußnoten“, welche die „Musik als Medium der Selbstbegegnung“ befragt. Ähnlich den vorangegangenen Beiträgen eröffnet auch dieser Artikel mit dem Dilemma, dass „Musik kein repräsentationales Medium“ sei, in welchem sich folglich auch keine „grundlegende[n] Merkmale des Subjektiven, der Perspektivität, des Selbstbezugs oder der Selbstreflexion“ aufzeigen ließen, was im „flagranten Kontrast“ dazu stehe, dass „Musik, Musikmachen und Musikhören ein geradezu intimes Verhältnis zur Subjektivität“ (S. 156) eingehe. Anders als Tobias Janz, der positiv die therapeutischen Eigenschaften der Musik hervorhebt, kritisiert Vogel mit Rekurs auf Tia DeNora die Einstufung einer Musikrichtung als Quietiv als zu wenig ambitioniert. Vogel charakterisiert die „erfahrungsförmige Selbstbezugsstruktur“, um zu dem Schluss zu gelangen, dass Musik ein Medium der „Selbstbegegnung“, nicht aber der „Selbstreflexion“ sei (S. 166).

Die Idee von Musik als Handlung steht bei Judith Siegmund im Vordergrund, die, anknüpfend an aktuelle Handlungstheoreme, „Musik als Tätigsein“ betrachtet und nach der „Verantwortung von Subjekten in musikalischen Beziehungen“ fragt. Von den von Siegmund im Text aufgelisteten Punkten seien hier nur einige zur Veranschaulichung herausgestellt: Kritisch bemerkt sie die inhärente Vergleichsperspektive, in der atonale Musik stets im Abgleich zu tonaler Musik beschrieben werde. Zudem attestiert sie der Musiktheorie generell eine „vollständige Abwesenheit des Menschlichen“ (S. 169). Ein konstruktiver Ansatz ergebe sich über die Auffassung von Musik als kommunikative Beziehung, die Siegmund auf „jegliches musikalische Handeln (Komposition wie allgemeine Ausübung), Aufführung und das Hören“ anwendet. Mit Verweis auf den Verantwortungsgedanken von Hannah Arendt sticht der schöne Satz heraus, dass Welt, „weitergedacht mit Arendt, das [ist],

auf das wir uns gemeinsam beziehen – sehend und hörend; das, was uns als Öffentliches teilt und in Pluralität verbindet" (S. 185).

Christian Grüny setzt sich daran anschließend in seinem Text zur „Rolle der Musik für unser Selbstverständnis" mit Susanne K. Langer und dem „Mythos des inneren Lebens" auseinander. Den Versuch, Subjektivität zu fassen, relativiert Grüny zugunsten von „verschiedene[n] Aspekte[n] des subjektiven Lebens", die „von der ethisch-politischen Balance der Seele über die formale Struktur der Subjektivität als solcher bis zu spezifischen historischen Subjektivierungsformen und die Reflexion leiblicher Erfahrung bis zur Selbstregelung moderner Subjekte" reichen (S. 194). Emotionen und Denken würden bei Langer, so Grüny, „als unterschiedliche Ausprägungen derselben Matrix" verstanden (S. 200).

Mit Gedanken zum Zusammenhang von Interpretation und Subjektivität erweitert Martin Niederauer das inhaltliche Spektrum und diskutiert ganz bodenständig die Erwartungshaltungen an eine „gelungene" Jazzimprovisation. So wie Hinrichsen Klischees, Stereotype und Vorannahmen in der Beethovenrezeption herausarbeitet, so erdet Niederauer den Jazz, indem er attestiert, dass dieser überhaupt nicht „außerhalb dessen statt[finde], wogegen viele seiner ProtagonistInnen ankämpfen" (S. 209). Die Jazzimprovisation sei eine Form von Gesellschaftskritik und schaffe sogar ein utopisches Moment. Ob die nachgerade regelhafte Aufstellung der „dos and don'ts" nicht in sich selbst widersprüchlich zu der hier propagierten musikalischen Achtsamkeit ist, scheint mir immerhin bedenkenswert.

Dieses Kapitel schließt mit einem substantiellen Text zur „Musik als Reflexionsform" ab, in dem Daniel M. Feige die „Rolle der Künste in der menschlichen Lebensform" auslotet. Wie zum Schlussapplaus werden hier im Text am Ende noch einmal die Berühmtheiten der Musikphilosophie auf die Bühne gebeten: Kunstvoll resümiert Feige philosophische Ansätze eines Aristoteles, Kant und Hegel, allerdings liegt der Fokus nun auf den reflexiven und selbstbewussten Eigenschaften des Menschen, was uns „im kollektiven Denken und Handeln zu dem mach[e], als was wir uns verstehen" (S. 221). Der Beitrag schließt mit der sprechenden Forderung: „Eine Bestimmung der Musik muss sich nicht allein der prospektiven Frage zukünftiger Musik stellen, sondern auch vergangene Musik als etwas verstehen, was retroaktiv in Bewegung bleibt" (S. 252). Im gesamten Band firmiert Hegel immer mal als Pate, auch dann, wenn er gar nicht benannt wird.

Das dritte Kapitel widmet sich den künstlerischen Perspektiven. Die in diesem Teil publizierten Texte sind ebenfalls heterogen, tendenziell basieren sie aber eher auf biographischen und künstlerischen Erfahrungsberichten. Claus-Steffen Mahnkopf macht hier den Anfang und setzt dabei insofern auf Kontinuität, als er, sich selbst beobachtend, den vor vielen Jahren geäußerten Satz „I want to express myself" einerseits distanziert belächelt, andererseits aber auch als Selbstzeugnis anerkennt. Innerhalb des Textes folgt eine Art Thesenanschlag, der die Grundsätze und Prinzipien seiner Musikanschauung öffentlich macht. Diese reichen vom generellen Aufruf zur Reaktivierung der Affektenlehre bis hin zur Stückcharakterisierung eigener Kompositionen. Am Ende hält Mahnkopf es, und das verwundert nicht, mit Adorno und Derrida, wenn er feststellt: „Mehr als dass ich das Werk schaffe, schafft es mich" (S. 264).

Während der Text von Mahnkopf ein Inneres nach außen kehrt, so beginnt Isabel Mundry mit einer sensiblen Beobachtung ihrer Umgebung. Sie befasst sich mit dem „Objekt der Geste" und beschreibt dazu den Eindruck eines „Klanggemisch in meinem Hof", den sie mit Werken von Pierre Huyghe und Rabih Mroué in einen Zusammenhang

stellt. Es geht ihr nicht um die Emphase eines neuen (Hör-)erlebnisses, sondern um das „Nachdenken über das Ein- und Rückwirken zwischen einer wiederholbaren Struktur und der Singularität ihres Erscheinens“ (S. 268). An dieser Stelle schafft Mundry eine Brücke zu denjenigen Beiträgen, die unter der Rubrik Musikwissenschaft stehen, da sie „Oszillationen“ befürwortet „zwischen dem Zuhören oder Zuschauen und Teilhaben beziehungsweise Bezeugen“ (S. 268). Poetisch formuliert sie: „Im Komponieren erkenne ich etwas wieder, was ich noch nie gesehen habe“ (S. 279). Das in verschiedenen Vorgängertexten im Band aufgespannte Verhältnis von Formgestalt und subjektivem Ausdruckspotential findet sich in ihren Überlegungen fast in der von Nietzsche apostrophierten Bedingtheit von Apoll und Dionysos wieder: Sie definiert die äußere Form als notwendige „Konkretisierung“ der „Individuation“ des Kunstwerks, ohne welche es gar nicht entstehen könne.

Mittelbar anknüpfend an den Text von Melanie Unseld, in dem es um biographische Perspektiven geht, umkreist Martin Schüttler eine autobiographische Sichtweise, die er als „Rekonstruktion im Selbstgespräch“ betitelt. Es geht ihm um „die Rolle von Musik“ für die Sozialisation der Protagonist*innen. Während Isabel Mundry die Grenzen von Komposition und Rezeption produktiv durchlässig gestaltet, so gerät hier eine soziologische Studie zur Komposition. Autobiographische Zeugen, Fiktion und Rollenspiele verwischen, wodurch Schüttler ableitet, dass er die Rollen des Interviewenden und des Interviewten gleich beide ausfüllt – eine Situation, die sich manche/r Künstler*in im Gespräch wünschen mag. Die Fragen sind bewusst vorhersehbar gehalten, wodurch das Interview fast überdeutlich nach Künstler*innen-Interview klingt: Reflexive Beobachtungen obliegen dem Autor, innovative Impulse bleiben dem Part des Künstlers vorbehalten, der unter anderem das schöne Wort des „Erzähl-Selfies“ kreiert (S. 288).

Auch Johannes Kreidler bringt, wenn er das „komponierende Subjekt“ analysiert, das Selfie in seinem Diskurs um Subjektivität und Musik ins Spiel. Die für ihn prägnanten Begriffe sind dabei „Selfie, Sujet, Soundjekt“, die er in seinem Beitrag in die Tradition dialektischer Beziehungen von Subjekt und Objekt einbindet. Im Artikel geht Kreidler der Frage der Subjektivität anhand von eigenen Kompositionen nach: Er komponiert, um etwas zu bewegen oder (sich und anderen) etwas zu zeigen. Das Collagestück *product placements* beispielsweise, das der Komponist mit 70.200 Fremdanteilen konzeptioniert, „wurde komponiert, um die Rückständigkeit des Urheberrechts in digitalen Zeiten aufzuzeigen“ (S. 298). Sein erstaunlich heftig diskutiertes Stück *Minusbolero* löse deshalb Empörung aus, „weil es so gravierend den Standards der auktorialen Identifikation zuwiderläuft“ (S. 308).

Am Ende des Bandes wird noch einmal der Jazz in den Blick genommen, und zwar von Sebastian Sternal mit der Frage nach dem Personalstil im Jazz und auf der „Suche nach der eigenen Stimme“. Sternal macht zur Prämisse der Improvisation zum einen „die individuelle Auswahl“ und „andererseits die Transformation der gewählten Bausteine“ (S. 311). Möglicherweise muss man sich hier über den Eindruck hinwegsetzen, dass die Textreihenfolge im Band einen Rückschritt suggeriert, und es fällt etwas schwer, nach einem Personalstil zu fragen, wenn zuvor mit Kreidler der Ort des Subjekts bereits als beredtes „Geheimnis“ (S. 308) gedacht wurde.

Die hier zusammengebrachte Sammlung birgt so manche Angriffsfläche, aber auch Potentiale, denn sie widersetzt sich überstrapazierten Deutungshoheiten, die ja nicht selten in solchen Sammelschriften zunächst kritisch reflektiert sind, um am Ende doch stabilisiert zu werden. Der Zusammenhang

von Musik und Subjektivität in den Artikeln legt die Koordinaten fest, diese werden aber nicht als feststehendes Konstrukt, sondern dynamisch aufgefasst. Eine gemeinsame Horizontlinie ist immer wieder zu erkennen, und Patenschaften wie diejenige eines Hegel scheinen an verschiedenen Stellen im Band auf.

Die Herausgeber*innen sprechen in der Einleitung davon, dass Kunstdiskurse, und hier lässt mich eine Formulierung aufmerken, nur „richtig ein[ge]ordnet" werden müssten, um zu einem „angemessenen Verständnis künstlerischer Autonomie heute" zu gelangen (S. 13). Ist es nicht fragwürdig, wenn in den einzelnen Artikeln Öffnung, Dynamik und das Hinterfragen gutgeheißen und „jede Situation des Musizierens und Musikhörens" (S. 12) wertgeschätzt wird und andererseits „richtige" Sichtweisen anempfohlen werden? Eine mögliche Antwort geben die Herausgeber*innen, wenn sie konstatieren, dass „unsere Verständnisse solche sind, die prinzipiell öffentlich und kritisierbar sind; ein rein privates Wissen und Meinen wäre kein Wissen und Meinen. Verschiedenheit und Individualität gibt es nur vor dem Hintergrund von Gemeinsamkeiten" (S. 13). So sympathisch ist es dann auch, dass sich die Herausgeber*innen der eigenen Deutung des Subjekt-Begriffs nicht enthalten, sondern Position beziehen, und zwar unter den Bedingungen von „Konstitution" wie einer „historische[n] Grammatik" (S. 14). Bei einer solchen Vielzahl an Themenstellungen, zu denen auch „die Rolle musikalischer Subjekt-Objekt-Bezüge in nicht genuin musikalischen Kontexten wie der Globalisierung oder dem Klimawandel" (S. 9) bedacht wird, läuft ein Buchprojekt zuweilen Gefahr, dass die Zielsetzung etwas zu verwässern droht. Doch der Band leistet, was aktuell vielerorts versucht wird: nämlich eine „Instanz der Navigation" zur Verfügung zu stellen, die zwischen „zwei Polen" vermittelt, nämlich „einer musikalischen, sprich: einer auch durch Musikerfahrungen mitbestimmten Subjektivität in ihren historischen Ausprägungen auf der einen Seite und einem ästhetisch-systematischen Subjektbegriff, der dazu herangezogen wird, musikhistorische Entwicklungen oder Zusammenhänge zu erklären" (S. 10). Die aufgeworfenen Fragestellungen werden nicht systematisch abgearbeitet, sondern als kaum je befriedigend zu erfassendes Themenfeld akzeptiert, um anhand diskursiver Annäherungen umkreist zu werden. Jene Um- und Einkreisungen bedeuten in fast allen Fällen ein großes Denk- und Lesevergnügen, wozu die graphisch kunstvolle Gestaltung des Bandes unbedingt beiträgt.

(November 2022) *Friederike Wißmann*

Giuseppe Tartini: Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini. Serie VI: Opere didattiche. Band 1: L'arte dell'arco. Hrsg. von Matteo COSSU. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XXII, 56 S.

In den letzten Jahren hat sich mit Sergio Durante (Präsident), Margherita Canale Degrassi, Federico Guglielmo, Milada Jonášová, Metoda Kokole, Agnese Pavanello, Pierpaolo Polzonetti und Neal Zaslaw ein wissenschaftliches Komitee formiert, das die Editionsreihe „Giuseppe Tartini – Edizione nazionale delle opere musicali" ins Leben rief. Dieses Komitee strebt erstmals eine komplette Ausgabe der Werke Tartinis an. Nun ist der erste Band des ambitionierten Projektes im Bärenreiter-Verlag erschienen, herausgegeben von Matteo Cossu; es handelt sich um das didaktische Werk *L'arte dell'arco* (zu Deutsch die Kunst des Bogens oder die Kunst der Bogenführung). Bevor der Inhalt des Bandes näher vorgestellt wird, lohnt es sich, auf die Editionsrichtlinien und einleitenden Bemerkungen des wissenschaftlichen Komitees einzugehen.

Die Expertengruppe erklärt im Vorwort der zweisprachigen Publikation (italienisch/englisch), dass eine Gesamtedition bisher an

der außergewöhnlich komplexen Quellenlage gescheitert ist. Tatsächlich sind von Tartini, verglichen mit anderen italienischen Geigenvirtuosen der Zeit (Arcangelo Corelli, Francesco Maria Veracini, Francesco Geminiani etc.), besonders viele Werke überliefert, der größte Teil davon handschriftlich. Von vielen existieren zudem verschiedene Versionen. Tartini verfügte nicht nur über einen sehr großen Schülerkreis, sondern händigte – anders als andere Geiger – seine Kompositionen eher großzügig aus. Das komplette Gegenteil lässt sich zum Beispiel von Corelli sagen; von ihm sind kaum handschriftlich überlieferte Kompositionen bekannt, die nicht auch im Druck erschienen wären. Insofern konkludiert das Expertengremium im Zusammenhang mit Tartini aus gutem Grund – wenn auch etwas umständlich formuliert –, dass die Quellenlage nicht in ihrer Komplexität an sich, sondern in der Art dieser Komplexität außergewöhnlich sei („not in its complexity per se, but in the nature of that complexity", S. VII). Umso beispielhafter und lobenswerter ist es, dass sich die „Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini" gemäß Editionsrichtlinien auf sämtliche bekannte Quellen stützen will, selbst wenn ein Autograph existiert. Die interessierte Leserin/der interessierte Leser darf sich also künftig nebst der erstmaligen kompletten Publikation der Werke Tartinis auch auf verschiedene Fassungen dieser Werke und ergiebige Informationen über die Verbreitung seiner Musik freuen.

Der erste Band gibt bereits eine Kostprobe davon: *L'arte dell'arco* ist ein didaktisches Werk, das aus zahlreichen Variationen über Corellis *Gavotta* aus seinem Opus 5, Nr. 10 besteht und in mehreren sich ergänzenden Quellen überliefert ist, die der Editionsband allesamt berücksichtigt. Hauptquelle ist ein aus dem Umkreis Tartinis stammendes Manuskript aus Padua mit dem Titel „Variazioni […] del Signor Giuseppe Tartini". Dieses umfasst 40 Variationen, wobei der Generalbass von Corellis achttaktiger Vorlage abweicht. Der Titel *L'arte dell'arco* geht wohl kaum auf Tartini zurück, sondern auf die von ihm nicht autorisierte Pariser Publikation „L'arte del [sic] arco ou l'art de l'archet" von Charles-Nicolas Le Clerc aus dem Jahre 1757. Dieser Pariser Druck umfasst zwei Variationen weniger als das Paduaner Manuskript, ist ansonsten aber weitgehend identisch. Im Anhang des Editionsbandes sind zusätzliche, nicht in der handschriftlichen Hauptquelle überlieferte Variationen aus dem 18. Jahrhundert enthalten. Anhang 1 umfasst 17, dank Pietro Pinelli in einer weiteren Pariser Publikation von Boivin aus dem Jahr 1748, überlieferte Variationen. Anhang 2 wiederum umfasst 12 Variationen, die Luigi Marescalchi 1788 in Neapel veröffentlichte. Marescalchi publizierte insgesamt 50 Variationen, von denen 38 ebenfalls im Paduaner Manuskript tradiert sind. Ob die 12 zusätzlichen Variationen tatsächlich in der Tradition Tartinis stehen oder von Marescalchi selbst stammen, lässt sich nicht klären. Nach Ausführungen über die Quellenlage umreißt der Herausgeber Matteo Cossu die Rezeptionsgeschichte des *L'arte dell'arco* im 19. und 20. Jahrhundert. Dieser Abschnitt ist ein großer Gewinn der Publikation. Indem er interpretationsgeschichtliche Fragen erörtert und zugleich Aufnahmen aus dem 20. Jahrhundert berücksichtigt, spannt er den Bogen vom 18. Jahrhundert in die heutige Zeit. Die klaren und konzisen Darstellungen Cossus sowie die englische Übersetzung von Pierpaolo Polzonetti werden mit zwei Abbildungen von handschriftlichen Quellen ergänzt. Aufschlussreich ist ferner das abschließende Kapitel, in welchem die einzelnen Quellen detailliert beschrieben und beurteilt werden. Der Notentext ist ansprechend und benutzerfreundlich präsentiert. Eine mit so viel Sorgfalt und Kenntnissen erarbeitete historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Giuseppe Tartinis (1692–1770) entspricht sowohl einem Desiderat

sowohl von Forschern als auch von Musikern und war längst überfällig. Es ist der „Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini“ sehr zu wünschen, dass sie ihr ehrgeiziges Ziel erreicht. Mit dem ersten Band ist ihr bereits ein guter Einstand gelungen.

(November 2022) *Christoph Riedo*

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Serie I: Bühnenwerke. Band 10, 1–3. Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. 3 Partituren. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz: Schott 2021–2022. Teil 1: XCVII, 124 S. Teil 2: XII, 373 S. Teil 3: XIX, 266 S.

Wenige Jahre nach der Edition von Paul Hindemiths Symphonie *Die Harmonie der Welt* (UA 1951) legt Giselher Schubert nun auch die gleichnamige Oper im Rahmen der Gesamtausgabe vor. Er macht ihre Partitur damit erstmalig einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich – ein für die praktische und wissenschaftliche Hindemithrezeption äußerst begrüßenswerter Schritt. Schließlich zählt *Die Harmonie der Welt* zu denjenigen Kompositionen, die Hindemith am intensivsten beschäftigt haben: Erstmals 1938 als Idee in Briefen zwischen seiner Frau Gertrud Hindemith und seinem Verleger Willy Strecker greifbar, arbeitete er bis zu ihrer Uraufführung 1957 fast 20 Jahre lang immer wieder an dieser Oper zu unterschiedlichen Lebensstationen des Universalgelehrten Johannes Kepler (1571–1630). Wie bereits bei *Mathis der Maler* (UA 1938) schrieb Hindemith auch das Libretto selbst. Darin stellte er immer wieder auf mannigfaltige, jeweils assoziativ an zeitgenössisch aktuelle gesellschaftliche und politische Geschehnisse anschlussfähige Weisen das menschliche Hoffen auf und Suchen nach (vieldeutiger) ‚Harmonie‘ im Leben dar. Nicht nur die Hauptfigur Kepler, sondern auch sämtliche andere Figuren ließ er dabei bis in die Schlussallegorie hinein ausnahmslos scheitern. Seine Grundidee beschrieb Hindemith in einem Interview von 1957 als „rein menschliche[s] Problem, […] das eigentlich jeden angeht“ (zit. nach I. Knoth, *Paul Hindemiths Kompositionsprozess ‚Die Harmonie der Welt‘*, Mainz 2016, S. 82). Unter stetem Changieren zwischen klar scheinender Form und Formauflösung und sich ineinander flechtenden und wieder entwirrenden Simultanszenen entwickelte er eine komplexe Tonsprache, die eben diesem Suchen und Nicht-Finden ästhetische Wirkung verleiht.

Dabei ist es wohl Hindemiths maßgeblicher Orientierung an der Aufführung selbst zuzuschreiben, dass seine Arbeit an der *Harmonie der Welt* keineswegs mit der Uraufführung abgeschlossen war. Er leitete diese und einige weitere Aufführungen der Inszenierung in München (1957/58), eine Aufführung der Folgeinszenierung in Bremen (Premiere 1957; Hindemith-Dirigat 1958) sowie eine konzertante, stark gekürzte Fassung zu seinem 65. Geburtstag in Wien (1960) selbst und nahm jeweils diverse Korrekturen (darunter Reduktionen der Instrumentation und vokale Stimmenergänzungen) und Striche vor. Seinem Verlag Schott kündigte er mehrfach an, größere Umarbeitungen zu planen; zuletzt drang er im Januar 1962 darauf, die Partitur noch nicht drucken zu lassen, da er bei Aussicht auf eine weitere Inszenierung noch „größere[] Sprünge[] und Umarbeitungen“ (zit. nach Bd. 1, S. IX) vornehmen wolle. Eine solche Gelegenheit erhielt Hindemith zu Lebzeiten nicht mehr. Allerdings erarbeitete seine Witwe gemeinsam mit Ljubomir Romansky und Günther Roth eine weitere Fassung für Wuppertal (Premiere 1966), die sie auf Wünsche Hindemiths zurückführte.

Aufgrund dieses äußerst komplexen Kompositionsprozesses ohne eindeutige ‚Endfassung‘ stellt sich auch bei der *Harmonie der Welt* die gerade für Operneditionen immer wieder ebenso komplexe wie virulente Frage, welche Fassung zu edieren sei –

zumal als nicht-hybride Printausgabe. Die Anfang der 1970er-Jahre festgelegten Richtlinien der Hindemith-Gesamtausgabe erklären es als zentrales Editionsziel, „dass der vom Komponisten letztwillig festgelegte Text gewahrt bleibt und bei Aufführungen nach der Gesamtausgabe jederzeit eindeutig erkennbar wird“ (Bd. 1–3, S. VI). Da der Komponist seine zuletzt 1962 gewollten „größeren Sprünge[] und Umarbeitungen“ nicht selbst umgesetzt hat, hält die Edition quasi eine optimierte Maximalfassung fest: Schubert übernimmt nahezu alle in diversen Quellen eingetragenen Korrekturen, die Hindemith vor allem im Zusammenhang mit seinen eigenen Dirigaten vorgenommen hatte. Diese Korrekturen wurden 2017 von Schott zusammenführend (leider nicht ganz vollständig, vgl. Bd. 3, S. 220) in einen neu angefertigten Faksimiledruck der autographen Partitur eingearbeitet, der der Edition als „Hauptquelle“ dient. Das entsprechend edierte Libretto ist dem Notentext (zusätzlich) vorangestellt. Die Sprünge bzw. Striche, die Hindemith in den gleichen Quellen (aber nicht deckungsgleich) verzeichnet hat, übernimmt der Herausgeber hingegen nicht; sie werden allerdings genauso wie die der Wuppertaler Inszenierung im Anhang des 1. Bandes aufgelistet. Damit folgt Schubert der Vorgehensweise Hindemiths, der den Verlag dem Aufführungsmaterial eine Liste mit einigen seiner Sprünge hatte beilegen lassen.

Daraus ergibt sich eine angenehm lesbare Partitur, die Schuberts Editionsentscheidungen zuverlässig umsetzt: Sie ist an allen Stellen hervorragend zu überschauen, die von Hindemiths Autograph abweichende Darstellung einzelner Instrumentengruppen in einem oder mehreren Systemen erscheint stets an optimaler Lesefreundlichkeit orientiert; Fußnoten werden bis auf seltene Ausnahmen ausgespart. Damit steht den Richtlinien der Gesamtausgabe folgend die Orientierung an der unkomplizierten Lesbarkeit für praktische Bedürfnisse im Vordergrund. Das Lesartenverzeichnis informiert gründlich (und zusammenführend) sowohl über eigentliche Lesarten als auch über weitere, durchweg nachvollziehbare Editionsentscheidungen Schuberts. Einzig die Darstellungen der Triller (die zu den stillschweigenden, nicht erläuterten Normierungen der Gesamtausgabe insgesamt gehören) irritieren ein wenig, da sie definitive Längen suggerieren, die Hindemith so nicht notiert hat.

Über den klaren Notentext hinaus leistet die Edition aber noch deutlich mehr. Sie ist mit einer Reihe weiterer Materialien ausgestattet, die allen Interessierten aus Praxis wie Wissenschaft Einblicke in Hindemiths Arbeit an dieser Oper geben. Dazu gehören Reproduktionen aus ausgewählten Skizzen zu Libretto und Musik, Librettotyposkripten und dem Partiturautograph. Zudem stellt die Ausgabe Zitate aus Briefen zusammen, in denen Details unterschiedlicher Inszenierungen mit Hindemith und seiner Frau besprochen wurden. Ferner druckt sie pragmatisch edierte frühe konzeptionelle Librettoentwürfe, ausformulierte einzelne Bilder (Akte) sowie zwei (fast) vollständige Fassungen ab. Nicht zuletzt bietet sie eine äußerst detailreiche deskriptive Dokumentation der komplexen Quellenlage und -chronologie in Einleitung, Kritischem Bericht und dessen gesonderter Quellenbewertung (mit einigen Redundanzen). Dabei gibt Schubert in der Einleitung insbesondere Pressestimmen zu unterschiedlichen Aufführungen viel Raum, was gleichermaßen für Überlegungen zu prospektiven Aufführungen wie für interpretations- und rezeptionsgeschichtliche Ansätze interessant sein dürfte. Alle diese Neugierde weckenden Einblicke in den Kompositionsprozess und die Aufführungsgeschichte der *Harmonie der Welt* lassen es insbesondere aus wissenschaftlicher Perspektive allerdings als umso bedauerlicher erscheinen, dass der Printausgabe keine hybride Ergänzung beispielsweise durch einen digitalen Zugang zum

vollständigen Skizzenmaterial, den gesammelten Pressestimmen u. a. hinzugefügt wurde. Dies hätte gleichwohl Anpassungen der übergeordneten Richtlinien an aktuelle Entwicklungen der Editionsforschung und der Digitalisierung notwendig gemacht, deren Möglichkeit und Nutzen wohl separat zu diskutieren wären.

Die Ausgabe profitiert ohne Frage von den außerordentlich gründlichen Quellenkenntnissen und Erfahrungen des Editors nicht nur zu dieser Komposition Hindemiths. In der Einleitung wäre in Bezug auf die teilweise mehr defensive als argumentative Einordnung der Rezeption der *Harmonie der Welt* und manche Psychologisierung allerdings eine deutlichere Distanz zum Gegenstand wünschenswert gewesen. Gleichwohl gibt Schubert auch diesbezüglich gegenüber dem Forschungsstand neue Impulse, von denen mir insbesondere zwei aussichtsreich scheinen: Erstens schlägt er vor, Hindemiths Libretto unter den Kriterien der ‚offenen Form im Drama' nach Volker Klotz zu betrachten (Bd. 1, S. XXVI; V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960). Klotz hatte in seiner Dissertation ‚geschlossene' und ‚offene' Form anhand von deutschen Dramen des 18. bis 20. Jahrhunderts analysiert und als parallele Entwicklungen sich diametral entgegenstehender Formen gegenübergestellt, die er jeweils auch mit unterschiedlichen ‚Weltsichten' verband. Daran ließe sich beispielsweise auch die Frage anschließen, inwieweit Hindemith kompositorisch auf die ‚offene' Qualität seines Librettos eingegangen ist. Zweitens zitiert Schubert einen längeren Ausschnitt aus einem bisher unveröffentlichten, leider nicht datierten Interview (nach Juni 1960), bei dem Hindemith ästhetische Vorstellungen zum Verhältnis zwischen Gesang und Orchester in der Oper äußert (zit. Bd. 1, S. XXVIf., Anm. 132). Die mögliche Übertragbarkeit dieser Vorstellungen auf Hindemiths Behandlung der Gesangsstimmen in der *Harmonie der Welt*, die laut einer brieflichen Äußerung seiner Frau von 1956 zu einem „ganz neuen Gesangsstil" (zit. ebd.) geführt habe, stellt Schubert zwar eher distanziert in den Raum; sie erscheint dennoch zumindest erörterungswürdig. Auch darüber hinaus ist der Angebotsvielfalt dieser Ausgabe rege, neugierige Verwendung zu wünschen.

(Oktober 2022) *Ina Knoth*

Eingegangene Schriften

CLAUDIA BEHN: „Auch ich versteh' die feine Kunst". Biografie über die Koloratursopranistin Rita Streich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 671 S., Abb.

Johannes Brahms im Lichte seiner Briefe. Hrsg. von Dieter FELDTMANN. Lilienthal: Laaber 2022. 157 S., Abb.

Čajkovskij-Analysen. Neue Strategien, Methoden und Perspektiven. Hrsg. von Lucinde BRAUN, Christoph FLAMM, Stefan KEYM und Philip Ross BULLOCK. Mainz: Schott Music 2022. 393 S., Abb., Nbsp., Tab. (Čajkovskij-Studien. Band 18.)

Carl Dahlhaus. Briefe 1945–1989. Hrsg. von Tobias Robert KLEIN. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 701 S.

Das Lehren lernen. Instrumentalpädagogik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Hrsg. von Ivo. I. BERG und Freia HOFFMANN. Mainz: Schott Music 2022. 224 S., Abb. (Üben & Musizieren. Texte zur Instrumentalpädagogik.)

CHRISTINA DÖRFLING: Der Schwingkreis. Schaltungsgeschichten an den Rändern von Musik und Medien. Paderborn: Brill Fink 2022. XXX, 407 S., Abb.

Paul Ehrlich und die Anfänge der Leipziger Musikautomaten-Industrie. Hrsg. von Birgit HEISE. Altenburg: Kamprad 2022. 216 S., Abb.

Electronic Musical Instruments in Collection Context. Hrsg. von Benedikt BRILMAYER. Mainz: Schott Music 2022. 192 S., Abb. (Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis. Band 7.)

MARTIN EYBL: Sammler*innen. Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität, Wien 1740–1810. Bielefeld: transcript 2022. 590 S., Abb. (Vernetzen – Bewegen – Verorten. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Band 2.)

CHRISTINE FORNOFF-PETROWSKI: Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur. Wien/Köln: Böhlau 2021. 468 S., Abb.

WILFRIED GRUHN: Hören als Handeln. Eine neurophysiologische Theorie der musikalischen Wahrnehmung. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. 123 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 124.)

MICHAEL HEINEMANN: Heinrich Schütz. Neue Musik im Dresden des 17. Jahrhunderts. Köln: Verlag Dohr 2022. 220 S.

SONJA HEYER: Die Kunst der Dauer. Transformative Erhabenheit in der zeitgenössischen Musik. Bielefeld: transcript 2022. 280 S., Abb. (Musik und Klangkultur. Band 61.)

Hoffnungsträger in dunkler Zeit. Grimmelshausen, Schütz, Gerhardt, Nicolai. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. XI, 269 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik. Band 15.)

WOLFGANG KAU: Leitfaden zu Wagners Ring. Das Rheingold. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 138 S.

WOLFGANG KAU: Leitfaden zu Wagners Ring. Die Walküre. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 152 S.

WOLFGANG KAU: Leitfaden zu Wagners Ring. Götterdämmerung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 172 S.

WOLFGANG KAU: Leitfaden zu Wagners Ring. Siegfried. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 168 S.

Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz. Hrsg. von Martin ZENCK und Volker RÜLKE unter Mitarbeit von Gwendolin KOCH. München: edition text + kritik 2022. 730 S., Abb., Nbsp., Tab., CD, Audio-CD.

ATTILA KORNEL-MARKULA: Stille als Ambivalenz moderner chinesischer Musik. Münster: Waxmann 2022. 298 S., Abb., Nbsp. (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik. Band 7.)

LAURA KRÄMER: Allgemeine Musiklehre. Lilienthal: Laaber 2022. 300 S., Abb., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 1.)

FRIEDHELM KRUMMACHER: Johann Sebastian Bach. Die Oratorien und die Messen. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 215 S., Abb., Nbsp., Tab.

KOLJA LESSING: Ignace Strasfogel. Leben und Werk. Neumünster: von Bockel Verlag 2022. 303 S., Abb., Nbsp., Tab. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Band 24.)

Lexikon Schriften über Musik. Band 2: Musikästhetik in Europa und Nordamerika. Hrsg. von Felix WÖRNER und Melanie WALD-FUHRMANN. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. XX, 962 S.

Listening/Hearing. Hrsg. von Carsten SEIFFARTH und Raoul MÖRCHEN. Mainz: Schott Music 2022. 343 S., Abb. (Edition Neue Zeitschrift für Musik.)

CLAUS STEFFEN MAHNKOPF: Die Kunst des Komponierens. Wie Musik entsteht. Ditzingen: Reclam 2022. 238 S.

MARC D. MOSKOVITZ: Measure. In Pursuit of Musical Time. Woodbridge: Boydell & Brewer 2022. 342 S., Abb.

Leopold Mozart. Chronist und Wegbereiter. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Michaela SCHWARZBAUER. Wien: Hollitzer 2022. 276 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte. Band 10.)

Musik in der Ukraine. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Hrsg. von Helmut LOOS, Klaus-Peter KOCH und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2022. 410 S., Abb., Nbsp., Tab. (Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft der Universität Leipzig. Heft 24.)

Musik und Reformation im deutschen Sprachgebiet. Klangräume – Repertoires – Jubiläen. Hrsg. von Moritz KELBER, Franz KÖRNDLE, Alanna ROPCHOCK TIERNO und Sascha WEGNER. München: Allitera 2021. 314 S., Abb., Nbsp. (Polyhymnia. Band 1.)

New Horizons in Schenkerian Research. Hrsg. von Allen CADWALLADER, Karen M. BOTTGE und Oliver SCHWAB-FELISCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. XXVI, 426 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 115.)

TERESA RAMER-WÜNSCHE: Georg Friedrich Händels *Parnasso in festa*. Einzelstudien zur Werkgenese. Beeskow: Ortus Musikverlag 2022. 135 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 7.)

OLIVER RATHKOLB: Carl Orff und der Nationalsozialismus. Mainz: Schott Music 2022. 288 S., Abb. (Publikationen des Orff-Zentrums München. Band II/2.)

HARDY RITTNER: Die vergessene Cantilene. Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität. Grundlagen der Aufführungspraxis. Kassel: Bärenreiter 2022. 189 S., Nbsp.

Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century. Church, Stage, and Concert Hall. Hrsg. von Eftychia PAPANIKOLAOU und Markus RATHEY. Lanham: Lexington Books 2022. 429 S.

JOHANNES SCHILD: „In meinen Tönen spreche ich". Brahms und die Symphonie. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 443 S., Nbsp.

MARTIN SCHMEDING: Das Orgelwerk von Wolfgang Rihm. Einflüsse und Impulse eines „Ermöglichungsinstruments". München: edition text + kritik 2022. 494 S., Abb., Nbsp. (neue musik wissenschaft.)

ELISABETH SCHMIERER: Die Musik des 18. Jahrhunderts. Lilienthal: Laaber 2022. 344 S., Abb., Nbsp. (Epochen der Musik. Band 4.)

CAMILLO SCHOENBAUM: Geschichte der böhmischen Musik. Von den Anfängen bis in die Zeit der Romantik. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2022. 376 S., Nbsp. (neue wege – nové cesty. Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts. Band 19.)

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Band 22.1 & Band 22.2: Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Korrespondenten in Dresden. Hrsg. von Carlos LOZANO FERNANDEZ und Renate BRUNNER. Köln: Verlag Dohr 2021. 1603 S.

Schütz-Jahrbuch. 43. Jahrgang 2021. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. Hrsg. von Walter WERBECK. In Verbindung mit Werner BREIG, Jürgen HEIDRICH und Konrad KÜSTER. Kassel: Bärenreiter 2022. 213 S., Abb., Nbsp.

Strawinskys Bühnenwerke. Ein Handbuch. Hrsg. von Monika WOITAS. Lilienthal: Laaber 2022. 352 S., Abb., Nbsp.

Talente entdecken – Begabung fördern. 15 Jahre Netzwerk Amadé, Symposionsbericht. Hrsg. von Martin GRABOW, Barbara BUSCH und Marina KRAUSE-BENZ. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. 182 S., Abb. (Mannheimer Manieren. Musik + Musikforschung. Band 11.)

MELANIE UNSELD: Musikgeschichte „Klassik". Kassel: Bärenreiter 2022. 264 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 21.)

FRANZ WILLNAUER: Frauen um Mahler. Die Wegbegleiterinnen des Komponisten porträtiert nach Briefen, Tagebüchern und zeitgenössischen Dokumenten. Mainz: Schott Music 2022. 407 S., Abb.

FELIX WÖRNER: Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Basel: Schwabe Verlag 2022. 431 S., Abb. (Resonanzen. Band 5.)

Eingegangene Notenausgaben

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 3. Einrichtungen für Klavierquartett von Ferdinand Ries und einem anonymen Bearbeiter. Partitur. Hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2022. 294 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 42.)

ALBAN BERG: Sämtliche Werke. Serie I: Musikalische Werke. Band 5, Teil 2: Violinkonzert. Kritischer Bericht. Hrsg. von Alban Berg Stiftung. Vorgelegt von Douglas JARMAN und Regina BUSCH. Wien: Universal Edition 2022. 427 S.

FRANCESCO CAVALLI: Scipione Affricano. Dramma per musica by Nicolò Minato. Hrsg. von Jennifer WILLIAMS BROWN und Sara Elisa STANGALINO. Kassel: Bärenreiter 2022. CLXIX, 363 S.

Goldberg! Variationen zu Bach. Partitur. Hrsg. von Violeta DINESCU und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2022. 384 S. (Bach nach Bach. Vol. 4.)

„Haben Sie inzwischen etwas Neues komponiert?". Kompositionen zwischen Exil und Rückkehr von Leo Bütow, Richard Engelbrecht, Wolf Rosenberg und Brigitte Schiffer. Partitur. Hrsg. von Matthias PASDZIERNY und Dörte SCHMIDT unter Mitarbeit von Sandra KEBIG. München: edition text und kritik 2022. 304 S., Nbsp., Audio-CD. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Zugeschriebene Clavierwerke aus frühen Handschriften. 2 Bde. Band 1: Nr. 1–19. Band 2: Nr. 20–34. Hrsg. von Carsten WOLLIN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2022. XLIV, 100 S./ XLIX, 111 S. (ortus organum 17 & 18.)

JOSEPH HAYDN: Sinfonie in c. Hob. I:52. Hrsg. von: Andreas FRIESENHAGEN und Ulrich WILKER. Partitur. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Kassel: Bärenreiter 2022. IV, 35 S.

FERDINAND HILLER: Messen. Band 1. Partitur. Hrsg. von Florian ILGE. Köln: Verlag Dohr 2022. 220 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 43.)

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe der Werke Leoš Janáček. Reihe B: Kantaten. Band 6: Zápisník zmizelého. Tagebuch eines Verschollenen. Hrsg. von Jiří ZAHRÁDKA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XXXVIII, 81 S.

FRIEDRICH KUHLAU: Große Konzertsonate op. 85. für Flöte und Klavier. Hrsg. von Wilfried LINGENBERG. Bad Aibling: C. F. Schmidt Musikverlag 2022. 78 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vokalwerke in Handschriften. Band 7: Psalmen 4. RWV.E 77–86. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2022. 336 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 16: Opernfragmente ohne Titel. Hrsg. von Manuela JAHRMÄRKER und Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XXVI, 129 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 4: Messe in Es D 950. Hrsg. von Rudolf FABER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XXIII, 297 S.

GIUSEPPE TARTINI: L'arte dell'arco. Serie VI: Opere didattiche. Band 1: Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini. Hrsg. von Matteo COSSU. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XXII, 56 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VII: Klaviermusik. Band 2: Variationen für Klavier solo. Hrsg. von Markus BANDUR und Salome OBERT. Mainz: Schott Music 2022. XXIV, 222 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Dr. Barbara SCHWENDOWIUS, zum 80. Geburtstag am 22. Januar 2023,

Prof. Dr. Bernd SPONHEUER zum 75. Geburtstag am 6. Februar 2023,

Toomas SIITAN zum 65. Geburtstag am 7. Februar 2023,

Dr. Brigitte KRUSE zum 70. Geburtstag am 10. Februar 2023,

Dr. Rainer BIRKENDORF zum 65. Geburtstag am 22. Februar 2023,

Dr. Jochen LEBELT zum 70. Geburtstag am 1. März 2023,

Dr. Ilona PICHLER zum 75. Geburtstag am 17. März 2023,

Prof. Dr. Thomas BETZWIESER zum 65. Geburtstag am 23. März 2023,

Marina SCHIEKE-GORDIENKO zum 65. Geburtstag am 25. März 2023,

Prof. Dr. Anselm GERHARD zum 65. Geburtstag am 30. März 2023.

***

Von der Gemeinsamen Wissenschaftskonferenz (GWK) von Bund und Ländern wurde ein neues Akademievorhaben *Robert Schumanns Poetische Welt (RSPW). Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk. Historisch-kritische Hybrid-Ausgabe* bewilligt. In einer historisch-kritischen Hybridausabe, bestehend aus einer digitalen Plattform und gedruckten Notenbänden, wird sowohl das musikalische als auch das dichterische und schriftstellerische Schaffen Robert Schumanns erschlossen. Das interakademische Projekt ist Teil des Akademienprogramms, das als derzeit größtes geistes- und kulturwissenschaftliches Langfrist-Forschungsprogramm der Bundesrepublik Deutschland von Bund und Ländern getragen und von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften koordiniert wird. Das Projekt erschließt den zentralen Bestand an Schriften, Dichtungen und

Vokalkompositionen in einer historisch-kritischen Edition. Berücksichtigt werden dabei intermediale und historische Bezüge. Publizistische Arbeiten und poetische Werke – wie z. B. Kritische Berichte, die unter anderem auch die Werkgeschichte für musikalische Werke enthalten, oder Libretti – werden auf einer Open-access-Plattform (Robert Schumann-digital) zugänglich gemacht, parallel erscheinen gedruckte Notenbände zu den musikalischen Werken. Erarbeitet werden sollen 22 Notenbände im Umfang von über 6.000 Seiten sowie die digitale Edition des dichterischen und schriftstellerischen Œuvres im Umfang von rund 3.000 handschriftlichen Seiten und insgesamt etwa 6.000 (Original-)Druckseiten literarischer Publikationen. Die Arbeitsstellen sind an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, der Julius-Maximilian-Universität Würzburg und dem Freien Deutschen Hochstift Frankfurt am Main angesiedelt. Die Leitung des Projekts liegt bei Prof. Dr. Ulrich Konrad, Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt und Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken. Weitere Informationen: Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt (wiesenfeldt@zegk.uni-heidelberg.de) und Agnes Silberhorn (silberhorn@saw-leipzig.de).

***

Mit dem *Forschungsportal BACH. Innovative Dokumentation der Lebens- und Wirkungsgeschichte der Musikerfamilie Bach von den Anfängen bis 1810. Feldforschung – Online-Edition – Digitales Archiv* wurde von der Gemeinsamen Wissenschaftskonferenz (GWK) von Bund und Ländern ein Projekt bewilligt, das in einem Zeitraum von 25 Jahren erstmals sämtliche verfügbare archivalische Quellen zur gesamten Musikerfamilie Bach digital erschließt und öffentlich zugänglich machen wird. Das Projekt der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig mit Sitz am Bach-Archiv Leipzig ist Teil des Akademienprogramms, das als derzeit größtes geistes- und kulturwissenschaftliches Langfrist-Forschungsprogramm der Bundesrepublik Deutschland von Bund und Ländern getragen und von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften koordiniert wird.

Von Stammvater Veit Bach bis hin zum letzten komponierenden Enkel Johann Sebastian Bachs; vom 16. bis ins frühe 19. Jahrhundert: In einem innovativen digitalen Portal werden ab Januar 2023 sämtliche erhaltene Dokumente der einflussreichsten Musikerdynastie der Musikgeschichte verfügbar gemacht. Seien es Briefe, Anstellungsurkunden, Besoldungsvermerke, Diskussionen mit Zeitgenossen: Erstmals in der Geschichte der Bach-Forschung werden die in Bibliotheken, Archiven und Privatbesitz verstreut überlieferten Materialien in ihrer Gesamtheit zusammengetragen, digital erfasst, nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten erschlossen, kommentiert und gebündelt in einem Online-Portal bereitgestellt. Dabei kommen neueste Methoden der digitalen Geisteswissenschaften zum Einsatz, vor allem die automatische Texterkennung für alte Handschriften wird im Projekt genutzt und permanent weiterentwickelt. Neue Erkenntnisse zu Wasserzeichen, Papiersorten und auch zur Schreiberhanderkennung können dazu beitragen, dass überlieferte Bach-Werke eindeutig zugeordnet werden können. Die Korrespondenzen, die im Projekt erschlossen werden, reichen dabei durch ganz Europa. Neben Faksimiles der Originalquellen, Kommentierungen und Zusammenfassungen werden auch Kontextdokumente digital erschlossen. Damit bietet das *Forschungsportal BACH* für Wissenschaft und interessierte Öffentlichkeit eine einzigartige Quellensammlung zur Kultur- und Sozialgeschichte der verschiedenen Jahrhunderte, beispielsweise zu den Lebensverhältnissen von Stadtpfeifern im 17. und 18. Jahrhundert bis hin zu ästhetischen Diskursen aus der Zeit der Aufklärung. Kontakt: Agnes Silberhorn (silberhorn@saw-leipzig.de) Franziska von Sohl (von.sohl@bach-leipzig.de).

***

2026 feiern die *Bayreuther Festspiele* ihr 150. Jubiläum. Das ist der Anlass für ein umfangreiches und fachbereichübergreifendes Drittmittelprojekt an der Hochschule für Musik Karlsruhe, das von Prof. Dr. Stephan Mösch geleitet und von der Bareva Stiftung (Vaduz) mit 400.000 Euro unterstützt wird. Das Projekt ist auf fünf Jahre angelegt. Es bewegt sich an der Schnittstelle von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung, untersucht Musiktheater diskursiv im gesellschaftlichen Raum und sondiert zeitgemäße Formen ästhetischer Wahrnehmung. Die Projektstruktur umfasst vier Säulen, zu denen als Kooperationspartner das Institut für Musiktheater (Gesang/Regie), das Institut für Musikinformatik und Musikwissenschaft, das Institut für Musikjournalismus TV, Radio, Internet sowie die Akademie der Bildenden Künste Wien gehören (Studiengang Bühnengestaltung). Zu den Teilprojekten gehören zwei seit Anfang 2022 auf Stipendienbasis laufende Promotionsvorhaben im Bereich Musikwissenschaft, praxisorientierte Kurse, die z. B. im Sommersemester 2022 die Arbeit mit Regisseuren wie Stefan Herheim und David Hermann einschlossen, sowie Filmprojekte im Bereich Musikjournalismus, bei denen die Studierenden bisher Gelegenheit hatten, mit IntendantInnen wie Andreas Homoki (Zürich), Birgit Meyer (Köln) und Albrecht Puhlmann (Mannheim) zu drehen. Geplant ist eine Homepage, auf der die Ergebnisse veröffentlicht werden.

***

Prof. Dr. Arne STOLLBERG (Humboldt-Universität zu Berlin) hat für das akademische Jahr 2023/24 ein Carl Friedrich von Siemens Fellowship erhalten. Damit werden Gelehrte ausgezeichnet, die im wissenschaftlichen Programm der Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, herausragende Vorträge hielten oder deren bereits vorliegendes wissenschaftliches Œuvre die Erwartung begründet, dass durch die Zuerkennung des Fellowships die Niederschrift bzw. der Abschluss eines bedeutenden Werkes gefördert wird.

Tagungsberichte

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

Lübeck, 13.–15.10.2022
Musik und die Ordnung der Welt
von Marten Noorduin, Lübeck

Detmold/Paderborn, 19.–20.11.2022
Musik, Netzwerke, Selbstzeugnisse: Aktuelle Forschung zu Hans Werner Henze
von Luise Adler und Anna Ricke, beide Detmold/Paderborn

Regensburg, 4.11 2022
Mensch Musik Maschine: Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838)
von Simon Hensel

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

JOEVAN DE MATTOS CAITANO, geboren 1979 in Rio de Janeiro, Studium der Kirchenmusik am Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil (seit 2006 Faculdade Batista do Rio de Janeiro) sowie Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der Universidade Federal in Rio de Janeiro. Promotion 2019 im Fach Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden bei Jörn Peter Hiekel mit DAAD-Stipendium. Publikationen in *Music Academy* (Journal) in Moskau, im *Archiv für Musikwissenschaft*, der *Zeitschrift für Australienstudien*, dem *Glissando Magazine* in Polen, dem *ICTUS Music Journal* in Brasilien usw. Teilnahme an Konferenzen in mehreren Ländern. 2017 forschte er in den *Archives of Modern Japanese Music* der Meiji-Gakuin-Universität in Tokio. Schwerpunkte: Zeitgenössische Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (insbesondere Brasilien, Mexiko, Spanien, Australien, Japan und Türkei), Johann Sebastian Bach in Brasilien, brasilianische Popularmusik, Musik und Film. Derzeit Kantor der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Sachsens.

BEATE SORG studierte Musikwissenschaft, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Romanistik und Anglistik. Nach jahrelanger Tätigkeit im Schuldienst (Musik und Sprachen) wurde sie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Komparatistik magistriert (*Musikalische Strukturen im Werk Thomas Bernhards*) und in Musikwissenschaft promoviert (*Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen*). Sie lebt und arbeitet in Darmstadt. Ihre Forschungsgebiete liegen in der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts; wichtige Schwerpunkte betreffen die Komponisten Georg Philipp Telemann und Christoph Graupner sowie deren weithin noch unerforschte Zeitgenossen. Letzte Veröffentlichungen: „Die Bewerbung des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner auf das Amt des Kantors an der Thomasschule zu Leipzig“, in: *Die Tonkunst* 4 (2022), S. 482–490; „Musik und Politik in Frankfurt am Main und in Hessen-Darmstadt. Georg Philipp Telemann und Christoph Graupner zwischen höfischer und städtischer Repräsentationskultur“, in: *Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 24. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Carsten Lange und Juliane Riepe (= Telemann-Konferenzberichte 22), Hildesheim u. a. 2023, im Druck.

PETER SÜHRING, geboren 1946 in Berlin, Studium der Musik- und Literaturwissenschaft sowie der Philosophie in Tübingen und Berlin (1967–1970 und 2001–2002), Promotion 2006 über Mozarts Kindheitsopern; arbeitete als Buchhändler und Musikwissenschaftler, Stipendiat der DFG 2007–2009, Forschungsangestellter an der Berliner UdK 2009–2011; Buchveröffentlichungen: *Der Rhythmus des Trobadors* (Berlin 2003); *Katalog der Sammlung Spitta* (Berlin 2005); *Die frühesten Opern Mozarts* (Kassel 2006); Nachlass-Edition von Gustav Jacobsthal (Hildesheim 2010); *Gustav Jacobsthal – ein Musikologe im deutschen Kaiserreich: Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine ideen- und kulturgeschichtliche Biographie mit Dokumenten und Briefen* (Hildesheim 2012); *Gustav Jacobsthal. Glück und Misere eines Musikforschers* (Berlin 2014); *Felix Mendelssohn, der (un)vollendete Tonkünstler* (Berlin 2018), *Ferenc Fricsay. Der Dirigent als Musiker* (München 2023). Beiträge zur Musik im Mittelalter, zu Mozart und Mendelssohn sowie zur musikwissenschaftlichen Fachgeschichte.

Hinweise für Autorinnen und 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 (docx-Format, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen).

3. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; 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 jpg- oder tiff-Dateien mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

5. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben 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 Loritus 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 ^{2}1993, 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: *MGG*2, 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-WGuelf. 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.