

Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft
für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

Judith I. Haug	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
Renate Koch	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
Marie-Anne Kohl	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
Fabian Kolb	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
Christian Lehmann	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
Martin Link	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
Livio Marcaletti	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
Tobias Marx, Martin Lissner	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte	224
Maho Naito	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
Elisa Novara	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244

Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.

Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken

Die Beiträge des Hauptsymposiums „Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken“ unter der Leitung von Prof. Dr. Camilla Bork (Leuven) und Prof. Dr. Antje Tumat (Detmold/Paderborn) sind in einem Band der Zeitschrift *Musiktheorie* im Juni 2020 erschienen. Im Folgenden werden die Einleitung und die Abstracts abgedruckt, für die Texte selbst, die größtenteils auf Deutsch verfasst sind, sei auf den Band *Komponieren für das Radio*, hrsg. von Camilla Bork und Antje Tumat (= *Musiktheorie* 2/2020), Laaber 2020, verwiesen.

Einleitung

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge des interdisziplinären Hauptsymposiums „Komponieren für das Radio“, welches im September 2019 im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold stattfand. Ziel war es, den Einfluss des Mediums Radio auf den Kompositionsprozess von für das Radio geschriebenen Werken einerseits und die durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelösten Diskurse andererseits zu untersuchen. Beides wurde anhand von internationalen Fallbeispielen in chronologischer Abfolge thematisiert: Ausgehend von Pionieren der Radiokunst in den 1920er und 1930er Jahren, deren Arbeiten oftmals jenseits aller Aufzeichnungen direkt im Studio produziert wurden, über Produktionen, welche die Technologie des Magnettonbands nutzend seit Ende der 1940er Jahre entstanden, bis hin zu Radioproduktionen der Gegenwart. Dabei lassen sich einige thematische Achsen hervorheben: Fast alle Fallbeispiele zeigen, dass in den Radiokompositionen immer auch selbstreferentiell die Bedingungen und Geschichte radiophonen Klangs mitkomponiert werden – sei es als Reflexion eines Mediums, das wie im Falle August Baeyens zu Beginn der 1920er Jahre aufs engste mit populärer Musik und einer neusachlichen Ästhetik verknüpft war, oder sei es als Erinnerung historischer Radiostimmen bzw. Stimmästhetiken und ihrer politischen Implikationen bei Mauricio Kagel und Bernd Alois Zimmermann. Kompositorisch reflektiert wird dabei auch die räumliche Dimension des Radios. Radioklang überbrückt nicht nur Räume und setzt sie miteinander in Beziehung (etwa in den Werken Elisabeth Schimanas), sondern lässt Raum und Entfernung im ‚Rauschen des Äthers‘ erst hörbar werden (z. B. in John Cages *Imaginary Landscape No. 4*). Wie sehr dabei der Radioklang selbst – vor allem unter den Bedingungen des Digitalen und neuer Technologien – räumlichen Modulationen und Manipulationen unterworfen ist, macht ein musiksystematischer Ausblick am Ende des Heftes deutlich. Schließlich ist radiophones Komponieren aufs engste an Fragen von Macht und Identität geknüpft – und zwar von Beginn seiner Geschichte an, als das Radio 1923 als staatlich streng reguliertes Medium der Weimarer Republik zu senden begann, dessen dezidiert politischer Charakter gerade

in seiner scheinbar apolitischen Fokussierung auf Kultur und Erziehung deutlich wird. Facetten dieser politischen Dimension durchziehen die Beispiele der 1950er und 1960er Jahre ebenso wie die zeitgenössische Radio Art, die die Hörerinnen und Hörer u. a. mit Fragen von Macht und Sound bzw. Hören im Blick auf gender- und transgender-Identitäten konfrontiert, wie z. B. im Werk Schimanas und Terre Thaemlitz'. Nicht in dem Band enthalten ist die Podiumsdiskussion über den Einfluss der Digitalisierung auf die Zukunft radiophoner Musik und Kunst mit Marcus Gammel (Deutschlandfunk Kultur), Prof. Dr. Wolfgang Hagen (Medienwissenschaftler) und Max Hundelshausen (Komponist).

Für die Finanzierung des Symposiums danken wir der Fritz Thyssen Stiftung sehr herzlich.

Leuven und Paderborn, im Juli 2020

Camilla Bork und Antje Tumat

Abstracts der Beiträge

Nils Grosch: „Der Rundfunk als Distributionsapparat‘: Eine Notiz zu Musik und Neuen Medien in der Weimarer Republik“

Brecht's demand to transform the radio from a distribution device into a communication device challenges us to question radio theories and the radiophone concepts of the Weimar Republic for their basic communicative assumptions. What are the medial and distributive ideas of art? What cultural-political and communication-theoretical scope and consequences did the broadcasting contract policy mean? What does the call for broadcasting as a new patron mean and how does it fit into the idea of a democratic culture of the post-revolutionary period?

Mark Delaere: „Ein Hörspiel aus der Pionierzeit des belgischen öffentlichen Rundfunks N.I.R.: August L. Baeyens' *La Sonate d'Amour* (1934)“

This article offers an insight into the structure, organization and mission of the music department and its radio orchestras of the Belgian public broadcast N.I.R. at the time of its establishment in 1930. This overview forms the historic background for the 'radiophonic novel' *La Sonate d'Amour* (1934) based on a text by Roger Avermaete and with music by August L. Baeyens, the analysis of which being the principal aim of this article. The melodramatic plot

is but a pretext for the real drama: the function of the modern composer in a society largely oriented towards the past. To that end, Baeyens compresses the evolution of music from Beethoven to Schoenberg, Hindemith and jazz music in his radio play.

Andreas Meyer: „Random Radio. John Cages *Imaginary Landscape No. 4* (1951) und die Poetik der ‚indeterminacy‘“

Since the 1950s, John Cage's impact on public perception has been particularly linked to radio: from the legendary 'theatrical pieces' with radio receivers on stage (*Water Music, Water Walk*) to the late productions for the Westdeutscher Rundfunk. From about 1940, Cage experimented with the then new possibilities of studio technology (*Imaginary Landscape No. 1*). For Cage, however, the radio is not just a spectacular stage prop, a means of production or distribution, but an instrument in its own right. It marks the transition from composing with chance operations to a poetics of 'indeterminacy'. This applies first and foremost to *Imaginary Landscape No. 4* for 12 Radios (1951), written at the same time as the famous *Music of Changes*. The article discusses, among other things, an audio recording of the New York premiere in May 1951, giving a few hints for musical analysis and discussing the relationship between 'indeterminacy' and an aesthetic of silence and space.

Matthias Pasdzierny: „Komponierte Mediengeschichte – Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* (1969) und das Radio“

For Bernd Alois Zimmermann's *Requiem for a Young Poet* radio plays a central role in many ways. On one hand, the composition, completed in 1969, could probably not have been written and premiered without the institutional support of the Westdeutscher Rundfunk. On the other hand, the various audio tapes featured in the piece reveal Zimmermann's attempt to use the radio sound of the period between the late 1930s and 1960s as a space of memory and aesthetic experience.

Janina Müller: „Der Komponist als Redner: Zur radiophonischen Stimmpolitik von Mauricio Kagels Hörspiel *Der Tribun* (1979)“

In his 1979 radio play *Der Tribun. Für einen politischen Redner, Marschklänge und Lautsprecher*, Mauricio Kagel plays the role of a political orator exercising his demagogic skills to sway the masses. During his speech, he plays various tapes featuring parodistic military marches composed by Kagel himself, crowd noises, and other atmospheric sounds thus creating a performative space for the rehearsal. This paper seeks to contextualize Kagel's *Tribun* within the broader artistic field of the Neues Hörspiel ("New Radio Play") and its engagement with

political speech. In doing so, it argues that Kagel is not merely concerned with the manipulative potential of rhetoric as such but also with the complex technical and medial frameworks through which the voices of demagogues gain powerful resonance. In its use of loudspeaker effects and cheering crowds, the radio play evokes historical associations to radio broadcasts of mass speeches of the National Socialist Party.

Sara Beimdieke: „Richtig intensiv zuhören! – Mauricio Kagels Darstellung von Radiohören in *Rrrrrr... Hörspiel über eine Radiophantasie* (1982)“

Mauricio Kagel is not only one of the most influential composers of the twentieth century, he is also considered as one of the key figures of the Neues Hörspiel. In *Rrrrrr... Hörspiel über eine Radiophantasie* (WDR, 1982), he depicts the inner thoughts of a radio listener. Through the radio play, we follow his daily routine as he has dinner, makes a phone call or reads his newspaper. The entire time music is coming from a radio in the back of his house. Kagel reflects upon the relationship between listener and music on three levels: upon the individual and his inner thoughts, upon the music in many different forms and functions as well as upon the process of listening to music. Within his radio play, Kagel explores how the attention of his listener fluctuates in relation to the music, what kind of music he prefers and how music is tied to certain memories.

Susanne Kogler: „Kunstradio als ‚Weltmusik‘ (1996/97). Grenzüberschreitung, Kommunikation und Körper im Schaffen der Komponistin, Performerin und Radiokünstlerin Elisabeth Schimana“

For several reasons Elisabeth Schimana's rich and multifarious oeuvre can be considered world music: Whenever she explores innovative communication technologies, takes up scientific findings or deals with existential questions, her point of departure is a critical view of the world. From the beginning, her projects established global networks. By cooperating with Austria's Ö1 Kunstradio she widened her sphere of influence, explored multimedia spaces and reached a wider public. By discussing her radio compositions – from early pieces created in the 1990s, such as *Die Fuge, die große partitur, Obduktion* and *Touchless – The sensuality of music made without touching* to younger works, such as *Die Futuristin*, or recent ones as *Gebären* – the paper explores how Schimana's work leads to a novel, critical understanding of world music.

Anna Vermeulen: „A Critical Discourse in Sounds: Terre Thaemlitz' *Trans-Sister Radio* (2004)“

Terre Thaemlitz's 2004 radio drama *Trans-Sister Radio* provides a compelling case study of 21st century radio art that deals with more than just aesthetic concerns. Modeled on a radio show, the

work juxtaposes heterogeneous sonic materials which give rise to a discursive field where issues of queerness and transgenderism within radio and media, and more general issues on transgenderism in the neoliberal condition of the 2000s are left for the listener to ponder. This article unravels this discursive field, which avoids coherent signification, but rather employs queer tactics of ambiguity and excess. When *Trans-Sister Radio* is read against the history of queer radio and theories on transgender cultural expression and representation, interesting perspectives on the relationship between sound and gender, and on the phenomenology of radio come to light.

Malte Kob: „Wirkung des Raumklangs bei der Produktion und Wiedergabe von Radioaufnahmen“

Rooms should have acoustic properties that characterize optimal conditions for a specific use case. A good room acoustics can either improve speech intelligibility or enhance the engulfment of listeners in a symphony hall or church. This article introduces basic concepts of rooms that provide such conditions, following a short introduction into room acoustical basics. The text further provides some examples of room acoustical optimization and methods for performers to improve music and speech projection. The article concludes with current methods for visualisation of sound field propagation and modelling of listeners' impression of music.

Zitation: Camilla Bork und Antje Tumat, „Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 1–5, DOI: 10.25366/2020.44.

Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik:

Ein Generationenaustausch

Die Beiträge des von Sarah Schaubeger und Cornelia Bartsch geleiteten Hauptsymposiums *Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik. Ein Generationenaustausch zum 25. Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien der Gesellschaft für Musikforschung* erscheinen als Band 13 in der Reihe des gemeinsam von der Fachgruppe und dem Forschungszentrum Musik und Gender (fmg) Hannover herausgegebenen Jahrbuchs *Musik und Gender*. Eine Kurzbeschreibung des Symposiums sowie die Abstracts der Vorträge sollen die Veranstaltung an dieser Stelle dokumentieren.

Einleitung

Zum 25. Jubiläum der Fachgruppe brachte das Symposium verschiedene Generationen von Forscher*innen miteinander ins Gespräch, um den in der Genderforschung leitenden Impuls der Kritik ins Zentrum zu rücken. Daher wurden Kernfragen feministischer Wissenschafts- und Gesellschaftskritik aufgeworfen: Was waren die Inhalte und Aufgaben einer feministischen kritischen Musikwissenschaft und welche sind es heute? Was ist das Politische in der musikwissenschaftlichen Forschung und wie lässt sich der Theorie-Praxis-Gap schließen? Was kann Musikwissenschaft leisten, um Gesellschaft zu verstehen und zu verändern?

Die Verbindung von Musikwissenschaft und Kritik führt zwingend auch zur Kritischen Theorie und insbesondere zu Theodor W. Adorno. Sein Projekt, Musik und Gesellschaft bis in die musikalischen Strukturen hinein kritisch aufeinander zu beziehen, gab der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Genderforschung ebenso wie der anglophonen New Musicology entscheidende Impulse. Zugleich ist Adorno mit seiner Orientierung an der Musikästhetik des ‚langen 19. Jahrhunderts‘ für die Genderforschung wie für die Musiksoziologie ein zweischneidiges Schwert, zumal die deutsche musikhistorische Adorno-Rezeption die Ästhetik des langen 19. Jahrhunderts mitsamt ihren geschichtsphilosophischen Konzepten (wie bspw. dem Ineinandergreifen von Ausdrucksparadigma und Fortschrittsdenken) und den damit verbundenen Ausschlussmechanismen fortgeschrieben hat. Insbesondere blockierte diese Orientierung (aufgrund von Adornos Abwertung populärer Musik wie etwa dem Jazz) eine fundierte Beschäftigung mit dem Populären als musikästhetischer Kategorie, die zudem auch die Wissensordnungen der Musik strukturiert. Dies verdeckte zugleich die Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Produktion dieser Ästhetik ebenso wie in der Produktion des musikbezogenen Wissens – ein blinder Fleck, der sich bereits in Adornos musikbezogenen Schriften gut beobachten lässt. Die kritische Auseinandersetzung mit den auf Adorno zurückgehenden Impulsen war folglich ein Angelpunkt des Symposiums.

Eine andere Intention war es, die wichtigen Impulse sichtbar zu machen, die die mit der zweiten Frauenbewegung einsetzende feministische Kritik auch in der Musikwissenschaft auslöste, indem sie diese für neue Denkrichtungen öffnete: So ist die Interpretationsforschung, die heute einen wichtigen und als innovativ angesehenen Bereich der historischen Musikforschung darstellt, wesentlich durch die musikwissenschaftliche Genderforschung und den von ihr vorangetriebenen Paradigmenwechsel hin zum künstlerischen Handeln angestoßen worden. Der Performative Turn, der die Wechselwirkung zwischen Identitätskonstruktion und der Produktion gesellschaftlicher Strukturen in den Blick nimmt, ist zuerst ein genuiner Teil feministischer Kritik gewesen, bevor er heute – oftmals ohne diese Wurzeln zur Kenntnis zu nehmen und auch immer wieder auch unter Auslassung der Kategorie Geschlecht – zu einem innovativen Impuls der Musikforschung wurde. Dasselbe gilt auch für die Reflexion der medialen Aspekte historischer Musikforschung, um nur noch ein weiteres Beispiel zu nennen.

Wie die allgemeine hat sich auch die musikwissenschaftliche Geschlechterforschung seit Gründung der Fachgruppe weiterentwickelt und aufgefüchert. Hierbei ist insbesondere das Konzept der Intersektionalität wichtig geworden: Eine gesellschaftskritische Analyse ist immer nur dann vollständig, wenn sie alle wichtigen Dimensionen sozialer Ungleichheit berücksichtigt. Dabei zeigen aktuelle Ereignisse wie zum Beispiel die Debatten um antisemitischen und/oder misogynen Gangsta-Rap, #metoo und #time's up, sexualisierter Gewalt an deutschen Musikhochschulen sowie Kampagnen gegen androzentrische LineUps auf Musikfestivals ganz aktuell, dass Musik nicht bloßer Überbau, sondern ein wichtiges kulturelles Austragungsfeld gesellschaftlicher Wirklichkeiten und sozialer Ungleichheit ist. Eine Frage des Symposiums lautete daher: Was können wir anhand der Analyse von Musik und musikalischen Kontexten über Gesellschaft, soziale Ungleichheit und vor allem über Geschlechterkonstruktionen verstehen lernen?

Das Symposium brachte mehrere Generationen musikwissenschaftlicher Genderforscher*innen nicht nur miteinander, sondern auch mit Ute Gerhard als einer gesellschaftswissenschaftlichen Geschlechterforscherin der ersten Stunde in den Dialog. Der erste Teil versammelte Beiträge, die zeigen sollten, wie weit sich das Spektrum der musikwissenschaftlichen Genderforschung inzwischen aufgefüchert hat, und zwar dezidiert auch quer zu den etablierten Wissensstrukturen. Mit Ute Gerhards Keynote begann der zweite Teil des Symposiums. Im Zentrum stand hierbei eine Podiumsdiskussion, bei der Kolleginnen zu Wort kamen, die die Geschlechterforschung innerhalb aber auch außerhalb der akademischen Landschaft etabliert und die in den vergangenen Jahrzehnten Räume und Institutionen dafür geschaffen haben, dass Quellen verfügbar gemacht und akademische Infrastruktur sowie Netzwerke entstehen konnten. Impulsgeberin für diese Diskussion, die schließlich ins Plenum geöffnet wurde, war Eva Rieger: die Pionierin der musikwissenschaftlichen Genderforschung im deutschsprachigen Raum. Die jüngste Forschungsgeneration war in einer Postersession anwesend.

Cornelia Bartsch und Sarah Schauburger

Abstracts der Beiträge

Christa Brüstle: Differenz und Diversität – Entwicklungen und Perspektiven in der Musikgeschichtsschreibung

In der allgemeinen historischen Frauen- und Geschlechterforschung sind in den letzten Jahrzehnten viele grundlegende Fragen zur methodischen Einbeziehung der Kategorien Differenz und Diversität diskutiert worden. Diese Diskussionen haben die Entwicklung einer feministischen und postfeministischen Geschichtsschreibung begleitet. Es stellt sich die Frage, welche Anregungen daraus für die Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung entstanden sind. Einerseits bieten die Kategorien Differenz und Diversität Ansatzpunkte, andere Kulturen oder andere soziale Gruppen zu untersuchen, andererseits werden auch die vertrauten, eigenen, subjektiven Blickwinkel und Einstellungen zur Diskussion gestellt. Damit ist nicht zuletzt eine selbstkritische Haltung verbunden, die einen wissenschaftskritischen Ansatz impliziert. Wissenschaftskritik in der Musikgeschichtsschreibung bedeutet allerdings, viele selbstverständliche Annahmen und Handlungen in Frage zu stellen, agierende Personen in der Musikgeschichtsschreibung nach ihren Prämissen oder Tabus zu befragen, Machtverhältnisse der Kanonbildung sichtbar zu machen oder Prozesse der In- und Exklusion von bestimmten Themen oder Gruppen zu beleuchten. Der Beitrag fragt danach, inwiefern die Berücksichtigung der Kategorien Differenz und Diversität Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung verändert.

Anke Charton: Queen-Sized: Zugänge zu Zugehörigkeit und Lesbarkeit von Geschlecht

Musikwissenschaftliche Genderforschung muss zwischen Geschlecht als performativer Kategorie einerseits und Notation gegenwärtiger und historischer Lebenswirklichkeiten andererseits immer wieder neue Antworten auf die Frage danach finden, was abbildbar und lesbar, spielbar und hörbar ist. Die Historizität von Wissenssystemen – und damit die Koordinaten dessen, was Geschlecht jeweils konstituiert ebenso wie die musikalischen Praxen, die daran mitwirken – ist dabei nicht nur ein Speicher sozialer Wirkungsmacht, sondern auch ein produktiver Zugang zu unterschiedlich situierten Repertoires. Der Blick auf Dynamiken und Interdependenzen stellt die Frage nach geschlechterspezifischer Lesbarkeit unter der Prämisse von Vernetzungen und Zugehörigkeiten: Musik markiert und konstruiert Geschlechterbilder als Bestandteil komplexer Anordnungen, die nicht von einem neutralen Standpunkt aus zu fassen sind. Die Akzentuierungen des analysierenden Blicks als „careful blindness“ (Peggy Phelan) schaffen somit Sichtbarkeiten wie auch Unsichtbarkeiten, deren politische Auswirkungen aus dem wissenschaftlichen Denken nicht ausgeklammert werden können und sich umgekehrt erneut in einen akademischen Habitus einspeisen. Anhand zweier Beispiele, gegenwärtig und voraufklärerisch, von Musik in Festzusammenhängen – der Verabschiedung der neapolitanischen Vizekönigin María 1558 und des Line-Ups beim Coachella Festival 2018 –, die beide auf exotisierende und klassen-

bezogene Weiblichkeitsmuster zurückgreifen, befragt der Beitrag Dispositive von Geschlechterordnung in musikalisch-szenischen Aktualisierungen, zwischen Ereignis und Infrastruktur, zwischen Kommodifizierung und Agency sowie zwischen Hegemonie und sozialer Teilhabe. Diese Perspektivierungen müssen dabei selbst Teil des Untersuchungsgegenstands sein, um der beiläufigen Verunsichtbarung von interdependenten Faktoren zu begegnen und ihre Implikationen für musikwissenschaftliche Genderforschung zur Diskussion zu stellen.

Sarah Schauburger: Gender Distortion – Sound als Medium der Kritik. Das Beispiel E-Gitarre

Sound ist unlängst eine wissenschaftsbildende Kategorie geworden, der jenseits tradierter musiktheoretischer Parameter eine ontologische Bedeutsamkeit und Wirksamkeit zugesprochen wird. Sowohl in den Sound Studies als auch in Studien zu Rock- und Popmusik oder der Neuen Musik im Allgemeinen steht Sound häufig in Verbindung mit Emanzipation, Rebellion oder Avantgarde. Die E-Gitarre gilt als eines der wichtigsten Instrumente in der Geschichte über den genrebegründenden „verzerrten Sound“ – Distortion – als subversives Mittel. Gleichzeitig verknüpfen sich mit der E-Gitarre und Distortion seit ihrer Erfindung hegemoniale Narrative zu Männlichkeit und männlicher Sexualität. Anhand des Dispositivs E-Gitarre lässt sich die Verknüpfung von Geschlechterkonstruktion, Macht und Sound als Ausdruck kultureller Austragungs-momente herausstellen.

In dem Beitrag wird die Verzerrung von Männlichkeit und Weiblichkeit im Diskurs der E-Gitarre am Beispiel queerer und feministischer Aneignungen des männlichen Sounds diskutiert. Sound-Produktion wird dabei als sozialer Sinn einer kulturellen Praxis verstanden, die mittels ethnografischen Hörens gedeutet werden kann. So wird am Beispiel E-Gitarre die „Dichte Beschreibung“ (Geertz) als feministische Methodologie kritischer Musikanalyse vorgeschlagen, die wiederum die Verknüpfung von Musik, Gesellschaft und Geschlecht aufzeigt.

Stefanie Alisch: Gender-Rollen im angolischen Kuduro in der Perspektive von „Pleasure Politics“

Kuduro („harter Hintern“) ist dynamische elektronische Tanzmusik aus Angola mit expressiven Tanzbewegungen. Kuduroshows sind darauf angelegt, Masseneuphorie zu produzieren. Kuduro bietet diversen Körpern eine Bühne: Selbstbewusst und aggressiv präsentieren Männer ihre drahtigen oder versehrten Körper, Frauen performen sexy mit Body Mass Index über 28 und Transgender-Künstler*innen setzen neue Maßstäbe in punkto Glamour und Femininität. Kuduro fasziniert und polarisiert. Die angolische Kulturelite verteufelt Kuduro, der Präsident mobilisierte Kuduristas für seine politischen Zwecke, internationale Musikfans und Akademiker*innen projizieren romantisierende Perspektiven. Durch die Komplexität der klanglichen und körperlich-performativen Prozesse sowie die vielfältigen Diskurse um dieses

Genre eröffnet Kuduro einen akademischen Zugang sowohl zu gesellschaftlichen Entwicklungen in Angola und der angolanischen Diaspora als auch weltweit relevanten Fragen um Popmusik, Macht und Gender. Wie kann die Musikethnologin/Musikwissenschaftlerin hier vorgehen, um gleichzeitig dieser Tanzmusikkultur gerecht zu werden und zeitgemäße Gender-Analysen zu produzieren? Mit Hilfe des von Joan Morgan und einer Gruppe schwarzer Feministinnen, die sich selbst die *Pleasure Ninjas* nennen, entwickelten Konzeptes der *Pleasure Politics* näherte ich mich dieser Aufgabe. Die akademische Perspektive der *Pleasure Politics* rückt Genuss, Vergnügen und Sinnlichkeit ins Blickfeld kulturwissenschaftlicher Überlegungen. *Pleasure Politics* fragt nach *pleasure discourses* und *morality discourses*. *Pleasure Politics* denkt postkolonial und queer. *Pleasure Politics* lotet die Dynamiken zwischen Selbstermächtigung und Instrumentalisierungsgefahr aus, die mit Schaulust, sinnlichen Tanzbewegungen, Genuss und Vergnügen einhergehen und eröffnet so zeitgemäße Räume für die Gender-Analyse populärer Musik. In diesem Beitrag präsentiere ich eine multimodale Analyse des Kuduro-Stückes/Tanzschrittes „*Apaga Fogo*“ im Lichte von *Pleasure Politics*.

Cornelia Bartsch: „After Adorno“: Decolonize Music Histor(iograph)y – Intersektionalität und Musikgeschichte

Gender Ethnizität und Klasse, die drei Masterkategorien der Intersektionalität, fungieren auch als Grenzkategorien der musikalischen Wissensordnungen. Wie die figürlichen Darstellungen exotisierter Wesen auf den frühen Land- und Seekarten der europäischen Eroberer rahmen sie die „Welt“ des Wissens und der Geschichte, die dadurch erst produziert wird. Im deutschen Sprachraum wird die Produktivität der genannten Kategorien bereits an der üblichen Dreiteilung des Fachs als „Historische Musikwissenschaft – Systematische Musikwissenschaft – Ethnomusikologie“ deutlich: So spricht etwa der synonyme Gebrauch des Terminus „Historische Musikwissenschaft“ für die Erforschung der „europäischen bzw. westlichen Kunstmusik“ allen anderen Musiken explizit die Historizität und implizit auch den Kunstcharakter ab. Die Überschneidung mehrerer Differenzkategorien wird am Beispiel des Begriffs des Populären greifbar: Schon im 19. Jahrhundert galten „populäre“ Gattungen wie beispielsweise das lyrische Klavierstück als „weiblich“; als Verführer der „Massen“ erschienen Virtuose und Dirigent – bei aller ihnen zugesprochenen Potenz – latent als „weibliche Künstlertypen“ (Borchard). Die Überschneidung der Differenzkategorien als „Vektoren der Macht“ (Butler) erfolgt – wie auch diese Beispiele zeigen – indes nicht linear, vielmehr können sie einander sowohl verstärken als auch aufheben. Im Gefolge der zweiten Frauenbewegungen entstanden, verfolgt auch die musikwissenschaftliche Geschlechterforschung seit ihren Anfängen das Ziel, den hegemonialen Ordnungen des Wissens und ihren Ein- und Ausschlüssen wissen(schaft)spolitisch entgegenzutreten. Dazu muss sie – wie eine Archäologin – die nach wie vor produktiven hegemonialen Genealogien dieser Ordnungen freilegen. Wie lässt sich hierzu der Ansatz der Intersektionalität, der in den allgemeinen Genderstudien in den letzten Jahrzehnten gleichermaßen an Bedeutung gewonnen

hat wie umstritten ist, als Instrument der Analyse und der Politik nutzen? Gerät Gender als „Masterbegriff“ der musikwissenschaftlichen Genderforschung dadurch ins Hintertreffen? Oder wird er vielmehr überhaupt erst politisch handhabbar? Was bedeuten hegemoniale Weiblichkeit oder marginalisierte Männlichkeit für die Genealogien musikbezogenen Wissens? Diese Fragen sollen unter Einbezug von Lektüren Theodor W. Adornos untersucht werden, dessen Begriff des Materials für das Ineinandergreifen von Fortschritts- und Ausdruckparadigma – mithin für die westliche Musikhistoriographie – bis weit ins 20. Jahrhundert wirksam war.

Ute Gerhard: Keynote: Feminismus – als soziale Bewegung, kritische Theorie und/oder Geschlechterpolitik

In der gesellschaftlichen Auseinandersetzung und in der Verteidigung von Geschlechterforschung und Gender-Wissen scheint politische Unsicherheit, nicht zuletzt eine große Sprachverwirrung zu herrschen. Im Rückblick auf die Stationen der Neuen Frauenbewegung als sozialer und politischer Bewegung sowie auf die sie begleitenden Diskurse um die Bedeutung der Kategorie Geschlecht zeigen sich Ungleichzeitigkeiten der Entwicklung in der Ausdifferenzierung in unterschiedliche Feminismen sowie in der Trennung von gesellschaftlicher Praxis, z. B. Gleichstellungspolitik, und feministischem Theoretisieren. Hier sehe ich ein theoretisches ebenso wie politisches Problem, weil möglicherweise so das Potential einer gesellschaftsverändernden feministischen Praxis verschenkt wird. Feministische Gesellschaftskritik, die die Strukturen sozialer Ungleichheit und Gewalt in Geschichte und Gegenwart, in Gesellschaft, Politik und Kultur analysiert und beheben will, braucht Vorstellungen, Medien und Instrumente dafür, wie ihre Utopie von Herrschaftsfreiheit und Gleichheit in gesellschaftliche Wirklichkeit umzusetzen ist. Denn die Hartnäckigkeit des zweigeschlechtlichen Systems als Herrschaftsordnung lässt sich nicht allein durch eine feministische Praxis des Zweifelns, der Dekonstruktion, aufheben. Mein Beitrag bedient sich eines kritischen Begriffs von Recht, das in seiner Doppeldeutigkeit und Ambivalenz Herrschafts- ebenso wie Befreiungsinstrument sein kann. Feministische Rechtskritik, die sich als Kritische Theorie nicht mit dem „Fortbestand des Elends“ verträgt (Horkheimer), nimmt die für Feministinnen ‚verdächtigen‘ Versprechen der Freiheit und Gleichheit, der Emanzipation aus Gewaltverhältnissen, der gleichberechtigten Teilhabe an Gütern und Macht beim Wort und interpretiert sie als nicht nur individuelle, sondern relationale Konzepte radikal neu: als Freiheit, die Freiheit der/des Nächsten nicht als Beschränkung, sondern als Erweiterung des eigenen Freiheitsraums versteht; Gleichheit, die nicht Angleichung heißt, sondern angesichts von Differenz und der verschiedenen Dimensionen sozialer Ungleichheit sich nur eingedenk der Rechte anderer realisiert; Teilhabe, die zu gemeinsamem und damit politischem Handeln ermächtigt. In der Gegenüberstellung der drei Handlungsfelder des Feminismus, von Bewegung, Kritischer Theorie und Geschlechterpolitik, will ich versuchen, dieses Programm und seine Probleme zu konkretisieren.

Eva Rieger: Von der Frauen- zur Genderforschung – Einleitung zur Podiumsdiskussion

1961 kritisierte Adorno, dass das wissenschaftliche Bewusstsein von Musik sich „in blinde Technologie“ einerseits und in „kindisch-unverbindliche, poetisierende Auslegungen wie die Scheringschen Beethovens“ andererseits erschöpfen. Aber erst 1970 wurde im Zuge der Studentenbewegung bei einem Symposium in Bonn gefordert, die sozialgeschichtlichen und kulturellen Zusammenhänge von Musik zu reflektieren. 1980 gab es erste Veröffentlichungen in Deutschland, die die Neuprägung der Geschlechterrollen um 1800 sichtbar machten und den praktischen Ausschluss der Frau aus der männlich dominierten Musikkultur bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zur Folge hatten. Parallel dazu wurden Werke von bislang unbekanntem Künstlerinnen ans Licht gebracht. Um das Geschlecht als kulturelle Kategorie zu untersuchen, wurde der Begriff des kulturellen Handelns geprägt und erfolgreich angewendet. Der performative Ansatz des Doing Gender machte klar, dass Geschlecht hergestellt wird und nicht biologisch festgelegt ist, was die traditionellen binären Gendercodes auflöste. Inzwischen kooperiert die Genderforschung mit der Intersektionalitätsforschung, den Postcolonial Studies und den Queer Studies. Der Orkan des Digitalen, der über das Fach hinwegfegt, wäre hinsichtlich der Folgen für die Genderforschung zu untersuchen, denn die Digitalisierung leistet einer traditionellen Kanonisierung von Komponisten und Texten und damit der Stabilisierung von Ungleichheitsverhältnissen neuerlich Vorschub. Der Versuch, kraft modischem Material Turn den Dingen eine Stimme zu geben, wirft viele Fragen auf. Die Podiumsdiskussion zeigte auf, wie sich die musikwissenschaftliche Geschlechterforschung in den letzten drei Jahrzehnten entfaltet hat, wo es Irrwege gab, wie man verhindern kann, dass sich Geschlechterdualismen wieder einschreiben, und wie sich genderspezifische Erkenntnisinteressen weiterhin wissenschaftlich legitimieren können.

Podiumsdiskussion: „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Rück- und Ausblicke“

Moderation: Dr. Cornelia Bartsch und Sarah Schauburger

Diskutant*innen:

- Prof. Dr. Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Gründerin und Herausgeberin der Internetplattform MUGI, Musik und Gender im Internet
- Prof. Dr. Christa Brüstle, Kunstuniversität Graz und Direktorin des Zentrums Genderstudien der Kunstuniversität Graz
- Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn
- Dr. Mary Ellen Kitchens, Archiv Frau und Musik, Frankfurt am Main
- Prof. Dr. em. Eva Rieger, Universität Bremen
- Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman, Präsidentin der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Gründerin und Direktorin des Forschungszentrum Musik und Gender an der Hochschule Musik, Theater und Medien Hannover

Posterpräsentationen

In Kooperation mit dem Zentrum für Geschlechterstudien/Gender Studies der Universität Paderborn fand während der Jahrestagung eine Poster-Session mit Forschungsprojekten von Nachwuchswissenschaftler*innen zu Themen aus der allgemeinen musikwissenschaftlichen Geschlechterforschung statt. Zudem stellten sich verschiedene Projekte zur Gleichstellungsarbeit und Gender Studies der Universität Paderborn vor.

- Lina Blum (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg): „[...] mein Leben wäre ganz anders verlaufen, wenn ich damals in Paris geblieben wäre.“ Erinnern und Vergessen des Exils am Beispiel der Sängerin Maria Schacko (1905–1996)
- Larissa Hermanns/Käthe Schmidt (Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn): Mehr (Ge)schlecht als (ge)recht. Ein Hörspiel über Körperkonstruktionen
- Johanna Imm (Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn): Follow the Drums. Das Schlagzeug als Gendered musical Object
- Nina Jaeschke (Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn): Deutscher Punk-Rock und Gender. Geschlechterkonstruktionen einer translokalen Szene
- Moritz Knurr (Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn): Sexismus. Lassen sich sexistische Darstellungen hören?
- Archiv Frau und Musik (Frankfurt am Main)
- Center for the History of Women Philosophers and Scientists (Universität Paderborn)
- Frauen gestalten die Informationsgesellschaft (Universität Paderborn)
- Zentrum für Geschlechterstudien/Gender Studies (ZG) (Universität Paderborn)

Zitation: Cornelia Bartsch und Sarah Schaubeger, „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 6–13, DOI: 10.25366/2020.45.

Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk

STEFAN ALSCHNER, WEIMAR

Der Tenor Joseph Tichatschek gilt als eine der bedeutendsten Sängerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Vor allem mit Richard Wagner ist der Name des Sängers bis heute eng verbunden, sang er doch in den Uraufführungen des *Rienzi*, *der letzte der Tribunen* und *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* jeweils die Hauptrollen. Wagner gab später selbst unumwunden zu, die Partie des Lohengrin ganz auf Tichatschek hin konzipiert zu haben.¹ Von 1838 bis 1870 Mitglied des Dresdner Hoftheaters prägte und begleitete der Tenor dessen Geschehnisse über 30 Jahre lang und war auch an anderen Theatern in Deutschland und Europa ein gefeierter Sängerstar. 1865 war er entscheidend an der Stockholmer Erstaufführung von Wagners *Rienzi* beteiligt, welche erst die zweite Aufführung eines Werkes Wagners in Übersetzung sowie die erste Aufführung *Rienzis* im Ausland darstellte.²

Der im Rahmen der wissenschaftlichen Teilauswertung der Quellenbestände der Richard Wagner-Sammlung des Reuter-Wagner-Museums in Eisenach wiederentdeckte Nachlass des Sängers Joseph Tichatschek und seiner Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek ermöglicht vertiefte Einblicke in das Repertoire und die Netzwerke des Sängers.³ Tichatschek, der in der Forschung gern als das „Urbild“ des Helden- und Wagnertenors herangezogen wird,⁴ stand zuletzt wieder verstärkt im Blick der Forschung, wobei der Schwerpunkt hierbei vor allem auf seinen Beziehungen zum Werk Wagners oder gesangsästhetischen Aspekten lag.⁵ Wenig untersucht sind dagegen bisher die umfangreichen Netzwerke von Sängerpersönlichkeiten wie Tichatschek.⁶ Die Auswertung des Nachlasses sowie der Eisenacher Wagner-Sammlung, die

1 Brief Richard Wagners an Ludwig II. König von Bayern, 25. Juni 1867, in: *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, Bd. 19, hrsg. von Margret Jestremski u. a., Wiesbaden 2011, S. 168–173, hier: S. 170; vgl. auch Thomas Seedorf und Carolin Bahr, „Wagners Konzeption des *Lohengrin* und das Dresdner Sängerensemble“, in: *wagnerspectrum* 10, H. 1 (2014), S. 145–161.

2 Owe Ander, „Die Rezeption des *Rienzi* in Stockholm 1844-1905“, in: *wagnerspectrum* 11, H. 2 (2015), S. 85–114, hier S. 85.

3 Die Auswertung und Erschließung ausgewählter Teilbestände der Wagner-Sammlung Eisenach geschieht im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten Projektes „Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins in Eisenach“.

4 Einhard Luther, *So singe, Held! Biographie eines Stimmfaches (Teil 1). Wagnertenöre der Wagnerzeit (1842–1883)*, Trossingen 1998, S. 21.

5 Vgl. u. a. Thomas Seedorf, „Vom Tenorhelden zum Heldentenor – Wagners Ideal eines neuen Sängertypus“, in: *Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 16. bis 21. September 2004 am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena*, Bd. 1, hrsg. von Detlef Altenburg et al., Kassel etc. 2012, S. 463–472.

6 Stefan Alschner, „Das Weimarer Hoftheater und seine Wagner-Sänger“, in: *Wagner-Weimar-Eisenach. Richard*

mit ihren über 25.000 Objekte umfassenden Bestand neben Bayreuth als zweitgrößte Wagner-Sammlung der Welt gilt, ermöglicht einen Einblick in die weitreichenden Netzwerke des Sängers Joseph Tichatschek und zeigt, wie der Tenor diese geschickt zu nutzen wusste.⁷

Joseph Aloys Tichatschek

Joseph Aloys Tichatschek begann seine Bühnenkarriere 1830 am k. k. Theater am Kärntner- tor in Wien.⁸ Seine stimmliche Ausbildung erhielt er bei Giuseppe Ciccimara, der von 1816 bis 1826 in Neapel tätig war und dort vor allem für seine Rollen in Werken Rossinis gefeiert wurde. Tichatscheks Kontrakt erlaubte es ihm, mehrere Jahre am Theater in Graz zu verbringen, wo er schließlich zum gefeierten Star heranreifte. Statt für eine Rückkehr nach Wien entschied sich Tichatschek jedoch 1837 für ein Engagement am Dresdner Hoftheater, welches er ein Jahr darauf auch antrat. Von 1838 bis 1870 sollte Tichatschek nun dem Dresdner Hoftheater fest verbunden bleiben. Mehrere Gastspielreisen in den Jahren 1839 und 1840, welche Tichatschek u. a. an die Theater in Hamburg, Berlin, Leipzig, Bremen und Lübeck brachten, halfen den Status des Tenors als Ausnahmesänger früh zu festigen. 1841 folgte eine Reise nach England mit Konzerten in London, Manchester und Liverpool, womit der Name Tichatschek auch außerhalb des deutschen Sprachraums zum Begriff wurde. Am 20. Oktober 1842 feierte schließlich Richard Wagner mit der Uraufführung seines *Rienzi* seinen ersten großen Erfolg, an welchem Tichatschek als Sänger der Hauptrolle entscheidend mit beteiligt war.

Belege für den Status, den Joseph Tichatschek in den Jahren in Dresden bereits erlangt hat, finden sich beispielsweise in der 1842 erschienenen Ausgabe des Theater-Lexikons herausgegeben von Robert Blum:

„T. gehört zu den besten jetzt lebenden deutschen Tenoristen, ja er dürfte kaum einen ebenbürtigen Rivalen unter denselben finden; seine Stimme ist umfangreich, vollkräftig, angenehm und schmelzend; in der höchsten Kraftentwicklung und in der zartesten Weichheit ist sie von gleich hinreißender Wirkung; dabei ist sein Vortrag edel, seelenvoll und durchaus kunstgerecht; er beherrscht seine schönen Mittel vollkommen und offenbart in jeder Nüance seines Gesanges eine gründliche und vollendete Bildung. Das ganze Opernrepertoire der Gegenwart ist ihm gänzlich eigen, da er die höchsten und tiefsten Tenorparthien desselben mit gleicher Fertigkeit, Gewandtheit und Gediegenheit ausführt.“⁹

Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik, hrsg. von Helen Geyer et al., Bielefeld 2020, S. 85–101.

7 Der Nachlass des Sängers Joseph Tichatschek und seiner Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek ist aktuell Gegenstand einer größeren Forschungsarbeit des Autors, welche sich mit der Sängerpersönlichkeit Joseph Tichatschek auseinandersetzt. Darüber hinaus werden die Dokumente des Nachlasses auch kommentiert ediert.

8 Die folgenden biographischen Angaben zu Tichatschek stützen sich vor allem auf Moritz Fürstenau, *Joseph Tichatschek. Eine biographische Skizze nach handschriftlichen und gedruckten Quellen*, Leipzig 1868.

9 Anonym, Art. „Tichatschek (Joseph Aloys)“, in: *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller*

Noch 1861 verwendet das Universallexikon der Tonkunst Schlagworte wie „Kolossalität der Mittel“, „Genialität der Auffassung“ und spricht von einer „phänomenalen Stimme“.¹⁰

Drei Jahre nach dem *Rienzi* sang Tichatschek auch in der Uraufführung des *Tannhäuser* die Hauptrolle sowie 1849 bei der Erstaufführung in Weimar. Der Kontakt zu Wagner riss auch während dessen Exilzeit nicht ab und obwohl das Verhältnis nicht immer frei von Miss-tönen war,¹¹ bleiben sie doch beide bis zu ihrem Tod freundschaftlich eng verbunden. In den Jahren bis zu seiner Pensionierung 1870 war Tichatschek in Dresden und Europa in zahlreiche Erstaufführungen von Werken Wagners in Deutschland und Europa involviert. Er brachte aber auch weiterhin sein ungemein breites Repertoire zu Gehör und partizipierte in verschiedenen Erst- und Uraufführungen von Werken anderer Komponisten. Ab 1870 verfolgte er dann das Theater- und Musikleben nur noch als aufmerksamer Beobachter. 1882 lähmte ihn ein Schlag-anfall teilweise, weshalb er die letzten Jahre bis zu seinem Tod 1886 in seiner Wohnung in Dresden mehr oder minder an das Bett gefesselt verbrachte.¹²

Die Wagner-Sammlung in Eisenach

Der Nachlass des Sängers und seiner Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek bildet heute einen Teilbestand der sogenannten Richard-Wagner-Sammlung des Reuter-Wagner-Museums in Eisenach. Die Sammlung geht zurück auf den Wiener Sammler und Wagnerianer Nikolaus Oesterlein, welcher diese ab 1876 anzulegen begann und bis 1895 in vier Katalogbänden dokumentierte.¹³ Sehr schnell wuchs die Sammlung jedoch über eine reine Bibliothek hinaus, weshalb Oesterlein sich veranlasst sah, 1885 in Wien das erste Richard Wagner-Museum überhaupt zu eröffnen und seine Sammlung für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁴

Als die anwachsende Sammlung Oesterleins räumliche und finanzielle Kapazitäten zu sprengen drohte, begann er nach einer geeigneten Stadt bzw. einer geeigneten Institution

Deutschlands, Bd. 7, hrsg. von Robert Blum et al., Altenburg etc. 1842, S. 88.

10 Anonym, Art. „Tichatschek“, in: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst: für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Bd. 3, hrsg. von Eduard Bernsdorf, Offenbach 1861, S. 731.

11 Im Zentrum des angeblichen zeitweiligen Zerwürfnisses zwischen Wagner und Tichatschek steht, Wagners Kritik an dessen Leistungen in der Uraufführung des *Tannhäuser* in seiner Schrift „Über die Aufführung des ‚Tannhäuser‘“, in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, Leipzig o. J. [1911], S. 123–159, hier S. 133f.

12 Vgl. hierzu die Briefe Joseph Tichatscheks an seine Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek in der Richard Wagner-Sammlung des Reuter-Wagner-Museums Eisenach, insb.: Thüringer Museum/Fritz Reuter- und Richard Wagner-Museum Eisenach (RWM), Inv. Nr. 292/83 bis 305/83; siehe auch Kurt Mey, „Joseph Tichatschek: Ein Gedenkblatt zum hundertsten Geburtstage“, in: *Bühne und Welt* 9, H. 2 (Juli 1906), S. 329–335.

13 Nikolaus Oesterlein, *Beschreibendes Verzeichniß des Richard Wagner-Museums. Ein bibliographisches Gesamtbild der kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagner's von den Anfängen seines Wirkens bis zu seinem Todestage den 13. Februar 1883*, 4 Bände, Leipzig 1882ff.

14 Zur Geschichte der Sammlung siehe: Helen Geyer, „Joseph Kürschners kulturpolitische Bemühungen um den Ankauf der Wagner-Sammlung Nikolaus Oesterleins“, in: *Wagner-Weimar-Eisenach. Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik*, hrsg. von Helen Geyer et al., Bielefeld 2020, S. 155–172; sowie Kiril Georgiev, „Die Richard Wagner-Sammlung in der Reuter-Villa zu Eisenach“, in: *wagnerspectrum* 14, H. 1 (2020), S. 203–224.

zu suchen, welche seine Sammlung übernehmen und zugleich weiterführen sollte.¹⁵ Bayreuth betrachtete er explizit als nicht geeignet.¹⁶ Nach zahlreichen erfolglosen Versuchen, die Sammlung an Städte wie Dresden, Leipzig oder München abzugeben, wurde sie schließlich – u. a. dank des Engagements des Verlegers Joseph Kürschner – 1895 durch die Stadt Eisenach für 90.000 Mark erworben und in der Villa des bereits 1864 verstorbenen Literaten Fritz Reuter untergebracht.¹⁷ 1897 eröffnete dann an selber Stelle mit dem Reuter-Wagner-Museum ein Kuriosum in der deutschen Museumslandschaft: Zwei bedeutende Künstler des 19. Jahrhunderts, die sich persönlich nie getroffen haben, waren unter einem Dach vereint. Bis heute ist das Museum, welches zugleich das älteste der Stadt ist, in der Reuter-Villa in Eisenach zu besichtigen.

Der Nachlass Rudolph-Tichatschek in der Wagner-Sammlung Eisenach

Der Nachlass Rudolph-Tichatschek wurde dem Reuter-Wagner-Museum in Eisenach 1913 von der in Brüssel verstorbenen Tochter des Sängers, Josephine Rudolph-Tichatschek, vermacht.¹⁸ Der Nachlass umfasst nach dem aktuellen Stand der Erschließung 402 Quellen. Die Quellen des Nachlasses sind in der handschriftlichen Liste „Schriftlicher Nachlaß des Sängers Tichatschek und seiner Tochter, Frau Rudolphi-Tichatschek“ überliefert.¹⁹ Sie umspannen einen Zeitraum von 1843 (das älteste Dokument stammt vom 12.03.1843) bis 1897 (jüngstes Dokument: 18.06.1897). Nachträglich hinzugefügten Anmerkungen zufolge gingen bedeutende Teile des Nachlasses 1945 gegen Ende des 2. Weltkrieges verloren.²⁰

Der Nachlass mit seinen zahlreichen handschriftlichen Dokumenten und graphischen Objekten bietet verschiedene Möglichkeiten sich mit dem Phänomen des Künstlers bzw. Sängers im 19. Jahrhundert auseinanderzusetzen. Eine sind die zahlreichen Netzwerke die Sängerpersönlichkeiten wie Tichatschek innerhalb Deutschlands und Europas knüpften, um nicht nur die eigene Karriere zu befördern, sondern ebenso für befreundete Künstler und Komponisten zu werben.

Der Sänger und die deutschen Fürstenhöfe

Als königlich sächsischer Kammersänger und erster Tenor eines großen deutschen Hoftheaters hatte Tichatschek eine Mittlerposition zwischen seinen aristokratischen ‚Arbeitgebern‘,

15 Nikolaus Oesterlein, *Entwurf zu einem Richard Wagner-Museum. Mit 4 Bildern in Lichtdruck*, Wien 1884, S. 11–14.

16 Ders., *Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort*, Wien 1884, S. 9.

17 Vgl. Geyer, „Joseph Kürschners kulturpolitische Bemühungen“, S. 161ff.

18 Vgl. „Copie du testament de Madame Veuve Rudolph“, in: Stadtarchiv Eisenach, Einrichtung u. Verwaltung d. Reuter & Wagner-Museums, 11-352-4/Bd. VII, Fol. 4–8.

19 Schriftlicher Nachlaß des Sängers Tichatschek und seiner Tochter, Frau Rudolphi-Tichatschek, in: RWM, Inv. Nr. 4866.

20 Ebd.

den Komponisten der Werke, in denen er auftrat, und dem Publikum inne. Die verschiedenen Dokumente bezüglich Ordensverleihungen an Tichatschek aber auch seine Berichte von Gastspielreisen zeugen von intensiven Kontakten zu den deutschen Fürstenhäusern.²¹ Ein Brief des Erbprinzen und späteren Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach an Tichatschek legt dabei die Vermutung nahe, dass Tichatschek diese Kontakte durchaus auch nutzte, um im Interesse befreundeter Künstler – in diesem Fall Richard Wagner – für deren Werke zu werben. Carl Alexander schreibt an Tichatschek:

„Mein lieber Herr Tichatschek! Empfangen Sie meinen besten Dank für Ihren Brief wie für die Übersendungen des Textbuches: ‚Lohengrin‘ und der Broschüre. Letztere habe ich noch nicht gelesen, weshalb ich sie noch eine Zeit lang behalten möchte; die Arbeit Wagners aber erhalten Sie beifolgend zurück und zwar mit dem Ausdruck meiner vollsten Anerkennung. Das Werk ist voll Phantasie, voll Poesie, voll Kenntniß der Bühne und wird seinen Effekt gewiss nicht verfehlen, wenn es durch eine solch herrliche Musik belebt wird, wie die, welche ich im Tannhäuser bewundere. Dieser aber bleibt eine der großartigsten Schöpfungen der Kunst unserer Zeit und stellt den Namen Wagners sehr hoch. [...] Daß ich mich freuen werde Sie wieder zu sehen und wieder zu hören, werden Sie mir ohne Versicherung glauben, denn Sie wissen welchen Genuß ich Ihnen verdanke. In der Hoffnung dieses recht bald hier mündlich Ihnen wiederholen zu können verbleibe ich Ihr ergebener Carl Alexander“²²

Der Brief, der nur wenige Wochen vor den für Wagner so folgenschweren Maiaufständen in Dresden entstand, belegt, dass Tichatschek Carl Alexander das Textbuch zu *Lohengrin* und eine weitere nicht näher beschriebene Broschüre zukommen ließ. Nur wenige Wochen zuvor – am 16. und 18. Februar 1849 – war Tichatschek in der Weimarer Erstaufführung des *Tannhäuser* in der Hauptrolle aufgetreten. Es ist nicht auszuschließen, dass Tichatschek hier – sicherlich mit Kenntnis Wagners – den Kontakt zum Weimarer Fürstenhaus suchte, um eine Uraufführung des *Lohengrin*, welche in Dresden nach Wagners stärker werdendem revolutionärem Engagement nahezu unmöglich geworden war, in Weimar anzuregen, sicherlich mit dem Hintergedanken, hierbei selbst die Hauptrolle singen zu können. Zwar war ihm dies später nachweislich nicht möglich, jedoch kann der Brief als Hinweis dafür gelten, wie Tichatschek seine fürstlichen Netzwerke für sich und ihm nahestehende Komponisten einzusetzen wusste.

Der Sänger und die Presse

Das 19. Jahrhundert stand ganz im Zeichen des expandierenden neuen Massenmediums der Tages- und Wochenzeitschriften. Die von Robert Schumann initiierte *Neue Zeitschrift für Musik*

21 Siehe bspw. den Brief Joseph Tichatscheks an Pauline Tichatschek, 8 März 1870, in: RWM, Inv. Nr. 4347. Hier schreibt Tichatschek „Abends ins Theater wo der Herzog [Ernst II. von Sachsen—Corburg—Gotha] mich sofort sprechen wollte. Um 9 Uhr kam er ins Conversations Zimmer, war äußerst liebenswürdig, wir sprachen viel von höchst Interessantem aus früherer Zeit. Sagte auch, daß er vergessen hätte zu befehlen, daß ich im Schlosse wohnen sollte aber ich sollte alle Mittage sein Gast sein. Zu heute hatte ich abgelehnt, weil Probe zu Tannhäuser von 12 bis 13 Uhr war.“

22 Brief von Carl Alexander Erbgroßherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach an Joseph Tichatschek vom 4. April 1849 aus Weimar, in: RWM, alte Inv.-Nr. 695.

ist hierbei nur ein Beispiel dafür, wie insbesondere die Künste und Künstler in dieser Entwicklung partizipierten.

Nicholas Vazsonyi hat in seiner Arbeit über die „Marke Wagner“ gezeigt wie Wagner es virtuos verstand, die neuen Medien seiner Zeit einzusetzen, um Aufmerksamkeit für sich und seine Ideen zu wecken.²³ Die Briefe aus dem Tichatschek-Rudolph-Nachlass belegen, dass auch Joseph Tichatschek als Sänger Kontakte in die Dresdner Lokalpresse besaß und diese ebenfalls für seine Zwecke einsetzte. So finden sich in einigen Briefen von seinen Gastspielreisen durch Deutschland und Europa Hinweise darauf, dass der Tenor örtliche Rezensionen und Besprechungen seiner Auftritte mit der Bitte nach Dresden schickte, seine Frau möge diese an die Redakteure der Zeitungen *Dresdner Nachrichten*, *Dresdner Journal* und die *Constitutionelle Zeitung* zur Veröffentlichung weiterleiten.²⁴

Tatsächlich finden sich in zeitlicher Nähe zu diesen Briefen Meldungen in den erwähnten Zeitschriften über die Gastspielauftritte Tichatscheks.²⁵ Die Konzentration auf die Dresdner Presse erscheint dabei auf den ersten Blick etwas provinziell und beschränkt. Bedenkt man jedoch, dass die Hinweise in den Briefen des Nachlasses aus den 1860er Jahren stammen, lassen sich hierfür durchaus Gründe finden. Mit dem Engagement Ludwig Schnorr von Carolsfelds am Dresdner Hoftheater besaß dieses einen jungen aufstrebenden Tenor, der dazu noch Aufsehen als Wagner-Sänger erweckte und Tichatschek damit durchaus seine Stellung als Ausnahme- und Startenor des Dresdner Operntheaters streitig machen konnte. Durch gezielt lancierte Pressemeldungen konnte sich Tichatschek so versucht gesehen haben, auch während seiner Abwesenheit beim Dresdner Publikum präsent zu bleiben und somit seine herausgehobene Stellung als erster Tenor des Theaters zu bewahren.

Der Sänger und andere Künstler

Die Vernetzungen Joseph Tichatscheks im künstlerischen Bereich stellen sich als äußerst vielfältig dar. Mögliche Konstellationen sind dabei die des Interpreten bzw. ausübenden Künstlers in Beziehung zu Komponisten und Kapellmeistern sowie die des Kollegen, Konkurrenten und Vorbilds im Hinblick auf andere Sängerinnen und Sänger.

Für die heutige Rezeption des Sängers Tichatschek nimmt seine Verbindung mit Richard Wagner als Interpret der Hauptrollen in den Uraufführungen von *Rienzi* und *Tannhäuser* eine – wenn nicht die – zentrale Rolle ein. Doch Abschriften im Nachlass des Sängers zeigen,

23 Nicholas Vazsonyi, *Richard Wagner. Die Entstehung einer Marke*, Würzburg 2012.

24 Vgl. zum Beispiel Brief Joseph Tichatschek an Pauline Tichatschek, 3. Mai 1866, in: RWM, Inv. Nr. 4353. Hier heißt es „2 Referate lege ich bei übersetzt“, welche du an Hr Niese mit der Bitte übergeben mögest, den Aufsatz über Prophet in die Constiutionelle Zeitung aufzunehmen. Den Artikel über Wagners ‚Rienzi‘ gib Hr Drobisch er möge so freundlich sein, denselben ganz in die [Dresdner] Nachrichten aufzunehmen.“

25 Vgl. zum Beispiel die wenige Wochen nach dem oben genannten Brief vom 3. Mai 1866 in den *Dresdner Nachrichten* erschienene Meldung: „Über Tichatscheks Gastspiel in Stockholm [...]“, in: *Dresdner Nachrichten. Tageblatt für Unterhaltung und Geschäftsverkehr* 11, Nr. 143 (Mittwoch 23. Mai 1866), S. 2.

dass Tichatschek zu Lebzeiten ebenso als Interpret in den Opern Giacomo Meyerbeers geschätzt wurde und auch der Komponist selbst dem Tenor seine Bewunderung zum Ausdruck brachte, als er nicht nur für die Dresdner Premiere seiner Oper *Nordstern* zwei Einlagearien für Tichatschek schrieb, sondern den Sänger in einem Brief auch als zweiten Vater des Werkes pries.²⁶

Im Bereich der Sängerinnen und Sänger dokumentieren die Briefe des Nachlasses den Respekt, welchen Tichatschek bei seinen Zeitgenossen genoss. Mit Albert Niemann unternahm Tichatschek sogar gemeinsame Reisen und der Tenor Gustav Walter zollte dem Sänger noch acht Jahre nach dem Ende von dessen aktiver Karriere seine Anerkennung, indem er ihn in einer Widmung als „Meister der Tenöre“ und „König Tichatschek“ bezeichnete.²⁷ Unter den Dresdner Gesangspersonal ist zudem Therese Malten – selbst große Wagner-Sopranistin – zu nennen, welche den Tenor noch im hohen Alter in seiner Wohnung besuchte.

Josephine Rudolph-Tichatschek und ihre Netzwerke

Zuletzt ist noch der Fokus auf Joseph Tichatscheks Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek zu lenken, welche die Rolle der Netzwerkerin für ihren Vater übernahm, als dieser nach dem Ende seiner aktiven Karriere seine Dresdner Heimat nur noch selten verließ. Nach dem Tod ihres Ehemannes – des Dresdner Tenors Eduard Rudolph – verlegte Josephine Rudolph-Tichatschek ihren Lebensmittelpunkt nach Wien, wo sie zumindest eine Zeit lang als Gast bei der Familie des Wiener Theaterdirektors Franz Jauner und seiner Frau Emilie Jauner-Krall wohnte. Enge Beziehungen unterhielt sie jedoch nicht nur mit Jauner – der sich für die erste komplette Aufführung des Rings außerhalb von Bayreuth verantwortlich zeigte –, sondern auch mit großen Wagner-Interpreten und -Interpretinnen wie Amalie Friedrich Materna und mit dem Wagner-Sammler Nikolaus Oesterlein.²⁸ Ihre Beobachtungen und Erlebnisse schilderte sie in ihren Briefen an den Vater, von denen leider nur einige wenige erhalten sind.²⁹ Was wir über die Netzwerke von Joseph Tichatscheks Tochter wissen, muss derzeit aus den Briefantworten des Vaters rekonstruiert werden, jedoch lässt sich bereits hieraus schließen, dass es sich bei Josephine Rudolph-Tichatschek um eine nicht nur in der ‚Wagner-Szene‘ ihrer Zeit hervorragend vernetzte und kulturell engagierte Frau gehandelt haben muss.³⁰

Den Abschluss soll ein Ausblick auf ein Netzwerk der ganz anderen Art geben, nämlich die Möglichkeiten der digitalen Vernetzung. Aktuell laufen die Vorbereitungen, um die Wagner-

26 Brief Giacomo Meyerbeers an Joseph Tichatschek, 17. März 1855 (Abschrift), in: RWM, Inv. Nr. 4716.

27 Fotografie von Gustav Walter mit handschriftlicher Widmung an Joseph Tichatschek, in: RWM, Inv. Nr. 984.

28 Vgl. hierzu u. a. die Briefe Joseph Tichatscheks an seine Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek ab 1875, insbesondere: Thüringer Museum Eisenach, RWM, Inv. Nr. 253/83 (Brief vom 22. Januar 1875), Inv. Nr. 255/83 (Brief vom 23. August 1875) und Inv. Nr. 290/83 (24. August 1881).

29 Siehe bspw. Brief Josephine Rudolph-Tichatscheks an Joseph Tichatschek, 28. Juli 1882, in: RWM, Inv. Nr. 4708. Hier schildert die Tochter des Tenors ihre Eindrücke vom Besuch des *Parsifals* bei den Bayreuther Festspielen.

30 Josephine Rudolph-Tichatschek beteiligte sich u. a. mit zahlreichen Ausstellungsstücken an der Internationalen

Sammlung Eisenach, welche auch den Nachlass Rudolph-Tichatschek als Teilbestand umfasst, ausführlich zu erschließen und zu digitalisieren. Damit wird in naher Zukunft auch der Nachlass Joseph Tichatscheks und seiner Tochter Josephine frei zugänglich sein, wodurch sich, vielleicht in Kombination mit anderen Quellen anderer Institutionen und Sammlungen, ein neuer Blick auf die persönlichen Netzwerke des Sängerstars und seiner Tochter ergeben werden.

Zitation: Stefan Alschner, „Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 14–22, DOI: 10.25366/2020.46.

Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Siehe auch: Guido Adler: *Fach-Katalog der Musik-historischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*, Wien 1892, S. 311ff.

Abstract

The Richard Wagner collection in Eisenach contains the estates of several important 19th century Wagner performers. The inheritance of the Heldentenor Joseph Tichatschek provides insight into the life and influence of the tenor. Tichatschek is considered as one of the greatest German speaking tenors of his generation and performed the leading roles in the world premieres of Richard Wagner's *Rienzi* und *Tannhäuser*. The paper provides an introduction into the extensive networks Tichatschek apparently used to promote his own career as well as the works of composers close to him, like Richard Wagner. The study focusses on Tichatschek's connections to the German courts, newspaper editors, and artists. The daughter of the singer, Josephine Rudolph-Tichatschek – wife to the German tenor Eduard Rudolph –, appears as a so far completely unknown figure with likewise extensive networks which helped to preserve the inheritance of her father after his death.

Kurzvita

Stefan Alschner studierte Musikwissenschaft und Skandinavistik an der Universität Tübingen. Im Anschluss daran nahm er ein internationales Masterfernstudium an der Universität Borås (Schweden) im Fach Informations- und Bibliothekswissenschaften mit dem Schwerpunkt auf digitale Bibliotheken und Informationsdiensten auf. Seit 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar im Projekt „Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins in Eisenach“ gefördert durch die VolkswagenStiftung.

Songs for the Goddess

Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung

ALENKA BARBER-KERSOVAN, LÜNEBURG

I. Exposition

Wicca – das Neue Hexentum

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Text/Kontext-Analyse von Musik im Rahmen des Dianischen Wicca. Was unter dieser dem Neo-Paganismus zuzuordnenden spirituellen Strömung¹ zu verstehen ist, kann allerdings nur bedingt auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Das Phänomen manifestiert sich in unterschiedlichsten Ausprägungsformen und (pseudo-)religiösen Praktiken und wird je nach dem Blickwinkel des Betrachters als Religion, Weltanschauung, Lifestyle oder auch Charaktereigenschaft interpretiert.²

Der Begriff Wicca (männliche Form) wurde aus dem Anglosächsischen übernommen und bedeutet Hexer oder Zauberer.³ Als Wica geschrieben, erschien dieser Ausdruck zunächst in der Abhandlung „Witchcraft Today“ (1954) des als ‚the father of Wicca‘ betrachteten Gerald Gardner (1884–1964). Gardner war zunächst Kolonialverwalter in asiatischen Ländern und widmete sich nach seiner Rückkehr nach England der Verbreitung seiner auf archäologischen Befunden, anthropologischen Vermutungen und okkulten Praktiken basierenden Anschauung. Eigenen Aussagen zufolge wurde er 1939 in den New Forest Coven initiiert, wo er den Glauben und die Praktiken gelernt hat, die später als Gardnerianischer Wicca bekannt wurden. In Anlehnung an die Schriften der Anthropologin und Ägyptologin Margaret Alice Murray (1863–1963), die die Thesen über eine paneuropäische heidnische Religion propagierte, betrachtete auch Gardner sein Hexentum als kulturelles Erbe aus der vorchristlichen Zeit⁴, das jedoch unterdrückt worden sei und erst Mitte des 20. Jahrhunderts eine Wiederbelebung erfahren habe.⁵

1 In dieser Abhandlung wird Neo-Paganismus gegenüber dem Begriff Neuheidentum bevorzugt, um das Phänomen von der Heidenverehrung des Dritten Reiches abzugrenzen. Vgl. dazu auch Victoria Hegner, *Hexen der Großstadt. Urbanität und neureligiöse Praxis in Berlin*, Bielefeld 2019, hier S. 21–22.

2 Vgl. dazu *Pop Pagans. Paganism and Popular Music*, hrsg. von Donna Weston und Andy Bennett, Durham 2013; und Peter Clarke, *Encyclopedia of New Religious Movements*, Routledge 2005.

3 Reena Perschke, „Wicca, Pagan, Freifliegende“, in: *Religion in Berlin. Ein Handbuch*, hrsg. Nils Grübel und Stefan Rademacher, Berlin 2013, S. 525–528, hier S. 525.

4 Ebd.

5 Wibke, „Neopaganismus und Feminismus. Verbindungen neopaganer Bewegungen und feministischer Gesellschaftskonzeptionen am Beispiel von Vivianne Crowleys Wicca und GardenStones Asatru“, in: *Sternenkreis*

Der Historiker Ronald Hutton hingegen stellte die Annahme, dass es sich bei Wicca um eine „Alte Religion im neuen Zeitalter“ handle, wie Vivianne Crowley ihr 1989 erschienenes Buch betitelte,⁶ in Frage. Seinen Forschungen zufolge stellt das neo-pagane Hexentum ein synkretisches Konstrukt dar, in dem breitere geistige Strömungen, wie etwa das Rosenkreuzertum, die Freimaurerei, die Philhellenistische Bewegung, der Neo-Klassizismus, die Präraphaeliten und vor allem die romantische Literatur mit ihrem Mystizismus und der naturnahen Spiritualität zu einem kompakten Substrat kondensiert wurden.⁷

Die Verehrung der ‚großen Göttin‘ und das Matriarchat

Glaubt man dem Schrifttum aus Gardners Umfeld, besteht das Anliegen von Wicca darin, das Individuum in Harmonie mit dem Kosmos zu bringen bzw. ein Leben im Einklang mit der Natur und ihren Zyklen zu führen. Das spirituelle Universum seiner Lehre ist duo-theistisch, was heißt, dass das Göttliche sowohl als männlich als auch als weiblich angesehen wird.⁸ Der Gott wird normalerweise als gehörnte Figur in einer animalischen Gestalt dargestellt, wobei die Göttin als Mond in seinen drei wichtigsten Phasen symbolisiert oder als Dreieinigkeit von Mädchen, Mutter und Greisin personalisiert wird.⁹

Gardners strenge Lehre verbreitete sich schnell über die Grenzen Großbritanniens hinaus und erreichte über seine Schüler auch die USA, wo sie allerdings unterschiedliche Transformationen erfuhr. Für den hier behandelten Sachverhalt ist vor allem von Relevanz, dass sich einige Stränge dieser spirituellen Strömung vom Duo-Theismus des ursprünglichen Wicca zugunsten der alleinigen Verehrung der ‚großen Göttin‘ abgewendet haben.

Auch die Herkunft dieses Kultes lässt sich nicht eindeutig rekonstruieren, da das Anbeten der ‚großen Göttin‘ auf historischen Fakten, (pseudo-)wissenschaftlichen Abhandlungen, Selbstdarstellungen und individuellen Auslegungsversuchen basiert. Zudem gehen die einzelnen Reflexionsansätze auf unterschiedliche geistige Traditionen zurück. Trotzdem zeichnet sich eine markante Spur ab, und diese führt zum Thema Matriarchat. Der Begriff selbst ist zwar unscharf, verweist aber auf eine gynozentrische Gesellschaftsstruktur, in der – je nach verwendeter Definition – entweder Frauen die Macht innehaben oder die frauenzentriert ist; demnach wird die Gesellschaftsordnung um die Frauen herum organisiert.¹⁰ Ob es jemals eine matriarchalische

2012, <http://portalpb.bplaced.net/feminismus/www_sternenkreis_de_index_php_pagan_studies19_studien_348_ne.pdf> (30.12.2019).

6 Vgl. Vivianne Crowley, *Wicca – die alte Religion im neuen Zeitalter*, Bad Ischl 2004.

7 Vgl. Ronald Hutton, *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford 2001, hier vor allem S. VIII.

8 Britta Rensing, *Die Wicca-Religion. Theologie, Rituale, Ethik*, Marburg 2007, S. 159ff.

9 Vgl. Gerald Gardner, *Witchcraft Today. Introduction Margaret Murray*, London 1954.

10 Heide Göttner-Abendroth, *Am Anfang die Mütter – matriachale Gesellschaft und Politik als Alternative: Ausgewählte Beiträge zur modernen Matriarchatsforschung*, Stuttgart 2011; und Birgit Heller, „Matriarchat“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* (= Kirchengeschichte bis Maximianus, Bd. 6), Freiburg im Breisgau 1997, Sp. 1475.

Gesellschaftsordnung gegeben hat, ist in den Fachkreisen zwar umstritten. Die Offenheit des Begriffs erlaubt aber durchaus unterschiedlichen AkteurInnen, ihn mit unterschiedlichsten Inhalten zu füllen bzw. in unterschiedliche (gesellschaftliche oder ideologische) Kontexte einzubetten.¹¹

Der Einfluss von Maria Gimbutas und Carl Gustav Jung

Obwohl man den Diskurs über das Matriarchat tief in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen kann, übten insbesondere die Arbeiten von Maria Gimbutas (1921–1994) einen entscheidenden Einfluss auf die Feminisierung des Wicca aus. Die aus Litauen stammende, in Tübingen promovierte und später in Harvard und an der U.C.L.A. lehrende Archäologin beschäftigte sich mit den Kulturen des Neolithikums und der Bronzezeit und interpretierte sie im Sinne einer gynozentrischen Gesellschaftsordnung. Ihre Bücher über die angebliche Geschichte eines friedlichen, frauenzentrierten Europas, das den patriarchalisch strukturierten Invasionswellen aus dem eurasischen Raum unterlag, wurden in den archäologischen Fachkreisen zwar durchaus kontrovers diskutiert, bildeten aber zugleich auch die Meilensteine der Matriarchatsforschung und beeinflussten maßgebend die Feminist Studies im Zuge der zweiten Frauenbewegung.¹²

Eine wichtige Rolle spielten weiterhin die tiefenpsychologischen Überlegungen von Carl Gustav Jung (1875–1961), dem ebenfalls ein inhärenter Paganismus attestiert wurde. Seine intensive Beschäftigung mit Mythen aus unterschiedlichen Kulturen und historischen Epochen mündete in der Erkenntnis, dass gewisse Vorstellungen einen universellen Charakter haben, darunter auch das weltweite Vorkommen von Mythen über die ‚große Göttin‘. Diese mag zwar in unterschiedlichen Kulturen unterschiedliche Namen haben, ist aber mit ähnlichen Eigenschaften ausgestattet wie die archetypische und weltweit verehrte Muttergestalt als Teil unseres kollektiven Unterbewusstseins.¹³

Überschneidungen mit der New Age Bewegung

Neuen Aufschwung bekam der Neo-Paganismus durch die New-Age Bewegung ab Ende der 1960er Jahre. Das war eine Zeit großer gesellschaftlicher Umbrüche, für die vor allem die Studentenbewegung, die Revolte gegen den Vietnamkrieg, die schwarze Bürgerbewegung sowie die zweite Welle des Feminismus stehen. Die jeweiligen Strömungen mögen sich zwar unterschiedlich artikuliert und unterschiedliche, teilweise auch vollkommen konträre Zielsetzungen verfolgt haben. Doch eins war ihnen gemeinsam: Die Unzufriedenheit mit der bestehenden Situation und die Suche nach neuen, lebenswerteren Existenzformen. Sie wand-

11 Meret Fehlmann, „Das Matriarchat. Eine vermeintlich uralte Geschichte“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 106 (2010), S. 265–288.

12 Ebd., S. 267–269.

13 Crowley, *Wicca – die alte Religion*.

ten sich von dem technologisch bedingten Zukunftsglauben und der sich ausbreitenden Konsumkultur ab und sehnten sich nach der unmittelbaren Einbettung des Menschen in Natur und Kosmos. Ihr holistisches Weltbild umfasste neben dem wachsenden ökologischen Bewusstsein und der Wiederbelebung der Naturheilkunde auch die Rückbesinnung auf alte Traditionen. Weitere Schnittpunkte zu Wicca ergaben sich aus der feministischen Spiritualität, so dass die Verehrung der ‚großen Göttin‘ auch wichtige Identifikationspunkte für Teile der zweiten Frauenbewegung eröffnete.

Z Budapest und Starhawk – die hohen Priesterinnen des feministischen Wicca

Von Bedeutung ist dabei auch der feministisch veranlagte Dianische Wicca. Der Name dieser Strömung bezieht sich auf die römische Gottheit Diana, die als Göttin der Jagd, des Mondes und der Geburt bekannt war. Ihre Bedeutung als Geburtshelferin und Beschützerin der Frauen brachte sie wegen der mit der Niederkunft verbundenen ‚Frauenmysterien‘ im Mittelalter in Verruf, eine Hexe zu sein, und sie wurde oft auch als die Anführerin des Hexensabbats verteufelt.¹⁴

Dianisches Wicca wurde in den 1970er Jahren von den Amerikanerinnen Zsuzsana Budapest, genannt Z Budapest, und Miriam Simos, genannt Starhawk, begründet und reichernte ihn mit Elementen feministischer Göttinnen-Spiritualität an. Zsuzsana Emese Budapest wurde als Tochter einer sich selbst als Hexe bezeichnenden Bildhauerin 1940 in Budapest geboren. Nach der Unterdrückung der liberalen Opposition verließ Budapest 1956 ihre Heimat und emigrierte zunächst nach Österreich und anschließend in die USA. Dort schloss sie sich der feministischen Bewegung an, gründete die sogenannte „Women’s Spirituality Movement“ und machte sich mit dem Buch *The Holy Book of Women Mysteries*, einer Einführung in den weiblichen Göttinnen-Kult, einen Namen. Überdies war sie eine gute Bekannte der ‚New-Age-Archäologin‘ Maria Gimbutas und übernahm von ihr mehrere Aspekte der ‚Archäologie der großen Göttin‘. Ferner rief sie den „Susan B. Anthony Coven Number 1“ ins Leben. Das war das erste feministische Coven überhaupt und bildete ein Vorbild für zahlreiche ähnliche ‚Women only‘ Gruppierungen.¹⁵

Budapest betrachtete den Göttinnenkult nicht nur als die älteste Religion der Menschheit, sondern auch als den Kern des Heidentums. Weiterhin ging sie von einem Zeitalter des Matriarchats aus, in dem die Erde als Mutter und Frauen als ihre Hohepriesterinnen verehrt wurden. Dabei betont sie den (unversöhnlichen) Kontrast zwischen dem Mann und der Frau und stellt der männlichen Macht die ‚magischen‘ Kräfte der Frau gegenüber, mit der Zielsetzung eine Unterordnung des Mannes unter das erhabener weibliche Prinzip zu erreichen. Die Ehe bewertete sie als eine patriarchalische Maßnahme, um die Macht der Frauen einzuschränken und die patrilineare Erbfolge durchzusetzen. Auf diesen als ‚Muttermord‘

14 John Scheid, „Diana“, in: *Der Neue Pauly* (=Altertum., CI – Epi, Bd. 3), Stuttgart 1997, S. 525.

15 Vgl. „About Z“, in: *ZBudapest*, <<https://www.zbudapest.com/about-z>> (19.03.2020).

bezeichneten Sachverhalt sind ihrer Meinung nach auch die Umweltprobleme und Naturkatastrophen zurückzuführen, deren Lösung in der Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung liegen sollte.

Starhawks Verehrung der großen Göttin ist etwas anders gelagert. Sie studierte Psychologie, bildende Kunst und Film Studies in San Francisco und ist Autorin mehrerer Bücher, darunter der Abhandlung *Der Hexenkult als Ur-Religion der Großen Göttin*, die als ein Klassiker des spirituellen Feminismus gilt. Ihr Konzept eines frühen Matriarchats zeichnet sich im Vergleich zu Z Budapest durch eine größere Toleranz aus. Sie propagiert eine Gemeinschaft, die von Priestern und Priesterinnen gemeinsam geführt werden sollte und gründete zwei entsprechende Covens. Zudem ist sie Öko-Feministin und Friedensaktivistin sowie engagierte Mitstreiterin von „Reclaiming“, einer Vereinigung, in der sich beide Geschlechter beteiligen und die sich für das „Reclaiming of History, Structure, and the Future“ einsetzt.¹⁶

Kosmologie der ‚großen Göttin‘

Ausdruck der matriarchalischen Spiritualität bilden Zeremonien und kultische Handlungen. Sie werden nach dem Prinzip des Jahresrades durchgeführt, womit acht jahreszeitlich geprägte Festtage gemeint sind. Die Praxis der magischen Rituale der feministischen Covens unterscheidet sich in ihrem Handlungsrepertoire kaum von anderen Strömungen, die Unterschiede liegen vor allem in der Auslegung. Dianischer Wicca zelebriert nämlich nicht gleichermaßen den gehörnten Gott und seinen weiblichen Gegenpart, sondern ausschließlich die ‚große Göttin‘. Diese ist zwar unter vielen Namen bekannt, darunter Aradia, Diana, Freya, Isis und Shakti, die allerdings oft als verschiedene Erscheinungsformen einer einzigen Hauptgottheit angesehen werden und in einer generalisierenden ‚großen Übergöttin‘ aufgehen.

Eine hohe Verehrung genoss die Mondgöttin,¹⁷ deren Symbol der Vollmond, umrahmt von zwei Mondsicheln, bildet. Es verweist auf die Kraft der Gezeiten und strukturiert die Zeitgebung (Mond-Kalender). Zugleich bietet der Mond auch zahlreiche Anhaltspunkte für symbolische Auslegungen. Darüber hinaus zeigt sich seine ständige Wiederkehr in dem Glauben, dass jedes Mitglied eines Klans nach dem Tod durch die jungen Frauen seiner Sippe wiedergeboren wird. Auf diesem Sachverhalt basiert nicht nur die Heiligkeit der Frauen, sondern auch der auf dem sippeninternen Wiedergeburtsgedanken basierende Ahnenkult.¹⁸

In einem ähnlichen Sinne werden auch in der Natur Leben und Tod nicht als Gegensätze, sondern als zyklisch sich abwechselnde Prozesse verstanden. Als Sinnbilder dieser regelmäßigen Wiederholung gelten die Schlange, die sich die Haut abstreift, um sich zu verjüngen, oder die Vorstellung einer dreifaltigen Göttin, die sich im Jahreskreis wandelt. Denselben zyklischen

16 Vgl. „Biography“, in: *Starhawk*, <<https://starhawk.org/about/biography/>> (19.03.2020).

17 Vgl. Zsuzsanna E. Budapest, *Grandmother Moon*, CreateSpace 2011.

18 Vgl. „Die tanzende Muse, Prinzipien einer Matriarchalischen Ästhetik“, in: *Ars femina. Online Bibliothek für Frauenliteratur*, <<https://arsfemina.de/die-tanzende-g%C3%B6ttin/die-tanzende-muse-0>> (19.03.2020).

Rhythmus besitzt auch die Natur, wobei es die ‚Mutter Erde‘ ist, die die Wiedergeburt allen Lebens garantiert. Laut der sakralen Gesellschaft des Matriarchats funktioniert deshalb der Mikrokosmos des menschlichen Lebens nach denselben Prinzipien wie der Makrokosmos des Universums mit seiner ‚Ur-Göttin‘, der ‚Mutter Erde‘.

Ritual Chants und Devotional Songs

Die Verehrung der großen Göttin vollzieht sich in Form von Ritualen, in denen Musik und Tanz eine wichtige, wenn nicht tragende Rolle spielen. Ähnlich wie bei anderen neo-paganen Strömungen¹⁹ sind auch die kultischen Handlungen der Neuen Hexen an keine spezifische musikalische Stilrichtung gebunden, denn als ‚Wiccan Music‘ wird jegliche Musik betrachtet, die den Glauben und die Ideale der Wicca-Community wiedergibt. Dementsprechend weisen musikalische Erzeugnisse aus diesem Bereich nicht nur große Unterschiede in Bezug auf die Qualität, sondern auch in Bezug auf die musikalischen Eigenschaften auf.

Diese sind teilweise von der jeweiligen Funktion abgängig. Bei den sogenannten Chants, die einen integralen Bestandteil der Kultausübung bilden, handelt es sich vorwiegend um eine Musik der leisen Töne in down-tempo, beeinflusst von der Volksmusik unterschiedlicher Provenienz, nordamerikanischem Folk und internationalem Pop. Diese Chants sind in erster Linie zum Mitsingen und nicht zum Zuhören gedacht. Sie entstehen oft spontan während der Rituale²⁰ und geraten dann wieder in Vergessenheit, ohne irgendwelche Erinnerungsspuren zu hinterlassen. Dies erklärt auch die äußerst einfache Struktur, die sich auf die ständige Wiederholung kurzer und eingängiger Phrasen beschränkt. Auf denselben Sachverhalt ist die Überlänge der Stücke, die oft keine Weiterentwicklung erfahren oder in Tempo und Intensität nur behutsam beschleunigt werden, zurückzuführen.

Neben diesen spontanen improvisatorischen Gesängen gibt es allerdings auch Songs, die bewusst gestaltet und schriftlich oder auf Tonträgern festgehalten wurden. Einige Stücke wurden für ihre Rituale auch von den beiden hohen Priesterinnen des Dianischen Wicca geschrieben. Darunter befindet sich der Titel „We all come from the Goddess“ von Z Budapest, der den Stellenwert einer feministischen Hymne erlangte. Auch Starhawk verbreitete ihre Lehre musikalisch und gab einige CDs heraus, darunter *Let it begin now – music from the spiral dance* und *Campfire Chants: Songs for the Earth*.²¹

19 Vgl. Watson/Bennett, *Pop Pagans*.

20 Vgl. „Music in Ritual practice“, in: *Seeking – First pagan steps and tools*, <<http://gleewood.org/seeking/doing/music-in-ritual-practice/>> (19.03.2020).

21 Starhawk, *Let It Begin Now. Music from the Spiral Dance*, CD, Serpentine Music Productions 1992; Reclaiming, „Campfire Chants: Songs for the Earth“, in: *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=k-h8uEzd-ks&list=OLAK5uy_k0G_sQ8f8nV4GSMN6eo2y91gCCKJv1KXE> (30.04.2020).

Trommeln für die Göttin

„Songs for the Goddess“ sind zumeist vokal gestaltet, mit spärlicher instrumentaler Begleitung und dem häufigen Wechsel zwischen Solo und Chor. Des Weiteren sticht die Anwendung des Instrumentariums hervor, die sich an den Grundsätzen der Elementenlehre orientiert. Diese gehört zu den wichtigen Bestandteilen des Wicca-Universums, demnach jede manifeste Form eine Ausprägung der vier archetypischen Elemente (Erde, Wasser, Luft und Feuer) darstellt. Das gilt auch für Musikinstrumente, die ähnlich allen anderen Ritualgegenständen als magische Werkzeuge interpretiert werden.

Einer derartigen symbolischen Zuordnung nach werden Holzblasinstrumente mit der Luft assoziiert, und Saiteninstrumente verkörpern das Feuer. Metal Percussion wird dem Wasser zugeordnet, wogegen diverse Trommeln mit der Erde in Verbindung gebracht werden und somit prädestiniert sind, die große Göttin als ‚Mother Earth‘ musikalisch darzustellen²².

Dieser Sachverhalt ergibt sich aus der Tatsache, dass die Trommel auch als ein Symbol für den Mutterleib bzw. die Schwangerschaft betrachtet wird. Die modernen Verehrerinnen der ‚großen Göttin‘ verweigern nämlich keineswegs die Mutterschaft, wie dies einige Teile der Frauenbewegung tun.²³ Ganz im Gegenteil: Für sie ist die Mutterschaft ein zentrales Thema. Ebenso wie die Sexualität, die Sabine Lichtenfels, Autorin, freischaffende Theologin, Friedensaktivistin und eine der 1.000 für den Friedensnobelpreis 2005 nominierten Frauen in ihrem Buch *Tempel der Liebe. Reise in ein Zeitalter der sinnlichen Erfahrung* eindrücklich beschrieb und zur Grundlage ihrer Friedenskampagne machte. Statt Hass auf die Männer und den Kampf zwischen den Geschlechtern predigt sie die heterosexuelle Liebe und die Mutterschaft, die sie zugleich als eine Grundlage für den Umweltschutz und den Frieden auslegt²⁴.

II. Interpretation

In Bezug auf die Rolle der Musik im Rahmen des Dianischen Wicca könnten interpretierend die folgenden Punkte von Relevanz sein:

- Die Annahme, die Verehrung der großen Göttin beschränke sich ausschließlich auf Frauen, ist falsch, denn auch in vielen anderen neo-paganen Strömungen wird neben dem gehörnten Gott auch die ‚große Göttin‘ verehrt. Ebenso ist das Gestalten der „Songs for the Goddess“ nicht nur auf Musikerinnen beschränkt. Beispielhaft könnte in diesem Zusammenhang die 1989 gegründete britische Gothic Band „Inkubus Sukkubus“²⁵ mit der Frontfrau

22 Vgl. „Music as a Magickal Tool“, in: *witchcraft music*, <<http://witchcraftmusic.com/magickaltool.html>> (18.03.2020).

23 Susan Reinhardt, *Frauenleben ohne Kinder. Die bewusste Entscheidung gegen die Mutterrolle*, Kreuzlingen etc. 2003.

24 Sabine Lichtenfels, *Tempel der Liebe. Reise in das Zeitalter der sinnlichen Erfüllung*, Bad Belzig 2009.

25 *Inkubus Sukkubus*, <<http://www.inkubussukkubus.com/>> (19.03.2020).

Candia erwähnt werden, die eine der ersten Gruppen gewesen ist, die mit dem Label Pagan Rock versehen wurde. Der Titel ist eine Anspielung auf den Geschlechtsverkehr mit dem Teufel, der den Beschuldigten in den Hexenprozessen angekreidet wurde, und einige ihrer Alben, wie *Wytches* und *Dark Goddess*, sind explizit der Ehrung der großen Göttin gewidmet.

Trotzdem sprechen die „Songs for the Goddess“ vor allem Frauen an. Dies lässt sich u. a. auf die Tatsache zurückführen, dass sie direkt oder indirekt frauenspezifische Themen, wie die Blutmysterien, die durch den Mond symbolisierte Wandlung der Frauengestalt vom jungen Mädchen über die reife Frau zur Greisin sowie die Mutterschaft behandeln, also Themen, die in anderen Genres so gut wie nie vorkommen.

- Durch die Übernahme des matriarchalischen Gedankenguts erhielt diese Strömung eine feministische politische Komponente. Die Verehrerinnen der großen Göttin stehen für den antipatriarchalischen Widerstand und das Zelebrieren der eigenen Weiblichkeit dient der Selbstermächtigung, dem Stärken des Selbstbewusstseins und der Förderung der Ausdruckskraft. Im Genderdiskurs dient deshalb laut der Alt-Historikerin Elke Hartmann das Matriarchat als Projektionsfläche, um aktuelle Vorstellungen der Geschlechterordnung zu reflektieren,²⁶ wogegen Heide Göttner-Abendroth in ihrem 2008 erschienenen Buch *Der Weg zu einer egalitären Gesellschaft. Prinzipien und Praxis der Matriarchatspolitik*²⁷ explizit politische Vorstellungen formulierte.
- Durch die Huldigung der ‚Mutter Erde‘ ergeben sich auch zahlreiche Verbindungen zu öko-feministischen Bewegungen. In diesem Zusammenhang wäre vor allem Starhawk zu erwähnen, die als eine der Hauptvertreterinnen des Pagan Anarchism angesehen wird. Sie ist nicht nur eine prominente Stimme der Earth-based Spirituality und des Öko-Feminismus, sondern auch eine leidenschaftliche Friedensaktivistin. Sie schreibt in ihrem Buch *Der Hexenkult*: „Liebe zum Leben in all seinen Formen ist das ethische Grundprinzip des Hexenkultes. Hexen achten und ehren alle Lebewesen, sie behüten die Kräfte des Lebendigen. Das bedeutet Schutz der Vielfalt im Leben der Natur, bedeutet Kampf gegen Umweltzerstörung und Artenausrottung.“²⁸
- Der ökologische Ansatz der Heilung der ‚Mutter Erde‘ ist verbunden mit diversen therapeutischen und prophylaktischen, sich allerdings in der Regel außerhalb der etablierten Medizin befindenden Gesundheitspraktiken. Auch in diesem Zusammenhang spielt die Musik als Mittel der Entspannung, der Meditation oder des sogenannten Sound Healing eine wichtige Rolle.

26 Elke Hartmann, *Zur Geschichte der Matriarchatsidee. Antrittsvorlesung 2. Februar 2004*, H. 133 (2004). <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/2340/hartmann.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (13.03.2020).

27 Heide Göttner-Abendroth, *Der Weg zu einer egalitären Gesellschaft. Prinzipien und Praxis der Matriarchatspolitik*, Stuttgart 2008.

28 Starhawk, *Der Hexenkult als Ur-Religion der Großen Göttin. Magische Übungen, Rituale und Anrufungen*, München 1999, Zzt. nach „Starhawk“, in: *Online Magazine. Die weibliche Stimme*, <<http://home.snafu.de/werkstatt/texte/starhawk.shtml>> (15.03.2020).

- Diese Szene ist selbstreflexiv, kopflastig und pädagogisierend. Im Zentrum der Tätigkeit stehen deshalb neben Feiern und Ritualen zahlreiche Kurse, Workshops und Summercamps. Um den Anschein der Seriosität zu vermitteln, werden größere Ausbildungseinrichtungen oft mit prätentiosen Namen versehen wie etwa die von Göttner-Abendroth geleitete Internationale Akademie HAGIA²⁹ oder die Dianic University of Z Budapest, einer „women only spiritual community and online school for the Goddess“³⁰.

Das Aus- und Fortbildungsangebot beinhaltet neben der Wicca-Lehre und der Einführung in die Kräutermedizin mit Geburts- und Heilskunde auch Self-Empowerment Coachings und musikbezogene Inhalte, insbesondere Trommelkurse. Das breit gefächerte Ausbildungsangebot richtet sich mit Liedern, Songbooks, Tonträgern und musikalischen Veranstaltungen vielfach auch an Kinder, um sie auf diesem Weg bereits im frühen Alter an die Wicca-Lehre heranzuführen.

- Was die Verbreitung der Earth-based Spirituality betrifft, ist diese Szene jedoch weniger spirituell veranlagt als sie sich darstellt. Vor allem Z Budapest und Starhawk sind Profis in medialer Inszenierung und kommerzieller Verwertung ihrer Ansichten. Budapest, die u. a. Fernsehshows für die CBS machte, unterhielt eine eigene TV-Reihe mit dem Titel *13th heaven*, beteiligte sich am Fernsehprojekt „Femina Nation“, einer Reihe über die starken Frauen der Weltgeschichte, und gestaltete auch eigene Video-Clips³¹. Des Weiteren gab Budapest das *Goddess Magazine* heraus, das für sich mit dem Slogan „This is a women-only space for female-born-women“ wirbt und somit von vornherein die Teilhabe von Individuen mit anderen geschlechtlichen Identitäten ausschließt. Und die in Film Studies geschulte Starhawk wiederum hat eine eigene Filmfirma, drehte u. a. einen Dokumentarstreifen über das Leben und Werk der Archäologin Maria Gimbutas und unterhielt eine *Nature & Goddess* Rundfunkserie.³²
- Das musikalische Anbeten der ‚Mutter Erde‘ vollzieht sich nach denselben kommerziellen Gesetzmäßigkeiten wie einige Nischenbereiche der Populären Musik. Es gibt spezialisierte Labels und Festivals, ‚Pagan Community Radios‘, Charts und eine kaum überschaubare Anzahl von digitalen Ressourcen. Eine zentrale Informationsquelle bildete eine lange Zeit das kürzlich abgestellte Online-Portal für Wicca und Neo-Paganismus namens *The Witches’ Voice (WitchVox)*, das u. a. auch neo-matriachale Inhalte transportierte und ähnlich den „Pagan Music Ressources“³³ Auflistungen von entsprechenden MusikerInnen und Gruppen

29 Heide Göttner-Abendroth und Cécile Keller, „Internationale Akademie HAGIA“, in: *Internationale Akademie HAGIA*, <<https://www.hagia.de/internationale-hagia-akademie.html>> (15.03.2020).

30 „How The Dianic Wicca University Works“, in: *ZBudapest. We all came from the Goddess*, 12.06.2009, <<https://zbudapest.wordpress.com/tag/university/>> (19.03.2020).

31 Zsuzsanna Budapest, „Aradia’s Chant“, in: *Youtube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=vlpQOC2TtXQ>> (18.03.2020).

32 Wie Anm. 16.

33 „Pagan Music Ressources“, in: *witchcraft music*, <<http://witchcraftmusic.com/paganmusicresources.html>> (16.03.2020).

unterhielt.³⁴ Des Weiteren müssen noch neuere virtuelle Räume der Earth-based Spirituality wie Blogs, Online Shops, Live Streams, Playlists auf Spotify, soziale Netzwerke und Diskussionsforen erwähnt werden, was Douglas E. Cowen plastisch im Begriff „Cyberhenge“³⁵ zusammenfasste.

- Große Teile des ‚Drumming for the Goddess‘ haben sich aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, und aus den Ritual Chants wurden Popular Tunes, die in unterschiedlichen Arrangements gecovered werden. Ferner bietet die Verehrung der großen Göttin auch eine Inspirationsquelle für die Gestaltung neuer Stücke, die in denselben Formaten zum Konsum angeboten werden wie andere populäre Musikgattungen auch. Neben den Tonträgern gehören dazu auch Konzerte und andere Live-Veranstaltungen, die nicht notwendigerweise nur an die Wicca-Community gerichtet sind.

In den USA gehörte zu den bekannteren Ensembles „The Mob of Angels“, eine Trommlerinnengruppe aus New York, die in ihre durchchoreographierte Performances schamanische Elemente außereuropäischer Kulturen integrierte.³⁶ Sie wurde geleitet von Layne Redmond, von Hause aus bildende Künstlerin und „a native American socio-political activist“³⁷ sowie Autorin des auch ins Deutsche übersetzten Buches *When the Drummers Were Women: A Spiritual History of Rhythm*³⁸.

Obwohl sich die geschilderten Ereignisse in erster Linie auf die USA und Westeuropa beziehen, muss abschließend vermerkt werden, dass neo-pagane Bewegungen und mit ihnen die Verehrung der ‚großen Göttin‘ auch in den ehemaligen sozialistischen Staaten gepflegt und teilweise fruchtbar mit den jeweiligen volksmusikalischen Einflüssen fusioniert werden. Eine aktuelle und äußerst populäre Musikgruppe, die ihre Quasi-Rituale bühnergerecht in den Medien und auf Festivals präsentiert, ist die latvische Ethno-Pop Gruppe „Tautumeitas“ mit ihren sechs Sängerinnen, die in einem ‚Hexenimage‘ auftreten und in ihren Songs auch entsprechende Inhalte thematisieren. Ein schönes Beispiel dafür ist „Raganu nakts“, ein von Trommeln begleitetes Lied über den Hexensabbat.³⁹

Zitation: Alenka Barber-Kersovan, „Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), S. 23–33, Detmold 2020, 10.25366/2020.47.

34 Jason Mankey, „The Witches’ Voice is Shutting Down“, in: *patheos*, 18.11.2019, <<https://www.patheos.com/blogs/panmankey/2019/11/the-witches-voice-is-shutting-down/>> (19.03.2020).

35 Douglas E. Cowen, *Cyberhenge. Modern Pagans on the Internet*, Taylor & Francis 2005.

36 „Layne Redmond: Healing Ceremony“, in: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=wO4P25-vQiA>> (11.08.2020).

37 „Winner of Drum! Magazine 2002“, in: *Layne Redmond (1952–2013), Composer, Drummer, Author, Filmmaker, Educator*, <https://layneredmond.com/About_Layne.html> (07.03.2020).

38 New York 1997. Deutsch als: *Frauen Trommeln. Eine spirituelle Geschichte des Rhythmus*, München 1999.

39 Tautumeitas, „Tautumeitas – Raganu Nakts“, in: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=LsgO5OTUsRU&lc=Ugy9EMzCBkpu9B-zyF4AaABAg>> (18.03.2020).

Abstract

The musical neo-matriarchy is linked to the growing popularity of Neo-Paganism. This pseudo-religious scene is based on romantic heritage, real or invented folk traditions and more or less serious historical, theological and anthropological studies of neo-matriarchy. In the focus of the scene stands the veneration of the Great Goddess and its worshipers are exclusively women. The main ideas of this eco-feminist movement are being conveyed also through (popular) music.

My contribution encompasses the origins of the musical neo-matriarchy, the mythology it is based on, the message of the songs for the Great Goddess, the musical characteristics of the material collected, the use of typical instruments, and the dissemination of (musical) knowledge as the rather 'modern' way of distribution and consumption of the allegedly 'archaic' issues.

Kurzvita

Alenka Barber-Kersovan studierte Historische und Systematische Musikwissenschaft, Psychologie und Ästhetik. Von 1984–2019 hatte Barber-Kersovan die Leitung der Gesellschaft für Populärmusikforschung e. V./German Society for Popular Music Studies inne. Weiterhin war sie in verschiedensten Bereichen des deutschen und internationalen Musiklebens tätig. Derzeit unterrichtet sie als Honorar-Professorin Musiksoziologie an der Leuphana Universität Lüneburg. Ihr aktueller thematischer Forschungsschwerpunkt sind die Urban Music Studies. Außerdem ist sie Mitherausgeberin der Buchreihe Urban Music Studies.

Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich

Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung

ELIAS BERNER, JULIA JAKLIN, PETER PROVAZNIK, MATEJ SANTI, CORNELIA SZABÓ-KNOTIK, WIEN

Vorbemerkung

Ein wichtiges Ziel des „Telling Sounds“¹-Projekts ist die Entwicklung des sogenannten „Tools“, einer digitalen Forschungsumgebung für die kollaborative Arbeit mit AV-Quellen (Clips). Zunächst einmal dient das Tool dazu, im Zuge der Arbeit an Fallstudien digital verfügbare Clips aus verschiedenen Archiven und Plattformen zu erfassen und zu sammeln, sodass nach und nach ein gemeinsamer Korpus relevanten Materials entsteht. Außerdem können die erfassten Clips mit zusätzlichen ‚inhaltlichen‘ Metadaten angereichert werden, etwa, welche Personen, Orte oder Klänge in ihnen vorkommen und in welcher Weise. Zusätzlich zu diesen ‚objektiven‘ Beobachtungen können auch daraus abgeleitete Bedeutungen und Konnotationen festgehalten werden – in Form von sogenannten ‚Themen‘, bei denen es sich etwa um (historische) Zeiten, Ideologien oder Erinnerungsorte handeln kann.

Durch diese Art von Annotation ergeben sich Verbindungen zwischen Clips und den in ihnen in Erscheinung tretenden Entitäten und Bedeutungen, und somit (über Gemeinsamkeiten) wiederum Verbindungen zwischen den Clips. Das so entstehende Netzwerk – und damit das Zusammenspiel von (Musik-)Klang und seinen Kontexten – soll anschaulich visualisiert werden, sowohl um die Entdeckung neuer Zusammenhänge zu unterstützen als auch um sich bewusst zu machen, aus welcher Vielfalt unterschiedlicher Elemente – die oft aus sehr verschiedenen Zeiten stammen – sich die Bedeutungen eines Clips (der sich als scheinbar organisches Ganzes präsentiert) zusammensetzen.

Neben der Visualisierung sollen selbstverständlich auch ‚klassische‘ (Such-)Abfragen möglich sein, vor allem die Frage betreffend welche Entitäten und Bedeutungen gemeinsam (also gleichzeitig im gleichen Clip) vorkommen, beispielsweise: „Welche Clips beinhalten Bilder von Leonard Bernstein, bei der Aufführung von Beethovens Musik?“, „Welche Arten von Musik erklingen im Kontext von Nationalsozialismus?“, „Welche Bilder von Identität wurden im Zuge der Beethoven-Feiern 1970 kommuniziert?“ oder „Wie wird Austropop als Erinnerungsort konstruiert?“.

1 *Telling Sounds*, <<https://mdw.ac.at/imi/tellingsounds>> (27.04.2020).

Zusammenfassend setzen sich die Aufgaben des Tools also aus der Erfassung und Sammlung relevanter AV-Quellen, deren Anreicherung mit inhaltlichen Metadaten und der Möglichkeit der Befragung und Visualisierung des resultierenden Netzwerks zusammen. Der zentrale Arbeitsbereich bei der Realisierung eines solchen Systems ist jener der Datenmodellierung, also das Herausarbeiten der konkreten Abbildung von Clips, Entitäten, Bedeutungen und der Verbindungen zwischen ihnen. Dabei gilt es – vor allem im Hinblick auf die Frage, wie detailliert und mit welcher Granularität diese Verbindungen festgehalten werden sollen – die richtige Balance zwischen Expressivität und Komplexität zu finden. Die technische Umsetzung hat die Form einer Webanwendung, mit einem RDF-basierten Backend. RDF² passt gut zum Netzwerk-Charakter der Materie, bietet viel Flexibilität und es gibt etliche bestehende Vokabulare und Ontologien, um einen Datenaustausch zu fördern – sowohl im Hinblick auf die Verwendung bereits vorhandener Normdaten als auch die Möglichkeit der nachhaltigen Weiterverwendung der Daten durch andere.

Leonard Bernstein und die Wiener Beethovenfeiern 1970 im österreichischen Fernsehen

Seit den späten 1980er-Jahren hat auch die Musikgeschichtsschreibung ihre Paradigmen von der Kompositions- und Meistergeschichte zur Kultur- bzw. Alltagsgeschichte erweitert, sodass auch ‚Identität‘, ‚Gedächtnis‘, ‚Medialität‘ und ‚Performativität‘ in den Blick genommen worden sind³. Die Einbeziehung von AV-Dokumenten⁴, die sich erst mit der online verfügbaren ‚kritischen Masse‘ digitalisierter Bild-Ton-Aufnahmen als Möglichkeit offenbarte, kann dabei aus dem Geflecht von Clips unterschiedlicher Produktionszusammenhänge und aus der Detail-Analyse von Bild (inklusive Gestik, Mimik etc.) und Klang (inklusive Tonfall, Artikulation) Bedeutungszusammenhänge zur Vermittlung und Popularisierung (musik-)historischer Inhalte verdeutlichen.

Für das folgende Beispiel wurden jene Sendungen in Betracht gezogen, die zum Beethoven-Jubiläum 1970 im österreichischen Fernsehen ausgestrahlt worden sind. Dies allerdings nicht im Hinblick auf das Repertoire dabei aufgeführter Musik, sondern mit dem Ziel, die Vermittlung dieses Anlasses an die sogenannte Öffentlichkeit im Massenmedium⁵ zu erhellen. Die dazu

2 „RDF 1.1 Concepts and Abstract Syntax“, in: WC3, 25.02.2014, <<https://www.w3.org/TR/2014/REC-rdf11-concepts-20140225/>> (27.04.2020).

3 Vgl. u. a.: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln etc. 2006. *Historische Musikwissenschaft, Grundlage und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013.

4 AV-Dokumente sind in diesem Text immer als Sammelbezeichnung gemeint, die auch reine Audio-Dokumente mit einbezieht, da die methodischen Überlegungen und Konsequenzen für beide ähnlich sind. Die konkrete Fallstudie beruht freilich, weil es um das Fernsehen geht, rein auf audiovisuellem Material.

5 Eine weitgehende Monopolstellung des österreichischen Fernsehens ergab sich aus dem Umstand, dass es damals nur in Grenzgebieten möglich war, andere als die beiden österreichischen TV-Sender zu empfangen und Privatfernsehen noch nicht vorhanden war. Außerdem verschafften die Beschränkung der Sendezeiten und die allmähliche Verbreitung von Empfangsgeräten dem „Fernsehen“ als Freizeitaktivität besondere Aufmerksamkeit. Vgl. dazu: „50 Jahre Fernsehen in Österreich“, in: *Ö1*, 08.04.2017, <<https://oe1.orf.at/artikel/205673/50-Jahre-Fernsehen-in-Oesterreich>> (27.04.2020).

nötige Übersicht der Ausstrahlungen wurde durch Recherche in der damals gängigen Programmzeitschrift *Hör Zu* gewonnen⁶ und das konkret verfügbare Analysematerial aus den Beständen des Medienarchivs des ORF erfasst⁷.

Der Vergleich zwischen den zahlreichen Einzelereignissen des Jubiläums und den im Fernsehen berücksichtigten Veranstaltungen⁸ ergibt wenig überraschend einen Schwerpunkt der Berichterstattung auf die Wiener Festwochen und dabei wiederum auf die Beiträge Leonard Bernsteins; sein Konzert mit den Wiener Philharmonikern und seine Neuinszenierung des *Fidelio* sind verteilt über das Jahr Anlass unterschiedlichster Sendungen (Tabelle 1). Dieser Befund entspricht dem so genannten Bildungsauftrag des Mediums, der zu dieser Zeit mit Konzentration auf das ‚Musikland Österreich‘ und seine Tradition noch selbstverständlich erfüllt und vom Publikum auch so angenommen worden ist.

Sa 04.04., So 05.04.	Wiener Konzerthaus: Wiener Philharmoniker, Bernstein: Beethoven 9. Symphonie	
Sa 23.05.	Festwochen-Eröffnung	
So 24.05.	Neuinszenierung <i>Fidelio</i> Premiere Theater An der Wien (Wiederholung. 27. und 31. 05.)	
Sa 06.06., (Konzert 05., 06., 07.06.)	Konzert: Beethoven 1. Klavierkonzert und Bruckner 9. Symphonie	<i>Kultur aktuell</i> : Beitrag 3: Bernstein probt mit den Wiener Philharmoni- kern (Klavierkonzert), 10.15 Uhr
So 07.06.	Musikverein Wiener Philharmoniker und Leonard Bernstein Dirigent und Solist: Streichquartett op. 131 Fassung für Streich- orchester; 1. Klavierkonzert	
Di 09.06.	Staatsoper: <i>Fidelio</i> , Wiederholung der Neu- inszenierung	
Mi 10.06.	17.30 Uhr: SPÖ-Parteitag, Konzerthaus: Eröffnungsrede der Parteivorsitzenden Bun- deskanzler Kreisky, Begrüßungsansprachen der Vertreter der sozialistischen Parteien aus der Internationale Beethoven „Leonoren-Ouvertüre“ und 1. Klavierkonzert ; (Josef Scheu: „Lied der Arbeit“; [W.A. Mozart]: Österreichische Bundeshymne)	<i>Zeit im Bild 1</i> : Parteitag SPÖ
So 19.07.		Ein Bühnenbild entsteht – <i>Fidelio</i> . Von der Skizze zur Premiere.

6 Im *Dokumentationsarchiv Funk* sind sämtliche Jahrgänge als Volltext-durchsuchbare-PDFs benutzbar: „Dokumentationsarchiv Funk/Documentary Archive Radio Communications Archivliste Periodika/Archive of Periodicals“, in: *Dokufunk*, Stand: 17.01.2020, <[http://www.dokufunk.org/upload/periodika_digitalisiert_20200117\(1\).pdf](http://www.dokufunk.org/upload/periodika_digitalisiert_20200117(1).pdf)> (27.04.2020).

7 Wir danken Mag. Herbert Hayduck und Mag. Michael Liensberger für ihre Unterstützung dieser und weiterer Fallstudien im Rahmen des Projekts „Telling Sounds“.

8 So wird über das Beethoven-Symposium (1.6.–5.6.) nichts berichtet und von der Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien (26.5.–30.8.) im Rathaus gibt es nur einen Beitrag (*Kultur aktuell*, Sa 30.5.).

Sa 03.10.		Das ORF-Konzert (in Farbe) Die Wiener Philharmoniker in Probe und Konzert: 1. Klavierkonzert, Dirigent und Solist: Leonard Bernstein, Konzertführer Marcel Prawy, Regie: Arne Arnbom
Di 15.12.		Beethovens Geburtstag (in Farbe) Wiener Musikfest mit Leonard Bernstein Co-Produktion ORF, CBS, R: Humphrey Burton

Tabelle 1: Chronologie der Ereignisse und Ausstrahlungen

Besondere Aufmerksamkeit erhält seine Interpretation des Klavierkonzerts Nr. 1, C-Dur, op. 15, indem sie in einer Folge der Sendereihe *Die Wiener Philharmoniker in Probe und Konzert* speziell aufbereitet wird. In dieser werden für jeden Satz des Werkes Ausschnitte aus Proben mit Inserts (eines zuvor ausgestrahlten Interviews mit dem Präsentator der Sendung Marcel Prawy) gezeigt und anschließend jeweils in Aufnahmen des Konzerts selbst überblendet – eine im Vergleich zu anderen Folgen dieser Sendereihe besonders aufwendige Gestaltung, die zusätzlich durch die Verwendung von Farbfilm unterstrichen wird.⁹ Die Inszenierung des Interviews samt Selbstdarstellung beider Akteure bietet bis in Gestus und Tonfall hinein – zwischen den Polen von Tradition und Gegenwart – Bezüge zu unterschiedlichen Ansätzen der Musikvermittlung.

„Austropop“ im Österreichischen Fernsehen

Die 1970er Jahre werden u. a. auch mit der Entstehung des sogenannten ‚Austropop‘ assoziiert: Wie Rosa Reitsamer in ihrem Artikel ‚Born in the Republic of Austria‘ beschreibt, sind ausgehend von damaligen Akteur*innen in den letzten 20 Jahren zahlreiche Kompilationsalben, Dokumentarfilme und Ausstellungen zum Thema ‚Austropop‘ erschienen.¹⁰ Reitsamer ordnet dies dem von Andrew Bennett beobachteten Prozess des ‚Rock Heritage‘ zu.¹¹ Bennetts Begriff beschreibt wie Angehörige der Babyboomer-Generation in den einflussreichen Positionen der Kulturproduktion die eigene Jugendkultur als Teil des ‚kulturellen Erbes‘ etablieren. Sowohl in Dokumentarfilmen als auch in Publikationen stellen Interviews mit den damaligen

9 Historisch besonders bemerkenswert und vielfach bedeutungstragend ist Bernsteins Auftritt mit demselben Stück beim Parteitag der SPÖ samt einer darauf bezüglichen Rede des neu gewählten Parteivorsitzenden Bruno Kreisky, ausgestrahlt als Beitrag der Nachrichtensendung *Zeit im Bild 1*.

10 Rosa Reitsamer, „Born in the republic of Austria“, in: *International Journal of Heritage Studies* 20, H. 3 (2014), S. 331–342, <<http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2012.738698>> (27.02.2020).

11 Ebd., S. 332.

Akteur*innen ein zentrales Quellenmaterial dar. Wie Michael Weber in der Rezension zum Buch *WienPop*¹², welches begleitend zur gleichnamigen Ausstellung im Wien Museum erschienen ist, vermutet, wurde aus einem umfangreichen Material (von über 100 Stunden) nur jenes verwendet, das einem einheitlichen Narrativ dient und damit „die eine Geschichte“ zu erzählen vermag.¹³ Widersprüchliches bleibt dabei ausgespart.

Dokumentarfilme beziehen ihr Material neben Interviews mit Zeitzeug*innen aus archivierten Medienauftritten der Künstler*innen und Formationen. Welche Rolle die Musik im österreichischen Fernsehen hatte, wird in den multimedialen Erzählungen über österreichische Popmusik bisher wenig berücksichtigt, auch wenn direkt auf das Material zurückgegriffen wird. Die digitale Verfügbarkeit des österreichischen Rundfunkarchivs macht es aber möglich, sich nicht nur einen Überblick zu verschaffen, wann und in welchen Zusammenhang welche Musik in den 1970er Jahren im österreichischen Fernsehen auftauchte, sondern auch weiterzverfolgen, wie Fragmente dieses Materials in der Folge in späteren Dokumentarfilmen wiederverwertet und dort Teil jeweils unterschiedlicher Narrative wurden. Eine besondere Pionierrolle in der Geschichte des ‚Austropop‘ wird publikations- und dokumentarfilmübergreifend der ‚Underground‘ Progressive Rock Band *Novaks Kapelle* eingeräumt, die 1968 in Wien gegründet wurde. Dementsprechend ist die Band, mit demselben Ausschnitt eines Konzerts und eines Interviews mit Sänger Walla Mauritz, auch Bestandteil retrospektiver Dokumentarfilme.¹⁴ Wie die Recherche in der Sendungsreihe *Ohne Maulkorb*, ein Jugendformat, das zwischen 1968 und 1986 wöchentlich ausgestrahlt wurde, gezeigt hat, stammen beide Ausschnitte aus einem Beitrag über ein Konzert der Band gemeinsam mit der *Hallucination Company* 1979 in Villach.¹⁵ Der Beitrag zeigt die damals schon über zehn Jahre bestehende Formation in der österreichischen Provinz vor spärlichem Publikum. Das Interview mit Sänger Walla Mauritz auf der Herrentoilette zeugt hinter der provokativen Oberfläche von einer resignierend-deprimierten Grundhaltung. Mauritz beantwortet die Frage, ob die Band von der Musik leben könne, mit einer abwinkenden Geste: „Aber woher?“ Trotz der Unzufriedenheit mit der wirtschaftlichen Situation, die in Mauritzs Äußerungen deutlich wird, bezeichnet der Sprecher in der Anmoderation der Reportage die Situation der Band „als selbstgewählt“ und Teil ihrer Verweigerungshaltung, die von ihm mit dem 1979 aufkommenden Punk und New Wave assoziiert wird. Obwohl die Band musikalisch und optisch keinerlei Bezüge zu dem Genre aufweist, wird unter Erwähnung des Gründungsjahrs die These aufgestellt, die Band sei im „verschlafenen Wien der 1960er Jahre die Geburtsstunde des Punk und New Wave“ gewesen. Diese Genrezuschreibung entfällt in späteren Dokumentarfilmen, die das Material ebenfalls verarbeiten, die Elemente der kommerziellen Verweigerung und des musikalischen Dilettantismus, die im

12 Walter Gröbchen, *WienPop: fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten*, Wien 2014.

13 Michael Weber, „Rezension“, in: *Lied und Populäre Kultur* 59, S. 309–312, hier S. 312.

14 Günther Brödl und Peter Grundei, „Die Sixties in Österreich“, *X-LARGE*, ORF 1, am 01.05.1986; Rudolf Dolezal und Hannes Rossacher, *Weltberühmt in Österreich*, Folge 4, ORF 1, am 17.11.2006.

15 *Ohne Maulkorb*, ORF 1, am 13.01.1979.

Widerspruch zu Mauritz Äußerungen aber auch der gezeigten Performance der Band stehen, sind jedoch stets Teil der jeweiligen Narrative, für die *Novaks Kapelle* als Beispiel herangezogen werden. Die Ende der siebziger Jahre stattgefundene Performance erscheint dabei als Paradebeispiel für das Aufkommen von ‚rebellischer‘ Rockmusik in Österreich in den späten 1960ern.

Frauen(stimmen) im Radio in den späten 1970ern

Audio/visuelle-Quellen enthalten nicht nur inhaltliche Informationen aus dem gesprochenen Text oder den gespielten Werken, sondern vor allem auch Informationen, die in der Qualität der Stimme wie dem Tonfall, der Artikulation, den Pausen etc. stecken. Das dabei entstehende Spannungsfeld zwischen dem, „was“ gesagt, und dem, „wie“ es gesagt wird und dessen Analyse wird erst durch die Verfügbarkeit der Audioquellen ermöglicht. Die Fülle an Material stammt u. a. aus Radioquellen und wird z. B. von der österreichischen Mediathek¹⁶ zur Verfügung gestellt.

Ein Beispiel für die Verfügbarkeit von Quellen und gleichzeitig der (Re-)Präsentation von Frauenthemen sind die Sendungen von Ilse Oberhofer aus der Radiosendung *Von Tag zu Tag*. Ilse Oberhofer war eine der ersten Frauen, die sich im ORF die Position einer Nachrichtensprecherin erkämpft hatten¹⁷ und beschäftigte sich u. a. in der erwähnten Sendung mit sogenannten Frauenthemen.¹⁸

Die Radiosendung *Von Tag zu Tag* wurde seit 1977 auf Ö1 gesendet und ist in der österreichischen Mediathek bis 1989 archiviert.¹⁹ In der Live-Sendung wurden – oft bekannte – Persönlichkeiten aus Politik, Kultur, Medizin etc. zu tagesaktuellen Themen interviewt; so war z. B. der damalige Bundespräsident Rudolf Kirchschläger in der 1.500. Sendung zu Gast.²⁰ Sendungen zu Frauenthemen waren bei Weitem nicht regelmäßig im Programm, genauso wie Frauen am Mikrofon den Männern zahlenmäßig weit unterlegen waren. Dennoch schaffte es Ilse Oberhofer, ihre Themen und Gäste in der Sendung zu platzieren (u. a. durch die Hilfe von Irmgard Czerny, der organisatorischen Leiterin der Sendung).

16 Österreichische Mediathek. *Das österreichische Archiv für Tonaufnahmen und Videos aus Kultur- und Zeitgeschichte*, <<https://www.mediathek.at>> (27.04.2020).

17 „Radiostimmen. Pionierinnen der politischen Radioberichterstattung“, in: *Frauenstimmen. Eine Onlineausstellung der Österreichischen Mediathek*, <<https://www.mediathek.at/frauenstimmen/nach-1945/radiostimmen/>> (27.04.2020).

18 „Frauenthemen“ wird hier als Sammelbegriff verwendet, der Themen zusammenfasst, die generell Frauen betreffen, die oft erst mit der Frauenbewegung der 70er ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gerückt sind. In Oberhofers Sendungen sind das u. a. Gewalt gegen Frauen, Frauen in der Kirche, Feminismus etc. Ilse Oberhofer bezeichnet die Themen u. a. als Frauenprobleme oder Frauenfragen.

19 „Sammlung ‚Von Tag zu Tag‘“, in: *Österreich am Wort. Das Online-Archiv der Österreichischen Mediathek*, <<https://www.mediathek.at/oesterreich-am-wort/sammlungen/sammlung/col/11/cd/show/sc/Collection/gc/24/>> (27.04.2020).

20 „Von Tag zu Tag – 1500. Sendung von Tag zu Tag mit dem Gast Bundespräsident Kirchschläger. 1. Teil“, in: *Österreichische Mediathek*, <<http://www.mediathek.at/atom/10A7E61D-1E4-00231-00000378-10A70666>> (14.02.2020).

„Ich tu mir diesmal ein bissl schwer zu sagen wen diese Sendung in erster Linie angeht, wen sie vor allem betrifft, wer sich betroffen fühlen soll. Ganz sicher einmal die Frauen, aber vielleicht doch auch nicht ausschließlich nur die Frauen, vielleicht wär's auch gar nicht so schlecht, wenn sich auch die Männer angesprochen fühlten, als doch auch indirekt Mitbetroffene, als Mitschuldige, manchmal vielleicht sogar an dem, was wir heute da zur Sprache bringen wollen.“²¹



QR-Code mit Link
zum Audiobsp.

Beginnend mit einem tiefen Seufzer eröffnet Ilse Vögl nach der ‚offiziellen‘ Begrüßung mit den Worten: „Ich tu mir diesmal ein bissl schwer“. Dabei dehnt sie das Wort „schwer“ auffällig. Die darauf folgende vorsichtige Wortwahl, mit dreimaliger Umformulierung des Satzes, wen die Sendung betreffe („wen diese Sendung in erster Linie angeht“, „wen sie vor allem betrifft“, „wer sich betroffen fühlen soll“) zeigt, dass es nicht selbstverständlich war, dass dieses Thema in der beim Publikum sehr beliebten Sendung angesprochen wurde.

Die Stimme ist eine hochkomplexe, individuelle Angelegenheit, deren Klangfarbe, Lautstärke, Dialektfärbung, Sprachfehler etc. durch verschiedenste Faktoren beeinflusst ist, die wir in unserer alltäglichen Wahrnehmung unbewusst dazu nutzen, Menschen an der Stimme zu erkennen und einzuordnen. Die beispielhafte Analyse soll zeigen, dass das Anhören von Audiodokumenten, ermöglicht durch die (Online-)Verfügbarkeit von AV-Quellen, ein wichtiger Bestandteil der historischen Forschung ist und dadurch möglicherweise weitere Erkenntnisse gewonnen werden können, die auch für die (musik-)historische Forschung relevant sind.

Jimmy Berg im Radio des Kalten Krieges

In der Zeit des Kalten Krieges avancierte Musik mit ihrem scheinbar apolitischen Charakter zu einer der wirkungsvollsten diplomatischen Waffen.²² Ihre spezielle Stellung lässt sich auch anhand von Radiobeiträgen nachvollziehen. So produzierte der Kabarettist und Journalist Jimmy Berg, der nach dem ‚Anschluss‘ (1938) nach Amerika emigrieren musste, für den Sender Voice of America (VOA) in New York zwischen 1955 und 1973 zahlreiche Interviews mit im New Yorker Exil lebenden österreichischen Musiker*innen oder Künstler*innen, die gerade in der Stadt weilten.²³ In der *Österreichischen Mediathek* sind 2.400 Tonaufnahmen aufbewahrt, die für die United States Information Agency (USIA) vom Sender VOA produziert wurden. Die USIA, 1953 unter Präsident Dwight D. Eisenhower gegründet, war darum bemüht, im Sinne der ‚public diplomacy‘ auf der ganzen Welt positive Informationen über das Leben in Amerika zu verbreiten.²⁴ Aus dem Jahr 1970 existieren zwei Beiträge Jimmy Bergs, die explizit auf das Beethoven-

21 „Von Tag zu Tag – Internationaler Frauentag“, in: *Österreichische Mediathek*, <<http://www.mediathek.at/atom/0BF6A337-31B-000E6-0000D50-0BF5F1D5>> (14.02.2020), [00:26-0:56 Min.]. Für das Verständnis ist es unerlässlich, sich den Ausschnitt anzuhören!

22 Danielle Fosler-Lussier, *Music in America's cold war diplomacy*, Berkeley 2015, S. 23–46.

23 Horst Jarka, „Wer war Jimmy Berg?“, in: *Von der Ringstraße zur 72nd Street: Jimmy Bergs Chansons aus dem Wien der dreißiger Jahre und dem New Yorker Exil*, hrsg. von Horst Jarka, New York 1996, S. 1–39.

24 Nicholas J. Cull, „Reading, viewing, and tuning in to the Cold War“, in: *The Cambridge History of the Cold War*.

jahr Bezug nehmen. Der erste ist ein Interview mit dem Musikwissenschaftler und Manager der Plattenfirma RCA Victor George R. Marek.²⁵ Die zweite Quelle ist ein Interview mit dem Dirigenten Karl Böhm.²⁶

Laut Marek, dessen Beethoven-Biographie 1970 publiziert wurde, sei Beethoven derjenige gewesen, der trotz der turbulenten Zeit, die im Zeichen des napoleonischen Terrors gestanden habe [00:01:03–00:01:30 Min.], die deutsche und französische musikalische Kultur aufeinander bezog [00:01:31–00:02:20 Min.]. Die These, dass es sich bei der Erwähnung des napoleonischen Terrors um die Rückprojektion des latenten Konfliktes zwischen Westen und Osten handelt, liegt nahe. Vor allem aber wurden durch musikbezogene Diskurse politische Loyalitäten zwischen den zwei Kontinenten konstruiert. Marek erwähnt diesbezüglich den Beethoven-Biographen Alexander Wheelock Thayer, der als amerikanischer Konsul in Triest, der österreichischen Hafenstadt an der Oberen Adria, tätig war [00:03:12–00:03:55 Min.]. Auch die zeitgleiche Gründung des New York Philharmonic Orchestra und des Orchesters der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird angesprochen; bei dem ersten Konzert des New York Philharmonic Orchestra 1842 wurde die 5. Symphonie Beethovens aufgeführt [00:04:21–00:04:45 Min.]. Böhm konzentrierte sich im Interview mit Jimmy Berg dagegen auf die Stellung der Oper *Fidelio* – von ihm als „Schicksalsoper“ apostrophiert – in seiner künstlerischen Laufbahn [00:00:50–00:01:37 Min.]. Im Beethoven-Jahr 1970 dirigierte er das Werk in der Metropolitan Opera, es spielte aber auch eine herausragende Rolle im Jahr des Österreichischen Staatsvertrages: 1955 wurde nämlich, ebenfalls unter Böhms Leitung, die Wiener Staatsoper mit dieser Oper wiedereröffnet. Insgesamt ist die Intention feststellbar, durch medialisierte musikbezogene Diskurse im Radio die Imagination eines transatlantischen kulturellen Raumes zu speisen.

Die Bedeutung von Radiobeiträgen als Quellen von historischer Relevanz wurde bislang kaum bedacht, da unsere Wissenskultur vorwiegend textzentriert ist. Im Fall audio(-visueller) Quellen ist freilich festzuhalten, dass sie aus mehreren medialen Ebenen bestehen: Die Sprache ist das Medium, das das musikbezogene Narrativ ermöglichte; die Kommunikation wäre aber nicht möglich gewesen, wenn das Medium Musik nicht mit kulturellen Codes versehen gewesen wäre. In einem letzten Schritt machte das Massenmedium Radio dann die Botschaft hörbar. Diese Ebenen – Sprache, musikbezogenes Narrativ, kulturelle Kodierung von Musik, Massenmedium Radio (und Fernsehen) – sind alle historisch bedingt und in ein historisches Kontinuum eingebettet. In diesem Sinne kann die Analyse audio(-visueller) Quellen als Träger verschiedener historisch gewachsener Bedeutungen einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der sozialen und politischen Funktion von Musik und ihrer medialen Einbettung leisten.

Volume II Crises and Détente, hrsg. von Melvyn P. Leffler und Odd Arne Westad, Cambridge 2010, S. 438–459.

25 „Interview mit George R. Marek über seine neue Beethoven Biographie“, in: *Österreichische Mediathek*, <<https://www.mediathek.at/atom/0A1702ED-08F-00182-00000EA4-0A160FD4>> (04.03.2020).

26 „Interview mit Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm über die *Fidelio* Aufführung an der Met am 16.12.1970 zum 200. Geburtstag Beethovens“, in: *Österreichische Mediathek*, <<https://www.mediathek.at/atom/0A202535-18A-000B5-00000590-0A1F4A55>> (04.03.2020).

Zitation: Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi und Cornelia Szabó-Knotik, „Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), S. 34–44, Detmold 2020, DOI: 10.25366/2020.48.

Abstract

The project "Telling Sounds" (www.mdw.ac.at/imi/tellingsounds) has the goal of preparing online available audio-(visual) sources (clips) as a basis for understanding contemporary musical history. The metadata of these clips will be enriched and grouped according to thematic aspects as a starting point for case studies. As a basis for such a digital research environment, a special tool will be developed which makes it possible to visualize the connections between clips and the entities and meanings, thus open them up for further research.

As an example of the consequences and possibilities of such a music-historical representation, the following text relates different musical and media forms of expression in Vienna in the 1970s: the Beethoven anniversary, the history of Austropop, the communication of women-related topics on the radio and the propagandistic significance of this medium during the Cold War in connection with the topos "Music Country Austria" are thus made comprehensible as facets of music-related constructions of meaning in a concrete historical time and place.

Kurzvitae

Elias Berner studierte an der Universität Wien Musikwissenschaft. Das Thema seiner Dissertation lautet: „Gedächtnis, Trost und Provokation – Musik in Spielfilmen über die Shoah“. Diese schloss er 2020 ab. Berner war von 2015 bis 2017 Junior Fellow des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaft. Seit Juli 2017 ist er Mitarbeiter des Forschungsprojektes „Telling Sounds“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Julia Jaklin ist seit Dezember 2018 Teil des „Telling Sounds“ Projekts an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie studiert Musikwissenschaft (M.A.) an der Universität Wien und Informatik an der Technischen Universität Wien. Ihre Forschungsgebiete sind digitale Musikwissenschaft und Cultural Studies.

Peter Provaznik hat Musikwissenschaft an der Universität Wien studiert (BA 2019). Er entwickelt Software für Projekte im Bereich der digitalen Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Matej Santi studierte Geige und Musikwissenschaft. Seine Dissertation „Zwischen drei Kulturen: Musik und Nationalitätsbildung in Triest“ erfolgte am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung (IMI) der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Derzeit ist er als Postdoc am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung beschäftigt (Projekt: „Telling Sounds“) und Lehrbeauftragter.

Cornelia Szabó-Knotik war Professorin für historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung (IMI) der Universität für Musik und darstellende Kunst

Wien. Forschungsinteressen betreffen musikalische Medien- und Zeitgeschichte, besonders im Hinblick auf ästhetischen Gehalt und sozio-kulturelle Bedeutung von Musik als vielschichtiges, für Musikleben und kulturelles Gedächtnis wichtiges Feld. Seit 2017 hat sie die Leitung des Projekts „Telling Sounds“ inne.

„Ein Laut so klagevoll“

Lohengrin zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino

MAURO FOSCO BERTOLA, SAARBRÜCKEN

Im vorliegenden Artikel möchte ich das heuristische Potential des Traummotivs für die Erforschung der Gattung Oper anhand eines besonderen Beispiels veranschaulichen.¹ Die „unsichtbare Handlung“ („Azione Invisibile“) *Lohengrin* des italienischen Komponisten Salvatore Sciarrino stellt bis dato eine seiner wichtigsten musiktheatralischen Schöpfungen dar. Für eine Solistin, Männerchor und Orchester komponiert, versinnbildlicht dieses Werk aus dem Jahr 1983 Sciarrinos charakteristische musiktheatralische Sprache: Reduzierte szenische Mittel, ein loser, oft non-narrativer dramaturgischer Verlauf und ein Klang, der – wie Arnold Jacobshagen es 2004 formuliert hat – an der Grenze der auditiven Wahrnehmung verweilt, sind die Hauptmerkmale von Sciarrinos Musiktheater.² In welchem Verhältnis steht jedoch dieser *Lohengrin* zu seinem offensichtlichen Gegenpart –Richard Wagners gleichnamiger Oper aus dem Jahr 1850?

Anhand des Traummotivs möchte ich im Folgenden den Spuren eines raffinierten Wechselspiels zwischen beiden Werken nachgehen. Dadurch sollen Kontinuitäten und Brüche einer kulturgeschichtlichen Reflexionslinie erhellt werden, an die Sciarrinos Stück anknüpft und die es mittels des Traumes neu aushandelt. Dies soll schließlich zu einem besseren Verständnis der musik- und kulturgeschichtlichen Verortung von Sciarrinos Musiktheater, dessen medialer Faktur sowie dessen kulturpolitischer Bedeutung führen.

Der Traum als ontologischer Garant: Wagners *Lohengrin*

Ende April 1848 von Wagner abgeschlossen, stellt *Lohengrin* die letzte von Wagners insgesamt drei ‚romantischen Opern‘ dar. Die Geschichte von Elsa von Brabant, die zu Unrecht des Mordes an ihrem eigenen Bruder bezichtigt wird, scheint heutzutage das Relikt einer vergangenen Epoche zu sein: Von den Machenschaften des machtsüchtigen Paares Friedrich von Telramund

1 Der vorliegende Text gibt mit kleinen Änderungen den Wortlaut meines Vortrags bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Paderborn und Detmold im Jahr 2019 wieder. Auf einen umfangreichen Fußnotenapparat wurde aus Platzgründen bewusst verzichtet. Für eine ausführliche Darstellung des hier besprochenen Themenkomplexes sei auf folgende Publikation von mir verwiesen: „An der Schwelle von Geburt und Tod: Elsas Traum in Salvatore Sciarrinos *Lohengrin* (1983)“, in: *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten*, hrsg. von Mauro Fosco Bertola und Christiane Solte-Gresser, Paderborn 2019, S. 101–132.

2 Siehe Arnold Jacobshagen, „Die Unermeßlichkeit des Destillats. Salvatore Sciarrino und die Grenze der auditiven Wahrnehmung“, in: *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, hrsg. von Frieder Reininghaus und Katja Schneider, Laaber 2004, S. 229–233.

und dessen Gemahlin Ortrud in Bedrängnis gebracht, träumt die weltferne Elsa von einem Ritter, der für sie kämpfen und ihr Recht wiederherstellen wird. Gleich danach bewahrheitet sich Elsas Traum: In einem Nachen, von einem Schwan gezogen, erscheint Lohengrin, einer der Gralsritter. Nach dem gewonnenen Gerichtskampf gegen Friedrich heiratet der Gralsritter Elsa und wird zum legitimen Erben des Königtums von Brabant. Die schillernde Zukunft des neuen Paares wird jedoch von Elsa selbst vereitelt: Von Ortrud angestiftet und entgegen Lohengrins Warnungen fragt Elsa Lohengrin nach seiner Herkunft. Der Bruch des Frageverbots bringt die Oper zu ihrem tragischen Ende: Lohengrin muss zu den Gralsrittern zurückkehren und Elsa sinkt „entseelt“ zu Boden.

Im Folgenden möchte ich meine Aufmerksamkeit auf Elsas berühmte Traumarie „Einsam in trüben Tagen“ lenken, die bereits in der zweiten Szene der Oper vorkommt. Die szenische Situation ist hier durchaus geradlinig: Der König des Ostfrankenreichs Heinrich der Vogler hat sich Telramunds Anklage wegen Elsas angeblicher Ermordung ihres eigenen Bruders angehört. Dabei hat Telramund seinen Anspruch auf die Erbfolge im Fürstentum von Brabant unterstrichen. Nun ruft der König Elsa zur Aussage vor Gericht. Elsas verblüffende Antwort auf die Frage des Königs nach ihrer Version der Fakten ist ihre Traumerzählung. Für unsere Betrachtung ist vor allem der erste Teil ihrer Arie von besonderer Relevanz. Denn hier berichtet Elsa die Vorgeschichte ihres Traumes. Die entsprechende Textpassage lautet:

„Einsam in trüben Tagen
 hab' ich zu Gott gefleht,
 des Herzens tiefstes Klagen
 ergoß ich im Gebet.
 Da drang aus meinem Stöhnen
 ein Laut so klagevoll,
 der zu gewalt'gem Tönen
 weit in die Lüfte schwoll:
 Ich hört' ihn fernhin hallen,
 bis kaum mein Ohr er traf;
 mein Aug' ist zugefallen,
 ich sank in süßen Schlaf.“³

Wir sind gut beraten, die Textpassage wortwörtlich zu nehmen. Dabei fällt sofort auf, dass es sich bei Elsas „klagevollem Laut“ um keine Klage im herkömmlichen Sinne handelt. Er lässt sich nicht allein als Wiedergabe eines emotionalen Zustands erklären; er ist kein einfaches

3 Richard Wagner, *Lohengrin. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Egon Voss, Stuttgart 2001, S. 24.

Seufzen. Stattdessen wird dieser Laut als eine regelrechte Alterität dargestellt, die aus den tiefsten Regionen von Elsas Innerem heraufbeschworen wird. Elsa selbst ist von diesem Laut sichtlich überrascht: Sie spricht über ihn, als wäre er ein fremdes, eigenständig agierendes Objekt.

Bereits zu diesem relativ frühen Zeitpunkt in Wagners Entwicklung und noch vor den späteren, substantiellen traum- und theatertheoretischen Schriften lassen sich damit in *Lohengrin* die Auswirkungen jener „tiefenpsychologischen Wende“ in der Kulturgeschichte des Traumes eindeutig beobachten, die sich um das Jahr 1800 im westlichen Kulturraum ereignete.⁴ Ab dem 19. Jahrhundert wird der Traum nicht länger als Botschaft einer übernatürlichen Macht oder als bedeutungslose, physiologisch erklärbare Fortwirkung der Tagesreste verstanden. Nach 1800 wird er stattdessen in einem subrationalen, unbewussten Bereich, im „Inneren“ des Menschen verortet:⁵ Eine tief in ihm agierende, gegenüber seiner bewussten Gedanken- und emotionalen Welt jedoch fremd gestimmte, wenn nicht sogar sich ihr widersetzende Kraft ist das, was die Träume partiell zum Sprechen bringen. Elsas seltsamer Laut und dessen unheimliche Natur geben diese kulturgeschichtliche Zäsur anschaulich wieder.

In den darauffolgenden Jahrzehnten wird Wagner noch deutlicher auf das Thema Traum eingehen und daraus weitverzweigte Gedanken über die Ebenbürtigkeit von Traum und Musikdrama entwickeln. Wie er in seiner späteren Abhandlung *Beethoven* von 1870 schreiben wird, liegt die Macht der Musik in ihrer Fähigkeit, die äußere Welt der Erscheinungen „in ihr [...] Traumreich“ zu ziehen. Die Musik ist also in der Lage, „die anschauende Erkenntnis“, also die aufklärerische, grundsätzlich visuell veranlagte Vernunft, nach innen zu wenden. Dadurch wird die Musik schließlich befähigt, „das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen“.⁶

Dem Traum schreibt Wagner so eine klare ontologische Bedeutung zu: In ihm kommt es in erster Linie zu einer „ontologischen“ Erfahrung, indem wir an dem „Wesen der Dinge“ teilhaben. Der Traum stellt aber für Wagner nicht die Offenbarung irgendeiner Form von Transzendenz dar (Gott, die wahre Welt der Ideen etc.). Wagner ist hier weit weg von den religiösen Neigungen der Frühromantiker. Das, was uns im Traum begegnet, speist sich aus unserer Alltagserfahrung, allerdings auf unmittelbare Weise, also befreit von unseren rationalen

4 Manfred Engel, „Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes“, in: *KulturPoetik* 10, H. 2 (2010), S. 153–176, hier S. 160.

5 Siehe hierzu v. a. Manfred Engel, „Jeder Träumer ein Shakespeare? Zum poetogenen Potential des Traumes“, in: *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, hrsg. von Rüdiger Zymner, Paderborn 2004, S. 102–117; sowie Hans-Walter Schmidt-Hannisa: „In mir ist ein Tummelplatz von Geschichten‘. Traum und Brief bei Bettine von Arnim“, in: *Traum Diskurse der Romantik*, hrsg. von Peter-André Alt und Christiane Leiteritz, Berlin 2005, S. 176–194.

6 „Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumreich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis [...] gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schläfe selbst erschaut hatte.“ Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870, S. 18.

Denk- und Wahrnehmungskategorien (Zeit, Raum und Kausalität). Der Traum führt uns nicht zu einer besseren Welt, sondern lässt uns die ontologische Fülle unserer diesseitigen Welt unmittelbar erfahren. Hinter diesen Gedanken steht in den späteren Schriften, wie in der zuvor erwähnten Monographie *Beethoven*, die Philosophie Schopenhauers. Die Idee, dass wir mittels des Traumes keine Transzendenz, keinen Gott, keine ‚bessere‘ oder ‚wahrere‘ Welt erfahren, sondern einem verdrängten, von unseren raumzeitlichen Denk- und Wahrnehmungskategorien verkannten, nicht wahrgenommenen Teil des Seins begegnen, ist allerdings schon in *Lohengrin* vorhanden.

Und in der Tat: In einem Aufsatz über das Vorspiel von *Lohengrin*, den Wagner kurz nach der Uraufführung des Werkes 1850 verfasst hat, schreibt der Komponist, dass das, was Elsa im Traum und kurz danach in der Gestalt des Gralritters begegnet, nicht die Transzendenz Gottes, sondern die Präsenz eines durchaus immanenten „Liebesverlangens des menschlichen Herzens“ ist. Dieses „Liebesverlangen“, so Wagner, finde sich in allen Menschen, es werde aber von der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung „im Namen von Gewinn und Besitz“ negiert. Der Gral (und Lohengrin selbst) steht also nicht für eine transzendente, göttliche Dimension jenseits der wirklichen Welt, sondern für ein durchaus immanentes, anthropologisch verortetes Verlangen nach Liebe, das die Gesellschaft konsequent verdrängt. In ihrem Traum erfährt Elsa also jenen Teil der Immanenz, der zwar tief im Inneren des Subjekts verankert ist, von der instrumentellen, nach wirtschaftlichem Erfolg strebenden Vernunft jedoch verkannt und zu einer Alterität – zu einem Fremden – gemacht wird. Der Traum baut damit für Wagner die Brücke zwischen Sein und Liebe, zwischen Ontologie und Erotik: Er legt einen Teil des Seins offen, der sonst von der Gesellschaft und unseren Denk- und Wahrnehmungskategorien verdrängt wird. Der Traum befreit uns von unserem Streben nach Gewinn und Besitz, von unserem logischen Denken, und er erlaubt uns, den fehlenden bzw. verdrängten Teil des Seins – das Liebesverlangen, das in unserem Inneren lauert – wieder zu erfahren. Gerade in diesem schön anmutenden Gedanken einer Wiederherstellung zwischenmenschlicher Liebe stecken jedoch gravierende politische Implikationen.

Wagners *Lohengrin* handelt de facto von nichts anderem als einer politischen Angelegenheit: dem Streit um die Erbfolge im Königtum von Brabant. Die Ankunft Lohengrins stellt so bereits auf der rein dramaturgischen Ebene einen genuin politischen Akt dar, der aber durch und durch ontologisch verankert ist: Was Lohengrin mit seiner Ankunft bewerkstelligt, ist nichts anderes als das Bestreben, die gesellschaftliche Sphäre, die sich in ihrem Streben nach Besitz und Gewinn von einem Teil des Seins entfremdet hat, in der Substanz der Welt bzw. in jenem allumfassenden, triebhaften Liebesverlangen, das jenseits der instrumentellen Vernunft liegt, wieder zu verankern.⁷ Politik und Sein werden von Lohengrin wieder in Einklang gebracht.

Elsas Traum, der die tief im Inneren des Menschen lauernde Präsenz des Liebesprinzips wiedererfahrbar macht, wird schließlich bei Wagner zum etwas paradoxen Garanten einer

7 Nach seiner Entdeckung Schopenhauers 1854 wird Wagner diese Auffassung nicht verwerfen, sondern vertiefen,

Metaphysik der Präsenz: Er stellt die Fülle des Seins wieder her, er lässt uns unmittelbar an der Substanz der Welt teilhaben, indem er uns wieder jenen Teil des Seins bewusst macht, den wir in unserer Alltagserfahrung verdrängt haben. Machtpolitisch artikuliert bedeutet dies, dass der Traum zum Garanten für eine Macht wird, die sich als direkter Ausdruck eines Wesens der Welt versteht – eine Macht, die ihre Legitimation direkt aus dem Sein ableitet. In *Lohengrin* gibt es keinen Platz für Konsens und symbolische Aus- bzw. Verhandlung. Selbst wenn die Oper noch frei ist von antisemitischen Parolen und zu einer Zeit komponiert wurde, als Wagner sich als Revolutionär im Namen der Ideale des Vormärz verstand, ist es kein Wunder, dass ausgerechnet *Lohengrin* die Initialzündung für Adolf Hitlers zukunftssträchtige Faszination im Umgang mit Wagners Musiktheater darstellt, wie Hitler selbst in *Mein Kampf* berichtet.⁸ Ist *Lohengrin* nicht – nationalsozialistisch betrachtet – als eine Führer-Figur zu verstehen, die es dem Volk erlaubt, mit seinem tiefen Wesen wieder in Kontakt zu treten? Mit seinem eigenen *Lohengrin* geht nun Salvatore Sciarrino genau auf diesen Aspekt ein.

Das Subjekt und seine Lücke: Sciarrinos *Lohengrin*

Ein Jahr nach der Uraufführung seines *Lohengrin* schreibt Sciarrino in einem langen poetologischen Essay über die Einbildungskraft und das Wesen der Musik:

„Die Musik lebt in einem liminalen Bereich. Wie die Träume, wo eine Sache gleichzeitig da und noch nicht da und zugleich eine andere Sache ist. [...] Es sind jene Klänge, die am Horizont der Wahrnehmung wiedergefunden wurden, die Klänge des intrauterinen Fegefeuers, die von einer gealterten Stille, hervorgerufen durch einen versunkenen Zusammenbruch des Gedächtnisses, vergrößert wurden.“⁹

Der Komponist verbindet die Musik als „liminalen Bereich“ explizit mit dem Traum, den er als Ansammlung von Fragmenten eines pränatalen Un- oder Vorbewusstseins erklärt, in dem das Ich und die Trennung zwischen Ich und Welt, zwischen Subjekt und Objekt noch nicht vorhanden sind. Der Traum wird damit von Sciarrino genau wie bei Wagner weiterhin im Sinne jener tiefenpsychologischen Wende verstanden, die seit dem frühen 19. Jahrhundert das Traumphänomen auf verschiedene Weise ins Innere des Subjekts verlagert. Zugleich dreht

indem er, insbesondere in *Tristan und Isolde* (UA 1865), das allgemeine Liebesverlangen mit Schopenhauers Wille (und gegen Schopenhauers eigene Ansichten!) verschränkt. Vgl. Günter Zöller, „Schopenhauer“, in: *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner et al., Reinbek bei Hamburg 2008, S. 355–372.

8 „Mit zwölf Jahren sah ich [...] als erste Oper meines Lebens *Lohengrin*. Mit einem Schläge war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken“, Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München 1937, S. 15. Diesbezüglich siehe u. a. Hans Rudolf Vaget, „Hitler’s Wagner. Musical Discourse as Cultural Space“, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, hrsg. von Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller, Laaber 2003, S. 15–31.

9 „La musica abita una regione liminare. Come i sogni, dove una cosa è e non è ancora, ed è anche altra cosa. [...] Sono i suoni ritrovati presso l’orizzonte dei sensi, quelli del purgatorio intrauterino, ingranditi per antico silenzio attraverso un crollo sommerso della memoria“, Salvatore Sciarrino, „Origine delle idee sottili [1984]“, in: *Carte da suono*, hrsg. von Salvatore Sciarrino, Palermo 2001, S. 44–71, hier S. 53 (Übersetzung im Text M.F.B.).

sich das Traumphänomen auch bei Sciarrino um eine genuin philosophische Frage: die Frage nach der Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, bzw. nach dem erkenntnistheoretischen Kurzschluss, der entsteht, wenn ein Subjekt sich selbst wahrnimmt und zum Objekt seiner eigenen Erkenntnis wird.¹⁰ Das Subjekt ist zwischen erkennendem Ich und seiner gleichzeitigen Rolle als Gegenstand seiner eigenen Erkenntnis gespalten: Ein Riss zwischen Erkennendem und Erkanntem entsteht und das Subjekt bleibt in der uneinholbaren Differenz zwischen den beiden Momenten gefangen. Damit wird deutlich, dass Sciarrinos Interesse für den Traum nicht wie bei Wagner der Ontologie gilt, vielmehr legt er seinen Schwerpunkt auf die erkenntnistheoretische bzw. entwicklungspsychologische Ebene.

Auch auf der dramaturgischen Ebene basiert Sciarrinos *Lohengrin* nicht direkt auf Wagners Libretto. Sciarrino hat stattdessen eine 1887 veröffentlichte Erzählung von Jules Laforgue mit dem Titel „Lohengrin, fils de Parsifal“ ausgewählt.¹¹ Darin persifliert Laforgue Wagners Erlösungsphantasien und deren Sexual Politics. Nachdem in einem ersten Teil Elsa von Lohengrin träumt und der Ritter zu ihrer Erlösung herbeieilt, wird im zweiten Teil von Laforgues Novelle erzählt, wie sich die beiden streiten, bis Lohengrin wieder entflieht, noch bevor das frisch vermählte Paar die Liebesnacht genossen hat. Die Liebe sichert damit bei Laforgue keinesfalls die Wiederherstellung einer ontologischen Fülle, sondern wird zum Irrtum. Es gibt keine Erlösung bei Laforgue: Die sexuelle Differenz bleibt bestehen – und mit ihr ein ontologischer Riss.

Sciarrinos Entscheidung, sich über Laforgue dem Lohengrin-Stoff anzunähern, bedeutet nun aber nicht, dass der Komponist sich die sarkastische Persiflage des französischen Autors zu eigen macht oder dessen implizite chauvinistische Männlichkeitsideale teilt, denen die Frau als rachsüchtige Verderberin männlichen Heldentums erscheint. In der Tat kehrt Sciarrino die zwei Hauptteile von Laforgues Erzählung um: Erst nach der gescheiterten Liebesnacht und dem definitiven Rückzug Lohengrins folgt Elsas Traumvision von Lohengrins Ankunft. Damit löst Sciarrino die zwei narrativen Momente von sehnlischer Erwartung und bitterer Enttäuschung aus ihrer logischen Einbettung bei Laforgue und verleiht dem Lohengrin-Stoff bereits auf der Makroebene der Dramaturgie einen traumhaften, alogischen Charakter: Plötzlich stehen die zwei Erzählblöcke unvermittelt nebeneinander ohne jegliche vernünftige Begründung. Im Zentrum von *Lohengrin* steht schließlich die unheimliche Leerstelle eines Nichtzusammengehens der zwei narrativen Momente. Dies bestimmt in hohem Maße die kompositorische Ausgestaltung des Werkes.

In der inszenatorischen Notiz, die Sciarrino der Partitur von *Lohengrin* voranstellt, schreibt der Komponist: „Diese Klänge sind bereits Theater. / Sie verlangen weder nach einer Illustrierung, noch nach einer Bekleidung durch Bilder: Sie *haben* bereits ihr

10 Der Begriff stammt von Karl Jaspers; siehe Karl Jaspers, *Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge* [1953], München etc. 1989, insbesondere S. 24–26.

11 Siehe Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, Paris 1887.

eigenes Bild.“¹² Eine verwirrende Hybridisierung bzw. eine strukturell wie semantisch offene Verschränkung des Visuellen und des Akustischen ist also das, was Sciarrino in *Lohengrin* anstrebt. Das Visuelle wird im akustischen Gewand verfremdet und damit zum Unheimlichen gemacht. Kompositorisch bedeutet dies eine spezifische instrumentale wie vokale Schreibweise.

So verlangt Sciarrino z. B. im Prolog des Werkes von den InstrumentalistInnen konsequent einen unsauberen, geräuschhaften Klang: Die hier eingesetzten unterschiedlichen Artikulationstechniken und Dynamiken verschaffen dem Zuhörer die Erfahrung eines akustischen Zwischenraums, der irgendwo zwischen einem nie richtig zu erlebenden reinen Klang und dem Geräuschhaften einer verfremdeten Klangemission liegt; eines akustischen Zwischenraums, der zugleich momenthaft verläuft bzw. aus vereinzelt, aus der Stille hervorgehenden und rasch in die Stille zurückkehrenden klanglichen Ereignissen besteht. Daraus entsteht von Anfang an der Eindruck einer Irrealität, bewegt sich doch der Klang in einem interstitiellen Bereich zwischen Präsenz und Abwesenheit.

Gegen Ende des kurzen Prologs setzt die Stimme der Solistin ein. Was wir zu Ohren bekommen, ist aber keine Melodie, sondern die wiederholte Nachahmung eines vom Komponisten in rein proportionaler Notation aufgeschriebenen Hundegebells, das die Solistin mit unterschiedlichen Vokalen wiedergibt.¹³ Zugleich konstituiert Elsas Stimme die Tiefe des (imaginären) Raums, in dem sich die „unsichtbare Handlung“ abspielt: Die Nachahmung des Bellens soll akustisch unterschiedliche räumliche Abstände suggerieren, wie Sciarrino in der Partitur expliziert notiert.¹⁴

Im weiteren Verlauf des Werkes wird Elsa zusätzlich auch Natur- und Objektgeräusche wie das Ticken einer Uhr oder das Rauschen des Windes auf dem Meerscham imitieren.¹⁵ Häufig wird die Stimme in ihrer rein körperlichen Dimension, etwa als Husten oder Ein- und Ausatmen, eingesetzt.¹⁶ All diese Momente zeichnen sich dadurch aus, dass sie fließend ineinander übergehen und damit einen sich durchaus traumähnlich verdichtenden Prozess unablässigen Metamorphosierens hervorrufen. Zusätzlich übernimmt Elsas Stimme Lohengrins Part, was zu dem paradoxen Umstand führt, dass sich im Laufe von Sciarrinos *Monodrama* eine Reihe erregter, hochemotionaler (imaginärer) Dialoge abwechseln.

Allein von Elsas eigener Stimme hervorgebracht, nehmen damit die unterschiedlichen Figuren, Tiere und Objekte, aber auch der Raum selbst einen unheimlichen Status an: Sie schweben

12 „Questi suoni sono già teatro. / Non chiedono illustrazione, né di essere rivestiti / d’immagine: essi *hanno* la propria immagine. / Affinare l’ascolto. / Renderlo sottile, trasparente alle dimensioni / della memoria“, Salvatore Sciarrino, *Lohengrin. Azione invisibile per solista, strumenti e voci (da J. Laforgue)* [Partitur], Milano 1984, o. S. Hervorhebung im Original; Übersetzungen im Text M.F.B.

13 Ebd., S. 4ff.

14 Ebd., S. 4–5. Jeweils in der Partitur: „come latrati lontani“, „fp, più lontani“, „mp, più vicino“.

15 Für den Meeresscham vgl. ebd., S. 68ff., für das Ticken einer Uhr S. 82.

16 Für das Husten vgl. ebd., S. 82f., für die Atemgeräusche S. 83f.

zwischen Innen und Außen, Eigenem und Fremdem, Traum und Realität. Gleichzeitig ist es Elsa selbst, die – in der Überfülle ihres (inneren) Universums verloren – zu einem unheimlichen Objekt wird: Als weitere und überdies extreme Verkörperung des Topos der hysterischen Frau auf der (Opern-)Bühne ist Elsa zugleich alles und nichts. Sie ist nichts als eine Lücke, nichts als jener tote Winkel, aus dem die gesamte Phantasmagorie des Werkes hervorgeht. Wie wir am Ende der Oper erfahren, befindet sich Elsa eigentlich in einer psychiatrischen Anstalt.

Traum als Gesellschaftskritik

Sciarrino macht den Lohengrin-Stoff zu einem intimen Kammerstück, zu einem alptraumhaften Seelendrama. Und gerade dadurch gewinnt seine Oper ihre gesellschaftskritische Bedeutung. Bei Wagner steht Elsas Traum für die Wiederherstellung des Seins: Im Traum stillt Elsa in Gestalt von Lohengrin jenes „Liebesverlangen“, das von der gesellschaftlichen Ordnung verdrängt wird, und erfährt damit „das Wesen der Dinge“ bzw. die Vollkommenheit des Seins. Bei Sciarrino hingegen wird Elsas Traum zu einem fragmentarischen Alptraum ohne jeglichen Ausweg: Elsas Liebesverlangen wird zum Motor für eine Überfülle an Fantasien, Impulsen und Emotionen, die Elsa erleidet, ohne sie zu meistern. In diesem Sinne wird ihr Traum zum Sinnbild der Unlösbarkeit jener Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, die dem Prozess der Subjektwerdung zugrunde liegt.

Die Übernahme einer Identität in der soziokulturellen Welt der symbolischen Interaktion erfolgt mittels der Trennung von Innen und Außen, von Ich und Welt, von Subjekt und Objekt. Diese Trennung ermächtigt das Individuum, indem sie es zu einem handelnden Subjekt macht. Zugleich geht diese Trennung zwischen Ich und Welt mit der Etablierung einer uneinholbaren Differenz einher: Das sich selbst erkennende Subjekt bleibt von innen heraus zwischen seiner Rolle als erkennende Instanz und als Gegenstand der Erkenntnis gespalten, wie Sciarrino selbst in seinem zuvor erwähnten poetologischen Essay von 1984 hervorhebt. Im Modus des Traumes sucht Elsa anhand unterschiedlicher Fantasien und Subjektpositionen diese Spaltung zu überwinden und eine verlorene Einheit mit der Welt zurückzugewinnen. Was sie am Ende findet, ist jedoch nicht die Vollkommenheit eines unbeschwerten In-der-Welt-Seins, sondern der eigene Wahnsinn.

Elsas Traum steht bei Sciarrino somit nicht für eine metaphysische Erlösung, sondern für das Drama der inneren Gespaltenheit des soziokulturellen Subjekts und deren Unüberwindbarkeit. Gerade darin liegt die gesellschaftskritische Bedeutung von Sciarrinos Lohengrin. Wagner versteht den Lohengrin-Stoff als Verherrlichung einer Macht, die sich als direkte Stimme des Seins zu äußern vermag. Sciarrino formt dasselbe Sujet als Mahnung um: Elsas Traum wird zum Ruf, den uneinholbaren Verlust nicht zu vergessen, aus dem unsere Tageswelt der sozialen Interaktion hervorgeht. Der Traum und die Oper stehen bei Sciarrino nicht für die unmittelbare Präsenz des Seins: Sie machen stattdessen jene Abwesenheit bzw. Gespaltenheit sinnlich

erfahrbar, unter deren Vorzeichen unser In-der-Welt-Sein steht. Gerade dadurch übernehmen Oper und Traum die Funktion, unser soziales Bewusstsein wiederzuerwecken.

Zitation: Mauro Fosco Bertola, „Ein Laut so klagevoll“. *Lohengrin* zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 45–54, DOI: 10.25366/2020.49

Abstract

The article reflects the presence of the dream motif in Richard Wagner's romantic opera *Lohengrin* (1850) and in Salvatore Sciarrino's own operatic version of the Lohengrin legend from 1983. By reading both works against the grain of Elsa's dream the article highlights a) the philosophical premises of Wagner's dream-theoretical reflections and their sociopolitical implications in *Lohengrin*, and b) how Sciarrino in his opera directly engages with both aspects, undoing at the dramaturgical as well as at the musical level, the metaphysical assumptions and the societal vision sustaining Wagner's work.

Kurzvita

Mauro Fosco Bertola absolvierte einen Magister in Philosophie an der Universität Amedeo Avogadro von Ost-Piemont und studierte anschließend Musikwissenschaft in Heidelberg. Im Juli 2012 wurde er bei Prof. Dr. Silke Leopold promoviert (*Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft. Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890–1945*, Göttingen 2014). Er war Stipendiat des Deutschen Historischen Instituts in Rom, der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg und des Richard-Wagner-Verbandes. Außerdem war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg (2012–2017) und von April 2017 bis September 2019 führte er im DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ ein Postdoc-Projekt zum Spannungsverhältnis zwischen Traum und Trauma im zeitgenössischen Musiktheater durch.

Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849

MATTHIEU CAILLIEZ, GRENOBLE

Gegenstand der Untersuchung ist die europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849 anhand deutscher, französischer, italienischer, englischer, spanischer, belgischer und niederländischer Musikzeitungen. Im Jahr 1842 wird mit der Einführung regelmäßiger Sinfoniekonzerte eine bis heute fortwährende Tradition begründet. Im selben Jahr werden Giacomo Meyerbeer und Felix Mendelssohn Bartholdy als Generalmusikdirektor bzw. Dirigent der Sinfoniekonzerte verpflichtet. Der Tod des Dirigenten Otto Nicolai am 11. Mai 1849, knapp zwei Monate nach der Uraufführung seiner Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* an der Berliner Hofoper, fällt mit dem Ende der analysierten Periode zusammen. Überdies stellen die Revolutionen von 1848 in der Geschichte Europas einen Wendepunkt dar. Die rege musikalische Aktivität dieser drei Dirigenten und Komponisten soll in diesem Beitrag besonders in den Blick genommen werden. Hierfür werden die vier wichtigsten deutschen, französischen, italienischen und englischen Musikzeitungen dieser Zeit, nämlich die *Allgemeine musikalische Zeitung* aus Leipzig, die *Revue et Gazette musicale de Paris* aus der französischen Hauptstadt, die *Gazzetta musicale di Milano* aus Mailand und *The Musical World* aus London als Hauptquelle dienen. Überdies finden folgende Musikzeitungen ebenfalls Einzug in die Untersuchung: die *Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig), die *Berliner musikalische Zeitung*, die *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Mainz), *La France musicale* (Paris), *Le Ménestrel* (Paris), *Il Pirata* (Mailand), *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* (Mailand), *L'Italia musicale* (Mailand), *Teatri, Arti e Letteratura* (Bologna), *La Iberia Musical* (Madrid), *La Belgique musicale* (Brüssel), *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* (Utrecht), usw. Damit werden teils europäische Bilder, teils stark differenzierte Nationalbilder über die Berliner Hofoper und Hofkapelle ersichtlich.

Im ersten Teil dieses Beitrags werden einige Tourneen von ausländischen Virtuosen und Sängern erwähnt, die vielfach nationale Interessen der verschiedenen Länder hervorheben. Des Weiteren soll die Berliner Hofoper und das Königstädtische Theater untersucht werden, die in dieser Zeit den sprachlichen und kulturellen Unterschied zwischen dem deutschen Theater und dem italienischen Theater verkörperten. Abschließend werden die zahlreichen Nachrichten über die drei deutschen Komponisten und Dirigenten Meyerbeer, Mendelssohn und Nicolai untersucht.

I. Tournéen ausländischer Virtuosen und Sänger

Das Interesse der europäischen Musikzeitschriften für musikalische Nachrichten aus dem Berlin der 1840er Jahre war höchst unterschiedlich. Während *La Iberia Musical* aus Madrid und *The Musical World* aus London zum Beispiel meistens nur kurze und sporadische Mitteilungen machten – möglicherweise aufgrund der größeren geographischen Entfernung –, informierte die deutschfreundliche *Revue et Gazette musicale de Paris* ihre Leser in wöchentlichem Rhythmus über die Konzerte und Opernaufführungen, die in der preußischen Hauptstadt gegeben wurden. Dieser Unterschied lässt sich wohl vor allem dadurch erklären, dass Maurice Schlesinger, Eigentümer der *Revue et Gazette musicale de Paris*, der Sohn Adolf Martin Schlesingers, des Gründers der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung*, war. Deshalb kennzeichnete die Pariser Zeitung ein besonderes Interesse für die musikalischen Ereignisse Deutschlands sowie die Zusammenarbeit mit berühmten deutschen Theoretikern, Musikkritikern und Komponisten wie Adolf Bernhard Marx, Ludwig Rellstab und Robert Schumann. Darüber hinaus bestand eine Kooperation der *Revue et Gazette musicale de Paris* mit Franz Liszt, der 1842 in Weimar zum Kapellmeister ernannt wurde.¹ Umgekehrt ist dieses besondere Interesse für das Berliner Musikgeschehen in zwei weiteren Pariser Musikzeitschriften der Zeit – *La France musicale*, einer italienfreundlichen Zeitung und *Le Ménestrel* – nicht zu finden.

Die Berichterstattung europäischer Musikzeitschriften über das Berliner Musikleben erfolgt oftmals aus einer national-geprägten Perspektive. So schilderte *The Musical World* am 30. Januar 1847 das Berliner Konzert des jungen Londoner Klavierspielers Ignatz Gibsone, der als hervorragender Künstler bezeichnet wird, wie folgt:

„A talented young pianist, Mr. Ignatz Gibsone, has arrived here from London. The communications from London, Brussels, and the Rhenish towns on the concerts of Mr. Gibsone, drew the attention of seeing the excellent artist appear amongst us. England shows now with such talents as Litloff, Balfe, Wallace, Lord Westmoreland, Horsley, Bishop, Sloper, Macfarren, Parish Alvars, Bennett, Jewson, Holmes, Hatton, Flowers, Cohan, &c., that in music it is well qualified to rival with other nations.“²

Am 19. Juni 1847 werden ebenfalls die englischen Brüder Tivendell, ein Geiger und ein Klavierspieler, von *The Musical World* erwähnt. Der Geiger soll in Berlin ein Student von Mendelssohn und Spohr gewesen sein. Seine Kompositionen wurden von einer Berliner Zeitung gelobt – der entsprechende deutsche Bericht wird ins Englische übersetzt.³ Die *Revue et Gazette musicale de Paris* berichtet am 20. November 1842 im gleichen patriotischen Sinne vom Berliner Konzert einer jungen Sopranistin aus Lothringen:

„Berlin, 6 novembre. — On annonce le prochain début à notre Théâtre-Italien de la première et seule élève que la célèbre cantatrice madame Dell’Ocra Schoberlechner ait jamais formée, mademoiselle

1 Siehe die Liste der Herausgeber der *Revue et Gazette musicale de Paris* im Jahr 1844.

2 *The Musical World* 22, H. 5 (30. Januar 1847), S. 70.

3 *The Musical World* 22, H. 25 (19. Juni 1847), S. 401.

Pauline Delaroché, native de Nancy, en France, et âgée de dix-huit ans. Cette jeune personne, qui possède, dit-on, une voix de soprano aussi remarquable par sa suave sonorité que par son étendue, a chanté avant-hier, dans un concert donné à la cour, un air de Meyerbeer et un duo de Mercadante avec madame Dell’Occa Schoberlechner, qui lui ont valu les suffrages unanimes de l’illustre assemblée.”⁴

Die Berliner Tournées der Sängerinnen der Garcia-Familie, in erster Linie Pauline Viardots, wurden oft in der europäischen Presse kommentiert.⁵ So profitierte auch die Cousine Viardots von deren Anwesenheit:

„BERLIN. – (From a Correspondent.) – Mademoiselle Antonina di Mendi, cousin of Madame Malibran and Mademoiselle Viardot Garcia, who made so favourable an impression upon our aristocratic dilettanti during the latter part of last season, has been paying a visite artistique to Berlin, where she has been received with the most flattering marks of approbation [...]. She has been singing with the greatest success at court, in company with Mademoiselle Viardot Garcia; the critics give their general assent, that age alone is required to make her a worthy vocal member of the Garcia family. Other foreign journals also announce a similar success having befallen this charming young artist in a recent tour through Belgium.”⁶

In der *La Iberia Musical* aus Madrid wurden am 27. August 1843 die großen Talente Pauline Viardots, die gerade in Berlin unter der Leitung Meyerbeers gesungen hatte, gelobt. Der nationale Stolz über die berühmte Tochter des spanischen Tenors Manuel Garcia ist dabei nicht zu übersehen.⁷

Neben den Aufenthalten „ihrer Musiker“ in Berlin berichteten die Musikzeitungen auch über ausländische Künstler, die zuvor in dem jeweiligen Land zu Gast waren und der heimischen Presse deshalb bekannt waren sowie über Künstler, die bald in ihrem eigenen Land auftreten würden. Dies trifft beispielsweise auf die Zeitung *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* aus Utrecht zu, die in ihrer Ausgabe vom 15. Juni 1848 das einzige Konzert der Sängerin Garcia-Torres und des belgischen Cellisten François Demunck in Berlin erwähnte und in diesem Zusammenhang auf die bevorstehende Tournee in den Niederlanden hinwies.⁸ Ebenso merkte die französische *Revue et Gazette musicale de Paris* am 9. Januar 1842 an, dass die italienische Sängerin Laura Assandri, die gerade vom Berliner Publikum gefeiert wurde, am Pariser Théâtre-Italien Karriere gemacht hatte. So wird indirekt das Niveau des eigenen musikalischen Lebens unterstrichen: „Mademoiselle Laure Assandri, que nous avons vue naguère au Théâtre-Italien de Paris, et qui depuis a fait de grands progrès, est la cantatrice favorite des Berlinoisis; on la compare à mademoiselle Sontag, et on la rappelle à chaque représentation.”⁹

4 *Revue et Gazette musicale de Paris* 9, H. 47 (20. November 1842), S. 460.

5 *Il Pirata* 13, H. 90 (26. Januar 1848), S. 366: „Berlino, 1 gennajo. La ricomparsa della *Juive* d’Halevy ave[v]a attirato molto concorso al teatro Reale, quantunque i prezzi fossero aumentati. La Viardot-Garcia sostenne la parte di *Rachele*.”

6 *The Musical World* 22, H. 4 (23. Januar 1847), S. 56.

7 *La Iberia Musical* 2, H. 33 (27. August 1843), S. 280.

8 *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* 5, H. 12 (15. Juni 1848), S. 106.

9 *Revue et Gazette musicale de Paris* 9, H. 2 (9. Januar 1842), S. 15.

Außerdem thematisierte Florentius Cornelis Kist das musikalische Leben Berlins in langen Artikeln, die in *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* veröffentlicht wurden. Der Chefredakteur bewies damit ein verstärktes Interesse für die verschiedensten musikalischen Bereiche des Nachbarlandes.¹⁰ Auch die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* erweist sich – mit der wiederholten Veröffentlichung sehr langer und ausführlicher Berichte – als eine sehr zuverlässige und umfangreiche Informationsquelle über das Berliner Musikgeschehen.¹¹

II. Berliner Hofoper und Königstädtisches Theater: deutsches Theater *versus* italienisches Theater

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Verbreitung der italienischen Oper in Berlin besonders präsent. Insgesamt wurden vor 1850 nicht weniger als 65 italienische Opern, die zwischen 1810 und 1850 andernorts uraufgeführt wurden, in Berlin aufgeführt. Dazu zählen 21 Opern Donizettis, 19 Opern Rossinis, sieben Opern Bellinis, sechs Opern Mercadantes, jeweils drei Opern Meyerbeers und Verdis, zwei Opern Luigi Riccis und Otto Nicolais sowie eine Oper Pacinis und Coppolas.¹²

16 der 19 vor 1850 in Berlin aufgeführten Opern Rossinis wurden im Königstädtischen Theater gegeben, was die führende Rolle dieses Theaters in der Berliner Verbreitung der italienischen Oper bestätigt. Mehr noch als für die Opern Rossinis hat das Königstädtische Theater entscheidend zur Verbreitung der Opern Donizettis in Berlin beigetragen. So wurden alle 21 Opern Donizettis, die in Berlin vor 1850 aufgeführt wurden, in diesem Theater gegeben. Nur acht davon wurden auch in der Hofoper aufgeführt. Während die ersten Aufführungen der Opern Donizettis im Königstädtischen Theater in den 1830er Jahren hauptsächlich auf Deutsch stattfanden, wurden die Aufführungen seiner Opern in den 1840er Jahren auf Italienisch gegeben. Parallel wurden regelmäßig italienische Saisons organisiert. 17 Opern des Bergameser Komponisten kamen so zwischen 1841 und 1847 auf dieser Bühne auf Italienisch zur Aufführung. Hierbei handelt es sich um die Periode, die uns im Folgenden besonders beschäftigen wird. Die wichtige Verbreitung der Opern Donizettis im Berlin der 1840er Jahre entspricht dem damaligen Erfolg der Opern des Komponisten im deutschsprachigen Raum. Ein Erfolg, den Franz Liszt in der Ausgabe der *Neuen Zeitschrift für Musik* des 4. August 1854 mit Verbitterung kommentierte. Ebenso wie die Opern Donizettis wurden die sieben Opern Bellinis, die in Berlin gegeben

10 Florentius Cornelis Kist, „Verhandeligen. Reize door Duitschland in het Jaar 1843. [...] Berlijn“, in: *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* 5, H. 19 (1. Oktober 1848), S. 155–156.

11 Siehe zum Beispiel: *Allgemeine musikalische Zeitung* 44, H. 1 (5. Januar 1842), S. 12–16; *Allgemeine musikalische Zeitung* 44, H. 3 (19. Januar 1842), S. 63–68; *Allgemeine musikalische Zeitung* 44, H. 7 (19. Februar 1842), S. 143–146; *Allgemeine musikalische Zeitung* 44, H. 8 (23. Februar 1842), S. 162–166; usw.

12 Siehe: Matthieu Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)*, Dissertation, Universität Bonn 2016, <<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2016/4527/4527.htm>> (01.04.2020), S. 197–202, S. 647–651.

wurden, alle im Königstädtischen Theater aufgeführt. In der Hofoper wurden hingegen nur drei Opern des Komponisten auf Deutsch gegeben.

An der Berliner Hofoper wurden vor 1850 insgesamt 24 zeitgenössische italienische Opern von sieben Komponisten auf Deutsch aufgeführt. Im Vergleich dazu wurden im Königstädtischen Theater gleichzeitig 57 Opern von zehn Komponisten auf die Bühne gebracht, davon 28 Opern auf Deutsch und 45 Opern auf Italienisch. Damit ist die Zahl italienischer Opern, die am Königstädtischen Theater zwischen 1824 und 1850 gegeben wurden, ungefähr zweieinhalb Mal höher als die Anzahl der an der Hofoper zwischen 1818 und 1850 aufgeführten Opern.

Wenig überraschend berichteten die italienischen Musikzeitungen sehr regelmäßig über die italienischen Aufführungen im Königstädtischen Theater.¹³ So wird man in der *Gazzetta musicale di Milano* vom 16. Februar 1848 darüber unterrichtet, dass die letzte Aufführung von Bellinis Oper *I Puritani* eine der besten Aufführungen der Saison in der sogenannten Italienischen Oper von Berlin war. Die Mailänder Musikzeitung stellte ihrer Leserschaft eine italienische Übersetzung eines Berichts einer Berliner Musikzeitung zur Verfügung, in dem die verschiedenen Sänger und Sängerinnen der am 22. Januar gegebenen Aufführung bewertet werden. Bemerkenswert ist, dass die italienischen Saisons in Berlin lange im Voraus angekündigt wurden: so informierten die italienischen Musikzeitungen ihre Leser über das Rekrutieren der Mitglieder der Sängertuppe.¹⁴ In der Zeitung *Teatri, Arti e Letteratura* aus Bologna war am 14. März 1844 Folgendes zu lesen:

„L’Agenzia Teatrale di Cazzioletti e Benelli di Milano scritturò pel Reale Teatro Italiano di Berlino, dal 1.° settembre prossimo a tutto maggio 1845, le prime donne soprano signora Luigia Schieroni Nulli e Maddalena Belloni, la prima donna contralto signora Elisa Bendini, le comprimarie signora Carolina Remorini e Giovanna Ricca, i primi tenori signori Fortunato Borioni e Giovanni Landi, i primi bassi signori Cleto Capitini e Giovanni Mitrovich, per primo buffo il signor Simone Grandi, per altro primo basso Temistocle Santi-Silva, e per altro primo tenore Cavarani Alessandro, e dal primo del corrente mese a tutto maggio del corrente anno il primo tenore signor Luigi Donati.“¹⁵

In den italienischen Zeitungen und Musikzeitschriften der 1840er Jahre gab es tausende Meldungen dieser Art. Sie ermöglichten den zahlreichen Akteuren der italienischen Musikindustrie eine präzise Übersicht der weltweit organisierten italienischen Saisons. Hunderte davon betreffen allein die italienischen Saisons in Berlin. Die folgende Nachricht, die am 18. Januar 1848 in der Mailänder Zeitung *Il Pirata* gedruckt wurde, erwähnt mehr als ein Jahr im Voraus ein Teil der Mitglieder der in Berlin engagierten italienischen Truppe und nennt sogar den Namen des verpflichteten Dirigenten: „L’Agente Teatrale Bonola scritturò per Berlino, dalla metà di agosto prossimo a tutto il mese di aprile 1849, il Maestro-Direttore signor Giuseppe De Barbieri, e i

13 *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* 7 (1847), S. 7, 20, 32, 36, 80, 96, 100, 102–103, 108, 111, 124, 132, 144, 148, 164, 171, usw.

14 *Gazzetta musicale di Milano* 7, H. 7 (16. Februar 1848), S. 54.

15 *Teatri, Arti e Letteratura* 41, H. 1049 (14. März 1844), S. 14.

primi tenori signori Domenico Labaccetta (riconfermato per la terza volta) e il sig. Gaetano Pardini (parimenti riconfermato).“¹⁶

Einige Nachrichten sind nichts anderes als unterhaltende Anekdoten, wie der folgende Auszug der Musikzeitung aus Bologna exemplarisch beweist:

„All’ultima rappresentazione dell’opera che davasi in questa città, allorchè andavasi a compire il terzo atto dei *Capuleti e Montecchi*, Romeo, vicino al feretro della sua cara Giulietta, cantata la sua aria, attendeva che la sua diletta si rialzasse per cantare essa pure la sua grand’aria di morte. Niuna risposta. Giulietta è immobile. Romeo ripete la sua frase e s’inchina dolcemente all’orecchio di Giulietta dicendole: „Alzatevi, signora Kaiser“. E di nuovo nessuna risposta, allora Romeo fa cenno ad un uomo della scena, si chiama il direttore, si teme qualche disgrazia, ed il pubblico è impaziente. Il direttore arriva; un russare scusibilissimo uscito dal fondo del feretro annunziò al pubblico che la signora Kaiser era addormentata di profondo sonno. Il pubblico partì ridendo, la tela calò e tutto finì nelle risa.“¹⁷

Im Königstädtischen Theater wurden sogar französische Opéras-comiques und Grands Opéras, wie *Zampa* von Ferdinand Herold oder *Robert le diable* des deutschen Komponisten Meyerbeer, auf Italienisch aufgeführt.¹⁸ Die italienische Truppe sang manchmal im deutschen Theater, das heißt in der Berliner Hofoper, wie z. B. im Januar 1848 im Falle einer Aufführung von Rossinis *Barbiere di Siviglia*.¹⁹

Die deutschen Opern, die auf die Bühne der Hofoper gebracht wurden, erweckten nur wenig Interesse in den französischen und italienischen Musikzeitungen dieser Zeit. Umgekehrt findet man zahlreiche Berichte über Meyerbeers französische Opern, die dort auf Deutsch aufgeführt wurden. Die Opern und Ballette französischer Komponisten, wie Daniel-François-Esprit Auber, Fromental Halévy oder Adolphe Adam, blieben auch nicht unerwähnt.²⁰ Der folgende Auszug aus der *Gazzetta musicale di Milano* zeugt vom leidenschaftlichen Interesse des Berliner Publikums für die Meisterwerke der Vergangenheit, während das italienische Publikum nur für zeitgenössische Opern schwärmte:²¹

„BERLINO. – L’intendenza de’ teatri regi di quella capitale, uniformandosi al desiderio manifestato dal ministro dell’interno, di vedere eseguiti di tempo in tempo sul teatro della Grande-Opera dei capolavori antichi, ha fatto porre nel repertorio di quel teatro le sei Opere seguenti: Arminio di Hasse; Arianna di Handel; Proserpina ed Alceste di Lulli; Cajo Mario di Jommelli e la Principessa fedele di Scarlatti. – Nella sola Italia, i capolavori antichi saranno sempre obbliati? e noi non applaudiremo che alla musica di moda?“²²

16 *Il Pirata* 13, H. 85 (15. Januar 1848), S. 346.

17 *Teatri, Arti e Letteratura* 42, H. 1074 (5. September 1844), S. 7.

18 *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* 5, H. 6 (15. März 1848), S. 56: „In het Italiaansche tooneel te Berlijn is Robert le Diable met schitterend effect uitgevoerd en den 24. Febr. zijn 2 Aktes der Hugenoten en de 3e van *Othello*, van Rossini, ten benefite van Mad. Viardot Garcia, die daar steeds veel opgang maakt, gegeven.“

19 *Gazzetta musicale di Milano* 7, H. 5 (2. Februar 1848), S. 38.

20 *Revue et Gazette musicale de Paris* 9, H. 17 (24. April 1842), S. 183.

21 Bernd Zegowitz, *Der Dichter und der Komponist. Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Libretto-Produktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2012, S. 38: „Dass in der Theaterorganisation keine kontinuierliche Nachfrage nach neuen Opern vorhanden war, lag einerseits an der speziellen Struktur der deutschen Theaterlandschaft mit ihrer Aufteilung in Hof- und Stadttheater, andererseits auch am Spielsystem der deutschen Opernhäuser – Repertoire statt ‚stagione‘.“

22 *Gazzetta musicale di Milano* 1, H. 12 (20. März 1842), S. 50.

III. Meyerbeer, Mendelssohn und Nicolai

Mehr als jeder andere deutsche Komponist stand Giacomo Meyerbeer unter der ständigen Beobachtung der europäischen Musikpresse. Jeder seiner Schritte zwischen Paris und Berlin wurde kommentiert. Abwechselnd erwartete man ihn in der französischen oder preußischen Hauptstadt.²³ Beispielsweise berichtete *La France musicale* am 20. August 1843: „Meyerbeer est parti le 10 août seulement de Berlin, pour aller aux eaux de Schwalbach, dans le duché de Nassau, où se trouve sa famille. Le célèbre artiste ne sera de retour à Paris que vers le milieu de septembre.“²⁴ Sein Zeitplan war allen bekannt und es wurde gern über seine zukünftigen Opern, welche die internationalen Erfolge von *Robert le diable* und *Les Huguenots* wiederholen sollten, spekuliert.²⁵ Laut der *Revue et Gazette musicale de Paris* soll der Erfolg dieser Oper in Berlin im Jahr 1842 sehr beeindruckend gewesen sein:

„Hier enfin a eu lieu, au théâtre royal du Grand-Opéra de notre capitale, la première représentation des *Huguenots*, de Meyerbeer. Le rôle de Valentine était rempli par la célèbre Mme Schroeder-Devrient, que la direction du théâtre, comme on sait, avait appelée de Dresde exprès pour lui confier ce personnage, qui exige à la fois une grande cantatrice et une comédienne consommée. L'illustre auteur tenait lui-même le piano. Cet opéra a obtenu un succès colossal, et à la fin du spectacle la salle a retenti longtemps des cris de vive Meyerbeer ! Madame Schroeder-Devrient a été rappelée trois fois sur la scène.“²⁶

Die Nähe des Komponisten zum preußischen König wurde in der Presse oft betont. Manchmal handelt es sich um Werke, die ausdrücklich vom König bestellt wurden.²⁷ In anderen Fällen wurden seine institutionellen Funktionen hervorgehoben.

Die Berliner Konzerte Mendelssohns als Pianist und Dirigent sowie die Uraufführungen seiner letzten Werke wurden oft thematisiert.²⁸ Das Projekt eines Berliner Konservatoriums unter seiner Leitung wurde zwischen 1842 und 1844 mehrmals in französischen und in italienischen Medien besprochen.²⁹ So liest man am 7. März 1844 in *Teatri, Arti e Letteratura*: „Sua Maestà il re di

23 *Revue et Gazette musicale de Paris* 9, H. 40 (2. Oktober 1842), S. 398: „Berlin. [...] – M. Meyerbeer, directeur-général de la musique du roi, est attendu pour le 1^{er} décembre.“ *Gazzetta musicale di Milano* 3, H. 7 (18. Februar 1844), S. 30; *La France musicale* 9, H. 3 (18. Januar 1846), S. 22: „Meyerbeer a quitté Paris cette semaine ; il est dans ce moment sur la route de Berlin, où il va rejoindre sa famille.“ *Le Ménestrel* 14, H. 34 (25. Juli 1847), S. 3–4; *Le Ménestrel* 14, H. 49 (7. November 1847), S. 3; usw.

24 *La France musicale* 6, H. 34 (20. August 1843), S. 275.

25 *La Iberia Musical* 2, H. 1 (1. Januar 1843), S. 8: „El célebre compositor Meyerbeer partirá en los últimos días del mes de diciembre para Berlín: Meyerbeer está sumamente disgustado por lo mucho que se retarda la presentación en la escena de la nueva ópera *El Profeta*, la cual después de variar muchos parajes de ella, se encuentra sin artistas que la ejecuten.“

26 *Revue et Gazette musicale de Paris*, H. 22 (29. Mai 1842), S. 231.

27 *La France musicale* 7, H. 2 (14. Januar 1844), S. 14: „M. Meyerbeer a été chargé, par le roi de Prusse, de composer un opéra pour l'ouverture du théâtre royal de Berlin. Cette inauguration aura lieu le 15 octobre prochain. Heureux roi de Prusse!“

28 *The Musical World* 17 (1842), S. 37, 69–70, 166; *Revue et Gazette musicale de Paris* 9 (1842), S. 23, 47, 197, 216, 223, 407, 510, 519; *Gazzetta musicale di Milano* 1, H. 7 (1842), S. 28, 106; *La Iberia Musical* 2, H. 22 (28. Mai 1843), S. 176; usw.

29 *Revue et Gazette musicale de Paris* 9, H. 26 (26. Juni 1842), S. 270: „Berlin, 10 juin. — Les statuts du Conservatoire

Prussia ha assegnati 300.000 talleri per la fondazione di un Conservatorio di Musica a Berlino, che verrà organizzato sulle basi stesse di quello di Parigi. Il signor Mendelssohn verrà chiamato alla direzione.“³⁰ Der Tod des Komponisten 1847 wurde in ganz Europa thematisiert, u. a. in London, Paris und Mailand.³¹ Sein Geburtstag und sein Todestag boten den Anlass für zahlreiche Konzerte und Veranstaltungen in Berlin, wie die *Gazzetta musicale di Milano* mehrmals berichtete.³²

Im Gegensatz dazu wurde die Berliner Tätigkeit Otto Nicolais nicht im vergleichbaren Umfang von der europäischen Presse behandelt. Außerhalb der deutschsprachigen Welt interessierte man sich für Nicolai hauptsächlich in Italien³³, da der Komponist um 1840 vier italienischen Opern geschrieben hatte, die ihm dort eine gewisse Bekanntheit verschafften. Die Uraufführung seiner komischen Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* am 9. März 1849 im Königlichen Opernhaus fand nur wenig Beachtung im Ausland.³⁴ Sein Tod in Berlin am 11. Mai 1849 wurde in den meisten deutschsprachigen Musikzeitingen gemeldet, blieb aber, von wenigen Aus-

royal de musique de Berlin, dont la création a été ordonnée dans le mois de novembre dernier, viennent d'être arrêtés par le conseil du ministère de l'instruction publique. En voici la substance: 1° Le Conservatoire occupera un bâtiment dépendant du palais de l'Université royale de Berlin; 2° il y aura cent élèves (cinquante de chaque sexe) qui, tous, recevront l'enseignement gratis, et dont quarante (vingt garçons et vingt jeunes filles) seront logés, nourris et vêtus aux frais de l'Etat; 3° le nombre des professeurs est fixé à dix-huit, et sera successivement porté à vingt-quatre; 4° tous les doubles des œuvres musicales et des ouvrages théorétiques [sic] sur la musique, qui se trouvent dans les bibliothèques royales ou publiques du royaume, seront remis au Conservatoire pour former le noyau de sa future bibliothèque; 5° une somme de 100,000 thalers (environ 300,000 fr.), à prendre sur le budget du ministère de l'instruction publique, est affectée à l'achat du matériel et aux frais d'installation. — M. le comte de Redern, intendant-général de la musique en Prusse, et M. Félix Mendelssohn-Bartholdy, maître de chapelle du roi, sont nommés, le premier, chef, et l'autre, directeur du Conservatoire royal de musique de Berlin. Le Conservatoire sera inauguré et commencera ses travaux dans le mois de janvier ou de février de l'année prochaine.“

30 *Teatri, Arti e Letteratura* 41, H. 1048 (7. März 1844), S. 6.

31 *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 7, H. 134 (9. November 1847), S. 540; *Allgemeine musikalische Zeitung* 49, H. 45 (10. November 1847), S. 769–770, 776–777; *The Musical World* 22, H. 46 (13. November 1847), S. 718–720; *Revue et Gazette musicale de Paris* 14, H. 46 (14. November 1847), S. 374; *Neue Zeitschrift für Musik* 27, H. 40 (15. November 1847), S. 239–240; *L'Italia musicale* 1, H. 20 (17. November 1847), S. 157; *Le Ménestrel* 14, H. 51 (21. November 1847), S. 3. Siehe: *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* 5 (1848), S. 3f., 15, 21f., 31f., 49f., 66–68, 86f., 99f., 108f., 118–120, 128, 130, 133–136, 191ff., 199f.; *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, 27 (1848), S. 115f., 129–144.

32 *Gazzetta musicale di Milano* 7, H. 2 (12. Januar 1848), S. 15; *Gazzetta musicale di Milano* 7, H. 8 (23. Februar 1848), S. 62. Siehe: *Revue et Gazette musicale de Paris* 15, H. 8 (13. Februar 1848), S. 55; *Revue et Gazette musicale de Paris* 15, H. 48 (26. November 1848), S. 370.

33 *Teatri, Arti e Letteratura* 41, H. 1073 (29. August 1844), S. 215f.: „Il maestro Niccolaj [sic] è partito da Berlino per Konisberga onde dirigere la sua grande ouverture sacra, sopra un corale in occasione della festa centenaria di quell'Università.“; *Teatri, Arti e Letteratura* 42, H. 1079 (10. Oktober 1844), S. 48f.; *Revue et Gazette musicale de Paris* 15, H. 52 (24. Dezember 1848), S. 401.

34 *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* 6, H. 7 (1. April 1849), S. 72; *Revue et Gazette musicale de Paris* 16, H. 12 (25. März 1849), S. 96: „On a donné les *Commères de Windsor*, opéra-comique de M. le maître de chapelle Nicolai. Le libretto, d'après Shakspeare [sic], est écrit avec une certaine verve de gaieté et de joyeuse humeur que l'on ne retrouve pas toujours dans les inspirations du compositeur. Du reste, il y a de la facilité; les parties de chant sont habilement traitées; quelques morceaux d'un mérite supérieur ont assuré le succès de l'ouvrage.“

nahmen abgesehen, nahezu unbemerkt im übrigen Europa.³⁵ So ist man in Bologna sieben Monate später immer noch nicht darüber benachrichtigt worden: „Il maestro Nicolay trovasi ora a Berlino, onde porre in iscena una sua opera nuova intitolata Le Banni, per il giorno anniversario di S. M. la Regina.“³⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die europäische Musikpresse der 1840er Jahre eine sehr umfangreiche Fülle von Informationen über das musikalische Leben in Berlin zu dieser Zeit bietet. Auch wenn jedes Land seine eigenen Musiker und das jeweilige musikalische Repertoire nicht unparteiisch bevorzugt, kann eine gründliche und wesentliche Untersuchung dieses breiten Korpus einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Berliner Musikgeschichte im europäischen Kontext leisten.

Zitation: Matthieu Cailliez, „Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 55–64, DOI: 10.25366/2020.50.

35 *Signale für die musikalische Welt* 7, H. 25 (15. Mai 1849), S. 200; *Neue Berliner Musikzeitung* 3, H. 20 (16. Mai 1849), S. 160; *Revue et Gazette musicale de Paris* 16, H. 20 (20. Mai 1849), S. 159; *Neue Zeitschrift für Musik* 30, H. 44 (31. Mai 1849), S. 240; *Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* 6, H. 13 (1. Juli 1849), S. 123f.

36 *Teatri, Arti e Letteratura* 52, H. 1304 (6. Dezember 1849), S. 39. Siehe: *La Belgique musicale* 10, H. 49 (6. Dezember 1849), S. 4.

Abstract

The subject of this contribution is the European reception of the Berlin Royal Opera House and Orchestra from 1842 to 1849 based on German, French, Italian, English, Spanish, Belgian and Dutch music journals. The institution of regular symphony concerts, a tradition continuing to the present, was initiated in 1842. Giacomo Meyerbeer and Felix Mendelssohn Bartholdy were hired as general music directors respectively conductors for the symphony concerts in the same year. The death of the conductor Otto Nicolai on 11th May 1849, two months after the premiere of his opera *Die lustigen Weiber von Windsor*, coincides with the end of the analysed period, especially since the revolutions of 1848 in Europe represent a turning point in the history of the continent. The lively music activities of these three conductors and composers are carefully studied, as well as the guest performances of foreign virtuosos and singers, and the differences between the Berliner Hofoper and the Königstädtisches Theater.

Kurzvita

Matthieu Cailliez ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Grenoble Alpes. 2014 promovierte er im Rahmen des Trinationalen Graduierten Kollegs der Universitäten Bonn, Paris-Sorbonne und Florenz „Gründungsmythen Europas in Literatur, Kunst und Musik“. Der Titel seiner Doktorarbeit lautet *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France – Allemagne – Italie, 1800-1850)*.

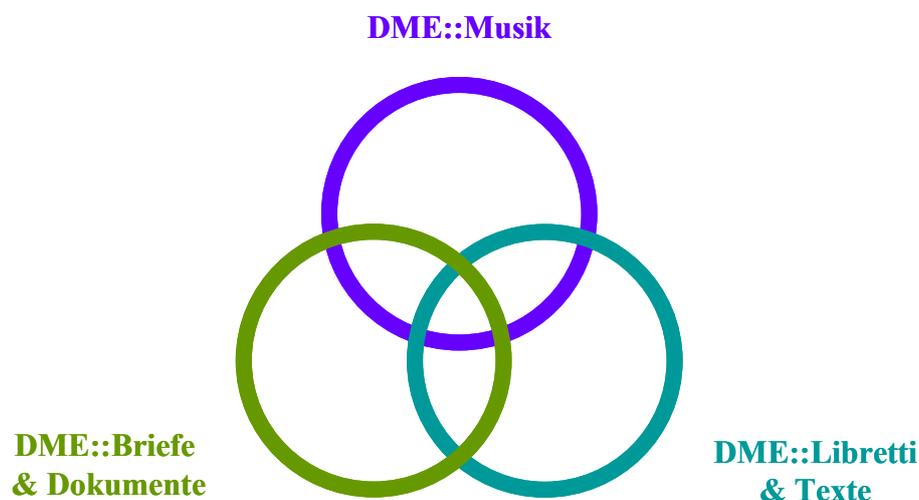
Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik:

Die *Digitale Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg

IACOPO CIVIDINI, SALZBURG

Mit der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* schlägt die Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit dem Packard Humanities Institute in Los Altos (Kalifornien) bei der Erschließung des gesamten Schaffens von Wolfgang Amadé Mozart eine Brücke zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik. Ziel des Projekts ist es, das komplette Œuvre Mozarts nach wissenschaftlichen Kriterien in einem digitalen Format zu edieren und zum Studium sowie zu Aufführungszwecken im Internet kostenfrei zur Verfügung zu stellen (Screenshot 1).

Hauptprojekte der DME



Screenshot 1: *Digitale Mozart-Edition (DME)*: Hauptprojekte.

Zu den bereits online publizierten Teilprojekten gehören u. a. die digitale Transkription von Briefen und Dokumenten aus der Mozart-Familie (*DME::Briefe & Dokumente*) sowie die kritische Ausgabe der Texte zu Mozarts musikdramatischen Werken (*DME::Libretti & Texte*).

1. DME::Briefe & Dokumente

Das Projekt *DME::Briefe & Dokumente* umfasst alle Briefe von Wolfgang Amadé Mozart, die Familienkorrespondenz von 1767 bis 1858 und Dokumente zur Mozart-Rezeption bis 1880 in einer diplomatischen Transkription mit paralleler digitaler Reproduktion (Screenshot 2a). Dazu wird eine Lesefassung angeboten, in der Abkürzungen aufgelöst werden (Screenshot 2b).

Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition

English Home DME

Home | Dokumente | Projektstand | Editionsrichtlinien | Abkürzungsverzeichnis | Projektteam

Typ, Datum: Brief, 1787-03-16	Quelle: Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana	Lesefassung
Autor: Mozart, Leopold (1719-1787)	Adressat: Berchtold zu Sonnenburg, Maria Anna (Nannerl), Reichsfreilin [= Mozart, Maria Anna (1751-1829)]	Transkription
Ort: Salzburg	Ort: St. Gilgen	Seiten 1 2 3 4
Bauer/Deutsch No. 1041	Umfang: 1 Blatt (Briefbogen) mit 4 beschr. S. (31,1 x 20,7 cm)	

[S. 1] ☰ ☱ ☲ ☳ ☴ ☵ ☶ ☷

Salzbc, dc 16^{ten} Merz 1787

Der Leopoldi ist gesund u Wohl!

Der Both wird euch wohl gleich die Neuigkeit, die ich ihm sagte, schon mündlich berichtet hab, daß h: Statrichter in Lauff, alda Pfleger geword, – h: Bruder von Deissendorf aber Statrichter gewordt, ergo *Prætor Civitatis*. Gott sey gelobt! das war zum Wahltag resolvirt am wahltag selbst kam er gleich herein, – hatte nach der Tafel beym Fürstc audienz, nachdem er auch beyh h: HofCanzler war. Nach 5 uhr war er schon bey mir, – und um 6 uhr gieng er mit mir ins Theater. Eben heut war er den ganzen Nachmittag bey mir und bath mich euch solches zu schreib, da er viel umzulauff, hatte, u morg, so bald er nach Hause kömt sich am Fuß aderlassc muß, weil er heut Nacht nicht schlaffc konnte, und heut noch eine *Mixtur* nehmc muß: er sieht auch wirkli: nicht so gut aus, als er am Mitwoche aussah. Sein dermaliger neuer Pfleger von Lauff ist auch hier, – bey dem er heut speisste. Vermuthlich wird der dermalige Mitterschreiber in Lauffc, als Oberschreiber nach Deissendorf kömc, das umständlichere wird er dem h: Sohn schon berichten. – Übrigens ist h: *Canonicus ad Nives Prehauser*, und auch h: Markreitter *Consistorialrath* geword.

Es soll sich eine neue Hayrath anspinnc, der *Aloysi Merhofer* ist aus den Bergwerck in Geschätz; hier. Er ist mit des h: Zahlmeisters *Mss.^{er}* Schwagerin bekannt word, weñ keine Hofhinderniß dazwisch kömt, so wird sich das Mädli nicht viel

Screenshot 2a: *DME::Briefe & Dokumente*: Diplomatic transcription and digital reproduction (Synopsis).

Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition

English Home DME

Home | Dokumente | Projektstand | Editionsrichtlinien | Abkürzungsverzeichnis | Projektteam

Typ, Datum: Brief, 1787-03-16	Quelle: Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana	Lesefassung
Autor: Mozart, Leopold (1719-1787)	Adressat: Berchtold zu Sonnenburg, Maria Anna (Nannerl), Reichsfreilin [= Mozart, Maria Anna (1751-1829)]	Transkription
Ort: Salzburg	Ort: St. Gilgen	Seiten 1 2 3 4
Bauer/Deutsch No. 1041	Umfang: 1 Blatt (Briefbogen) mit 4 beschr. S. (31,1 x 20,7 cm)	

LEOPOLD MOZART AN MARIA ANNA VON BERCHTOLD ZU SONNENBURG
IN ST. GILGEN
SALZBURG, 16. MÄRZ 1787

Salzbc. den 16^{ten} Merz 1787

Der Leopoldi ist gesund und Wohl!

Der Both wird euch wohl gleich die Neuigkeit, die ich ihm sagte, schon mündlich berichtet haben, daß h: Statrichter in Lauffen alda Pfleger geworden, – h: Bruder von Deissendorf aber Statrichter geworden ist, ergo *Prætor Civitatis*. Gott sey gelobt! das war zum Wahltag resolvirt! am wahltag selbst kam er gleich herein, – hatte nach der Tafel beym Fürsten audienz, nachdem er auch beyh h: HofCanzler war. Nach 5 uhr war er schon bey mir, – und um 6 uhr gieng er mit mir ins Theater. Eben heut war er den ganzen Nachmittag bey mir und bath mich euch solches zu schreiben, da er viel umzulauffen hatte, und morgen, so bald er nach Hause kömt sich am Fuß aderlassen muß, weil er heut Nacht nicht schlaffen konnte, und heut noch eine *Mixtur* nehmen muß: er sieht auch wirkli: nicht so gut aus, als er am Mitwoche aussah. Sein dermaliger neuer Pfleger von Lauffen ist auch hier, – bey dem er heut speisste. Vermuthlich wird der dermalige Mitterschreiber in Lauffen, als Oberschreiber nach Deissendorf kommen, das umständlichere wird er dem h: Sohn schon berichten. – Übrigens ist h: *Canonicus ad Nives Prehauser*, und auch h: Markreitter *Consistorialrath* geworden.

Es soll sich eine neue Hayrath anspinnen, der *Aloysi Merhofer* ist aus den Bergwerken in Geschäften hier. Er ist mit des h: Zahlmeisters *Mss.^{er}* Schwägerin bekannt worden. wenn keine Hofhinderniß dazwischen kömt, so wird sich das Mädli nicht viel besinnen, da dieser Merhofer ein schöner, junger und wirklich Artiger Mann ist, der ihr gefahlen muß.

Screenshot 2b: *DME::Briefe & Dokumente*, Lesefassung (PDF).

2. DME::Libretti & Texte

Das Projekt *DME::Libretti & Texte* bietet für jedes Bühnenwerk Mozarts sämtliche vom Komponisten vertonten Texte sowie die Originallibretti und deren Vorlagen in kritischer Edition (Screenshot 3a) und in diplomatischer Übertragung (Screenshot 3b). Alle Texte können einzeln oder in synoptischer Darstellung mit optionaler Markierung der Abweichungen online nachgeschlagen oder als PDF heruntergeladen werden.

Screenshot 3a: DME::Libretti & Texte: Wolfgang Amadé Mozart, Johann Gottlieb Stephanie d. J., Christoph Friedrich Bretzner, Die Entführung aus dem Serail KV 384, Synopsis: Vertonter Text | Libretto-Erstdruck Wien 1782 | Libretto-Vorlage Leipzig 1781.

Screenshot 3b: DME::Libretti & Texte, Wolfgang Amadé Mozart, Johann Gottlieb Stephanie d. J., Die Entführung aus dem Serail KV 384, Diplomatiscbe Edition des Libretto-Fragments, Synopsis: Kritische Edition mit Lesarten der Quellen in diplomatischer Übertragung | Diplomatiscbe Übertragung mit Markierung aller Abweichungen | digitale Reproduktion der Quelle.

Weitere textbasierte Projekte wie die kommentierte Online-Edition der Mozart-Biographie von Georg Nikolaus Nissen sind in Arbeit. Anlässlich des 300. Geburtstags von Leopold Mozart ist im November 2019 dessen Violinschule in einer kritisch-digitalen Ausgabe online publiziert worden.¹

3. Digital-interaktive Mozart-Edition (DIME)

Bereits seit Dezember 2018 sind erste Ergebnisse der Notenausgabe der *Digital-interaktiven Mozart-Edition* (im Folgenden *DIME*) online frei verfügbar. Die *DIME* bildet das Kernstück der *DME* und versteht sich als Nachfolgeprojekt der *Neuen Mozart-Ausgabe* (*NMA*), die seit 1954 herausgegeben wurde und seit 2006 als *NMA Online* im Internet frei verfügbar ist. Mit der *DIME* soll die über Generationen erbrachte philologische Leistung der *NMA* ins digitale Zeitalter überführt, aktualisiert und erweitert werden.

Stellt *NMA Online* noch eine bildbasierte digitalisierte Ausgabe dar, bei der der Notentext im PDF online zugänglich ist, so vollzieht die *DIME* den Schritt zu einer volldigitalen Edition: Sämtliche 22.000 Seiten der gedruckten Notenausgaben der *NMA* werden in den nächsten Jahren in das XML-basierte Format der Music Encoding Initiative (MEI) konvertiert und können in diesem plattformunabhängigen Dokumentenformat kostenfrei heruntergeladen werden (Screenshot 4)

Screenshot 4: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: „Actions“ → „Download MEI file“.

1 Vgl. den Beitrag von Agnes Amminger, „Leopold Mozarts ‚Gründliche Violinschule‘. Zur Textcodierung und -präsentation einer digitalen Edition“ in Band 3 („Brückenschläge zwischen Musikwissenschaft und Informatik. Theoretische und praktische Aspekte der Kooperation“) der vorliegenden Reihe.

Zurzeit stehen MEI-Dateien von 30 Werken Mozarts auf der Basis der *NMA* zur Verfügung, darunter die Divertimenti KV 136, 137 und 138, die sechs *Haydn-Streichquartette*, das Hornquintett KV 407, *Eine kleine Nachtmusik* KV 525, die Es-Dur-Sinfonie KV 543, einige Arien wie „Non più di fiori“ aus *La clemenza di Tito* sowie als Kirchenmusikwerke *Ave verum corpus* KV 618 und *Exultate, jubilate* KV 165.

„Die Kodierung ist die Edition“

Die vollständige Digitalisierung der *NMA* im Rahmen der *DIME* stellt nicht nur rein quantitativ einen beachtlichen Schritt dar, sondern sie schlägt auch eine Brücke zwischen der historisch-kritischen Editionspraxis und der digitalen Welt, die ein Paradigmenwechsel in der traditionellen Ausgabeform mitbringt. Der Grundsatz der *DIME* mag vielleicht diesen Brückenschlag am prägnantesten zum Ausdruck bringen:

„Die Kodierung ist die Edition“
(„code equals edition“).

Das Prinzip der Kongruenz von Kodierung und Edition bestimmt das Wesen der *DIME* in dreierlei Hinsicht:

1. **Inhaltseinheit** („code = notation + documentation“)

Die Einheit von Edition und Code bedeutet für die *DIME*, dass alle Inhalte der historisch-kritischen Musikedition vollständig im Code erfasst sind. Konkret heißt dies: Nicht nur der Notentext mit all seinen möglichen Fassungen und Varianten ist als MEI-Code zum jeweiligen Satz eines Werkes abgelegt, sondern auch alle editorischen Eingriffe, Korrekturen und Ergänzungen. Notentext und kritische Dokumentation bilden in der Kodierung eine Einheit.

2. **Layout-Unabhängigkeit** („code ≠ layout“)

Das Prinzip „code equals edition“ bedeutet aber vor allem, dass die Kodierung des kritisch-editorischen Inhalts völlig unabhängig vom Notenbild erfolgt, das aus dem Code generiert werden kann. Der MEI-Code enthält also keine Information über das Layout des musikalischen und musikphilologischen Inhalts der Edition, sondern lediglich alle inhaltlich relevanten Informationen. Um diesen entscheidenden Unterschied mit einem Beispiel zu verdeutlichen: Nicht mehr der Notenkopf mit Hals und Fahne auf einer bestimmten horizontalen Linie des Notensystems, wie wir ihn aus Musikausgaben kennen, wird hier kodiert, sondern nur die Inhaltsinformationen, die dieser Notenkopf in der Standardnotation darstellt: `<note dur="8" oct="4" pname="g" tstamp="1" xml:id="note_2988"/>`. Wie dieser Code dann auf dem Bildschirm, in PDF oder in einer gedruckten Verlagsausgabe gerendert wird, spielt für die Kodierung keine Rolle.

3. Nachhaltige Datenarchivierung („code = persistent file“)

Layoutunabhängigkeit hat den Vorteil, dass die generationenübergreifenden Ergebnisse der kritisch-editorischen Arbeit der *NMA* nachhaltig gespeichert werden können. Denn der musikalische und musikphilologische Inhalt der Edition (Notentext plus kritische Dokumentation) wird nicht mehr in einer Notationsform archiviert, die sich von Verlag zu Verlag unterscheidet und mit der Zeit historischen und praxisgebundenen Veränderungen unterzogen werden kann, sondern in einem plattformunabhängigen Code gespeichert, der nur den musikalisch-semantischen Inhalt erfasst und daher als solches auch in Zukunft unverändert bleiben wird.

Referenztext und Alternativtext

Zwei Arten von Texten werden in *DIME* kodiert und angeboten: Referenztexte und Alternativtexte. Der Referenztext ist die retrodigitale Aufbereitung des Notentextes der *NMA* (wie erwähnt 22.000 Druckseiten), aktualisiert und angereichert für die Online-Anzeige. Zur Ergänzung des *NMA*-Referenztextes werden in einem zweiten Modul ausgewählte Werke, bei denen die besondere Quellenlage oder neue Quellenfunde eine zusätzliche Ausgabe sinnvoll machen, in Alternativtexten neu ediert. Die Alternativtexte sind in der Regel Quelleneditionen.

Digital Mozart Score Viewer (MoVi)

Die Ergebnisse der *DIME* können in einem speziell dafür entwickelten Web-Interface jederzeit online visualisiert werden, dem *Digital Mozart Score Viewer*, kurz *MoVi*. Der *MoVi* stellt das Werkzeug der *DIME* dar, um den editorischen Inhalt im layoutunabhängigen und nachhaltig archivierbaren MEI-Code in Standard-Notentext (Common Music Notation) zu verwandeln. Er beruht auf dem von RISM Schweiz entwickelten Visualisierungsprogramm *Verovio* und bietet eine Vielzahl an Funktionen und Optionen für die Navigation innerhalb der Musikedition und zu deren nutzerspezifischer Anzeige.

Schon in der aktuellen Webanwendung des *MoVi* (die nächste verbesserte Version „*MoVi 2.0*“ wird derzeit entwickelt) lassen sich einige Vorteile erkennen, die das dynamische Rendern des *MoVi* gegenüber einer herkömmlichen Druckausgabe mit sich bringt.

Flexible Formate und Layouts

Zunächst kann das ganze Stück in der kritischen Ausgabe der *NMA* als PDF gedruckt werden, sodass sich die *DIME* in dieser Hinsicht kaum von einer Druckausgabe unterscheidet (Screenshot 5). Zwar erreicht das PDF der *DIME* bei Weitem nicht die Layout- und Bildqualität einer gedruckten Verlagsausgabe; dafür hat man im *MoVi* aber die Zusatzoption, zwischen Hoch- und Querformat des Notendrucks sowie das Format der Druckseite (A4, B4, A3 etc.) im eigenen Drucker auszuwählen.

"Ave verum corpus" für gemischten Chor, Orchester und Orgel, KV 618
 "Ave verum corpus" for mixed chorus, orchestra, and organ, K. 618
 Mozart, 618-000_7132.xml
 Digital Edition

Adagio
 sotto voce

Violino I
 sotto voce

Violino II
 sotto voce

Viola
 sotto voce

Soprano
 A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus na - tum

Alto
 A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus na - tum

Tenore
 A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus na - tum

Basso
 A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus na - tum

Organo
 Org. :tasto solo
 sotto voce

5 6 6 9 8
 3 - 5 4 4 5 - 4 3 -
 2 -

Screenshot 5: DIME → MoVi: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: PDF.

Möchte der Benutzer dennoch wissen, wie das Layout der Verlagsausgabe der *NMA* von Bärenreiter aussieht, so kann er dies im *MoVi* durch zwei weitere Funktionen erreichen: durch die Anwahl von „Original line breaks“, mit dem das originale Seitenlayout der *NMA* wiedergegeben wird, sowie durch die Wahl der Option „View score in the *NMA* online“, bei dem das dynamische Rendering des MEI-Codes synoptisch zur gedruckten Ausgabe der *NMA* angezeigt wird (Screenshot 6).

MoVi The digital MOZart score Viewer EN • DE ?

Adagio
 sotto voce

Violino I
 sotto voce

Violino II
 sotto voce

Viola
 sotto voce

Soprano
 A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus

Alto
 A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus

Tenore
 A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus

Basso
 A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus

Organo
 Org. :tasto solo
 sotto voce

5 6 6 9 8
 3 - 5 4 4 5 - 4 3 -
 2 -

18. „Ave verum corpus“
 für gemischten Chor, Orchester und Orgel
 KV 618
 Enstanden Baden bei Wien, 17./18. Juni 1791

Adagio
 sotto voce

Violino I
 sotto voce

Violino II
 sotto voce

Viola
 sotto voce

Soprano
 A - ve, a - ve ve - rum Corpus na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne

Alto
 A - ve, a - ve ve - rum Corpus na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne

Tenore
 A - ve, a - ve ve - rum Corpus na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne

Basso
 A - ve, a - ve ve - rum Corpus na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne

Organo
 Org. :tasto solo
 sotto voce

5 6 6 9 8
 3 - 5 4 4 5 - 4 3 -
 2 -

Go to: measure page

Screenshot 6: DIME → MoVi: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: Synopse von Notentext und *NMA*-Druck („View score in the *NMA* online“).

Ein weiteres Feature, das im statischen Rahmen des Druckmediums nicht möglich ist, betrifft die Option, das Layout je nach Größe des Bildschirms des eigenen PCs, Smartphones, Orchester- oder Dirigententablets beliebig zu zoomen (Screenshot 7a: Vergrößerung). Bei nicht allzu langen Sätzen kann man sogar das ganze Stück auf einem einzigen Bildschirm komprimieren (Screenshot 7b: Verkleinerung).

The screenshot shows the MoVi digital score viewer interface. At the top, it says "MoVi The digital MOZart score Viewer" with language options "EN • DE" and a help icon. The main area displays a musical score for "Ave verum corpus" by Wolfgang Amadé Mozart, K. 618, in Adagio tempo. The score is for mixed chorus and orchestra. The visible parts include Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics "A - ve, a - ve" are visible under the vocal parts. On the right side, there is a sidebar with the title "Ave verum corpus" for mixed chorus, orchestra, and organ, K. 618, and a search bar. At the bottom, there is a control bar with navigation buttons (back, forward, search), a "Go to measure" field, a "page" field, a "Zoom" slider, and a "Original line breaks" checkbox.

Screenshot 7a: DIME → MoVi: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: Zoom-Funktion (Vergrößerung).

This screenshot shows the same MoVi digital score viewer interface as Screenshot 7a, but with the score zoomed out. The entire score for "Ave verum corpus" is visible on the screen, including the vocal parts and the orchestral accompaniment. The control bar at the bottom is identical to the previous screenshot, showing navigation buttons, a "Go to measure" field, a "page" field, a "Zoom" slider, and a "Original line breaks" checkbox.

Screenshot 7b: DIME → MoVi: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: Zoom-Funktion (Verkleinerung).

Audio-Funktion und Stimmenauswahl

Praktischen Zwecken dient auch die im *MoVi* angebotene Audio-Funktion. Hier bietet der *MoVi* zwei Möglichkeiten: das kritisch-edierte Stück im MIDI-Format anzuhören oder das Stück synchron zum Notentext in verschiedenen Aufnahmen aus der *Mozart Ton- und Film-Sammlung* der Stiftung Mozarteum Salzburg zu hören, falls dies urheberrechtlich erlaubt ist (Screenshot 8).

Screenshot 8: DIME → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: „Select recordings“.

Bei beiden Audio-Optionen wird der jeweils gespielte Takt im Notentext synchron hervorgehoben, im Fall des Abspielens in MIDI kann man auch jede einzeln gespielte Note optional hervorheben.

Jede Stimme der Partitur kann einzeln oder in beliebiger Kombination mit den anderen Stimmen angezeigt (Screenshot 9) oder als PDF heruntergeladen werden. Die MIDI-Funktion (Screenshot 8) mag für das menschliche Ohr etwas mechanisch klingen, ist aber in Kombination mit der Stimmenauswahlfunktion „Select staves“ (Screenshot 9) durchaus praktisch: So kann ein Chorsänger zum Beispiel die eigene Stimme herausfiltern, eventuell mit anderen Orchester- oder Chorstimmen kombinieren und in MIDI anhören und einstudieren, wobei er mit dem Cursor jederzeit zu einer beliebigen Stelle des Stücks springen kann, die er anhören und einüben möchte.

The screenshot displays the MoVi digital score viewer interface. The main area shows a musical score for Wolfgang Amadé Mozart's *Ave verum corpus* (KV 618). The score is presented in a multi-staff format, including vocal parts (Viola, Soprano) and instrumental parts (Violoncello, Basso ed Organo). The lyrics are visible below the staves. The interface includes a navigation sidebar on the right with 'Select staves' and 'Audio' sections, and a control bar at the bottom with playback buttons and a zoom slider.

Screenshot 9: DIME → MoVi: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: Stimmenauswahl („Select staves“: Viola, Soprano, Violoncello, Basso ed Organo).

Varianten

Auch bei der Anzeige von Varianten zielt die *DIME* auf eine größere Benutzerfreundlichkeit ab. Dem Grundprinzip „Die Kodierung ist die Edition“ folgend werden Varianten innerhalb des MEI-Files zusammenkodiert. Dementsprechend sind sie nicht mehr separat notiert, wie z. B. in Anhängen, Fußnoten oder zusätzlichen Notensystemen einer Druckausgabe, sondern direkt im digitalen Notentext eingebettet und farblich markiert, mit der zusätzlichen Möglichkeit, jede Variante im Notentext auszuwählen und diesen mit der ausgewählten Variante direkt als PDF zu drucken oder in MIDI anzuhören (Screenshot 10).

Screenshot 10: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, Hornquintett KV 407, 3. Satz: Anzeige der Varianten („Ossias“).

Kritische Dokumentation

Die *DIME* dient nicht nur praktischen Zwecken, sondern verfügt auch über ein philologisches Instrumentarium. Als volldigitale kritische Edition bietet sie nicht nur einen Notentext, der nach wissenschaftlichen Kriterien ediert worden ist, sondern sie visualisiert im Sinne einer „offenen“ Ausgabe kritisch-editorische Eingriffe, Korrekturen und Ergänzungen, die zu diesem wissenschaftlich edierten Notentext geführt haben. Im Hinblick auf die Kodierung heißt dies wie erwähnt, dass Notentext und kritische Dokumentation eine Einheit im MEI-Code bilden („code = notation + documentation“).

Im Fall der Referenztexte werden alle editorischen Eingriffe, die im Notentext der *NMA* diakritisch gekennzeichnet sind, sowie alle Addenda und Corrigenda, die der Kritische Bericht auflistet, bei Bedarf direkt im Notentext als solche angezeigt. Bei den Alternativtexten kann dazu auch die philologische Begründung editorischer Eingriffe anhand quellenimmanenter Referenzstellen im Notentext visualisiert werden. Im Hinblick auf die Darstellung des kritischen Apparats bedeutet dies einen Paradigmenwechsel vom verbalisierten Kritischen Bericht herkömmlicher Druckausgaben hin zu einer musikimmanenten kritischen Dokumentation, bei der jede einzelne editorische Entscheidung im Notentext selbst zurückverfolgt werden kann, ohne auf die manchmal mühsame Verbalisierung von Sachverhalten der Notation im klassischen gedruckten Kritischen Bericht zurückgreifen zu müssen.

Editorische Ergänzungen (Referenztext)

Durch die Funktion „Editorial interventions“ kann zum Beispiel im volldigitalen Referenztext der *NMA* jede einzelne Ergänzung des Herausgebers direkt im Notentext durch violetten Farbhintergrund im *MoVi* visualisiert werden (Screenshot 11).

Screenshot 11: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, Hornquintett KV 407, 1. Satz: Anzeige der Ergänzungen des Herausgebers („Editorial interventions“ → „Additions“).

Druckfehler (Referenztext)

Da der Notentext der *NMA* bei seiner Konvertierung in MEI gründlich überprüft wird, kommt es vor, dass gelegentlich auch Druckfehler identifiziert werden, die in der *DIME* selbstverständlich korrigiert werden und bei Bedarf visualisiert werden können (Screenshot 12). Die Switch-Funktion zwischen Original und Korrektur ermöglicht dabei dem Benutzer, die aktualisierte Version und die ursprüngliche Druckfassung der *NMA* zu vergleichen und so die Korrektur der *DME*-Editoren selbst zu prüfen (und eventuell infrage zu stellen).

The screenshot displays the MoVi digital score viewer interface. The main area shows a musical score for Wolfgang Amadé Mozart's Horn Quintet, KV 407, 1. Satz, T. 64. The interface includes a navigation menu on the right with 'Editorial interventions' expanded to 'Corrigenda'. A control bar at the bottom shows 'Original line breaks' and a zoom slider.

Screenshot 12: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, Hornquintett KV 407, 1. Satz, T. 64: Anzeige der emendierten Druckfehler („Editorial interventions“ → „Corrigenda“ → „Original“).

Addenda und Corrigenda (Referenztext)

Wenn die *NMA* in ihren späteren Druckauflagen bzw. in den „Addenda und Corrigenda“ ihrer Kritischen Berichte Korrekturen vorgenommen hat, werden auch diese Änderungen im *MEI*-Code dokumentiert und können im *MoVi* entsprechend angezeigt werden (Screenshot 13).

The screenshot displays the MoVi digital score viewer interface. The main area shows a musical score for Wolfgang Amadé Mozart's Horn Quintet, KV 407, 1. Satz, T. 32. A pop-up window displays three editions: NMA2 (2011), NMA1 (1958), and NMA-KB (2007). The interface includes a navigation menu on the right with 'Collate DME editions' and 'NMA Editions' options.

Screenshot 13: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, Hornquintett KV 407, 1. Satz, T. 32: Anzeige der Änderungen in den Druckausgaben der *NMA* („Collate *NMA* editions“).

Begründung der editorischen Entscheidungen

Neben der Dokumentation editorischer Entscheidungen ist vor allem deren philologische Begründung für eine kritisch fundierte Ausgabe unentbehrlich, die ihre Ergebnisse möglichst offen und nachvollziehbar belegt. Wie für die Visualisierung der editorischen Eingriffe strebt die *DIME* auch hierfür eine intuitive und punktgenaue Visualisierung an. Quelleneditionen ausgewählter Werke Mozarts in den Alternativtexten, als zweites Modul der *DIME* neben den Referenztexten der *NMA*, gelten als Experimentierfeld für die Entwicklung neuer Formen für die kritische Dokumentation editorischer Entscheidungen im volldigitalen Format. Wie Norbert Dubowy in seinem Beitrag „Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der *Digital-interaktiven Mozart-Edition*“ gezeigt hat,² wird in der *DIME* die Begründung für einige editorische Entscheidungen direkt im Notentext visualisiert.

Analogie-Ergänzungen (Alternativtexte)

In den Quelleneditionen der Alternativtexte werden zum Beispiel durch die Option „Show corresponding elements“ für jede quelleninterne Analogie-Ergänzung des Herausgebers die Stellen im Notentext hervorgehoben, anhand derer die jeweilige Ergänzung vorgenommen wurde (Screenshot 14).

Screenshot 14: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, Streichquartett KV 458, Alternativtext: Erstdruck, 3. Satz, T. 10: Anzeige der quellenimmanenten Referenzstellen für die editorischen Ergänzungen („Editorial interventions“ → „Additions“ → „Show corresponding elements“).

2 Vgl. den Beitrag von Norbert Dubowy im vorliegenden Band, „Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der *Digital-interaktiven Mozart-Edition*“, S. 94–108.

Angleichungen sich widersprechender Befunde (Alternativtexte)

In ähnlicher Weise werden bei quellenimmanenten Anpassungen sich widersprechender Befunde die Stellen visualisiert, anhand derer die jeweilige Angleichung vorgenommen wurde (Screenshot 15).

Screenshot 15: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, Streichquartett KV 458, Alternativtext: Erstdruck, 3. Satz, T. 10: Anzeige der quellenimmanenten Referenzstellen für die editorischen Angleichungen („Editorial interventions“ → „Conjectures“ → „Show corresponding elements“).

Die Visualisierung der Referenzstellen, anhand derer Analogie-Ergänzungen und die Anpassung nicht konsistenter Befunde in der Quelle vorgenommen worden sind, bietet so jedem Benutzer ein digitales Instrumentarium, um Entscheidungen des Editors im Einzelnen zurückzuverfolgen, nachzuvollziehen und eventuell kritisch zu hinterfragen. In den Fällen, in denen eine ausführliche Begründung erforderlich ist, können verbalisierte Annotationen an der entsprechenden Stelle eingeblendet werden.

Normalisierungen (Alternativtexte)

Für Normalisierungen, z. B. für die Anpassung historischer Schreibweisen der Quelle an moderne Regeln des Notensatzes, gibt es zwar keine analogen Stellen im Quellentext, die angezeigt werden können – vielmehr gelten hier die detaillierten Angaben der Editionsrichtlinien. Dafür ermöglicht die *DIME* aber eine Visualisierung aller notationsrelevanten Normalisierungen und Standardisierungen im digitalen Notentext. So können im *MoVi* u. a. die Auflösung von Notationsabbreviaturen und Wiederholungszeichen, die geänderte Position eines Objekts und die Modernisierung der historischen Vorzeichensetzung grün hervorgehoben und durch das

Wechseln der Anzeige zwischen „Regularisation“ und „Original“ im Detail zurückverfolgt werden (Screenshot 16).

Screenshot 16: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, Streichquartett KV 458, Alternativtext: Erstdruck, 4. Satz: Anzeige der editorischen Normalisierungen („Regularisations“ → „Original/Regularised“).

Durch den direkten Zugang zur digitalen Reproduktion der jeweiligen Quelle kann darüber hinaus das Ergebnis der Quellenedition jederzeit direkt an der Quelle selbst überprüft werden. Die Ergebnisse der jeweiligen Quellenedition eines Werkes können schließlich durch die Funktion „Collate DME-Editions“ mit der *NMA*-Ausgabe verglichen werden.

Navigation und Zitierbarkeit

Um eine präzise Navigation im digitalen Notentext zu ermöglichen, bietet der *MoVi* einen „Navigator“, mit dem man zu einem bestimmten Notensystem eines bestimmten Taktes springen kann. Nach der Auswahl der Stelle durch den Navigator kann man zugleich die URL, die exakt auf diese Stelle verweist, kopieren (Screenshot 17).

Screenshot 17: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: „Navigator“ → „Create URL“ → „Copy URL to clipboard“ → Zitation (<https://dme.mozarteum.at/movi/navigator/618/001/01/0004/4>).

Mithilfe dieser URL ist eine Zitation dieser Stelle möglich – in gedruckten wie in digitalen Publikationen. Und natürlich kann jeder durch die so ausgewählte URL im Internet die zitierte Stelle direkt abrufen. Es gibt den Plan, zukünftig Permalinks zu verwenden.

Möchte der Benutzer tiefer in Details des Notentextes eindringen, braucht er nur das jeweilige Zeichen des Notats anzuklicken, um die Kodierung des jeweiligen Elements im edierten Notentext einzublenden und zu kopieren: Note, Bindebogen, Dynamikzeichen, Triller. Durch „Configure MEI Inspector“ lässt sich alternativ auch der ganze Takt (Screenshot 18) oder die Stimme des Notensystems durch Anklicken visualisieren. Damit bleibt der Zugang zum MEI-Code jederzeit offen und direkt verfügbar. Gemäß dem Grundprinzip der *DIME* „Die Kodierung ist die Edition“ steht so das Gesamtergebnis der Edition immer klar, vollständig und nachhaltig definiert sowie unmittelbar überprüfbar zur Verfügung, unabhängig von zukünftigen Änderungen des Renderings in *Verovio*, im *MoVi* selbst oder in anderen noch zu entwickelnden Benutzer-Oberflächen.

Screenshot 18: *DIME* → *MoVi*: Wolfgang Amadé Mozart, *Ave verum corpus* KV 618: „Configure MEI Inspector” → „Inspect whole current measure”.

Zitation: Iacopo Cividini, „Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die *Digitale Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg”, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 65–83, DOI: 10.25366/2020.51.

Abstract

With the *Digital Mozart-Edition (DME)*, the Salzburg Mozarteum Foundation and the Packard Humanities Institute, Los Altos (California), intend to build a bridge between music philology and informatics using the example of Wolfgang Amadé Mozart's oeuvre. The aim of the project is to edit Mozart's complete works as well as letters, documents and text sources according to scholarly criteria and in a fully digital format available free of charge on the internet. The core project of the *DME*, the *Digital Interactive Mozart Edition (DIME)*, is conceived as a further development of the *Neue Mozart-Ausgabe (NMA)*. Following the principle "code equals edition", all musical texts and their critical documentation are encoded in the XML-based format by the Music Encoding Initiative (MEI). All variants and editorial interventions of the music can be made visible through *The Digital Mozart Score Viewer (MoVi)*, a visualisation tool built around the *Verovio* music engraving library.

Kurzvita

Iacopo Cividini geboren 1975 in Bergamo. 2005 Promotion an der LMU München (Dvořáks Solokonzerte). 2005–2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Bayerischen Musiker-Lexikon Online*. Seit 2007 Leitung der Libretto-Projekte der *Digitalen Mozart-Edition* bei der Stiftung Mozarteum Salzburg. Seit 2017 Mitarbeit an der *Digital-interaktiven Mozart-Edition*. Forschungsgebiete: Musikedition des 18. Jahrhunderts, Mozarts Opern, Philosophie der Aufklärung.

Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk

MARKO DEISINGER, WIEN

Der Wiener Musiktheoretiker Heinrich Schenker (1868–1935) ist heute vor allem für seine Lehre vom organischen Zusammenhang in tonaler Musik rund um die von ihm geprägten Begriffe „Urlinie“ und „Ursatz“ bekannt. Sein Tätigkeitsbereich beschränkte sich aber nicht nur auf die Musiktheorie. Im Laufe seines Lebens wirkte er auch als Komponist, Dirigent, Pianist, Privatlehrer sowie als Kritiker und Herausgeber von Urtextausgaben musikalischer Werke des 18. und 19. Jahrhunderts.¹

Als Schenker seine Ideen zur Tonalität entwickelte, hatten sich bereits viele Komponisten und Komponistinnen von den tradierten Regeln der Dur-Moll-Harmonik abgewandt, um in klanglichen Experimenten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Schenker blieb zeit- lebens ein glühender Verfechter der tonalen Musik. Mit der Musiksprache Richard Wagners und dem Tod Johannes Brahms' endete seiner Meinung nach eine Epoche, die den bisherigen Höhepunkt in der Entwicklung der Musik darstellte. Gegenwärtigen Tendenzen der Musik stand er äußerst pessimistisch gegenüber. Impressionismus und Atonalität waren ihm gleichermaßen verhasst. Beide verstand er als Ausdruck des Niedergangs der Musik.

In seinen Publikationen wandte sich Schenker immer wieder gegen die Protagonisten der Moderne und hielt ihnen die Werke der großen Meister aus der Epoche der harmonischen Tonalität entgegen, in denen er eine geniale Vollkommenheit sah, der es nachzueifern galt, um einen Ausweg aus der gegenwärtigen Krise zu finden. Da Schenker gleichzeitig aber keinen zeitgenössischen Komponisten ausmachen konnte, der fähig wäre, eben diese Vollkommenheit zu erreichen, blieb sein Kampf gegen die Moderne auf die Beschwörung einer idealisierten Vergangenheit beschränkt.

Auch auf dem Gebiet des Theaters und der bildenden Kunst lehnte Schenker neue Strömungen kategorisch ab.² Ebenso konservativ war seine politische Haltung, die er nach dem Zusammen-

1 Eine bis heute grundlegende Biografie lieferte Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, Riverside* (= Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Hildesheim etc. 1985.

2 Vorbehalte gegen Gustav Klimt, Carl Moll und Max Reinhardt dokumentieren Schenkers Tagebücher: „Hernach in die Secession; Ausstellung: ‚Von Föger bis Klimt‘. Erquickenden Eindruck macht auf uns besonders Waldmüller in einem Kinderportrait u. Eibl in zwei Miniaturen, Schwind in ‚Rübezahl‘, das Selbstportrait von Amerling, Schindler, Ribarz; dagegen mißfiel uns Klimt wie am ersten Tage, ausgenommen das Schubert-Bild. In der Einordnung Klimts gerade in diese Ausstellung enthüllt sich deutlich das Unvermögen des Malers Moll, dem wahren Wesen der Malerei auf den Grund zu schauen; seine Unsicherheit gestattet ihm, aus Klimt gleichsam eine historische Rubrik zu machen.“ (09.10.1923). „Abends im Josefstädter Theater ‚Ein Sommernachtstraum‘ (Reinhardt): Eine in jeder Hinsicht verstimmende Leistung; das Getue des Regisseurs überwuchert völlig die dichterische Vorlage, [...]

bruch Österreich-Ungarns und des Deutschen Kaiserreichs in mehreren seiner oft polemisch gehaltenen Schriften deutlich zum Ausdruck brachte.³ Bis an sein Lebensende trauerte er der alten Ordnung in Politik und Gesellschaft nach.⁴

Eine ähnlich pessimistische Haltung nahm Schenker in seinem Verhältnis zu neuen Technologien ein, wobei es hier weitgehend zu einem Umdenken kam. Dies lässt sich etwa anhand von Schenkers Einstellung zum Kino nachzeichnen. Ende November 1924 notierte er nach dem Besuch einer Vorstellung des ersten Teils von Fritz Langs Stummfilm *Die Nibelungen* Folgendes in sein Tagebuch:

„Ich bleibe bei der Verurteilung des Kinos, da es nur Verkürzungen bedenklichster Art ausführt, sogar Ideen-Verbindungen vors Auge führt, mit einer Schnelligkeit, die fast der des Gedanken gleichkommt. Nicht nur was der Mund ausspricht wird im nächsten Bild zum Bilde, sondern auch jede Erinnerung, jeder Gedankensprung wird sofort verbildlicht. Damit rührt das Kino an die letzte Kraft des menschlichen Gehirns u. zerstört ihre Tätigkeit, ohne dafür etwas anderes zu geben als ein Bild, das aber unfruchtbar bleiben muß, wenn die Gehirntätigkeit lahmgelegt wird. Es ist also eine durchweg schädliche Kunst oder besser eine schädliche Industrie!“⁵

Knapp fünfeinhalb Jahre später sah Schenker den 1929 unter der Regie von Carl Froelich gedrehten Film *Die Nacht gehört uns*, der zu den ersten deutschen Tonfilmen zählt und im Rennfahrer-Milieu spielt. Wiederum fiel Schenkers Urteil vernichtend aus. Diesmal stieß er sich auch an filmischen Inhalten, ergab sich aber gleichzeitig der Faszination der neuesten Technik. Dazu sein Tagebuch:

„[...] technisch in jeder Einzelheit vollendet, als Ganzes mir widerstrebend. Mehr noch als der stumme Film verdrängt der Tonfilm die mühsam in Jahrtausenden eroberte Kunst der Sprache, die Mittlerin des Innenlebens sein soll. Den Menschen fehlt die Dimension der Tiefe, nur Oberflächenpünktchen von Schicksalen werden gezeigt, daneben die Film-Abreviation [sic] so weit getrieben, daß man gerade von den Zusammenhängen nichts erfährt, die darzustellen Pflicht eines Dichtwerkes wäre. Im vorliegenden Falle ist überdies die Auto- u. Rennersphäre mir fernliegend u. unsympathisch, die Bilder von Bällen mit Jazzmusik stoßen mich ab [...], kurz mir blieb wirklich nichts als die Vollendung des Apparates zu bewundern.“⁶

Bislang hatte das Drama die Mitwirkung der Fantasie in Anspruch genommen, u. es ist nicht leicht einzusehen, wie diese Kunstgattung auf die Fantasie des Zuhörers Verzicht leisten könnte. Wird nun diese, wie bei Reinhardt durch eine kinomäßige Verwandlung von Assoziationen der Umwelt [...] dem Zuhörer ausgetrieben, so muß unweigerlich darunter die Kunst überhaupt leiden.“ (13.02.1925) Alle im vorliegenden Beitrag zitierten Passagen aus Schenkers Tagebüchern entstammen der Website *Schenker Documents Online* (= SDO), <www.schenkerdocumentsonline.org> (07.04.2020).

3 „Vorwort“ und „Vorbemerkung zur Einführung“, in: *Ludwig van Beethoven, Erläuterungs-Ausgabe der Sonate A-Dur Op. 101*, Wien etc. 1921, S. 1 und S. 19–26; Heinrich Schenker, „Von der Sendung des deutschen Genies“, in: *Der Tonwille* 1 (1921), S. 3–21; ders., „Vorwort“, in: *Kontrapunkt*, Bd. 2 (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2.2), Wien etc. 1922, S. VII–XIII.

4 Vgl. Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing 1995, S. 11–29; Andrea Reiter, „‘Von der Sendung des deutschen Genies’. The music theorist Heinrich Schenker (1868–1935) and cultural conservatism“, in: *Resounding Concerns*, hrsg. von Rüdiger Görner, München 2003, S. 135–159; Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*, Oxford etc. 2007, S. 140–175.

5 SDO, 29.11.1924.

6 SDO, 25.03.1930.

In den letzten Jahren seines Lebens schien Schenker seine Haltung gegenüber dem Kino zu ändern. Wie seinen Tagbüchern zu entnehmen ist, sah er in dieser Zeit Filme, die ihm sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich der Inszenierung gefielen und Unterhaltung boten. So notierte er 1931 nach dem Besuch einer Vorstellung des Tonfilms *Der Kongress tanzt* Folgendes: „Der Film ist berauschend! Dehnungen sind Anzeichen großen Talentes – Erik Charell heißt der Regisseur [sic] – beste Musik an Stellen der sonst üblichen übeln [sic] Musik-Saußen – kurz: ein Beitrag zur Lösung aller Krisen!“⁷ Und 1933 lautet es in einem Tagebucheintrag bezüglich des im Apollo-Kino gesehenen Films *Leise flehen meine Lieder* von Willi Forst: „Franz Schubert – Gestalt u. Töne treiben mir unaufhörlich Tränen in die Augen!“⁸

Ähnlich verhielt es sich in Schenkers Einstellung zum Radio. Auch hier wich eine anfängliche Skepsis der Erkenntnis, dass aus dem neuen Medium Nutzen gezogen werden kann. Kurz nach dem offiziellen Beginn des Sendebetriebs der RAVAG, der österreichischen Radio-Verkehrs AG, im Oktober 1924 legten sich Schenker und seine Frau Jeanette einen einfachen Detektorempfänger mit Kopfhörern zu.⁹ Skeptisch bemerkte er in seinem Tagebuch:

„Radio mit Vorsicht zu gebrauchen, nicht nur vom Standpunkt unserer Arbeits- u. EBeinteilung, sondern auch weil sein Wert derzeit noch fraglich ist; viele Vorführungen bei Klavier, also eine Art Garten-Restaurant-Musik, die man mit Bequemlichkeit zuhause genießt, – allein so wenig man täglich von 11–1, 4–6 u. 8–10^h im Garten sitzt, so wenig ist das zuhause möglich.“¹⁰

Auch wenn Schenker immer wieder mit Empfangsstörungen zu kämpfen hatte, entwickelte er sich zu einem eifrigen Radiohörer. 1927 ließ er den Detektorempfänger durch ein technisch hochwertigeres Radiogerät mit Lautsprecher ersetzen.¹¹ Eine der ersten Sendungen, die Schenker gemeinsam mit seiner Frau über den Lautsprecher hörte, war eine Übertragung von Giacomo Meyerbeers Oper *Der Prophet* aus der Wiener Staatsoper. Die Begeisterung war groß. Im Tagebuch heißt es: „Der Lautsprecher ist festlich gestimmt, es ist als säßen wir im Opernhaus, so klingen Stimmen u. Orchester.“¹²

Wenige Monate später wurde den beiden der klangliche Unterschied ins Bewusstsein zurückgerufen, als der neue Apparat aufgrund eines Defektes ausfiel¹³ und stattdessen das alte Detektorgerät vorübergehend wieder zum Einsatz kam: „Lie-Liechen [= Jeanette Schenker] macht den alten Detektor an – blasses, mühsames Hören.“¹⁴ Dieser enttäuschende Höreindruck war Grund genug, um den neuen Apparat bereits zwei Tage später reparieren zu lassen.¹⁵

7 SDO, 11.10.1931.

8 SDO, 30.09.1933.

9 Siehe SDO, Tagebucheintrag 19.10.1924.

10 SDO, Tagebucheintrag 20.10.1924. Vgl. Kirstie Hewlett, „Heinrich Schenker and the Radio“, in: *Music Analysis* 34, H. 2 (2015), S. 244–264, hier 244.

11 Siehe SDO, Tagebucheinträge 25.02.1927, 23.09.1927, 11. und 12.10.1927, 17.11.1927.

12 SDO, 28.11.1927.

13 Siehe SDO, Tagebucheintrag 16.03.1928.

14 SDO, Tagebucheintrag 17.03.1928.

15 Siehe SDO, Tagebucheintrag 19.03.1928.

Das neue Übertragungsmedium im privaten Raum verschaffte Schenker unerwartete Vorteile. So gab es ihm laufend die Möglichkeit, das Musikleben kostengünstig und fernab der ungeliebten Öffentlichkeit zu verfolgen. Schenker verließ nur ungern den Kreis seiner Schüler, Anhänger und Mitstreiter. Konfrontationen mit Andersdenkenden kosteten ihn viel Kraft und Energie, die er nicht vergeuden wollte.

Schenker hörte bis an sein Lebensende regelmäßig Radio. Dies belegen seine sorgfältig geführten Tagebücher, in denen er seine Eindrücke von Musiksendungen und Übertragungen aus Konzert- und Opernhäusern festhielt. So verfolgte Schenker über den Hörfunk die Leistungen der Dirigenten Paul von Klenau¹⁶ und Wilhelm Furtwängler,¹⁷ die sich beide immer wieder persönlich an ihn wandten, um sich in aufführungspraktischen Fragen beraten zu lassen.¹⁸

Neben Musiksendungen zählten auch Lesungen, Hörspiele sowie Vorträge zu verschiedenen Themen zu jenen Darbietungen, die Schenker im Rundfunk hörte. In seinen Tagebüchern finden sich Notizen zu über 1.000 Sendungen.¹⁹ Gesammelt und ausgewertet wurden all diese Tagebuchnotizen von Kirstie Hewlett in ihrer zweibändigen Dissertation *Heinrich Schenker and the Radio*. Hewletts sehr aufschlussreiche Arbeit ist zwar nicht publiziert, steht aber der Öffentlichkeit auf der Homepage der University of Southampton frei zugänglich zur Verfügung.²⁰ Ein Aspekt, den Hewlett in ihrer Dissertation nur am Rande behandelte,²¹ ist die Tatsache, dass Schenker das neue Medium für die eigenen und die Interessen seiner Mitstreiter zu nutzen lernte und so selbst zum Akteur im Radio wurde. Darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden.

1927 gründete der niederländische Kunstsammler und Musikbibliograph Anthony van Hoboken auf Anregung seines Lehrers Schenker das „Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften“ in Wien. Ziel der Einrichtung war es, die über die ganze Welt verstreuten Musikautographe namhafter Komponisten von Bach bis Brahms fotografisch zu erfassen, um sie auf diese Weise für Studien- und Editions-zwecke allgemein zugänglich zu machen, ohne dabei die Originale selbst in Mitleidenschaft zu ziehen. Obendrein würde im Falle eines Verlustes des Originals zumindest dessen fotografische Wiedergabe erhalten bleiben. Die Archivleitung oblag einem Kuratorium, in dem unter Hobokens Vorsitz Schenker und der Musikhistoriker Robert Haas saßen.²²

Es war vor allem Schenker, der darauf bedacht war, die Sammlung auf Kompositionen aus dem Zeitalter der harmonischen Tonalität zu beschränken. In seiner festen Überzeugung vom

16 Siehe SDO, Tagebucheinträge 27.03.1926, 08.04.1927, 01.11.1927, 18.03.1928, 18.11.1928, 30.03.1930.

17 Siehe SDO, Tagebucheinträge 18.04.1932, 17.10.1932, 17. und 21.05.1933, 29.10.1933, 10.06.1934.

18 Vgl. Federhofer, *Heinrich Schenker*, S. 106–133, S. 161–172.

19 Vgl. Hewlett, „Heinrich Schenker and the Radio“, S. 244f.

20 Kirstie Hewlett, *Heinrich Schenker and the Radio*, 2 Bde., Diss., University of Southampton 2014, <<https://eprints.soton.ac.uk/378136>> (07.04.2020).

21 Ebd., Bd. 1, S. 9.

22 Siehe Marko Deisinger, „Heinrich Schenker and the Photogram Archive“, in: *Music Analysis* 34, H. 2 (2015), S. 221–243;

Verfall der Musik in moderner Zeit sah er im Archiv ein Rettungswerk musikalischer Kultur und ein Bollwerk gegen die Moderne. Als der Arnold-Schönberg-Schüler Alban Berg dem Kuratorium schriftlich den Vorschlag machte, auch zeitgenössische Kompositionen ins Archiv einfließen zu lassen, reagierte Schenker schnell und energisch. In einem Brief an Hoboken, der die Aufnahme moderner Werke grundsätzlich nicht ausschloss, erklärte er:

„H[err] A. Berg dürfte in Anwendung von Ironie an Sie geschrieben haben, davon lernt man bei Schönberg mehr als [von der] Musik. So Sie das Ziel des Archivs umrissen haben, stellt es, wenn auch als juristische Person, gleichsam einen großen Künstler vor, der sagt: ‚Was ich, das Archiv, hier wieder gebe, das allein ist die wahre Kunst.‘ [...] Das Archiv erreicht dieses hohe künstlerische und menschliche Richteramt, ohne es eigentlich zu betonen, da es vor Allem die Schätze vor Untergang bewahren will. H. Berg begreift als bisher der Einzige, daß der ‚neuen Musik‘ durch das Archiv mittelbar ein Schaden an Ansehen erwachsen würde und daher protestiert er leise.“²³

Ein Höhepunkt der vom Kuratorium betriebenen Werbung für das neugegründete Archiv war eine am 4. Februar 1928 ausgestrahlte Sendung im Wiener Rundfunk, in der Hobokens privater Bibliothekar Otto Erich Deutsch einen 20-minütigen Vortrag über die Ziele des Archivs verlas. Die Idee zu einem Radiovortrag kam ursprünglich von Schenker, der bereits im August 1927 angeregt hatte, die Interessen der Archivleitung über den Hörfunk bekannt zu machen. Mit Hilfe seines persönlichen Kontaktes zu Leopold Richtera, dem damaligen Chef des wissenschaftlichen Programms der RAVAG, konnte schließlich eine Zusage der Rundfunkgesellschaft zu einem Vortrag im Rahmen einer Sendung erreicht werden. Das Kuratorium beauftragte Deutsch mit der Abfassung eines Textes, dessen Rohfassung Schenker revidierte.²⁴

Der gesendete Vortrag trug letztlich stark die Handschrift Schenkers. So ist darin von der „Sicherung des Urtextes“ und der „Achtung vor dem dokumentierten Willen der Schöpfer“ die Rede. Beides habe sich das Archiv – so der Wortlaut – zum „kunstmoralischen Prinzip“ gemacht. Angeprangert wird im Verlauf des Vortrags vor allem die „modische Auslegung“ der Meisterwerke, wie sie sich in modernen Ausgaben, z. B. im eigenwilligen, werkwidrigen Fingersatz der Herausgeber oder im Weglassen von wesentlichen Ornamenten wie Pralltrillern und Doppelschlägen zeige. Dabei fallen Worte wie „die Sucht nach Neuem“, „Entartung“ oder (von der Mode) „entstellt“.²⁵

Im Herbst 1934 kam es im Rahmen einer Radiosendung zu einer weiteren Zusammenarbeit zwischen Schenker und Deutsch. Auf Anregung von Deutsch, der zu dieser Zeit als Musikkenner gelegentlich für den österreichischen Rundfunk tätig war, veranstaltete die RAVAG am 25. September 1934 ein Preisausschreiben, bei dem ein geeigneter Text zu einem textlosen

ders., „Heinrich Schenker, Anthony van Hoboken und das ‚Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften an der Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien‘“, in: *Wiener Geschichtsblätter* 69, H. 3 (2014), S. 241–265.

23 SDO, OJ 89/1, [8] (17.12.1927), transkribiert von John Rothgeb.

24 Siehe Deisinger, „Heinrich Schenker and the Photogram Archive“, S. 222f.; ders., „Heinrich Schenker, Anthony van Hoboken und das ‚Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften‘“, S. 249.

25 Die Rohfassung des Vortrags ist publiziert in Deisinger, „Heinrich Schenker, Anthony van Hoboken und das ‚Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften‘“, S. 261–265.

Lied von Franz Schubert gesucht wurde. Dieses Lied galt lange Zeit als verschollen, ehe es von Deutsch in der Autographen-Kollektion des englischen Musikliebhabers und Kunstmäzenen Edgar Speyer aufgefunden wurde. Von Schubert auf einem Blatt notiert, dessen Vorderseite die Niederschrift des im Mai 1817 vollendeten Liedes „An die untergehende Sonne“ op. 44 trägt, befand es sich ursprünglich im Nachlass des Komponisten. Schuberts Neffe Eduard Schneider, der nach Ferdinand Schuberts Tod den Nachlass verwaltete, überließ das Lied Lola Herzfeld, nachdem er vorher noch eine Kopie davon angefertigt hatte. Von der neuen Besitzerin ging das Lied auf deren Cousine, die Sängerin Marie Fillunger, über, die es 1899 schließlich an Speyer verkaufte.²⁶

Das wiederentdeckte Lied ist aber nicht nur hinsichtlich des fehlenden Textes ein Fragment. Das Manuskript bricht am Ende der Seite nach dem ersten Takt der *Seconda Volta* ab. Die Schlusstakte, die sich vermutlich auf einem weiteren Blatt befanden, sind nicht überliefert. Für das Preisausschreiben musste der fehlende Schluss ersetzt werden. Nachdem Deutsch das Liedfragment Schenker vorgelegt hatte,²⁷ erklärte sich dieser dazu bereit, die Komposition zu vervollständigen. Schenker ergänzte das Lied durch sieben neue Takte. Er dehnte die *Seconda Volta* im Unterschied zur viertaktigen *Prima Volta* auf acht Takte aus, wobei die letzten zwei Takte ein Nachspiel der Klavierbegleitung darstellen (siehe Notenbeispiel 1).

Das textlose Lied mit Schenkers Schluss wurde im Rahmen des Preisausschreibens in der Programmzeitschrift *Radio-Wien* vom 21. September 1934 erstmals veröffentlicht.²⁸ Dazu erschien ein kurzer von Deutsch verfasster Begleittext.²⁹ Um Schenker im Vorfeld zu informieren, schrieb ihm Deutsch am Tag zuvor einen Brief, worin er ihn zudem auf zwei Druckfehler aufmerksam machte:

„Die morgige Nummer von ‚Radio-Wien‘ bringt das plötzlich angesetzte Preisausschreiben, in dessen Text die Tonarten des neuen Schubertliedes unrichtig genannt sind und in dessen Notenbeigabe der erste Takt etwas lädiert ist. Ihre Ergänzung ist richtig geraten. Ein kleiner Begleitartikel von mir ist auch enthalten. Das Lied wird am Dienstag abends nach 10 Uhr auf Flöte (oder Violine) mit Klavierbglt. gesendet. Ein neuer oder der alte Text werden gesucht. Sie erhalten ein Exemplar, wenn wir uns Wiedersehen.“³⁰

Das Preisausschreiben trug den Titel „Ein Dichter zu einem unbekanntem Schubertlied gesucht“. Gesucht wurde jedoch nicht nur ein neuer Text, der dem Rhythmus der Singstimme und dem inneren Gehalt der Musik entspräche, sondern auch das verlorene Gedicht selbst, das Schubert offenbar oder wahrscheinlich vertont hat. Sowohl für die Auffindung des Originaltextes als auch für den besten neu verfassten Text wurde ein Preis von je 100 Schilling ausgesetzt.

26 Siehe Walther Dürr, *Neue Schubert-Ausgabe: Kritischer Bericht. Series IV: Lieder*, Bd. 3, Tübingen 1985, S. 90; ders., *Neue Schubert-Ausgabe: Kritischer Bericht. Series IV: Lieder*, Bd. 11, Tübingen 2005, S. 281f.

27 „Von 5– $\frac{3}{4}$ Deutsch legt ein Schubert-Lied vor.“ SDO, Tagebucheintrag 12.01.1934. Bei diesem Lied handelte es sich vermutlich um das besagte Fragment.

28 „Preisausschreiben: Ein Dichter zu einem unbekanntem Schubertlied gesucht“, in: *Radio-Wien* 52 (21. September 1934), S. 13.

29 Otto Erich Deutsch, „Ein Schubert-Lied ohne Worte“, in: *Radio-Wien* 52 (21. September 1934), S. 6.

30 New York Public Library, Performing Arts Library, Music Division, Oster Collection 44/17.

Unruhig

Aus der Hei - mat flieh'n! Ach, mein Herz, wo -
hin? Ver - lo - ren die Lieb'!_ Nur Sehn - sucht ver - blieb!_ Es ruft das ver - gan - g'ne Glück
e - wig mich zu - rü - ck. All' die Pfa - de hier, die sie ging mit mir,
Erd' und Him - mel mild strah - len mir ihr Bild
wan - dl' ich ein - sam fern von ihr. Und die hei - ße
Trä - ne quillt.

Notenbeispiel 1: Franz Schuberts Liedfragment D 555 mit Heinrich Schenkers Schluss und Prisca Maria Maders Text „Liebesklage“, gesungen von Joseph Hueber am 28. November 1934 im österreichischen Rundfunk.

Am 25. September 1934 wurde das Lied ohne Text im Radio übertragen. Die Gesangsmelodie übernahm eine Flöte, während die Begleitung wie vorgesehen von einem Klavier gespielt wurde. Nachdem sich Schenker die Übertragung zu Hause angehört hatte, notierte er nicht ohne Stolz in seinem Tagebuch: „R[und]f[unk]: Um ¼11^h das Schubert-Lied; der Flötist recht brav, der Eindruck gut, das Lied Schuberts würdig! In der Rf.-Nummer mein Name, auch der Sprecher nennt mich!“³¹ Wenige Tage später schrieb er an Deutsch eine Karte, um ihm mitzuteilen, dass er die Rundfunksendung als schön empfunden habe.³²

Das Ergebnis des Preisausschreibens wurde in der Programmzeitschrift *Radio-Wien* vom 23. November 1934 verkündet. Insgesamt trafen fast 500 Einsendungen ein, wobei keiner der Einsender den Originaltext finden konnte. Für den besten neuen Text wurde eine gewisse Prisca Maria Mader als Siegerin gekürt, die bereits als Dichterin und Klavierbegleiterin öffentlich in Erscheinung getreten war.³³ Sie erhielt das Preisgeld von 100 Schilling und durfte sich außerdem darüber freuen, dass ihr Gedicht mit dem Titel „Liebesklage“ unter ihrem Künstlernamen Mary Mahler in *Radio-Wien* publiziert und vom Sänger Josef Hueber in der Öffentlichkeit vorgetragen wurde. Das Lied erklang mit Maders Worten und Schenkers hinzukomponierten Schluss am 28. November 1934 im Radio.³⁴

Schuberts Liedfragment ging schließlich mit der Nummer 555 ins Deutsch-Verzeichnis ein.³⁵ Das Autograph ist mittlerweile wieder verschollen. Zuletzt tauchte es in einem Auktionskatalog von Christie, Manson & Woods im Jahre 1977 auf.³⁶ Maders preisgekrönter Text geriet nach seiner Drucklegung in *Radio-Wien* bald in Vergessenheit. Auch die Dichterin blieb nicht lange im öffentlichen Gedächtnis präsent, obwohl sie noch lange Zeit als Künstlerin und Musikpädagogin im Wiener Kulturleben wirkte.³⁷

Während Mader noch bis 1982 lebte,³⁸ verstarb Schenker wenige Wochen nach dem Preisausschreiben. Sein letzter Tagebucheintrag mit Radio-Bezug stammt vom 31. Dezember 1934.

31 SDO, 25.09.1934.

32 „An Deutsch (K.): Dienstag im Rf. schön.“ SDO, Tagebucheintrag 29.09.1934.

33 Am 31.03.1930 begleitete Mader den Sänger Anton Tausche in einer Radiosendung; siehe *Radio-Wien* 27 (4. April 1930), S. 40; *Neue Freie Presse*, Nr. 23544 (31. März 1930), Abendausgabe, S. 10. Ihr Gedicht „Herbstgefühl“ erschien in: *Der getreue Eckart. Monatsschrift für das deutsche Haus*, Bd. 1, H. 9 (1931); S. [47 a].

34 „Ergebnis des Preisausschreibens: ‚Ein Dichter zu einem unbekanntem Schubertlied gesucht‘“, in: *Radio-Wien* 9 (23. November 1934), S. 20, S. 48. Vgl. dazu Notenbeispiel 1.

35 Siehe Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Series VIII: Supplement, vol. 11: *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch*, hrsg. von Werner Aderhold und der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe, Kassel etc. 1978, S. 322.

36 Siehe Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Series IV: *Lieder*, vol. 11, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Kassel etc. 1999, S. 228f, S. 292.

37 1942 legte Mader, die mittlerweile den behördlich bewilligten Künstlernamen Maria Brand angenommen hatte, die Fachprüfung in Gesangspädagogik ab. 1946 folgte die Heirat mit ihrem Gesangsschüler Otto Georg Braun. Ab 1955 war sie Lehrbeauftragte für Stimmbildung an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst, wo ihr 1957 der Professorentitel verliehen wurde. 1966 ging sie in den Ruhestand. Siehe: Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Personalakte „Maria Brand (Prisca M. Braun)“.

38 Ein kurzer Nachruf erschien in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38, H. 1 (1983), S. 32.

Zu diesem Zeitpunkt hatte der bis zuletzt antimodernistisch eingestellte Schenker längst seinen Frieden mit fortschrittlichen Technologien und neuen Medien wie Kino oder Radio geschlossen und deren Vorteile erkannt. Zusammen mit seiner Frau hörte er zum Jahreswechsel eine Übertragung von Johann Strauss' Operette *Die Fledermaus* aus der Wiener Staatsoper. Wie aus dem Tagebuch ersichtlich, trug die Sendung dazu bei, dass Schenker den Silvesterabend vollauf genießen konnte und das Radio nun verstärkt als ein Mittel zur Entspannung und Unterhaltung wahrnahm:

„Fledermaus' Sendung aus der Staatsoper – Tränen treten mir in die Augen – glanzvollste Ausführung! Zwischen dem 2. u. 3. Akt trinken auch wir ein Glas Champagner mit großer Begeisterung – der Abend war schön u. edel in jeder Hinsicht, in Form u. Inhalt, uns Beiden gerade gut sitzend – [...] So weiter u. unser otium nach vollbrachter Arbeit ist cum dignitate gerettet!“³⁹

Zitation: Marko Deisinger, „Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 84–93, DOI: 10.25366/2020.52.

39 SDO, 31.12.1934. Vgl. Hewlett, *Heinrich Schenker and the Radio*, Bd. 1, S. 230f.

Abstract

The Viennese music theoretician Heinrich Schenker opposed modernity during his entire life. At first, this opposition applied to new technologies as well. Despite his skepticism, he purchased a radio shortly after the Austrian Broadcasting Corporation (RAVAG) started broadcasting in October 1924 and soon became an avid radio listener.

Schenker quickly grasped the advantages of this new transmission medium and used it to further his own interests, aided by personal contacts with the RAVAG. In 1928, his associate Otto Erich Deutsch delivered a radio lecture co-authored with Schenker about the goals of the "Archive for Photograms of Musical Master Manuscripts" which was founded at Schenker's instigation.

In 1934, the RAVAG sponsored a competition, awarding the best text to a song fragment by Franz Schubert which in turn was discovered by Deutsch. Since the textless fragment lacks the final measures, Schenker had previously composed an ending for the song which was also performed on the radio.

Kurzvita

Marko Deisinger wurde 2004 mit einer Arbeit über Giuseppe Tricarico (1623–1697) an der Universität Wien promoviert. 2005–2007 erhielt er Forschungsstipendien des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur am Historischen Institut und beim Österreichischen Kulturforum in Rom. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Editionsprojekt „Schenker Documents Online“. 2010–2013 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt „Heinrich Schenker as Theorist, Teacher and Correspondent, 1925–1930“ an der University of Southampton, England. 2010–2016 war Deisinger als Lehrbeauftragter für Musikgeschichte tätig und seit 2019 hat er die Leitung des Projekts „Heinrich Schenker, Tagebücher 1915–1919: kommentierte Edition“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien inne.

Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der *Digital-interaktiven Mozart-Edition*

NORBERT DUBOWY, SALZBURG

Dieser Beitrag möchte auf einige ebenso bekannte wie grundsätzliche Gegenstände und Verfahren der musikalischen Editionspraxis bei historisch-kritischen Ausgaben eingehen. Gemeint ist das Verhältnis von Edition und Kritischem Bericht bzw. die Art und Weise, wie Gegenstände und Befunde, die im Kritischen Bericht dokumentiert sind, abgelegt und referenziert werden. Die digitale Edition ist dabei in der Lage, dieses Verhältnis grundlegend neu zu formulieren, sowohl was die Kategorien von Informationen und die vermittelten Inhalte im Einzelnen betrifft als auch was die Verfügbarkeit, Sichtbarkeit und somit die Nutzbarkeit der Information innerhalb der Edition angeht. Es geht dabei letztlich um das durchaus bekannte Argument, dass die digitale Edition in der Lage ist, die Transparenz zu erhöhen und zwar nicht nur auf materieller Ebene, etwa durch die Einbindung von Quellenbildern, sondern auch auf der Ebene editorischer Prozesse und Entscheidungen.¹ Den Anlass für die Beschäftigung mit dieser Thematik lieferte ursprünglich ein ‚formaler‘ Aspekt, die Gestaltung oder Formulierung des Kritischen Berichts und insbesondere die Frage der Verbalisierung und De-Verbalisierung des kritischen Apparates in der digitalen Edition. Diese Fragestellung soll jetzt erweitert und in Bezug auf die Dokumentation und Vermittlung editorischer Prozesse ergänzt werden, d. h. hinsichtlich des Nachweises und der Visualisierung editorischer Eingriffe und Entscheidungen, die in digitalen Editionen sichtbar gemacht werden können, wo sie in traditionellen analogen Editionen ausgeblendet werden müssen oder nur indirekt zu vermitteln sind. Es soll dabei gezeigt werden, dass sich in einer digitalen Edition nicht nur das Format, sondern der Charakter des traditionellen Kritischen Berichts so radikal verändert, dass letztlich die Bezeichnung Kritischer Bericht selbst neu überdacht werden muss.

Als Anschauungsmaterial soll im Folgenden auf die seit dem 14. Dezember 2018 freigeschaltete *Digital-interaktive Mozart-Edition (DIME)* Bezug genommen werden, die an der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Packard Humanities Institute erarbeitet wird. Die *Digital-interaktive Mozart-Edition* beansprucht für sich, die erste volldigitale, funktionsfähige Musikergesamtausgabe zu sein.² Der Bestand der in der Edition verfügbaren Werke ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch begrenzt, doch wird an einer kon-

1 Siehe u. a. Partick Sahle, *Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels*, Teil 2: *Befunde, Theorie und Methodik* (= Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik, Bd. 8), Norderstedt 2013, S. 184.

2 Einführung und Einstieg in die *Digital-interaktive Mozart-Edition* bietet die Website „Projektbeschreibung“, in: *Digital-interaktive Mozart-Edition*, <<https://dme.mozarteum.at/musik/edition/>> (31.05.2020).

tinuierlichen Ergänzung gearbeitet. Zum Projekt gehört auch das Ausloten digitaler Editions- und Codierungsmöglichkeiten im Rahmen der vorgegebenen technischen Parameter (wie z. B. des gewählten Datenformats) sowie das Entwickeln von Darstellungsmodi, Visualisierungsoptionen und Funktionen für die praktische Bedienung. Insofern hat die *Digital-interaktive Mozart-Edition* neben der reinen Edition, der Erarbeitung und Ablage eines Notentextes, auch einen Forschungsauftrag, der sich – angesichts des relativen Neulands, den die digitale Musikedition noch darstellt – mit vielen unterschiedlichen Fragen auseinandersetzen muss. Diese reichen von der Organisation der Daten und der Codierung über die Darstellung und Vermittlung der Ergebnisse bis hin zu editionsphilologischen und -technischen Fragestellungen. Es ist diese komplexe Schichtung von Aufgaben, in der die hier präsentierten Überlegungen ihren Ursprung haben.

Dies ist zwar keine Projektpräsentation,³ es ist aber sicher hilfreich, an dieser Stelle noch einige ergänzende Informationen zu den Grundprinzipien der *Digital-interaktiven Mozart-Edition* anzufügen. Die Edition bedient sich der von der *Music Encoding Initiative* entwickelten Auszeichnungssprache MEI, einem auf die Codierung von Musik und speziell auf die Anforderungen einer kritischen Edition zugeschnittenen XML-Format.⁴ Das gesamte musikalische Werk Mozarts wird dabei Satz für Satz in MEI codiert, wobei ein spezieller Grundsatz beachtet wird: „Die Codierung ist die Edition.“ Damit ist ausgedrückt, dass der Datenfile vollständig sein und alle für die Edition relevanten Informationen enthalten muss, also autonom ist. Davon getrennt ist die Visualisierung der Daten, die Rückübertragung des digitalen Codes in gängige Notenschrift. Die *Digital-interaktive Mozart-Edition* verwendet dazu die inzwischen weitverbreitete Music Engraving Library *Verovio*,⁵ die für dieses Projekt in eine spezifische Benutzeroberfläche eingepasst wurde, die als *MoVi – The Digital Mozart Score Viewer* Teil des Gesamtpaketes der *DIME* ist.⁶ *MoVi* ist gleichsam das Instrument, mit dem die digitalen Inhalte von *DIME* sichtbar gemacht und interaktiv ausgewählt werden können, aber *MoVi* selbst ist nicht die Edition. In der Masse bietet das Projekt eine digitale Aufbereitung des Notentextes der *Neuen Mozart-Ausgabe* an, die zwischen 1955 und 2007 als gedruckte Gesamtausgabe entstanden ist; es handelt sich also im Prinzip um die Formatübertragung eines gedruckten analogen Notentextes, wobei die ebenfalls gedruckten Kritischen Berichte nicht digitalisiert werden. Diese retrodigitalen Editionen tragen innerhalb des Projekts die Bezeichnung „Referenztexte“, da sie auf der *Neuen Mozart-Ausgabe* als der autoritativen Mozart-Edition beruhen und die Funktion einer

3 Für eine ausführliche Projektbeschreibung: siehe den Beitrag von Iacopo Cividini im vorliegenden Band, „Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: *Die Digitale Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg“, S. 65–83.

4 Zur *Music Encoding Initiative* und dem von ihr entwickelten Format siehe: *Music Encoding Initiative*, <<https://music-encoding.org/>> (31.05.2020).

5 Entwickelt von RISM-Schweiz; Einführung und Zugang über „Home“, in: *Verovio*, <<https://www.verovio.org/index.xhtml>> (31.05.2020).

6 Zugang über die Projektwebsite bzw. „MoVi – The digital Mozart score Viewer“, in: *Digitale Mozart-Edition*, <<https://dme.mozarteum.at/movi/de>> (31.05.2020).

Referenzausgabe haben. Ergänzt werden die Referenztexte durch eine Reihe von Neueditionen ausgewählter Werke, sogenannten Alternativtexten. Es sind diese Editionen, für die einige der unten dargestellten Verfahren entwickelt wurden.

*

Der Kritische Bericht und der edierte Text, die „Edition“ im engeren Sinn, sind bei traditionellen analogen Ausgaben zwei „optisch getrennte“⁷ und – in den Fällen, in denen Edition und Kritischer Bericht separat gedruckt sind – oft auch physisch voneinander getrennte Komponenten. Kritische Berichte vereinen in sich im Allgemeinen die folgenden Teile:⁸

- a. eine Benennung und Beschreibung der Quellen,
- b. eine Bewertung der Quellen, und
- c. den eigentlichen Apparat, unter dem in diesem Zusammenhang der Variantenapparat oder das Lesartenverzeichnis verstanden wird.⁹

Es ist dieser dritte Teil, der am vielgestaltigsten ist. Er ist zuvorderst – im klassischen Variantenapparat – eine Dokumentation der Lesarten, kann jedoch auch genetische Informationen enthalten und zur Beschreibung und Beobachtung textkritischer Befunde dienen. Es handelt sich bei ihm um eine oft stark formalisierte Beschreibung, die bei Abwesenheit der Quelle selbst eine virtuelle Rekonstruktion derselben ermöglichen soll und sozusagen das Material präsentiert,¹⁰ auf dem die Edition qua ediertem Text aufbaut. In einigen Fällen, aber durchaus nicht durchgängig, dient der Apparat zusätzlich zur Mitteilung oder Begründung editorischer Entscheidungen.

Auch wenn die genannten Komponenten edierter Text und Kritischer Bericht als eigenständige Einheiten wahrgenommen werden, besteht zwischen ihnen doch eine enge Beziehung. Dem Kritischen Bericht steht – in der Musikedition mehr als in der Textedition – der eine edierte Text gegenüber, der sozusagen eine Realisierung der im Apparat beschriebenen Varianten und

7 Bodo Plachta, *Editionswissenschaft*, Stuttgart 1997, ³2013, S. 112.

8 Der Kritische Bericht ist in der Editionspraxis und dabei insbesondere im Blickwinkel der Publikationsform der kritischen Ausgabe eine Realität, wird aber im editionsphilologischen Diskurs selten als eigenständiger Gegenstand thematisiert. So ist das, was hier beschrieben wird, im gegenwärtig maßgebenden Kompendium aufgeteilt auf die Kapitel 6.1 „Editorische Grundlagenarbeit“ und 6.5 „Kritischer Apparat“; siehe *Musikphilologie: Grundlagen, Methoden, Praxis*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans (= Kompendien Musik, Bd. 3), Laaber 2017.

9 In einer anderen Definition, der hier nicht gefolgt wird, sind Kritischer Bericht und Kritischer Apparat gleichgesetzt; siehe Daniela Philippi, „Kritischer Apparat“, in: *Musikphilologie: Grundlagen, Methoden, Praxis*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans (= Kompendien Musik, Bd. 3), Laaber 2017, S. 237–246, hier S. 237: „Für diese quellen- und textkritischen Nachweise nutzt die Musikphilologie den Kritischen Apparat, oftmals auch als Kritischer Bericht bezeichnet.“

10 Der Kritische Bericht beruht für sich bereits auf verschiedenen Arbeitsprozessen, von denen an dieser Stelle insbesondere die Kollationierung hervorgehoben werden soll.

Möglichkeiten ist. Zwischen den beiden liegt der essentielle Arbeitsprozess der Textkonstitution, also die textkritische Herstellung des edierten Textes.¹¹

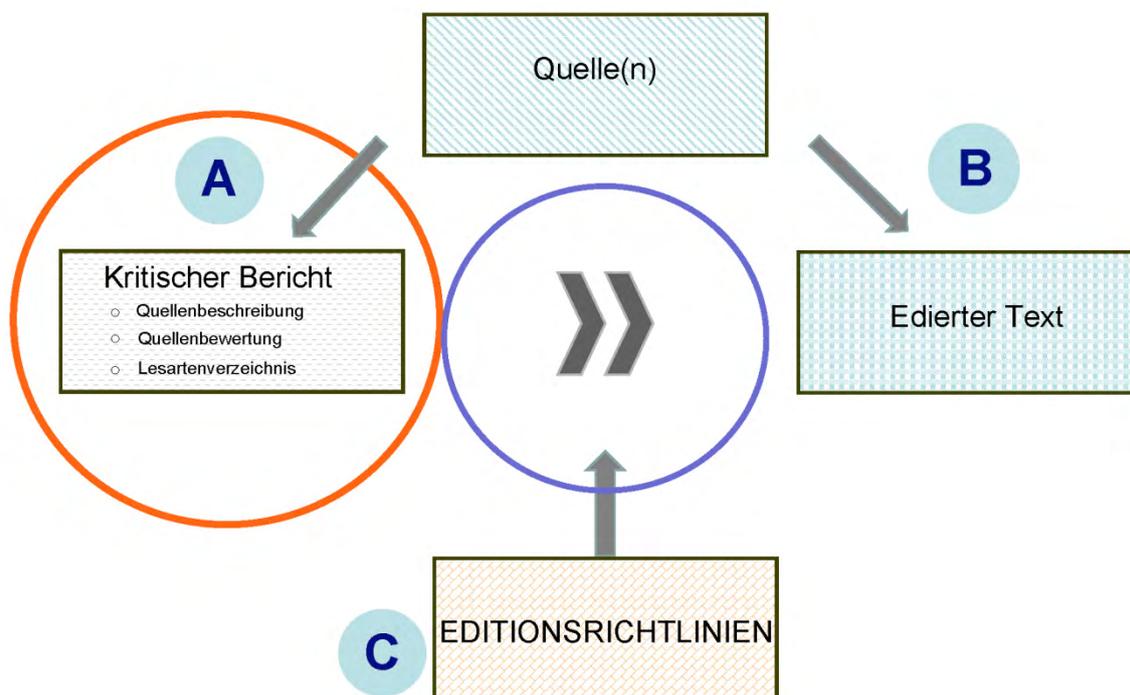


Abbildung 1: Diagramm Edierter Text – Kritischer Bericht

Das Verhältnis lässt sich modellhaft in einer einfachen Graphik veranschaulichen (Abbildung 1): Beide Komponenten haben die musikalischen Quellen zum Ausgangspunkt. Während die erste Komponente, der Kritische Bericht (A), alles festhält und beschreibt, was mit den Quellen zusammenhängt, also einen eher dokumentierenden Charakter hat, ist die zweite Komponente (B) das Ergebnis eines Prozesses, der auf den in A abgelegten Informationen aufbaut. Erkennbar wird hier auch, dass es noch einer dritten Komponente (C) bedarf, die für die Steuerung dieses Prozesses verantwortlich ist. Diese dritte Komponente ist in den Editionsrichtlinien gegeben, die – meist neben einer Vielzahl organisatorischer Details – die textkritischen Grundlagen der Edition beschreiben, die kodifizierten Regeln und Konventionen benennen sowie Handlungsanweisungen für Operationen der Editoren niederlegen.

Kommen wir noch einmal zurück zum Kritischen Bericht mit seinen drei Teilen, der Quellenbeschreibung, der Quellenbewertung und dem Apparat, und fragen wir, wo und in welcher

11 Siehe die für die musikalische Editorik griffige Bestimmung in Ulrich Leisinger, „Editorische Maßnahmen: Textkonstitution,“ in: *Musikphilologie: Grundlagen, Methoden, Praxis*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans (= *Kompendien Musik*, Bd. 3), Laaber 2017, S. 197–227, hier S. 197. Dort als Arbeitsschritt der Deutung der in der editorischen Grundlagenarbeit erstellten Befunde.

Weise eine digitale Edition gegebenenfalls anders vorgehen kann als eine analoge Druckausgabe.

Zu 1. Quellenbeschreibung: Eine Quellenbeschreibung folgt in der Regel einem traditionellen, von der Sache diktierten, aber im einzelnen Projekt festgelegten Raster. Hierzu zählen die Beschreibung von Fundort, Provenienz, Umfang, Format, Wasserzeichen und anderen Parametern.

Da die Beschreibung an sich schon sehr stark formalisiert ist, liegt eine Erfassung in einem strukturierten elektronischen Dokument etwa als Datenblatt oder Datenbankauszug oder generell in einem digitalen Format nahe. Im Hybrideditionsprojekt „OPERA“ beispielsweise ist die Quellenbeschreibung als Textdokument im XML-Format nach den Standards der *Text Encoding Initiative* (TEI) abgefasst.¹² Auch in der *DIME* sind Quellenbeschreibungen gegenwärtig noch als Textdokument in TEI angelegt, d. h. die Beschreibung steht im ‚body‘ der XML-Datei. Besser, wenngleich im Moment noch aufwändig, ist es, die Informationen im ‚header‘ einer XML-Datei abzulegen, der für die Aufnahme großer Mengen von Metadaten konzipiert ist. Dem Vorbild der TEI folgend, die in ihrem Schema (P5) Elemente und Attribute für die Beschreibung von handschriftlichen Quellen bereitstellt,¹³ hat auch die MEI mit dem letzten großen Release ihres XML-Schemas (4.0.0) Werkzeuge für die detaillierte Quellenbeschreibung entwickelt und die Beschreibungssysteme und -parameter verfeinert.¹⁴ Der Ort für eine katalogisierende Erfassung eines Werkes etwa wie in einem Werkkatalog, für eine umfassende Quellenbeschreibung oder die Quellenreferenz im Rahmen einer Edition ist prinzipiell immer der Gleiche: der Datei-Header als obligatorischer Teil eines XML-Datenfiles. Damit besteht zwischen den drei Anwendungsbereichen Werkkatalogeintrag, Quellenbeschreibung und Metadaten des edierten Texts kein grundsätzlicher, sondern nur noch ein gradueller Unterschied. In der Konsequenz bedeutet dies, dass es – sofern dies gewünscht ist – möglich ist, die MEI-Daten zur Edition des Notentexts einerseits und alle Informationen zum Werk und den Quellen andererseits direkt in ein und demselben File abzulegen. Hierbei verschwindet insbesondere die Lücke zwischen der Quellenbeschreibung (im Kritischen Bericht) und der Notenedition. Ein weiterer Vorteil der Ablage von werk- und quellenspezifischen Daten im Datei-Header ist klar: Durch die Verwendung einer vorgegebenen, definierten Struktur sind die Daten maschinenlesbar und durch den Gebrauch von Normdaten und kontrolliertem Vokabular über den lokalen Ursprungsort vernetzbar und weiterverwendbar.

12 In dieser Form etwa in Giambattista Casti und Antonio Salieri, *Prima la musica poi le parole: divertimento teatrale in un atto; operetta a quattro voci*, hrsg. von Thomas Betzwieser (Musik) und Adrian La Salvia (Text) (= OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen, Bd. 1), Kassel 2013. Zur *Text Encoding Initiative* siehe *TEI: Text Encoding Initiative*, <<https://tei-c.org/>> (31.05.2020).

13 Vgl. „P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. Abschnitt 10, ‚Manuscript Description‘“, in: *TEI: Text Encoding Initiative*, <<https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/MS.html>> (31.05.2020).

14 Kapitel 3 der Richtlinien: „3. Metadata in MEI.“, in: *Music Encoding Initiative*, <<https://music-encoding.org/guidelines/v4/content/metadata.html>> (31.05.2020), siehe insbesondere Abschnitt „3.7. Encoding Sources in MEI“.

Zu 2. Quellenbewertung: Hier handelt es sich um eine Beurteilung oder Expertise, die sich immer am konkreten Objekt orientieren muss und sich zu einer rasterhaft strukturierten Aufbereitung und Präsentation wenig eignet. Sie wird daher wohl auch in der digitalen Edition am ehesten als fortlaufender Worttext zu konzipieren sein, der sich beispielsweise in einem eigenen TEI-Dokument oder auch im Datei-Header der Musikedition unterbringen lässt.

Zu 3. Der Kritische Apparat bzw. das Lesartenverzeichnis: Schaut man sich derartige Apparate an, so wird man erkennen, dass sie – wie zuvor schon festgestellt – viel Unterschiedliches beinhalten können. Als Beispiel mag der Apparat zum ersten Satz des Streichquartetts KV 458 von Wolfgang Amadé Mozart in der *Neuen Mozart-Ausgabe* dienen, der mit „Bemerkungen zu den Quellen A und B“ überschrieben ist:¹⁵ Erwartungsgemäß handelt es sich bei der Mehrzahl der Einträge um Varianten und alternative Lesarten in den beiden Quellen. Es gibt aber auch vieles, das dem Charakter nach eher nur beschreibend ist, wobei es sich nicht unbedingt um musikalisch distinktive Varianten handelt wie etwa beim ersten Eintrag, der sich auf die „Anordnung der Vorzeichen“ in Quelle A bezieht. Sodann gibt es Verweise auf Erklärungen („siehe die Bemerkung zu T. 138 ff.“), in diesem Fall Mozarts Praxis der Notierung struktureller Wiederholungen, ferner die Feststellung von Vorhandenem oder Fehlendem („ohne Augmentationspunkt“; „irrtümlich ohne 8tel-Fähnchen“), was nur bedingt als musikalische Alternative behandelt ist. Schließlich gibt es etliches an genetischer Information, etwa zu diversen Korrekturprozessen (z. B. die Anmerkung zu T. 5). In einigen wenigen Fällen kommt es auch zur Begründung editorischer Eingriffe („in NMA an T. 15/16, 16/17, angeglichen.“).

Für diese heterogenen Informationen mag es in der digitalen Edition unterschiedliche Wege der Behandlung geben. Für genetische Prozesse wurde in der Frühzeit der *Digital-interaktiven Mozart-Edition* eine bevorzugt auf Codierung und visueller Darstellung beruhende Umsetzung versucht, diese aber mittlerweile wieder aufgegeben,¹⁶ um stattdessen auf die lokale Anmerkung mit verbalem Kommentar zurückzukommen, wie sie vor allem in der Quellenedition des ersten Satzes von KV 458 nach dem Autograph zur Anwendung kommt.¹⁷

In anderen Fällen, wie etwa der Variantendarstellung, erweist sich die rein visuelle Anzeige ohne einen zusätzlichen Wortkommentar als vollkommen ausreichend. Da die in der *Digital-*

15 Ludwig Finscher und Wolf-Dieter Seiffert, *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kritische Berichte, Serie VIII, Werkgruppe 20*, Abteilung 1: *Streichquartette*, Bd. 2, Kassel 1992, S. 74ff; zugänglich als *NMA Online*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=176&gen=kb&p1=74> (31.05.2020).

16 Noch andeutungsweise sichtbar auf dem Poster der *Digital-interaktiven Mozart-Edition* für die *Music Encoding Conference 2017* in Tours/Frankreich; siehe Norbert Dubowy, Felix Gründer, Franz Kelnreiter et al. (Stiftung Mozarteum Salzburg in Cooperation with The Packard Humanities Institute, Los Altos, CA.), *The Digital Mozart Edition as a Digital Music Edition*, 2017, <https://dme.mozarteum.at/DME/objs/content/poster_tours2017.pdf> (31.05.2020).

17 Lokale Anmerkungen (Annotationen) können in *MoVi* über das Dashboard und die Schaltfläche Annotationen/Annotations aktiviert werden, wobei zwischen „DME-observation“ (bevorzugt für kodikologisch beschreibende Befunde) und „DME-comment“ (für textkritische Befunde mit Auswirkungen auf die Interpretation) unterschieden ist.

interaktiven Mozart-Edition realisierten Neueditionen auf dem Prinzip der Quellenedition nach einer einzigen Quelle beruhen, ist die Zahl der Varianten naturgemäß gering. Das Prinzip der Variantencodierung ist jedoch in den Referenztexten, dem digitalisierten Notentext der *NMA*, bei der Codierung von Ossias verwirklicht, wie sie beispielsweise in der Edition des Hornquintetts KV 407 vorkommen.¹⁸

Es wird also wohl letztlich auf eine Kombination von Visuellem und Verbalem hinauslaufen, wo sich die visuelle Inhaltsvermittlung allein in ihrer Aussagekraft als zu begrenzt erweist. Auf alle Fälle hat die digitale Edition den Vorteil beides im Sinne eines lokalen „Einblendungsapparates“ innerhalb des edierten Textes anzeigen zu können. Impulse für die Behandlung genetischer Prozesse im Rahmen einer digitalen Musikedition sind vor allem vom Projekt „Beethovens Werkstatt“ zu erwarten, das speziell auf die Verbindung genetischer Textkritik und digitaler Musikedition ausgerichtet ist.¹⁹

*

Im Folgenden soll auf den Komplex der eigentlichen editorischen Einrichtung eines musikalischen Textes eingegangen werden. Dieser Bereich wird, wie bereits erwähnt, durch allgemeine und spezifische Regeln gesteuert, die in den Editionsrichtlinien oder vergleichbaren Dokumenten niedergelegt sind. Im Prinzip sind es hier zwei unterschiedliche Operationen, die zum Tragen kommen: Zum einen geht es um die formalen Aktualisierungen des Notentexts (1). In einem zweiten Schritt geht es um die editorischen Eingriffe und Entscheidungen im eigentlichen Sinn (2).

Zu 1. Ein großer Teil der zu leistenden Arbeit bei der Erstellung des edierten Notentexts ist zunächst formaler Natur. Hier handelt es sich um Operationen, die dem Bereich der Normalisierung bzw. Regulierung nach zuvor festgelegten, projektspezifischen Kriterien sowie der Standardisierung nach allgemein verbindlichen Regularien, gegebenenfalls auch der Modernisierung zuzuordnen sind. Während letztere sich auf die Anpassung an allgemeine Regeln und Konventionen des Notensatzes beziehen, wird es bei den Normalisierungen eher um die Anwendung spezifischer Konventionen gehen, die nur für das Projekt oder eine bestimmte Edition gelten oder die sich aus Gegebenheiten der zu edierenden Quelle ableiten lassen.

Die Maßnahmen, die zunächst nur einen gleichsam technischen Arbeitsschritt umschreiben, aber nichtdestotrotz einen Eingriff in den ursprünglichen Text der Quelle darstellen, haben nur das Ziel, einen kohärenten, an die Gepflogenheiten der Zeit und der Musikpraxis angepasst-

18 Wolfgang Amadé Mozart, *Quintett in Es für Horn, Violine, zwei Violoncelli und Bass*, KV 407, zweiter und dritter Satz, siehe in: *MoVi – The digital Mozart score Viewer*, <<https://dme.mozarteum.at/movi/navigator/407/002/01>>; und <<https://dme.mozarteum.at/movi/navigator/407/003/01>> (31.05.2020).

19 „Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ ist ein Projekt der Musikhochschule Detmold/Universität Paderborn und des Beethoven-Hauses Bonn, gefördert durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur | Mainz; Informationen auf *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovens-werkstatt.de/>> (31.05.2020).

ten Text vorzulegen. Dies umfasst alle strikt formalen Angleichungen wie beispielsweise die einheitliche Schreibweise und Positionierung von Dynamik und Spielanweisungen, für die es in den meisten Fällen unerheblich sein dürfte, wie sie geschrieben sind. Mit der Anwendung einer standardisierten Partituranordnung oder der Anpassung an moderne Akzidenziensetzung stößt man unter Umständen jedoch bereits in Grenzbereiche vor, wo sich die formale Aktualisierung der Interpretation des originalen Textes annähert, weshalb hier besondere Sensibilität geboten ist. Zu den Regulierungen zählen auch Operationen wie die Auflösung von Notationsabbreviaturen (z. B. Colla Parte, Ottava) und das Einfügen von nicht vollständig ausnotierten Abschnitten und Wiederholungen (z. B. interne Reprisen), also das Auflösen aller Arten von Kopieranweisungen.

Vieles von dem, was bisher erwähnt wurde, ist in herkömmlichen Editionen oft durch Regeln abgedeckt, die explizit oder implizit als „stillschweigend“ deklariert sind, oder die als generische Handlungsanweisung für die Einrichtung des Notensatzes in den Editionsrichtlinien dokumentiert sind. In den meisten Fällen sind die Ergebnisse dem unmittelbaren Nachvollzug im Notenbild jedoch entzogen und im Einzelnen nicht nachgewiesen.²⁰ Es besteht also ein gewisses Dokumentationsdefizit, dem in digitalen Editionen, die über ein entsprechendes Instrumentarium verfügen, zu einem großen Teil abgeholfen werden kann. Das in MEI verfügbare Instrumentarium an Auszeichnungen ermöglicht die Dokumentation von Normalisierungen im digitalen Code und damit deren potentielle Visualisierung, alternativ als originale oder als regulierte Lesart.²¹

Zu 2. Geht es im ersten Schritt um die formale Kohärenz des Notentextes, so steht bei dem an dieser Stelle summarisch als „editorische Eingriffe“ zusammengefassten Schritt die musikalische und damit oft auch ästhetische Sinnhaftigkeit im Zentrum. Sie stellen in vielen Fällen eine gewisse Grauzone dar, die nur zum Teil dokumentarisch abgedeckt ist. Doch bevor wir zu den Dokumentationsdefiziten kommen, ist auch hier zunächst eine Unterscheidung angebracht.

Nach den Erfahrungen in der *Digital-interaktiven Mozart-Edition* lassen sich die editorischen Eingriffe überwiegend auf zwei Operationen reduzieren: Zum einen geht es um die Ergänzung, also das Hinzufügen von Elementen, wo in der ursprünglichen Quelle nichts steht, z. B. Dynamik oder Artikulation (a). Dabei mögen die Veranlassung oder die Art der Ergänzung, z. B. freie Ergänzung, Analogieergänzung oder Ergänzung wegen Textverlust, an dieser Stelle außer Acht gelassen werden. Die zweite Operation ist die der Interpretation der Lesart einer Quelle und damit unter Umständen die Veränderung von etwas bereits Gegebenem, etwa die Verschiebung

20 Erwähnt sei, dass beispielsweise im Projekt „OPERA“ gemäß der General Editorial Policy abgeleitete Stimmen einer Partitur graphisch markiert sind: „In the Music Edition, doubling indications (e.g. unisono, colla parte, col basso) are generally written out, and the passages concerned are marked by ticks pointing upwards [] or downwards [] to the reference stave.“ Siehe Casti/Salieri, *Prima la musica poi le parole*.

21 Siehe dazu insbesondere die digitale Edition des ersten Satzes von KV 458 nach dem Autograph innerhalb der *Digital-interaktiven Mozart-Edition*; Aufruf in MoVi über das Dashboard und die Schaltfläche Regulierungen/Regularizations. Die Auflösung von Notationsabbreviaturen wurde auch im Projekt „Freischütz digital“ verwirklicht; siehe *Edition Freischütz Digital*, <<https://edition.freischuetz-digital.de/>> (31.05.2020).

des Anfangs- oder Endpunktes eines undeutlich gezogenen Bogens (b). Auch hier sind wieder verschiedene Anlässe für den editorischen Eingriff denkbar, sei es die Anpassung einer Stimme an den musikalischen Kontext oder an eine diachrone Analogie (Parallelstelle), sei es die Korrektur eines offensichtlichen Fehlers oder die editorische Entscheidung im Falle einer unklaren Lesart. Diese Veränderung im Sinne einer Neuinterpretation ist im Projekt als Konjektur definiert, was sich mit einigen Definitionen dieses Begriffs der Textkritik vereinbaren lässt.²²

(a) Für die editorische Ergänzung bedient sich auch die traditionelle analoge Musikedition eines Mittels des Nachweises und zwar in Form der diakritischen Auszeichnung, nicht im Kritischen Bericht, sondern im edierten Notentext selbst: Der Begriff „Auszeichnung“, also „Markup“, besagt schon, dass es sich im Prinzip um eine Form der in diesem Fall typographischen Codierung handelt. Sie belegt grundsätzlich das Bemühen, über die editorischen Eingriffe Rechenschaft abzulegen. Verschiedene Editionsprojekte modulieren ein überschaubares Repertoire an typographischen Auszeichnungsmöglichkeiten: runde, eckige, spitze Klammern, gestrichelte oder gepunktete Linien, kursiv und gerade Buchstaben, große oder kleine Zeichen. Von einem praktischen Standpunkt aus betrachtet sind nicht alle Lösungen sinnfällig und nicht immer gut nachzuvollziehen.

Selbstverständlich hat diese Form der typographischen Auszeichnung ihr Äquivalent im digitalen Markup, wo Ergänzungen leicht durch ein bestimmtes Element im Code markiert und durch eine entsprechende Visualisierung kenntlich gemacht werden können. In den Referenztexten, den retrodigitalen Texten auf Grundlage der *Neuen Mozart-Ausgabe*, die im Projekt der *Digital-interaktiven Mozart-Edition* angeboten werden, sind denn auch alle identifizierbaren, d. h. typographisch belegten Ergänzungen der Bandherausgeber, die sich aus der genannten Palette von Auszeichnungsmöglichkeiten bedienen, einheitlich durch Einfärben oder farbiges Hinterlegen des Zeichens kenntlich gemacht.

(b) Nun zum zweiten Fall, dem interpretierenden, korrigierenden und verändernden Eingriff des Editors: Dies ist die eigentliche Grauzone des editorischen Prozesses. Es mag zwar sein, dass wissenschaftliche bzw. historisch-kritische Notenausgaben das Ziel verfolgen, „alle editorischen Entscheidungen – seien sie nun quellenbezogener, stofflicher oder inhaltlicher Art – nachvollziehbar“²³ im Kritischen Apparat aufzuzeigen. Vielfach ist es jedoch so, dass Eingriffe dieser Art weder im Notentext typographisch ausgezeichnet noch im Kritischen Bericht konsequent beschrieben werden.

Es besteht also auch in diesem Fall ein gewisses Dokumentationsdefizit und zwar auf beiden Seiten. Auf Seiten des Kritischen Berichts deshalb, weil in traditionellen Editionen – mit gewissen

22 Gemeint ist die Konjektur als Verbesserung oder Richtigstellung einer Textstelle ohne Zuhilfenahme anderer Quellen, was im Falle einer Quellenedition, die auf einer einzigen Quelle basiert ohnehin gegeben ist. Vgl. Kai Bremer und Uwe Wirth, „Konjektur und Krux. Methodentheoretische und begriffsgeschichtliche Vorüberlegungen“, in: *Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie*, hrsg. von Anne Bohnenkamp et al., Göttingen 2010, S. 13–33, hier S. 14. Siehe auch Leisinger, „Editorische Maßnahmen“, S. 205.

23 Philippi, „Kritischer Apparat“, S. 237.

Ausnahmen²⁴ – Entscheidungen im Kritischen Bericht nicht aktiv begründet werden. Im edierten Text ist die Lesart niedergelegt, für die sich der oder die EditorIn – unter Umständen auch gegen die Quelle – entschieden hat, im Kritischen Bericht steht gegebenenfalls die andere Lesart, die für den edierten Text verworfen wurde. Das ist sozusagen ein passives Verhältnis des Kritischen Berichts zur Edition; die Art der Entscheidung erschließt sich erst aus dem Vergleich von ediertem Text und Kritischem Bericht, die Begründung aber bleibt offen bzw. ist der Kompetenz des Editors anvertraut. Als Beispiel mag die Edition der *Ouvertüre zu Leonore I*, (1807) von Ludwig van Beethoven dienen. Im Kritischen Bericht ist ein musikalisches Zeichen in T. 8 als „unklar“ deklariert:²⁵ Dass dies im Lesartenverzeichnis geschieht, ist sinnvoll, da es sich im konkreten Fall um potentiell zwei verschiedene Lesarten – Decrescendo oder Akzent auf der Note – handeln kann. Wie die editorische Entscheidung letztlich ausfällt, ist an dieser Stelle jedoch nicht mitgeteilt. Sie erschließt sich im Faktischen, sobald man den edierten Text selbst konsultiert, wo sich die Herausgeberinnen für die Lesart „Decrescendo“ entschieden haben.

In der digitalen Edition gibt es wiederum Wege, dem Dokumentationsdefizit, das wir konstatiert haben, zu begegnen. Die *Digital-interaktive Mozart-Edition* hat in den eigenen Neueditionen ein Verfahren implementiert, mit dem editorische Entscheidungen ein Stück weit transparenter gemacht werden können. Das Verfahren soll hier an einem Beispiel aus dem „Jagdquartett“ KV 458, erster Satz, von Wolfgang Amadé Mozart kurz vorgestellt werden: In T. 136 der autographen Partitur geht der Bogen in der ersten Violine eindeutig zur ersten Note des Folgetaktes (Abbildung 2).²⁶ In den übrigen Stimmen aber beschränkt sich der Bogen – bei im Prinzip gleichartiger Bewegung – auf die Noten vier bis sechs von T. 136. Man wird sicher geneigt sein, die erste Violine an die übrigen Stimmen anzupassen. Das hat die *Neue Mozart-Ausgabe* auch getan und in diesem Fall ihr Vorgehen sogar begründet, indem sie im Kritischen Bericht zunächst den Quellenbefund („Bogen bis zur 1. Note T. 137 gezogen“) und schließlich die editorische Maßnahme mitteilt („in NMA an die übrigen Stimmen angeglichen“).²⁷

24 Genannt sei hier die Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss, in welcher im Kritischen Bericht für jedes Einzelwerk vor dem Verzeichnis der Lesarten die Editorischen Eingriffe in die Hauptquelle aufgelistet sind. Siehe als Beispiel Andreas Pernpeintner, „Kritischer Bericht“, in: *Richard Strauss: Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29*, hrsg. von Andreas Pernpeintner (= Richard Strauss Werke. Kritische Ausgabe, II/2), <richard-strauss-ausgabe.de/b40106/kb> Version 2016, (31.05.2020), Abschnitt V „Editorische Eingriffe und Lesarten“. Das Verfahren, das festlegt, welche Eingriffe dokumentiert werden, ist ebd. in Abschnitt IV „Editionsweise und Gestaltung des Notentexts“ beschrieben.

Nach Ausweis der Editionsrichtlinien sind auch in der Brahms-Gesamtausgabe Eingriffe des Herausgebers in den Notentext der Hauptquelle im Kritischen Bericht zu belegen. Siehe „Johannes Brahms Gesamtausgabe, Editionsrichtlinien (Stand 1997), Kapitel 7.6.2 Editionsbericht“, in: *Editionsrichtlinien Musik*, im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit, Kassel 2000, S. 58.

25 *Ludwig van Beethoven, Werke*, Abteilung IX, Bd. 1: *Ouvertüren zur Oper Leonore*, hrsg. von Helga Lühning und Christine Siegert, München 2017, S. 181 (Lesarten) bzw. 97 (Edition).

26 Partitur GB-Lbl Add. Ms. 37763, ff. 23r–33v: 25r, <https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_37763_f025r> (31.05.2020).

27 Finscher/Seiffert, *Kritische Berichte*, S. 78, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=176&gen=kb&p1=78> (31.05.2020).



Abbildung 2: W.A. Mozart, KV 458/01, Autograph GB-Lbl, T. 135–137.

In einer digitalen Neuedition von KV 458/01 nach dem Autograph könnte der Sachverhalt – hier aus der Perspektive der Visualisierung – folgendermaßen ausgedrückt sein:²⁸ Zunächst lässt sich in *MoVi – The Digital Mozart Score Viewer* anzeigen, an welchen Stellen die Editoren korrigierend eingegriffen haben, indem im Dashboard über die Schaltfläche „Editorische Eingriffe“ die Auswahl „Konjekturen“ und schließlich „Original“ bzw. nochmals „Konjektur“ aufgerufen werden. Ausgehend von der emendierten Lesart wird nach Aktivierung des Kästchens „Show corresponding elements“ und einem Klick auf das gewünschte Notationselement – in diesem Fall den Bogen von Violine I in T. 136 – ein Auswahlfenster eingeblendet, das nichts weiter als eine oder mehrere XML-IDs²⁹ enthält. Der Klick auf die ID wiederum bewirkt, dass ein korrespondierendes Element farblich hinterlegt wird, das für die Korrektur als Vorlage gedient hat (Abbildung 3). Im vorliegenden Fall stellt sich dabei heraus, dass für die Verkürzung des Bogens in der Violine I – anders als in der *NMA* – nicht die Bögen in den anderen Stimmen als Vorbild gedient haben, sondern der Bogen in derselben Stimme einen Takt zuvor. Dies hängt damit zusammen, dass hier festgelegt wurde, analogen Ereignissen in derselben Stimme Vorrang vor parallelen Ereignissen in anderen Stimmen zu geben. Diese Regel ist selbstverständlich nicht universell, sondern muss in den Editionsrichtlinien definiert werden.

28 Siehe „MoVi – The digital Mozart score Viewer“, in: *Digitale Mozart-Edition*, <<https://dme.mozarteum.at/movi/navigator/458/001/01>> (31.05.2020). Angezeigt wird zunächst der Referenztext; aus dem Menü „Wählen Sie eine andere Repräsentation dieses Werkes aus:“ in der Übersicht ist die „Edition des Autographs“ auszuwählen.

29 Die XML-ID ist der unverwechselbare Buchstaben- oder Zahlencode, der für jedes Objekt vergeben werden kann.

The image shows a snippet of a musical score for W.A. Mozart's KV 458/01. It consists of five staves. The top staff has a slur over two measures, highlighted in green. An orange box labeled 'Corresponding elements: slur_37929-A' points to this slur. The score includes dynamic markings 'p' and 'f', and a fermata symbol.

Abbildung 3: W.A. Mozart, KV 458/01, Digital-interaktive Mozart-Edition, T. 135–137.

An diesem Verfahren wird mehreres deutlich: 1. Das Dokumentationsdefizit ist aufgehoben; die editorische Angleichung selbst und die Vorlage oder Begründung, nach der die Angleichung erfolgt, werden angezeigt. Damit ist ein Maximum an Transparenz erzielt. 2. Die Dokumentation erfolgt unmittelbar im Notentext. 3. Aus dem passiven Verhältnis von lediglich beschreibendem Kritischen Apparat und ediertem Text wird eine aktive Begründung, die niederlegt, weshalb der Editor eine bestimmte Entscheidung getroffen hat. Die Edition kann sagen: „Ich habe mich entschieden, weil ...“, womit praktisch der Informationsgehalt potenziert wird. 4. Der Sachverhalt der editorischen Angleichung wird grundsätzlich non-verbal vermittelt und ist prinzipiell sogar maschinenlesbar. Die Fasslichkeit kann noch durch die Integration von Quellenbildern erhöht werden, wenn man diese technisch mit einbinden möchte.

*

Zusammenfassend soll nun noch einmal auf generelle Aspekte eingegangen werden:

1. Unter Berücksichtigung der beschriebenen digitalen Verfahren ist es möglich, das eingangs vorgestellte Diagramm zu revidieren (Abbildung 4), wobei sich zeigt, dass sich die Linie der Dokumentation weiter in den Bereich der editorischen Operation verschiebt. Der Anteil dessen, was dokumentiert ist, umfasst nicht mehr nur die Quellenbeschreibung, -bewertung und den Variantenapparat, sondern auch weite Teile der Textkonstitution, da sowohl Teile der formalen Einrichtung des Notensatzes erfasst sind als auch Bereiche der editorischen Einrichtung einen höheren Grad an Dokumentation erhalten.

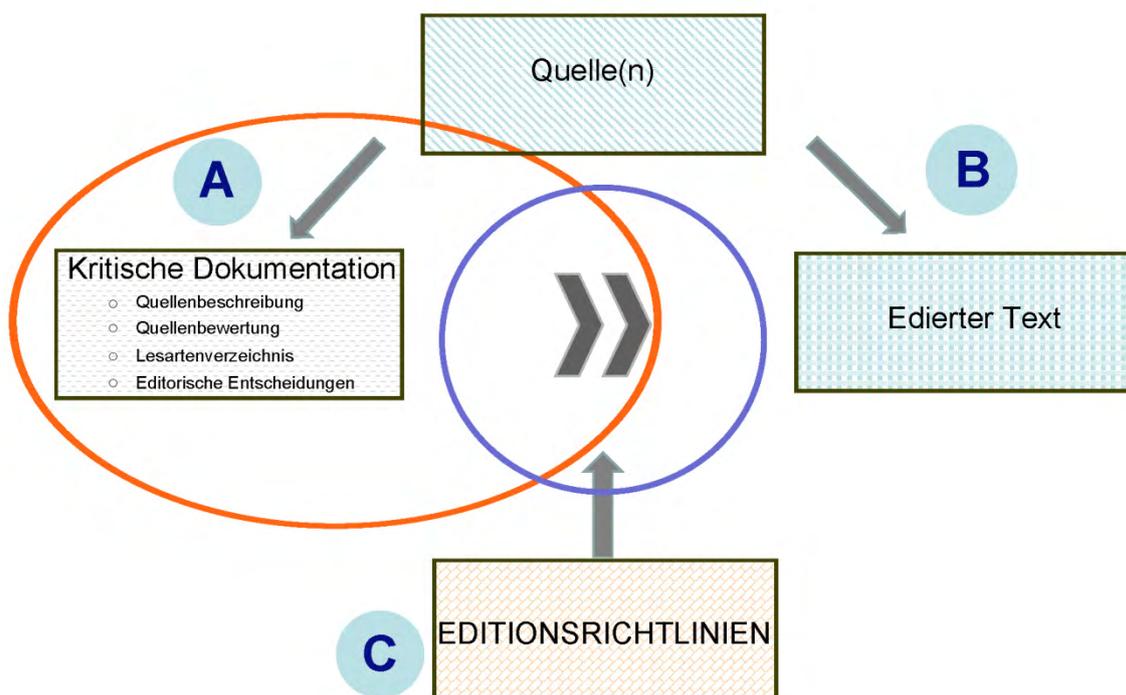


Abbildung 4: Diagramm Edierter Text – Kritische Dokumentation

2. In der digitalen Edition verschiebt sich auch die editorische Aufgabe und letztlich das, was als wissenschaftliche Leistung vorgelegt und überprüfbar wird. Damit erfüllt sich das, was Anne Baillot und Markus Schnöpf über den editorischen Prozess geschrieben haben:

„Der Editor liest die Handschrift, bereitet eine Rohtranskription vor, markiert Unsicherheiten, kommentarbedürftige Stellen, Emendationen. Dieser Arbeitsschritt hatte früher nur in den persönlichen Archiven der Editoren bzw. der Editionsprojekte ein Dasein. Er existierte nicht als eigene wissenschaftliche, *einsehbar*e Leistung. Dies alles umfasst aber heute die XML-Datei: sie ist das Archiv, das zum Aufbewahren dient, sie ist das, was bleibt, das, wonach man die eigentliche wissenschaftliche Leistung über die Zeiten hinweg einschätzen kann.“³⁰

Dies bestätigt auch das in der *Digital-interaktiven Mozart-Edition* zugrunde gelegte Axiom „Die Codierung ist die Edition“, da in ihr alle editorischen und wissenschaftlichen Erkenntnisse gespeichert sind.

3. Das, was in der digitalen Edition als Dokumentation gelten kann, ist im Charakter polymorph: Es umfasst Elemente unterschiedlichster Formate, traditionellen Worttext (wie in einer Quellenbewertung), strukturierte Daten (wie in einer Quellenbeschreibung), einfaches und

³⁰ Anne Baillot und Markus Schnöpf, „Von wissenschaftlichen Editionen als interoperablen Projekten, oder: Was können eigentlich digitale Editionen?“, in: *Digital Humanities: Praktiken der Digitalisierung, der Dissemination und der Selbstreflexivität*, hrsg. von Wolfgang Schmale (= Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft, Beihefte Bd. 91), Stuttgart 2015, 139–156, hier S. 145–146. Hervorhebung im Original.

komplexes Markup mit potentieller Varianz, die sowohl in Gestalt von XML-Code als auch in visualisierter Form greifbar sein kann, und letztlich auch digitale Bilder (z. B. Quellendigitalisate).

4. Da dieser Komplex so unterschiedliche Formate enthält, Textelemente, Bildelemente, mit Auszeichnungssprache geschriebenen Code, Sachverhalte, die als logische Verknüpfungen und Beziehungen existieren, sind die Grenzen fluide und nicht fest umrissen: Es ist ein teils immaterielles, virtuelles Konglomerat mit konkreten, reellen Zellen oder Kernen, das aber anders als ein Kritischer Bericht nicht zwischen zwei Buchdeckel passt.

5. Dieses Konglomerat oder ‚Gebilde‘ hätte den Begriff „Kritischer Bericht“ wohl verdient, weil es nicht nur quellenspezifische und philologische Sachverhalte beschreibt, sondern auch über den Prozess der Edition Rechenschaft gibt. Aber dieser Begriff ist schon besetzt, weshalb es sinnvoll ist, dieses Gebilde fürderhin – so wie das in der *Digital-interaktiven Mozart-Edition* schon geschieht – die „Kritische Dokumentation“ zu nennen.

Wie sich der Kritische Bericht bzw. die Kritische Dokumentation in Zukunft entwickeln werden, ist nicht vorauszusehen. Was hier versucht wurde zu beschreiben, ist die in Teilen bereits Realität gewordene Vision einer Durchdringung von Edition und Dokumentation, in der anstelle einer „leserfeindlichen“ Verbalisierung eines die Notation betreffenden Sachverhaltes im Kritischen Bericht Informationen direkt im Notentext angezeigt und interaktiv, durch Filtern sowie durch Ein- oder Ausblenden nach Belieben abgerufen werden können. Dabei wird dem digitalen Medium entsprechend eine eher visuelle denn verbale Informationsvermittlung favorisiert. Auf der anderen Seite kann es sein, dass gerade die Tatsache, dass digitale Dokumente keine Platzprobleme haben und nicht auf Druckseiten Rücksicht nehmen müssen, dazu anregt, stärker als bisher zu kommentieren, zu erklären und zu vermitteln. In diesem Sinn könnte Johannes Keppers Feststellung verstanden werden, dass der „Charakter Kritischer Berichte [...] sich [...] von der Feststellung und Mitteilung der ‚richtigen‘ Lesart hin zu einer diskursiven Betrachtung des Problems wandeln“³¹ werde. Wohin die Reise gehen wird, ist noch nicht zu sagen. Dazu bedarf es größerer Erfahrung mit digitaler Musikedition, die aber erst zu gewinnen ist, wenn sich mehr Projekte als bisher finden, die sich darauf einlassen, volldigital zu edieren.

Zitation: Norbert Dubowy, „Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der *Digital-interaktiven Mozart-Edition*“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 94–108, DOI: 10.25366/2020.53.

31 Johannes Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien – Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben*, Norderstedt 2011, S. 197.

Abstract

A digital music edition that follows the principles implemented in the fully-digital, MEI-coded *Digital Interactive Mozart Edition*, pursued by the Mozarteum Foundation and the Packard Humanities Institute, has many advantages over conventional analog editions. One advantage is greater transparency, which is achieved not only at the level of the material, e. g. the inclusion of digital images of the sources, but above all by making editorial processes and decisions visible in the edition itself. In the digital edition, the Critical Report, a defining component of any critical edition and often physically separate from the edited musical text, becomes part of the overall digital code. The philological findings and editorial processes reported encompass the entire range of forms of expression, from verbal comments and annotations to pure code and non-verbal, largely visual communication strategies. Therefore, the format of the traditional printed Critical Report, which is mainly made up of text and tables, dissolves and is replaced by an immaterial, non-delimitable field of data, information, references and media for which the term Critical Documentation is more appropriate.

Kurzvita

Norbert Dubowy arbeitete nach Studium und Promotion an zahlreichen Universitäten und Forschungseinrichtungen in Europa und den Vereinigten Staaten. Seit 2014 betreut er als Cheflektor an der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg die *Digital-interaktive Mozart-Edition (DIME)*. Zu seinen Forschungsinteressen zählen die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, Librettologie und Editionsphilologie.

Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900

MARKUS ENGELHARDT, ROM

Das moderne italienische Königreich, das Regno d'Italia zwischen 1861 und 1946¹, umfasst nicht nur die Zeit des Faschismus, sondern auch zwei Weltkriege. Was seine Musik und deren gesellschaftliche und politische Kontextualisierung anbelangt, ist mithin die Expertise musikgeschichtlicher Konfliktforschung besonders gefragt, der jüngst auch eine GfM-Jahrestagung² gewidmet war. Nicht minder bedeutungsvoll ist jedoch seine erste Phase, die der staatlichen Einigung und des Nation Building, der Formierung des Landes zur Nation mit Stimme im Konzert der Nationen Europas.

Die Konkurrenz um politischen und kulturellen Prestigegewinn und die Konflikte unter den sich im 19. und 20. Jahrhundert profilierenden Nationalstaaten hängen eng miteinander zusammen. Italien erlangte 1861 staatliche Souveränität, die es in den kommenden Jahrzehnten zu rechtfertigen galt, und zwar zu allererst durch die Realisierung gesellschaftlicher und kultureller Einheit. Die Einheit wurde als Garant vor allem auch für das Bestehen der Nation auf internationaler Ebene propagiert.

Eine Nation außerhalb des internationalen Wettbewerbs ist schwer vorstellbar, Selbstbehauptung kultureller Identität im internationalen Kontext gehört zu den Bestimmungen und Wesensmerkmalen einer Nation. Allerdings wird internationale Konkurrenz, das gilt für politische, wirtschaftliche, militärische Aspekte ebenso wie für kulturelle, mit ungleichen Waffen ausgefochten und auch was die Bewertung kultureller Leistungen anbelangt, gibt es Hierarchien sowie Nationen, die kulturellen Primat beanspruchen, und andere, die diesem Primat unterworfen werden.

Was deutsche Musikdiskurse im Vorfeld des weltweiten politischen Konflikts des Ersten Weltkriegs anbelangt, so spricht aus ihnen eine gewisse Sorge, Italien – Land des Belcanto, im Fach anspruchsvoller Instrumental- und Kirchenmusik notorischer Nachzügler – könnte sich nicht nur zu einer politischen, sondern erneut auch zu einer musikalischen Großmacht entwickeln. So fragte um die Jahrhundertwende in den *Sammelbänden der Internationalen*

- 1 Die vorliegenden Ausführungen eröffneten auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Paderborn/Detmold (23.–26. September 2019) das Round Table „National – international: Musikverständnis und Musikpraxis im Umfeld politischer Konflikte“. Für ihre Statements sei an dieser Stelle den weiteren Gesprächsteilnehmern gedankt: Boris Belge („Das ‚deutsche Erbe‘ im sowjetischen Musikschaffen“), Dietrich Helms („Hula-Mädchen und Capri-Fischer. Internationaler Sehnsuchtsort einer nationalen Schlagerproduktion in den Jahren um den Zweiten Weltkrieg“) und Stefan Hanheide („Au-dessus del la mêlée“ – Musikalische Völkerverständigung in Zeiten des Chauvinismus“).
- 2 Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 (25.–28. September) in Osnabrück mit dem Themenschwerpunkt 1 „Der Erste Weltkrieg in der musikwissenschaftlichen Forschung“.

Musikgesellschaft – sie liegen dieser Bestandsaufnahme zugrunde – der aus New Jersey stammende, aber in Deutschland aufgewachsene Musikwissenschaftsstudent und spätere Leiter der Musikabteilung der Library of Congress Oskar George Sonneck: „Wer weiß, ob nicht Italien doch noch einmal, auch in der Musik eine Großmacht würde!“³

Begonnen hatten Sonnecks Ausführungen mit der Feststellung, „Italien steht unter den Musikländern nicht mehr an erster Stelle, sondern reiht sich erst hinter Deutschland, Österreich-Ungarn, Belgien, Frankreich, England, Nordamerika, Norwegen, Rußland und anderen Kulturstaaten ein“⁴, womit dieser Musikdiskurs Denkmustern der Zeit folgend Hierarchien voraussetzt, wie sie für nationalstaatliche Konkurrenz generell bestimmend sind. Welches sind die Maßstäbe und Kriterien derartiger Hierarchisierungen?

In dem Panorama, das Sonneck um 1900 zur Musiknation Italien entfaltet, sind mehrere wiederkehrende Motive zu erkennen: (1) die Nähe und Ferne des italienischen zum deutschen Musikstandard. So werden deutsche Einflüsse auf Komponisten wie Rossini, Spontini, Cherubini und selbst Pacini hervorgehoben. (2) Deutsch-italienische Lehrer-Schüler-Verhältnisse sind von großer Bedeutung: der Bülow/Rheinberger-Schüler Giuseppe Buonamici, der Rheinberger-Schüler Wolf-Ferrari, der Haberl-Schüler Lorenzo Perosi, der Reinecke-Schüler Luigi Torchi (mit seiner verblüffenden Kenntnis deutscher Romantiker), der Joachim-Schüler Ettore Pinelli usw. (3) Ausbildungswege, die Künstler wie Antonio Bazzini über Deutschland führten oder auch das Engagement deutscher Komponisten, Dirigenten, Pianisten etc. für das Musikleben in Italien: Hans von Bülow in Florenz, Martin Röder in Mailand. (4) Ein Hauptindikator für das Niveau des ausländischen Musiklebens ist der Anteil ‚deutscher‘ Komponisten in Konzertprogrammen (Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Richard Wagner) und (5) eine ähnliche Aufwertung ist mit der Tatsache assoziiert, dass sich italienische Komponisten mit den Werken deutscher Komponisten befassen bzw. deren Stilhöhe und persönliche Größe zu erlangen suchen. Hierzu werden Verdis Studien von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* und Wagners *Lohengrin* bemüht. Derselben Tendenz folgen Feststellungen zur Repertoirebildung, wie sie Sonneck zum dem Pianisten „G. Andreoli“, i.e. Guglielmo Andreoli junior, trifft, der sein Publikum „bis Brahms zu führen“⁵ suche, oder in einem zeitlich benachbarten Beitrag die Bemerkungen Friedrich Spiros zu Alessandro Vessella, der an der Spitze der Banda Municipale Roms „seinen Quiriten [...] deutsche, aber auch neufranzösische und altitalienische Musik“ beibringt.⁶ Spiros bissige Insider-Reportagen zum römischen Musikleben dieser Jahre bedienen virtuos die gesamte Klaviatur anti-italienischer Ressentiments. Zugleich verdichtet sich hier

3 O. G. Sonneck, „Zum Wiederaufschwung des italienischen Musiklebens“, in: *SIMG* 1 (1899–1900), S. 630–670, hier S. 670.

4 Ebd., S. 630.

5 Ebd., S. 663.

6 Friedrich Spiro, „Musik in Rom“, in: *ZIMG* 1 (1899–1900), S. 189–201, hier S. 201.

ähnlich wie in unserem Ausgangstext von George Sonneck das Spannungsverhältnis zwischen nationaler Identität und internationaler Konkurrenz.⁷

Aus der kulturellen Hierarchie, das ist ein weiterer Leitgedanke der von uns herangezogenen Zeitschriftenbeiträge, ergibt sich wie zwangsläufig eine Dynamik, mit der die überlegene nördliche Musikkultur die ihr unterlegene verdrängt. Italien wird im Grunde nur dort Bedeutung zuerkannt, wo es mit seiner Musik – wie im Falle von Weckmanns Collegium Musicum in Hamburg⁸ – dem deutschen Genie (Händel) Gelegenheit zu Anschluss und Vollendung bietet. Die Bedeutung der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts scheint aus deutscher Sicht überhaupt nur darin zu liegen, dass diese durch Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart und Richard Wagner überwunden wurde. Selbst der enorm kenntnisreiche und akribisch recherchierte, auf seiner 1899 „cum laude“ abgeschlossenen Berliner Dissertation beruhende Beitrag von Albert Mayer-Reinach, „Carl Heinrich Graun als Opernkomponist“, kommt nicht ohne dieses Überwindungsmotiv aus. Im letzten Moment und reichlich unvermittelt stellt er fest, dass das – überwiegend italienische bzw. aus Adaptionen italienischer und französischer Vorlagen bestehende – musiktheatralische Schaffen des preußischen Hofkapellmeisters der Vergessenheit anheimgefallen sei, bedingt durch den sich in den Neuerungen von Glucks Orfeo anbahnenden Sturz der italienischen Oper.⁹ Für Hugo Goldschmidt bereitete die italienische Oper immerhin den „Boden“, auf dem Händels Orchester Gestalt gewinnen konnte,¹⁰ während Hermann Kretzschmar ihren Erfolg mit der Unterhaltungssucht verkommener deutscher Fürstenhöfe erklärt und als eine auf niederes Kulturgut verlorene Verschwendung brandmarkt, welche „Volksfreunde und Patrioten [...] immer wieder beklagt“ haben.¹¹ Immerhin spielte für Kretzschmar die Unterhaltungskunst italienische Oper die positive Rolle einer Geburtshelferin der großen ‚deutschen‘ Instrumentaltradition – („unsere Wiener Klassik verdanken wir der Opernliebe der österreichischen Kaiser“¹²), womit auch hier wieder die glückliche Wendung der Ablösung eines südlichen Gattungstiefs durch eine nördliche Hochphase konstatiert wird.

Nationale Musikdiskurse um 1900 rekurrieren auf Gattungen als Stigmata (ausländische) bzw. als Gütesiegel (eigene Musikkultur) und hierbei vor allem auf die Polarität italienische Oper versus deutsche Kirchenmusik. Der deutschen Hofmusiker Johann Christian Bach, der nach

7 Aus Spiros Sicht vereinen sich in Rom piemontesische Bürokraten mit dem „Pöbel“ im Genuss niedriger Kultur (Koloraturgesang, Ballett usw.), „eine Bourgeoisie im germanischen, französischen oder russischen Sinne existiert nicht“ (ebd., S. 191). Bologna allein habe engere Fühlung mit ausländischer Bildung (die sich z. B. in Martuccis Chor- und Orchesterkonzerten niederschläge). In der Hauptstadt hingegen werde Musik deutscher Provenienz Opfer ‚chauvinistisch‘ ausgeblendet.

8 Max Seiffert, „Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts“, in: *SIMG* 2 (1901–1902), S. 76–132.

9 Albert Mayer-Reinach, „Carl Heinrich Graun als Opernkomponist“, in: *SIMG* 1 (1899–1900), S. 446–529.

10 Hugo Goldschmidt, „Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert“, in: *SIMG* 2 (1900–1901), S. 16–75.

11 Hermann Kretzschmar, „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper“, in: *SIMG* 3 (1901–1902), S. 270–293.

12 Ebd., S. 293.

Mailand geht, dort zum katholischen Glauben übertritt und Domkapellmeister wird, wird Max Schwarz zufolge durch die italienische Oper jeglicher Voraussetzung beraubt, anständige Kirchenmusik zu komponieren. Heinses Roman *Hildegard von Hohenthal* in den Zeugenstand rufend stellt Schwarz in seinem Beitrag „Johann Christian Bach (1735–1782)“ fest: „Bach komponierte ohne einen Funken Glauben und zu prunkvoll. Seine Kompositionen dieser Gattung sind nicht Herzenssache, und er kann den Opern-Komponisten nicht verleugnen.“¹³ Er „hatte nicht die Kraft in sich, mit den alten Traditionen der Oper zu brechen, und vielleicht darf ich sagen, nicht die Gelegenheit. Sein Leben brachte er fern von deutscher Gesinnung und Empfindung zu.“¹⁴ Als Gegenbeispiel lernen wir aus einem anderen Beitrag, dass auf die Kirchenstücke eines Johann Kuhnau (hat Italien „musikalisch durchaus nicht geschätzt“) von dessen italienischem Lehrer Vincenzo Albrici „weder die lebhafteste Dramatik noch die echt italienische Melodik [...] übergegangen“ sei.¹⁵

Nicht zu überhören sind in den Musikdiskursen, wie sie die Periodika der Internationalen Musikgesellschaft um 1900 festhalten, auch ‚deutsche‘ Stimmen, die der Musiknation Italien große Bewunderung zollen, und dies sowohl aus aktueller wie historischer Perspektive. Für letztere mag Friedrich Ludwig stehen, der für das Trecento und noch mehr für das 15. Jahrhundert die Bedeutung Italiens als Sammelbecken der unterschiedlichsten nationalen Musikstile hervorhebt. Ludwig attestiert dem „für die Musik auch des Auslands so dankbaren Italien“¹⁶ mithin eine geschichtlich begründete Internationalität.

Das aktuelle Beispiel ist Verdi. In dem bereits zitierten Nachruf spricht Hermann Abert von der „Nationaltrauer“ der „Stammesgenossen“¹⁷ Verdis, von der Lücke, die der „allseits anerkannte Führer“ hinterlassen habe und die keiner der zurückbleibenden „kleineren Diadochen“¹⁸ werde füllen können. Verdi ist aus deutscher Sicht, und da macht auch der sonst so polemische Rom-Beobachter Friedrich Spiro keine Ausnahme, die vollkommene Verschmelzung von Musik und Nation; „in der That“, so Spiro, sei „diese Liebe zu Verdi, welche jeden zurechnungsfähigen Italiener vom Carabinieri herab bis zum Minister beseelt, einer der höchsten Ehrentitel der Nation; in diesem Punkte können alle anderen von ihr lernen“.¹⁹ Nationalkomponisten wie Verdi genießen ungeteilte Wertschätzung über nationale Abgrenzungen und Konkurrenzen des internationalen Prestigestrebens hinweg – oder anders formuliert: Ihre nationale Symbolkraft ist internationaler Konsens. Und so bestätigt auch der nationale Musikdiskurs um 1900

13 Max Schwarz, „Johann Christian Bach (1735–1782)“, in: *SIMG* 2 (1900–1901), S. 401–454, hier S. 416.

14 Ebd., S. 417.

15 Richard Münnich, „Kuhnau’s Leben“, in: *SIMG* 3 (1901–1902), S. 473–527, hier S. 490.

16 Friedrich Ludwig, „Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts“, in: *SIMG* 4 (1902–1903), S. 16–69, hier S. 68.

17 Hermann Abert, „Giuseppe Verdi“, in: *ZIMG* 2 (1900–1901), S. 204–207, hier S. 204.

18 Ebd., S. 207.

19 Friedrich Spiro, „Römisches Musikleben im Jahre 1901“, in: *ZIMG* 3 (1901–1902), S. 14–19, hier S. 16.

manche grundsätzliche Erkenntnis der aktuellen musikwissenschaftlichen Friedensforschung: Musik ist wie jede Kunst eine für ideologische Funktionalisierungen anfällige Kunst, aber sie ist und bleibt in Zeiten nationalen Eifers und selbst politischer Konflikte und Kriege immer auch die Kunst der Versöhnung und Konsens stiftender Potentiale.

Zitation: Markus Engelhardt, „Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 109–114, DOI: 10.25366/2020.54.

Abstract

In this article German contributions to periodicals of the International Musicological Society focussing on Italian musical life in Italy around 1900 are analyzed as testimonies of Italy's new importance as a music nation at that time. The German perspective on musical culture in the Kingdom of Italy follows hierarchies that are closely linked to political and economic rivalry between the two nations. At different levels (music education, formation of composers and musicians, local repertoires, musical genres) well-known concepts of German supremacy can be recognized. Nevertheless, the national music debates include also phenomena which strongly confirm music as art of great potential for international consensus.

Kurzvita

Markus Engelhardt war wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik in Frankfurt am Main und an der Universität Bayreuth (Forschungsinstitut für Musiktheater). Anschließend hatte er die Leitung des Deutschen Studienzentrums in Venedig inne. Seit 1997 ist er Leiter der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Italienische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert

MARYAM HAIAWI, HAMBURG

I. Einleitung

Die Beziehung von Musik und Konfession im Oratorium des 18. Jahrhunderts gestaltete sich sehr spannungsreich. Zum einen war die Oratorienpraxis der damaligen unterschiedlichen Lokaltaditionen ein Teil der jeweiligen Konfessionskultur und diente der Vermittlung spezifischer konfessioneller Glaubensaussagen. Zum anderen war sie offen für interkonfessionellen Repertoireaustausch, was zeigt, dass ihre religiös-bekennnishaft Dimension zuweilen von anderen Faktoren überlagert werden konnte und somit nicht immer das zentrale tragende Element darstellte.

Die Schwierigkeit, der Gattung „Oratorium“ einen festen Platz in den frühneuzeitlichen Konfessionskulturen zuzuweisen, ergibt sich folglich aus dem Umstand, dass die geistliche Dimension des Oratoriums je nach Kontext und Funktion unterschiedlich stark ausgeprägt sein konnte. Sie verband sich mit anderen Einflussfaktoren wie kulturpolitischen Motivationen, repräsentativen Bedürfnissen sowie dichtungs- und musikästhetischen Ansprüchen, welche die Oratoriendichtungen, -vertonungen und die Aufführungspraktiken wesentlich mitbestimmten. In der einschlägigen Gattungsforschung jedoch wurde die Frage nach der tatsächlichen Konfessionsgebundenheit oder -ungebundenheit des Oratoriums der Frühen Neuzeit und nach seiner Bewegung im Spannungsfeld der Konfessionen bislang nicht genauer untersucht.¹ Insbesondere das durch interkonfessionellen Austausch entstandene Repertoire fand in diesem Kontext bisher wenig Beachtung, obwohl es das Gattungsverständnis im Hinblick auf das Verhältnis von Oratorium und Konfession wesentlich vertieft.

Die folgenden Ausführungen zielen daher darauf, die hier beschriebene Lücke der Gattungsforschung in den Vordergrund zu stellen und den Faktor „Konfession“ im Oratorienrepertoire des 18. Jahrhunderts näher zu bestimmen. Zu diesem Zweck wird eine Auswahl von Werken besprochen, die eine interkonfessionelle Rezeption erfahren haben bzw. durch interkonfessionellen Austausch von Oratorienlibretti oder -vertonungen entstanden sind. Anhand ihrer

1 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, 3 Bde., Chapel Hill 1977–1987. Günther Massenkeil, „Oratorium und Passion“, 2 Teile, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 10, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1998–1999. Irmgard Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn 2005.

Werkbeschaffenheit und des an die jeweils neue Werkfassung gebundenen Aufführungskontexts wird nachvollziehbar, unter welchen Bedingungen überkonfessioneller Oratorientransfer möglich war, welche Impulse zum Repertoireaustausch führten und in welchen Bereichen – textlich, musikalisch oder aufführungspraktisch – konfessionell bedingte Grenzen der Adaption lagen.

Der Ausgangspunkt der Überlegungen ist die grundlegende Beobachtung, dass das Verhältnis von Musik und Konfession nicht statisch, sondern dynamisch war. Als wortloses, zunächst „konfessionsneutrales“ Medium wurde Musik in konfessionellen Aufführungskontexten mit spezifischen religiösen Bedeutungen aufgeladen. Dabei konnte die gleiche Musik aufgrund ihrer wandlungsfähigen Deutungsmöglichkeiten in verschiedenen konfessionellen Kontexten verwendet werden, d. h. Funktions- und Konfessionsgrenzen überschreiten. Hinzu kommt, dass sich Musik im Verlauf des 18. Jahrhunderts von semantischen Funktionen unabhängiger machte, sodass innermusikalische Aspekte neben Kontext- und Konfessionsfragen zunehmend an Bedeutung gewannen. Da sich das „Konfessionelle“ nicht als feststehende Größe manifestierte, war es zudem möglich, dass sich das Oratorium in den Grenzbereichen von Liturgie und Konzert bzw. von geistlicher und weltlicher Musik bewegen konnte. Es besaß eine funktionale Wandlungsfähigkeit zwischen Andachtsmusik, höfischer Repräsentationsmusik, ästhetisch-religiösem Ereignis und konfessionellem Bekenntnis und variierte je nach Kontext zwischen theologischer Ausrichtung, Frömmigkeitspraxis, konfessionspolitischer Aussage oder Ästhetisierung konfessioneller Praktiken. Den geistesgeschichtlichen Hintergrund bildeten durch Einflüsse der Aufklärung bedingte theologische und frömmigkeitspraktische Transformationsprozesse und Umbrüche, die eine zunehmende Distanzierung von dogmatisch geprägten Glaubensanschauungen und eine Subjektivierung des religiösen Ausdrucks beförderten,² was sich auch in den Inhalten und der musikalischen Gestaltung der Oratorien widerspiegelte.

II. Interkonfessioneller Oratorienaustausch im 18. Jahrhundert: Übersicht über ausgewählte Beispiele

Die prägnantesten Beispiele zu konfessionsübergreifenden Adaptionen von Oratorienlibretti oder -vertonungen im 18. Jahrhundert stehen mit bedeutenden Musikzentren und Institutionen des deutschsprachigen Raums in Zusammenhang: Auf katholischer Seite geht es um Wien – den Wiener Kaiserhof und die dortigen städtischen Konzerte – und um den sächsischen Hof zu Dresden; auf protestantischer Seite handelt es sich um die lutherischen Städte Hamburg, Leipzig und Braunschweig. Allen Orten gemeinsam war ein im 18. Jahrhundert blühendes höfisches bzw. städtisches Musikleben, das im Bereich der Vokalmusik von den modernen italienischen Gattungen „Oper“, „Kantate“ und „Oratorium“ getragen wurde. Die Oratorienaufführungen am Wiener und Dresdner Hof waren paraliturgische Veranstaltungen, jene in den

2 Vgl. Lothar Pikulkik, *Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland*, Göttingen 1984, S. 165.

lutherischen Städten wurden vornehmlich im bürgerlichen Konzert, zuweilen auch im Gottesdienst dargeboten. Dazu trat im späteren 18. Jahrhundert ein weiterer Ort der Oratorienpflege, der in der Gattungsforschung aufgrund der Fokussierung auf die großen Traditionslinien bisher ganz vernachlässigt worden ist: die Herrnhuter Brüdergemeine, eine in den 1720er Jahren aus pietistischen Bewegungen hervorgegangene, im weiteren Sinn mit den vorreformatorischen Böhmisches Brüdern verbundene evangelische Freikirche. Die dortige Musikpraxis schöpfte in umfangreichem Maß aus protestantischem sowie katholischem Oratorienrepertoire,³ wobei in diesem Fall Kirchen- oder Konzertmusik ineinander übergingen, da das gesamte Musikleben der Herrnhuter von Religion und Glaube durchdrungen und davon geprägt war.⁴

In der Aufarbeitung von interkonfessionell genutzten Oratorien wird zwischen Werkfassungen, die durch Adaption einer fremdkonfessionellen Oratoriendichtung und solchen, die durch Übernahme einer Oratorienvertonung entstanden sind, unterschieden. Darüber hinaus liegt der Fokus auf Passionsoratorien bzw. Oratorienrepertoire der Passionszeit, da hauptsächlich die in diesem Kontext geschaffenen Werke im Interessenfeld des interkonfessionellen Austauschs standen, was u. a. mit den überkonfessionellen Gemeinsamkeiten in Bezug auf den Passionsstoff zu erklären ist.

Ein frühes Beispiel zur katholischen Rezeption eines protestantischen Oratoriums war Johann Ulrich von Königs Hamburger Passionsoratorium *Die gekreuzigte Liebe*⁵, das 1715 von Reinhard Keiser⁶ und 1731 von Georg Philipp Telemann für dortige Konzertaufführungen vertont wurde.⁷ Außerdem setzte es der Dresdner Hofkapellmeister Johann David Heinichen 1724 in stark gekürzter Form für das katholische Sepolcro am Dresdner Hof unter dem Titel *Oratorio Tedesco* in Musik.⁸ Schließlich fand Königs Dichtung in Auszügen Eingang in Andreas Weidners Sepolcro *Die Beschuldigte Unschuld*, das um 1733 von Georg Reutter d. J. für das Wiener Frauenkloster St. Jakob auf der Hülben vertont wurde.⁹

3 Die Ergebnisse basieren auf eigenen Quellenforschungen im Unitätsarchiv Herrnhut sowie in der Moravian Music Foundation Winston-Salem, NC.

4 Zur spezifischen Lebensform der Herrnhuter Brüdergemeine vgl. u. a. Dietrich Meyer, *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüdergemeine. 1700–2000*, Göttingen 2009, S. 19–24.

5 Johann Ulrich von König, „Die gekreuzigte Liebe,/ Oder/ Thränen über das Leyden und Sterben unsers Heylandes, in einem Oratorio musicalisch aufgeführt“, in: *Des Herrn Königs Gedichte aus seinen von ihm selbst verbesserten Manuscripten gesammelt und herausgegeben*, hrsg. von Johann Leonhard Rost, Dresden 1745, S. 579–594.

6 Dies lässt sich aus Keisers Soliloquiendruck von 1715 rekonstruieren: Reinhard Keiser, *Seelige/ Erlösungs=Gedanken/ Aus dem ORATORIO/ Der/ zum Tode verurtheilte und gekreuzigte/ JESUS*, Hamburg 1715, Notenarchiv der Singakademie zu Berlin: SA 124 (2).

7 Georg Philipp Telemann, *Die gekreuzigte Liebe oder Tränen über das Leiden und Sterben unseres Heilandes. Passionsoratorium nach den Worten von Johann Ulrich König*. TWV 5:4, Textdruck, Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, Magdeburg 2001. Unveröffentlicht.

8 Johann David Heinichen, *Oratorio Tedesco al Sepolcro Santo*. Partiturotograph (1724), Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Mus. 2389–D–63. Johann David Heinichen, *Oratorio Tedesco al Sepolcro Santo*, nach der autographen Partitur der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Mus. 2389–D–63. Manuskript, Depotarbeit für *Das Erbe deutscher Musik*, hrsg. von Hans Bergmann, 1989.

9 Andreas Weidner, *Die Beschuldigte Unschuld. Und Der zum Todt des Kreuzes Verurtheilte Welt-Erlöser*, Wienbibliothek: A 5491.

Weitreichender war die protestantische Rezeption der Oratorien des Wiener Hofpoeten Pietro Metastasio, der konfessionsübergreifend als Opernlibrettist geschätzt wurde. Dies lässt sich beispielhaft anhand der Vertonungen seiner Passionsdichtung *La Passione di Gesù Cristo* erkennen. Neben der Erstvertonung durch Antonio Caldara für das Sepolcro am Wiener Kaiserhof 1730 sind zwei Wiederverwendungen der katholischen Passionsdichtung für protestantische Zwecke zu beobachten, welche die Formen der interkonfessionellen Rezeption und Transformation sehr anschaulich machen: 1751 vertonte der Thomaskantor Gottlob Harrer eine deutsche Übersetzung für die Karfreitagsvesper in der Nikolaikirche¹⁰ und 1763 entstand durch Jacob Schuback eine Neuvertonung der italienischen Originalfassung für das Hamburger Konzert „Auf dem Kamp“.¹¹

In Bezug auf Neutextierungen von Oratorien gingen die umfangreichsten Austauschbewegungen von Johann Adolph Hasses Karwochenoratorien für den katholischen Hof zu Dresden aus. Diese prägten – ähnlich wie seine Opern – die europäische Musikkultur des 18. Jahrhunderts konfessionsübergreifend und fanden auch in der Herrnhuter Brüdergemeine Eingang. Am deutlichsten lässt sich der Werktransfer an seinem Oratorium *I Pellegrini al Sepolcro di Nostro Signore* nach der Dichtung des Dresdner Hofpoeten Stefano Benedetto Pallavicino erkennen, das 1742 am Dresdner Hof uraufgeführt worden war.¹² Hauptsächlich in Leipzig und Braunschweig wurde es vielfältig wiederverwendet. So fand neben Aufführungen im Leipziger Großen Concert¹³ 1767 eine Konzertdarbietung von Hasses Musik mit einer Neutextierung durch Johann Samuel Enderlein (*Betrachtung des Leidens Jesu*) statt.¹⁴ Diese Fassung wurde auch für eine Aufführung in den Leipziger Hauptkirchen genutzt und erhielt zudem Eingang in Braunschweig.¹⁵ Dort

10 Gottlob Harrer, *Passions Cantate*, Stimmensatz, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk: Ms Joh.216. Gottlob Harrer, *La Passione del Nostro Signore*, HarWV 50, hrsg. von Christoph Koop, Leipzig 2013. Unveröffentlicht. Ich danke Christoph Koop für die Überlassung der Transkription.

11 Jacob Schuback, *La Passione di Gesù Cristo Signor Nostro*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Mus. ms. 20212.

12 Johann Adolph Hasse, *I Pellegrini al Sepolcro di Nostro Signore*, Partiturbabschrift der Österreichischen Nationalbibliothek: Mus.Hs.18150. Johann Adolph Hasse, *I Pellegrini al Sepolcro di Nostro Signore. Oratorio in due parti*, hrsg. von Gaetano Pitarresi, Bologna 2017.

13 In den 1750er Jahren wurde *I Pellegrini* gleich dreimal aufgeführt: am 23. März 1750, am 27. März 1752 sowie am 4. April 1757. Zur Aufführung 1750 gibt es ein erhaltenes Exemplar im Besitz der Königlichen Bibliothek Belgien: Fétis 4547 A 1 Mus. Das Textbuch zur Aufführung 1752 kann durch einen bis 1927 existierenden Standortkatalog der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek rekonstruiert werden: Olim Lit. Ital. D 1406. Vgl. Manuel Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, Teilband 2: Katalogteil, Beeskow 2016, S. 515. Das Textbuch zur Wiederaufführung 1757 ist nicht erhalten. Vgl. Hermann von Hase, „Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten“, in: *Bach-Jahrbuch* 10 (1913), S. 110ff.

14 Johann Samuel Enderlein, *Betrachtung des Leidens Jesu: eine Cantate, nach der hassischen Composition des italiänischen Oratorii: I PELLIGRINI AL SEPOLCRO DI NOSTRO SALVATORE*, Textdruck, Leipzig 1767, Bach-Archiv Leipzig: Rara II, 169-D.

15 Johann Adolph Hasse, *Herrn Johann Adolph Haßens Churfürstlich Sächsischer Oberkapellmeister Music zu dem Italiänischen Oratorio Gli Pelligrini mit deutscher Poesie zu einer Paßions Music von J. S. Enderlein und eingeschalteten Chorälen, unterlegt von Herrn Johann Friedrich Doles, Cantore und Collega der Schule zu S. Thomas in Leipzig*, Library of Congress (Music Division), Washington D. C.: M 2000. H 31 P 45, 1750 z. Johann Adolph Hasse, *Oratorium zur Betrachtung des Leidens Christi. Die Musik von Herrn Johann Adolph Hassen. Königl. Kapellmeister*, M 2000. H 31 32, Case.

erfuhr *I Pellegrini* eine noch weitreichendere Rezeption: Zum einen schuf der Braunschweiger Dichter Justus Friedrich Wilhelm Zachariä auf der Grundlage von Pallavicinos Dichtung eine Neufassung (*Die Pilgrime auf Golgatha*),¹⁶ die u. a. von Johann Christoph Friedrich Bach am Bückeburger Hof (ca. 1769)¹⁷ und von Johann Georg Albrechtsberger für die *Wiener Tonkünstler-Societät* (1781) vertont wurde.¹⁸ Zum anderen übersetzte der Braunschweiger Literat Johann Joachim Eschenburg Pallavicinos Dichtung (*Die Pilgrimme beym heiligen Grabe*) für eine Aufführung mit Hasses Musik am dortigen Bildungsinstitut *Collegium Carolinum* (1771).¹⁹

Die Rezeption von Hasses Oratorien in der Herrnhuter Brüdergemeine unterschied sich von allen anderen Aneignungsformen: Erstens wurden einzelne Sätze selektiert und zweitens Text und Musik erheblich bearbeitet, um den spezifischen, an das besondere Musikverständnis der Herrnhuter gebundenen Anforderungen gerecht zu werden. Diese resultierten aus der von pietistischen Strömungen herrührenden Idee, Musik zum unmittelbaren Ausdruck des Glaubensgefühls zu machen und sie vorrangig in ihrem andachtspsychologischen Wert zu begreifen.²⁰

III. Beispiel 1: Rezeption von Königs *Die gekreuzigte Liebe* in Dresden und Wien

Königs Passionsoratorium *Die gekreuzigte Liebe* (1715), das auf der Frühfassung *Thränen unter dem Creutze Jesu* (1711) basiert,²¹ zeichnet sich dadurch aus, dass lutherische Glaubensinhalte, die den Bekenntnischarakter des Oratoriums stärken, mit affektiven Darstellungen verbunden sind, die sowohl im Dienst der Passionsbetrachtung als auch der opernhaften Dramaturgie des Oratoriums stehen. Telemanns Vertonung für das Hamburger Konzert stellt ein aussagekräftiges Beispiel dafür dar, wie in der Etablierungsphase des protestantischen Konzertatoriums im frühen bis mittleren 18. Jahrhundert konfessionelle oder religiöse und ästhetische Ansprüche im Rahmen der außerkirchlichen Aufführung zu einer Synthese geführt wurden. Kirchenmusikalische Bezüge werden im Kompositionsstil der Chöre (Turba- und polyphone Chöre) sowie

16 Justus Friedrich Wilhelm Zachariae, *Die Pilgrime auf Golgatha*, in: Ders., *Poetische Schriften. Zweyter Theil (Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter. Vier und sechzigster Theil)*, Karlsruhe 1777, S. 467–483.

17 Johann Christoph Friedrich Bach, *Die Pilgrime auf Golgatha*, hrsg. von Ulrich Leisinger. Stuttgart 1997.

18 Johann Georg Albrechtsberger, *Die Pilgrime auf Golgatha*, Partitur, Ungarische Nationalbibliothek Széchényi Budapest: Ms. mus. 2.596.

19 Johann Joachim Eschenburg, „Die Pilgrimme beym heiligen Grabe. Ein Oratorium nach der haßischen Musik der Pellegrini“, in: *Hamburger Unterhaltungen* 10 (1770), H. 4, S. 267–279. Johann Adolph Hasse, *L'Oratorio I Pellegrini. Del Sign. Giovanni Adolphi Hasse*, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel: 111 Mus. Hdschr.

20 Vgl. Philipp Jacob Spener, *Erste Geistliche Schriften*, 2. Teil, Frankfurt 1699, S. 22. Anja Wehrend, *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine. Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeinleben von 1727 bis 1760*, Frankfurt a.M. 1995, S. 99.

21 Johann Ulrich von König, *Thränen unter dem Creutze Jesu./ In einem Oratorio, Montags/ Dienstags und Mittwochs zur Vesper-Zeit in der Stillen Woche Musicalisch aufgeführt*, Hamburg 1711, Hamburger Staatsarchiv: H46: Sammelband Nr. 217, Acta Hamb. Tom. XVII (1711–12), Nr. 16. Johann Ulrich von König, „Thränen unter dem Creutze Jesu [...]“, in: *Theatralische/ geistliche/ vermischte und Galante Gedichte/ Allen Kennern und Liebhabern der edlen Poesie/ zur Belustigung/ ans Licht gestellt*, hrsg. von Johann Ulrich von König, Leipzig und Hamburg 1713, S. 307–323.

im Einbezug von Choralstrophen erkennbar; Königs spezifische Fokussierung auf das Moment der Betrachtung und Verinnerlichung des Passionsgeschehens übersetzt Telemann mit einer äußerst nuancierten Klangfarbengestaltung sowie einer oberstimmenbetonten Schreibweise, wobei tendenziell weniger Affekte der Erschütterung, sondern vielmehr der „Rührung“ angestrebt werden. Zudem weisen einige opernhafte Ariensätze, die primär auf die Theatralik der Szene abheben, auf die spezifische Verbindung von Unterhaltung, ästhetischem Genuss und inhaltlicher Botschaft im Konzertkontext.

Heinichens Vertonung von Königs gekürzter Oratorienfassung markierte den Beginn einer katholischen Oratorienkultur des Dresdner Hofes, die ihren Höhepunkt im Schaffen von Johann Adolph Hasse hatte. Die interkonfessionelle Rezeption von Königs Libretto in Dresden entstand durch den Textdichter selbst, der seit 1721 Hofpoet des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs Friedrich Augusts I. war.²² Die Bearbeitung für den spezifisch katholischen Aufführungskontext des Dresdner Sepolcros, das heißt einer Musik im Rahmen der Passionsandacht vor dem Heilig-Grab-Aufbau, hatte ganz offensichtlich Versuchscharakter, da sich weder aus der Art der Textkürzung noch der Vertonung ein Konzept erkennen lässt, das konsequent auf den konfessionellen oder höfischen Kontext abgestimmt war. Die textliche Bearbeitung und Neuvertonung spiegelten zu einem gewissen Teil inhaltliche und stilistische Unsicherheiten in Bezug auf das Sepolcro sowie praktische Unzulänglichkeiten wie etwa mangelndes Sängerpersoneal wider. Abgesehen von einigen praktischen Angaben zu Länge und Grundcharakter der Darbietung – ein Sepolcro war traditionell einteilig und aufgrund des Passionskontextes in gemäßigter Virtuosität gehalten²³ – bestanden offenbar keine festen Rahmenbedingungen in Bezug auf die konfessionelle Ausrichtung der Aufführung oder librettistische und musikalische Vorbilder, sodass Dichter und Komponist über relativ große Gestaltungsfreiheiten verfügten. So ist es zu erklären, dass die Textselektion nicht nach eindeutig „katholischen“ Kriterien in Bezug auf die dichterische Aufbereitung der Passion erfolgte – die Marienklage wurde zum Beispiel gestrichen – und die Vertonung primär an den Geschmackskonventionen Friedrich Augusts II. und Heinichens eigenen, galanten und dem Opernstil entstammenden Kompositionsprämissen orientiert war und weniger an einem höfisch-konventionalisierten kirchenmusikalischen Stil wie etwa in Wien. Das bedeutet, dass der interkonfessionelle Transfer zwischen Hamburg und Dresden, der sich über Königs Oratoriendichtung ereignete, in erster Linie nicht mit konfessionellen Erwägungen verbunden, sondern vielmehr pragmatisch motiviert war. In der Aufbauphase einer katholischen Kirchenmusik bediente man sich einer geistlichen Dichtung

22 Max Rosenmüller, *Johann Ulrich von König. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1896, S. 21ff. Peter Heßelmann, Art. „König, Johann Ulrich“, in: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, 2., vollständig überarbeitete Auflage, Bd. 6, hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Berlin/New York 2009, S. 553–555. Steffen Voss (Hellmuth Christian Wolff), Art. „König, Johann Ulrich von“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausgabe, Personenteil Bd. 10, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 2003, Sp. 493–496.

23 Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 1: *The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill 1977, S. 381.

des Hofpoeten, dessen Anliegen es weiterhin gewesen sein könnte, die Pflege der deutschen Sprache, für die er sich allgemein einsetzte, auch in der Dresdner Hofkultur zu fördern.²⁴ Heinrichens Musik orientierte sich in keiner Weise an konfessionalisierten Formen der Passionsmusik, etwa den musikalischen Praktiken des Wiener Hofes, die sich als Ausdruck der spezifischen katholischen Frömmigkeit des Habsburgerhauses, der *Pietas Austriaca*, verstanden.²⁵

Eine weitere Rezeption von Königs Passionsoratorium, die der Forschung bisher unbekannt war, ereignete sich im klösterlichen Kontext in Wien. Weidners Dichtung *Die Beschuldigte Unschuld* enthält umfangreiche Partien aus Königs *Thränen unter dem Creutze Jesu* sowie *Die gekreuzigte Liebe*. Dabei handelt es sich um jene Passagen aus Königs Oratorium, die vom Charakter her betrachtend angelegt sind und das Kreuzigungsgeschehen reflektieren. Weidners Textzusammenstellung ist dabei vorrangig pragmatischer Natur, wie die uneinheitliche Stilistik seiner eigenen Verse und denen Königs zeigt. Der Fokus auf die betrachtenden Teile könnte aber darauf hinweisen, dass dieses Moment der Königschen Dichtung in idealer Weise dem Wiener klösterlichen Sepolcro entsprach. Im Dresdner *Oratorio Tedesco* wiederum war in Bezug auf die Textselektion keine so klare inhaltliche Schwerpunktsetzung erkennbar. Auf welchem Weg Königs Libretti nach Wien gekommen sind, ist nicht erforscht. Naheliegender ist der Transfer über Dresden, wobei Weidner sich aber auf die Hamburger Fassungen des Passionsoratoriums und nicht auf die gekürzte Textfassung aus Dresden bezog.

IV. Beispiel 2: Rezeption von Metastasios *La Passione* in Leipzig und Hamburg

Das Besondere von Metastasios Dichtung *La Passione* besteht darin, dass in ihr zeitgenössische Reformprinzipien und durch den Wiener Aufführungskontext bedingte Anforderungen miteinander verbunden sind: Auf dichtungsästhetischer Ebene verfolgte Metastasio das Konzept, das Passionsoratorium als Drama zu gestalten; in Bezug auf die Konventionen des lokalen Aufführungskontextes ging es ihm darum, das Oratorium als musikalische Predigt, moralische Unterweisung und Passionsandacht sowie als Zurschaustellung der oben schon genannten *Pietas Austriaca* zu formen. Während die Vertonung für die Uraufführung durch den Wiener Vizehofkapellmeister Antonio Caldara vornehmlich den Aufführungskontext und weniger das dichtungsästhetische Konzept Metastasios berücksichtigte, stellte die Idee des Passionsdramas für eine interkonfessionelle Adaption von *La Passione* wiederum die treibende Kraft dar. Harrers

24 Zu Königs Engagement für die Förderung der deutschen Sprache vgl. Günter Jäckel, „Hofpoesie und Aufklärung“, in: *Geschichte der Stadt Dresden*, Bd. 2: *Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Reichsgründung*, hrsg. von Reiner Groß und Uwe John, Stuttgart 2006, S. 264–278, hier S. 270.

25 Zur *Pietas Austriaca* vgl. Anna Coreth, „Pietas Austriaca. Wesen und Bedeutung habsburgischer Frömmigkeit in der Barockzeit“, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs Innsbruck*, Wien etc. 1954, S. 90. Vgl. auch Karl Vocelka und Lynne Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz etc. 1997, S. 14. Zur Verbindung von Frömmigkeitspraxis und Musik am Wiener Kaiserhof vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München etc. 1977, S. 10.

Vertonung für die Leipziger Karfreitagsvesper mit deutscher Übersetzung erhob den dramatischen Ansatz von Metastasios Passionsdarstellung zum Prinzip der protestantischen Vergewärtigung der Passion. Das heißt, er machte sich die besondere dichterische Profilierung des fremdkonfessionellen Librettos zunutze, um sie in Konventionen protestantischer Passionsmusik einzubauen. Voraussetzung war, dass die Inhalte von Metastasios Passionsoratorium eine Nähe zur biblischen Passion aufwiesen. Allerdings war das Ergebnis eine recht einseitige Auslegung des „Dramatischen“ der Passion, die für den Moment der Betrachtung, der sowohl in Metastasios Dichtung enthalten als auch für protestantische Passionsmusiken eigentlich essentiell war, keinen Raum hatte. Der entscheidende Punkt seiner Bearbeitung ist, dass der Erhalt des ästhetischen Kunstwerks als Ganzes Vorrang vor konfessionellen Notwendigkeiten hatte, wie sein Umgang mit dem für protestantische Passionsoratorien so wichtigen Baustein des Chorals zeigt. Anders als in protestantischen Passionsmusiken unterbrach er die Passionsdichtung nicht mit Choralstrophen, sondern positionierte diese in gebündelter Form erst am Werkende, um die Dramaturgie von *La Passione* zu erhalten. Die Auseinandersetzung des Thomaskantors mit Metastasios Oratorien ging über dessen Passionsoratorium hinaus. So führte Harrer 1753 seine Neuvertonungen von Metastasios *La Morte d'Abel* in eigener Übersetzung in der Nikolaikirche²⁶ als auch *Gioas Rè di Guida* in Originalsprache im Leipziger Großen Concert auf.²⁷

Ein Vergleich mit Schubacks Neuvertonung von *La Passione* für das Hamburger Konzert zeigt, wie innerkonfessionell zwischen Konzert- und Liturgiekontext unterschieden wurde: So kam Metastasios Oratorium im Hamburger Konzert „Auf dem Kamp“ in der italienischen Sprache und ohne jegliche Textbearbeitungen – also so wie Harrers *Gioas* im Leipziger Konzert – zur Aufführung. In dieser Zeit wurden italienischsprachige Oratorienkonzerte in Hamburg häufiger,²⁸ was u. a. damit zu begründen ist, dass seit den 1740er Jahren – nach der Schließung der Hamburger Gänsemarktoper – in der Hansestadt zunehmend italienische Opern, auch Werke von Metastasio, dargeboten wurden.²⁹ Schuback setzte mehrere Oratorien Metastasios für den neuen Hamburger Konzertsaal „Auf dem Kamp“ in Musik und ließ zudem dessen Oratorien in weiteren zeitgenössischen Vertonungen aufführen.³⁰ Die Etablierung des Hamburger Konzertoratoriums hatte bereits im frühen 18. Jahrhundert durch Telemann stattgefunden und machte die Gattung zu einer religiösen Erbauungsmusik, die von kirchlichen, inhaltlichen und stilistischen

26 Gottlob Harrer, *Der Tod Abels*, Partiturotograph, Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek: Becker III. 2. 82.

27 Gottlob Harrer, *Gioas Rè di Guida*, Partitur, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Mus. 2740-D-1.

28 Vgl. Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's. Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel 1942, S. 47ff.

29 Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig*, Bd. 1 (Textteil), S. 6. Vgl. auch Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona 1890, S. 76. Joachim E. Wenzel, *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978*, Braunschweig 1978, S. 29 f.

30 Bei Schubacks Vertonungen handelt es sich um *La Passione* (1763), *La Betulia liberata* (1773) und *Gioas* (1777). Vgl. Steffen Voss, „Die Metastasio-Vertonungen des Hamburger Syndikus Jacob Schuback. Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im Hamburg des 18. Jahrhunderts“, in: *Händel-Jahrbuch* 45 (1999), S. 173–185, hier S. 176.

Vorgaben weitgehend unabhängig war, sodass das ästhetische sowie gesellige Ereignis in den Vordergrund rückte. Während man in den deutschsprachigen Werken daran festhielt, die Abfolge von Rezitativ-, Arien- und Chorsätzen durch Choralstrophen zu untergliedern, beließ man die italienischen Werke in ihrer ursprünglichen Form, wie Schubacks *La Passione* exemplarisch zeigt. Allerdings enthält auch seine Komposition Reminiszenzen an diese Tradition, indem er im Instrumentalsatz der Sinfonia zu Beginn des zweiten Teils den Passionschoral „Wenn meine Sünd mich kränken“ zitiert (vgl. Sinfonia 19). Auf eine subtile konfessionelle Kontextualisierung des katholischen Passionsoratoriums wird also doch nicht verzichtet. Das Besondere seiner Vertonung von Metastasios Libretto besteht darin, dass er dessen Affektdarstellung empfindsam deutet. So distanziert er sich von einer traditionellen Lesart einheitlicher Affekte der Opera seria und stellt die Vielschichtigkeit der emotionalen Regungen, die in der Dichtung enthalten ist, in den Vordergrund, nämlich durch eine für Metastasio-Vertonungen unkonventionelle, aber dem zeitgenössischen Stil entsprechende flexible Handhabung der Formen Rezitativ und Arie. Schubacks Musik warb damit für eine subjektive, auf Innerlichkeit angelegte Passionsbetrachtung, die zudem nicht mehr streng konfessionell definiert war.

V. Beispiel 3: Rezeption von Hesses *I Pellegrini* in Leipzig und Braunschweig

Die Leipziger Gottesdienst-Rezeption von *I Pellegrini* durch Harrers Nachfolger Doles steht im Kontext der regelmäßigen Hasse-Aufführungen im Großen Concert seit den 1750er Jahren. Im Vergleich zu Metastasios *La Passione* war der Inhalt von *I Pellegrini* für eine protestantische kirchliche Aufführung weniger zur interkonfessionellen Rezeption geeignet, zum einen aufgrund des Pilgersujets – europäische Pilger sind nach Jerusalem aufgebrochen, um die Leidenstätten Jesu zu besuchen und zu verehren –, zum anderen aufgrund der zu geringen Bezugnahme auf den biblischen Passionsbericht, der für ein protestantisches Passionsoratorium zentral war. Daher wurde Hesses Musik nach dem Parodieverfahren neu textiert. Dabei erzeugte das neu geschaffene Wort-Ton-Verhältnis eine offensichtliche Spannung, die aus dem Versuch resultierte, ästhetische Elemente der Musik und konfessionelle Anforderungen an die Dichtung miteinander in Einklang zu bringen: So richtete Enderlein seine Dichtung an der Affektstruktur der Musik aus, war aber nicht darauf bedacht, den Tonfall seiner Verse an die von der Musik ausgehende Grundstimmung anzupassen. Diese war primär auf die Geschmackskonventionen des Dresdner Hofes unter Friedrich August II. und das Verständnis des Karwochenoratoriums als ästhetisch-religiöses Ereignis abgestimmt, während Enderlein im aufklärerischen Duktus die erzieherisch-moralische Komponente sowie den lutherischen Bekenntnischarakter der Passionsbetrachtung in den Vordergrund stellte. In Verbindung mit Hesses tendenziell eher unbeschwert klingender Musik wirken seine Verse befremdlich, an manchen Stellen sind Text und Musik gar unvereinbar. Die Untergliederung aller Rezitativ-Arien-Paare mit Choralstrophen macht aus Hesses Oratorium zudem ein Hybridwerk protestantischen Zuschnitts. Ein zurückgehender Blick auf Harrers Lösung der Choralfrage in *La Passione* verdeutlicht, dass die

Gewichtung von Konfession und Ästhetik am gleichen Ort im gleichen Kontext – Leipziger Passionsmusik in den Hauptkirchen – differieren konnte. Dies hatte zum einen mit unterschiedlichen musikalischen Prägungen und Zielsetzungen der beiden Thomaskantoren zu tun: So war Doles durch die Kompositionsschule Johann Sebastian Bachs sowie seine vorherige Kantorentätigkeit in Freiberg kirchenmusikalisch konservativer geprägt³¹ als Harrer, der seine musikalische Sozialisation hauptsächlich im Umkreis des Dresdner Hofes erfahren hatte.³² Zum anderen führt diese Beobachtung zur Schlussfolgerung, dass sich das Parodieverfahren im interkonfessionellen Transfer als problematischer erwies als das der Neuvertonung, da der polyseme Charakter des Mediums Musik Grenzen hatte und nicht beliebig verwendet werden konnte, wenn es darum ging, eine neue sinnvolle Text-Musik-Einheit zu schaffen.

Die Braunschweiger *Pellegrini*-Rezeption setzte eigene Akzente, die das Ausmaß des interkonfessionellen Oratorienaustauschs um zwei wichtige Aspekte erweitert. Der erste Aspekt zeigt sich in Eschenburgs Übersetzung von Pallavicinos *I Pellegrini*. Sie war in erster Linie nicht funktional gedacht, sondern ästhetischer Natur. Der Braunschweiger Literat fokussierte den Eigenwert der italienischen Dichtung, was dem zeitgenössischen und insbesondere seinem eigenen Bestreben entsprach, den deutschsprachigen Literaturkanon mit fremdsprachlichen Werken zu erweitern. Trotzdem wurde *I Pellegrini* von Eschenburg mit „konfessionellen Augen“ durchleuchtet, wenn er alle kritischen Stellen in Bezug auf das von Protestanten kritisierte Wallfahrtswesen durch Verse ersetzte, die das lutherische Bekenntnis stärkten. Diese Umarbeitungen waren aber wiederum so gestaltet, dass sie zu Hasses Musik passten. Hier wurde folglich nicht von einem einseitigen Interesse für Dichtung oder Musik und aus einem damit verbundenen handwerklichen Pragmatismus heraus der Versuch unternommen, ein fremdkonfessionelles Werk protestantischem Publikum zugänglich zu machen, wie es bei Enderlein der Fall war. Vielmehr ging es Eschenburg darum, sowohl die Komposition in ihrer Eigenwertigkeit als auch die Dichtung in ihrer inhaltlich-literarischen Qualität zu erhalten und dabei bestehende konfessionelle Sensibilitäten im Braunschweiger Aufführungskontext zu berücksichtigen. Das Interkonfessionelle, das durch Eschenburgs *Pellegrini*-Adaption entstanden war, vollzog sich folglich ausgehend von einem literarisch-intellektuellen sowie theologischen Standpunkt der Braunschweiger Dichtungskultur.

Eine anders gelagerte Pointe in diese Richtung setzte Zachariä, der Pallavicinos Wallfahrtsoratorium in seiner Neudichtung *Die Pilgrime auf Golgatha* – in Verbindung mit neuen dichterischen Oratorienkonventionen – als kritischen Reflex des Pilgerstoffes umarbeitete. Zudem versah er es mit freigeistkritischen Anspielungen, mit denen das Werk, ausgehend von der Pilgerthematik, eine überkonfessionelle Diskursebene zum zeitgenössischen Atheismus erreichte. Diese neue

31 Helmut Banning, *Johann Friedrich Doles: Leben und Werke*, Berlin 1939, S. 1–100. Andreas Glöckner, Art. „Doles, Johann Friedrich“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausgabe, Personenteil Bd. 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 2001, Sp. 1201–1208.

32 Ulrike Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, Beeskow 2006, S. 23–48.

Dimension der Interkonfessionalität im Oratorium führte noch weiter: Albrechtsbergers Vertonung für die *Wiener Tonkünstler-Societät* 1781 erklang in einer Zeit, in der das Wallfahrtswesen im Kontext der josephinischen Reformen in Misskredit fiel³³ und die protestantische Pilgerkritik somit auch katholischerseits auf Zustimmung stoßen konnte. Ob dieser von musikalischen Aspekten losgelöste Diskurs auf der Ebene der Oratorienlibretti von der Musik tatsächlich mitgetragen wurde, ist eine weiterführende Forschungsfrage, die an dieser Stelle nicht ausgeführt werden kann. Sie hätte die neuen Kompositionsprinzipien der Wiener Klassik, die Eigendynamik der spät aufblühenden Wiener Konzertkultur sowie die bewusste Konfessionsungebundenheit der Wiener Oratorienkonzerte in Abgrenzung zu den früheren höfischen Oratorien zu berücksichtigen.

V. Beispiel 4: Rezeption der Oratorien Hasses in der Herrnhuter Brüdergemeine

In den 1760er Jahren setzte in den Herrnhuter Gemeinen eine umfangreiche Rezeption von Vokal- und Instrumentalmusik nicht-brüderischer Komponisten ein.³⁴ U. a. fanden Oratorien und Kantaten von Georg Friedrich Händel, Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Heinrich Rolle, Joseph Haydn und auch Johann Adolph Hasse – das heißt Werke verschiedener konfessioneller Traditionen und Kontexte – Eingang in die brüderische Musik. Unter „Rezeption“ im Herrnhuter Kontext hat man sich allerdings etwas anderes vorzustellen als die oben beschriebenen Formen der Anverwandlung für lutherische Aufführungskontexte. Tendenziell handelte es sich in der Herrnhuter Brüdergemeine um eine extrem selektive Auswahl von Einzelsätzen – zumeist Chorsätzen – aus den Werken, die, je nachdem, wie weit Text- und Musikmaterial mit dem brüderischen Musik- und Religionsverständnis vereinbar waren, drastischen Bearbeitungen im Hinblick auf Text und Musik unterworfen wurden. Die selektive Wahl von Einzelsätzen war vornehmlich von den spezifischen, tendenziell schlichten Aufführungsbedingungen brüderischer Musik abhängig. In den musikalischen Bearbeitungen kamen die besonderen musikalisch-stilistischen Prämissen der Brüdergemeine zum Ausdruck: so etwa der Ausschluss alles „Weltförmigen“, d. h. virtuoser und tänzerischer Musik,³⁵ dagegen die Bevorzugung gravitätischer und würdevoller Musik.³⁶ Schließlich ging es um Deutlichkeit und in Bezug auf Vokalmusik um Textverständlichkeit,³⁷ um ein „musiziertes Sprechen“³⁸ zu gewährleisten. Kunstvolle Polyphonie war damit ausgeschlossen. Ferner bedeutete die Anverwandlung des fremden Repertoires in Form der Bearbeitung als solcher einen Mechanismus, die rezipierte Musik zur eigenen zu machen, ähnlich wie deutsche Sprache und Choräle bei lutherischen Bearbeitungen katholischer Oratorien.

33 Vgl. Harm Klüeting, Art. „Josephinismus“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 4, hrsg. von Hans Dieter Betz et al., Tübingen 2001, Sp. 584.

34 Walter Blankenburg, „Die Musik der Brüdergemeine in Europa“, in: *Unitas Fratrum* 1975, S. 378 f.

35 Wehrend, *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine*, S. 114f.

36 Ebd., S. 128.

37 Ebd., S. 125.

38 Hans-Walter Erbe, „Zur Musik in der Brüdergemeine“, in: *Unitas Fratrum* 1977, S. 50.

Das Charakteristische der Herrnhuter Hasse-Rezeption besteht nun darin, dass Stimmung und Stil insbesondere der Chorsätze offensichtlich das religiöse Grundgefühl der Gemeinschaft in besonderer Weise trafen und die ästhetischen Prämissen von Hasses Komposition zu religiösen Prämissen in der Adaption umgedeutet wurden. Dies lässt sich exemplarisch anhand der vielfachen Neutextierung von Hasses Lauda aus dem oben besprochenen Oratorium *I Pellegrini* nachverfolgen.³⁹ Der Begrüßungsgesang Jerusalems aus Pallavicinos Dichtung wird durch Abendmahlstexte sowie Lob- und Preisgesänge ersetzt. Der schlichte, anrührende Stil der Lauda erhält bei den Herrnhutern eine besondere andachtspsychologische Dimension. Er lässt sich als Ausdruck einer Herzensfrömmigkeit begreifen, die – befördert durch den Begründer der Gemeinschaft Graf Nikolaus Ludwig von Zinzendorf – ein wesentliches Element des brüderischen religiösen Selbstverständnisses bildete.⁴⁰ Die genauen Aufführungsanlässe sind nicht dokumentiert. In Frage kommen die verschiedenen Versammlungsformen der Herrnhuter wie Liebesmahl, Singstunde, Liturgie und Kantate, in denen Musik im Zentrum stand.⁴¹

Im Vergleich zur lutherisch-protestantischen Hasse-Rezeption fällt ein fehlendes Verständnis für den ästhetischen Wert der Komposition als Ganzes auf. Indem musikalische Kategorien wie Affektkontraste wegfielen, wurde nicht nur die Idee des Oratoriums als geistliches Drama hinfällig, sondern der isolierte Satz musste in dem Moment, in welchem die innermusikalischen Strukturen des Werkes übergangen wurden, zusammenhanglos erscheinen. In der Herrnhuter Oratorienpraxis liegt damit eine extrem eigenwillige Variante interkonfessioneller Anverwandlung der Gattung im 18. Jahrhundert vor, die nicht losgelöst von der lutherisch-protestantischen war, aber doch ganz individuelle Wege aufzeigte. Das verbindende Element war, dass in Hasses Musik ein Frömmigkeitsgefühl zum Ausdruck kam, das von der Idee her überkonfessionell war, weil es unabhängig von konfessionellen Dogmen und hochkirchlichen Lehrmeinungen auf religiöses Erleben, auf eine Art von religiöser Gefühlsästhetik abhob, die um und nach 1750 konfessionsübergreifend wirksam wurde. Hasses geistliche Musik verkörperte das Kirchenmusikideal schlechthin nicht nur für die zeitgenössische katholische Kirchenmusik, sondern auch für die lutherische, wie die Hasse-Rezeption der Leipziger Thomaskantoren dokumentiert, sowie für pietistische Gruppierungen wie die Herrnhuter Brüdergemeine.

39 Vgl. u. a. folgende Quellen aus dem Unitätsarchiv Herrnhut: Mus. A 13:147, Mus. A 16:209, Mus. B 30:19, Mus. B 221:1, Mus. B 221:1a, Mus. B 221:4, Mus. C 219:1, Mus. E 27:37, Mus. E 35:101, Mus. E 35:102, Mus. E 35:105, Mus. H 15:1, Mus. H 15:2, Mus. K 220:1. Vgl. auch die Quellen der Moravian Music Foundation: Johannes Herbst Collection: H 158 [2.], H 158 [2b], H 161 c 1; Salem Congregation Collection: S 115, S 220, S 326; Salem Single Sisters Collection: SS 5.4, SS 5.8.

40 Hans-Christoph Hahn, „Theologie, Apostolat und Spiritualität der evangelischen Brüdergemeine“, in: *Unitas Fratrum* 1975, S. 287.

41 Erbe, „Zur Musik in der Brüdergemeine“, S. 47 f.; Blankenburg, „Die Musik der Brüdergemeine in Europa“, S. 361.

VI. Fazit und Ausblick

Die Gründe und Impulse für den interkonfessionellen Repertoiretransfer von Oratorien im 18. Jahrhundert lagen in der Regel außerhalb konfessioneller Erwägungen, wie die in den Beispielen dargestellten Rezeptionskontexte und -modalitäten sowie die Beschaffenheit der transformierten Werke erkennen lassen. Zwar war ein gewisser inhaltlicher Konsens die Bedingung, doch die Auswahl der fremdkonfessionellen Oratorien war hauptsächlich ästhetisch motiviert. Dies dokumentiert die protestantische Rezeption der Wiener Oratoriendichtungen Metastasios und der Dresdner Oratorienvertonungen Hasses, handelte es sich hier doch um die wichtigsten Vertreter der europäischen Opern- und Oratorienkultur des 18. Jahrhunderts, die Wertschätzung über konfessionelle Grenzen hinweg genossen. Die Art und Weise, wie Oratorien neuen konfessionellen Kontexten einverleibt wurden, macht indessen sichtbar, dass je nach Aufführungsanlass – Kirche oder Konzert – in größerem oder kleinerem Umfang konfessionell bedingte textliche, musikalische und aufführungspraktische Modifizierungen und Anpassungen (Neutextierungen, Neuvertonungen, Kürzungen, Übersetzungen) notwendig waren. Dies gilt insbesondere für die Adaption der paraliturgischen höfischen Oratorien Wiens und Dresdens in protestantischen Gottesdiensten Leipzigs und Braunschweigs (vgl. Metastasios *La Passione* und Hasses *I Pellegrini*). Hier waren konfessionsspezifische Anforderungen und ästhetische Ansprüche miteinander in Einklang zu bringen, was textlich-musikalische Kompromisse zur Folge hatte. Im Hamburger, Leipziger und Braunschweiger Konzert wiederum überwog bei der Rezeption der italienisch-katholischen Werke der Kunstanspruch. Die unterschiedliche Gewichtung konfessioneller Aspekte je nach Aufführungskontext zeigt aber auch, dass diese im 18. Jahrhundert – anders als im Zeitalter der Reformation und im konfessionellen Zeitalter – weniger prinzipielle als kontextuelle Gültigkeit besaßen. Schließlich veranschaulichen die Beispiele, dass die auf Neudichtungen basierende und funktional wandelbare Musik die Frage nach der Konfessionsgebundenheit des Oratoriums im 18. Jahrhundert keineswegs eindeutig beantwortet, gerade aufgrund des vielseitig interpretierbaren Klangmediums der Musik.

Es lässt sich festhalten, dass die Konfession, gleichgültig, in welcher Weise sie jeweils relevant war – konfessionpolitisch, theologisch oder liturgisch-rituell –, weder das alleinbestimmende Merkmal der Gattung noch einen zu vernachlässigenden Faktor darstellte. Denn die höfische und städtische Musikkultur des 18. Jahrhunderts war nach wie vor konfessionell geprägt, wurde aber immer stärker von anderen, konfessionsungebundenen bzw. konfessionelle Polaritäten verdrängenden Aspekten beeinflusst: Unter anderem lösten sich die Glaubens- und Frömmigkeitspraktiken der Konfessionen in der Konfrontation mit dem Denken der Aufklärung zunehmend von einer dogmatischen Ausrichtung. Die Oratorien spiegelten diesen Wandel nicht nur wider, sondern beförderten einen konfessionsübergreifenden affektiven Zugang zu geistlichen Inhalten wie der Passion, der zugleich auf religiöse Verinnerlichung und ästhetischen Genuss zielte. Der zum Teil gemeinsame Dichtungs- und Musikstil ließ die Konfessionen trotz inhaltlicher

und institutioneller Verschiedenheiten in ihrer religiösen Ausdrucksweise im 18. Jahrhundert näher aneinanderrücken. Das bedeutet, dass die Gattung das Spannungsfeld der Konfessionen durch gewachsene konfessionsgebundene Oratorienpraktiken nicht nur konturierte und profilierte, sondern in gewisser Weise auch überwand. Denn sie „bekannte“ sich nicht nur zu einer Konfession, sondern zunehmend auch zu einer dezidierten, überkonfessionell wirksamen Art der musikreligiösen Ausdrucksweise, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts überdies zu einer ästhetischen Verselbstständigung führen konnte.

Ein Ausblick auf die Entwicklungen im 19. Jahrhundert zeigt allerdings, dass im Zuge einer Rekonfessionalisierung im deutschsprachigen Raum, die mit nationalem Gedankengut überformt wurde,⁴² die Oratorien eine neue Dimension des Bekenntnishaften gewannen, das sich in einer engen Verquickung von Konfessionalismus und Nationalismus manifestierte.⁴³ Vor dem Hintergrund dieser neuen Einflussfelder des Oratoriums im 19. Jahrhundert wäre die Frage nach der Konfessionsgebundenheit oder Konfessionsungebundenheit, der interkonfessionellen und der akonfessionellen Dimensionen des Oratoriums in dieser Zeit in gleicher Weise zu untersuchen wie für die Gattungsgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Zitation: Maryam Haiawi, „Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 115–129, DOI: 10.25366/2020.55.

42 Olaf Blaschke, „Der ‚Dämon des Konfessionalismus‘. Einführende Überlegungen“, in: *Konfessionen im Konflikt. Deutschland zwischen 1800 und 1970: ein zweites konfessionelles Zeitalter*, hrsg. von Olaf Blaschke, Göttingen 2002, S. 13–69.

43 Vgl. dazu u. a. Linda Maria Koldau, „Nationalreligiosität und Oratorien: Bonifatius und Luther als konfessionelle Antipoden im 19. Jahrhundert“, in: *Musik in neuzeitlichen Konfessionskulturen (16. bis 19. Jahrhundert). Räume – Medien – Funktionen*, hrsg. von Michael Fischer, Norbert Haag und Gabriele Haug-Moritz, Stuttgart 2014, S. 245–260.

Abstract

The present study deals with interconfessional exchange of oratorios in German-speaking countries during the 18th century. In doing so, it pursues the goal of focusing on the question of the denominational or non-denominational nature of the sacred music genre, a question that has so far been insufficiently discussed in musicological and literary research. It analyses selected oratorios between 1715 and 1781 which were written at important contemporary musical locations and were received interdenominationally (Hamburg, Leipzig, Brunswick, Catholic imperial court of Vienna, Catholic Saxon court at Dresden).

The study comes to the conclusion that the oratorio of the 18th century was not defined solely by its denominational orientation, but influenced by a number of other factors reflecting the intellectual-historical upheavals of the Age of Enlightenment: contemporary musical aesthetics, socio-cultural developments (middle-class concert business), and fundamental religious-historical dynamics that led to a distancing from dogma and to a change in piety practice.

Kurzvita

Maryam Haiawi studierte Musikwissenschaft, Kirchenmusik, Orgel und Klavier. Ihre Promotion zum Thema „Das Oratorium als konfessionelles Bekenntnis? Interkonfessioneller Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert“ erfolgte im Rahmen einer wissenschaftlichen Mitarbeiterstelle am Graduiertenkolleg „Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit“ der Universität Hamburg. Derzeit führt Haiawi eine Pilotstudie zur Adaption zeitgenössischer Vokal- und Instrumentalmusik in der Herrnhuter Brüdergemeine zwischen 1760 und 1850 im Kontext ihrer Musik- und Religionsauffassung durch.

„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen

JUDITH I. HAUG, ISTANBUL/MÜNSTER

In der Historischen Musikwissenschaft dient oft implizit das Vorhandensein von Notation als Kriterium, anhand dessen die auf schriftlichen Quellen beruhende, mit historischer Methode zu untersuchende so genannte westliche Musik von denjenigen Traditionen getrennt wird, die ohne Notation überliefert werden und demgemäß in die methodische Sphäre der Musikethnologie verwiesen sind.¹ Dies schafft mehrere Probleme, angefangen bei Ethnozentrismus und der Fortschreibung eines evolutionistischen Narrativs, das mündliche Überlieferung als unvollkommene Vorstufe der Notation darstellt,² bis zu einer scharfen Trennung zwischen den musikwissenschaftlichen Disziplinen und ihren jeweiligen Kompetenzbereichen. In den vergangenen Jahren haben verschiedene kritische Beiträge aus dem Bereich der Global Music History und der Postcolonial Studies auf die Problematik hingewiesen und verschiedene Lösungsmöglichkeiten vorgeschlagen.³ Allgemein geteilt wird die Hoffnung „that the West might be decentred in such a narrative and that music history writing itself might be reimagined in the process“.⁴ Die Historical Ethnomusicology spricht sich für die Integration von Feldforschung und historischem Quellenstudium im Sinne eines „holistic and rigorous approach to research on the musical past“⁵ aus.

In Anlehnung an diese Ansätze soll nun gezeigt werden, welche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, um historiographische Daten einer über einen langen Zeitraum weitestgehend

-
- 1 Dies implizit bereits bei Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in *Vjfmw* 1 (1885), S. 5–20, hier S. 8f. Philip V. Bohlman, „Musicology as a Political Act“, in: *The Journal of Musicology* 11 (1993), S. 411–436, hier S. 424. Gary Tomlinson, „Musicology, Anthropology, History“, in: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, hrsg. von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, New York 2003, S. 31–44, hier S. 31f. Judith I. Haug, „Die geographische Perspektive: Auf welche Räume richtet sich die Historische Musikwissenschaft?“, in: *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik*, hrsg. von Frank Hentschel, Laaber 2019, S. 35–47, hier S. 37ff.
 - 2 Emma Patterson, „Oral Transmission: A Marriage of Music, Language, and Tradition“, in: *Musical Offerings* 6 (2015), S. 35–47, hier S. 35ff. und passim.
 - 3 Siehe z. B. Katy Romanou, „Globalization and Western Music Historiography“, in: *Muzikologija* 19 (2015), S. 9–21, hier S. 11–13. Jacob Olley, „Towards a Global History of Music? Postcolonial Studies and Historical Musicology“, in: *Ethnomusicology Review* (2016), <<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/towards-global-history-music-postcolonial-studies-and-historical-musicology>> (20.02.2020).
 - 4 Martin Stokes, „Notes and Queries on ‚Global Music History‘“, in: *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*, hrsg. von Reinhard Strohm, London 2018, S. 3–18, hier S. 18.
 - 5 Jonathan McCollum und David E. Hebert, „Advancing Historical Ethnomusicology“, in: *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, hrsg. von dens., Lanham 2014, S. 361–383, hier S. 361.

notationslosen Tradition zu erheben und zu interpretieren. Der vorliegende Beitrag steht im größeren Zusammenhang eines Forschungsvorhabens zur notationslosen Musiküberlieferung aus kulturvergleichender Perspektive, in dem die osmanisch-türkische Tradition eines der Fallbeispiele darstellen wird. Anhand ihrer kann nämlich besonders ergiebig demonstriert werden, auf welche Weise Quellen, die keine Notation im engeren Sinne enthalten, für die musikgeschichtliche Forschung nutzbar gemacht werden können und (dies aufgrund der notwendigen Kürze nur implizit) wie ein Werkbegriff, der sich von dem in der europäischen Musikgeschichtsschreibung geläufigen unterscheidet, historisch gefasst werden kann.

Um die spezifischen Ausgangslagen und Bedingungen für die Erforschung der osmanischen Musikgeschichte kurz zusammenzufassen: Neben der heute noch bestehenden mündlichen Überlieferung (*meşk*) existieren einige isolierte Notationen,⁶ verkörpert durch die beiden bikulturellen Musiker ‘Alī Ufuķī (um 1610–um 1675)⁷ und Demetrius Cantemir (1673–1723).⁸ Nach heutiger Kenntnis hatte weder ‘Alī Ufuķīs adaptiertes westliches Fünfliniensystem noch Cantemirs alphabetbasierte Notation nachhaltige Wirkung. Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts jedoch wurde musikalische Schriftlichkeit zunehmend allgemein verbreitet, zuerst in Gestalt der nach ihrem hauptsächlichen Erfinder Hambarjum Limončean (1768–1839) so genannten Hampartsum-Notation,⁹ dann als europäische Fünflinien-Notation, die heutzutage umfassend eingesetzt wird.¹⁰ Die osmanische Musikkultur hat überdies eine Fülle theoretischer Literatur produziert und ist vor allem reich an Texthandschriften, die zu Aufführungs- und wahrscheinlich auch Sammlungszwecken kompiliert wurden. Sie erlauben Einsichten in verschiedene Aspekte der Vokalmusik, sind aber bislang nur wenig in den Fokus der Musikwissenschaft gerückt. Eine erste Studie auf der Grundlage von frühen Gesangstextsammlungen wurde bereits 1992 von Owen Wright vorgelegt und hat dank ihrer inhaltlichen Tiefe und methodischen Effizienz immer noch Vorbildfunktion.¹¹ Wrights Einschätzung, diese Quellen seien bislang von der Musikwissenschaft vernachlässigt worden, denn „for the musicologist the crucial absence of any notation has presumably meant that they have generally been deemed insufficiently

6 Zur Geschichte der Notation im Osmanischen Reich siehe Ali Ergür und Nilgün Doğrusöz, „Resistance and Adoption towards Written Music at the Crossroads of Modernity: Gradual Passage to Notation in Turkish Makam Music“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46 (2015), S. 145–174; Cem Behar, „Inventors of Notation Systems in Seventeenth and Eighteenth-Century Istanbul: The Loneliness of the Long-Distance Runner“, in: *YILLIK: Annual of Istanbul Studies* 1 (2019), S. 193–199.

7 Judith I. Haug, *Ottoman and European Music in ‘Alī Ufuķī’s Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context. Monograph* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 25), Münster 2019, S. 39–86.

8 Owen Wright, *Demetrius Cantemir. The Collection of Notations*, Bd. 2: Commentary (= SOAS Musicology Series), London 2000. S. 1–26.

9 Jacob Olley, „Writing Music in Nineteenth-Century Istanbul. Ottoman Armenians and the Invention of Hampartsum Notation“, Diss. King’s College, London, 2017. Ralf Martin Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 7), Eisenach 1996.

10 Ruhi Ayangil, „Western Notation in Turkish Music“, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 18 (2008), S. 401–447, hier S. 414ff.

11 Owen Wright, *Words Without Songs. A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors* (= SOAS Musicology Series, Bd. 3), London 1992.

informative to warrant detailed investigation”,¹² ist nach wie vor gültig. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich innerhalb eines sehr großen und diversen Quellenkorpus auf Gattungen der artifiziellen Vokalmusik, die auf der höfischen *divān*-Dichtung basieren und von den Eliten gepflegt wurden.¹³ Während das instrumentale Repertoire bereits bearbeitet wird, da ab dem 19. Jahrhundert umfangreiche Notationsquellen zur Verfügung stehen,¹⁴ hat die systematische Erforschung des Vokalrepertoires noch großes Potential.¹⁵

Gesangstextsammlungen (*güfte mecmū' aları*, Singular *güfte mecmū' ası*; vom persischen *gof-ten*, sagen/sprechen, und der arabischen Wurzel **ğm'*, sammeln) sind in Bibliotheken weltweit in sehr großer Zahl vorhanden.¹⁶ Häufig ausgesprochen individuelle Quellen, existieren sie in zwei groben Kategorien, nämlich zum einen als meist nach Modi geordnete, ausschließlich oder fast ausschließlich der Musik gewidmete Sammlungen, die von Sänger*innen zum Repertoireaufbau und für die Aufführung kompiliert wurden, und zum anderen als Handschriften gemischten Inhalts, die zwischen Briefstellern, medizinischen Rezepten und persönlichen Aufzeichnungen auch Gesangstexte enthalten. Der erste Typus wird aufgrund seiner Struktur auch als *faşıl mecmū' ası* (etwa: „in Kapitel gegliederte Sammlung“) bezeichnet.¹⁷ Obwohl sie die Melodien nicht wiedergeben, helfen die *güfte mecmū' aları* uns, wichtige musikhistorische Prozesse besser zu verstehen, denn die vertonten Gedichte werden begleitet von einem Paratext, der die für Aufführung und Überlieferung notwendigen Parameter angibt. Dabei handelt es sich um die melodische und rhythmische Organisation (*maḳām* und *uşūl*), Gattung, formalen Ablauf sowie Komponist*innen- und Autor*innenzuschreibungen. Mit Hilfe dieser Angaben können Rückschlüsse auf Repertoire, Überlieferung und Kanonbildung gezogen werden, z. B. können unterschiedliche Vertonungen voneinander abgegrenzt und im besten Falle Traditionslinien identifiziert werden.¹⁸ In diesem Sinne haben Erol Başara, Mehtap Erdoğan und Zeynep Yıldız eine Gesangstextsammlung aus dem 18. Jahrhundert untersucht und mit dem

12 Wright, *Words Without Songs*, S. 1–2.

13 Für eine Einführung in die *divān*-Dichtung siehe Walter G. Andrews, *An Introduction to Ottoman Poetry*, Minneapolis 1976.

14 So vor allem in dem vom Institut für Musikwissenschaft und dem Institut für Arabistik und Islamwissenschaft der WWU Münster sowie dem Orient-Institut Istanbul/Max Weber Stiftung in Kooperation durchgeführten DFG-Projekt „Corpus Musicae Ottomanicae“ (CMO).

15 Als Studien zu einzelnen Manuskripten seien beispielsweise zu nennen: Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, MA-Arbeit, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü 1993, <<https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/17884>> (05.10.2019). Ensar Karagöz, „Bestekâr Hâfız Post'un bilinmeyen bir mecmuası“, in: *Türkiyat Mecmuası* 28 (2018), S. 21–44.

16 Zur Einführung in die Quellengattung *mecmū'a* (Mischhandschrift) im Allgemeinen siehe Hülya Çelik, „*Mecmū' ası*: Personalised One-Volume Libraries“, in: *Manuscript Cultures* 9, hrsg. von Janina Karolewski und Yavuz Köse, Hamburg 2016, S. 240–243. Günay Kut, „Mecmua“, in: *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, hrsg. von Ezel Erverdi, Mustafa Kutlu, D. Mehmet Doğan und Abubekir Erdem, Bd. 6, İstanbul 1986, S. 170–171.

Zur *güfte mecmū' ası* im Speziellen siehe Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library* (= *The Sources of Oriental Languages and Literatures*, Bd. 128), Harvard 2015, S. 53–56. Wright, *Words Without Songs*, S. 1–22 und passim.

17 Korkmaz, *Catalog*, S. 54f.

18 Siehe auch Wright, *Words Without Songs*, S. 3, S. 284ff.

heutigen Repertoire in seiner durch die öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) verkörperten Form verglichen. Keine der 212 Kompositionen ist in unveränderter (Text-)Gestalt erhalten, und eine beträchtliche Anzahl von Texten existiert ebenfalls in anderen Vertonungen.¹⁹ Möglich sind auch Studien zum Vorkommen und zur Priorisierung der *mağāmlar* innerhalb des Systems sowie zur Gattungsentwicklung.²⁰ Das Potential der *güfte mecmū'alar*, der Musikgeschichtsschreibung als Quellenmaterial zu dienen, ist unmittelbar ersichtlich.

Am Beispiel eines nach derzeitiger Kenntnis zum ersten Mal um die Mitte des 17. Jahrhunderts vertonten und heute noch im Repertoire befindlichen Gesangstextes – dies im Übrigen kein seltenes Phänomen – soll nun gezeigt werden, welche Schlüsse anhand der textlichen und paratextuellen Überlieferung in den *güfte mecmū'alar* auf die musikalische Gestalt gezogen werden können. Auf einer übergeordneten Ebene der Untersuchung stehen drei Hauptfragen im Vordergrund, nämlich nach der Entwicklung der vokalen Gattungen im 16. und 17. Jahrhundert, nach der Tradierung von einzelnen Werken (wozu auch die Zuschreibung an Komponist*innen gehört), und die Implikationen dieser spezifischen Art der Überlieferung für das Konzept des musikalischen Werks.

„Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur“ ist ein Ausschnitt aus einem *gazel* des Sufi-Dichters Rūhī-yi Bağdādī aus dem 16. Jahrhundert.²¹ Für eine Komposition der Gattung *murabba'* (später: *beste*),²² wie sie hier vorliegt, wird ein Vierzeiler aus einem *gazel* oder einer anderen Form mit dem Reimschema aa ba ca da ... gewählt, wobei dem ersten Distichon ein weiteres nach freier Wahl des/der Komponist*in folgt.

„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten mit dem/der Geliebten
 Manch eine*r liegt in den Flammen schmerzlicher Sehnsucht im Hammam-Ofen
 O Nebenbuhler! glaube nicht, ich sei einsam im Winkel der Pein
 Wenn mein*e Geliebte*r²³ bei dir liegt, liegt der Kummer um ihn/sie bei mir.“²⁴

Analog zur textlichen Form folgt die Musik dem Schema AABA; dazuhin besteht die Möglichkeit, der Deklamation des eigentlichen Gedichts Vokalisierenpassagen, sogenannte *terennümāt*,

19 Erol Başara, Mehtap Erdoğan und Zeynep Yıldız, „XVIII. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi“, in: *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 38 (2010), S. 137–172, hier S. 140ff.

20 Beide Ansätze hat Wright bereits verfolgt. Wright, *Words Without Songs*, passim.

21 Coşkun Ak, „Rûhî-i Bağdâdî“, in: *Türk Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 35, hrsg. von Bekir Topaloğlu und dem Türkiye Diyânet Vakfı, Istanbul 2008, S. 205–206; <<https://islamansiklopedisi.org.tr/ruhi-yi-bagdadi>> (19.02.2020). Rûhî-yi Bağdâdî, *Külliyât-ı eş'âr*, Istanbul 1287 [1870], S. 172; <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsb:12-bsb10622343-0>> (19.02.2020).

22 John M. O'Connell, „Beste“, in: *Encyclopaedia of Islam, THREE*, hrsg. von Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas und Everett Rowson, <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_24017> (19.02.2020).

23 Weder das (Osmanisch-)Türkische noch das Persische kennen ein grammatikalisches Geschlecht. Es ist in vielen Fällen daher nicht erkennbar, an welche Person ein Gedicht gerichtet ist. Siehe auch Walter G. Andrews und Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds. Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*, Durham 2005, S. 32ff.

24 Übersetzung J.I.H.

voranzustellen oder folgen zu lassen. Nun betrachten wir einige Versionen dieses Textes und bewerten die Informationen, die uns die verschiedenen Quellen geben. Es sei noch vorausgeschickt, dass die Forschung in zahlreichen Fällen vor dem Problem steht, dass die Quellen undatiert sind und/oder keiner konkreten Person zugeordnet werden können.²⁵ Datierungen werden häufig aufgrund paläographischer Kriterien oder anhand des Vorkommens identifizierbarer Persönlichkeiten vorgenommen.

1) MS Paris, Bibliothèque Nationale de France, Turc 292, f. 399b/306a²⁶

Das Kompendium des ‘Alī Ufuķī/Wojciech Bobowski stellt einen Sonderfall von besonderem Wert dar, da sein polnisch-osmanischer Autor die europäische Notation mit dem osmanischen Konzept der *güfte mecmū‘ası* vereinte.²⁷ Die Aufzeichnungen entstanden über einen längeren Zeitraum hinweg, frühestens ab den 1630er Jahren bis zum Tode des Kompilators um 1675. Rund zwanzig verschiedene Schreiberhände sind beteiligt; so wurde dieser Gesangstext ohne Notation nicht von ‘Alī Ufuķī selbst aufgezeichnet.

„Murabba‘ maķām-ı ‘Uşşāk üşüleş Evfer²⁸
 Hey Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur
 Hey Kimi nār-ı ğamm-ı hicrānile külhanda [sic] yatur
 Hey Künc-i miḡnetde raķibā men[i] tenhā şanma
 Hey Yār eġer sende yatura elemi bende yatur“

Die Überschrift liefert die wichtigsten Informationen für die Memorisierung und Aufführung des Stücks: Die Gattung *murabba‘* (was aus der Textgestalt eigentlich bereits ersichtlich ist), den melodischen Modus ‘Uşşāk sowie den rhythmischen Modus Evfer. Zusätzlich findet sich zu Beginn eines jeden Verses eine im quantifizierenden Metrum nicht vorgesehene Silbe („hey“). In der Vertonung stand also zu Beginn jeder Textzeile, die in der Gattung *murabba‘* auch eine musikalische Formeinheit bildet, eine Vokalisierenpassage.

2) MS Istanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Muallim M. Cevdet Yazmaları K 447, f. 8b²⁹

Diese Handschrift wurde aus paläographischen Gründen von Harun Korkmaz auf die Mitte des 17. Jahrhunderts datiert,³⁰ also höchstwahrscheinlich in die Generation von ‘Alī Ufuķī. Im

25 Die methodischen Probleme der *güfte mecmū‘aları*, mögliche Lösungswege sowie Vorschläge zur Klassifizierung hat Recep Uslu bereits 2001 zusammengefasst. Recep Uslu, „Türk Müziġi Eġitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İncelenme Esasları Üzerine Tespitler“, in: *Müzikte 2000 Sempozyumu*, hrsg. von Göktan Ay, Ankara 2001, S. 158–168.

26 „Mecmua ou allbum [sic] de poésies turques, la plupart sans aucun nom d’auteur, quelques-unes de Necâti“, in: *Gallica*, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150086>> (09.02.2020).

27 Judith I. Haug, *Ottoman and European Music*.

28 Sämtliche Transkriptionen J. I. H.

29 „Şarkı mecmuası“, in: *İBB Kütüphaneleri*, <http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/yazmalar/MC_Yz_K0447.pdf> (09.02.2020).

30 Harun Korkmaz, *Türk Müziġi Konserleri: “Bestekârı Yanlıř Bilinen Eserler”*, Istanbul 2018, S. 20, Anm. 10 (Konzertprogramm). Persönliche Mitteilungen; ihm verdanke ich auch den Hinweis auf diese wichtige Quelle.

Text selbst werden kleinere Abweichungen in der Schreibung und Formulierung auffallen, die jedoch der Identität des Gedichts keinen Abbruch tun. Außerdem kommt es bei den unten folgenden im 20. Jahrhundert in lateinischen Buchstaben aufgezeichneten Textvarianten sowohl aufgrund des anderen Schriftsystems als auch aufgrund sprachgeschichtlicher Veränderungen zu Abweichungen.

„Nevā`ī `Uşşāk ūşüleş [sic] Evfer
 Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur
 Kimi derd-i ğamm-ı hicrānile kül ħanda [sic] yatur
 Künc-i miḥnetde rakībā beni tenhā şanma
 Yār eğer sende yatura eleme bende yatur“

Bei diesen beiden Aufzeichnungen handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um zwei Verkörperungen desselben Werks: der *uşūl* ist gleich, und der *maḳām*, in Turc 292 das einfache `Uşşāk, ist hier der aus `Uşşāk und Nevā gemischte Modus (*terkīb*) Nevā`ī `Uşşāk. Diese beiden Modi sind sehr eng miteinander verwandt, wie auch der Theoretiker Demetrius Cantemir in seinem um 1710 entstandenen Traktat formuliert: „Nevā`ī `Uşşāk bewegt sich wie Nevā und schließt wie `Uşşāk auf [der Tonstufe] düğāh“. ³¹ Die Finalis ist eines der wichtigsten Definitionskriterien eines *maḳāms*. Einen Anhaltspunkt für die nahe Verwandtschaft der beiden Modi gibt die Tatsache, dass dieselbe Komposition von `Alī Ufuḳī in `Uşşāk aufgezeichnet werden konnte und von Cantemir in Nevā. ³² Dass in K 447 die Vokalise fehlt, muss nicht bedeuten, dass die Version, die der/die Schreiber*in von K 447 aufzeichnete, kein *terennüm* besaß. Die Aufzeichnung von *terennümāt* in der Gattung *murabba`* beziehungsweise *beste* stellt sich in den bisher durchgesehenen Gesangstextquellen uneinheitlich und schwierig zu interpretieren dar; dieses Thema verdient in Zukunft besondere Aufmerksamkeit.

3) MS İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, Revan 1723, f. 100b

Durch Karatay im Katalog der Topkapı Sarayı-Handschriftensammlung in das 17. Jahrhundert datiert, ³³ kann der Entstehungszeitraum des Manuskripts jedoch aufgrund der Lebensdaten des bedeutenden Komponisten `İtrī, der auf f. 9a genannt wird (ca. 1638–1712), auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts konkretisiert werden. ³⁴ Es handelt sich bei dieser Quelle um eine Handschrift aus dem Sultanspalast, die zu einer Gruppe von vier einander relativ ähnlichen *faşıl mecmū`aları* gehört.

31 Kantemiroğlu [Demetrius Cantemir], *Kitābu `İlmi`l-Mūsikī `alā vechi`l-Ḥurūfāt*, hrsg. von Yalçın Tura, Bd. 1, İstanbul 2001, S. 155. Übersetzung J.I.H.

32 Judith I. Haug, *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 30), Tutzing 2010, S. 540.

33 Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi. Türkçe Yazmalar Kataloğu. Din, Tarih, Bilimler No. 1–1985*, Bd. 1, İstanbul 1961, S. 634ff.

34 Yılmaz Öztuna et al., „İtrī“, in: *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San`at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, Bd. 1, Ankara 2006, S. 375–377, hier S. 375.

„[‘Acem-‘Aşīrān] Evsat A‘mā
 Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur
 Kimi nār-ı elemi hicr ile küllhanda [sic] yatur
 Künc-i miḥnetde raķībā meni tenhā şanma
 Yār eğer sende yatarsa elemi bende yatur“

Bei *faşıl mecmū‘aları* ist der *maķām* üblicherweise nicht in den einzelnen Stücküberschriften angegeben, da er durch die Kapitelüberschrift bekannt ist (hier: eckige Klammern). Es kann davon ausgegangen werden, dass eine alternative Vertonung vorliegt, denn sowohl *maķām* als auch *uşūl* sind anders als bei den vorgenannten Beispielen. Die Unterschiede sind nicht durch Ähnlichkeit oder Austauschbarkeit zu erklären, da die Finalis sowie der Tonvorrat als definierende Faktoren abweichen (Finalis ‘acem-‘aşīrānī anstatt dügāh, alterierte Stufe ‘acem-‘aşīrānī)³⁵ und auch die Schlagzahlen 26³⁶ und 6 beziehungsweise 9³⁷ nicht miteinander zu vereinen sind. Ein interessantes Detail ist die vermutete Identität des Komponisten: A‘mā („der Blinde“) kann wohl mit dem um 1650 verstorbenen Ḳadrī Çelebi identifiziert werden,³⁸ der in manchen Quellen den Beinamen „A‘mā“ oder dessen türkisches Äquivalent „Kör“ erhält.³⁹ Daraus lässt sich schließen, dass diese Vertonung mit einiger Wahrscheinlichkeit bereits existierte, als die anonyme aus Turc 292 und K 447 aufgezeichnet wurde.

4) MS Paris, Bibliothèque Nationale de France, Supplément Turc 599, f. 61a⁴⁰

Die *faşıl mecmū‘ası* wurde, wohl aus paläographischen Gründen, auf das 18. Jahrhundert datiert.⁴¹ Der Vierzeiler aus dem *gazel* von Rūḥī-yi Bağdādī begegnet uns hier in wieder einem anderen modalen Kontext, nämlich eingeordnet unter Beyātī, der seine Finalis auf dügāh hat, aber eine alterierte vierte Stufe besitzt⁴² und somit nicht mit den vorher genannten *maķāmlar* vereinbar ist. Hinzu kommt die Gattungszuordnung:

„[Beyātī] Takşīm
 Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur
 Kimi derd-i elem-i miḥnet küllhanda [sic] yatur
 Künc-i miḥnetde raķībā beni tenhā şanma
 Yār eğer sende yatarsa elemi bende yatur“

35 Kantemiroğlu, *Kitābu ‘İlmi’l-Mūsikī*, S. 105, S. 3.

36 Ebd., S. 164, S. 210.

37 Evfer existiert in einer älteren Gestalt mit sechs und einer jüngeren mit neun Schlägen. Haug, *Ottoman and European Music*, S. 306f. Kantemiroğlu, *Kitābu ‘İlmi’l-Mūsikī*, S. 166.

38 Yılmaz Öztuna et al., „Ḳadrī Çelebî veyâ Efendî [Fedâî Âmâ]“, in: *Türk Mūsikîsi Akademik Klasik Türk San’at Mūsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü*, Bd. 1, Ankara 2006, S. 424. Haug, *Ottoman and European Music*, S. 199.

39 ‘Alī Ufukī, *Mecmū‘a-yı sâz ü söz*, MS London, British Library, Sloane 3114, f.61a.

40 „Album contenant des poésies destinées à être chantées sur divers modes, suivant lesquels elles sont classées“, in: *Gallica*, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525046235>> (09.02.2020).

41 Edgar Blochet, *Catalogue des Manuscrits Turcs de la Bibliothèque Nationale*, Bd. 2, Paris 1933, S. 8.

42 Kantemiroğlu, *Kitābu ‘İlmi’l-Mūsikī*, S. 74.

Hier ist der interessante Punkt die vorgesehene Ausführung als *taḫsīm*, eine vokale Improvisation, die den vokal-instrumentalen Zyklus *faṣl* eröffnet. Der *taḫsīm* wird rhythmisch ungebunden, aber im *maḳām* der darauffolgenden *beste* ausgeführt.⁴³ Bei dieser Variante handelt es sich also nicht um ein komponiertes Stück, sondern um einen Text zur immer wieder neuen ad-hoc-Komposition. Dennoch hat der/die Schreiber*in (es sind mehrere Hände an der Sammlung beteiligt) aus Gründen, über die man nur spekulieren kann, eine modale Zuordnung für diesen Text vorgesehen.

5) MS İstanbul, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 4750, f. 68b

Auf f. 24b des Manuskripts, einer mit Prosatexten und Lesedichtung aufgelockerten *faṣl mecmū'ası*, findet sich das Datum 1213 [1798/99]. Das Gedicht scheint nicht in eine *maḳām*-Sektion eingegliedert zu sein, sondern befindet sich auf einer Doppelseite mit anderen unabhängigen Vier- und Zweizeilern.

„Taḫsīm
 Kimi meštāne seḫer yār ile gülşende yatur
 Kimi derd-i elem-i hicr ile külḫanda [sic] yatur
 Künc-i miḫnetde raḳībā meni tenhā şanma
 Yār eğer sende yatarsa eleme bende yatur“

Dass hier keine *maḳām*-Angabe existiert, weder durch Paratext noch implizit, liegt in der Natur des *taḫsīm*, der modal ungebunden ist und je nach Bedarf, zum Beispiel nach inhaltlichen Gesichtspunkten, in einen Zyklus integriert werden kann.

6) MS Paris, Bibliothèque Nationale de France, Supplément Turc 1619, f. 45a⁴⁴

Dieses jüngere Textzeugnis stammt aus einer Sammelhandschrift, die dem berühmten Dichter und Schriftsteller aus dem Kreis der so genannten Jungtürken Namık Kemal (1840–1888) gehörte und Datierungen von 1276 [1811] und 1277 [1812] aufweist.⁴⁵

„Ġazel
 Kimi kimi serḫerler [sic] meštāne [sic] gülşende yatur
 Kimi der[d]-i eleme köşe-yi gülşende yatur
 de ‘eleme [sic] köşe-yi külḫanda [sic]“

Bei dieser wegen ihrer Unvollständigkeit und Fehlerhaftigkeit interessanten Aufzeichnung ist kein Bezug zur Musik mehr gegeben, obwohl es sich um eine Gesangstexthandschrift handelt. Hat der Schreiber vergeblich versucht, sich an den Text – hier ohne musikalischen Gattungsbegriff als *ġazel* bezeichnet – zu erinnern? In jedem Fall lässt sich das Fortleben des Gedichts von Rūḫī-yi Bağdādī in literarisch-musikalischen Kontexten erkennen.

43 Kantemiroğlu, *Kitābu ‘İlmi’l-Mūsikī*, S. 173.

44 „Cönk Namık Kemal (1840-1888)“, in: *Gallica*, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52506264f>> (09.02.2020).

45 Katalogeintrag und Personendatenbank der BNF: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc87683b>>, <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12055384c>> (21.02.2020).

7) Die heute geläufige Version existiert in mindestens zwei Drucken in leicht unterschiedlicher Ausführung. Die eine geht direkt auf die Traditionslinie des Komponisten Zekâi Dede (1825–1897)⁴⁶ zurück, da sie von seinem Sohn herausgegeben wurde:

„Acem kürdi makamında ve mühammes ikainda beste / Zekâi Dede Efendi⁴⁷
 Kimi mestâne sehar yarile gülşende yatır
 Kimi yadı elemi hicrile külhanda yatır
 Günci Mihnetde acanım beni tenhâ sanma
 Yar eger sende yatırsa elemi bende yatır
 Servü nazım işvebazım yar ile gülşen de yatır“

Die Tonaufnahme des blinden Sängers Kâni Karaca⁴⁸ ist zwar gekürzt, ähnelt der bei Zekâizâde Ahmed Irsoy aufgezeichneten Version jedoch sehr stark. Eine andere, von M. Ekrem Karadeniz veröffentlichte Fassung weicht in der Textgestalt ab, musikalisch hingegen nur in einzelnen Details der melodischen Ausführung. Während die Formulierungen von Vers zwei und drei einander bedeutungsmäßig nahestehen, ist die Transliteration „seherbâr“ anstelle von „seher yâr“ inhaltlich nicht erklärbar.

„Acem kürdi beste / Zekâi Dede⁴⁹
 Kimi mestâne seherbâr ile gülşende yatır
 Kimi derd ü gam ü hicrân ile külhanda yatır
 Günc-i mihnette rakîbâ beni tenhâ sanma
 Yâr eğer sende yatırsa, elemî bende yatır
 (Terennüm: Servinâzım, işvebâzım, bâr ile gülşende yatır)“

Wiederum existiert keinerlei Überschneidung in Bezug auf die musikalische Faktur mit irgendeiner der zuvor betrachteten Niederschriften. Hinzu kommt hier ein ausgedehntes *terennüm*, das – wie hier – nicht nur aus Vokalsen, sondern auch aus sinnvollen Worten bestehen kann.

Die folgende Tabelle fasst die vorgestellten Versionen zusammen; die beiden Vorkommen, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um die gleiche Vertonung handelt, sind fett umrahmt:

46 Yılmaz Öztuna u. a., „Zekâi Dede [Eyyûbî Hoca Hâfız Mehmed]“, in: *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, Bd. 2, Ankara 2006, S. 514–521, hier S. 514.

47 *Türk Musikisi Klâsiklerinden*, hrsg. von Zekâizâde Ahmed Irsoy, Istanbul 1941, S. 161–164. CMO_TMKI-Zek/II, S. 161, <https://corpus-musicae-ottomanicae.de/receive/cmo_expression_00000086> (21.02.2020).

48 *Mesut Cemil (1902–1963). Volume I, Early Recordings*, Golden Horn Productions, 2000.

49 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, Ankara o.J. [1983], S. 566–567. CMO_TMNVe, S. 566, <https://corpus-musicae-ottomanicae.de/receive/cmo_expression_00003029> (21.02.2020).

MS	Gattung	Maḳām	Usul	Komponist	Terennüm
Turc 292 (Mitte 17. Jh.)	Murabbaʿ	ʿUṣṣāk	Evfer (6 / 9)	–	„hey“ vor jedem Vers
K 447 (Mitte 17. Jh.)	–	Nevāʾī ʿUṣṣāk	Evfer (6 / 9)	–	–
R 1723 (spätes 17. Jh.)	–	ʿAcem-ʿAṣīrān	Evsat (13)	Aʿmā [Ḳadrī] (†1650?)	–
Sup Turc 599 (18. Jh.)	Taḳsīm	Beyātī	–	–	–
YB 4750 (1798)	Taḳsīm	?	–	–	–
Sup Turc 1619 (1811/12)	Ġazel	–	–	–	–
Türk Musikisi Klâsiklerinden (1941)	Beste	Acem kürdî	Muhammes (16)	Zekâî Dede (1825-1897)	Text, nach jedem Vers

Aus dieser relativ kleinen Anzahl von Textzeugen lässt sich folgende Erzählung zusammenstellen: Es existierte im mittleren 17. Jahrhundert eine Vertonung, die vorsichtig dem um 1650 verstorbenen Aʿmā [Ḳadrī] zugeschrieben werden kann. Jedoch war eine eindeutig andere Vertonung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im Umlauf und wurde von zwei Personen aufgezeichnet, mit einer leichten Abweichung bei der Zuordnung des *maḳāms*. In der Zwischenzeit blieb der Text bekannt und wurde von zwei Schreiber*innen als Material für Improvisationen niedergeschrieben. Eine weitere Quelle zeugt von der Beliebtheit des Gedichts. Eine dritte, wiederum völlig unabhängige Vertonung entstand schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wurde verschriftlicht und befindet sich noch heute im Repertoire.

Abschluss

Die Ergebnisse dieser beispielhaften Untersuchung, welche Informationen aus Gesangstexthandschriften gewonnen werden können, lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Antwort auf die Frage, ob Quellen ohne Notation die Basis von Musikgeschichtsschreibung bilden können, ist ein klares Ja. Was Themen wie Repertoiregenese und -entwicklung sowie Kanonbildung angeht, so können in den reichlich vorliegenden Fällen von textlicher Konkordanz mit Hilfe der zeitgenössischen Theorie ernsthafte Vermutungen angestellt werden, ob es sich um dieselbe Vertonung handelt oder nicht. Dabei lässt sich eventuell auch erkennen, welche verschiedenen Traditionslinien eine Rolle gespielt haben können und wie diese sich voneinander unterscheiden. Wenn wir einen besseren Überblick über die sehr zahlreich vorhandenen Quellen, ihre Datierung und Lokalisierung sowie ihren Inhalt samt Paratext erhalten, können wir neue Erkenntnisse zu verschiedenen Facetten der osmanischen Musikgeschichte erhalten. Sowohl

Einzelstudien, die über reine Transliterationen der Texte hinausgehen, sondern Kontexte herstellen, als auch übergreifende, digital gestützte Projekte mit großen Datenmengen sind möglich und versprechen hohen Erkenntniswert. Des Weiteren ist zu betonen, dass die Erforschung der Kunstmusiktradition, die in osmanischen Gesangstexthandschriften erhalten ist, in ihrer Gänze nur als konzertierte Anstrengung der musikforschenden Disziplinen denkbar ist. Dies ergibt sich aus der Koexistenz von schriftlicher Überlieferung und lebendiger Tradition in den Kompositionen, die im 17. Jahrhundert oder noch früher in den *güfte mecmū' aları* erwähnt werden und nach wie vor Teil des Repertoires sind.

Zitation: Judith I. Haug, „Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten‘ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 130–141, DOI: 10.25366/2020.56.

Abstract

In Ottoman music culture, song text collections (*güfte mecmû'aları*) play a crucial role in transmitting vocal repertoire. They employ paratext which supplies information about modal and rhythmic organisation as well as genre, composer and author attribution. In combination with oral tradition continuing until the present day, this method was understood as sufficient in the prevalent absence of notation until roughly the mid-19th century. Using the example of "Kimi mestâne seher yâr ile gülşende yatur" by Rûhî-yi Bağdâdî, a poem set to music at least three times since around the mid-17th century which is still part of the repertoire today, we explore possibilities of evaluating *güfte mecmû'aları* as source material for the historiography of Ottoman art music.

Kurzvita

Judith I. Haug promovierte 2008 in Tübingen mit einer Studie über die Verbreitung des Genfer Psalters in Europa und dem Osmanischen Reich. 2010–12 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der ViFaMusik tätig. 2012 nahm sie ihr Habilitationsprojekt „Osmanische und europäische Musik im Kompendium des Alî Ufukî (um 1640)“ in Münster auf, das sie 2016 abschloss. 2016–18 war sie Postdoc am Orient-Institut Istanbul für Corpus Musicae Ottomanicae. Seit 2018 ist sie Referentin am Orient-Institut Istanbul.

Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit

RENATE KOCH, GRAZ

***Kiss Me, Kate* auf zwei Bühnen am selben Abend**

„Das Werk ist der Schöpfungsakt des Genies – und nur, wenn Sie das Werk wirklich verstehen und kennen, wenn Sie alles über die Autoren wissen, über ihre Zeit, nur dann werden Sie auch an der Wiedergabe die wahre Freude erleben.“¹ Marcel Prawy² wurde in Wien geboren, war polnischer Herkunft und hatte jüdische Wurzeln. Er feierte noch seinen 91. Geburtstag und verstarb acht Wochen später in seiner Heimatstadt Wien. Prawy absolvierte das Universitätsstudium der Rechtswissenschaften und eine Klavierausbildung bei Egon Wellesz³. Seine Passion war der beinahe tägliche Besuch der Wiener Staatsoper auf Platz Nummer zwei im Stehparterre links.⁴ In dieser Zeit kam es zu zahlreichen Begegnungen mit Opern-Stars, darunter befand sich auch das Ehepaar Kiepura Eggerth. Jan Wiktor Kiepura⁵ zählte damals – neben Richard Tauber und Josef Schmidt – zu den bekanntesten wie populärsten Tenören. Seine Frau Martha Eggerth⁶, ebenfalls Sängerin, engagierte den redegewandten Marcel Prawy als Privatsekretär. Jan Kiepura gab 1938 sein Debüt an der New Yorker Metropolitan Opera als Rodolfo in Giacomo Puccinis *La Bohème* und wurde dabei von seiner Frau und Marcel Prawy begleitet. Durch dieses Engagement verhalf Kiepura seinem Privatsekretär zur rettenden Ausreise. Nach einigen Jahren sank die Popularität des Ehepaares und im April 1943 kündigten sie Marcel Prawy mit der Begründung, er habe beider künstlerischen und finanziellen Standard abgesenkt.⁷ Nach dem Ende des Dienstverhältnisses und dem Bruch der Freundschaft trat Prawy im Juni 1943 in die US-Army ein. Er schloss sich einer geheimen Einheit an, deren Absolventen ‚Ritchie-Boys‘⁸ genannt

1 ORF Videoservice, *100 Jahre Marcel Prawy. Die wahre Freude erleben*, DVD, Film von Heidelinde Rudy und Christoph Wagner-Trenkwitz, Sendedatum 27. Dezember 2001, Wien 2001, [00:00–00:13 Min.].

2 1911–2003, Dramaturg und ‚Opernführer der Nation‘ mit mehr als 240 Sendungen im Fernsehen.

3 1885–1974, Professor für Musikwissenschaft.

4 Nachzuhören: ORF Videoservice, *Showfieber. Wie das Musical Wien eroberte*, DVD, Film von Otto Schwarz, Sendedatum 12. März 2006, Wien 2006, [4:45– 5:30].

5 1902–1966, polnischer Opernsänger.

6 1912–2013, österreichisch-ungarische Operettensängerin und Filmschauspielerin.

7 Vgl. Otto Schwarz, *Marcel Prawy ‚Ich habe die Ewigkeit noch erlebt‘. Ein großes Leben neu erzählt*, Wien 2006, S. 94–96.

8 Christian Bauer und Rebekka Göpfert, *Die Ritchie Boys. Deutsche Emigranten beim USGeheimdienst*, Hamburg 2005.

wurden. Mehr als 15.000 Männer, darunter ca. 3.000 Deutsche und Österreicher, wurden im Camp Ritchie in Maryland ausgebildet. Sie durchliefen während des Zweiten Weltkriegs ein rigoroses Trainingsprogramm, um auf den Einsatz bzw. die Rückkehr nach Europa vorbereitet zu werden. Trainiert wurden nachrichtendienstliche Tätigkeiten wie das Erkunden der militärischen Pläne des Gegners und eine – für damalige Verhältnisse – moderne psychologische Kriegsführung. In diesem Militärlager wurde mehr diskutiert und weniger kommandiert. Die Amerikaner wollten das Wissen und vor allem die Sprachkenntnisse, frei von Akzent und Dialekt, der Emigranten nutzen, um den Gegner zu verunsichern und ihn zur Kapitulation zu bringen. Marcel Prawy kam durch die Invasion in Frankreich im Juni 1944 wieder nach Europa. Als ausgebildeter Elitesoldat kehrte er nach dem Krieg zurück nach Wien. Ab 1952 engagierte er sich speziell dafür, der Bevölkerung die amerikanische Geschichte und die amerikanische Musik näher zu bringen. Das tat er im Kosmos-Theater⁹ und mit der Wanderbühne.¹⁰ Aus dem einmalig angedachten Musical-Abend im Kosmos-Theater wurden bis 1955 pro Woche zwei bis drei Musical-Shows mit großem Erfolg. Das U.S.-Wandertheater spielte in zwei- und dreimonatigen Tournéeen bis zum Ende der Besatzungszeit in vielen, auch kleinen, österreichischen Orten vor interessiertem Publikum.¹¹ Im Jahr 1955 erfolgte die Berufung als Dramaturg an die Wiener Volksoper. Mit seinen Produktionen¹² verhalf er dem US-amerikanischen Broadway-Musical in Österreich zum Durchbruch.

Die Wiener Volksoper wurde 1898 als Kaiser Jubiläums-Stadttheater eröffnet. Sie war ein Dreispartenhaus bis Prawy den Einfall hatte, eine vierte Sparte – das Musical – zu etablieren. Diese Idee forcierten nach und nach drei Pioniere: der zuständige Leiter der Österreichischen Bundestheaterverwaltung Ernst Marboe, Volksopern-Direktor Franz Salmhofer sowie Prawy selbst. Salmhofer willigte vorerst weniger aus Überzeugung, sondern mehr aus Zuneigung ein. Er kämpfte im eigenen Haus gegen eine hartnäckige Ablehnung sowie den beharrlichen Widerstand des Volksopern-Publikums. Durch die Print-Medien waren in Wien bereits vor der Umsetzung des Broadway-Musicals auf der Bühne der Volksoper mehr Gegner als Befürworter zu verzeichnen. Die einhellige Aussage war stets: wir haben die Operette und brauchen kein Musical!

Prawys Pioniertätigkeit zahlte sich aus. Bereits während der amerikanischen Exiljahre entstanden neben seiner Zuneigung zum Broadway-Musical auch Kontakte, Bekanntschaften und Freundschaften, die er für Wien nutzen wollte. Obwohl er von Salmhofer für die Wahl des Musicals nur eine einzige Auflage bekam – nicht *Kiss Me, Kate* – entschied er sich für eben dieses Musical und unterstrich seine Entscheidung mit einem außerordentlichen Besetzungsplan. Es sollte in Wien zum österreichisch-amerikanischen Zusammentreffen kommen. Prawy

9 Eröffnet im Herbst 1950 von den Amerikanern in der Siebensterngasse 42, 1070 Wien.

10 Eingerichtet vom United States Information Service – kurz USIS.

11 Größenordnung pro Tournée: 45 Orte mit 90 Aufführungen.

12 *Kiss Me, Kate* (Feb. 1956), *Wonderful Town* (Nov. 1956), *Annie, Get Your Gun* (1957), *Porgy and Bess* (1965), *West Side Story* (1968), *Show Boat* (1971) und *Karussell* (1972).

holte Darsteller aus Übersee und besetzte parallel mit heimischen Publikumslieblichen, auch der Dirigent vereinigte in sich Österreich und Amerika: Julius Rudel war in Wien Hernals geboren und in die USA emigriert. Prawy erhielt die Genehmigung der Direktion sowie der Bundestheaterverwaltung und begann rasch mit der Umsetzung. Seine selbst auferlegte Eile, in der Wiener Volksoper *Kiss Me, Kate* von Cole Porter¹³ und den Librettisten Spewack¹⁴ zu produzieren, hatte drei Gründe: Die deutschsprachige Erstaufführung (DEA) dieses Broadway-Musicals sollte Ende 1955 in Frankfurt am Main über die Bühne gehen.¹⁵ Überdies gab es am Theater an der Wien ebenfalls Überlegungen, ein Musical zu produzieren.¹⁶ Außerdem wurde an der Grazer Oper die Erstaufführung (EA) des Musicals als ‚Revue-Operette‘ vorbereitet.¹⁷

Die aus dem 16. Jahrhundert stammende Vorlage *The Taming of the Shrew* – zu Deutsch *Der Widerspenstigen Zähmung* – mit einem Vorspiel und fünf Akten stammt von William Shakespeare¹⁸, der in einer Person Schauspieler, Autor, Theaterbesitzer, Produzent und Regisseur war. Das Theaterstück atmet den Geist der italienischen Commedia dell’Arte. Die Handlung spielt in Padua, wo der reiche Kaufmann und Edelmann Baptista seine beiden Töchter Katharina und Bianca verheiraten will. Die jüngere, Bianca, hätte mehrere Bewerber, zuerst muss aber ihre ältere Schwester unter die Haube kommen. Lucentio, der Sohn des Edelmanns Vincentio aus Pisa, ist in Bianca verliebt, räumt Mitbewerber aus dem Weg und sucht einen passenden Mann für Katharina. Da kommt Petruchio aus Verona auf der Suche nach einer reichen Partie des Weges und stellt sich als ebenbürtiger Gegner für Katharina dar – er nimmt sie gegen ihren Willen zur Frau. Petruchio zähmt sein grobes Kätchen durch Heirat, Schlafentzug und Hunger; ihre Eitelkeit wird gebrochen und ihre Meinung vernichtet. Tatsächlich aber erweckt er ihre Liebe, und diese Liebe zu ihm lässt sie zur gehorsamen Gattin werden. Petruchio ist nur nach außen ein Grobian, Kätchen sieht seine starke Männlichkeit und sein verstecktes Herz – sie wird gebändigt und folgt ihm als Gehorsame.

Durch den Komponisten Cole Porter und das Ehepaar Spewack entstand aus dem Theaterstück das Musical *Kiss Me, Kate*. Die Basis dieser ‚amerikanischen Operette‘¹⁹ liegt im englischen Drama der Renaissance, in der Tradition einer europäischen Kulturepoche des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Musical spielt in Amerika Mitte des 20. Jahrhunderts. Inhaltlich teilt sich das Bühnengeschehen in „onstage“ und „backstage“ – beide Ebenen sind für das Publikum als ‚Spiel im Spiel‘ zu sehen. Auf der Bühne wird die italienische Komödie dargeboten und backstage werden Zerwürfnisse, Ärgernisse sowie Verwechslungen der Protagonisten ausgetragen. „Onstage“ herrscht das Lokalkolorit einer italienischen Stadt vor und „backstage“ das Umfeld eines

13 1891–1964, US-amerikanischer Komponist.

14 Samuel (1899–1971) verheiratet mit Bella (1899–1990) waren US-amerikanische Librettisten.

15 DEA *Kiss Me, Kate* war am 19. November 1955 in den Städtischen Bühnen, Kleines Haus im Börsensaal.

16 Umgesetzt wurden die Überlegungen in der Direktionszeit Fritz Klingensbecks zwischen 1962 und 1965.

17 Premieren-Termin für *Kiss Me, Kate* war geplant im ersten Quartal 1956.

18 1563/64–1616, Dramatiker und Lyriker aus der Grafschaft Warwickshire.

19 Alternative Bezeichnung des Genres ‚Musical‘.

amerikanischen Provinztheaters. Auf diese Idee kam Arnold Saint-Subber²⁰ nach einem tatsächlichen Erlebnis. Er beobachtete 1935 bei einer Theateraufführung von *Der Widerspenstigen Zähmung* die beiden Protagonisten, wie sie sich hinter den Kulissen ebenso stritten wie vor dem Publikum. Dieses Geschehen erzählte er Bella Spewack, die begeistert war und die Arbeit an der Geschichte aufnahm. Der umfassende Inhalt sah mehrere Doppelrollen vor: Regisseur Fred Graham übernimmt selbst die Partie des Edelmanns Petruchio und seine Ex-Frau Lilli Vanessi spielt die widerspenstige, kratzbürstige Katharina. Beide streiten sich vor und hinter der Bühne – ganz in Shakespeare Manier. Neben den Hauptdarstellern Graham und Petruchio sowie Vanessi und Katharina wird ein zweites Paar, Lois Lane²¹ alias Bianca und Bill Calhoun alias Lucentio, für Verwechslungen sorgen. Gemeinsam mit Ehemann Sam wurde dem Komponisten Porter der Einfall unterbreitet, doch dieser lehnte zunächst ab. Erst durch weitere Überzeugungsversuche willigte Porter Weihnachten 1947 ein, sich an der Umsetzung des Musicals zu beteiligen. Nach informellen Gesprächen wurden die Verträge Ende März 1948 unterzeichnet. Nach Tryouts²² Anfang Dezember 1948 in New York²³ und in Philadelphia ging die Uraufführung am 30. Dezember 1948 am NY Broadway im New Century Theatre, bestehend aus zwei Akten, zehn Bildern und sechzehn Szenen, über die Bühne.²⁴ *Kiss Me, Kate* wurde en suite über tausendmal gespielt. Die Europa-Premiere fand am 8. März 1951 im Londoner Coliseum in West End statt und wurde öfter als vierhundertmal gezeigt.

„Cole Porter fügte Satire, Poesie und Sentiment in einer Weise zum Klangkunstwerk wie in keinem seiner Werke davor und danach.“²⁵ Für die DEA zeichneten Harry Buckwitz²⁶ für die Regie, Christoph von Dohnányi²⁷ für die musikalische Leitung und Günter Neumann²⁸ für die Übersetzung verantwortlich. *Kiss Me, Kate* blieb ein jahrzehntelanger Erfolg. Die deutsche Bearbeitung textete Marcel Prawy mit entsprechenden österreichischen Worten neu und richtete sie für die Wiener Volksoper ein. Prawy engagierte Julius Rudel²⁹, den ersten Dirigenten der New York City Opera Company als musikalischen Leiter. Bei den Protagonisten setzte Prawy auf die angekündigte Mischung von österreichischen Theatergrößen und Darstellern aus Amerika. Der Publikumsliebbling Fred Liewehr³⁰ spielte die männliche Hauptrolle im Doppelformat

20 1918–1994, US-amerikanischer Produzent.

21 Lois Lane war der Name im Original, später wurde daraus Ann Lane oder Mickey Lane.

22 Oder ‚Previews‘ bezeichnen Testtourneen (on the Road) von zwei bis vier Wochen. Es handelt sich dabei um spezifische Voraufführungen von Broadway-Musicals.

23 Shubert Theatre am 2. Dezember 1948.

24 Thomas Siedhoff, *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Mainz 2007, S. 304.

25 Alexander Bartl, „Küss mich, Kätzchen. Kiss Me Kate. USA 1953 f(arbig) 109 min“, in: *Filmgenres. Musical- und Tanzfilm*, hrsg. von Dorothee Ott und Thomas Koebner, Stuttgart 2014, S. 155.

26 1904–1987, deutscher Regisseur, Intendant, Schauspieler.

27 *1929, deutscher Dirigent und Intendant.

28 1913–1972, deutscher Kabarettist und Texter.

29 1921–2014, in Wien geborener US-amerikanischer Dirigent.

30 1909–1993, österreichischer Schauspieler, Operettensänger, Intendant.

und an seiner Seite als weibliche Hauptdarstellerin – ebenfalls in der Doppelrolle – glänzte die amerikanische Sängerin Brenda Lewis³¹. Die Melange aus Amerika und Österreich setzte sich fort mit Olive Moorefield³² sowie Hubert Dilworth³³ und Helmut Qualtinger³⁴ sowie Kurt Preger³⁵. Diesem außergewöhnlichen Erfolg der ÖEA von „Kiss Me, Kate“ am 14. Februar 1956 folgten bis 1972 insgesamt 183 Vorstellungen. „Kiss me Kate, diese ERSTE GROSSE EUROPÄISCHE MUSICAL-PRODUKTION im amerikanischen Stil, hat die Theaterlandschaft Europas verändert, was mir damals nicht bewußt war,“ erinnerte sich Marcel Prawy, „es war die ‚blitzeste‘ Blitzproduktion aller Zeiten.“³⁶ In nur sechs Wochen kam es zur Premiere. Die Brücke zwischen USA und Österreich verband beide Stile zu einer Volksoper-eigenen Darstellungsform und so entstand das Zusammenspiel aus österreichischer traditioneller, musikalischer Kultur mit amerikanischem ureigenem, unnachahmlichem Schwung.³⁷ Zu Beginn war die Ablehnung groß, nach der Premiere sonnten sich auch die Gegner in Prawys Triumph. Die Rezensionen in den Tageszeitungen waren überwiegend positiv und wurden mit Worten wie „da capo, da capo, da capo!“³⁸ – „Triumphaler Einzug des Musicals in die Volksoper“³⁹ – „Küß mich, ja, Käthe!“⁴⁰ – „eine treffliche Aufführung und ein durchschlagender Erfolg“⁴¹ – „Beifall für [...] exzellente Propagandisten“⁴² bejubelt. Viele Kritiker beschrieben – neben eigener Eindrücke – auch die Stimmung des beeindruckten Premieren-Publikums.

Am selben Tag – eine halbe Stunde später – begann die EA im Grazer Opernhaus – 14. Februar 1956, 19:30 Uhr. Die Wiener hoben den Vorhang um 19 Uhr, damit niemand die Bezeichnung ÖEA in der Volksoper anzweifeln konnte. In Graz führte der Intendant André Diehl selbst Regie und am Pult stand Rudolf Bibl. Als musikalischer Leiter arrangierte er Porters Musik anhand eines Klavierauszugs für das Orchester. Diese Instrumentierung wurde durch fehlende Musiker notwendig. Auf dem Besetzungszettel stand ‚Deutsch von Günther Neumann‘, allerdings ließ sich beim Vergleich der Textbücher feststellen, dass in Graz gesprochene wie gesungene Passagen mitunter verändert und teilweise eigens konstruiert wurden. Diese Produktion wurde als Revue-Operette bzw. Operetten-Revue bezeichnet und es fehlten partiell Zwischennummern. Im Opernhaus standen heimische Protagonisten auf der Bühne, die allesamt Operetten-

31 1921–2017, amerikanische Sopranistin und Musical-Darstellerin.

32 *1932, amerikanische Allrounderin.

33 1910–1994, afro-amerikanischer Sänger.

34 1928–1986, österreichischer Schauspieler und Schriftsteller.

35 1907–1960, österreichischer Tenor und Bariton.

36 Marcel Prawy, „Marcel Prawy erinnert sich an seine Tätigkeit an der Volksoper“, in: *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, hrsg. von Klaus Bachler et al., Wien 1998, S. 153–165, hier S. 154.

37 Ebd., S. 155.

38 *Neuer Kurier* (15. Februar 1956), S. 5.

39 „Theater und Kunst – Kritik“, in: *Die Presse* Nr. 2223 (Donnerstag, 16. Februar 1956), S. 4.

40 *Arbeiterzeitung* Nr. 39 (Donnerstag, 16. Februar 1956), S. 4.

41 *Österreichische Neue Tageszeitung* Nr. 39 (Donnerstag, 16. Februar Jahrgang 1956), S. 4

42 *Kleine Zeitung* Nr. 39 (Donnerstag, 16. Februar 1956), S. 9.

sänger und/oder Schauspieler waren. Die Premiere fand ‚nur‘ lebhaftes Interesse⁴³ und nach 16 Vorstellungen stand *Kiss Me, Kate* ab November nicht mehr auf dem Spielplan der neuen Saison 1957/58. Die Hauptdarsteller Peter Minich, Eleonore Bauer, Elfie Körner oder Heinz Peters wurden in den Kritiken zwar lobend erwähnt, das Gesamtbild hinterließ jedoch einen weniger bleibenden Eindruck. Die Überschriften der Rezensionen lauteten: „Kätchens ‚großer‘ Fasching-Dienst⁴⁴-Tag im Opernhaus“⁴⁵ – „Der Patient war sehr, sehr tapfer und lächelte noch unter Tränen“⁴⁶ – „Kätchen ist sehr widerspenstig“⁴⁷, und ähnliches. Positive Erwähnungen gab es für Peter Minich, der von Prawy schon im Mai 1956 als Ergänzung für Fred Liewehr nach Wien geholt wurde. Er sei ein wirkliches „Manns-Exemplar, das charmant sein, aber auch zuhauen kann“⁴⁸. Lobende Worte erhielt auch das widerspenstige Kätchen Eleonore Bauer, sie „zeigt eine Person, die zu zähmen sich lohnt“⁴⁹ (Kleine Zeitung). Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass vieles – wahrscheinlich – zu vieles geändert wurde und unter Umständen dazu führte, dass die Grazer Produktion nicht von Erfolg gekrönt war und nur 16 mal zur Aufführung kam.

Bei den Erstaufführungen von *Kiss Me, Kate* in den Stadt- und Landestheatern wurde stets auf Marcel Prawys Neutextierung und Einrichtung für die Wiener Volksoper Wert gelegt. Viele Faktoren sind ausschlaggebend für einen Erfolg und Prawy wurde, hinsichtlich neuer Textierung der deutschen Fassung von Günter Neumann, zum Garant für das Linzer Landestheater (EA 7. Februar 1957), das Tiroler Landestheater (EA 9. November 1958), das Klagenfurter Stadttheater (EA 19. Juni 1959) und das Salzburger Landestheater (EA 23. April 1960). Die Oberösterreichischen Nachrichten titelten „Kiss mi Kathi! Scheksbier drah di!“⁵⁰ und das Tagblatt setzte die Überschrift „Kiss me, Kate! Begeisterte Aufnahme des ersten Musicals durch Jung-Linz“⁵¹. In der Tiroler Tageszeitung stand „Broadwayschlager ‚Kiss me, Kate‘ im Landestheater, Hausgemachtes ‚Musical‘ gewann sich das Publikum. Ensemble übertraf die Erwartung“⁵² und in den Tiroler Nachrichten begann die Rezension mit den Worten: „Tolle Sache – tolle Aufführung – toller Erfolg!“⁵³. Die Kleine Zeitung in der Ausgabe für Kärnten und Osttirol schrieb „Ein amerikanisches Musical stellt sich vor“⁵⁴. In den Salzburger Nachrichten verfasste der Kritiker „Broadway an der Salzach – Respekt vor unserem ‚entfesselten‘ Landestheater! Ein so anspruchsvolles Stück [...] mit einem

43 Vgl. *Kleine Zeitung* Nr. 39 (Donnerstag, 16. Februar 1956), S. 9.

44 Die Formulierung lässt vermuten, dass ‚Dienst‘ im Sinne von Arbeit verstanden werden sollte.

45 *Kleine Zeitung* Nr. 39 (Donnerstag, 16. Februar 1956), S. 9.

46 *Neuer Kurier* (15. Februar 1956), S. 5.

47 *Neue Zeit* Nr. 39 (Donnerstag, 16. Februar 1956), S. 6.

48 *Kleine Zeitung* Nr. 39 (Donnerstag, 16. Februar 1956), S. 9.

49 Ebd.

50 *Oberösterreichischen Nachrichten* 93 (Samstag, 9. Februar 1957), Nr. 34, S. 4.

51 „Kunst und Wissenschaft“, *Tagblatt* 13 (Freitag, 9. Februar 1957), Nr. 45, S. 6.

52 *Tiroler Tageszeitung* 14 (Dienstag, 11. November 1958), S. 2.

53 *Tiroler Nachrichten* Nr. 260 (Dienstag, 11. November 1958), S. 4.

54 *Kleine Zeitung* (Freitag 21. Juni 1959), S. 17.

derart wirbelnden Schmiß, mit soviel Witz und artistischem Können hinzulegen, das will schon etwas bedeuten“⁵⁵.

Auf die Frage nach seiner größten Bereicherung meinte Prawy: „Seelisch das größte Erlebnis war ‚Kiss me, Kate‘, weil es das erste war. Auf der Bühne die größten waren ‚Porgy and Bess‘ und ‚West Side Story‘.“⁵⁶ Als Fazit sei bemerkt, dass die ÖEA in Wien tosenden Applaus erntete und die Gegner überstimmt waren. Die Grazer EA wurde zur ‚halbbitteren Angelegenheit‘⁵⁷. Die Stadt- und Landestheater verzeichneten allesamt Erfolge. Zur Freude der Befürworter setzte sich das Musical als neues Genre im Österreich der Nachkriegszeit durch.

Zitation: Renate Koch, „Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 142–149, DOI: 10.25366/2020.57.

55 *Salzburger Nachrichten* (Montag, 25. April 1960), S. 7.

56 Marcel Prawy, Peter Dusek und Christoph Wagner-Trenkwitz, *Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben*, Wien 1997, S. 130.

57 Harald Kaufmann, in: *Neue Zeit* Nr. 39 (Donnerstag, 16. Februar 1956), S. 6.

Abstract

Marcel Prawy, born in Vienna, graduated in law. In 1936, the couple Kiepura/Eggerth engaged him as private assistant. Two years later Jan Kiepura helped him to emigrate to New York. In 1943, after his employment ended, Prawy joined the US Army. Finally he returned as an elite soldier to Vienna and began his pioneering work for 'Broadway Musicals'. In 1955, he was appointed dramaturge at the 'Wiener Volksoper'. One year later in February, *Kiss Me, Kate* was performed in two Austrian theatres. The Viennese version was produced by Prawy himself and staged by Heinz Rosen. In Graz André Diehl directed the orchestration by conductor Rudolf Bibl on the basis of a piano score. Prawy relied on a mixture of Austrian theatre luminaries and American actors. In the Volksoper 183 performances took place – Graz had only 16. The reviews for the Viennese premiere reaffirmed the cheers. The criticism of the Graz production did not receive the same attention as Prawy's production did.

Kurzvita

Renate Koch promovierte im November 2019 an der Kunstuniversität Graz. Ihr studentischer Werdegang beinhaltet einige Semester Volkskunde und Soziologie sowie nach dem Bachelor of Arts die Abschlüsse der Masterstudiengänge Musikologie (2014) und Angewandte Ethik (2016) an der Grazer Universität für Musik und darstellende Kunst sowie der Karl-Franzens-Universität Graz.

Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten

SUSANNE KOGLER, JULIA MAIR, JULIANE OBeregger UND JOHANNA TRUMMER, GRAZ

Seit dem 1. Januar 2019 läuft am Archiv der Kunstuniversität Graz ein vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank gefördertes Projekt zum Thema „Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945“. Eine eingehende Beleuchtung des Aufbaus und der Entwicklung der Musikausbildung in der Steiermark nach 1945 scheint angesichts des Fehlens einer Gesamtdarstellung und der überwiegenden Thematisierung Wiens in diesem Bereich unbedingt notwendig. Das Vorhaben ist auch angesichts personeller wie inhaltlicher Kontinuitäten zur NS-Zeit dringlich. Während im deutschsprachigen Raum bereits wichtige Institutionen auf Brüche und Kontinuitäten erforscht wurden, bildet die Steiermark einen ‚blinden Fleck‘ auf der Landkarte. Der Komponist, Musikpädagoge und Kulturpolitiker Erich Marckhl (1902–1980) war eine zentrale Persönlichkeit in der Musikausbildung vor und nach 1945, sein Netzwerk reichte weit über die Steiermark hinaus. Durch die Darstellung seines Wirkens, das Ästhetik, Pädagogik und Kulturpolitik umfasst, können Strategien, Leitbilder und ideelle Hintergründe erforscht und eine längst überfällige nationale und internationale Kontextualisierung der steiermärkischen Situation erreicht werden.

Das Projekt untersucht Entwicklung und Zusammenspiel aller die Musikausbildung tragenden Institutionen: die Neuorganisation des Musikschulwesens, die Wiedereröffnung des Landeskonservatoriums und dessen Umwandlung in die Akademie für Musik und darstellende Kunst. Neben biographischen und institutionsgeschichtlichen Quellen wird der Nachlass Erich Marckhls (1902–1980), der im Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst aufbewahrt wird, ausgewertet. Marckhl war in allen Bereichen in leitender Funktion tätig bis hin zur künstlerischen und wissenschaftlichen Positionierung der Akademie. Seine Schriften stellen ein einzigartiges Zeitzeugnis dar. Die rhetorisch ausgefeilten Vorträge aus den 1940er, -50er und -60er Jahren lassen den Versuch einer Positionierung der Musik in der Gegenwart – in Auseinandersetzung mit der Tradition – erkennen. Sie gewähren Einblick in ideelle Hintergründe der Aufbauarbeit, wobei ideologisch brisante Themen wie die Bedeutung der Volkskultur oder das Verhältnis von Gesellschaft und Individuum ebenso zu finden sind wie Reflexionen zum Konzert- und Ausbildungskanon und der Funktion der neuen Musik.

Der interdisziplinäre Ansatz des Projekts verbindet historische Musikwissenschaft (Institutionsgeschichte, Biographieforschung, Oral History), Zeitgeschichte und Musikästhetik mit philologischer Textanalyse und gesellschaftskritischer Reflexion. Ziel ist eine vielschichtige Kulturanalyse, womit an die Kritische Theorie und den einflussreichen Philosophen, Komponisten und Musikkritiker Theodor W. Adorno angeknüpft wird. Er behandelte Entwicklungen der

neuen Musik der 1950- und 1960er Jahre, kulturpolitische Belange, Möglichkeiten der Erneuerung und den Umgang mit Tradition. Vor dem Hintergrund von Adornos Thesen werden die steirischen Entwicklungen mit jenen in der Bundesrepublik verglichen sowie Gemeinsamkeiten und Divergenzen zu Marckhls Standpunkten ausgelotet. Nach Graz bestanden direkte Verbindungen über den Musikkritiker Harald Kaufmann, der an der Akademie ein Institut für Wertungsforschung gründete, wo Adorno in den 1960er-Jahren Vorträge hielt.

Erich Marckhl wurde 1902 in Celje in Slowenien geboren. Sein musikalisches Talent zeigte sich bereits recht früh und wurde von seinem Vater gefördert: Marckhl bekam Klavierunterricht, sang und hatte ein gutes Gehör. Nach der Matura studierte er von 1920 bis 1926 Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien und Komposition an der Staatsakademie für Musik und darstellenden Kunst.¹ Von 1926 bis 1936 unterrichtete Marckhl an der Bundeserziehungsanstalt in Wien. Während Marckhl stets angegeben hatte, erst 1938 der NSDAP beigetreten zu sein, stellte Boris von Haken hingegen 1933 als Beitrittsjahr fest.² 1936, vermutlich nachdem seine illegale Parteizugehörigkeit enttarnt wurde, ging er nach Dortmund, wo er an der Pädagogischen Hochschule für Lehrerbildung musiktheoretische Fächer lehrte. Bei seinen Kollegen und Kolleginnen galt er als ‚heimatvertriebener Nationalsozialist‘. Diese Bezeichnung war durchaus positiv zu verstehen, da man die illegalen Nationalsozialisten in Österreich als Wegbereiter des ‚Anschlusses‘ betrachtete.³

„In den ersten Wochen des Jahres 1938 kündigte sich das Ende Österreichs deutlich an. Das Gewußtsein, eine Geschichtswende großen Ausmaßes zu erleben, raubte Nüchternheit und Skepsis, die sich ihren Platz in der seelischen Substanz bereits erobert hatten. Fiebernd vor Aufregung und Spannung verfolgte ich die Nachrichten im Rundfunk, bald allein und von Zweifeln gequält, bald bei Enzens, die ihre Skepsis nicht verhehlten, bald noch spät abends mit den beiden jungen Ingenieuren, die meine Nachbar-Untermieter waren und begeistert des Ausgangs harrten. In der Hochschule hörte ich auch mit, aber nicht so gerne wie im engeren Kreise. Dort behandelte man mich in den Tagen des Umbruches wie ein Geburtstagskind vor der Bescherung.“⁴

Er berichtete auch davon, dass er kurz nach dem ‚Anschluss‘ anlässlich seines Osterurlaubes nach Wien reiste und dort von der Freude der Menschen über die politischen Ereignisse mitgerissen wurde. Der frühere Beitritt zur Partei erscheint deshalb glaubwürdig, da Marckhl nach eigenen Angaben „gläubig und mit großem Wunschdenken“⁵ dem Anschluss Österreichs entgegensah. 1939 kehrte er nach Wien zurück, wo man ihn innerhalb des Bildungsressorts der Reichsstatthalterei zum ‚Fachberater für Musik beim Reichsstatthalter in Wien‘, zum

1 Vgl. Erik Werba, „Erich Marckhl“, in: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 20, Wien 1972, S. 10–12.

2 Vgl. Boris von Haken, „In Stein gemeißelt. 200 Jahre Kunstuniversität Graz“, in: *Quer. Architektur und Leben im urbanen Raum* 24 (2017), S. 10.

3 Vgl. *Bericht über mein Leben II*, Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B01_H02, S. 23.

4 Ebd., S. 23.

5 Werba, „Erich Marckhl“, S. 17.

Gebietsmusikreferent der Hitlerjugend für den Bezirk Wien – wobei er als Hitlerjugend-Funktionär den Dienstrang eines Obergefolgschaftsführers übernahm – sowie zum Leiter der Abteilung Musikerziehung an der Musikschule der Stadt Wien ernannte. Diese Ämter führten Boris von Haken zufolge dazu, dass Marckhl die Kontrolle über die gesamte Musikerziehung innehatte.⁶ Im September 1944 wurde Marckhl zum Kriegsdienst eingezogen, wo er sich aber bald zur Flucht entschloss. Gemeinsam mit seiner Frau flüchtete er in den letzten Kriegstagen nach Plomberg am Mondsee und dann in die Ramsau. Später schrieb er die Gedanken zu seiner Flucht nieder:

„Ich gab mir ernstlich Rechenschaft, ob das, was ich getan hatte und was das Gegenteil soldatischer Kameradschaft war, Schimpf und Schande bedeutete. Ich konnte keine Spur eines Schuldgefühls in mir erwecken. Es war alles Zwang gewesen, Gewalt und Unrecht. Gewiss hatte ich mich am Anfang selbst nach Zucht durch ein heroisch-soziales Ethos geseht. Dieser Ausbruchswille aus bürgerlich steril gewordenen Konventionen, aus dem ganzen verkalkten Ungerechtheit einer verrottenden Gesellschaft, hatte mich seinerzeit zum Nationalsozialisten, zum Illegalen gemacht. [...] Aber nie hatte ich daran gedacht, dem Vorwand eines bloßen Revanchegedankens, eines Kriegswillens so weltweiten Ausmaßes zu dienen.“⁷

Während der Nationalsozialismus zu Beginn bei ihm auf große Zustimmung gestoßen war, hatte sich dies nach den Novemberpogromen 1938, die er in Dortmund miterlebte, laut eigenem Bericht geändert. Aufgrund seiner nationalsozialistischen Vergangenheit blieb Marckhl nach dem Krieg vorerst stellenlos und lebte von der Unterstützung der von Einems. Zwei der Institutionen, in denen er Karriere gemacht hatte, waren aufgelöst worden – die Reichsstatthalterei in Wien und die Hitlerjugend. Marckhl bemühte sich laut Boris von Haken auch nicht darum, seine Stelle an der Reichshochschule in Wien zu behalten.⁸ Dem internen Entnazifizierungsausschuss musste er sich nie stellen, und so wurde er 1946 entlassen.⁹ Da Marckhl zur Zeit des Anschlusses nicht in Österreich beschäftigt war gab es für die Ministerialbehörde keinen Grund, sich mit ihm zu befassen – was er selbstverständlich zu seinen Gunsten nutzte.¹⁰ Obwohl es kein offizielles Verfahren gab, scheiterte eine Anstellung Marckhls in Wien eigenen Aussagen zufolge an politischen Ressentiments, und als man ihm die Position des steirischen Landesmusikdirektors anbot, nahm er diese an.¹¹

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung war 1945 aufgelöst worden, womit sich das in der NS-Zeit etablierte dreiteilige Musikschulwesen auf zwei Ausbildungseinrichtungen reduzierte. Die

6 Vgl. Interview Boris von Haken, „nicht einfach nur verschwiegen“, *grazkunst* 4 (2017), S. 32–33.

7 *Bericht über mein Leben III*, Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B01_H03, S. 5.

8 Vgl. Interview Boris von Haken, „nicht einfach nur verschwiegen“, S. 33.

9 Erich Marckhl sollte ursprünglich vor eine Kommission, die das Verhalten von Professoren während der Zeit des Nationalsozialismus prüfte, treten – dazu kam es jedoch nie. Vgl. *Bericht über mein Leben III*, Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B01_H03, S. 71.

10 Ob dies der wirkliche Grund ist, lässt sich derzeit noch nicht genauer feststellen und wird Gegenstand weiterer Recherchen sein; Marckhl selbst nahm jedoch an, dass er aus diesem Grund nicht eingehender untersucht wurde. Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B01_H03, S. 71.

11 Vgl. *Bericht über mein Leben III*, Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B01_H03, S. 72.

Steirische Landesmusikschule wurde als Landeskonservatorium fortgeführt, womit der Name, der vor dem ‚Anschluss‘ verwendet worden war, leicht abgewandelt wieder aufgegriffen wurde. Die Musikschulen für Jugend und Volk wurden in Volks-Musikschule umbenannt. Die damit verbundenen, auf die Steiermark verteilten Ortsmusikschulen blieben bestehen. Das Netzwerk an Schulen wurde später weiter ausgebaut. Alle Ausbildungseinrichtungen kämpften in der Nachkriegszeit mit Schwierigkeiten, die Finanzen, Ausstattung und Personal betrafen. Beim Lehrpersonal wurde, um diesen Schwierigkeiten entgegen zu wirken, größtenteils auf Personen zurückgegriffen, die bereits in der Zwischenkriegszeit und im NS-Regime tätig waren. Von diesen waren viele an mehreren Ausbildungseinrichtungen tätig und nahmen als ausübende Musikerinnen und Musiker am Konzertbetrieb der Steiermark teil.¹²

Unter Erich Marckhls Leitung konnte am Grazer Landeskonservatorium ein Seminar für Musikerziehung eingerichtet werden. Die Aufgabe des Seminars war die Vorbereitung zur Staatlichen Abschlussprüfung, die Voraussetzung war, um als Musiklehrerin oder Musiklehrer an öffentlichen Schulen tätig sein zu dürfen. Die Prüfung selbst und wesentliche Teile der Ausbildung konnten allerdings noch für einige Jahre ausschließlich in Wien an der Akademie für Musik und darstellende Kunst absolviert werden, Graz bot nur die Vorbereitung an. Somit sollte sich bewahrheiten, was Marckhls Freund, der Musikhistoriker und Schriftsteller Wilhelm Rohm ihm prophezeit hatte:

„Was jetzt zunächst auch immer kommt – Du mußt warten. Du warst in Deinem Fach in Wien zu sehr tonangebend, als daß sie Dich jetzt zurückholen und dir einen Platz gönnen würden. Du mußt warten, bis irgendwo ein Esel kommt, der sich des Risikos nicht bewußt ist, dich wieder ins Spiel zu bringen. Ich weiß schon, daß du politisch nicht engagiert und ein Opponent warst. Aber du hast dazugehört und in Wien ist niemand so großzügig, daß er bereit wäre, dich aus diesem Grunde nicht aus dem Geschäft zu drängen. Du mußt warten. Ich bin überzeugt, daß sich der Esel findet.“¹³

Marckhls Ziele waren „die Vereinigung der im Lande bestehenden und entstehenden Musikschulen in der Gemeinsamkeit ihrer qualitativen und sozialen Organisation zu einem Musikschulwerk und die Umwandlung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums in eine Akademie für Musik und darstellende Kunst“¹⁴. Marckhl war dafür verantwortlich, dass 1960 am Landeskonservatorium ein Lehrgang für Schulmusiker eingerichtet wurde, und es wurde auch ein Prüfungsamt für das Lehramt der Schulmusik in Verbindung mit einem wissenschaftlichen Lehramt an der Universität Graz geschaffen. Am 3. Juni 1963 wurde die Erhebung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz gefeiert, und man ernannte Erich Marckhl zum ersten Akademiepräsidenten. In den darauffolgenden Jahren werden die Expositur Oberschützen (1965) sowie mehrere Institute gegründet, darunter das Institut für Jazz, das Institut für Elektronische Musik und Akustik (IEM).

12 Für diesen Absatz vgl. Helmut Brenner, *Musik als Waffe. Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938-1945*, Graz 1992, S. 251–256.

13 *Bericht über mein Leben III*, Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B01_H03, S. 39.

14 Werba, „Erich Marckhl“, S. 21.

Es folgten 1967 die Institute für Alte Musik und Aufführungspraxis und für Musikästhetik. Das Institut für Musikethnologie bestand bereits seit 1964. Marckhl richtete 1953/54 auch ein „Studio für Probleme zeitlich naher Musik“ an der Akademie ein. Dieses Studio widmete sich nicht, wie von vielen angenommen, den Werken zeitgenössischer heimischer Komponisten, sondern war explizit zur Förderung der Neuen Musik gedacht. Marckhl wurde aufgrund dieses Missverständnisses oft angegriffen, unter anderem vom Steirischen Tonkünstlerbund, und musste sowohl die Aufführung seiner eigenen Werke als auch die Förderung nichtsteirischer Komponisten rechtfertigen; Ersteres wurde ihm als Selbstförderung und Zweiteres als unrechtmäßige Verwendung von Landessubventionen vorgeworfen. Bereits 1957 hatte er für seine Verdienste um das Land Österreich das Goldene Ehrenzeichen erhalten und 1963 war er zum Ordentlichen Hochschulprofessor ernannt worden. Die Jahre unter Marckhl als Akademiepräsidenten waren geprägt von einem regen wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungsleben, wie etwa die Balkanologentagungen, die internationalen Jazztagungen und die Stilsymposien des Instituts für Wertungsforschung. Marckhl setzte sich auch intensiv für die Gleichstellung der Kunstakademien mit den Hochschulen im universitären Sinn ein, was er 1970 mit der Erhebung der Akademie zur Hochschule für Musik und darstellenden Kunst erreichte. Dennoch ist festzuhalten, dass Marckhls Reformbewegungen oft die nötige Unterstützung fehlte. 1966 wurde er zum Ehrenmitglied der Akademie für Musik und darstellende Kunst ernannt, und 1967 erhielt er das Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich. 1968 wurde ihm der Österreichische Staatspreis für Musik und 1971 die Hugo-Wolf-Medaille sowie die Mozart-Medaille verliehen. Als er 1970 das Amt des Landesmusikdirektors abgab, war die soziale Existenz aller Musikschulen gesichert. 1972 erfolgte Marckhls Emeritierung. Im Jahr 1980 verstarb er dann in Graz.¹⁵

Während Marckhl bereits in seinen Jugendjahren schriftstellerisch tätig war, fiel ihm das Komponieren trotz seiner musikalischen Begabung nicht ganz so leicht. Er selbst bezeichnete seine ersten Kompositionsversuche als eher unbeholfen, da ihm „die Möglichkeit der architektonischen Gestaltung des Einfalls“¹⁶ fehlte. Gegen Ende seiner Studienzeit hatte er jedoch zu seinem eigenen Stil gefunden und wurde im Laufe seiner Karriere von Kurt Nemetz-Fiedler sogar als „einer der profiliertesten unter den jüngeren ostmärkischen Tondichtern“¹⁷ beschrieben.

„In Marckhls früheren Werken (1924–1928) lebt noch viel Impressionistisches. Typisch dafür sind die Klavierstücke in ihrem Streben nach Kleinform, kapriziöser Verfeinerung, neuartigen Farbenbrechungen, nervösen Melodiefetzen, wenn er auch von allem Anfang an sich vom akkordischen Denken löst [...] Auch die Fieberzeit äußert sich in vielen Frühwerken

15 Vgl. ebd., S. 18–24.

16 Ebd., S. 12.

17 Kurt Nemetz-Fiedler, „Erich Marckhl, ein ostmärkischer Kontrapunktiker“, in: *Die Musik* (1940), S. 413–415, hier S. 414, <https://www.digizeitschriften.de/dms/img?PID=PPN84623971X_032|LOG_0180&physid=PHYS_0495#navi> (03.02.2020); „Richard Marckhl“, in: *Austria-Forum*, Stand: 27.07.2019, <https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Richard_Marckhl> (03.02.2020).

in so mancher Groteske, in atemlos pulsierender Rhythmik, in bis zur Fratze verzerrter Melodik. Doch ist dies bei Marckhl echter Protest, Verzweiflung über eine entgötterte Zeit, niemals mutwilliger Zerstörungswille. Auch geht er nie bis zur völligen Leugnung der Tonalität.“¹⁸

Erich Marckhl hat sich, folgt man seinen Selbstzeugnissen, zeitlebens als Komponist verstanden. Als Schüler von Franz Schmidt, war sein Maßstab musikalischer Neuerung das Werk Arnold Schönbergs. Im Besonderen die Streichkammermusik stand im Zentrum seiner kompositorischen Entwicklung, in den späteren Jahren auch Sakralmusik. Er selbst stufte sich als konservativ, sogar mit einem Hang zum Akademischen, ein. Die Frage, welche Kriterien für Erfolg beim Publikum ausschlaggebend sind, beschäftigte ihn bis zum Ende seines Lebens.

Zitation: Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger und Johanna Trummer, „Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 150–157, DOI: 10.25366/2020.58.

18 Nemetz-Fiedler, „Erich Marckhl, ein ostmärkischer Kontrapunktiker“, S. 414.

Abstract

Nowadays, a detailed examination of the structure and development of music education in Styria after 1945 seems absolutely necessary, considering an overall lack of research on that topic and a predominant thematization of Vienna. The composer, music pedagogue and cultural politician Erich Marckhl played a pivotal role in music education before and after 1945. His network reached far beyond Styria. This article shall illustrate the development and interaction of all institutions connected to music education after 1945: the reorganization of the music school system, the reopening of the State Conservatory and its transformation into the Academy of Music and Performing Arts.

Kurzvitae

Susanne Kogler ist Leiterin des Universitätsarchivs der Grazer Kunstuniversität und Dozentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz. Seit 2018 ist sie Ao.Univ.Prof. Sie studierte Musikpädagogik, Klassischen Philologie und Musikwissenschaft. Ihre Promotion beschäftigt sich mit dem Thema Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen (Graz/Wien, 2003). Die Habilitation erfolgte mit einer Studie zu Adorno versus Lyotard: moderne und postmoderne Ästhetik (Freiburg, 2014). Susanne Kogler war Gastprofessorin an der New York City University (2005), der Université Paris 8 (2007) und der Universität Ljubljana (2017). 2006–2008 leitete sie ein vom FWF gefördertes Forschungsprojekt zur modernen und postmodernen Ästhetik (Université Paris 8, Département de musique) sowie 2012–2014 ein vom FWF gefördertes Forschungsprojekt zu innovativen Inszenierungsstrategien in der Oper (gemeinsam mit Barbara Beyer, Kunstuniversität Graz).

Julia Mair studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Musikologie an der Karl-Franzens-Universität Graz und der Kunstuniversität Graz. Seit Januar 2019 arbeitet sie als Universitätsassistentin im vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank geförderten Projekt „Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten“ am Archiv der Kunstuniversität Graz.

Juliane Oberegger studiert Lehramt Sekundarstufe für Musik und Deutsch und Musikologie an der Karl-Franzens-Universität Graz und der Kunstuniversität Graz sowie Kirchenmusik am Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese Graz-Seckau. Seit Januar 2019 arbeitet sie als Studentische Mitarbeiterin im Projekt „Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten“ am Archiv der Kunstuniversität Graz.

Johanna Trummer studiert Musikologie an der Kunstuniversität Graz und der Karl-Franzens-Universität Graz, wo sie auch das Ergänzungsfach Medienwissenschaften belegt. Nach Abschluss ihres Bachelorstudiums (*Gansch & Breinschmid. Zur Stilistik des Duos anhand*

ausgewählter Beispiele) absolviert sie nun das Masterstudium mit Schwerpunkt Ethnomusikologie, wobei sie sich mit den Begriffen Tradition und Identität im Kontext steirischer Blasmusik beschäftigt. Seit Januar 2019 arbeitet sie als Studentische Mitarbeiterin im Projekt „Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten“ am Archiv der Kunstuniversität Graz.

Die weinende Jury.

„Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?¹

MARIE-ANNE KOHL, UNIVERSITÄT BAYREUTH

Tränen fließen. Ob Yvonne Catterfeld, Smudo, Dieter Bohlen, Kazim as-Sahir, Sherine, Unati Msengana, Shado Twala, Bobby van Jaarsveld, Liu Huan, Simon Cowell, Amanda Holden, Jessie J, Will.I.Am, Tina Karol, Lira oder Danny Jones – sie alle sitzen auf der Jurybank von globalen Musikcastingshow-Formaten wie *The Voice*, *Idol* oder *Got Talent* und zeigen vor laufender Kamera scheinbar beschämt und doch ganz ungehemmt ihre Tränen. Es sind Männer und Frauen, deren Tränen wir Zuschauer*innen beobachten dürfen, und sie weinen bei *The Voice of Germany*, *The Voice of China* und *The Voice South Africa* genauso wie bei der arabischen Version *The Voice Ahla Sawt*.

Wie lässt sich die beobachtete Geschlechterparität des Tränenvergießens deuten, gerade auch hinsichtlich ihrer offensichtlich trans-lokalen Reproduktion? In welcher Relation stehen diese Tränen zu der dargebotenen Musik, die ihnen vorausgeht? Welche Funktionen erfüllen Tränen und Musik für die Dramaturgie der Castingshows, und für deren Glokalisierung?²

Ich sehe mindestens drei unterschiedliche Arten, wie auf die musikalischen Performances von Kandidat*innen mit ästhetischen oder emotionalen³ Tränen aus der Jury reagiert wird:

1. Jurymitglieder weinen als Reaktion auf den schönen, gefühlvollen Gesang, d. h. der musikalische Vortrag selbst rührt zu Tränen. Beispielsweise weint Unathi Msengana bei *Idols South Africa* nach einer Audition des jungen Sängers Ofentse Motale, die sie spirituell berührt habe.⁴ Die Juror*innen Nancy Ajram und Hassan Elshafei von *Arab Idol* weinen bei dem Vortrag der Kandidatin Sherin Abdulwahab, die das Lied „Ana Kteer“ singt, wegen der „Schmetterlinge an Gefühlen“.⁵ Die tränenreiche Reaktion der Jury auf die musikalische

1 Dieses Paper basiert auf einem Vortrag, den die Autorin 2019 auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold hielt.

2 Der Neologismus Glokalisierung wurde vor allem von Roland Robertson geprägt, um zu verdeutlichen, dass Phänomene von Globalisierung und Lokalität sich keineswegs gegenseitig ausschließen, sondern vielmehr einander bedingen. (Siehe u. a. Roland Robertson, „Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit“, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, hrsg. von Ulrich Beck, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–220.)

3 Für die Betrachtung von Tränen, die im Kontext musikalischer Performances bei TV Castingshows fließen, interessieren mich ausschließlich so genannte emotionale und ästhetische oder auch Kunst-Tränen, die in klarer Abgrenzung zu rein körperfunktionalen Tränen zu verstehen sind. Siehe zur Unterscheidung u. a. Elisabeth Messmer, „Emotionale Tränen“, in: *Der Ophthalmologe* 106, H. 7 (2009), S. 593–602, oder Geraldine Spiekermann, „Die Tränen aus kunsthistorischer Sicht“, in: *Der Ophthalmologe* 106, H. 7 (2009), S. 603–608.

4 Siehe *IdolsSA*, „Idols Season 13 – Ep 2 Highlight: A spiritual experience!“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=nzQmcQZLKRA (01.09.2019).

5 Siehe die Audition auf „Arab Idol 2017“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=0fOZKNGxyZQ (10.07.2019).

Aufführung basiert hier auf dem ästhetischen Erlebnis. Diese Tränen sind am ehesten als ästhetische Tränen zu verstehen. Dieser Fall tritt eher selten ein.

2. Die vorgetragene Musik dient als Mittel oder Referenz, etwa als eine Art Katharsis, als Heilmittel oder auch Erinnerungsauslöser im Kontext einer außermusikalischen, meist tragischen Erzählung. Nach ihrem ersten Auftritt bei The Voice UK erzählt die Sängerin Toni, die ohne Haare auftritt, von ihrer Krankheit und dem damit verbundenen schweren Leben, und verweist dann auf Musik als ihre große Passion und das, was ihr aus ihrer eigenen Tragödie heraushelfe. Mit ihrer Erzählung bringt sie Jessy J den Tränen nahe.⁶ Die Kandidatin Jin Haixing singt bei The Voice of China für ihren kürzlich verstorbenen Vater, einem Musik-Professor, für den Juror Liu Huan, den der Vater verehrt hatte, und rührt ihn damit zu Tränen.⁷ Dieter Bohlen weint bei Deutschland sucht den Superstar, der deutschen Version von Idol, als eine Kandidatin einen alten Marianne Rosenberg-Titel interpretiert und ihn das an seine Jugend erinnert.⁸ Im Zusammenspiel von musikalischer Performance und Tränenfluss spielt Musik hier nach wie vor als Musik eine Rolle, sie dient als direkte Referenz, erfüllt allerdings bereits eine klare außermusikalische Funktion.
3. Der Musiktitel greift inhaltlich das Thema der tragischen Geschichte der Kandidat*innen auf – so geht es zum Beispiel um den Verlust eines geliebten Menschen, wenn Will.I.Am bei The Voice UK oder Simon Cowell und Cheryl Cole bei X Factor Britain weinend auf entsprechende Lieder reagieren,⁹ oder um die geteilte Erfahrung, vom Vater verlassen worden zu sein, wenn Ricky Wilson bei The Voice UK bei der Performance des Kandidaten Thomas mit einem Lob-Lied an seine Mutter in Tränen ausbricht. Nach seiner Performance bei X Factor Arabia erzählt der syrische Kandidat Majdi Sharif, dass er sein Land verlassen musste und seit vier Jahren seine Eltern und Familie nicht mehr gesehen und viele Menschen verloren habe. Sein trauriges Lied über die verlorenen geliebten Menschen rührt Jurorin Elissar Zakaria Khoury a. k. a. Elissa zu Tränen.¹⁰ Die Auswirkungen von Kriegsgräueln bilden die narrative Matrix wenn Emmanuel Kelly den Lennon-Song „Imagine“ bei X Factor Australia singt und zwei Juror*innen zum Weinen bringt.¹¹ Bei diesen Beispielen scheint der vorge-

6 Die Audition kann hier eingesehen werden: „Toni Warne FULL Blind Audition- Leave Right Now“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=YLibAF1IsZM (20.08.2020).

7 Siehe dazu Yuanchen Zhang, „How Culture Influences Emotion Display in Transnational Television Formats: The Case of The Voice of China“, in: *MaC* 6, H. 3 (2018), S. 40–47, hier S. 44.

8 Siehe „DSDS 2018, Mandy Mettbach mit ‚Liebe kann so weh tun‘ von Marianne Rosenberg“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=G81nOaXMiD0 (20.08.2020).

9 Die entsprechenden Auditions sind hier einsehbar: „Liz Oki – The Voice UK – Full Version Edit“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=JJZycGUPCSo (20.8.2020) bzw. hier „Josh Daniel sings Labrinth’s Jealous | Auditions Week 1 | The X Factor UK 2015 The X Factor UK 2015“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=Ra_iiSln4OI (20.8.2020) einzusehen.

10 Die Audition kann hier eingesehen werden „Racer X Factor Majdi Sharif affects everyone crying“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=JfnxplocTcE (20.8.2020).

11 Die Audition kann hier eingesehen werden „Emmanuel Kelly – XFactor Australia“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=K816Q9zYQF0 (20.8.2020).

tragene Musiktitel gänzlich in der Funktion aufzugehen, eine zu Tränen rührende Geschichte in ihrer Wirkung zu verstärken. Doch auch hier spielt die Aufführung an sich eine Rolle, denn je ‚glaubwürdiger‘ der/die Kandidat*in den an ein Narrativ gebundenen Titel vorträgt, desto ‚authentischer‘ wirkt das ganze Narrativ.

Die beschriebenen drei Arten der Verbindung von musikalischer Aufführung und Tränenfluss scheinen sich in den unterschiedlichsten Formaten weltweit wiederfinden zu lassen – die arbiträre Liste zu Beginn dieses Papers legt nahe, dass Jurymitglieder regelmäßig mit Tränen auf die musikalischen Darbietungen der Kandidat*innen reagieren, und zwar global. Auffällig ist dabei, dass diese Tränen ‚geschlechtslos‘ zu sein scheinen und männliche wie weibliche Jurymitglieder ähnlich häufig vor der Kamera weinen – ein Aspekt, den es sich genauer anzuschauen lohnt.

Musik in einer Musikcastingshow – das macht Sinn. Aber was haben Tränen hier verloren?

Die Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel identifiziert die Träne im Gesicht als eine „zentrale anthropologische Pathosformel“¹². Allerdings ist diese Interpretation nicht als ahistorisch zu verstehen. Möglichkeiten, Auslöser und die Art und Weise, Tränen zu zeigen und wie diese rezipiert und bewertet werden, unterliegen historischem und gesellschaftlichem Wandel, so auch deren Interpretation, je nach Perspektive, als „Indikator psychischer Vorgänge“, „Metapher der Menschlichkeit“, „Bildzeichen affektiver Zustände“ oder „indexikalisches Zeichen [...] am Leib, im Bild oder im Text“¹³. Auch eine „geschlechtsspezifische Zuschreibung des Tränenvergießens“, so die Theater- und Filmwissenschaftlerin Renate Möhrmann, setzt erst mit der frühen Neuzeit ein, auch wenn sie die Kulturgeschichte quasi bis heute durchzieht.¹⁴ Gesellschaftliche Entwicklungen zu einer bürgerlichen Kultur der Intimität ließen die Tränen zum „Authentizitätsgaranten von Empathie“¹⁵ werden.

Vieles lässt sich aus den Darstellungen von Tränen in den Künsten ablesen, in der Malerei, im Theater, im Kino. In ihrer kunsthistorischen Untersuchung zur Darstellung von Tränen in der Malerei skizziert Weigel bspw. das Aufkommen der „Träne im Gesicht als zunehmend individualisierte Ausdrucksgebärde von Trauer und Mitgefühl“¹⁶, die Entwicklung einer „Ikonographie

12 Sigrid Weigel, „Tränen im Gesicht. Zur Ikonologie der Tränen in einer vergleichenden Kulturgeschichte von Trauergebärden“, in: *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, hrsg. von Sigrid Weigel unter Mitarbeit von Tine Kutschbach, München/Paderborn 2013, S. 103–126, hier S. 107, auch S. 113f.

13 Ebd., S. 103.

14 Renate Möhrmann, „Einleitung“, in: *So muß ich weinen bitterlich. Zur Kulturgeschichte der Tränen*, hrsg. von Renate Möhrmann, Stuttgart 2015, S. IX–XXV, hier S. XXII f.

15 Ebd., S. XII.

16 Weigel, „Tränen im Gesicht“, S. 113. Doch nicht nur den oder die Weinende weist die Träne im Gesicht als empathisch aus, auch von den Beobachter*innen wird erwartet, dass das Betrachten von Tränen bei ihnen Empathie auslöst. Geraldine Spiekermann versteht den Zusammenhang zwischen der bildlichen Darstellung von Tränen und dem Mitgefühl der Betrachtenden als absolut: „Die Bilder Weinender berühren, da die mitempfindende Einfühlung und das Sinnesorgan des Auges direkt und unmittelbar aufeinander bezogen sind.“ (Geraldine Spiekermann, „Die Tränen aus kunsthistorischer Sicht“, in: *Der Ophthalmologe* 106, H. 7 (2009), S. 603–608, hier S. 603.)

der Träne im Gesicht als Pathosformel¹⁷ oder die Einführung von Bildmotiven, in denen Tränen entweder als zusätzliches Bildargument narrativer Szenen mit dramatischer Handlung dienen oder als Mittel zur Charakterisierung einer Figur.¹⁸ Bildmotive, wie sie uns auch bei Castingshows begegnen.

Das Theater als emotionaler Raum ‚affektiver Exzesse‘, als ‚Freiraum für Tränen‘, unterliegt ebenfalls, so Möhrmann, historischen Entwicklungen, so etwa der Wandel vom höfischen Pomp zur häuslichen Träne im Zuge einer Hinwendung zum Allgemeinmenschlichen im Theater zur Mitte des 18. Jahrhunderts und veränderte „Motive des Weinens“ der Helden*innen. Das zugängliche Gefühl des Mitleids als neue Wirkungsmaxime verringert den sozialen Abstand zwischen Held (sic) und Parkett.¹⁹ Es generiert gewissermaßen eine Art der Intimität. Die Träne soll eine Nähe zum Publikum herstellen. Eine Nähe, die im Kino und Fernsehen durch neue ästhetische Mittel verstärkt wird. Das Hineinzoomen in das weinende Gesicht bewirkt eine Intensivierung²⁰ – der Pathosformel, auch der Nähe zur Schauspielerin, auch zum Schauspieler, denn

„[a]uffällig ist, dass sich besonders im filmischen Medium die Umkodierung sozialer Gender-Muster beobachten lässt. Schließlich haben noch die jüngsten Emotionsforschungen ergeben, dass fast die Hälfte aller Männer niemals in Tränen ausbricht, während dies nur für 6 Prozent der Frauen gilt, und dass das Männlichkeitsdispositiv weiterhin die Zähmung von Affekten verlangt. Anders im Film. Schon im ausgehenden 20. Jahrhundert bevölkern positiv semantisierte weinende Männer die Leinwand.“²¹

Weinende Männer bei Castingshows lassen sich also vor allem in diesem Medien-Dispositiv deuten, welches potentiell ebenfalls auf einen Wandel in Männlichkeits-Rollenbildern hinweist.²²

Tränen in Theater, Kino und Fernsehen stellen uns jedoch vor eine andere Schwierigkeit hinsichtlich ihrer Deutung als „Authentizitätsgaranten von Empathie“ – sind die geweinten Tränen auf der Bühne und vor der Kamera denn überhaupt ‚echt‘? Die Frage, ob „die Tränen der Schauspieler [sic] Kunsttränen oder aus dem Innersten ihrer Seele geweint“ sind oder überhaupt sein sollen bildet die Grundlage eines alten Streits in Theatertheorie, -praxis und Schauspieltechnik.²³ Es geht hier nicht darum, diesen Streit zu lösen, vielmehr sei an dieser Stelle kurz festgehalten, dass für Theater und Film Kunsttränen eine Rolle spielen können. Im Kontext von

17 Weigel, „Tränen im Gesicht“, S. 114.

18 Vgl. ebd., S. 115.

19 Vgl. Möhrmann, „Einleitung“, S. XIX.

20 Zur Wirkung des Close-Up zur Herstellung angeblicher Nähe und Intimität vgl. u. a. Maria Angel, Anna Gibbs, „Media, Affect and the Face. Biomediation and the Political Scene“, in: *Southern Review* 38, H. 2 (2006), S. 24–39, hier S. 29.

21 Möhrmann, „Einleitung“, S. XXIII.

22 Zum Stichwort „gefühlvolle Männlichkeiten“ siehe z. B. Ute Frevert, „Gefühlvolle Männlichkeiten. Eine historische Skizze“, in: *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne*, hrsg. von Manuel Borutta und Nina Verheyen, Bielefeld 2010, S. 305–330.

23 Möhrmann, „Einleitung.“

Castingshows ist die Frage der Kunstträne anderweitig interessant, denn hier haben wir es nicht primär mit Schauspieler*innen zu tun, die die Emotionen, das Weinen einer Figur darstellen, sondern mit Personen, die ihre eigenen Emotionen und Tränen zeigen. Sie treten dabei als sie selbst in Erscheinung und stellen niemand anderen dar. Sehr wohl aber stellen sie sich selbst dar.²⁴ Es sind also – anders als im konventionellen Theater oder im Film – die eigenen Tränen, die bei Castingshows fließen: Die Frage danach, ob diese aus dem „Innersten der Seele“ oder künstlich, regelrecht manipulativ geweint sind, ist damit freilich nicht geklärt. Vielmehr weist dieser Zwiespalt über den Theater- und Fernsehkontext hinaus auf ein allgemeineres gesellschaftliches Paradox in der

„Deutungsgeschichte von Tränen [...], denn werden sie doch einerseits als authentischer Ausdruck von Gemütsbewegungen interpretiert, während sie andererseits immer wieder dem Verdacht gespielter bzw. gestellter Emotionen, sogenannter falscher Tränen, unterliegen.“²⁵

Ob nun als ‚echter‘ oder ‚falscher‘ Ausdruck, Tränen verweisen auf Emotionen und Affekte und haben einen „hohen Emotionswert“²⁶.

Diese kurz angerissenen Findungen zum historischen Wandel der Darstellung und Interpretation von Tränen sind in eine spezifische Richtung verzerrt: Sie beziehen sich durchweg auf die europäische Kulturgeschichte. Der Umgang mit Tränen ist allerdings nicht nur historisch wandelbar, sondern wird auch durch Kultur reguliert.²⁷ Für die Lokalisierung von Castingshows, deren Formate an vielen unterschiedlichen Orten weltweit realisiert werden, spielt das eine Rolle. Sind für Castingshows lediglich emotionale (und, als Sonderform der emotionalen, auch ästhetische) Tränen relevant, so unterliegt deren Zurschaustellung bestimmten ‚emotionalen Regeln‘, die Laura Sūna zufolge kulturell, kontextuell und historisch spezifisch sind. Menschen haben ein Wissen über spezifische Ausdrucks- und Verhaltensformen, die als Orientierung dafür dienen, welche Emotionen in welcher Situation angebracht sind. Hierfür verwendet Sūna den Begriff des emotionalen Repertoires.²⁸ Zu typischen lokalen kulturellen Elementen zählt sie hier u. a. die Körpersprache und das Zeigen von Emotionen („emotional display“).²⁹ Yuanchen Zhang stellt dar, dass die kulturelle Ausdifferenzierung von Emotionen anhand folgender Kategorien festgemacht werden könne:

24 Diese Selbstdarstellung ist durchaus im Sinne Erving Goffmans zu verstehen (siehe Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1996), oder auch im Sinne Philip Auslanders „unmatrixed representation“ (Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, 2. Ausg., London 2008, S. 32f.) Ebenso wissen die Akteur*innen vor den Kameras, dass sie ‚Performer vor den Augen Fremder‘ sind. (Vgl. Andy Lavender, „Pleasure, performance and the Big Brother experience“, in: *Contemporary Theatre Review* 13, H. 2 (2003), S.15–23, hier S. 22).

25 Weigel, „Tränen im Gesicht“, S. 104.

26 Möhrmann, „Einleitung“, S. IX.

27 Vgl. Weigel, „Tränen im Gesicht“, S. 106. Vgl. hierzu auch Messmer, „Emotionale Tränen“, S. 600. Weigel spricht beispielsweise von einem internalisierten „Habitus, der kulturellen Deutungsmustern von [...] Tränen folgt“ (ebd., S. 104).

28 Vgl. Laura Sūna, „Negotiating Belonging as Cultural Proximity in the Process of Adapting Global Reality TV Formats“, in: *MaC* 6, H. 3 (2018), S. 30–39, hier S. 31.

29 Vgl. ebd., S. 32.

„a) elicitor of emotion – events, expectations, memories, etc., which may vary across cultures, b) display rules – culturally varied norms and values to control (intensify, de-intensify, neutralize, or mask) the facial appearance according a given social situation, and c) consequences of emotional arousal, such as facial behavior, action patterns of face and/or body, verbal behavior, physiological change, etc.“³⁰

Kulturelle Differenzen zeigten sich demzufolge bezüglich der Auslöser von Tränen, ihrer Regulierung und der zu erwartenden Reaktionen auf die weinende Person. Demnach wäre davon auszugehen, dass bei unterschiedlichen Adaptionen von Castingshows unterschiedliche Lieder und Geschichten als Auslöser dienen müssten. Es würde auch heißen, dass das Zeigen von Tränen nur in manchen kulturellen Kontexten möglich wäre und dass die Reaktionen auf offenes Weinen, insbesondere das Weinen von Männern, keineswegs stets positiv ausfallen würde, letztlich also, dass die Darstellung von Tränen recht unterschiedlich sein müsste.

Die Findung von global wiederkehrenden ähnlichen Bildmotiven vom Weinen und von Tränen bei Castingshows, wie durch die einleitende Listung angedeutet, legt hingegen die Überlegung nahe, dass derart naheliegende Unterschiede im Zuge der Lokalisierung irgendwie nivelliert werden. Da es sich bei Musik-Castingshows um ein inszeniertes und nachbearbeitetes Fernseh-Phänomen handelt, ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Nivellierung nicht um einen Zufall handelt und dass diese Tränen nicht nur willentlich in Kauf genommen, sondern absichtlich platziert, womöglich gar forciert werden. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die angesprochenen Castingshow-Formate durchweg im Westen konzipiert wurden und in alle Welt verkauft und ihre Realisierung und Anpassung von so genannten ‚Flying Producers‘ überwacht werden. So liegt hier die sich immer wieder aufdrängende Frage nahe nach einer im Zuge der Glokalisierung der Formate potentiell stattfindenden Wertevermittlung: Inwiefern werden hier, mit oder ohne Vorsatz, spezifische Werte etwa von sich wandelnden Geschlechter-Rollenbildern weitergegeben? Wird die Akzeptanz bestimmter emotionaler Darstellungsformen implizit eingefordert und die Darstellbarkeit nicht nur von weinenden Frauen, sondern auch von weinenden Männern als neues Dispositiv direkt global verhandelt? Denn, so Möhrmann, in der ‚gesellschaftsfähig gewordenen männlichen Träne‘ oder auch „neue[n] Affektformel im männlichen Gesicht“ lässt sich ein sich wandelndes Männlichkeitsdispositiv ablesen, das die ‚Attraktivität des weinenden Mannes‘ erneut auf die Bildfläche bringt,³¹ diesmal offensichtlich global.

Es zeichnet sich somit ab, dass die Tränen der Jury von den Produzent*innen der Shows absichtlich inszeniert werden und dabei bestimmte kulturelle, geschlechtsspezifische Zusammenhänge zumindest teilweise von ihnen vernachlässigt werden. Denn, wie bereits angedeutet, ist zu beobachten, ‚dass‘ Tränen bei Männern und Frauen der Juries in den unterschiedlichsten

30 Yuanchen Zhang, „How Culture Influences Emotion Display in Transnational Television Formats: The Case of The Voice of China“, in: *MaC* 6, H. 3 (2018), S. 40–47, hier S. 41.

31 Vgl. Möhrmann, „Einleitung“, S. XXIV.

Formatadaptionen dargestellt werden und auch, dass sich die Darstellung, die Bildmotive dieses Weinens, ähneln, also das ‚Wie‘. Unterschiede hingegen könnten in den Narrativen bestehen, die diese Tränen rahmen. So liegt es nahe, dass die dargestellten Tränen und damit angesprochenen Emotionen lokal unterschiedlich kontextualisiert werden müssen. Denn die Lokalität von Emotionen und somit die Herstellung kultureller Nähe („cultural proximity“) ist für die Produzent*innen von Castingshows durchaus von Relevanz, zielen sie doch ab auf die Akzeptanz lokaler Adaptionen durch ein lokales Publikum.³² Hier ist allerdings zweierlei zu bedenken: Zum einen sind es nicht nur lokale kulturelle Faktoren, die die Darstellung von Emotionen bestimmen, sondern auch Faktoren wie soziale Unterschiede, Status, Geschlecht oder Generationszugehörigkeit spielen eine Rolle.³³ Es ist also besonders interessant, dass bei der Darstellung von weinenden Jurymitgliedern Geschlecht keinen Unterschied zu machen scheint. Zum anderen betont Sūna, dass lokale Kultur nicht mit nationaler Kultur verwechselt werden dürfe, vielmehr bezögen sich Zuschauer*innen im Kontext von Globalisierung und Hybridisierung von Kultur auf eine Vielfalt kultureller Kontexte, zu denen sie Zugang hätten. Kulturelle Nähe ist also vielfältig. Kulturelle Nähe zu Medieninhalten könne darüber hinaus auch unabhängig von lokalen kulturellen Referenzen auf trans-lokaler Ebene entstehen, als „genre proximity, as value proximity and thematic proximity“³⁴. Die Vertrautheit mit narrativen Stilen und Darstellungstechniken von TV-Genres wie Reality TV ist in unterschiedlichsten kulturellen Kontexten präsent.³⁵ Dank globaler „cultural flows“³⁶ im Sinne Arjun Appadurais verbreiten sich Bilder, Erzählungen, Konzepte, oder, so lässt sich ergänzen, auch Musikstile und -titel weltweit und formen global Vorstellungen und Lebensentwürfe mit. Die Vertrautheit mit diesen Elementen ermöglicht eine trans-lokale kulturelle Nähe zu einem TV-Produkt wie den Musik-Castingshows.³⁷

So stellt beispielsweise die Soziologin Eva Illouz anhand der trans-lokalen Bekanntheit der Oprah Winfrey Show als einer der ersten Reality TV-Formate, das weltweite Verbreitung fand, dar, wie ein Medienprodukt in globalem Ausmaß persönliche Erfahrung neu ordnet, sie dekontextualisiert und homogenisiert: „Oprah Winfrey offers a cultural matrix that reorders experience through the dynamic of distance and intimacy.“³⁸ Anknüpfend an Bilder des Leidens, die längst Teil eines globalen Bewusstseins waren, und an ein weltweit verbreitetes (psycho-)therapeutisches Wissen gelang der Sendung das Paradox einer Standardisierung autobiographischer Erzählungen. Sie wandelt die konkrete, singuläre Erzählung einer Person in

32 Vgl. Sūna, „Negotiating Belonging“.

33 Vgl. Zhang, „How Culture Influences Emotion Display in Transnational Television Formats“, S. 41. Vgl. hierzu auch Andrea Esser, „European Television Programming“, in: *European Glocalization in Global Context. Europe in a Global Context*, hrsg. von Roland Robertson, London 2014, S. 82–102, hier S. 89f.

34 Sūna, „Negotiating Belonging“, S. 32.

35 Vgl. ebd., S. 32.

36 Siehe z. B. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, Minn. 1996.

37 Siehe Sūna, „Negotiating Belonging“, S. 32.

38 Eva Illouz, *Oprah Winfrey and the glamour of misery. An essay on popular culture*, New York 2003, S. 172.

ein dekontextualisiertes Narrativ des Leidens, äquivalent zu (und damit austauschbar mit) jeder anderen singulären Leidensgeschichte.³⁹ Die inhärenten Emotionen werden auf diese Weise kommodifiziert. Dies sind Prinzipien, die für Reality TV-Formate elementar sind, so auch für Musik-Castingshows.

Die emotionale Bindung des Publikums an das Format ist Kernanliegen der Produzent*innen der Sendung. Aus Sicht der Produzent*innen machen unterschiedliche emotionale Erfahrungen das Format ansprechend, sie versuchen, emotionale Geschichten zu erzählen, sie wollen den Zuschauer*innen eine möglichst intensive emotionale Erfahrung ermöglichen. Die von Sūna interviewten Produzent*innen berichten, dass starke Emotionen, vorgeführt durch die Protagonist*innen, normalerweise zu einer starken emotionalen Bindung des Publikums führten, daher versuchten sie immer, Zuschauer*innen zu Hause auf einer emotionalen Ebene einzubinden.⁴⁰ Die erwartete emotionale Erfahrung sehen sie garantiert durch eingebaute Meta-Narrative wie z. B. den „live-changing moment“: „The producers connect this particular meta-narrative to the arousal of a feeling of involvement, empathy, compassion and voyeurism on the side of the audience.“⁴¹ Die Möglichkeit für das Publikum, den (mehr oder weniger) Prominenten einer Jury in einem scheinbar so intimen Moment wie dem Weinen nahe zu sein, bietet gute Aussichten für das Gelingen derartiger emotionaler Bindung. Diese Nähe wird in dem Moment vor allem durch die Nahaufnahme suggeriert. Diese ‚Verstärkung‘ eines Gesichts im Close-Up, gekoppelt mit der schieren Allgegenwärtigkeit dieses Gesichts in den Medien, wie sie für die Gesichter der (b-)prominenten Jurymitglieder angenommen werden kann, generiert die Illusion von Vertrautheit, von Nähe.⁴²

Um bei lokalen Adaptionen emotionale Bindung des Publikums herzustellen, bewegen sich die Produzent*innen in einem heiklen Spannungsfeld zwischen der Generalisierung scheinbar universaler Emotionen und der ‚Reproduktion kulturalistischer Konzepte‘. So gehen sie häufig von klischeehaften emotionalen Repertoires aus, die sie ihren Lokalisierungen zugrunde legen. „Here, the performative production of (national and cultural) feeling rules in and by reality TV becomes visible.“⁴³ Zudem basieren die Kontexte, die von den Produzent*innen als kulturelle Lokalität wahrgenommen werden und an denen sie sich orientieren um das Format zu lokalisieren, auf einem durch westliche Popkultur geformten Alltag.⁴⁴

So sind es die Setzungen der Produzent*innen in ihren Lokalisierungs-Entscheidungen, die letztlich eine Lösung für die Frage danach anbieten, welche Rolle Tränen für die Glokalisierung

39 Vgl. ebd., S. 170ff.

40 Siehe Sūna, „Negotiating Belonging“, S. 33f.

41 Ebd., S. 35.

42 „We mistake familiarity for intimacy[.]“ Angel/Gibbs, „Media, Affect and the Face“, S. 29. Ähnlich ließe sich mit Sara Ahmed argumentieren, dass es allein die Zirkulation von Emotionen – z. B. durch die Medien – ist, die diese überhaupt erst generiert. (Vgl. Sara Ahmed, „Affective Economies“, in: *Social Text* 79, H. 22 (2004), S. 117–139.)

43 Sūna, „Negotiating Belonging“, S. 37.

44 Vgl. ebd.

der Formate spielen. Sie werden weltweit gleichermaßen eingesetzt als Garant für eine intensive emotionale Erfahrung des Publikums, kaum berücksichtigend, ob das Weinen für Männer und für Frauen, das Weinen in der Öffentlichkeit lokal üblich ist. Sie stellen durch die emotionale Performance der lokalen Protagonist*innen und deren Geschichten kulturelle Nähe für das Publikum her. Lokalisierung geschieht also primär durch die Emotions-Arbeiter*innen, ihre (austauschbaren) emotionsgeladenen Geschichten und Darstellungen, die durch die Musik-Performances der Kandidat*innen getragen werden. Die ‚berechenbare Ware‘,⁴⁵ ihre tränenreichen und zu Tränen rührenden Emotionen, bleibt global die gleiche.

Eingangs schrieb ich von drei unterschiedlichen Formen des Zusammenhangs zwischen den musikalischen Performances von Kandidat*innen und den Tränen aus der Jury. Da gibt es erstens das ästhetische Erlebnis, zweitens den Fall, dass Musik als Katalysator für persönliche Leidensgeschichten dient, und drittens ist der vorgetragene Musiktitel selbst inhaltlicher Teil eines tragischen Narrativs. Alle drei Arten (und nicht nur die dritte) haben, so möchte ich behaupten, eine übergeordnete Funktion in der Gestaltung der TV-Sendung. Die konkreten musikalischen Aufführungen der einzelnen Kandidat*innen spielen dabei eine zentrale Rolle. Diesen Zusammenhängen wird an anderer Stelle anhand einzelner Fallanalysen im Rahmen meines Forschungsprojekts zum Thema ‚Castingshows als glokales Musiktheater‘ nachgegangen, dessen Teil die hier vorgetragenen Überlegungen und Darstellungen sind.

Zitation: Marie-Anne Kohl, „Die weinende Jury. ‚Geschlechtslose‘ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 158–167, DOI: 10.25366/2020.59.

45 Ebd., S. 38.

Abstract

Tears are flowing. Whether Yvonne Catterfeld, Kazim as-Sahir, Unati Msenga-na, Liu Huan, Simon Cowell or Lira – they are all part of a jury of global music casting show formats such as The Voice, Idol or Got Talent and show their tears in front of the camera, seemingly ashamed and yet completely uninhibited. Their tears flow in reaction to ‘particularly soulful’ music titles or to the candidates’ tragic personal stories, paired with the ‘right’ song selection. The display of great emotions is an essential element of reality TV formats. With Sara Ahmed, they can be understood in the sense of an ‘affective economy’ as an effect of their circulation, their staging as a specific ‘emotional style’ of dealing with emotions (Eva Illouz). The circulation of affects in casting shows is a global one, since the formats, developed in Europe, have produced local versions in over 60 countries worldwide. Emotions play an important role in the successful localization of the formats and define a complex area of conflict between a sensitization to socio-cultural characteristics and the ‘reproduction of culturalistic concepts’ (Laura Sūna) or clichés. In European cultural history, tears have developed a special significance as guarantors of the authenticity of empathy (Sigrid Weigel), and are generally associated with femininity, however at the same time have been film-historically recoded as ‘gender-neutral’ (Renate Möhrmann). Keeping in mind that all these casting show formats have been exported from Europe, these observations are of special interest, especially since one can see men and women crying equally in the Arabic, German or South African versions of e. g. The Voice. This article questions the concurrence of musical performance, display of tears, gender performance and the trans-local dramaturgy of music casting shows.

Kurzvita

Marie-Anne Kohl absolvierte ein Magisterstudium der Musikwissenschaft und Gender Studies. Sie promovierte an der Hochschule für Musik und Tanz Köln mit einer Monografie über Meredith Monk, Downtown New York und Vokale Performance als feministische Praxis. Seit 2015 ist sie Geschäftsführerin und akademische Rätin a. Z. am Forschungsinstitut für Musiktheater an der Universität Bayreuth. Zuvor war sie Co-Leiterin des Berliner Kunstraums alpha nova & galerie futura. Ihre (musik-)wissenschaftlichen Arbeitsschwerpunkte sind die Gender Studies, Kulturwissenschaften, Dekolonialisierung, Stimme/Vokalmusik, Performance Popkultur und Medien, angeleitet von einem grundlegenden Interesse für die Schnittstellen von Kunst, Wissenschaft und politischer Praxis.

Tanztheater und filmische Ästhetik.

Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925

FABIAN KOLB, MAINZ

Das Paris der Zwischenkriegsjahre war Schauplatz der Avantgarden. Es waren die *Années folles*, die verrückten Jahre, die eine bis dahin ungekannte Kreativkraft und Experimentierfreude in allen Bereichen der Künste freisetzen. Welche zentrale Rolle hierzu namentlich das Musik- und Tanztheater als Triebkraft und Katalysator für das Zusammenspiel und die Synthese der Kunstsparten und Medien einnahm, ist bekannt.¹ Doch ist das Moderne-Potenzial des Pariser Balletts dabei noch kaum hinlänglich in seinen Beziehungen zum Film und zu filmisch inspirierten Ausdrucksmöglichkeiten gewürdigt worden.² Wie sehr sich hier nicht zuletzt die Musik in ein Wechselverhältnis mit den neuesten kinematographischen Prinzipien und Techniken begab und in vielfältiger Weise auf eine cineastische Ästhetik referenzierte, lässt sich exemplarisch an den Produktionen der Ballets Suédois ersehen; jener Truppe, die – neben den Ballets Russes³ – zu den namhaftesten Tanzkompanien der Zeit zählte und sich mit ihrer Gründung im Oktober 1920 engagiert an die Spitze einer experimentellen, provokant-revolutionären Theaterästhetik stellte.⁴

Mit 22 Neuproduktionen, zusätzlichen Divertissements sowie nahezu 2.800 weltweiten Aufführungen in den nicht einmal fünf Jahren ihrer Existenz erhoben die im Pariser Théâtre des Champs-Élysées beheimateten Ballets Suédois unter dem finanzkräftigen Stockholmer Kunstsammler und Mäzen Rolf de Maré⁵ und dem Choreographen und einstigen Solo-Tänzer der

1 Exemplarisch: Roger Nichols, *The Harlequin Years. Music in Paris 1917–1929*, Berkeley/Los Angeles 2002; sowie Davinia Caddy, *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris*, Cambridge 2012.

2 Trotz wachsenden Interesses an den Berührungspunkten von Musik und Film konzentriert sich die Forschung nach wie vor auf Filmmusik im engeren Sinne des Soundtracks. Für die wenigen Ausnahmen, die eher auf Strukturäquivalenzen blicken, wegweisend David Bordwell, „The Musical Analogy“, in: *Yale French Studies* 60 (1980), S. 141–156; sowie Scott D. Paulin, „‘Cinematic’ Music: Analogies, Fallacies, and the Case of Debussy“, in: *Music and the Moving Image* 3, H. 1 (2010), S. 1–21; und Reinhard Kapp, „Neue Musik und Film bis 1930. Interdependenzen jenseits der Anwendung“, in: *Mth* 27 (2012), S. 197–212. Aus tanzhistorischer Perspektive: Claudia Rosiny, *Tanz Film: Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld 2013.

3 Auch diese arbeiteten wiederholt mit Filmreferenzen, prominent etwa in *Parade* (1917) und *Le train bleu* (1924); vgl. Lynn Garafola, „Tanz, Film und die Ballets Russes“, in: *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, hrsg. von Claudia Jeschke, Ursel Berg und Birgit Zeidler, Berlin 1997, S. 164–185.

4 Vgl. Bengt Häger, *Ballets Suédois*, Paris 1989; *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920–1925*, hrsg. von Nancy Van Norman Baer, Seattle 1995; Pascale De Groote, *Ballets Suédois*, Gent 2002; *Arts en mouvement. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920–1925*, hrsg. von Josiane Mas, Montpellier 2008; sowie Karin Dietrich, *Die Schwedischen Ballette: Getanzte Visionen im Paris der 1920er-Jahre*, Frankfurt a.M. 2015.

5 Siehe Erik Näslund, *Rolf de Maré – Art Collector, Ballet Director, Museum Creator*, Stockholm 2009.

schwedischen Hofoper Jean Börlin⁶ das Ballett zu einer spartenübergreifenden, dezidiert multi-medial geprägten Gesamtkunstform. Hierzu verstanden sie es, die führenden Avantgarded Künstler – visionäre Literaten, bahnbrechende Bühnen- und Kostümdesigner und originelle Komponisten – zusammenzuführen; sie gewannen für ihre spektakulären Stücke so herausragende Persönlichkeiten wie Paul Claudel, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Luigi Pirandello und Francis Picabia, Nils von Dardel, Georges Mouveau, Fernand Léger, Irène Lagut, Alexandre Alexeieff, Tsuguharu Foujita, Giorgio de Chirico und René Clair, Maurice Ravel, Alexander Glasunow, Viking Dahl, Cole Porter, Alfredo Casella, Erik Satie, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger usw.; und sie wurden damit in ihren multidisziplinären Tanzproduktionen zum Motor und Kreativlabor einer innovatorisch-zukunftsgewandten Theaterkunst im Sinne der Union des Arts.

„Les Ballets Suédois ont sauté à pieds joints par-dessus les lieux communs chorégraphiques“, heißt es programmatisch in ihren Annoncen:

„Le Ballet moderne, c’est la Poésie, la Peinture, la Musique autant que la Danse: Synthèse de la Vie Intellectuelle d’aujourd’hui. [...] Pour les Ballets Suédois, le but est toujours le point de départ. [...] Ils ont l’amour du lendemain. [...] Et demain les Ballets Suédois iront encore plus en avant.“⁷ „Les Ballets Suédois sont les seuls qui ,osent‘. Les Ballets Suédois sont les seuls représentatifs de la vie contemporaine. [...] ils vont propager la révolution par un mouvement d’où les conventions sont chaque jour détruites pour y être remplacées par l’invention. Vive la vie!“⁸

Dass sich die Verve dieses Esprit fondateur, dieser bilderstürmerische Geist unbedingter Neuerung immer wieder auch an genuin filmischen Gestaltungspotenzialen entzündete und welchen Widerhall dies speziell in der Musik fand, soll im Folgenden an vier Beispielen schlaglichtartig erörtert werden. Dabei wird deutlich, dass die transmediale Einbeziehung einer kinematischen Ästhetik, wie sie sich im Frankreich der 1910er- und 1920er-Jahre bekanntlich mit größter Innovationsfreude entfaltete,⁹ nicht nur das Vokabular des avantgardistischen Tanzes und der modernen Choreographie inspirierte, sondern sich – mal eher latent, mal mehr oder weniger explizit – insbesondere auch kompositorisch in cineastisch affizierten Konzepten und Gestaltungsweisen der Musik niederschlug. Gerade die Tatsache, dass sich viele der Komponisten (von Milhaud, Auric, Poulenc und Tailleferre über Honegger bis zu Porter) ab den späten 1920er- und 1930er-Jahren dann immer wieder als höchst produktive Filmmusikschaffende hervortaten,¹⁰ lässt die Ballets Suédois speziell auch in dieser Hinsicht als fruchtbares

6 Siehe George Dorris, „Jean Borlin as Dancer and Choreographer“, in: *Dance Chronicle* 22 (1999), S. 167–188.

7 *La Danse*, November/Dezember 1924, [S. 23].

8 Ebd., [S. 1].

9 Man denke an den filmischen Impressionismus von Filmemachern wie Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein und Marcel L’Herbier oder an den Cinéma pur von Henri Chomette und René Clair. Zudem wurde die junge Filmkunst in Frankreich durch eine besonders engagierte theoretische Reflexion und Filmkritik in Journalen und Zeitungen begleitet. Auch trafen sich Film- und andere Künstler in cinephilen Clubs zu Austausch und Diskussion, darunter Komponisten wie Maurice Ravel und Arthur Honegger. Vgl. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907–1929*, Princeton 1988.

10 Zur französischen Filmmusik der Tonfilmzeit jüngst Hannah Lewis, *French musical culture and the coming of sound cinema*, New York 2019; zu Auric: Franziska Kollinger, *Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er*

Experimentierfeld und als Ideenpool für filmisches Komponieren erscheinen. Insofern wären die Innovationen der Schwedischen Ballette nicht nur in Relation zum zeitgenössischen Tanzfilm (wie etwa *Soul of the Cypress* 1920, *Danse Macabre* 1922 und *Ballet mécanique* 1923/1924) zu diskutieren,¹¹ sondern ebenso auch in ihrer Beziehung zur Frühgeschichte der (französischen) Filmmusik einzuordnen¹² und zudem als mögliche Impulse und Modelle für ähnliche Tendenzen etwa bei Kurt Weill (zum Beispiel in *Royal Palace* 1927 und *Konjunktur* 1928)¹³ und in der sogenannten Zeitoper zu erwägen.

1. Kamera-Ästhetik und perspektivische Brechung: *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921)

Eine dezidierte Auseinandersetzung mit den medien- und technikgeschichtlichen Neuerungen der Zeit, die sich – gewissermaßen in einem ersten Schritt – deutlich einer filmischen Ästhetik annähert, prägt bereits die skandalumwitterte Produktion des Spectacle *Les Mariés de la Tour Eiffel*; ein Stück, uraufgeführt am 18. Juni 1921, das Börlin auf einen Entwurf von Jean Cocteau choreographierte und dessen absurd-surreales Szenario in lose assoziativem Zusammenhang um ein Hochzeitsfoto am Eiffelturm kreist.¹⁴ Der Eiffelturm als Symbol der modernen urbanen Lebenswelt und der neuen telegraphischen Technik und Kommunikation wird dabei zur Kulisse collageartig montierter Szenen, die sich um die Technisierung und eine dadurch verzerrte Wahrnehmung ranken. Im Zentrum steht die Kamera als Apparatur, die, offenbar aufgrund eines Defekts, immer neue befremdliche Bilder generiert, Illusionen und Chimären hervorbringt, einen Vogelstrauß gebiert,¹⁵ ein Fräulein im Badekostüm, ein Rad fahrendes Mädchen, einen

Jahre, Stuttgart 2019; zu Honegger: Leslie Sprout, „Composing Film Music in Theory and Practice. Honegger’s Contributions to *Les misérables* and *Rapt*“, in: *JAMS* 72 (2019), S. 43–113.

11 Hierzu Jürg Stenzl, „Zwei frühe Tanzfilme von Dudley Murphy (1897–1968). *The Soul of the Cypress* (1920) und *Danse Macabre* (1922)“, in: ders., *Musik/Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy/Dudley Murphy und Hans Werner Henze/Alain Resnais*, München 2016, S. 15–37. Rolf de Maré blickte indes skeptisch auf die Möglichkeiten des Tanzfilms: „Il me semble que de la danse à l’écran, il y a trop de distance à parcourir. Nous nous trouvons en face d’une question de rythme, de mesure, difficile à résoudre“, in: *Scénario*, 1. März 1921, zitiert bei Häger, *Ballets Suédois*, S. 54/56.

12 Beginnend bekanntlich schon 1908 mit Saint-Saëns; dazu Arne Stollberg, „Illustration oder Komposition? Camille Saint-Saëns’ Musik zu *L’Assassinat du Duc de Guise* (1908) im Licht späterer Gattungskonventionen“, in: *Ton-Spuren aus der Alten Welt – Europäische Filmmusik bis 1945*, hrsg. von Ivana Rentsch und Arne Stollberg, München 2013, S. 93–124.

13 Vgl. Panja Mücke, *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill*, Münster 2011; sowie dies., „... jene Öffentlichkeit erreicht, die Musik hören möchte“. Musiktheater und Film in den 1920er-Jahren“, in: *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*, hrsg. von Arne Stollberg u. a., München 2019, S. 123–137. Zu Weills Verbindung nach Frankreich vgl. *Kurt Weill und Frankreich*, hrsg. von Andreas Eichhorn, Münster/New York 2014. Wichtig für die Rezeption der Ballets Suédois in Deutschland scheint neben ihren Tournéeen vor allem die intensive Berichterstattung in Journalen wie *Der Querschnitt*.

14 Siehe Jean Cocteau, „Les Mariés de la Tour Eiffel. Ballet satirique en un acte“, in: *Jean Cocteau. Théâtre complet*, hrsg. von Michel Décaudin, Paris 2003, S. 31–54. Vgl. auch Lynette Miller Gottlieb, „Images, Technology, and Music. The Ballets Suédois and *Les mariés de la Tour Eiffel*“, in: *MQ* 88 (2005), S. 523–555.

15 Statt des Vögelchens, das der Fotograf hervorrufen wollte; vgl. Jean Bernier, in: *Comœdia illustré* 8, H. 10 (Juli/August 1921), S. 497–499, hier S. 498: „Auparavant l’appareil du photographe, détraqué ce matin là, a laissé fuir une autruche à la place ‚du petit oiseau qui va sortir‘.“

kleinen Jungen, der die Festgesellschaft erschießt, einen Löwen, der einen General verspeist. Die Kamera, aus deren Perspektive alles gezeigt wird, wird zum eigentlichen Akteur des Geschehens, die Darsteller zu passiven Objekten, die von der Kamera beliebig entfernt und – so wie zum Beispiel der tote General – wieder ausgespuckt werden können.¹⁶ Nicht von ungefähr treten auch ein wohlhabender Kunstsammler (eine Reverenz an de Maré?) und ein Galerist in Erscheinung, um auf einer Metaebene über den künstlerischen (und pekuniären) Wert der Bilder zu spekulieren,¹⁷ ehe am Schluss alle Beteiligten in der Kamera entschwinden und mit ihr fortgerissen werden. Sämtliche sprachlichen Äußerungen kommen dazu von zwei Phonographen, die die Ereignisse – meist absurd entkoppelt – kommentieren; auch dies eben im Modus technischer Brechung und Verzerrung.¹⁸

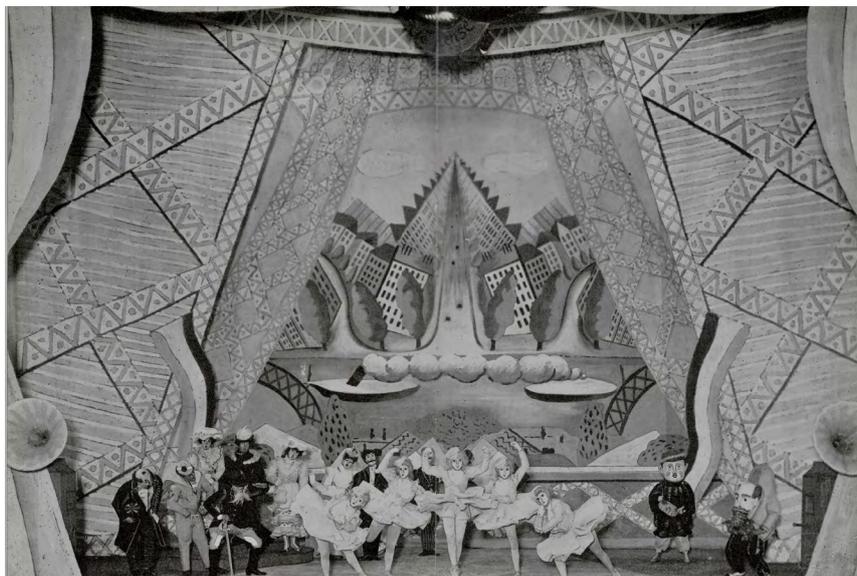


Abbildung 1.1: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Fotografie der Produktion 1921 [© Dansmuseet Stockholm]: Bühnenprospekt mit Phonographen am linken und rechten Bühnenrand.

Hiermit konvergiert das von Irène Lagut gestaltete Bühnenbild, das – wie durch ein Objektiv – den Blick auf den Eiffelturm so ausrichtet, dass es die betrachtete Straße ist, die aufgrund der Fluchtpunktperspektive die eigentliche Gestalt des Turmes annimmt: eine doppelte Fokussierung,

16 Entsprechend die Szenenanweisung bei Cocteau, „*Les Mariés de la Tour Eiffel*“, S. 43: „A droite, au second plan, un appareil de photographie, de taille humaine. La chambre noire forme un corridor qui rejoint la coulisse. Le devant de l'appareil s'ouvre comme une porte, pour laisser entrer et sortir des personnages.“

17 Bernier, in: *Comœdia illustré*, S. 498: „la noce s'ordonne pour être photographiée. Alors surviennent le riche amateur et le marchand de tableaux; celui-ci vend la noce pour un million à celui-là.“

18 Dies wurde signifikanterweise als besondere Störung des ästhetischen Empfindens wahrgenommen; ebd., S. 497: „J'ai moins aimé, par contre, l'incessant dialogue des deux porte-voix qui de chaque côté de la scène commentent à pleines gueules avec une bonne humeur un peu forcée, avec une spontanéité vraiment lourde, les péripéties du ballet. L'insistance de ces voix gâte le plaisir des yeux, gâte le plaisir des oreilles, nuit gravement à ce contentement intérieur qu'on goûte devant un ballet-pantomime bien réglé.“

durch die man den Eiffelturm, gleichsam in perspektivischer Überblendung oder Mehrfachbelichtung, im Teilausschnitt und in seiner Gesamtheit zugleich wahrnimmt. Ebenso bezeichnend wie der Bühnenprospekt sind hierzu die Kostüme von Jean Hugo. Im Bemühen um möglichst klischeehafte Figuren sind sie Darstellungen im *Dictionnaire Larousse* entnommen¹⁹ und als puppenhafte Masken mit Pappmaschee-Körpern geformt. Im Sinne einer Commonplace-Ästhetik und Verkörperung des Gewöhnlichen dient das Outfit einer marionettenartigen Stilisierung, die sich zugleich in den stereotyp-mechanischen, immer wieder in skurrilen Posen eingefrorenen Bewegungsmustern der Tänzer niederschlug.²⁰

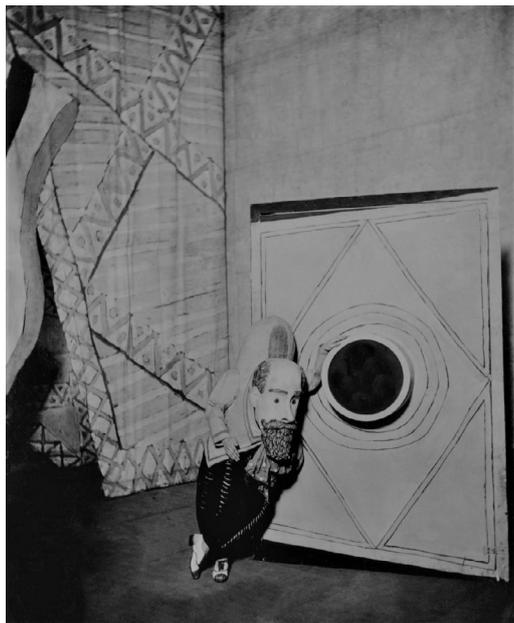


Abbildung 1.2: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Fotografie der Produktion 1921 [© Dansmuseet Stockholm]: Axel Witzansky als *Le Photographe* mit seiner Kamera.

Die Musik nun fügt sich als weiteres Medium exakt in diese Art von Kamera-Ästhetik ein. Nicht nur entspricht es dem Collagen- und Montage-Charakter der Produktion, dass die Nummern im Team- bzw. als Patchwork durch verschiedene Mitglieder des Groupe de Six beigesteuert wurden.²¹ Sondern die einzelnen Stücke selbst folgen der Idee kurzer disparater Aperçus, gleichsam filmisch-fotografisch gefilterter Momentaufnahmen. Schon Georges Auric's „Overture“ (N° 1) erscheint wie ein buntes Pasticcio des Populären: Salut-Schüsse, Fanfaren, Volkstanz,

19 Siehe Jean Hugo, *Le Regard de la mémoire. 1914–1945*, Arles 1993, S. 188.

20 Zum Vergleich Gabriele Brandstetter, „Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde“, in: dies., *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin 2005, S. 160–181.

21 Georges Auric: N° 1 „Overture (Le 14 Juillet)“ und N° 9 „Ritournelles“; Darius Milhaud: N° 2 „Marche nuptiale“, N° 5 „Fugue du massacre“ und N° 10 „Sortie de la noce“; Francis Poulenc: N° 3 „Discours du Général (Polka)“ und N° 4 „La Baigneuse de Trouville (Carte postale)“; Germaine Tailleferre: N° 6 „Valse des Dépêches“ und N° 8 „Quadrille“; Arthur Honegger: N° 7 „Marche funèbre“.

Boulevard-Musik evozieren eine turbulente Klangkulisse passend zum Setting des Quatorze Juillet.²² Getreu der ästhetischen Maxime der „Six“, Alltags- und Gebrauchsmusik zu komponieren und sich an Unterhaltungsformen wie Revue, Music Hall und Zirkus zu orientieren,²³ wird hier ein Soundscape entfaltet, dessen tonmalerische Qualität die Musik in die Nähe des optischen Mediums der Kamera rückt; dies freilich ebenso im Modus technischer Verfremdung und perspektivischer Verzerrung oder Mehrfach-Fokussierung, wie er hier wesentlich durch Schichtungen und polytonale Überblendungen erzeugt wird.²⁴



Abbildung 1.3: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Fotografie der Produktion 1921 [© Dansmuseet Stockholm]: Carina Ari als *La Baigneuse de Trouville*.

Ähnliches gilt für die zirkensisch-schrille „*Marche nuptiale*“ (N° 2) und die grotesk-makabre „*Fugue du massacre*“ (N° 5) von Darius Milhaud; und es gilt noch einmal anders für die „*Carte postale*“ (N° 4) von Francis Poulenc,²⁵ deren gezielt retrospektiv-nostalgische Fin-de-Siècle-Klanglichkeit als Signum eines überkommenen Mediums (eben das der Postkarte) gedeutet

22 Vgl. auch Cocteau, „*Les Mariés de la Tour Eiffel*“, S. 39: „L’ouverture de Georges Auric, *Le Quatorze Juillet*, troupes en marche dont la musique éclate à coin d’une rue et s’éloigne, évoque aussi le charme puissant du trottoir, de la fête populaire, des estrades d’andrinople semblables à la guillotine, autour desquelles tambours et pistons font danser les dactylographes, les marins et les commis. Ces ritournelles accompagnent bas la pantomime comme l’orchestre du cirque répète un motif pendant le numéro d’acrobates. La même atmosphère circule dans la *Marche nuptiale* de Milhaud, le *Quadrille*, la *Valse des dépêches*, de Germaine Tailleferre, *La Baigneuse de Trouville*, le *Discours du Général*, de Poulenc.“

23 Vgl. etwa Nancy Perloff, *Art and the Everyday. Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford 1991.

24 Man beachte zugleich die ironisch-vieldeutigen Referenzen auf Stravinskys *Sacre du printemps* als Seitenhieb auf die Konkurrenz zu den Ballets Russes sowie inhaltlich auf die Idee des Ritualen.

25 In Parallele zur technisch korrumpierten Kommunikation via Phonographen funktioniert dagegen Poulencs „*Discours du Général*“ (N° 3). Als banale Polka paraphrasiert er, so wie es sonst die Lautsprecher tun, das Geschehen und verweist in seiner augenzwinkernden Platitute auf den lapidaren Gehalt der Ansprache.

werden mag. In seiner bewusst sentimentalischen (Über-)Pointierung gehorcht das Stück, ganz wie die kokett posierende Bade-Dame, einer Stereotypisierung. Ein klischeehaft-naiver Schnappschuss gleichsam, so wie die Telegramme in Germaine Tailleferres „Depeschen-Walzer“ (N° 6) als zitathafte Montage verschiedener musikalischer Chiffren und Abkürzungen aus dem Fundus der Ballettmusik erscheinen: überspitzte Tanztypen, überzeichnete Idiome, tanzmusikalische Topoi. Die Komposition gibt sich mit ihrem Reservoir zusammengeschnittener Ausdrucksvokabeln wie ein musikalisches Pendant zur Commonplace-Ästhetik der Kostüme.²⁶ Das Prinzip der Überblendung schließlich kann deutlich an Arthur Honeggers „Marche funèbre“ (N° 7) beobachtet werden, die vorderhand mit ernstgemeintem Pathos daherkommt (gravitatische Punktierungen, chromatische Seufzer und absteigende Linien, dissonante Fanfaren, wehklagende Cello-Kantilene), bei der indes, sozusagen in Mehrfachbelichtung und dadurch erzeugter Uneigentlichkeit, als Gegen thema im Bassregister ironisierend der populäre Walzer aus dem zweiten Akt von Charles Gounods *Faust* durchscheint.²⁷



Abbildung 1.4: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Fotografie der Produktion 1921 [© Dansmuseet Stockholm]: Torborg Stjerner, Magareta Johansson und Greta Lundberg als *Dépêches*.

Als bildhafte musikalische Miniaturen greifen die Stücke so jeweils in spezifischer Weise Momente und Gestaltungsideen der speziellen Kamera-Ästhetik des Balletts auf, fangen diese mit

26 Zur Ästhetik des Gemeinplatzes auch Cocteau, in: *La Danse 1921*, zitiert bei Häger, *Ballets Suédois*, S. 148: „Dans *Les Mariés* je montre et j’émets des lieux communs, mais je les accouple et je les présente de telle sorte qu’ils surprennent, qu’ils nous frappent avec leur jeunesse“.

27 Dazu Cocteau, „*Les Mariés de la Tour Eiffel*“, S. 39: „Dans la *Marche funèbre*, Arthur Honegger s’amuse à parodier ce que nos musicographes appellent gravement: *la Musique*. Inutile de dire que tous tombèrent dans le panneau. À peine les premiers motifs de la marche se font-ils entendre, que les longues oreilles se dressent. Nul ne s’avisait que cette marche était belle comme un sarcasme, écrite avec un goût, un sens de l’opportunité extraordinaire. Aucun des critiques, lesquels tous s’accordent à louer ce morceau, n’y reconnut, servant de basse, la valse de *Faust*.“

den ihnen eigenen Möglichkeiten des Klangmediums ein. Sie reflektieren und verstärken auf musikalischer Ebene die fotografische Konzeption der Produktion. Dass sich überdies in der collageartig-heterogenen, topographisch geprägten Reihung kurzer Nummern eine spürbare Nähe zum zeitgenössischen cineastischen Prinzip der Cue Sheet-Begleitung von Stummfilmen einstellt,²⁸ passt hierzu, sodass sich das hier realisierte kompositorische Konzept durchaus treffend mit Milhauds Idee einer „Cinéma-Fantaisie“ in Beziehung setzen ließe; eine Bezeichnung, wie sie der Komponist zeitgleich als Gattungstitel für *Le bœuf sur le toit* erdacht hatte.²⁹

2. Bildsequenzen und filmartige Collage: *Within the Quota* (1923)

Ein vergleichbarer, nun in der Tat ganz unmissverständlich filmisch inspirierter Modus wurde von den Ballets Suédois gut zwei Jahre später noch einmal aufgegriffen, als am 25. Oktober 1923 der Einakter *Within the Quota*³⁰ mit Musik von Cole Porter³¹ in der Instrumentierung von Charles Koechlin³² zur Uraufführung kam. Vom nach Frankreich übergesiedelten amerikanischen Künstlerpaar Gerald und Sara Murphy entworfen, zielt das Stück in ironisch-satirischer Weise auf die restriktive Immigrationspolitik der USA, nimmt im Titel augenzwinkernd auf die verschärften Quotenregelungen von 1917 Bezug und erzählt hierzu die Geschichte eines schwedischen Auswanderers, der mit der Hilfe einer Kinoberühmtheit und Filmproduzentin, einer offenkundigen Reverenz an Mary Pickford, seinen American Dream verwirklicht und selbst zum gefeierten Filmstar wird. Der explizite Konnex zur Filmthematik spiegelt sich dabei überaus sinnfällig in der szenischen Umsetzung der Produktion.

Auch hier ist bereits der von Murphy gestaltete Bühnenprospekt mit seiner ins Große projizierten (nota bene: projizierten!) Zeitungs-Collage aus fiktiven Schlagzeilen und Bildern der Boulevard-Presse (nach dem Vorbild der *Papiers collés*) repräsentativ für die alles bestimmende Zitate- und Montage-Ästhetik des Stücks, wie sie sich ebenso in den typisierten Kostümen und stereotypen Charakteren widerspiegelt: klischeehaft-prototypische Vertreter der amerikanischen Gesellschaft, der Leinwand entstiegene Protagonisten des amerikanischen Films;

28 Zu dieser Praxis im Paris der Zeit vgl. Jürg Stenzl, *Musik für über 1500 Stummfilme. Das Inventar der Filmmusik im Pariser Gaumont-Palace (1911–1928)* von Paul Fosse, Wien u. a. 2017. Zudem: *Music and Sound in Silent Film. From the Nickelodeon to 'The Artist'*, hrsg. von Ruth Barton und Simon Trezise, London/New York 2019.

29 Milhaud hatte das Stück so benannt, weil er es ursprünglich zur Verwendung als Filmmusik (zu einem Stummfilm von Charlie Chaplin) konzipiert hatte. Zur Uraufführung war es indes am 21. Februar 1920 als Musik zu einer Ballett-Inszenierung von Cocteau gekommen. Gleichwohl erschien es 1921 mit dem Untertitel „Cinéma-Fantaisie“ im Druck. Bereits 1915 hatte Milhaud im Übrigen Filmmusik zu *The Beloved Vagabond* von Edward José beigeleitet, 1922 folgte die Musik zu *Le Roi de Camargue* von André Hugon.

30 Vgl. Robert Orledge, „Cole Porter’s Ballet *Within the Quota*“, in: *The Yale University Library Gazette* 50, H. 1 (Juli 1975), S. 19–29; Robert M. Murdock, „Gerald Murphy, Cole Porter, and the Ballets Suédois Production of *Within the Quota*“, in: *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920–1925*, hrsg. von Nancy Van Norman Baer, Seattle 1995, S. 108–117; sowie Simon Morrison, „Landed. Cole Porter’s Ballet“, in: *A Cole Porter Companion*, hrsg. von Don M. Randel, Matthew Shaftel und Susan Forscher Weiss, Urbana 2016, S. 57–69.

31 Porters Particell ist für drei, teils vier Klaviere gesetzt.

32 In weiterem Zusammenhang vgl. Antje Müller, *Cinematographische Verfahrensweisen in den Orchesterwerken von Charles Koechlin*, Hofheim/Taunus 2015, zur Orchestrierung von *Within the Quota* S. 198f.

cineastische Karikaturen aus dem zeitgenössischen US-Kino wie die snobistisch-glamouröse Millionärserbin à la Gloria Swanson, der prüde Puritaner und Prohibitionist, ein farbiger Gentleman aus dem Vaudeville-Theater, die verruchte Jazz-Diva und Femme fatale als Mischung aus Gilda Grey und Ann Pennington, ein Cowboy und ein Sherriff, die Sweetheart-Type der Pseudo-Mary Pickford und ein Filmkritiker.³³ Sie alle betreten in assoziativer Folge unvermittelt die Bühne, ziehen wie Filmsequenzen an dem Immigranten vorbei und posieren in mechanisch überformten Bewegungsmustern und stilisierten Attitüden³⁴ vor einem Kameramann, der das Geschehen – gleichsam auf einer Metaebene – filmisch dokumentiert, um die Kamera am Ende sogar, die ‚vierte Wand‘ durchbrechend, direkt ins Publikum zu richten.³⁵



Abbildung 2.1: *Within the Quota*, Fotografie der Produktion 1923 [© Dansmuseet Stockholm]: Bühnenprospekt mit Darstellern.

- 33 Murphy hierzu im Interview: „the object of course is to get the quintessence of Americanism out of its newspapers. [...] The characters are all out of real life. There is a Jazz Baby who is composite of Goldie Gray and Ann Pennington, a millionaire who is a study of an American woman entering the Ritz, a Sweetheart of the World who is of course Mary Pickford“; in: *New York Herald*, European edition, 25. Oktober 1923, S. 6.
- 34 Entsprechend die Kritik anlässlich der Amerika-Tournee: „Except one small bit in ‚Within the Quota‘ there is no dancing by the members of the Swedish Ballet, but in its place is a series of poses, in which the grotesque and the ungraceful are accentuated to the highest degree“; *Billboard*, 8. Dezember 1923, S. 31.
- 35 Vgl. die Synopse der *Revue de France*, zitiert bei Häger, *Ballets Suédois*, S. 44: „Toile de fond: une immense page de journal américain, comme projetée sur un écran; elle présente des nouvelles sensationnelles bien choisies pour créer l’atmosphère américaine: *Unknown banker buys Atlantic*, ‚Un banquier inconnu achète l’Atlantique‘, etc. Les personnages américains viennent tour à tour dire, sans mots, par leur costume américain et leur mimique américaine: ‚L’Amérique est le pays des contrastes.‘ Devant l’immigrant, encombré de valises, étonné, passe tout le carnaval new-yorkais: la milliardaire emperlée, que pourchasse le *social reformer*; le Nègre vêtu de vieux rose, avec ses ragtimes et sa bouteille de whisky, et qui est mis en fuite par l’agent du fisc; la femme déhanchée que vient moraliser un sobre quaker; le cow-boy brandissant ses revolvers; et, quand le malheureux immigrant semble renoncer à se faire une opinion sur le Nouveau Monde, la blonde étoile de cinéma, *Sweetheart-of-the-World*. Finale échevelé: on ‚tourne‘; et quand les spectateurs, charmés par cet agréable sketch, applaudissent, l’homme à la manivelle braque son appareil vers la salle: on continue à ‚tourner‘. Spectacle tout à fait agréable, plein d’ironie, de gaieté, de mouvement.“ Desgleichen Gilbert Seldes im *Paris-Journal*, zitiert ebd., S. 212: „Les figures qui passent devant les yeux de l’immigrant sont les héros mythiques de la vie américaine moderne, en partie comme se les représentent la moyenne des Européens d’après le cinéma, en partie tels qu’ils sont dans la réalité.“



Abbildung 2.2: *Within the Quota*, Fotografie der Produktion 1923 [© Dansmuseet Stockholm]: Jean Börlin als *Immigrant* und Ebon Strandin als *Jazz Baby*.

Der Verweis auf das Medium des Films wird so – analog zur medialen Präsenz der Zeitungskulisse – zum zentralen Gegenstand des Balletts, das seine gesamte Ästhetik bestimmt. Als „Ballet-Ciné-Sketch“, so der symptomatische Gattungsname, ist es letztlich eine schnitt- und montageartige Aneinanderfügung zitathafter Bildreihen: schablonenartige Momentaufnahmen des modernistischen, aber eben auch klischeegeprägten Amerika und seiner Traumfabrik. „It is nothing but a translation on to the stage of the way America looks to me from over here“, bekannte Murphy.³⁶ Entsprechend bedienen die einzelnen Auftritte auch musikalisch Images der Neuen Welt: Dampfschiffe vor Ellis Island und New Yorker Autohupen als metropolitane Soundscape im „Opening“ (N° 1), Foxtrott und Begleitmusik eines Kino-Pianisten bei der „Heiress“ (N° 2), Blues, Ragtime und Shimmy bei „Colored Gentleman“ (N° 4) und „Jazz Baby“ (N° 6),³⁷ Schlagermelodien und Westernklänge beim „Cowboy“ (N° 8), schwelgerisch-sentimentaler Hollywood-Sound als unverkennbar cineastisch inspirierte Apotheose und Happy End beim „Sweetheart Of The World“ (N° 9).³⁸ Es sind stete akustische ‚Bild‘-Wechsel, Klangchiffren, musikalische Embleme und Porträts des amerikanischen Filmfiguren-Personals, überfremdet

36 *New York Herald*, 25. Oktober 1923, S. 6.

37 Die Uraufführung fand signifikanterweise in Kombination mit *La création du monde* statt, für das Milhaud ebenso Jazz-Idiome adaptierte, hier freilich nicht als Symbol des modernen Amerika, sondern einer afrikanischen Pures primitive.

38 Die stets als „Reformer“ bezeichneten Antagonisten (Prohibitionist, Sheriff etc.) werden dazwischen jeweils in einem spröde-dissonanten Idiom gezeichnet, darunter zur Charakterisierung des Puritaners aber auch Anklänge an einen Choral.

und collageartig aneinandergesetzt; es sind assoziativ-zusammenhanglose Miniaturen, Klang-Sequenzen, zum Teil sich überlagernd, das Ganze polytonal und polyrhythmisch verfremdet, distanziert und gefiltert wie ein medial vermittelter, auf der Kinoleinwand zu erlebender Traum, the American Dream.³⁹

Ganz ähnlich wie bei *Les Mariés de la Tour Eiffel* lässt sich die kompositorische Gestaltung mit ihrer segmentierten, gezielt stereotyp ausgeprägten Folge kurzer montierter Nummern dabei auch in diesem Falle als Referenz auf das Verfahren der Cue Sheet Music und in Analogie zu Kinotexten und Filmmusikmanualen begreifen, zumal populäre Modetänze wie Ragtime, Foxtrott und Shimmy zum beliebten Standard-Arsenal von Kinomusikern zählten. Die Musik erweist sich, eingedenk der cineastischen Ausrichtung des gesamten Stücks, als filmästhetisch konzipiert.



Abbildung 2.3: *Within the Quota*, Fotografie der Produktion 1923 [© Dansmuseet Stockholm]: Edith von Bonsdorff als *Sweetheart of the World* mit Kameramann.

39 Das Traumartige wird im „Opening“ exponiert, wenn in unwirklicher Klanglichkeit, gewissermaßen ‚überbelichtet‘, das erlösende „Sweetheart“-Thema als Antizipation des Happy End eingeblendet ist, während das „Finale“ wieder auf die einleitenden Takte von N° 1 zurückgreift, sodass das gesamte Geschehen dazwischen gleichsam als Vision oder besser: als filmische Illusion ausgewiesen wird. Man beachte zudem die Anklänge an den Beginn von Stravinskys *Petruschka*, abermals eine Allusion auf die Konkurrenz-Kompanie der Ballets Russes. Hier freilich erwachen nicht Puppen eines Gauklers zum Leben, sondern Film-Protagonisten, gewissermaßen als Märchen der Moderne.

3. Dynamismus, Bewegung und Zeitstruktur: *Skating Rink* (1922)

So wie man das Sujet von *Within the Quota* angesichts der lebhaften Pariser Chaplin-Begeisterung⁴⁰ zugleich als Tribut an die 1917 produzierte Stummfilmkomödie *The Immigrant* von Charlie Chaplin auffassen kann (verquickt möglicherweise mit einer Hommage an dessen eigene Biographie),⁴¹ so hatten die Ballets Suédois der Film-Ikone bereits gut anderthalb Jahre zuvor deutliche Reverenz erwiesen, indem sie auf Chaplins Produktion *The Rink* aus dem Jahre 1916 rekurrten und hierzu dezidierte Cineasten und Chaplin-Verehrer wie den Literaten und Filmkritiker Ricciotto Canudo⁴² und den Kubisten Fernand Léger⁴³ gewannen. Das am 20. Januar 1922 uraufgeführte Rollschuhballett *Skating Rink*,⁴⁴ das auf Grundlage eines 1918 verfassten „Argument“ von Canudo entstand, verweist mit der Skating-Bahn und dem zum populären Breitensport gewordenen Rollschuhfahren dabei metaphorisch auf die ewige Gleichförmigkeit und Monotonie des Lebens. Allein der Künstler, der Poète, der Fou, vermag es, sich aus den permanent gleichförmig kreisenden Bahnen der Rollschuhfahrer zu lösen, und zieht damit magisch die Aufmerksamkeit einer Frau auf sich, deren Mann, als er sie zurückzugewinnen sucht,⁴⁵ alsbald von der Masse absorbiert und wieder in den ewigen Strudel hineingezogen wird.⁴⁶

Was Canudo in seinem 21 Strophen umfassenden Gedicht durch den steten, immer wieder leicht variierten Kehrsvers zum Ausdruck bringt „Ils tournent, ils tournent, ils tournent le sens

40 Zur Chaplin-Rezeption Scott Douglas Paulin, *On the chaplinesque in music. Studies in the cultural reception of Charlie Chaplin*, Ph.D.-Diss. Princeton Univ. 2005.

41 Chaplins Einfluss auf die französische Ballettproduktion der Zeit ist in der Tat beachtlich. In diesem Zusammenhang mag daran erinnert werden, dass Chaplin 1919 in *Sunnyside* mit einer Traum-Tanz-Szene Nijinskys Ballets Russes-Produktion von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* parodiert hatte. Insgesamt wurden Chaplins pantomimische Bewegungen und Gestik vielfach mit Tanz und Ballett verglichen.

42 Canudo, der sich auch für den Kubismus engagierte, begründete 1921 den ‚Club des amis du septième art‘ als ersten französischen Ciné-Club. Er hatte den Film als in Bewegung versetzte plastische Kunst zunächst zur sechsten Kunstform erhoben und integrierte dann auch den Tanz in sein System, wodurch der Film zur siebten Kunst wurde. Siehe Abel, *French Film Theory*, S. 58–66 und 291–303. Chaplin wurde von Canudo signifikanterweise als „inventeur d'un nouveau dictionnaire des gestes“ bezeichnet.

43 Mehrfach schuf Léger kubistische Chaplin-Illustrationen, beginnend für Yvan Golls *Die Chaplinade* 1920, dann z. B. auch als Charlot-Marionette beim *Ballet mécanique* 1923/1924. Vgl. auch Giovanni Lista, „Léger scénographe et cinéaste“, in: *Fernand Léger et le spectacle*, Paris 1995, S. 31–86.

44 Vgl. auch Josiane Mas, „*Skating Rink*. Une musique cinématique fidèle à l'intention unanimiste et symbolique du poème de Ricciotto Canudo“, in: *Arthur Honegger. Werk und Rezeption*, hrsg. von Peter Jost, Bern 2009, S. 275–289.

45 Hier findet sich ein expliziter Verweis aufs Kino: „L'Homme avait son couteau à la main, farouche comme dans un drame de cinéma“; zitiert nach der Erstpublikation „*Skating-Ring à Tabarin. Ballet-aux-patins*“, in: *Mercure de France* CXL, 15. Mai 1920, S. 74–81, hier S. 78.

46 Siehe die bündige Zusammenfassung im *Bonsoir Figaro*, 21. Januar 1922: „Au milieu du cercle des patineurs enfiévrés, un homme se dresse, c'est le poète. C'est le fou. Une femme est attirée par la force qu'il dégage. Et c'est un couple merveilleux; un homme, l'amant de la femme, tente de rejoindre sa maîtresse. Mais le couple merveilleux est insaisissable. Peu à peu, malgré lui, l'homme est repris par le tournoiement général, cependant que le fou triomphant, emmène la femme“. Wenngleich auf metaphorisch aufgeladener Ebene, entspricht der Plot damit durchaus der Rollschuh-Episode in *The Rink*: Dort ist es Chaplin, der wie der *Fou* aus dem Muster der Rollschuhfahrer ausbricht. Ebenso korrespondieren die Dreieckskonstellationen Chaplin – Mädchen – Rowdy / Fou – Femme – Homme.

éperdu de toute la vie“,⁴⁷ das wird bei Légers Mise-en-Scène dadurch ins Bild gesetzt, dass er vor seinem abstrakten, geometrisch-kubistischen Dekor unaufhörlich Rollschuhfahrer kreisen lässt, die in ebenso kubistisch geformten, farblich plakativen Kostümen gekleidet sind.⁴⁸ Dank eines gewissen Silhouetten-Effekts entsteht ein quasi-kaleidoskopartiges, in permanenter Bewegung befindliches Bühnenbild; die Produktion wird, so der Kunstkritiker Maurice Raynal, zum „jeu de formes colorées mises en mouvement“⁴⁹. Getreu des von Léger formulierten Konzepts ist es ein „décor mobile“, ein mechanistisch-dynamisiertes „objet-spectacle“⁵⁰ – ein „tableau animé“, wie es in offenkundiger Analogie zur Filmkunst hieß.⁵¹



Abbildung 3.1: Charlie Chaplin, *The Rink*, 1916 [© Mutual Film Corporation]: Szene auf der Rollschuhbahn.

47 Canudo, „Skating-Ring à Tabarin“, S. 74–81.

48 Im kubistischen Design von Bühne und Kostümen zeigt sich eine große Nähe zum kurz darauf von Léger gestalteten *Ballet mécanique*. Ebenso stechen Parallelen zu Schlemmers *Triadischem Ballett* ins Auge; zu diesem: Thomas Betzwieser, „Zwischen Skizze und Derivat. Annäherungen an Hindemiths Musik zu Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* (1926)“, in: *Hindemith-Jahrbuch 37* (2008), S. 48–82. Mögliche Einflüsse der Ballets Suédois auf Schlemmer wären zu erwägen.

49 Maurice Raynal, „Skating Rink. Ballet de Fernand Léger“, in: *L'Esprit nouveau 17* (1922), o. S. Ebd.: „Le danseur doit faire partie intégrante du décor; il doit constituer un élément plastique qui sera fonction des éléments plastiques du décor“. Zur Choreographie auch Judi Freeman, „Fernand Léger and the Ballets Suédois. The Convergence of Avant-Garde Ambitions and Collaborative Ideals“, in: *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920–1925*, hrsg. von Nancy Van Norman Baer, Seattle 1995, S. 86–107.

50 Fernand Léger, „Le ballet-spectacle, l'objet-spectacle“ (1923), in: ders., *Fonctions de la peinture*, Paris 2004, S. 70: „Si on accroche solidement le matériel humain au matériel décor mobile, on a un champ d'étonnement considérable. La surface se décuple, le fond de la scène lui aussi est vivant. Tout peut bouger, ‚la mesure humaine‘ qui, jusqu'ici, était dominante, disparaît. L'homme devient un mécanisme comme le reste“.

51 Raynal, „Skating Rink“: „L'on dotera les ballets, quelque jour peut-être, de décors mobiles qui se dérouleront à la manière de films et présenteront un spectacle constamment renouvelé.“

Im Sinne einer Ent-Individualisierung führen die Darsteller keinerlei spezifische Gesten aus, sprechen nicht („Point de gestes. Surtout point de paroles“), formen als Masse nur mehr eine einzige anonymisiert fließende Bewegung („Tous les corps ne sont plus qu'un mouvement fluide“), sind gesichtslos („Ils n'ont pas de visage“).⁵² Alle sind perpetuum-mobile-gleich in ihren zirkulären Rollmustern verfangen,⁵³ wobei unterschiedliche Geschwindigkeiten der Tänzer-Gruppen für wechselnde Überlagerungen der Bewegungen sorgen, ja filmische Effekte der Zeitlupe und des Zeitraffers suggerieren.⁵⁴ Gerade vor dem Hintergrund der intertextuellen Anspielungen auf die Rollschuhsequenzen in Chaplins *Rink* resultiert hieraus ein insgesamt cineastisch konnotiertes Choreographie-Konzept mit einer deutlich kinematographisch geprägten Bewegungs-Ästhetik.



Abbildung 3.2: *Skating Rink*, Fotografie der Produktion 1922 [© Dansmuseet Stockholm]: Bühnensicht, in der Mitte Jolanda Figoni als *Femme*, Jean Börlin als *Fou* und Kaj Smith als *Homme*.

Dynamismus und kinetische Qualität der Produktion betreffen dabei speziell auch die musikalische Gestaltung durch Arthur Honegger, der sich, vermittelt über Canudo, nur wenig später ebenso mit der Filmmusik zu Abel Gances *La Roue* (1923) befassen sollte,⁵⁵ wo durchaus

52 Canudo, „Skating-Ring à Tabarin“, S. 74f.

53 Anders sind Choreographie und Bewegungskonzept in *La création du monde*, bei dem – ebenso von Léger in kubistischem Stil ausgestattet – die Tänzerinnen und Tänzer ganz zu mobilen Requisiten werden und kaum anderes tun, als die Masken hin und her zu bewegen. Hier wäre möglicherweise eine Nähe zur Ästhetik früher Animationsfilme (im Gefolge Émile Cohls) zu diskutieren.

54 Raynal, „Skating Rink“: „Quant au *décor mobile*, les danseurs, il [Léger] l'ordonne par masses parallèles et contrastées, seul moyen d'éviter une monotonie que produirait l'absence de types précis. L'effet désiré sera par exemple obtenu par l'opposition de dix personnages *rouges accélérés* agissant contre dix personnages *jaunes ralentis*. Et quant aux gestes, ils affecteront une réglementation mécanique, géométrique, et d'une durée rigoureusement déterminée sous peine de délayage et de ratés.“

55 Hierzu Jürg Stenzl, „Die Musik zu Abel Gances *La Roue*. Paul Fosse/Arthur Honegger und Robert Israel“, in: ders., *Musik/Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy/Dudley Murphy und Hans Werner Henze/Alain Resnais*,

vergleichbare Momente von Bewegung und Beschleunigung, dort der Eisenbahn, im Zentrum stehen.⁵⁶ Seine Komposition zu *Skating Rink* evoziert dabei analog zum visuellen Eindruck des Balletts auch akustisch die Idee permanenter Rotation. 521 Takte lang konstant im 6/4-Takt „Animé“, erzeugt die Musik durchgängig repetitiv mittels gleichförmiger Triller und Wechselnoten, wellenartig auf- und absteigender Skalen-Motive, Gleitbewegungen und Drehfiguren das Gefühl unaufhörlichen Kreisens in variierenden, zum Teil sich überlagernden Geschwindigkeiten. Mehr als ein Fünftel der Komposition (bis T. 114) ist ausschließlich von einem oszillierenden Perpetuum Mobile geprägt, motorisch stabil, ja monoton in Achteln mit regelmäßigen Sechzehntel-Impulsen, vor dem sich nacheinander unterschiedliche melodische Konturen abheben; allesamt Dreh-, Gleit- und Roll-Motive, die ihrerseits mal in verlangsamter, mal beschleunigter Dynamik ebenso Kreisbewegungen vollziehen, um letztlich wieder im allgemeinen Rotationsgeschehen aufzugehen; so etwa in T. 42ff. in den Celli, in T. 49ff. im Solo-Horn, in T. 65ff. abermals in den Celli, schließlich in T. 74ff. in den ersten Violinen. Das iterative, ent-individualisierte Rollen auf der Skating-Bahn wird so auch im Klangerleben nachempfunden, verdoppelt und verstärkt. Die Musik wird zur plastischen Bewegungssuggestion; und erst mit dem Auftritt des „Fou“ (T. 115ff.) lagert sich – gleichsam in Nahaufnahme – in das kinetische Moment des schier unablässigen Kreisens überhaupt erstmals eine distinkte thematische Prägung in Saxophon und Englischhorn ein, die – als einzige – den ternären Duktus des 6/4-Metrums durchbricht und zwischenzeitlich eine binäre Taktordnung etabliert.⁵⁷

Dass Honegger auf dieser Grundlage mit dem Hervortreten der Frau und ihrem lyrisch-walzerartigen Thema (T. 173ff.) sowie des Mannes und seinen schwerfälligeren marcato-Motiven (T. 203ff.) zugleich eine großformal geschlossene Gestaltung erzielt, die durchaus einer Anlage in Sonatenform entspricht,⁵⁸ korrespondiert mit seiner Bezeichnung des Stücks als „Symphonie choréographique“, so wie das Moment der Formgebung – von den einzelnen motivischen Bausteinen bis hin zur Großform – mit der zirkular strukturierten Gedichtvorlage Canudos und dem kubistisch durchformten Bühnen-Konzept Légers konvergiert. Was hiervon unabhängig bleibt, ist die quasi ununterbrochen fortwirkende musikalische Rotations-Matrix in ihrer plastischen Bewegtheit und kinetischen Energie. Der Eindruck ewiger Drehbewegung als akustische Zurschaustellung dessen, was die Inszenierung mit ihrem filmisch inspirierten *Décor mobile* kreiert, macht die wesentliche Eigenart der Komposition aus. Die Musik sei, so bemerkten die

München 2016, S. 100–144. Honegger frequentierte Canudos Ciné-Club und wurde Gance von diesem als film-affiner Komponist empfohlen. 1927 widmete er sich auch der Musik zu Gances *Napoléon*.

56 Man denke ebenso an Honeggers ‚Mouvement symphonique‘ *Pacific 231* (1923).

57 Dass die Symbolik der Mensurzeichen (Kreis beim dreizeitigen *Tempus perfectum*, durchbrochener Kreis beim zweizeitigen *Tempus imperfectum*) eine Rolle für die metrische Gestaltung gespielt haben dürfte, ist nicht unwahrscheinlich.

58 Einleitung T. 1–114; Exposition T. 115–289 mit „Fou“-Thema (T. 115ff.), „Femme“-Thema (T. 173ff.) und „Homme“-Thema (T. 203ff.); Durchführung T. 290–405 mit „Fou“ (T. 290ff.), „Les femmes“ (T. 298ff.), „Les hommes“ (T. 327ff.) und „Les hommes et les femmes“ (T. 372ff.); Reprise T. 415–521 mit „La danse du fou“ (Schichtung von „Fou“- und „Femme“-Thema T. 415ff.). Die Themen sind in der Partitur entsprechend bezeichnet.

Zeitgenossen, durch ein wahres Bewegungs-Fieber und einen Dreh-Rausch geprägt („d'une fièvre de mouvement“, „d'une ivresse de glissante“),⁵⁹ werde unmerklich zum bestimmenden Element des ganzen Stücks und reiße durch ihr unablässiges Kreisen alles mit sich („mène le jeu sans qu'il y paraisse, entraînant tout dans sa grande giration jamais lasse“).⁶⁰



Abbildung 3.3: *Skating Rink*, Fotografie der Produktion 1922 [© Dansmuseet Stockholm]: Jean Börlin als Fou.

4. Moment und Montage: *Relâche* (1924)

Noch einmal anders und zugleich am sichtlich konkretesten tritt ein filmischer Einfluss schließlich mit Blick auf *Relâche* hervor,⁶¹ jenes dadaistische, einer ikonoklastischen Nonsens-Ästhetik verpflichtete Ballett von Francis Picabia und Erik Satie, das provokant als „Spielpause“ (frz. ‚relâche‘) betitelt ist und das man, so die selbstironische Warnung auf den Programm-Annoncen, nur mit Sonnenbrille und Ohrstöpseln besuchen sollte: „Apportez des lunettes noires et de quoi vous boucher les oreilles“. Mit seiner Uraufführung am 4. Dezember 1924 (bei der es bemerkenswerterweise mit einer Darbietung von *Skating Rink* gekoppelt wurde) war es die letzte realisierte Neuproduktion der Ballets Suédois⁶² und zugleich das erste Stück der Tanztheatergeschichte, in dem tatsächlich ein Film zum Einsatz kam.⁶³

59 Émile Vuillermoz, in: *Excelsior*, 22. Januar 1922.

60 Roland-Manuel, in: *L'Éclair*, 23. Januar 1922.

61 Vgl. etwa Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999, S. 531–557. Zu Saties Verhältnis zum Tanz insgesamt: Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris 1992 (darin zu *Relâche* S. 85–91).

62 Bei der letzten Aufführung von *Relâche* am Silvesterabend 1924 wurde als Divertissement einmalig ein Ciné-Sketch von Picabia angefügt, bei dem simultan mehrere Tableaux vivants mit jeweils eigener Musik gezeigt wurden; Clair übernahm die Lichtregie und wechselte schnittweise die Beleuchtung der einzelnen Szenen.

63 1922 hatte Picabia erfolglos an Stravinsky ein Szenario für das Ballett *Les Yeux chauds* gesandt, das drei kurze (zweimal 15 sowie einmal 30 Sekunden dauernde) Filmsequenzen enthalten sollte: am Anfang und am Ende

Bereits im Juli 1921 hatte Satie, damals zusammen mit dem Maler André Derain, den Plan gehegt, für die Schwedischen Ballette eine Kreation zu entwerfen, die sich vor wechselnden Filmprojektionen abspielen sollte; das Ganze eine Parodie auf das zeitgenössische Kino, bei der die Grenzen zwischen Schwarz-Weiß-Stummfilm und Liveperformance dadurch verschwimmen sollten, dass die monochrom gekleideten Tänzerinnen und Tänzer, scheinbar der Leinwand entsteigend, filmtypische Gesten persiflierten, während die Musik, gleichsam an einer intendierten Synchronizität scheiternd, entkoppelt dem Geschehen hinterherhinke.⁶⁴ Doch war es zu diesem vielsagend *Supercinéma*⁶⁵ betitelten Experiment nicht gekommen.

Nun, drei Jahre später, wurde Satie mit *Relâche* für ein ebenso innovatorisches medien- und selbstreflexives Projekt der Ballets Suédois mit realem Filmbezug gewonnen, freilich unter etwas anderen Vorzeichen, insofern die Filmprojektionen hier separat als Vorspann und Zwischenakt in die Produktion interpoliert sind, in ihrer Dauer wie in ihrem ästhetischen Gewicht dem ‚eigentlichen‘ Ballett indes mindestens gleichgestellt scheinen, ja letztlich zum Zentrum des Theaterabends werden.⁶⁶ Das Stück insgesamt setzt dabei ganz im dadaistischen Sinne subversiv jegliche Konventionen des herkömmlichen Tanztheaters außer Kraft, wird als „Ballet instantanéiste“ zu einer Art Happening. Vor blendender Scheinwerfer-Kulisse vollzieht sich ein disjunktiv-irrationales, völlig willkürlich scheinendes Aktionsgeschehen: Aus den Reihen des Publikums kommt eine Zigarette rauchende Tänzerin, die zu tanzen anfängt, sobald die Musik schweigt; man sieht einen Tänzer im Rollstuhl; ein Feuerwehrmann füllt unterdessen permanent Wasser von einem Eimer in einen anderen; Menschen entkleiden sich; provokative Plakate werden hochgehalten; die Akteure ziehen sich wieder in den Zuschauerraum zurück; eine im Auditorium sitzende Music-Hall-Sängerin wird mit einem Blumenkranz geehrt; Picabia und Satie fahren mit einem Citroën auf die Bühne.

die in rosafarbenem Licht zu realisierende Projektion der beiden Autoren, in der Mitte die eines schlüpfenden Schmetterlings; vgl. Picabias Brief vom 26. Mai 1922, in: *Stravinsky. Selected Correspondence*, hrsg. von Robert Craft, Bd. 2, London/Boston 1984, S. 193f.

64 Vgl. den Brief des Theaterdirektors Jacques Hébertot an de Maré vom 13. Juli 1921; zitiert bei Freeman, „Fernand Léger and the Ballets Suédois“, S. 103, Anm. 8: „Ils [Satie et Derain] venaient tous les deux me proposer un ballet pour les Suédois: un ballet d’un nouveau genre et qui est assez amusant, ma foi. Je leur ai dit que je te soumettrais l’idée et la voici: Ce serait une parodie du Cinéma. Le décor du fond serait fait par une projection donnée sur un écran, qui remplirait tout le fond de la scène, les côtés étant d’étoffe sombre. Les personnages auraient donc l’air de sortir de l’écran tous en blanc et noir pour faire une vraie scène de cinéma. Il y aurait sept ou huit scènes différentes, faciles à obtenir par le simple changement d’une projection et on se moquerait du cinéma dans l’exagération des gestes, la vitesse et par la musique qui ne serait pour ainsi dire jamais en rapport avec ce qu’on représenterait.“

65 So einem Brief Saties an Derain vom 5. September 1921 zu entnehmen; *Erik Satie. Correspondance presque complète*, hrsg. von Ornella Volta, Paris 2000, S. 458.

66 Die beiden Ballett-Akte haben eine Dauer von ca. 20 Minuten, die Filmprojektionen sind zusammen rund 22 Minuten lang.

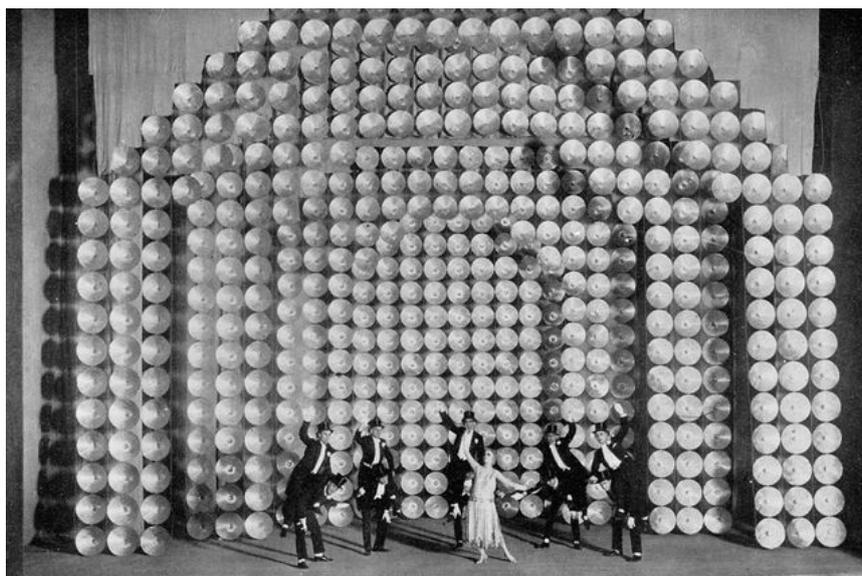


Abbildung 4.1: *Relâche*, Fotografie der Produktion 1924 [© Dansmuseet Stockholm]: Bühnenansicht.

Der gänzlichen Auflösung, ja gezielt dekonstruktivistischen Negation von Bühne, Dekor und jedweder Handlungslogik⁶⁷ steht dabei eine Musik zur Seite, die ebenso jegliche angestammte Kompositionsverfahren unterläuft und im Sinne von Saties *Musique d'ameublement* einen rein selbstzweckhaften akustischen Horizont aufspannt; musikalisches Ambiente, das sich eines Verfahrens bedient, das man in Anlehnung an Picabias Konzept des Instantaneismus, einer Augenblickskunst, als dezidiert momentbezogen charakterisieren kann.⁶⁸ Die miniaturhaft-aphoristischen zwei mal elf Nummern rekurren hierzu in absichtsvoller Banalität und Plattitüde auf formelartig zusammengefügte Elemente und kleingliedrig kompilierte Phrasen, die bewusst der Unterhaltungsmusik entlehnt sind und in ihren vielfachen Wiederholungen isoliert und entwicklungslos erscheinen.⁶⁹ Es sind prägnante Bewegungsmuster und sinnfällige Idiome, musikalische Haltungen, klangliche ‚Requisiten‘, jeweils klar umgrenzt und separiert, darunter etliche Referenzen auf bekannte Liedmelodien und Gassenhauer wie „*Cadet Rousselle*“, „*As-tu vu la cantinière*“, „*Le Père Dupanloup*“ oder „*J'ai du bon tabac*“ und „*Savez-vous planter des*

67 Vgl. auch Picabia in *La Danse*, November/Dezember 1924, [S. 18]: „Les phares d'automobiles, les colliers de perles, les formes rondes et fines des femmes, la publicité, la musique, quelques hommes en habit noir, le mouvement, le jeu, l'eau transparente et claire, le plaisir de rire, voilà *Relâche* [...]. Erik Satie, Borlin, Rolf de Maré, René Clair, Prieur et moi avons créé *Relâche* un peu comme Dieu créa la vie. Il n'y a pas de décors, il n'y a pas de costumes, il n'y a pas de nu, il n'y a qu'espace, l'espace que notre imagination aime à parcourir; *Relâche* est le bonheur des instants sans réflexion; pourquoi réfléchir, pourquoi avoir une convention de beauté ou de joie?“

68 Picabia hatte *Relâche* zur ersten Manifestation seines Instantanéisme erkoren. Die Parolen dieser Strömung finden sich auf der Titelseite der Vorankündigung von *Relâche* gewidmeten 19. und letzten Ausgabe des von Picabia herausgegebenen *Dada-Journals* 391 vom Oktober 1924, mündend in den Slogan: „L'Instantanéisme: ne croit qu'au mouvement perpétuel. Il n'y a qu'un mouvement c'est le mouvement perpétuel!“ Die Zeitung wird hier als *Journal de l'Instantanéisme (pour quelque temps)* betitelt.

69 Davon unberührt bleiben die strukturellen Verklammerungen der Nummern untereinander; vgl. Whiting, *Satie the Bohemian*, S. 552–554; sowie Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990, S. 178–184.

choux?“⁷⁰ Der Vergleich mit Techniken filmischer Montage liegt wieder denkbar nah, so wie man – fast mehr noch als bei *Les Mariés de la Tour Eiffel* und *Within the Quota* – einen ironischen Reflex auf die Praktiken der Stummfilmbegleitung erkennen kann, auf eine mit simplen Gemeinplätzen, allbekannten Floskeln und omnipräsenten popularmusikalischen Versatzstücken operierende Kinomusik. „C’est une musique lumineuse, électrique, cinématographique,“⁷¹ bemerkte Fernand Léger.



Abbildung 4.2: *Relâche*, Fotografie der Produktion 1924 [© Dansmuseet Stockholm]: Jean Börlin als *Un Homme* und Edith von Bonsdorff als *Une Femme*.

Das Konzept einer cineastisch geprägten Augenblickskunst kann dabei anhand der ebenso von Satie beigesteuerten Musik zu dem Film *Entr’acte* von Picabia und René Clair⁷² deutlich demonstriert werden.⁷³ Bereits vor dem ersten Heben des Vorhangs hatte man in einer kurzen Filmprojektion (*Projectionette*) Picabia und Satie vom Dach des Champs-Élysées-Theaters provokativ eine Kanone auf das Publikum abfeuern sehen,⁷⁴ hiermit gewissermaßen die Leinwand durchbrechend, so wie die ‚vierte Wand‘ im Ballett selbst dann dadurch eingerissen wird, dass die Trennung zwischen Saal und Bühne aufgehoben war und die Akteure aus dem Zuschauer-raum heraus das Podium betreten.⁷⁵ Der Hauptfilm, der in der Pause zwischen den beiden

70 Satie bekannte: „La musique de Relâche? J’y dépeins des personnages ‚en vadrouille‘: Pour cela, je me suis servi de thèmes populaires. Ces thèmes sont fortement ‚évocateurs‘... Oui: très ‚évocateurs‘. ‚Spéciaux‘, même“; in: *La Danse*, November/Dezember 1924, [S. 17].

71 Fernand Léger, „Vive *Relâche*“, in: *Paris-Midi*, 17. Dezember 1924, S. 4.

72 Clair hatte schon 1920 durch seine Mitwirkung in Loïe Fullers und Gabrielle Sorères *Le Lys de la vie* erste Erfahrung mit Tanz/Film-Experimenten sammeln können.

73 Vgl. auch Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*, Oxford/New York 1997, S. 167–185, mit Strukturübersicht auf S. 218f. Zum Film auch Karine Bouchard, „Reconstructing the Theatre Space through Cinematographic Presence: The Film *Entr’acte* on Stage“, in: *Space and Place. Exploring Critical Issues*, hrsg. von Didem Kılıçkiran, Christina Alegria und Carl Haddrell, Oxford 2013, S. 43–54.

74 Hierin scheint Picabia seine Idee von 1922 (vgl. Anm. 63) aufzugreifen.

75 Ebenso sind die Darsteller in gewöhnlicher Abendgarderobe gekleidet, die Scheinwerfer der großen Lichterwand strahlen ins Publikum etc.

Teilen des Balletts gezeigt wurde, setzt daraufhin die assoziativ freien Bildfolgen des Bühnengeschehens fort:⁷⁶ Man sieht Kamin-Silhouetten, Luftballon-Puppen und Stadtansichten von Paris; ein mit Kunstbart maskierter Tänzer vollführt als Ballerina im Tutu – von unten durch eine Glasplatte gefilmt – Luftsprünge und Pirouetten; Marcel Duchamp und Man Ray spielen Schach auf dem Dach des Theaters; ein Schütze duelliert sich mit einem auf einem Wasserstrahl tanzenden Ei; ein Trauerzug zieht – erst verlangsamt, schließlich in wilder Galoppade – durch den Pariser Luna-Park, umkreist mit dem von einem Kamel gezogenen und mit Baguettekränzen behangenen Leichenwagen einen Miniatur-Eiffelturm; der Sarg gerät auf eine Achterbahn, fällt vom Wagen, und es entsteigt Börlin, der alle Trauergäste hinwegzaubert. Die am Schluss gezeigte Leinwand, auf der „Fin“ verkündet wird, wird durchstoßen, indem Börlin von hinten durch sie hindurch springt – einmal mehr ein subversives Spiel mit der ‚vierten Wand‘. Wie die radikale Unterminierung und Demontage des herkömmlichen Balletts in den restlichen Teilen von *Relâche* negiert *Entr’acte* als Cinéma pur die narrativ-theatralen Strukturen des gewöhnlichen (kommerziellen) Handlungskinos; Tanztheater und Film assimilieren sich in ihrem dadaistischen Dekonstruktionskonzept; die Grenzen der Künste scheinen gerade durch ihre und in ihrer Negation durchbrochen, aufgelöst.



Abbildungen 4.3 – 4.6: *Entr’acte*, 1924: Satie und Picabia mit Kanone, Ballerina von unten, Trauerzug, „Fin“.

76 Hierzu Clair in *Comœdia*, 31. Oktober 1924: „Il n’y a pas une action suivie, mais une foule d’actions qui représentent la vie vue sous un angle spécial. Vous ne comprenez pas?... Ça ne fait rien. À l’écran, il ne devrait y avoir aucune convention, aucun préjugé, tout est inutile qui n’est pas vie.“

Dabei wird in *Entr'acte* letztlich ostentativ und in forciertem Dichte das gesamte Arsenal damaliger filmischer Gestaltungstechniken und Ausdrucksformen zur Schau gestellt: abrupte sprunghafte Schnitte, Zeitlupe und Zeitraffer, Freezing, Überblendungen, Über- und Unterperspektive, Spiegelungen, Totale und Close-up, Licht- und Schattenwirkung, Rückblenden und Antizipationen, rückwärts abgespielte Sequenzen, fotografischer Trick etc.⁷⁷ Und dies läuft parallel zu den Prinzipien der Zeittaktung, des Schnitts und der Montage, wie sie auch die Musik bestimmen. In einer baukastenartigen Reihung von Formeln, Motiven und Floskeln arrangiert, oder besser: montiert Satie meist eintaktige Klangzellen bzw. Taktmuster zu größeren ostinaten Einheiten, wobei die einzelnen rhythmisch-melodischen Bausteine letztlich isoliert und verselbstständig bleiben.⁷⁸ Sie stehen als Einzelheit, als Augenblick, Moment, eben instantaneistisch, wie die Einzelaufnahme eines Films; und erst durch das Prinzip der Repetition, Reihung und Addition fügen sich die Segmente schnittartig zu größeren Vier-, Acht- oder Zwölf-Taktstrecken.⁷⁹ Was variiert, sind Geschwindigkeit und Ereignisdichte: mal komprimiert, mal diminuiert, mal verlangsamt, mal akzelerierend, mal in krebsgängiger Rhythmisierung. Diese Klangmuster bzw. Klangbänder werden ihrerseits zu größeren Komplexen zusammengeschnitten, wobei sie in der Fläche einer klaren Klangfelddisposition gehorchen.⁸⁰ Frei von Semantisierungen⁸¹ oder gar Tonmalerei richten sich die Patterns und Sequenzen dabei in passgenauer Taktung exakt und synchron allein an der Minutage, an der Zeitstruktur der 292 Kameraeinstellungen aus,⁸² spielen wie diese zugleich mit reversiblen Zeitstrukturen, Antizipationen und Rückblenden.⁸³

77 „Voici *Entr'acte* qui prétend donner une nouvelle valeur à l'image. [...] Dans *Entr'acte*, l'image ‚détournée de son devoir de signifier‘ naît ‚à une existence concrète‘. Rien ne me semble plus respectueux de l'avenir du film que ces balbutiements visuels dont il [Picabia] a réglé l'harmonie“; Clair in: *La Danse*, November/Dezember 1924, [S. 20].

78 So setzen sich die ersten 44 Takte wie folgt zusammen: a (1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1) b (2+2) c (1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1) d (1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1) e (1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1) a (1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1).

79 Es lassen sich 58 (allermeist vier- und achttaktige) Motiveinheiten ausmachen, die zu zehn größeren Sektionen gruppiert sind und stets mit einem Wechsel der Instrumentierung einhergehen. Die Sektionen sind durch Kadenz oder Zäsuren separiert, nur die ersten beiden fügen sich direkt aneinander; sie sind in der Partitur betitelt: [1] „Cheminées, ballons qui explosent“; [2] „Gants de boxe et allumettes“; [3] „Prises d'air, jeux d'échecs et bateaux sur les toits“; [4] „La danseuse et figures dans l'eau“; [5] „Chasseur, et début de l'enterrement“; [6] „Marche funèbre“; [7] „Cortège au ralenti“; [8] „La poursuite“; [9] „Chûte du cerceuil et sortie de Borlin“; [10] „Final (écran crevé et fin)“.

80 Im Kompositionsplan hatte Satie den Sektionen bereits konkrete Tonarten zugewiesen: [1] (A F C A); [2] (A F D A); [3] (D F D); [4] (E e C E); [5] (A C F A); [6] (a d E fis [A]); [7] (A C c G e A F [C]); [8] ([h] A fis F C As B A); [9] (E G cis); [10] (A [E] A).

81 Einzige Ausnahme ist der Rückgriff auf Chopins *Marche funèbre* aus dessen 2. Klaviersonate b-Moll op. 35 (Satz III) in Einheit 28 zu Beginn der Leichenwagen-Szenen.

82 „Quant à Satie, le vieux maître de la jeune musique, il minutait chaque séquence avec un soin méticuleux et préparait ainsi la première composition musicale écrite pour le cinéma ‚image par image‘ en un temps où le film était encore muet“; Clair in: *L' Avant-Scène* 86 (November 1968), S. 5f.

83 So wird das erste Pattern als Einheit 6, 14, 24, 27, 32, 37 und 55 wiederaufgegriffen.

Satie experimentierte wie Clair mit der Verkettung von Augenblicken, mit unterschiedlichen Rhythmen und Zeittaktungen, Verlangsamungen und Beschleunigungen, mit einer Codierung von Bewegungswerten. Die Praktiken und Strukturen moderner filmischer Medientechnik scheinen so in frappierender Kongruenz von der Musik adaptiert. Nicht zuletzt hierin fand die so vielfältig intensive Auseinandersetzung der Ballets Suédois mit den neuen kinemato-graphischen Gestaltungspotenzialen und einer cineastischen Ästhetik zu einem beachtlichen Höhepunkt, kurz bevor sich das Ensemble im März 1925 wieder auflöste.⁸⁴

Zitation: Fabian Kolb, „Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 168–190, DOI: 10.25366/2020.60.

84 Nicht (mehr) kam es zur Produktion von *Cronkhite's Clocks*, die auch in Hinblick auf die Verschränkung von Film und Liveperformance so etwas wie ein ultimativer Fluchtpunkt für die Avantgardekunst der Ballets Suédois hätte werden können. Edmund Wilson, der während der Amerika-Tournee 1923/1924 als Presseagent für die Kompanie tätig gewesen war, bündelte in seinem Szenario die verschiedensten Moderne-Strömungen, die man mit den Ballets Suédois in Verbindung brachte. Die Musik, für die Leo Ornstein vorgesehen war, sollte futuristisch-bruitistische Elemente (unter Beteiligung von Schreibmaschinen, Radio, Phonograph, Nietpistole, Elektromagnet, Wecker und Telefonen) sowie Jazz kombinieren; die Hauptfiguren sollten von Charlie Chaplin und einem „Negro comedian“ verkörpert werden; die pantomimisch vom schwarz-weiß gekleideten Personal vor einem monochromen Hintergrund dargestellte Handlung sollte durch die Projektion von Übertiteln Erläuterung finden; und im Zentrum des Stücks sollte als längere Traumsequenz ein Film stehen: „I have written a great super-ballet of New York for the Swedish Ballet – a pantomime explained by movie captions and with a section of movie film in the middle, for which Ornstein is composing the music and in which we hope to get Chaplin to act. It is positively the most titanic thing of the kind ever projected and will make the productions of Milhaud and Cocteau sound like folk-song recitals. It is written for Chaplin, a Negro comedian, and seventeen other characters, full orchestra, movie machine, typewriters, radio, phonograph, riveter, electromagnet, alarm clocks, telephone bells, and jazz band. They may send me out to the coast in a few days to try to persuade Chaplin to take part in it. If it comes off – though it will probably start in America – they will later take it to Paris and I might go over with them“; Wilson and John Peale Bishop, 15. Januar 1924, in: *Edmund Wilson. Letters on Literature and Politics, 1912–1972*, hrsg. von Elena Wilson, New York 1977, S. 117. Das Libretto wurde publiziert: Edmund Wilson, *Cronkhite's Clocks*, in: ders., *Discordant Encounters: Plays and Dialogues*, New York 1926, S. 129–156.

Abstract

The central role that avant-garde music and dance theatre played in the interplay and synthesis of the arts and media in the 1920s, particularly in Paris, is well known. However, the creative potential of ballet has hardly been recognized in its manifold relationships with film and cinematic-inspired expression. The extent to which especially ballet music interacted with the latest cinematographic principles and techniques and referred to cinematic aesthetics in a variety of ways can instructively be seen regarding the productions of the Ballets Suédois. This is discussed in this article with an exemplary look at *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), *Within the Quota* (1923), *Skating Rink* (1922) and *Relâche* (1924). By that it becomes clear that the transmedia inclusion of cinematographic ideas not only inspired the vocabulary of avant-garde dance and modern choreography, but was also distinctively reflected in the conception and composition of film-affected music.

Kurzvita

Fabian Kolb ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Abteilung Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nach einem Studium in Bonn und Köln promovierte er 2010 mit einer Dissertation zur französischen Symphonik um 1900. 2018 erfolgte seine Habilitation in Mainz mit einer Studie zur Instrumentalmusikkultur zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Kolb publizierte u. a. zur Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance sowie zu Musiktheater, Instrumentalmusik und musikalischer Institutionengeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für *Die schöne Müllerin*:

Ein Quellenfund

CHRISTIAN LEHMANN, MÜNCHEN

Am 4. Mai 1856 sang der Bariton Julius Stockhausen im Wiener Musikvereinssaal zum ersten Mal den gesamten Liederzyklus *Die schöne Müllerin* von Franz Schubert in einem öffentlichen Konzert. Mit dieser Aufführung schrieb Stockhausen Geschichte – war es doch zu seiner Zeit übliche Praxis, für ein kammermusikalisches Konzertprogramm einzelne Stücke unterschiedlicher Gattungen zusammenzustellen. Das „Experiment“¹ des Sängers legte den Grundstein für eine höhere Wertschätzung des Kunstliedes als konzertwürdige Gattung und trug wesentlich zu der Auffassung bei, einen Liederzyklus als zusammenhängendes Werk zu sehen. Stockhausen wiederholte die Gesamtauführung der *Schönen Müllerin* zahlreiche Male, darunter in Hamburg mit Johannes Brahms am Klavier.

Der 1826 als Kind deutscher Eltern in Paris geborene Julius Stockhausen, zweisprachig aufgewachsen und am Pariser Konservatorium bei Manuel Garcia ausgebildet, erlangte auch als Dirigent Geltung. 1862 wurde ihm die Leitung der Philharmonischen Konzerte in Hamburg übertragen – eine Position, auf die der mit Stockhausen befreundete Johannes Brahms gehofft hatte. 1874 bis 1878 stand Stockhausen dem Stern'schen Gesangsverein zu Berlin vor.

1878 wurde er als Gesangspädagoge an das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main berufen und setzte später seine Unterrichtstätigkeit in einer eigenen Frankfurter Gesangsschule fort. Wenn auch die Urteile über Stockhausens Gesangstechnik und die Gültigkeit seiner Lehre auseinandergehen, so ist doch seine historische Bedeutung als Interpret in seiner Zeit und wichtige Musikerpersönlichkeit im engen Umfeld von Johannes Brahms und dem Ehepaar Amalie und Joseph Joachim unbestritten, vor allem aber seine gesangspädagogische Wirkungsgeschichte. Davon zeugen die Verbreitung seiner theoretischen Schriften sowie die zahlreichen prominenten Sängerpersönlichkeiten, die durch seine Schule gingen und über „Enkelschüler“ wie z. B. Franziska Martiensen-Lohmann noch die heutige Generation prägen.

Schuberts *Schöne Müllerin* spielte für Julius Stockhausen Zeit seines Lebens eine herausragende Rolle; er brachte den Zyklus auch nach Ende seiner aktiven Sängerlaufbahn in Schülerkonzerten zur Aufführung.

1 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien, Zweiter Theil*, Wien 1870, S. 214.

Das Fundstück

Im Nachlass des deutschen Baritons Gerhard Hüsich (1901–1984) befand sich ein mit Füllfederhalter beschriebenes Blatt im Format DIN A4, das folgende Überschrift trägt: „Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen, Frühjahr 1876“. Darunter steht die Werkbezeichnung „Die schöne Müllerin“, dann folgen tabellarisch Metronomzahlen für jede einzelne Liednummer mit Ausnahme der Nummer 13 sowie folgende Anmerkungen: „Die Schrift (Bleistift) ist im Laufe der Jahrzehnte verblasst. Um mich nicht an dem Andenken Stockhausen’s zu versündigen, habe ich alle Bezeichnungen mit meinem Metronom nachgeprüft. – Nr. 6 I und Nr. 10 haben mich allerdings einigermaßen überrascht.“ Zu Lied Nr. 13 („Mit dem grünen Lautenbände“) „fehlen die Zahlen, trotz anderer Anmerkungen“. Dies wird mit einer Fußnote erläutert: „Max Friedlaender, bei dem ich etliche Müllerlieder einst studierte, und der im Grossen und im Kleinen auf seinen Meister Stockhausen schwor, nahm das Tempo ♩ = 104 etwa. – Die in meinem Besitz befindliche Stockhausen-Müllerlieder-Ausgabe stammt *nicht* von Max Friedlaender.“

Verfasserin bzw. Kopistin des Dokuments ist die Berliner Gesangsprofessorin Clara Klatte (1867–1945). Sie signierte das Blatt mit ihren Initialen und dem Datum „18.9.36“. Wahrscheinlich übereignete sie das Dokument Gerhard Hüsich, der Mitte der 1930er Jahre in Berlin lebte und in dieser Zeit einer der prominentesten deutschen Liedinterpreten war. Nach dem Krieg vor allem als Gesangspädagoge gefragt, verwendete Hüsich das Papier offensichtlich als Arbeitsblatt. Davon zeugt nicht nur der deutlich gebrauchte Zustand des Dokuments. Hüsich erweiterte Clara Klattes Tabelle und die Rückseite des Blattes auch mit Tempoangaben des Stockhausen-Schülers Johannes Messchaert, die dieser in den 1920er Jahren in einer Schubert-Ausgabe publiziert hatte.

Eine glaubwürdige Quelle?

Bisher bekannte Quellen liefern keine Hinweise darauf, dass Julius Stockhausen Tempoangaben für Schubertlieder oder andere Werke vorgenommen hat. Von ihm vorgeschlagene Metronomzahlen wären also ein bislang unbekanntes Novum. Wenn die Angaben authentisch sind, sind sie von hohem musikwissenschaftlichen Interesse, da die auf dem Dokument angegebenen Tempi teilweise überraschen. Daher gilt es zuerst, die Frage zu stellen: Wie glaubwürdig ist die Quelle? Was spricht dafür oder dagegen, dass die darauf notierten Angaben wirklich von Julius Stockhausen stammen? Um dieser Frage nachzugehen, habe ich untersucht, ob Verbindungen zwischen Julius Stockhausen und der Verfasserin des Manuskripts – Clara Klatte – nachweisbar sind.

Clara Klatte, geboren 1867 als Baroness Senfft von Pilsach,² unterrichtete in den 1920er Jahren Gesang am Stern'schen Konservatorium in Berlin. Ihr Ehemann Wilhelm Klatte war am selben Institut Professor für Musiktheorie. Ein Vermerk auf dem fraglichen Dokument, „Clara Klatte war Schülerin von Amalie Joachim“, wird durch eine weitere Quelle bestätigt.³ Amalie Joachim und ihr Mann, der Geiger Joseph Joachim, standen wiederum in lebenslanger freundschaftlicher Verbindung mit Julius Stockhausen. Die Joachims lebten seit 1868 in Berlin, wo Joseph Joachim der Akademie der Tonkunst vorstand. Clara Klatte datiert die „Tempobezeichnungen“ auf das Jahr 1876. Zu dieser Zeit leitete Stockhausen in Berlin den Stern'schen Gesangsverein. Denkbar ist die Konstellation, dass Amalie Joachim Stockhausens Notizen erhielt und diese wiederum ihrer Schülerin Clara überließ – zumal auch Amalie Joachim selbst die *Schöne Müllerin* aufgeführt hat.

Arnold Senfft von Pilsach

Doch es gibt noch eine zweite, deutlich kürzere Verbindungslinie: 1834 wurde in Gramenz in Pommern Arnold Senfft von Pilsach als Spross einer Landjunkerfamilie geboren. Der junge Baron mit musischen Neigungen studierte Jurisprudenz und promovierte in Halle an der Saale zum Doktor der Rechte. Hier lernte Arnold von Senfft den Direktor der Halleschen Singakademie und Liederkomponisten Robert Franz kennen. Franz wurde sein musikalischer Lehrer – und Baron von Senfft, ein ambitionierter Dilettant im besten Wortsinne, förderte den Komponisten als Mäzen.

In den 1860er Jahren nahm Arnold von Senfft in Berlin eine leitende Stellung bei einer Versicherung an. Als der berühmte Sänger Julius Stockhausen 1874 nach Berlin kam, nahm Senfft Gesangsunterricht bei ihm und wurde nach dem Urteil zeitgenössischer Kritiken Stockhausens „bedeutendster Schüler“.⁴ Schon Mitte der 1870er Jahre trat Senfft immer öfter als Sänger der Lieder von Robert Franz und Balladen von Carl Loewe in Erscheinung, aber auch als Oratorien-sänger mit dem Stern'schen Gesangsverein unter Stockhausens Leitung.

Arnold Senfft von Pilsach aber war der Vater von Clara Klatte, der Verfasserin des Blattes mit den Metronomangaben. Es ist also nicht abwegig anzunehmen, dass Senfft von seinem Lehrer und Mentor Stockhausen die genannte „Müllerlieder-Ausgabe“ mit handschriftlichen Anmerkungen erhielt, die nach seinem Tod in den Besitz seiner Tochter Clara kam.

Arnold Senfft von Pilsach scheint bei seiner Herangehensweise an die Musik ein gewisses Bedürfnis nach messbarer Exaktheit an den Tag gelegt zu haben. Das deutet kein Geringerer

2 *Genealogisches Handbuch freiherrliche Häuser*, Teil A, Bd. 12, hrsg. von Deutsches Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Bd. 74), Limburg/Lahn 1980.

3 Olga Samaroff Stokowski, *An American Musician's Story*, New York 1939.

4 Max Runze, „Senfft von Pilsach, Arnold Freiherr“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 34 (1892), S. 23–26, <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd117473154.html#adbcontent>> (14.04.2020).

als Theodor Fontane an, der mit der Familie Stockhausen befreundet war und auch Senfft von Pilsach kennenlernte. Fontane berichtet Stockhausen im Dezember 1878:

„Denken Sie sich, Sonntag vor acht Tagen kam er zu mir, um mich zu fragen, ob er mir den Sonntag drauf den ‚Archibald Douglas‘ vorsingen dürfe. Da Sie Senfft besser kennen als ich, so wissen Sie, daß diese Anfrage eine Anmeldung war. [...] Und nun ging es los. [...] Stimmgabel ‘raus (mit der Senfft beständig operiert wie andere mit dem Lorgnon), und ‚Ich hab es getragen sieben Jahr‘ brauste durch meine sieben Fuß hohen Hallen.“⁵

Noch aufschlussreicher ist in diesem Zusammenhang der Briefwechsel zwischen Arnold Senfft von Pilsach und Robert Franz. Senfft und Franz erörtern mehrmals die Frage, ob Lieder „metrisch oder rhythmisch“ zu singen sind. Franz plädiert für einen rhythmisch freieren Vortrag. Singen nach Mälzels Metronom könne „steif und hölzern“ klingen. Arnold von Senfft aber bittet den Komponisten Franz, der ihm Lieder zur Aufführung zusendet, wiederholt um Metronomzahlen, teilweise mit auffälligem Nachdruck. Zitat eines Briefes vom 16. November 1877:

„Darf ich Sie bitten, mir metronomisch das Tempo obiger Lieder anzugeben! Wenn Sie morgen schreiben, erhalte ich es Sonntag früh, also noch rechtzeitig.
Vorher möchte ich bitten, Ihr Metronom zu prüfen. Wenn Sie es auf 60 stellen, so müssen 60 Schläge eine Minute ergeben. Das können Sie am besten mit einer Sekunden-Uhr [...], sonst aber auch mit einer gewöhnlichen Uhr bewerkstelligen.
Mit herzlichem Gruß
Ihr ergebenster
Arnold von Senfft.“⁶

Es ist also denkbar, dass Arnold Senfft von Pilsach auch seinen Gesangslehrer Stockhausen um Metronomangaben zu Schubert-Liedern bat, die Senfft wahrscheinlich bei ihm studierte. Stockhausen könnte die Zahlen dann eigens für Senfft eingetragen haben. Die von Clara Klatte angegebene Datierung „Frühjahr 1876“ fällt in die Zeit, als Senfft sich als Konzertsänger in Berlin etablierte und Metronomangaben offenbar als wichtige Hilfe erachtete. Stockhausen selbst hatte seinen Zenit als aktiver Konzertsänger damals bereits überschritten.

Dass Senffts Tochter Clara Jahrzehnte später als pensionierte Gesangsprofessorin die ererbten Daten ausgerechnet an Gerhard Hüsch weitergab, ist wahrscheinlich kein Zufall. Hüsch hatte zur Zeit der Datierung des Blattes 1936 soeben zusammen mit dem Pianisten Hanns-Udo Müller als erstes Liedduo eine Gesamtaufnahme der *Schönen Müllerin* auf Schellack vorgelegt – 80 Jahre nach der ersten Gesamtauführung des Zyklus im Konzertsaal durch Julius Stockhausen. Clara Klatte starb am 15. Februar 1945 in dem kleinen Ort Groß-Gandern in Brandenburg (heute polnisch). Über den Verbleib der „Stockhausen-Müllerlieder-Ausgabe“ aus ihrem Besitz ist nichts bekannt.

5 Julia Wirth, *Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes*, Frankfurt a.M. 1927, S. 451.

6 Robert Franz und Wolfgang Golther, *Robert Franz und Arnold Freiherr Senfft von Pilsach: Ein Briefwechsel 1861–1888*, Berlin 1907, S. 277.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Vor allem die Bezüge zu Clara Klattes Vater Arnold Senfft von Pilsach lassen es plausibel erscheinen, dass Klattes Manuskript tatsächlich auf Angaben von Julius Stockhausen basiert.

Überraschende Tempi

Um die angegebenen Zahlen adhoc einschätzen zu können, habe ich zum Vergleich die ungefähren Metronomwerte der Müllerlieder in der sehr bekannten Schallplatteneinspielung mit Dietrich Fischer-Dieskau und Gerald Moore von 1971 in einer Tabelle den Stockhausen-Werten gegenübergestellt.⁷

Nr.	Titel	Shuberts Tempobezeichnung	Takt	Einheit M.M.	Stockhausen 1876	Fi-Di / Moore 1971 (approx.)
1	Das Wandern	<i>Mäßig geschwind</i>	2/4	V	76. 80.	88
2	Wohin?	<i>Mäßig</i>	2/4	V	76. 80.	72
3	Halt!	<i>Nicht zu geschwind</i>	6/8	V·	88. 84.	88
4	Danksagung an den Bach	<i>Etwas langsam</i>	2/4	A	104. 108.	76
5	Am Feierabend	<i>Ziemlich geschwind</i>	6/8	V·	80. 84.	86
6	Der Neugierige	<i>Langsam / Sehr langsam</i>	2/4	V	1 88 II 80	I 42 II 36
7	Ungeduld	<i>Etwas geschwind</i>	3/4	V	120. 126	118
8	Morgengruß	<i>Mäßig</i>	3/4	V	72	66
9	Des Müllers Blumen	<i>Mäßig</i>	6/8	V·	58	56
10	Tränenregen	<i>Ziemlich langsam</i>	6/8	V·	44	40
11	Mein!	<i>Mäßig geschwind</i>	4/4	H	80	92
12	Pause	<i>Ziemlich geschwind</i>	4/4	V	104. 108.	90
13	Mit dem grünen Lautenbände	<i>Mäßig</i>	2/4	A	(Friedländer: 104)	108
14	Der Jäger	<i>Geschwind</i>	6/8	V·	100. 108.	102
15	Eifersucht und Stolz	<i>Geschwind</i>	2/4	V	104. 108	128
16	Die liebe Farbe	<i>Etwas langsam</i>	2/4	A	104	80
17	Die böse Farbe	<i>Ziemlich geschwind</i>	2/4	A	120. 132.	140
18	Trockne Blumen	<i>Ziemlich langsam</i>	2/4	A	I 72 II 88	I 66 II 72
19	Der Müller und der Bach	<i>Mäßig</i>	3/8	A	72	76-84
20	Des Baches Wiegenlied	<i>Mäßig</i>	2/2	V	92.88.84.	66

Tabelle 1: „Tempoangaben von Julius Stockhausen 1876“, aufgeschrieben von Clara Klatte, im Vergleich zu den Tempi der Aufnahme mit Dietrich Fischer-Dieskau und Gerald Moore 1971

Blau = Stockhausen-Tempi langsamer als bei Fischer-Dieskau/Moore
 Rot = Stockhausen-Tempi deutlich schneller als bei Fischer-Dieskau/Moore
 A = Achtel
 V = Viertel
 V· = punktierte Viertel
 H = Halbe

Es fällt auf, dass wir es bei den schnelleren Werten teilweise mit *wesentlich* schnelleren Tempi zu tun haben als heute üblich. Extrem erscheint die Angabe für das Lied „Der Neugierige“. Die Quelle gibt Viertel = 88, im zweiten Teil („O Bächlein meiner Liebe“) 80 Schläge pro Minute an. Das ist etwa das doppelte Tempo von Fischer-Dieskau und Moore. Clara Klatte merkt an, die Angabe habe sie „einigermaßen überrascht“. Zwar liegt die Vermutung nahe, dass ein Über-

⁷ Franz Schubert, *Die schöne Müllerin*, Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore, LP, Deutsche Grammophon 1972.

tragungsfehler vorliegt und Stockhausen nicht Viertel, sondern Achtel meinte – zumal Schubert das Lied mit der Vortragsbezeichnung „Langsam“ überschrieben hat. Andererseits gibt der Stockhausen-Schüler Johannes Messchaert in den 1920er Jahren immerhin Viertel = 60 an: ein immer noch rasches Tempo, das auch Richard Tauber in dieser Zeit für das Lied nahm. „Der Neugierige“ erhält so im Anfangsteil einen tänzerischen Charakter.

In unseren Ohren ungewöhnlich dürfte auch die Auffassung der Nr. 16 „Die liebe Farbe“ klingen. Schubert schrieb „Etwas langsam“ darüber. Unsere Quelle gibt Achtel = 104 an. Eine historische Schallplattenaufnahme von 1928 mit dem Tenor Hans Duhan und dem Pianisten Ferdinand Foll verwirklicht diese Tempovorstellung ungefähr. Sie kommen auf eine Spieldauer von 3 Minuten und 4 Sekunden. In „Die liebe Farbe“ bringt die Tempoveränderung eine Verschiebung des emotionalen Ausdrucks mit sich: Schon die schnelle Frequenz des Achtel-Ostinatos im Klavier kann zornig wirken, während eine langsame Tonrepetition einen resignativ-klagenden Charakter darzustellen scheint.

Auch in anderen historischen Einspielungen dieses Liedes begegnen wir deutlich schnelleren Tempi als in modernen Einspielungen. Hier eine kleine Liste ausgewählter Aufnahmen mit Spieldauer (die aufgrund der Temposchwankungen leichter zu ermitteln ist als die durchschnittliche Metronomzahl):

1905 Emmy Destinn, unbekannter Pianist	ca. 2:32 Min. ⁸
1935 Gerhard Hüsch, Hanns-Udo Müller	3:13 Min. ⁹
1957 Walther Ludwig, Walther Bohle	3:00 Min. ¹⁰
1992 Christoph Pregardien, Andreas Staier	4:09 Min. ¹¹
2002 Matthias Goerne, Eric Schneider	5:06 Min. ¹²
2013 Florian Boesch, Malcolm Martineau	5:12 Min. ¹³
2017 Christian Gerhaher, Gerold Huber	4:39 Min. ¹⁴

Einige moderne Interpreten geben dem Lied also doppelt so viel Zeit wie es Emmy Destinn vor über 100 Jahren tat. Gibt es im Laufe der letzten 100 Jahre Interpretationsgeschichte eine

8 „Emmy Destinn – Die liebe Farbe [Die schöne Müllerin, Op. 25, D.795] – 1905“, auf: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=Lb1xwVqMurs>> (29.08.2020). Die Spieldauer kann etwas länger gewesen sein, da die Umdrehungszahl der Schallplatten zu dieser Zeit nicht normiert war.

9 „Gerhard Hüsch ‚Die liebe Farbe‘ Die schöne Müllerin“, auf: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=tbzGvnE6lCM>> (29.08.2020).

10 „Walther Ludwig; ‚Die schöne Müllerin‘; Franz Schubert“, auf: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=HODTLxOWtuA&t=2823s>> (29.08.2020).

11 „Die schöne Müllerin, Op. 25, D. 795: No. 16, Die liebe Farbe. ‚In Grün will ich mich kleiden‘, auf: *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=oYsiDM_ZRaM> (29.08.2020).

12 „Schubert: Die schöne Müllerin, D.795 - 16. Die liebe Farbe“, auf: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=8XisOhmGaQ0>> (29.08.2020).

13 „Florian Boesch; ‚Die liebe Farbe‘; Die schöne Müllerin; Franz Schubert“, auf: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=cFBAC9hxajl>> (29.08.2020).

14 „Die schöne Müllerin, Op. 25, D. 795: 16. Die liebe Farbe“, auf: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=9xeeG78FPW0>> (29.08.2020).

Tendenz zur Verlangsamung? Tatsächlich lässt sich dies für alle vier bei Klatter/Stockhausen vergleichsweise rasch genommenen „Müllerlieder“ (Nr. 4, 6, 16 und 20) beobachten, ebenso bei manchen anderen Schubertliedern. Verallgemeinern lässt sich diese Tendenz jedoch nicht. Das berühmte „An die Musik“ sang die Mezzosopranistin Elena Gerhardt mit Artur Nikisch am Klavier im Jahre 1911 in getragenen vier Minuten (mit extremen Rubati); die Interpreten der letzten fünf Jahrzehnte führen es im Durchschnitt in zweieinhalb Minuten auf.

Im Fall der Stockhausen'schen Müllerlieder-Tempi kommen neben möglichen zeittypischen Tempoauffassungen auch individuelle bzw. kontextuelle Gründe in Betracht. Stockhausens Interpretation des Liedes „Die liebe Farbe“ könnte aus dem Zusammenhang seiner Aufführungen zu verstehen sein. In einigen seiner *Müllerin*-Konzerte ergänzte Stockhausen den Zyklus durch den Vortrag der von Schubert *nicht* vertonten Gedichte Müllers.¹⁵ Eines davon, „Erster Schmerz, letzter Scherz“ steht zwischen den vertonten Liedern „Eifersucht und Stolz“ und „Die liebe Farbe“.

In diesem Gedicht sitzt der Müllerbursche am Bach, bläst den Kindern, wie angekündigt, „schöne Tänz' und Lieder vor“. Da sieht er hinter dem vielbesungenen Fenster die Müllerin in den Armen des Jägers, während der Bach lustig rauscht.

„Ich will mit Rosenblättern / Den Mühlensteg bestreun: / Der Steg hat mich getragen / Zu dir, Herzliebste mein! /
Und wenn der stolze Jäger / Ein Blättchen mir zertritt, / Dann stürz, o Steg, zusammen / Und nimm den Grünen mit!
/ Und trag ihn auf dem Rücken / Ins Meer, mit gutem Wind, / Nach einer fernen Insel / Wo keine Mädchen sind.“¹⁶

Ton und Inhalt dieses Gedichts sind also eher von Wut und Rachephantasie geprägt als von Resignation. Vor diesem Hintergrund erscheint es schlüssig, auch das folgende Lied, „Die liebe Farbe“, eher sarkastisch bis aggressiv einzufärben als klagend und selbstmitleidig. Doch auch ohne den Gedicht-Einschub könnte das Tempo einer Logik folgen. Wenn Stockhausen für die fünf Lieder Nr.12 bis Nr. 16 in Folge fast identische Metronomzahlen vorsah, wollte er möglicherweise durch eine übergreifende metrische Einheit einen dramaturgischen Zusammenhang, eine „Klammer“ herstellen.

Eduard Hanslick würdigte im Jahr 1860 den „Vorteil“ von Stockhausens Gesamtauführung des Liederzyklus, „das bisher lyrisch Vereinzelte auch einmal dramatisch auffassen zu können“. Zugleich warnte der prominente Kritiker davor, diese Praxis zur Gewohnheit werden zu lassen, denn die „vollständige Abrollung“ der „idyllischen Bildchen“ könne „allmählig monoton“ werden.¹⁷

15 Natasha Loges „Julius Stockhausen's Early Performances of Franz Schubert's *Die Schöne Müllerin*“, in: *19th-Century Music* 41, H. 3 (2018), S. 206–224.

16 *Wilhelm Müller, Die Winterreise*, hrsg. von Hans-Rüdiger Schwab, Frankfurt a.M. 1994, S. 30f.

17 Hanslick, *Geschichte des Concertwesens*, S. 214.

Julius Stockhausen war freilich kein dramatischer Sänger. Sein Vortragsstil beim Liedgesang wurde von Zeitgenossen oft mit Begriffen wie „Natürlichkeit“ oder „schmucklos-einfach“¹⁸ charakterisiert. Die Schriftstellerin und Sängerin Monika Hunnius berichtet in ihren Erinnerungen von ihrer ersten Gesangsstunde bei Stockhausen, in der der Meister sie mit den Worten konfrontiert: „Sie singen nicht einfach genug, Sie wollen zu viel. Sie wollen in jedes Wort einen Ausdruck pressen und überladen damit das Lied.“¹⁹ Unter diesem Aspekt liegt ein weiterer Gedanke nahe: Diejenigen Müllerin-Lieder, für die Stockhausen wohl schnelle Tempi wählte, vor allem „Der Neugierige“, „Die liebe Farbe“ und auch „Des Baches Wiegenlied“ haben im weitesten Sinne volksliedhaften Charakter, repräsentieren also durch ihre Strophenform und/oder durch eine dem Volkslied nachempfundene Melodik ein Einfachheits- und Natürlichkeitsideal der Romantik. Stockhausen könnte danach gestrebt haben, gerade in diesen Liedern seine Vorstellung von Schlichtheit auch durch das Tempo zu verwirklichen, gleichsam Gewicht zu verringern – und zugleich der befürchteten „Monotonie“ des ganzen Zyklus entgegenzuwirken.²⁰

So sind verschiedene Gründe denkbar, warum Julius Stockhausen für einige „Müllerlieder“ schnelle Tempi vorgeschlagen haben könnte. Die Tempobezeichnungen erscheinen, wie schon Clara Klatte bemerkte, teilweise überraschend, bei näherer Betrachtung in der Perspektive der historischen Interpretationsforschung jedoch nicht unglaubwürdig. Und angesichts mancher moderner Interpretationen der „Lieben Farbe“ als eine mehr als fünf Minuten dauernde Schmerz-Introspektion wirkt Stockhausens Mahnung, nicht „in jedes Wort einen Ausdruck pressen“ zu wollen, sogar bemerkenswert aktuell.

Zitation: Christian Lehmann, „Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für *Die schöne Müllerin*: Ein Quellenfund“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 191–200, DOI: 10.25366/2020.61.

18 Z. B. *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, H. 18 (1860), S. 275; *Schwäbischer Merkur*, Nr. 39 (16. Februar 1869).

19 Monika Hunnius, *Aus Heimat und Fremden*, Heilbronn 1929, S. 50.

20 Für eine ausführliche Abhandlung der Schubert-Aufführungen durch Stockhausen sei auf Martin Günther, *Kunstlied als Liedkunst*, Stuttgart 2016, S. 238–279 verwiesen.

Abstract

Julius Stockhausen (1826–1906) is known as the first singer who performed Schubert's *Die schöne Müllerin* as a whole cycle in a public concert. A celebrated lieder singer, friend of Brahms, author of pedagogical works, and most prominent German singing teacher of his time, Stockhausen's influence on lieder singing cannot be overestimated.

Recently a manuscript with "Tempo indications for *Die schöne Müllerin* by Julius Stockhausen" has been found. The document, containing tempo suggestions for every single lied of the song cycle, was written down by the German singing professor Clara Klatte (1867–1945). Some of the suggested tempi are surprisingly fast.

In this article the authenticity of the document is discussed under several aspects. The Klatte-Stockhausen document is published here for the first time.

Kurzvita

Christian Lehmann ist als Musikwissenschaftler, Sänger sowie Gesangspädagoge tätig und unterrichtet an den Universitäten München und Regensburg. Zu seinen Veröffentlichungen zählen das in mehrere Sprachen übersetzte Buch *Der genetische Notenschlüssel*, der Dokumentarfilm *Wiegenlied und Schlachtgesang* (BR/arte) und mehrere Artikel für das beim Laaber-Verlag erschienene *Lexikon der Gesangsstimme*.

***Signum et gens* –**

Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus *Liebesfrühling*

MARTIN LINK, MÜNSTER

Einleitung

Die Verbindung zwischen Robert und Clara Schumann ist eine der berühmtesten Liebesbeziehungen der Musikgeschichte, die im Nachgang viele Publikationen hervorgerufen hat.¹ Im Jahre 1841 wurde der Liederzyklus *Liebesfrühling* mit zwölf vertonten Gedichten Friedrich Rückerts als op. 37 von Robert Schumann und op. 12 von Clara Schumann publiziert. Das einzige wirkliche gemeinsame Œuvre der berühmten Ehe hat dabei eine ganz besondere Eigenschaft: das Genus der Sängerin bzw. des Sängers wird nicht explizit angeführt und bleibt somit offen. In einer internationalen Publikation wurde dennoch der Versuch unternommen, genderspezifische Zuordnungen in diesem Zyklus aufzuzeigen und so einen möglichen Anhaltspunkt für eine schlüssige Interpretation zu liefern. Doch erfüllt ein solcher Ansatz auch die Anforderungen einer zeitgemäßen Aufführungspraxis? Im Folgenden soll es zunächst kurz um den Hintergrund und die Entstehung des *Liebesfrühlings* gehen, um dann anschließend die Theoreme des Aufsatzes „Gendered Voices“ von Melinda Boyd bezüglich Text und Tonsatz des Liederzyklus darzulegen, welche anschließend vor dem Hintergrund einer zeitgemäßen Interpretation überprüft werden sollen.

Historischer Kontext des Liederzyklus

Betrachtet man den historischen Kontext der Komposition *Liebesfrühling*, so wird klar, dass er keineswegs isoliert steht, sondern im Zusammenhang einer großen Schaffensphase des Jahres 1840 zu verstehen ist, in dem eine beachtliche Anzahl an Liedern von Robert Schumann komponiert worden sind, worunter sich u. a. der *Liederkreis Myrthen* und die *12 Lieder nach Kerner* befinden. Bei Clara Schumann erstreckt sich der Kontext der veröffentlichten Werke über 1840 hinaus, wozu das *Scherzo d-Moll* von 1838, die *Trois Romances* und etliche nicht veröffentlichte

1 Siehe hierzu vor allem Beatrix Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel 1992 sowie Rebecca Grotjahn, „Zyklizität und doppelte Autorenschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann“, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 69–89.

Lieder zählen. Das Jahr 1840 brachte schließlich auch die ersehnte gerichtlich genehmigte Hochzeit und im ersten Ehejahr erwuchs die Idee, ein gemeinsames Liederheft zu veröffentlichen, das noch 1841 publiziert werden sollte.

Um die Genese des *Liebesfrühlings* richtig zu verstehen, ist ein Blick auf die Konstellation des musikalischen Ehepaares unabdingbar, da es sich schließlich um eine Komponistin und einen Komponisten handelte, deren Verhältnis gemäß der Phrase „ein Herz und eine Seele“ leicht missverstanden werden kann. Die Idee eines gemeinsamen Werkes ist schon lange avisiert gewesen und findet sich in einem Brief von Robert Schumann an Clara vom 22. Juni 1839: „Wir geben dann auch Manches unter unser *beider* Namen heraus. Die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir, und was von mir ist.“² Der Ehemann schenkte seiner jungen Clara bereits zwei Jahre vorher eine Ausgabe von Rückerts 395 Gedichten, die 1821 während Rückerts Brautwerbung an Luisa Wiethaus-Fischer verfasst worden sind, welche daraufhin eine Anthologie mit dem Titel *Liebesfrühling* herausgab.³ Ob Robert Schumann die zu vertonenden Gedichte Rückerts Clara vorgab, lässt sich nicht eindeutig feststellen, Fakt ist nur, dass er ihr im *Abschriftenbuch* u. a. diejenigen Gedichte zukommen ließ, die ihre Lieder später auch beinhalten sollten.⁴

Erst als der Ehemann mit seinen neun Vertonungen fertig war, begann Clara Schumann mit der Arbeit an ihren vier Gedichten, die sie schließlich ihrem Gatten an seinem Geburtstag, dem 8. Juni 1841, schenkte.⁵ Anschließend unternahm jener eine heimliche Vorbereitung der gemeinsamen Publikation bei Breitkopf & Härtel, die mit dualer Opuszahl 37 und 12 als Überraschung an Claras Geburtstag präsentiert werden sollte.⁶

An dieser Stelle werden Züge einer bestimmenden Haltung Robert Schumanns gegenüber seiner Ehefrau erkennbar, da er Publikation und Auswahl des Liederzyklus von Anfang an ohne ihre Konsultation steuerte.⁷ Es zeigt sich dabei aber auch, dass Attribuierung in diesem Werk eine besondere Stellung einnimmt und nicht leicht zu klären ist, zumal am Anfang in der Ausgabe überhaupt nicht erkennbar war, wer von den beiden frisch Vermählten eigentlich welches Lied verfasst hat.⁸

2 Brief von Robert Schumann an Clara Schumann vom 22. Juni 1839, in: *Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. von Clara Schumann, Bremen 2013, S. 301.

3 Melinda Boyd, „Gendered Voices: *The Liebesfrühling* Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music* 23, H. 2 (1999), S. 145–162, hier S. 146.

4 Ebd., S. 146 ff.

5 Ebd., S. 147.

6 Ebd.

7 Siehe Grotjahn „Zyklizität und doppelte Autorenschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann“, S. 88–89 sowie Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 290 und S. 338.

8 Boyd, „Gendered Voices“, S. 147. Zur Autorenschaft des Zyklus siehe vor allem Grotjahn „Zyklizität und doppelte Autorenschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann“, S. 76–85.

Geschlechterrollen im Text am Beispiel des Liedes Nr. 5 „Ich hab’ in mich gesogen“

Der *Liebesfrühling* setzt sich insgesamt aus neun Solo-Werken und drei Duetten zusammen, wobei in Abbildung 1 sichtbar wird, wer welchen Teil in welcher Tonart komponiert hat. Auffällig ist, dass keine Angaben zur ausführenden Stimmkategorie gemacht wurden, weshalb das Problem der Attribuierung nun auf die Interpretation gerichtet ist.

1.	Der Himmel hat eine Träne geweint	(Robert)	As-Dur	
2.	Er ist gekommen in Sturm und Regen	(Clara)	As-Dur	
3.	O ihr Herren	(Robert)	As-Dur	
4.	Liebst Du um Schönheit	(Clara)	Des-Dur	
5.	Ich hab’ in mich gesogen	(Robert)	F-Dur	
6.	Liebste, was kann denn uns scheiden?	(Clara)	As-Dur	[Duett]
7.	Schön ist das Fest des Lenzes	(Robert)	As-Dur	[Duett]
8.	Flügel! Flügel! um zu fliegen	(Robert)	H-Dur	→ fis-Moll
9.	Rose, Meer und Sonne	(Robert)	H-Dur	
10.	O Sonn’, O Meer’, O Rose!	(Robert)	H-Dur	
11.	Warum willst du and’re fragen	(Clara)	As-Dur	
12.	So wahr die Sonne scheint	(Robert)	Es-Dur	

Abbildung 1: Aufbau des Liederzyklus *Liebesfrühling* mit Autorenschaft und Tonart.

Bereits der Musikwissenschaftler Rufus Hallmark versuchte das Problem der geschlechtlichen Zuschreibung zu lösen, indem er vorschlug, sich einfach an Hinweise in Rückerts Gedichten zu halten: „No singer is specified for any of the solo songs. For assistance we must consider the gender of the speakers in the poems [...]“⁹ Diese philologische Lösung führt jedoch nur in denjenigen Fällen zu Ergebnissen, in welchen eine durchgehend eindeutige Genus-Kongruenz explizit vorgenommen wurde. In anderen Beispielen bleibt es allerdings auch im Text insgesamt unklar.

Exemplarisch für eine ambivalente Situation ist das fünfte Lied „Ich hab’ in mich gesogen“. In dem vertonten Text ist auf grammatikalischer Ebene am Anfang eine Sprecherinnenrolle aber in der zweiten Hälfte eine Sprecherrolle zu vermuten, sodass die Position innerhalb des Liedes changiert, wie Abbildung 2 zeigt.

Wenn man nun den Ausführungen der Wissenschaftlerin Melinda Boyd folgt, ist für das Verständnis des gesamten Verlaufs nicht die Sprachstruktur an sich entscheidend, sondern ihr Inhalt. Dieser entfaltet sich zunächst durch eine semiotisch-binäre Codierung, die die Gegenüberstellung Kultur/Natur auf die Attribute männlich/weiblich überträgt.¹⁰ Somit wären die Naturbilder in den ersten beiden Versen des Liedes Nr. 5 der Weiblichkeit entsprechend, wenn am Anfang nicht von „eingesogen“ die Rede wäre. An dieser Stelle wird laut Boyd ein klares Strukturverhältnis erkennbar, das die Natur als kontrolliertes Phänomen erscheinen lässt und

9 Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music* 14, H. 1 (1990), S. 21.

10 Boyd, „Gendered Voices“, S. 148.

deshalb als Zeichen der Dominanz zu verstehen sei, das wiederum auf Männlichkeit zurückgeführt werden kann, weshalb dem Text insgesamt eine Sprecherrolle zukommen könnte.¹¹

<p>Ich hab' in mich gesogen, den Frühling treu und lieb, Daß er, der Welt entfliegen, Hier in der Brust mir lieb.</p> <p>Hier sind die blauen Lüfte, Hier sind die grünen Au'n, Die Blumen hier, die Düfte, Der blühnende Rosenzaun.</p> <p>Und hier am Busen lehnet Mit süßem Liebes-Ach, Die Liebste, die sich sehnet Den Frühlingswonnen nach.</p>	<p>Sie lehnt sich an zu lauschen Und hört in stiller Lust Die Frühlingsströme rauschen In ihres Dichters Brust.</p> <p>Da quellen auf die Lieder Und strömen über sie Den vollsten Frühling nieder, Den mir der Gott verlieh.</p> <p>Und wie sie, davon trunken, Umblicket rings im Raum, Blüht auch von ihren Funken Die Welt, ein Frühlingstraum.</p>
---	---

Abbildung 2: Wechselnde Geschlechterrollen in Lied Nr. 5 „Ich hab' in mich gesogen“.

Geschlechterrollen im Tonsatz am Beispiel der Lieder Nr. 2 „Er ist gekommen“ und Nr. 4 „Liebst Du um Schönheit“

Um eine solche Geschlechtersemiotik auch im Tonsatz von Clara Schumann darzulegen, ist es sinnvoll, das zweite Lied „Er ist gekommen“ genauer zu betrachten. Dort zeigt sich, dass zunächst die ersten vier Verse in f-Moll vertont wurden und anschließend drei Verse in As-Dur:

<p>Er ist gekommen In Sturm und Regen, Ihm schlug beklommen Mein Herz entgegen. Wie konnt' ich ahnen, Daß seine Bahnen Sich einen sollten meinen Wegen.</p>	<p> </p> <p>f-Moll</p> <p> </p> <p>As-Dur</p>
<p>Er ist gekommen In Sturm und Regen. Er hat genommen Mein Herz verwegen. Nahm er das meine? Nahm ich das seine? Die beiden kamen sich entgegen.</p>	<p> </p> <p>f-Moll</p> <p> </p> <p>As-Dur</p>
<p>Er ist gekommen In Sturm und Regen. Nun ist entglommen Des Frühlings Segen. Der Freund zieht weiter, Ich sah es heiter, Denn er bleibt mein auf allen Wegen</p>	<p> </p> <p>f-Moll</p> <p> </p> <p>As-Dur</p>

Abbildung 3: Verteilung der Tonarten in Lied Nr. 2 „Er ist gekommen“.

Für Melinda Boyd ist dies ein klarer Hinweis einer weiteren binären Gegenüberstellung, nämlich diesmal zwischen Moll und Dur, weshalb sie in ihrem Aufsatz in den Tonarten eine klare

11 Ebd.

Vertonung des Geschlechts feststellt: „F-minor and Ab-major appear to differentiate between male fantasy and female delusion in the text [...]“¹²

Während in den ersten beiden Beispielen aus dem Liederzyklus Hinweise auf eine mögliche eindeutige Geschlechtsidentifikation gefunden werden konnten, so bleibt dies in Clara Schumanns Komposition „Liebst du um Schönheit“ freilich aus. Um dennoch mögliche Anhaltspunkte zu liefern, wendet sich Melinda Boyd erneut an den Textinhalt und konzentriert sich auf die Bilder „Schönheit“ und „Sonne“. Während Schönheit sich auf beide Geschlechter beziehen könne, sei dies bei der Sonne nicht der Fall, da sie laut Boyd zunächst traditionell mit männlicher Dominanz in Verbindung gebracht wird.¹³ Gleichzeitig wird jedoch auch erwähnt, dass gerade die deutsche Literaturgeschichte in vielen Märchen ebenfalls weibliche Sonneninkarnationen z. B. als „Frau Sonne“ verwendet hat, sodass eine definitive Zuordnung doch nicht so einfach erfolgen kann.¹⁴ Schlussendlich ist es wiederum der Tonsatz, der hier für Melinda Boyd Aufschluss gibt.¹⁵ Dabei wird beobachtet, dass sich der harmonische Rhythmus der eintretenden Achtelketten und die Rückführung zur Tonart Des-Dur auf die Worte „dich liebe ich immerdar“ richten und diese Stelle so als Höhepunkt erfahrbar machen:¹⁶

The image shows a musical score for Clara Schumann's song 'Liebst du um Schönheit'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The lyrics are: 'lie - be! Liebst du um Lie.be, o ja mich lie.be, lie - be mich im.mer, dich lieb ich'. The piano part features a prominent eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with the lyrics 'im - mer dar!' and the piano accompaniment. Musical markings include 'ritard.' (ritardando) and 'a tempo' (return to tempo).

Abbildung 4: Rückführung zur Ausgangstonart Des-Dur mit Beschleunigung durch Repetition von Achtelnoten in Lied Nr. 4 „Liebst Du um Schönheit“. Foto: Aus *Robert Schumann's Werke*, hrsg. von Clara Schumann, Serie XIII, Breitkopf & Härtel Leipzig o. J., mit freundlicher Genehmigung.

12 Ebd., S. 151.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 152.

15 Ebd.

16 Ebd.

Dabei ist der aus den Worten „dich lieb' ich immerdar“ hervortretende Kontext einer wechselseitigen Liebe der entscheidende Inhalt für die Wissenschaftlerin, der letztendlich ihrer Einschätzung nach, ein typisch feminines Ideal darstellt und das Lied somit implizit, wenn nicht sogar explizit, für eine Frauenstimme komponiert erscheinen lässt.¹⁷

Binäre Gegenüberstellung als Problem

Wenn nun die von Melinda Boyd angeführten Ausdeutungen im Zusammenhang betrachtet werden, so fällt auf, dass nahezu die gesamte Argumentationsstrategie auf einer Dichotomie aufgebaut ist. Besonders in dem ersten und letzten Beispiel versucht sie, plastische Bilder aus dem *Liebesfrühling* zu gewinnen und als Zeichen zu deuten: Natur steht als Zeichen der Weiblichkeit im Gegensatz zur Kultur als Sinnbild der Männlichkeit oder aber die Liebe als Symbol der Weiblichkeit. Dabei treten zwei Merkmale auf: Einerseits basiert ein solches Schema auf einem Unterscheidungskriterium, das feststehende Rollenbilder zweier Geschlechter benutzt, ohne dabei einen historischen Rahmen vorzugeben. Andererseits operiert diese Vorgehensweise „nur“ mit zwei Komponenten gemäß dem logischen Grundsatz „Tertium non datur“ und schließt dabei eine wichtige zeitgenössische dritte Möglichkeit konsequent aus. Darüber hinaus wird von einer Kombinationsmöglichkeit der Geschlechterrollen einseitig nur als A+B, also in der Verbindung von Frau und Mann, ausgegangen, wodurch gleichgeschlechtliche Vorstellungen von Anfang an keine Betrachtung erfahren.

Bezüglich des ersten Merkmals ist darauf hinzuweisen, dass die Zeichentheorie, oder auch Semiotik, als möglicher epistemologischer Ansatz laut Umberto Eco eine grundlegende Voraussetzung stellt, die eine wichtige Fragestellung benennt. In seiner Monografie *Einführung in die Semiotik* heißt es dazu: „Was ist also nun das Signifikat eines Ausdrucks? Vom semiotischen Gesichtspunkt aus kann es nur eine *kulturelle Einheit* sein. In jeder Kultur ist ‚a unit... simply anything that is culturally defined and distinguished as an entity.‘“¹⁸ Es geht hier also um eine präzise Eingrenzung, die zunächst vor allem kulturell begründet sein muss. Melinda Boyds Ansatz richtet sich dabei auf ein konkretes Spezifikum eines bestimmten Kulturkreises – und vor allem zu einer bestimmten Zeit. Diese zwei Parameter sind die beiden Achsen, auf die sich eine semiotische Analyse gründen muss und die in der hier betrachteten Untersuchung nicht benannt werden. Es wird also nicht darauf aufmerksam gemacht, auf welche Zeit der Geschlechterrollen und in welchem Kulturkreis man sich hier bezieht, sowie was für ein mögliches Frauen- oder Männerbild genau konstruiert wird. Dabei wird offensichtlich, dass viele der dargelegten Ansätze Boyds für eine Replikation der Situation zu Lebzeiten der Schumanns sprechen, um die jeweiligen Intentionen deutlicher kristallisieren zu können. Dass allerdings schon damals z. B. die Betonung der Gefühle eines liebenden Mannes für seine Geliebte, wie

17 Ebd.

18 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1994, S. 75.

es im Lied Nr. 10 zu sehen ist, für Irritationen gesorgt hat, wird in dem Aufsatz hingegen nicht erwähnt.¹⁹ Ein in der Publikation eingefügtes Zitat des französischen Kulturwissenschaftlers Roland Barthes, der den Begriff „inactuel“ auf die Lieder Schumanns und Schuberts appliziert hat und dadurch die Ungebundenheit an Raum und Zeit zum Ausdruck bringen wollte, tut sein Übriges.²⁰ Dabei macht die hier vorliegende wissenschaftliche Arbeit von einer Methode Gebrauch, die gerade mit konkreten Fragestellungen an eine historische Epoche und an einen spezifischen kulturellen Kreis herangeht.²¹

Bezüglich des zweiten Merkmals ist zu erkennen, dass das zweite Beispiel in Boyds Publikation von einer binären Konstellation ausgeht, indem zwei Tonarten polarisierend gegenübergestellt werden. Schon rein aus musiktheoretischer Sicht ist dabei auffällig, dass das parallele Verhältnis zwischen f-Moll und As-Dur eine Terzverwandtschaft ersten Grades darstellt und somit nicht als größere Terzentfernung geschweige denn als Kontrastierung wahrgenommen werden kann.²² Diesbezüglich steht eine leitereigene Affinität der Tonarten vordergründiger als ihr varianter Unterschied zwischen Dur und Moll.

Melinda Boyds Aufsatz bringt aber auch sehr wertvolle Erkenntnisse, die das Verhältnis der Liebenden in den *Liebesfrühling*-Liedern zur Zeit ihrer Entstehung und vor allem auch dasjenige des berühmten Liebespaares Clara und Robert Schumann betreffen. Dass diese Konstellation durchaus komplexer war als es das Bild „ein Herz und eine Seele“ wiedergeben mag, ist eine wichtige Tatsache besonders wegen der Stellung Clara Schumanns in dieser Künstler-Ehe. Doch wenn ein allgemeineres Postulat durch die Untersuchung dieses Liederzyklus gewonnen werden soll, das über die Zeit der Schumanns hinausgeht, so ist es wichtig, hinsichtlich der Geschlechterrolle auch die heutige Zeit zu berücksichtigen, die jenseits einer binären Rollenverteilung liegt. Wenn die Stereotypen aus der vorher angesprochenen Analyse weggelassen werden, so ergibt sich ein interessantes Bild von strukturalen Verhältnissen zweier sich Liebender untereinander, und zwar unabhängig davon, ob es sich um eine Frau, einen Mann oder um ein drittes Geschlecht handelt. Besonders die Berücksichtigung dieser Vielfältigkeit ist eine der

19 Vgl. Eberhard Möller, „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückerts ‚Liebesfrühling‘ für Gesang und Klavier von Robert und Clara Schumann op. 37“, in: *Robert Schumann – Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, S. 188–190, hier S. 190.

20 Boyd, „Gendered Voices“, S. 150.

21 Vgl. Nina Noeske, „Musikwissenschaftliche Gender Studies“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuzinger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 234–236.

22 Thomas Krämer, *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden 2016, S. 142 ff. Zur Bedeutung des Verhältnisses zwischen Dur und Moll bei Robert Schumann siehe auch Stefan Keym, „Der Unterscheid zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden“. Robert Schumann und die ‚per aspera ad astra‘-Dramaturgie“, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Loos, S. 12–44. Zur Verwendung der Tongeschlechter Dur und Moll siehe außerdem Nina Noeske, „Keine Spielerei? Dur und Moll im (und als) Gender-Diskurs“, in: *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Stefan Keym, Wien 2020, S. 51–62, sowie Wolfgang Auhagen, „Dur/Moll und die Geschichte der Tonartencharakteristik“, in: Ebd., S. 41–50.

Anforderungen, die eine moderne Wissenschaft heranziehen kann und dabei außerdem vor der Möglichkeit gleichgeschlechtlicher Beziehungen nicht zurückschrecken muss.

Betrachtet man nun das Verhältnis als Kernelement im *Liebesfrühling*, so zeigt sich doch eine äußerst relevante Bedeutung des Beziehungselementes an sich, das besonders in der großen Formanlage des Zyklus sichtbar ist: Genauso wie in den Zyklen *Liederkreis* und *Dichterliebe* sind auch im *Liebesfrühling* zyklische Verwandtschaften der Tonarten untereinander erkennbar, die hier über ein mediantisches Verhältnis nicht hinausgehen und so für einen inneren Zusammenhalt der Liederfolge garantieren:

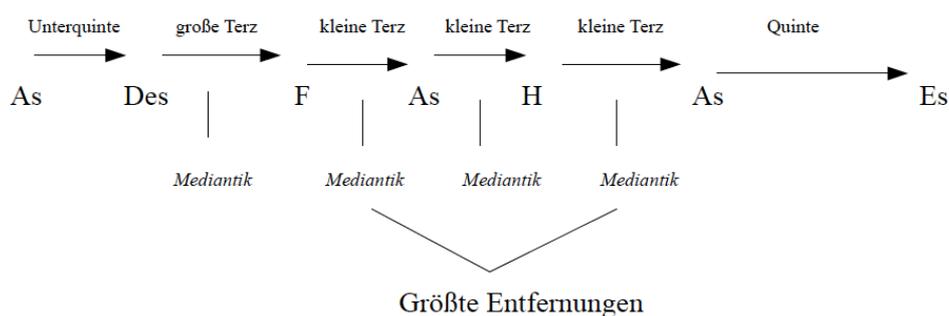


Abbildung 5: Abstände der Tonarten im *Liebesfrühling*.

Dabei wird der Zusammenhalt der beiden Liebenden in den drei Momenten der Duette besonders plastisch dargestellt. Jene Momente der nicht eindeutig identifizierbaren Geschlechterrollen, wie Clara Schumanns „Liebst Du um Schönheit“, sind in diesem Sinne als besondere Ereignisse und vor allem als individuelle Eigenständigkeit zu verstehen, die als Kontrast zur Anpassung an den Gesamtzyklus jenseits einer festen Attribution zu einer bestimmten Geschlechterrolle gesehen werden können. In gewisser Hinsicht scheinen die Rollen sogar austauschbar zu sein. Somit zeigt diese Verhältnisperspektive eine neue Dimension, die für eine zeitgemäße Aufführungspraxis unter Berücksichtigung der heutigen Vielfalt fernab von Stereotypen neue Ansätze liefern kann. Das verbindende Element steht nicht nur als Zeichen einer innigen Liebschaft – gleichgültig welcher Art – im Vordergrund, sondern auch als Merkmal einer besonderen Eigenart des Liederzyklus bei Schumann aufgrund seiner dialoghaften Verschmelzung zweier Solostimmen, wie man sie in größerer Ausprägung im späteren *Spanischen Liederspiel* 1849 wieder beobachten kann.²³ Durch die Einbeziehung seiner Frau Clara wirkt dies im *Liebesfrühling* als besonderes Moment des inneren Zusammenhalts und somit auch als Werk einer Ehe im Sinne einer Partnerschaft.²⁴

23 Zur Zyklizität siehe Grotjahn, „Zyklizität und doppelte Autorenschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann“, S. 70–76.

24 Vgl. Christiane Tewinkel, „Das Werk einer Ehe – *Liebesfrühling* nach Rückert op. 37“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart 2006, S. 431 f., hier S. 432.

Zitation: Martin Link, „*Signum et gens* – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus *Liebesfrühling*“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 201–210, DOI: 10.25366/2020.62.

Abstract

The marriage between Clara and Robert Schumann is one of the most popular relationships in music history. In 1840, a song cycle named *Liebesfrühling* with songs from Clara Schumann as well as from her husband was collectively published under their names. Despite the fact that the married couple did not specify the voice register and gender of the vocal parts within the score, some hints indicating the gender of the personas can be found for instance in the personal pronouns of the text. Yet, some parts of the song cycle do not provide such clues, leaving the question, to which gender the vocal parts are ascribed, completely open. Nevertheless, some scholarly examinations like Melinda Boyd's publication *Gendered voices. The "Liebesfrühling" Lieder of Robert and Clara Schumann* try to answer this question using semiology as a method to indicate gender assignments. However, this raises the question of how far gender aspects can be examined through semiotic approaches. What symbols are used to specify gender? Did this change in history? And can these ascriptions be found in the music of Clara and Robert Schumann? The chosen method will show difficulties because of its time-constraint and the problem of relevancy. This is why the proposed theses of Boyd will be inspected regarding the text and the score of the song cycle *Liebesfrühling*. At the same time, the investigation will try to consider the importance of contemporary performance practice.

Kurzvita

Martin Link, wurde 1989 in Gießen geboren und studierte von 2008 bis 2014 Musik an der Folkwang Hochschule Essen und Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Während dieser Zeit entstanden Arbeiten u. a. zur Musiktheorie Olivier Messiaens, zur Ästhetik Theodor Lipps und der Systemtheorie nach Niklas Luhmann. An der Westfälischen Wilhelms Universität Münster wurden weitere Studien in den Fächern allgemeine Sprachwissenschaft, Germanistik und Philosophie absolviert. Gegenwärtig erfolgt die Fertigstellung der Monographie *Die Freundschaft Luciano Berios zu Umberto Eco – Ästhetische Grundlagen und künstlerische Konsequenzen* am dortigen Musikwissenschaftlichen Seminar. Internationale Forschungsaufenthalte sowie Vortragstätigkeiten fanden u. a. in den USA, Japan, Mexiko und Griechenland statt.

„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts

LIVIO MARCALETTI, WIEN

Die heutige Operngeschichtsschreibung tendiert oft zu einer Vereinfachung der im 18. Jahrhundert vorhandenen Gattungsvielfalt; dementsprechend beschränken sich viele Publikationen über Operngeschichte noch auf eine Dichotomie zwischen Opera seria und Opera buffa.¹ Zu einer solchen Zweiteilung passen insbesondere Genera mixta wie etwa Tragicommedia per Musica und Drama eroicomico nicht, die im 18. Jahrhundert anders zugeordnet wurden. Ein Beispiel einer angemessenen Kategorisierung der Operngattungen ist Johann Mattheson zuzuschreiben: In seinem Traktat *Der vollkommene Capellmeister* (1739) analysiert er den Charakter der auf die verschiedenen musiktheatralischen Gattungen zutreffenden Melodien. Abgesehen von kleineren Gattungen wie Serenata per Musica oder Pastorale, basiert Matthesons Kategorisierung auf einem dreigeteilten Schema, bei dem man zwischen Trauerspiel (Tragoedia), Lustspiel (Comoedia) und Strafspiel (Satyra) unterscheidet:

„Ist die Absicht eines Sing-Spiels tragisch, so muß sich der Gesang darnach richten, und müssen lauter majestätische, ernsthaftte, klägliche Melodien, nach Befinden der Umstände, dabey eingeführet werden, absonderlich zuletzt. Ist aber das Ende einer Oper comisch und lustig, so kehret man es um, und bedient sich vornehmlich zu rechter Zeit, freudiger, fröhlicher und anmuthiger Melodien. Ist endlich der Inhalt satyrisch (wiewol deren wenige seyn werden) so müssen die Sang-Weisen hie und da etwas lächerlich, poßierlich und stachelicht herauskommen. Exempel der ersten Art können etwa aus einem *Nero*; der zwoten aus einem *Jodole*, und der dritten aus einem *Don Quixotte* genommen werden.“²

Während die Übereinstimmung von Trauerspiel und Drama per Musica bzw. von Lustspiel und Commedia per Musica naheliegt, ist die Definition von Strafspiel nicht eindeutig. Mattheson zufolge sind Opern satirischen Inhalts nur „wenige“, und der Charakter ihrer Melodien „lächerlich“, „poßierlich“ und „stachelicht“. Was bedeuten diese Adjektive allerdings konkret? Wie sind solche Eigenschaften bei der Vertonung einer Arie satirischen Sujets erkennbar?

Der Verständlichkeit halber nennt Mattheson als einziges Beispiel für das Strafspiel die Oper *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Wien 1719), des Librettisten Pietro Pariati und des Komponisten Francesco Bartolomeo Conti. 1722 wurde sie in Hamburg mit direkter Beteiligung Matthesons

1 Rezentere Veröffentlichungen stellen einen ersten Versuch dar, ein vielfältigeres Bild der musikdramatischen Gattungen im 17. und 18. Jahrhundert wiederzugeben, wie etwa in Hinblick auf den Wiener Kaiserhof von Leopold I., vgl. Sebastian Biesold und Philipp Kreisig, „Jenseits des Gattungsdenkens: Musikdramatische Werke und Herrschaft im Alten Reich“, in: *Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, Mainz 2016, S. 1–14.

2 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 219.

aufgeführt, der die deutschen Rezitativtexte vertonte und die Arien überarbeitete.³ Es handelt sich um eine Tragikomödie (*Tragicommedia per Musica*), eine Operngattung, welche die Karnevalsaison am Wiener Kaiserhof im frühen 18. Jahrhundert charakterisierte.⁴ Die *Tragicommedia per Musica* mischt ernste und komische Figuren in einer Handlung, die in den traditionellen, glücklichen Ausgang mündet. Anders als in den *Drammi per Musica* der Zeit, die noch eine Zusammenstellung einer ernsten und einer komischen Handlung vorsahen, involviert die *Tragicommedia per Musica* auch Ritter, KönigInnen, Philosophen usw., die verspottet und lächerlich gemacht werden dürfen. In *Alessandro in Sidone* (1721) werben zwei griechische Philosophen um dieselbe Frau und streiten mit schlüpfrigen Beleidigungen;⁵ in *Penelope* (1724) verstellt sich der Held Odysseus als Diener, um die Treue seiner Gattin Penelope zu überprüfen, und beweist sich eher als übermäßig eifersüchtiger Liebhaber denn als kluger Held.⁶

Mattheson zufolge hänge diese *Tragicommedia per Musica* mit dem Strafspiel zusammen, das übrigens nie als Gattungsbezeichnung in Libretti oder Partituren und kaum im zeitgenössischen literarischen Diskurs auftaucht. Dafür soll auf Martin Opitz' Erläuterung der Eigenschaften und der Ziele der Satire (*Buch der deutschen Poeterey*, 1624) zurückgegriffen werden:

„Zue einer Satyra gehören zwey dinge: die lehre von gueten sitten vnd ehrbaren wandel, vnd höffliche reden vnd schertzworte. Jhr vornemstes aber vnd gleichsam als die seele ist, die harte verweisung der laster vnd anmahnung zue der tugend: welches zue vollbringen sie mit allerley stachligen vnd spitzfindigen reden, wie mit scharffen pfeilen, vmb sich scheußt. Vnd haben alle Satyrische scribenten zum gebrauche, das sie vngeschewet sich vor feinde aller laster angeben, vnd jhrer besten freunde ja jhrer selbst auch nicht verschonen, damit sie nur andere bestechen mögen: wie es denn alle drey Horatius, Juuenalis vnd Persius meisterlich an den tag gegeben.“⁷

Von den Modellen der lateinischen Literatur ausgehend, hebt diese Definition das moralische Ziel einer Satire hervor, bei der die Tugend gepriesen und das Laster gestraft wird. Opitz bezieht sich allerdings auf nicht-dramatische Gedichte: Horatius, Juvenalis und Persius waren keine Dramatiker, und er nennt in demselben Kapitel das Epigramma „eine kurtze Satyra“. Hingegen verknüpft Mattheson den Begriff Satire mit der Oper und mit dem Terminus „Strafspiel“. Die Etymologie des letzteren Wortes verweist auf die vorbildliche Bestrafung der Untugend eines Bösewichts im Kontext eines „Spiels“ – womit das Theater einbezogen wird. Die Philosophen, die wegen ihrer Inkohärenz lächerlich aussehen; Odysseus, dessen Eifersucht übertrieben

3 Siehe Konstantin Hirschmann, *Die Tragicommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis und ihre Rezeption in Norddeutschland am Beispiel des Don Chisciotte in Sierra Morena*, Masterarbeit, Wien 2016, S. 116–28.

4 Siehe u. a. Claudia Michels, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI.: Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Wien 2019.

5 Die Tradition der „Philosophenkomödien“ stammt aus den Libretti von Nicolò Minato für den Fasching am Wiener Kaiserhof. Siehe u. a. Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, S. 248–262; und Alfred Noe, „I filosofi nei libretti di Nicolò Minato“, in: *La filosofia e la sua storia. Studi in onore di Gregorio Piaia*, Bd. 1, hrsg. von Marco Forlivesi, Padua 2017, S. 261–276.

6 Livio Marcaletti, „Die keusche Penelope und der zornige Odysseus: Kursieren einer tragikomischen Opernhandlung zwischen Wien und Norditalien“, in: *Musicologica Brunensia* 2018 (*Supplementum*), S. 83–95.

7 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau 1624, Nachdr. Stuttgart 1970, S. 28.

ist; Don Chisciotte, der nicht wegen seiner Untugend, aber als verrückte Parodie eines wandernden Ritters verprügelt und verspottet wird: Sie sind alle Beispiele von „bestraften“ Figuren, die als Protagonisten eines Strafspiels fungieren können.

Soweit zur Gattungszuordnung aus literarischer Perspektive. Welche ist nun die musikalische Spezifik der gemischten Operngattungen? Die bisherigen Studien haben tragikomische und satirische kompositorische Elemente vor allem in der instrumentalen Musik von Georg Philipp Telemann zum Thema. In *Music for a Mixed Taste* hat der nordamerikanische Musikwissenschaftler Steven Zohn den polnischen Stil mehrerer Instrumentalwerke Telemanns mit folgenden Ausführungen von Johann Adolph Scheibe in Zusammenhang gebracht:

„Wir kommen nunmehr auf die Musikart der Pohlen, oder auf den so genannten pohlischen Styl [...] Der berühmte Hr. Telemann hat ihn am ersten in Schwang gemacht, und uns durch die schönsten Proben dargethan, wie schön dieser Musikstyl ist, wenn sie in seiner Vollkommenheit ausgeübet wird...Insgemein ist diese Schreibart zwar lustig, dennoch aber von großer Ernsthaftigkeit. Mann kann sich auch derselben zu satyrischen Sachen sehr bequem bedienen. Sie scheint fast von sich selbst zu spotten; insonderheit wird sie sich zu einer rect ernsthaften und bitteren Satire schicken.“⁸

Die „ernsthaft[e] und bitter[e] Satire“, mit welcher Scheibe den „sogenannten pohlischen Styl“ verbindet, ist eine oxymoronische Mischung vom „Lustigen“ und „Ernsthaften“. Ähnliche Bezeichnungen wählt Telemann selbst für einige Werke aus, wie etwa den Ausdruck „die lustige polnische Ernsthaftigkeit“ beim Lied „Sanfter Schlaf“ (TWVW 25:63)⁹. Bei seiner Analyse erkennt Zohn bestimmte den polnischen Stil kennzeichnende Stilelemente und Topoi, wie etwa den Orchestereinklang, die unübliche Verwendung musikalischer Akzente, welche den konventionellen metrischen Schemata der Tanzsätze widerspricht, oder auch übertriebene Wiederholung rhythmischer und melodischer Figuren, usw.

Diese Ausführungen können mit denen des Literaturwissenschaftlers Gérard Genette fruchtbar in Verbindung gesetzt werden, der in *Palimpseste* unterschiedliche Arten der Parodie analysiert hat und sich überschneidende Beziehungen von Sujet und Stil mit den Kategorien „burlesker Travestie“ und tatsächlicher Parodie folgendermaßen beschreibt:

„Die burleske Travestie modifiziert also den Stil und beläßt das Thema; umgekehrt modifiziert die ‚Parodie‘ das Thema und beläßt den Stil, was auf zwei Wegen bewerkstelligt werden kann: entweder es wird der vornehme Text beibehalten und so wörtlich wie möglich auf ein vulgäres (reales und aktuelles) Thema angewandt: dies ist die Parodie im engeren Sinn [...]; oder aber es entsteht durch stilistische Nachahmung ein neuer, vornehmer Text, der auf ein vulgäres Thema bezogen wird: das komisch-heroische Pastiche.“¹⁰

Das Satirische entsteht aus der Inkongruenz hoher stilistischer Elemente, die auf niedrige Rollen angewendet werden, oder umgekehrt niedriger Stilelemente, die gegen die Erwartungen

8 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 149.

9 Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford 2015, S. 487.

10 Gérard Genette, Wolfram Bayer und Dieter Hornig (Übers.), *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt 2012, S. 36.

auf hohe Figuren angewendet werden. Wie lassen sich in Vokalwerken Elemente satirischer und komischer Musik voneinander unterscheiden? In Bezug auf Contis *Don Chisciotte* hat sich Konstantin Hirschmann als einer der ersten damit beschäftigt, wie Matthesons Kategorisierung sich auf Contis *Don Chisciotte* anwenden lässt, deren musikalische Ideen „auf dem blossen Papier fast eben die ergetzliche Wirkung mit sich [führten], als ob man mit Augen allerley lächerliche, lebendige Posituren vor sich sähe“.¹¹ Von dieser Behauptung ausgehend, zeigt Hirschmann wie Contis Vertonung mit den Konventionen des ernsten Drama per Musica spielt, um komische Effekte auszuüben. Im ersten Akt singt der adlige, zum Wahnsinn aus Eifersucht getrieben Cardenio eine scheinbar konventionelle Wutarie, die bestimmte motivische Elemente zur Parodie verwandelt, wie etwa die Dezimsprünge der Violinen und die *Circoli mezzi* von Bratsche und Cello im Unisono:¹²

Notenbeispiel 1: 1: Francesco Bartolomeo Conti, „Là rimanti o mostro infido“ aus *Don Chisciotte in Sierra Morena*, T. 1–6.

Die übertriebene Wiederholung bestimmter melodischer Figuren, in Zusammenhang mit einer eindeutig satirischen dramaturgischen Situation, ist ein Stilmittel, das auch bei anderen Komponisten und anderen vokaldramatischen Gattungen seinen Platz findet. Eine erstaunliche Ähnlichkeit findet man in einem deutlich anderen Kontext, und zwar in einer weltlichen Kantate von Johann Sebastian Bach. Bei *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (BWV 201) handelt es sich um den Musikwettstreit zwischen Pan und Apollo, eine Handlung, die tragikomische Züge innehat: Wenn Mida Pan als Gewinner des Streits ankündigt, bestraft Apollon ihn durch Eselshoren. Die Arie, in der Mida die Ankündigung gibt, enthält zu diesem satirischen Zweck nicht nur eine sehr ähnliche Wiederholung von *Circoli mezzi* wie bei der obengenannten Arie von Conti, sondern auch eine Nachahmung des Eselschreies als Vorahnung der Strafe, die Mida erwartet:

11 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 40; siehe auch Hirschmann, *Die Tragicommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis*, S. 76.

12 Hirschmann, *Die Tragicommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis*, S. 81.

Violini unisoni

Midas

Basso continuo

denn nach mei - nen bei - den Oh - - - - - ren - - - - - singt er un - ver - gleich - lich, un - ver -

gleich - lich schön.

Notenbeispiel. 2: Johann Sebastian Bach, „Pan ist Meister, lasst ihn gehn“, T. 108–119 aus *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (BWV 201).

Diese Anwendung besonderer Stilmittel ist m. E. eher als satirisch denn als komisch zu kennzeichnen, weil es sich um eine „burleske Travestie“ handelt: Die Würde eines Königs wird durch den Vergleich mit einem Tier beschädigt. Für solche dramatischen Situationen hatte Georg Friedrich Händel eine besondere Vorliebe, die er sowohl in einigen Drammi per Musica als auch in seinen englischen Oratorien zeigt. Die Verspottung einer Figur des Dramas durch eine andere ist eines der interessantesten Beispiele, bei denen Händel satirische Effekte durch übertriebene Wiederholung erzeugt. Dies soll an zwei Beispielen gezeigt werden, die beide die Verspottung eines Mannes durch eine Frau, die ihn für „verweichlicht“ hält, darstellen. *Hercules* (1745), ein tragisches Oratorium nach den Vorlagen von Sophokles' *Die Trachinierinnen* und Ovids *Metamorphosen*, schildert die Eifersucht von Dejanira, der Gattin des Herkules,¹³ die ihren Gatten einer Liaison mit der Gefangenen Iole verdächtigt. Dejanira verspottet Herkules, ohne ihm beißende Satire in der Arie „Resign thy Club“ zu ersparen:¹⁴ Sie fordert ihn auf, die Waffen abzulegen und sich weiblichen Tätigkeiten und der Liebe zu widmen, indem sie den folgenden Text singt:

„Resign thy Club and Lion's Spoils,
And fly from War to female Toils;
For the glitt'ring Sword and Shield

13 Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-century Thought*, Cambridge 1995, S. 56–60.

14 David Ross Hurley, „Dejanira, Omphale and the Emasculation of Hercules: Allusion and Ambiguity in Handel“, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999), S. 199–213.

The Spindle and the Distaff wield:
Thund'ring Mars no more shall arm thee;
Glory's Call no more shall warm thee;
Venus and her whining Boy
Shall all thy wanton Hours employ."

„Leg ab die Keul' und Löwenhaut
Und flieh vom Kampf zu Weibertand,
Für den blinkenden Speer und Schild
Nimm Rocken und Spindel du zur Hand:
Nicht mehr lockt der Gott des Krieges,
Nicht mehr dich der Ruhm des Sieges,
Nur der Liebe kind'scher Gott,
Er treibt mit deinem Herzen Spott.“¹⁵

In dem A-Teil klingt die Erwähnung der „weiblichen“ Werkzeuge („the spindle and the distaff wield“) durch die häufige Wiederholung einer großen Sekunde fast hypnotisch, eine sehr zutreffende Vertonung der besessenen Eifersucht Dejaniras sowie eine tonmalerische Darstellung der repetitiven Arbeit am Webstuhl. Die bissige Stimmung der Arie ist explizit seit dem anfänglichen Ritornell, wo die Violine – und daraufhin die Stimme – eine Melodie mit wiederholten Noten in Spiccato, zahlreichen Doppelvorschlägen und übertriebenem Wechsel zweier Töne spielen:

3a)

Violini unisoni

3b)

Dejanira

Re-sign thy club and li-on's spoils, and fly from war to fe-male toils, for the glit-ter-ing sword and shield the spin - dle and the dis - taff

Basso continuo

wield, the spin - dle and the dis - taff wield the

Notenbeispiel 3a und b: Georg Friedrich Händel, „Resign thy Club“, T. 1–4 und 13–18 aus *Hercules* (HWV 60).

15 Deutsche Übersetzung von Friedrich Chrysander, vgl. *Georg Friedrich Händel's Werke*, Bd. 4: *Hercules*, hrsg. von Georg Friedrich Händel und Friedrich Chrysander, Leipzig 1859, S. 163–7. Originaltext auf Englisch n. Chrysanders Edition.

Die Spiccati und die nacheinander gesetzten Ornamente zeigen eine erstaunliche Ähnlichkeit mit einer anderen ‚spöttischen‘ Arie aus *Giulio Cesare in Egitto* (1724). In ihrer ersten Arie spricht Cleopatra ihren Bruder in einer vergleichbaren dramaturgischen Situation an, wobei sie seinem Bruder Tolomeo den Thron streitig macht und ihn sarkastisch auffordert, sich der Liebe statt der Politik zu widmen:

„Non disperar, chi sa?
Se al regno non l'avrai,
Avrai sorte in amor.
Mirando una beltà
In essa troverai
A consolar un cor.“

„Verzweifle nicht, wer weiß?
Wenn du kein Glück beim Regieren hast,
wirst du es bei der Liebe haben.
Beim Anschauen einer Schönheit
kannst du
dein Herz trösten.“¹⁶

Notenbeispiel 4: Georg Friedrich Händel, „Non disperar, chi sa“, aus *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17).

Wiederum übt die übertriebene Wiederholung von Spiccato-Tönen in Zusammenhang mit einem spöttischen Text eine mäßige satirische Wirkung aus. Darüber wird auch in späteren

¹⁶ Übersetzung L.M.

musikästhetischen Werken diskutiert, wie in Bernard de La Cépède's *La Poétique de la musique* (1785). In diesem Traktat über die Komposition verschiedener französischer Operngattungen widmet der französische Naturforscher und Opernkomponist der Comédie lyrique ein kurzes Kapitel. In einem Satz darüber, wie Komponisten ihre Musik „komisch“ und „burlesk“ machen können, äußert sich der französische Musikästhetiker folgendermaßen: „Premièrement, le compositeur pourra rendre sa musique comique, & même burlesque, en répétant plusieurs fois de suite, & sans interruption, quelques passages assez saillans & assez courts pour qu'on puisse, en quelque sorte, compter toutes leurs répétitions“.¹⁷ Es muss aber an dieser Stelle wiederum festgestellt werden, dass der Unterschied zwischen „Komischem“ und „Burleskem“ nicht ausschließlich durch die Musik bemerkbar ist, sondern anhand der gesamten dramaturgischen Situation: Welche Figur die Arie singt, in welchem Kontext, in welchem Sprachregister gesprochen wird usw.

Die mehrfache Wiederholung eines Motivs bzw. einer Passage ist nicht das einzige Mittel, über das ein Komponist verfügte, um in einem „satirischen“ Stil zu schreiben. Händel bediente sich u. a. des häufigen und unerwarteten Wechsels von Dur-Moll, etwa in Zusammenhang mit einem ungewöhnlichen melodischen Duktus. Diese Beispiele findet man in denen Opern Händels, die aus der gattungsgeschichtlichen Perspektive schwer zuzuordnen sind, wie etwa *Flavio* (HWV 16). Winton Dean zufolge ist *Flavio* in modernen Zeiten wenig aufgeführt und unterschätzt worden, auch weil seine Gattungszugehörigkeit nicht verstanden worden ist.¹⁸ Das ungewöhnliche Libretto ist eine Überarbeitung von *Flavio Cuniberto* von Matteo Noris (Uraufführung 1682, als Vorlage wird jedoch die Fassung aus Rom von 1696 verwendet), das seinerseits auf der Tragikomödie *Le Cid* von Pierre Corneille basiert. In der Lombardei des frühen Mittelalters regiert der langobardische König Flavio Cuniberto (Flavius Cunincpertus) mithilfe seiner Ratgeber Ugone und Lotario. Guido (Sohn von Ugone) und Emilia (Tochter von Lotario) bereiten sich für ihre Hochzeit vor, bis ihre Väter um die Führung des langobardischen Heers in Britannien streiten und Lotario Ugone ohrfeigt. Um ihn zu rächen, fordert Emilio Lotario zum Duell und tötet ihn. Die verzweifelte Emilia verlangt Gerechtigkeit vor dem König, bevor sie sich zum Schluss mit ihrem Liebhaber versöhnt. Die tragischen Ereignisse der Handlung werden mit einer Prise Satire behandelt: Grund des Duells ist eine Ohrfeige, die eine übertriebene Reaktion auslöst; Flavio ist die Karikatur eines Königs, denn er agiert nur im Interesse seiner Liebe für Deodata, Guidos Schwester, und will infolgedessen ihren Vater nach Britannien schicken. Winton Dean bezeichnet diese Oper deswegen als „anti-heroic“, denn „while not denying the heroic ideal [...] they poke fun at the convention by stressing its ridiculous as well as its serious

17 Bernard Germain Etienne de La Ville sur Illon de La Cépède, *La Poétique de la musique*, Paris 1785, S. 282. Übersetzung L.M.: „Zuerst kann der Komponist seine Musik komisch und sogar burlesk machen, indem er mehrmals nacheinander und ohne Unterbrechung einige sehr prägnante und genügend kurze Passagen wiederholt, so dass alle Wiederholungen genau gezählt werden können“.

18 Winton Dean, *Handel's operas, 1704–1726*, Oxford 1987, S. 465.

aspects and juxtaposing satire and even parody beside passionate commitment“.¹⁹ Ein interessantes Beispiel ist Emilias Arie am Ende des ersten Aktes mit folgendem Text:

„Amante stravagante
Più del mio ben non v'è.

Dice che serba fede
E ch'abbia il cor di smalto,
Poi volge altrove il piede,
E non si sa perché.“

„Es gibt keinen Liebhaber,
der extravaganter als meiner ist.

Er sagt, er sei mir treu
und sein Herz sei unveränderlich,
und dann geht er anderswo hin
und man weiß nicht warum.“²⁰

Der Text ist zwar in einem gehobenen Sprachregister geschrieben, aber er weist Ausnahmen auf („stravagante“ ist ein ungewöhnliches Wort für eine Arie eines ernsten Drama per Musica) und vor allem skizziert er eine für das Ende eines Akts untypische dramaturgische Situation: Ein solcher Streit zwischen Liebhabern könnte unter diesem Aspekt als Satire tragischerer Auseinandersetzungen betrachtet werden. Emilia wirkt durch das „extravagante“ Verhalten ihres Verlobten befremdet und belustigt zugleich, was sich auch in der Vertonung widerspiegelt:

Violino I, II

Emilia

Basso Continuo

V. I

V. II

A-man-te stra-va - gan-te, a-man-te stra-va - gan-te più del mio ben non v'è, più del mio ben non v'è, no, no, non v'è, più del mio ben non v'è.

A-man-te stra-va - gan-te, stra-va-gan-te più del mio ben non v'è, no, no, non v'è, a-man-te stra-va - gan

Notenbeispiel 5: Georg Friedrich Händel, „Amante stravagante“, aus *Flavio* (HWV 16).

Winton Dean hält das Wechselspiel zwischen Dur und Moll für einen Kassandruruf der tragischen Ereignisse, die folgen werden („Handel is careful to touch in the shadows by invoking

19 Winton Dean, „A Handel Tragicomedy“, in: *The Musical Times* 110, S. 819-22, hier S. 819.

20 Übersetzung L.M.

the relative and the tonic minor“).²¹ Meines Erachtens wäre jedoch diese Verwechslung als Ausdruck des bizarren Verhaltens von Guido zu betrachten. Kein Zufall, dass Händel eine ähnliche kompositorische Herangehensweise (Verwechslung von Dur und Moll in der Tonika in Zusammenhang mit einer „sorglosen“ Melodie mit vielen Intervallsprüngen) für eine andere „satirische“ Arie, und zwar „Amor è qual vento“ aus *Orlando* (HWV 31), verfolgte. Wie Reinhard Strohm hervorgehoben hat, ist *Orlando* eine Oper mit komischen Elementen, die mit der Wahnsinnsszene Orlando und mit der Figur von Dorinda zusammenhängen.²² Dorinda ist eine Schäferin, die sich in einem niedrigen Stil ausdrückt, der eher zur tragikomischen Pastorale passen würde. Ihre Vokalität entspricht allerdings dem anspruchsvollen Koloraturgesangsstil des ernstesten *Dramma per Musica*. Die Arie „Amor è qual vento“ vertritt einen solchen gemischten Stil:

„Amor è qual vento
Che gira il cervello:
Ho inteso che a cento
Comincia bel bello
A farli godere;
Ma a un corto piacere
Dà un lungo dolor.

Se uniti due cori
Si credon beati,
Gelosì timori
Li fan sfortunati;
Se un cor è sprezzato
Divien arrabbiato,
Così fa l'amor.“

„Liebe ist wie ein Wind,
der das Hirn zum Kreisen bringt.

Ich habe gehört, dass Hunderte
ihretwegen
Vergnügen finden,
aber ein langer Schmerz
folgt kurzer Freude.

Wenn zwei Liebhaber
sich glücklich glauben,
werden sie aus Eifersucht
wieder unglücklich;
wenn ein Herz verachtet wird,
dann wird es wütend:
dies ist was Liebe macht.“²³

21 Dean, *Handel's operas*, S. 466.

22 Reinhard Strohm, „Comic traditions in Handel's *Orlando*“, in: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 2008, S. 249–270.

23 Übersetzung L.M.

Der Text ist ungewöhnlich lang für eine Da capo-Arie der Zeit und verwendet nicht nur Worte aus einem niedrigen Sprachregister („cervello“ statt „cerebro“, „arrabbiato“ statt „furente“), sondern auch umgangssprachliche Ausdrücke wie etwa „bel bello“. Ein Held aus einem Libretto von Zeno oder Metastasio könnte sich kaum auf diese Weise äußern, Dorinda hingegen schon, weil sie eine Schäferin ist. Der Text würde eher zu einem Lustspiel passen, denn die Musik mischt eine sehr anspruchsvolle Vokalität mit den Elementen, die auch bei der Arie „Amante stravagante“ aus *Flavio* auffällig sind: übertriebene Intervallsprünge und für Händels Kompositionen ungewöhnliche Wechselspiele zwischen Dur und Moll.

Notenbeispiel 6: Georg Friedrich Händel, „Amor è qual vento“, aus *Orlando* (HWV 31).

Die im vorliegenden Text ausgewählten Beispiele stellen einen Versuch dar, die dreigeteilte Kategorisierung Matthesons im Spiegel seiner zeitgenössischen Opernproduktion zu untersuchen und die heutzutage etablierte Dichotomie zwischen Opera seria und Opera buffa anhand seiner Definition eines Strafspiels infrage zu stellen. Statt einer pauschalen Verwendung der Kategorie des Komischen bei der Analyse dramatischer Vokalmusik unterschiedlicher Gattungen plädiere ich eher für eine Unterscheidung zwischen dem Komischen der Opera buffa und des Intermezzo sowie dem Satirischen gemischter Gattungen, dem die kompositorische Benützung auffälliger stilistischer Inkongruenzen im Sinne einer „burlesken Travestie“ zugrunde liegen.

Zitation: Livio Marcaletti, „Strafspiel‘ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 211–223, DOI: 10.25366/2020.63.

Abstract

The tendency of today's historiography to portray early 18th-century Italian opera as a dichotomy between opera seria and opera buffa takes too little account of the existence of genera mixta. However, contemporary composers and authors sometimes referred to a tripartiton. In his treatise *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Johann Mattheson distinguishes between tragedy, comedy and satire. His description of the melodies from a satirical opera is limited to the statement that they are "ridiculous, poseuristic and prickly". This definition can be applied to the analysis of dramatic vocal works with the help of Gérard Genette's category of "burlesque travesty" which describes the stylistic degradation of a tragic-heroic subject as a satirical function. This stylistic mixture is achieved by the use of specific musical devices, which are shown in this article on the basis of case studies on music by Francesco Bartolomeo Conti, Johann Sebastian Bach and Georg Friedrich Händel.

Kurzvita

Livio Marcaletti, 1984 in Bergamo geboren, studierte Musikwissenschaft und Italianistik an der Universität Pavia (Italien) und promovierte 2015 an der Universität Bern (Schweiz). Daraufhin hat er, mittels zweier SNF-Mobilitätsstipendien, an der Universität Wien gemischte Operngattungen im frühen 18. Jahrhundert untersucht. Zurzeit beschäftigt er sich an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften mit einem Forschungsprojekt über deutsche Opernübersetzungen im 17. und frühen 18. Jahrhundert.

Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte

TOBIAS MARX, ERFURT UND MARTIN LISSNER, JENA

Kontext

Dieser Beitrag widmet sich der geplanten Reihe zur Thüringer Musikszene den Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte. Ausgangsfrage war: Wo und wie findet musikalische Bildung, insbesondere in Bezug auf Musikjournalismus statt? Klammert man Kontexte wie Schulbildung und Musikschulen aus – in denen Musikjournalismus so gut wie keine Rolle spielt –, bleibt der sogenannte außerschulische Bildungskontext, um den es hier an einem konkreten Beispiel gehen soll? Die vorliegende Studie ist in einem komplexen Konstrukt angesiedelt, das zwei verschiedene staatlich geförderte sowie ehrenamtlich gestützte Kontexte kombiniert.

Der erste Kontext ist „Kultur macht Stark“¹: Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanzierte Programm startete 2012 in die erste und befindet sich seit 2018 in der zweiten Förderphase. Insgesamt investiert der Bund hier 230 Millionen Euro in außerschulische kulturelle Bildung. Aktuell nehmen 29 Partner am Programm teil,² einer davon ist der Bundesverband Populärmusik³ – kurz BV POP – mit dem Programm „POPIIGO“⁴. Ziel des Programms ist die Beschäftigung mit populärer Musik in all ihren Formen als sinnvolle Freizeitbeschäftigung oder – wo es geht – als Berufsorientierung. Zielgruppe von „Kultur macht Stark“ sind sozial benachteiligte Kinder und Jugendliche bis einschließlich 18 Jahre, wobei die Benachteiligung in jedem Fördermittelantrag zu begründen ist. Umgesetzt werden die von einer Jury als förderfähig votierten POPIIGO-Projekte von Bündnissen für Bildung. Diese bestehen aus mindestens drei Partnern aus Kultur, Bildung oder Wirtschaft. Einer der Bündnispartner ist idealerweise ein Kompetenzpartner im Bereich populäre Musik – wie z. B. die LAG Songkultur Thüringen⁵ – von diesem sollten die Antragstellungen koordiniert werden, weil die Fördermittel gedeckelt sind.

1 „Kultur macht stark“, in: *Bündnis für Bildung*, <<https://www.buendnisse-fuer-bildung.de>> (22.02.2020).

2 „Kultur macht stark – Machen Sie mit!“, in: *Bündnis für Bildung*, <https://kumasta.buendnisse-fuer-bildung.de/foerderorganisationen_kennenlernen> (22.02.2020).

3 „Aufgaben & Ziele. Verband“, in: *Bundesverband Populärmusik e.V.*, <<https://bvpop.de/pop/projekte/ziele>> (22.02.2020).

4 „Pop To Go“, in: *POPIIGO*, <<https://www.poptogo.de/pop2go/index.php>> (22.02.2020).

5 „Willkommen beim Dachverband für Populäre Musik in Thüringen“, *LAG Songkultur*, <<http://songkultur.org>> (22.02.2020).

Der zweite Kontext ist der Bürgerfunk, in Thüringen umgesetzt durch die sechs Bürgersender an den Standorten Erfurt Weimar, Jena, Eisenach, Saalfeld und Nordhausen⁶. Bürgersender sind vereinsgetragene Bürgermedien und bekommen ihre Sendelizenz von der Thüringer Landesmedienanstalt (TLM)⁷. Bürgersender in Thüringen haben drei Aufgaben: 1) Lokale Information: Das jeweilige Sendegebiet ist auf eine Region beschränkt, aus der mit einem festgelegten Mindestmaß über Kultur, Politik und Gesellschaft berichtet werden soll; 2) Medienbildung: Neben der Qualifikation der Radiomacher, eigene hochwertige Sendungen zu produzieren, finden häufig Projekte in Kooperation mit Schulen oder Jugendzentren sowie Ferienradios, Jugendredaktionen etc. statt, in denen Kinder und Jugendliche über das Medium Radio den Umgang mit Massenmedien wie auch Film und Internet kennenlernen, um sich selbst als Prosumenten in der Gesellschaft begreifen und positionieren zu können; 3) freier Zugang: Gemeint ist die Förderung von Meinungsfreiheit und aktiver Zugang zu Massenmedien für sogenannte Prosumenten⁸. Der Begriff setzt sich aus den Worten Konsument und Produzent zusammen und beschreibt das Phänomen der die Medien mitgestaltenden Bürger, das seit der zunehmenden Digitalisierung des Alltags keine Nischenbeschäftigung mehr darstellt.

In einem seit 2017 angelaufenen Projekt namens „Jugend rockt Thüringen“⁹ werden diese Kontexte kombiniert, indem in jedem der Bürgersender über das Programm „POPIIGO“ eine Jugendmusikredaktion eingerichtet wurde. Dazu wurden an den jeweiligen Standorten Bündnisse für Bildung gegründet. Innerhalb der Bündnisse werden vor Projektstart unentgeltliche Eigenleistungen vertraglich festgelegt. Die Zusammenarbeit mit Schulen und Jugendclubs erweist sich dabei insofern als fruchtbar, als bereits Kontakte zur Zielgruppe bestehen und Sozialarbeiter teilweise als geeignete Dozenten fungieren können. Die Bürgersender stellen in der Regel die Produktionstechnik sowie den Ausspielweg über ihre UKW-Frequenz zur Verfügung. Die LAG Songkultur übernimmt die Antragstellung und ordnungsgemäße Abrechnung.

Ziel der Jugendmusikredaktionen ist die Beschäftigung mit dem Berufsfeld des Musikjournalismus, und zwar auf eine Weise, die direkte Anwendung und Umsetzung erlaubt. Hierbei stellen Bürgersender – als quasi nicht-kommerzielle Ausbildungsmedien – ein ideales Spiel- und Entwicklungsfeld dar, weil sie Fehler verzeihen. Dabei werden im Einzelnen folgende Ziele verfolgt: a) Jugendliche an die Arbeitsweise einer Musikredaktion heranzuführen sowie b) Wissen und Interesse für populäre Musik und deren Verbreitungswege zu evozieren.

Jüngere Teilnehmern werden dabei von den Dozenten über Präsentation und Beschreibung ihrer Lieblingsmusik an das Thema herangeführt. Für ältere Teilnehmern besteht das Potential

6 „Bürgermedien in Thüringen“, in: *Thüringer Landesmedienanstalt*, <<https://www.tlm.de/buergermedien>> (22.02.2020).

7 „Einrichtung, Zulassung und Förderung von Bürgermedien“, in: *Thüringer Landesmedienanstalt*, <<https://www.tlm.de/die-tlm/aufgaben/buergermedien>> (22.02.2020).

8 Erste Erwähnung des Begriffes, in: Alvin Toffler, *Die dritte Welle, Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts* (Übers., *The third wave* 1980), München 1983.

9 *Jugend Rockt Thüringen. Blog der Jugendmusikredaktionen der Thüringer Bürgerradios*, <<http://radio-okj.info/jugend-rockt-thueringen>> (22.02.2020).

der Berufsorientierung, teilweise wurden sogar schon Radiomacher-Workshops von POPIIGO-Teilnehmenden gegeben.¹⁰

Die Fördermittelanträge sind so formuliert, dass jede Jugendmusikredaktion sich selbstständig entwickeln kann und sich eigene Schwerpunkte aus der Zusammenarbeit von Dozenten und Teilnehmern ergeben können. Dabei gelten die grundlegenden Prinzipien der offenen Kinder- und Jugendarbeit: Offenheit und Orientierung an den Lebenswelten junger Menschen. Junge Menschen erschließen sich die Welt, geleitet vom inneren Erkenntnisdrang und auf der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten ihres Selbst. Der Pädagoge ist dabei kultureller Assistent. Daraus eröffnen die hier vorgestellten Konzepte durch ihre Themen- und Methodenoffenheit ein besonderes, selbstbestimmtes und außerschulisches Bildungssetting¹¹. Diese Offenheit ist auf struktureller Ebene ein wichtiger Baustein für eine erfolgreiche Durchführung der langzeitlichen Projekte: Jeder Sender ist historisch anders gewachsen und bringt andere räumliche, technische und personelle Voraussetzungen mit. Eine Jugendredaktion muss sich in den Alltag des Senders integrieren lassen, um keine Parallelwelt zu generieren. Die Ergebnisse der Jugendmusikredaktionen werden an jedem Standort individuell in Form von Meilensteinen in einem Blog namens „Jugend rockt Thüringen“ dokumentiert, sodass hier erstmalig eine gemeinsame inhaltliche Präsenz aller Bürgersender Thüringens besteht.¹⁰ Als kostenfreie Berufsvorbereitung im Bereich des Musikjournalismus für Teilnehmer unter 18 Jahre – jenseits von Kurzzeitpraktika – ist das Projekt „Jugend rockt Thüringen“ momentan deutschlandweit einmalig.

Fragestellung und Methode

Der Ansatz des Projekts ist mehrfach gelobt und bestätigt worden, was aber nicht davon entbindet, sich mit der Wirksamkeit der Maßnahme auseinanderzusetzen. In Planung ist daher eine Befragung aller Beteiligten Personen zu Perspektiven, Erwartungen und Wahrnehmungen in Bezug auf die Projektziele, die beteiligten Rollen sowie die Rahmenbedingungen. Sechs Jugendmusikredaktionen in sechs historisch unterschiedlich gewachsenen Bürgersendern mit jeweils unterschiedlichen Dozenten und spezifischen Zielen verfolgen in Kooperation miteinander perspektivisch ein übergeordnetes Ziel. Wie gestaltet sich der Prozess aus Sicht der Teilnehmer, aus Sicht der Dozenten und aus der Perspektive der Radiosender? Was lässt sich für außerschulische, musikbezogene Lernkontexte in Zeiten digitalen Wandels und ausschließlich projektbezogener Finanzierungsmodelle in der heutigen Leistungsgesellschaft ableiten?

In der geplanten Studie beantworten Teilnehmer, Dozenten sowie Mitarbeiter der Sender einen jeweils spezifisch formulierten halb offenen Fragebogen zu Perspektiven, Erwartungen

10 Vgl. Workshopangebote von RADIO OKJ im Jahr 2019 – nicht mehr online verfügbar; der Sachbericht 2019 ist auf Anfrage zugänglich.

11 Vgl. Stephan Sting und Benedikt Sturzenhecker, „Bildung und Offene Kinder- und Jugendarbeit“, in: *Handbuch Offene Kinder- und Jugendarbeit*, hrsg. von Ulrich Deinert und Benedikt Sturzenhecker, Wiesbaden 2013, S. 384.

und Wahrnehmungen in Bezug auf die Projektziele, die beteiligten Rollen sowie die Rahmenbedingungen. Die vorliegende Studie ist eine Pilotstudie zur Optimierung des Fragebogens. Befragt wurden dabei vorerst nur die Teilnehmer einer Jugendmusikredaktion. Die Ergebnisse wurden inhaltsanalytisch¹² ausgewertet. Um sich dieser umfassenden Befragung zu nähern, wurde eine Themenmatrix erstellt, aus der sich konkrete Fragen ergeben:

A: Teilnehmer	E	V	P
B: Dozenten	Erwartungen	Verlauf	Perspektiven
C: Mitarbeiter Sender			
Projektziele			
1 Konzept			
2 Förderziele			
3 Ergebnisse			
Rollen			
4 Teilnehmer			
5 Dozenten			
6 Sender/Mitarbeiter			
Rahmenbedingungen			
7 Räume			
8 Technik/Software			
9 Betreuung			

Tabelle 1: Themenmatrix der Pilotstudie

Jugendliche spricht man anders an als Erwachsene – die Fragen sind jeweils an den Adressatenkreis angepasst. Es wird unterschieden zwischen Projektzielen, Rollen und Rahmenbedingungen sowie zwischen Erwartungen, Verlauf und Perspektiven. Aus der Matrix ergeben sich insgesamt 108 Fragen. Es sollen ca. 70 Personen befragt werden: 8 Dozenten, 40 Teilnehmer, ca. 20 Mitarbeiter. Die Fragen lassen sich entsprechend der Matrix nummerieren: A1E, B2V, C3P, etc. Die Vorstudie geht nun der Frage nach, welche Fragestellungen sinnvoll eingesetzt werden können, entfernt oder umformuliert werden müssen. Die Pilotstudie wurde in Form von drei Fokusgruppeninterviews¹³ durchgeführt, moderiert von den Dozenten der Jugendmusikredaktion am Standort Jena.

12 Vgl. Hsiu-Fang und Shannon, „Three Approaches to Qualitative Content Analysis“, in: *Qualitative Health Research* 15 (2005), S. 1277-1288.

13 *Fokusgruppen in der empirischen Sozialwissenschaft. Von der Konzeption bis zur Auswertung*, hrsg. von Marlen Schulz, Birgit Mack und Ortwin Renn, Wiesbaden 2012.

Ergebnisse

Im Folgenden werden vorab einige der Fragen des Fragebogens sowie Reaktionen der TeilnehmerInnen präsentiert, um im Anschluss theoretische Ableitungen besser nachvollziehbar zu machen.

Erwartungen der TeilnehmerInnen:

- A1E Wie hast du dir die Jugendmusikredaktion zu Beginn vorgestellt? Hier spiegeln die Antworten teils realistische Vorstellungen, teils gar keine Vorstellungen wider. Ein Anspruch bestand darin, Radiomacher kennenzulernen.
- A2E Wie stark haben dich die Projektinhalte zu Beginn angesprochen? Hier zeigte sich eine große Vorfreude und die Rückmeldung, dass eine Skala einem Freitextfeld vorgezogen wird.
- A3E Welche Erwartungen hattest du zu Beginn an die Ergebnisse des Projekts? Die Teilnehmenden hatten sich schnellere Ergebnisse erhofft.
- A4E Wie hast du dir die anderen der Gruppe vor Beginn vorgestellt? Die Kerngruppe der Befragten kannte sich bereits vor dem Projektstart aus dem Schulalltag, in der Projektarbeit haben sie sich aber ‚neu kennen gelernt‘ und sind sich näher gekommen.
- A5E Was für einen Dozenten hattest du anfangs erwartet? Hier waren die Teilnehmer überrascht von der Lockerheit und Herzlichkeit der Dozenten (Sozialarbeiter mit Musik- und Jugendcluberfahrung); die Erwartungen gingen eher in Richtung Autoritätsperson, Lehrervergleiche wurden angeführt.
- A6E Wie hast du dir die Mitarbeiter des Senders vorgestellt? Die Erwartungen gingen hier in Richtung entspannte MusikerInnen mit hoher Fachkenntnis, die diese weitergeben würden.

Verlauf aus Perspektive der TeilnehmerInnen:

- A1V Was hältst du inzwischen von der Projektidee? Die Erwartungen der TeilnehmerInnen wurden teils erfüllt, teils waren sie sich einig, dass der Output geringer ausfällt als erwartet, weil alle überbeschäftigt sind.
- A2V Wie haben sich die Inhalte inzwischen für dich entwickelt? Die Antworten der TeilnehmerInnen fielen in Relation zur Produktivität der anderen TeilnehmerInnen aus und es wurde ein wechselseitig verlaufender Prozess zwischen Trägheit und Aktivität erkannt.
- A3V Was hältst du nun von den Projektergebnissen? Die TeilnehmerInnen antworteten positiv, erkannten einen guten Output, waren überrascht wie viel Aufwand für ein kleines Audioprodukt nötig ist und wünschten sich von den Dozenten direkteres Feedback bezüglich der selbst erstellten Produkte.

- A4V Wie hat sich die Zusammenarbeit mit den anderen Teilnehmern für dich entwickelt? Die Antworten waren positiv und die TeilnehmerInnen sprachen sich für gute Zusammenarbeit und angenehme Kommunikationsebenen aus.
- A6V Inwieweit sind die Mitarbeiter des Senders für dich relevant? Da die TeilnehmerInnen in der konkreten Umsetzung fast ausschließlich mit den Dozenten arbeiten, zeigte sich hier kaum bis keine Relevanz. Die Dozenten stellen für die Jugendlichen die Bezugspersonen dar.
- A5V Wie hat sich die Zusammenarbeit mit dem Dozenten inzwischen entwickelt? Den TeilnehmerInnen wurde die Offenheit mit der Zeit bewusster und die Zusammenarbeit funktionierte – auch untereinander – zunehmend besser.
- A9V Wie gut fühlst du dich im Projekt vom Dozenten unterstützt? Hier äußerten sich die TeilnehmerInnen durchweg positiv, gelobt wurde, dass die TeilnehmerInnen in großen Teilen durch große Geduld und motivatorische Anleitung der Dozenten die selbstgesteckten Ziele erreichten.

Perspektiven aus Sicht der TeilnehmerInnen:

- A1P Was konntest du persönlich aus dem Projekt gewinnen bzw. mitnehmen? An dieser Stelle kommt der außerschulische Lernkontext zum Tragen, wenn die TeilnehmerInnen die starke Abwechslung zu klassischem Musikunterricht betonen: anwendungsorientiert; selbst machen als Abwechslung; durch Musikjournalismus mehr Einblick in die Szene bekommen. Effekte sind Kennen, Wahrnehmen und Nutzen kultureller Angebote im Bereich Musik sowie eine neue Perspektive auf das Medium Radio und das Radio als Arbeitsort mit spezifischen Anforderungen an Fachkenntnisse.
- A2P Wie sollen sich die Projektinhalte zukünftig gestalten? Die TeilnehmerInnen wünschen sich ihrerseits eine bessere Vorbereitung, um die Produktivität zu steigern und Projekte gegebenenfalls auch ohne Ergebnis abzuschließen und sich nicht dauerhaft daran aufhalten zu müssen. Auf Dozentenseite gibt es Wünsche nach konkreteren Aufgabenstellungen sowie insgesamt nach punktuell komprimierteren Arbeitsphasen.
- A3P In welcher Form könnten die Ergebnisse für dich zukünftig von Wert sein? Die TeilnehmerInnen verweisen auf ein wachsendes Portfolio, auf das sie stolz sind und welches sie anderen präsentieren können. Zudem reflektieren die Audioprojekte die Entwicklung des Fertigungsstands. Bei der Durchführung schwieriger Interviews werten die TeilnehmerInnen fertiggestellte Audioprojekte als positive Lernerfahrung.
- A4P Welche Erfahrung in der Gruppe könnten dich zukünftig weiterbringen? Hier reflektieren die TeilnehmerInnen gruppenspezifische Prozesse, dass sie sich aufeinander einstellen, die eigenen Präferenzen vertreten und Teamkompetenzen entwickeln/mitbringen müssen.

- A5P Was hat dir dein Dozent für die Zukunft mitgegeben? Die TeilnehmerInnen haben nach eigener Aussage gelernt, dass Musik-Machen kein steifer Prozess mit einem spezifischen Verlauf und dem Anspruch auf Perfektion ist, sondern jeder kann – in Abstimmung mit den anderen – machen, was er möchte. Die Variation des eigenen Musizierens, intuitives Musizieren, Flexibilität und Verständnis gehören ebenfalls dazu. Offenheit gegenüber Ideen und Menschen wie beispielsweise offene Gespräche als Interviewform spiegeln gelernte Perspektiven: „Man kann einfach auf fremde Menschen zugehen und Sachen fragen, ohne negative Konsequenzen zu befürchten.“ (Zitat aus Fokusgruppe 1).
- A6P Welche nützliche Erfahrung hast du durch den Einblick in den Sender gemacht? Neu war den TeilnehmerInnen erwartungsgemäß die inhaltliche Struktur eines Radiosenders sowie der Arbeitsaufwand der Radioarbeit: wie Aufnahmepulte funktionieren und wie Sendungsproduktionen ablaufen usw.
- A8P Denkst du, die kennengelernte Technik wird in Zukunft eine Rolle spielen? Hier geben TeilnehmerInnen an, die erworbenen Fertigkeiten bereits im schulischen Kontext zur Bearbeitung von Tönen genutzt zu haben, ebenso instrumentale Fertigkeiten im Bandkontext. Die Nutzung von Aufnahmegegeräten und Kenntnisse über Raumaufnahmen wurden ebenfalls erwähnt.
- A9P Inwiefern wird der Dozent für dich über das Projekt hinaus relevant sein? Die TeilnehmerInnen nehmen die Dozenten als offene Ansprechpartner zur Umsetzung eigener Projekte wie auch zur Hilfestellung bei der Bearbeitung und Erstellung von Aufnahmen wahr. Geteilte Erfahrungen bezüglich des eigenen Werdegangs dienen als Input für andere TeilnehmerInnen, beispielsweise bei der Umsetzung eigener Ideen wie Festivals oder anderer Veranstaltungen.

Fazit

Die Perspektiven der TeilnehmerInnen sind überwiegend positiv, aber auch divers. Die konstruierten außerschulischen Lernkontexte werden von den Teilnehmenden genutzt, um musikredaktionelles Arbeiten entlang ihrer Fertigkeiten und Bedürfnisse kennenzulernen und persönlich sowie für den Sender nutzbar zu machen. Die TeilnehmerInnen erwarten zumeist klare Vorgaben und stehen Freiräumen skeptisch gegenüber. Die Rolle der Dozenten als offene Persönlichkeiten – kultureller Assistent und ‚Ermöglicher‘ – ist dabei offenbar der Schlüssel zum Erfolg, da diese die Bezugspersonen für die TeilnehmerInnen sind.

Die Jugendmusikredaktionen – das zeigt auch der Alltag – funktionieren als außerschulische kulturelle Bildungsmaßnahme nur bedingt. Das Ergebnis ist nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der Kritik am Programm „Kultur macht Stark“ zu interpretieren. In der Streitschrift

„Es geht voran!“ – ein Dossier, gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung¹⁴ – loben und kritisieren unterschiedlichste Akteure das Programm. Kritikpunkte sind die außerschulische Organisationsform, der Projektcharakter (finanzielle und inhaltliche Abgeschlossenheit), der die Umsetzung sehr aufwändig macht sowie auch die angestrebte Vernetzung und Aktivierung neuer Kulturinitiativen, die unter den Projektbedingungen kaum möglich sind. Gelobt werden die sozialen und bildungstechnischen Effekte auf die TeilnehmerInnen, die Zugang zu Kultur erhalten und ihre Offenheit und Selbstwirksamkeit stärken.

Die außerschulische Organisationsform ist dabei eins der größten Probleme im Zeitbudget der Jugendlichen. Es stellt sich die Frage, ob Experimentieren und Erkunden bei gleichzeitiger (scheinbarer) Verantwortungsübernahme in derzeitigen Bildungskontexten zu selten angeboten wird und ein eigentlich bewährtes Mittel, um die nächste Generation für die Zukunft zu wappnen, in den Hintergrund rückt, nämlich Zeit für Neugierde und Experimente aufzuwenden.

Im Spannungsfeld zwischen Freizeitgestaltung und Berufsvorbereitung wird die Serious Leisure Perspective von Stebbins¹⁵ interessant. Das aus der Praxis abgeleitete theoretische Konstrukt definiert Freizeit in Abgrenzung zu Arbeit, z. B. Hausarbeit. Stebbins unterscheidet zwischen Zerstreuung, zeitlich begrenzten Freizeitprojekten und langfristig ernsthaften Freizeitbeschäftigungen (s. Tabelle 2).

Casual leisure	Project-based leisure	Serious persuits			
	Occasional & one-shot projects	Serious leisure = career			Devotee work
Play	Tinkering	Amateur	Volunteer	Hobbyist	Liberal profes.
Relaxation	Liberal arts	Art	Popular	Collecting	Consulting
Entertainment	Arts projects	Entertainment	Idea-based	Making	Some trades
...	

Tabelle 2: Überblick Serious Leisure Perspective nach Elkington & Stebbins (2014)¹⁶

Serious Leisure wird darüber definiert, dass es möglich ist über Freizeitbeschäftigung eine „Karriere“ aufzubauen oder einer Berufung zu folgen – wobei das englische Wort „career“ den Werdegang meint, nicht zu verwechseln mit dem deutschen Wort Karriere, die man zum Beispiel als Supermarktkassierer in Deutschland nicht machen kann. Innerhalb der „ernsthaften Freizeitbeschäftigungen“ wird nochmals unterschieden zwischen a) Hobbys, definiert durch

14 Olaf Zimmermann und Theo Geißler, *Es geht voran! Kultur & Politik. Dossier „Kultur macht stark“*, Deutscher Kulturrat 2017.

15 Sam Elkington und Robert A. Stebbins, *The Serious Leisure Perspective. An Introduction*, London 2014.

16 Gekürzt nach ebd., S. 15.

das Fehlen eines professionellen Gegenstücks, wie z. B. beim Briefmarkensammeln, b) Tätigkeiten, die auch professionell ausgeübt werden können, z. B. Musizieren, und c) Freiwilligendiensten – das sind Tätigkeiten von Helfern, motiviert zumeist, um sich selbst zu aktualisieren. Zu guter Letzt führt Stebbins auch die Liebhaber an, die in allen Bereichen aktiv sein können, aber zumeist für sich bleiben und somit keine soziale Anbindung haben und keine Freizeitkarriere aufbauen können. Allen Beschäftigungen ist gemeinsam, dass sie frei gewählt sind und vergnüglich oder angenehm oder aber als erfüllend oder positiv wahrgenommen werden. Zumindest gilt das für die sogenannte „Kernaktivität“, die auch von Zeit zu Zeit Terminanforderungen oder unangenehme Nebentätigkeiten erfordern können, die aber nie überwiegen.¹⁵

Im Kontext der Jugendmusikredaktion bekommen die Teilnehmer im Sinne der Serious Leisure Perspective die Möglichkeit, sich eine Freizeitkarriere als Musikjournalisten bzw. Radiomacher aufzubauen, die Identität stiftet und so zu einer sinnerfüllten Lebensgestaltung befähigt. Darüber hinaus bietet die angestoßene Freizeitkarriere als mögliche Berufsorientierungs- oder sogar als Berufsvorbereitungsphase eine erweiterte Qualität. Für professionelle Dozenten und interessierte Ehrenamtliche bieten die Projekte vergütete Arbeit. Die Beschäftigten der Sender arbeiten professionell beispielsweise als Journalisten oder in der Geschäftsführung, die das Projekt unterstützt. Die organisatorische Arbeit des Letztzuwendungsempfängers basiert auf ehrenamtlichem Engagement im Bereich der Popmusikförderung mit Unterstützung durch die Geschäftsführungen der Sender. Hier liegt also ein unbestimmtes, aber für den Erfolg notwendiges Verhältnis zwischen Freizeitkarriere und Arbeit vor, zwischen unterschiedlichen Personen oder auch teils in einer Person vereint. Tabelle 3 gibt einen Überblick über die beschriebene Rollenverteilung.

TeilnehmerInnen	DozentInnen	Mitarbeiter der Sender	Organisatoren
SLP Amateure als Musikjournalisten oder Radiomacher: Freizeitkarriere oder Berufsorientierung	Arbeit oder Ehrenamtliche mit Aufwandsentschädigung	Arbeit, professionell, z. B.: Musikjournalisten, Geschäftsführer	SLP Freiwillige → Berufung Popmusikförderung

Tabelle 3: Rollenverteilung der Projektakteure im SLP-Kontext.

Der Fokus dieser Vorstudie liegt auf den TeilnehmerInnen, von denen man hofft, dass sie erstens „Feuer fangen“, also Interesse aufbauen und motiviert sind, langfristig dabei zu bleiben, gegebenenfalls auch nach Projektende, wenn keine bezahlten Dozenten mehr die Anleitung oder Betreuung der Aktivitäten übernehmen. Allerdings weist die Serious Leisure Perspective darauf hin, dass es sich bei der Jugendmusikredaktion auch um „Project-based leisure“ handeln könnte. Dies würde ein Weiterbestehen nach Projektende unwahrscheinlicher machen. Zweitens wünscht man den TeilnehmerInnen, dass sie im Projekt dazulernen und sich kulturell bilden, sich sinnvolle Freizeitbeschäftigungen erarbeiten oder sogar berufsvorbereitende

Fertigkeiten erlangen. Die Serious Leisure Perspective ist für den Kontext der Jugendmusikredaktionen sinnvoll anwendbar, weil sie die Motivation von Radiomachern erklärt (Freizeitkarriere) und im Spannungsfeld von Freizeit-Ehrenamt-Berufsvorbereitung mögliche Wege nachvollziehbar macht.

Ausblick

Die Ergebnisse der Pilotstudie werden genutzt, um die darauffolgende groß angelegte Befragung zu optimieren. Diese soll im nächsten Schritt in allen Sendern mit allen Beteiligten durchgeführt werden. Eines der Ziele ist, die Maßnahmen dahingehend nach zu regulieren, dass die Dozenten als Schlüsselfiguren und Scharniere zwischen den Erwartungen der TeilnehmerInnen, den Sendern sowie den Projektzielen handlungsfähiger gemacht werden. Zudem gilt es die Wirksamkeit außerschulischer kultureller Bildung am Beispiel der Jugendmusikredaktionen zu bewerten und nicht zuletzt sich mit der Kritik am Bundesprogramm auseinanderzusetzen. Außerdem sollte immer die Perspektive und Lebenswirklichkeit der Zielgruppe berücksichtigt werden. Daher ist die Einordnung außerschulischer kultureller Bildung als Serious Leisure weiter zu verfolgen und zu hinterfragen. Darauf aufbauend könnten bestehende und zukünftige Programme kritisch betrachtet und weiterentwickelt werden, um jungen Menschen weiterhin Bildungsräume zu eröffnen, die ihnen langfristig zu Gute kommen.

Zitation: Tobias Marx und Martin Lissner, „Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 224–234, DOI: 10.25366/2020.64.

Abstract

This contribution addresses a music editorial youth project in the context of extracurricular music education: Where and in which manner does musical education take place, particularly regarding music journalism? Opportunities for music journalism do not so much arise in schools or music schools but rather in actively used leisure time. The present study examines the motivation of participants in relation to their peers, host organisations, and project tutors. The concept of serious leisure perspective (Robert A. Stebbins) delivers the frame to discuss the results of the study.

Kurzvitae

Martin Lissner ist in der soziokulturellen Landschaft Jenas als Netzwerker, Musiker und Pädagoge unterwegs. In dieser Rolle beschäftigt er sich seit 2009 mit der künstlerischen und alltäglichen Welt junger Menschen im Jugendbildungs-Zentrum „polaris“. Neben der klassischen offenen Arbeit entwickelte er Jamsessions und Spontan-Kompositionen zu Schwerpunkten seiner pädagogischen Praxis der Nachwuchs-Musiker- und Bandförderung. Seit 2018 widmet er sich der Jenaer Jugendmusikredaktion im Bürgersender OKJ.

Tobias Marx ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Masterstudiengang Kinder- und Jugendmedien der Universität Erfurt. Er studierte Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Kommunikationswissenschaft an der TU-Berlin und promovierte in Systematischer Musikwissenschaft an der Universität Kassel. Als Geschäftsführer des Bürgerradios OKJ (2017-2020) baute er in Zusammenarbeit mit dem von ihm gegründeten LAG Songkultur Thüringen e.V. die Jugendmusikredaktionen in Thüringen auf.

Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers:

Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis

MAHO NAITO, BONN

1. Einleitung

Es ist bekannt, dass Gustav Mahler seine Symphonien nach der Fertigstellung des Autographs oft mehrfach überarbeitete, vor allem seine erste und zweite Symphonie wurden zwischen Entstehung und Erstausgabe drastisch verändert. Mit diesen Revisionen hat sich die Mahlerforschung im Zuge von Quellenbeschreibungen sowie Überlegungen zu Unterschieden zwischen den Quellen beschäftigt.¹ Nur unzureichend diskutiert wurden bisher aber Details, wie z. B. die nachträglichen Eintragungen Mahlers in die autographen Partituren, die Kopistenabschriften sowie die gedruckten Partituren. Fragen zur Chronologie und zum Inhalt der Änderungen hat die bisherige Forschung wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Insbesondere die Tatsache, dass die Entstehungs- und Überarbeitungsprozesse² beider Symphonien kompositorisch eng miteinander verbunden sind, ist in diesem Zusammenhang bislang wenig beachtet worden.

Diese Forschungslücke soll im vorliegenden Beitrag durch einen sorgfältigen Vergleich von Quellen zu den beiden Symphonien und durch Überlegungen zum Zusammenhang von Mahlers Tätigkeiten als Komponist und Dirigent geschlossen werden. So war er ab August 1886 neben Arthur Nikisch Musikdirektor am Neuen Stadttheater in Leipzig, ab Oktober 1888 Musikdirektor der Ungarischen Königlichen Oper in Budapest, ab März 1891 Kapellmeister am Hamburger Stadttheater und ab April 1897 Kapellmeister der Wiener Hofoper. Im Folgenden soll zwei Aspekten nachgegangen werden: den Entstehungs- und Revisionsprozessen der Symphonien sowie dem Charakter und den Tendenzen der Revisionen im Hinblick auf Besetzung und Instrumentation.

1 Vgl. etwa Renate Stark-Voit, „Die autographen Paukenstimmen zur Zweiten Symphonie“, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 50 (2004), S. 10–20; Sander Wilkens, *Editionspraxis und allgemeine Korrektursystematik zu den Werken Gustav Mahlers: Kritischer Bericht und Revisionsbericht zum Autograph der Ersten Symphonie*, München etc.1996.

2 In diesem Aufsatz bezeichnet „Entstehungsprozesse“ alle Prozesse bis zur Fertigstellung des ersten kompletten Autographs und „Überarbeitungsprozesse“ sämtliche Veränderungen nach dem ersten Autograph.

2. Entstehungs- und Revisionsprozess

Das Autograph der ersten Symphonie – mit fünf Sätzen – ist im März 1888 in Leipzig entstanden. Die Partitur des Autographs ist zwar verschollen, doch von diesem Autograph stammt die erste Kopistenabschrift (I-KA1), die wahrscheinlich für die Uraufführung der Symphonie im November 1889 in Budapest verwendet wurde. Dieses Material gilt als die früheste erhaltene Partitur. Bei der Uraufführung wurden alle fünf Sätze der Symphonie aufgeführt, es sind aber nur die Notentexte des ersten, dritten und fünften Satzes vorhanden. Eine Aufführung der revidierten ersten Symphonie fand im Oktober 1893 in Hamburg statt, hierfür wurde die autographe Partitur (I-A2), ebenfalls mit fünf Sätzen, erstellt. Während der Proben für zwei Aufführungen 1893 in Hamburg und 1894 in Weimar wurde wahrscheinlich die zweite Kopistenabschrift (I-KA2) mit fünf Sätzen benutzt, die auf der zweiten autographen Partitur (I-A2) basiert. Die dritte Kopistenabschrift (I-KA3), die vermutlich für die Berliner Aufführung 1896 erstellt wurde, ist nicht einsehbar, da sie sich in Privatbesitz befindet. Laut Katalog der Auktion von Sotheby's wurde in dieser Abschrift der zweite Satz „Blumine“ gestrichen.³ Die Stichvorlage (I-StV) wurde bis März 1898 als viersätzigige Symphonie erstellt, und die Erstausgabe der ersten Symphonie wurde 1899 veröffentlicht.

Quellen ⁴	Entstehungszeit, -ort	Inhalt
[I-A1]	–1888, Leipzig	Autographe Partitur mit fünf Sätzen
I-KA1	1889, Budapest	Abschrift von Kopisten (Grundtext: I-A1). Der 1., 3., und 5. Satz existieren, mit Retuschen von Mahler
I-A2	1893, Hamburg	Autographe Partitur mit fünf Sätzen, mit wenigen Retuschen von Mahler
I-KA2	1893–1894 Mai?, Hamburg, Weimar, Berlin?	Abschrift von Kopisten mit fünf Sätzen (Grundtext: I-A2), mit Retuschen von Mahler.
[I-KA3]	?–1896 März, Berlin?	Abschrift von Kopisten mit vier Sätzen
StV	März 1896?–Januar 1898?, Hamburg	Stichvorlage mit vier Sätzen, mit Retuschen von Mahler
I-EA	1899, Wien	Erstausgabe

[...] ... verschollene oder nicht einsehbare Quellen, A ... autographe Partitur, EA ... Erstausgabe, KA ... Abschrift von Kopisten, StV ... Stichvorlage.

Tabelle 1: Quellen der ersten Symphonie

Die früheste Partitur im Zusammenhang mit der zweiten Symphonie ist die autographe Fassung von „Todtenfeier“ (Tf-A). Zwar entstand „Todtenfeier“ im September 1888 als ein Einzelstück, allerdings sollte dies ursprünglich später der erste Satz der zweiten Symphonie werden. Die autographe Partitur der zweiten Symphonie mit fünf Sätzen (II-A) entstand im Dezember 1894 in Hamburg. Von 1894 bis 1895 wurde die erste Kopistenabschrift (II-KA1) in der Reihenfolge

3 Sotheby's, *Music and Continental printed books, autograph letters and manuscripts*, London 1984.

4 Als Quellen dieses Aufsatzes dienen Faksimile und gedruckte Partituren.

erster, dritter und zweiter Satz erstellt, diese wurde vermutlich bei der Aufführung der ersten drei Sätze am 4. März 1895 in Berlin verwendet. Noch im selben Jahr 1895 wurde die zweite Kopistenabschrift (II-KA2) für die Premiere des ganzen Werkes am 13. Dezember in Berlin gänzlich erneuert. Die Erstausgabe dieser Symphonie wurde 1897 veröffentlicht, ihre Stichvorlage ist jedoch verschollen.

Quellen	Entstehungszeit, -ort	Inhalt
Tf-A	1888 September, 10, Prag	Autographe Partitur von „Todtenfeier“
II-A	1894 Dezember, Hamburg	Autographe Partitur mit fünf Sätzen, mit Retuschen und Hinzufügungen von Mahler.
II-KA1	1894–95, Berlin	Abschrift von Kopisten vom ersten bis zum dritten Satz (Grundtext: II-A) für die Teilaufführung am 4. März 1895 in Berlin. Satzreihenfolge ist 1-3-2.
II-KA2	1895, Berlin	Abschrift von Kopisten, Otto Weidlich, mit fünf Sätzen für die Uraufführung am 13. Dezember 1895 in Berlin (nur der vierte Satz fehlt), mit Retuschen und Hinzufügungen von Mahler.
[II-StV]	?–1897	Stichvorlage zur Erstausgabe
II-EA	1897, Leipzig	Erstausgabe

Tabelle 2: Quellen der zweiten Symphonie

Vergleicht man die Entstehungsprozesse der ersten und zweiten Symphonie, lässt sich feststellen, dass die beiden Werke von der Entstehung der autographen Partitur bis zur Herstellung der Erstausgabe zeitlich parallel bearbeitet wurden.

3. Charaktere und Tendenzen von Revisionen

In einigen Studien wird argumentiert, dass Mahlers Revisionen vor allem im Interesse der „Deutlichkeit“⁵ gemacht wurden. Eine solche Auffassung ist freilich nicht verfehlt. Mahler selbst sagte im Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner 1896: „[W]orin ich beim Instrumentieren den Komponisten der Gegenwart und Vergangenheit voraus zu sein glaube, könnte man in dem einen Worte, ‚Deutlichkeit‘ zusammenfassen.“⁶ Aus der sorgfältigen Analyse der Materialien ergibt sich jedoch, dass die Revisionen mehrere Facetten aufweisen und Mahlers Bearbeitungen demnach nicht immer als eindeutig zu bewerten sind. Ein Grund für die Vielfältigkeit der Revisionen liegt vermutlich in den Hörerfahrungen Mahlers seiner eigenen Werken. Kurz nach der Entstehung der Manuskripte notierte Mahler oft Hinweise, um klangliche Details wie die Länge einer Pause oder Artikulationen klarer zu machen. Vor allem überarbeitete er die Instru-

5 Vgl. Erwin Stein, „Eine unbekannte Ausgabe letzter Hand von Mahlers IV. Symphonie“, in: *Pult und Taktstock* (1929), S. 31f., hier S. 31; Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt: Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a.M. 2006, S. 4.

6 *Gustav Mahler. In den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. revidierte und erweiterte Ausgabe*, hrsg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, S. 62.

mentation nach seinen eigenen Aufführungen sowie nach dem Besuch von Aufführungen mit anderen Dirigenten wie z. B. Richard Strauss.

3.1 Besetzung

Bei der Besetzung der ersten Symphonie können mindestens vier Arbeitsphasen vor der Veröffentlichung der Erstausgabe erkannt werden, in denen Mahler die Besetzung immer weiter vergrößerte. Bemerkenswert ist die Zahl der Holzbläser und Hörner. Mahler setzte in I-KA1 zwei Spieler für jedes Holzblasinstrument ein, jedoch fügte er in der Stichvorlage sowie in der Erstausgabe mehrere Spieler hinzu (siehe Tabelle 3). Eine solche Veränderung hing sowohl mit der Aufführungssituation in den Städten, in denen Mahler als Dirigent beschäftigt war, als auch mit seiner Tätigkeit an sich zusammen: mit der Zusammensetzung des Orchesters im Stadttheater in Hamburg von 1891 bis 1897⁷ und mit der Besetzung der von Mahler dirigierten Opern oder symphonischen Werke.

	1889 (I-KA1)	1893 (I-A2)	1893–94 (I-KA2)	1896–(I-StV=I-EA)
I	2 Fl. (2. auch Pc.), 2 Ob., 2 Kl. in B / C, 2 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 2 Ob., 2 Kl. in B / C, 2 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 2 { 3. } Ob., 2 Kl. in B / C, {4. Kl. in Es} [kein 3. Kl.], 2 { 3. } Fg., {3. auch Kfg.}	3 Fl. (2. ,3. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 4 Kl. (1.,2. in A / B / C, 3. Bkl. in B, 4. in Es.), 3 Fg. (3. auch Kfg.)
	4 Hr., 2 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., 1 Tb.	4 {5.–7.} Hr., 4 Trp. , 3 Ps., 1 Tb.	7 Hr. , 4 Trp., 3 Ps., 1 Tb.
	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT.	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT.	1 Pk., 1 (oder mehr) Hf., Tri., Bk., GT.	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT.
II [III]	2 Fl., 2 Ob., 2 Kl. in A / B, 2 Fg.	3 Fl., 3 Ob., 3 Kl in A, 3 Fg.	3 Fl., 3 Ob., 3 Kl. in A, 3 Fg.	3 Fl., 3 Ob., 3 Kl. in A, 3 Fg.
	4 Hr., 2 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., 1 Tb.	4 {5.–7.} Hr., 2 {3.,4.} Trp. , 3 Ps., 1 Tb.	7 Hr., 4 Trp. , 3 Ps., 1 Tb.
	1 Pk., Tri., Bk.	1 Pk., Tri., Bk.	1 Pk., Tri., Bk.	1 Pk., Tri., Bk.
III [IV]		3 Fl., 2 Ob., 3 Kl. in B / C (1. auch in Es), 2 Fg.	4 Fl. , 2 Ob. {1 Eh.} , 4 Kl. in B / C (1. auch in Es) {3., 4. auch in Es, 1 Bkl.} , 2 Fg.	4 Fl., 2 Ob., 1 Eh. , 2 Kl. in B / C, 1. Bkl. in B (auch in Es), 1 Kl. in Es, 2 Fg.
		4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., 1 Tb.	4 {5.–7.} Hr., 2 {3.,4.} Trp. , 3 Ps., 1 Tb.	7 Hr., 4 Trp. , 3 Ps., 1 Tb.
		1 Pk., 1 Hf., Bk., GT., {Tam.}	1 Pk., 1 Hf., Bk., GT., Tam.	1 Pk., 1 Hf., Bk., GT., Tam.
IV [V]	2 {3.} Fl. (1.,2. auch Pc.), 2 {3.} Ob., 2 {3.} Kl. in C, 2 {3.} Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl in C (1. auch in Es), 3 Fg.	3 {4.} Fl. (3., {4.} auch Pc.), 3 {4.} Ob., 3 Kl. in C, {4. Kl. in Es} , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	4 Fl. (3., 4. auch Pc.), 4 Ob. , 4 Kl. (1.–3. in C, 4. in Es), 3 Fg. (3. auch Kfg.)
	4 Hr., 3 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	4 Hr., 4 Trp. , 3 Pos., 1 Tb.	4 {5.–7.} Hr., 4 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	7 Hr. {oder mehr} , 4 Trp., 3 Ps., 1 Tb.
	1 Pk., Tri., Bk., GT., {Tam.}	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT., {Tam.}	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT., Tam.	2 Pk. , 1 Hf., Tri., Bk., GT., Tam.

{...}... Hinzufügungen nach dem Einrichten jedes Materials

Tabelle 3: Die Besetzung der ersten Symphonie und ihre Veränderungen (außer „Blumine“)

7 Bernd Schabbing, *Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg*, Berlin 2002, S. 351–359.

Als die erste Kopistenabschrift der ersten Symphonie 1889 entstand, führte Mahler diese als Dirigent in Budapest wahrscheinlich mit einem kleineren Orchester als dem in Hamburg auf, weshalb er die Besetzung ebenso klein wie in den Werken der Wiener Klassik ansetzte.

Wenn man die Änderungen innerhalb der Besetzungen der ersten und zweiten Symphonie miteinander vergleicht, lassen sich ähnliche Tendenzen feststellen. In der zweiten Symphonie wird die Besetzung anlässlich der Dirigierpraxis nach und nach vergrößert. Hier ist es beachtenswert, dass Mahler ab der zweiten Kopistenabschrift (II-KA2), die am Ende des Jahres 1895 entstand, drei Pauken einsetzte. Und auch bei der ersten Symphonie sind zwei Pauken in der Stichvorlage (I-StV) aus dem Jahr 1898 angegeben. In beiden erwähnten Partituren versuchte Mahler offenbar die Besetzung insgesamt zu vergrößern. Bedeutend ist auch die Besetzungsvergrößerung der Holzbläser. Im Autograph von „Todtenfeier“ sind zwei Spieler für jedes Holzblasinstrument vorgesehen, allerdings ist jedes Holzblasinstrument in den später entstandenen Quellen – wie II-A, II-KA1, II-KA2 und II-EA – mit vier oder fünf Spielern besetzt.

	1888 (Tf-A)	1894 (II-A)	1894–95 (II-KA1)	1895 (II-KA2)	1897 ([StV=] II-EA)
I	3 Fl. (3. auch Pc.), 2 Ob., 1 Eh., 2 Kl. in B, 1 Bkl. in B, 3 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 3 Kl. in B (3. auch in C / Es / Bkl.), 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 3 Kl. in B (3. auch in Es / Bkl.), {1 Kl. in Es} , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 3 Kl. in B (3. auch in Es / Bkl.), 1 Kl. in Es , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 3 Kl. in B (3. auch Bkl.), 2 Kl. in Es , 3 Fg. (3. auch Kfg.)
	4 Hr., 3 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps. , 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps., 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps., 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps., 1 Tb.
	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., Tam., GrTr.	1. {2.} Pk., 2 Hf. , Tri., Bk., Tam., GrTr.	1 Pk., 2 Hf., Tri., Bk., Tam., GrTr.	2 Pk. , 2 Hf., Tri., Bk., 2 Tam. (tief, hoch) , GrTr.	2 Pk., 2 Hf., Tri., Bk., 2 Tam., GrTr.
II		3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B / C, 3 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B / C, 3 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 2 Kl. in B / C, 1 Kl. in Es / B , 3 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B / C , 1 Kl. in Es, 3 Fg.
		4 Hr., 4 Trp., 3 Ps.	4 Hr., 4 Trp., 3 Ps.	1.–4. {5., 6.} Hr., 4 Trp., 3 Ps.	6 Hr., 4 Trp., 3 Ps.
		1 Pk., 2 Hf.	1 Pk., 2 Hf.	1 Pk., 2 Hf.	1 Pk., 2 Hf.
III		3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B {3. auch in Es}, 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B {3. auch in Es}, {1 Kl. in Es} , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	4 Fl. (3., 4. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 2 Kl. in B / C, 2 Kl. in Es / B , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 1 Pc., 3 Ob. (3. auch Eh.), 3 Kl. in B / C (2., 3. auch in A), 2 Kl. in Es (1. auch in B), 3 Fg. (3. auch Kfg.)
		6 Hr., 4 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 1.–3. {4.} Ps., 1 Tb.	6 Hr. , 4 Trp., 4. Ps. , 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps., a Tb.
		1. {2.} Pk., 2 Hf., Tri., Bk., Tam., Rute, GrTr.	1. {2.} Pk., 2 Hf., Tri., Bk., Tam., Rute, GrTr.	2 Pk. , 2 Hf., Tri., Bk., 2 Tam. , Rute, GrTr.	2 Pk., 2 Hf., Tri., Bk., 2 Tam., Rute, GrTr.

V		4 Fl. {alle auch Pc.}, 4 Ob. (3., 4. auch Eh), 1., 2. Kl. in B, 3., 4. Kl. in Es / B (4. auch Bkl.), 4 Fg. (4. auch Kfg)		4 Fl. (alle auch Pc.), 4 Ob. (3., 4. auch Eh.), 1., 2. Kl. in B / A , 3., 4. Kl. in Es / B / A (4. auch Bkl.), 4 Fg. (4. auch Kfg.)	4 Fl. (alle auch Pc.), 4 Ob. (3., 4. auch Eh.), 3 Kl. in A / B (3. auch Bkl.), 2 Kl. in Es (2. auch in B), 4 Fg. (4. Auch Kfg.)
		10 Hr., 6 Trp. (+ α ?), 4 Ps., 1 Tb.		10 Hr., 6 Trp. (+ α ?), 4 Ps., 1 Tb.	10 Hr., 10 Trp., 4 Ps., 1 Tb.
		1. {2.} Pk., 2 Hf., Bk., GrTr., KlTr., 2 Tam., Gloc.		3 Pk. , 2 Hf., Bk., GrTr., KlTr., 2 Tam., Gloc.	3 Pk., 2 Hf., Bk., GrTr., KlTr., 2 Tam., Gloc.

Tabelle 4: Die Besetzung der zweiten Symphonie und ihre Veränderung (ohne „Urlicht“)

Nicht nur die Größe des Orchesters in Hamburg, sondern auch die Opernwerke, die Mahler dort dirigierte, beeinflussten seine Kompositionen; besonders die Bühnenwerke Richard Wagners – die rund ein Drittel der insgesamt 700 von ihm dirigierte Operaufführungen ausmachten – waren von großer Bedeutung.⁸

So ist die Ergänzung eines sogenannten Fernorchesters in den Revisionen der ersten zwei Symphonien auf den Einfluss von Opern wie *Lohengrin*, *Carmen*, *Fidelio* etc. zurückzuführen, in denen Ferninstrumente eingesetzt werden. Mahler fügte auch in Aufführungen der neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven ein Fernorchester hinzu.⁹ Aus den Erfahrungen als Dirigent heraus verwendete er das Fernorchester in seinen Symphonien für viele Klangeffekte.

Wagners Kompositionen waren ein Vorbild für Mahler. So legte er seinen instrumentalen Überarbeitungen die Instrumentierung des „Rings“ zugrunde. *Lohengrin* ist aus dem Grunde bedeutsam, dass hier erstmals für jeden Holzbläser zwei normale Instrumente und ein zusätzliches Instrument in derselben Instrumentenklassifikation (z. B. zwei Klarinetten und eine Bassklarinetten) benötigt wurden. Im *Ring* setzt Wagner jedoch vier Instrumente für jedes Holzblasinstrument ein (drei „normale“ und ein Familieninstrument). Auf diese Weise war es Wagner möglich, jede Note eines Dreiklangs in der gleichen Klangfarbe wiederzugeben. In den Revisionen der beiden ersten Symphonien Mahlers sind entsprechende instrumentale Änderungen zu sehen, durch die ein Dreiklang in einheitlicher Klangfarbe erklingt. Es liegt daher die Annahme nahe, dass Mahler die Instrumentierung des „Rings“ als Grundlage für seine Kompositionen verwendete.

⁸ Ebd., S. 300–321.

⁹ Mahler revidierte die neunte Symphonie 1895. Aufführung in Hamburg am 11. März 1895. Vgl. ebd., S. 82; Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel etc. 1993, S. 98–99.

3.2 Instrumentation

Bezüglich der Revisionen der Instrumentation möchte ich auf folgende Punkte hinweisen: die Erweiterung des Tonumfangs, die Vervielfältigung der Klangfarben, die Instrumentenkombination und die Verwendung der Pauken als Mittel der Satzgliederung.

Wie schon erwähnt, verwendete Mahler in den späteren Partituren der beiden Symphonien mehr Instrumente als in früheren Fassungen. Dadurch wurde es möglich, den Tonumfang einer Instrumentenfamilie zu vergrößern und die Kombinationen der Instrumente insgesamt vielfältiger zu gestalten. Als Beispiel dafür können die Holzbläser genannt werden. Erst in der autographen Partitur der zweiten Symphonie wird ein Kontrafagott verwendet, das in der Partitur der „Todtenfeier“ nicht zu finden ist. Dieses Instrument nutzte Mahler für die Verstärkung von Tuba und Kontrabass¹⁰, aber auch für die Vergrößerung des tieferen Tonumfangs innerhalb der Fagottfamilie. Ähnliche Methoden sind ebenfalls in der Stichvorlage der ersten Symphonie bei der Bassklarinette zu finden. Am Anfang des ersten Satzes erweiterte Mahler den Tonumfang der Klarinetten in der Tiefe.

Der Einsatz des Englischhorns dient vermutlich der Vervielfältigung der Klangfarben und Instrumentenkombinationen. Im dritten Satz der zweiten Symphonie wurde dieses Instrument erst in der zweiten Kopistenabschrift hinzugefügt. Dieses Instrument vergrößerte nicht nur den Tonumfang der Oboen, sondern es wurde auch mit der Klarinette unisono eingesetzt, um Klangfarben mannigfaltiger zu arrangieren. Dies gilt ebenso für das Englischhorn in der Stichvorlage der ersten Symphonie. Ein verwandtes Beispiel ist die Verwendung der Es-Klarinette. Im dritten Satz der zweiten Symphonie übernimmt die Es-Klarinette in der zweiten Kopistenabschrift die Stimme, die vorher die B-Klarinette gespielt hat. Es ist zu vermuten, dass die Es-Klarinette wegen ihrer charakteristischen schärferen Klangfarbe gewählt wurde: In den früheren Partituren steht hier die Spielanweisung „mit Humor“. An der gleichen Stelle in der zweiten Kopistenabschrift vermerkt Mahler die Anweisung „col legno“ für die Streicher. Im Laufe der Revisionen wurden solche Spielanweisungen hinzugefügt, um neue Klangfarben zu erzeugen. Die neuen Klangfarben, die durch das nachträgliche Hinzufügen der Instrumente (z. B. Englischhorn und Es-Klarinette) und die Spielanweisungen erzeugt werden, hatte Mahler bei der Niederschrift des Autographs noch nicht im Sinn.

Im zweiten Satz von II-KA2 finden sich weitere interessante Spielanweisungen für die Streicher. So wird z. B. im Takt 210 gefordert, Violine und Bratsche beim Pizzicato wie eine Gitarre zu halten und mit dem Daumen zu spielen:

„Anmerkung für den Dirigenten! Die Geiger und Bratschisten mögen an dieser Stelle das Pizzicato ausführen, indem sie das Instrument nach *Guitarrenmanier* waagrecht über der Brust mit beiden Händen halten, und mit dem *Daumen* leicht anzupfen. [...] Auch Celli zupfen mit dem *Daumen!*“¹¹

10 Vgl. Gustav Mahler, *Symphony No. 2 in C-minor „Resurrection“*, New York 1986. Als Beispiele dafür können Takt 70 und folgende im ersten Satz gelten.

11 Vgl. Gustav Mahler, *Die zweite Symphonie*, Yale University Library, Osborn Music MS 508 [Die zweite Kopistenabschrift, II-KA2]. Diese Anmerkung findet sich im unteren Rand vom Takt 210 des zweiten Satzes. Hervorhebungen im Original unterstrichen.

Diese Anmerkung steht zwar nur in II-KA2 und in der Erstausgabe und nicht in den späteren gedruckten Partituren, aber hier versuchte Mahler sicherlich, seine ideale Klangfarbe durch verschiedene Spielweisen zu umzusetzen.

Hinsichtlich der Pauken lässt sich zeigen, dass Mahler diese auch zur Gliederung der Sätze verwendete. Beispielsweise setzte er bis 1893/94 bei der Tremolo-Stelle der Pauke am Anfang des 4. Satzes in der Partitur I-KA2 der ersten Symphonie nur eine Pauke ein. Jedoch sah er ab 1896 zwei Pauken für diese Stelle vor (Bsp. T. 1–54). Die zweite Pauke wird für Tremoli im gleichen Ton wie die erste Pauke abwechselnd mit dieser Pauke verwendet, obwohl der Satz nur von einem Pauker durchgehend tremoliert werden kann. Dabei verdoppeln sich zwei Paukenstimmen am Anfang und am Ende jedes Tremolos. So wird ein ununterbrochenes Tremolo erzeugt und zugleich die Gliederung dynamisch betont. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Mahler in den späteren Phasen des Entstehungsprozesses mehr Pauken verwendet, um die Grenzen von Perioden und die formale Gliederung hervorzuheben.

4. Schlussfolgerung

Die Entstehungsprozesse der zwei Symphonien erfolgten zeitlich parallel, und es sind inhaltliche Ähnlichkeiten zu erkennen. Mahler vergrößerte die Besetzungen in beiden Symphonien und veränderte dabei auch die Instrumentation. Der bisherigen Mahlerforschung zufolge wird „der in der ersten Symphonie festgelegte Stil der Instrumentation konsequent und allmählich [zu der Instrumentation der Dritten] weiterentwickelt“¹². Im Vergleich dazu habe ich aufgezeigt, dass Mahlers Bearbeitungen der beiden Symphonien hinsichtlich der Besetzungen und der Instrumentation zusammenhängen. Seine Tätigkeit als Dirigent trug dazu bei, dass Veränderungen in Hamburg durch die Aufführungssituation beeinflusst wurden. Die Revisionen, die laut der bisherigen Forschung für die Suche nach „Deutlichkeit“ stehen, zeigen mehrere Facetten und wurden aus durchaus unterschiedlichen Gründen nicht nur zum Zweck der Dynamik, sondern auch für vielfältigere Klangfarben und die Betonung der formalen Gliederung vorgenommen.

Zitation: Maho Naito, „Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 235–243, DOI: 10.25366/2020.65.

12 Egon Wellesz, „Mahlers Instrumentation“, in: *Der Anbruch* 3 (1930), S. 106–110; Jürgen Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers. ‚Das Lied von der Erde‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70, H. 1 (2013), S. 31–65.

Abstract

As is well known, Gustav Mahler made many revisions to his First and Second Symphony after the completion of the autographs on the occasion of performances. This study focuses on these two symphonies in order to clarify his revising processes and features of revisions by deep analysis and by analysing and comparing of the autographs, the copies and the published scores with Mahler's own handwritten annotations. In addition, the circumstances of Hamburg State Opera (Hamburger Stadttheater) also come up for discussion. There, Mahler conducted a lot of operas and orchestral works during the time when he composed and revised the two symphonies. In this article I demonstrate that the revising processes of these symphonies show the similar features of instrumental changes. Furthermore Mahler's activities as a conductor in Hamburg had a large influence on his composing and revising processes.

Kurzvita

Maho Naito wurde 1992 in Tokio geboren. 2011 bis 2015 absolvierte sie ein Bachelorstudium der Musikwissenschaft an der Toho-Gakuen Hochschule für Musik Tokio. 2015 bis 2017 schloss sie ein Masterstudium der Musikwissenschaft an der Universität der Künste Tokio an. Seit dem Herbst 2018 promoviert sie in der Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies der Universität Bonn mit einem Forschungsprojekt zum Thema „Die Instrumentation der frühen Symphonien Gustav Mahlers“.

Eine Schumann-Werkstatt?

Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „Beethovens Werkstatt“ auf andere Komponisten

ELISA NOVARA, BONN/PADERBORN

1. Komponisten-Werkstätten

„Alle Großen waren große Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen“¹. So schrieb Friedrich Nietzsche in Bezug auf Beethovens Skizzenbücher, um deutlich zu machen, dass eben auch Künstler mit diesem prosaischen Aspekt des Schaffens zu kämpfen hatten.

Die Untersuchung von Künstler- und Komponisten-Werkstätten hat in den letzten Jahren im musikwissenschaftlichen, philologischen und literaturwissenschaftlichen Raum beachtlich zugenommen, um u. a. Schaffensprozesse aus der Perspektive ihrer konkreten alltäglichen Arbeit am Text offenzulegen – oder, kurz formuliert: um einen gewissen Genie-Kult des 19. Jahrhunderts aus dem wissenschaftlichen Diskurs auszuräumen.²

Die musikbezogene genetische Textkritik versucht kompositorisches Denken und Handeln aus den Schreibspuren heraus zu verstehen, die Kompositionsprozesse auf Manuskripten hinterlassen haben. Dass diese Art von Forschung zwingend mit digitalen Mitteln zu verbinden ist, weil die komplexe Textdynamik größerer Mengen von Werkstatthandschriften nur schwer in Druckform wiederzugeben ist, haben die Begründer der Critique Génétique bereits in den 60er Jahren prophezeit.³

Eines der Ziele, die das Grundlagenforschungsprojekt „Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ seit 2014 verfolgt, besteht auch darin zu zeigen, dass

1 Zitiert nach Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise* (= Schumann Forschungen, Bd. 13), Mainz 2010, S. 94.

2 Siehe im musikwissenschaftlichen Kontext exemplarisch Ulrich Konrad, *Werkstattblicke. Haydn, Beethoven und Wagner beim Komponieren beobachtet* (=Abhandlungen der Klasse der Literatur und der Musik 2014, Nr. 2), Stuttgart 2014; sowie ders., *Mozart Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, besonders im ersten Kapitel S. 21–77. Im literaturwissenschaftlichen und philologischen Kontext ist diese neue Betrachtung besonders den Begründern der französischen Critique Génétique zu verdanken. Siehe dazu die grundlegende Abhandlung von Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon, Frankfurt a.M./Bern etc. 1999.

3 Für einen Überblick siehe Jean-Louis Lebrave, „Hypertext und textgenetische Edition“, in: *Textgenetische Edition*, hrsg. von Hans Zeller und Gunter Martens (= Beihefte zu Edition, Bd. 10), Tübingen 1998, S. 329–345.

digitale Methoden komplizierte philologische Sachverhalte und versteckte Arbeitsstrategien fast ‚mit einem Klick‘ begreiflich machen können. Nach den Ergebnissen der Forschung der letzten fünf Jahre stellt sich nun die Frage, ob die innerhalb des Projektes entwickelten Begrifflichkeiten, Untersuchungsperspektiven und digitalen Tools auch auf andere Komponisten übertragbar sein könnten.⁴ Robert Schumann ist der ideale Kandidat, um die am Beispiel von Beethoven entwickelte textgenetische und digitale Methode auf einen anderen Komponisten zu übertragen. Ein Versuch, Schumann digital und textgenetisch mit Edirom aufzuarbeiten, wurde bereits 2007 erfolgreich von Anette Müller unternommen.⁵

In diesem Beitrag möchte ich eine zusätzliche Perspektive aufzeigen, die Schumanns Schreibstrategien nicht werkbezogen, sondern nach seiner Arbeitsweise darstellen könnte.

2. Metatexte und Variantenbildung

2.1 Komponieren mit Zahlen

Die textgenetische Untersuchung musikalischer Werkstattmanuskripte von Schumann offenbart eine grundsätzliche Erkenntnis, die vielleicht jeder aus der eigenen Schreibpraxis kennt: Um das Projekt weiter zu schreiben oder gar abschließen zu können, stellt sich als entscheidend heraus, Strategien zu entwickeln, die die Kontrolle über das schon Geschriebene, die Struktur und den Plan des Ganzen sicherstellen können. Um den Überblick zu bewahren, nutzt Schumann schon seit seinen ersten Kompositionsversuchen u. a. Zahlen.

In seinem Studienbuch II, zwischen 1832 und 1833 geschrieben, werden einige für gut befundene musikalische Einfälle abgeschrieben, mit roter Tinte systematisch durchnummeriert und abschließend datiert⁶. Es handelt sich um kurze, in sich abgeschlossene Fragmente, die

4 Ein Beispiel dafür, dass die im Projekt entwickelten Konzepte auch auf andere Komponisten übertragbar sein könnten, stellte neulich die Schönberg-Forschung durch Ulrich Krämer dar: „Schönbergs Werkstatt: Wege einer zukünftigen Schönberg-Forschung“, in: *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – „Wege der Musikwissenschaft“*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2017, <<https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2017/09/II-3-05-Kraemer.pdf>> (02.06.2020). Ebenfalls zeigte der vom Projekt „Beethovens Werkstatt“ organisierte Roundtable „Skizzen als Werkstatt-dokumente: Schaffensprozesse im Vergleich“ – im Rahmen der Internationalen wissenschaftlichen Kongress *Beethoven-Perspektiven*, 10.–14. Februar 2020 am Beethoven-Haus, Bonn – die Notwendigkeit, eine vergleichende Skizzenforschung im textgenetischen und digitalen Kontext anzuregen.

5 Siehe dazu Anette Müller, „Überlegungen zu einer digitalen textgenetischen Darstellung von Robert Schumanns *Adagio und Allegro* op. 70“, in: *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung: Musik – Text – Codierung*, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit (= Beihefte zu *Editio*, Bd. 31), Tübingen 2009, S. 33–46; zu ihrer edirom-unterstützten Probe-Edition des Hornstücks op. 70 siehe „Robert Schumann: Hornstück op. 70“, in: *Edirom. Digitale Musikedition*, <<https://www.edirom.de/edirom-projekt/kooperationen/robert-schumann-hornstueck-op-70/>> (02.06.2020).

6 „Skizzenbuch II“, in: *Universitäts- und Landesbibliothek Bonn*, <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/urn/urn:nbn:de:hbz:5:1-26381>> (20.05.2020).

Schumann wahrscheinlich während des (oft planlosen) *Phantasierens am Klavier* zur Protokollierung aufgeschrieben und später in das Skizzenbuch wieder abgeschrieben hat. Er wird sie in seinen Klavierwerken – bis zu den letzten Kompositionsjahren – weiterverwenden.⁷

Nicht nur als Inhaltsverzeichnis von musikalischen Ideen, sondern auch als form- und strukturbezogene Kompositionsstrategie verwendet Schumann Zahlen und Taktberechnungen: Er wird sie in Skizzen und Arbeitsmanuskripten weiter gebrauchen, um z. B. die Takte der einzelnen Formteile durchzunummerieren und daraus die Summe des Taktumfangs auszurechnen. In dieser Particellskizze von 1847 zum ersten Klaviertrio op. 63 ist das besonders gut zu beobachten:⁸

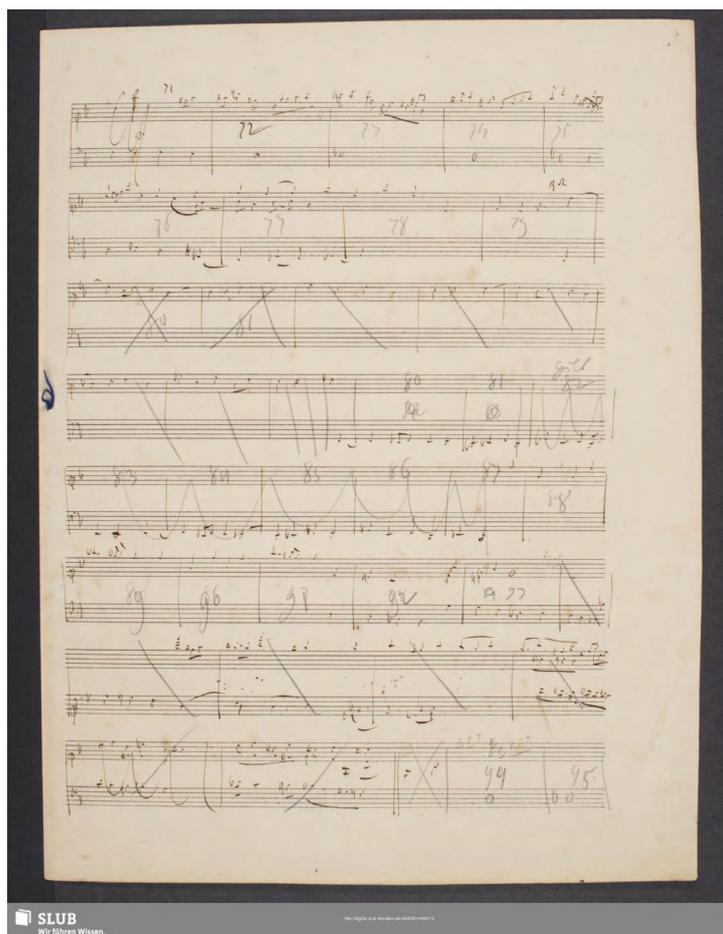


Abbildung 1: D-D; Sign.: Mus.5636-Q-509, Robert Schumanns Entwurf zum Klaviertrio op. 63, S. 7: Particellskizzen zu T. 118–142.

7 Zur Datierung und Beschreibung von Schumanns fünf Skizzenbüchern siehe Matthias Wendt, „Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern“, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretationen. 16 Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz etc. 1987, S. 101–119. Das *Skizzenbuch II* ist innerhalb der Neuen Schumann-Gesamtausgabe untersucht, transkribiert und im Faksimile veröffentlicht worden: *Robert Schumann. Studien und Skizzen. Studien- und Skizzenbuch I und II*, hrsg. von Matthias Wendt, Mainz etc. 2010 (RSA VII/3/1).

8 „Trios. Sketches - Mus.5636-Q-509“, in: *SLUB. Digitale Sammlungen*, <<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/157807/10/0/>> (20.05.2020).

Schumann war bei dieser Stelle aus dem ersten Satz, welche die Überleitung zur Reprise darstellt, besonders unsicher. Dies belegen die Streichungen und die zweifache in den gleichen Takten befindliche Takt Nummerierung (im vierten System, vierter und fünfter Takt: Zunächst mit „82–83“ nummeriert, dann gestrichen und letztlich wieder durch „80–81“ restituiert; sowie auch im fünften System, letzter Takt und im sechsten System, in den ersten fünf Takten, erste Nummerierung „<84–89>“).

Wie auch Beethoven benutzt Schumann dabei eine schreibökonomische Maßnahme, die im Projekt „Beethovens Werkstatt“ als Skripturales-Recycling⁹ bezeichnet wurde: Ohne neues Material zu schreiben, verwendet Schumann das schon Geschriebene, aber in einer anderen Reihenfolge. Dabei tilgt er zwei Takte aus der ersten Niederschrift (drittes System, 1. und 2. Takt, „<80–81>“) und restituiert sechs wieder („82–87“).

Bei jeder konzeptionellen Änderung nummeriert der Komponist die Takte nochmals neu, wie in den Abbildungen 2 und 3 farblich hervorgehoben wurde:

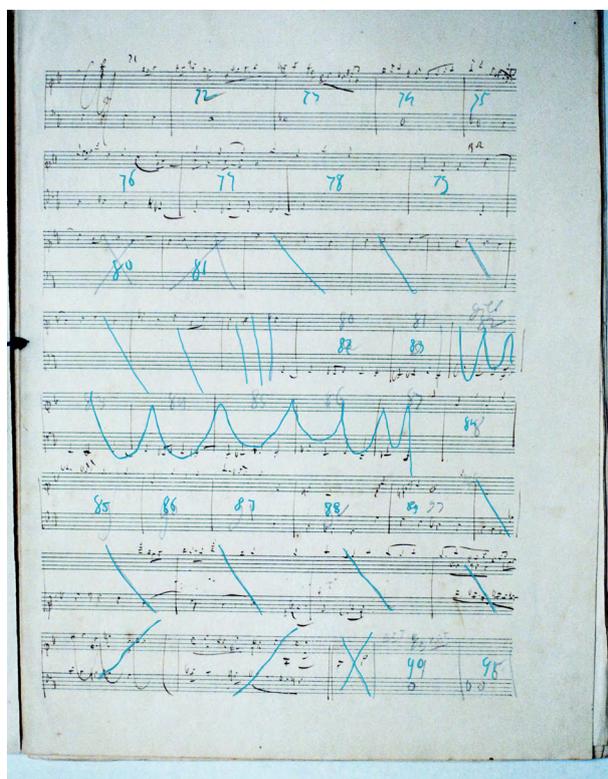


Abbildung 2: D-D; Sign.: Mus.5636-Q-509, Robert Schumanns Entwurf zum Klaviertrio op. 63, S. 7: in Blau die erste Durchnummerierung samt Streichungen.

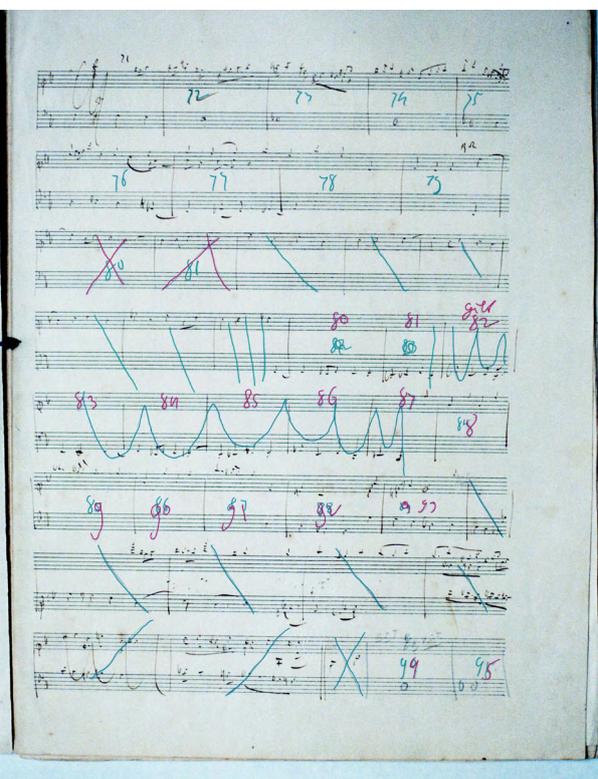


Abbildung 3: D-D; Sign.: Mus.5636-Q-509, Robert Schumanns Entwurf zum Klaviertrio op. 63, S. 7: in Pink die zweite Durchnummerierung samt Streichungen.

9 Vgl. die Definition vom „Um-Schreibung“ im online Glossar des Projekts: „Um-Schreibung“, in: *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/um-schreibung/>> (20.05.2020).

Solche Informationen, die im Projekt „Beethovens Werkstatt“ als „metatextlich“ bezeichnet werden – also Indizien, die Auskünfte über die Genese des Notentextes geben, ohne selber Notentext zu sein¹ – erlauben dem Textgenetiker, eine Rekonstruktion der verschiedenen Textstadien, die für den Komponisten für eine Zeit lang gültig gewesen sind, herzuleiten und somit den Notentext in verschiedene Varianten zu trennen. In diesem Fall können wir nach dem mit „79“ nummerierten Takt drei verschiedene Varianten rekonstruieren:

1. Die erste Variante entspricht der mit Tinte niedergeschriebenen ersten Schreibschicht, die noch keine Nummerierung aufweist (Abbildung 4: Transkription der Variante a);



Abbildung 4: Transkription der Variante a

1 Zum Begriff des Metatextes innerhalb musikalischer Handschriften siehe B. R. Appel, „Textkategorien in kompositorischen Werkstatttdokumenten“, in: *„Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“: Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, München 2016, S. 49–57; sowie die Definition vom „Metatext“ im online-Glossar des Projektes: „Metatext“, in: *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovenswerkstatt.de/glossary/metatext/>> (20.05.2020).

2. die zweite korrespondiert mit der ersten Bleistiftnummerierung „<80–89>“ (Abbildung 5: Transkription der Variante B) und



Abbildung 5: Transkription der Variante B

3. schließlich die dritte übernimmt die letzte, endgültige Nummerierung „80–89“ (Abbildung 6: Transkription der Variante C).

Abbildung 6: Transkription der Variante C

Auskünfte darüber, wann diese Varianten geschrieben sein könnten, gibt die gesamte Berechnung des Taktumfangs zwei Seiten weiter (siehe Abbildung 7).¹⁰

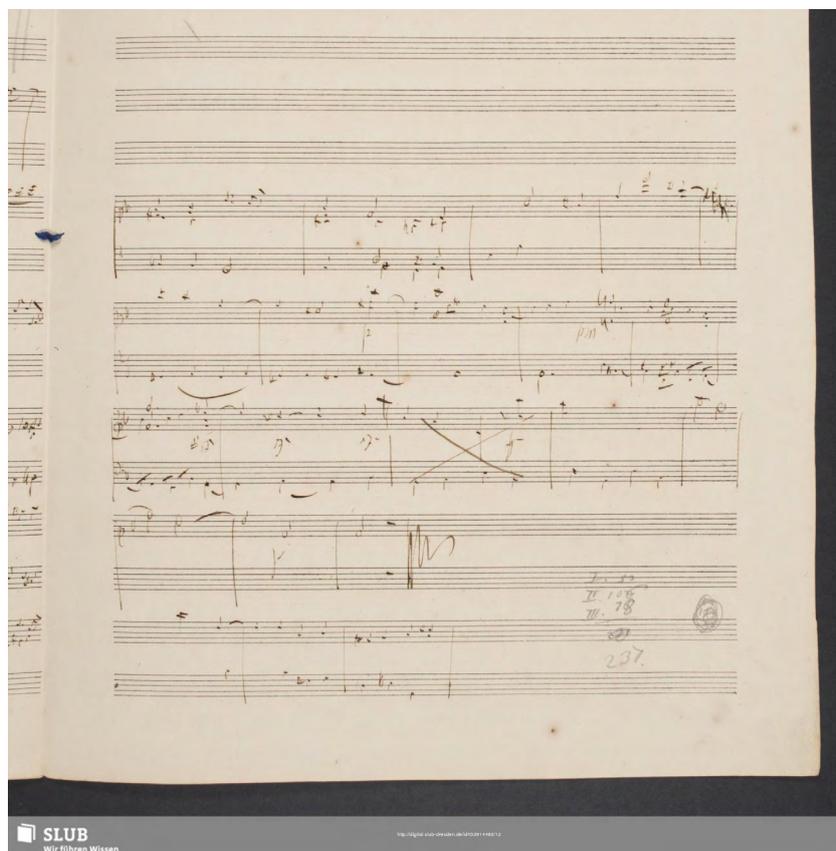


Abbildung 7: D-D; Sign.: Mus.5636-Q-509, Robert Schumanns Entwurf zum Klaviertrio op. 63, S. 8: Berechnung des Taktumfangs des ersten Satzes.

Es handelt sich um Revisionsvarianten¹¹, denn zum von Schumann benannten „2. Theil“ (Durchführung) durften zeitweise insgesamt „102“ Takte gehört haben (siehe Abbildung 3, Bleistiftnotat unten rechts, 2. Zeile: „II. <102> 106“), die aber später mit der neuen Bleistiftsnummerierung und mit der Hinzufügung von vier Takten zu insgesamt „106“ Takten geworden sind. Dadurch kann man die Komplexität, die solche auffällig vielgestrichenen Stellen aufweisen, drastisch reduzieren, da man zunächst einzelne Textzustände für sich genommen analysieren kann; durch eine synoptische Darstellung der Varianten und ihren Vergleich können die kompositorischen Gründe für die konzeptionellen Änderungen tiefergehend erforscht werden; zusätzlich würde man mit einer farblichen Hervorhebung der „invarianten“ Textelemente sofort verstehen, welche „Bausteine“ von der ersten Variante übernommen werden, welche neu hinzugekommen sind,

10 „Trios. Sketches - Mus.5636-Q-509“, in: SLUB. *Digitale Sammlungen*, <<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/157807/12/0/>> (20.05.2020).

11 Zur Klassifizierung von Entstehungsvarianten im musikphilologischen Kontext siehe B. R. Appel, „Merkmale kompositorischer Varianten“, in: *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung: Musik – Text – Codierung*, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit (= Beihefte zu Editio, Bd. 31), Tübingen 2009, S. 23–32. Für die Definition von „Revisionsvariante“ im Kontext von „Beethovens Werkstatt“ siehe „Variante“, in: *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/variante/>> (22.05.2020).

und welche zu welchem Zeitpunkt verworfen wurden: Die Analyse von „Invarianzen“ zeigt schließlich die kompositorische Fragestellung, die jeder Variantenbildung zugrunde liegt.¹²

3. Metatexte und die Rekonstruktion von Textstufen

Einerseits machen die zahlreichen Überlieferungen von Werkstatthandschriften bei Schumann die Quellenlage gerade günstig, um ihn textgenetisch analysieren zu können, andererseits erweckt die Fülle von metatextlichen Informationen in seinen Manuskripten den Eindruck, man könne detailgenau den Schreibprozess rekonstruieren. Wie das Projekt „Beethovens Werkstatt“ zu zeigen versucht hat, kann eine solche Rekonstruktion nur punktuell erfolgen und muss sich auf bestimmte Varianten begrenzen: Man kann nur eine hypothetische Schreibchronologie anbieten. Die Aufmerksamkeit ist mehr auf den Prozess als auf das Produkt des Komponierens gerichtet. Die textgenetische Untersuchung von Robert Schumanns Arbeitsmanuskript zu seinem ersten Klaviertrio in a-Moll (später als *Phantasiestücke für Violine, Violoncello und Pianoforte op. 88* veröffentlicht) wird diesen Aspekt verdeutlichen. Aus den Tagebucheinträgen wissen wir, dass Schumann Entwürfe geschrieben hat, die heute jedoch verschollen sind.¹³ Das Arbeitsmanuskript muss also dieser zweiten Kompositionsphase zugeordnet werden, bei der die schon festgelegten Konturen des Ganzen, die Form und die motivisch-thematischen Einheiten in Partiturform übertragen wurden. Dass diese scheinbar nicht kreative Phase mit sehr vielen konzeptionellen Änderungen verbunden sein kann, belegen Schumanns (ebenso wie Beethovens) stark revidierte Arbeitsmanuskripte. Das extrem korrigierte Arbeitsmanuskript für das erste Trio ist also keine Ausnahme.

Der vierte Satz wurde im Arbeitsmanuskript allerdings auch deswegen so stark revidiert, weil Schumann ursprünglich eine andere Form als die veröffentlichte konzipiert hatte: ein *Allegro mit Variationen*. Die Variationen wurden allmählich getilgt und das Trio acht Jahre später in einer anderen Form, als *Phantasiestücke*, veröffentlicht. Man rechnet also in diesem Manuskript mit verschiedenen Arten von Revisionen: Einige verändern die interne Abfolge der Variationen; einige andere – die auch später in der Stichvorlage erfolgten – zielen darauf ab, den Notentext von dem vierten Satz eines Klaviertrios zu einem *Phantasiestück* umzuwandeln.

12 Vgl. die Definition von „Invarianz“ des Projekts: „Invarianz“, in: *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/invarianz/>> (22.05.2020). Die digitale Darstellung der invarianten Textsegmente wurde bis jetzt anhand von drei Beispielen ausprobiert (*Digitale Fallstudien* zu Op. 59/3, Op. 75/2, WoO 32).

13 *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 3: Haushaltbücher Teil I, 1837–1847, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1982, S. 231, wo Schumann die Komposition mit „fertig“ bezeichnet. In Schumanns Tagebüchern und Briefen befindet sich die Bezeichnung „fertig“ oder „beendet“ oft in Verbindung mit der ersten Kompositionsphase, als das Schreibprojekt zunächst nur in Form von Skizzen oder Entwürfen vorliegt. Erst danach fängt Schumann, laut Tagebuch, an zu „schreiben“. Zum Beispiel hält er während der Entstehung seines ersten Klaviertrios im Tagebuch am 11. Dezember 1842 fest: „Trio fast beendet“. Wenige Tage später, am 15. Dezember, heißt es: „Am Trio angefangen [angen] zu schreiben“. Genau an diesem Tag ist der erste Satz im Arbeitsmanuskript datiert.

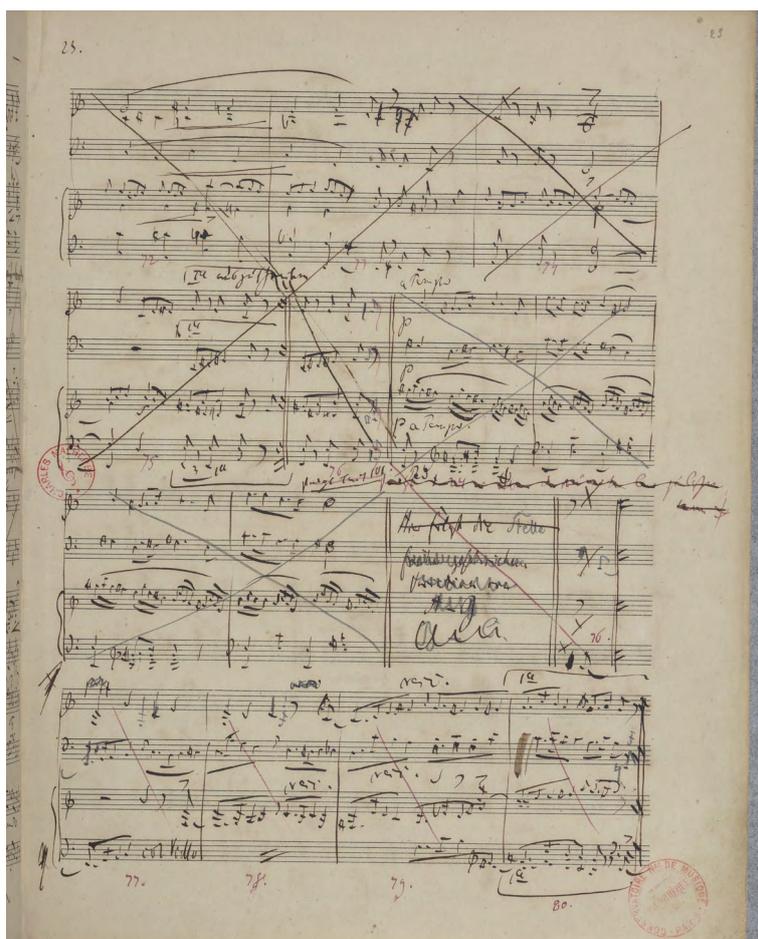


Abbildung 8: *F-Pn*; Sign.: Ms. 312(2): Robert Schumanns Arbeitsmanuskript zu den Phantasiestücke op. 88, S. 27: Schumanns „Textwegweiser“.

In der Mitte der hier abgebildeten Seite 27 aus dem Manuskript gibt es viele metatextliche Informationen: Schumanns verbale Hinweise können dank des Schreibmittelwechsels mindestens vier verschiedenen Revisionsphasen zugeordnet werden:

1. Hier folgt die/früher gestrichene/Variation/A–B (mit Tinte)
2. Hier folgt die Stelle B–C (mit Bleistift)
3. Folgt 124 in allen Instrumenten leer zu lassen/dann Ø (mit roter Tinte)
4. Folgt Takt 101 (mit brauner Tinte)

Versucht man allerdings die vier Revisionen entsprechend Schumanns Textwegweisern (die über das gesamte Manuskript verstreut sind) zu rekonstruieren, stellt sich sofort die Frage, ob eine Streichung zur einen oder zur anderen Revisionsphase gehört, da Schumann nicht systematisch ein anderes Schreibmittel für jede seiner Revisionen genutzt hat; auf einige Anschlussstellen wird mehrfach verwiesen und die einzelnen zuzuordnenden Abschnitte sind

oft austauschbar.¹⁴ Außerdem ist ein Beilageblatt, wo offensichtlich einige hinzuzufügende Variationen aufgeschrieben worden sind, verloren gegangen. Man kann frühere und spätere Revisionen trennen; man kann die einzelnen Variationen entziffern; aber man wird den gesamten Notentext nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren können. Wenn man aber nicht manuskriptintern, sondern manuskriptübergreifend verschiedene Textstufen vergleicht, wird die Textdynamik klarer.

Schumanns letzte Revision des Arbeitsmanuskripts ist auf einem Zettel überliefert:

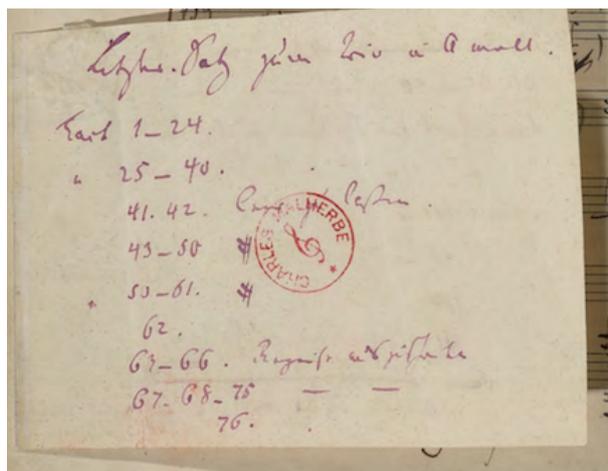


Abbildung 9a: F-Pn; Sign.: Ms. 312⁽²⁾: Beilageblatt zum ursprünglichen Finale von Op. 88, recto.

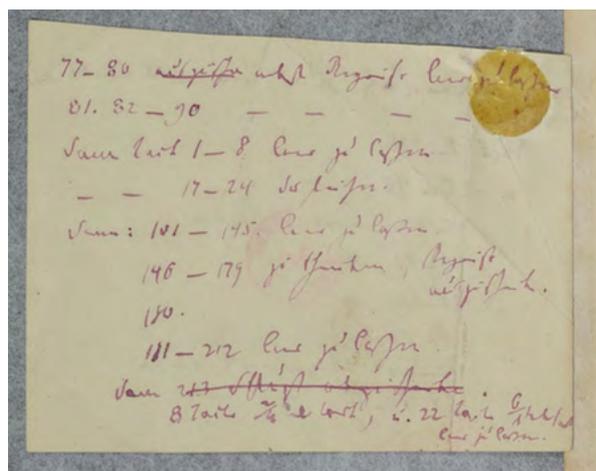


Abbildung 9b: F-Pn; Sign.: Ms. 312⁽²⁾: Beilageblatt zum ursprünglichen Finale von Op. 88, verso.

Schumann hat den Zettel für einen Kopisten angefertigt, der die Materialien für die erste Aufführung im Juni 1843 in Ordnung bringen musste. Dabei hat er innerhalb des Manuskriptes gewisse Takte, die der Kopist in das neue Dokument übertragen sollte, durchnummeriert. Anschließend hat er sie auf dem Zettel, mit einer kurzen Erklärung, wie die Takte aussehen sollten, nochmals aufgelistet: Manche sollten komplett übernommen werden; bei einigen musste man die Reprise ausschreiben; andere sollten „leer“ bleiben. Das bedeutet, dass diese Kopie, die leider nicht überliefert ist, am Ende wie ein „Patchwork“ ausgesehen haben wird, mit einigen vom Kopisten sauber geschriebenen Takten, und anderen komplett leer gelassenen Takten. Der Taktumfang wäre schon festgelegt gewesen, und Schumann hätte ‚nur‘ die entsprechenden Takte entweder sauber schreiben müssen, oder völlig neu konzipieren können – nur diesmal innerhalb einer schon festgelegten Struktur.

In der Schumann-Literatur wird in diesen Fällen von „Partiturpräparaten“ gesprochen: Es handelt sich um eine vom Kopisten vorbereitete, durch Takteinteilung strukturierte Partitur

14 Vgl. dazu auch die Quellenuntersuchung und Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte von Linda Correll Roesner, „Robert Schumann’s A-Minor Trio/*Phantasiestücke* op. 88“, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Matthias Wendt und Ute Bär, Sinzig 2002, S. 596–635, sowie die neulich erschienene Urtext-Edition der *Phantasiestücke* op. 88, mit einem Rekonstruktionsversuch der Triofassung mit den Variationen im Anhang: *Robert Schumann. Werke für Klaviertrio* (Op. 88, 63, 80, 110), hrsg. von Ernst Hertrich, München 2012, S. 166ff.

mit Schlüsseln und Vorzeichen, bei welcher der Kopist entweder nur den Vokaltext, oder wie in diesem Fall die unverändert zu bleibenden Textabschnitte, die Schumann als Orientierung im Manuskript schon kopiert haben möchte, abschreibt.¹⁵ Solche im Fall von Schumann zahlreich überlieferten Quellen stellen einen weiteren Beweis dafür, dass Komponisten nicht nur alleine gearbeitet haben, sondern sich der Hilfe einer Reihe anderer Mitarbeiter bedienten: Handwerker ihrer Werkstatt, die kollektiv am Text schrieben.¹⁶

4. Die digitale Visualisierung von Arbeitsstrategien

Im Fall von Partiturpräparaten – und sicherlich ist Schumann nicht der einzige Komponist, bei dem eine kollektive Arbeit am Text nachgewiesen werden kann – könnte man ein ähnliches, aber um andere Funktionen erweitertes „Kollationierungstool“ konzipieren, das grundsätzlich wie die für das zweite Modul des Projektes „Beethovens Werkstatt“ entwickelte Ansicht der „Fassungssynopse“ in der *VideApp_{Arr}* funktionieren würde:¹⁷

Abbildung 10: „Beethovens Werkstatt“, *VideApp_{Arr}*: Digitale Darstellung der *Großen Fuge* op. 133 und deren Bearbeitung für Klavier à 4 op. 134. Ansicht der *Fassungssynopse*.

15 B. R. Appel, *Vom Einfall zum Werk*, S. 150; sowie generell über die Rolle vom Kopisten für Schumanns kompositorisches Schaffen Anette Müller, *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, Hildesheim etc. 2010, S. 325ff.

16 Wenn Beethoven in der Partitur seines Streichquartettes op. 133 nur die Violinstimme für den Abschnitt zu T. 559–564 schreibt, agiert er im Grunde genommen genauso wie der Leipziger Kopist für Schumann, vgl. Digitalisat der Manuskriptseite aus Beethovens Op. 133: PL-Kj, Artaria 215, <<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/386035/edition/367296/content>> (22.05.2020), S. 79.

17 „*VideAppArrangements*“, in: *Beethovens Werkstatt*, <<https://videapp-arr.beethovens-werkstatt.de/>> (22.05.2020).

Das zweite Modul des Projektes beschäftigt sich mit Beethoven als Bearbeiter seiner Werke. Die hier abgebildete Ansicht zeigt Beethovens *Große Fuge* in der Originalstreichquartettfassung (oben) und in der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen (unten). Diese komplett MEI-generierte Ansicht erleichtert die genuin philologische Kollationierungstätigkeit, weil sie die zwei Fassungen untereinander schon taktkonkordant abbildet.

Nun könnte man diese Perspektive nutzen, um die verlorene Kopistenabschrift zu Schumanns *Phantasiestücken* op. 88 genauer zu erforschen: Man könnte den Notentext der Abschrift virtuell rekonstruieren, weil Schumann die Takte, die abzuschreiben waren, einzeln im Manuskript durchnummeriert hat. Die dadurch rekonstruierte Quelle könnte mit den nachfolgenden Textstufen synoptisch in Verbindung gesetzt und analysiert werden. Denn es sind noch Stichvorlagen der Stimmen und der Partitur überliefert, bei der Schumann weitere Veränderungen vorgenommen hat.

Eine zusätzliche Invarianzeinfärbung, bei der der Notentext hinsichtlich seiner inhaltlichen Verwandtschaft mit den vorherigen Textstufen betrachtet wird, würde dabei helfen, die kompositorische Entwicklung des Finales textgenetisch zu untersuchen. Die einzelnen Textstufen sollten dabei ein- und ausblendbar sein: Auf diese Weise könnten die verschiedenen Textstufen auch einzeln betrachtet werden.

Nun wäre es z. B. die Aufgabe einer „Schumann-Werkstatt“, zu zeigen, dass die Einfärbung von Invarianzbeziehungen auch Erkenntnisse über die Arbeitsweise bringen kann:

Man könnte zusätzlich eine abstrahierte Ansicht integrieren und die einzelnen Abschnitte aus der Frühfassung des Finales als „Materialblöcke“ in den verschiedenen Kombinationen zuordnen. Dadurch ließe sich zeigen, welche Abschnitte von Anfang an vorhanden waren und geblieben sind und welche verworfen wurden. Wichtig dabei wäre, dass diese Darstellung nicht den Eindruck einer mit Sicherheit festzulegenden Reihenfolge wiedergibt, sondern sichtbar und begreiflich macht, dass Schumann bei diesem Satz möglicherweise mit schon geschriebenen und abgeschlossenen Fragmenten arbeitete, die er einfach in einer anderen Reihenfolge anordnete.¹⁸

Eine solche Visualisierung wäre möglicherweise mit Hilfe von sogenannten „Alluvial Diagrams“¹⁹ realisierbar (vgl. Abbildungen 11a und 11b).

Bei dieser Visualisierung, die man in einer MEI-basierten Software integrieren könnte, kann man zeigen, wie einzelne „Knoten“ (in diesem Fall Schumanns „Blöcke“ von Material) ihre Position in der Zeitlinienachse (in diesem Fall die verschiedenen Textstufen) verändern.

18 Siehe Roesner, „Robert Schumann’s A-Minor Trio/Phantasiestücke op. 88“. „Beethovens Werkstatt“ hat deswegen versucht, die Unsicherheit in der Reihenfolge der Varianten (z. B. zu Beethovens Schluss des Liedes „Neue Liebe, neues Leben“ op. 75/2) durch einen offenen Varianten-Visualisierer darzustellen. Vgl. die Digitale Fallstudie unter: <<http://nagano.upb.de:29999/cc71036a>> (22.05.2020).

19 „Alluvial diagram“, in: *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Alluvial_diagram> (31.05.2020).

Eine solche digitale Darstellung würde die Untersuchung von Schumanns Arbeitsstrategien aus zwei Gründen weiterbringen: Auf die früheren Werke angewandt, würde man Schumanns typische Fragment-Recycling-Strategie der ersten Jahre sofort sichtbar machen; zweitens könnten die einzelnen Fragmente, wie man sie z. B. aus dem erwähnten „Katalog“ musikalischer Einfälle im Studienbuch II kennt, ihrem finalen zugehörigen Werk zugeordnet und damit verknüpft werden.

5. Schluss

Die dynamische Visualisierung kompositorischer Arbeitsstrategien stellt heute keine utopische Vorstellung mehr dar: Die rasche Entwicklung im Bereich der digitalen Editionen der letzten Jahre sowie die verschiedensten Projekte und Möglichkeiten, die eine Codierung mit MEI ermöglicht, zeigen, dass in Bezug auf digitale Realisierbarkeit kaum Wünsche offen bleiben.

Im Fall einer textgenetischen Untersuchung, die digital erfasst und gezeigt wird, sollten allerdings die grundlegenden philologischen Erkenntnisse klar vermittelt werden. Z. B. verraten uns im Fall der gezeigten Rekonstruktion von Schumanns Arbeitsmanuskript die internen Verweise bei jeder neuen Revision viel mehr über Schumanns Kompositionsstrategien, als die Festlegung des jeweiligen ursprünglichen Notentextes sichtbar machen würde:

1. Der deutenden Interpretation seiner „Textwegweiser“ kann man entnehmen, dass die Reihenfolge der Variationen nicht von Anfang an feststand: Sie wurde von Schumann immer wieder verändert. Es zeigt sich ein blockhaftes Schreiben und Umstellen, wie es bei Schumann bereits zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn zu beobachten ist.
2. Obwohl Schumann vermutlich Skizzen dazu geschrieben hat, hat er wahrscheinlich das Finale in der Partitur weiter komponiert, sodass er das Ausarbeiten ungefähr nach der Hälfte abgebrochen hat und neues Material „additiv“ hinzufügte. Er hatte vorher offenbar noch keine feste Struktur überlegt und am Klavier weitere Ideen festgehalten, die er danach in die Partitur übertrug. Das führte aber offensichtlich dazu, dass er die Übersicht über das Ganze verlor.

Der erste Punkt erinnert an die frühere Arbeitspraxis Schumanns, bei der der Komponist mit fertigen Fragmenten gearbeitet hat und die musikalischen Einfälle – ohne eine vorgeplante Struktur – improvisierend am Klavier gewann. Es stellt sich heraus, wie auch im Fall von Beethoven, dass ein Wechsel der Arbeitsstrategie auch gattungsbedingt erfolgen kann: Variationen, als ursprünglicher Plan für das Finale, haben mit der Zufälligkeit und Experimentierfreude einer Improvisation am Klavier viel gemeinsam. Bei Variationszyklen rückt Schumann wieder zu einer früheren Arbeitsstrategie zurück, denn dabei wird eine strukturelle Offenheit benötigt, die zur weiteren Improvisation einlädt.

Der zweite Punkt zeigt, dass Schumann mit der Taktzahlenliste, die er auf dem Zettel für den Kopisten notierte, versuchte eine Struktur zu erstellen, und zwar zu etwas, das von Anfang an nur aus für sich geschlossenen Teilen bestanden hat und wahrscheinlich planlos am Klavier weiterentwickelt worden ist.

Genetisch betrachtet zeigt sich, dass Schumann wieder zur Planungsphase zurückgehen musste: Normalerweise wird die Durchnummerierungsphase in der Skizze vor dem Ausarbeiten schon festgelegt. Die Kopistenabschrift übernimmt in diesem Fall die Funktion eines zweiten Arbeitsmanuskripts.

Letztlich zeigt sich deutlich, dass Schumann aus seiner kompositorischen Erfahrung immer weiter lernt: In seinen ersten Kompositionen „löthete ich Alles lothweise an einander“²⁰ – wie er selbst 1838 schreibt –, um sich mit der Zeit – und nachdem viele Projekte nicht vollendet werden konnten – anzugewöhnen, auf dem Papier zu „schreiben“ und die Projekte innerhalb einer bestimmten Struktur auszuarbeiten.

Als erfahrener Komponist schrieb Schumann in seinen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* (Regel 57): „Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasirst.“²¹

In diesem Sinne wäre es auch für die künftige musikphilologische Forschung wünschenswert, dass eine „Schumann-Werkstatt“ mehr als bloßes „Phantasieren“ werde: Das würde die Erforschung von Komponist*innen-Werkstätten weiter ergänzen und dadurch das Anstoßen einer neuen vergleichenden Skizzenforschung anregen.

Zitation: Elisa Novara, „Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt ‚Beethovens Werkstatt‘ auf andere Komponisten“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 244–259, DOI: 10.25366/2020.66.

20 Brief an Clara Wieck vom 11. Februar 1838, *Braut- und Ehebriefwechsel Robert und Clara Schumann*, Bd. I: März 1831 bis September 1838, hrsg. von Anja Mühlenweg, Köln 2012, S. 100.

21 Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*. Leipzig 1850. Digitale Volltext-Ausgabe bei *Wikisource*, <https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Musikalische_Haus-_und_Lebensregeln.pdf/1&oldid=->>, Version vom 01.08.2018, (02.06.2020).

Abstract

The research project "Beethovens Werkstatt" is intended as a contribution to basic musicological research. Methods, concepts and digital components developed in this project using the example of Beethoven are meant to be transferable to other composers. In my paper, I choose Robert Schumann as an example to test this transferability.

Concepts that were developed in the course of the first module of "Beethovens Werkstatt" aim at the reconstruction and digital representation of genetic variants. They are based on research on the composer's work processes. Fundamental aspects of this research include, for example, the temporality of the writing process; the composer's self-critical dialogue with what he has already written; the work routines that may lie behind it (can certain compositional strategies be derived from them?).

These questions are not only specific to Beethoven. They can generally be asked in connection with other composers. However, a prerequisite for an insightful research is a good record of handwritten texts and manuscripts.

Due to the rich source material and Schumann's habit of documenting many details in his diaries and working manuscripts, a text-genetic and digital analysis of his working methods is particularly suitable.

Kurzvita

Elisa Novara studierte Musik-, Theater- und Literaturwissenschaften an der Universität „La Sapienza“ in Rom. Ihr Laurea-Studium im Fach Musikwissenschaft schloss sie 2010 mit einer Arbeit über den Entstehungsprozess von Robert Schumanns Op. 11 ab. 2014 erfolgte ihre Binationale Promotion (Rom und Leipzig) in Musikwissenschaft mit einer Dissertation über *Studien zur kritischen Edition Robert Schumanns Kammermusik*. Von 2012–2014 war sie als wissenschaftliche Assistentin an der Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf tätig. Aktuell ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ am Beethoven-Haus Bonn und dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn.

Kollaborateure – Involvierte – Profiteure.

Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit

THEODORA OANCEA, JOACHIM POLLMANN UND JONAS SPIEKER, DETMOLD/PADERBORN

Präfigurationen

In den vergangenen Jahren haben sich in der Musikwissenschaft verschiedene, überwiegend deutschsprachige Online-Datenbanken etabliert.¹ Digitale Plattformen bieten den Leser*innen neue Möglichkeiten innovativer Präsentations- und Vermittlungsformen von Wissen. Eine umfassende Darstellung der Entscheidungsträger, die innerhalb des kulturpolitischen Apparates in der NS-Zeit tätig waren, sucht man unter derartigen Online-Datenbanken hingegen vergeblich. Bereits vorhandene systematisch-lexikalische Aufarbeitungen zu diesem Thema sind nicht nur nicht mehr aktuell, sondern online nicht verfügbar. Die umfangreiche Zusammenstellung von Aktenmaterial durch Fred K. Prieberg² trägt starke persönliche Untertöne und Ernst Klees Lexika stellen lediglich grundlegende Informationen bereit.³ Aufgrund dessen erarbeitet eine Gruppe Studierender des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn seit Anfang 2018 eine Online-Plattform mit dem Titel „Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Musik in der NS-Zeit“⁴, auf der die individuellen Werdegänge derjenigen Personen wissenschaftlich aufgearbeitet werden, die als Akteure in den nationalsozialistischen Musikbetrieb eingebunden waren: Es handelt sich um Musiker*innen, Komponisten, Musikwissenschaftler und um verantwortliche

1 Datenbanken zur musikalischen Historiographie: *musiconn. Für vernetzte Musikwissenschaft*, <<https://www.musiconn.de/recherche/?direct=11>>; sowie *Datenbank-Infosystem (DBIS). Zentralinstitut für Kunstgeschichte – Bibliothek*, <https://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/dbliste.php?bib_id=zikg&colors=7&ocolors=40&lett=f&gebiete=25> (14.09.2020).

2 Fred K. Prieberg, *Handbuch deutscher Musiker 1933–45*, CD-ROM, Auprès des Zombry 2005.

3 Ernst Klee, *Das Personalexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a.M. 2015; Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a.M. 2009. Zur Darstellung einzelner Fallbeispiele vgl. Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egek, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013, hier S. 1, Anm. 4; Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924–1949* (= Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg, Bd. 7), München 2005; Michael Custodis, „Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren“, in: *Mf* 65 (2012), S. 1–24; Herman-Walther Frey: *Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, hrsg. von Michael Custodis, Münster 2014; Sebastian Werr, „Anspruch auf Deutungshoheit. Friedrich Blume und die musikwissenschaftliche ‚Rassenforschung‘“, in: *Mf* 69 (2016), S. 361–379; Hans-Walter Schmuhl, *Zwischen Göttern und Dämonen. Martin Stephani und der Nationalsozialismus*, München 2019.

4 *Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Musik in der NS-Zeit*, hrsg. von Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker und Rebecca Grotjahn, Universität Paderborn/Hochschule für Musik Detmold 2019, <<https://kollaborateure-involvierte-profiteure.uni-paderborn.de/index.php/Hauptseite>> (03.03.2020).

Personen aus NS-Organisationen, kulturpolitischen Institutionen, dem Verlagswesen und den Ministerien.⁵ In den jeweiligen Personalartikeln wird beleuchtet, inwiefern diese Akteure in den nationalsozialistischen Musikbetrieb involviert waren. Es werden ferner die jeweiligen Entnazifizierungsverfahren und die Narrative, die sich nach 1945 über den beruflich-politischen Werdegang der Person gebildet haben, genauer untersucht und ein Überblick der bis in die Gegenwart hineinreichende Forschungslage gegeben. Verzeichnisse aller Schriften, Werke, Ansprachen und anderweitigen Veröffentlichungen der jeweiligen Person sowie eine Übersicht über deren Mitgliedschaften und die vorhandene Sekundärliteratur ergänzen die Artikel. Kurze Sachtexte zu kulturpolitisch bedeutenden Institutionen und Organisationen aus der NS- und der Nachkriegszeit ermöglichen einen Einblick in die durchaus verworrenen institutionellen Zusammenhänge des NS-Kulturbetriebs.

Die Startseite gewährleistet eine intuitive Navigation durch die Datenbank. Der Fokus der Online-Plattform liegt insbesondere auf der Vernetzung der Personen- und Sachartikel untereinander, sodass mit zunehmender Zahl der Beiträge die Komplexität und Struktur des kulturpolitischen Apparates transparenter wird. Die Seite soll deswegen in Zukunft durch eine Kooperation mit weiteren Autor*innen fortlaufend um neue Artikel ergänzt werden (Work in Progress).

Eingrenzungen

Der darzustellende Personenkreis lässt sich – vereinfacht – ex negativo als „Nicht-Opfer“ umreißen. Es handelt sich in erster Linie um diejenigen Personen, die auf der Hamburger Webseite zu den verfolgten Musikern und Musikerinnen der NS-Zeit „LexM“⁶ nicht portraitiert werden. Bei genauerem Hinschauen zeichnen sich allerdings Überschneidungen zwischen dem Kreis der Opfer und dem der Täter ab, da sich einige Akteure zeitweise im NS-Musikbetrieb engagierten, sich später allerdings distanzieren und selbst zu Opfern wurden, wie beispielsweise Kurt Huber. Dieser baute das Volksliedarchiv am Staatlichen Institut Berlin (SIM) auf, bevor er sich 1942 der Widerstandsgruppe der Weißen Rose anschloss. Solche und andere Grenzfälle zu beleuchten, wird eines der Arbeitsfelder des Projekts sein. Das Konstrukt „Nicht-Opfer“ umfasst eine große Spannweite, denn hiermit ist das Mitglied in einem Orchester, das Frontkonzerte gestaltete, obwohl er oder sie sich möglicherweise nicht explizit rassistisch oder antisemitisch

5 Die unterschiedliche Schreibweise bildet den Umstand ab, dass in dem sog. Täterkollektiv unter Komponisten, Verlegern oder Musikwissenschaftlern in der NS-Zeit nach unserem heutigen Wissensstand keine Frauen in führenden Positionen tätig waren und Frauen daher nicht generell eine Mittäterschaft in diesen Berufsgruppen unterstellt werden soll. Untersuchungen von Frauen als Täterinnen zeigen, dass diese vorwiegend zur Umsetzung einer restriktiven Sozialpolitik als Sozialpolitikerinnen, Ärztinnen, Fürsorgerinnen oder Aufseherinnen eingesetzt wurden (Vgl. *Opfer und Täterinnen. Frauenbiographien des Nationalsozialismus*, hrsg. von Angelika Ebbingshaus (= Schriften der Hamburger Stiftung für Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bd. 2), Nördlingen 1987).

6 *Lexikon verfolgte Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit (LexM)*, <<https://www.lexm.uni-hamburg.de/content/index.xml>> (03.03.2020).

geäußert hat, genauso gemeint wie Komponisten, die z. B. durch Kompositionsaufträge profitierten. Schließlich umreißt dieser Terminus aber auch diejenigen, die mit dem Regime kollaborierten und in führender Position Entscheidungen fällten, die (nicht nur jüdische) Musiker*innen und Komponisten mit einem Berufsverbot belasteten oder zur Emigration zwangen. Bleibt noch die Gruppe der Täter, die für ihre Taten bestraft wurden, wie z. B. Alfred Rosenberg, der am 16. Oktober 1946 zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde.

Kontextualisierung

„On the other hand, when discussing the problem of moral judgment in historiography, the conclusion has been drawn that impartiality is not allowed and it has been suggested that partiality for those who suffered the most must be a norm in historiography“⁷. Agnes Hellers Appell für die Priorität der Opfersicht wird zum Maßstab unseres wissenschaftlichen Handelns. Aus diesem Blickwinkel heraus sehen die Herausgeber*innen die Notwendigkeit, sich mit den Tätern und ihren Taten, die direkt oder indirekt für das Leid der Opfer verantwortlich sind, zu beschäftigen. Der Personenkreis, der Entlassungen initiierte, Komponisten auf den Reichsmusiktagen 1938 oder in Fachzeitschriften vorführte oder jüdische Musiker*innen, die zuvor aus der Reichsmusikkammer (RMK) ausgeschlossen wurden, zur Emigration zwangen, wird aufgearbeitet.⁸ Gemeint sind auch ‚Schreibtischtäter‘, die Verordnungen erließen oder Listen zur Ausgrenzung erstellten⁹ und etwa im Kunstraub in Paris oder Amsterdam die Grenze zum Verbrechen vielfach überschritten.¹⁰ Im Fokus stehen selbstredend auch Musiker*innen, die nicht

7 Agnes Heller, *A theory of history*, London 1982, S. 128–145, hier S. 130.

8 Dan Diner mahnt an: „Nur ex negativo, nur durch den ständigen Versuch, die Vergeblichkeit des Verstehens zu verstehen, kann erlassen werden, um welches Ereignis es sich bei diesem Zivilisationsbruch gehandelt haben könnte“. Dan Diner, „Zwischen Aporie und Apologie. Über Grenzen der Historisierbarkeit des Nationalsozialismus“, in: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, hrsg. von Dan Diner, Frankfurt a.M. 1987, S. 62–73, hier S. 73.

9 Zum „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 07.04.1933, einem Vorwand zur Entlassung von jüdischen und politisch fern stehenden Beamten, vgl. Hans-Christian Jasch, *Das preußische Kultusministerium und die ‚Ausschaltung‘ von ‚nichtarischen‘ und politisch mißliebigen Professoren an der Berliner Universität in den Jahren 1933 bis 1934 aufgrund des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933* (= *forum historiae iuris*), o. O. 2005, <<https://forhistiur.de/legacy/articles/0508jasch.htm>> (03.03.2020); Christine Fischer-Defoy, *Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlin 1988, S. 68–73. Zur „Goebbels-Liste“ vom 01. September 1935 vgl. Friedrich Geiger, „Die ‚Goebbels-Liste‘ vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat“, in: *AfMW* 59 (2002), S. 104–112. Zur RMK-Zwangsmitgliedschaft und zum Ausschluss jüdischer Musiker*innen vgl. Oliver Rathkolb, „Radikale Gleichschaltung und Rückbruch statt ‚Neubau‘. Anmerkungen zur Wirkungsgeschichte der Reichsmusikkammer“, in: *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, hrsg. von Albrecht Riethmüller und Michael Custodis, Wien 2015, S. 33–46, hier S. 39f.; Martin Thrun, „Die Errichtung der Reichsmusikkammer“, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Hans-Günther Klein, Frankfurt a.M. 1984, S. 75–82; Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, hier S. 121. Zu den entlassenen Musikern siehe die *Amtlichen Mitteilungen der Reichskulturkammer* vom 15.10.1938 (5. Jg., Nr. 20, S. 69f.) und vom 01.04.1939 (6. Jg., Nr. 7, S. 23f.).

10 Vgl. Willem de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*, Köln 1998, hier S. 117–251.

im Widerstand, im Untergrund oder Exil lebten, sondern im Rahmen der Truppenbetreuung Konzerte gestalteten oder im Auftrag des Regimes komponierten. Zur Form der Aufarbeitung vertritt Pamela Potter den Standpunkt, dass ‚Schwarz-Weiß‘-Darstellungen – etwa im Falle Hindemiths, der Kontakte zu Rosenberg pflegte, aber schon ab 1934 mit einem Sendeverbot im Rundfunk belegt wurde – nicht zielführend seien.¹¹ Auch Aleida Assmann plädiert für Schattierungen in der Beschreibung und prägt den Begriff des Täter-Opfer-Kollektivs.¹² Dieses bestehe aus Tätern, Mitläufern, Opportunisten, Indifferenten und Opfern.¹³ Wichtig erscheint uns die umfassende Betrachtung des Kollektivs, da Täter und Opfer unmittelbar aufeinander bezogen sind. „Der eine Begriff ist ohne den anderen nicht denkbar, beide stehen zueinander in einer dialektischen Beziehung [...]“¹⁴. Wenn der Täter-Opfer-Dualismus differenziert gespiegelt und die Schattierungen ‚dazwischen‘ herausgearbeitet werden sollen, ist es erforderlich, Personen hinsichtlich ihrer Verstrickung in das NS-System genau einzuordnen. Um der Komplexität dieser Ausgangslage gerecht zu werden und um die unterschiedlichen Grade der Verstrickung anzuzeigen, entschieden sich die Herausgeber*innen dafür, anstelle von „Tätern“ vielmehr von „Kollaborateuren“, „Involvierten“ und „Profiteuren“ zu sprechen – und fanden auf diesem Weg zu dem Titel: *Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Musik in der NS-Zeit*.

Die Verantwortung des deutschen Volkes besteht nach Assmann nicht in der Vererbung der Schuld auf spätere Generationen, sondern darin, „als Angehörige des symbolischen Volks der Täter“¹⁵ die Erinnerung aufrecht zu erhalten. Der Verpflichtung für das Erinnern kommen die Herausgeber*innen durch das Bereitstellen von Informationen und das Überliefern von Kontexten nach.¹⁶ Als Online-Plattform steht das Wissen über Täter und Opfer der Öffentlichkeit dabei frei zur Verfügung (Barrierefreiheit). Das vorrangige Ziel der Aufarbeitung ist es darüber hinaus, weitere Forschungen anzuregen. Angedacht ist, dass Autor*innen aus unterschiedlichen Disziplinen Beiträge zur Datenbank beisteuern; denn die Komplexität der Aufgabe ist nur im Verbund verschiedener Autor*innen lösbar, die nicht nur ihr Themengebiet erarbeiten, sondern im Austausch Problemlösungen angehen. Eine der Herausforderungen besteht darin, antisemitischen Äußerungen und Geschichtsverfälschungen, wie sie in der politischen Landschaft immer wieder Konjunktur erfahren, wissenschaftlich fundierte, gut recherchierte Informationen entgegenzuhalten und sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nach 1945 sahen sich viele Täter als Opfer durch Bombardierungen und Vertreibung. Auch in der Musikwissenschaft wurde das

11 Vgl. Pamela Potter, „What Is ‘Nazi Music’?“, in: *MQ* 88 (2005), S. 428–455, hier S. 433.

12 Vgl. Aleida Assmann, „Trauma und Tabu. Schattierungen zwischen Täter- und Opfergedächtnis“, in: *Erinnerungsmanagement: Systemtransformation und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich*, hrsg. von Landkammer, Joachim et al., München 2006, S. 235–255; siehe auch Jenny Tillmanns, *Was heißt historische Verantwortung? Historisches Unrecht und seine Folgen für die Gegenwart*, Bielefeld 2012, S. 13–32.

13 Vgl. Assmann, „Trauma und Tabu“, S. 235.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 237.

16 Vgl. Tillmanns, *Was heißt historische Verantwortung?*, S. 13. Ihr Täterkollektiv umfasst „Nichttäter“ und „Nichtopfer“ (S. 15).

Narrativ gepflegt, dass das deutsche Volk nur von einigen Wenigen aus einem verbrecherischen Regime betrogen wurde.¹⁷ Es ist das Anliegen der Herausgeber*innen, Mittäter, Handlanger und Unterstützer nicht auszuschließen und die Verdrehung von Ursache und Wirkung aufzudecken sowie einer Nivellierung von Tätern und Opfern entgegenzuwirken.¹⁸

Zur Abbildung des Täter-Opfer-Kollektivs aus dem Musikbetrieb sind ähnliche Standards wie beim LexM-Projekt der Universität Hamburg unerlässlich.¹⁹ Zwar impliziert diese Webseite in den Opferbiographien zwangsläufig auch den Blick auf das Täterkollektiv als Auslöser für die recherchierten Schicksale, doch werden letztere dabei nicht näher untersucht. Möglicherweise könnte durch einen Paradigmenwechsel hin zu einer umfassenden Aufarbeitung, die Dichotomie von Täter- und Opferforschung überwunden werden, denn die „Tat“ ist auch ein wesentlicher Teil der Opferidentität. Die Täterschaft auszuklammern hieße, den Opfern diese Identität in Abrede zu stellen. Die Täterforschung spielt in der historischen Musikwissenschaft erst in den letzten Jahrzehnten eine größere Rolle.²⁰ Eine systematische Aufarbeitung der Lebensläufe von Entscheidungsträgern und Akteuren im NS-Musikbetrieb ist nach wie vor ein Forschungsdesiderat, zumal es sich hier um Personen handelt, die durch ihre Position berufliche oder finanzielle Vorteile genossen und das Regime durch ihre Arbeit (direkt oder indirekt) unterstützten. Das ist insofern besonders gravierend, als dass viele dieser Akteure nach 1945 weiterhin wichtiger und prominenter Teil des öffentlichen Musiklebens in Deutschland geblieben sind. Es ist weder das Ziel, einzelnen Personen Schuld zuzuweisen, noch die Entnazifizierungsverfahren mit anderen Mitteln fortzusetzen. Kern der Arbeit ist es, Zusammenhänge und Netzwerke aufzudecken, wo sie bislang verborgen blieben. Die Erforschung der Biographien eröffnet eine wichtige Perspektive auf die Strukturen des NS-Musikbetriebs, denn hierbei handelt es sich um ein komplexes Gefüge sehr unterschiedlicher Interessenlagen und Verantwortlichkeiten. Machtstrukturen in der NS-Politik beruhen ganz wesentlich auf den Vernetzungen einzelner Personen und politischer sowie kultureller Organe untereinander. Um diese Netze sichtbar zu machen, stehen die Artikel zueinander in Beziehung.

17 Hans Engel bedauert 1950 einen deutschen „Zusammenbruch“ (Hans Engel, „Die Entwicklung der Musikwissenschaft 1900–1950“, in: *ZfM* 111 (1950), S. 21). Friedrich Blume spricht von einer „Katastrophe von 1945“ (Friedrich Blume, „Zum Geleit“, in: *Mf* 1 (1948), S. 1).

18 Vgl. Tillmanns, *Was heißt historische Verantwortung?*, S. 24.

19 Siehe Anm. 6 und die Ausführungen im folgenden Kapitel.

20 Neben den Publikationen von Albrecht Dümling, Friedrich Geiger, Boris von Haken, Hanns-Werner Heister, Eckhard John, Ernst Klee, Fred K. Prieberg, Oliver Rathkolb, Martin Thrun, und Joseph Wulf, sollen an dieser Stelle die z. T. schon erwähnten Untersuchungen von Michael Custodis genannt werden: ders., *Netzwerke der Entnazifizierung; Hermann-Walther Frey. Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, hrsg. von dems. (= Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Bd. 2), Münster 2014; ders., *Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren*; ders., „Theodor W. Adorno und Müller-Blattau: Strategische Partnerschaft“, in: *AfMw* 66, (2009), S. 185–208. ders., *Traditionen Koalitionen Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, Saarbrücken 2010; ders., „Bürokratie versus Ideologie? Nachkriegsperspektiven zur Reichsmusikkammer am Beispiel von Fritz Stein“, in: *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, hrsg. von Albrecht Riethmüller und Michael Custodis, Köln etc. 2015, S. 228–238.

Strukturelle Prinzipien

Für die Umsetzung der Plattform *Kollaborateure – Involvierte – Profiteure* nutzen die Herausgeber*innen die php-basierte Software „MediaWiki“, die beispielsweise auch Wikipedia zugrunde liegt. „MediaWiki“ erlaubt die Zuordnung von Seiten zu Kategorien und die Verknüpfung von Artikeln untereinander über Schlagworte und Namensräume – und ist damit für die Vermittlung personeller Netze besonders gut geeignet. Außerdem bietet die Software die Möglichkeit der Versionsverwaltung der einzelnen Artikel. Hervorzuheben ist an dieser Stelle dennoch ein prinzipieller Unterschied zu Wikipedia-Artikeln: Zwar werden diese ebenfalls immer wieder aktualisiert, doch nicht selten rekurren die Autor*innen ausschließlich gängige Literatur oder legen bisweilen einen unreflektierten Umgang mit der Literatur an den Tag.²¹ Um die Reliabilität der Webseite zu garantieren, haben die Herausgeber*innen für das digitale Format verbindliche Kriterien erarbeitet:

- **Aktualität:** Der Stand der Forschung wird gespiegelt, neu entdeckte Quellen werden eingearbeitet und Anregungen durch Leser*innen können aufgegriffen werden. Über die Versionsgeschichte im geschützten Bereich sind frühere Fassungen der Artikel abrufbar.
- **formale Einheitlichkeit:** Verbindliche Vereinbarungen zu Form und Inhalt stellen für zukünftige Autor*innen eine Arbeitsgrundlage dar. Ein Redaktionsteam orientiert sich bei der Durchsicht der eingehenden Texte an diesen Vorgaben.
- **Vollständigkeit:** Die umfangreichen Verzeichnisse zielen auf eine möglichst vollständige Auflistung aller Veröffentlichungen und Verweise auf weiterführende Literatur.
- **quellenbasierte Aussagen:** Archivrecherche beschränkt sich nicht nur auf den deutschsprachigen Raum. Quellen aus Archiven in Europa, den USA, Israel und anderen Ländern werden nach Möglichkeit implementiert. Diese repräsentieren allerdings nur Ausschnitte und Momentaufnahmen und müssen daher gedeutet werden. Die Interpretation von Lücken in den Quellen ist als solche kenntlich zu machen. Unterschiedliche Sichtweisen werden gegenübergestellt.²² Das Abbilden von Quellen ist für die Zukunft angedacht.
- **kritische Aufarbeitung der Fachliteratur:** Erkenntnisse werden verglichen, kritisch hinterfragt und ggf. mit Hilfe von Quellen in Frage gestellt. Dekonstruktionen vom Topos des vermeintlich unpolitischen Musikers sind ggf. erforderlich.
- **Verlinkung:** Die Personalartikel werden untereinander verlinkt. Des Weiteren werden Termini aus den Personalartikeln, bei denen es sich um kulturpolitische Phänomene und Institutionen aus der NS-Zeit handelt, mit entsprechenden Sachtexten verlinkt, um den Leser*innen weitere Hintergrundinformationen zu vermitteln.

21 Siehe dazu den Wikipedia-Artikel „Blume, Friedrich“, in: *Wikipedia*, <[https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Blume_\(Musikwissenschaftler\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Blume_(Musikwissenschaftler))> (28.02.2020). Im Wesentlichen stützt sich dieser Beitrag auf *New Grove, MGG2*, eine Festschrift zum 70. Geburtstag und auf Priebergs *Handbuch deutscher Musiker*.

22 Zum Umgang mit Lücken in den Quellen vgl. Beatrix Borchard, „Lücken schreiben“, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Bödeker (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), Göttingen 2003, S. 211–241, hier S. 230; Beatrix Borchard, *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, Hildesheim 2019, S. 23–49.

- Nutzung des medialen Mehrwertes: Das digitale Medium ermöglicht eine Vollständigkeit in den Verzeichnissen, die Aktualisierung der Forschungsliteratur, die Möglichkeit der fortlaufenden Überarbeitung der Texte und vor allem die Verlinkung der Artikel untereinander oder mit externen Seiten.

Inhalte

In den bislang abgeschlossenen Personendarstellungen werden biographische Werdegänge skizziert und die Verstrickungen in den NS-Kulturapparat nachgezeichnet. Im Anschluss an eine Kurzbiographie bis 1945, die die Karriere vor und während der NS-Zeit in den Blick nimmt, folgt ein Abschnitt zu den Entnazifizierungsverfahren. Diese erfüllen eine wichtige Schlüsselfunktion in den Biographien der Akteure: Hier entstanden nicht selten entlastende apologetische Narrative und kamen Netzwerke zwischen den Akteuren des Kulturbetriebs zum Tragen, die bis weit in die Nachkriegszeit gewirkt haben. Um die Kooperationen valider beschreiben zu können, ist die Auswertung quellenbasierter Netzwerkanalysen angedacht.

Im folgenden Abschnitt stehen die Karrieren in der Nachkriegszeit im Fokus. Vielfach lassen sich Kontinuitäten nachweisen. Im Abschnitt „Diskussion – Rezeption – Forschungsbedarf“ wird eruiert, ob und inwiefern eine Debatte über die NS-Vergangenheit der jeweiligen Person stattgefunden hat. Forschungsanregungen wie beispielsweise die Frage, auf welche Weise die Praxis der Entlastungsschreiben in den Entnazifizierungsverfahren mit der erfolgreichen Fortsetzung der Karrieren nach 1945 korreliert, werden an dieser Stelle benannt. Dabei wird die Fachliteratur kritisch reflektiert und Widersprüche werden, wenn möglich, durch Quellenbelege aufgelöst. Abschließend folgen Auflistungen sämtlicher Ämter, Mitgliedschaften, Auszeichnungen und Ehrungen. Ein Verzeichnis der Schriften, Werke, Kompositionen, Vorträge und Editionen und eine umfassende Dokumentation der Quellenlage sowie eine möglichst vollständige, fortlaufend zu aktualisierende Zusammenstellung der Sekundärliteratur beschließen den Artikel. Verlinkungen, die Verstrickungen im musikpolitischen NS-Betrieb verdeutlichen, verweisen auf kurze Sachartikel. Diese relativ knapp gehaltenen Texte ergänzen die Personendarstellungen. Auf einen Verweis auf externe Internetseiten wurde bewusst verzichtet, da die Informationen in den Sachartikeln passgenau ausgestaltet werden.

Für interessierte Autor*innen steht folgende Kontaktadresse zur Verfügung:

musik-in-der-ns-zeit@muwi.upb.de

Zitation: Theodora Oancea, Joachim Pollmann und Jonas Spieker, „Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 260–267, DOI: 10.25366/2020.67.

Abstract

Since 2018 a group of musicology students at the Department of musicology of the University of Paderborn and the University of Music Detmold has been developing an online database called *Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Musik in der NS-Zeit*. Integral part of this database are articles on musicians, composers, employees in ministries and organisations affiliated to the party, musicologists, music editors and publishers from the Nazi era. In addition to the source-based biographical key data, the prosography focuses on the current research situation related to the respective person, a detailed description of the networks in the denazification processes and presents comprehensive lists of all writings, musical works, speeches and a list of his or her memberships. In future, further authors are to be won over to the project in order to create new articles or to update existing ones.

Kurzvitae

Theodora Oancea studierte Instrumentalpädagogik mit Hauptfach Klavier zunächst an der Hochschule für Musik Detmold, dann an der Hochschule für Künste Bremen, wo sie ihren Master absolvierte. Einen Master in Musikwissenschaft schloss sie im Juli 2020 am musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn ab. Neben ihrer Lehrtätigkeit an der Johannes-Brahms-Musikschule ist die Preisträgerin nationaler und internationaler Wettbewerbe auch künstlerisch als Pianistin tätig.

Joachim Pollmann unterrichtete nach dem Zweiten Staatsexamen von 1984 bis 2020 im Schuldienst des Landes NRW. 2010–2012 war er Mitarbeiter in einem Pilotprojekt des Landes NRW in Kooperation mit der Universität Paderborn zur Frühförderung. 2017 absolvierte er sein Bachelorstudium Musikwissenschaft (Nebenfach Jazzgitarre). Sein Forschungsschwerpunkt im Masterstudium am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn liegt auf der Musik in der NS-Zeit.

Jonas Spieker absolvierte zunächst sein Studium der Musikübertragung (Tonmeister) am Erich-Thienhaus-Institut der Hochschule für Musik Detmold, bevor er einen Master in Musikwissenschaft am musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn anschloss. Darüber hinaus war er Teil des internationalen „Globalization Program“ der Venice International University und ist neben seinem Studium freiberuflich als Journalist, Musiker und Tonmeister tätig.

„Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“

Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio

KIRON PATKA, TÜBINGEN

1. Einführung: Technik und Musik im Radio

Eine Pianistin wird nicht als „Klaviertechnikerin“ bezeichnet, ein Violinist nicht als „Geigentechniker“ – und doch stellt Musizieren durchaus eine Technik – eine Körpertechnik wie auch eine Kulturtechnik – dar.¹ Technik bildet einen zentralen Bestandteil musikalischer Praxis; und doch erscheint es unangemessen, Musiker*innen als Techniker*innen zu bezeichnen.

In den Tonstudios der Radiosender arbeiten Tontechniker und Tontechnikerinnen.² Ihre Berufsbezeichnung trägt den Begriff Technik ganz offiziell im Namen, und es scheint zunächst einfach zu sein: Diese Personengruppe hat eine technische Ausbildung und operiert mit technischen Geräten und Maschinen. Dass der Begriff dennoch in Frage gestellt werden kann und muss, soll dieser Beitrag verdeutlichen. So ist es keineswegs trivial, zwischen technischen Geräten und Musikinstrumenten zu unterscheiden (man denke an Stockhausens Rotationstisch, an elektronische Sampler oder auch an Kirchenorgeln). Und die Annahme, dass Techniker*innen für Wartungen und Reparaturen zuständig seien, trifft auf Tontechniker*innen meist gar nicht zu. Das Berufsbild der Tontechnik ist vielfältiger und uneindeutiger, als man zunächst annehmen könnte, und bewegt sich – das wird im Verlauf meines Beitrags deutlich werden – fluide zwischen kreativen und operativen, zwischen musikalisch-künstlerischen und handwerklich-technischen Aufgaben und Zuständigkeiten.

Mit diesem Beitrag³ möchte ich einen bislang unbeachteten Aspekt des Zusammenhangs von Musik und Radio erschließen. Aus der Perspektive von Praktiken – dem Umgang mit Musik oder musikalischem Material – richte ich den Blick auf das Berufsbild von Tontechniker*innen. Ich gehe von der Annahme aus, dass diese Berufsgruppe auf besondere Weise an der Schnittstelle von Musik und Radio operiert. Insbesondere scheint der Begriff „Techniker“ in der Berufs-

1 Vgl. Britta Lange, „Kulturwissenschaft“, in: *Handbuch Sound. Geschichte, Begriffe, Ansätze*, hrsg. von Daniel Morat, Hansjakob Ziemer und Rainer Rutz, Stuttgart 2018, S. 113–119, hier S. 117.

2 Ich beziehe mich in meiner Untersuchung auf das Arbeitsfeld des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Tontechniker*innen in anderen Feldern, vor allem der kommerziellen Musikproduktion und der Konzert-Szene, arbeiten oft unter völlig anderen Bedingungen und mit anderen Vorzeichen.

3 Der Beitrag basiert auf meinem Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung am 25. September 2019 in Detmold.

bezeichnung in die Irre zu führen und zu verschleiern, dass es auch hier oft um musikalisch-kreative Tätigkeiten geht.

Im Rahmen dieses Textes werde ich Selbstauskünfte von Tontechniker*innen aus und ermittle auf diese Weise entsprechende berufliche Selbstbilder. Die Aussagen entstanden in qualitativen Interviews, die teils von mir, teils von Studierenden eines von mir geleiteten Seminars geführt wurden. Die interviewten Personen berichten von Erfahrungen und Erinnerungen im Laufe ihres Berufslebens; viele von ihnen sind schon in den letzten Jahren ihrer aktiven Tätigkeit oder schon im Ruhestand. Ihre Aussagen beziehen sich also auf eine zeitliche Phase von etwa 1960 bis heute. Die explorative Untersuchung möchte ein Arbeitsfeld musikalischer Praxis für die akademische Forschung erschließen und zugleich von leichtfertigen Vorannahmen befreien, Techniker*innen seien als ausführendes Personal im Sinne einer nicht weiter zu analysierenden Blackbox⁴ ohne Belang für ein Verständnis musikalischer Prozesse im Radio.

2. Produktionskulturen: Kreatives und operatives Arbeiten

Mein Zugang zur Untersuchung des Berufsbilds Tontechnik speist sich aus der Produktionsforschung. Das aus der angloamerikanischen Film- und Fernsehwissenschaft hervorgegangene Forschungsfeld untersucht Filme nicht als ästhetische Kulturartefakte durch die Brille der Textanalyse, sondern ihre Entstehungsprozesse und deren soziokulturellen Bedingungen. In diesem Zusammenhang wird von Produktionskulturen, *Production Cultures*, gesprochen.⁵ Die Perspektive auf Produktionskulturen wurde auch auf die Musikindustrie angewandt; die entsprechenden Studien verorten sich oft im Kontext der Musiksoziologie und nehmen Beobachtungen im Tonstudio der kommerziellen Plattenproduktion vor.⁶

Die Produktionsforschung hat vor allem auch die Bezeichnung „below the line“⁷ stark gemacht und zu einem kritischen Forschungsparadigma erhoben. In Produktionskulturen unterscheidet man zwischen den Akteur*innen „above the line“ und denen „below the line“, also zwischen solchen, die zum kreativen Team gehören und Urheberschaft mitbeanspruchen können, und solchen, die als Dienstleister*innen verstanden werden, ausführende Aufgaben übernehmen und es den Kreativen ermöglichen, ihre Kreativität auszuüben.

Auch in den überschaubareren Produktionskulturen der kommerziellen Musikproduktion existieren typische Rollenverteilungen zwischen Musiker*innen, Produzent*innen und Techni-

4 Vgl. dazu Lars Gertenbach und Henning Laux, *Zur Aktualität von Bruno Latour*, Wiesbaden 2019, S. 28ff.

5 Vgl. hierzu beispielhaft John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham 2008; *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, hrsg. von Vicki Mayer, Miranda Banks und John T. Caldwell, New York 2009 sowie Patrick Vonderau, „Theorien zur Produktion. Ein Überblick“, in: *montage AV 22*, Nr. 1 (2013), S. 9–32.

6 Vgl. dazu David Waldecker, „Raum und Technik im Tonstudio. Eine Ethnographie von Wissenskulturen“, in: *Auditive Wissenskulturen. Das Wissen klanglicher Praxis*, hrsg. von Bernd Brabec de Mori und Martin Winter, Wiesbaden 2018, S. 381–398, hier insb. S. 382f.

7 Vgl. Vicki Mayer, *Below the Line: Producers and Production Studies in the New Television Economy*, Durham 2011.

ker*innen. Edward R. Kealy hat schon 1979 ein historisches Modell vorgestellt, das den Wandel dieser Rollenverteilung und damit typischer Formen kooperativen Handelns beschreibt.⁸ Er sieht in der Entwicklung drei Phasen: erstens das Craft-Union-Modell (gewerkschaftlich organisierte Tontechniker*innen stehen in Opposition zur Berufsgruppe der Musiker*innen), zweitens das Entrepreneur-Modell (Tontechniker*innen arbeiten eng mit Produzent*innen und Musiker*innen zusammen, oft in kleinen privaten Studios) und drittens schließlich der Art-Mode (Musiker*innen übernehmen die Technik selbst und gewinnen dadurch Autonomie). Kealys Analyse macht bereits deutlich, dass zum einen die Trennung zwischen musikalisch-kreativen und technisch-operativen Tätigkeiten keineswegs fix an bestimmte Berufsgruppen gebunden ist und sich stattdessen historisch wandeln kann. Zum anderen zeigt sie auf, dass das Know-how der Tontechnik erlernbar ist und sich in Arbeitsprozesse des Musizierens integrieren lässt.

Wer in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten arbeitet, wird wahrscheinlich das Craft-Union-Modell ein Stück weit wiedererkennen – und sich gleichzeitig an die seit Jahrzehnten schwelenden Aushandlungsprozesse um ‚technische Autonomie‘ von Redakteur*innen und Reporter*innen erinnert fühlen. Es gibt hier ebenfalls etablierte Trennlinien, die jedoch verschwimmen und zugleich umkämpft sind. Die Frage, wie viel Technik von Journalist*innen übernommen werden sollen und wie sehr Tontechniker*innen in redaktionelle Prozesse eingebunden werden sollen, ist nicht erst seit dem Aufkommen digitaler und einfach zu bedienender Schnittsysteme Gegenstand von Diskussionen.⁹

3. Arbeitszusammenhänge: Musik ‚unterlegen‘

Zunächst möchte ich in einem knappen Überblick verdeutlichen, welche musikbezogenen Praktiken im Hörfunkstudio überhaupt zu beobachten sind. Musik ist elementar fürs Radio – auch wenn Radioforschung das Medium in aller Regel von seinem journalistischen Inhalt her versteht. Viele Menschen schalten das Radio wegen der Musik an oder entscheiden sich aufgrund des Musikstils für einen bestimmten Sender. Rundfunksender veranstalten Konzerte, stellen Musikaufnahmen auch für die Plattenindustrie her, unterhalten Orchester, Chöre und Bands. Und: Radio hat ästhetische Formen entwickelt, die ausgesprochen spezifisch für Radio sind und in der Kombination von Musik und (Sprech-)Stimme bestehen. Daraus ergeben sich radiospezifische Praktiken des Umgangs mit Musik. Wesentliches Merkmal ist es, Musik zu funktionalisieren und in ein ästhetisches Gefüge mit der Stimme (von Moderator*innen, Sprecher*innen, Reporter*innen) zu bringen. Dies geschieht in der Vorproduktion von

8 Vgl. Edward R. Kealy, „From Craft to Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music“, in: *Sociology of Work and Occupations* 6, Nr. 1 (1979), S. 3–29.

9 Vgl. zu dieser Diskussion beispielsweise den Insider-Text von Elke Wisse: „WDR setzt Konzept ‚Radio 2020‘ um. Ein Interview mit Matthias Ewert“, in: *VDT-Magazin*, NR. 2 2012, S. 22–26.

Beiträgen, Sendungen, Features und Hörspielen, aber auch in der Live-Situation moderierter Radiosendungen. Musik wird dabei oft als Hintergrundelement der Stimme ‚unterlegt‘.

Eine typische Praxis ist die des *Ramptalk*. Moderator*innen starten Musiktitel im Hintergrund der eigenen Moderation schon ein, und zwar in der idealtypischen Form zeitlich so abgestimmt, dass das Ende ihrer Moderation mit dem Ende des Instrumental-Intros zusammenfällt – dass also die Moderationsstimme unmittelbar von der Gesangsstimme abgelöst wird. *Ramptalk* gilt als eine eigene Kunst – oder vielmehr als Bestandteil des Handwerks des Moderierens –, und die Art und Weise, wie ein Sender Stimme und Musik verzahnt, trägt aus ästhetischer Perspektive zum ‚typischen Sound des Senders‘ bei. Dazu kommt der Einsatz von Jingles, die ihrerseits ebenfalls in die Interaktion von Stimme und Musik eingreifen.¹⁰

Auch bei der Vorproduktion von journalistischen Beiträgen ist der Einsatz von Musik nicht ungewöhnlich; bei größeren Produktionen wie Radiofeatures geschieht das häufiger als in den kleinen journalistischen Formen der Berichterstattung im Radio-Alltag. Auch hier wird auf eine ästhetische Interaktion von Stimme und Musik abgezielt, die Praktiken sind (vor allem in Zeiten digitaler Produktionsmittel) jedoch andere: Musik wird auf die passende Länge hin geschnitten, gekürzt oder auch verlängert (*geloopt*), in Mehrspursystemen werden Musik und Stimme übereinander gelegt und die Lautstärken zueinander gemischt.

Die beiden exemplarisch vorgestellten Arbeitszusammenhänge der (öffentlich-rechtlichen) Radioproduktion haben gemeinsam, dass sie traditionellerweise in der Interaktion von Moderator*innen, Sprecher*innen oder Reporter*innen – kurz: journalistischem Personal – mit Tontechniker*innen ausgeführt wurden; in beiden Fällen ist diese Kooperation aber auch seit Jahrzehnten Gegenstand von Aushandlungsprozessen und es lässt sich eine Tendenz hin zu mehr Autonomie von Journalist*innen beobachten. In jedem Fall kann eine genaue Darstellung von Mikropraktiken professionellen Medienhandelns einen wesentlichen Beitrag zur umfassenden Analyse medialer Produkte leisten.¹¹

4. Selbstbilder in Berufswahl, Ausbildung und Praxis

Ein zentrales Ergebnis meiner Untersuchung besteht darin, dass viele Tontechniker*innen sich selbst als Kulturschaffende sehen. Das beginnt bei der Motivation für die Berufswahl und umfasst ebenso die Erinnerungen an ihre Berufstätigkeit. So haben mehrere der Interviewten angegeben, dass sie sich keineswegs wegen einer Begeisterung für Technologie für ihren

10 Vgl. dazu Kiron Patka, „Sound im Hörfunk. Zur Praxis des Radio-Sounddesign“, in: *Spiel. Neue Folge. Eine Zeitschrift zur Medienkultur* 3, H. 2, (2017), S. 31–53, hier S. 41ff. Darüber hinaus finden sich Hinweise auf solche Praktiken des Moderierens in der einschlägigen Praxisliteratur zum Radiojournalismus, vor allem: *Radio-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis im Hörfunk*, hrsg. von Walther von La Roche und Axel Buchholz, Wiesbaden 2017; sowie *Radio-Management. Ein Handbuch für Radio-Journalisten*, hrsg. von Michael H. Haas, Uwe Frigge und Gert Zimmer, München 1991.

11 Vgl. beispielhaft Kiron Patka, „Große und kleine Gesten. Hörspielproduktion 1970/1995 – eine ethnografische Vignette“, in: *Rundfunk und Geschichte* 46, H. 1–2 (2020), S. 59–66.

Beruf entschieden hätten, sondern vielmehr aus einem musischen Interesse heraus: „Ich wollte eigentlich Sängerin werden, also Musikerin, Musik studieren.“ (02-2017-KP)¹² Das sagt eine Tontechnikerin, die um 1960 in ihren Beruf eingestiegen ist. Ihre persönlichen und finanziellen Umstände hätten aber ein langwieriges Studium nicht ermöglicht, sie hätte schnell Geld verdienen müssen, die Ausbildung zur Tontechnikerin an der Schule für Rundfunktechnik in Nürnberg sei da ein Kompromiss gewesen.

Eine andere Tontechnikerin, die ebenfalls in den 1960er Jahren in Nürnberg ausgebildet wurde, schildert ausführlich, wie ihre Berufswahl stark von ihrer Klavierlehrerin beeinflusst gewesen sei:

„Die hat sich schon immer mit zeitgenössischer Musik befasst und mit neuer Musikerziehung, [...] da habe ich schon im Klavierunterricht mit Béla Bartók angefangen mit dem Mikrokosmos. [...] Und dann hat sie sich eben auch für die experimentelle Musik interessiert und hatte eine SENDEREIHE bei Radio Bremen, bei dem ich später dann auch mein Praktikum gemacht habe. [...] Ich habe den Beruf NICHT wegen der Technik genommen. [...] Ich bin aus ganz anderen Gründen Tontechnikerin geworden.“ (10-2018-MW)

Diese ersten Beispiele zeigen, dass die beiden Tontechnikerinnen damals durchaus einen engen Zusammenhang zwischen Musik und Radio gesehen haben – dass sie die Möglichkeit sahen, ihre musikalischen Ambitionen und Interessen als Tontechnikerin zu erfüllen oder zumindest ihnen nahe zu kommen.

Erstaunlich ist dieser erste Befund insofern, als eine Broschüre aus dieser Zeit, mit der die Schule für Rundfunktechnik ihr Ausbildungsprogramm bewirbt, auf Musik kaum eingeht.¹³ Als Voraussetzungen für die Ausbildung werden hier genannt: „Gute[...] Schulkenntnisse[...] in Mathematik und Physik [...] gute Allgemeinbildung, technisches Verständnis oder zumindest reges Interesse für technische Dinge“¹⁴. Erst Erläuterungen zur verlangten Eignungsprüfung führen auf, dass auch „Kenntnisse in Musik“¹⁵ geprüft würden, und in einem sehr allgemein gehaltenen Absatz zu den Inhalten der Ausbildung ist davon die Rede, dass „das notwendige Grundwissen in den technischen *und künstlerischen* Fächern vermittelt“¹⁶ werde. Die eben schon zitierte Tontechnikerin schildert dagegen ihre Erlebnisse von der dreitägigen Aufnahmeprüfung zur Ausbildung an der Schule für Rundfunktechnik: „Also da musst du Musikwissen haben, da musst du nicht nur Wissen, sondern da musst du auch Musikinstrumente raushören können/ wurden uns vorgespielt. [...] Und ein Instrument sollte man spielen und da hatte ich auch etwas vorbereitet, und [...] von, ich weiß nicht, 240 Bewerbungen damals [...] ist eben nur ein Viertel durchgekommen.“ (10-2018-MW) Diese Diskrepanz zwischen Eigendarstellung des

12 Die anonymisierten Interviewtranskripte befinden sich unter den hier angegebenen Chiffren in meinem Besitz.

13 Vgl. „Die Ausbildung zum Bildtechniker oder Tontechniker“, Broschüre der Schule für Rundfunktechnik von etwa 1965, BArch B187/75.

14 Ebd., S. 7.

15 Ebd., S. 9.

16 Ebd., S. 7, Hervorhebung K.P.

Ausbildungsprogramms und der Wahrnehmung durch Bewerber*innen gilt es noch weiter zu untersuchen, beispielsweise auf der Grundlage von Lehrplänen aus dieser Zeit.

Auch nach den zentralen Kompetenzen gefragt, die die Befragten in ihrem Berufsleben als relevant erachteten, spielt Technisches keine Rolle – stattdessen stellen mehrere die Auseinandersetzung mit Klang in den Vordergrund. So erläutert eine Tontechnikerin, die sich ebenfalls bereits im Ruhestand befindet: „Ich habe immer eine gute akustische Vorstellung gehabt, und wenn ich ein Manuskript gelesen hab’, wusste ich immer schon ziemlich schnell, wie das hinterher mal klingen soll.“ (06-2018-CG) Eine andere Aussage betont sogar, dass die Auseinandersetzung mit dem Klang, „sich immer wieder für den Klang zu bemühen und sich immer wieder über den Klang Gedanken zu machen“ den Kern des Berufes ausmache (11-2018-NR). Deutlich wird, dass die Arbeit von Tontechniker*innen hier als eine gestalterische aufscheint, und dass dafür besondere Fähigkeiten anklängen, die in den offiziellen Texten der Schule für Rundfunktechnik nicht benannt werden und die womöglich auch überhaupt nicht Bestandteil der formalen Ausbildung waren. Die Historikerin Susan Schmidt Horning spricht im Zusammenhang von Sound Engineers in der Musikproduktion auch von „tacit knowledge“,¹⁷ einem Wissen um das Akustische, das eben nicht explizit gemacht wird. Der Gegenstand, mit dem Tontechniker*innen arbeiten, verschiebt sich damit von den Geräten hin zum Klang; sie erscheinen als Kompetenzen auf dem Gebiet der auditiven Ästhetik. Gespräche mit Hörfunk-Journalist*innen konnten das bestätigen: Sobald es um die Ästhetisierung von journalistischen Beiträgen geht, also um Klang, Rhythmus, das Arrangement der unterschiedlichen klanglichen Elemente, kurz: um Musikalität im weitesten Sinne, wird den Tontechniker*innen besondere Expertise zugeschrieben. Entsprechend kritisiert eine Tontechnikerin die Berufsbezeichnung „Tontechniker*in“¹⁸: „Es ist in dem Sinne kein Techniker, also kein technischer Beruf wie jetzt jemand, der Radios repariert oder jemand, der Schaltpläne zeichnet oder entwirft, sondern es ist eigentlich letztendlich ein fast künstlerischer Beruf, und man braucht Musikalität. Also auch wenn man im Wort arbeitet, man braucht Musikalität.“ (18-2019-KP) Es geht hier ganz offensichtlich um Formen der kreativen Gestaltung oder gar des künstlerischen Ausdrucks. Entsprechend scheint gerade der ästhetische Anspruch eine Linie zu markieren zwischen den Kompetenzen von Journalist*innen und Tontechniker*innen.

Das beschreiben die Interviewten auch im Hinblick auf die tatsächlich gelebte Praxis im Hörfunkstudio. Auf die Frage, ob sie heutzutage überhaupt noch an der Produktion von Beiträgen beteiligt sei, schildert eine etwa 35-jährige Tontechnikerin: „Manchmal, für kompliziertere Sachen, wenn viel mit Musik [drin] ist oder aufwendige Beiträge.“ (05-2018) Tontechniker*innen werden demzufolge immer dann zurate gezogen, wenn ein Beitrag besonders gut klingen soll.

17 Susan Schmidt Horning, „Engineering the Performance. Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound“, in: *Social Studies of Science* 34, H. 5 (2004), S. 703–731, hier S. 707.

18 Mitte der 1990er Jahre wurde die ARD-interne Tontechnik-Ausbildung durch die betriebliche Ausbildung „zum/r Mediengestalter/in“ ersetzt. Diese neue Berufsbezeichnung trifft das Aufgabengebiet der bisherigen Tontechniker*innen im Radio sicherlich besser.

Die Vokabeln „komplizierte Sachen“ und „aufwendige Beiträge“ verweisen dabei auf den ästhetischen Anspruch, verbergen ihn aber gleichzeitig hinter eher handwerklichen Konnotationen.

Andererseits machen viele Aussagen aber auch deutlich, dass Tontechniker*innen in all diesen kooperativen Prozessen nicht die Entscheidungen treffen. So beschreibt eine Tontechnikerin ihre Rolle beim Schnitt von Musikaufnahmen: „Dann habe ich das [die verschiedenen Fassungen einer Aufnahme] mit dem Tonmeister dann hinterher zusammengeschnitten. Der wusste dann, welcher Take am besten ist. Das war nicht in meiner Beurteilung.“ (10-2018-MW) Tontechniker*innen waren auch zuständig für die un kreativen und mühsamen Tätigkeiten, wie zum Beispiel ein „Band putzen – also die Ähs rausschneiden“ (09-2018-MP). Spätestens hier wird deutlich, wie divers Radioproduktionskulturen und dabei eben auch die Aufgabengebiete von Tontechniker*innen sind. Die Bandbreite reicht von Kopieraufträgen bis hin zur Mischung von Orchesteraufnahmen. Es ist auch wenig verwunderlich, dass diese Bandbreite seit jeher gegendert ist und kreativere Tätigkeiten typischerweise von männlichen Tontechnikern übernommen werden.¹⁹

Der Spielraum, die eigene Kreativität auszuleben, ist dementsprechend ungleich verteilt. Das Beispiel einer Tontechnikerin, die in der Live-Sendung für das Zuspielden von Musiktiteln zuständig war, zeigt dabei auf, dass sie bemüht war, noch die geringsten Spielräume für sich auszunutzen, um dem eigenen Rhythmusgefühl zu folgen: „Je nach dem was für ein Sprecher da drin war vorne im Studio, musste man dann also 3 Sekunden Kunstpause halten, oder man durfte mal ein bisschen schneller fahren, was natürlich jede Technikerin da hinten dann gereizt hat [...]. Ja, da gab's manchmal Ärger.“ (02-2017-KP)

5. Fazit: Die Tragik der Tontechnik

Die Selbstauskünfte der Tontechniker*innen ergeben, dass diese ihren Beruf stärker mit künstlerischen und musischen Herausforderungen und Kompetenzen als mit technischen verbinden. Dem steht entgegen, dass offizielle Dokumente – zumindest aus den 1960er Jahren – vor allem auf technische Kompetenzen abheben. Dieses Spannungsfeld findet sich in ähnlicher Weise auch in den Aussagen zu konkreten Praktiken im Hörfunkstudio wieder: Der in Anspruch genommene Kompetenz für auditive Ästhetik stehen sehr manuelle und operative Tätigkeiten gegenüber.

In einem 1995 im Deutschlandfunk ausgestrahlten Interview vergleicht eine Tontechnikerin dieses Spannungsfeld mit demjenigen, in dem Krankenschwestern agierten: „Krankenschwestern haben ein ähnliches Problem. Wenn sie das [ihren Beruf] 20 Jahre machen, dann

19 Vgl. dazu Kiron Patka, „Männer, Mädchen, Mädels. Geschlechterkonstruktionen in der analogen Radioproduktion“, in: *Navigationen* 18, H. 2 (2018), S. 119–133; sowie Kiron Patka, „Technische Wolle. Tonband, Berufsrollen und Geschlecht im deutschen Rundfunk“, in: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Sarah Schauburger, Johanna Imm und Nina Jaeschke (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 11), Hildesheim 2018, S. 107–119.

wissen sie viele Sachen besser als Ärzte, die von der Uni kommen, müssen aber immer den Ärzten das Gefühl geben, als wüssten sie ein bisschen weniger. (04-2017-DLF) Ärzte stehen in diesem Vergleich für die Hörfunk-Journalist*innen, die qua Hierarchie über inhaltliche Entscheidungsbefugnis verfügen. Dem Beruf Tontechniker*in wohnt demnach eine gewisse Tragik inne – oder zumindest hat er ein grundlegendes strukturelles Problem: „Es wird vorausgesetzt, dass man eine große Allgemeinbildung hat und sich in Musik und dies und jenem auskennt. Gleichzeitig soll man sich aber aus den Inhalten raushalten. [...] Eigentlich würden sie [die Tontechniker*innen] auch gerne ‚selber mal‘.“ (04-2017-DLF) Angesichts dieser Tragik ist der Status der Selbstauskünfte freilich zu hinterfragen. Verbirgt sich hinter den Aussagen, die den Beruf als künstlerisch und musisch charakterisieren, letztlich auch eine Frustration, die dieser strukturell begründeten Tragik erwächst? Nicht nur für die Erschließung eines Praxisfelds professionellen musikalischen Handelns, sondern auch aus berufssoziologischer Perspektive besteht hier ein spannendes Forschungsfeld, das noch darauf wartet, ausgelotet zu werden.

Zitation: Kiron Patka, „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 268–276, DOI: 10.25366/2020.68.

Abstract

This article explores a previously understudied field of musical practice: the use and treatment of music in radio journalism. It takes a look at a profession that particularly deals with music on a material level: the sound technicians working at radio stations. By analyzing qualitative interviews this text seeks to gain insight into self-concepts of sound technicians. The results show that the interviewees tend to rate questions of auditory aesthetics more important for their work than technical craft. At the same time, there is evidence that this self-concept only partially coincides with ideas that other authorities have about this profession.

Kurzvita

Kiron Patka, Jahrgang 1977, studierte in Tübingen Medienwissenschaft, Allgemeine Sprachwissenschaft sowie Literatur- und Kulturtheorie. Er wurde 2017 mit einer Arbeit zur Ästhetik des Hörfunks promoviert. Aktuell ist er Akademischer Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft Tübingen. Überdies ist er Chefredakteur der Zeitschrift *Rundfunk und Geschichte* und leitender Redakteur des Wissenschaftsblogs *Auditive Medienkulturen*.

Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin

SIEGWART REICHWALD, SPARTANBURG/SOUTH CAROLINA

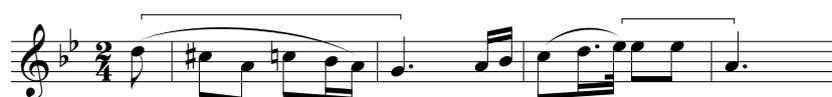
Einleitung

„The G minor Finale [...] shows Clara’s craftsmanship at its peak. Not only can the first theme be regarded as a subtle metamorphosis of the opening phrase of the Andante, but in the development section its own rhythm is changed into a stern, quasi fugal subject which, juxtaposed with the second subject, is explored with contrapuntal cunning of which Mendelssohn would not have been ashamed even if a little too academic for Schumann.“¹

Dieses Zitat von Joan Chissell ist emblematisch für den Stand der Clara Schumann Forschung. Bücher, Dissertationen und Aufsätze haben zwar schon einiges über Schumann als Komponistin erschlossen, aber Studien, die einzelne Werke tiefgründiger interpretieren, sind nur sehr begrenzt vorhanden.



Notenbeispiel 1: Clara Schumann, Op. 17, dritter Satz, Hauptthema



Notenbeispiel 2: Clara Schumann, Op. 17, vierter Satz, Hauptthema

Chissells Beschreibung der Metamorphose ist leicht nachzuvollziehen, und wir können zwei übergreifende diastematische Merkmale erkennen. Die fallende Quinte von Dominante zum Grundton und die verminderte bzw. reine Quinte von der sechsten zur zweiten Stufe. Die Metamorphose führt uns von Dur zu Moll und Quinte zum Tritonus, also nicht von Nacht zum Licht oder Leid zur Erlösung. Allerdings offeriert Chissell dafür keine Erklärung.

1 Joan Chissell, *Clara Schumann: A Dedicated Spirit: A Study of her Life and Work*, London 1983, S. 97.

Zeitgenössische Rezensionen sind sich wohl dieses ungewöhnlichen Vorgehens bewusst, denn sie weisen insbesondere auf den melancholischen Charakter dieses Trios hin. Hermann Krüger hört in der Komposition „etwas Melancholisches und nur dann und wann einige lichtere Stellen, die um so mehr wirkten, da das Ganze in einen Schleier gehüllt erscheint“² und für Flodoard Geyer ist „[d]as ganze Werk [...] von einer wehmütigen, stillen Trauer umflossen“³. Clara Schumann wurde in der Presse als Komponistin ernst genommen und zu den fortschrittlichen Komponisten gezählt. Anhand des Autographen, damaliger Rezensionen, und harmonischer sowie motivischer Analyse können wir dieses Werk biographisch und stilistisch kontextualisieren und damit hermeneutische Einblicke gewinnen. Dabei werden wir feststellen, wie fortschrittlich dieses Werk wirklich ist. Clara Schumann hat als Romantikerin eine Reihe von progressiven Mitteln genutzt, um musikalisch ihre schwierigen Erfahrungen in Dresden aufzuarbeiten.

Deprimierendes Dresden

Dresden sollte ein Neubeginn sein: Versöhnung mit ihrem Vater, ein neues Publikum, Roberts Genesung und ein dynamisches musikalisches Umfeld. Jedoch war Friedrich Wieck weiterhin feindlich gesinnt, Roberts Musik war überall höher geschätzt als in Dresden, und seine Depression vertiefte sich, was zu gesellschaftlicher Isolierung führte. Außerdem waren Konzertreisen nicht mehr im gewohnten Umfang möglich: Zur Zeit des Umzuges im Dezember 1844 war Clara im sechsten Monat schwanger, und in den nächsten zweieinhalb Jahren wurden zwei weitere Kinder geboren. Musikalisch war die Isolierung umso härter, denn Dresden hatte kein Gewandhaus, kein Konservatorium und keine gleichgesinnten Persönlichkeiten auf internationalem Niveau wie Felix Mendelssohn. Richard Wagner und die neue Semperoper vertraten andere musikalische Ideale. Ihr kleiner musikalischer Kreis bestand lediglich aus Ferdinand Hiller, Wilhelmine Schröder-Devrient und den Brüdern Franz und Friedrich Schubert. Auf der anderen Seite aber wurden Freundschaften gesucht mit Malern und Schriftstellern, was natürlich die breitere Basis ihres Musikverständnisses bereicherte.

Clara und Robert stellten sich der neuen Sachlage mit Entschlossenheit. Im Frühjahr 1845 studierten sie Kontrapunkt, und Clara veranstaltete Kammermusik-Soireen. Zusammen mit den Schubert Brüdern wurden u. a. Klaviertrios aufgeführt. Clara Schumann sah sich nicht in erster Linie als Komponistin. Der Konzertsaal war ihre Domäne. Aber ihr musikalisches Vermächtnis ist nicht Virtuosität, sondern Interpretation. Schon als 18-Jährige wurde ihr fortschrittliches Vorgehen von der Presse erkannt, wenn diese sie sogar als Mitglied der neu-romantischen Schule beschreibt.⁴ Die Armut von künstlerischen Erlebnissen war Anlass für ihr Komponieren. So lässt sich die kontextuale Ausgangslage für ihr Klaviertrio umreißen.

2 Hermann Krüger, „Konzerte“, in: *Monatsschrift für Dramatik, Theater, Musik* (März 1847), S. 47f., hier S. 48.

3 Flodoard Geyer, „Wiederum acht neue Kammermusikwerke“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* (17. November 1847), S. 381–385, hier S. 384.

4 Nancy Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, revidierte Ausgabe (eBook), Ithaca 2013, hier insbes. Kapitel 11, „Clara Schumann as Composer and Editor“.

Clara Schumann und die Sonatenform

Clara Schumanns Verständnis der Sonatenform ist grundlegend für die Interpretation ihres Klaviertrios. Obwohl nur wenige Sonatenformsätze überliefert sind, ist ihre meisterhafte Anwendung im Trio eindeutig erkennbar. In 1842 hatte das junge Ehepaar die Streichquartette von Haydn und Mozart studiert, und als Interpretin kannte Clara natürlich Sonatenformen aller Art, vor allem viele Werke von Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn und natürlich Robert. Zwei Stellen im Autographen sind sowohl Beispiele ihres klassischen Formbegriffs als auch Zeichen einer kalkulierenden, romantischen Künstlerin. In den Ecksätzen nummerierte sie Takte des Hauptsatzes, um zu Beginn der Reprise dann die wörtliche Wiederholung nur mit Taktzahlen zu notieren. Wie wir später in meiner Analyse sehen werden, sind diese einfachen Wiederholungen wichtige Bausteine einer satzübergreifenden, breiteren Struktur.

Während es nur wenige Sonatenformsätze von Clara Schumann gibt, ist die Situation für Robert anders. Seine Kreativität und Vorstellungskraft kommen in seinen vielen Sonataformsätzen zum vollen Ausdruck. Obwohl man sicherlich äußerst vorsichtig sein muss, Roberts Stil auf Clara zu beziehen, kann man wohl doch davon ausgehen, dass gemeinsames Studieren und ihr Interesse an Roberts Musik ihren subtilen Formbegriff mitgeprägt haben. Joel Lesters Aufsatz, „Robert Schumann and Sonata Forms“, beschreibt die Form als „fertile ground in which he created a range of structurally compelling and aesthetically cogent relationships between thematic, tonal and other processes“⁵. Lester schreibt weiterhin, dass „each of Schumann’s sonata-form movements is individual in conception, because each uniquely relates its large-scale structural and narrative plans to its thematic content“⁶. Clara Schumanns Op. 17 muss in diesem Sinn als ebenso kreativ und individuell interpretiert werden, denn die Komponistin nutzt diese Konventionen, um Inhalte zu vermitteln.

Die zyklischen Zusammenhänge von Op. 17

Satzübergreifende motivische Verbindungen sind allgemein bekannt, wie Joan Chissell und vor allem Janina Klassen sie schon beschrieben haben. Meine Interpretation basiert auf Klassens detaillierter Analyse.⁷ Dass motivische Zusammenhänge weit über die letzten beiden Sätze hinausgehen, sieht man am Beispiel des Trios des zweiten Satzes. Das Hauptthema des Andante wird schon in ähnlicher Form in dem Nachsatz des Trios vorgestellt (vgl. Notenbeispiele 1 und 3).

5 Joel Lester, „Robert Schumann and Sonata Forms“, in: *19th-Century Music* 18, Nr. 3 (1995), S. 190.

6 Ebd., S. 190.

7 Janina Klassen, *Clara Wieck-Schumann: die Virtuosa als Komponistin: Studien zu ihrem Werk* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Kassel 1990.



Notenbeispiel 3: Clara Schumann, Op. 17, zweiter Satz, Nachsatz des Trios

Das Autograph beinhaltet eine Skizzierung des Andante-Themas, möglicherweise als zweites Trio, was darauf hindeutet, dass Schumann die motivischen Zusammenhänge suchte (Abbildung 1).



Abbildung 1: Clara Schumann, Op. 17, Autograph, Ende des zweiten Satzes

Die diastematischen Elemente der zwei sequenziert fallenden Quinten sind aber auch beim Hauptthema des ersten Satzes präsent (Notenbeispiel 4). Noch deutlicher ist die fallende Quinte im Seitenthema des ersten Satzes zu hören. Obwohl das Klavier am Grundton vorbeiläuft, fixieren doch beide Streicher den Grundton als Endziel (Notenbeispiel 5). Anders als bei den anderen Themen wird jetzt die Quinte umgekehrt eine Sekunde tiefer sequenziert.



Notenbeispiel 4: Clara Schumann, Op. 17, erster Satz, Hauptthema

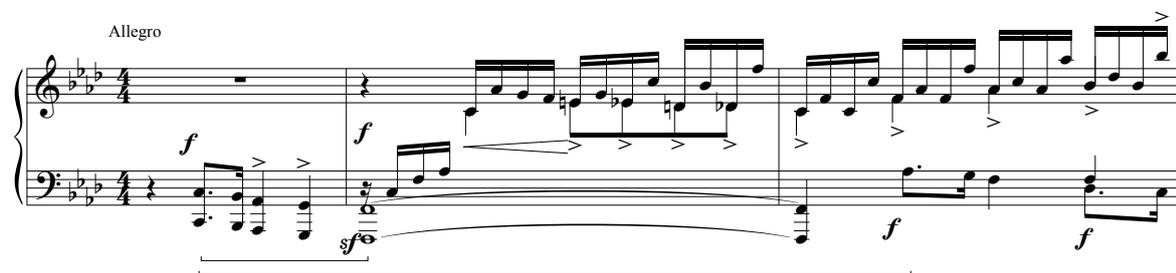


Notenbeispiel 5: Clara Schumann, Op. 17, erster Satz, Seitenthema

Nancy Reich identifiziert die fallende Quinte als ein „Clara-Motiv“, das von beiden mehrfach in Kompositionen eingesetzt wurde (Notenbeispiel 6).⁸ In Roberts Sonate Op. 14 wird das „Clara Motiv“ sogar benannt; und die Sonate beginnt auch mit diesem Motiv (Notenbeispiel 7).



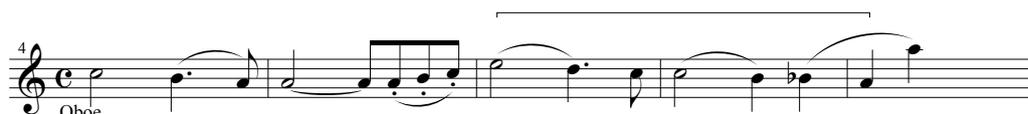
Notenbeispiel 6: Robert Schumann, Op. 14, dritter Satz



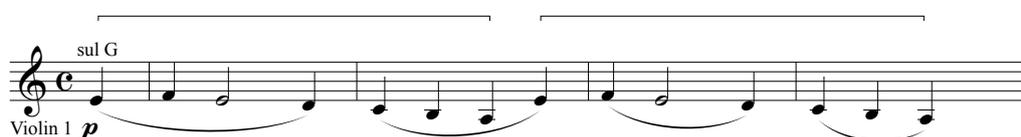
Notenbeispiel 7: Robert Schumann, Op. 14, erster Satz

8 Reich, *Clara Schumann*, Kapitel 11.

Interessanterweise ist das Motiv ebenfalls in dem Hauptsatz von Roberts Klavierkonzert zu finden, und zwar gleich nach der fallenden Terz, die Claras Namen musikalisch buchstabiert (Notenbeispiel 8). Deutlicher ist dann die fallende Quinte in den Violinen zu hören, die dem oberen Nachbarton (Sechste) folgt. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Clara in ihrem Klaviertrio eben dieses Motiv der Quinte mit Nachbarton in den Anfang mit einbezieht (Notenbeispiel 4). Hatte die Pianistin doch gerade vor Beginn ihrer Komposition das Klavierkonzert in Dresden und Leipzig uraufgeführt.



Notenbeispiel 8a: Robert Schumann, Op. 54, Hauptthema



Notenbeispiel 8b: Robert Schumann, Op. 54, Hauptthema (Begleitung Takte 4–7)

Auch im zweiten Satz, dem Scherzo, erscheint die Quinte, jetzt in der Umkehrung (Notenbeispiel 9). Obwohl eingeflochten in das Thema, ist Claras Tenuto-Akzentuierung und Legato-Bogen doch recht eindeutig in der Bestimmtheit dieses Motivs. Alle Sätze sind motivisch eng miteinander verbunden.



Notenbeispiel 9: Clara Schumann, Op. 17, zweiter Satz, Hauptthema

„Fugunpassion“ und Roberts „Neue Art“

„Ich habe das Meiste, fast alles, das kleinste meiner Stücke in Inspiration geschrieben, vieles in unglaublicher Schnelligkeit, so meine 1ste Symphonie in B-Dur in vier Tagen, einen Liederkreis von zwanzig Stücken ebenso, die Peri in (ebenso) verhältnismäßig ebenso kurzer Zeit. Erst vom Jr. 1845 an von wo ich anfang alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu componiren zu entwickeln begonnen“.⁹

9 Robert Schumann, *Tagebücher Band 2 (1836–1854)*, hrsg. von Gerhard Nauhaus, Frankfurt a.M. 1987, S. 402.

Ein Lichtblick in dem verhängnisvollen Umzug nach Dresden war die nun überraschende Möglichkeit, sich ganz auf das Komponieren konzentrieren zu können. Mit der Geburt von Tochter Julie am 8. März war Clara nicht in der Lage ans Konzertieren zu denken. Das Ehepaar entschied sich also noch einmal Kontrapunkt zu studieren. Diesmal arbeiteten sie Cherubinis *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*¹⁰ durch. Wie schon vor einigen Jahren analysierten sie auch Präludien und Fugen von Bachs *Wohltemperiertem Klavier*. Der Eifer und Erfolg dieser Studie führte u. a. zur Veröffentlichung von Roberts *Sechs Fugen über den Namen „Bach“* und Claras *Drei Präludien und Fugen* Op. 16. Wichtiger allerdings ist wie sehr das Kontrapunkt-Studium Roberts Stil im Allgemeinen geprägt hat. John Daverio beschreibt, wie zum Beispiel seine Charakterstücke davon beeinflusst wurden.¹¹ So führte dann nach Roberts eigener Aussage die Fugenpassion zu einer neuen Methode.

Claras „moderner“ Ansatz ist am klarsten in ihrem dritten Paar zu erkennen. Hier sind Präludium und Fuge thematisch eng miteinander verbunden. Daverio nennt Roberts neuen Stil *Ars combinatoria*; das kompositorische Material ist nicht mehr die Melodie, sondern eine Vergliederung von Motiven.¹²

Dass Clara wohl eine ähnliche Richtung einschlug, ist an dem Hauptthema des ersten Satzes leicht erkennbar (Notenbeispiel 10). Während die fallende Quinte in der Violine in das Thema subtil eingebunden ist, wird die fallende Quinte im Bass die Basis auf dem das Thema beruht (wie in Roberts Klavierkonzert). Ebenso findet sich im Seitenthema Claras *Ars combinatoria*. Der Vordersatz mit der fallenden Quinte und der Nachsatz mit verminderten Septakkorden und chromatischer Achtelfigurierung werden in der Wiederholung des Themas kontrapunktisch gegenübergestellt (Notenbeispiele 11a und 11b). Geyer empfand diese Stelle besonders bemerkenswert, wenn er das „Gegenthema des zweiten Themas“ in der *Neuen Berliner Musikzeitung* als Beispiel für die „Beherrschung der formellen Kunstmittel“ hervorhebt.¹³



Notenbeispiel 10: Clara Schumann, Op. 17, erster Satz, Hauptthema

10 Luigi Cherubini, *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, aus dem Französischen von Frantz Stoepel, Leipzig, 1834.

11 John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a „New Poetic Age“*, New York, 1997, S. 308–310.

12 Ebd., S. 322–325.

13 Geyer, „Wiederum acht neue Kammermusikwerke“, S. 384.

Notenbeispiele 11a–b: Clara Schumann, Op. 17, erster Satz, Seitenthema

Sonatenformstrukturen

Janina Klassen's Analyse des ersten Satzes zeigt, dass Haupt- und Seitenthema wegen organischer Verknüpfung ungewöhnlich wenig Kontrast bieten.¹⁴ Die Durchführung verarbeitet Motive wie den Themenkopf des Hauptthemas durch kontrapunktische Zerlegung sowie durch Kombination mit dem Seitensatz. Anstatt Synthese steht Verknüpfung weiter im Vordergrund. Die Reprise wiederholt wie schon vorher erwähnt wortwörtlich das erste Thema. Hier ist wiederum keine Synthese, Weiterentwicklung oder Variation zu finden. Synthese findet nur harmonisch statt, denn wie erwartet erscheint das Seitenthema nun in der Tonika. Die Coda offeriert dann letztendlich nur eine Steigerung durch ein schnelleres Tempo. Am Ende des ersten Satzes ist der Hörer in einer ungewohnten Lage. Weder Kontrast noch Synthese, Tragik, oder irgendeine andere dynamische Entwicklung wurden bis jetzt vorgestellt. Ein aufatmendes Charakterstück

14 Klassen, *Clara Wieck-Schumann*, S. 214f.

oder eine poetische Aufheiterung sind nicht notwendig, denn bis jetzt hörte man nur ähnliche Themenkreise und deren Verarbeitung. So ist das Scherzo dann nicht, wie erwartet in G-Dur oder g-Moll und auch nicht in Es-Dur, die Tonart eines langsamen Satzes, sondern in B-Dur, der Tonart des Seitenthemas.

Und das Scherzo ist auch nicht wirklich ein Scherzo, wie die Revision „Tempo di Menuetto“ aufzeigt. Der Lombardische Rhythmus, oder „Scotch snap“, und die Sprünge von Sexte, Quarte, und Terz bilden einen Kontrast zum ersten Satz. Das Trio und das darauffolgende variierte Scherzo geben dem zweiten Satz die Funktion eines Charakterstücks in dreiteiliger Form. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* erkennt in dem Scherzo ein „neckisches, kindlich fröhliches Wesen“, das im Kontrast zu dem „Charakter [...] von leiser Wehmut“ steht.¹⁵ Zusammengenommen könnte man die beiden ersten Sätze als eine Exposition auffassen.

Mit dem schon erwähnten motivischen Zusammenhang von Trio und Andante wird der Hörer nun nahtlos in den nächsten Satz geführt. Wichtiger jedoch als einfacher motivischer Zusammenhang ist wie das Andante-Thema die diastematischen Eigenschaften des ersten Satzes aufgreift und verwandelt: Die fallende Quinte wird von Moll nach Dur verwandelt, die verminderte Quinte Es-A wird zu E-A aufgelöst, und sogar die synkopisch fallende Quinte des Seitenthemas wird im Verlauf des Themas aufgegriffen. In der nächsten Phrase spielt dann die Geige eine Erweiterung des Nachsatzes, während das Cello verminderte Quinten sequenziert (Notenbeispiele 12a–b).



Notenbeispiele 12a: Clara Schumann, Op. 17, Dritter Satz, Hauptthema

Notenbeispiele 12b: Clara Schumann, Op. 17, Dritter Satz, Hauptthema – kontrapunktische Erweiterung

Schaut man wieder auf die Rezensionen, so ist das Andante eine Insel von „Trost und Hoffnung“, die von „stiller Trauer umflossen“ ist.¹⁶ Die „einfachen Liedklänge“ werden von dem Klavier solo

¹⁵ „Rezensionen“, *Allgemeine musikalische Zeitung* (5. April 1848), S. 233.

¹⁶ Geyer, „Wiederum acht neue Kammermusikwerke“, S. 384.

vorgestellt.¹⁷ Es ist einer von wenigen Augenblicken, in denen Schumann das Klavier in den Mittelpunkt rückt, was das Andante umso persönlicher macht. Im Autograph spielte die Geige von Anfang an das Thema. Erst in der revidierten Fassung werden die ersten acht Solo-Klavier Takte vorgeschoben, was den Typus des Charakterstücks unterstreicht.

In die heile Welt in G-Dur bricht ein turbulenter e-Moll Mittelteil, der die Idylle mit doppelt punktierten Rhythmen zerschlägt. Nachdem verbindende motivische Elemente der Haupt- und Seitenthemen im A-Teil aufgegriffen wurden, bearbeitet der Mittelteil jetzt die Motivik der Überleitung aus dem ersten Satz. Dabei greift das Thema des Mittelteils auch die Punktierung und die Sext-, Quart-, und Terzsprünge des Scherzos auf. Klassen beschreibt den Mittelteil als einen Kulminationspunkt des Werkes im Scherzo-Stil.¹⁸ Allerdings sind wir tonartlich mit e-Moll weit entfernt von der Tonika des Werkes, das heißt harmonisch hat die Kulmination eher die Merkmale einer Durchführung. Trost und Hoffnung werden hier in Frage gestellt. Dennoch endet das Andante ruhig in G-Dur, und das Clara-Motiv aus Haupt- und Seitenthema des ersten Satzes rückt in der Coda wieder in den Vordergrund.

Wie schon vorher erwähnt, der Anfang des letzten Satzes ist überraschend, wenn nicht sogar schockierend. Das zunächst idyllisch erscheinende Andante wurde durch den Mittelteil in Frage gestellt, und nun bricht die Idylle mit einer thematischen Metamorphose völlig zusammen, die uns wieder nach g-Moll reißt – und die diastematischen Merkmale des ersten Satzes sind erneut präsent (Notenbeispiele 13). Wir sind allerdings nicht wieder einfach am Anfang, denn der Charakter der fallenden Quinte hat sich durch die Chromatik der oberen Terz zugespitzt, auf die, wie wir jetzt feststellen, schon im Scherzo angespielt wurde (Notenbeispiel 9, Takte 3–4). Auch treibt der Nachsatz melodisch nicht mehr aufwärts. Paradox erscheinen deshalb die Arpeggien im Klavier, die im völligen Kontrast zur Melodie stehen. Lamento und Trost scheinen sich gegenüber zu stehen. Und es ist diese paradox anmutende Resolution, die sich nun wie ein roter Faden durch das Finale zieht.

Die Reprise von diastematischen Merkmalen setzt sich in dem Seitenthema fort. Überraschenderweise in D-Dur anstatt B-Dur werden nun zunächst sowohl die Punktierung und steigende Quinte des Scherzos als auch das Seitenthema des ersten Satzes rekapituliert. Der schrittweise steigenden Quinte steht die fallende Quinte in den Streichinstrumenten gegenüber. In der nächsten Periode hören wir dann eine Umkehrung der Septime (Notenbeispiele 5 und 14a). In der Phrasenwiederholung spielt die Geige eine Sexte als Kontrapunkt mit einem Einschub der Quinte des Cellos (Notenbeispiel 14b). Die rekapitulatorischen Faktoren in Claras Ars-combinatoria-Stil werden durch den Scherzo-Charakter des Seitenthemas untermauert. Der eben genannte Sextsprung wird nun im Nachsatz mehrmals aufgegriffen, und resümiert auch im Zusammenhang des Scherzo-Charakters die markante Sexte des zweiten Satzes.

17 Ebd.

18 Klassen, *Clara Wieck-Schumann*, S. 246.

Notenbeispiel 13: Clara Schumann, Op. 17, Vierter Satz, Hauptthema

Notenbeispiel 13: Clara Schumann, Op. 17, Vierter Satz, Hauptthema

Notenbeispiele 14a: Clara Schumann, Op. 17, vierter Satz, Seitenthema, Takt 56–64

Notenbeispiele 14a: Clara Schumann, Op. 17, vierter Satz, Seitenthema, Takt 56–64

Notenbeispiele 14b: Clara Schumann, Op. 17, vierter Satz, Seitenthema, Takt 75–80

Notenbeispiele 14b: Clara Schumann, Op. 17, vierter Satz, Seitenthema, Takt 75–80

Die auffälligste Besonderheit des Finales ist natürlich das Fugato. Das Thema ist eine Adaption des Hauptsatzes. Mit dem dritten Einsatz im Cello spielt das Klavier eine chromatisch fallende Quinte – eine Destillation des Themas (Notenbeispiel 15). Das Fugato wird mit Einschüben des Seitensatzes unterbrochen, die mit einer steigenden Quinte und punktierten Rhythmen genau das Gegenteil darbieten. Die dramatische Durchführung zeigt, dass die sich andeutende Reprise in der Exposition des letzten Satzes keine anhaltende Auflösung offeriert.

Notenbeispiel 15: Clara Schumann, Op. 17, vierter Satz, Fugato

Das Paradox des letzten Satzes setzt sich mit Überleitung und Beginn der Reprise fort. Die Rückkehr des Hauptthemas ist alles andere als der Höhepunkt. Es ist wieder einige der wenigen Stellen, wo das Klavier total in den Vordergrund rückt. Jedoch hört sich der sich reinschleichende Hauptsatz wie Resignation an. Und nur mit dem Einsatz der Geige kommt die Komposition endlich wieder in Gang.

Das Paradox spitzt sich mit dem Seitenthema zu, denn die Tonart ist jetzt B-Dur. Nichts hat sich entspannt, weder thematisch noch harmonisch. Sieht man die ersten beiden Sätze als Exposition, so offeriert der letzte Satz zwar eine Reprise der diastematischen Besonderheiten, aber keine konventionelle Aufhebung der harmonischen Spannung, sondern eher eine Zuspitzung.

Aber selbst die Coda bringt keine Resolution. Die erste Fassung endet sogar auf dramatische Weise in Moll (Abbildung 2). In der Druckfassung wird ein Ende in G-Dur herbei beschwört. Es ist alles andere als befriedigend. Interessanterweise ist das neue Ende dem Schluss des dritten Satzes – dem Satz von Trost und Hoffnung – sehr ähnlich.



Abbildung 2: Clara Schumann, Op. 17, Autograph, Ende des vierten Satzes (verworfenen Fassung)

In den Rezensionen wird dem letzten Satz große Aufmerksamkeit geschenkt. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* beschreibt die harmonischen Anomalien dieses Sonatensatzes, ohne sie zu tadeln. Im Gegenteil, die Musik hat dadurch Aussagekraft, die durch den „melodischen Fluss“ ein Ganzes schafft.¹⁹ Und die *Neue Berliner Musikzeitung* resümiert, dass „der letzte Satz“ eine „durchweg [...] meisterhafte Anlage“ hat.²⁰ Das Finale ist nicht der Höhepunkt eines Geschehens. Es ist vielmehr ein Ausdruck des trotzensen Daseins. Diese gegensätzlichen Ereignisse – oder vielleicht besser Empfindungen – der ersten Sätze führen nicht zu einer Lösung. Die Gegensätze sind und bleiben vorhanden, und sie werden mit Entschlossenheit ertragen.

19 „Rezensionen“, *AmZ* (5. April 1848), S. 233.

20 Geyer, „Wiederum acht neue Kammermusikwerke“, S. 384.

Fazit

Clara Schumann war 1846 eine erfahrene Künstlerin. Sie hatte schon viel von der Welt gesehen. Sie hatte sich gegen ihren Vater gestellt, Robert fortan unterstützt und war Mutter geworden. Als sie ihre Heimat Leipzig verließ, musste sie endgültig ihre Jugendzeit zurücklassen. Diesmal konnte sie der Situation auch nicht mit Konzertreisen entfliehen. Ihren schwierigen und frustrierenden Erlebnissen stellte sie sich mit Entschlossenheit – ein Wesenszug, der sie für den Rest ihres Lebens auszeichnete. Das Klaviertrio gab ihr die Möglichkeit sich dennoch künstlerisch auszudrücken, und sie nutzte alle ihr zur Verfügung stehenden kompositorischen Mittel, ihrer Frustration und ihrer Entschlossenheit Ausdruck zu verleihen.

Zitation: Siegwart Reichwald, „Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 277–291, DOI: 10.25366/2020.69.

Abstract

Two reasons precipitated the move of the Schumanns to Dresden: Robert Schumann's health and the reconciliation with Clara Schumann's father. Yet Dresden quickly turned into disappointment: Robert's mental condition worsened, relations with her father deteriorated. Burdened with familial responsibilities and no time for concert tours, Clara found expression in her most ambitious and melancholic composition, creating one of the most individualistic and innovative chamber works of her generation. Central to this narratological reading is the composer's use of the Clara theme (diatonically descending fifth) and its many derivatives throughout the work. Substantial revisions found in the autograph (RSH 12897-A1) present obvious clues about overarching thematic and harmonic strategies and early reviews emphasizing the composer's individualistic voice offer further hermeneutic insights. To express her disappointing Dresden experience defiantly, Clara explored the possibilities of thematic integration among all four movements as well as a super-imposed sonata form design across the whole work.

Kurzvita

Siegwart Reichwald wurde 1967 in Hameln geboren. Nach seinem Bachelor an der University of South Carolina, Columbia im Fach Orgel absolvierte er einen M. M. im Fach Dirigieren. Seine Dissertation, mit dem Titel *The Musical Genesis of Felix Mendelssohn's Paulus* erfolgte an der Florida State University, Tallahassee.

Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie

ELISA RINGENDAHL, TROSSINGEN

1. Voraussetzungen

Mit dem Anfangssatz seines 1913 erschienenen Buchs *Die Oper* sichert sich der Berliner Musik- und Kunstjournalist Oscar Bie (1864–1938) bleibenden Ruhm in den einschlägigen bibliografischen Verzeichnissen. „Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk“¹ ist nicht nur eine gewagte Aussage im Zusammenhang mit einer Gattung, über die seit Jahrhunderten theoretisiert wird, sondern sie bringt zugleich auf den Punkt, wie Bie das Wesen der Oper verstanden wissen will: Als erzwungene Einheit disparater Kunstgebiete, als „Schlachtfeld“², das auf den Widerspruch als treibende Kraft angewiesen ist, um sich verwirklichen zu können. Bies 13 Jahre später erschienenenes Buch *Das deutsche Lied* (1926) gibt sich moderater. Der Autor verzichtet hier auf jede Provokation, er vermeidet Problematisierungen, die die Berechtigung der Gattung Lied in Zweifel ziehen. Gerade die unterlassene Polemik ist es aber, die im Lied-Buch als Mangel erscheint. Im Gegensatz zum Opern-Buch fehlt demjenigen über das Lied die Fragestellung, an der sich eine gewinnbringende Diskussion über das Wesen der Gattung entzünden könnte. Die gegensätzliche Ausprägung der beiden Bücher scheint sich in den Verkaufszahlen niederzuschlagen. Während dasjenige über die Oper zehn Jahre nach seiner Veröffentlichung bereits in zehn Auflagen existiert, ist dem Lied-Buch weit weniger Erfolg beschieden. In den Köpfen seiner – heute gleichwohl nur noch spärlichen – Leserschaft wird Bie vorrangig mit der Gattung Oper, nicht mit der Gattung Lied assoziiert. Dafür mögen innere wie äußere Gründe verantwortlich sein: Bies Bücher dürfen aufgrund der jüdischen Herkunft ihres Autors ab 1933 nicht mehr neu aufgelegt werden, sodass dem 1926 erschienenen Lied-Buch wenig Zeit bleibt, eine breite Leserschaft anzusprechen. Zugleich fällt auf, dass die Gattung Lied Bie über *Das deutsche Lied* hinaus kaum zu interessieren scheint, während ein bedeutender Teil seiner Rezensionen sich mit der Oper befasst³. Die Vermutung liegt nahe, dass der Grund für dieses Missverhältnis in der Sache selbst liegt: Die Oper als Gattung, die von ihrer eigenen Paradoxie lebt, liefert Bie den Stoff für ein gelungenes Feuilleton. Das Lied, das den in der Oper wütenden Problemen fernsteht, verweigert sich diesem Zugriff.

1 Oscar Bie, *Die Oper*, [Berlin 1913], Reprint München etc. 1988 (Einführung zur Neuauflage von Carl Dahlhaus), S. 9. Zitiert wird hier und im Folgenden nach der Ausgabe von 1988.

2 Oscar Bie, *Das Rätsel der Musik*, Leipzig 1922, S. 55.

3 Bie verwertet in seinem Opern-Buch kommentarlos viele seiner früher geschriebenen Rezensionen.

Der Titel „Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie“ deutet an, dass es darum gehen soll, sich Bies Ideen zur Musik über bestimmte Gattungsvorstellungen zu nähern. Diese Gattungsvorstellungen haben insofern ihre Brisanz, als sie – bei aller Anfechtbarkeit ihrer Prämissen – zum einen traditionelle Gattungssysteme durchbrechen können, zum anderen in Bies Denken und Schreiben über Musik unmittelbar eingreifen. Stellt man Bies problemorientierte Reflexion über die Oper seinen eher oberflächlich beschreibenden Ausführungen über das Lied gegenüber, ergibt sich die Frage, ob die Lektüre des Lied-Buches überhaupt lohnenswert ist. Anhand zweier Thesen soll erläutert werden, warum *Das deutsche Lied* in der Bie-Rezeption einen wichtigen Rang einnimmt und seine Missachtung sogar zu einem verkürzten Blick auf Bies Ideen zur Musik führt.

1. Eine Gegenüberstellung beider Bücher erhellt, dass Oper und Lied bei Bie Pole seines Gattungsverständnisses darstellen. Das Lied-Buch spielt eine tragende Rolle, wenn man Bies Ideen zur Musik umfänglich ergründen will. Gleichzeitig wird an der Kluft, die Bie zwischen Lied und Oper installiert, evident, dass der Oper in Bies Gattungsverständnis eine exponierte Rolle zukommt. Das, was nach Bie das Wesen der Musik ausmacht, wird in der Oper auf die Spitze getrieben. Oper ist Musik in Reinform.

2. Die Vorstellung, die Bie jeweils von der Gattung Lied und Oper hat, greift direkt ein in die Art, wie er darüber schreibt. Die literarischen Mittel hängen von ihrem Gegenstand ab. Über die Oper lässt sich ein gutes Feuilleton schreiben, über das Lied nicht.

2. Oper und Lied als Gattungspole

In seinem Vorwort zum Reprint von *Die Oper* (1988) kommentiert Carl Dahlhaus den schlagkräftigen Anfangssatz des Werks: „Glücklich der Autor, dem es gelingt, die Idee eines Buches in eine Formel zu fassen“.⁴ Bie bringt mit seiner These von der Oper als „unmöglichem Kunstwerk“ auf den Punkt, was für ihn den Kern der Gattung ausmacht. Die Widersprüche, mit denen die Gattung ringt, zeichnen sich für ihren Reiz verantwortlich, der nicht trotzdem, sondern gerade deshalb von ihr ausgeht.

Bie versteht die Widersprüche, in die er die Oper verwickelt sieht, wörtlich. Im ersten Teil seines Buches argumentiert er, die Gattung scheitere an ihrem Anspruch, Unvereinbares zur Einheit zwingen zu wollen. Gesang, Orchester, Schauspiel, Bühnenbild und Publikum kämpften gegeneinander um die Oberhand, ohne dass der Streit zu jemandes Gunsten entschieden werde. In diesem Sinne ist die Oper für Bie eine Utopie: Sie strebt ein Ziel an, das sie nicht erreichen kann.

Im zweiten, viel umfangreicheren Teil des Buches nimmt Bie einen Querschnitt durch drei Jahrhunderte Opernkultur – von Claudio Monteverdi bis Richard Strauss – vor, erzählt aber

4 Bie, *Die Oper*, S. I.

keine Geschichte der Gattung. Der Autor, der stil- wie kompositionsgeschichtlichen Kategorien mit Skepsis begegnet, glaubt nicht an den Sinn einer Darstellung, die die Geschichte der Oper als Entwicklungsgeschichte ausbreitet. Für Bie besteht, wie Dahlhaus feststellt, die treibende Kraft der Gattung aus „immer wieder neuen Versuchen, für die Widersprüche, die das Wesen der Oper ausmachen, eine Lösung zu finden, die wenigstens einen Augenblick lang gültig erscheint“⁵.

In seinem Buch *Das deutsche Lied* schlägt Bie einen anderen Ton an. Die Gattung wird anhand der vier Komponisten Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms und Hugo Wolf abgehandelt. Am Rande kommen das Lied vor Schubert sowie Lieder von Richard Strauss und Max Reger zur Sprache, während Arnold Schönberg und Anton Webern mit einem knappen Absatz abgespeist werden. Bie würdigt jedes Lied-Opus mit durchschnittlich einem Satz, ohne sich auf bestimmte Kompositionen genauer einzulassen. Zwar betont er, keine überblicksartige Darstellung liefern zu wollen, aber seine flüchtige Gesamtschau vermittelt dem Leser den Eindruck eines wenig präzisen Nachschlagewerks. Seiner schwachen Argumentation zum Trotz wird durch *Das deutsche Lied* deutlich, dass die Gattung Lied bei Bie im größtmöglichen Kontrast zur Gattung Oper steht. Das Kriterium, auf das sich diese Feststellung stützt, ist das der von Bie selbst etablierten Widersprüchlichkeit. Bie schreibt über das Lied: „Wohin sind die Probleme geflogen, die sonst die Musik erschüttern? Ich erkenne sie wieder, aber sie sind delikat geworden und leicht und lösbar.“⁶ An anderer Stelle heißt es, das „Wunder“ des Liedes sei „das rätselloseste“⁷. Für Bie finden sich im Lied die Konflikte, die die Oper beherrschen, beruhigt. Während die Oper an der Unvereinbarkeit ihrer Gegensätze krankt, glättet das Lied sie zur Einheit.

Bies Sicht auf das Lied folgt der konventionellen, historisch überlieferten Vorstellung von der Einheit des Ausdrucks, der Intimität und Anspruchslosigkeit der Gattung. Seine Anschauung gewinnt erst Schlagkraft, wenn sie derjenigen der Gattung Oper gegenübergestellt wird: Die Oper, maximal konfliktreich, und das Lied, maximal konfliktarm, sind Pole von Bies Gattungsverständnis. Zwischen diesen beiden Polen ordnen sich die übrigen Gattungen ein. Bies Gegenüberstellung zeitigt Folgen für sein Verständnis von Musik überhaupt:

1. Indem Bie Lied und Oper als Endpunkte einer Skala begreift, auf der die übrigen musikalischen Gattungen jeweils ihren Platz einnehmen, gewinnt er die Möglichkeit, diese Gattungen aus einer anderen Perspektive heraus in den Blick zu nehmen als in der traditionellen Gegenüberstellung von vokal und instrumental. Bie fasst Lied und Oper nicht zum Komplex der vokalen Musik zusammen, um sie durch ihr vokales Element von der Instrumentalmusik abzugrenzen. Aus der Verschiedenheit ihres Wesens entwickelt er vielmehr wichtige Kriterien für seinen Begriff von Musik.

5 Ebd., S. V.

6 Oscar Bie, *Das deutsche Lied*, Berlin 1926, S. 13.

7 Bie, *Das Rätsel der Musik*, S. 48.

Bie, der jede Art von Systematik ablehnt, stellt kein Gattungssystem auf. Gleichwohl wirft seine Gegenüberstellung zweier vokaler Genres die Frage nach der Anordnung der instrumentalen Gattungen in diesem Entwurf auf. In seinem 1922 publizierten Essay *Das Rätsel der Musik* teilt Bie die für ihn in diesem Kontext relevanten Komponisten ein in „Opernnaturen“ und „Antiopernnaturen“⁸, eine methodische Entscheidung, die vor dem Hintergrund seiner Oper-Lied-Polarität konsequent ist. Dabei zählt er Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Johannes Brahms, Anton Bruckner und Franz Liszt zu den „Antiopernnaturen“. Erklärungsbedürftig erscheint dabei vorrangig der Fall Liszt, der von Bie gerade nicht mit Richard Wagner und Strauss – der Schiene der „Neudeutschen“ –, sondern mit Schumann und Brahms dem Komplex der Instrumentalmusik zugeordnet wird. Bie lässt sich auf den fingierten Gegensatz zwischen Neudeutschen und Konservativen, zwischen absoluter und Programmmusik, nicht ein. Der Terminus der absoluten Musik an sich wird von ihm sogar in Frage gestellt, indem er mit Liszt die Riege der „absoluten“ Komponisten Bach, Beethoven und Brahms durchbricht. Für Bie zählt weiter auch das Oratorium zur absoluten Musik. Die Gattung wird von ihm keineswegs als „Oper ohne Schauspiel“ in die Nähe der Oper gerückt, sondern schlägt sich auf die Seite des Liedes, weil sie das Wort widerstandslos in der Musik aufgehen lässt. Bies Gegenüberstellung von Oper und Lied, von „Opernnatur“ und „Antiopernnatur“ ermöglicht es ihm, die einzelnen musikalischen Gattungen losgelöst von den Vorstellungen, die daran haften, zu betrachten. Verhärtete Dualismen wie derjenige zwischen absoluter und Programmmusik werden dadurch aufgelöst, dass Bie seinem Gattungsverständnis andere Kriterien zugrunde legt, ohne dabei die Absicht zu haben, sich auf ein neues Schema festlegen zu lassen.⁹

2. Bies Anschauung der Oper als äußerstes Extrem auf der Gattungsskala macht deutlich, dass er in der Oper die Eigenschaften von Musik auf die Spitze getrieben findet. In der Oper tritt das, was das Wesen der Musik ausmacht, in Reinform zutage. Diese These besagt nicht, dass das Lied weniger Musik ist als die Oper. Sie relativiert jedoch die Behauptung von der Idealität des Liedes im Gegensatz zur Widersprüchlichkeit der Oper, sofern die Voraussetzung gilt, dass das Element des Widersprüchlichen notwendig zur Musik gehört.

Der polemische Unterton, mit dem Bie in seinem Opern-Buch von der Oper als einer Gattung der Widersprüchlichkeit spricht, findet sich in dem bereits zitierten Essay von 1922 gemäßigt. Bie scheint hier „Widersprüchlichkeit“ durch „Rätselhaftigkeit“ zu ersetzen, während er unter letzterem das durchaus im romantischen Sinne Jenseitige, nicht Greifbare der Musik versteht. Als Exempel für diese (sich stark auf die Schriften des Musikwissenschaftlers Friedrich von Haussegger berufende) Annahme von der Transzendenz der Tonkunst führt Bie Richard Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten* an, an der für ihn das Moment der „Rätselhaftigkeit“ in besonderem Maße zutage tritt. Bie verhandelt seine Idee gerade nicht an einem Werk der Instrumentalmusik, obwohl dies im Zusammenhang mit einer als metaphysisch verstandenen „Rätselhaftigkeit“

8 Bie, *Das Rätsel der Musik*, S. 20.

9 Die Ausführungen zu Bies Sicht auf die musikalischen Gattungen beziehen sich auf: Bie, *Das Rätsel der Musik*, S. 20ff.

näher läge. Gleichzeitig wählt Bie aber auch kein Wagnersches Musikdrama, um seine Argumentation zu stützen, etwas, was angesichts seiner Nähe zu den Gedanken Hauseggers nachvollziehbar schiene. Oper ist für Bie einerseits eine konfliktgeladene, mitunter gewaltsame Gattung, zugleich aber auch derjenige Bereich der Tonkunst, in der das Wesentliche der Musik schlechthin, das „Rätselhafte“, zum Vollzug gelangt. An der Oper wird deutlich, was Musik eigentlich ist.

3. Der Kritiker als Künstler¹⁰

Bie vertritt die Überzeugung, dass die schriftliche Darstellung von Kunstwerken sich ihrem Gegenstand so weit wie möglich anpassen muss. Die Form, die das Kunstobjekt vorgibt, soll sich in dem Text, der sich damit befasst, literarisch niederschlagen. Für Bie bedeutet das konkret, dass derjenige, der über Kunst schreibt, in einem anderen Medium an derselben Sache arbeitet. Seine Aufgabe als Kunstkritiker versteht Bie in dem expliziten Sinne, dass er das jeweilige Kunstobjekt in Form eines Essays reproduziert.¹¹ Bies Ideal hat seinen historischen Ort und zeichnet ihn zunächst nicht vor seinen Zeitgenossen aus. Eine vergleichbare Zielsetzung findet sich bei dem 18 Jahre jüngeren Paul Bekker. Hans-Joachim Hinrichsen macht in einem Aufsatz¹² über dessen Beethoven-Buch (1911) darauf aufmerksam, dass Bekkers Ausführungen zu Beethovens Sonate op. 31/2 nicht auf einem Kategorienfehler beruhen, wie August Halm es ihm vorwirft. Halm, der an Bekkers Darstellung bemängelt, sie vermische „poetische Beschreibungen und technische Sachverhaltserfassung“¹³, übersehe, so Hinrichsen, dass genau hierin Bekkers Absicht liege: Diesem gehe es gerade darum, Beethovens Werk sprachlich nachzuvollziehen. Er wolle gar nicht im strengen Sinne eine Analyse liefern, sondern mit den Mitteln, die ihm als Schriftsteller zur Verfügung stünden, die Beethoven'sche Sonate zur Erscheinung bringen. So schreibt Bekker wörtlich im Vorwort seines Buches: „Ich versuchte mich auf den Standpunkt des ausübenden Musikers zu stellen, der aus seinem persönlichen Empfinden heraus Beethovens Werke interpretiert. Nur war das Ausdrucksmittel, dessen ich mich zu bedienen hatte, nicht das Klavier, das Orchester, die menschliche Stimme, sondern das geschriebene Wort. Einzig auf diese rein künstlerische Reproduktion mittels des Wortes war mein Streben gerichtet.“¹⁴

Bekker – und mit ihm Bie – begreifen die Tätigkeit des Musikschriftstellers und -kritikers als künstlerische Tätigkeit. Dass Hinrichsen, der Bekkers Anspruch des sprachlichen Nachvollzugs

10 „Der Kritiker als Künstler“ ist der Titel eines 1890 erschienenen Essays von Oscar Wilde.

11 Zu Bies Affinität zum Essay als angemessener Form der schriftstellerischen Reproduktion von Kunst vgl. Bie, *Das Rätsel der Musik*, S. 76f.; sowie Peter de Mendelssohn, *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt a.M. 1970, S. 470–473.

12 Hans-Joachim Hinrichsen, „Ein Buch für das 20. Jahrhundert. Paul Bekkers ‚Beethoven‘ von 1911“, in: *Musik und Ästhetik* 77 (2016), S. 7–24.

13 Ebd., S. 9.

14 Zit. nach: Hinrichsen. „Ein Buch für das 20. Jahrhundert“, S. 10.

als einen „für ein Buch überaus ungewöhnlichen“¹⁵ bezeichnet, Bie mit keinem Wort erwähnt, fällt angesichts der Tatsache auf, dass gerade Bie dieses Verfahren mit äußerster Konsequenz verfolgt. Gleichwohl sind Bies Resultate nicht alle gleich überzeugend. So bleibt sein Versuch des sprachlichen Nachvollzugs von Musik blass, wenn er sich wie in *Das deutsche Lied* nur auf platt Formales bezieht: Bie möchte sich der Form des Liedes schreibend anpassen, indem er sein Buch aus zahlreichen kurzen Kapiteln zusammenstellt, die jedes für sich eine geschlossene Einheit bilden und gewollt willkürlich angeordnet sind. Der Tonfall scheint sich demjenigen in einer Art freien Fantasie annähern zu wollen, wobei der Eindruck erzeugt werden soll, Bie säße gerade beim Primavista-Spiel am Klavier und zeichne aus einer besonderen Stimmung heraus seine Gedanken auf. Die intime Häuslichkeit, die Bie der Gattung Lied anheftet, versucht er sprachlich nachzuzeichnen, nicht ohne dass ihm dabei manche sentimentale Entgleisung unterläuft.

In *Die Oper* gelingt das Verfahren besser. Bie, der viele seiner bereits früher geschriebenen Opernkritiken kommentarlos aneinanderreihet, verfolgt das Ziel, durch das unbegründete Nebeneinander voneinander unabhängiger Texte den Eindruck des „Schlachtfeldes“ zu erzeugen, als das er die Oper sieht. Am Ende dieser Anstrengung steht ein großes, aber in sich disparates Ganzes, das aus zahllosen Paradoxien erwächst. Die Widersprüchlichkeit, die Bie als treibende Kraft der Gattung betrachtet, greift in die literarische Darstellung ein: Der Schreibstil im Opern-Buch entzündet sich an dem, was den Gegenstand ausmacht. Im Lied-Buch dagegen fruchtet das Verfahren nicht, weil es an einer Problemstellung mangelt, an der Bies sprachlicher Nachvollzug sich abarbeiten könnte. Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass Bie im Laufe seines Lebens zahllose Texte über die Oper verfasst hat, während sich seine Beschäftigung mit der Gattung Lied in einem einzigen Buch erschöpft.

4. Ausblick

Die wenigen Ansätze einer musik-, kunst- oder literaturwissenschaftlichen Rezeption von Bies Schriften, die es bis heute gibt, stempeln den Autor zum Vertreter einer „impressionistischen“ Kunstkritik des Kaiserreichs und der Weimarer Republik.¹⁶ Sofern man seinen humorigen Skeptizismus gegenüber stil- und gattungsgeschichtlichen Kategorien nicht gar als bloße Allüre abtut, gilt Bie als geschmäckerlicher Ästhetizist, der sämtliche Erscheinungen des geistigen Lebens dem subjektiven Eindruck unterwirft und Fakten nicht gelten lässt.¹⁷ Dass es Bie bei

15 Ebd.

16 Vgl. hierzu: Richard Hamann und Jost Hermand, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Impressionismus, München 1974²; Volker Kalisch, Art. „Oscar Bie“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 2, Kassel etc. 1996, Sp. 1592–1593; Wolfgang Grothe, „Die Neue Rundschau des Verlages S. Fischer. Ein Beitrag zur Publizistik und Literaturgeschichte der Jahre von 1890 bis 1925“, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* Bd. IV, Frankfurt a.M. 1963, Sp. 809–1569, Sp. 858, 862.

17 Vgl. hierzu: Richard Hamann und Jost Hermand, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*.

allem vermeintlichen Subjektivismus darum zu tun ist, über das Wesen der Kunst triftige Aussagen zu machen, wird übersehen. Der Ausgangspunkt des eigenen ästhetischen Empfindens als entscheidende Instanz, den Bie wählt, wenn er in seinen Texten eine betont künstlerische Herangehensweise pflegt, ist Teil seines Denkens über das Verhältnis von Kunstwerk und Kunstbetrachter. Er entspringt der Überzeugung, dass dieser Weg die Möglichkeit der Erkenntnis in den Prozess der Kunsterfahrung enthält.

Die „anti-systematische“ Methode, die Bie unterstellt wird, ohne dass jenseits von Zeitgeist-Argumenten darüber nachgedacht würde, welchen Nutzen Bie aus ihr zieht, sorgt in *Die Oper* nicht nur gattungsbezogen für erhellende Einsichten, sondern kann auch für die Musikhistoriografie insgesamt fruchtbar werden: Indem Bie sich dagegen entscheidet, die Geschichte der Oper als Entwicklungsgeschichte zu erzählen, hält er sich die Möglichkeit offen, sich immer neu zum ästhetischen Gegenstand zu verhalten. Musikalische Werke sind demgemäß keine Stationen einer fortlaufenden Gattungsgeschichte, sondern erfinderische Lösungsversuche gattungsspezifischer Probleme.¹⁸

Zitation: Elisa Ringendahl, „Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 292–299, DOI: 10.25366/2020.70.

18 Dies stellt Carl Dahlhaus in den fünf Seiten seines Vorworts zu *Die Oper* erhellend dar.

Abstract

A comparison of Oscar Bie's monographies *Die Oper* and *Das deutsche Lied* shows that opera and 'Lied' are two extremes in Bie's understanding of musical genres. While opera according to Bie is an "impossible work of art" which arises from countless contradictions, the low-conflict 'Lied' forms an opposite pole. Bie's perception influences the way he deals with the two genres in writing: while opera is suitable for an adequate feuilleton, 'Lied' is not. Bie's comparison gives him the possibility to break with established patterns of genres. It becomes apparent that for him opera takes on a special role in that it represents the culmination of the basic features of music. As a critic, Bie demands utmost congruence between object and written representation. Writing about music means to be an artist who deals with the same work of art but in another medium.

Kurzvita

Elisa Ringendahl, geboren 1989, studierte Klavier und Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen und schloss beide Fächer mit einem Master ab. Neben ihrer publizistischen Tätigkeit für verschiedene Fachzeitschriften konzertiert sie regelmäßig und unterrichtet als Klavierpädagogin an der Musikschule Winterthur. Derzeit promoviert sie an der Musikhochschule Trossingen über den Musik- und Kunstpublizisten Oscar Bie.

Struktur und Exegese.

Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)

BENEDIKT SCHUBERT, WEIMAR

Arnold Schering, sonst nie verlegen um die Ausdeutung des Verhältnisses von Text und Musik im geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs, muss bei der Tenorarie der Choralkantate *Christ unser Herr zum Jordan kam* BWV 7 kapitulieren:

„[...]Die a-moll-Arie („Des Vaters Stimme...“) enthält gewisse schwer verständliche Sonderbarkeiten. Wiederum wird, da die Konzeption der Musik davon ihren Ausgang nahm, das beginnende Instrumentalvorspiel zur Entschlüsselung das Beste beitragen. [...] Daß er zwei konzertierende Violinen zum Taubensymbol wählte, ist allerdings auffällig und könnte, [...] zu der Annahme verleiten, die Musik sei ursprünglich einem anderen Text (mit Engelssymbolen) zugeordnet gewesen.“¹

Scherings Spekulationen über einen ursprünglich anderen Text zu der gleichen Musik konnten nicht weiter erhärtet werden. Und so bleibt die Herausforderung für den Interpreten: Warum besetzte Bach diese Arie mit zwei Violinen?

The image shows a musical score for the instrumental prelude of the aria 'Des Vaters Stimme ließ sich hören' (BWV 7/4). The score is for Violino concertato I, Violino concertato II, and Continuo. It is in 3/8 time and A minor. The first measure is marked with a '1' above the staff.

Notenbeispiel 1: Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4), Instrumentalvorspiel, T. 1–4.

Die folgenden Ausführungen widmen sich dieser Frage mithilfe von exegetischen Quellen aus dem Umfeld Johann Sebastian Bachs, die von der Forschung bisher nicht beachtet wurden. Die zeittypische Exegese der lutherischen Spätorthodoxie liefert einen plausiblen Hinweis auf die eigentümliche Struktur der Arie. Als Johann Sebastian Bach am 28. Juli 1750 starb, hinterließ er unter anderem einen Bestand „an geystlichen Büchern“, wie ihn die „Specificatio der Verlaßenschaft“ verzeichnet.² Durch die Specificatio sind wir über Titel und Autoren unterrichtet,

1 Arnold Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1950, S. 161.

2 Robin A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie*, Neuhausen-Stuttgart 1983, S. 36 f.

welche Bach besaß und zum Teil auch nachweislich studiert hat.³ Die Mehrzahl dieser geistlichen Bücher sind exegetische Werke und Erbauungsliteratur, welche der lutherischen Orthodoxie zuzurechnen sind. Johannes Wallmann brachte diesen Sachverhalt einmal so auf den Punkt: „Offensichtlich bleibt Bachs Bestand an geistlichen Büchern ganz im Rahmen der Leipziger lutherischen Orthodoxie. Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß Bach beim Besuch eines streng lutherischen Theologen Leipzigs mit den geistlichen Büchern seiner Bibliothek irgendeinen Argwohn erregt hätte.“⁴ Einer dieser Vertreter der Orthodoxie, Erdmann Neumeister (1671–1756), ist in Bachs Bibliothek mit zwei Titeln vertreten: *Tisch des Herrn* (Hamburg 1722) und *Wasserbad im Worte* (Hamburg 1731), bei beiden handelt es sich um Sammlungen von Liedpredigten. Das *Wasserbad im Worte* handelt von dem Sakrament der Taufe und lautet im Untertitel: *Die Lehre von der Heil. Tauffe, so in LI. Predigten; und zugleich in dem Eingange derselben Unterschiedliche Lieder erklärt worden*. Naheliegend behandelt Neumeister in den Exordien dieser Predigten auch das lutherische Tauflied „Christ unser Herr zum Jordan kam“, welches die Grundlage der gleichnamigen Leipziger Choralkantate Bachs von 1724 bildet. Die Strophen drei und vier des Taufliedes wurden von dem uns unbekanntem Librettisten zum vierten Satz der Kantate umgedichtet.

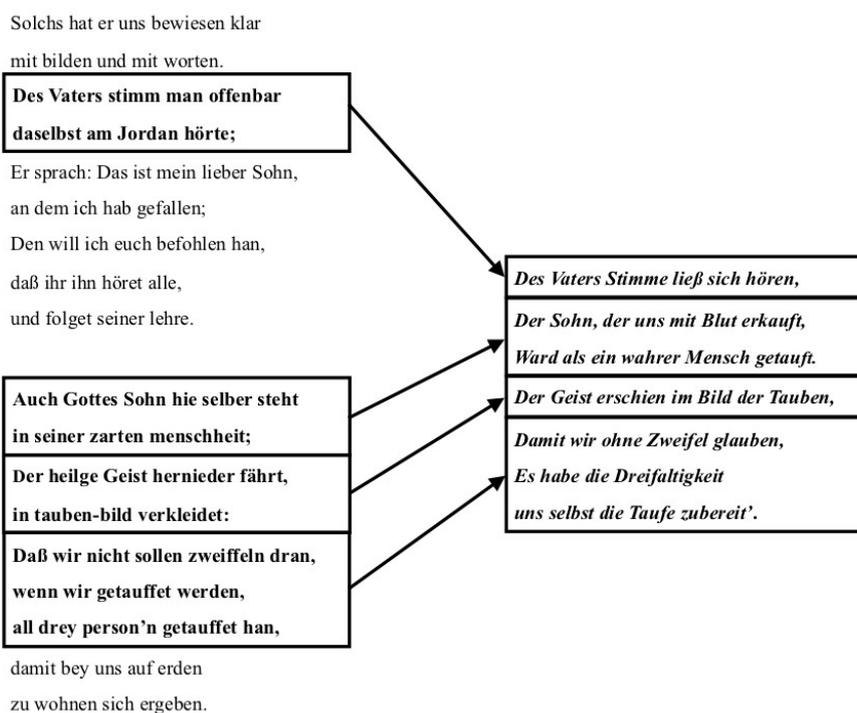


Abbildung 1: Vergleich Strophe 3 und 4 „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (Martin Luther, 1541)⁵ und „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)

3 Vgl. Robin A. Leaver, „Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek“, in: *Bach-Jahrbuch* 60 (1975), S. 124–132.

4 Johannes Wallmann „Johann Sebastian Bach und die ‚Geistlichen Bücher‘ seiner Bibliothek. Anmerkungen und Gedanken zu Robin A. Leavers kritischer Bibliographie ‚Bachs theologische Bibliothek‘“, in: *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Johannes Wallmann, Tübingen 1995, S. 124–143, hier S. 140.

5 Zitiert nach: Bernhard Walter Marperger, *Das privilegirte ordentliche und vermehrte Dreßdnische Gesang-Buch*, Dresden 1727, S. 282.

Zu der Stimme Gottvaters im Moment der Taufe Jesu am Jordan – also die initiale Betrachtung der Ariendichtung – schreibt Erdmann Neumeister:

„Des Vaters Stimm man offenbar
Dasselbst am Jordan hörte.

Wie dieses Matth. III. 17. beschrieben ist: also zweifeln wir nicht, daß solche Stimme dermassen offenbar erschollen, daß sie nicht nur Johannes der Täufer, sondern auch viel Volck gehöret hat [...] Denn Johannes war schwerlich jemahls allein, indem täglich eine grosse Menge zu ihm kam, sich täuffen zu lassen. Daher wird auch solche Stimme zu den Ohren aller, die damahls anwesend waren, kommen seyn. Der Herr Jesus beruffet sich selber darauf gegen die Jüden, Joh. V. 37: Der Vater, der mich gesandt hat, derselbige hat von mir gezeuget. Und spricht er darbey: Ihr habt nie weder seine Stimme gehöret, noch seine Gestalt gesehen; So will er sonder Zweifel sprechen: Ihr habt sonst nie seine Stimme gehöret, ohne dasselbe mahl, da ich getauffet wurde. So soltet ihr ja aus diesem Zeugnisse erkennen, daß er mich gesandt haben. Nun, welches war sie Stimme und das Wort des Vaters?

Er sprach: Dieß ist meine lieber Sohn,
An dem ich habe Gefallen.
Den will ich euch befohlen han,
Daß ihr in höret alle,
Und folget seiner Lehre.

Matth. III. 17. heisset: Diß ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe. Marc. I, 11. aber, und Luc. III. 22: Du bist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe. Daraus erhellet, daß die Stimme zweymahl hinter einander vom Himmel kommen ist; einmahl zu dem Herrn Jesu selbst, und das andere mahl Johannis und des anwesenden Volcks wegen.“⁶

Die Worte Neumeisters lassen aufhorchen. „Zweymahl“ sei die Stimme Gottes erschollen, was mit Blick auf Bachs Komposition die Verwendung von *zwei* Violinen erklären könnte. Dem orthodoxen Theologen gelingt der Hinweis auf zwei Stimmen mit einem exegetischen „Kniff“: Zunächst wird aufgezeigt, dass Johannes der Täufer „schwerlich jemals alleine“ gewesen sei und ihn immer eine große Menge von Menschen umgeben habe. Dies wird mit dem dogmatischen Hinweis versehen, dass auch die Juden das Bekenntnis Gottvaters zu seinem Sohn vernommen haben sollten. Wenig später ermöglicht ihm diese Konstellation eine Inkongruenz zwischen dem Bericht der Taufe Jesu, wie er sich bei Matthäus auf der einen Seite und Markus und Lukas auf der anderen Seite findet, aufzulösen. Da es bei Matthäus „Dies ist mein lieber Sohn“ und bei Markus/Lukas „Du bist mein lieber Sohn“ heißt, wird die Stimme Gottvaters „zweimal hinter einander vom Himmel“ gekommen sein: Einmal zu Jesus und das andere Mal zu Johannes und weiteren anwesenden Menschen. Hinter dieser Form von Auslegung, die auf einen modernen Betrachter zweifelsohne konstruiert wirken muss, verbirgt sich das zeittypische harmonische Verständnis der biblischen Schriften, welches seinerseits wiederum auf den Fundamenten der „eindeutigen Klarheit“ und „Irrtumslosigkeit“ der heiligen Schrift beruht. Von einem historisch-kritischen Verständnis der Bibel ist man in dieser Art von Exegese, wenn auch nicht zeitlich, so doch aber inhaltlich, weit entfernt.⁷

6 Erdmann Neumeister, *Das Wasserbad im Worte*, S. 88 f.

7 Christoph Bultmann, Art. „Exegese, Frühe Neuzeit“, in: *GGG*⁴, Bd. 2, Tübingen 1999, Sp. 1788–1789.

Kannte Bach diese Auslegung? Ist diese Auslegung ursächlich für die eigentümliche Struktur der Arie? Wollte Bach mit den zwei imitierenden Violinen die zweimal erklingende Stimme Gottvaters in Musik setzen? Als grundsätzliche Überlegung sei vorweggenommen, dass die initialen Worte einer Ariendichtung – sofern sie denn bild- oder affekthaft sind – für den Komponisten des Barock immer die erste, naheliegende Option waren, auf „gute Inventionen“ zu kommen. Und in vorliegendem Fall berichten die initialen Worte der Arie von der Stimme Gottvaters. Johann David Heinichens Vorreden zu seinen beiden Generalbasslehren legen von diesem Verfahren ein beredtes Zeugnis ab.⁸ Ausgeschlossen ist freilich – um wieder den Blick auf die Predigtsammlung Neumeisters zu werfen –, dass Bach von just dieser Auslegung, die 1732 publiziert wurde, in seiner dritten Choralkantate von 1724 direkt beeinflusst wurde. Allerdings ist das Zeitalter der Orthodoxie von einer gewissen Uniformität der Exegese gekennzeichnet, was sich auch in der Auslegung der Taufe Christi im Jordan widerspiegelt. Die Argumentation von den zwei Stimmen Gottvaters findet sich vielfach im Schrifttum lutherischer Orthodoxie. In dem von dem Wittenberger Theologen Abraham Calov (1612–1686) herausgegebenen Bibelkommentar, welchen Bach besaß, nachweislich studierte und in der Bachforschung kurz „Calov-Bibel“ genannt wird,⁹ heißt es zu dem Taufbericht nach Markus (Mk 1, 11): „Und da geschah eine Stimme vom Himmel (zu ihm) du bist mein lieber Sohn (dis ist den Anwesenden also erschollen: Dis ist mein lieber Sohn) an dem ich Wohlgefallen habe [...]“¹⁰

Auch Abraham Calov verzichtet also nicht darauf zumindest die Inkongruenz der Adressaten („Du bist mein lieber Sohn“/„Dies ist mein lieber Sohn“) anzumerken. Ein weiterer Autor des 17. Jahrhunderts, der Erbauungsschriftsteller Heinrich Müller (1631–1675) – er ist gleich mit mehreren Titeln in Bachs Bibliothek geistlicher Bücher vorhanden –, fügt sich in diesen gleichförmigen auslegungsgeschichtlichen Reigen ein. In seiner *Evangelischen Schlußkette*, einer Postille durch das ganze Jahr, wird die Stimme Gottvaters am Jordan so kommentiert:

„Diese Stimme vom Himmel herab sprach: *Diß ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe.* Beym Marco und Luca richtet der Vatter die Rede an den Sohn selbst: *Du bist mein lieber Sohn.* Daraus abzunehmen, daß der Vatter zuerst den Sohn selbst angeredet, und ihn durch diese Stimme in seinem öffentlichen Lehr-Amt bestätigt, darnach aber mit selbiger Stimme auch angeredet Johannem und das Volck, und sie ermahnet, diesem Lehrer als gesandt vom Himmel, Audientz zu geben.“¹¹

Heinrich Müllers Wortwahl einer „selbigen Stimme“ korreliert auf eigentümliche Weise mit dem imitatorischen Satz, den Bach den zwei Violinen zuordnet, wobei die zweite Violine quasi wie eine „selbige Stimme“ zu der ersten Violine gehört werden kann. Eine abschließende Quelle, die nicht aus dem unmittelbaren Umfeld Bachs stammt, jedoch zu den wichtigen exegetischen Werken um 1720 zählt, ist die *Harmonie und Auslegung der Heiligen vier Evangelisten* von

8 Benedikt Schubert, *Bild, Affekt, Inventio. Zur Johannespassion Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt a.M. etc. 2017, S. 12–30.

9 Vgl. Leaver, „Bach und die Lutherschriften“.

10 Abraham Calov, *Das Neue Testament*, Wittenberg 1682, S 310.

11 Heinrich Müller, *Evangelische Schlußkett und Krafft-Kern*, Frankfurt a.M. 1734, S 102. Hervorhebungen im Original.

Carl Hildebrand Freiherr von Canstein (1667–1719). Auch hier findet sich selbstverständlich der schon bekannte Passus von den Stimmen, die „zwei Mal“ erklingen sein müssen:

„Eine Stimme vom Himmel. Auf eine himmlische und anmuthige Art, nicht wie dorten, auf dem Berg Sinai.

Sprach. Es scheint, daß diese Stimme wol mag zweymal erschollen sey: einmal zu Christo: Du bist; und wieder zu Johanne und andern: Dieser ist; nemlich daß solches von Christo zu verstehen.“¹²

Die absolute exegetische Homogenität bei der Auslegung der Taufe Jesu am Jordan in einschlägigen für Bach relevanten Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts lässt den Einwand obsolet erscheinen, dass Erdmann Neumeisters Predigtsammlung Bach nicht hätte beeinflussen können. Diese Abhängigkeit ist nicht notwendig, da Neumeister wiederum bereits in einer Tradition steht, deren Uniformität bis in die Wortwahl hinein nicht zu leugnen ist. Neumeister – und offensichtlich auch Bach – sind Teil der gleichen Deutungsgemeinschaft.

Bisher wurde mit dem beinahe omnipräsenten Violinduett, welches die Arie maßgeblich konzentriert und klanglich dominiert, auf ein herausragendes Merkmal des Satzes geblickt. Gezeigt werden konnte, dass die Besetzung der Arie mit zwei Violinen den abweichenden Berichten von der Taufe Jesu bei Matthäus und Markus/Lukas zu entsprechen scheint. Doch wie agiert die Singstimme? Wie interagiert diese wiederum mit den Violinen?

Notenbeispiel 2: Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4), T. 25–30.

Bezeichnend ist, dass nach einer gut dreitaktigen Pause das Violinduett in dem Moment wieder einsetzt (T. 29), in welchem die Singstimme die letzte Silbe der Passivkonstruktion „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (auf dem „-ren“ von „hö-ren“) deklamiert. Der effektvolle Wiedereintritt der aufsteigenden Dreiklänge beider Violinen hört und liest sich hier doch wie ein subtiler Kommentar: Dies, das Motiv beider Violinen, steht für die Stimme Gottvaters, von der just in diesem Augenblick die Rede ist. Was lässt sich, ergänzend zu der spezifischen Interaktion von Singstimme und den konzertierenden Violinen, zu der Beschaffenheit des Tenorparts noch

12 Carl Hildebrand Freiherr von Canstein, *Harmonie und Auslegung der Heiligen vier Evangelisten*, Halle 1718, S. 140.

sagen? Abermals sind Arnold Scherings Anmerkungen zu der Arie aufschlussreich, welche einige Auffälligkeiten zur Sprache bringen, die – ohne Kenntnis des zeitgenössischen exegetischen Hintergrunds – irritieren müssen. Für Schering ist der Gesangsteil der Arie sogar „problematischer als der Instrumentalsatz“. Er weist in diesem Zusammenhang u. a. auf den „Anfang mit den gehäuften Sextenstürzen“, welcher überrascht „zu den „Dunkelheiten“ zählt und „nicht ohne weiteres zu erhellen“ ist. Es sei denn, man ginge von der „Parodie einer älteren Komposition aus“. Doch auch hier ist der Fluchtpunkt „Parodie“ nicht nötig. Ganz im Gegenteil: Nicht unnatürlich, sondern so natürlich wie in der Musik möglich drückt doch der Tenor in seiner madrigalischen Betrachtung der Taufe Jesu die schier unglaubliche Begebenheit aus, dass sich „des Vaters Stimme [...] hören [ließ]“. Im Musikschritttum der Bachzeit hätte man dies vielleicht so ausgedrückt: Der Sänger trägt seinen Text ‚aufs beweglichste‘ vor. Dieser Passus – in unzähligen Quellen der Zeit zu finden, die sich einem affektvollen Vortrag bzw. einer affektvollen Setzweise widmen – ist im Kontext der Affektenlehre zu verstehen, die auch dem Paramater der Diastematik große Aufmerksamkeit widmete. Stehen enge Intervalle, etwa Tonschritte, für sanfte Affekte (z. B. Liebe, Trauer), so repräsentieren weite Intervalle, also Tonsprünge, einen heftigen Affekt (z. B. Freude, Zorn).¹³ Die Singstimme, die in der Arie die Stimme Gottvaters im Augenblick der Taufe Jesu am Jordan reflektiert, gehört einem Betrachter der Szene, der Anteil an dem Geschehen nimmt und außer sich vor Erregung und Freude ist, die Stimme Gottvaters zu hören. Abenteuerliche Sextsprünge (T. 27), die auseinandergezogenen Silben bei „Stimme“ (T. 26) und „hören“ (T. 28), das Verharren auf dem Leitton *gis* (T. 26, T. 29) – alles ist darauf angelegt, durch Abweichung von der musikalischen Norm Erregung auszudrücken. Der eigentümliche Reiz der Komposition liegt auch darin begründet, dass vollkommen unberührt von dem erregten Gesangspart die omniprésente Achtelmotivik der beiden Violinen einen gleichmütigen Kontrapunkt setzt. Doch was wird durch das Motiv der Violinen musikalisch ausgedrückt, welche Stimmung, welchen Affekt evoziert das Motiv? Wenn die Idee des Stückes das Abbilden der Stimme Gottvaters ist, sollte sich dies nicht auch im musikalischen Charakter des Motivs widerspiegeln? In der Literatur ist immer wieder, unter rein formalen Gesichtspunkten, auf den Giguecharakter des imitierenden Satzes im Dreiertakt hingewiesen worden¹⁴. Das aus den Quellen eruierte Bild kann aber neben dem tieferen Grund für den Imitationssatz auch den, durch die Zweierbindungen verstärkt, wiegenden Dreiertakt in Verbindung mit dem weichen Mollsatz zu erklären helfen. Noch einmal soll aus Heinrich Müllers Predigt zur Taufe Jesu im Jordan zitiert werden, in welcher wiederholt – in der blumigen Sprache der Zeit – auf den sanftmütigen und freundlichen Charakter der Stimme Gottes verwiesen wird:

„Durch eine Stimme offenbahret sich der Vatter, da er zeugen will, daß Christus sein Sohn sey. [...] Eine grosse Leutseligkeit Gottes, daß er durch eine Menschen-Stimme mit uns redet. Wann ein Vatter mit seinem kleinen Kindlein reden will, so nimmt er der Kindlein Sprach an sich, lallet mit

13 Vgl. Schubert, *Bild, Affekt, Inventio*.

14 Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. 1971, S. 562 f.

Lallenden. Ist ein Zeichen seiner hertzlichen Liebe. Gott liebt uns als ein Vater seine Kinder, darum redet er, und lässt mit uns reden nicht durch Engel= sondern durch Menschen-Zungen. Ein freundlicher Gott, der sich so tieff herab läst zu unser Schwachheit, und wird das, was wir sind, auf daß er uns nur gewinne. Engel-zungen können schrecken. Wie hefftig erschrack Maria, als sie den Gruß des Engels Gabriel hörte? Gott aber will uns locken, darum braucht er Menschen-Zungen.“¹⁵

Cyriacus Spangenberg (1528–1604), ein nachreformatorischer Theologe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und Verfasser von Liedpredigten (*Cithara Lutheri*), spricht in diesem Zusammenhang von der Stimme Gottes, die sich „auf Allertröstliche hören“ ließ.¹⁶ All die bei Müller und Spangenberg der Stimme Gottes zugeordneten Affekttopoi – „leutselig“, „hertzlich“, „freundlich“, „allertröstlichst“ – entsprechen offensichtlich dem musikalischen Charakter des Violinduetts.

Was ist aus dieser Detailbeobachtung zu schließen? Liegt hier nun doch einmal der glückliche Zufall vor, dass Bachs *Musik* mit der Frömmigkeit seiner Zeit in Verbindung gebracht werden kann? Sollte an der Titulierung Bachs als „fünften Evangelisten“ etwas dran sein? Die hier mitgeteilten Beobachtungen zum Verhältnis von Struktur und Exegese in der Tenorarie der Choral-kantate zum Johannistag von 1724 müssen erratisch wirken und können zu Missverständnissen führen, wenn man sie denn nicht in den Stand der Bachforschung einordnet. Was mit Blick auf Bachs „geistliche Bücher“ schon angedeutet wurde, sei nun noch einmal im Kontext der sogenannten theologischen Bachforschung, ausgeführt. Die Detailbeobachtung zu BWV 7/4 sollte dadurch als Teil eines größeren Bildes verständlich werden.

Am 26. August 1976 trafen sich in (West-)Berlin Musikwissenschaftler, Theologen und Kirchenmusiker und gründeten die „Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung“. Was vielleicht auch noch heute nach einem Nischenfach innerhalb der Bachforschung klingt, führte in den folgenden Jahren zu einigen der spektakulärsten und erhellendsten Beiträge zu Leben und Werk des Thomaskantors. Nur beispielhaft seien einige davon aufgezählt. 1983 legte Robin A. Leaver unter dem Titel *Bachs theologische Bibliothek. Ein kritische Bibliographie* ein kommentiertes Verzeichnis der „geistlichen Bücher“ Johann Sebastian Bachs vor.¹⁷ Elke Axmacher wies 1978 in einer vielbeachteten Studie nach, dass Teile der freien Dichtungen im Libretto der *Matthäuspassion* von einer Sammlung von Passionspredigten des Rostocker Theologen Heinrich Müller abhängig sind.¹⁸ Diese Predigten besaß Bach, sie waren Teil seiner „theologischen Bibliothek“. 2004 erschien der erste Band von Martin Petzoldts *Theologisch-musikwissenschaftlicher Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, der ein ganz neues Licht auf die Kantatenlibretti und deren bibeltheologische Grundlagen warf.¹⁹

15 Müller, *Evangelische Schlußkett*, S. 102.

16 Cyriacus Spangenberg, *Cithara Lutheri zum Katechismus oder Spangenberg's Predigten über Luthers Katechismuslieder*, Berlin 1855, S. 227 f.

17 Vgl. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek*, S. 36f.

18 Elke Axmacher, „Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion“, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 181–191.

19 Martin Petzoldt, *Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Stuttgart 2004.

Einige Einzelstudien versuchten und versuchen – und genau hier ist auch die vorliegende Beobachtung zu BWV 7/4 zu verorten – das Wissen um die spezifische Zeitgebundenheit der Libretti und deren unter Umständen abweichendes Verständnis in der Zeit Bachs für die musikalische Analyse fruchtbar zu machen.²⁰ Von dem Bild des Thomaskantors als „fünften Evangelisten“ ist die Bachforschung damit weiter denn je entfernt. Nicht die Individualität des Glaubens, und das Postulat eines „fünften Evangelisten“ suggeriert dies, sondern die Zeitgebundenheit Bachs musikalischer Exegese tritt mehr und mehr in den Fokus der Forschung. Freilich führt dies zu einer Herausforderung, über die früher oder später in Hinblick auf Bachs geistliche Vokalmusik diskutiert werden muss. Es ist die Herausforderung, eine so qualitativ einzigartige Musik im Spannungsfeld von Individualität und einer uns teils fremden Zeitgebundenheit zu verorten, wobei letztere wohl noch ungleich stärker zu gewichten ist, als man dies bisher annahm.

Zitation: Benedikt Schubert, „Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie ‚Des Vaters Stimme ließ sich hören‘ (BWV 7/4)“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 300–308, DOI: 10.25366/2020.71.

20 Exemplarisch: Michael Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St. John Passion*, New York 1998; Stephen A. Crist, „Historical theology and hymnology as tools for interpreting Bach's church cantatas. The case of ‚Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen‘, BWV 48“, in: *Historical musicology* (2004), S. 57–84; Benedikt Schubert, „Da bleibet nichts denn Tods Gestalt“. Die Arie ‚Jesus Christus, Gottes Sohn‘ (BWV 4/4) im Spiegel zeitgenössischer hymnologischer Quellen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 74 (2017), S. 210–218.

Abstract

This study deals with a characteristic of the tenor aria "Des Vaters Stimme ließ sich hören" (BWV 7/4). Why does Bach use two imitating violins? So far unconsidered exegetical and hymnological sources can give a plausible answer to that question. Based on a detailed observation of these sources, the study aims to encourage us to think again about the various hermeneutical approaches to Bach's sacred vocal music and how Bach can be located in the field of tension between individuality and 'Zeitgeist'.

Kurzvita

Benedikt Schubert, studierte Musikwissenschaft und Neuere Geschichte in Weimar und Jena. 2016 erfolgte die Promotion an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar (*Bild, Affekt, Inventio. Zur Johannespassion Johann Sebastian Bachs*, 2016). Von 2017 bis 2020 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv in Leipzig im Rahmen einer von der DFG geförderten Eigenen Stelle („Zeitspuren. Bachs Vokalmusik im Spiegel hymnologischer Quellen“) tätig. Benedikt Schubert ist Kurator, der im November 2019 eröffneten Dauerausstellung „Hörbarer Glaube. Johann Sebastian Bach in Arnstadt“ im Schlossmuseum zu Arnstadt.

Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung

UWE SEIFERT, SEBASTIAN KLASSMANN, TIMO VARELMANN UND NILS DAHMEN, KÖLN

Weltweit wird von Digitalisierung, Künstlicher Intelligenz und Roboterisierung der Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst gesprochen. Es ist die Rede von Digital Humanities, sowie von Computational und Data Sciences. Computation ist schon jetzt eines der grundlegenden Konzepte für die Wissenschaften des 21. Jahrhunderts.¹ Durch diese wissenschaftlichen Entwicklungen sowie ihre derzeitigen und zukünftigen gesellschaftlichen Auswirkungen werden grundlegende Fragen und Probleme der menschlichen Existenz sowie des menschlichen Selbstverständnisses aufgeworfen und diskutiert, die von zentraler gesellschaftlicher und kultureller Relevanz und Brisanz sind und spezifische Anforderungen an Forschung und Lehre stellen.²

Dies gilt auch für die Musikwissenschaft. So dürfte außer Frage stehen, dass sich im Zuge der Digitalisierung der Wissenschaften ihre Recherchemöglichkeiten und Quellenzugänge erweitert haben sowie „digitale Werkzeuge“ nutzbar gemacht werden.³ Dies macht die anwendungsorientierte Kompetenzvermittlung in der Lehre und das Schritthalten mit digitalen Entwicklungen in der Forschung sowie im Berufsleben dringend erforderlich. Grundlegende Fragen der Musikwissenschaft und epistemologisch-methodologische Fragen des disziplinären Selbstverständnisses werden bei dieser Sichtweise der Digitalisierung als einer reinen Auffassung der Notwendigkeit eines erweiterten Werkzeuggebrauchs allerdings nicht berührt. Eine zentrale mit der Digitalisierung von Berufsleben und Wissenschaft verbundene Frage ist, inwieweit grundlegende Informatikkenntnisse sowie mathematisch-logische Kenntnisse und Fähigkeiten auch in der Musikwissenschaft für ein zeitgemäßes wissenschaftliches Arbeiten im 21. Jahrhundert unverzichtbar sind und daher in die musikwissenschaftliche Forschung und Lehre zu integrieren sind. Für eine Kognitive Musikwissenschaft, die sowohl musikalische Grundlagenforschung betreibt als auch die epistemologisch-methodologischen Grundlagen der Musikforschung reflektiert, ist dies unabdingbar. Wie sieht es aber generell in einem Fach wie dem der Musikwissenschaft aus, in dem ein historisch-hermeneutisches Selbstverständnis der Disziplin vorherrschend ist? Kann dieses Selbstverständnis im Zuge der epistemologisch-methodologischen Veränderungen im Rahmen der Digitalisierung der Wissenschaften uneingeschränkt als die Disziplin maßgeblich bestimmend aufrechterhalten werden?

1 James A. Anderson, *After Digital: Computation as Done by Brains and Machines*, Oxford 2017. Vgl. ebenfalls Konrad Hinszen, *Computation in Science*, San Rafael 2015.

2 Joseph E. Aoun, *Robot-proof: higher education in the age of artificial intelligence*, Cambridge (MA) 2017.

3 Z. B. in der Musikphilologie, vgl. Dörte Schmidt, „Musikwissenschaft“, in: *Musikleben in Deutschland*, hrsg. vom Deutschen Musikrat, Bonn 2019, S. 444–463.

Eine epistemologisch-methodologische Anmerkung

Wir fokussieren uns auf epistemologisch-methodologische Veränderungen, die sich durch die Digitalisierung für die Musikwissenschaft ergeben. Das in sich selbst versunkene historisierende Denken vergisst allzu gerne seine eigene Historizität und damit die ebenfalls historische Bedingtheit der Idee der Geschichtlichkeit⁴ und bestehender Wissenschaftsklassifikationen, von der insbesondere die dem 19. Jahrhundert entstammende Einteilung in Natur- und Geisteswissenschaften spätestens mit dem Aufkommen der Informationsverarbeitung und Kognitionswissenschaft zu hinterfragen ist, wenn nicht gar als überholt zu gelten hat. Auch waren die im 19. Jahrhundert begonnenen Versuche, eine erkenntnistheoretisch-logische Fundierung der Geistes- bzw. Kulturwissenschaften mittels des Begriffs des Geistes zu erzielen, um ihren Sonderstatus gegenüber den Naturwissenschaften als eine spezifische von den Naturwissenschaften abzugrenzende Wissenschaftskategorie zu begründen, nicht sonderlich erfolgreich. Daher arbeiten die heutigen Geistes- bzw. Kulturwissenschaften – wie die Musikwissenschaft – ohne Fundierung und ignorieren gerne epistemologisch-methodologische wie wissenschaftstheoretische Fragen hinsichtlich der Fundierung ihres Faches sowie ihres Gegenstandsbereichs. Es scheint aber, dass dies gerade durch die Digitalisierung und die Kognitionswissenschaft für eine Musikwissenschaft des 21. Jahrhunderts nicht mehr möglich ist. Bernhard Lauth merkt in Bezug auf die Erforschung des Geistes durch die Geisteswissenschaften an:

„Die weit verbreitete methodische Selbstbeschränkung der Geisteswissenschaften auf historische und philologische (hermeneutische) Methoden hat zur Folge, daß ausgerechnet der Geist selbst und seine kognitiven Fähigkeiten nicht geisteswissenschaftlich, sondern nur naturwissenschaftlich erklärt werden können. Diese methodische Selbstbeschränkung ist aber nicht naturgegeben, sondern ein Resultat von wissenschafts- und philosophiehistorischen Fehlentwicklungen, die ihren Ausgangspunkt im 19. Jahrhundert und hier vor allem in der Philosophie der deutschen Romantik haben. Ein wesentlicher Schritt zur Korrektur dieser Fehlentwicklungen wäre die Rückbesinnung auf den Stellenwert mathematischer Methoden in den Natur- und Geisteswissenschaften.“⁵

Mit den Data Sciences sehen auch vermehrt Musikwissenschaftler die Möglichkeit, datenbasierte empirisch-statistische Forschung zu betreiben. Prinzipiell stellt sich allerdings für diese Korpus-basierten Forschungen die Frage nach dem Stellenwert der Anwendung induktiv-statistischer Verfahren auf die Musik für eine explanatorische Theoriebildung im Vergleich zu abduktiven Verfahren.⁶ Die adäquate Anwendung mathematischer Methoden setzt jedoch mathematisch-logisches Denken voraus, das innerhalb der Geisteswissenschaften am Gegenstand zu vermitteln wäre. Für die Musikwissenschaft wäre dieser: Musik und Geist. Wie mathematisch-logisches Denken in der Erforschung des Geistes angewandt werden kann, zeigt die Kognitionswissenschaft. Gerade sie, für deren Forschungsparadigma zur Erforschung des

4 Gerhard Bauer, *„Geschichtlichkeit“ – Wege und Irrwege eines Begriffs*, Berlin 1963.

5 Bernhard Lauth, *Descartes im Rückspiegel – Der Leib-Seele Dualismus und das naturwissenschaftliche Weltbild*, Paderborn 2006, S. 226.

6 Einen Einblick in die aktuelle Diskussion gibt Peter Norvig, „On Chomsky and the two cultures of statistical learning“, <<https://sites.tufts.edu/models/files/2019/04/Norvig.pdf>> (28. 02.2020).

Geistes der Begriff Computation⁷ zentral ist, hat die Erforschung des subjektiven Geistes – der menschlichen Kognition – in den letzten Dezennien enorm vorangetrieben.⁸ In der Kognitionswissenschaft zeigt sich besonders gut die Bedeutung der Formalisierung als Mittel der Präzisierung, der Modellbildung und Computersimulation für die wissenschaftliche Erforschung des Geistes. Es ist dabei aber nicht zu verkennen, dass die Kognitionswissenschaft im Kern die Erforschung des objektiven Geistes vernachlässigt.⁹

Durch die Digitalisierung bieten sich für die Musikwissenschaft Chancen und Möglichkeiten für die Erforschung von Musik als geistigem Phänomen – als „musikalische[m] Geist“ –, ausgehend vom kognitionswissenschaftlichen Forschungsparadigma und jenseits der Dichotomie von Natur und Geist, „subjektiven“ und „objektivierten Geist“¹⁰ zu erforschen. Dabei stünde epistemologisch und methodologisch das Konzept der Berechnung (Computation) als Explikat im Zentrum – in Bezug auf den Gegenstand der Musikwissenschaft: Musik und Geist. Es ist jedoch anzumerken, dass durch die klassische Explikation des Berechnungsbegriffs als Turingmaschinen-Berechenbarkeit (Computability) und die damit verbundenen epistemologisch-methodologischen Implikationen für wissenschaftliches Forschen¹¹, mathematisch-logisches Denken innerhalb dieses aufgespannten formalen Rahmens, als Computational Thinking auszuzeichnen ist.

Die spezifischen Anforderungen an musikwissenschaftliche Forschung und Lehre definieren sich, vom Begriff Computation ausgehend, unserer Auffassung nach daher deutlich breiter und stellen Computational Thinking und Computational Literacy in den Vordergrund.

Computational Thinking und Computational Literacy

Wir hatten Computational Thinking als eine spezifizierte Form des mathematisch-logischen Denkens ausgewiesen. Dieses Denken erfolgt innerhalb eines algorithmischen Denkrahmens, der durch den Begriff der Turingmaschine in Form von effektiven Verfahren aufgespannt wird. Zu Recht weisen Peter Denning und Matti Tedre¹² darauf hin, dass Computational Thinking aus wissenschaftshistorischer Sicht auf eine lange Geschichte zurückblicken könne, die mit

7 Clark Glymour, *Thinking Things Through: An Introduction to Philosophical Issues and Achievements*, 2nd Edition, Cambridge (MA), S. 331–335 gibt eine kurze, einführende Erörterung der mit dem Begriff Computation für kognitionswissenschaftliche Forschungen verbundenen Kernproblematik.

8 *The Routledge Handbook of the Computational Mind*, hrsg. von Mark Sprevak und Matteo Colombo, New York 2019.

9 Pirmin Stekeler-Weithofer, „Philosophie des Geistes“, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 6: O–Ra., hrsg. von Jürgen Mittelstraß, Stuttgart 2016, S. 288–289.

10 Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins: Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und Geisteswissenschaften*, Berlin 1962.

11 Volker Beeh, „Der Begriff der Erzeugbarkeit“, in: *Germanistische Linguistik* 77, H. 1–2 (1977), S. 51–87; legt die Eingrenzung des formalen theoretischen Forschungsrahmens auf effektive Verfahren für Noam Chomskys klassischem Grammatikansatz dar (vgl. insbesondere S. 82–84).

12 Peter Denning und Matti Tedre, *Computational thinking*, Cambridge (MA) 2019.

der Antike und dem Entstehen der (beweisenden) Mathematik beginne. Ihnen zufolge lasse sich Computational Thinking zunächst fernab tatsächlicher Rechnerimplementierungen als grundlegende Kompetenz ausweisen, Probleme als berechenbare Prozesse auszudrücken (designing) und die uns umgebende Welt als Komplex von Informationsverarbeitungsprozessen zu erklären (explaining).¹³ Im Bereich datengestützter, rechnerbasierter Musikforschung dürften hierbei nach unserer Auffassung zunächst die konzeptionelle Ebene sowie die Vermittlung grundlegender algorithmischer Methoden in Form von vorliegenden und zu entwerfenden, problembezogenen Algorithmen von besonderem Interesse sein. Hierbei ist trotz aller Nähe zur Implementierung zunächst die Beobachtung zentral, dass Computational Thinking nicht unmittelbar in die Kompetenz eines Subjektes übersetzt werden kann, funktionalen Programmcode zu implementieren, oder gar computerähnliches Denken zu erlernen.

Die Befähigung zu Computational Thinking impliziert zunächst konzeptionelle Kompetenzen, welche sich in den Teilkompetenzen der Dekomposition, Abstraktion und Repräsentation widerspiegeln. Die Fähigkeit zur Dekomposition eines gegebenen Problems bezeichnet hierbei die Kompetenz, Teilprozesse zu seiner Lösung zu identifizieren und modularisiert zu formalisieren. Abstraktion meint in diesem Kontext das Vermögen, gezielt Eigenheiten der Realisation eines komplexen Systems oder Problems auszublenden, um zu einem allgemeineren und verallgemeinerbaren Verständnis seiner inneren Funktionsweise durchzudringen. Bei der computationalen Behandlung gegebener Probleme stellt sich zuletzt die Frage nach einer adäquaten formalen Repräsentation beschriebener Phänomene.

Von diesen konzeptionellen Kompetenzen sind die Methodenkompetenzen zu unterscheiden, welche zu einer faktischen Implementierung eines entworfenen Systems befähigen. Diese sind auch zu verbinden mit der Frage nach der Automatisierbarkeit einer gegebenen Problemlösung.

Es ist davon auszugehen, dass bei einer entsprechenden Ausbalancierung beider Kompetenzbereiche entlang der von Denning und Tedre¹⁴ gewünschten Wechselwirkung von „science“ und „engineering“ starke Synergieeffekte zu erwarten sind, weshalb sich eine entsprechende Beförderung von Computational Thinking in der universitären Bildung beiden Gebieten angemessen in modifizierter Form widmen müssen wird.

Es ist darauf hinzuweisen, dass Denning und Tedre bei ihren Erörterungen die Geisteswissenschaften nicht im Blick haben. Für die Vermittlung der Programmierfähigkeit im Kontext der Geisteswissenschaften scheint es allerdings angebracht, Programmieren nicht rein ingenieurwissenschaftlich zu verstehen. Aus geisteswissenschaftlicher Perspektive betrachtet, knüpft das Programmieren an die traditionellen Lese- und Schreibfähigkeiten an – aber erweitert diese. Es kann von Computational Literacy gesprochen werden, da das Lesen und Schreiben von Computerprogrammen – wie das Lesen und Schreiben von Texten – eine generelle, sozial

13 Ebd., S.4.

14 Denning/Tedre. *Computational thinking*, S. 101–103.

erforderliche Fähigkeit darstellt. Annette Vee hat den Ausdruck „computational literacy“ benutzt und versteht unter „literacy“ „[...] a widely held ability to compose and interpret symbolic and communicative texts in an infrastructural medium.“¹⁵ Die Computational Literacy „[...] links the theoretical apparatus with the computation that is central to computer programming.“¹⁶ Vee bestimmt „computational literacy“ als „[...] the constellation of abilities to break a complex process down into small procedures and then express – or ‚write‘ – those procedures using the technology of code that may be ‚read‘ by a non-human entity such as a computer.“¹⁷

Computational Literacy steht also in enger Verbindung zum Computational Thinking. Sie unterscheidet sich aber dadurch, dass sie zum einen an das Schreiben und Lesen von Code gekoppelt ist. Zum anderen hebt sie aber das Lesen und Schreiben von Code als eine über eine spezielle Disziplin hinausgehende, generelle soziale Fähigkeit hervor. Computational Literacy deutet zugleich darauf hin, dass der Computer nicht nur ein technologisches Artefakt, sondern auch ein soziales Konstrukt darstellt.¹⁸ Computational Thinking ist dagegen nicht direkt an das Erstellen von Code gekoppelt. Es ist aber eine besonders ausgezeichnete Form des mathematisch-logischen Denkens, das mit der Digitalisierung auch außerhalb der Wissenschaft in Gesellschaft und Wirtschaft an Bedeutung gewinnt. Computational Thinking und Computational Literacy stehen also in wechselseitiger Beziehung. Will man nun diese Denkstile in der universitären Ausbildung vermitteln, so stellt sich die Frage nach einem hochschulpädagogischen Ansatz.

Der pädagogische Ansatz: Konstruktivismus und situatives Lernen

Der von uns präferierte hochschulpädagogische Ansatz erfolgt im Rahmen des konstruktiven und situativen Lernens. Der pädagogische Konstruktivismus geht im Kern davon aus, dass das Aneignen eines Wissensbereiches durch aktiv-explorative Tätigkeiten des Lernenden erfolgt und der Lehrende in der Lehr-/Lernsituation zu einem großen Teil die Rolle eines Facilitators einnimmt. Das situative Lernen dagegen berücksichtigt den Kontext und die sozialen Bedingungen des Lernens. Die Grundideen des situativen Lernens berücksichtigend, gehen wir davon aus, dass die Bereitstellung einer computationalen Lern- und Arbeitsumgebung als *digitalem Habitat*¹⁹ eine gute und natürliche Ausgangsbasis darstellt, um ein computationales Umfeld zu erzeugen. In diesem digitalen Habitat können sich Lernende in verschiedene Wissensbereiche

15 Annette Vee, „Understanding Programming as a Literacy“, in: *Literacy in Composition Studies* 1, H. 2 (2013), S. 42–64, hier S. 46, <<http://licsjournal.org/OJS/index.php/LiCS/article/view/24/26>> (27.02.2020).

16 Ebd., S. 46.

17 Ebd., S. 47.

18 Seymour Papert, „Information Technology and Education: Computer Criticism vs. Technocentric Thinking“, in: *M.I.T. Media Lab Epistemology and Learning Memo*. No. 1, Cambridge (MA) 1990.

19 Etienne Wenger, Nancy White und John D. Smith, *Digital Habitats: stewarding technology for communities*, Portland 2009.

der Musikwissenschaft einarbeiten und dabei grundlegende Kenntnisse und Fertigkeiten aus dem Bereich der Informatik aneignen, indem die Lernenden in natürlicher Umgebung Computational Thinking und Computational Literacy praktizieren und dabei – ähnlich einem biologischen Habitat – ihre digitale Umwelt fortwährend verändern und gestalten. Ein solches sich ständig veränderndes digitales Habitat bietet zugleich auch die Möglichkeit, die durch technologische Entwicklungen bedingten rasanten Veränderungen zu integrieren und zugleich Lernen des Lernens zu praktizieren.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, dass Computational Thinking und Literacy für eine Musikwissenschaft des 21. Jahrhunderts grundlegend ist und dass das kulturwissenschaftlich historisch-hermeneutische Denken in der Musikwissenschaft durch dieses zu komplementieren ist, indem es in die Lehre einbezogen wird.

Ein digitales Habitat für musikwissenschaftliche Lehre und Forschung: Jupyter Notebook

Eine hiervon ausgehende Einführung für Studierende geisteswissenschaftlicher Disziplinen, welche zugleich auf den Erwerb grundlegender Kompetenzen des Computational Thinking und der Computational Literacy abzielt, steht also konzeptionell vor der Herausforderung, einerseits allgemeine Konzepte und Methoden der Informatik adäquat und zugänglich zu vermitteln und diese andererseits auf intradisziplinär relevante Fragestellungen und Themengebiete beziehen zu können.²⁰

Eines der Kernanliegen des vorliegenden Projektes besteht darin, diese schwierige Ausgangssituation für die Lehre technisch und medial bestmöglich ‚vorzuentlasten‘ und ein digitales Habitat zur Verfügung zu stellen. Aus diesem Grund setzt es auf die in der Forschung bereits seit Jahren weit verbreitete Architektur Jupyter Notebook als Lern- und Forschungsumgebung. Die weite Verbreitung von Jupyter Notebook lässt sich u. a. anhand einer Erhebung der Anzahl frei zugänglicher Notebook-Dateien für IPython (.ipynb) beziffern. Nach Jeffrey Perkel ist zu beobachten, dass die Anzahl von Jupyter Notebooks in öffentlich einsichtigen GitHub-Repositories gegenüber 20.000 im Jahr 2015 bereits auf über 2,5 Millionen im Jahr 2018 angestiegen ist.²¹ Zu einer besseren Einordnung der Popularität von Jupyter Notebook ist es hilfreich, sich zunächst einige grundlegende Gedanken über die Programmiersprache Python zu machen, um sich im Anschluss historisch die Entwicklung zum gegenwärtigen Stand des Jupyterlab-Frontends zu vergegenwärtigen.

20 Brian Kokensparger, *Guide to Programming for the Digital Humanities: Lessons for Introductory Python*, Cham 2018.

21 Jeffrey M. Perkel, „Why Jupyter is data scientists’ computational notebook of choice“, in: *Nature* 563 (2018), S. 145–147, <<https://www.nature.com/articles/d41586-018-07196-1>> (27.10.2020).

Jupyter Notebook: eine kurze Historie

Python hat im Bereich der Data Sciences in den letzten Jahren zunehmende Verbreitung erfahren und dient nicht zuletzt auf Grund seiner Nutzbarkeit in Form von interaktiven Publikationsformaten als weitläufig rezipierter Standard.²² Python lässt sich als high-level, objektorientierte Programmiersprache ausweisen, welche auf Grund ihres Open-Source Charakters eine sehr hohe Flexibilität hinsichtlich ihrer möglichen Anwendungsgebiete aufweist: „Python is a general-purpose programming language that can be used effectively to build almost any kind of program that does not need direct access to the computer’s hardware.“²³ Python ist eine interpretierte Programmiersprache, welche im Gegensatz zu kompilierten Programmiersprachen eine unmittelbare Auswertung der im Code enthaltenen Ausdrücke und Anweisungen ermöglicht. Dieses letztgenannte Spezifikum ermöglicht eine direktere Einflussnahme des Programmierenden auf den Programmcode sowie die Manipulation von Teilcode ohne Kompilierung, wodurch letztlich interaktive Programmierung ermöglicht wird. 2001 wurde IPython als Adaption des Pythoninterpreters entwickelt, welche in einem interaktiveren Format die Programmiersprache zunächst für die neurowissenschaftliche Forschung handhabbar gemacht hat.²⁴ 2011 folgte die Einführung des IPython Notebooks als webbasiertes Interface für die Python-Programmierung. 2014 entwickelte sich aus dem IPython Projekt das Project Jupyter, welches auf Open-Source Basis den Kerngedanken der IPython-Initiative auf die namensgebenden Programmiersprachen *Julia*, *Python* und *R* erweiterte und das Jupyter Notebook etablierte. Das Jupyter Notebook hat sich seitdem zu einem regelrechten Ökosystem entwickelt, das flexibel erweiterbar ist. Das zentrale Anliegen des Project Jupyter, welches einer transparenten Entwicklung unterliegt und über GitHub auch die Community mit in die Weiterentwicklung einbezieht, ist die Beförderung interaktiver Data Science.²⁵

Jupyter Notebook: die elementare Struktur

Jupyter Notebook²⁶ verfügt über zwei graphische Benutzerschnittstellen: Jupyter Classic und die neuere, in unserem Projekt verwendete Schnittstelle Jupyterlab, deren Oberfläche sich in ihrer Funktionalität als flexibel erweiterbar erweist²⁷ – beispielsweise in Form der Konvertierung

22 Cyrille Rossant, *IPython Interactive Computing and Visualization Cookbook: Over 100 hands-on recipes to sharpen your skills in high-performance numerical computing and data science in the Jupyter Notebook*, Birmingham 2018.

23 John V. Guttag, *Introduction to computation and programming using Python: With application to understanding data*, Cambridge 2016, S. 8.

24 Vgl. hierzu und im Folgenden Rossant, *IPython Interactive Computing*.

25 Vgl. „About us“, in: *Jupyter*, <<https://jupyter.org/about>> (06.04.2020).

26 Vgl. für Details zu Jupyter Notebook *JupyterLab Quick Start Guide: A beginner’s guide to the next-gen, web-based interactive computing environment for data science*, hrsg. von Lindsay Richman et al., Birmingham 2019.

27 Einen Überblick über die Vorteile von Jupyterlab bietet Rene Draschwandtner, „JupyterLab – A Next Gen Python Data Science IDE. An Article Nudging Data Scientists towards JupyterLab“, in: *Towards Data Science*, <<https://towardsdatascience.com/jupyterlab-a-next-gen-python-data-science-ide-562d216b023d>> (27.02.2020).

von Notebooks in gängige Dateiformate wie PDF oder RTF sowie Präsentationen mit lauffähigem Programmcode. Jupyter Notebook kann lokal und als Server installiert werden. Mittels Jupyterhub kann ein Jupyter-Server eingerichtet werden, der es erlaubt, dass mehrere Personen zugleich Zugriff haben und gemeinsam an Dateien gearbeitet werden kann. Die Zugänglichkeit von Jupyter Notebook in der Lehre wird durch den Einsatz von Jupyterhub erleichtert, wodurch der Aufwand bei der Einrichtung adäquater Arbeitsumgebungen gänzlich serverseitig aufgefangen werden kann und es den Lehrenden und Studierenden ermöglicht wird, sich über ein einfaches Browserinterface mit einer funktionstüchtigen Umgebung zu verbinden.

Jupyter Notebook: die Funktionalität

Jupyter Notebook ermöglicht die interaktive Texterstellung und Ausführung von Programmcode u. a. in den Programmiersprachen Python, Julia und R. Ein einzelnes Notebook besteht aus aktiven Codezellen für die Programmierung und Textzellen, mit in Markdown, HTML oder LaTeX aufbereitetem Hypertext. Diese Struktur ermöglicht neben der Ausführung von partiellem Code – während der Erstellung eines Notebooks – die Kommentierung und Ausarbeitung der enthaltenen Konzepte in einem Dokument, wodurch traditionelle Möglichkeiten der Präsentation und Diskussion von Programmcode und Wissensbereichen in separaten Begleittexten signifikant erweitert werden.

Das digitale Habitat wird im Rahmen unseres Projektes mit Hilfe eines Jupyterhubs bereitgestellt. Hierdurch wird auf die zentrale Verwaltung individueller Arbeitsbereiche für Lehrende und Studierende gesetzt, welche über jedes internetfähige Gerät mit Webbrowser zugänglich sind. Dies ermöglicht es, das gesamte digitale Habitat über einen Webserver zu administrieren. Jupyterhub reduziert somit auch Probleme, welche sich aus der lokalen Einrichtung von Arbeitsumgebungen auf der Hardware von Lehrenden und Lernenden ergeben und welche in der Vergangenheit eine wesentliche Hürde in der Vermittlung rechnerbasierter Methodenkompetenzen dargestellt haben.

Das digitale Habitat kann in Seminarkontexten als digitaler Raum den materiellen und sozialen Raum der Präsenzkurse erweitern und somit einen hybriden Lehr-/Lernraum im Sinne eines Third Space²⁸ konstituieren oder auch selbstständig in Form reiner Internetkurse eingesetzt werden. Es ermöglicht ein umfassendes E-Learning-Angebot, welches beispielsweise die Bereitstellung von Kursmaterialien, relevanten Datensätzen für Analysevorhaben und virtuellen Klassenräumen samt individualisierten Arbeitsaufträgen umfasst. Außerdem ermöglicht es im Zusammenspiel mit traditionellen Seminarstrukturen die Umsetzung von Strategien des Blended Learning.

28 Eva-Christina Edinger und Ricarda T. D. Reimer, „Thirdspace als hybride Lernumgebung. Die Kombination materieller und virtueller Lernräume“, in: *Erwachsenenbildung und Raum. Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung*, hrsg. von Christian Bernhard et al., Bielefeld 2015, S. 205–216.

Jupyter Notebook: Lehrerfahrungen

Im digitalen Habitat wurden grundlegende Einführungen in Methoden und Konzepte der Computational Musicology gelehrt und Methodenkompetenzen u. a. für die digitale Korpusforschung in Python und R vermittelt. Aus der Perspektive der rechnerbasierten Musikforschung wurden aktuelle, interdisziplinäre Forschungsdiskurse behandelt, darunter mathematische Aspekte antiker, mittelalterlicher und chinesischer Musiktheorie – beispielsweise Tonsysteme und Intervalllehre –, Computational Modeling, Musik und Künstliche Intelligenz, Artificial Neural Networks sowie rechnerbasierte musikalische Analyse unter Zuhilfenahme von Music21 zur Verarbeitung symbolisch repräsentierter Musik.²⁹ Darüber hinaus wurden im Rahmen verschiedener Seminare die Möglichkeiten individualisierter Lernmöglichkeiten im digitalen Habitat erprobt und die didaktischen Konsequenzen der Arbeit mit der Jupyter-Notebook-Umgebung reflektiert. Hierdurch liegen Erfahrungen vor, die in die Weiterentwicklung dieses digitalen Lehr-/Lernkonzeptes einfließen.

Zusammenfassung

Wir haben argumentiert, dass die Digitalisierung für die Musikwissenschaft nicht nur hinsichtlich der informationstechnologischen Infrastruktur eine Herausforderung birgt, sondern dass auf tieferer epistemologisch-methodologischer Ebene eine Integration mathematisch-logischen Denkens für eine Musikwissenschaft des 21. Jahrhunderts erforderlich ist. Dieses Denken wird in Verbindung mit der Digitalisierung als Computational Thinking und Computational Literacy charakterisiert. Computational Thinking fokussiert sich auf den von der faktischen Programmierung losgelösten Denkstil, während Computational Literacy die Notwendigkeit der Programmierung als generelle, sozial relevante Kompetenz betont. Wir gehen davon aus, dass die Realisierung eines digitalen Habitats die beste Voraussetzung für die Vermittlung dieses Denkens darstellt. Zugleich steht diese Idee im Einklang mit dem pädagogischen Konstruktivismus und dem situierten Lernen. Als technologische Realisierung eines digitalen Habitats für die musikwissenschaftliche Lehre und Forschung nutzen wir Jupyter Notebook, bereitgestellt über Jupyterhub. Wir haben diverse Kurse wie z. B. zur grundlegenden Programmierung in Python und R, Computational Music Theory, digitaler Korpusforschung, rechnergestützter Komposition mit KI-Systemen sowie der Modellierung mit Künstlichen Neuronalen Netzen durchgeführt. Inzwischen können wir auf zwei Jahre Lehr-/Lernerfahrung im digitalen Habitat zurückschauen und feststellen, dass sich der Einsatz prinzipiell bewährt hat und auf stetig zunehmendes Interesse der Studierenden stößt, so dass nach und nach eine Integration von

29 Michael Scott Cuthbert und Christopher T. Ariza, C., „music21: A Toolkit for Computer-Aided Musicology and Symbolic Music Data“, in: *11th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2010)*, August 9–13, 2010, Utrecht, Netherlands, hrsg. von J. Stephen Downie und Remco C. Veltkamp, Utrecht 2010, S. 637–642.

Computational Thinking und Computational Literacy in die Musikwissenschaft erfolgt. Grundsätzlich bleibt für die Digitalisierung in der Musikwissenschaft festzuhalten: Auch ohne die angesprochenen epistemologisch-methodologischen Implikationen gilt für die Auswirkungen der Digitalisierung in Wissenschaft, Gesellschaft und Wirtschaft spätestens im 21. Jahrhundert auch für die Musikwissenschaft die bereits 35 Jahre alte Aussage John Kemenys, in der im Sinne Vees³⁰ „computer“ durch „computational“ zu ersetzen wäre: „Someday computer literacy will be a condition for employment, possibly for survival [...]“

Zitation: Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann und Nils Dahmen, „Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 309–319, DOI: 10.25366/2020.72.

30 Vee, *Understanding Programming*, S. 47.

Abstract

We show that in connection with the digitalization of musicology a special kind of mathematical and logical thinking, i. e. computational thinking/literacy, is in need. Computational thinking is characterized by effective procedures whereas computational literacy includes the implementation of these procedures on machines, i.e. programming. Both are the core of formalization, model building and computer simulation. Furthermore, we point out that "computation" as a central concept for the sciences in the 21st century and its use in cognitive science and the computational sciences make it necessary to reassess the basic assumptions underlying musicological research as science of mind (Geisteswissenschaft). We propose a digital habitat to integrate computational thinking/literacy in musicology and to become acquainted with model building and computer simulation. Jupyter Notebook provides a basis for such a digital habitat. We describe our use of Jupyter Notebook as a teaching environment for computational thinking/literacy.

Kurzvitae

Uwe Seifert ist Professor für Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Systematische Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Er betreibt Kognitive Musikwissenschaft als musikalische Grundlagenforschung im kognitionswissenschaftlichen Forschungsparadigma. Einen seiner aktuellen Forschungsschwerpunkte bildet die Evolution der menschlichen Musikfähigkeit, die er, vom Forschungsrahmen der Spiegelsystemhypothese ausgehend, unter Rekurs auf neuroethologische Forschungen untersucht.

Sebastian Klaßmann unterrichtet Computational Musicology und ist Jupyter-Systemadministrator am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Nach Abschluss seines Jazzstudiums in Rotterdam (2014) und des Masterstudiums der Musikwissenschaft und Religion/Kultur/Moderne in Köln (2018) widmet er sich in seinem Dissertationsprojekt der computationalen Musiktheorie. Zudem ist er als Instrumentalpädagoge tätig.

Timo Varelmann schloss 2016 sein Masterstudium der Musikwissenschaft und Linguistik/Phonetik an der Universität zu Köln ab und unterrichtete als Lehrbeauftragter Grundlagen der Statistik und der statistischen Programmierung in R für Musikwissenschaftler. Derzeit ist er Doktorand am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln und Mitarbeiter des Deutschen Musikinformationszentrums.

Nils Dahmen ist studentische Hilfskraft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Er ist Student der Musikwissenschaft und Philosophie. Seit 2018 ist er Mitglied einer die anderen Autoren einschließenden Arbeitsgruppe zum Thema computationelle Forschung in Musik- und Geisteswissenschaften. Machine Learning und mathematische Methoden bilden seinen inhaltlichen Fokus.

Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz

YUSUKE TAKAMATSU, ZÜRICH¹

Im Allgemeinen wird der musikalische Charakter von Franz Schuberts Werk – im Kontrast zu dem von Beethoven – seit dem Aufsatz von Kurt von Fischer durch „A-Finalität“ geprägt angesehen.² Die Beschreibung von Carl Dahlhaus, dass die Sonatenform Schuberts mit dem „Variationsprinzip“ eine Alternative zur Beethovenschen „Entwicklung“ darstellt, kann wohl auch in diesem Zusammenhang verstanden werden.³ Dementsprechend sieht es auch Hans-Joachim Hinrichsen, der darauf hinweist, dass die Schubertsche Musik, formal gesehen, nicht durch „das Prinzip einer auf formtragenden Spannung gegründeten Finalität“ auf „Entwicklung“ ziele, sondern den – durch die mediantische Harmonie die „Umdeutung des klassischen Sonatenprinzips“ – ermöglichenden Charakter der „Entfaltung“ zeige.⁴ Somit bilden die „Variation“ und die „Wiederholung“⁵ wichtige Fokuspunkte in der Schubert-Forschung, weshalb die Musik Schuberts, in der das gleiche Material in verschiedenen Gestalten erklingt und somit repetitiv verläuft, mit dem für Beethoven charakteristischen Prozess- und „Synthese“-Denken unverträglich zu sein scheint.

Der Satz des instrumentalen Zyklus, in dem diese Eigenschaften am besten zu sehen sind, dürfte dabei wohl der langsame Satz sein, weil dieser traditionellerweise durch Strukturen der Wiederholung geprägt ist und damit das bereits Exponierte mehrmals erklingt. Die gerade erwähnten „Strukturen der Wiederholung“ bedeuten, dass der Hauptteil der dreiteiligen ABA-Form im langsamen Satz häufig variiert, wenn er nach dem Mittelteil zurückkehrt. Das Gleiche trifft ebenfalls auf die zur Fünfteiligkeit erweiterten, verschiedenen Bogenformen zu. Dieses Prinzip, einen Teil bei der Wiederkehr variiert erscheint, ist auch bei Schuberts

-
- 1 Für die wertvollen Ideenvorschläge und Verfeinerungen des Aufsatzes schulde ich Prof. em. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen tiefsten Dank. Herzlich bedanke ich mich auch bei Ezra Toback für die Textprüfung des englischen Abstracts. Der vorliegende Aufsatz entstand in Zusammenhang mit der Arbeit an einer Dissertation des Verfassers an der Universität Zürich, die durch das Schweizer Bundes-Exzellenz-Stipendium für ausländische Forschende und Kunstschaffende sowie den Forschungskredit der Universität Zürich (Verfügung Nr. FK-18-073) ermöglicht worden ist.
 - 2 Kurt von Fischer, „Beethoven – Klassiker oder Romantiker. Versuch zu Beethoven und Schubert“, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung, Bd. 428), Darmstadt 1983, S. 296–316, hier S. 308.
 - 3 Carl Dahlhaus, „Die Sonatenform bei Schubert. Der erste Satz des G-Dur-Quartetts D 887“, in: *Musica* 32 (1978), S. 125–130.
 - 4 Auch für den Zusammenhang mit den Termini „Entwicklung“ und „Entfaltung“ siehe Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, Bd. 11), Tutzing 1994, hier S. 29.
 - 5 Christoph Wald, *Wiederholung, Klangraum und Landschaft: Schuberts Instrumentalmusik 1822–1828*, München 2016.

Vorläufern wie Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart zu sehen: Es wurde wohl von der Idee der „veränderten Reprise“ Carl Phillip Emanuel Bachs übernommen, die Wiederholung als eine Verzierungsmöglichkeit zu nutzen, also eine der vielen Möglichkeiten, eine Melodie bei der Wiederholung zu improvisieren.⁶ Schubert übernimmt das Prinzip der auskomponierten Variation der Wiederholung in seinen langsamen Sätzen, in dem aber meistens nicht das erste Erscheinen des Hauptteils unmittelbar hintereinander (wie bei C. P. E. Bach), sondern erst der zweite (oder dritte) Wiederholungsteil der Bogenform variiert wird.

Das Variationsverfahren Schuberts bei der Wiederholung unterscheidet sich jedoch meistens insofern von dem der Vorgänger, als die Variante des Themas bei der Wiederkehr so auskomponiert wird, wie diese von den Interpreten notengetreu gespielt werden soll. Natürlich komponierte Schubert einerseits auch die übliche Verzierung der Melodie, was dem oben erwähnten Verfahren des Aufzeigens einer Improvisation entspricht, andererseits realisierte er aber die in die Struktur des langsamen Satzes einbezogene variierte Wiederholung sehr vielfältig: durch die Verzierung der Begleitung, das Hinzufügen einer Gegenstimme, den Stimmtausch, die Uminstrumentierung und die Transpositionsreprise.

Unter diesen mannigfaltigen Möglichkeiten ist das Variierungsprinzip mit der Gegenstimme im langsamen Satz der mit dem Beinamen „Relique“ bekannt gewordenen *Klaviersonate* D 840 wohl das bemerkenswerteste, weil dies kein einfaches, sondern vielmehr ein hoch-entwickeltes Verfahren der Gegenstimme aufweist. Im vorliegenden Aufsatz soll dieses Beispiel zunächst näher betrachtet werden, damit abschließend dessen musikgeschichtlicher Bedeutung nachgegangen werden kann.

1. Der langsame Satz der Klaviersonate D 840 von Franz Schubert

Der langsame Satz der Klaviersonate D 840 ist in einer zur Fünfteiligkeit erweiterten Bogenform als $A_1B_1A_2B_2A_3$ angelegt, wobei der A_1 -Teil aus zwei jeweils in c-Moll stehenden Abschnitten (a: T. 1–9, b: T. 10–22) besteht.

Der darauffolgend in As-Dur einsetzende B_1 -Teil (T. 23–52) wird wiederum in drei Abschnitte (c_1 -d- c_2) unterteilt: Der c_1 -Abschnitt steht in parallelem As-Dur; neue melodische Gestalt sind akkordisch kreisende Gruppen von sechs Sechzehnteln. Im Laufe dieses Abschnitts werden die letzten beiden der sechs Sechzehntel zu einer punktierten Figur umgewandelt, die sich, rhythmisch gesehen, bereits im A_1 -Teil als eine phrasenschließende Figur etabliert hat (T. 3, 7, 19, 21). Diese Figur wird aber im Mittelteil, anders als beim Sekundschrift im A_1 -Teil, als akkordisch kreisende Figur, als eigenständiges Motiv profiliert. Dieses Motiv wird dann im Laufe des B_1 -Teils in die Mitte der Phrase übernommen, wie in der ersten Hälfte des Takts 25 und dann mehr dominierend in der ersten und zweiten Hälfte der Takte 27 und 29. Der zweite Abschnitt

6 Vgl. Beverly Jerold, „The varied reprise in 18th-century instrumental music. a reappraisal“, in: *The Musical Times* 153, H. 1921 (2012), S. 45–61.

(d) ist ein durchführungsartiger dynamisch kontrastierender Bruch mit vielfachen Modulationen (T. 33–42), worauf der c_2 -Abschnitt folgt (T. 43–49). Diese Wiederkehr des c -Abschnitts wird nun durchgehend mit jener punktierten Figur ausgestattet.

Nachdem jene Figur als eine Überleitung im Bass kontinuierlich erklingt (T. 50–52), kehrt der A-Teil in tonikalem c -Moll zurück (T. 53–74). Dabei ist folgendes spezifisches Verfahren zu sehen: Zum Hauptthema wird hier in der Reprise, anders als zu Beginn, eine Gegenstimme in der Bass-Mittelstimme hinzugefügt, die nichts anderes als jene melodische Gestalt des Mittelteils (nur nicht im Unisono) darstellt. So wird hier die gesamte thematische Figur des B-Teils im wiederholten A-Teil mit dem KopftHEMA klar erkennbar kombiniert. Dieses Verfahren, zwei auseinander liegende Bestandteile in der Reprise praktisch unverändert zu integrieren, ist insofern spektakulär, als hier die Wiederholung des Hauptteils nicht einfach die wörtliche Wiederkehr oder die melodisch verzierte Version, sondern vielmehr die Entwicklung des Satzes musikalische Konsequenzen für die Wiederholung birgt. So wird auch, entgegen der verbreiteten Sicht, die Prozessualität – oder sogar eine Schubertsche „Synthese“ – im langsamen Satz erreicht.

Notenbeispiel 1: Franz Schubert, Klaviersonate D 840, 2. Satz, T. 52–57.⁷ © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

Nach dem dreiteilig bleibenden B_2 -Teil in c -Moll (T. 75–104) erscheint der A-Teil zum dritten Mal (T. 105–121). Dabei wird die diskutierte Figur in der Mittelstimme nur bruchstückhaft gespielt: Es erklingt nicht die gesamte Gestalt, sondern nur das Ende als Punktierung. Somit etabliert jeder Hauptteil einen Syntheseprozess mit dem Mittelteil, obwohl die Integration zweier Themen – der einzigartigen Satzdramaturgie nach – bereits im A_2 -Teil erreicht wird.

7 Franz Schubert: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie VII, Bd. 2, Abteilung 2, vorgelegt von Walburga Litschauer, Kassel 2003, S. 60.

2. Der langsame Satz der Klaviersonate op. 13 von Beethoven

Als mögliches Vorbild für dieses Prinzip könnte beispielsweise der langsame Satz der Klaviersonate Nr. 8 op. 13 von Beethoven gedient haben, die 1798 entstand und 1799 mit dem Beinamen „Grande Sonate Pathétique“ publiziert wurde.

Dieser Satz ist in einer zur Fünfteiligkeit erweiterten Bogenform als $A_1BA_2CA_3$ angelegt, wobei das Kopfthema mehrmals vorkommt. Der A_1 -Teil besteht aus einer zweimaligen Vorstellung des in As-Dur stehenden achttaktigen Kopfthemas. Beim zweiten Erscheinen ist die Melodie um eine Oktave höher gesetzt und die zu Beginn in der Tenorlage erklingende gebrochene Achtel-Bewegung wird nun in der Altlage verdoppelt. Dies ist auch als eine Art Variierung zu verstehen, ohne die Melodie selbst zu verzieren.

Der zwölftaktige B-Teil beginnt in parallelem f-Moll und zielt nach Es-Dur, also der Dominante der Satztonika, worauf das achttaktige Kopfthema in der anfänglichen Version als A_2 -Teil zurückkehrt (T. 29–40). Auffällig ist dabei, dass der B-Teil nicht nur durch die Tonart, sondern auch durch die Texturveränderung der Begleitung von den beiden A-Teilen differenziert wird. Obwohl die Sechzehntel-Bewegung die bisherigen Teile (A_1BA_2) durchzieht und auch im B-Teil erklingt, erscheint sie dort nicht in der anfänglichen Gestalt von gebrochenen Akkorden, sondern als Akkord-Repetitionen.

Wenn der C-Teil in as-Moll einsetzt, wird der Begleitrhythmus nun bemerkenswerterweise nicht mehr in Sechzehntel-Bewegung, sondern neu in Sechzehnteltriolen-Bewegung realisiert. Er erscheint aber in Form von Akkord-Repetitionen, was mit dem vorigen Mittelteil – nämlich mit dem B-Teil – in Verbindung steht, wobei hier zudem eine Gegenstimme im Bass hinzugefügt wird. Dieselbe Bewegung beibehaltend, moduliert die Musik über E-Dur (T. 44) nach As-Dur und damit zur Reprise des A-Teils, die in T. 51 in der Tonika wiederkehrt. Hier ist eine Synthese der beiden Gestalten zu beobachten: Die in den beiden ersten A-Teilen in Sechzehnteln bewegte Mittelstimme wird dabei zu den eindeutig als aus dem C-Teil stammenden Sechzehntel-Triolen verändert, wodurch die unveränderte Kopfmelodie des Hauptteils nun mit dem Merkmal der Begleitung des Mittelteils kombiniert wird. Wie im A_1 -Teil findet hier ebenfalls eine Wiederholung in der hohen Lage statt, wobei die mittlere Stimme stets in Sechzehntel-Triolen vorgetragen wird. Nicht nur in der zweiten Vorstellung, sondern bis in die Coda bleibt diese Verbindung bestehen. So wird der wiederkehrende A-Teil mit der Melodie des Hauptteils und der Begleitung des aus dem Mittelteil stammenden rhythmischen Gerüsts konstruiert.

3. Schlussbetrachtung

Zum Schluss ist noch der Vergleich zwischen den beiden Beispielen zu ziehen. Das gerade betrachtete Beispiel von Beethoven ist zwar schon insofern bemerkenswert, als die Wiederholung nicht als eine Möglichkeit der improvisatorischen Verzierung konzipiert wird, da die Melodie gar nicht verändert wird. Vielmehr ist die Variante strukturell so ins Werk eingebunden, dass

die Interpreten keine Möglichkeit haben, Änderungen vorzunehmen. Die Idee selbst, einen wiederholten Teil zu verändern, stammt zwar sicherlich aus der Tradition seit C. P. E. Bach, dieses Verfahren ist jedoch geradezu entscheidend, weil hier die Melodie, wie erwähnt, nicht der Gegenstand der Variierung ist. Dieses Prinzip ist allerdings auch in verschiedenen Werken Schuberts, fast durch sein gesamtes Schaffen, zu sehen: Beispielsweise tritt es von der frühen Klaviersonate D 157 bis zur späten D 958 in Erscheinung und kann größtenteils in Werken mit Klavier beobachtet werden.

Im Gegensatz zum Beispiel der „*Pathétique*“-Sonate, in der die Gestalt des Mittelteils nicht melodisch, sondern nur rhythmisch beibehalten ist, wird in der oben betrachteten „*Reliquie*“-Sonate die gesamte thematische Figur des Mittelteils unvariiert in den wiederholten Hauptteil integriert. Dies stellt einen qualitativen Unterschied zum denkbaren Ausgangsmodell dar, weil nun die wirkliche, formale Synthese zweier Themen – also tatsächlich kontrapunktisch – in einem Satz erreicht wird.

Wenn man einen Blick auf die in den langsamen Sätzen verwendeten Variationsverfahren Schuberts wirft,⁸ erkennt man, dass er die traditionelle einfache Verzierung nur wenig verwendet hat, und vielmehr die verschiedenen Verfahren, die mit der strukturellen Veränderung, insbesondere mit den Elementen aus dem Mittelteil, ausgestattet sind. Das heißt, dass die quasi-improvisatorische Verzierung bei Schubert nun eher der seltene Fall geworden ist, während er die strukturelle Differenzierung der Wiederholung im Detail auskomponierte.

So werden im vorliegenden Aufsatz nicht nur das neuartige Variationsprinzip des langsamen Satzes von Franz Schubert, sondern auch das Vorhandensein einer eigenen synthetischen Vorstellung des eher als unsynthetisch angesehenen Komponisten beleuchtet. Sie bezeichnet durchaus eine eigene – eben Schubertsche – Form der „Prozessualität“.

Zitation: Yusuke Takamatsu, „Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 320–325, DOI: 10.25366/2020.73.

8 Siehe Yusuke Takamatsu, *Komplexität in der Einfachheit: Die Mittelsätze im Instrumentalzyklus Franz Schuberts*, Dissertation Universität Zürich, zweites Kapitel (i. V.).

Abstract

In contrast to Beethoven's music, Schubert's music has been described through the concept of "a-finality" (Fischer 1983), employing the same elements repeatedly. In this sense, Schubert's music seems incompatible with the kind of "processual" thinking which is typical for Beethoven's music. This paper addresses such incompatibility through a comparison of the slow movements of Schubert's piano sonata D 840 with those of Beethoven's piano sonata No. 8 (op. 13) which is one of the possible precursors for D 840. The second movement of D 840 features an ABABA structure in which the themes of the first part A and the first part B become integrated into the second part A. This kind of integration differs fundamentally from the design of Beethoven's op. 13, insofar as the two themes are combined while they also maintain their initial form. This mode of combination suggests Schubert's own type of synthetic or "processual" thinking.

Kurzvita

Yusuke Takamatsu, geboren 1988 in Tokio. Nach den Masterabschlüssen sowohl an der Keiō-Universität Tokio als auch an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg nahm er 2015 ein Promotionsstudium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich mit einer Arbeit über die Mittelsätze im Instrumentalzyklus Franz Schuberts auf (Promotionskolloquium im März 2020). Seit April 2020 ist er Postdoc am Institut der Sprach- und Sozialwissenschaften der Hitotsubashi-Universität mit Unterstützung durch Japan Society for the Promotion of Science (JSPS).

Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur

DANIEL TIEMEYER, HEIDELBERG

Johann Nepomuk Hummel hat mit seiner im Jahre 1819 publizierten fis-Moll-Sonate ein Werk vorgelegt, das im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sehr populär war, heute aber nahezu aus dem Repertoire der Pianisten verschwunden ist. Hummel galt als talentiertester Schüler Wolfgang Amadeus Mozarts, etablierte sich mit seinen Konzerttourneen durch Europa als einer der ersten reisenden Virtuosen und galt als einer der größten Improvisatoren seiner Zeit.¹ Nachdem er die Nachfolge von Joseph Haydn als Kapellmeister am Schloss Esterházy angetreten hatte, wechselte er im Jahre 1816 an den Württembergischen Hof nach Stuttgart. Nach dem Tod des Kapellmeisters August Eberhard Müller am 3. Dezember 1817 suchte man in Weimar einen Nachfolger, von denen Carl Maria von Weber, Peter von Lindpainter und Hummel die aussichtsreichsten Kandidaten waren. Laut Mark Kroll wurde Weber von Goethe favorisiert, die Großfürstin Maria Pawlowna, Schwester des Zaren Alexander I. und seit 1804 Erbprinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach, setzte sich jedoch für Hummel ein.² Sie selbst war eine ausgezeichnete Pianistin und schätzte sowohl den Ruhm des Virtuosen als auch dessen Verbindungen zu Haydn, Mozart und Beethoven.³ Der Vertrag wurde offiziell am 23. Februar 1819 in Weimar unterzeichnet. Aufgrund dieser Protektion und Förderung durch die Fürstin erscheint es nachvollziehbar, dass Hummel ihr mit der fis-Moll Sonate Op. 81 seine neueste und bedeutendste Klavierkomposition widmete. Das Titelblatt der bei Steiner in Wien erschienenen Erstausgabe weist das damals übliche Querformat auf und eignet die „Grosse Sonate für das Piano-Forte Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Erb Grossherzogin Maria von Sachsen Weimar etc. etc. in tiefster Ehrfurcht“⁴ zu.

Die Sonate wurde am 25. Mai 1819 in Wien durch Ignaz Moscheles uraufgeführt, worüber ein anonymer Konzertbericht in der *AmZ* Auskunft gibt. Die harmonischen und formalen

1 Weiterführend zu Hummels Biographie, Mark Kroll, *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World*, Lanham (Maryland) 2007. Speziell zu Hummels Wirken als Virtuose, vgl. S. 90–170.

2 Ebd., S. 190.

3 Vgl. Wolfram Huschke, *Musikort Weimar. Von Luther bis Liszt*, Köln 2017, S. 163f.

4 Johann Nepomuk Hummel, *Grosse Sonate für das Piano-Forte*, S.A. Steiner und Comp., Plattennummer 2897, Wien 1819. Vgl. hierzu auch Dieter Zimmerschied, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*, Hofheim am Taunus 1971, S. 122f.

Besonderheiten entsprachen allerdings weder dem Geschmack noch der Erwartungshaltung des Rezensenten. Dementsprechend fiel das Urteil über die Sonate sehr kritisch aus:

„So vollendet in jeder Hinsicht sein [Moscheles, D.T.] Vortrag in diesem äusserst schweren Stücke war, so eine grosse Vorliebe Ref. seit langem für alle Arbeiten dieses Meisters hegt, so wenig konnte er sich überwinden, diesem, man möchte sagen, grässlich rhapsodischen Tongemälde den wahren Geschmack abzugewinnen.“⁵

Aus diesem Zitat lassen sich zwei wesentliche Aussagen extrahieren, die die Rezeption der Sonate weiter prägten, zum einen die Betonung der außerordentlichen pianistischen Anforderungen und zum anderen die Problematik der Form, die hier mit dem pejorativen Etikett des „grässlich Rhapsodischen“ versehen wird.

Dem gegenüber steht die Rezension in der *AmZ* vom 16. Februar 1820. Der ebenfalls anonyme Autor führt zur Einleitung einen sprachlich umständlichen Vergleich mit der Erweiterung der Gattung der Symphonie durch Beethoven an. Diese sei der „Erfindung und Ausführung“ nach auf eine „neue Art“ gehoben und der „Phantasie ein Uebergewicht und viel freyerer Spielraum zugestanden“ worden. Gleiches habe Hummel mit seinem Werk für die Gattung der Sonate geschaffen, wobei der Rezensent auf die Einflüsse Beethovens und Webers verweist, aber „nach dem Urtheil nicht Weniger, eben hier die Mitbewerber alle sogar besiegt“⁶ habe. Mit großem Lob fährt der Rezensent fort: „Die Gedanken [...] sind würdig, ungewöhnlich, bedeutend und ansprechend; der Ausdruck und Charakter durchaus edel, und, mit eben so viel Geist und Geschmack, als Maas und Erfahrung festgehalten [...]. Die Ausarbeitung ist ganz meisterhaft“⁷. Darüber hinaus entspreche das Werk dem Gipfel der bisher im Bereich der Sonate erbrachten Leistungen:

„ohngeachtet seltener Kunst und bewundernswerther Solidität, nirgends und nicht im Geringssten steif oder gezwungen: dabey bietet sie einen wahren Schatz an neuen Figuren, Lagen und harmonischen Wendungen, so dass eben dies (die Ausarbeitung) der Punkt ist, wo wenigstens nach des Rec. Urtheil, diese Sonate allen den andern ihrer Art vorzuziehen seyn möchte.“⁸

Anschließend geht der Kritiker auf die enormen technischen Schwierigkeiten ein und stellt heraus, dass „diese Sonate wohl die schwierigste von allen bis jetzt existierenden seyn“⁹ möge. Es folgt eine Rechtfertigung der von Hummel verlangten Virtuosität, denn, „es wird mit jedem Schweren, Künstlichen, Sonderbaren wirklich etwas ausgesagt, und etwas, das auf andere, auf leichtere und bequemere Weise sich entweder gar nicht oder doch nicht so gut hätte aussprechen lassen.“¹⁰ Nach der Kurzbeschreibung der Einzelsätze, die sich auf die Tempoangabe und die Anzahl der Druckseiten beschränkt, wünscht der Rezensent zum Abschluss den

5 „Nachrichten. Concerte“, in: *AmZ* 21, H. 25 (1819), Sp. 428–430, hier Sp. 430.

6 „Grosse Sonate für das Pianoforte“, in: *AmZ* 22, H. 7 (1820), Sp. 114.

7 Ebd., Sp. 114f.

8 Ebd., Sp. 115.

9 Ebd., Sp. 115.

10 Ebd., Sp. 115.

„ausgezeichneten Klavierspielern, die dieses Werk vollkommen bezwingen können“¹¹ viel Glück. Im Zentrum der Besprechung stehen somit erneut die Vielfalt der musikalischen Gedanken und die außerordentlichen technischen Herausforderungen an die Interpreten.

Zu den „ausgezeichneten Klavierspielern“ gehörte auch der junge Robert Schumann, dessen pianistische Ausbildung bei Friedrich Wieck durch seine Tagebücher gut dokumentiert ist. Demnach widmete sich Schumann ab dem 24. Januar 1829 der fis-Moll Sonate.¹² Parallel zu dem Studium des Einzelwerks schaffte sich Schumann ab Mitte Februar die Klavierschule Hummels¹³ an, deren Übungen er bis Anfang April jeden Morgen exzessiv ausführte.¹⁴ Hummel begann mit der Arbeit an seiner Klavierschule bereits kurz nach seiner Übersiedlung nach Weimar, stellte sie Anfang Oktober 1825 fertig und widmete sie dem frisch gekrönten Zaren Nikolaus I. Schumann zeigte sich von der Sonate begeistert und schrieb seinem Lehrer Wieck in einem Brief vom 6. November 1829:

„Ich studire jetzt den letzten Satz der Hummel’schen Fis moll Sonate ein, ein wahrhaft großes, episches Titanenwerk u. das Gemälde eines ungeheuren, ringenden, resignirten Geistes. Dies soll das Einzige seyn, was ich Ihnen zu Ostern vorspielen will u. zugleich ein Maaßstab für Ihre Kritik über meine Fortbildung.“¹⁵

Darüber hinaus fasste er kurzzeitig den Plan, nach Weimar zu gehen, um dort bei Hummel Klavier zu studieren. Ein weiteres Mal rückten Sonate und Klavierschule Anfang Juli 1831 in den Fokus von Schumanns Studien. In einem Tagebucheintrag vom 9. Juli gibt Schumann über sein tägliches „Übe-Procedere“ Auskunft. In den Morgenstunden von 7 bis 10 Uhr widmete er sich Frédéric Chopins Variationen über *La ci darem la mano* und ab ca. 11 Uhr Trillerübungen von Carl Czerny.¹⁶

„Dann kamen die Hummelschen Fingerübungen in den 4 Classen ihren Intervallumfang nach, denen ich jeder an jeden Tage fünf neue hinzugab. Den Nachmittag hab’ ich ganz zur Disposition meiner Laune bestimmt, fahre aber doch sicher u. regelmäßig in der Fis moll Sonate von Hummel fort.“¹⁷

Sein Fortschritt bei der Einstudierung der Klavierübungen dokumentiert Schumann regelmäßig und verkündet am 30. Juli: „Heute werd’ ich mit Hummel’s Fingerübungen ganz fertig. [...] Mit

11 Ebd., Sp. 116.

12 Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1 (1827–1839), hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 169.

13 Vgl. hierzu Hartmut Grimm, „Johann Nepomuk Hummels Klavierschule“, in: *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, hrsg. von Anselm Gerhard und Laurenz Lütteken, Kassel 2003, S. 89–102.

14 Vgl. hierzu die jeweiligen Eintragungen, die zumeist mit „Hummel’sche Uebungen“, oder schlicht „früh Uebungen“ in dem Tagebuch vermerkt sind, vgl. Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 174–186. Ein vollständiges Exzerpt der entsprechenden Tagebucheinträge findet sich in Matthias Wendt, „Schumann und Hummel“, in: *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, hrsg. von Anselm Gerhard und Laurenz Lütteken, Kassel 2003, S. 125.

15 Robert Schumann an Friedrich Wieck vom 6. November 1829, in: *Schumann Briefedition*, Serie I, Familienbriefwechsel, Bd. 2, *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck*, hrsg. von Eberhard Möller, Köln 2011, S. 37. Hervorhebungen im Original.

16 Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 347.

17 Ebd., S. 347f.

der *Fis moll* Sonate hab' ich Noth und Sonnenblicke.“¹⁸ Am 14. August nahm sich Schumann Großes vor, nämlich „Hummel's sämtliche Fingerübungen einmal hintereinander zu spielen, um das Ganze einmal zu überschauen“¹⁹. Ein kurz darauffolgendes „*niente*“ lässt jedoch darauf schließen, dass dieses ehrgeizige Vorhaben nicht in die Tat umgesetzt wurde. Die gleichzeitige Beschäftigung Schumanns mit Hummels Sonate und der Klavierschule erfolgte nicht zufällig: Bei der Durchsicht des Studienwerks fällt auf, dass viele technische Schwierigkeiten, die dem Pianisten in der Sonate abverlangt werden, in der Klavierschule systematisch behandelt werden. So findet sich beispielsweise das Thema des Finales als Nr. 260 in der zweiten Sektion des zweiten Teils.²⁰

Die jahrelange Auseinandersetzung mit Hummels Werk schlug sich bei Schumann auch kompositorisch nieder, wie Joel Lester²¹ und Matthias Wendt²² anhand der Doppelgriffpassagen und Schumanns Toccata Op. 7 dargelegt haben. Zudem lässt sich die Tonartenwahl von Schumanns erster Klaviersonate als Referenz an Hummel deuten.

In seinem Beitrag „Sonaten für das Clavier“ aus dem Jahre 1839 nahm Schumann eine knappe Positionsbestimmung der zeitgenössischen Sonatenproduktion vor und ordnet in diesem Kontext auch die *fis-Moll* Sonate ein: „Auf Mozart'schem Wege war es namentlich Hummel, der rüstig fortbaute, und dessen *Fis-Moll*-Sonate allein seinen Namen überleben würde.“²³ Schumann stellt deutlich heraus, dass es sich um Hummels bedeutendste Komposition handelt. Zu dieser Einschätzung gelangt auch Anselm Gerhard. Das Werk steht „als herausragende Komposition nicht nur für Hummels kompositorische Ambition und sein subtiles kontrapunktisches Handwerk, sie bezeichnet auch den Höhepunkt eines kompositorischen Œuvre, in dem sich immer wieder die Suche nach neuen klanglichen Möglichkeiten zeigt.“²⁴ Schumann gibt zudem mit seinem Verweis auf Mozart einen entscheidenden Hinweis auf die formale Organisation des Werkes.

Im Gegensatz zu den dialektisch konzipierten, dynamischen Sonatenformen Beethovens, in deren Zentrum stets die motivisch-thematische Arbeit steht, legt Hummel, ähnlich wie Mozart, den Fokus auf ein reihendes Formkonzept. Nicht die evolutionäre Entwicklung der Themen bildet den Kern der kompositorischen Aufmerksamkeit, sondern die Zurschaustellung der Mannigfaltigkeit der musikalischen Gedanken. So weist der Kopfsatz der *fis-Moll*-Sonate eine Fülle kleingliedrig aneinandergereihter Motivbausteine und Spielfiguren auf, wodurch

18 Ebd., S. 358. Hervorhebungen im Original.

19 Ebd., S. 361.

20 S. Johann Nepomuk Hummel, *Klavierschule. Zweiter Theil*, Abschnitt II Untersetzen des Daumens und andere Finger, Nr. 260, Verlag Tobias Haslinger Wien, Plattennummer 5201, S. 246.

21 Joel Lester, „Robert Schumann and Sonata Forms“, in: *19th-Century Music* 18, H. 3 (1995), S. 189–210, hier S. 199ff.

22 Wendt, „Schumann und Hummel“, S. 114f.

23 Robert Schumann, „Sonaten für das Clavier“, in: *NZfM* 10, H. 34 (1839), S. 134f., hier S. 134.

24 Anselm Gerhard, „Hummels Klaviersonaten“, in: *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, hrsg. von Anselm Gerhard und Laurenz Lütteken, Kassel 2003, S. 65.

die sicht- und hörbare Differenzierung zwischen Haupt- und Seitensatz mehr und mehr an Bedeutung verliert und einer Vielzahl unterschiedlicher Subeinheiten weicht. Zwar bleiben die harmonischen Proportionen der Exposition, die den Hauptsatz in der Moll-Tonika und den Seitensatz in der Tonikaparallele präsentieren, gewahrt, die unvermittelte Ausweichung nach C-Dur, das während eines formal folgenschweren Zwischenspiels erklingt, sowie die ungewöhnliche Verbreiterung der nicht wiederholten Exposition selbst, verschieben den Fokus jedoch vom Tonartendualismus auf eine äußerst heterogen reihende Organisation des musikalischen Verlaufs.

Der zweigliedrige Hauptsatz mit eröffnendem Motto in Doppeloktaven und anschließendem „rhapsodischen“ Thema erklingt von Takt 1 bis 22.²⁵ Im Anschluss folgt eine kurze Überleitung, die harmonisch mit einem Septakkord von E-Dur operiert und den Eintritt des Seitensatzes in A-Dur vorbereitet. Dieser erfolgt regelkonform in Takt 28 mit einer stufenweise abwärts geführten Sequenzkette. In Takt 36 schließt sich die unvermittelte mediantische Rückung nach C-Dur an. Damit hebt zugleich die reihende Präsentation unterschiedlicher musikalischer Gedanken an, so dass „der Phantasie ein Uebergewicht und viel freyerer Spielraum zugestanden“²⁶ wird. Der weitere Fortgang der Exposition wartet mit einer Fülle unterschiedlicher Spielfiguren und Passagen auf, die eben genau auf jene von Schumann angeführte Mozart'sche Mannigfaltigkeit zurückverweist. So erklingen nach der absteigenden Doppelgriffpassage Akkordzerlegungen mit chromatischer oberer Durchgangsnote (T. 40–43), eine mechanisch stampfende authentische Kadenzfloskel (T. 44f.) sowie eine hochvirtuose Wechselnoten-Motivik, die mit großen Sprüngen und Überkreuzungen beider Hände operiert (T. 46–50). Ab Takt 53 folgen mehrere rasch aufsteigende Zweiunddreißigstel-Skalen, bei denen es sich um eine humoristische Brechung oder ein Zitat der Papageno-Rufe aus der *Zauberflöte* zu handeln scheint. Dieser akustischen Wegmarke folgen nach einer weiteren Überleitung eine erste Doppelgriffpassage (T. 64–69), erneute rasch aufsteigende Skalen (T. 70ff.), eine Repetitions-Figurationen in der rechten Hand (T. 76ff.), eine kantabile Episode mit markantem Quartsprung (T. 79–86), eine weitere Doppelgriffpassage (T. 87–90) und schließlich ein markant weitgriffiges Arpeggio in beiden Händen, das den Abschluss der Exposition in Takt 95 forciert. Die „regelkonforme“ Präsentation von Haupt- und Seitensatz ist bereits in Takt 36 abgeschlossen, im Anschluss wird die Exposition des Kopfsatzes jedoch um weitere 60 Takte gestreckt, was eine eklatante Verlagerung der Proportionen des Sonatensatzes zur Folge hat.

Die kurze Durchführung knüpft direkt an den Schluss der Exposition an und unterzieht diesen einer harmonischen Revision. So wird das breite Arpeggio von A-Dur unwillkürlich nach Fis-Dur (T. 97) und F-Dur (T. 101) gesetzt, bevor das zweite Segment der Durchführung in Takt 104 in B-Dur anhebt. In dessen weiteren Verlauf steht nicht die motivisch-thematische

25 Bemerkenswert ist neben der dramatisch-deklamierenden Agogik auch die Fülle unterschiedlicher Tempo- und Interpretationsanweisungen.

26 *AmZ* 22 (1820), H. 7, Sp. 114.

Verarbeitung von Haupt- und Seitensatz im Fokus, sondern Hummel greift auf das figurative Zwischenspiel, das der mediantischen Rückung nach C-Dur in Takt 40 folgte, zurück. Im Anschluss erklingen die authentische Kadenzfloskel (T. 108f.) sowie eine neue etüdenhafte Spielfigur, die mit der „Schüttelung“ der rechten Hand mit dem Intervall der Sexte operiert (T. 110f.). Hinzu treten große Sprünge in der linken Hand, die erneut zu weitgriffigen Überkreuzungen führen, bevor in Takt 125 der harmonische Orgelpunkt auf *Cis* forciert wird. Diesem folgt die Reprise in Takt 134 mit dem durchbruchsartigen Eintritt des Motto-Themas.

Die Reprise erweitert die Proportionen von Anfang und Schluss der Exposition noch einmal. Das zeigt sich zum einen an der Erweiterung der technischen Anforderungen bei der Präsentation des Mottos, das *con Energia* in die Bassoktaven der linken Hand verlegt wird, während es figurativ von der rechten Hand kontrastiert wird. Diese neue, dramatisierte Art der Präsentation wird sogleich im Anschluss mit einem Stimmtausch wiederholt, so dass das viertaktige Motto in der Reprise auf acht Takte erweitert wird (T. 134–141). Trotz geringfügiger Modifikationen der Zwischenspiele und Überleitungspassagen sowie harmonischen Ausweitungen bleibt der weitere Ablauf der Reprise zunächst analog zur Exposition. Der Seitensatz erklingt in Fis-Dur (T. 165), während das doppelgriffige Zwischenspiel nun in der Mediante A-Dur erscheint (T. 173). Eine harmonische Überraschung ereignet sich bei den „Zauberflöten“-Skalen, da die Doppeloktaven nicht auf dem leitereigenen *dis* zum Stehen kommen, sondern auf dem Ton *d*, was eine unerwartete harmonische Rückung nach G-Dur – statt Fis-Dur – in Takt 193 zur Folge hat. Die Coda operiert mit ausnotierten Arpeggien (*Pianissimo legato assai*), wodurch eine Analogie zu dem rhapsodischen Hauptthema hergestellt wird. Anschließend manifestiert sich das Fis-Pedal im Bass und der Kopfsatz wird über einem langgezogenen Crescendo mit einem energischen Fis-Dur Arpeggio abgeschlossen.

Im Zentrum des Kopfsatzes steht somit nicht die motivisch-thematische Arbeit, sondern das Prinzip der Reihung unterschiedlicher musikalischer Einfälle, was sich auch an den Taktproportionen der drei Formteile zeigt:

Exposition: 95 Takte	Durchführung: 38 Takte	Reprise: 114 Takte
----------------------	------------------------	--------------------

Das Largo *con molt'Espressione* beginnt mit einer kantablen Melodie in h-Moll, das im weiteren Verlauf mit einer ausdrucksstarken Koloraturtechnik variiert wird. Hierbei klingt sowohl die funktionale Aufteilung zwischen der harmonischen linken und den virtuoson Fiorituren der rechten Hand ebenso durch wie ein geradezu orchestrales Dialogprinzip zwischen Bass- und Diskantregionen. Formal folgt der langsame Satz einer dreiteiligen Liedform, in der der A-Teil jeweils mit einer barschen Unisono-Geste im *Fortissimo* markiert wird (T. 1 sowie T. 57). Der kontrastierende B-Teil erklingt in der Paralleltonart D-Dur und zeichnet sich ebenfalls durch ein profundes harmonisches Fundament und eine ausladende Koloraturtechnik aus. Besonders markant erscheint die quasi-Kadenz in Takt 42, die mit einer rasanten Wechselnotenfigur in der rechten Hand ausgestaltet ist und auf Liszts virtuoson Stil zu verweisen scheint.

In dem dramatischen Finale kommt das reihende Prinzip noch deutlicher zum Tragen. Die Form gestaltet sich bei der ersten Betrachtung als traditioneller Sonatensatz mit der klaren Differenzierung eines leidenschaftlich-vorwärtsdrängenden Hauptsatzes in fis-Moll und eines kontrastierenden, als barockisierendes Fugato²⁷ gestalteten Seitensatzes in der Tonikaparallele A-Dur, der bei seiner Wiederkehr im Verlauf der Reprise in der Varianttonart Fis-Dur erklingt. Damit erschöpfen sich bereits die Übereinstimmungen mit dem klassischen Sonatenkonzept, da eine prozessuale Durchführung im eigentlichen Sinne nicht vorhanden ist und einer Abfolge zwischen thematisch griffigeren Abschnitten und virtuoson Zwischenpartien Platz macht. Die Themen werden nicht verarbeitet, sondern in unterschiedlichen Tonarten aneinandergereiht. Darüber hinaus operiert Hummel mit der Verschiebung und Auslassung formaler Abschnitte, wodurch die Sonatenform zusätzlich irritiert wird.²⁸

Anders als im Kopfsatz weisen die drei Hauptabschnitte der Exposition, die ebenfalls nicht wiederholt wird, gleichmäßigere Proportionen auf. Das Vivace beginnt mit dem Hauptthema in fis-Moll (T. 1–20). Im Anschluss folgt nach einer kurzen Überleitung eine Zwischenepisode, die aus Dreiklangszergliederungen in fis-Moll besteht (T. 25–34); gerade dieses Dreiklangsthema führt im weiteren Verlauf in struktureller Hinsicht zur Irritation der Sonatenform. Zunächst erklingt jedoch nach einer weiteren Überleitung der Seitensatz mit dem kontrastierenden Fugato, das mit einer altväterisch-barockisierenden Kadenzfloskel abgeschlossen wird (T. 47–63). Direkt im Anschluss setzt die zweigliedrige Schlussgruppe ein, die reichlich mit technischen Feinheiten gespickt ist, knapp 30 Takte umfasst und den ersten Formabschnitt deutlich mit einer leeren A-Oktave abschließt (T. 63–91). Spieltechnisch innovativ sind die *con Bravura*-Figuren der rechten Hand, die mit einer diffizilen Oktav-Terz-Bewegung operieren (T. 63f.), eine „gehämmerte“ (*martellato*) Doppelterztonleiter (T. 68f.) sowie eine Doppelgriffpassage (T. 75f.). Der Blick auf die Taktproportionen dieser einzelnen Figurationen legt Hummels reihendes Verfahren offen, da sich die Gestaltung der Schlussgruppe nahezu ausschließlich aus Zweitakttern addiert.

Die Pseudo-Durchführung ähnelt ihrem Kontrapart aus dem ersten Satz zunächst insofern, als dass sie genau wie diese ein vorgegebenes Modell sequenziert (T. 91/92–101). Dem folgen eine barockisierende *Syncopatio* (T. 102–105) sowie ein harmonisches Pedal auf Fis (T. 106–114). Dieses löst sich in eine Schein-Reprise nach h-Moll auf, in dem das Hauptthema kurzzeitig erklingt (T. 115ff.). Analog zur Exposition schließt sich nach einer ausgeweiteten Überleitung das Dreiklangsthema der Zwischenepisode, allerdings in gis-Moll, an (T. 134–142). Dieses kippt am Schluss nach H-Dur, das sich wiederum authentisch nach e-Moll auflöst, in dem erneut das Hauptthema folgt und somit die Hörerwartung der Reprise durchkreuzt (T. 145f.). Anschließend wird die Dominanthermonie Cis-Dur mit virtuoson Spielfiguren im Unisono beider Hände forciert; diesem folgt schließlich in Takt 165 der Eintritt der ‚richtigen‘ Reprise in der Tonika

27 Das aus mehreren aufsteigenden Quartan gestaltete Soggetto weist eine gewisse Ähnlichkeit zu Beethovens Thema der Schlussfuge aus Op. 110 auf, insbesondere der augmentierte Einsatz des Themas im oktavierten Bassfundament (T. 53f.).

28 Ein Vorbild für dieses Verfahren findet sich im Kopfsatz von Mozarts D-Dur Sonate KV 311.

fis-Moll mit dem Hauptthema. Deren Verlauf wird von Hummel erheblich verkürzt, indem die Zwischenepisode mit dem Dreiklangsthema komplett eliminiert wird und dem Hauptsatz nach einer kurzen harmonischen Überleitung direkt das Fugato in Fis-Dur folgt (T. 183–201). Analog zur Exposition erklingt die Schlussgruppe (T. 201–228), dessen erstes Segment mit einer neuen Doppelgriffpassage substituiert wird (T. 201f.). Das Fis-Pedal der Oktavtremoli (T. 225ff.) mündet in einem leeren Fis-Klang, dem sich eine bemerkenswerte Coda anschließt.

Diese beginnt nicht nur mit einer überraschenden Vertauschung von Seitensatz und Hauptsatz, sondern knüpft harmonisch an den Kopfsatz an, indem das Fugato analog zur „verrutschten“ *Zauberflöten*-Skala der Reprise ebenfalls statt in Fis-Dur in G-Dur erklingt (T. 230–237). Direkt im Anschluss verschränkt Hummel seine beiden zentralen Themen, da das Motiv des Hauptsatzes als Spielfigur in der rechten, das Fugato-Soggetto jedoch simultan in den oktavierten Bässen *con Forza* in der linken Hand aufscheint (T. 238f.). Die letzte Wiederholung des Hauptthema-Komplexes hebt nach einer weiteren virtuoseren Zwischenpartie in Takt 245 an und leitet den dramatischen Schluss des Werkes ein.

Hummels fis-Moll-Sonate ist in mehrerer Hinsicht bedeutsam: Zunächst stellt es durch die episch-reihende Organisation der Subeinheiten eine Weiterentwicklung der Mozart-Tradition dar, die ein alternatives, der Dynamik Beethovens entgegengesetztes Formkonzept in sich birgt. Weiterhin weist die musikalische Sprache ebenso wie die innovative Klaviertechnik auf die Generation von Schumann, Chopin oder Liszt voraus. Hummels fis-Moll Sonate ist somit zugleich ein zentrales Werk seiner Zeit als auch ein entscheidender Wegbereiter hin zu neuer formaler Gestaltung und pianistischer Virtuosität.

Zitation: Daniel Tiemeyer, „Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 326–334, DOI: 10.25366/2020.74.

Abstract

The article examines the significance of one of Johann Nepomuk Hummel's masterpieces. First, it highlights the circumstances of its production and the contemporary critical acclaim in the *AmZ*. In a second step, Robert Schumann's involvement with this work is shown. In his journal, the sonata of Hummel is mentioned several times which indicates the engagement of the young piano discipline. In a short article, published in the *NZfM* in the year 1839, Schumann links this sonata with the compositional "way of Mozart" and thus gives an important hint to the formal design of the piece itself. Aspects of formal organization and structure of this sonata are analyzed and presented in the third part of the essay. In opposition to Beethoven's motivic development, Hummel pursues another strategy of formal structure by stringing together each of the segments and themes. Thus, the focus shifts from a dynamic design of sonata-form to a more epic layout of the piece. Additionally, technical development and innovations concerning piano techniques and virtuosity are examined.

Kurzvita

Daniel Tiemeyer studierte Musikwissenschaft und Geschichte an den Universitäten Osnabrück und Wien. Von Oktober 2017 bis März 2020 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Assistent) am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, seit April 2020 ist Daniel Tiemeyer als Akademischer Mitarbeiter von Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt am Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg tätig.

Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn

ANDREA VAN DER SMISSEN, WIEN

In Ungarn haben in den vergangenen Jahrzehnten mehrere Faktoren die musikhistoriographische Interpretation der Zwischenkriegszeit bestimmt. Zum einen haben die kulturpolitischen Richtlinien der 1950er Jahre, die aus ideologischen Gründen einige progressive Kunstexperimente der vorangehenden Jahrzehnte ablehnten, eine nachhaltige Wirkung hinterlassen. Zum anderen besetzte die Nationalschule der modernen ungarischen Musik in ihrer Selbstdarstellung die 1920er und 1930er Jahre als den Zeitraum ihrer Formierung, weshalb angenommen werden kann, dass die Vereinnahmung dieser Periode mit der Vernachlässigung bestimmter musikhistorischer Fakten einhergeht. Wenn beispielweise György Kroó den „patriotischen Gemeinschaftscharakter“¹ der modernen ungarischen Musik von Kodály hervorhebt, deutet er auf eine Tendenz der 1930er Jahre hin. Es ist jedoch irreführend, ausschließlich auf einer Tendenz der Nationalisierung der modernen Musik zu beharren und die parallelen Phänomene in der Kunst, wie auch deren internationales Widerspiel in der Zwischenkriegszeit nicht zu beachten. Der Literaturwissenschaftler Mihály Szegedy-Maszák kritisiert Judit Frigyesis aktuelle Bartók-Studie,² aus einem kulturgeschichtlichen Blickwinkel: Sie spiegele nicht einmal annähernd das intellektuelle Leben der frühen Zwanzigerjahre in Budapest wider und vereinfache damit die Rolle, die Bartók in seinem kulturellen Umfeld spielte.³ Dabei ist zu bemerken, dass die immer wieder herausgehobenen nationalen Merkmale von Bartóks Musik nur auf einen, für Bartóks Kunst nicht wesentlichen kultursoziologischen Aspekt des Nationalismus als möglichen geistesgeschichtlichen Hintergrund seiner Werke hindeuten.

Ein grundlegender und am meisten vernachlässigter Aspekt dieser Periode sind die kulturellen Verbindungen Ungarns zum restlichen Europa, die auch nach dem Zerfall der Monarchie intakt und mehrschichtig geblieben sind.⁴ Diese wurden durch die Internationalität der Avantgarde und Moderne mit neuen Anbindungen an transkulturellen Entwicklungen sogar intensiviert. Die Kulturregion ist andererseits aus kunstgeschichtlicher Sicht in den 1920er und 1930er Jahren durch die starke Präsenz einer ästhetischen Forderung nach ‚Neuer Kunst‘ zu charakterisieren, die durch die wichtigsten Vertreter der Avantgarde und Moderne wie Lajos Kassák, Georg Lukács und Valéria Dienes zu bedeutenden Innovationen auf den Gebieten Literatur, bildender Kunst,

1 György Kroó, *Ungarische Musik gestern und heute*, Budapest 1981, S.43–44.

2 Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn of the Century Budapest*, Berkeley 1998.

3 Mihály Szegedy-Maszák, „Bartók’s place in Culture history“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41, H. 4 (2000), S.457–465.

4 Pál Deréky, *Ungarische Avantgarde Dichtung in Wien 1920–1926*, Wien 1991, S.122.

Theater und Bewegungskunst führten. Die kulturgeschichtlichen⁵ und kunstgeschichtlichen Kontexte der Zwischenkriegszeit implizieren die Vorstellung, dass eine musikalische Innovation im Rahmen einer transkulturellen Auffassung der Neuen Musik in Ungarn gegeben war.

Die Untersuchung der „Vereinigung Moderner Ungarischer Musiker“ konnte diese Annahmen bestätigen. Die Gruppierung – im Folgenden ‚MoMaMu‘⁶ – trat erstmals im Jahr 1926 an die Öffentlichkeit.⁷ Ihre Mitglieder Pál Kadosa, György Kósa, Ferenc Szabó und István Szelényi repräsentierten der Forschung zufolge bis in die 1930er Jahre ihre gemeinsamen künstlerischen Interessen.⁸ Sie zeigten sich „rückwärtsgewandten Tendenzen“⁹ wie dem Neoklassizismus abgewandt¹⁰ und betonten die Notwendigkeit einer neuen Musikästhetik, die den Primärelementen der Musik eine neue Deutungsmöglichkeit über die Moderne hinaus eröffne.¹¹

In den Biographien von Kadosa,¹² Szelényi¹³ und Szabó¹⁴ wird stets darauf hingewiesen, dass diese Komponisten Kontakte zu der ungarischen literarischen und bildkünstlerischen Avantgarde hatten. Über Kósa ist bekannt, dass er in einem intensiven künstlerischen Austausch mit der modernen Tanzbewegung stand.¹⁵ Durch eine Rekonstruktion der intermedialen und interkulturellen Netzwerke kann man auf die Rolle der Verknüpfungen zur Avantgarde und Moderne für die künstlerische Orientierung der Komponisten der MoMaMu schließen. Diese waren soweit maßgebend, dass sie nicht nur zur Übernahme der Vorreiterrolle in den musikalischen Zielsetzungen der Komponisten prädestinierten, sondern darüber hinaus zur Entlehnung außermusikalischer Konzepte bei der Herstellung neuer kompositorischer Entwürfe beitrugen. Die Gründung der Vereinigung MoMaMu ist vermutlich mit den veränderten Rezeptionsbedingungen der Neuen Musik und mit der Institutionalisierung ihrer Foren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbunden. Im Zentrum des musikwissenschaftlichen Interesses stehen jedoch die neue Kontextualisierung von Werken der Komponisten und die Erforschung der musikalischen Innovation, die über die Moderne und die bekannten musikalischen

5 Zu erwähnen ist auch die Zweisprachigkeit der Komponisten, wobei keine erlernten Sprachfähigkeiten gemeint sind, sondern die Mehrsprachigkeit der Bevölkerung der ehemaligen Länder der Monarchie.

6 Abkürzung der ungarischen Bezeichnung ‚Modern Magyar Muzsikusok Egyesülete‘.

7 Öffentlicher Brief des Vorbereitungskomitees der ‚MoMaMu‘ an das Kultusministerium, in: *Új föld* I, Nr. 1 (Februar 1927.) S. 30–31.

8 Gemeint ist u. a. die gemeinsame Repräsentation ihrer Werke. Siehe: Andrea van der Smissen, *The Connection between Henry Cowell's New Music Society and Hungarian Composers of the Young Generation in the Twenties*, Hungarian Academy of Sciences, Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, 2019.

9 Pál Kadosa, „Abschlussrede zu einer Aufführungsserie von moderner Musik an der Fodor-Musikschule“, HS. undatiert, pp.12. in: *Kadosa-Nachlass, Archiv der Ungarischen Musik des 20–21. Jhs.*, MTA-BTK-ZTI.

10 Pál Kadosa und Ferenc Szabó änderten ihre künstlerische Einstellung in den 1930er Jahren.

11 István Szelényi, „Über den Sieg der [musikalischen] Reaktion“, in: *Crescendo* 1, H. 11–12 (Juni/Juli 1927), S.1–6.

12 Vgl. János Breuer, *Tizenhárom óra Kadosa Pállal* [Dreizehn Stunde mit Pál Kadosa], Budapest 1978, S. 38.

13 Zu István Szelényi gibt es keine biographische Literatur.

14 Vgl. János Maróthy, *Zene, Forradalom, Szocializmus. Szabó Ferenc útja* [Musik, Revolution, Sozialismus. Der Weg Ferenc Szabós], Budapest 1975, S. 30.

15 Vgl. Anna Dalos, „Életpálya“ [Lebensweg], in: *György Kósa*, hrsg. von Melinda Berlász, Budapest 2003, S. 11–44, hier S. 16.

Strömungen hinausreicht. Dabei ist die Betrachtung einzelner musikalischer Werke aus analytischer Sicht oft problematisch. Es scheint so, dass das notwendige analytische Instrumentarium aus den neu gewonnenen Zusammenhängen mit anderen stilistisch und kompositionstechnisch vergleichbaren Werken oder ästhetischen Vorgaben, die in diesem Fall auch nicht-musikalisch sein können, abzuleiten sind. Im Folgenden wird weniger auf eine stilistische Zuordnung und Beurteilung der ästhetischen Qualität der exemplarisch ausgewählten Kompositionen der Komponisten der MoMaMu Wert gelegt als auf die Darstellung des möglichen Auftretens und der Art kompositionsgeschichtlicher Durchbruchphänomene.

György Kósa: *Sechs Orchesterstücke* (1919)

Kósa's *Sechs Orchesterstücke* wurde im Jahr 1925 bei dem Prager Musikfestival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) von Václav Talich bzw. von Erich Kleiber¹⁶ in Berlin aufgeführt.¹⁷ Auf ihren Erfolg hin erhielt er einen Exklusivvertrag mit der Universal Edition (UE) in Wien. Die Originalform der Komposition wurde als *Sechs Klavierstücke* (1919) im Jahr 1926 herausgegeben. Theodor W. Adorno kritisierte die „als Miniaturen zu wenig konzentrierten Stücke, in denen die Themen die Dimensionen sprengen“ und deren „harmonisch und kontrapunktisch oberflächliche“ Ausarbeitung.¹⁸

Die analytischen und interpretatorischen Grundlagen der *Sechs Orchesterstücke* verbergen sich in der intermedialen Verbindung von Kósa's Musik zu der am Schnittpunkt der Lebensreformbewegung und der experimentellen Moderne stehenden Bewegungskunst von Valéria Dienes. Auf die enge Zusammenarbeit des Komponisten mit Dienes, deren Orkestik-Konzept die Bewegungsprinzipien des menschlichen Körpers¹⁹ als eine evolutive Einheit unterschiedlicher disziplinärer Blickwinkel²⁰ erfasste, lässt sich zurückführen, dass die Komposition auf der Grundlage des theoretischen Systems der Bewegungskunst – zu der auch eine neue, eng aufeinander bezogene Musik-Tanz-Verbindung gehörte – auf nicht-musikalisch inspirierte Idiomatik und Formprinzipien aufbaut.

16 Die Aufführung fand am 14. März in der Berliner Staatsoper mit der Berliner Staatskapelle statt. Erich Kleiber galt als Förderer Kósa's, sie trafen sich mehrmals in Budapest und in Berlin zu Konsultationen.

17 Unter der Leitung von Ernő Dohnányi kam das Werk in Budapest am 4. Dezember 1922 und in New York am 12. Dezember 1926 zur Aufführung.

18 Theodor W. Adorno, „Rezension zu Sechs Klavierstücke. Bagatelle für Klavier“, in: *Die Musik* 19 (2. Hj 1927), S. 604.

19 Auf ähnlichen Grundlagen baut die konduktive Methode von András Petö.

20 An den Grenzen der Kunst und Wissenschaft, Tanz und Philosophie. Siehe: Márk Fenyves und Brigitta Balogh, „Bevezetés Dienes Valéria terminológiájába“ [Einführung in Valéria Dienes' Terminologie], in: *Kellék*, H. 60 (2018), S. 39–60, hier S. 39.

In Ungarn wurde durch Lukács antipositivistische Sichtweise²¹ und Dienes' Bergsonismus²² die Kunstdiskussion über die Moderne durch Begrifflichkeiten – welche künstlerische Inhalte und Haltung definierten – wie Mikrokosmos²³ und Rückzug in die Innerlichkeit geprägt.²⁴ Für Dienes und Kósa wurde der Mikrokosmos des Individuums, eine in ihrer ursprünglichen Gegebenheit nicht vermittelbare innere Welt, der Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit, die mit einer miteinander geführten „Instrospection“ verbunden war.²⁵ In Dienes' Kunstkonzept, das in der Interpretation von Brigitte Balogh im weitesten Sinne mit einer Erkenntnistheorie gleichgestellt werden kann,²⁶ spielt Henri Bergsons Verständnis des „Conscience“ eine zentrale Rolle.²⁷ Um auf die nicht-bewussten Vorgänge, die in der menschlichen Bewegung mitresonieren, aufmerksam zu machen,²⁸ mied sie den von der Psychologie besetzten Begriff des ‚Bewusstseins‘. Ebenso wurde in Dienes' System das Grundelement des Tanzes – die „Bewegung“ oder „mozdulat“²⁹ – durch die von Bergson in *Matière et mémoire*³⁰ beschriebenen Ansätze geprägt. Wenn Kósa in *Sechs Orchesterstücke* Bewegungen nachzeichnet, folgt er Henri Bergsons Verständnis vom Gedächtnis, gekennzeichnet durch die Signifikanz der Verbindung der durchlebten Vergangenheit und der körperlichen Gegenwart.

Die Sätze der Komposition – „Einsamkeit“, „Galgenhumor“, „Gebet des Zweiflers“, „Schüchterne Sehnsucht“, „Justament“, „Hoffnungslos“ – als Ergebnis rhythmisch-analytischer Verarbeitung relevanter Bewegungsreihen aus „mimischen Studien“³¹ bauen auf rhythmischen, agogischen

21 Gemeint ist Georg Lukács philosophische Orientierung vor 1918 und sein Einfluss auf die Theoretiker des Sonntagkreises.

22 Valéria Dienes übersetzte die Werke Henri Bergsons ins Ungarische und ermöglichte so die Rezeption seiner Lebensphilosophie in der Zwischenkriegszeit. Bergsons Sicht auf die metaphysische Einheit des Lebens und seine intuitive Erkenntnistheorie veranlassten Dienes unter anderem über Schulpädagogik nachzudenken. Siehe: Valéria Dienes, „Bergsonismus in der Schule“, in: *Nyugat* 17 (1924), <<https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>> (24.09.2020).

23 Lukács definiert den Mikrokosmos als nicht-psychologierende Beschreibung des menschlichen Innenlebens als Folgerung aus der Theorie der neukantianischen Gegenstandskonstitution. Siehe: Konstantin Kavoulakos, *Ästhetische Kulturkritik und ethische Utopie. Georg Lukács' neukantianisches Frühwerk*, (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband), Berlin 2014, S. 79.

24 „Die These einer Trennung der objektiven ‚Zivilisation‘ und subjektiven ‚Kultur‘ war innerhalb der deutschen Kulturphilosophie und Sozialtheorie verbreitet.“ Kavoulakos, *Ästhetische Kulturkritik*, S. 17.

25 Mária Mirkovszky, „Dr Dienes Valéria előadásai az Orkesztika köréből. Jegyzetek“, in: *Dienes-Nachlass*, MOHA. Siehe auch: Valéria Dienes, „Az első valóságélelm“ (1974), in: *A tánc reformja a mozdulatművészet vonzásában* [Tanzreform im Vorfeld der Bewegungskunst], hrsg. von Márk Fenyves, Valéria Dienes und Gedeon Dienes, Budapest 2016, S. 115–119, hier S. 115.

26 Brigitte Balogh, „A szerkesztő előszava“ [Vorwort zur Ausgabe] *Valóság-mozdulat-gondolat. Dienes Valéria filozófiája*, in: *Kellék*, H. 60 (2018), S. 7–10.

27 Dies geht auf die Rezeption von Bergsons *Essai sur les donées immédiates de la conscience* (Paris 1889) zurück. Bergsons erkenntnistheoretische Ansätze über das nichtbegriffliche Denken beeinflussten nicht nur Dienes, sondern auch die Theoretiker des Sonntagkreises wie etwa Arnold Hauser.

28 Márk Fenyves und Brigitta Balogh, „Bevezetés Dienes Valéria terminológiájába“ [Einführung in Dienes Terminologie], in: *Kellék*, H. 60 (2018), S. 39–60, hier S. 40.

29 Ungarisch; es bedeutet so viel wie Positionswechsel des Körpers innerhalb einer Bewegungsreihe oder Bewegungseinheit.

30 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 1896.

31 György Kósa's weitere Kompositionen wie die *13 Bagatelle* (1919) sind nach der Definition Dienes' mimische Studien.

und die Melodie bestimmenden Elementen, die aus dem Ineinanderreflektieren der korrelierenden zeitlichen, dynamischen, inhaltlichen und räumlichen³² Komponenten beider Gattungen – Tanz und Musik – erarbeitet wurden, auf. Auch die Kontrastierung der musikalischen Elemente und die inhaltliche Verdichtung kann aus den tänzerischen Entsprechungen, z. B. der Nachzeichnung der Steigerung und des Abfallens von kinetischen Energien oder aus einem Bewegungskanon interpretiert werden.

Kósas Musik ist ein besonderes Beispiel für einen Anspruch auf die dem Kunstwerk vorausgesetzten Konzepte der modernen Musik sowie für deren ‚esoterische‘ Sensibilisierung.

Einfluss des Konstruktivismus in den Werken der Komponisten der MoMaMu

Die literarische und bildkünstlerische Avantgarde vermittelte ideologisch weitgehend anders gestützte künstlerisch-ästhetische Konzepte. István Szélényis musikalische Schriften berufen sich auf Lajos Kassáks Aktionismus und Konstruktivismus³³ und darüber hinaus auf Viking Eggelins Konzept des absoluten Films,³⁴ wenn er seine Definition von einer absoluten Musik festlegt, die durch wissenschaftliche, exakt definierte, abstrakte ästhetische Grundelemente und deren neu definierten Gesetzmäßigkeiten verwirklicht wird.³⁵ Szélényis Zielsetzung war, affektive und geistige Wertigkeiten wie auch das Naturalistische in der Musik zu vermeiden.³⁶ Bei der Übernahme von Kassáks Kunstanschauung reflektiert er über die mit dem russischen Konstruktivismus vergleichbaren Ansätze, nach denen die Kunst eine zentrale Handlungsinstanz in der Gesellschaft ist, d. h. sie beeinflusst sie nicht nur, sondern konstruiert eine neue Realität.³⁷

Szélényis Klavierstück *Manifestum, Sonata alla marcia* (September 1928), ist eine aktivistische³⁸ Anspielung auf eine getragene Marsch-Musik, deren nach oben steigende Phrasen Energie vermitteln. Die wenigen eingesetzten Motive treten nebeneinander oder ineinander verschoben in der Komposition auf, und ähnlich wie im Falle einer Collage kommt es nicht zu ihrer Weiterentwicklung oder Permutation. Szélényi komponiert stellenweise den Zerfall der zwei aufeinander bezogenen Stimmen in der linken und rechten Hand aus, indem beide sich metrisch unabhängig voneinander bewegen, um dann wieder zur strengen rhythmischen Organisation der Stimmen zurückzukehren. Um die Verbundenheit der Stimmen zu stärken,

32 Der vertikale Aufbau der Musik wurde mit räumlichen Elementen des Tanzes in Korrelation gesetzt.

33 István Szélényi, „Die wichtigsten Strömungen der modernen Musik“, in: *Crescendo* 2, H. 6–7 (Januar/Februar 1928), S. 3–11.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 5.

37 Ebd., S. 11.

38 Ebd., S. 11. Vgl. mit Szélényis Äußerung: „Die Neue Kunst ist Aktion!“ Der Aktionismus ist eine der linken Arbeiterbewegung nahestehende avantgardistische Bewegung. Szélényi übernimmt jedoch nicht Kassáks linke Orientierung, er bezieht sich auf die Aufforderung zur Ablehnung eines „passiven Vorbeieempfindens“ der Gegenwart.

werden dialogisierend musikalische Ereignisse und Motive voneinander übernommen und ‚addiert‘, so dass diese – für die Analyse erkennbar – der rechten oder linken Hand in ihrer ursprünglichen Form zugeordnet werden können. Szelényi hat sich in *Manifestum* ähnlich, wie in seinen Kompositionen seit 1926, auf eine streng dissonante Tonsprache festgelegt, er verwendet ausschließlich Sekunden-, Septimen- und Tritonus-Intervalle. Die Akkordbildung drängt – vom Marsch-Motiv getragen – Richtung Cluster-Bildung, die aus, bis zu fünf aufeinander gebauten Sekunde bestehen. Die harte Klangwelt des Stückes wird durch auseinanderliegende Klangfarben harscher, wenn in der weiten Lage die äußersten Register des Klaviers Verwendung finden.³⁹

Die *Serenade*⁴⁰ für Bratsche und Flöte (1926) von Ferenc Szabó zeigt besonders in ihrem ersten Satz eine ähnliche Zuwendung zur konstruktivistischen Aufstellung des musikalischen Materials und der Form.⁴¹ Das Werk lässt seinen experimentellen Charakter dann erkennen, wenn man es im Kontext seiner Uraufführung sieht. Die frühe Fassung des Stückes wurde am 23. Oktober 1926⁴² als Begleitmusik zu Aladár Tamás' Gedicht „Der Wind schreitet auf Glasbeinen“⁴³ das erste Mal aufgeführt, wobei an der künstlerisch mehrschichtigen Produktion ein Sprechchor und die Bewegungskünstlerin Magda Förstner beteiligt waren. Performances, die auf der Verbindung von Gedicht und Bewegungskunst basierten, kamen bei den historischen Avantgarde-Vorstellungen sehr häufig vor, die Verwendung einer modernen Komposition war jedoch selten. Die durch Septimen überladene Klangwelt der Komposition hatte für Szabó vermutlich eine psychoakustische Bedeutung, da er das Stück in mehreren Besetzungen ausprobierte.⁴⁴

Die *Serenade* besteht aus drei Sätzen, wobei jeder Satz eine andere Gestaltungsidee in insgesamt 151 Takten verwirklicht.⁴⁵ Der erste Satz besteht aus 50 Takten und bekommt quasi die Form einer Sonate, die monothematisch gestaltet ist. In den ersten zwei Takten werden diejenigen musikalischen Elemente präsentiert, auf denen der Satz aufgebaut wird: *d*, als Ausgangs und Schlussston des Satzes ohne tonale Bezüge, die *e-f-e*-Sekundschritte und darauf folgend zwei reine Quartschritte abwärts bzw. eine reine Quinte darauffolgend aufwärts. Die Themeneinsätze in der Flöte- und Bratschenstimmen erfolgen mit zwei Takten Unterschied und im Quintabstand. Es scheint so, dass der Satz auf dem Antagonismus der Dissonanz und Konsonanz aufgrund der Sekunde, des Tritonus und der Septime und der reinen Intervalle,

39 Wie auch die 2 *Recitative* (1926) und 3 *Skizzen* (1926–1927), die in der Zwischenkriegszeit häufig aufgeführt wurden.

40 Die Komposition wurde posthum entdeckt und erfuhr in den 1950er und 1960er Jahren keine Umarbeitung.

41 Als musikalische Terminologie wird Konstruktivismus von Peter P. Várnai verwendet. Siehe: Peter P. Várnai, „István Szelényi“ in: *Grove Dictionary of Music*, Bd.24, S.879–880.

42 Avantgardistischer Präsentationsabend der Zeitschrift *Új Föld* [Neues Terrain]. Als eigenständige Komposition wurde die *Serenade* am 9. April 1927 an einem weiteren *Új-Föld* Abend aufgeführt.

43 Aladár Tamás, *Üveglábakon jár a szél*. (Die Übersetzung A.v.d.S.).

44 Siehe die Flöte-Geige-Version und die 3 Klavierstücke Op. 5a.

45 Die einzelnen Sätze sind nach der Taktanzahl unterschiedlich lang.

als konstruktivistisches Prinzip aufgebaut ist, das nicht nur die Stimmabläufe vertikal, sondern auch horizontal bestimmt; durch den Quintabstand zwischen den beiden Stimmen entstehen gehäuft Septimenzusammenklänge, die das Klangbild des Satzes dominieren. Das Thema wird im zwölften Takt eine große Sekunde höher wiederaufgenommen, zuerst von der Bratschenstimme, dann zwei Takte versetzt von der Flöte, worauf eine kurze Ausarbeitung folgt. In der Reprise werden die ersten zehn Takte des Satzes in Originaltonhöhe wiederholt. Die abschließende Coda besteht ebenfalls aus zehn Takten.

Als gemeinsame Merkmale der Kompositionen von Szelényi und Szabó, die einen konstruktivistischen kompositorischen Ansatz aufweisen, kann man die variablen kompositorischen Ideen, die einerseits auf den jeweils definierten Gesetzmäßigkeiten zur Organisation des musikalischen Materials und andererseits auf der Meidung der musikalischen Idiomatik ausgehen, nennen.

István Szelényi: *Simultanfonie*

Das kammermusikalische Werk *Simultanfonie* von István Szelényi wird im Artikel zu István Szelényi in *The Grove Dictionary of Music and Musicians* nicht erwähnt.⁴⁶ Im Artikel von Rainer Mohrs in der *Musik in Geschichte und Gegenwart*⁴⁷ wird es ohne Szelényis Originaltitel als Quintett für Klavier und Streicher mit dem Entstehungsjahr 1931 angegeben.⁴⁸

Am Anfang der 1930er Jahre verwirklichte Szelényi hauptsächlich während seines Aufenthalts in Paris eine Reihe von innovativen kompositorischen Ideen, wie *En avant – Overture activiste* (1930), *Konstruktion für Klavier und Streichorchester* (1931), *Progressiv und Primitiv* (1932), *Supersong* (1932) und *Thematic for Cello* (1932). Geht man von der Möglichkeit aus, dass bei der Entstehung der *Simultanfonie* Einflüsse der Musik von Henry Cowell wirksam wurden⁴⁹ – die sich seit 1926 in Szelényis Kompositionen nachweisen lassen –, wäre ein späteres Entstehungsjahr denkbar. So datiert András Wilhelm das Werk auf 1938.⁵⁰ Mit diesem Entstehungsdatum würde die Komposition zwischen Cowells 3. Streichquartett *Mosaic* (1935) und der *Amerind Suite* (1939) fallen.⁵¹ In der *Simultanfonie* weist neben der „Indeterminacy“⁵² als

46 Peter P. Várnai, „István Szelényi“, in: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 24. S.879–880.

47 Reiner Mohrs, Art. „István Szelényi“, in: *MGG*, Bd. 16, S. 384.

48 András Wilhelm datiert das Werk auf das Jahr 1938. András Wilhelm, „István Szelényis Werke“. Werkverzeichnis, Typoskript, unveröffentlicht, 1977“, in: *Szelényi-Nachlass*, im Besitz von Cornelia Szelenyi.

49 van der Smissen, *The Connection*.

50 Wilhelm, „István Szelényis Werke“.

51 David Nicholls, „Getting rid of the Glue: The Music of the New York School“, in: *American Art and Music. Journal of American Studies* 27, H. 3 (Dezember 1993), S. 335–353, hier S. 351.

52 Ebd., S. 352.

kompositorische Idee auch die Anlehnung des Tonvorrats im Motto-artigen Hauptthema an die Weltmusik⁵³ auf Tendenzen hin, die bei Cowell zu beobachten sind.⁵⁴

Die *Simultanfonie* folgt Szélényis Konzept einer konstruktivistischen absoluten Musik. Der Komponist fokussiert sich auf eine Auffassung der Musik als Summe „akustischer, zeitlicher“ Abläufe.⁵⁵ Im Vergleich zu früheren Werken gelingt ihm ein deutlicher Fortschritt, wenn es um die Erneuerung der musikalischen Sprache geht. Er schreibt den Instrumenten des Quintetts metrisch unterschiedliche offene Abläufe im Stimmverband ohne kontrapunktische Bestimmung vor, die in freie Improvisation mit vorgegebenem musikalischem Material übergehen. Die Einbringung der Simultanität hat für das Werk neben der neuen experimentellen Anwendung eines aleatorischen Verfahrens in einer weiteren gestalterischen Dimension Bedeutung. Die Anordnung von unterschiedlichen akustischen Linien führen unvermeidlich zu einer hörpsychologischen Überlastung, der Szélényi ebenfalls Kontrast-Momente bietet. Die kakophonischen Energien in der Musik werden durch klangliche Entspannungsphasen abgelöst. Auch die repetitive Verwendung eines minimalen Tonvorrats, der in einem wesentlichen Teil der Komposition als kompositorische Idee eingesetzt wird, wird in dieser hörpsychologischen Dimension der Musik wirksam.

Alexander Jemnitz kommentiert in der Tagespresse anlässlich der Uraufführung (1938) die „Parallelität in der zeitlichen und räumlichen Zuordnung“⁵⁶ als Inhalt der Komposition. Er bringt damit das Werk mit dem philosophischen Diskurs in Zusammenhang, der anhand Henri Bergsons Werk *Durée et Simultanéité*⁵⁷ die neue Zeitmodellierung und das Erlebnismoment der neu erfahrenen Begrenztheit der Erkenntnisfähigkeit des einzelnen modernen Menschen thematisierte.⁵⁸ Szélényi bezieht sich in seiner ideengeschichtlichen Arbeit⁵⁹ auf die für die ungarische geisteswissenschaftliche Schule charakteristische Verbindung von Musikgeschichte und Geistesgeschichte⁶⁰ und nimmt zugleich Bezug auf Bergsons Erkenntnistheorie. Er meint, dass die Bestandsaufnahme von Ansichten und Urteilen immer nur momentan und zufällig sei und nur

53 Der Tonvorrat *g-c-des-g'* des Motto-Themas ist eine Adaptation eines Teils der Gamelan Pelog-Skala. Auch die vierfache Oktavierung des Themas deutet auf den Einfluss der Gamelan-Musik.

54 Elliott Antokoletz, *A History of Twentieth-Century Music in Theoretic-Analytical Context*, New York/Abingdon 2014, S. 164.

55 István Szélényi, „Die wichtigste Strömungen der modernen Musik“, in: *Crescendo* 2, H. 6–7 (January/February 1928), S. 3–11, hier S. 5.

56 Alexander Jemnitz, „Szimutánfónia“, in: *Népszava* 66, H. 110 (15. Mai 1938), S. 10.

57 Henri Bergson, *Durée et Simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein*, Paris 1922.

58 Weist auf die Rezeption von u. a. Bergsons *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris 1889 [Zeit und Freiheit (1911)] hin. Arnold Hauser, Mitglied des Sonntagskreises widmet in seinem Buch *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* im Kapitel über moderne Kunst dem Begriff Simultanéité ein Unterkapitel und weist dabei unmittelbar auf die Kunst und Kunstrichtungen der Zwischenkriegszeit hin. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Ungekürzte Sonderausgabe, München 1953, S. 999–1020.

59 István Szélényi, *Zenetörténet és bölcsészettudomány kapcsolata* [Die Verbindung der Musikgeschichte und Philosophiegeschichte], Budapest 1944.

60 Georg Lukács, *Karl Mannheim und der Sonntagskreis*, hrsg. von Eva Karádi-Erzsébet Vezér, Frankfurt a.M. 1985, S. 3.

zu einer möglichen Erfassung verschiedener simultaner Lagedifferenzen führe.⁶¹ Seine Formulierung projiziert die Zufälligkeit des Moments, in dem sich mannigfache Relationen zueinander gruppieren.

Horst Bergmeier weist darauf hin, dass die Simultaneität in der Polemik der Ästhetik der historischen Avantgarde mehrfach enthalten ist.⁶² Die Befreiung des Kunstwerkes von Intention, die Idee, die John Cage als „die Klänge sind frei“⁶³ formulierte, wurde in der historischen Avantgarde, in der Literatur und Bildenden Kunst zur Zeit Szelényis u. a. von Vertretern und Vertreterinnen des Dadaismus umgesetzt.⁶⁴ Das futuristische Programm enthielt Filippo Tommaso Marinettis Ankündigung über „unsere anti-anmutige Musik ohne rhythmische Quadratur, unsere Geräuschkunst und unsere befreiten Worte“.⁶⁵ Cage, der auch als Cowells Schüler bezeichnet wird, verwendet den Ausdruck „getting rid of the glue“⁶⁶ für den Zerfall des musikalischen Materials⁶⁷ ab den 1950er Jahren und beruft sich dabei auf die wichtigen Impulse von Henry Cowell.⁶⁸

Szelényis Werk nimmt die experimentellen Fortschritte der musikalischen Avantgarde zeitlich vorweg, wobei angenommen werden kann, dass dabei auch Cowells Intentionen⁶⁹ über die Unbestimmtheit des musikalischen Materials in den 1930er Jahren ein Auslöser waren.

Pál Kadosa: I. Klaviersonate Op.7 (1926)

Kadosa schloss die Arbeit an seiner Klaviersonate Op.7 ungefähr zwei Monaten nach Cowells Besuch in Budapest⁷⁰ im Juni/Juli 1926 ab. Die Uraufführung der Komposition fand Ende 1927 in Kalifornien statt⁷¹ und wurde anschließend bei den Konzerten der New Music Society⁷² und Pro Musica Society⁷³ gespielt.

61 István Szelényi, *Zenetörténet és Bölcsellettudomány kapcsolata*, S. 14–15.

62 Horst Bergmeier, *Dada-Zürich: ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*, Göttingen 2011, S. 175.

63 David Nicholls, „Getting rid of the Glue: The Music of the New York School“, S. 341.

64 Bergmeier, *Dada-Zürich*, S. 175.

65 Ebd.

66 Nicholls, „Getting rid of the Glue“, S. 335–353.

67 Nicholls nennt dabei Cages *Music of Changes* (1951) als frühestes Beispiel.

68 John Cage, *Silence: Lectures and Writings History of experimental music*, Middletown/Connecticut 1961, S. 71.

69 Nicholls, „Getting rid of the Glue“, S. 351.

70 Henry Cowell spielte sein Klavier-Recital am 28. April 1926 in Budapest, im großen Saal der Musikakademie. Kadosas Pianosonata wurde im Juni/Juli 1926 fertiggestellt und der Tänzerin Magda Förstner gewidmet.

71 van der Smissen, *The Contact*, S. 22.

72 Am 22., 28. und 30. November 1927. Am Sonntag, den 22. November 1927 fand das Konzert im Studio von Miss de Fremery (77 Fairmount avenue, Oakland), am 28. November 1927 im Studio von John Emmett Gerrity (2025 Durant Avenue, Berkeley) statt.

73 17. November 1927, Galerie Beaux Arts, San Francisco.

Die in den 1920er Jahren von Cowells Kreis der „ultra modernen“ Bewegung rezipierte Komposition ist in ihrer ursprünglichen Form⁷⁴ gänzlich unbekannt. Von der Klaviersonate nimmt die Fachliteratur ausschließlich in der vierzig Jahre später umgearbeiteten,⁷⁵ und im Jahr 1968 herausgegebenen Fassung, Kenntnis,⁷⁶ wobei das Werk weiterhin mit dem Entstehungsjahr 1926 datiert wird.

John D. Spilker weist in seinem Buch *The Origins of „Dissonant Counterpoint“: Henry Cowell's Unpublished Notebook*⁷⁷ darauf hin, dass Cowell für die Verbreitung seiner Theorie sorgte: „Henry Cowell, however, continued to work on the method during the late 1920 and throughout the 1920s, and he even disseminated it to other composers.“⁷⁸ Zwischen Cowell und den Komponisten der MoMaMu bestand in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre eine Arbeitsbeziehung,⁷⁹ was dadurch belegt werden kann, dass Kadosa und Szelényi seit 1926 Mitglied des ‚Advisory Board‘ von Cowells New Music Society waren. Im Rahmen der Zusammenarbeit wurden zwischen Kalifornien und Budapest aktuelle Nachrichten wie auch Kompositionen ausgetauscht.

Aus der Begleitnotiz zur Postsendung,⁸⁰ die Szelényi an Cowell nach Kalifornien mit Kadosas Klaviersonate Op. 7 schickte, erfährt man, dass Szelényi bestrebt war die kompositorische Methode „Dissonant Counterpoint“ (DC) bei seiner 3. Klaviersonate anzuwenden.⁸¹ Die Klaviersonate von Kadosa empfahl er an Cowell als „very remarkable“.⁸²

Während Szelényis III. Klaviersonate als verschollen gilt, ist im Falle der Originalversion von Kadosas Komposition die Verwendung der Regeln des DC nachweisbar. In den Themen der drei Sätze der Klaviersonate, 1. Allegro maestoso – 2. Molto Allegro – 3. Adagio, sowie in der ganzen Textur des Werkes fallen betonte Zählzeiten, dissonante Klänge und Intervalle auf, konsonante Klänge und Intervalle werden ‚aufgelöst‘.⁸³ Die Befolgung der Regel des DC führt stellenweise zu einer sehr dünnen Textur des gesetzten musikalischen Materials bei Kadosa. Akkordbildung

74 Die MS befindet sich in: Kadosa-Nachlass, Archiv der Ungarischen Musik des 20.–21. Jhs., MTA-BTK-ZTI. Ferenc Bónis erwähnt das Werk in seinem Werkverzeichnis nur als Manuskript. Siehe: Ferenc Bónis, *Kadosa Pál*, Budapest 1965.

75 Ebd.

76 In der Konzertdatenbank der MTA-ZTI taucht das Werk das erste Mal in einem Konzertprogramm vom 20.12.1969 auf.

77 John D. Spilker, „The Origins of ‚Dissonant Counterpoint‘: Henry Cowell's Unpublished Notebook“, in: *Journal of the American Music* 5, H. 4 (2011), S. 481–533.

78 Ebd., S. 484.

79 van der Smissen, *The Connection*.

80 Brief, István Szelényi an Henry Cowell, undatiert [vermutlich von Ende Januar 1927], in: *Henry-Cowell Estate*, Box 15. Folder 19, NYPL.

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Nach den Regeln des von Cowell in den Jahren 1914–17 herausgearbeiteten „Dissonant Counterpoint“, der sich am traditionellen Kontrapunkt orientiert, finden in Kompositionen ausschließlich dissonante Intervalle Verwendung, konsonante Intervalle dürfen zur Abwechslung verwendet werden, wenn sie vorbereitet und wieder aufgelöst werden.

mit mehr als drei Tönen wird vermieden, dabei werden die Töne gern in weiter Lage, sehr oft in den beiden Stimmen oktaviert gesetzt. Im ersten Satz, der eine Sonatenform aufweist, sind weitere Regeln des DC in den Takten 82–85 zu beobachten. Hier erfolgt eine Sequenzierung eines Motivs sieben Mal, jeweils eine große Sekunde höher. Die linke Hand bringt zum sequenzierten Motiv keine eigenständige Gegenstimme, sondern nur Dur-Dreiklänge, die sich zu den Motiven in der rechten Hand fügen. So ergeben sich wiederholt Akkordformationen, die aus einem Dur-Dreiklang und einer dissonanten Sekunde bestehen,⁸⁴ wobei die Reibung jeweils zwischen dem Grundton des Akkords und der Sekunde entsteht. Dies entspricht der Regel, die Cowell in seinem unveröffentlichten Notizbuch über DC aufgezeichnet hat: dass die Dissonanz bei drei oder mehreren Stimmen entweder in der Bassstimme oder auf die Bassstimme bezogen sein soll.⁸⁵

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle detailliert zu der im Jahr 1968 überarbeiteten Version der Klaviersonate Stellung zu nehmen. Durch die kontrapunktische Ausarbeitung, die optimierte Form, eine mildere Tonsprache und die typischen an Bartók erinnernden Stilmittel – etwa im Tonmaterial oder in Form von eng geführten, auf wechselnden kleinen und großen Sekunden basierenden volksliedhaften Motiven bzw. funktionaler Differenzierung im strukturellen Gewicht – gibt diese eine andere kompositorische Orientierung vor. Kadosas Original der Klaviersonate wiederum setzt den Komponisten vorübergehend mit Henry Cowells Kreis und dessen ‚ultra moderner‘ Bewegung in Verbindung.

Pál Kadosas und Ferenc Szabós Kompositionen aus der Zwischenkriegszeit wurden größtenteils in den 1950er und 1960er Jahren umgearbeitet und herausgegeben. Bezüglich des unveröffentlichten und sehr umfangreichen Notenmaterials des Kósa- und Szelényi-Oeuvres aus der Zwischenkriegszeit steht man dem Problem gegenüber, dass diese, insbesondere die symphonischen Werke⁸⁶, nicht ausgewertet worden sind. Szelényis Kompositionen sind für die Forschung ohne Ausnahme unbekannt – so sind bis zum Zeitpunkt dieser Untersuchung keine Studien oder Veröffentlichungen zu seinem Leben oder kompositorischen Schaffen erschienen.⁸⁷

Zitation: Andrea van der Smissen, „Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 335–346, DOI: 10.25366/2020.75.

84 Die Art der Akkordbildung, in denen die Sekunde als „Colour Note“ mit aus Terz und Sexte gebauten Klängen kombiniert wird, findet in den Kompositionen von Szelényi und Kadosa häufig Verwendung und kann dem in Henry Cowell’s Buch *New Musical Resources* beschriebenen zweiten System von Akkordformationen zugeordnet werden.

85 *Henry Cowell’s Notebook on Dissonant Counterpoint*, page 1 recto, zit. nach Spilker, „The Origins“, S. 490.

86 Zu erwähnen sind u. a. György Kósa’s *Klaviersymphonie, oder Der Mensch und das Weltall* (1921–22) und die Werke von István Szelényi.

87 Eine Ausnahme bildet ein Artikel über Haubenstock Ramati und Paul Arma, in dem István Szelényi Erwähnung findet. Siehe: Primavera Gruber, „Musikalische Grenzgänger“ in: *Wiener Zeitung* (2. Juli 2004), S. 4.

Abstract

In recent decades the interpretation of music history of the interwar period was determined by factors which allowed only national or folkloristic approaches to modern music in Hungary. However, the composers of the group 'Modern Hungarian Musicians', connected to the forums of the New Music like the ISCM or Cowell's NMS, were committed to a transcultural view of musical innovation. Through intermedial connections between literary and fine art, they received non-musical impulses by modern and avantgarde movements. This paper makes an approach on their heterogeneous conception of music with the common sense, to set a renewal of the musical language as its goal.

Kurzvita

Andrea van der Smissen wurde in Budapest/Ungarn geboren. Sie studierte an der Ferenc Liszt Musikhochschule Gesang, bevor sie 2007 ein musikwissenschaftliches Studium an der Universität Wien abschloss. Zurzeit arbeitet sie an ihrem Dissertationsprojekt über die Musikgeschichte der Zwischenkriegszeit in Ungarn. Die Fertigstellung der Dissertation erfolgt voraussichtlich im Jahr 2020.

Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie

TIM ZIEMER UND HOLGER SCHULTHEIS, BREMEN

1. Einleitung

In der bildgeführten Chirurgie wird das chirurgische Instrument in Relation zur Anatomie des Patienten mittels Sensoren erfasst und in einem virtuellen Anatomiemodell grafisch dargestellt. Hierin kann der Chirurg die Position seines Instruments, der Läsion und weiterer anatomischer Strukturen sehen, und so sicher navigieren. Bildgeführte Chirurgie ermöglicht Eingriffe, die ohne Unterstützung von Sensoren und bildgebenden Verfahren zu risikoreich wären, weil sich zum Beispiel ein Tumor in unmittelbarer Nähe zu einem wichtigen Nerv befindet. Ein Nachteil bildgeführter Chirurgie ist jedoch die hohe kognitive Belastung, insbesondere durch die Flut an inkohärenten, visuellen Informationen. Diese sorgt für lange Lernzeiten sowie eine hohe Operationsdauer und birgt die Gefahr von Ermüdung und Überforderung. Sonifikation kann als sinnvolle Ergänzung oder möglicherweise als Ersatz für Visualisierungen dienen.¹ Dies gilt insbesondere in Situationen, in denen dem Nutzer eine große Menge an Daten visuell dargeboten wird.²

In diesem Artikel beschreiben wir die kognitiven Probleme, die bei bildgeführter Chirurgie auftreten und stellen auf Grundlage der musikwissenschaftlichen Psychoakustik eine Sonifikationsmethode als Lösungsansatz vor. Sowohl die Identifikation der Probleme als auch die Herleitung und Implementierung der Lösung werden erst durch die enge Kooperation von Chirurgen und Wissenschaftlern aus den Bereichen der Chirurgie, Kognitionswissenschaft, Informatik und Musikwissenschaft möglich.

1.1 Bildgeführte Chirurgie

Bildgeführte Chirurgie wird auch als bildgestützte oder computerassistierte Chirurgie bezeichnet und umfasst insbesondere die chirurgische Navigation.³ In der bildgeführten Chirurgie wird

1 Sonifikation ist die systematische Erzeugung von Klang aus Daten. Einen Überblick über Taxonomie, Terminologie, Methoden und Anwendungen der Sonifikation liefert *The Sonification Handbook*, hrsg. von Thomas Hermann, Andy Hunt und John G. Neuhoff, Berlin 2011, <<http://sonification.de/handbook/>> (12.03.2020).

2 Bruce N. Walker und Michael A. Nees, „Theory of sonification“, in: *The Sonification Handbook*, hrsg. von Thomas Hermann et al., Berlin 2011, S. 9–39, <<http://sonification.de/handbook/>> (12.03.2020).

3 Details, siehe Werner Korb und Andreij Machno, „Computerassistierte und bildgestützte Chirurgie“, in: *Medizinische Physik. Grundlagen – Bildgebung – Therapie – Technik*, hrsg. von Wolfgang Schlegel, Christian P. Karger und

die Anatomie des Patienten mittels bildgebender Verfahren erfasst und ein dreidimensionales Modell erstellt. In diesem Modell werden Läsion sowie empfindliche und undurchdringliche Strukturen verschieden eingefärbt. Anhand dieses Modells wird der Eingriff geplant.⁴ Während des Eingriffs dient das Modell dazu, den Chirurgen zu führen. Hierfür wird die Position seines chirurgischen Instruments in Relation zur Anatomie von einem Tracking-System erfasst. Ein virtuelles Instrument wird grafisch an der korrekten Position im Modell eingebunden. Die erweiterte Anatomie des Patienten wird auf Bildschirmen dargestellt. In einigen Fällen beschränkt sich die Darstellung auf die zweidimensionale Darstellung des dreidimensionalen Anatomie-modells. In anderen Fällen werden mehrere zweidimensionale Ansichten, die Frontal-, Sagittal- und Transversalebene, angezeigt. Ein Beispiel ist in Abbildung 1 zu sehen.



Abbildung 1: IGS. Beispiel eines bildgeführten Eingriffs. Ein Bildschirm zeigt eine Draufsicht des dreidimensionalen Anatomiemodells sowie die drei anatomischen Ebenen.

Die bildliche Unterstützung ermöglicht Eingriffe, die ohne die Hilfe von Tracking-Systemen gefährlich für den Patienten sein könnten, wenn sich zum Beispiel ein Tumor sehr nahe an einem wichtigen Nerv, einer Arterie oder einer empfindlichen Membran befindet. Viele Eingriffe lassen sich mittels visueller Unterstützung sogar minimalinvasiv durchführen. Diese weisen gegenüber

Oliver Jäkel, Berlin/Heidelberg 2018, S. 697–706; und J. Kowal, F. Langlotz und L.- P. Nolte, „Basics of Computer-Assisted Orthopaedic Surgery“, in: *Navigation and MIS in Orthopedic Surgery*, hrsg. von James B. Stiehl, Werner H. Konermann, Rolf G. Haaker et al., Berlin, Heidelberg 2007, S. 2–8.

4 Siehe zum Beispiel Lucas E. Ritacco, „Virtual Preoperative Planning“, in: *Computer-Assisted Musculoskeletal Surgery. Thinking and Executing in 3D*, hrsg. von Lucas E. Ritacco und Edmund Chao, Cham 2016, S. 3–8.

offenen Eingriffen oft reduzierten Blutverlust, verminderte Schmerzen, geringere Infektionsgefahr, verkürzte Heilungsdauer und geringere Narbenbildung auf. Nachteile der bildgeführten Chirurgie sind aus Sicht der Chirurgen die lange Lernaufzeit und die vergleichsweise langsame Durchführung aufgrund der schwierigen räumlichen Orientierung.

1.2 Raumkognition

Die kognitiven Anforderungen an Chirurgen sind in bildgeführten Eingriffen sehr hoch. Nach der Konsultierung der Literatur⁵ haben wir Chirurgen befragt und Operationen beigeübt, um Ursachen von Problemen und mögliche Lösungsansätze zu identifizieren. Ein Engpass besteht insbesondere in der anspruchsvollen Verarbeitung visuell-räumlicher Informationen für die Navigation.⁶ Kognitive Belastungen entstehen vor allem durch:

- ungenutzte räumliche Auflösung,
- mentale Rotation, Verschiebung und Skalierung,
- Extraktion der Tiefendimension aus zweidimensionalen Projektionen,
- mentale Integration unterschiedlicher Visualisierungen,
- Berücksichtigung der Latenz oder
- unergonomische Geräteanordnung im OP.

Diese Belastungen werden im Folgenden genauer erläutert.

In Abbildung 1 sind viele der Probleme zu erkennen. Computerbildschirme stehen mitunter sehr weit entfernt. Dadurch wird das hohe horizontale und vertikale räumliche Auflösungsvermögen des menschlichen Auges nicht genutzt. Die Monitore zeigen die Anatomie aus einer Draufsicht, die möglichst die gesamte Läsion sowie den Eintrittspunkt des chirurgischen Instruments zeigt. Diese Draufsicht entspricht weder der Perspektive des Chirurgen noch der der Assistenten auf den Situs. Um anhand dieser Darstellung zu navigieren, muss der Chirurg die Darstellung in seine eigene Perspektive überführen, also mental rotieren, verschieben und skalieren. Bei der Ansicht auf das dreidimensionale Anatomiemodell handelt es sich um eine Projektion des dreidimensionalen Gebildes auf den zweidimensionalen Monitor. Die Tiefendimension muss vom Anwender mental aus der Visualisierung abgeleitet werden. Hierfür sollen die Darstellungen der zweidimensionalen Ebenen dienen. Jedoch muss der Chirurg auch diese Darstellungen mental in seine eigene Perspektive überführen. Darüber hinaus steht er vor der Herausforderung, die verschiedenen Darstellungen mental zu einem kohärenten Raummodell

5 Ergebnisse unserer Literaturrecherche sind zu finden in Tina Vajsbaher, Holger Schultheis und Nader K. Francis, „Spatial cognition in minimally invasive surgery: A systematic review“, in: *BMC Surgery* 18, 94 (2018).

6 Dies bestätigen zum Beispiel B. Jaramaz und A.M. DiGioia III, „CT-Based Navigation Systems“, in: *Navigation and MIS in Orthopedic Surgery*, hrsg. von James B. Stiehl Werner H. Konermann, Rolf G. Haaker et al., Berlin/Heidelberg 2007, S. 9–14.

zusammenführen. Da Sensordaten in Echtzeit erfasst und als Positionsdaten für 3D Grafik-Rendering genutzt werden, Bildschirme jedoch rund 50 Einzelbilder pro Sekunde anzeigen, können sich Latenzen in der Signalverarbeitung auf rund 100 ms aufsummieren. Diese Latenzen zwingen den Chirurgen, sich langsam zu bewegen. Bei schnellen Bewegungen könnte eine gefährliche Nähe zu einer kritischen Struktur zu spät angezeigt werden. Darüber hinaus hat die Platzierung der Monitore oft keine hohe Priorität. Mitunter stehen diese sogar hinter dem Chirurgen, was sowohl die räumliche Orientierung erschwert als auch für eine unergonomische Haltung während des Eingriffs sorgt.

Eine naheliegende Möglichkeit, den visuellen Kanal zu entlasten, ist es, räumliche Informationen via Klang wiederzugeben. Um die räumliche Orientierung von Chirurgen zu unterstützen, wurden bereits verschiedene Klangsysteme vorgeschlagen und erfolgreich in chirurgischen Simulationen und tatsächlichen Eingriffen angewandt.⁷ Meist handelt es sich um simple Kollisionswarnsysteme, die den Abstand des chirurgischen Instruments zur dichtesten, kritischen Struktur, wie Arterien, empfindliche Membranen und wichtige Nerven, signalisieren. Oft werden diskrete Abstände via Klang dargeboten, wie 3 mm, 5 mm und 10 mm. Neuere Systeme geben darüber hinaus die Richtung an, in welcher sich kritische Strukturen befinden. In Versuchen zeigte sich, dass Chirurgen durch die Sonifikation deutlich seltener und kürzer die Bildschirme konsultieren, ohne an Präzision zu verlieren. Eine vorteilhafte Eigenschaft von Schall ist, dass selbst Schallquellen außerhalb des Blickfeldes und hinter blickdichten Hindernissen wahrgenommen werden können.

Um Chirurgen jedoch noch präziser und umfassender durch Klang bei der Navigation zu unterstützen, ist es wichtig, dass die klangliche Darstellung des Raumes möglichst konfliktfrei zur mentalen Repräsentation des Raumes ist. Das bedeutet insbesondere, dass die klanglichen Dimensionen in der Wahrnehmung:

- linear,
- orthogonal,
- hochaufgelöst und
- aus der Egoperspektive

sein müssen. Diese Anforderungen werden bislang von keiner Sonifikationsmethode erfüllt.

1.3 Sonifikation

Viele Sonifikationsmethoden wurden für Navigation im ein-, zwei- und dreidimensionalen Raum vorgeschlagen.⁸ Von diesen erfüllt keine die Anforderungen für chirurgische Navigation.

7 Einen Überblick über die Verwendung klanglicher Hilfsmittel in minimalinvasiver Chirurgie findet sich in David Black, Chriatian Hansen und Arya Nabavi et al., „A Survey of auditory display in image-guided interventions“, in: *International Journal of Computer Assisted Radiology and Surgery* 12, H. 9 (2017), S. 1665–1676.

8 Eindimensional: David Black, Julian Hettig und Maria Luz et al., „Auditory feedback to support image-guided medical needle placement“, in: *International Journal of Computer Assisted Radiology and Surgery* 12, H. 9 (2017),

Typische Probleme multidimensionaler Sonifikation sind in Abbildung 2 dargestellt. Eine nahe-liegende Sonifikationsmethode ist, die Raumposition eines Ziels via Raumklang darzustellen. Mittels räumlicher Lautsprechermethoden, wie Wellenfeldsynthese oder Ambisonics oder über Binauralmethoden in Kopfhörern, wird eine virtuelle Schallquelle am Zielort positioniert.⁹ Diese spielt einen gut lokalisierbaren Klang ab. Die Methode vermag es, drei orthogonale, lineare Dimensionen aus der Egoperspektive darzubieten. Der größte Nachteil dieser Methode besteht darin, dass das räumliche Auflösungsvermögen des menschlichen Gehörs im Bereich von $1 \pm 3.6^\circ$ bis $32 \pm 22^\circ$ liegt.¹⁰ Das ist ungenügend für chirurgische Eingriffe, bei denen Millimeter beziehungsweise deutlich kleinere Winkel als 1° entscheidend sein können. Alternativ wird das sogenannte Parameter Mapping verwendet. Hierbei wird eine (Raum-)Dimension, zum Beispiel als x bezeichnet, durch ein individuelles Klangattribut repräsentiert. Der Wert entlang dieser Dimension wird durch die Intensität beziehungsweise Ausprägung dieses Attributs ausgedrückt.

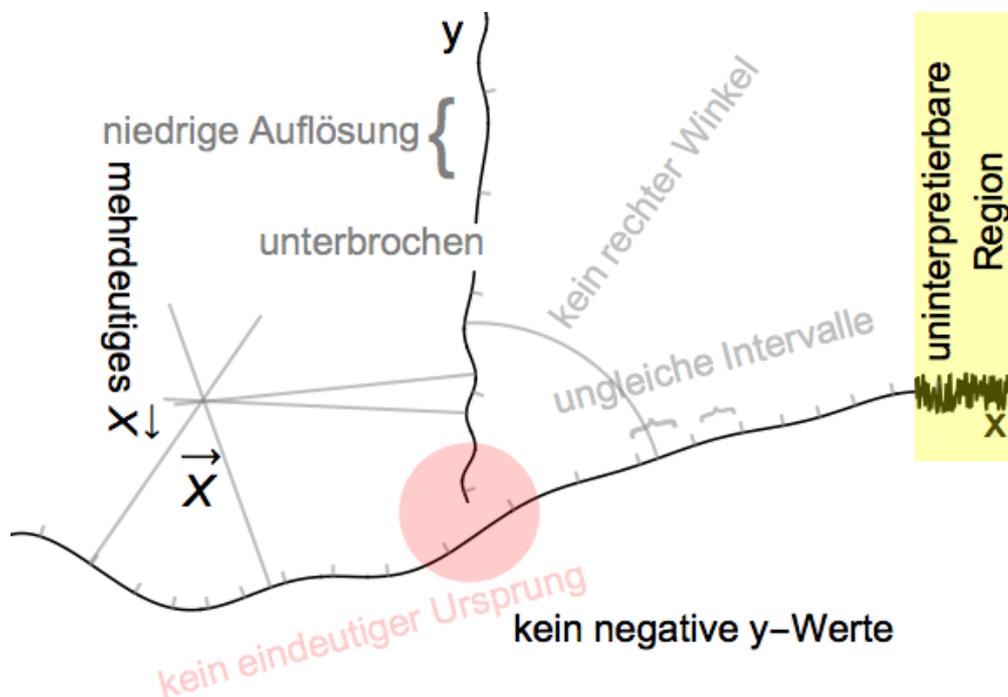


Abbildung 2: Typische Probleme bei der Wahrnehmung multidimensionaler Sonifikation: Achsen sind nicht orthogonal, nichtlinear und streckenweise schlecht aufgelöst oder gänzlich uninterpretierbar; Achsen haben nicht zwangsläufig einen absoluten Nullpunkt, eine positive und eine negative Richtung.

S. 1655–1663; zweidimensional: Antonio Vasilijevic, Kristian Jambrosic und Zoran Vukic, „Teleoperated path following and trajectory tracking of unmanned vehicles using spatial auditory guidance system“, in: *Applied Acoustics* 129 (2017), S. 72–85; dreidimensional: Tapio Lokki und Matti Gröhn, „Navigation with auditory cues in a virtual environment“, in: *IEEE MultiMedia* 12, H. 2 (2005), S. 80–86.

9 Eine Übersicht über Lautsprechersysteme und Kopfhörerwiedergabe in Tim Ziemer, *Psychoacoustic Music Sound Field Synthesis. Creating Spaciousness for Composition, Performance, Acoustics and Perception*, Cham 2020, hier S. 91 und 96.

10 Hierbei bezeichnet die erste Zahl den mittleren Lokalisationsfehler und die letzte den kleinsten Winkel, ab dem eine Positionsänderung überhaupt wahrgenommen wird. Details sind zu finden in Ziemer: *Psychoacoustic Music Sound Field Synthesis*, Kap. 4.

Daher ist es notwendig, orthogonale Dimensionen nicht über unabhängige physikalische Klangparameter darzustellen, sondern über Größen, die unabhängig wahrgenommen werden. Die Psychoakustik quantifiziert diese Größen via psychoakustische Attribute. Ein Mapping zwischen orthogonalen Eingangsdaten und psychoakustischen Klangattributen wird als perzeptuelles Mapping bezeichnet. Erfolgreiche Umsetzungen von perzeptuellem Mapping für multidimensionale Daten¹¹ erfüllen bislang nicht die für chirurgische Navigation notwendigen Anforderungen. Sie leiden unter einer oder mehreren der in Abbildung 2 dargestellten Schwächen. Für chirurgische Navigation ist eine Sonifikation notwendig, die einen Raum verklanglicht, wie er oben beschrieben und in Abbildung 3 wiedergegeben ist. Für eine erfolgreiche Umsetzung eignet sich die musikalische Psychoakustik.

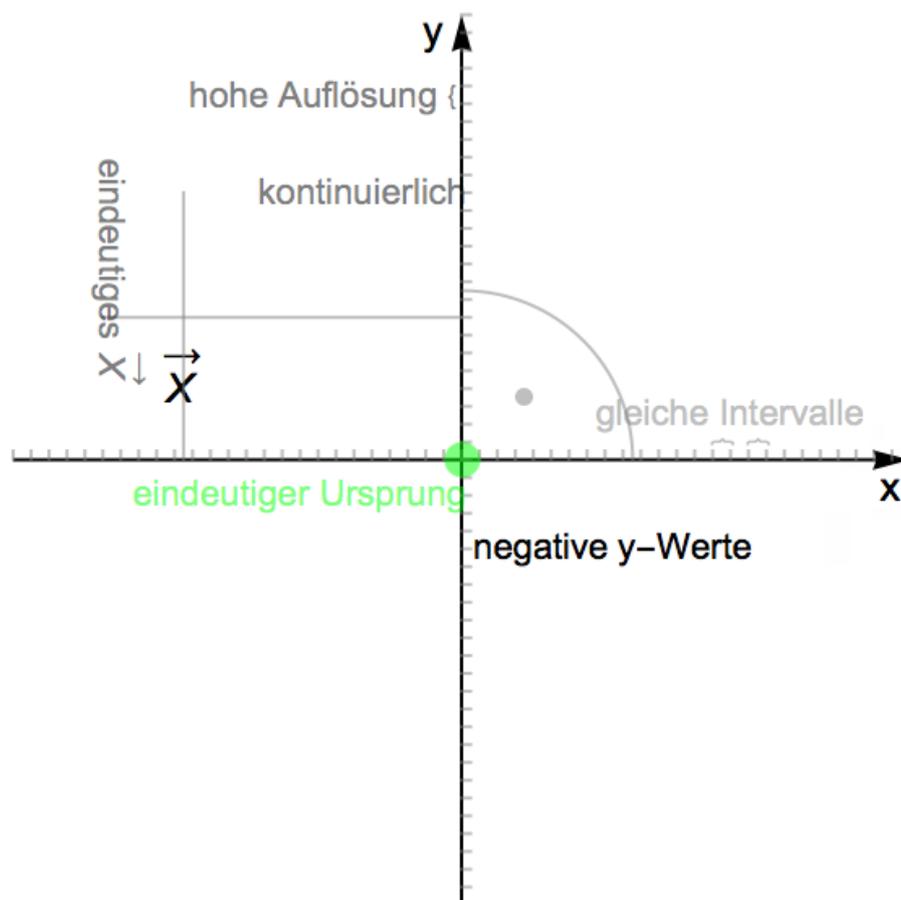


Abbildung 3: Wahrnehmung der psychoakustischen Sonifikation. Achsen sind orthogonal, linear und hochaufgelöst. In der Regel haben sie einen absoluten Nullpunkt, eine positive und eine negative Richtung.

¹¹ Wie zum Beispiel in Stephen Barrass, „A Perceptual Framework for the Auditory Display of Scientific Data“, in: *ACM Trans. Appl. Percept.* 2, H. 4 (2005), S. 389–402; Daniel S. Scholz, Sönke Rohde und Nikou Nikmaram et al., „Sonification of Arm Movements in Stroke Rehabilitation – A Novel Approach in Neurologic Music Therapy“, in: *Frontiers in Neurology* 7 (2016), Paper number 106; und Sam Ferguson, Densil Cabrera, Kirsty Beilharz und Hong-Jun Song, „Using psychoacoustical models for information sonification“, in: *12th International Conference on Auditory Display*, London 2006, <<http://hdl.handle.net/1853/50694>> (07.09.20).

1.4 Musikwissenschaft

Da die Sonifikation für chirurgische Navigation vom Anwender interaktiv gesteuert wird, sind die Navigationsklänge zwangsläufig transient. Insbesondere die musikalische Psychoakustik liefert Modelle, die einen Zusammenhang zwischen transienten Klängen und Klangwahrnehmung herstellen.¹² Dies unterscheidet sie von anderen Bereichen der Psychoakustik, deren Modelle oft anhand statischer Testsignale hergeleitet und verifiziert werden und daher nur bedingt auf transiente Signale anwendbar sind. Mit Hilfe der Erkenntnisse und Modelle aus der musikalischen Psychoakustik lässt sich eine psychoakustische Sonifikation herleiten, die sämtlichen Anforderungen für eine chirurgische Navigation erfüllt.

2. Methode

In der Literatur zur musikalischen Psychoakustik¹³ lassen sich fünf voneinander unabhängige Klangattribute finden: Chroma, Rauigkeit, Schwebungen, Klangfülle und Helligkeit. Diese können, wie in Abbildung 4 dargestellt, zu einem dreidimensionalen Raum kombiniert werden.¹⁴

Chroma beschreibt den zyklischen Aspekt der Tonhöhe, während der Höhenaspekt der Tonhöhe geradlinig ist. Chroma ist verantwortlich für die Oktavidentität. Bei Musikinstrumenten ändern sich Chroma und Höhe stets gemeinsam. Eine Ausnahme bildet der sogenannte Shepard-Ton¹⁵. Beim Shepard-Ton lässt sich das Chroma verändern, während die Höhe bestehen bleibt. Verschiebt man das Chroma langsam und kontinuierlich im Uhrzeigersinn, entsteht der Eindruck einer ewig steigenden Tonhöhe, obwohl sich tatsächlich das Chroma zyklisch verändert und die Höhe fix bleibt. Gegen den Uhrzeigersinn verschoben klingt die Tonhöhe scheinbar fallend. So lässt sich die komplette x-Dimension via Chromaänderung darstellen: Ein positiver x-Wert wird dadurch sonifiziert, dass das Chroma sich kontinuierlich im Uhrzeigersinn verschiebt. Ein negativer x-Wert wird durch eine kontinuierliche Chromaverschiebung gegen den Uhrzeigersinn abgebildet. Der Betrag der x-Koordinate wird linear auf die Frequenz der

12 Albrecht Schneider liefert in verschiedenen Kapiteln einen Überblick über die musikalische Psychoakustik und ihre Modelle: Albrecht Schneider, „Perception of timbre and sound color“, in *Springer Handbook of Systematic Musicology*, hrsg. von Rolf Bader Berlin/Heidelberg 2018, S. 687–726. Schneider, „Fundamentals“, in: ebd., S. 559–603. Schneider, „Pitch and Pitch Perception“, in: ebd., S. 605–685. Weitere musikalisch-psychoakustische Modelle für transiente Klänge sind in Marc Leman, „Visualization and Calculation of the Roughness of Acoustical Musical Signals Using the Synchronization Index Model (SIM)“, in: *Proceedings of the third international conference on digital audio effects (DAFx00)*, Verona, Dez. 2000; und Rolf Bader, „Cochlear spike synchronization and neuron coincidence detection model“, in: *Chaos: An Interdisciplinary Journal of Nonlinear Science* 28, H. 2 (2018), Paper Number 023105, beschrieben.

13 Insbesondere Schneider, „Fundamentals“, ders., „Perception of timbre and sound color“ und ders., „Pitch and Pitch Perception“.

14 Details zur Signalverarbeitung sind in Tim Ziemer und Holger Schultheis, „A Psychoacoustic Auditory Display for Navigation“, in: *24th International Conference on Auditory Displays (ICAD2018)*, Houghton, MI 2018; und Tim Ziemer und Holger Schultheis, „Psychoacoustical Signal Processing for Three-Dimensional Sonification“, in: *25th International Conference on Auditory Displays (ICAD2019)*, Newcastle 2019, zu finden.

15 Hierbei handelt es sich um einen komplexen Ton, benannt nach seinem Erfinder, Roger N. Shepard, „Circularity in Judgments of Relative Pitch“, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 36, H. 12 (1964), S. 2346–2353.

zyklischen Chromaänderung gemapped.¹⁶ Am Koordinatenursprung ist das Chroma fix. So ist ein absoluter Nullpunkt gegeben.

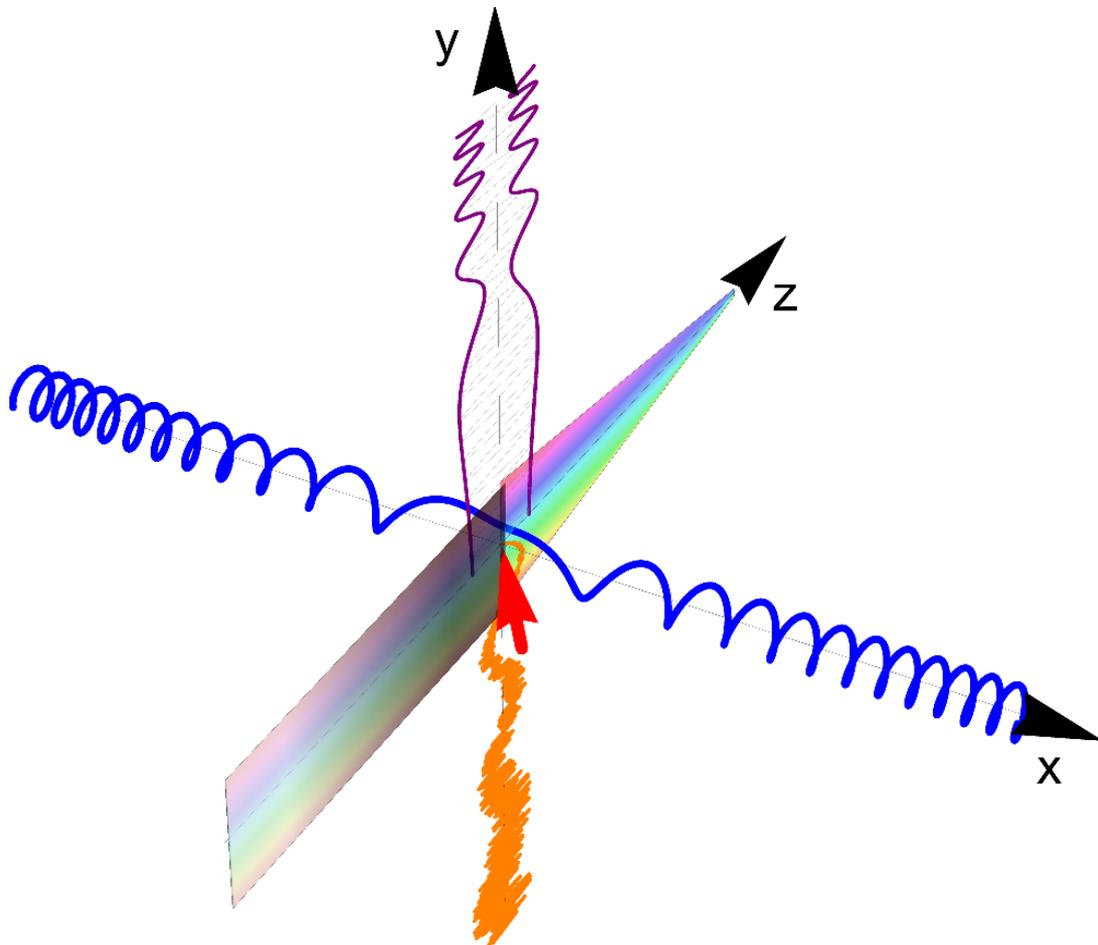


Abbildung 4: Grafische Darstellung der psychoakustischen Sonifikation. Verschiedene Klangattribute repräsentieren unterschiedliche Richtungen. Das Ausmaß einer Klangeigenschaft beschreibt die Entfernung entlang dieser Richtung. Die Richtung und Geschwindigkeit zyklischer Chromaänderungen beschreiben Richtung und Entfernung entlang der x-Achse. Die Schwebungsfrequenz beschreibt die Entfernung entlang der positiven y-Achse. Der Grad der Rauigkeit beschreibt die Entfernung entlang der negativen y-Achse. Das Ausmaß der Klangfülle beschreibt die Entfernung entlang der positiven z-Achse. Das Ausmaß der Helligkeit beschreibt die Entfernung entlang der negativen z-Achse.

Auditorische Schwebungen werden empfunden, wenn gleichzeitig mehrere Frequenzen einen Abstand zwischen etwa 0,1 Hz und 10 Hz zueinander aufweisen. Dieser Klangeindruck wird auch als Lautheitsschwankung bezeichnet. Die positive y-Achse wird via Schwebungen repräsentiert. Je größer der positive y-Wert, desto schneller die Schwebung. Diese lässt sich signaltechnisch via Amplitudenmodulation umsetzen. Wie auch bei der Chromaänderung wird die positive y-Koordinate linear auf die Frequenz der Schwebung gemapped.

¹⁶ Das lineare Mapping ist darauf zurückzuführen, dass die subjektive Dauer weitgehend der objektiven Dauer von Klängen entspricht, siehe Hugo Fastl und Eberhard Zwicker, *Psychoacoustics. Facts and Models*, 3. Ausgabe, Berlin/Heidelberg 2007, S. 265–269.

Auditorische Rauigkeit wird empfunden, wenn gleichzeitig mehrere Frequenzen einen Abstand zwischen etwa 15 Hz und 80 Hz zueinander aufweisen. Die negative y-Achse wird über Rauigkeit sonifiziert. Je größer der Betrag von y, desto rauher der Klang. Die Intensität der Rauigkeit lässt sich über den Modulationsindex einer einfachen Frequenzmodulation regulieren.¹⁷ Das Mapping zwischen Rauigkeit und Modulationsindex ist eine nichtlineare Funktion, die sich durch psychoakustische Modelle herleiten lässt.¹⁸ Am Ursprung der y-Achse weist der Klang weder Schwebung noch Rauigkeit auf, sodass ein absoluter Nullpunkt gegeben ist.

Klangfülle wird auch als Klangvolumen bezeichnet. Typisches Merkmal eines vollen, voluminösen Klangs ist eine große Bandbreite, wie bei großen Trommeln, tiefen Orgeltönen und weißem Rauschen. Im Gegensatz dazu weisen schmalbandige Signale eine geringe Klangfülle auf, wie eine Telefonübertragung oder Musik aus dem Kofferradio. Die positive z-Achse wird negativ auf die Klangfülle gemapped. Je größer der z-Wert, desto geringer die Bandbreite. Das lässt sich zum Beispiel via Bandpassfilter umsetzen. Entsprechend der Literatur zur Tonhöhenwahrnehmung¹⁹ ist das Mapping zwischen positiver z-Koordinate und Bandbreite eine exponentielle Funktion.

Auditorische Helligkeit wird auch als Klangschärfe bezeichnet. Sie gilt als wichtiger Aspekt der Timbrewahrnehmung und reicht von dumpf über brillant bis schrill. Helligkeit resultiert vor allem aus der spektralen Energieverteilung: Je mehr Energie in hohen Frequenzen konzentriert ist, desto heller der Klang. Die negative z-Achse wird auf das Attribut Helligkeit gemapped. Je höher der negative z-Wert, desto heller der Klang. Helligkeit lässt sich über Hoch- oder Tiefpassfilter regulieren, indem also die Bandbreite einseitig beschnitten wird. Wie auch bei der Klangfülle ist das Mapping zwischen negativer z-Koordinate und Bandbreite eine exponentielle Funktion. Im Gegensatz zur x- und y-Achse weist die z-Achse keinen absoluten Nullpunkt auf, da keine klare maximale Klangfülle oder minimale Helligkeit implementiert ist.

All diese Klangattribute haben gemein, dass Menschen mehrere hunderte Abstufungen wahrnehmen können. Somit ist in jedem Fall eine deutlich höhere Auflösung gewährleistet als bei der Schallquellenlokalisierung gegeben ist.

Diese psychoakustische Sonifikation haben wir in diversen Studien validiert.²⁰ Es zeigt sich, dass ungeübte Hörer schon nach wenigen Minuten Erklärungen und Training in der Lage sind, verschiedene sonifizierte Koordinaten zu unterscheiden. Nach einer halben Stunde Training

17 Details und Begrifflichkeiten bezüglich der Frequenzmodulation sind in John Chowning und David Bristow, *FM Theory & Applications. By Musicians for Musicians*, Tokyo 1986, zu finden.

18 Zum Beispiel via massiven Trial-and-Error durch eine Rauigkeitsanalyse nach Leman, „Visualization“.

19 Siehe zum Beispiel Schneider, „Pitch and Pitch Perception“ und Fastl/Zwicker, „Psychoacoustics“, insb. Kap. 5.

20 Siehe zum Beispiel Tim Ziemer, Holger Schultheis und David Black et al., „Psychoacoustical Interactive Sonification for Short Range Navigation“, in: *Acta Acustica united with Acustica* 104, H. 6 (2018), S. 1075–1093; Tim Ziemer und Holger Schultheis, „Psychoacoustic auditory display for navigation: an auditory assistance system for spatial orientation tasks“, in: *J. Multimodal User Interfaces* 13 (2019), S. 205–218; und Ziemer/Schultheis, „A Psychoacoustic Auditory Display for Navigation“.

können Probanden bereits erfolgreich ein unsichtbares, 5 mm großes Ziel in einem zweidimensionalen, 20 mal 20 cm großen Raum finden. Obwohl die Probanden gänzlich ungeübt in auditiver Navigation waren, zeigte sich kein signifikanter Unterschied des Subjective Workload (nach NASA-TLX) zwischen auditiver und visueller Navigation. Zur Evaluierung der dreidimensionalen Sonifikation ist ein chirurgisches Setting vorbereitet, wie in Abbildung 5 zu sehen.

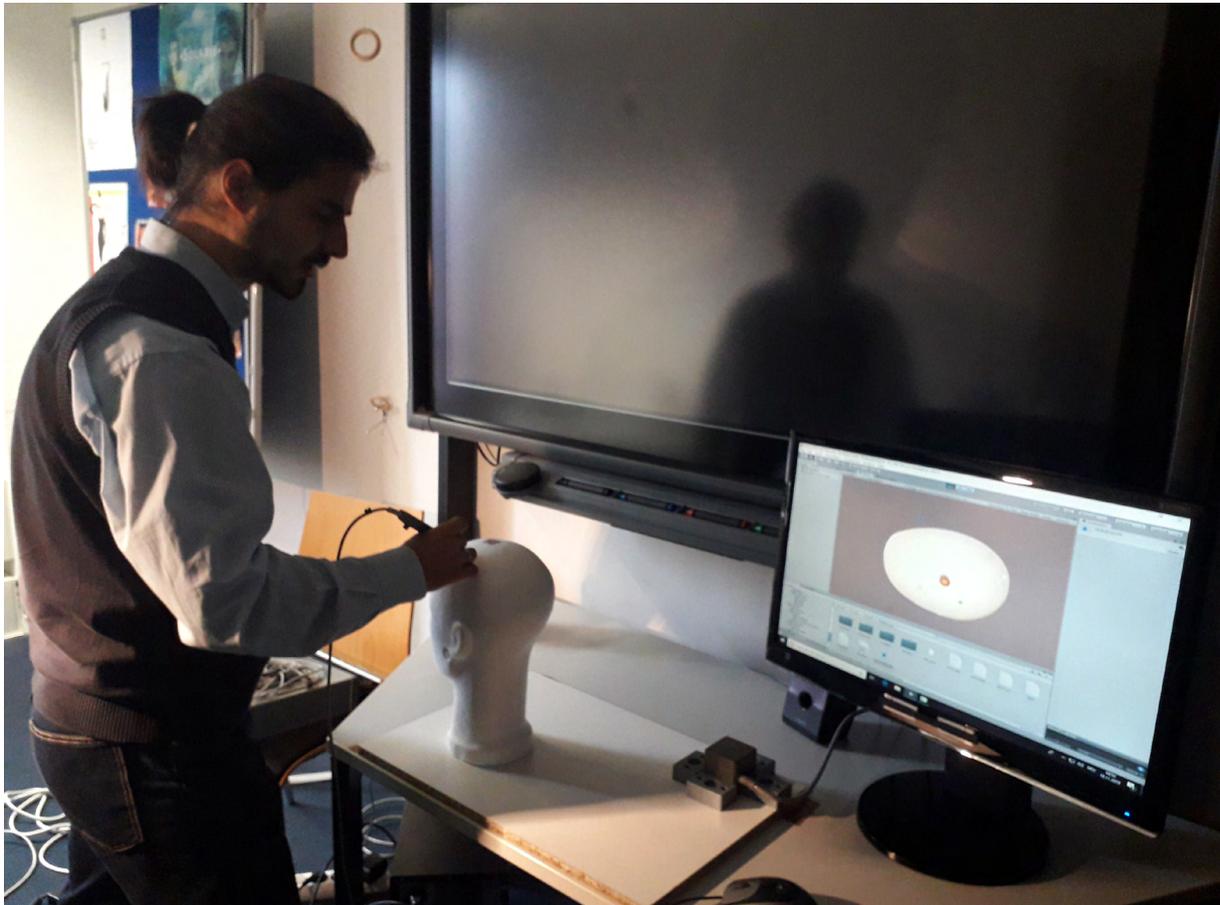


Abbildung 5: Sonifikationsexperiment im chirurgischen Setting. Studienteilnehmer navigieren am Modell via Grafik oder Klang zu den optimalen Bohrpunkten für eine Kraniotomie.

3. Fazit

In diesem Artikel wurde die psychoakustische Sonifikation als Navigationshilfe für chirurgische Eingriffe vorgestellt. Es wurde gezeigt, welche kognitiven Belastungsfaktoren in der bildgestützten Chirurgie auftreten und wie eine geeignete Sonifikation diese Faktoren mildern oder ganz vermeiden kann. Voraussetzung für einen gewinnbringenden Einsatz von Sonifikation in der chirurgischen Navigation ist, dass sie den dreidimensionalen Raum vollständig, hochauflösend und ohne Verzerrungen abbildet. Anhand einer konkreten Umsetzung einer Sonifika-

tion mit diesen Eigenschaften und der positiven Evaluation ihrer Nutzbarkeit wurde die Machbarkeit nachgewiesen. Zukünftige Arbeiten zur Weiterentwicklung der Sonifikation sowie zur Evaluation des Nutzens im chirurgischen Kontext sind in Vorbereitung.

Danksagungen

Wir danken den Projektbeteiligten aus der Universität Bremen, Fraunhofer MEVIS, Klinikum Bremen-Mitte und Mahidol University für wertvolle Einblicke und fruchtbaren Austausch, insbesondere Prof. M.D. Ron Kikinis, Prof. Dr. med Hüseyin Bektas, Dr. David Black, Tina Vajsbaher und Nuttawut Nuchprayoon.

Zitation: Tim Ziemer und Holger Schultheis, „Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 347–358, DOI: 10.25366/2020.76.

Abstract

Sonification is the systematic transformation of data to sound. Sonification is a means to communicate information, to support navigation, or to explore data. In a multi-disciplinary research project we develop a psychoacoustically-motivated sonification that supports surgeons' orientation in image-guided interventions. One drawback of image-guidance is that neither the location of monitors nor the displayed view on the patient's anatomy coincides with the actual viewpoint of the surgeon. Surgeons need to mentally scale, rotate, and translate the displayed graphics. These operations are cognitively demanding. Sonification can reduce cognitive load and relieve the visual channel to improve the ergonomic situation in the operating room by communicating the location of the target, relative to the tool tip, like the center of a tumor relative to the ablation needle. By means of psychoacoustic sonification we ensure that the sounds are readily interpretable in terms of orthogonal and linear dimensions with a high resolution.

Kurzvitae

Holger Schultheis, geboren 1974 in Aachen, studierte von 1998 bis 2004 Informatik und Psychologie an der Philipps-Universität Marburg und der Universität des Saarlandes. An der Universität Bremen promovierte (2009) und habilitierte (2017) er in der Informatik. Er war Adjunct Professor im Department of Psychology der University of Notre Dame und ist nun Senior Researcher im Bremen Spatial Cognition Center und dem Institut für Künstliche Intelligenz an der Universität Bremen. Er ist Mitherausgeber des 2017 erschienenen Sammelbandes *Spatial Cognition X*.

Tim Ziemer, geboren 1986 in Henstedt-Ulzburg, studierte von 2006 bis 2010 systematische Musikwissenschaft, historische Musikwissenschaft und Betriebswirtschaftslehre an der Universität Hamburg und schloss 2016 seine Promotion im Fach Systematische Musikwissenschaft ab. Er forschte in der Musikwissenschaft der Universität Hamburg, am National Institute of Informatics, Tokyo, und im Bremen Spatial Cognition Center der Universität Bremen. Sein Buch *Psychoacoustic Music Sound Field Synthesis* ist 2020 im Springer-Verlag erschienen.

Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung

MAGDALENA ZORN, MÜNCHEN

Bis heute beobachten Vertreter*innen von Aufführungsdisziplinen wie den Theater-, Film- und Tanzwissenschaften die Diskurse der historischen Musikwissenschaft aufgrund der ihnen inhärenten Medienvergessenheit bisweilen skeptisch. Anlass zur Kritik bietet den Skeptiker*innen nicht nur die raumgreifende musikwissenschaftliche Schriftversessenheit in der Erforschung von klingenden Kunstwerken, sondern auch eine ganz spezifische Auffassung von musikalischer Aufführung. So herrscht in weiten Teilen der internationalen Musikwissenschaft noch immer der Konsens vor, dass die einzige Aufführung, die ihren Begriff voll und ganz erfüllt, die sogenannte Live-Aufführung von Musik in Konzertsälen, Opernhäusern, Kreativquartieren und öffentlichen Räumen darstellt. Mit den technisch-medialen Revolutionen des 20. und 21. Jahrhunderts wurde Musik jedoch, auch diejenige, die in „Werken“ vorliegt, für den Großteil der Menschen eine technisch „vermittelte Kunst“. Selbst einer Beethoven-Symphonie haben sich dabei Signaturen von technisch-medialen Diskursapparaturen eingeschrieben, die musikwissenschaftliche Analyse nicht mehr ignorieren kann. Beethovens Kompositionen, in denen die Philosophin Lydia Goehr den Inbegriff einer Verwirklichung des europäischen Werk-Konzeptes sah,¹ haben in der Rezeptionssituation des Radios, die vom heimischen Wohnzimmer bis hin zum Mobile Listening mit iPod die unterschiedlichsten Gebrauchskontexte verschränkt, ihren Status als autonome Kunstwerke verloren. Sowohl ihre mediatisierte Reproduktion und Verbreitung als auch ihre mediale Rezeption – vom Konsum bis hin zur Reflexion – betten die Musik dabei in heteronome Kontexte ein, die die Vorstellung von einer der Welt des Alltags gänzlich enthobenen musikalischen Aufführungssituation als überkommen erscheinen lassen. Dass eine Annäherung an den Aufführungsbegriff für durch das Radio mediatisierte Musik alles andere als leicht gelingt, hat wesentlich mit den Bildern unserer Sprache zu tun, die uns in diesem Fall „gefangen“² halten und die Sackgasse der Medienvergessenheit weiter zementieren. So sprechen wir für gewöhnlich davon, dass wir Musik „im“ Radio zuhören und suggerieren damit implizit unser Einverständnis darüber, dass das Radio ein bloßes Medium der Musikübertragung sei (Abb. 1). Die Setzung der Präposition „im“ beinhaltet die Annahme, dass wir es bei einer Radioübertragung mit einer Musikvermittlung zu tun haben, die das musikalische Original erhält.

1 Vgl. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2007, S. 205–242.

2 „Ein Bild hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen“. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-Genetische Ausgabe*, hrsg. von Joachim Schulte et. al., Frankfurt a.M. 2001, § 115. Hervorhebung im Original.

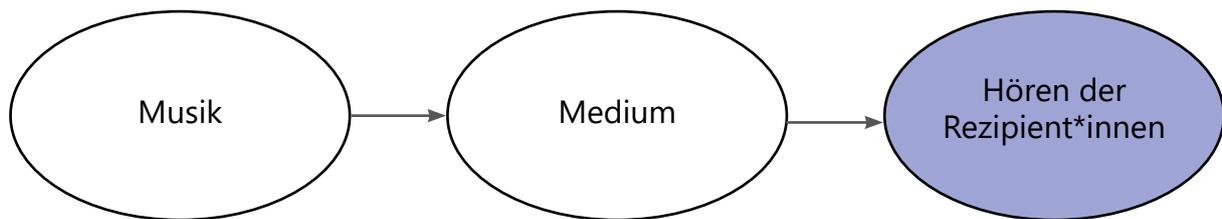


Abbildung 1: Das Radio als Medium der Musik

Diese Kommunikationsstruktur wird jedoch sogleich unglaublich, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass das Radio selbstverständlich kein bloßes Übertragungsmedium ist. Denn jede mit der Übertragung zur Live-Aufführung hinzukommende ästhetische Qualität ist „Zeichen der Integrität“³ des Hörens des Radios selbst. Nehmen wir den Fall einer Radioübertragung einer Symphonie aus dem Konzertsaal. Die technischen Möglichkeiten des Soundengineerings bei großen Radiosendern sind mittlerweile so weit fortgeschritten, dass dieses musikalische Werk sogar bei einer Live-Übertragung mehr oder minder tiefgreifende Veränderungen erfährt: Nachhallzeiten werden verkürzt und die dynamischen Verhältnisse zwischen den Instrumenten nach Maßgabe der Partitur reguliert. Wer jemals den Radiomitschnitt einer musikalischen Aufführung gehört hat, bei der er selbst im Konzert live zugegen war und dann die Diskrepanz zwischen diesen beiden Hörerfahrungen bemerkt, hat am eigenen Leib erfahren, dass das Radio selbst Ohren hat. Es lässt sich also sagen, dass das Medium Radio der musikalischen Aufführung Spuren eines Hörens einschreibt, noch bevor Rezipient*innen diese überhaupt gehört haben. Das Radio schaltet zwischen die Aufführung eines musikalischen Werkes und unser Hören als Rezipient*innen das „Hören des Radios“ (Abb. 2). Der Genitivus subjectivus bringt das auditive Tätigsein des medialen Apparates selbst zum Ausdruck.



Abbildung 2: Das Radio als Hören der Musik

Gewiss, wir machen uns das auditive Tätigsein des Radios bei einer Übertragung aus dem Konzertsaal im Normalfall während der Musikwahrnehmung nicht bewusst und richten unsere Aufmerksamkeit an Stelle dessen auf die Musik, die wir an einem Ort „hinter“ dem Radio ver-

3 Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst (The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art, 1981)*, Frankfurt a.M. 1991, S. 169.

muten. Wir gehen dabei wie selbstverständlich von der Annahme aus, dass das Medium Radio transparent ist und uns durchsichtig auf die Musik selbst verweisen könnte. Ganz selten ereignen sich solche Fälle, in denen sich das Hören des Radios für uns viel lauter zu Wort meldet als die übertragene Musik selbst. Derlei Situationen treten etwa dann ein, wenn Störgeräusche in der Übertragung zu hören sind. Das Hören des Radios produziert dann störende Hörgeräusche und alle hören für einen Moment plötzlich dem Radio bei seinem Hören zu. Indes macht das Hören des Radios permanent auch ästhetische Geräusche, die wir aber geneigt sind, zu ignorieren. So hört das Radio musikalische Nähe und Distanz, die klanglichen Relationen aus Vordergrund und Hintergrund, komponierte Räumlichkeit und Zeitlichkeit, aber wir schreiben das vielfach der Musik zu, die „im“ Radio erklingt, obwohl sie in Wahrheit „mit dem Radio“ als Medium miterklingt und dabei von allem Anfang an etwas anderes war als nur Musik, nämlich vom Radio bereits gehörte Musik. Diese Idee der Radiomusik bereitet uns Probleme, denn sie transformiert unsere Auffassung von einem Medium tiefgreifend: Das Radio erscheint dabei nicht nur als Medium für „unser“ Hören, sondern auch als ein Medium, indem sich unsere auditive Wahrnehmung spiegelt. In gewissem Sinne könnte man sogar sagen, das Radio und wir sind dasselbe, nämlich Medien des Hörens.

Die kommunikative Funktion des Radios liegt in zwei Sprachhandlungen: in seinem indikativischen Bezug auf musikalische Ereignisse, die es überträgt („Ich höre eine Beethoven-Symphonie“), und in seiner imperativischen Adressierung an uns Hörer*innen von Radiomusik. Das Radio fordert uns auf, es ihm gleichzutun und zu hören, es adressiert an uns den Imperativ: „Hör’ mir zu!“. Und wir erfüllen diesen Imperativ nur dann, wenn wir nicht nur der Musik, sondern auch dem Radio beim Hören zuhören: wenn wir eben Beethovens Musik „mit dem“ Radio hören. Ich folge in dieser Ansicht, wonach das Hören des Radios zugleich eine indikativische Aussage über das Gehörte und einen Imperativ an Hörer*innen darstellt, dem französischen Philosophen Peter Szendy, der die Entdeckung machte, dass das französische Lexem „écoute“ zugleich Nomen für das auditive Tätigsein einer Instanz – in diesem Fall das Radio – und Aufforderung zur Audition – in diesem Fall an uns Radiohörer*innen – ist.⁴

Das Radio enthält also ganz bestimmte Angebotsbestimmungen, der Musik Beethovens Gehör zu schenken. Hören wir der Beethoven-Symphonie „mit dem“ Radio zu, finden wir uns auf die ästhetische und soziologische Affordanz eines technischen Mediums verwiesen, das den Sinn der übertragenen Musik nachhaltig verändert. Von der Beethoven-Symphonie geht nun plötzlich nicht mehr nur das Angebot zur konzentrierten und von jeder Ablenkung befreiten Audition aus, wie es das Dispositiv des Musikhörens im modernen Konzert besagt, sondern vielmehr die Aufforderung, das musikalische Ereignis in das privatistische Leben des Alltags zu integrieren, um nicht zuletzt auch gänzlich subjektive emotionale und intellektuelle

4 Vgl. Peter Szendy, „Otographes“, in: *Circuit: musiques contemporaines* 13, H. 2 (2003), S. 11–26, hier S. 13. Vgl. dazu Peter Szendy, *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren* (Écoute. Une histoire de nos oreilles, 2001), übers. von Daniel Schierke, Paderborn 2015.

Bedürfnisse zu befriedigen. Welche Konsequenzen hat dieser technisch-mediale Gebrauch des klassischen Werkes für die musikwissenschaftliche Analyse? Deutlich wird in jedem Fall, dass sich eine solche Analyse weder ausschließlich auf die Partitur des Werkes noch auf die Live-Aufführung beziehen kann, sondern in umfassendem Sinne nach den soziologischen Rahmenbedingungen musikalisch-ästhetischer Erfahrung von Subjekten in Kontexten technisch-medialer Musikrezeption fragen muss.

Die Sprache über Musik verdeckt die mediale Eigenheit des Radiohörens auch noch in einer anderen Hinsicht. Die Limitierungen des Sprechens zeigen sich zusätzlich im Blick auf die unterschiedlichen Gebrauchsformen der deutschen Verben „hören“ und „zuhören“. Jede auditive Erfahrung setzt sich aus „hören“ und „zuhören“ zusammen. Während das Subjekt beim „Hören“ tendenziell affektiv in Bezug zu einem akustischen Ereignis tritt, entspricht das „Zuhören“ einem kognitiven Prozess der Informationsverarbeitung. Die affektive Zuständigkeit des „sens sensible“ steht in auditiven Erfahrungen stets der kognitiven Prozessualität des „sens sensé“ gegenüber, der das Hörbare dekodieren will.⁵ Beide Modi von Audition sind im Fall von Musikerfahrung wechselseitig voneinander abhängig: Das Subjekt braucht die affektive Bindung zur Musik, um ihr überhaupt in einem mentalen Verarbeitungsprozess folgen zu können, und umgekehrt entfacht die intellektuelle Erkenntnis erst eine affektive Beziehung zur Musik. Für den Gegenstand der Radiomusik nun bringen die Usancen dieser deutschen Hörverben einen interessanten Befund: Die Aussage „Ich höre das Radio der Nachbarin“ ist ohne Weiteres möglich. Sie besagt schlichtweg, dass das hörende Subjekt akustisch das Radio der Nachbarin vernimmt. Der Satz „Ich höre dem Radio zu“, stellt im Deutschen allerdings keine gängige Sprachhandlung dar. Er würde bedeuten, dass sich das sprechende Subjekt kognitiv auf die auditiven Informationen des Radios selbst ausrichtet. Der Satz ist pragmatisch nicht wohlgeformt und wird es erst dann, wenn wir ergänzen: „Ich höre dem Radio zu, aus dem Musik erklingt“, oder noch besser: „Ich höre der Musik zu, die aus dem Radio erklingt“. Dass die Formulierung „das Radio hören“ gebräuchlich ist, die Redeweise „dem Radio zuhören“ aber ungelenkt wirkt, hat einen bestimmten Grund. Es gibt eine Reihe pragmatischer Evidenzen, die zeigen, dass wir sowohl Subjekte als auch Objekte „hören“ können, demgegenüber aber eher nur demjenigen „zuhören“, von dem wir annehmen, dass es belebt ist, uns etwas zu sagen hat und vor allen Dingen, dass es mit uns kommunizieren will.⁶ Da wir dem Radio im Normalfall keine Belebtheit und keine kommunikative Agentivität unterstellen, sondern nur der Musik, die mit dem Radio miterklingt, ist das Radio selten explizit das Objekt unseres „Zuhörens“, mit dem wir seiner medialen Beschaffenheit kognitiv auf den Grund gehen würden. Bis in die Grundfesten des deutschen Sprachgebrauchs hinein zeigt sich also im Sprechen über Radiomusik

5 Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy charakterisierte Audition durch solche Doppeltheit von „sens sensible“ und „sens sensé“. Vgl. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris 2002, S. 18.

6 Vgl. Ewa Trutkowski, „Hören versus Zuhören: Dativ-Kasus als Marker für Agentivität“, in: *(Zu-)Hören interdisziplinär*, hrsg. von Magdalena Zorn und Ursula Lenker (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Sonderband 1), München 2018, S. 73–88.

eine gewisse Medienvergessenheit. Die Sprache macht uns vergessen, dass das Radio selbst ein mit der Musik und uns kommunizierender (Zu-)Hörer ist, und lässt uns in den Wissenschaften dessen Imperativ „Hör' mir zu!“ vielfach überhören.

Theodor W. Adorno war einer der ersten Musikphilosophen, der tatsächlich dem Radio beim Hören zuhörte. Die während seines New York-Aufenthaltes von 1938 bis 1941 fragmentarisch verschriftlichten Aufsätze, die nachträglich unter dem Titel *Current of Music: Elements of a Radio Theory* erschienen sind, erkunden die Frage, wie das Radio die Wahrnehmung von Musik transformiert. Adornos Thesen sind dabei offenkundig von der Gewissheit getragen, dass das Ohr des Radios bedingungslosen Gehorsam seiner Adressat*innen verlange und überdies derart laute Hörgeräusche produziere, dass die Integrität der großen europäischen Musik, wenn sie Gegenstand der Übertragung ist, davon nachhaltig beschädigt würde. Im Aufsatz „The Radio Symphony: An Experiment in Theory“ geht der Musikphilosoph und -soziologe vom Beispiel einer Radioübertragung einer Beethoven-Symphonie aus. Eine Radioausstrahlung von Beethovens Musik ermögliche zwar vordergründig, so Adorno, dass nun auch die „Frauen der Farmer“⁷ im Mittleren Westen einen Zugang zur Great Music erhalten, doch in Wahrheit werde den Hörer*innen nur mehr ein Abklatsch des originären Werkes präsentiert, zu aufdringlich sei das Hören des Radios selbst. Vor allem zwei Aspekte kritisierte Adorno an der Radioübertragung einer Beethoven-Symphonie. Erstens sei die Symphonie durch das eklektizistische Mediendispositiv nicht mehr in ihrer zeitlichen Erstreckung zugänglich, was zur Trivialisierung der Musik selbst führe:

„The trivialization of symphony, first of all, is bound up with its relapse into time [...] The time the radio symphony consumes is empirical time. It is in ironic keeping with the technical limitations imposed by radio on the live symphony that they are accompanied by the listener's capacity to turn off the music whenever he pleases. He can arbitrarily supersede it in contrast to the concert hall performance where he is forced, as it were, to obey its law.“⁸

Adorno ging äußerst unzureichend davon aus, dass das Konzert ganz im Unterschied zur radiofonen Situation eine vom Alltag der Hörenden vollkommen unbeeindruckte ästhetische Welt für sich selbst darstelle. Auch im Konzert jedoch machen Subjekte keine ungeteilte Erfahrung. Sie sind durch ihr eigenes Husten, die innige Miene des Konzertmeisters oder den Ausschnitt der Solistin abgelenkt und tragen dabei immer die Welt in die Erfahrung von Musik hinein. Die abschweifende Erfahrung charakterisiert jede realistische Situation des Musikhörens, weil es Menschen sind, die hören, und dieses Menschsein in ganz spezifischen historischen und soziologischen Kontexten jenseits und doch zugleich in der Kunst trägt bis heute maßgeblich zum Fortleben der Beethoven-Symphonien bei. Der zweite übergeordnete Kritikpunkt Adornos betrifft die „surrounding‘ quality of music“⁹, ihre das Subjekt immersiv involvierende klang-

7 Vgl. Theodor W. Adorno, „The Radio Symphony: An Experiment in Theory“ (1941), in: *Current of Music: Elements of a Radio Theory*, hrsg. von Robert Hullot-Kentor, Cambridge 2009, S. 144–162, hier S. 145.

8 Ebd., S. 155.

9 Ebd., S. 151.

liche Ausbreitung, die dem Theoretiker im Radio zu kurz kam. Die Musik, so Adorno, sei ein Medium, in dem man leben müsse, und klar ist, dass in seiner Sichtweise einzig die Live-Aufführung dieses Leben-im-Klang ermöglichen konnte: „To ‚enter‘ a symphony means to listen to it not only as something before one, but as something around one as well, as a medium in which one ‚lives‘.“¹⁰

Auffallend an Adornos Radiomusik-Kritik, die daneben auch mit einer Invektive gegen das „atomistic listening“¹¹ und das „quotation listening“¹² der Radiohörer*innen aufwartet, ist eine fundamentale Schiefelage in der Argumentation. So machte der Musikphilosoph für das musikalische Werk zwar grundsätzlich einen Aufführungsbegriff stark, indem er die musikalisch-ästhetische Erfahrung an das Erleben der Live-Situation im Konzert knüpfte, dementierte diesen musikalischen Aufführungsbegriff jedoch im Fall von Radiomusik wieder zur Gänze.

Dabei stellt sein Aufsatz, jenseits seiner kulturkonservativen Valenzen, eigentlich ein gedankliches Instrumentarium zur Verfügung, das den Aufführungscharakter von technisch-medial vermittelter Musik auf der funktionalen Ebene einsichtig machen könnte. Adorno ging im Aufsatz ganz offensichtlich von der zentralen Hypothese aus, dass Radiohörer*innen, indem sie die zeitliche und räumliche Erstreckung einer Beethoven-Symphonie negieren, nicht mehr „auf die richtige Weise“ zuhören. Daraus ergibt sich in letzter Konsequenz der Schluss, dass das Hören des Radios und das Hören der Rezipient*innen das Werk Beethovens nachhaltig transformieren. Mit dieser Auffassung wird für die Kommunikationsstruktur einer Radioübertragung von Musik eine neuerliche Korrektur erforderlich. Aus der Perspektive des von Adorno ausformulierten Aufführungsbegriffes des Radios vertauschen sich die Kommunikationsvektoren sogar. Wesentlich für die von ihm beschriebene Verhandlungssituation der Radiomusik ist nämlich das Faktum, dass Rezipient*innen in wechselseitiger Vermittlung mit dem Dispositiv Radio, von dem ein ebenso technischer, wie soziologischer und schließlich auch ästhetischer Angebotscharakter zum Hören ausgeht, ein musikalisches Ereignis adressieren. Der wichtigste Aufführungsparameter von Radiomusik, dass eben das Hören in der empirischen Zeit und im empirischen Raum des privatistischen Alltagslebens stattfindet, schreibt dem ästhetischen musikalischen Ereignis erst seine von der Live-Aufführung abweichenden Gehalte ein (Abb. 3).

10 Ebd., S. 150.

11 Vgl. ebd., S. 155.

12 Vgl. ebd., S. 156–158.



Abbildung 3: Adressierung der Musik durch das Hören

Implizit formulierte Adorno damit am Beispiel von Radiomusik einen Befund, der für den musikalischen Aufführungsbegriff insgesamt konstitutiv ist: dass nämlich jedes Medium des Hörens aus dem Werk ein neues Werk macht. In jeder musikalischen Aufführung entsteht Musik als Resultat einer von Rezipient*innen ausgehenden Erzeugungsweise von Sinn. In der Konterlektüre von Adornos Radio-Aufsatz zeigt sich, dass ausgerechnet das Hören mit dem Radio phänomenologische Gehalte offenbart, die für das musikalische Werk als Aufführung insgesamt entscheidend sind. Es scheint, als ob das Radio dasjenige Medium wäre, das uns nicht nur eine Beethoven-Symphonie vermittelt, sondern uns sogar das Phänomen musikalisch-ästhetischer Wahrnehmung erklären kann. Indem das Radio, mit Adorno gesprochen, die präsentischen Qualitäten der Konzert-Aufführung unterschlägt, stößt es uns ex negativo erst auf all jene ästhetischen Gehalte der musikalischen Aufführung, die wir nicht hören können. So verweist die Aufführungssituation des Radios, weil sie die sichtbare Quelle musikalischer Produktion verdeckt, auf die mit dem Hören stets miterscheinende Sphäre des Visuellen. Schon im Alltag entschlüsseln wir das undefinierbare Geräusch, indem wir es im Feld des Sichtbaren dingfest machen. Im Konzert wiederum verstehen wir einen Klang, indem wir die Geste der Hervorbringung von Menschen oder Maschinen sehen oder die räumliche Disposition von Klanggruppen im Aufführungssaal betrachten. In der Radiomusik müssen wir diese visuellen Gesten hinzuimagineren und beleben auf diese Weise, durch unser audiovisuelles Hören, die „alte multimediale Konstellation in der Musik“¹³, von der Nicholas Cook gesprochen hat. Das Radio als das akustische Dispositiv par excellence verneint also den Mythos einer rein akustischen Behauptung der Musik, die suggeriert, „dass Klang die eigentliche Essenz der Musik sei“¹⁴, und liefert stattdessen eine Evidenz für die audiovisuelle Bestimmung von musikalischen Aufführungen. Dem Medium Radio Gehör zu schenken, thematisiert aber noch ein zweites Phänomen einer jeden musikalischen Aufführung, nämlich, dass sich diese stets zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung ereignet. Gerade die von Adorno an der Radiomusik kritisierte Disposition zur Privatheit der musikalischen Erfahrung, die im Extremfall eine immersive

13 Nicholas Cook, „Klang sehen, Körper hören. Glenn Gould spielt Weberns Variationen für Klavier“, in: *Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven*, hrsg. von Katrin Eggers und Christian Grüny, München 2018, S. 71–88, hier S. 74.

14 Ebd., S. 72.

Umschließung des Subjektes erwirkt, radikalisiert eine Tendenz ästhetischer Erfahrung, die in der sogenannten musikalischen Live-Aufführung seit jeher präsent war. Auch dort versenkt sich das Subjekt nicht nur in eine gleichsam objektivierte Musik, sondern es bespielt im Hören stets auch subjektive Erfahrungs- und Lebenswelten mit Musik. So artikuliert das Radio mit seinem Imperativ des „Hör' mir zu!“ die Randbestimmungen dessen, was wir eine musikalische Aufführung nennen. Wenn wir dem Hören des Radios zuhören, dann wird es zum Erkenntnisinstrument, das unseren Begriff musikalischer Aufführung über die hörbare Musik hinaus, auf das Feld des Sichtbaren, und ebenso in die Leiber und Köpfe der hörenden Subjekte hinein ausdehnt.

Zitation: Magdalena Zorn, „Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 359–367, DOI: 10.25366/2020.77.

Abstract

This article focuses on the phenomenon of listening to music via radio transmission. In an examination of linguistic findings and media archaeological observations, the specific performance characteristics of mediatized music are worked out using the example of a radio broadcast of a Beethoven symphony. The music-aesthetic and sociological essay "The Radio Symphony: An Experiment in Theory" (1941), written by Theodor W. Adorno during his stay in New York, is subjected to a re-reading. Although Adorno showed the full scope of his cultural conservatism in this essay, his thoughts nevertheless exemplify a function of technically mediated music reception that seems to be constitutive for the concept of musical performance as a whole.

Kurzvita

Magdalena Zorn, geboren 1984 in München, studierte Musikwissenschaft in Innsbruck, Freiburg i. B. und München. 2014 wurde sie mit der Arbeit *Stockhausen unterwegs zu Wagner* promoviert. Zu ihren jüngeren Buchveröffentlichungen zählt *(Zu-)Hören interdisziplinär* (Allitera 2018). Als Akademische Rätin auf Zeit am Institut für Musikwissenschaft der Ludwigs-Maximilians-Universität München (LMU) leitet sie seit 2018 das DFG-Projekt „Die Licht-Räume der deutschen Nachkriegsavantgarde“. 2020 hat sie sich an der LMU mit der Schrift „Was ihr hört: Werke, was sie durch uns *gewesen sein werden*“ habilitiert.

