Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 30 (2006)

Heft: [1]

Rubrik: [Wege zur Klassik]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BILDBETRACHTUNG
CARL JOHANN ARNOLD: QUARTETTABEND BEI BETTINE VON ARNIM
(entstanden zwischen 1854 und 1856)

[...] ich habe niemals etwas von Ihren Arbeiten
durch geschickte Künstler und Liebhaber vortragen
hören, ohne dass ich gewünscht hätte Sie selbst
einmal am Clavier zu bewundern und mich an
Ihrem außerordentlichen Talent zu ergetzen. Die
gute Bettine Brentano verdient wohl die Theilnahme,
welche Sie ihr bewiesen haben. Sie spricht mit
Entzücken und der lebhaftesten Neigung von Ihnen,
und rechnet die Stunden die sie mit Ihnen zugebracht,
unter die glücklichsten ihres Lebens.

Johann Wolfgang von Goethe an Ludwig van Beethoven,
Karlsbad, 25. Juni 1811.

„Wege zur Klassik" lassen sich aus zweierlei Richtung beschreiten: zum einen aus der Sicht der Ureltern- und Eltern-Generationen, die diese Wege bahnten, zum anderen aus derjenigen der Kinder, Enkel und Urenkel, die sie zurückblickend überschauen. Der Berliner Maler Carl Johann Arnold (1829–1916) führt uns mit seinem Aquarell „Quartettabend bei Bettine" (entstanden zwischen 1854 und 1856) die rückwärts gewandte Perspektive vor Augen, wobei sein Bild nicht nur „Wege", sondern einen eigentlichen Kreuzungs- oder Knotenpunkt der Klassikrezeption der Kinder und Enkel darstellt – eingefangen in der Person der damals siebzigjährigen Dichterin Bettine von Arnim, ihrer Wohnumgebung und ihres Berliner Kreises.

Der Maler C. J. Arnold

Carl Johann Arnold führt die Betrachter seines Bildes in ein doppelstöckiges Wohnhaus im Berliner Tiergarten mit der Postadresse „In den Zelten Nr. 5", wo Bettine von Arnim[1] (1785–1859) mit ihren drei Töchtern Maximiliane (1818–1894), Armgart (1821–1880) und Gisela (1827–1889) seit 1847 in einer großbürgerlichen Wohnung residierte. „In unserer Beletage", erzählt Bettine von Arnims älteste Tochter Maximiliane, die nur „Max" oder „Maxe" genannt wurde, in ihren Erinnerungen, „hatten wir zehn Zimmer und den großen Saal, vor dem die geräumige gedeckte Veranda mit der Aussicht auf den Wald lag. Der Saal war in pompejanisch Rot gehalten; hier standen der Flügel und später auch das große Goethedenkmal, an den Wänden Götterbüsten."[2]

[1] Ihr Taufname lautete Cartharina Elisabetha Ludovica Magdalena; sie selbst nannte sich stets Bettine.

[2] *Maxe von Arnim, Tochter Bettinas / Gräfin von Oriola 1818–1894. Ein Lebens- und Zeitbild aus alten Quellen geschöpft von Prof. Dr. Johannes Werner*, Leipzig 1937, 168.

Das Interieur, so wie es von Arnold und Maxe von Arnim bezeugt ist, zitiert also nichts weniger als die „Urklassik" – die antike Welt der Griechen und Römer. Der ockerfarbene Anstrich mit seinen ausgewogen gliedernden Bordüren erweckt Assoziationen an eine römische Villa, und von den Götterbüsten ist zumindest Athena, die Göttin der Weisheit und klugen Kriegsführung, zweifelsfrei zu identifizieren, ihr behelmtes Haupt abwärts geneigt.

Das eher kleinformatige Bild (335 x 280 mm), das offenkundig nicht für kommerzielle Zwecke bestimmt war, gelangte nach dem Tod Bettine von Arnims in den Besitz von Gisela von Arnim, die seit 1859, dem Todesjahr Bettines, mit dem Germanisten und Kunsthistoriker Herman Grimm (1828–1901) verheiratet war. Dieser, ein Sohn von Wilhelm Grimm, vererbte es dem großen Geiger Joseph Joachim (1831–1907), der als junger Mann im Hause von Arnim ein- und ausgegangen war und der in Arnolds Quartett-Ansicht mit dem Rücken zum Betrachter die erste Geige spielt. Durch Joachims Sohn Johannes ist im Übrigen die Erinnerung seines Vater überliefert, bei dem Cellisten habe es sich um Graf Albert von Flemming, den späteren Ehemann von Armgart von Arnim, und beim Bratschisten um Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel gehandelt.[3]

Darüber, wie der zur Entstehungszeit des Bildes gerade 25jährige Carl Johann Arnold Zugang zu diesem illustren Kreise fand, lässt sich allenfalls spekulieren – möglicherweise verschaffte ihm Joseph Joachim oder der berühmte Maler Adolph von Menzel diese Möglichkeit. Bettine von Arnim und Joseph Joachim hatten sich 1852 in Weimar kennengelernt. Bettine besuchte dort zusammen mit Armgart und Gisela Franz Liszt, einen Freund seit seiner Berliner Konzerttätigkeit, Verehrer auch von Armgart und ihrer schöner Sopranstimme. Joachim seinerseits war nach dem Tod seines Mentors Felix Mendelssohn Konzertmeister in Weimar geworden und hatte dort den Kontakt zu Liszt gesucht und gefunden. Bettine von Arnim porträtiert den jungen Geiger in einem Brief an ihre Tochter Maxe und ihre Schwiegertochter Clodine in der ihr eigenen Überschwänglichkeit:

> Der Geiger, ein Bub von 20 Jahren, der erste Held [...] unter den Geigern, eine kerngesunde, aufrauschende Begeisterung strömt aus ihm hervor und erfrischt und ruft neue Lebensgeister hervor und der Frühling voll schwellendem Reiz Duft hauchend strömt aus seinem Spiel, die Nachtigallen schweigen dazu, denn unersättlich sind sie ihn zu hören und allen wird's wohl – unsterblichkeitstrunken; wie sollte ich euch dies nicht zutragen, da es in meiner Macht liegt, mit klingendem Spiel einzuziehen; Dieser Eine heißt Joachim, ist Ungar; tut Wunder auf der Violine, ist ein Götterknabe von Einfachheit und angebetet von Allen, die Ohren haben zu hören.[4]

[3] Aus Joachims Nachlass ging das Bild schließlich in den Besitzt des Freien Deutschen Hochstifts, Goethe-Museums Frankfurt über; vgl. Beatrix Borchard, „Quartettabend bei Bettine", in: Elisabeth Schmierer et alii, *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die Bildenden Künste*, Laaber 1998, 252, Anm. 27.

[4] Zitiert nach Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Wien 2005, 92.

Es ist vielfach bezeugt, dass Bettine von Arnim auf junge, begabte Künstler einen ganz eigenen Zauber ausübte. Sie selber hat lebenslang ein aus Spontaneität, Begabung und kindheitsnaher Natürlichkeit sich nährendes Künstlertum zu leben gesucht, und lebenslang unterstützte sie Menschen, in denen sie diese Eigenschaften wahrnahm, auf deren künstlerischem Weg. „Wie soll man", schreibt beispielsweise der langjährige Freund Wilhelm Grimm hierzu, „die Macht eines Menschen beschreiben, jeden Moment inhaltreich zu machen, den man mit ihm zubringt? – die Anziehungskraft, der niemand widerstand? – die Gabe vor allen Dingen, die Gefühle jüngerer Leute zu begreifen und auf sie einzuwirken?"[5] Und so verwundert es nicht, dass sich auch Josef Joachim von Herzen gern von der 67jährigen Bettine von Arnim „adoptieren" und sich ihren „Benjamin" nennen ließ.

Während seiner 1843 aufgenommenen Leipziger Studien bei Felix Mendelssohn hatte Joachim 13jährig auch das Ehepaar Clara und Robert Schumann kennengelernt,[6] eine Beziehung, die sich gegen Ende von Schumanns Leben intensivierte. Im Herbst 1853 hatte Joachim den Schumanns seinen 20jährigen, gänzlich unbekannten Freund Johannes Brahms in ihr Düsseldorfer Haus gebracht, und beide erkannten sogleich den Genius, der in diesem jungen Mann wohnte. Zu Viert hoffte man auf eine Erneuerung des Davidsbundes, wie ihn der junge Schumann einst gegen das sinnentleerte Virtuosentum ins literarische Leben seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* gerufen hatte, wobei sich die Speerspitze jetzt gegen die Neudeutsche Schule um Richard Wagner und Franz Liszt wenden sollte.

Die schlimmen Ereignisse um Schumanns Suizidversuch im Februar 1854 und seine darauf folgende Hospitalisierung in der Nervenklinik Endenich beendeten diese Bestrebungen zwar keineswegs, setzten aber neue Gewichte innerhalb des Beziehungsnetzes. Joachim und Brahms unterstützten die siebenfache Mutter Clara Schumann mit allen ihren Möglichkeiten, wozu auch das Musizieren und Konzertieren gehörte. Ein wunderbares Zeugnis dieser besonderen Art des Trostes ist uns von der Hand des Berliner Malers Adolph von Menzel (1815–1905) überliefert – ein Pastellbild, das Clara Schumann und Joseph Joachim in konzentriertem Spiel zeigt. Menzel, ein großer Musikliebhaber, hatte am 20. Dezember 1854 in der Berliner Singakademie die „Letzte Soirée von Clara Schumann und Joseph Joachim" – so der Konzerttitel – gehört, das abschließende von insgesamt drei Konzerten, in dem die beiden Künstler neben Solowerken von Bach und Beethoven die *Phantasiestücke für Klavier und Violine* op. 73 von Robert Schumann und die Sonate c-moll, op. 30, 2 von Ludwig van Beethoven gespielt hatten.[7] Clara Schumann schrieb darüber: „[...] herrliches Programm, nur Bach, Beethoven und Robert. Joachim war so

[5] *Maxe von Arnim*, op. cit., 45.

[6] Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, 1. Band, Berlin 1908, 55 und 72.

[7] Ein Faksimile des Programms findet sich in: Ingrid Bodsch / Gerd Nauhaus (Hg.), *Clara Schumann 1819–1896. Katalog zur Ausstellung*, Bonn 1996, 90.

innig beglückt, daß wir Robert mit diesen beiden ausschließlich zusammengebracht; ich war auch recht selig dabei. Joachim spielte ganz herrlich."[8]



Abb. 1: Adolf von Menzel: Clara Schumann und Joseph Joachim am 20.12.1854 in der Berliner Singakademie.

Um nun auf die Frage zurückzukommen, wie dem jungen Maler Carl Johann Arnold die Ehre zuteil wurde, das intime Hauskonzert „bei Bettine" malen zu dürfen,[9] so könnte es Adolf von Menzel gewesen sein, der die Verbindung herstellte. Menzel nämlich war in lebenslanger Freundschaft mit Carl Johanns Vater, dem Kasseler Maler Carl Heinrich Arnold (1793–1874) und dessen Familie verbunden. Als sich auch bei Arnolds Sohn Carl Johann Interesse an der Malerei meldete, beriet Menzel gleichermaßen Vater und Sohn und nahm den Junior, nachdem der seine Grundausbildung in Kassel und Antwerpen absolviert hatte, als Schüler in seinem Berliner Atelier auf.[10] Eine charmante Zeichnung des lässig auf einer Chaiselongue hingestreckten Carl Johann zeugt von der Sympathie des Malers für seinen Zögling,[11] aus dem später nicht nur ein „Königlich-preußischer Hofmaler", sondern auch ein beliebter Tier- und Genre-Spezialist wurde.

[8] Bodsch / Nauhaus, op. cit., 372.

[9] Freilich ist die – wenn auch unwahrscheinliche – Möglichkeit nicht auszuschließen, dass Arnold das Bild nach der Vorlage einer Daguerreotypie oder einer Skizze von anderer Hand geschaffen hat.

[10] *Adolph von Menzels Briefe*, hg. von Hans Wolff, Berlin 1914, 134f., 161.

[11] Irmgard Wirth, *Mit Adolph Menzel in Berlin*, München 1965, 64.

Spätestens seit dem 20. Dezember 1854 kannte Adolph von Menzel auch Joseph Joachim. Ob der Hinweis auf Menzels Pastellbild des musizierenden Duos Clara Schumann und Joseph Joachim „A. M. Erinnerung 20. Dec. 54" in der linken unteren Ecke eine Dedikation an einen der beiden Künstler war, ist mir nicht bekannt – das Bild ist verschollen, wenn auch glücklicherweise durch frühe Lichtdrucke und Lithographien bekannt geblieben. In jedem Fall entstand zwischen Joachim und Menzel eine von gegenseitiger Bewunderung getragene Beziehung, die erst mit dem Tod von Menzel im Jahre 1905 endete, wie ein berührendes Zeugnis zeigt: Nachdem die Familie Joachim 1868 von Hannover nach Berlin gezogen war, gründete Joachim im folgenden Jahr sein Quartett, mit dem er in den 40 Jahren bis zu seinem Tode Quartettabende im Konzertsaal der Singakademie veranstaltete. Dies war ein Novum im Berliner Konzertleben, das vom Publikum mit Begeisterung genutzt wurde, setzte das Joachim-Quartett doch neue Maßstäbe im Hinblick auf die musikalische und technische Durchdringung der Werke. Einer, der keines dieser Konzerte versäumte, war Adolph von Menzel. Edith Stargardt-Wolff, Tochter des Berliner Musikagenten Hermann Wolff, erinnert sich bewegt an eines dieser Konzerte:

> Zu den treusten Besuchern der Joachim-Konzerte gehörte der berühmte Maler Adolph Menzel [...]. Am 9. Februar 1905 schloß Menzel hochbetagt die Augen. Am gleichen Abend war ein Konzert des Joachim-Quartetts angesetzt. Die drei Partner Joachims hatten sich bereits an ihre Pulte gesetzt, als auch Joachim erschien und, an die Rampe tretend, tiefernst die schlichten Worte sprach: „Bevor wir unser Programm beginnen, wollen wir zum Gedächtnis *des* Mannes, dessen Platz heute hier zum erstenmale leer geblieben ist, die ‚Cavatine' aus dem opus 130 von Beethoven spielen, die er besonders geliebt hat." Die Anwesenden erhoben sich und hörten stehend diesen herrlichen Satz an, der wohl niemals mit größerer Inbrunst gespielt und angehört worden ist als in jener Stunde.[12]

So mag es Adolph von Menzel gewesen sein, der seinem Schützling Carl Johann Arnold – vielleicht über die Bekanntschaft mit Joseph Joachim – den Zugang zum Hause von Arnim gebahnt hat.

Beethoven

> Ihr Liebstes war die Musik, die ihr die treuen Freunde boten, die wohl wußten, welche Wohltat sie ihr damit erwiesen: Joachim, der oft von Hannover herüberkam, Flemming mit seinem Cello, der hochbegabte Pianist Ernst Rudorff [...]. Zuweilen kam auch ein Quartett zustand. Dann saß die Mutter nahe der Tür in ihrem dunklen Zimmer und lauschte den Tönen im Saal, während ihre Gedanken um fünfzig Jahre zurückkehrten zu der Zeit, da sie Beethoven selbst nahegestanden hatte.[13]

[12] Zitiert nach Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, op. cit., 528.
[13] *Maxe von Arnim*, op. cit., 219.

So berichtet Bettine von Arnims Tochter Maxe über die Musikabende „In den Zelten 5", und ein kurzer Brief von Joachim an Bettine zeigt, dass Beethovensche Quartettmusik auch an Vormittagen und an anderen Orten zu hören war:

> Eben erst, gnädige Frau, erhalte ich die Zusage meiner Freunde für das Ihnen versprochene Quartett. Haben Sie, und Ihre Fräulein Töchter also noch Lust, heute Vormittag Beethoven'scheMusik zu hören, so finden Sie unsere Saiten und Bogen für Sie bereit. Ich will mir in diesem Fall erlauben, Sie, gnädige Frau, gegen 11 Uhr abzuholen.
> In hochachtungsvoller Ergebenheit
> Joseph Joachim
> Mittwoch Morgens.[14]

Offensichtlich war es eine Selbstverständlichkeit, dass, wenn Joseph Joachim und seine Freunde für die Arnims Quartette spielten, diese von Ludwig van Beethoven stammten. Joachim, der 1853 Königlicher Konzertmeister am Hofe Georgs V. von Hannover geworden war, nahm in den folgenden Jahren jede Gelegenheit wahr, die Arnims von Hannover aus zu besuchen, zumal er eine tiefe Zuneigung zu Bettines jüngster Tochter Gisela fühlte. In den Jahren 1871/72, als Berliner Konservatoriumsleiter, würde er sein eigenes Haus in der unmittelbaren Nachbarschaft der ehemaligen Arnimschen Wohnung erbauen, „In den Zelten 10".

Zu seiner Wirkungszeit galt Joachim – wie es ein Zeitzeuge formulierte – als ein „Künstler [...], der ein Stück lebendiger klassischer Tradition verkörperte."[15] Diese Traditionsverbundenheit, die sich vor allem auf das Werk Johann Sebastian Bachs und Ludwig von Beethovens bezog, hatte im Leben Joachims frühe Wurzeln. Das glänzende Konzertdebüt des Siebenjährigen im Adelscasino von Pest hatte ihm die Tür des in Pest ansässigen Grafen Franz von Brunsvick (1777–1849) geöffnet, eines nahen Freundes von Beethoven und Widmungsträgers der Sonate f-moll, op. 57, der *Appassionata*. Die Bekanntschaft zu Beethoven war durch seine Schwestern Therese und Josephine von Brunsvick zustande gekommen – beide in der Beethovenliteratur als Kandidatinnen für die Identität der „unsterblichen Geliebten" diskutiert –, die den Meister 1799 in Wien um Klavierunterricht gebeten und diesen auf Grund ihrer herausragenden Begabung auch erhalten hatten. Als später Josephine mit dem Wiener Grafen Deym verheiratet wurde, begründete sie in ihrem Haus einen Salon, in dem nicht nur der Bruder Franz, ein sehr guter Cellist, sondern auch der Geiger Ignaz Schuppanzigh verkehrten; auch Beethoven beteiligte sich an den Hauskonzerten und spielte mit den Geschwistern eigene Werke.[16] Später führte Franz von Brunsvick als erfolgreicher Gutsbesitzer und Musikliebhaber ein offenes Haus in Pest, das in der Stadt als „Konservatorium im kleinen Maßstabe für einen

[14] Zitiert nach Beatrix Borchard, „Quartettabend bei Bettine", op. cit., 252.

[15] Adolph Weissmann in seinem Buch *Berlin als Musikstadt*, Berlin etc. 1911; zitiert nach Beatrix Borchard, „Botschafter der *reinen* Kunst – vom Virtuosen zum Interpreten. Joseph Joachim und Clara Schumann", in: *BJbHM* 20 (1996) 112.

[16] La Mara, *Beethoven und die Brunsviks*, Leipzig 1920, 10f.

auserwählten Kreis nach Höherem strebender Musiker und Musikfreunde" galt und in dem natürlich mit Vorrang die Musik Beethovens gespielt wurde.[17]

Als das siebenjährige Wunderkind am 25. August 1838 sein Debütkonzert gab, wurde das Ehepaar Brunsvik auf Joseph Joachim aufmerksam und begann, ihn zu seinen Hauskonzerten einzuladen; und sicher wurde ihm dort auch die Möglichkeit geboten, Beethovensche Quartettmusik nicht nur zu hören, sondern auch selbst zu spielen. Joachim fand also schon früh den Weg zur Musik Beethovens, und das blieb auch während seines Violinstudiums in Wien so. Sein dortiger Lehrer Joseph Michael Böhm (1795–1876) war ein persönlicher und geschätzter Bekannter Beethovens, hatte dieser ihn doch um die Zweitaufführung seines Es-Dur-Quartettes op. 127 am 23. 3. 1825 gebeten. Entsprechend wurde in Böhms Haus Beethovens Kammermusik besonders gepflegt und mithin der heranwachsende Jahrhundertgeiger gleichermaßen als Solist wie als Kammermusiker gefördert.

Schließlich war es der große Felix Mendelssohn, der Joachims Liebe zu Beethovens Musik vertiefte. Dieser, ein profunder Beethovenkenner, der sich schon früh mit dem Quartettschaffen des Meisters beschäftigt hatte, legte dem jungen Virtuosen neben den Quartetten vor allem Beethovens Violinkonzert ans Herz, das, obwohl seit 1808 gedruckt, im internationalen Musikleben bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein Schattendasein führte. In seiner die Violine eher als Teil des musikalischen Ganzen denn als thematisch und technisch brillierende Solistin behandelnden Faktur scheint es den führenden Geigern der Zeit zu wenig Möglichkeiten geboten zu haben, ihre Virtuosität zu zeigen. Das änderte sich ebenso schlagartig wie grundlegend am 27. Mai 1844. An diesem Tag dirigierte Mendelssohn das Violinkonzert in London – mit dem 13jährigen Joseph Joachim als Solisten[18] –, und es wurde ein dem Werk die Bahn brechender Erfolg. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* fand das Konzert dieses Echo: „Im 5ten philharmonischen Concerte spielte der sehr jugendliche Jos. Joachim, und nicht blos die Kunstfertigkeit, sondern mehr noch die Reife und Tüchtigkeit der Auffassung, des Geschmacks, mit welcher er das Beethoven'sche Violin-Concert vortrug, erregte die lebhafteste Sensation".[19]

Diese „lebhafteste Sensation" bewirkte Joachim nach dem Zeugnis der Maxe von Arnim auch im privaten Rahmen – bei den Hauskonzerten mit Beethoven-Quartetten bei und mit den Arnims, in denen die Gedanken ihrer Mutter, getragen von der Musik, „um fünfzig Jahre zurückkehrten zu der Zeit, da sie Beethoven selbst nahegestanden hatte." Schon lange vor der ersten Begegnung Bettine Brentanos mit dem großen Komponisten im Mai 1810, als sie ihn in seiner Wiener Wohnung aufsuchte, gehörte Beethoven zu den Lichtgestalten

[17] Mária Hornák, „Ferenc Brunsvik, ein Freund von Beethoven", *Studia Musicologica Academiae Scientarum Hungaricae* 32 (1990) 230f.

[18] Da die Londoner „Philharmonic Society" in ihren Statuten eine Klausel hatte, die das Auftreten von Wunderkindern verbot, brauchte es Mendelssohns Überzeugungskunst für das Zustandekommen dieses Konzertes.

[19] Zitiert nach Christoph-Hellmut Mahling, „Violinkonzert D-Dur, op. 61", in: Albrecht Riethmüller et alii (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, Darmstadt ²1996, 464f.

ihrer Jugend, vermittelt vor allem durch ihren sieben Jahre älteren Bruder Clemens. Der war bereits 19, Bettine 12 Jahre alt, als die beiden sich erstmals bewusst begegneten – er das zweite, sie das siebente Kind des Frankfurter Kaufmanns Peter Anton Brentano (1735–1797) aus seiner zweiten Ehe mit Maximiliane von La Roche; aus insgesamt drei Ehen hatte Brentano die stolze Zahl von 20 Kindern, von denen Bettine das dreizehnte war. Clemens studierte zusammen mit seinem Freund Achim von Arnim in Göttingen, währen Bettine, verursacht durch den frühen Tod ihrer Mutter, mit ihren beiden jüngeren Schwestern bei ihrer Großmutter Sophie von La Roche aufwuchs. Als Clemens Brentano sie hier traf, war er bezaubert von ihren tiefschwarzen Locken, ihren dunkel leuchtenden Augen, ihrer Phantasiefähigkeit, ihrem unbändigem Wissensdrang und ihrer kindlichen Direktheit. Schwärmerisch schrieb er an seinen Freund Achim von Arnim, ein „erleuchtetes Kind" sei seine Schwester, eine „göttliche Kraft auf Erden" ginge von ihr aus.[20] In ihr, so schien ihm, konnte sich das romantische Künstlerideal des aus der Unschuld der spontanen und daher wahrhaftigen Eingebung geborenen Schöpfertums verwirklichen, unverbogen durch das bleierne Regelwerk der Konvention. Und so wurde es Clemens Brentano zum ernsthaft betriebenem Anliegen, Geist und Seele seiner kleinen Schwester in der Weise zu beeinflussen, dass sie lernte, sich zu einem rundum intellektuell und künstlerisch gebildeten Menschen zu entwickeln, denn:

> Der bloße gesunde Mensch hört, sieht, fühlt, spricht; dem Gebildeten aber wird das Gehör zur Musik, das Gesicht zur Malerei, das Gefühl zur Gestalt und die Sprache zur schönen gebildeten Sprache, alle seine Bildung und seine Liebe zu verkündigen. Drum sei hübsch fleißig und fröhlich, treibe alles recht so von selbst, ohne irgend gleich darauf zu denken, wie das und jenes, was das eigentliche Ende davon ist, dabei herauskomme; das Ende sind wir selbst, die Menschen und unser erhöhtes Talent, sie zu lieben, zu begreifen und uns verständlich zu machen.[21]

Bettine Brentano stellte sich der Herausforderung, mit brüderlicher Hilfe aus sich ein weiblich-romantisches Gesamtkunstwerk zu machen, mit Begeisterung. Clemens wies ihr die Wege zu den Klassikern, auf sein Anraten las sie Homer, Goethe und Schiller; sie zeichnete, lernte, um Shakespeare im Original lesen zu können, Englisch, beobachtete die Natur, stickte, nahm leidenschaftlichen Anteil an den republikanischen Bestrebungen in Deutschland und Frankreich, unterhielt eine enorme briefliche Korrespondenz, spielte Klavier, und sie komponierte – zur großen Begeisterung Clemens Brentanos und Achim von Arnims, die der von ihnen als kindliches Naturgenie Wahrgenommenen etliche ihrer Gedichte zur Vertonung sandten. Es entstanden Liedmelodien, zu

[20] Enid M. Gajek, „Die Bedeutung des Fürsten Hermann Pückler für Bettine", in: Christoph Perels (Hg.), *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859*, Frankfurt 1985, 255.

[21] Bettine von Arnim, *Clemens Brentanos Frühlingskranz, aus Jugendbriefen ihm geflochten wie er selbst schriftlich verlangte*, München 1967, 14.

denen ihr Lehrer Philipp Carl Hoffmann (1769–1842) die Begleitungen setzte und die sie mit schöner, ausdrucksvoller Altstimme sang.[22] Daneben versuchte sie sich im Generalbass, den sie freilich als „unumstößliche Ohrengesetze" und damit als „verschimmelte Vorurteile" empfand,[23] und sie sang in ihrer frühen Berliner Zeit (1810 bis 1812) unter Friedrich Zelters Leitung im Chor der Berliner Singakademie, wobei sie dem Berliner Musikpapst später ein nicht eben schmeichelhaftes Denkmal setzte:

> An der Liedertafel ist er Cäsar und freut sich seiner Siege; in der Singakademie ist er Napoleon und jagt durch sein Machtwort alles in Schrecken, und seine Truppen gehen mit Zuversicht durch Dick und Dünn; zum Glück ist gesungen nicht gehauen und gestochen. Seine Leibgarde der Baß hat den Katarrh.[24]

Clemens Brentano war ein feuriger Beethoven-Enthusiast, Verfasser eines fünfteiligen Gedichtes mit dem Titel „Nachklänge Beethovenscher Musik", in dem er die schöpferische Einsamkeit des Komponisten und Beethovens op. 91, die „Schlachtensymphonie" *Wellingtons Sieg* preist. Diese Begeisterung wirkte sich ansteckend auf seine Schwester aus, wobei auch andere Familienmitglieder daran teilhatten. Clemens' und Bettines Halbbruder Franz aus der ersten Ehe Peter Anton Brentanos, der Vormund Bettines, lebte mit seiner Ehefrau Antonie von 1809 bis 1812 in Wien, und auch Antonie – eine weitere in der Beethoven-Forschung gehandelte Kandidatin für die „unsterbliche Geliebte" – war eine große Verehrerin von Beethovens Kunst. Sie war es, der Clemens Brentano eine Kantatendichtung auf den Tod der Königin Luise von Preußen mit der Bitte sandte, sie zwecks Vertonung an Beethoven weiterzuleiten.[25] „Ich will das Original [des Textes] in Beethovens heilige Hände legen, den ich tief verehre, er wandelt göttlich unter den Sterblichen", schrieb Antonie Brentano schwärmerisch an ihren Schwager Clemens, um dann auch eher Bodenständiges einfließen zu lassen: „[...] sein höherer Standpunkt gegen die niedere Welt, und sein kranker Unterleib verstimmen ihn nur augenblicklich, denn die Kunst hält ihn umpfangen und drückt ihn ans warme Herz."[26]

Im Frühling des Jahres 1810 – Bettine war 25 Jahre alt und schickte sich an, den Dichter Achim von Arnim zu heiraten – besuchte sie ihre Wiener Verwandten. Und natürlich setzte sie alles daran, den im Umgang mit anderen Menschen als unberechenbar geltenden Meister zu treffen. Das gelang ihr, und nach ihrem eigenen Bericht eroberte sie mühelos den Weg zu seinem Herzen.

[22] Renate Moering, „Bettines Liedvertonungen, in: Christoph Perels, *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859*, op. cit., 178–201.

[23] *Clemens Brentanos Frühlingskranz*, op. cit., 99.

[24] Bettine von Arnim, *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt/M. 1992, 400.

[25] Beethoven kam dieser Bitte nicht nach, weil, wie er Bettine Brentano schrieb, „der Gegenstand für unß hier nicht Wichtig genug [ist]." Vgl. Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 2, 1808–1813*, hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, 175 f., 178.

[26] Zitiert nach Martin Geck, *Ludwig van Beethoven*, Reinbek 1996, 76 (= rororo Monographie 50645).

In einem zwei Monate nach dem Besuch verfassten Brief finden sich etliche der legendären biographischen Beethoven-Spezifika:

> Seine Wohnung ist ganz merkwürdig, im ersten Zimmer zwei bis drei Flügel, alle ohne Beine auf der Erde liegend, Koffer, worin seine Sachen, ein Stuhl mit drei Beinen, im zweiten Zimmer sein Bett, welches Winters wie Sommers aus einem Strohsack und dünner Decke besteht [...]. Seine Person ist klein (so groß sein Geist und Herz ist), braun, voll Blatternarben, was man nennt: garstig, hat aber eine himmlische Stirn, die von der Harmonie so edel gewölbt ist, daß man sie wie ein herrliches Kunstwerk anstaunen möchte [...]. Ich hatte nun viel gehört, wie behutsam man mit ihm sein müsse, um ihn nicht scheel zu machen; ich hatte aber sein edles Wesen auf eine ganz andere Art berechnet und nicht geirrt. In einer Viertelstunde war er mir so gut geworden, daß er nicht von mir lassen konnte [...].[27]

Bettine Brentano brachte Beethoven nach eigenem Zeugnis sogar dazu, für sie auf dem Klavier zu improvisieren, und nach überwundenem Widerwillen habe er plötzlich, wie sie schreibt, „alle Umgebung vergessen, und seine Seele war ausgedehnt in einem Weltenmeere von Harmonien."

Fast 30 Jahre später – Bettine von Arnim war inzwischen eine berühmte Schriftstellerin – veröffentlichte sie drei an sie gerichtete Briefe Beethovens aus den Jahren 1810 bis 1812 in der Nürnberger Zeitschrift *Athenäum*. Nur der Brief vom 10. Februar 1811 ist im Autograph erhalten, stammt also mit Sicherheit von Beethoven, und er erweckt in der Tat den Eindruck, dass es – wie Maximiliane von Arnim schreibt – eine Zeit gegeben hat, in der die beiden sich „nahegestanden" haben, freilich eher im Geiste denn in der Realität. Beethoven schreibt hier von zwei Bettine-Briefen, deren ersten er den ganzen Sommer mit sich herumgetragen habe,

> und er hat mich oft seelig gemacht, Wenn ich ihnen auch nicht so oft schreibe, und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich ihnen doch 1000 mal tausend Briefe in Gedanken [...].[28]

In diesem Brief nennt er auch das strahlendste Monument auf Bettine Brentanos Parnass – den Weimarer Geheimen Rat:

> An Göthe wenn sie ihm Von mir schreiben, suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken [...][29]

Die Echtheit der beiden anderen Briefe wurde schon zu Bettine von Arnims Lebzeiten angezweifelt, und sie gelten in der aktuellen Brentano- wie auch in der Beethoven-Forschung allenfalls als „aus originalen, heute verschollen Briefen kompiliert."[30]

[27] Zitiert nach von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 849.
[28] *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 2*, op. cit., 178.
[29] Op. cit.
[30] Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 848.

Trotzdem ist auch der „Teplitz, August 1812“ datierte Brief, der den direkten Tonfall Beethovenscher Formulierungen genau trifft, aber schon wegen seiner für Beethoven gänzlich untypischen Weitschweifigkeit als Schöpfung Bettines zu betrachten ist,[31] der Rede wert, enthält er doch die ebenso amüsante wie bekannte Anekdote von Goethes und Beethovens Umgangsformen den Kaiserlichen Herrschaften gegenüber. Beide Künstler kurten zur gleichen Zeit in dem böhmischen Bad und trafen einander regelmäßig. Auf einem gemeinsamen Spaziergang sei man der ganzen kaiserlichen Familie begegnet:

> [...] wir sahen sie schon von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arm los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knüpfte meinen Überrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen – Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolf hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst.- Die Herrschaften kennen mich.- Ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbeidefilieren – er stand mit abgezogenem Hut, tief gebückt, an der Seite.[32]

Wie erfinderisch Bettine von Arnim später auch mit ihrer Beziehung zu Beethoven umging, so ist doch bezeugt, dass der Komponist 1810 von seiner Besucherin beeindruckt war. Das zeigt nicht nur der kurze, aber sehr herzliche Brief an sie, sondern auch die handschriftliche Fassung des Liedes nach dem Goethe-Gedicht „Herz, mein Herz, was soll das geben“ mit der Widmung „Für Bettine von Brentano“ und der Signatur „In Musik gesetzt von Beethoven“.[33]

Goethe

Wenn Johann Wolfgang von Goethe in seinem Brief vom 25. Juni 1811 an Beethoven schrieb: „Die gute Bettine Brentano verdient wohl die Theilnahme, welche Sie ihr bewiesen haben. Sie spricht mit Entzücken und der lebhaftesten Neigung von Ihnen, und rechnet die Stunden die sie mit Ihnen zugebracht, unter die glücklichsten ihres Lebens“, dann bezog er sich auf Bettines leidenschaftlichen Appell vom 11. Mai 1811 an ihn, die persönliche

[31] Zur Echtheitsfrage zuletzt Renate Moering, „Bettine von Arnims literarische Umsetzung ihres Beethoven-Erlebnisses“, in: Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard, Rainer Cadenbach (Hg.), *Der männliche und der weibliche Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001*, Bonn 2003, 275 ff.

[32] *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, hg. von Julius Kapp, Leipzig 1923, 227 f. Dass Bettine von Arnim, falls sie die Autorin ist, mit der Vermittlung dieser Perspektive nicht falsch lag, belegt Beethovens bekannte, im Brief an seinen Verleger Breitkopf vom 24. Juli 1812 enthaltene Einschätzung: „Göthe behagt die Hofluft zu sehr mehr als es einem Dichter ziemt, Es ist nicht vielmehr über die lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehn seyn sollten, über diesem schimmer alles andere vergessen können“; *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, op. cit., 287.

[33] Renate Moering, „Bettine von Arnims literarische Umsetzung ihres Beethoven-Erlebnisses“, op. cit., 255.

Bekanntschaft von Beethoven zu machen. Geschickt argumentierte Bettine dort mit Beethovens *Egmont-Ouvertüre*, die neu im Stich vorlag und die sie als so „herrlich" empfand, „daß ich sie das beste möge nennen Du wirst die ganze Musik schon haben denn er schrieb mir ‚ich schicke sie nächstens an Goethe, die ich aus Liebe, aus reiner Liebe zu ihm gemacht habe.' "[34] Beethoven hatte sich, wie ein Blick auf den Originalbrief zeigt, weit weniger entflammt geäußert: „[...] ich bin eben im Begriff ihm selbst zu schreiben Wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar Bloß aus liebe zu seinen Dichtungen, Die mich glücklich machen [...]".[35] Im übrigen passierte er, als er Goethe am 12. April 1811 die Übersendung der Partitur durch Breitkopf & Härtel ankündigte, die Brücke, die Bettine für die beiden Geistesgrößen gebaut hatte, mit Selbstverständlichkeit: „Bettine Brentano hat mich versichert, daß sie mich gütig ja sogar freundschaftlich aufnehmen würden [...]."[36] Und so begegnete man einander ein Jahr später in Teplitz.

Fixstern an Bettine Brentanos Klassiker-Himmel war freilich nicht der Komponist, sondern der Dichter, dessen Eroberung sie 22jährig auf dem Umweg über Goethes in Frankfurt lebende Mutter in Angriff genommen hatte. Wieder war es der Bruder Clemens Brentano gewesen, der ihr empfohlen hatte, „meistens Göthe und immer Göthe" zu lesen,[37] was sie sich nicht zwei Mal sagen ließ. Sie las *Werther, Götz von Berlichingen* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, wobei sie sich in diesem Roman sogleich mit der rätselhaften Figur der Mignon identifizierte und sich im Freundeskreis die „in's Leben getretene Mignon" nennen ließ.[38] Durch Goethes Dichtkunst wurde ihr nach eigenem Bekunden deutlich, „was der Mensch dem Menschen sein könne",[39] und seither setzte sie alles daran, den Dichterfürsten selbst kennen zu lernen. Dies umso mehr, als sie im Offenbacher Haus ihrer Großmutter Sophie von La Roche, einer vor allem durch den Briefroman *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* im Deutschland der Vorklassik hoch angesehenen Schriftstellerin, Briefe des jungen Goethe an ihre Großmutter fand. Goethe redet Sophie von La Roche dort mit „Liebe Mama" oder „Chère maman" an und lässt sich von ihr Mut zu einer literarischen Laufbahn machen, und in ihre Tochter Maximiliane – Clemens' und Bettines Mutter – verliebt er sich ein wenig.[40] Kein Wunder also, dass sich Bettine Brentano mit Goethe verwandt fühlte, zumal sie wie dieser gebürtige Frankfurterin war. Oft besuchte sie seine Mutter Elisabeth in deren Frankfurter Haus und ließ sich von ihr Geschichten aus Goethes Kindheit und Jugend erzählen, woraufhin die Frau Rath Bettine brieflich ihrerseits eine Wahlverwandtschaft anbot: „Liebe – liebe Tochter! Nenne mich ins künftige mit dem mir so theuren Namen Mutter – und du verdinst ihn so sehr, so gantz

[34] Zitiert nach von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 717.
[35] Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, op. cit., 178.
[36] *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 2*, op. cit., 185.
[37] Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 821.
[38] Op. cit., 822.
[39] Op. cit., 823.
[40] Armin Strohmeyer, *Sophie von La Roche*, Leipzig 2006, 185 ff.

und gar – mein Sohn sey dein inniggeliebter Bruder – dein Freund – der dich gewiß liebt und Stoltz auf deine Freundschaft ist."[41]

Nachdem Goethes Mutter Bettine Brentano solcherart die Tür geöffnet hatte, zögerte diese nicht, in das Dichteruniversum einzutreten. Der Brief, den sie einen Monat später an Goethe nach Weimar schickte, beginnt mit dem Mutter-Tochter-Zitat aus Elisabeth Goethes Brief, um dann sehr schnell zu dem eigenen, ebenso schwärmerisch-anbetungsvollen, wie liebebedürftig-kindlichen, dabei durchweg selbstbezogenen Ton überzuwechseln, der sich durch das gesamte Briefkonvolut hindurch zieht:

> Ein Menschenkind das allein steht auf einem Fels, von allen Winden und reißenden Ströhmen umbraußt, seiner selbsten ungewiß, hin und her schwankt auf schwachen Füsen, wie die Dornen und Disteln um es her; so bin ich! So war ich, da ich meinen Herrn noch nicht erkannt hatte; Nun wend ich mich, wie die Sonnenblume nach meinem Gott; und kann ihm mit dem von seinen Strahlen glühenden Angesicht beweisen, daß er mich durchdringt.[42]

Der von hier aus sich entwickelnde Briefwechsel ist eher einseitig. Bettines etwa 55 erhaltenen, oft viele Seiten umfassenden Briefen stehen 17 kurz und zurückhalten gefasste Schreiben Goethes gegenüber. Der Dichter ließ seine Vergöttlichung offenkundig mit leichtem Amüsement über sich ergehen, entwickelte ein spürbares Interesse an Bettines Briefen aber zu jenem Zeitpunkt, als er den Plan zu seinem Lebensrückblick *Dichtung und Wahrheit* fasste. Sie habe doch von Elisabeth Goethe bei ihren Frankfurter Besuchen deren „Mährchen und Aneckdoten wiederholt vernommen"; so möge sie sich bitte gleich hinsetzen und das aufschreiben, „was sich auf mich und die Meinigen bezieht". Bettine Brentano ließ sich nicht lange bitten, wobei sie mit solcher Inbrunst und Ausführlichkeit beim Wolfgang-Baby verweilte, dass Goethe sie nach drei Monaten (bzw. nach 10 Brief-Druckseiten) bat: „Laß mich nun bald taufen!"[43]

Goethe schaut in seiner Autobiographie als reifer Mensch nicht mit einem an Zahlen und Fakten orientierten Blick auf die eigene Kindheit und Jugend, er vermittelt nicht „nackte Wahrheit, sondern gedichtete Wahrheit. [...] Über dem Tiefsten bleibt der Schleier des Geheimnisses, denn *das Rätsel des Menschenlebens* (287, 27) kann nicht erschöpft werden," so der profunde Goethe-Kenner Erich Trunz.[44] Dieser Standpunkt mag Bettine von Arnim dazu inspiriert haben, es ihrem „Gott" nachzutun. Anfang April 1832, nur zwei Wochen nach Goethes Tod, erbat sie aus Weimar die Rückgabe ihrer Briefe, und als sie sie im August desselben Jahres schließlich in Händen hielt, beschloss sie, inzwischen fünfzigjährig, ihrer Beziehung zu Goethe ein Denkmal zu setzen. Begeistert schrieb sie:

[41] Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 825. Der Brief ist auf den 13.6.1807 datiert.
[42] Op. cit., 575 f.
[43] Op. cit., 700.
[44] Johann Wolfgang von Goethe, *Autobiographische Schriften*, kommentiert von Erich Trunz, München 1981, 614 (= Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9).

> Hier liegen diese Briefe, obschon nur Bruchstücke der glühenden Laufbahn meiner Leidenschaft[,] haben sie mich dennoch herzzerreissend ergriffen [...].[45]

Diese Briefe finden sich in teils mehr, teils weniger veränderter Form eingestreut in *ihre* „Dichtung und Wahrheit", in jenes ebenso umfangreiche wie berühmte Werk mit dem Titel *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal, Erster* und *Zweiter Theil* sowie einem *Tagebuch. Buch der Liebe*, gleichsam einer „Freien Phantasie" über ihre Gefühle dem Weimarer Titan gegenüber. Die drei Bände lagen bereits Ende 1834 im Manuskript vor und erschienen 1835 im Druck, zum Entsetzen übrigens ihrer Familie, vor allem ihres Bruders Clemens, der sie ebenso dringlich wie vergeblich beschwor, von der Veröffentlichung „dieses weltlichen Hoheliedes" abzusehen.[46]

Die Kernaussage dieses „Briefromans" besteht darin, dass die Autorin durch ihre aufblickende Liebe zum Dichter-Genius, der seine Gaben in sich bis zu göttlicher Vollkommenheit entwickelt habe, ihrerseits wächst und reift und dass er ihr durch diesen Prozess den Weg zur vollen Entfaltung der eigenen Persönlichkeit und der eigenen künstlerischen und menschlichen Anlagen weist. Das „Goethe-Buch", wie Bettine von Arnim ihr Werk nannte, ist damit weniger ein Werk über den realen Dichter, als über die „glühende Laufbahn [ihrer] Leidenschaft", wobei sie sich einerseits als reich begabtes, intelligentes und spontanes Kind, zum anderen als politisch, künstlerisch und philosophisch reflektierende Erwachsene darstellt. Der Goethe-Gott, den die elternlos Aufgewachsene seit ihren jungen Jahren anbetete, ist also wohl Abbild einer auf den Weimarer Dichterfürsten übertragenen tiefen Sehnsucht nach einer geistig und menschlich erhabenen, gleichwohl liebevollen, aufmerksam fördernden, Sicherheit und Gehör schenkenden Elternfigur, in der sich das „Kind" seinerseits spiegeln und erhöhen kann. Einem Zeitzeugen soll sie ganz in diesem Sinne anvertraut haben: „So außerordentlich war ich gar nicht in Goethe verliebt; ich mußte nur jemand haben, an dem ich meine Gedanken usw. auslassen konnte".[47]

Die Schattenseiten, die eine solche in strahlendes Sonnenlicht gekehrte Idealisierung zwangsläufig mit sich bringen musste – etwa das von Goethe seit 1812 über Bettine verhängte und nie aufgehobene Hausverbot -, überging sie im *Briefwechsel mit einem Kinde* souverän, wenn wohl auch nicht ganz spurlos.[48] Die zitierte Briefstelle, in der sie Goethe im Vergleich zu Beethoven und seinen autonomen Umgang mit den Kaiserlichen Hoheiten vergleichswei-

[45] Brief an den Fürsten Pückler; vgl. Enid M. Gajek, „Die Bedeutung des Fürsten Hermann Pückler für Bettine", op. cit., 255.

[46] Michaela Diers, *Bettine von Arnim*, München 2001, 95.

[47] *Bettina von Arnim. Ein Lesebuch*, hg. von Christa Bürger und Birgit Diefenbach, Stuttgart 1987, 174 (= Reclam Universal-Bibliothek 2690).

[48] Nach einem heftigen Streit zwischen Christiane von Goethe und Bettine Brentano ließ Goethe Bettine von Arnim, obgleich sie immer wieder anklopfte, nicht mehr ins Haus. „[...] ich bin sehr froh", schrieb er 1812 an seine Frau, „daß ich die Tollhäusler [das Ehepaar von Arnim] los bin"; vgl. die Dokumentation in von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 833–839, das Zitat 836.

se dumm dastehen lässt, mag ebenso eine sublime Rache darstellen wie ihr Urteil, Goethe habe einen schlechten Frauengeschmack gehabt, wäre doch sie im Vergleich zu den von ihm verewigten Frauengestalten das bessere Vorbild gewesen:

> Ach, Du hast einen eigenen Geschmack an Frauen, Werther's Lotte hatte mich nie erbaut, wär ich nur damals bei der Hand gewesen, Werther hätte sich nicht erschießen dürfen und Lotte hätte sich geärgert daß ich ihn so schön trösten konnte. So geht's mir auch mit dem Wilhelm Meister, da sind mir alle Frauen zuwider, ich möchte sie alle zum Tempel hinaus jagen, und darauf hatte ich auch gebaut, Du würdest mich gleich lieb gewinnen [...] weil ich besser bin und liebenswürdiger wie die ganze weibliche Comite deiner Romane [...].[49]

Derlei mutet aus heutiger Sicht eher seltsam an, aber das Werk traf offensichtlich den Nerv der Zeit: Die 5000 gedruckten Exemplare waren so schnell vergriffen, dass bereits 1837 eine Neuauflage folgte, und die Autorin wurde, wie ihre Tochter Maxe von Arnim schrieb, „mit einem Schlage zur berühmten Frau.[50]

Während dieses Briefwechsel-Denkmal, das Bettine von Arnim sich und Goethe gesetzt hat, in Carl Johann Arnolds Aquarell naturgemäß nicht dokumentiert ist,[51] hat der Maler ihr anderes Goethe-Monument leuchtend ins Bild gesetzt – das reale Goethe-Denkmal. Zwar erkennt es als solches nur der Wissende, aber die spirituelle Qualität jenes geheimnisvollen, in silbernes, wie von innen kommendes Licht getauchten Altars, auf den die gleichfalls in mildem Silber leuchtenden antiken Götter herabzuschauen scheinen, fällt jedem Betrachter sofort auf. Es ist dieser Lichtschein, der die Trias Goethe – Beethoven – Bettine von Arnim als die eigentlichen Protagonisten hervorhebt: Denn während der Geiger Joachim nur in kontrastierender, dunkel gehaltener Rückenansicht erscheint und seine Mitspieler eher ornamental gegeben sind, lässt das Silberlicht des Goethe-Monuments auch die aufgeschlagenen Noten des gerade erklingenden Beethovenquartetts sowie Gesicht und Händen der alten Dame im Lehnstuhl erstrahlen.

Die lange und verwirrliche Geschichte dieses Monuments soll hier nur kurz skizziert werden. 1819 entstand aus Anlass von Goethes 70. Geburtstag in seiner Heimatstadt Frankfurt der Plan, dem großen Sohn ein Denkmal zu errichten. Nach mancherlei Hin und Her wurde der berühmte Bildhauer Christian Daniel Rauch mit der Ausführung beauftragt. Sein Entwurf sah eine eher schlicht gehaltene Sitzfigur im Gestus eines antiken Philosophen vor,

[49] Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 297.

[50] *Maxe von Arnim*, op. cit., 41.

[51] Wohl aber in der Radierung von Ludwig Emil Grimm, die Bettine von Arnim vor dem Modell ihres Goethe-Denkmals zeigt. Auf einem Seitentischchen erkennt man drei übereinander gestapelte Buchbände, bedeckt mit einer Rose; vielfach abgebildet, so z.B. in von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., Abb. 17.

der die Gesichtszüge Goethes trug.[52] Als Bettine von Arnim dieses Modell 1821 in Berlin sah, hatte sie nur Spott für „diesen alten Kerl im Schlafrock“[53] übrig und beschloss, einen eigenen Entwurf vorzulegen. Der geriet ihr dann zu einem Opus von wahrhaft göttlicher Majestät und Monumentalität. Wie Zeuss sitzt der Dichter mit offener Brust, nur mit einem Umhang bekleidet, auf einem Marmorthron, in der Rechten einen Lorbeerkranz, in der Linken eine Leier haltend, zwischen seinen Beinen Bettines Alter ego Psyche, als kleiner, geflügelter Nackedei gestaltet, der in die Saiten der Leier greift, im Sockel das Frankfurter Wappentier – der Adler – und in der Rückenlehne des Throns neben allerlei Genien mit der Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* eine weitere Alter ego-Figur.



Abb. 2: Bettine von Arnim: Entwurf zum Goethe-Denkmal.[54]

Als Bettine von Arnim Anfang 1823 den Entwurf nach Weimar sandte, schrieb sie in ihrem Begleitbrief, sich gegen Rauchs realistisches Modell abgrenzend, dass der von ihr er- und empfundene Goethe-Genius

> zugleich einen Adam, einen Abraham einen Moses einen Rechtsgelehrten oder auch einen Dichter bezeichnet, keine Individualität, Du wirst dieß bestätigen wenn Du Rauchs Modell was er Dir in diesen Tagen senden wird siehst.[55]

[52] Petra Maisak, „Alltag und Apotheose. Bettines Umgang mit der Bildenden Kunst“, in: Christoph Perels (Hg.), *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859*, op. cit., 214.

[53] Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit.,841.

[54] Nach: Christoph Perels (Hg.), *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859*, op. cit., 60.

[55] Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 847.

Weiter erklärt sie, in ihrem Monument steige der Geist des Heros „im Flammenhaar über dem Haupte empor", die Seele des Dichters werde von „höherer Macht beherrscht, die Muse in Liebesgrüssen beschwörend", während die „kindliche Psyche", also die Schöpferin des Werkes,

> das Geheimniß seiner Seele durch die Leyer ausspricht; ihr Füßchen findet keinen andern Platz, sie muß sich auf dem Deinen den höheren Standort erklettern [...].

Mit anderen Mitteln zwar, aber mit derselben Gesinnung wie in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* steht hier die Aussage im Zentrum, dass das Ich der Bettine von Arnim mit dem erhabenen Du des Dichters verschmilzt und in dieser unio mystica zu eigener Reife und Größe erwächst.

Goethe habe sie für dieses Monument der Liebe bei einem Zusammentreffen in Frankfurt gesegnet, berichtet Bettine von Arnim; der Dichter freilich nahm an anderem Ort eher amüsiert, dabei recht scharfzüngig Stellung:

> Die Skizze der Frau v. Arnim ist das wunderlichste Ding von der Welt; man kann ihr eine Art Beyfall nicht versagen, ein gewisses Lächeln nicht unterlassen, und wenn man das nette kleine Schoßkind des alten impassiblen Götzen aus seinem Naturzustande mit einigen Läppchen in den schicklichen befördern wollte, und die starre trockne Figur vielleicht mit einiger Anmuth des zierlichen Geschöpfs sich erfreuen ließe, so könnte der Einfall zu einem kleinen hübschen Modell recht neckischen Anlaß geben.[56]

Die Frankfurter Verantwortlichen schlossen sich Goethes eher negativen Meinung an, und nachdem auch Rauch von einer Ausführung abgeraten hatte, lehnten sie den Arnimschen Entwurf ab. Obwohl andere Versuche zur Realisierung gleichfalls scheiterten, ließ Bettine nicht locker, und schließlich nahm sie die Dinge selbst in die Hand. 1846, 13 Jahre nach der Entstehung des ersten Entwurfs, verfügte sie über die finanziellen Mittel, um in eigener Regie den Rauchschüler Karl Steinhäuser mit der Ausführung des inzwischen durch ein großes Basrelief erweiterten Modells beauftragen zu können. Als das monumentale Marmor-Werk schließlich fertig war und, nachdem Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar es käuflich erworben hatte, seine Aufstellung im Weimarer Schlosspark gefunden hatte, geschah dies gleichwohl nicht zur Freude der Künstlerin. Im Gegenteil, als sie das Werk sah, war sie entsetzt: „[...] die kleine Frau sprang wie besessen umher und rief: ‚Das soll *mein* Goethe sein? – das *meine* Psyche? [...] solch ein Monstrum und solch einen Knirps soll *ich* erdacht haben?'"[57]

[56] Brief vom 3.7.1828 an Staatsrat Ch.Fr.L. Schultz; zitiert nach von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 841 f.

[57] So Adelheid von Schorn in ihrem Buch *Das nachklassische Weimar*, Bd. 2, Weimar 1912, 26; zitiert nach von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 732 f.

Das Projekt ließ Bettine von Arnim dennoch nicht los. Die Arbeit ihrer letzten Lebensjahre galt der steten Veränderung und Erweiterung ihres Modells. Vor allem ging es ihr um die Gestaltung eines großen, rechteckigen Sockels, auf dem die Figurengruppe nun ruhen sollte, und um diejenige der Rückenlehne des Thrones. In deren sichtbarem Zentrum sollte eine Sonnengottheit stehen, die in ihren ausgebreiteten Armen den Tierkreis balancierte. Von diesem Entwurf fertigte sie mit Hilfe verschiedener Künstler ein Gipsmodell an, das, wie Maxe von Arnim und Carl Johann Arnold es bezeugen, seinen Platz im großen Saal der Wohnung „In den Zelten 5" unter den Augen der Götter Griechenlands fand.

An ihrem Todestag, dem 19. Januar 1859, bettete man Bettine von Arnim so, „daß ihr Blick auf die Goethebüste fiel", und nach ihrem stillen, würdigen Tod wurde sie „im Saal unter ihrem Goethe-Monument aufgebahrt".[58]

Das nahezu außerirdische Silberlicht, in das der Maler Arnold auf seinem Aquarell das Goethedenkmal und die Beethoven-Noten taucht und das er die Zuhörerin im Lehnstuhl umspielen lässt, ist also Programm: Es symbolisiert die geistig-künstlerische Vollkommenheit der großen Klassiker, diejenigen dazu einladend, in ihrem Licht zu wachsen und sich „erleuchten" zu lassen, die die Leidenschaft, die Kraft und den Willen dazu haben.

Mit der runden Bandnummer 30 des *Basler Jahrbuches für Historische Musikpraxis* blicken wir zurück auf das Symposion „Wege zur Klassik", zu dem die Schola Cantorum Basiliensis in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel vom 11. bis 14. Januar 2007 in die Musik-Akademie der Stadt Basel geladen hatte. Und wieder ist es eine Freude, all denen zu danken, die dieses interdisziplinär orientierte Treffen und die Drucklegung des vorliegenden Kongressberichtes ermöglicht haben: den Verantwortlichen der Maja Sacher-Stiftung, die einmal mehr ebenso großzügig wie freundlich ihre finanzielle Unterstützung gewährt haben, sowie dem Schweizerischen Nationalfonds (DORE-Programm); dem Wissenschaftlichen Beirat, zu dem nun auch Frau Prof. Dr. Birgit Lodes von der Universität Wien zählt; dem geschätzten Referenten- bzw. Autoren-Team; dem Winterthurer Verleger Bernhard Päuler; und schließlich all denen, die das Symposion konzipiert und durchgeführt haben: den Kolleginnen und Kollegen vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel und von der Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis, insbesondere Angelika Moths, in deren Händen ein Großteil der Organisation lag, sowie den stets hilfreichen Mitarbeiterinnen des Forschungssekretariats.

Basel, im Juli 2007 Dagmar Hoffmann-Axthelm

[58] *Maxe von Arnim, Tochter Bettinas / Gräfin von Oriola 1818–1894*, op. cit., 220.

WEGE UND UMWEGE ZUR KLASSISCHEN MUSIK
EIN PLÄDOYER GEGEN ZUVIEL SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT

von Peter Gülke

Mehr als anderswo sind in der Kunst Wege Umwege. Mit der Vorstellung des direkten als des kürzesten Weges scheint allemal ein ihr wesensfremdes pragmatisches Moment verbunden – als wollten wir möglichst schnell zu ihr gelangen, wollten verdrängen, inwiefern der Weg das Ziel ist; „Holzwege" hat Martin Heidegger eine Sammlung eigener Aufsätze genannt. Andererseits bedürfen wir, wenn wir unterwegs sind, der Gewissheit, auf dem – mindestens derzeit – richtigen Wege zu sein, der diesmal gewählte sei der kürzeste. Ohne sie könnten wir kaum der Verpflichtung genügen, unabdingbar auf das Werk konzentriert zu sein, könnten kaum alle jeweils verfügbaren rezeptiven Möglichkeiten aufbieten.

Wir sind also darauf angewiesen, uns ein Bild zu machen, es der jeweiligen Konstellation gemäß herauszufiltern, Wichtiges von Unwichtigem zu unterscheiden und Letzteres beiseite zu schieben. Demgemäß wäre das Werk im emphatischen Sinne erst in der Summe aller Darstellungen und Rezeptionen voll realisiert – also nie. In dieser Konsequenz trifft sich der dem *Opus perfectum* mitgegebene Vollendungsdruck mit der Fragment-Ästhetik der Jenenser Romantiker, wenn auch anderswo, als von ihnen intendiert.

Nicht nur mit den Hervorbringungen der klassischen Epoche verbindet sich, schon im Beiwort „klassisch" enthalten, die Vorstellung des Vollendeten und also wie immer relativ Abgeschlossenen, sondern auch mit der Epoche als solcher. Schon ihrer Kennzeichnung als „Kunstperiode" – durch den aller Klassizität reserviert gegenüberstehenden Heinrich Heine – und der Form ihrer Behandlung erscheint unterstellt, dass es sich um ein abgeschlossenes Kapitel handele. Noch zu Lebzeiten des alsbald überhöhten „Titanen" hat Schubert – ratlos und wohl auch vorwurfsvoll – gefragt, was „nach Beethoven noch zu machen" sei; der junge Schumann charakterisiert seine Generation und sich als „tapfre Epigonen"; und Hegels Bestimmung der Kunst als Durchgangsstation bei der fortschreitenden Realisierung des „absoluten Geistes", wie immer seinem System geschuldet, erschien durch den Todesreigen in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts aktuell bestätigt: U.a. Lord Byron, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Carl Maria von Weber, Beethoven, Schubert. Als der Alte in Weimar starb, lagen fast alle knapp vor bzw. nach 1800 Geborenen, die gewaltsamen Tode von Mayrhofer, Puschkin und Lermontow nicht gerechnet, bereits im Grabe. Schellings Nobilitierung der Kunst als höchstes, dem philosophischen Denken also übergeordnetes Organon der Erkenntnis, Hegel diametral entgegengesetzt, musste da als arg abstrakt, als allzu hoch gehängte Tröstung erscheinen.

Insgesamt sind wir zu sehr auf geschichtliche Kontinuität und Folgerichtigkeit eingeschworen, zu verliebt in die unserer Erkenntnis schmeichelnde Vorstellung, dass es jeweils so kommen musste, wie es gekommen ist, um

die Nullsituation ermessen zu können, in der die junge Generation um 1830 antrat.

Kommt hinzu, in der Zitierung Schuberts schon angesprochen, was Brecht „Einschüchterung durch Klassizität" und Harold Bloom „anxiety of influence" genannt haben – der Umstand, dass in den vorausgegangenen Jahrzehnten in allen Schaffensbereichen kanonische Muster aufgestellt worden waren, mit denen zu konkurrieren, gar sie zu erreichen aussichtslos erschien. Wie sollte – gewiss der Extremfall – der späte Beethoven beerbt werden? Der ebenso hochambitionierte wie kindliche Versuch im a-Moll-Streichquartett op. 13 des blutjungen Mendelssohn belegt die Ratlosigkeit und ihre Gründe ex negativo, Schuberts „große" C-Dur-Sinfonie und seine späten Instrumentalwerke waren unbekannt. So blieben neben vielen partiellen, kaum je eine Gesamtkonzeption betreffenden Bezugnahmen, z.B. in Schumanns d-Moll-Sinfonie, nur eher Seitenwege, auf denen man sich an der Konfrontation vorbeistehlen, sich musikalisch finden und definieren konnte, ohne durch den Blick auf die kanonischen Vorbilder von vornherein irritiert zu sein. Kaum etwas charakterisiert die kompositionsgeschichtliche Situation besser, als dass Johannes Brahms, immerhin 40 Jahre nach Beethovens *Neunter Sinfonie*, sich die Lizenz zum Anschluss an diese mit der gewagtesten, zerrissensten Musik erwerben musste, die er je geschrieben hat, obendrein der Paradoxie einer dem Finale vorangestellten Introduktion in einer Sinfonie, welcher bereits durch eine groß angelegte Introduktion eingeleitet worden war.

Ein Seitenweg wird, zumindest vorläufig, zum Hauptweg: Wenn in den dreißiger Jahren eine Musik zukunftsoffen wo nicht „avantgardistisch" war, dann die zwischen vielerlei Assoziationen, literarischen Bezügen und bewährten Verlaufsformen freizügig vagierende Klaviermusik von Chopin, Schumann und Liszt – wie immer sie als Fortführung von Variationen, Bagatellen, Impromptus, Moments musicaux etc. verstanden oder auf mittlerweile halb vergessene Vorbilder u.a. bei Carl Philipp Emanuael Bach bezogen werden konnte. Wie sehr es dieses Seitenwegs zur Selbstverständigung über eine neue, eigene Musik bedurfte, verdeutlicht Schumanns nahezu zehnjährige Klavierquarantäne, auch darin, dass sie einer planvollen Erschließung anderer Genres vorausgeht – ein Jahr Lieder, ein Jahr Sinfonien, ein Jahr Kammermusik.

Das Konzept der freien Klaviermusik trifft sich mit einer Ästhetik – Nachweise direkter und bewusster Kenntnis- und Bezugnahme erscheinen zweitrangig –, welche, dem „vollplastischen" Werkbegriff der Klassik entgegen, diesen verflüssigt, i.e. bestrebt ist, das Werk als lediglich eine Station innerhalb eines ästhetischen Prozesses zu begreifen, der sich von der ersten Inspiration bis zur weiterphantasierenden bzw. -denkenden Rezeption erstreckt. In diesem Sinne hätte Friedrich Schlegel in seiner Rezension Goethes „Wilhelm Meister" weitergeschrieben, E. T. A. Hoffmann in seiner Besprechung Beethovens Fünfte Sinfonie weiterkomponiert und Schumann in einer dichterisch freien Paraphrase Chopins „Don Giovanni"-Variationen – zumindest im Fall Goethes und Chopins nicht zur Freude der Autoren. Indessen war die „Durchgangsstation" eine willkommene Arbeitshypothese, fast ein Freispruch vom Hinblick auf die einschüchternden Vorbilder: Sie hatten doch nicht alles „wegkomponie-

ren" können. Jenes übergreifende ästhetische Kontinuum machte des jungen Schubert Frage nach dem, was „noch zu tun" bleibe, nahezu gegenstandslos. Nicht mehr das Resultat allein, die Vergegenständlichung im Werk entscheidet über Recht und Wert künstlerischer Tätigkeit, sondern schon die Ambition, der auslösende Impetus – wie am anderen Ende des „Kontinuums" das Werk, um sich zu realisieren, derer bedarf, die es – und jeder anders – erleben. Neben die Relativierung der einschüchternden Bevormundungen tritt, unverkennbar die Achillesferse dieser Ästhetik, die Relativierung der Qualitätskriterien: In der Endkonsequenz könnte ein Werk schon nicht völlig missraten, wenn es „gut gemeint" ist.

Nicht zuletzt hieran wird deutlich, weshalb die Hervorbringungen der „Kunstperiode", wie immer als Orientierungsmarken unabdingbar, fundamental andersartig erscheinen konnten und diese fast wie ein Monolith, überdies bald durch Mythisierungen insbesondere Mozarts und Beethovens jener Geschichtlichkeit entzogen, in der man sich selbst sah.

Dem entgegen taugt sie eher als Paradigma einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Die poetisch-musikalischen Konzeptionen der frühen Romantiker entzündeten sich vorab an der Musik Johann Friedrich Reichardts, welche in unseren Augen durchaus in den Vorhof der großen klassischen Musik gehört, romantischer schon gar nicht. Beethovens konkret ereignis- und geschichtsbezogene *Fünfte Sinfonie* inspiriert E. T. A. Hoffmann fast zu einer Magna Charta der romantischen Musikästhetik, die für derlei Bezüge keinen Platz hat, und gibt damit zu Fragen an die Kompetenz von Zeitgenossen Anlass, darüber hinaus zu der Frage, ob ein ästhetischer Dissens zwischen jeweils komponierter Musik und der theoretischen Reflexion in produktiven Zeiten nicht eher im Sinne wechselseitiger Herausforderungen zu erwarten sei als konfliktfreie Übereinstimmung.

In ihrer immateriellen Reinheit – beides gehört in Anführungszeichen – neuerdings Neidobjekt der Dichter, wird Musik zunehmend „absolut" begriffen und in „angewandte", text- bzw. szenengebundene bzw. eigengesetzlich-instrumentale in einer Weise auseinanderdividiert, welche den Protagonisten seinerzeit fremd war. Heute gelten uns die großen Instrumentalwerke der Klassik als Paradigmen „absoluter" Musik. Deren „wahre" Bestimmung indessen sieht ein hochkompetenter Autor, Heinrich Christoph Koch, im Jahre 1803 erst in Verbindung mit dem Wort erfüllt. Im Sinne dieser Einordnung müssten wir die Hälfte aller klassischen Musik als nicht ganz bei ihrer eigentlichen Bestimmung angekommen, mithin als defizitär ansehen, stünden dem nicht, schon vor allen Vergleichen mit der kompositorischen Praxis, Ungereimtheiten entgegen, u.a. in der Hierarchie der Gattungen, bei der das – immerhin wortgebundene – Lied weit unten rangiert; wir wissen es u. a. von Beethoven. Gilt der Nachhall von Fontenelles Kampfruf „Sonate, que me veux-tu?" immer noch mehr als die Sonaten, Quartette, Sinfonien von Haydn oder Mozart? Bei Haydns Sinfonien lobt Grétry die Möglichkeit, sie als Steinbruch benutzen und die besten Brocken mit Worten verbinden zu können.

Offensichtlich treffen hier überkommene ästhetische Positionen mit Verlegenheiten angesichts neuer Entwicklungen des Komponierens und sozialer

Funktionen der Musik zusammen. Der Hörweise der größeren Auditorien in den allenthalben neu entstehenden bürgerlichen Konzertsälen kommt eine Gefühlsästhetik mehr entgegen als die stärker auf topische Verknüpfungen, Vorbilder etc. gestellte Ästhetik der Kenner und Liebhaber – Haydns Weg vom übersehbaren, aristokratisch geprägten Experimentalstudio in Esterház in die große Welt der Londoner Konzerte war erst in zweiter Linie ein geographischer. Kein Wunder, dass er hier eine in solcher Weise neuartige Dialogizität der Musik suchte, u.a. in jeweils späteren Sinfonien auf Wirkungen reagierte, die er mit vorangegangenen erzielt hatte – Rechenschaft auch darüber, dass die Sinfonie angesichts des größeren, anonymen Publikums nun stärker darauf angewiesen ist, beim ersten Mal einzuschlagen; stärker als anderswo wird hier entschieden, ob es ein zweites Mal etc. geben wird. Das beeinflusst auch den Zuschnitt und die Differenzierung der Gattungen; die Sinfonie muss, wie immer kompositorisch verinnerlichend, auf ihre Öffentlichkeit Rücksicht nehmen, die kleiner besetzten, „privaten" Gattungen, vorab Klaviersonate und Streichquartett, bereiten in Bezug auf Neuerungen und Wagnisse die Wege. Grosso modo sind bei Beethoven die *Eroica* und die *Neunte* die einzigen Sinfonien, in denen er ohne vorausgegangene Vorgriffe in den kleiner besetzten Gattungen Neues riskiert.

Von Konventionalität und Rücksichtnahme zu sprechen wäre dennoch grundfalsch, ebenso, weil es genug allein den großen Apparaten eigene Neuerungen gibt, die nicht anderswo vorprobiert werden können, und weil bereits die Zeitgenossen die Relationen zwischen großer Zuhörerschaft und groß besetzten Ensembles reflektiert haben – Grétry u.a. in der Parallelisierung des Opernorchesters mit dem Chor der antiken Tragödie, Heinrich Christoph Koch u.a. bei der Beschreibung der Konstellation des Solokonzertes als bühnengemäße Szenerie.

Die Komponierenden müssen nicht unbedingt gelesen haben, was über Musik geschrieben wurde, um dennoch auf einen weiteren Regelkreis, eine neue Qualität von Öffentlichkeit zu reagieren, welche eben sich herzustellen begannen – das Feuilleton. Mögen die poetischen Geister weitgehend unabhängig von real vorhandener, gar neukomponierter Musik Erwartungen und Erlebnisbedürfnisse artikuliert haben – in den zunehmend florierenden Zeitschriften ging es konkret und aktualitätsbezogen zur Sache. Über die ersten Aufführungen z.B. von Mozarts letzten drei Sinfonien haben wir nicht nur keine Berichte, wir wissen nicht einmal, wann sie stattgefunden haben; wohingegen uns von Beethovens zehn Jahre später einsetzenden sinfonischen Premieren etliche, von den späteren zahlreiche Berichte vorliegen – nicht zu reden von eingehenden Werkdarstellungen wie der der *Fünften Sinfonie* von E.T.A. Hoffmann. Geschriebenes, nicht erst, wenn gedruckt und verbreitet, steigert zwangsläufig, indem es fixiert, die Aufmerksamkeit für den jeweils aktuellen Stand der Dinge, stärker als vordem wird das jeweilige Werk als Indiz hierfür verstanden, einer bestimmten Historizität zugeordnet. So mag Beethovens Aussage, „Weitergehen" sei „in der Kunstwelt Zweck", neben der allgemein ästhetischen Prämisse und der Artikulation eines neuen, konsekutiv ausgerichteten Zeitgefühls – etwa im Sinne der Erkenntnisse von Reinhart

Koselleck – auch als Reaktion auf den Umstand zu begreifen sein, dass das einzelne Werk im Feuilleton nunmehr als erreichte und damit erledigte Station festgeschrieben steht.

Bei näherem Hinblick bleibt also von der Kohärenz dessen, was die Kategorie „Klassik" abdeckt, nicht viel übrig. Demgemäß wäre Misstrauen angebracht gegenüber jener pauschalen Vertrautheit, in der uns Werke vom Anfang bzw. Ende jenes etwa zwischen 1775 und 1825 gelegenen Halbjahrhunderts gleichermaßen entgegenklingen, innerhalb dessen sich schon die äußeren Formen und Konstellationen des Musiklebens, Musizierens, Komponierens eingreifend verändert haben. War über die Libretti hinaus nicht eine bestimmte Kunstgesinnung gemeint, wenn Beethoven sagte, Stoffe wie „Don Giovanni" oder „Così fan tutte" hätte er nie komponiert? Waren nur Instrumente und Spielweisen gemeint, wenn er „das vermaledeyte Hacken" jüngstvergangener Zeiten verdammt? Meinte er nur den Anhalt an überkommenen Normativen, welcher z. B. bei der Gangart eines 2/4-Andantes wenig Zweifel ließ, wenn er formulierte, die Zeit „der tempi ordinari" sei vorbei? Oder ist es purer Zufall, dass bei der Korrektur vermeintlicher Unstimmigkeiten in verschiedenen Auflagen desselben Werkes zumeist zugunsten der stärker gebundenen Versionen entschieden wird?

Auch die Musizierweise verändert sich – gemeinsam mit der Spieltüchtigkeit fast aller Instrumente (mit Ausnahme der Posaunen), und dieser Wandel betrifft Technologie und Ästhetik gleichermaßen. Die Frage der Spielbarkeit stellt sich grundsätzlich neu, da vieles zuvor Unerreichbare nunmehr erreichbar scheint und die Komponierenden viel weniger als vordem damit rechnen müssen, dass die Logik des Komponierten über die Grenzen des Realisierbaren hinaustreibt. Der instrumententechnisch bedingte Eigenklang der Tonarten tritt zurück, Töne und Register fast aller Instrumente tendieren zu mehr Ausgeglichenheit, damit freilich auch Anonymität; wohin am Beginn von Beethovens op. 110 mit der Demonstration klirrender Höhe, warmer Mittellage und mulmender Tiefe auf dem alten Hammerklavier? Die Ansprüche solcher neu gewonnenen Homogenität werden zwangsläufig umgelegt auch aufs Nacheinander der Töne; offenbar blüht eine neue Sensibilität fürs Legato, bei den Streichern namentlich durch den Tourte-Bogen ermöglicht und durch Beethovens Tadel des „Hackens" bestätigt.

Auch insofern reagierte die veränderte Musizierweise auf neue Konstellationen, als das Tempo der kompositorischen Neuerungen sich mit den instrumententechnischen beschleunigte und gemeinsam mit der Entdeckung der musikalischen Vergangenheit das Bewusstsein für die Pluralität der Stilistiken in vordem unbekanntem Maße verschärfte; dass man nicht nur besser oder schlechter, mehr oder weniger angemessen, sondern auf unterschiedliche Weise besser und schlechter etc. musizieren könne, sorgte für neue Wertungskriterien. Hinzu kommt überdies eine neue Qualität des Virtuosentums, an der wiederum neben der technischen Perfektionierung der Instrumente auch – anders als bei brillanten Spielern, die es auch vorher zuhauf gegeben hatte – eine neue Ästhetik teilhatte: Musik über Musik. Dies nicht zuletzt mag zur Empfindlichkeit des „Moralisten" Schumann in Bezug auf eitel selbstgenügsames Virtuosentum beigetragen haben.

Neben dem rigorosen Schlussstrich, den die Geschichte unter die „Kunstperiode" zog, musste das Bild innerer Geschlossenheit überdies begünstigt werden durch die Erfahrung, dass Entwicklungen, die in ihr längst angelegt waren, aufgrund verkürzter „Halbwertzeiten" im Verbrauch der Mittel nicht nur als beschleunigt, sondern als „zentrifugal" erlebt wurden, ihre vormalige, integrierende Bündelung als endgültig verloren. Indem jene Beschleunigung des Veraltens die Technologie der Instrumente ebenso wie harmonische Details und musikalische Formen betraf, gewannen – parallel zu dem im Zusammenhang mit dem Feuilleton Beschriebenen – die Momente der Positionierung innerhalb einer geschichtlichen Entwicklung an Gewicht, u.a. als sensiblisierte Wahrnehmung von Dingen „von gestern", die „heute" nicht mehr möglich seien. Angesichts der neuen Wichtigkeit jenes Abnutzungskoeffizienten und einer sensibel erlebten Historizität wogen z. B. die Schwierigkeiten, Beethoven zu beerben, schwerer, als es wenige Jahrzehnte zuvor der Fall gewesen wäre, gehört zur Entdeckung der musikalischen Vergangenheit und den Formen ihrer Erschließung – z.B. in den Andachtsstunden im Heidelberger Hause des Juristen Thibaut – auch ein Stück Modernitätsverweigerung. Und diese ihrerseits kann auch in neu Komponiertes hineinschlagen – wieviel zur Sinfonie hin aufgelöster Cäcilianismus z.B. steckt in Bruckner, wie auffällig nehmen die Schwierigkeiten zu, thematische Prozesse in bewegten Tempi abzuhandeln, in Schluss-Sätzen angemessen aufzufangen und in glaubhafter Finalität aufzuwiegen, was in ersten und langsamen Sätzen angesprochen worden war!

Im Zeichen solcher Entwicklungen las, verstand, spielte und erlebte man die Musik der Klassik anders, wuchs ihr eine neue, nichtoriginale Authentizität zu. Wie immer das mit Verschiebungen, gar Missverständnissen einherging, die mit „romantisch" arg pauschal bezeichnet sind – wir können dies und jene späteren Formen der Aneignung klassischer Musik im Sinne eines rigorosen „Zurück zu den Quellen" nicht ignorieren oder überspringen, können die überlieferten Texte, und seien sie noch so gut verbürgt, nicht mehr lesen und verstehen wie die Zeitgenossen damals – stets lesen, wie immer vermittelt, alle unsere Erlebnisse und die durch sie geformten Erwartungen mit. Die *Kleine Nachtmusik*, neben Schönberg gestellt, ist für Musizierende wie Zuhörer eine andere als die im August 1787 komponierte, ein am selben Abend mit Bruckner konkurrierendes Beethoven-Adagio ein anderes als das ohnehin nur asymptotisch zu denkende „originale". Ob wir es wahrnehmen oder nicht – wie Komponisten sich komponierend zur Vergangenheit, insbesondere der allerjüngsten, verhalten, tun dies entsprechend auch Interpreten. Ein Streicher mag noch so sehr um die feinen Vibrato-Differenzierungen des 18. Jahrhunderts bemüht sein – anders als seinem Kollegen damals wird es ihm schwerfallen, eine bestimmte Intensität des melodischen Vortrags nicht zunächst in Verbindung mit einem, wie immer delikaten, durchgängigen Vibrato zu sehen, mehr als für jenen wird für ihn, was er tut, näher bei dem liegen, was er nicht tut.

Genau genommen beginnt der Umweg zu den Werken mit ihrem ersten Erklingen.

PERFORMING CLASSICAL REPERTOIRE: THE UNBRIDGEABLE GULF BETWEEN CONTEMPORARY PRACTICE AND HISTORICAL REALITY

by Clive Brown

In 1990 I was amused to see a CD of masses by Mozart, performed with period instruments, displayed in the window of Blackwell's Music Shop in Oxford with the slogan: „Mozart as he would have heard it". We might imagine that anyone who gave that statement a few moments of serious thought would quickly have dismissed it as naïve and absurd. But the very fact that someone believed it might be an effective marketing ploy calls attention to the curious lack of intellectual integrity lying behind the promotional hyperbole that has accompanied much of the output of the „period" performance movement.

Whatever we call it, „authentic", „period instrument" or „historically-informed" performance[1] means very different things to different groups of people. To the concert-going or CD-listening public it will generally have the allure of something slightly exotic; unlike, but not too unlike, conventional performance. This dissimilarity will probably be attributed to the performers' use of techniques and practices associated with the composer's time and place, and audiences will usually take it on trust that the performing practices are, if not quite what the composer might have heard, at least much closer to them than those employed in conventional modern performances.

Performers may share some of these feelings, depending on the sophistication of their involvement with historically-informed performance. To some, however, it may merely be a job; in London especially, many musicians who spend most of their professional lives performing in a standard contemporary manner will double as historically-informed performers when they have the chance to earn additional income by this means. The latter are often quite unreflective or casual about the activity they engage in, content to follow the instructions of the conductor or leader as best they can, but frequently using instruments that are not historically appropriate (violins with chin rests for late 18th-century music or, if no chin rest, shoulder rests; cellists with spikes for 18th- and early 19th-century music; wind players with instruments of unsuitable provenance or date and so on) and, in many cases, employing a scarcely modified modern technique. A few, indeed, may be frankly cynical about the whole business, seeing it as merely another means of making a living.

More commonly, though, musicians, especially younger ones, who are regularly involved in performing historical repertoires with period instruments, are genuinely interested and open to new approaches. But opportunities for them to engage seriously with scholars of performing practice, either in con-

[1] The terminology in German, most commonly „Historische Aufführungspraxis", differs, but the situation is similar.

servatories and universities or in the professional world, are severely limited; their engagement is thus almost inevitably with a style of historically-informed performance adopted by acknowledged practitioners, which has been sanctioned by public approbation. This style need not even pretend to be based rigorously on historical evidence. It is becoming increasingly common for more sophisticated performers to don the mantle of „post modernism". Recognising the difficulties, both practical and philosophical, of recreating and employing a truly historical style, they draw upon features of the historical practices known to them through training, observation of other performers, or reading; a few of these, which suit their aesthetic predilections, are consciously or subconsciously adopted, giving their performing style greater individuality and a certain degree of „otherness". But it is an unspoken principle that this „otherness" must be sufficiently striking to rouse the interest of the listeners without alienating them.

Underlying this complex of intentions, reflections, aspirations, responses and reactions are some difficult scholarly and philosophical issues that have been discussed at length in recent years. The increasing sophistication of the debate has led to the virtual abandonment of the loaded term „authentic" in favour of more neutral ones, such as period performance, early-music performance, or historically-informed performance. Even the most enthusiastic advocates of narrowing the gap between the composer's notation and the expectations that lay behind it in the composer's mind are acutely conscious of the limitations imposed upon them by the march of time. The more distant the period of composition from our own time, the fewer certainties we have about the range of possibilities inherent in the surviving notation; many of the aural effects that were understood to lie behind the notation are irrevocably lost to us. As the title of Daniel Leech-Wilkinson's thought-provoking book *The modern invention of medieval music* implies, the performing practices and sounds of pre-sixteenth-century music are largely unknowable. For later periods we have ever increasing documentary evidence, but much remains highly speculative. Not until the advent of recording in the late 19th century do we begin to have reliable evidence of how performers understood the notation and what they actually did. But as Robert Philip has pointed out, this evidence too presents serious challenges to performers.[2] There seems little enthusiasm for performing the music of Mahler, Strauss or Elgar in the manner they or their contemporaries performed it. Even where the gulf may to some extent be bridgeable, therefore, the will to embrace different notions of „good taste" seems weak.

Nevertheless, during the last decades of the 20th century the end date of „early music" came ever closer. Until the 1970s „early music" was generally considered to finish with the Baroque. Gradually „early music" performers began to claim the repertoire of the Classical period, performing Haydn, Mo-

[2] Robert Philip, *Early recordings and musical style: Changing tastes in instrumental performance 1900–1950*, Cambridge 1992, 229ff.

zart and Beethoven on historical instruments. As late as 1980, Howard Mayer Brown still believed that although performing Beethoven's symphonies with period instruments would be revealing, „the practical difficulties of assembling and equipping such an orchestra are almost insuperable."[3] But within a very short time of those words being written, performances with orchestras of supposedly Classical instruments became almost commonplace. The idea that later 19th-century music might be played in a „period" style has taken longer to gain credence, though there is now a growing number of musicians who aspire to offer the public „period" performances of later 19th-century compositions. The extent to which the majority of these efforts to perform Romantic repertoire in an historically-informed manner are based on a serious study and appraisal of the evidence remains questionable, yet, with the aid of early recordings, such an undertaking need not be regarded as hopeless. Whether early recordings may also be used alongside more conventional forms of written evidence to open up „Wege zur Klassik" –„Paths to the Classical period" – may be more problematic.

If we consider the stylistic changes that have taken place in the past century we might be highly sceptical about whether what we hear in the earliest recordings could possibly preserve any vestige of Classical practice. There seems to be a gulf of such breadth between what we do now and what the earliest recording artists did that, without the evidence of the recordings themselves, that gulf would undoubtedly be unbridgeable; how much more implausible, therefore, that we could bridge the even greater gulf between us and the 18th century. There are, nevertheless, good reasons to think that practices changed much more gradually during the century preceding the invention of recording. Ironically, although it was not the only agent of change in the 20th century, this very resource that provides us with aural knowledge of the past may have played a major part in accelerating change and encouraging a much more rigorous adherence to the written notation. With the advent of recording, musicians were unable to ignore features in their own playing that they had apparently been unaware of, but had often condemned in others. A nice example is provided by the prevalent 19th-century practice of using dislocation of the hands and arpeggiation in piano playing where these were not indicated in the score. It is clear from written accounts that towards the end of the century such practices were beginning to be seen as inappropriate. The constant demands of 19th-century composers that the performer should play „exactly what is written" (whatever such statements may have meant to the composers who made them) were not without their effect.

Yet it seems clear that many traditional practices, which involved a departure from the literal meaning of the written notation, lingered for a long time, even in the playing of those who believed them to be outmoded and no longer in „good taste". A comment by Sir Charles Hallé during a rehearsal

[3] Howard M. Brown, „Performing practice", *The New Grove Dictionary of* Music, London 1980, xiv, 389.

of a Brahms Trio, in which his wife, the violinist Wilma Neruda, the pianist Leonard Borwick and the cellist W. E. Whitehouse were engaged, illustrates this nicely. Whitehouse recalled that

> After the slow movement Sir Charles said, „Mr Borwick, do you mind if I say something?" and of course Borwick said „Certainly not, Sir Charles." „Well," he said, „there is a very prevalent habit among pianists of ‚spreading' the notes of a chord with the idea of giving expression to a passage. It is a habit much to be deplored and should be discouraged." When he had quite finished his little „lecture," Lady Hallé said, „Yes dear, but you do it!"[4]

And presumably Hallé continued to use arpeggiation to the end of his life.

A few years later the pianist Max Pauer was shocked when he listened to one of his own recordings, commenting: „Was I, after years of public playing, actually making mistakes that I would be the first to condemn in any one of my own pupils? I could hardly believe my ears, and yet the unrelenting machine showed me that in some places I had failed to play both hands exactly together."[5] The evidence of recording shows that these practices in keyboard playing rapidly became much rarer, or disappeared entirely, during the first half of the 20th-century. There are good grounds to believe, therefore, that the earliest recordings may have captured the final manifestations of some practices that were deeply rooted in the past, for while many aspects of performance changed during the 19th century, others were more tenacious, particularly where specific repertoires enjoyed a continuous tradition of performance by musicians whose training was within those traditions. Two such bastions of tradition, of very different character, are considered here.

The papal chapel was the last institution to employ castrati. In the earlier part of the 19th century, they were to be found in a number of German court chapels, most notably Dresden, and their role on the operatic stage continued tenuously until about the middle of the century. The last important operatic castrato role was Armando in Meyerbeer's *Il crociato in Egitto* (1824), written for Giovanni Batista Velluti (1781–1861). After unification in 1870, the Italian state quickly made castration illegal, and in 1878 a papal decree forbade the engagement of any further castratos for the Sistine Chapel, but the remaining castrato members of the choir continued to sing there, tacitly supported by the conservative Pope Leo XIII, until pensioned off by a decree of the new pope, Pius X, in 1903. This increasingly narrow role for castrati in the second half of the 19th century may well have encouraged the preservation of a number of older practices. One prominent feature in the performance style of the castrato Alessandro Moreschi (1858–1922), which is evident in his 1902 and 1904 recordings, seems especially likely to have 18th-century origins. He made very frequent use of a kind of un-notated grace note at the beginning of a syllable, swooping up to the written note from a pitch belonging to its harmony; this

[4] W. E. Whitehouse, *Recollections of a violoncellist*, London 1930, 27.
[5] J. F. Cooke, *Great pianists on piano playing*, Philadelphia 1913, 201s.

occurs from intervals as distant as a tenth, though more commonly from a third or fifth below.

The practice was certainly current in the choir in 1831, when Mendelssohn commented on it in a letter to Zelter, and noting that they referred to it as an „appoggiatura" and that it produced a „most disagreeable" effect.[6] An ornament of this kind is described as a form of portamento by Vaccai in his *Metodo pratico di canto italiano*, published at about the same time as Mendelssohn's visit to Rome, where he refers to it as „less usual" than the kind of portamento that occurs on the preceding syllable.[7]

The ornament is, however, documented much earlier, in connection with operatic repertoire sung by late 18th-century castrati, in Domenico Corri's *Select collection*, where it is called the „leaping grace." In the introduction to the collection Corri explains that such graces „are not to be considered as forming any part of the air; but are only intended to give to certain notes a particular emphasis or expression." And he observes that the execution „ought to be so rapid that, while the effect is felt, the ear shall yet be unable to determine the character of the sounds or distinguish them from the predominant note."[8] While it cannot be proved that what we hear on Moreschi's recordings is the same as the effect envisaged by Corri, it is undoubtedly consistent with Corri's description. The circumstances in which these graces are introduced certainly correspond closely with those in which Corri indicated them in his carefully annotated editions of arias and songs, as becomes graphically evident when Moreschi's graces are notated in the same way as Corri's.[9] Moreschi's recordings, therefore, provide a persuasive aural embodiment of a practice that, as notated and described by Corri, would otherwise be hard to envisage. The fact that this grace, executed in a similar manner, is also used by Adelina Patti, the oldest important soprano on record, in repertoire from Mozart to Bellini, but is absent from the performances of younger singers, is also suggestive of its connections with late 18th- and early 19th-century singing.[10]

The other bastion of tradition in which elements of Classical practice may have been preserved until the era of recording is broader and less easy to define. It encompasses a circle of German musicians, many of whom were closely associated with Mendelssohn and shared his ideals, particularly his reverence for the work of his great predecessors from Bach to Beethoven. Mendelssohn's powerful influence on the musical life of his time in Germany was not confined to his work as a composer. He played an active and proselytising role

[6] *Mendelssohn's letters from Italy and Switzerland*, trans. Lady Wallace, 2nd edn., London 1862, 181.

[7] Lesson xiii.

[8] Domenico Corri, *A select collection*, Edinburgh, 3 vols, [c. 1782], i, 8.

[9] For a transcription of Moreschi's performance of the „Crucifixus" from Rossini's *Petite Messe Solenelle* compared with an example from Corri see Clive Brown, *Classical and Romantic performing practice 1750–1900*, Oxford 1999, 429–435.

[10] For further discussion of Patti's practices, with music examples, see Brown, *Classical and Romantic*, 436 and 621.

in practical music making. At the heart of his mission was the cultivation of true reverence for the great legacy of the past.[11] It would hardly be surprising, therefore if musicians who had matured under his personal influence should have sought actively to perpetuate received traditions of performing Classical repertoire. Among the most prominent of his protégés who lived long enough to make recordings were the pianist Carl Reinecke and the violinist Joseph Joachim.

While Moreschi was relatively young at the time of his recordings, Reinecke was the oldest important 19th-century musician to leave an aural record of his playing. This was not in the form of acoustic recordings, but of piano rolls, made on the sophisticated Welte-Mignon system in 1905 and on the apparently somewhat less refined Hupfeld (later Triphonola) system in 1906.[12] Born in 1824, Reinecke's direct experience reached back to the end of the Classical period when he received his early training from his father. He gave his first public performances in the mid 1830s. In later years he was closely associated with Leipzig, where he was warmly received by Mendelssohn and Schumann. The latter considered him an ideal performer of his music. From 1860 Reinecke taught at the Leipzig Conservatorium, founded at Mendelssohn's instigation in 1843, and in 1897 he was appointed its director. Reinhold Sietz observed that „Reinecke considered it his responsibility as director to perpetuate the example of the Classical composers; he was very conscious of his position as a representative and guardian of tradition."[13] He was considered to be a particular authority on the performance of Mozart's piano music; to make Reinecke's respected interpretations more widely available, recordings of all the Mozart piano sonatas on Hupfeld piano rolls were projected, but it is unclear whether anything substantial came of that project.[14]

In 1905, however, Reinecke made seven piano rolls for Welte, including compositions by Mozart, Beethoven, Schumann and himself; two of these have appeared on a commercial CD[15] and Denis Hall (London) has kindly supplied me with four recordings of rolls played on his own finely regulated piano.[16] Reinecke made twenty rolls for Hupfeld,[17] but none of these is, to my knowledge,

[11] See Clive Brown *A portrait of Mendelssohn*, New Haven and London, 2003, especially 159 ff and 261 ff.

[12] According to Denis Hall, a leading expert on piano rolls, one or two Hupfeld Tri-phonla pianos in good working order may exist (personal communication 14 September 2007), but I have not so far been able to hear any of Reinecke's rolls for this instrument.

[13] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., London, 2001, xxi, 158.

[14] Eszter Fontana (ed.), *Namhafte Pianisten im Aufnahmesalon Hupfeld*, Halle 2001.

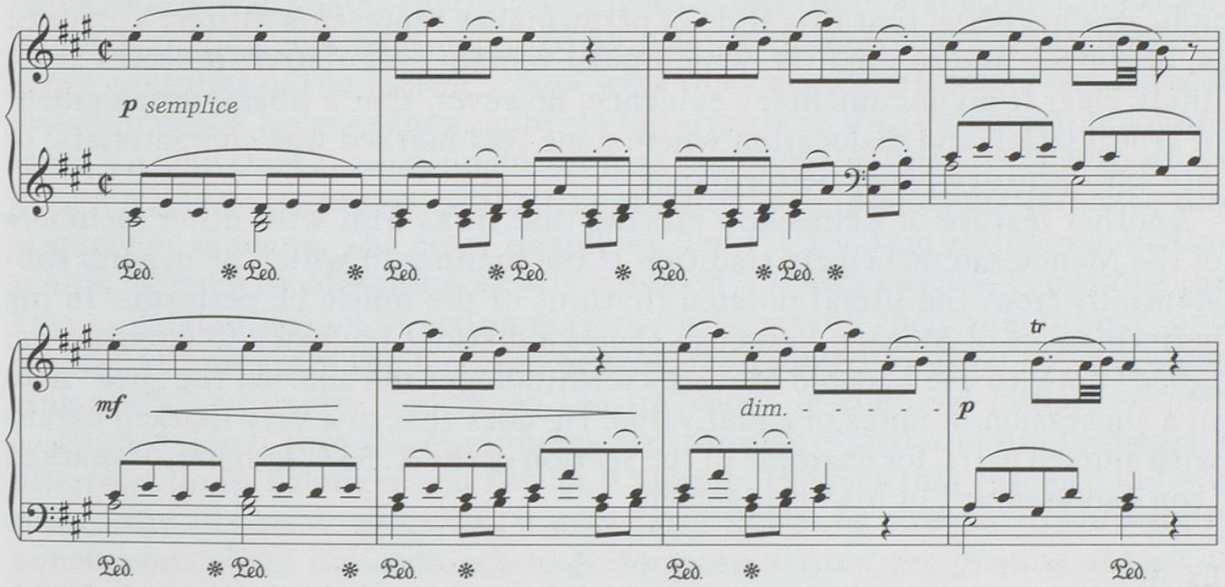
[15] *The closest approach to 19th century piano Interpretation* ARC-106 (1992): Schumann „Warum" and Mozart Piano Concerto No. 26 K. 537 2nd movement (Larghetto).

[16] The Larghetto from Mozart Piano Concerto K. 537, the „Minuet" K. 498a attributed to Mozart (wrongly listed in the Reproducing piano roll foundation's catalogue as the second movement of the Piano Sonata K.333), Mozart's „Rondo ‚a la Turca'" from the Piano Sonata K. 331 and Beethoven's „Ecossaisen" WoO 86.

[17] These include 7 pieces by Mozart (some in his own arrangements), 1 by Haydn, 2 by Beethoven, 1 by Hiller, 1 by Field, 1 by Schumann and 6 by Reinecke himself.

currently available in a modern recording. I want to focus here on a couple of aspects of performing practice that are particularly striking in Reinecke's recordings. The first concerns his execution of passages marked with portato dots and slurs in his own arrangement for solo piano of the „Larghetto" from Mozart's Piano Concerto K. 537.[18] Reinecke's style of performance in general is characterised by a very substantial amount of arpeggiation where none is indicated by the usual wavy vertical line (although this symbol is used from time to time in his arrangement of the „Larghetto").[19] The use of portato notation, however, which occurs very frequently in Reinecke's arrangement, where Mozart did not mark any, may also have been seen by Reinecke and his contemporaries as a means of indicating vertical dislocation or a delay of the upper notes in relation to the bass; that style of performance coincides to a very considerable extent in Reinecke's recording with the employment of portato notation in his arrangement.

Ex. 1: W. A. Mozart, *Piano Concerto K. 537*, Larghetto.

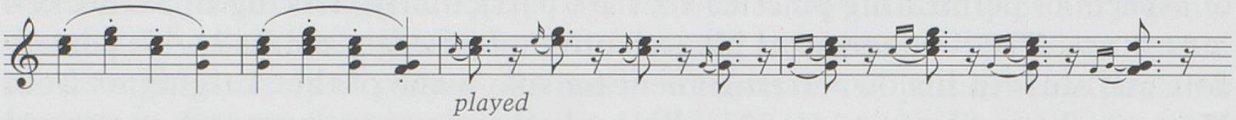


There is significant documentary evidence that this type of execution was understood by pianists to be implicit in portato notation. Reinecke's older Leipzig colleague, Ignaz Moscheles, a close friend of Mendelssohn's and briefly an associate of Beethoven, explained the execution of portato in his Op. 70 studies (c. 1843) as a kind of arpeggiation.

[18] *Larghetto/ aus dem Krönungs-Concert / (D dur No 20) / W. A. Mozart / für Pianoforte solo zum Concertvortrage / bearbeitet und / Frau Sarn Heinze geb. Magnus / zugeeignet / von Carl Reinecke.* / Pr. 10 Ngr / Mk. 1 / Leipzig: Breitkopf und Härtel / 13653.

[19] For discussion of issues surrounding the improvisatory use of arpeggiation in general see Anselm Gerhard, „Willkürliches Arpeggieren – ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert", *BJbHM* 27 (2003) 123–134; and Neal Peres da Costa, *Performing practices in late-nineteenth-century piano playing: implications of the relationship between written texts and early recordings*, Diss., University of Leeds 2001.

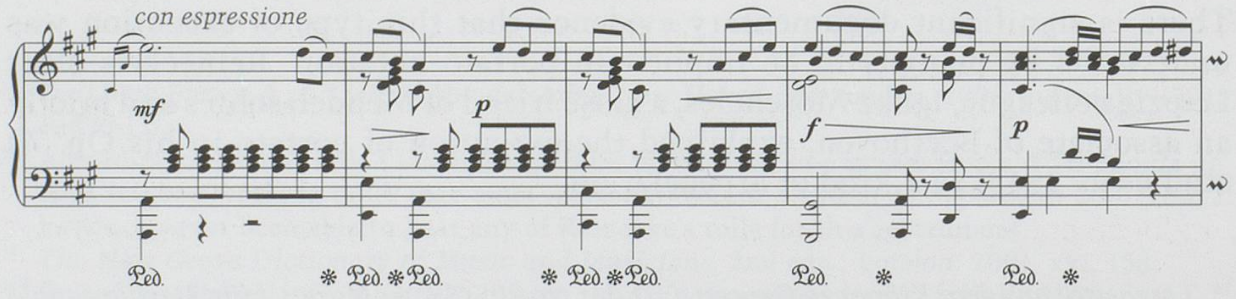
Ex. 2: I. Moscheles, *Studies for the Piano Forte op. 70*, 2 vols. (London, [ca. 1843]).



The idea that the notes of a melody marked with portato are to be sounded later than the accompaniment is graphically illustrated by Lichtenthal (1826), Pollini (1811), and Adam (1804). Comparison of Reinecke's performance with his notation in the „Larghetto" strongly suggests that his careful inclusion of portato was quite deliberately intended to indicate dislocation to the pianist rather than any of the other meanings attributed to it by 19th-century theorists. There seems little doubt that this usage is linked with well-established practice, going back at least to the late 18th-century and Reinecke's performance may help us to imagine the kind of effect that was envisaged in other similar instances where composers used this marking in their keyboard music. Whether Reinecke's portato notation and his use of dislocation in these passages indicates his belief that this style of performance represents Mozart's practice is, of course, another matter, which must remain speculative. It seems absolutely clear from documentary evidence, however, that a liberal employment of arpeggiation and dislocation where none was marked was characteristic of late 18th-century piano performance.

Another feature of Reinecke's playing that links him with other members of the Mendelssohn/Leipzig tradition is the manner in which he departs substantially from the literal notated rhythms of the music he performs. In his performances of Mozart, Reinecke shows a distinct tendency to elongate the „good" note (to use Leopold Mozart's terminology) and shorten the „bad" note in a succession of notes of equal value. He does this to a very marked extent with slurred pairs, for example in the section of the K. 537 „Larghetto" marked „con espressione" in his arrangement.

Ex. 3:



In differing circumstances he employs a variety of unequal effects. In his recording of the „Minuet and Trio" KV6 Anh C25.05,[20] for instance, he uses inequality structurally in the Minuet, to emphasise important notes in the

[20] Unpublished recording supplied by Denis Hall.

phrase; in bars 18–22 he strikingly elongates the first of six right-hand slurred quavers and hurries the others (the effect is more pronounced when the section is repeated), playing the right hand rhythms independently of the left hand. In the Trio he uses inequality to give a a lilt to the repeated ♩. ♪♪♪ figure in the first eight bars by slightly elongating the quaver on the third beat; and in the continuous right-hand quavers in bars 9–12, by employing a repeated long-short pattern independently of the ♩. ♪♪♪ in the left hand.

In its marked freedom from the restraints of the notated rhythms Reinecke's playing resembles that of Joseph Joachim, with whom he played publicly in performances of Classical repertoire (for instance Beethoven piano trios with Alfredo Piatti). On the evidence of their recordings, both musicians frequently modified the written note values within a basically constant pulse, extending some values and compressing others. They did this differently in different repertoires however. Joachim, unfortunately, did not record any Mozart, Haydn or Beethoven, so it is impossible to draw a direct comparison between them in this respect. Joachim's expectation that the performer should avoid too strict a realisation of the notated rhythms in Classical repertoire is suggested, however, by his revealing comment, reported by Andreas Moser, that Vieuxtemps and other violinists of the French school were inadequate performers of Classical chamber music because they „adhered too strictly to the lifeless printed notes when playing the Classics, unable to read between the lines."[21] That Joachim believed he was perpetuating the true tradition of Classical performance can scarcely be doubted. The essay in volume 3 of the Joachim and Moser *Violinschule*, written by Moser but clearly based on Joachim's views, condemns the Franco-Belgian School of string players for betraying their inheritance, and maintains that only the German School, represented by Joachim, his close colleagues and pupils, continued the traditions of the „old Italian School" as handed down through Mannheim and through Viotti and his immediate disciples, Rode, Kreutzer and Baillot.[22] Despite the fact that Joachim did not record any Classical repertoire, it may nevertheless be possible to draw some conclusions about his approach to performing it from the playing of two of his most faithful pupils, Marie Soldat and Karl Klingler, who recorded music by Mozart and Beethoven in which they employ performing practices similar to those of Carl Reinecke.

Marie Soldat (b. 1864) was recommended to Joachim by Brahms; she studied with Joachim both at the Hochschule in Berlin and privately thereafter. Contemporaries considered that her playing strongly reflected Joachim's. After a performance by her string quartet in Berlin in 1896, a critic wrote: „It appears

[21] „[...] weil er [Vieuxtemps] sich, wie übrigens in neuerer Zeit die meisten Geiger der französisch-belgischen Richtung, beim Vortrag der *Klassiker* zu sehr an die leblosen Notenköpfe hielt, nicht zwischen den Zeilen zu lessen verstand [...]"; Andreas Moser, *Joseph Joachim, ein Lebensbild*, 2nd edn., Berlin, 1908–10, ii, 292.

[22] „[...] bel canto der alten Italiener"; Joseph Joachim and Andreas Moser, *Violinschule*, 3 vols, Berlin, 1905, iii, 32f.

to me as if the dashing leader has best understood Joachim's style. With closed eyes one could believe that the Master sat at the first desk."[23]

Soldat's recordings[24] date from quite late in her career (c. 1926) and it seems possible that over the years she may have assimilated to some of the more recent trends in 20th-century performance. Her vibrato is more frequent than Joachim's though, in comparison with almost all other violinists on record at that time, she is extremely sparing in its use and it still seems to be an ornamental feature rather than an essential constituent of tone production. Her portamento, too, is very similar to that in Joachim's 1903 recordings. Overall, her recorded performances emphasise the connection with Joachim and the German tradition not only in performing style but also in choice of repertoire. Beethoven's „Romanze" in F and the first movement of Mozart Violin Concerto K. 219 seem related to the editions in Joachim's and Moser's 1905 *Violinschule*; (the Mozart includes Joachim's cadenza); Schumann's „Abendlied" was a favourite encore piece of Joachim's, and the two items from Bach solo Sonatas and Partitas will undoubtedly have been learned under his tutelage. The Adagio from Spohr's Ninth Violin Concerto, which she seems to have performed for many years,[25] may initially have been learned under one of her earlier teachers, August Pott, a pupil of Spohr, but Joachim, who also performed the Ninth Concerto, had probably heard Spohr play and was closely connected with Spohr's pupil Ferdinand David. There is every reason, therefore, to believe that Soldat's performances will have reflected many features that she imbibed from Joachim.

Her use of inequality in the first movement of Mozart's Violin Concerto K. 219 is even more striking than Reinecke's. Indeed, it sometimes seems exaggerated, for where much of Reinecke's rhythmic alteration closely resembles the kind of 3:2 inequality implied by 18th-century writers, hers is generally more pronounced, frequently 2:1, and often approaching a 3:1 proportion. The pairs of slurred semiquavers in the Adagio and quavers in the Allegro aperto are strongly unequalised. She also applies inequality to demi-semiquavers in the Adagio, and in the Allegro she normally elongated the first of a group of two or four slurred semiquavers very noticeably. Her recording of Beethoven's F major Romance op. 50, also demonstrates her tendency to unequalise the strong beat in many equally notated slurred figures, principally semiquavers, but occasionally demisemiquavers where, for instance, a slurred pair is followed by a group of separate notes. The inequality is not applied rigidly or routinely in either of these pieces, although it is applied systematically

[23] „Mir will es scheinen, als habe die schneidige Anfürerin Joachims Art am besten erfaßt. Wer das Auge schloß, konnte glauben, der Meister säße am ersten Pult." *Kleines Journal*, 19 Jan. 1896, quoted in *Urtheile der Presse über das Streichquartett Soldat-Roeger*, Vienna 1898, 2–3.

[24] Originally issued on Union A 3000–3009 and 3012–3013l; transferred to LP: *Masters of the Bow*, MB 1019.

[25] It was included, for instance, in the programme of a concert in Olmütz on 6 January 1896 (programme from the private collection of Elisabeth Czerwenka, Vienna).

and consistently. In this respect her approach seems closer to the performing practice indicated by Leopold Mozart's injunction that the first note under a slur must be longer and the following note(s) hurried to make up the lost time, than to Quantz's more regulated inequality. Soldat's performance of Spohr's Adagio is freer in this respect, probably reflecting its rhapsodic nature and later date of composition (1820), but it is noticeable that in more „Classical" figurations, particularly slurred pairs, she seems to adopt the long-short pattern as a matter of course.

Karl Klingler (b. 1879) was one of Joachim's last important pupils and remained closely associated with him until his death in 1907. He played in the Joachim Quartet towards the end of Joachim's life and the Klingler Quartet, which he founded in Berlin in 1905 became widely seen as the successor to the traditions of the Joachim Quartet. The Klingler Quartet recorded several movements by Mozart and Beethoven in 1911 and 1912, which reveal a very different approach to this repertoire than is encountered in recordings by other quartets at that time. In a number of respects, the Klingler Quartet appears to preserve practices that have their roots in the Classical period. In respect of tempo, for instance, they adopt a much faster pace in their minuets. In the „Menuetto" of Beethoven's op. 18 no. 5[26] their tempo, at dotted minim c. MM69, comes fairly close to Beethoven's metronome mark (MM76),[27] while in this movement the Rosé Quartet[28] took a distinctly slower tempo (c. MM56) and the Capet Quartet[29] were slower still (c. MM48). The Klingler Quartet also adopted brisk speeds for the three Mozart minuets they recorded at that time; the Rosé, Capet and other early 20th-century quartets, evidently influenced by the Wagnerian conception of the stately minuet, played them much more slowly.

In addition to this apparently pre-Wagnerian approach to minuets, the Klingler Quartet's performances of this repertoire exhibit a similar kind of subtle inequality to that which characterises Reinecke's Mozart performances. In the minuet from Mozart's Quartet K. 428, recorded in 1912,[30] for instance, the groups of slurred quaver figures beginning in bars 2, 8 etc. and many other shorter groups of slurred quavers are distinctly unequalised while the staccato accompaniment figures in b. 11–15 and the melodic staccato notes in b. 17–19 and 22–26 are played equally (as would be expected in classic mid 18th-century practice). Although there are far fewer figures of this type

[26] ODEON 7267: xxB 5549; reissued on CD SGR-8506 „Klingler Quartet vol.1".

[27] Beethoven's metronome marks, published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1818, were not printed in the Joachim and Moser edition of the quartets nor other editions available at that time and it is by no means certain that Klingler would have been aware of their existence.

[28] PATHE 9595: 6046; reissued on CD SGR-8501 „The Rosé Quartet".

[29] L1244–51; reissued on CD OPK2051 „Capet String Quartet 1".

[30] Reissued on CD SBT 2136 „The Klingler Quartet 1905–1936. The Joachim Tradition"; also on SGR-8507.

in the minuet from Mozart's Quartet K. 421, recorded in the same year,[31] a similar unequalising of slurred quavers can be heard in this recording, most notable in the slurred pairs in bar 8 etc. Inequality is less apparent in their 1922 recording of the minuet from Mozart's Quartet K. 465,[32] perhaps because of a gradual assimilation to prevailing early 20th-century practices, although it is still discernible in the slurred pairs at b. 16–19. In the „Menuetto" from Beethoven's Quartet op. 18 no. 5, recorded in 1911, the inequality in slurred pairs is less pronounced than in the Mozart recordings, but these figures are nevertheless played with a lilting rhythm that is very different from the rhythmic rigidity of most modern performances. In the Andante Cantabile of this quartet, too, there is distinct inequality in the treatment of semiquavers, at b. 9ff for instance. Another feature of these performances that may have its roots in 18th-century practice is the routine over-dotting of dotted figures, although this is more widespread in early 20th-century recordings of a wide range of repertoire.[33] Close listening to these recordings also reveals other practices, for instance different types of tempo rubato and a variety of characteristic bowing styles, that undoubtedly reflect long-established practice.

How far we can assume that practices in these recordings, apparently corresponding with those described in earlier texts, were employed continuously throughout the 19th century, however, remains unclear; and even if they were, it can by no means be certain that what we hear in early 20th-century recordings is quite what we might have heard a century or more earlier. Yet there is every reason to believe that Reinecke's and Joachim's recordings reflect a style that would have been familiar in Mendelssohn's Leipzig, and much to suggest that they preserve elements of even older performing practices. There can be no doubt that over time the correspondence between the composer's notation and its aural realisation by performers has increased; the departures from the literal meaning of the notation in early recorded performances of Classical repertoire, therefore, are unlikely to be greater than those we might have heard in the Vienna of Haydn, Mozart and Beethoven. Whether they are similar or significantly different is more difficult to determine, but the correspondences between what we hear in these recordings by Moreschi, Patti, Reinecke, Soldat and Klingler, and practices described by 18th-century writers are striking. So too is their radical difference from modern performances of Classical repertoire by conventional and period performers alike.

The implications of these recordings for our approach to Classical performance are profound. They strongly reinforce the view that what we currently do in the name of historically-informed performance of this repertoire has only a tenuous connection with anything that might have been considered a fine style by Mozart or his contemporaries. Yet the possibility that we might more creatively use this evidence to attempt to recapture something of the

[31] Ibid.
[32] Ibid.
[33] Philip, *Early Recordings*, op. cit, 77.

spontaneity and freedom of Classical performance is exciting. Paul Sacher undoubtedly did not have Classical music in mind when he defined the purpose of the Schola Cantorum Basiliensis, founded in 1933: „to research and experiment practically with all questions that relate to the revival of old music to produce a lively interchange between musicology and practice,"[34] but his words might just as well apply to it now. So too might the words of Ina Lohr, another founding member of the Schola: „In the work of concert ensembles and in teaching, the aim of the Schola Cantorum Baseliensis was, as far as possible, to find answers, at first internally, but then publicly, to the problems of old music and then to put the results at the service of contemporary musical practice."[35] It is heartening that the Schola Cantorum continues to pursue these aims through its conferences and its teaching. The fruitful interaction of musicologists and performers is vital to the healthy future of our musical heritage. We must not be afraid to challenge received opinion. The gulf between contemporary practice and the historical reality of eighteenth century music making may be ultimately unbridgeable, but with the aid of scholarship, imagination and courage, we may find new ways, derived from our growing knowledge of the past, to recapture some of the veiled meanings that lie behind the bare notation of our Classical inheritance.

[34] „Seine Aufgabe ist die Erforschung und praktische Erprobung aller Fragen, welche mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen, mit dem Ziel, eine lebendige Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis herzustellen." Wulf Arlt, „Zur Idee und Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik' in den Jahren 1933 bis 1970", *Alte Musik – Praxis und Reflexion*, Peter Reidemeister und Veronika Gutmann (eds.), Winterthur 1983, 36.

[35] „In der Arbeit der Konzertgruppe und im Unterricht wird in der Schola Cantorum Basiliensis zunächst intern, dann aber vor der Öffentlichkeit versucht, die Probleme der alten Musik, soweit es möglich ist, zu lösen, um dann die Resultate der heutigen Musikpraxis dienstbar zu machen." Vgl. Wulf Arlt, op. cit., 35

„LONGUES DURÉES“ ODER PLÖTZLICHE UMBRÜCHE? GAB ES EINE „KLASSISCHE“ AUFFÜHRUNGSPRAXIS ZWISCHEN „BAROCK“ UND „ROMANTIK“?

von Anselm Gerhard

Als Musikhistoriker, aber auch als Musikhörer denken wir in Epochenbegriffen, die wir zur ersten Orientierung brauchen: Auf die Barockmusik folgt die Klassik, danach die Romantik. Was liegt näher, als auch die Veränderungen der Aufführungskonventionen im Wandel der Jahrzehnte und Jahrhunderte mit denselben Epochenbegriffen zu bezeichnen?

Im Zusammenhang mit solchen Periodisierungen, Etikettierungen drängen sich allerdings einige kritische Fragen auf. Dabei geht es nicht um eine ebenso billige wie doch immer wieder notwendige Polemik gegen den plakativen Charakter der verwendeten Epochenbegriffe. So skeptisch wir sein sollten, ob ein Begriff wie „Klassik“ für die Geschichtsschreibung der Musik überhaupt von Nutzen sein kann – zu denken gibt hier unter anderem der Umstand, dass einer der hartnäckigsten Verteidiger des Ideologems der „Wiener Klassik“, Ludwig Finscher, in seinem letzten einschlägigen Diskussionsbeitrag den „sublimen Mischstil“ der „Wiener Klassik“ nur noch auf „die ‚Epoche Haydns und Mozarts‘ zwischen 1781 und 1803“ angewendet wissen will[1] –, so skeptisch wir also dem Begriff einer musikalischen Klassik gegenüberstehen sollten, so hemdsärmelig soll im folgenden zur einfacheren Verständigung ein völlig verwässerter Klassik-Begriff als handliche Orientierungsmarke verwendet werden: „Klassik“ als rein chronologisch verstandene Chiffre für das Zeitalter Haydns, Mozarts, Clementis und Beethovens, aber auch Piccinnis, Glucks und Boccherinis, also für alle Musik zwischen grob gerechnet 1750 und 1810.

Denn es soll hier nicht um die Frage einer angemessenen Benennung einzelner Epochen gehen, sondern um das durchaus heikle Problem der sinnvollen Periodisierung der Aufführungskonventionen. Ausgangspunkt der hier zur Diskussion gestellten Überlegungen sind also die folgenden Grundfragen:

- Wechseln im 18. und 19. Jahrhundert mit der Durchsetzung neuer kompositorischer Verfahren gleichzeitig auch die eher ungeschriebenen als geschriebenen Regeln, wie ein Notentext zum Klingen zu bringen ist?
- Ist also die Historiographie der Aufführungspraxis insofern nur eine Unterabteilung der Historiographie der Kompositionsgeschichte?
- Oder noch radikaler gefragt: Gibt es in der Entwicklung der Aufführungskonventionen zwischen etwa 1700 und etwa 1900 überhaupt Veränderungen, die eine Einteilung in verschiedene Epochen als plausibel erscheinen lassen?

[1] Ludwig Finscher, *Klassik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Auflage*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band V, Kassel etc. und Stuttgart 1996, Sp. 224–240; hier Sp. 235 und 238.

Zwischen „Barock", „Empfindsamkeit", „Klassik" und „Romantik"

Überblickt man die vorliegende Sekundärliteratur, so besteht ein weitgehender Konsens über charakteristische Unterschiede zwischen der Aufführungspraxis des Barocks und der Klassik. Zwar schreibt Janet K. Page im Bestreben, eine genaue Festlegung zu vermeiden, in der neuesten Auflage von *The new Grove dictionary of music and musicians*:

> Performing practices of the last 18th century followed on with little change form those of the earlier part of the century; however, changes in musical style, experimentation in the construction of musical instruments, and new performing situations and aesthetics all brought changes in performance.[2]

Wenige Jahre zuvor hatte freilich Dieter Gutknecht im deutschsprachigen Konkurrenzunternehmen festgehalten:

> Wenn man bedenkt, das[s] das aufführungspraktische Wissen um die Musik von ca. 1830 an keiner wesentlichen Problematik unterworfen ist, da kaum neuartige oder von unseren Vorstellungen extrem unterschiedene Aufführungsbedingungen vorlagen, so kann eher von einem Interpretationswandel [...] gesprochen werden.[3]

Und wieder auf ein anderes Jahrzehnt verweist Gerhart Darmstadt in einem neueren Forschungsbeitrag:

> Zum Ende des 18. Jahrhunderts verlieren sich die alten Sicherheiten und Traditionen. Gesetzmäßigkeiten, die bisher als gut und richtig anerkannt worden sind, unterliegen nun gewissen Zweifeln.[4]

Diesen eher nuancierten Meinungsäußerungen ist freilich eine These gegenüberzustellen, die zwar schon 1957 formuliert wurde, aber Vorurteile prägnant abbildet, die durchaus auch noch heute weit verbreitet sind. Nach dieser These kann eine Mozart-Interpretation nur dann als angemessen bezeichnet werden, wenn sie in aller Schärfe von den (vermuteten) Konventionen des 19. Jahrhunderts abgegrenzt werden kann:

> Mozart hatte ein feines Empfinden für das Natürliche. Er lehnte alles Schwülstige, Übertriebene ab, ja er machte sich oft darüber lustig. Gerade deshalb steht

[2] Janet K. Page, „Performing practice, § I, 6: Western, 1750–1800", in: *The new Grove dictionary of music and musicians: second edition*, hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan 2001, Band XIX, 371–374; hier 371.

[3] Dieter Gutknecht, „Aufführungspraxis", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Auflage*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band I, Kassel etc. und Stuttgart etc. 1994, Sp. 954–986; hier Sp. 980.

[4] Gerhart Darmstadt, „Freiheit und Notwendigkeit – Traditionen des ‚tempo rubato' im 18. und 19. Jahrhundert bis Richard Wagner", in: *„Mit mehr Bewußtsein zu spielen". Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hg. von Christa Jost, Tutzing: Schneider 2006, 121–162; hier 139 (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, 4).

> er unserer Zeit sehr nahe. (Das 19. Jahrhundert mit seinen Plüschvorhängen und seiner Vorliebe für hohles Pathos [...] hat Mozarts Geradheit und Natürlichkeit schwer verstehen können.)[5]

Das Bild ist also ebenso widersprüchlich, wenn es um die Abgrenzung von „Barock" und „Klassik" einerseits, von „Klassik" und „Romantik" andererseits geht: Mit guten Gründen hat Clive Brown Fragen der *Classical and romantic performing practice, 1750–1900* ein *einziges* Buch gewidmet, ein Buch, dem auch der vorliegende Beitrag Wesentliches verdankt. Selbst die Beobachtung, dass die Komponisten im Lauf der Musikgeschichte die Freiheit der Interpreten immer weiter einschränken wollten, kann dabei nicht als Indiz für wirkliche Paradigmenwechsel in der Aufführungspraxis genommen werden. Denn diese Entwicklung ist als kontinuierliche Bewegung eine Konstante der Geschichte schriftlich notierter Musik in unserer Kultur, eine Bewegung, deren Ende vielleicht immer noch nicht abzusehen ist.

Auch ein Blick auf die Primärliteratur führt schnell zur Feststellung, dass die Frage nach einem Epochenwechsel in den Aufführungskonventionen um 1750 aus den Quellen schlechterdings nicht zu beantworten ist. Die neue Textgattung Lehrbuch entsteht ja erst in den Jahren nach 1750; die frühen Beispiele eines Carl Philipp Emanuel Bach, eines Quantz, eines Leopold Mozart können also nicht mit ähnlichen Publikationen vor 1750 verglichen werden. Und ganz abgesehen von der heiklen methodologischen Frage, ob Lehrbücher überhaupt kurrente Praktiken abbilden oder nicht eher nur das detailliert beschreiben, was für damalige Voraussetzungen erklärungsbedürftig war, drängt sich die Feststellung auf, dass uns die Lektüre dieser und anderer Quellen sehr viel weniger weiterhilft, als wir uns das wünschen.

Vielleicht hat Detlef Giese in einer vor kurzem erschienenen Dissertation das Entscheidende getroffen, wenn er implizit das Augenmerk von den Inhalten auf die Methoden der Darstellung verschiebt und festhält, „in den Jahrzehnten bis 1800" habe sich „eine erste, noch wenig differenzierte Systematik des musikalischen Vortrags" formiert.[6] „Unverändert in Kraft" sei „indes die enge Bindung des musikalischen Vortragsbegriffs an rhetorische Traditionen" geblieben wie überhaupt „ständige Wandlungsprozesse dafür" gesorgt hätten, „dass sich die aufführungspraktischen Stile und Standards stets im Fluss befinden".[7] So verwundert es nicht, dass Giese in einer schematischen Gegenüberstellung von „Empfindsamkeit" und „Klassik" Veränderungen allein noch im Bereich „(stärkere[r]) Tempomodifikationen" und des „Körper-Ausdruck[s]" konstatiert[8] – zumindest im ersten Fall übrigens zu Unrecht, wie im folgenden gezeigt werden soll.

[5] Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien/Stuttgart: Wancura 1957, 180.
[6] Detlef Giese, *„Espressivo" versus „(Neue) Sachlichkeit". Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: Dissertation.de, 64.
[7] Ebd., 65 und 86.
[8] Ebd., 100.

Zwei Längsschnitte als Fallstudien

Dennoch können und sollen wir natürlich versuchen, aufführungspraktische Konventionen in Detailfragen zu rekonstruieren. Und so möchte ich im Folgenden zwei vorläufige Längsschnitte durchführen, um den Wandel oder die Kontinuitäten in bestimmten Bereichen des Musizierstils zwischen – sagen wir ruhig aufs Ganze gehend – etwa 1600 und etwa 1900 zu untersuchen. Bewusst habe ich für diese „Probebohrungen" zwei Spielweisen gewählt, die in der heutigen „historically informed performance practice" immer noch als unfein gelten: Portamento und Temposchwankungen im selben Satz.[9] Dabei wird zum Teil gewiss nur schon Bekanntes zu wiederholen sein, angesichts des geringen Gewichts dieser Spielweisen in der heutigen „historically informed performance practice" erstaunt allerdings die Dichte der Quellenzeugnisse.

Portamento

Das Wort „portamento" ist terminologisch belegt seit spätestens 1635: Giovanni Battista Doni beschreibt in seinem zunächst nur als Manuskript überlieferten *Trattato primo sopra il genere enarmonico* mit einer viel zitierten Formulierung ein „strascinare la voce a poco a poco, e quasi insensibilmente dal grave all'acuto [...]; come si fa da alcuni nelle comuni, e Diatoniche Melodie; [...] che è una sorta di portamento di voce".[10] Auch der französische Terminus „port de voix" ist seit dem 17. Jahrhundert eingeführt, auch wenn er – ebenso wie die deutsche Entsprechung „Accent" – offenbar vor allem das bezeichnen soll, was wir unter einer „appoggiatura" verstehen. Aber bereits vor der Mitte des 18. Jahrhunderts gibt es sehr eindeutige Zeugnisse für genau dieses Schleifenlassen der Stimme, wie es Doni gefordert hatte. So differenziert der Pariser Kontrabassist Michel Pignolet de Montéclair zwischen den Techniken der „Chûte" – „une inflexion de la voix qui après avoir appuyé un son pendant quelque tems [...] tombe doucement et comme en mourant sur un degré plus bas [...] sans s'y arrêter" – und des „Coulé", „un agrément qui adoucit le chant et qui le rend onctueux par la liaison des sons [...], particulierement lorsque le chant descend de tierce".[11]

[9] Gleiches ließe sich übrigens am „willkürlichen Arpeggieren" in der Klaviermusik zeigen; vgl. hierzu: Anselm Gerhard, „Willkürliches Arpeggieren – ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert", in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27 (2003), 121–132; Anselm Gerhard, „You do it' – Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik", in: *Zwischen „schöpferischer Individualität" und „künstlerischer Selbstverleugnung". Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2008 (=Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 2) im Druck.

[10] Giovanni Battista Doni, *Lyra Barberina Amphichordos; accedunt eiusdem opera, pleraque nondum edita, ad veterem musicam illustrandam pertinentia*, hg. von Antonio Francesco Gori, Firenze: Typis Caesareis 1763 (Reprint: Bologna 1974), Band I, 314.

[11] M[ichel]-P[ignolet] de Montéclair, *Principes de musique divisez en quatre parties*, Paris: Boivin 1736 (Reprint: Genève 1972), 78–80.

Ähnlich dezidiert auf eine Verschmelzung distinkt notierter Noten verweist der Hamburger Johann Mattheson nur wenige Jahre später:

> Es muß aber der Accent, absonderlich im Halse, so gelinde gezogen und geschleiffet werden, dass die beiden Klänge, davon wir reden, ganz genau an einander hängen, und fast wie ein einziger Klang herauskommen mögen.[12]

Und noch im Jahre 1780 findet sich im Norden der britischen Inseln ein Zeugnis, dass diese Manier kurzerhand zum höchsten Gut elegant dargebotener Musik erklärt:

> Portamento di voce is the perfection of vocal music; it consists in the swell and dying of the voice, the sliding and blending one note into another with delicacy and expression – and expression comprehends every charm which music can produce; the Portamento di voce may justly be compared to the highest degree of refinement in elegant pronunciation in speaking.[13]

Die ungebrochene Weiterwirkung dieses „agrément" im 19. Jahrhundert braucht angesichts unzähliger Belege in Violinschulen von Woldemar über Spohr bis zu Bériot und ebenso in zahlreichen Gesangsschulen hier nicht im Einzelnen dokumentiert zu werden.[14] Besonders eindrücklich ist zweifellos die von Clive Brown in einem Berner Vortrag vorgeführte Einspielung des Adagio aus Spohrs Neuntem Violinkonzert durch die österreichische Geigerin Marie Soldat aus dem Jahre 1926.[15]

Beim Portamento handelt es sich also ganz offensichtlich um eine „longue durée", deren Erfolgsgeschichte mindestens vom späten 16. Jahrhundert[16] bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts reichen dürfte; erst nach 1930 verlor dieses „agréement" seine vorher so wichtige Stellung – wohl nicht zuletzt als „a response to the unique qualities and demands of recording technology".[17] Dennoch bleibt es mehr als irritierend, dass diese Jahrhunderte lang selbstverständlich

[12] Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und nutzen vorstehen will*, Hamburg: Herold 1739, 112 (§. 22).

[13] Domenico Corri, *A select collection of the most admired songs, duetts &c from operas in the highest esteem and from other works in Italian, English Scotch, Irish, &c., & c. In three books*, Band I, Edinburgh: Corri [ca. 1779], 3–4.

[14] Vgl. Clive Brown, *Classical and Romantic performing practice, 1750–1900*, Oxford 1999, 558–587; vgl. auch Deborah Kauffmann, „Portamento in Romantic opera", *Performance Practice Review* 5 (1992), 139–158.

[15] Vgl. hierzu Barbara Kühnen, „Marie Soldat-Roeger (1863–1955)", in: *Die Geige war ihr Leben. Drei Frauen im Portrait*, hg. von Kay Dreyfus, Margarethe Engelhardt-Krajanek und Barbara Kühnen, Strasshof 2000, 13–98.

[16] Vgl. die italienischen Belege aus den Jahren 1594 bis 1608 bei: Robert Greenlee, „‚Dispositione di voce': passage to florid singing", in: *Early music* 15 (1987), 47–55; hier 49.

[17] Mark Katz, „Portamento and the phonograph effect", in: *Journal of musicological research* 25 (2006), 211–232; hier 211.

praktizierte Freiheit der Ausführung in der heutigen Aufführungspraxis von nach 1750 komponierter Musik fast keine Rolle spielt.[18]

Tempomodifikationen

In der heutigen Realität des Musizierens sind – ganz unabhängig vom gewählten Instrumentarium – hörbare Temposchwankungen in einem Satz seltene Ausnahmen und zwar gerade dann, wenn es um sogenannte „Barockmusik" geht. Solche Tempomodifikationen, die über mehrere Takte hinweg das für einen ganzen Satz vorgeschriebene Zeitmaß verändern, sind natürlich von den fein nuancierten Tempomodifikationen im Verhältnis einer Kantilene zum Takt, wie sie eigentlich der Begriff „tempo rubato" bezeichnet, zu unterscheiden. Allerdings ist sowohl in den Primärquellen wie in der Forschungsliteratur[19] eine eindeutige Abgrenzung der beiden Phänomene nicht zu erkennen, wobei auffällt, dass das „tempo rubato" im engeren Sinne relativ oft und genau behandelt worden ist, die Frage breiterer Temposchwankungen dagegen kaum.

Dabei gibt es auch für diese Praxis eine Fülle eindeutiger Belege, von denen hier nur einige wenige vorgestellt seien. Der Rostocker Gymnasiallehrer Joachim Burmeister warnte 1601 in seiner *Musica practica*, der Kantor „solle [...] sich durch von einer einmal im rechten Maß begonnenen Mensur nicht durch allzu großes Eilen oder Schleppen der Sänger abbringen lassen"[20] – eine Formulierung, aus der wir doch wohl den Schluss ziehen dürfen, dass ein solches Eilen und Schleppen zum einen weit verbreitet, zum anderen aber nur dann unerwünscht war, wenn es „allzu groß" ausfiel. Sozusagen aus umgekehrter Perspektive rechnet es dann der vor allem in Schlesien tätige Kantor Wolfgang Caspar Printz in einer weniger bekannten Schrift aus dem Jahre 1678 zu den Aufgabe des „Directors", „die Zeit des *Tacts* [zu] verlänger[n], oder eines *Affecten* oder anderer Ursach halber die *Mensur* geschwinder oder langsamer [zu] führ[en]"[21].

Ein Jahrhundert später bestätigt ein französischer Autor die Selbstverständlichkeit solcher Temposchwankungen – zumindest in der französischen Tradition:

[18] Vgl. die ganz marginalen Bemerkungen in: Richard Wistreich, „Reconstructing pre-Romantic singing technique", in: *The Cambridge companion to singing*, hg. von John Potter, Cambridge 2000, 178–191; hier 190.

[19] Vgl. zur Situation im 17. und frühen 18. Jahrhundert: John Butt, *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge 1994, 95–102; eine reiche Quellensammlung für die Jahre nach 1750 bietet: Darmstadt, *Freiheit und Notwendigkeit* (wie Anm. 4).

[20] Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre*, Kassel: Bärenreiter 1955, 89 (=Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5).

[21] Wolfgang Caspar Printz, *Musica Modulatoria Vocalis, Oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst: In welcher Alles / was von einem guten Sänger erfordert wird / gründlich und auf das deutlichste gelehret und vor Augen gestellet wird / Allen Studiosis Musicae Modulatoriae Vocalis, sonderlich aber seinen Discipulis zu Nutz und beliebigen Gefallen ans Liecht gegeben*, Schweidnitz: Okel 1678, 37–38.

> [La mesure] est en Italie l'ame de la Musique, c'est elle qui gouverne le Musicien dans l'exécution; au contraire en France, c'est le Musicien qui gouverne la mesure; il est même assez ordinaire que le Chanteur la ralentisse ou la précipite à son gré.[22]

Dasselbe heikle Problem behandelt der schwäbische Dilettant und Theologe Carl Ludwig Junker, indem er das didaktische Modell des Katechismus auf rhetorisch eindrucksvolle Weise mit dialektisch zugespitzten Überlegungen füllt:

> Wie? ist jedes Stück durchaus, jedes Allegro, jedes Adagio, an eine völlig gleichförmige Bewegung gebunden? Muß jedes Stück, ganz bis zu Ende, in der nemlichen Bewegung, die sich niemals, weder einer größern Geschwindigkeit noch Langsamkeit nähert, vorgetragen werden? Oder darf diese Bewegung, selbst in der Mitte des Tonstücks, etwas abgeändert, darf sie beschleunigt, darf sie zurück gehalten werden? Das erste überhaupt bejahen, würde eben so viel heißen, als der Tonkunst, oft das kräftigste Mittel der Rührung benehmen, und sie, außer aller Beziehung, auf die verschiedenen Modifikationen, der leidenschaftlichen Bewegung gedenken. Das lezte überhaupt bejahen, würde den Strom aus seinen Ufern reißen, tausend Unordnungen verursachen, und der Tonkunst, ihre Wahrheit, benehmen heißen. So bald der lezte Satz eingeschränkt wird, so läßt er sich bejahen [...]. Es giebt keine Leydenschaft, deren Bewegung, sich selbst immer gleichartig, abgezirkelt seyn sollte; Sie wälzt sich durch verschiedene Modifikationen, der Bewegung hindurch.[23]

Aus der sogenannt „romantischen“ Epoche liegen Belege für diese Praxis nun sogar aus der Feder oder dem Mund herausragender Komponisten vor. So lesen wir bei Carl Maria von Weber im Jahre 1824:

> Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung foderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht ebenso, im Gegensatze, den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen.[24]

Und im Protokoll von Liszts Klavierunterricht in den 1830er Jahren heißt es über ein Übungsstück von Friedrich Kalkbrenner:

[22] Jacques Lacombe, *Le Spectacle des beaux arts ou, Considerations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets & leurs régles principales, avec des observations sur la manière de les envisager, sur les dispositions nécessaires pour les cultiver, & sur les moyens propres pour les étendre & les perfectionner*, Paris: Hardy 1758, 316; zitiert nach: Michel Verschaeve, *Le Traité de chant et mise en scène baroques*, [Bourg-la-Reine] 1995, 95.

[23] Carl Ludwig Junker, *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors*, Winterthur: Steiner 1782, 36–37.

[24] Beilage zum Brief Carl Maria von Webers an Heinrich Aloys Praeger vom 10. März 1824, in: Heinr[ich] Aloys Praeger, *Einige Bemerkungen über den rhythmischen Vortrag von karakteristischen Gesangstücken, von C. M. von Weber*, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1827), 217–219; hier 219 (Nro. 28 vom 11. Juli 1827).

> Kalkbrenner a indiqué son exercice plus lentement que ne le voudrait Liszt, mais il exige qu'on garde „le mouvement de l'auteur". Seulement il veut qu'on le réchauffe quand le motif reprend pour la seconde fois; on le joue alors un peu plus vite.[25]

Erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts scheint eine Gegenbewegung eingesetzt zu haben; jedenfalls äußerte sich Richard Wagner geradezu angeekelt über ein Konzert mit Mozarts Sinfonie g-moll KV 550 in München:

> Da ging es mit einem Ernste her, dass einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hunderttheilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andante's über unseren Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege.[26]

In den Jahren um 1900 häufen sich dann Belege dafür, dass die immer noch von zahlreichen Dirigenten gepflegte Freiheit der Tempomodifikation zunehmend auf Widerstand stieß.[27] Umgekehrt bedeutet aber diese letzte Feststellung, dass – selbstverständlich im Wissen darum, wie sehr in jeder Epoche ein höchst widersprüchliches Neben- und Durcheinander verschiedenster Spielweisen zur gleichen Zeit festgestellt werden kann –, auch die Bereitschaft, das Tempo innerhalb eines Satzes in heute kaum vorstellbarem Maße zu modifizieren, mindestens zwischen 1600 und 1900 eine selbstverständliche und weit verbreitete Praxis gewesen ist.

Fazit und Ausblick

Angesichts solcher Resultate muss also dringend vom Versuch abgeraten werden, eine distinkte Aufführungspraxis der „Klassik" zu ermitteln und diese von anderen Epochen abzugrenzen – und zwar nicht nur wegen der Möglichkeit oder der Wahrscheinlichkeit, dass die Aufführungspraxis sich zwischen 1730 und 1830 wenig verändert haben könnte – ich denke, wir können bei aller Zurückhaltung die von Thomas Drescher am 18. November 2006 in Bern gestellte Frage „Versteckt sich hinter dem langen 19. Jahrhundert ein noch längeres 18. Jahrhundert?" – vorsichtig bejahen.

Nein, mir scheint der Klassik-Begriff in der Historiographie der Aufführungspraxis noch irreleitender als in der Historiographie der Kompositionsgeschichte, weil wir beim besten Willen nicht verhindern können, mit der Etikette „Klassik" ästhetische Normative wie Klarheit, Einfachheit oder Zurückhaltung

[25] [Caroline Boissier], *Liszt pédagogue. Leçons de piano donnés par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Note de Madame Auguste Boissier*, Paris: Champion 1927, 21 (leçon du 15 janvier 1832).

[26] Richard Wagner, *Über das Dirigiren* [1869], in: Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band VIII, Leipzig: Fritzsch 1873, 261–337; hier 306.

[27] Vgl. Brown, *Classical and Romantic performing practice* (wie Anm. 14), 378–397.

zu assoziieren, die zumindest von den hier vorgestellten Quellenzeugnissen ganz und gar nicht bestätigt werden.

Sinnvoll erscheint es mir dagegen, den historischen Wandel im Bereich der Aufführungskonventionen mit zwei Parametern zu messen, die abschließend skizzenhaft umrissen seien: Zum einen haben wir es spätestens seit 1800 mit einer manifesten Tendenz der Standardisierung zu tun: Die Französische Revolution und in ihrer Folge die napoleonische Okkupation eines großen Teils des europäischen Kontinents setzt nicht nur den Code Civil und die metrischen Maße durch, sondern indirekt auch das Modell einer staatlich zentralisierten Ausbildungsstätte für Musik: das Conservatoire. Selbstverständlich haben sich solche Standardisierungstendenzen im 19. Jahrhundert in sehr unterschiedlichem Maße manifestiert, aber gerade im Bereich des Violin-Unterrichts und der publizierten Violinschulen ist es eindrücklich zu beobachten, welche standardisierende Rolle den Dozenten des Pariser Conservatoire zukommt.

Zum anderen können wir aber an den hier gewählten Beispielen im direkten Zusammenhang mit dieser Standardisierung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Tendenz beobachten, die man mit dem Schlagwort „Absinken von Kulturgut“ umreißen möchte: Aus dem vorher als „highest degree of refinement“ geschätzten Portamento wird das abschätzig beurteilte Schmieren des Kaffeehausgeigers, das Arpeggio am Tasteninstrument verschwindet aus dem Konzertsaal und wird zum Schandmal des Barpianisten, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts selbstverständliche Direktion eines Orchesters durch den Primgeiger überlebt nur noch in der Praxis des sogenannten Stehgeigers der Schrammelmusik, und bewusste Modifikationen des Tempos im selben Satz werden zum verabscheuungswürdigen Kennzeichen des musikalischen Dilettantismus.

In diesem ebenso kurzen wie vorläufigen Diskussionsbeitrag ist nicht der Raum, um auf mögliche Gründe für diesen Prestigeverlust vorher allgemein anerkannter Techniken einzugehen. Dieser Prestigeverlust dürfte allerdings sehr viel zu tun haben mit der Durchsetzung eines typisch protestantisch konturierten Begriffs von „hoher“ Musik, die zunächst in Deutschland, dann allmählich überall auf der Welt als „Kunstreligion“, als Religionsersatz aufgefasst wurde. Aus dem Rückblick auf das 19. Jahrhundert ist es offensichtlich, wie solche Ideen von einer „Reinheit der Tonkunst“ Hand in Hand gehen mit dem zunehmenden Erfolg des Historismus gerade auch in der Musikpflege.

Insofern erscheint es als eine nachgerade sublime Ironie, dass die historische Erforschung vergangener Aufführungspraxis, also ein besonders offensichtliches Kind eines Historismus, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts alle Lebensbereiche ergriffen hat, nun präzise durch ihre immer detaillierteren historischen Forschungen zur Erkenntnis gelangt, dass die ästhetische Voraussetzung ihres frühen Erfolgs, das entweder unausgesprochen vorausgesetzte oder aggressiv exponierte „Reinheitsgebot“ in der Musik, in dramatischem Maße revisionsbedürftig geworden ist. Wir können gespannt sein, wie die Musikerinnen und Musiker der kommenden Jahre und Jahrzehnte mit diesem Paradox umgehen werden – im Wissen darum, dass angesichts der Verwurzelung unserer aktuellen Musikkultur in einem fast alle Denkformen durchdringenden Historismus dieses Paradox unauflöslich bleiben wird.

KOMPOSITIONSKUNST UND REZEPTION – BACHS WEG ZUM MUSIKALISCHEN KLASSIKER

Analytische Betrachtungen anhand des Eingangschores der Kantate BWV 78

von Anselm Hartinger

I.

Im Dezember 1835 veröffentlichte der königlich-sächsische Oberhofmeister Carl Borromäus von Miltitz in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* einen Aufsatz mit dem Titel „Was heisst klassisch in der Musik?“[1] Darin stellt Miltitz verwundert fest, dass dieses Attribut geradezu inflationär gebraucht werde, obwohl selbst unter Musikern „grösste Verwirrung der Begriffe“, „grösste Divergenz der Meinungen“ darüber herrsche, was denn eigentlich ein „klassisches“ Tonstück sei: „Dem einen ist blos klassisch, was grau vor Alter, der Andere verlangt die strengste Reinheit der Schule und Entfernung aller Auswüchse der Fantasie, der Dritte glaubt nur in den Componisten seiner Zeit Klassicität zu erkennen [...]“. Gegen derart äußerliche Bestimmungen wendet sich Miltitz, gestützt auf das Beispiel der Literatur, ganz entschieden. Ihm zufolge können „Werke, die vor vier Wochen in unserm Jahrhundert [...] entstanden, eben so gut klassisch sein, als solche, die vor vierhundert Jahren geschaffen wurden. [...] Keine Zeit verdient ausschliesslich das Prädikat klassisch für seine Produktionen.“ Miltitz fordert demgegenüber ein für alle Künste verbindliches qualitatives Prinzip, nämlich „Vollkommene Schönheit des Stoffs und der Darstellung in der innigsten Durchdringung“. Merkwürdigerweise ist bei all dem von den Wiener Klassikern kaum die Rede, vielmehr wendet der Autor seine Argumentation plötzlich frontal gegen Bach, Graun und Händel, deren Werke er als nur „klassisch für ihre Zeit und deren Begriffe“ gelten lässt, wobei er sich auf die seltsame Begründung stützt, dass die Musik als historisch jüngstentstandene der Künste gerade erst der „grammatischen Correctheit“ entwachsen und deshalb gesondert zu bewerten sei.

Mit dieser entwicklungsgeschichtlichen Zuspitzung führt Miltitz allerdings die soeben noch verworfenen relativen und präferenzgeleiteten Kriterien durch die Hintertür wieder ein. Seine Argumentation belegt somit nicht nur die frühzeitige und dabei höchst kontroverse Positionierung Bachs in der Diskussion über eine musikalische Klassizität. Gerade aus ihren auffälligen Brüchen lässt sich ableiten, dass der Streit um den rechten Gehalt des Wortes „klassisch“ fast so alt ist wie die heute damit bezeichnete Epoche und die Wahrscheinlichkeit, dass die Teilnehmer dieser Debatte im Widerspruch zu ihren eigenen Prämissen das begehrte Prädikat doch auf der Basis subjektiver Werturteile vergeben, überaus hoch war und ist. Wir sollten deshalb Carl Dahlhaus' Mahnung, Werkgeschichte nicht allein in der Rezeptions- und In-

[1] Miltitz' Aufsatz erschien in zwei Teilen in der *AMZ*, 37. Jahrgang, No. 50, 16. Dezember 1835, Sp. 838–840 und Nr. 51, 23. Dezember 1835, Sp. 841–843.

terpretationsgeschichte aufgehen zu lassen,[2] ernst nehmen und Kriterien der Klassizität suchen, die möglichst nahe am Werk bleiben und dessen Auslegern nicht auf jeden Leim gehen.

II.

Um das Begriffsfeld „Bach und Klassik" in seiner Problemtiefe und historischen Gewachsenheit zumindest einzukreisen, bedarf es zunächst einiger Vorbemerkungen.

1. Die Formierung des Bach-Bildes der Klassik und Romantik[3] ist bereits durch Arbeiten von Carl Dahlhaus, Martin Zenck und anderen untersucht worden, deren wegweisende Erkenntnisse hier nur angedeutet werden können.[4] Dass Bachs liturgische und höfische Virtuosenmusik sich im Zeitalter des bürgerlichen Konzertlebens einem veränderten Umfeld stellen musste, leuchtet ebenso ein wie der Umstand, dass seine Werke bei ihrer Eingliederung in das sinfonische Repertoire einem massiven Anpassungsdruck in Gestalt von Bearbeitungen und Dekontextualisierungen ausgesetzt waren, der ihre Rezeption langfristig prägte.[5] Dabei handelt es sich um eine Entwicklung, die in oft unterschätztem Ausmaß auch für die anderen Klassiker galt.[6] Dass ein vom „frommen Kantor", „Heros des Protestantismus" und „genialisch-weltfremden Orgelmeister" geprägtes biedermeierliches Bild die Person Bachs verzeichnete und den Blick für andere Dimensionen und Horizonte seines Schaffens verstellte, versteht sich ebenfalls.

[2] Carl Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte", in: Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991, S. 105–114 (=Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3).

[3] Ich möchte im Folgenden beide musikhistorischen Zeitbegriffe trotz ihrer unvermeidlichen Unschärfe übernehmen und sie – ausschliesslich bezogen auf die Bach-Rezeption – als Doppelepoche interpretieren, da die für eine Abgrenzung der Klassik gegenüber der Romantik möglichen Zäsuren für die Beschäftigung mit Bach kaum Relevanz haben

[4] Vgl. dazu: Carl Dahlhaus, „Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung", in: *BJ* 64 (1978) 192–210; Martin Zenck, „Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800", in: *BJ* 68 (1982) 7–32; ders., *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik"*, Stuttgart 1986 (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 24).

[5] Vgl. dazu: John Michael Cooper, „Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach: Mendelssohns Bach-Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der ‚Chaconne'", in: *Mendelssohn-Studien* 10 (1997) 157–179; Anselm Hartinger, „Felix Mendelssohn Bartholdy und Bachs ‚Himmelfahrtskantate' auf dem Kölner Musikfest 1838 – aufführungspraktische, quellenkundliche und ästhetische Konnotationen", in: Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hg.), *Zu groß, zu unerreichbar. Bach im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns* (Konferenzbericht Leipzig 2005), Wiesbaden 2007, 281–314.

[6] Dies gilt etwa hinsichtlich der zahlreichen populären Arrangements oder auch für die infolge der zeittypischen Mischprogramme mit ihrer Zusammenstellung zahlreicher aus dem Werkzusammenhang gerissener Einzelsätze entstehende, höchst selektive Wahrnehmung von Werken Beethovens, Mozarts und Haydns.

2. Die im Zentrum der genannten Arbeiten stehende These, wonach die klassisch-romantische Rezeption Bachs auf einer fundamentalen Uminterpretation[7] seines Werkes im Sinne der zeitgenössischen Ästhetik beruhe, dass es sich also bei der Bach-Deutung um 1800 um ein vielleicht glückliches, in jedem Fall folgenreiches *Miss*verständnis handelt, diese These halte ich allerdings zumindest für ergänzungsbedürftig. Und zwar insbesondere deshalb, weil die lange implizit vorausgesetzte Annahme, Bach sei erst tief im 19. Jahrhundert aus nahezu völliger „Vergessenheit" heraus im romantischen Sinne „wiederentdeckt" worden, durch die empirische Aufführungs- und Quellenforschung mittlerweile in Teilen revidiert werden konnte.[8] Insofern kann davon ausgegangen werden, dass die von Postulaten des „Klassischen", „Absoluten" und „Erhabenen" geleiteten Zugriffe durchaus noch aus lebendigen Aufführungstraditionen schöpfen konnten, mithin auf profunder Werkkenntnis beruhten und tatsächlich wichtige Elemente des Bachschen Komponierens erfassen – Bach somit näher an der Klassik steht, als wir vermeinen. Wenn Adolph Bernhard Marx in seiner Analyse der *Chromatischen Phantasie* Beethovens *Neunte* und Goethes *Faust* heraufbeschwört, um die geistige Zwiesprache seines genialischen Meisters mit dem Material zu beschreiben,[9] dann empfinden wir dies heute als völlig unhistorische Übertragung. Doch sind Bachs Lösungen weniger tiefgründig oder subjektiv-neuartig als diejenigen Mozarts oder Beethovens, nur weil sie „objektiver" daherkommen und wir weniger über Bachs Seelenleben wissen? Im klassisch-romantischen Diskurs werden zweifellos Begrifflichkeiten auf Bach appliziert, die seiner Zeit fremd waren und zu Missverständnissen Anlass geben – doch können darum in seinem Werk bestimmte Eigenheiten, die derartige Wahlverwandtschaften erst begründen halfen, sehr wohl vorhanden sein. Auch sollte der Einfluss der vom ästhetischen Diskurs vorgegebenen Sprachregelung auf die Rezeptionshaltung der tätigen Musiker nicht überschätzt werden; Aufführungspraxis und ästhetischer Diskurs lassen sich nicht in einem Atemzug bewerten. Die berechtigte Auseinandersetzung mit vermeintlich von „der Romantik" ererbten Aufführungsgewohnheiten[10] muss nicht zwangsläufig mit einer Verabschiedung auch des analytisch-diskursiven Bach-Bildes der Zeit einhergehen.

3. Geht es um die Verknüpfung Bachs mit dem Begriff und der Epoche der Klassik, so bieten sich üblicherweise drei Wege der Untersuchung an:

Man unterstellt erstens das Fortwirken Bachscher Traditionen in die Klassik hinein und sucht nach Verbindungen motivischer, kompositionstechnischer

[7] Gemeint ist damit selbstverständlich eine Umdeutung, die die bei jeder Interpretation notwendig auftretende Veränderung signifikant übersteigt.

[8] Vgl. dazu etwa: Peter Wollny, „Anmerkungen zur Bach-Pflege im Umfeld Sara Levys", in: *Zu groß, zu unerreichbar* ... (wie Anm. 5) 39–49; Anselm Hartinger, „Materialien und Überlegungen zu den Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers", in: *BJ* 92 (2006) 171–203.

[9] „Seb. Bach's chromatische Fantasie. Einige Bemerkungen von A. B. Marx" (*AMZ*, 50. Jg., Nr. 3, 19. Januar 1848, Sp. 33–41.)

[10] Dass es sich dabei in vielen Fällen um eine Rückprojektion erheblich später anzusetzender Wandlungen und Traditionsbrüche handelt, muß wohl kaum eigens betont werden.

oder topologischer Natur. Dies erscheint im Ansatz fruchtbar, führt jedoch nahezu zwangsläufig zu der nicht selten suggestive Züge annehmenden[11] Frage: „Hat Mozart dies oder jenes Werk Bachs gekannt oder nicht?" Ihre Beantwortung mag für die Werkgeschichte einzelner Stücke bedeutsam sein, trägt für unsere Fragestellung aber wenig bei. Denn allzu oft führt der musikhistorische „Vaterschaftstest" zu keinem eindeutigen Ergebnis, kann letztlich nicht entschieden werden, ob eine Anregung Bachs oder „nur" Einflüsse der österreichischen Kontrapunktlehre vorliegen. Auch wird in der Regel just nach den Gattungen und Techniken gesucht, deren Fortwirken man gerade nachweisen will – im Kontext des Bach-Diskurses also vor allem Kontrapunkt und Fuge. Bachs unzweifelhaft anregende Lösungen in diesem Bereich müssen aber keineswegs dem entsprochen haben, was Mozart, falls er ein bestimmtes Werk von Bach überhaupt kannte, daraus tatsächlich entnommen oder gar „gelernt" haben könnte.[12] Wir kommen Bach nur sehr bedingt nahe, wenn wir ihn von Mozart aus sehen, einem Mozart zudem, dem wir bereits unsere eigene Rezeptionshaltung souffliert haben.

Man kann andererseits in Bachs Werk nach stilistischen Merkmalen suchen, die diejenigen der Klassik voraus zu nehmen scheinen. In diesem Denkmodus, den etwa Heinrich Besseler vertreten hat, erscheint Bach gar als der große „Wegbereiter".[13] Einer derart teleologisch aufgeladenen Geschichtssicht gegenüber nimmt Bach allerdings – wie jeder andere ältere Meister auch – zwangsläufig Züge eines latent „defizitären" Vorläufers an, der die vermeintlich „zukunftsträchtigen" Elemente seines Werkes seltsamerweise nicht mit der im gleichen Atemzug beschworenen Totalität seines Schaffens in Einklang zu bringen vermochte.[14] „Neues im Alten" oder „Altes im Neuen": beide Unter-

[11] Vgl. dazu: Bernhard Paumgartner, „Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik", in: *BJ* 43 (1956) 5–17 (insbes. 15). In typischer Weise zieht Paumgartner hier die analytisch hergeleitete bzw. unmittelbar empfundene Verwandtschaft beider Meister als Argument heran, um die rein quellenmäßig gesicherten Zeugnisse der Bachkenntnis Mozarts für unzureichend zu erklären.

[12] Dass es sich bei der von Friedrich Rochlitz im Anschluss an Mozarts Besuch in der Thomasschule 1789 geprägten Lesart einer regelrechten „Bach-Initiation" um eine bewusst überhöhte Erzählung handelt, steht wohl ausser Zweifel.

[13] Vgl. dazu: Heinrich Besseler, „Bach als Wegbereiter", in: *AfMW* 12 (1955) 1–39. Einen neueren und differenzierteren Versuch der Bestimmung „empfindsamer" Elemente in Bachs Klavierschaffen hat jüngst Werner Breig vorgelegt. Trotz einzelner experimenteller Ausnahmestücke und subtiler stilistischer Anverwandlungen bleibt auch für Breig die stilistische und kompositionstechnische Basis Bachs bemerkenswert stabil. Vgl. Werner Breig, „Johann Sebastian Bachs Leipziger Klaviermusik und das Prinzip ‚Empfindsamkeit'", in: Siegfried Schmalzriedt (Hg.), *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien 2001 bis 2004 der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004*, Laaber 2006, 295–315 (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 8).

[14] Gerade die Betonung der Einheit und Geschlossenheit des Bachschen Werkes und seiner Kompositionsweise machte einen zentralen Topos seiner klassisch-romantischen Rezeption aus. Die Abspaltung einzelner Details im Sinne einer vermeintlich ganz konkreten Vorbildwirkung für die Musikpraxis der Klassik geriete somit in einen gewissen Widerspruch zur vielleicht wichtigsten Konstante der Bach-Wahrnehmung des späten 18. und 19. Jahrhunderts.

suchungsrichtungen setzen zumindest implizit eine wertende Haltung voraus, die – oft ohne die Begriffe und Ebenen selbst zu problematisieren – Bach und die Klassik kausal oder qualitativ gegeneinander in Stellung bringen muss.

Man kann drittens dem Begriff als solchem eine substantielle und verbindende Qualität zusprechen und der zeitgenössischen Anwendung des Wortfeldes „Klassik" und selbst „klassischer Schriftsteller" auf Bach und seine Musik nachgehen. Abgesehen von den Problemen, die die Unschärfe derartiger Bezeichnungen zu allen Zeiten aufwarf, macht man sich damit ohne Not abhängig von teils ephemeren Ereignissen innerhalb der oft nur bedingt fachkundigen Gelehrtenrepublik. So könnte eine bisher unbekannte Apostrophierung Bachs als „Klassiker" durch irgendeinen Publizisten des Jahres 1802 in bestimmten Zusammenhängen ein bedeutsames Dokument sein – doch trüge sie wirklich Substantielles zum Weiterwirken Bachs und zum „klassischen" Charakter seiner Musik bei?[15]

All diese Zugänge erscheinen mir für uns nur bedingt geeignet, da sie eher an der Oberfläche verbleiben und in widersprüchliche gedankliche Konstruktionen führen. Als Trugschluss erweist sich etwa die Erwartung, mit den im Umfeld des Leipziger *Collegium musicum* angesiedelten Klavierkonzerten gerade die vermeintlich besonders „zukunftsweisenden" und dem bürgerlichen Musizieren am nächsten stehenden Werke Bachs im Zentrum seiner „klassischen" Rezeption wiederzufinden. Mit einzelnen Motetten und Orgelwerken sowie den Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* konnten sich vielmehr gerade jene Kompositionen Bachs in Musikpraxis und Unterricht behaupten, die sich einem derartigen Verständnis als „Vorläufer" eindeutig entziehen. Ganz offenbar wurde eher das, was unerreichbar anders blieb, was im Sinne einer „prima prattica" gar nicht übertroffen werden konnte, weiter geschätzt und gepflegt; alles andere war längst ununterscheidbar in die Weiterentwicklung der Gattungen eingegangen. Hier scheint mir ein generelles Missverständnis der Rezeptionsgeschichte vorzuliegen.

4. Im Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit ereignet sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ein fundamentaler Wandel. Bachs Einordnung als musikalischer Klassiker erfolgt zeitgleich mit der beginnenden Etablierung jenes neuzeitlichen Kanons „klassischer" Werke und Komponisten, der über die blosse Musterhaftigkeit hinaus erstmals im Sinne einer dauerhaften ästhetischen Gegenwart gemeint war. Die Belehrung durch klassische Vor-

[15] Letztlich geht es dabei um die Frage, was eine primär an Diskursen orientierte Rezeptionsgeschichte über die Bereitstellung von Munition für den wissenschaftlichen Meinungsstreit hinaus zur Erhellung musikalischer Eigenheiten und Beziehungen beitragen kann.

bilder wird ergänzt durch das Verlangen nach ihrem Genuss.[16] An die Stelle der die Kompositionstraktate bevölkernden *exempla classica*, denen die alten Werke gleichsam als Steinbruch zur Demonstration satztechnischer Lösungen und Figuren ohne eigentlich künstlerische Relevanz dienten, tritt nun eine ästhetische Prüfung hinsichtlich ihrer Eignung als Kunstobjekte für das moderne Musikleben. [17] Die Frage ist nun, warum gerade Bach diese Prüfung in Teilen bestand, während die Werke äußerlich viel stärker auf die Klassik voraus weisender Meister wie etwa Heinichen, Hasse oder Monn zu dieser Zeit längst verabschiedet waren. Sicher nicht, weil Bach so *ähnlich* schrieb wie Mozart, Haydn und Beethoven, was auch im Umfeld der für die Kanonbildung mitverantwortlichen Leipziger *AMZ*[18] niemand ernsthaft behauptet hätte. Es muss also Anderes in seiner Musik geben, das eine Interpretation als Klassiker zumindest zuließ, was uns darauf verweist, Bachs „Klassizität" nicht an stilistischen Analogien festzumachen, sondern zunächst die eigentlichen Qualitäten seines Komponierens aufzusuchen.

Mit diesen Bemerkungen sei zunächst ein Feld umrissen, in dem sich meines Erachtens jede ernsthafte Auseinandersetzung mit Bachs Werk im Rahmen eines Nachdenkens über seinen „klassischen" Charakter vollziehen sollte. Auch wenn die Begriffe und Bedeutungsebenen nicht immer ganz deckungsgleich sind, so scheinen doch die verschiedenen Aneignungen unlösbar miteinander verknüpft zu sein. Ich werde daher im Folgenden Bachs Schaffen und Kompositionsideal einerseits, seine klassisch-romantische Rezeption andererseits sowie die Kriterienbildung der Musikwissenschaft zu einer einzigen Betrachtung zusammenziehen.

[16] Ein Text wie Friedrich Rochlitz' „Ueber den Geschmack an Sebastian Bachs Kompositionen, besonders für das Clavier. Brief an einen Freund" (*AMZ*, 5. Jg., Nr. 31, 27. April 1803, Sp. 509–522) illlustriert bei aller rhetorisch-pädagogischen Überhöhung durchaus glaubwürdig das mühsame Ringen um ein Verständnis der Bachschen Musik, das diesen Genuss überhaupt ermöglicht. Schon die bloße Rechtfertigung eines derart subjektiven Zugangs zur Musikbetrachtung erschien offenbar heikel und wurde nur durch entschiedene Distanzierung vom „Seichten" möglich.

[17] Das heißt nicht, dass es nicht spezifische Aufführungskontexte gegeben hat, in denen bereits vor 1800 „ältere" Werke regelmäßig gepflegt wurden. Allerdings wurden sie dann weniger als ästhetisch vorzuziehende „Klassiker" rezipiert, sondern eher als überkommenes oder gar schlicht alternativloses Repertoire. Wenn sich um 1820 ein Liebhaberverein freiwillig für die Choralmotetten Hasslers oder Eccards einsetzt, ist dies etwas anderes, als wenn eine mitteldeutsche Kantoreigesellschaft noch weit nach 1700 ihren Hammerschmidt singt, weil sie hinter den sieben Hügeln kaum anderes kennt. Die Aufführung der Bach-Motetten durch die Leipziger Thomaner vor und nach 1800 ist insofern ein Grenzfall, als sich hier durchgehende Repertoirepflege, spezifische Traditionsbildung innerhalb einer Institution und beginnende Wiederentdeckung vermischen.

[18] Vgl. zur Rolle der *AMZ*: Wilhelm Seidel, „Über Ethik und Ästhetik bürgerlicher Musik – ‚Musikalische Wissenschaft' und musikalische Urbanität", in: Wilhelm Seidel (Hg.), *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, Leipzig 2004, 9–23 (= Leipzig. Musik und Stadt. Studien und Dokumente 1).

III.

Auch die Musikwissenschaft hat sich mit der Frage „Was ist klassisch?" ausgiebig beschäftigt. Den jenseits der stilistischen Beschreibung wohl noch immer substantiellsten Beitrag dazu hat schon vor Jahrzehnten Ludwig Finscher in seinem Leipziger Grundsatzreferat „Zum Begriff der Klassik in der Musik" vorgelegt.[19] Finscher differenziert zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen (Klassik als Allgemein-, Stil- und Epochenbegriff) und gelangt schliesslich zu einem Gefüge von Kriterien, das vor diesem Hintergrund die Eigenart der Wiener Klassik bestimmen soll, und zwar ausdrücklich in Abgrenzung gegenüber allen anderen jemals als „klassisch" angesprochenen Zeiten, Stilen und Komponisten.[20] Für Finscher kulminieren in der Musik der Wiener Klassik Prozesse der Stilsynthese, Stileinheit und Stilvollendung; die auf allen Satzebenen durch Verschmelzung weiterhin als solcher kenntlicher Elemente entstehende Balance führe bei höchster formaler Abrundung eine nie da gewesene innere Differenzierung herbei. Alle Elemente erscheinen auf ein gemeinsames Ganzes bezogen, das auf den Traditionen ruht und dabei seine Ordnung aus sich selbst bezieht. Die in den Formmodellen, Nationalstilen und Gattungen angelegten Potentiale werden diesem Verständnis zufolge zur Vollendung geführt. Der aus deren reinster Ausprägung hervorgehende Epochenstil übergreife alle Arten der Vokal- und Instrumentalmusik; stilistische Typik und Individualität des Einzelwerkes gehen für Finscher eine spezifische Dialektik ein. Durch ihre besondere Geschichtlichkeit habe die Klassik am gesamten verfügbaren musikalischen Erbe teil; aufgrund ihrer Komplexität und dank der Einschmelzung volkstümlicher Elemente ermögliche das klassische Kunstwerk zahllose Weisen eines Verständnisses auf allen Ebenen der musikalischen Rezeptionsfähigkeit.

Unzweifelhaft handelt es sich hierbei um eine glänzende Darstellung wichtiger Grundlagen des „klassischen Stils". Zugleich scheint mir damit aber auch die musikhistorische Leistung eines ganz anderen Komponisten, eben Bachs, in überraschend treffender Weise umrissen zu sein. Ich möchte nun in der Tat zeigen, dass Finschers Kriterien mehr als geeignet sind, auch Bachs musikalische Denkart und Kompositionskunst zu beschreiben – und zwar ausdrücklich vor dem Hintergrund seiner klassisch-romantischen Rezeption.

IV.

Dafür sei mit dem Eingangschor der zum 14. Sonntag nach Trinitatis 1724 entstandenen Kantate *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78) bewusst ein Stück gewählt, das weder zu Bachs bekanntesten gehört, noch in der analytischen Diskussion des 19. und 20. Jahrhunderts derart im Vordergrund stand, dass es für eine kategorial unvorbelastete Bestimmung nicht mehr zur Verfügung

[19] Ludwig Finscher, „Zum Begriff der Klassik in der Musik", in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Kassel etc. 1970, 103–138.

[20] Finscher, a.a.O., 117–120. Alle folgenden Rückgriffe auf Finschers Argumentation beziehen sich auf diesen Abschnitt des Textes.

stünde.[21] Zugrunde liegt dem mit vier Singstimmen, Streichern, Generalbass, zwei Oboen, Traversflöte und „Corno" ausgestatteten Satz die erste Strophe des gleichnamigen Kirchenliedes von Johann Rist.[22]

Bereits eine erste Durchsicht des Satzes fördert eine relativ strikte Periodenstruktur zu Tage, die über weite Strecken aus wiederholten Viertaktabschnitten besteht.[23] Diese periodische Struktur ergibt sich unmittelbar aus dem Formmuster einer ostinaten Passacaglia oder Chaconne,[24] die das ganze Stück über beibehalten wird.[25] Damit liegt – und dies ist eine für die Bewertung im Sinne der Kriterien Finschers wichtige Bestimmung – dem gesamten Satz eine rein musikalische Idee, eine dem Text gegenüber autonome Konzeption zugrunde. Denn es lag weder von der Vertonungstradition noch vom Inhalt, Textaffekt oder Versmaß her nahe, den Choral als Ostinato zu vertonen und ihn dafür in den ungeraden Takt zu überführen.[26]

Nun ist die Verbindung von Gesang – selbst Ensemblegesang – und Ostinato im frühen 18. Jahrhundert nichts Neues, und auch die Übertragung auf den geistlichen Bereich ist in Deutschland bereits in Werken von Schütz, Weckmann, Buxtehude, Telemann u.a. geleistet worden. Doch im Gegensatz zu den auf freien

[21] Vgl. neben der knappen Darstellung in Überblickswerken vor allem: Michael Kube, „Bachs ‚tour de force'. Analytischer Versuch über den Eingangschor der Kantate ‚Jesu, der du meinen Seele' BWV 78", in: *Mf* 45 (1992) 138–152.

[22] Vgl. dazu: Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, 6. aktualisierte Auflage 1995, S. 582–587. Für den Notentext der Kantate wird hier auf den Band I/21 der NBA verwiesen; die Notenbeispiele dieses Aufsatzes mussten sich notgedrungen auf wenige erläuterungsbedürftige Stellen beschränken.

[23] Im späteren Verlauf des Stückes kommt es ab dem Orgelpunkt der Takte 68 ff. vermehrt zu Akzentverschiebungen bzw. Dehnungen in der Periodenstruktur, auf die in der Diskussion des Symposiums zu Recht hingewiesen wurde. Dabei handelt es sich allerdings um „durchführungsartige" Erweiterungen der harmonischen und formalen Struktur, die für Choralbearbeitungen und insbesondere für die Eingangschöre von Bachs Choralkantaten nicht untypisch sind und die ostinate Grundanlage des Satzes nicht beeinträchtigen, zumal diese am Satzende nochmals bekräftigt wird. Möglicherweise handelt es sich dabei auch um jene kompositorische Strategie bewusst eingesetzter Abweichungen von der metrischen Grundanlage des Satzes, die Hermann Gottschewski für Klavierwerke Bachs herausgearbeitet hat. Vgl. Hermann Gottschewski, „Takt und Metrik in Bachs Fugen", in: Hans-Joachim Hinrichsen, Dominik Sackmann (Hg.), *Bach-Interpretationen. Eine Zürcher Ringvorlesung zum Bach-Jahr 2000*, Bern 2003, 81–120.

[24] Es ist im Rahmen der musikalischen Terminologie des 18. Jahrhunderts nahezu unmöglich, zu einer systematischen Abgrenzung von Passacaglia und Chaconne zu gelangen. Die entsprechenden Artikel in den einschlägigen Nachschlagewerken sind, was die unterscheidenden Merkmale betrifft, entweder widersprüchlich, reichlich unbestimmt oder aber die Artikel verweisen direkt aufeinander. So beginnt etwa Brossards Artikel „Passacaglio/Passecaille" mit der aufschlussreichen Bemerkung: „C'est proprement une Chacone." Vgl. dazu: Sebastien de Brossard, *Dictionaire de musique*, Amsterdam ca. 1708 (Neudruck Genf etc. 1992). Gleiches gilt für die Definition Walthers; allenfalls könnten Molltonart und Bewegungscharakter des Stückes eine gewisse Tendenz in Richtung „Passacaglia" rechtfertigen.

[25] Auch die vom eigentlichen Ostinato abweichenden Abschnitte lassen sich – wie noch zu zeigen sein wird – im Rahmen der Coupletstruktur schlüssig in die Form der Passecaille/Chaconne integrieren.

[26] Die reguläre geradtaktige Fassung des Chorals hat Bach im Schlusschoral verwirklicht.

Psalmtexten beruhenden oder als blosse Abschnittstechnik[27] eingesetzten älteren Vokalciacconen stellt die Verbindung der Passacaglia mit der in Versbau und Melodie regulierten und einer ganz anderen Tradition verhafteten Choralbearbeitung eine Herausforderung dar, die tatsächlich die Potentiale verschiedenster Formmuster zu einer neuartigen Synthese führt.[28] Wenn Eduard Krüger 1841 bezogen auf Bachs Kammermusik von einer „Thatäusserung der reinen Musik" spricht, so trifft dies also auch in unserem Fall entgegen der Annahme einer romantischen „Uminterpretation" zunächst einmal zu.[29] Wilhelm Seidel hat jüngst angesichts des Versagens der Nachahmungsästhetik vor Bachs Musik sogar von deren „absolutem" Charakter gesprochen und eine solche Deutung bis auf die Musikpublizistik des 18. Jahrhunderts zurückzuführen vermocht.[30] Könnte dies nicht eine Dimension des Bachschen Komponierens sein, die wir durch das Wissen um die Verankerung seiner Musik in der Theologie und den satz- und spieltechnischen Traditionen seiner Zeit heute leicht übersehen?

Dass die Passacaglia sich als Teilelement das ganze Stück über behaupten kann, hängt vor allem damit zusammen, dass Bach sie nicht nur auf eine einzige musikalische Dimension gegründet hat. Zum einen stellt er dem ostinaten Bass ein markantes und vor allem stabiles punktiertes Motiv der Oberstimmen zur Seite, das an entscheidenden Stellen der Komposition hörbar Kontinuität stiftet. Zum anderen ist der Satz so reichhaltig anlegt, dass es dem Bass möglich wird, aus der sonst die Form verbürgenden Rolle der tiefsten Stimme herauszutreten: das Ostinato kann zwischen den Stimmen „wandern".[31] Wenn

[27] Sie treten nicht selten bei abschließenden Schlüsselworten wie „Alleluia" und „Amen" auf.

[28] Um ein Beispiel aus Bachs eigener Lebenszeit zu nennen, ziehe man zum Vergleich etwa Telemanns frühe Kantate „Schaffe in mir Gott ein reines Herz", TWV 1–1241 heran. Ihr Eingangssatz ist als „Giaccona" über einem absteigenden Tetrachord in G-Dur gestaltet, vertont aber einen zweisätzigen Psalmtext und macht kaum von der Möglichkeit Gebrauch, die Singstimmen in die Verwendung des ostinaten Materials einzubeziehen. Der abschliessende Choral ist gerade nicht als Ostinato gestaltet.

[29] Eduard Krüger, „J. S. Bach: 6 Sonaten für Clavier und Violine", in: *NZfM*, 15. Bd., Nr. 19, 3. September 1841, 73–74 (das Zitat 74). Das Beispiel wird um so schlüssiger, als sich Krüger auf kammermusikalische Werke bezog, die er von Bachs „religiösen Tondichtungen" geschieden sah, wohingegen der Kantatenchor zeigt, dass musikalische „Autonomie"-Konzepte für Bach sogar in einer Sphäre anwendbar sein können, die durch den liturgischen Kontext und den Choral-Cantus firmus als doppelt „fremdbestimmt" erscheint. Einleuchtende semantische oder theologische Gründe für eine Fassung des Choralsatzes als Ostinato sind hingegen nicht zu erkennen.

[30] Wilhelm Seidel, „Natur, Stil, Kunst. Bach aus der Sicht der zeitgenössischen Musikästhetik", in: Ulrich Leisinger und Christoph Wolff (Hg.), *Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter Johann Sebastian Bachs*, Hildesheim etc. 2005, 127–140, insbes. 138ff. (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 7).

[31] Um den neuartigen Rang dieser komplexen Gattungsdeutung zu ermessen, betrachte man zusätzlich etwa Johann Kaspar Ferdinand Fischers d-Moll-Passecaille aus dem *Journal de printemps* von 1695. Trotz der prinzipiellen Vergleichbarkeit seines (allerdings nicht chromatischen) Ostinatos mit demjenigen Bachs und der hohen musikalischen Qualität der Komposition bleibt Fischers ebenmäßiger Bass viel konventioneller, da dieser eben nicht durch die Stimmen wandern kann und nicht in der Lage ist, komplexere Strukturen zu tragen oder aus sich heraus zu begründen.

Bach nach zwei Mal acht Takten den Choral hinzutreten lässt, dann muss er diesen nicht blockhaft dem Instrumentalsatz einfügen, sondern er kann mit Gewinn die Ebenen tauschen. Indem der Bassgang zum Soggetto einer enggeführten Imitation des Chores wird, gibt die Choralbearbeitung sich nicht als strukturelles Gegenstück zur Passacaglia, sondern als deren Bestandteil selbst zu erkennen. Dieses Problem der Verwandlung eines Ostinato in ein Soggetto hat Bach auch andernorts – etwa in der c-Moll-Passacaglia für Orgel[32] – beschäftigt. Im Gegensatz zu den meisten Musikpublizisten des frühen 19. Jahrhunderts scheint ein strategischer Kopf wie Beethoven das Potential einer solchen Situation sofort erfasst zu haben – obwohl er nur das viertaktige Thema kannte, bat er seinen Leipziger Verleger Breitkopf eindringlich um eine Kopie des „Crucifixus" der h-Moll-Messe, das mit seinem chromatischen Ostinato praktisch als Schwesterstück zu BWV 78 betrachtet werden kann.[33]

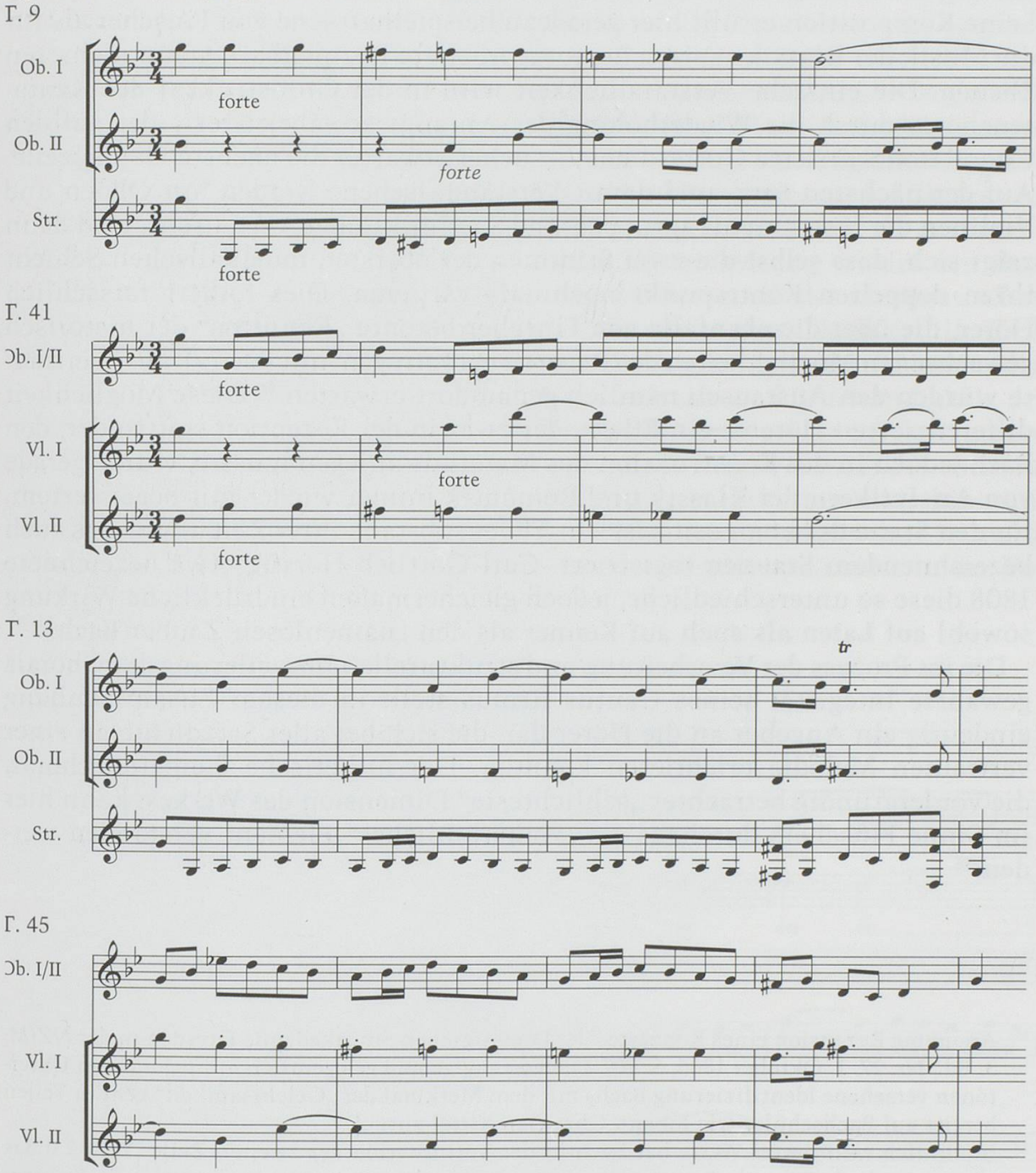
Die Übernahme des Ostinato durch den Chor erfolgt jedoch nicht abrupt, sondern wird von Bach als kunstvoller Übergang vorbereitet: Bereits ab Takt 9 wird der chromatische Bass zur Oboenstimme, begleitet von einem Kontrapunkt der Oboe II und einem Achtelmotiv der Streicher. Vier Takte darauf tauschen aus dem Spiel heraus beide Oboen ihre Rollen. Bei der Wiederholung der ganzen Strecke in den Takten 41 bis 48 wird das aufgegriffen, jedoch zusätzlich variiert; jetzt haben nicht nur die Violinen das Quartgang-Thema und die Oboen die Achtelfiguration übernommen,[34] sondern auch die beiden Oberstimmen sind nochmals in Lage und Einsatzfolge vertauscht worden, womit der latent doppelte Kontrapunkt der Takte 9–16 sich als äußerst ausbaufähig erweist.

[32] Und zwar nicht erst dann, wenn Bach den Beginn des Ostinatos zum Thema der abschliessenden Fuge werden lässt, sondern bereits in den Takten 88 ff., in denen das Ostinato zur hoch liegenden Oberstimme und später zur Mittelstimme wird, die von den anderen Stimmen selbst harmonisiert wird. Dabei kommt es nicht nur zum bloßen Rollenwechsel innerhalb der Harmonie, sondern teilweise zu neuen Ausdeutungen.

[33] Ludwig von Beethoven an Breitkopf & Härtel, Wien 15. Oktober 1810. Abgedruckt in: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. 2 (1808–1813).* Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn herausgegeben von Sieghard Brandenburg, München 1996, 163f.

[34] Die Hochoktavierung und die Retuschen an der jetzt von den Oboen übernommenen Stimme ergeben sich auch aus dem in der Tiefe begrenzten Stimmumfang der Holzbläser, ändern jedoch nichts an der vertauschten Relation der Instrumentengruppen.

Bsp. 1: BWV 78/1: Synopse der Takte 9–17 und 41–49.



In Werken der Wiener Klassiker würden wir eine solche Stelle vermutlich als Höhepunkt der Materialentwicklung ansehen, Bach realisiert diesen Kunstgriff dagegen derart unprätentiös, dass man ihn beinahe übersieht. Gegenüber der Periodenfolge der Passacaglia und der Wiederholung des musikalischen Anfangs tritt hier die kontrapunktische Meisterschaft – oder, wie man um 1800 gesagt hätte: „Rechenkunst" – nur als eher hintergründiges Ornament in Erscheinung. Wenn ein Dresdener Rezensent 1835 schrieb, Bachs Tonsätze seien nur dazu da, um Gelehrsamkeit zu zeigen, so hatte er definitiv unrecht –

im Gegenteil, Bach hält seine Gelehrsamkeit mitunter ostentativ verborgen.[35] Seine Komposition erfüllt hier geradezu beispielhaft jene von Finscher als für die Musik der Klassik typisch herausgearbeitete Rezipierbarkeit auf mehreren Ebenen. Die einfache Verständlichkeit wird in der Großstruktur des Kantatenchores durch die Wiederholung des Anfangs gewährleistet – der auf den Choral konzentrierte Gottesdienstbesucher erwartet die nächste Doppelzeile. Auf der nächsten Satz- und damit Verständnisebene werden mit Oboen und Violinen die Instrumentengruppen und Satzfunktionen vertauscht. Und dann zeigt sich, dass selbst die zwei Stimmen der obersten musikalischen Schicht ihren doppelten Kontrapunkt nochmals variieren. Dies fordert tatsächlich Hörer, die über die ebenfalls von Finscher betonte „Kenntnis" der historisch gewachsenen Möglichkeiten des Repertoires verfügen: mit Bachs Kunst Vertraute würden den Austausch nämlich genau dort erwarten.[36] Diese Möglichkeit differenzierten Hörens, ein Effekt, der zwar in der Rezeption stattfindet, den Bach jedoch in der Konstruktion des Materials anlegen musste, wurde gerade von Analytikern der Klassik und Romantik immer wieder mit begeistertem, für den Stand der kompositorischen Tiefensubstanz ihrer Zeit allerdings auch bezeichnendem Staunen registriert. Carl Gottlieb Horstig etwa bezeichnete 1808 diese so unterschiedliche, jedoch gleichermaßen eindrückliche Wirkung sowohl auf Laien als auch auf Kenner als den „namenlosen Zauber Bachs".[37]

Die im Prozess der Verarbeitung und strukturellen Inszenierung des Chorals gewahrte Integrität seines Cantus firmus stellt in diesem Zusammenhang eindeutig ein Angebot an die Hörer dar, die sich bei aller Satzdichte an einer vertrauten Melodie orientieren konnten. Der lutherische Gemeindechoral, die vordergründig betrachtet „schlichteste" Dimension des Werkes, kann hier im Sinne Finschers durchaus als „volkstümliches" Element verstanden werden.[38]

[35] Anonyme Rezension eines Konzertes der Dreissigschen Singakademie Dresden in der *NZfM*, 3. Bd., Nr. 27, 2. Oktober 1835, S. 107. Die vorrangige und gelegentlich mit pejorativen Untertönen versehene Identifizierung Bachs mit dem Merkmal der „Gelehrsamkeit" geht in Teilen bereits auf Bachschüler wie Johann Christian Kittel zurück.

[36] In ähnlich raffinierter Weise hat Bach in der Vorimitation der zweiten Zeile (Takt 25) das chromatisch absteigende Soggetto in einen ebenso chromatischen Krebsgang aufwärts verwandelt und damit zugleich eine Textausdeutung von eminenter Überzeugungskraft und eine musikalisch-kontrapunktisch zwingende Variantenbildung vorgelegt. Es mag durchaus dem Bestreben nach innerer Balance und feinster Vermittlung im Detail geschuldet sein, dass Bach dann auch den Themenkopf des instrumentalen Ritornells in Takt 65 von einem punktierten Aufwärts- in einen Abwärtssprung verwandelt hat.

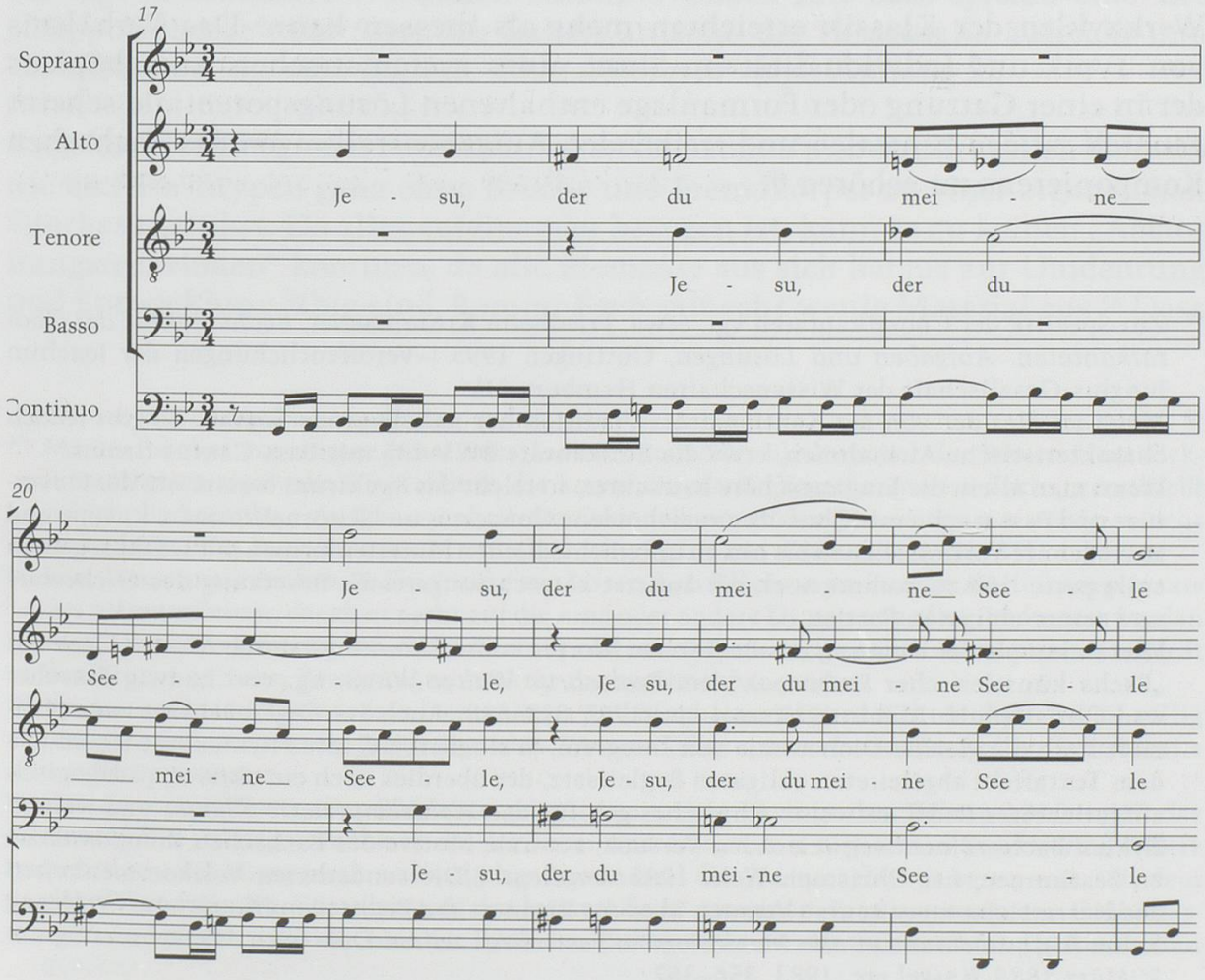
[37] Carl Gottlieb Horstig, „Ueber alte Musik. (Beschluss). Punkt und Contrapunkt", in: *AMZ*, 10. Jahrgang, Nr. 17, 20. Januar 1806, Sp. 257–265 (das Zitat Sp. 262).

[38] Möglicherweise hat Bach mit der gegenüber den opulenten und vielgestaltigen Formen des ersten Jahrgangs veränderten Faktur der Choralkantaten des Jahrgangs 1724/25 indirekt auf Reaktionen des Publikums reagiert, dessen gegenüber dem vertrauten höfischen Umfeld in Weimar und Köthen veränderte Zusammensetzung und Rezeptionsfähigkeit er zunächst einmal erkunden musste.

Doch sind damit die Lektionen des Choreinsatzes der Takte 17 bis 25 noch nicht erschöpft, vielmehr erweist sich, wie Bach alle Satzebenen von vornherein als schlüssige Ordnung zum Ganzen entworfen hat. Dazu trägt vor allem bei, dass der chromatische Bassgang der Passacaglia eindeutig als Begleitung des Cantus firmus konzipiert worden ist: zu jeder Choral-Zeile des Soprans erklingt stets der chromatische Bass in g oder transponiert (vgl. Anhang 1).

Choral und Passacaglia sind also bereits in der Formulierung des Basses aufeinander bezogen. Insofern ist die dem Choral gegenüber zunächst *autonome* Formebene des Ostinato in ihrer konkreten Ausgestaltung wieder mit dem Cantus prius factus des Chorals und – über die Semantik des chromatischen Lamentobasses – sogar mit dessen Textaffekt verbunden. Doch erfüllt Bach trotz dieser Wiederverschmelzung der nur zu Beginn getrennt scheinenden Teile auch Finschers Kriterium einer darin bewahrten Eigenständigkeit der Elemente. Denn mit dem Einsatz des Chores beginnt etwas im instrumentalen Vorspiel bei aller Kontrapunktik noch nicht Dagewesenes: der ostinate Quartgang wird zum Soggetto einer fugenmäßigen Imitation – bis hin zum Basseinsatz in Takt 21, der zugleich periodisch wiederkehrendes Ostinato, chromatische Begleitung des Cantus firmus und regulärer Einsatz in der Vokalfuge ist.

Bsp. 2: BWV 78/1, Takt 21–25 (Chorstimmen und Continuo).



Die eigens für den Chor reservierte Setzweise der motettischen Imitation aber ist zutiefst mit der Tradition des Chorals im Sinne etwa der Motetten des Altbachischen Archivs und der eigenen Motetten Bachs verbunden. Was der Choral hier in die Verschmelzung einbringt, ist somit sein ureigenes, selbst in der Begegnung mit einer komplexen Instrumentalform bewahrtes Idiom. Und allein mit dem Beginn dieser knappen Fugenexposition brachte Bach zugleich und unüberhörbar den Typus seiner Leipziger Choralkantaten als auch für diese Komposition gültig in Erinnerung.[39] Bach hat in den mehr als 40 Kantaten seines am ersten Sonntag nach Trinitatis 1724 begonnenen, zu Ostern 1725 abgebrochenen und später noch sporadisch ergänzten zweiten Leipziger Jahrganges und speziell in deren Eingangschören die von Finscher exponierte Dialektik von Individualität und Typik geradezu paradigmatisch ausgebildet. Der Choral wird stets mit überliefertem Text und originaler Melodie zeilenweise in einer Stimme[40] vorgetragen, während die übrigen dazu einen motettisch-vorimitierenden Kontrapunkt setzen. Hinzu tritt ein Orchestersatz, der die Aussage des Chorals mit eigenem, oft aus ihm abgeleitetem Material kommentiert. Dieser Anordnung, die klar einem Typus entspricht, hat Bach im Zuge des Jahrganges eine fast unvorstellbare Fülle individueller Ausprägungen abgewonnen.[41] In jedem dieser Werke ist der Typus absolut präsent, ihre Zusammengehörigkeit als Zyklus unmittelbar einleuchtend, doch eignet ihnen allen eine opushafte Eigenständigkeit, die sich mit der in den Werkzyklen der Klassik erreichten mehr als messen kann. Das Verhältnis von Typik und Individualität im Sinne eines systematischen Ausschöpfens der in einer Gattung oder Formanlage enthaltenen Lösungspotentiale scheint generell zu den zentralen und treibenden Aufgabenstellungen des Bachschen Komponierens zu gehören.[42]

[39] Zur Spezifik der Choralkantaten vgl. etwa: Friedhelm Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995 (=Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 81).

[40] Meist ist dies der von der Kantionalsatz-Tradition her naheliegende Sopran. Es gibt jedoch charakteristische Ausnahmen, etwa die Bußkantate BWV 135 mit Bass-Cantus firmus.

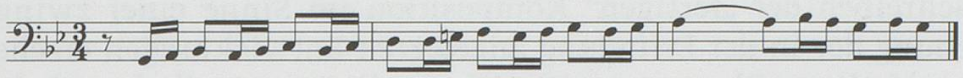
[41] Wenn man allein die Eingangschöre betrachtet, so reicht das Spektrum bereits von der Ouvertüre und Passacaglia mit Chor über verschiedene Concerto- und Ritornellformen, knappe und ausgedehnte Vorimitationen bis hin zu unterschiedlichen Motettenformen mit textbezogenem colla parte. Hinzu kommt noch die äußerst abwechslungsreiche Besetzung des Orchesters und seiner obligaten Partien.

[42] Hieran knüpft die Deutung des Bachschen Wortes vom „Endzweck" durch Martin Geck an: „Bachs künstlerischer Endzweck", in: *Festschrift Walter Wiora*, hg. von Ludwig Finscher und Christoph-H. Mahling), Kassel etc. 1967, 319–328. Auch im Orgelbüchlein exemplifiziert Bach die gleiche Dichotomie von integrem, ja singbaren Cantus firmus mit einem aus dem Textaffekt abgeleiteten obligaten Begleitsatz, der überdies noch ein aktives, pädagogisch ausgerichtetes Pedal aufweist. Ähnliches gilt für das *Wohltemperierte Klavier* und weitere Zyklen Bachs. Einen wegweisenden Versuch, zentrale Motive des Bachschen Komponierens zu bestimmen, hat Christoph Wolff 1983 vorgelegt: „‚Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs'. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik", in: Wolfgang Rehm (Hg.), *Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1883*, Kassel etc. 1983, 356–362.

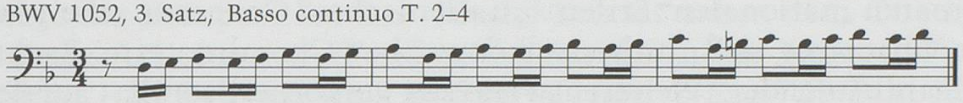
Doch kehren wir nochmals zu den betrachteten Takten 17–20 zurück, da sie mit dem Konzert auf eine dritte Stil- und Gattungsdimension neben der Choralmotette und der Passacaglia verweisen. So erinnert die Bassführung deutlich an Werke wie den dritten Satz des später in der Romantik so berühmten Klavierkonzertes d-Moll BWV 1052.

Bsp. 3: BWV 78/1 und 1052/3: konzertante Bassführung

BWV 78/1, Basso continuo T. 17–19



BWV 1052, 3. Satz, Basso continuo T. 2–4



In der Folge gewinnt das konzertierende Prinzip immer mehr Raum, ohne aber zu dominieren.[43] Der zeilenweise durchgeführte Choral und die Passacaglia mit ihren Dimensionen Bassgang, „Instrumentalmotiv", Periodenstruktur bleiben präsent.[44] Die Takte 73 ff. zeigen vielmehr, dass alle drei Elemente gleichberechtigt miteinander verbunden sind: die Oboen mit Bass spielen eine Art „Doppelkonzert", die Streicher halten unisono die Passacaglia aufrecht und der Chor beginnt eine fugierte Choralmotette[45] (vgl. Anhang 2).

Bach hat hier dank seiner musikalischen Ökonomie und strukturellen Harmonie drei Formtypen ganz ohne Brüche und Fremdkörper zu einer organischen Synthese geführt. Da alles aufeinander bezogen ist, kann es zu keinen „Abstoßungsreaktionen" kommen; da alle Elemente aus sich heraus zur Umdeutung und Entwicklung fähig sind, kommt Bach mit sehr wenig Material aus.[46] Dass

[43] Michael Kubes vorrangige Lesart des Satzes unter dem Blickwinkel der Ritornellentwicklung erbringt wertvolle Einblicke in die kompositorische Vorgehensweise Bachs, verschiebt jedoch die komplexe Ausgewogenheit der Grundelemente der Satzanlage ein wenig zu sehr in Richtung der konzertanten Materialschicht. Vgl. dazu: Kube (wie Anm. 21).

[44] Von dieser analytischen Beobachtung aus lassen sich Folgerungen für die Aufführungspraxis des Satzes ableiten, der eben nicht auf die eine oder andere Dimension allein reduziert werden darf. Das zugrunde liegende Modell einer ostinaten Passacaglia sollte allerdings zumindest das Tempo und den Bewegungscharakter nachvollziehbar prägen.

[45] Zu diesem Befund passt, dass Generalbass und Singbass in diesen Takten (hier 75–76) völlig unabhängig voneinander geführt werden. Wenige Takte später werden die Rollen dann bereits wieder vertauscht.

[46] Die Anverwandlung aller Elemente geht so weit, dass Bach in den Takten 129 bis 135 das regelrechte „Gruppenkonzert" der Violinen und Oboen mit just jenem punktierten Motiv bestreitet, das zuvor noch wesentlicher Bestandteil der „Passacaglia" gewesen war. Mit dem erstmals gegen den Choraleinsatz der letzten Zeile um einen Takt vorgezogenen Orchestertutti dieses Motivs (Takt 136) hat Bach den Zusammenhalt des Stückes bis aufs Äussersten gedehnt.

nach einer Beobachtung von Friedrich Rochlitz diese „Ökonomie" manchem um 1800 als „Magerkeit" und „Armuth" erschien, trifft unsere Fragestellung kaum.[47] Denn wird nicht gerade diese ökonomische und ausgewogene Materialbehandlung den Klassikern immer nachgerühmt? Offenkundig wird nun gerade bei Bach dem Material diese Entwicklung nicht erst abgerungen, sie ist vielmehr in seiner Konzeption bereits mitgedacht, was mit dem Schriftbefund seiner wenigen erhaltenen Entwürfe korrespondiert. Danach konzentrierten sich Revisionen und Vorüberlegungen fast ausschliesslich auf den Beginn, die eigentliche „Invention" des Stückes, wohingegen alles weitere wie ein müheloses Ausschreiben der „fertigen" Komposition im Sinne einer zwingenden Verwirklichung der in der Erfindung angelegten Entwicklungen erscheint.[48]

Diese verschiedenen Elemente entsprechen selbstverständlich auch deutlich identifizierbaren „nationalen" Stilen – „italienisches" Concerto, „französische" Passecaille/Chaconne und „lutherisch-deutsche" Choralmotette. Bachs Konzept „amalgamisierender" Weiterentwicklung verkörpert somit – auf den hier verwendeten Kriteriensatz „klassischer" Musikwerke bezogen – die höchste Ausprägung jenes „Vermischten Geschmacks", der für das spätbarocke Deutschland als Epochenstil gelten kann.

Wie weit Bach dabei über das blosse Zitieren hinaus denkt, zeigt die erneute Betrachtung des ostinaten Basses. Dieser ist als Fundament der Passacaglia strukturell zwar der „französischen" Stilschicht zuzurechnen, seine konkrete Ausformung weist jedoch eher in Richtung Concerto. Bereits die von den punktierten Oberstimmen abgesetzte, durchgehende Viertelbewegung erscheint „unfranzösisch", und die harmonische Ausdeutung – insbesondere an Stellen wie Takt 29 ff. – erinnert deutlich an Modelle Vivaldis, etwa an das Bach durch seine Orgelbearbeitung BWV 596 wohlbekannte Concerto op.3, Nr. 11 (vgl. Bsp. 6). Dies würde bedeuten, dass allein schon das Teilelement Passacaglia dem Satz zwar eine „französische" Form verleiht,[49] es in seiner melodischen Fassung und harmonischen Deutung aber eher „italienisch" und in seiner strukturellen Einpassung „vermischt-deutsch" ist. Sollte man eine solche Gleichgewichtigkeit der Elemente und ihr Eingehen in ein Größeres nicht in höchstem Mass klassisch nennen? Dies alles scheint mir für die Dimension des Klassischen in der Musik Bachs wichtiger zu sein, als die Regelmäßigkeit von Perioden oder vermeintlich „zukunftsweisende" Elemente an der Peripherie seines Stils.

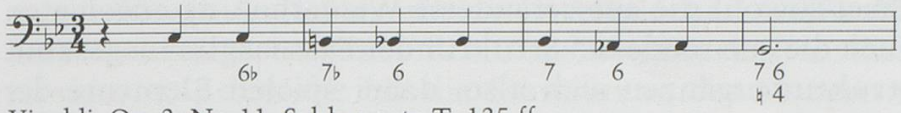
[47] Rochlitz, *Ueber den Geschmack* ...(wie Anm. 16) Sp. 515.

[48] Bach hat offenbar meist sehr rasch entschieden, ob eine Grundanlage tragfähig genug war und seine Entwürfe dann entweder ausgeführt oder nach wenigen Takten abgebrochen. Der Autor dankt herzlich Peter Wollny (Leipzig) für hilfreiche Überlegungen zu diesem Problem.

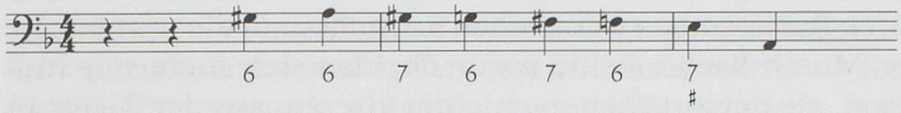
[49] Der starke französische Einschlag dieser Materialschicht kommt bei Aufführungen unter Umständen stärker zur Geltung, als es die bloße Analyse vermuten lässt.

Bsp. 4: BWV 78/1 und Vivaldi op. 3, Nr. 11: Harmonisierung des chromatischen Basses

BWV 78/1: Bassführung T. 29 ff.



Vivaldi: Op. 3, Nr. 11, Schlusssatz T. 135 ff.



Auch das chromatische Ostinato stellt allerdings noch nicht die letztgültige Grundlage der Komposition dar. Tatsächlich ist neben dem Quartgang noch eine weitere Art „Bass" vorhanden, der bereits in der Bassetto-Führung der Streicher in Takt 9–16 anklingt und im „Concerto-Bass" ab Takt 17 endgültig Form annimmt. Dieser Bass wirkt weniger wie eine kolorierte Variante des Quartganges als eine komplementäre Stimme zur figurierten Harmonisierung des chromatischen Basses als Melodie: wenn der Chor mit dem Ostinato-Soggetto in Takt 17 einsetzt, geschieht genau dies (vgl. Bsp. 2). Insofern verwundert es nicht, dass diese konzertante Bassführung eindeutiger von Kadenzstufen her gedacht ist als der Quartgang; im Prinzip können in der Folge sämtliche Bass-Situationen des gesamten Stückes auf diese wenigen Grundvarianten zurückgeführt werden.

Bachs „Passacaglien-Bass" besteht also genau genommen aus einer chromatischen Quartgang-Version in Vierteln und einer bzw. zwei ausfigurierten Kadenzstufen-Versionen,[50] die komplementär miteinander verbunden sind, jedoch unterschiedliche satzstrukturelle Funktionen erfüllen. Dabei ist der Bass als Quartgang auf die Begleitung des Cantus firmus hin konzipiert worden, der Bass als Kadenzfiguration hingegen auf die Begleitung der Vorimitationen in den Mittelstimmen. Dass Bach an diesen Stellen schon allein aus satztechnischen Gründen eine andere Bassführung als den ostinaten Quartgang einführen musste, entwertet die Eigenständigkeit der Lösung nicht.[51] Bemerkenswert ist vielmehr, dass die Imitation überhaupt mit einer eigenständigen Bassführung kontrapunktiert wird, da doch die auf der Grundstufe beginnende und melodisch unproblematische Fugenexposition einer zusätzlichen Stützung an sich nicht bedurft hätte. Die Einführung einer weiteren Bassebene noch vor der regulären Wiederkehr des Ostinato im Vokalbass stellt somit eine souveräne künstlerische Entscheidung dar, die die Kunsthaftigkeit des Satzes erhöht und der Verknüpfung verschiedener Formidiome dient. Bach führt mit

[50] Neben der dominierenden motorisch geprägten „Concerto"-Version, die erstmals in den Takten17–20 erscheint, tritt auch eine etwas ruhigere Kadenzstufen-Figuration in durchlaufenden Achteln in Erscheinung (erstmals in den Takten 25–28). Streng genommen kann die Bassetto-Führung der Takte 9–16 und 41–48 als Kombination beider Varianten aufgefasst werden.

[51] Eine Begleitung der thematischen Einsätze mit dem Ostinato selbst würde ja zu Parallelen oder sonstigen unerfreulichen Situationen führen.

dieser Basslinie ganz bewusst und für jeden aufmerksamen Hörer unmittelbar wahrnehmbar die Dimension des Konzerts in die Passacaglien-Motette ein. Gleichzeitig stabilisieren und beleben die unterschiedlichen Bassführungen in ihrem steten Wechsel sowohl die auf veränderte Wiederholung angelegten Doppelperioden als auch die „en rondeau"-Struktur der Passacaglia insgesamt. Mikro- und Makrostruktur ergänzen sich also; dabei spielen Elemente der ausbalancierten Abwechselung allerorten eine bedeutende Rolle.[52]

Diese komplementären Bassformen ermöglichen Einsichten in die immanente Geschichtlichkeit der Musik Bachs. Beide unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihrer Funktion, sie entsprechen auch einer älteren, aus der Ricercar-Tradition vertrauten und einer „modernen", vom harmonisch zielgerichteten Konzertdenken geprägten Version. Und auch das bereits mehrfach angesprochene „Konzertieren" erfolgt in zwei historisch klar voneinander abgesetzten, jedoch motivisch aufeinander bezogenen Weisen: einerseits das „moderne" Concerto in der Bachschen Aneignung italienischer Vorbilder, andererseits das für den reifen Bach eher untypische „alte" Concertieren im Sinne des geistlichen Konzertes. Man denke hier nur an die abbildenden Figuren auf „herausgerissen" (Takt 81–83; vgl. Anhang 2).[53] Auch Passacaglia und Choralmotette waren um 1724 nicht gerade jugendfrische Gattungen – erst in ihrer Begegnung mit dem Concerto werden sie unter Bachs Händen zu einer traditionsgesättigten Innovation.

V.

Bachs Weg zum musikalischen Klassiker ist kein Phänomen der Rezeptionsgeschichte allein. Er ist vielmehr zuerst Resultat einer überragenden Kunsthaftigkeit, die jedem späteren Klassikbegriff nicht immer explizit genügen mag, die ihn jedoch implizit in sich birgt und mit ihren Durchbrüchen und ihrer neuartigen Verbindung von Kontrapunkt, Harmonik und Melodie eigentlich erst möglich macht.[54] In der Bach-Rezeption wurden vor und nach 1800 in apologetischer oder kritischer Absicht bestimmte Aspekte seines Schaffens betont, die Bachs Rang als Klassiker klären sollten, dabei jedoch das wahre Ausmaß seiner Klassizität nachhaltig verengten. Möglicherweise teilten in Wahrheit aber eher die heute als „Klassiker" bezeichneten Komponisten mit Bach einen Anspruch gegenüber der Durchdringung und Ausarbeitung des

[52] Dazu gehört in BWV 78 auch, dass Bach dem äußerst dicht gearbeiteten Eingangschor ein vom Generalbaß begleitetes Duett folgen lässt, das bei aller Kunst und Virtuosität auf anspringende Eingängigkeit setzt.

[53] Überhaupt hat Bach in diesem Kantatenchor trotz der Bindung an ein instrumentales Formmodell und obwohl der jambische Sprachrhythmus des Chorals mit dem dominanten Dreiertakt der Passacaglia keineswegs leicht zu vereinbaren war, eine sprachlich, sängerisch sowie von der Affektdeutung her überzeugende Deklamation vorgelegt. Seine vermeintliche Missachtung der „wahren Gesangnatur" war ja im frühen 19. Jahrhundert ein stereotyper Rezeptionstopos selbst unter ausgemachten Bach-Verehrern.

[54] Auf diese Verbindung hat jüngst Christoph Wolff noch einmal eindringlich hingewiesen: „‚Newtons Geist' und die Grundlagen Bachscher Kompositionskunst", in: *Musik, Kunst und Wissenschaft* ... (wie Anm. 30) 11–23.

Materials, der von der zeitgenössischen Ästhetik zunächst gar nicht gefasst, der vielleicht erst aus dem Erlebnis Bachs heraus formuliert werden konnte, weil es neben der klassischen Ästhetik auch des strukturellen Hintergrundes seiner Musik bedurfte, um die formbildende Größe Mozarts, Haydns und Beethovens jenseits des bloßen Geschmacksurteils zu diskutieren. Es ist daran zu erinnern, dass die für die Formierung des Mozart- und Beethovenbildes entscheidenden Autoren Friedrich Rochlitz, Adolf Bernhard Marx, Otto Jahn u.a. exzellente Bach-Kenner waren. Der für die literarische Klassik und die Kunstgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts so zentrale, im Bereich der Musik aber mangels entsprechender Überlieferung verstellte direkte Bezug zur Antike wurde für nicht wenige musikalische Denker der Zeit durch das Studium der Bachschen Kompositionen, dieser „heiligen Antiken" (Horstig) ersetzt.[55]

Mit all dem soll nichts gegen die Errungenschaften der Wiener Klassik eingewandt werden – doch kann ich mich der mit musikwissenschaftlichen Definitionsleistungen vom Rang derjenigen Finschers verbundenen Ansicht nicht anschließen, wonach die strukturellen Grundlagen der klassischen Musik diejenigen aller anderen großen Tonkunst grundsätzlich überträfen. Zweifellos kann es nicht darum gehen, den Klassikbegriff vollends aufzuweichen. Nur lässt er sich eben nicht mit qualitativer Allgemeingültigkeit ausstatten und dann doch exklusiv und epochengebunden anwenden – wenn die Musik des Wiener Dreigestirns in ihrer Einzigartigkeit bestimmt werden soll, dann muss dies auf stilistischer Ebene geschehen. Die noch immer wirkmächtige, allerdings unweigerlich teleologische Argumentationsweise der romantischen Musikpublizistik des frühen 19. Jahrhunderts hingegen, die Bach auf Kosten der „Klassiker" oder diese auf Kosten Bachs, Palestrinas oder anderer Meister zu profilieren und einzuordnen trachtete, gälte es stets aufs Neue zu überwinden – und zwar, indem man sie bei ihrem eigenen Wort nimmt.

Selbst wenn man Ludwig Rellstabs Mahnung bedenkt, Bach habe sich stets nur „die schwierigste, aber nicht immer die schönste Aufgabe" gestellt,[56] so ist doch nicht zu übersehen, dass Bach in zahlreichen seiner Werke ein wirklich „klassisches" Maß an Einheit und Integration, Differenzierung und Entwicklung der verschiedensten Elemente erreicht hat. Und dies in allen von ihm bearbeiteten Gattungen, die er jeweils zur Vollendung führte, wobei er in der Folge der Werkgruppen und Schaffensschwerpunkte offenbar gezielt ein Lebenswerk als Epochenkompendium erarbeitete.

Sowohl die Konzeption als auch verschiedene Details der hier betrachteten Komposition dürfen mit Fug und Recht als genial bezeichnet werden – und

[55] Vgl.: Horstig, *Ueber alte Musik* ... (wie Anm. 37). Auf ein solches Verständnis des Bachschen Werkes im musikhistorischen Denken von Christian Friedrich Michaelis hat Lothar Schmidt hingewiesen. Vgl.: Ders., *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel, Basel et al. 1990, S. 68ff. (=Marburger Beiträge zur Muskwissenschaft 6).

[56] Ludwig Rellstab, „Ueberblick der Erzeugnisse. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach, herausgegeben von Adolph Bernhard Marx ...", in : *Iris im Bereiche der Tonkunst*, 1. Jg., Nr. 41 und 42, 19. November 1830.

zwar in einer Weise, die Hegel mit seinem Begriff der „gelehrten Genialität" gewiss präziser erfasste, als es die Genieästhetik des späten 18. Jahrhunderts leisten konnte.[57] Unser Kantatenchor ist zwar aus älteren Mustern entwickelt worden, die innovativen Momente darin können jedoch nicht allein aus der Tradition erklärt werden. Genau dies hat Carl von Winterfeld gesehen, als er über Bachs Leistung als Komponist bemerkte: „Mit gleichem Rechte also lässt sich von ihm behaupten, er ruhe auf seiner Vorzeit, und er habe einzig aus dem reichen Borne seines Innern geschöpft."[58] Friedrich Rochlitz kleidete bereits 1803 eine vergleichbare Beobachtung in ein ähnlich aufschlussreiches Gegensatzpaar. Für ihn erschien „in Bachs vollendetsten Werken alles nothwendig, (es kann nicht anders gemacht werden, ohne Nachtheil des Ganzen,) und doch zugleich alles frey, (jeder Theil ist nur durch sich selbst bedingt)".[59] Bachs im 19. Jahrhundert sprichwörtliche „Perücke" und die ganz überwiegende Bindung seines Werkes an dienstpflichtige Anstellungen sollten deshalb über den individuellen Charakter seines Schaffens nicht hinwegtäuschen: indem Bach souverän über die Tradition, das Material und seine Kunst gebot, konnte er jedwede Pflicht in einen autonomen künstlerischen Endzweck umdeuten. Wie Beethoven und die anderen Klassiker hat er sich schwerste Aufgaben jenseits allen Handwerks gestellt, und vielleicht ist es – neben dem Mangel an Skizzen – gerade die traumwandlerische Sicherheit ihrer Lösung, die uns den „sauren Weg" dahin nicht sehen lässt. Die „möglichste Selbstständigkeit aller Stimmen" etwa – so Hermann Hirschbach 1843 in einer Parallelanalyse der h-Moll-Messe und der *Missa solemnis* Beethovens – sei man bereits „von Bach gewohnt".[60] Dieses „Gewohnte" muss man aber auflösen als Summe zahlreicher genialer Dispositionen und Entscheidungen im Dienste eines technisch vielleicht durch die Tradition gedeckten, vom Anspruch her jedoch nahezu unbegreiflichen Ideals einer vielstimmig-melodischen Harmonie, einer in sich unendlich differenzierten Vollkommenheit. Einer Vollkommenheit allerdings, die dank der unübersehbaren Dimension des „Gearbeiteten" über die „erhabene" Ausstrahlung hinaus allen Nachfolgenden und gerade der Klassik und Romantik unerschöpfliche Möglichkeiten des musikalischen Lernens und der kompositionstechnischen Befragung offerierte.[61]

[57] „[...] Sebastian Bach, ein Meister, dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen." Zit. nach: Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik. III. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe*, Frankfurt am Main 1986, 211f.

[58] Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. III, Leipzig 1847, 428.

[59] Friedrich Rochlitz, „Ueber den Geschmack ..." (wie Anm.16) Sp. 514 f.

[60] Hermann Hirschbach, „Die Beethoven'sche grosse Messe.", in: *NZfM*, 18. Bd., Nr. 31, 17. April 1843, 123–125.

[61] Dieser Unterschied zwischen der vermeintlich rein „auratischen" Gesamtwirkung und der Möglichkeit auch kompositionstechnischer Analyse scheint mir der Hauptgrund für die gegensätzliche Bewertung der alten Vokalpolyphonie einerseits und der Musik Bachs und (in abgeschwächtem Maße) Händels andererseits in klassisch-romantischen Einschätzungen zu sein.

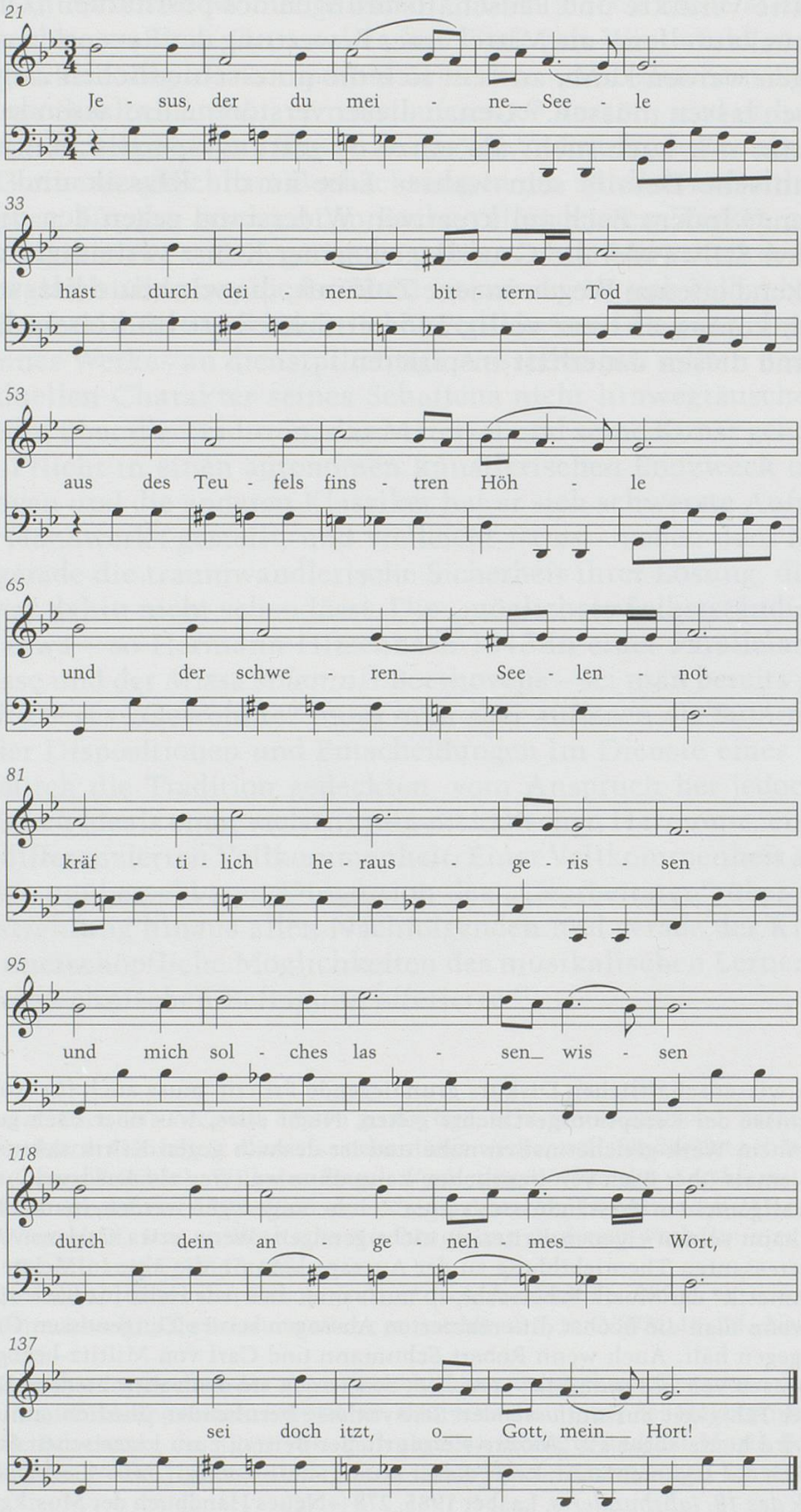
Damit sind wir nicht nur einer über die rein rezeptionsgeschichtliche Annäherung hinausgehenden, sozusagen „werkseitigen" Definition des musikalisch „Klassischen" ein Stück näher gerückt, mit deren Hilfe die Komposition selbst – ohne in alte Verdikte und Pauschalisierungen des posthumen „Unverständnisses" zurückzufallen – als Mittel einer Bewertung der Rezeptionsgeschichte herangezogen werden kann, an dem sich die unterschiedlichen Zugänge zum Werk messen lassen müssen.[62] Genau dieser verstörend umfassende Anspruch Bachs scheint mir auch mehr als einzelne gattungsspezifische und kompositionstechnische Details sein wahres Erbe an die Klassik und Romantik darzustellen.[63] Indem Bach im kreativen Widerstand gegen den um 1720/30 einsetzenden Stilwandel die Grundlagen seiner Kunst verteidigte und damit den verlockend offenen Wegen in jene Zukunft, die wir heute Klassik nennen, widerstand, konnte er trotz völlig anderer Schreibart im klassischen Kanon bestehen und diesen dauerhaft inspirieren.

[62] Dieses im wissenschaftlichen Diskurs grundlegende Prinzip muss auch für frühere Phasen und Zeugnisse der Rezeptionsgeschichte gelten. Nicht alles, was über Bach gesagt wurde, kommt seinem Werk gleichermaßen nahe und ist deshalb gegen Kritik sakrosankt. Nicht jeder, der jemals über Bach veröffentlichte, kann ohne weiteres als Ausdruck und berufener Zeuge des allgemeinen Verständnisses seiner Zeit herangezogen werden; manch Kritiker oder Apologet kann seinen eigenen Kriterien nicht genügen. Wenn etwa Carl von Miltitz nach seiner interessanten Theoriebildung zu der Aussage kommt, die älteren Meister hätten nur die „Grammatik" der Musik beherrscht, so muss man dies jedenfalls für Bach zurückweisen – gerade wenn man die höchst differenzierten Aussagen seines Zeitgenossen Carl von Winterfeld dagegen hält. Auch wenn Robert Schumann und Carl von Miltitz bezogen auf Bach gleichermassen von „Grammatik" sprechen, so meinen sie doch verschiedene Dinge.

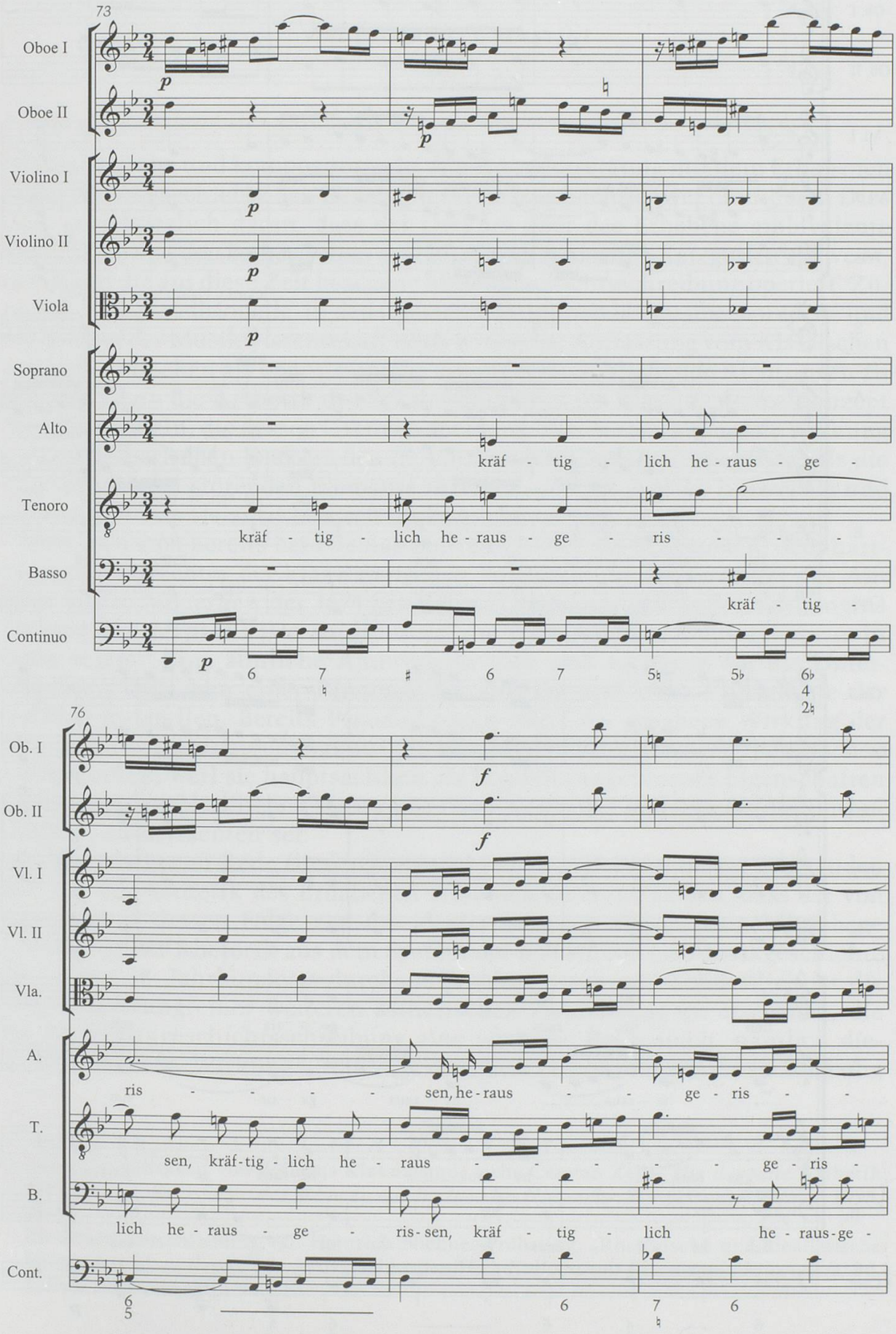
[63] Ein auf der Fähigkeit zur umfassenden Stilsynthese beruhender, ähnlich „universaler Anspruch" wird heute sogar als „Mozarts eigentlicher Beitrag zum klassischen Stil" definiert – womit sich der argumentative Kreis dieser Studie schliesst. Vgl. dazu: Carl Dahlhaus (Hg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, 278 (=Neues Handbuch der Musikgeschichte 5).

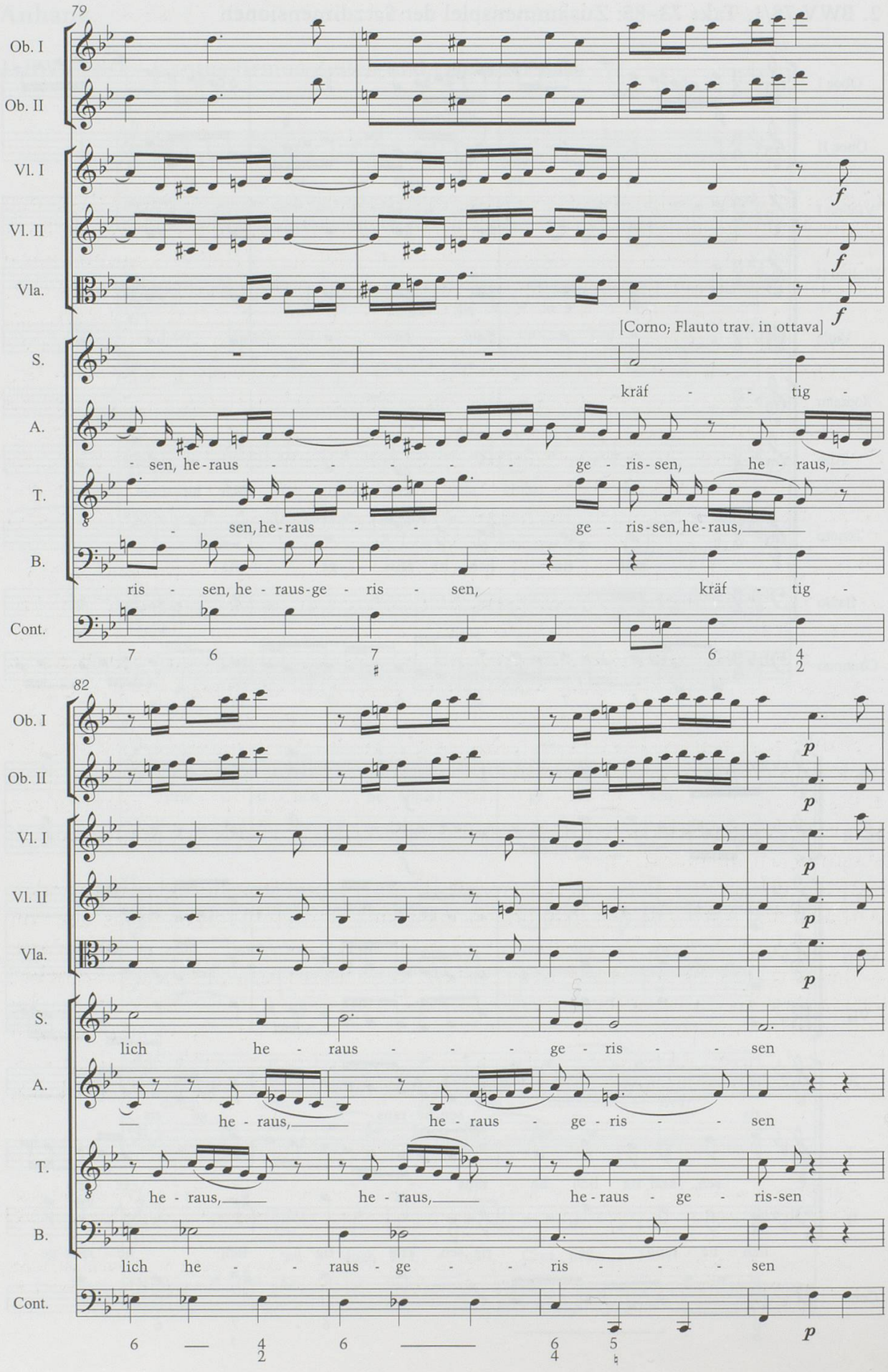
Anhang

1. BWV 78/1 – Cantus-firmus-Zeilen und Ostinater Bass



2. BWV 78/1, Takt 73–85: Zusammenspiel der Satzdimensionen




79
Ob. I
Ob. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
f
[Corno; Flauto trav. in ottava]
S.
kräf - - tig -
A.
- sen, he - raus - - - - - ge - ris - sen, he - raus,
T.
- sen, he - raus - - ge - ris - sen, he - raus,
B.
ris - sen, he - raus - ge - ris - sen, kräf - tig -
Cont.
7 6 7 6 4 2
82
Ob. I
Ob. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
p
S.
lich he - raus - - - ge - ris - - sen
A.
— he - raus, he - raus - ge - ris - - sen
T.
he - raus, he - raus, he - raus - ge - ris - sen
B.
lich he - - raus - ge - - ris - - - sen
Cont.
6 — 4 2 6 — 6 5 4

ASPEKTE DES ERHABENEN IN HAYDNS SPÄTWERK

von Federico Celestini

1. Die Ambivalenz des Erhabenen

Die ästhetische und kompositorische Auseinandersetzung mit dem Erhabenen in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts lässt sich schwer einordnen. Dies liegt grundsätzlich daran, dass der Diskurs über das Erhabene ambivalente Verhältnisse zu den ästhetischen und historiographischen Kategorien aufweist, mit denen die auf diese Zeit bezogene Musikgeschichtsschreibung operiert. Zunächst ist die traditionelle, in den meisten Disziplinen längst überwundene und dennoch in der Musikwissenschaft noch wirksame Auffassung vom Klassischen und Romantischen als oppositionelle, einander ausschließende Richtungen zu nennen. Denn die Ästhetik des Erhabenen bringt ins klassizistische Konzept Elemente hinein, die dessen Grenzen sprengen. Die destabilisierende Wirkung auf den ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts ist umso effektiver, als die angesprochenen störenden Elemente ihrerseits auf die Antike hinweisen und daher nicht nur als antiklassisch zu bezeichnen sind.

Dies lässt sich bereits bei Nicolas Boileau-Despréaux beobachten, dem hartnäckigen Verfechter der klassizistischen Positionen in der *Querelle des Anciens et des Modernes*, der 1674 mit seiner Übersetzung von Pseudo-Longins Traktat *Perì Hypsous* (*De sublimitate*) die Diskussion um das Erhabene in Gang setzte.[1] Eine ähnliche Ambivalenz lässt sich in Bezug auf die Unterscheidung zwischen einer Rhetorik der Affekte und einer Psychologie der Gefühle feststellen. Bereits Pseudo-Longin führt die erhabene Wirkung der Rede nur zum geringeren Teil auf die erlernte Beherrschung der rhetorischen Kunst zurück, weil sie hauptsächlich als Ergebnis angeborener Eigenschaften sowie der augenblicklichen seelischen Disposition des Redners, seines Enthusiasmus, zu betrachten sei.

In der erhabenen Rede fließen somit Rhetorik und Psychologie ineinander. Anhand der Ästhetik des Erhabenen lässt sich dennoch zeigen, dass der von Kant und in dessen Folge von der idealistischen Ästhetik festgeschriebene Ausschluss der Rhetorik aus dem System der Künste für die Musikgeschichte des späten 18. Jahrhunderts durchaus problematisch ist.[2] Schließlich ist die Unterminierung einer weiteren ästhetischen Zweiteilung zu erwähnen, die für die Musikgeschichtsschreibung eine wichtige Rolle spielt, nämlich diejenige zwischen Wirkungs- und Werkästhetik. Denn die erhabene Wirkung

[1] Zur Zwiespältigkeit von Boileaus Klassizismus siehe Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart und Weimar 1995, 25–59.

[2] Zu dieser Ausschließung vgl. Heinrich Niehues-Pröbsting, „Rhetorische und idealistische Kategorien der Ästhetik", in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1, Paderborn etc. 1981, 94–110.

bricht aus der Autonomie des Werks hervor und stellt dadurch dessen formale Geschlossenheit in Frage. Damit sind die Grundlinien abgezeichnet, entlang deren im Folgenden die Konfrontation mit dem musikalisch Erhabenen durchgeführt werden soll.

2. Das Erhabene bei Haydn, Mozart und Beethoven: ein Blick in die Literatur

In einem zu Beginn der 1980er Jahre entstandenen Aufsatz hebt Carl Dahlhaus hervor, dass in E.T.A. Hoffmanns dithyrambischer Lobrede auf Beethoven, die dessen berühmte Rezension der fünften Symphonie einleitet, eindeutige Bestimmungen des Erhabenen enthalten seien.[3] Dahlhaus betont ebenfalls, dass Hoffmanns Verbindung der Beethovenschen Symphonien mit der Sphäre des Erhabenen auf eine aus dem 18. Jahrhundert stammende musikästhetische Tradition verweise, in der die Symphonie mit der erhabenen Gattung der Ode verglichen werde. Johann Adolf Scheibes 1739 verfasste Charakterisierung der Symphonie im Sinne des Erhabenen sowie der Artikel „Symphonie" aus Johann Georg Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der schönen Künste*, in der die Symphonie ausdrücklich mit der Pindarschen Ode verglichen wird, sind die von Dahlhaus erwähnten Manifestationen dieser Tradition im musikbezogenen Schrifttum. Dieser entspreche jedoch ein äußerst schmales Korpus von Kompositionen – „einige Symphonien von Johann Stamitz, Franz Beck, Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn."[4]

Zwar unterschätzte Dahlhaus die Anzahl und Bedeutung der Werke, die mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht werden können, trotzdem aber vermochte er durch seine Ausführungen die Aufmerksamkeit der musikwissenschaftlichen Forschung auf diese ästhetische Kategorie zu lenken und sie auf die Musik der Wiener Klassik zu beziehen.[5] Dabei spielte die Aufregung, die zu Beginn der 1980er Jahre Jean-François Lyotard mit seiner These über die Aktualität des Erhabenen erweckt hatte, zweifellos eine wichtige Rolle.[6]

[3] Carl Dahlhaus, „E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen", *AfMw* 38 (1981) 79–92, hier zit. nach ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 98–111. Zum Erhabenen als Rezeptionskategorie in der romantischen Musikauffassung äußerte sich Dahlhaus auch in ders., *Die Idee der absoluten Musik*, München und Kassel 1978, 62–80.

[4] Dahlhaus, „E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen", op. cit., 109.

[5] Frühe Behandlungen des musikalisch Erhabenen finden sich bei Bennett Victor, „The recognition of the sublime", *Music & Letters* 36 (1955) 259–265; Hans-Jürgen Horn, „Fiat lux. Zum kunsttheoretischen Hintergrund der ‚Erschaffung' des Lichtes in Haydns Schöpfung", *Haydn-Studien* 3/2 (1974) 65–84; Peter Le Huray, „The role of music in eighteenth- and early-nineteenth-century aesthetics", *Proceedings of the Royal Musicological Association* 105 (1978–1979) 90–99; Roger Barnett Larsson, *The beautiful, the sublime and the picturesque in eighteenth-century musical thought in Britain*, PhD diss. State Univ. of New York, Buffalo 1980.

[6] Jean-François Lyotard, „Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", *Critique* 38/419 (1982) 357–367; ders., „Das Erhabene und die Avantgarde", *Kunstforum International* 7 (1984) 121–128.

Während das musikalisch Erhabene im deutschsprachigen Raum vor allem in Bezug auf Telemann, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach sowie die Händel-Rezeption thematisiert wurde,[7] gingen seinen Spuren in der Musik der Wiener Klassik zunächst englischsprachige Forscher nach. Fast zeitgleich erschienen in Laufe der 1990er Jahre Studien von Elaine Sisman und James Webster, in denen Mozarts Instrumental- und Bühnenmusik und im anderen Fall Haydns Vokalmusik sowie in untergeordneter Stellung die Londoner Symphonien mit der Kategorie des Erhabenen in Beziehung gesetzt wurden. Letztere wurden anschließend von A. Peter Brown in einen Zusammenhang mit dem Erhabenen gestellt und einer besonderen Analyse unterzogen.[8]

[7] Es sind dennoch englischsprachige Studien, die zuerst das Erhabene in Bezug auf Händel erforschen: Ruth Smith, „Intellectual contexts of Handel's English Oratorios", in: Christopher Hogwood / Richard Luckett (Hg.), *Music in eighteenth-century England: Essays in memory of Charles Cudworth*, Cambridge 1983, 115–133; Claudia Johnson, „‚Giant Handel' and the musical sublime", *Eighteenth-Century Studies* 19/4 (1986) 515–533; Alexander H. Shapiro, „Drama of an infinitely superior nature: Handel's early English oratorios and the religious sublime", *Music & Letters* 74 (1993) 215–245; Ruth Smith, *Handel's oratorios and eighteenth-century thought*, Cambridge 1995, 108–126; Laurenz Lütteken, „Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik", *Lenz-Jahrbuch* 5 (1995) 203–218; ders., „Sprachverlust und Sprachfindung. Die ‚Donnerode' und Telemanns Spätwerk", in: Annegrit Lauberthal (Hg.) *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, 206–221; ders., *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (=Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, 24) 169–190; Carsten Zelle, „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tod Händels", in: Laurenz Lütteken / Gudrun Busch (Hg.), *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit: Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997*, Kassel 2000, 9–22; Hermann Danuser, „Dom und Strom: Bachs cis-Moll-Fuge (BWV 849) und die Ästhetik des Erhabenen", in: Michael Märker / Lothar Schmidt (Hg.), *Musikästhetik und Analyse: Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, Laaber 2002, 105–134; Hans Joachim Kreutzer, „‚The Sublime, the Grand, and the Tender': Über Händels Messiah und Klopstocks Messias", *Göttinger Händel-Beiträge* 11 (2006) 1–24.

[8] Michael Broyles, „The two instrumental styles of classicism", *JAMS* 36 (1983) 210–242; David P. Schroeder, *Haydn and the enlightenment: the late symphonies and their audience*, Oxford 1990, 129–130; Lawrence Kramer, „Haydn's chaos, Schenker's order; or hermeneutics and musical analysis: can they mix?", *19th-Century Music* 16 (1992) 3–17; Elaine R. Sisman, *Mozart. The „Jupiter" symphony*, Cambridge 1993; James Webster, „Das Erhabene in Haydns Oratorien ‚Die Schöpfung' und ‚Die Jahreszeiten'", in: Hermann Danuser / Tobias Plebuch (Hg.), *Musik als Text, Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, Kassel 1998, 134–144; Elaine R. Sisman, „Learned style and the rhetoric of the sublime in the ‚Jupiter' symphony", in: Stanley Sadie (Hg.), *Wolfgang Amadè Mozart: essays on his life and his music*, London und Oxford 1996, 213–238; A. Peter Brown, „The sublime, the beautiful and the ornamental: English aesthetic currents and Haydn's London symphonies", in: Otto Biba / David Wyn Jones (Hg.), *Studies in music history presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, London 1996, 44–71; James Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", in: Elaine R. Sisman (Hg.), *Haydn and his world*, Princeton 1997, 57–102; Mark Evan Bonds, „The symphony as pindaric ode", in: ebd., 131–153; Matthew Head, „Music with ‚no past'? Archeologies of Joseph Haydn and ‚The Creation'", *19th-Century Music* 23/3 (2000) 191–217;

Zu diesen Studien gesellten sich weitere Publikationen unterschiedlicher Provenienz, in denen umfassende Darstellungen des musikalisch Erhabenen im 18. Jahrhundert geboten werden.[9]

Sisman hebt die rhetorische Tradition des großen Stils hervor, weist auf die Pindarsche Ode als Paradigma desselben im 18. Jahrhundert hin und wendet sich der vermeintlich durch Edmund Burke in die ästhetische Diskussion eingeführten Komponente des Schreckens sowie der Kantschen doppelten Bestimmung des Erhabenen als eines mathematischen und dynamischen Phänomens zu. Sowohl der rhetorische große Stil als auch das dynamische Erhabene stellen Sisman zufolge wesentliche Elemente der letzten Symphonien Mozarts dar, während Burkes schreckliches Erhabene in Mozarts Opern zum Tragen komme. Kants mathematisches Erhabene habe schließlich das Finale der *Jupiter*-Symphonie besonders geprägt.[10]

James Webster versucht Sismans Darstellung zu überbieten und schlägt vor, die Zeit zwischen den 1780er Jahren und dem Tod Beethovens, also diejenige musikgeschichtliche Epoche, die traditionell als Wiener Klassik bezeichnet wird, als Zeit des musikalisch Erhabenen zu benennen. Als Höhepunkt dieser Epoche seien Haydns große Oratorien *Die Schöpfung* (1798) und *Die Jahreszeiten* (1801) zu betrachten, in denen das Erhabene zur zentralen Kategorie werde. Ähnlich wie Sisman unterscheidet Webster das rhetorische Erhabene als großen Stil von einer neuen Art des Erhabenen und verortet diese an der Grenze zwischen Ästhetik und Psychologie. Diese neue Bestimmung des Erhabenen, in der die romantische Tendenz zur Auflösung der Grenzen manifest werde, sei in drei Phasen erfolgt: Die Veröffentlichung von Edmund Burkes *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beauty* (1757), Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und schließlich als Krönung dieser Tendenz die Formulierung einer romantischen Ästhetik um die Jahrhundertwende. Websters These besagt nun, dass in der späten Musik Haydns und Mozarts sowie in jener Beethovens das Kantsche Erhabene zur Geltung komme, und damit versteht er ein nicht länger rhetorisch bestimmtes Erhabenes. Christian Friedrich Michaelis' Diskussion des musikalischen

---

Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, 353–297; 473–488; Laurenz Lütteken, „Das Populäre und das Erhabene: Ästhetik und kompositorisches Kalkül in Schikaneders Singspiel", *Acta Mozartiana* 48/3 (2001) 14–27; James Webster, „The sublime and pastoral in ‚The Creation' and ‚The Seasons'", in: Caryl Leslie Clark (Hg.), *The Cambridge companion to Haydn*, Cambridge 2005, 150–163; Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005; Arne Stollberg, „‚Energieen des Erhabnen'. Eine Theorie der Sonatenform bei Johann Gottfried Herder", *AfMw* 63 (2006) 13–34.

9 Giorgio Pestelli, „Tipologie del ‚sublime' nell'Ottocento musicale europeo", in: Anna Laura Bellina / Giovanni Morelli (Hg.), *L'Europa musicale*, Firenze 1988, 217–244; Luca Zoppelli, „Lo stile sublime nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive", *Recercare* 2 (1990) 71–93; Nicolas Waldvogel, *The eighteenth-century esthetics of the sublime and the valuation of the symphony*, PhD diss. Yale University 1992; Michela Garda, *Musica sublime: metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Milano 1995.

10 Sisman, *Mozart. The „Jupiter" symphony*, op. cit., 9–20; dies., „Learned style and the rhetoric of the sublime in the ‚Jupiter' symphony", op. cit.

Erhabenen zu Beginn des 19. Jahrhunderts habe Webster zufolge diesen bedeutenden Wandel sanktioniert.[11] In einem späteren Aufsatz präzisiert Webster, dass diese neue Art Kants dynamischem Erhabenen entspreche.[12]

Die Anzahl der Werke oder Werkteile Haydns, Mozarts und Beethovens, die in der neueren Literatur mit den unterschiedlichen Kategorien des Erhabenen in Zusammenhang gebracht werden, ist beachtlich. Webster ist zweifellos beizupflichten, wenn er die frühere musikhistoriographische Ausblendung des Erhabenen auf die Vorstellung der absoluten Musik zurückführt, die dem ästhetischen und historiographischen Konzept der Wiener Klassik zugrunde liegt.[13] Dennoch weist seine These, nach der in den großen Vokalkompositionen Haydns die Kantsche Auffassung des Erhabenen zum Tragen komme, einige Aporien auf, die diskutiert werden sollen.

Sismans und Websters im Laufe der 1990er Jahre formulierte Versuche, durch die Ästhetik des Erhabenen die Musik Haydns, Mozarts und Beethovens neu zu betrachten, eröffnen höchst interessante Perspektive zur Erforschung der europäischen Musikkultur dieser Zeit. Im Folgenden geht es darum, aus diesen Versuchen Anregungen aufzunehmen und aus diesen neue Fragen abzuleiten. Dabei wird sich zeigen, dass das musikalisch Erhabene am Ende des 18. Jahrhunderts keineswegs eine Verwirklichung der Kantschen Bestimmung darstellt, sondern vielmehr als deren „Kritik" aufgefasst werden kann. Die Aufmerksamkeit wird zunächst auf das späte Werk Haydns gerichtet.[14]

3. Kunst als „Kritik" der Kantschen Kritik

Die zentrale Frage, welche die These einer durch das Kantsche Erhabene geprägten Musik des späten 18. Jahrhunderts aufwirft, betrifft die Möglichkeit, dass die von Kant ausschließlich in Bezug auf die Natur durchgeführte Analytik des Erhabenen auf die Musik angewendet werden kann. Im Vorfeld des Versuchs, diese Frage zu beantworten, scheint es nützlich zu sein, Kants Bestimmung des Erhabenen kurz zu vergegenwärtigen.

In der *Kritik der Urteilskraft* setzt Kant die Begrenzung als Voraussetzung des Naturschönen der Unbegrenztheit eines formlosen Gegenstandes entgegen, der dadurch das Gefühl des Erhabenen hervorruft. Sei das Wohlgefallen am Schönen die Erfahrung einer unbestimmten Übereinstimmung zwischen Verstand und Einbildungskraft, so bezieht sich dasselbe Vermögen der Einbildungskraft bei der Beurteilung eines Dinges als erhaben auf die Vernunft, wobei allerdings eine Kongruenz der beiden nicht zustande kommt (§ 26). Das Gefühl des Erhabenen besteht nach Kant also darin, dass im Unterschied zum

[11] Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", op. cit., 57–64.
[12] Webster, „The sublime and the pastoral in ‚The Creation' and ‚The Season'", op. cit., 154.
[13] Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", op. cit., 57.
[14] Weitere, ein breiteres Repertoire betreffende Studien sind geplant.

Schönen zwischen dem Vermögen des Denkens und jenem der Einbildungskraft keine Übereinstimmung erzielt werden kann, da keine der Idee angemessene Darstellung möglich ist.

Diese negative Eigenschaft der Undarstellbarkeit erweckte in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts – vor allem bei Jean-François Lyotard und dem amerikanischen Dekonstruktivismus – großes Interesse. Deren Deutung des Erhabenen als zukunftsweisendes Element für die Kunst erfolgt jedoch in Opposition zu Kant. Denn dieser schließt nicht nur das Erhabene aus der Sphäre der Kunst aus, sondern betrachtet die erhabene Natur als Gegenstand einer erschütternden Erfahrung, durch die der Mensch, zur Ernüchterung gebracht, die Sinnlichkeit verlässt und zur Einsicht gelangt, dass die Beschäftigung mit den Ideen der Vernunft die wahrhaft menschliche Dimension darstelle (§ 23). Der Erschütterung angesichts des erhabenen Gegenstands in der Natur folgt somit eine geradezu triumphale Erhebung über die empirische Sphäre der Sinne, die den Sieg der Moral über die Ästhetik und mithin diejenige des Geistes über die Natur festlegt. Als erhaben ist demzufolge keineswegs der Naturgegenstand zu bezeichnen, sondern die Vernunftidee, die die sinnliche Form überbietet (§ 23). Denn die eigentliche Erhebung findet Kant zufolge im Menschen statt, und zwar über die eigene Sinnlichkeit.

Über die Anwendbarkeit des Kantschen Erhabenen auf die Kunst gibt es unterschiedliche Meinungen. Hatte Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* behauptet, dass durch „ihre Transplantation in die Kunst [...] die Kantische Bestimmung des Erhabenen über sich hinausgetrieben" wird, so ließe sich Christine Pries zufolge „ohne weiteres zeigen, daß sich die Kantische Konzeption des Erhabenen auch auf die Kunst anwenden lässt."[15] Die Unbefangenheit, mit der auch in der musikwissenschaftlichen Literatur über das Kantsche Erhabene in der Kunst gesprochen wird, lässt vermuten, dass Pries' unbefragte Zuversicht breitere Zustimmung findet als die Adornosche Ansicht. Kant selbst teilt zu Beginn seiner Analytik des Erhabenen mit, er beschränke seine Darstellung auf Naturobjekte, weil das Erhabene der Kunst „nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt" wird.[16] Damit grenzt er das Erhabene der Kunst auf die künstlerische Darstellung des Erhabenen in der Natur ein. Aber selbst in diesem Fall würde sich zeigen, dass das von ihm vorgesehene Versagen der Einbildungskraft, die Idee angemessen darzustellen, keineswegs zur Überbietung des Sinnlichen durch die Vernunft führen muss, sondern weiterhin ästhetisch wirken kann, und zwar eben als Kunst. Darin sind freilich Elemente einer negativen Ästhetik enthalten, die bereits in der Frühromantik durch Novalis und Friedrich Schlegel reflektiert wurden, bevor

[15] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970 (=Gesammelte Schriften 7) 293; Christine Pries, „Einleitung", in: dies. (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, 7 (Anm).

[16] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974, § 23, 166.

Adorno sie in seine *Ästhetische Theorie* übernahm.[17] Adorno hebt auch eine weitere Konsequenz hervor, die aus der „Invasion des Erhabenen in die Kunst" entsteht, nämlich die Umkehrung des von Kant postulierten Triumphes des Geistigen über die sinnliche Natur in die bescheidene Rückbesinnung des menschlichen Subjekts auf seine Naturhaftigkeit. In der künstlerischen Darstellung des Erhabenen werde nämlich ein „Elementarisches" freigesetzt, das mitten im geistigen Ausdruck ästhetischer Ideen, woraus Kant zufolge das Kunstschöne besteht, Natur als das Andere der Vernunft repräsentiert:

> Zur Invasion des Erhabenen in die Kunst trug einst der Naturbegriff der Aufklärung bei. Mit der Kritik an der absolutistischen, Natur als ungestüm, ungehobelt, plebejisch tabuierenden Formenwelt drang in der europäischen Gesamtbewegung gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in die Kunstübung ein, was Kant als erhaben der Natur reserviert hatte und was in ansteigenden Konflikt mit dem Geschmack geriet. Die Entfesselung des Elementarischen war eins mit der Emanzipation des Subjekts und damit dem Selbstbewußtsein des Geistes. Es vergeistigt als Natur die Kunst. Ihr Geist ist Selbstbesinnung auf sein eigenes Naturhaftes. [18]

In der durch Kunst durchgeführten „Kritik" der Kantschen Kritik ist also gleichsam eine *Dialektik der Aufklärung* impliziert.[19] Dies führt freilich zu einer Erweiterung des Schönen, für welches nun das künstlerische Erhabene zu dessen immanenter kritischer Instanz avanciert.[20] Die Polarisierung von Schönem und Erhabenem, die den ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts prägt, wird dadurch ins innere des Schönen hineinversetzt. Dabei kehrt das Erhabene zurück zu seiner im überkommenen Sprachgebrauch eingeschriebenen Ambivalenz zwischen einer besonderen Art des Schönen und dessen Gegeninstanz. Diese Ambivalenz kommt freilich in jenen Sprachen am deutlichsten zum Vorschein, die den lateinischen Ausdruck *sublimis* noch erkennen lassen. Das Sublime bezeichnet nämlich ein höchst paradoxes Grenzphänomen, in dem die Erfahrung der Grenzenlosigkeit – Kants Unbegrenztheit – bis an das

[17] Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., 296: „Erbe des Erhabenen ist die ungemilderte Negativität, nackt und scheinlos wie einmal der Schein des Erhabenen es verhieß". Aus der reichlichen Literatur zur Negativität in der Ästhetik der Frühromantik und bei Adorno seien lediglich zur Orientierung hervorgehoben: Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main 1989; Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991.

[18] Adorno, *Ästhetische Theorie*, 292.

[19] Eine Linderung Adornoscher Negativität im Sinne einer nach Habermas gedachten kommunikativen Rationalität versucht Albrecht Wellmer, „Adorno, die Moderne und das Erhabene", in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt am Main 1991, 165–190. Adornos ästhetische Negativität wird jedoch einige Jahre später von Wellmer als „Dekonstruktion idealistischer Versöhnungsfiguren" wieder aufgewertet; siehe ders., „Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß", in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*, Wien und Graz 1998, 16–37.

[20] Zur Erweiterung des Schönen durch das Erhabene in der Frühromantik siehe Dietrich Mathy, „Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen", in: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, 143–160.

äußerste „limen" getrieben wird. Dies meint die Etymologie des Wortes und dies wird in der Kunst ästhetisch erfahren, wobei jedoch die „Schwelle" des Sublimen keineswegs zwischen Schönem und Erhabenem verläuft, sondern innerhalb des Schönen selbst.

4. Das Andere der Vernunft

Ein grundsätzliches, in der musikwissenschaftlichen Literatur über das Erhabene wenig beachtetes Problem betrifft das Verhältnis zwischen philosophischer Reflexion, musiktheoretischem Diskurs und kompositorischer Praxis. Denn die Einschätzung, dass es ein musikalisch Erhabenes gibt, scheint darauf hinzuweisen, dass das Verhältnis zwischen Kants Ästhetik einerseits und der Musik Haydns und Mozarts andererseits problematischer ist, als man bei der Lektüre der diesbezüglichen Publikationen denken könnte.[21] Bereits auf der stilistischen Ebene kann die These, wonach in der *Schöpfung* und in den *Jahreszeiten* ausgerechnet das Kantsche Erhabene zum Tragen komme, insofern nicht überzeugen, als das für beide Oratorien wesentliche Moment des Pastoralen und Idyllischen dem von Kant im Erhabenen georteten Triumph des Geistes über die Natur widerspricht.[22] Vielmehr lässt sich die in beiden Werken erzielte Verbindung von Erhabenem und Pastoralem als eine Ausformung jener von Adorno angesprochenen Rückbesinnung des Menschen auf seine Naturhaftigkeit deuten.[23]

Diese für Haydns große Oratorien charakteristische Verbindung weist auf ein „neues" Verhältnis zwischen Natur und Kunst hin, dessen Möglichkeitsraum im Laufe des 18. Jahrhunderts durch das Erhabene der Kunst eröffnet wurde. „Neu" ist dieses Verhältnis in dem Sinne, dass die ästhetische Naturerfahrung, an der sich die Reflexion über das Erhabene entzündet,[24] auf die Kunst

[21] Webster deutet das Problem an, indem er in Klammern anmerkt, dass „the musical sublime" in der Musik des späten Haydn, Mozart sowie Beethovens „indeed more Kantian than Kant's own" sei (Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", 61).

[22] Zu einer diesbezüglichen Kritik an der Kantschen Philosophie siehe u.a. Hartmut Böhme / Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main 1983. Darauf reagiert Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 1985, 352–360.

[23] Zur deistisch beeinflussten Naturauffassung in den Textbüchern von Haydns Oratorien und deren Tradition im 18. Jahrhundert siehe Martin Stern, „Haydns ‚Schöpfung'. Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos. Ein Beitrag zum Thema ‚Säkularisation' im Zeitalter der Aufklärung", *Haydn-Studien* 1 (1965–1967) 121–198; Hans-Jürgen Horn, „Fiat lux. Zum kunsttheoretischen Hintergrund der ‚Erschaffung' des Lichtes in Haydns ‚Schöpfung'", *Haydn-Studien* 3/2 (1974) 65–84; Herbert Zeman, „Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns ‚Die Schöpfung'", in: ders. (Hg.), *Die österreichische Literatur – ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Graz 1979, 403–425; Howard Ch. Robbins Landon, *„The Creation" and „The Seasons": the complete authentic sources for the word-books*, Cardiff 1985; Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, op. cit., 473–488.

[24] Siehe dazu Ruth Groth / Dieter Roth, „Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung", in: Heinz-Dieter Weber (Hg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989, 53–95; zu den Folgen dieses Wandels auf den theoretischen Diskurs siehe Christian Begemann, „Erhabene Natur. Zur Übertragung des

übertragen wird. Es ist aber zugleich „anders" entfaltet und zwar in Bezug auf die Kantsche Bestimmung des Erhabenen und später die Hegelsche Ästhetik. Zwar leitet die in Kants Analytik des Erhabenen postulierte Überbietung der Einbildungskraft durch die Vernunft diejenige der Kunst durch das Denken ein, worauf Hegels Ästhetik hinausläuft. Es ist jedoch hervorzuheben, dass sich aus der Kantschen Ästhetik durch kritische Anstrengung und punktuelle „Interventionen" eine Ästhetik der Natur (re-)konstruieren lässt, wie die Habilitationsschrift Martin Seels zeigt.[25] Aus der Hegelschen Ästhetik ist hingegen Natur explizit ausgeschlossen. Hegels Äußerungen über das Verhältnis zwischen Kunst und Natur, in denen die „Naturlebendigkeit" gegenüber der Beständigkeit des Kunstwerks disqualifiziert wird, lassen das „kritische Potential" der Haydnschen Oratorien deutlich zutage treten:

> Was nun der Geist in Kunstwerken seinem eigenen Innern entnimmt, dem weiß er auch nach seiten der äußerlichen Existenz hin eine *Dauer* zu geben; die einzelne Naturlebendigkeit dagegen ist vergänglich, schwindend und in ihrem Aussehen veränderlich, während das Kunstwerk sich erhält, wenn auch nicht die bloße Dauer, sondern das Herausgehobensein geistiger Beseelung seinen wahrhaftigen Vorzug der natürlichen Wirklichkeit gegenüber ausmacht. [26]

Über die teilweise ungünstige Rezeption der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* hinaus müsste daher deren musikästhetische Bedeutung für das 19. und 20. Jahrhundert sowohl gegen die Kantsche und die idealistische Abwertung der sinnlichen Natur als auch gegen die wiederholten Tonmalerei-Vorwürfe mancher Kritiker aus unterschiedlichen Lagern verteidigt und neu eingeschätzt werden.[27]

Begriffes des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58 (1984) 74–110; Carsten Zelle, *‚Angenehmes Grauen': literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 10).

[25] Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1991.

[26] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik I*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970 (=Werke, 13) 49. Hervorhebung von Hegel. Zum Verhältnis von Natur und Musik siehe Helga de la Motte-Haber, *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000.

[27] Zur Rezeption der *Schöpfung* siehe u.a. Nicholas Temperley, *Haydn: „The Creation"*, Cambridge etc. 1991, 89–108; Bruce C. MacIntyre, *Haydn: „The Creation"*, New York 1998, 256–283; Georg Feder, *Joseph Haydn. „Die Schöpfung"*, Kassel u.a. 1999, 137–190. Eine auch in der musikwissenschaftlichen Betrachtung traditionelle Vernachlässigung der *Jahreszeiten* beklagt Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, op. cit., 473–488. Zu den Tonmalerei-Vorwürfen siehe auch Head, „Music with ‚no past'? Archeologies of Joseph Haydn and ‚The Creation'", op. cit., 214. Anregungen zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Haydns Oratorien hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Natur gibt Peter Schleuning, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart und Weimar 1998, 181–199. Der bedeutendste Versuch einer Aufwertung von Haydns spätem Vokalwerk ist zweifellos Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime" sowie ders., „The sublime and pastoral in ‚The Creation' and ‚The Seasons'".

Zur kritischen Überprüfung der Annahme, dass in Haydns Oratorien das Kantsche Erhabene künstlerisch verwirklicht werde, fordert auch das Fortbestehen rhetorischer Momente in ihrer kompositorischen Gestaltung heraus. Ausgerechnet Christian Friedrich Michaelis' Überlegungen über das Erhabene, die den ersten theoretischen Versuch von dessen „Transplantation" in die Musik darstellen, liefern dafür nützliche Hinweise. In einem kurzen Text, der 1805 in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* erschien, unterscheidet Michaelis zwischen einer Musik, die „durch ihre innere Einrichtung, unabhängig vom Gefühlsausdruck, das Gefühl des Erhabenen zu erregen" vermag, und einer anderen, in der der „Gemüthszustand bei diesem Gefühl" geschildert wird.[28] Im ersten Fall wird also das Gefühl des Erhabenen hervorgerufen, ohne es, wie es im zweiten Fall geschieht, zu schildern. Dies heißt aber nichts Anderes, als dass das rhetorische Moment der Wirkung in der Musik aufgenommen wird und zwar auf eine Weise, die sich sowohl von der Darstellung der Affekte als auch vom kommunikativen Modell der Empfindsamkeit als Ausdruck von Gefühlen grundsätzlich unterscheidet.[29] Das, was das rhetorisch Erhabene im Sinne des Pseudo-Longin und das musikalisch Erhabene, das sich in den Werken der Wiener Klassik manifestiert, verbindet, ist das auf die platonische Tradition zurückgehende Moment des Enthusiasmus.

Platons Einstellung dem Enthusiasmus gegenüber ist bekanntlich zwiespältig. Eindeutig negativ ist aber seine Beurteilung dieses psychischen Zustandes im Fall der Dichtung. Ausgehend vom Gegensatz zwischen wahrer Idee und scheinhaftem Bild verurteilt Platon in der *Politeia* die imitative Kunst einerseits als Kopie einer Kopie (Pol., X, 597b), andererseits wegen der für die soziale Stabilität gefährlichen Fähigkeit des Schauspielers, die eigene Identität zugunsten anderer zu verlassen (Pol., III, 397d–398a). Die dramatische Kunst erzeuge einen Schein, in dem der Künstler außer sich gerät und von den eigenen Bildern beherrscht wird. Diese Einsicht bringt Platon auch im *Ion* zum Ausdruck, in dem Sokrates dem gleichnamigen Rhapsoden jegliche technische Kompetenz abspricht. Wie bereits der Dichter sich in einem Zustand der Begeisterung befinden muss, bei dem die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt, um überhaupt zu dichten (Ion, 534b), so sei der Rhapsode nicht von Wissen, sondern von einer geheimen Kraft, einer göttlichen Besessenheit bewegt. Die Dichtung sei deshalb keine *téchnê* und ließe sich von keiner Theorie erfas-

[28] Christian Friedrich Michaelis, „Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik", Neudruck in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, hg. von Lothar Schmidt, Chemnitz 1997 (= Musikästhetische Schriften nach Kant 2) 243. Auch durch Michaelis' theoretische „Transplantation des Erhabenen in die Kunst" wird die Kantsche Bestimmung „über sich hinausgetrieben".

[29] Hier blitzt Walter Benjamins Begriff des „Ausdrucklosen" auf. Siehe dazu Wolf Frobenius, „Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie", *AfMw* 34 (1979) 284 f.; Winfried Menninghaus, „Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene", in: Uwe Steiner (Hg.), *Walter Benjamin 1892–1940*, Bern 1992, 33–76. Eine Analyse von Carl Friedrich Zelters Betrachtung der *Schöpfung*, welche um die von Michaelis thematisierte Unterscheidung kreist, ist zu finden in Head, „Music with ‚no past'? Archeologies of Joseph Haydn and ‚The Creation'", op. cit., 205–207.

sen. Auf der platonischen Autorität, freilich das Negative der Beurteilung unterschlagend, gründete die im 17. Jahrhundert zunächst durch französische Dichter und Theoretiker vertretene Auffassung des *furor poeticus*, mit der man der durch Dunkelheit und Sprunghaftigkeit der Gedankenführung geprägten Pindarsche Odendichtung zu begegnen versuchte.[30] Platons Verurteilung des (dichterischen) Enthusiasmus wurde hingegen von Kant als solche richtig eingeschätzt und grundsätzlich übernommen. Kant erwähnt freilich dessen traditionelle Verbindung mit der Erhabenheit:

> Die Idee des Guten mit Affekt heißt der Enthusiasm [sic]. Dieser Gemütszustand scheint erhaben zu sein, dermaßen, daß man gemeiniglich vorgibt: ohne ihn könne nichts Großes ausgerichtet werden. [31]

Jedoch ist seine Missbilligung offenkundig, da „jeder Affekt blind" ist. Daher kann der Enthusiasmus „auf keinerlei Weise ein Wohlgefallen der Vernunft verdienen".[32] Kurz darauf wird dieser sogar mit dem Wahnsinn verglichen.[33] Kants Aversion gegen den Enthusiasmus basiert auf dem System seiner Ästhetik: Sanktioniert das Gefühl des Erhabenen die Überlegenheit der menschlichen Vernunft über das Vermögen der Sinne, wie Kant lehrt, dann wird seine traditionelle Verbindung mit dem Enthusiasmus zum Problem, weil dieser von der Vernunft nicht gutgeheißen werden kann. Eine nähere Betrachtung zeigt sogar, dass der Enthusiasmus zur offenen Gegeninstanz des Kantschen Erhabenen avanciert. Dies wird auch dadurch einsichtig, dass Kant ihn als einen Gemütszustand bezeichnet, in dem die Einbildungskraft „zügellos" wird.[34] Es ist offensichtlich, dass ein Widerspruch zwischen dem erhabenen Enthusiasmus, in dem nach der platonischen Beschreibung das Subjekt von den eigenen Bildern beherrscht wird, und einer Auffassung des Erhabenen als eines Gefühls, bei dem die Einbildungskraft eine deutliche Abwertung erfährt, besteht. Dennoch lässt Kants Schwierigkeit, ein in der Tradition des Erhabenen fest verankertes Moment aus systemischen Gründen eindeutig und endgültig zurückzuweisen, das Grundproblem seiner Bestimmung und deren Anwendbarkeit auf Kunst und Musik erneut zutage treten. Indem er die erhabene Erschütterung auf das sinnliche Vermögen eingrenzt, schirmt er vor ihr das vernünftige Selbst des Menschen ab, das somit über das Erhabene erhaben bleibt. Man kann wohl mit

[30] Siehe dazu und zu den Folgen im deutschsprachigen Raum Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, München 1923, 68–143. Siehe auch Lütteken, „Sprachverlust und Sprachfindung. Die ‚Donnerode' und Telemanns Spätwerk", op. cit., 213–215 und die dort angeführte Literatur.

[31] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 198.

[32] Ebd., 198 f.

[33] Ebd., 202.

[34] Ebd.

Martin Seel behaupten: „Ein angemessener Begriff des existenziell Erhabenen muß demgegenüber in Rechnung stellen, daß die Subjekte dieser Erfahrung im Herzen ihres Daseins erschütterbar sind."[35]

5. Haydns erhabene Selbstüberschreitung

Die erhabene Erfahrung des Unbegrenzten betrifft also nicht nur die sinnliche Natur des Menschen, sondern erschüttert die gesamte menschliche Subjektivität. Das Gefühl des Erhabenen führt somit zu einer Selbstüberschreitung, welche wohl auch in der Kunst reflektiert werden kann. Unter den Stellen aus Haydns spätem Vokalwerk, die Webster der Kategorie „sublime climaxes" zugeordnet hat,[36] sind mindestens vier hervorzuheben, die diese Art der Selbstüberschreitung zu exemplifizieren vermögen. Es handelt sich um Kulminationsmomente, bei denen sich der Jubel zum Enthusiasmus steigert, und zwar derart, dass das übliche kompositorische Verfahren, – der Etymologie des Sublimen gemäß – sämtliche Parameter an die äußerste Grenze zu treiben, selbst überboten wird. Es sind Stellen aus beiden Oratorien, unter denen die berühmteste die bereits von Giuseppe Carpani mit dem Enthusiasmus in Zusammenhang gebrachte Klimax im Chor mit Soli Nr. 13 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (C-Dur) ist, der den ersten Teil der *Schöpfung* abschließt.[37] Hier erreicht eine erste Steigerungswelle über dissonierende Klänge, die zu einem Dominantpedal führen, einen Höhepunkt in Takt 159. In der zweiten Welle führt eine chromatische Fortschreitung des Basses, auf die verminderte Septim-, Moll-Quartsext- und Dominantseptakkorde gebaut sind, über die Tonika *c1* hinaus zur zweiten Stufe *d1* als Kulminationspunkt (T. 183), dessen ungeahnte Wirkung durch Vorhalte noch gesteigert wird. Der Weg zurück zur Tonika führt wie bei der ersten Welle über einen übermäßigen Sextklang auf *As* (T. 187), dem wiederum das Dominantpedal folgt, bevor die Schlusskadenz den Chor feierlich abschließt.

[35] Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, op. cit., 110. Siehe auch ders., „Kants Ethik der ästhetischen Natur", in: Rüdiger Bubner, Burkhard Gladigow und Walter Haug (Hg.), *Die Trennung von Natur und Geist. Zur Auflösung der Einheit der Wissenschaft in der Neuzeit*, München 1990, 198: „Kant versteht die erhabene Empfindung als krisenhafte Selbstbestätigung des Menschen. Die Möglichkeit einer krisenhaften Selbstüberschreitung und folglich: einer Erschütterung und Transformation seines grundlegenden Selbstverständnisses ist nicht vorgesehen. Erst damit aber wäre der genuin ästhetischen ‚Gewalt' des Erhabenen angemessen Rechnung getragen."

[36] Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", op. cit., 81–97.

[37] Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano 1812, 66.

Die enthusiastische Selbstüberschreitung wird an der Kulminationsstelle zum klanglichen Phänomen. Prägend ist dabei der Durchbruchseffekt, den Haydn durch die Überschreitung des tonalen Ziels C-Dur nach d-Moll bei drängendem Rhythmus und Sforzati im vollen Klang erreicht.[38]

Mit dem tonalen Ziel wird freilich auch die Kantsche Bestimmung des Erhabenen überschritten, und zwar im oben angedeuteten Sinne: Haydns kompositorische Gestaltung enthusiastischer Selbstüberschreitung erschüttert die Subjektivität „im Herzen ihres Daseins". Bei dem auf diese wundervolle Weise erreichten d-Moll-Klang ist die oft besungene ekstatische Wirkung der Musik zu spüren. Das Außer-sich-Geraten beim Musikhören wurde bald zur modischen Pose empfindlicher Geister, wie die humoristische Novelle Wolfgang Robert Griepenkerls *Das Musikfest oder die Beethovener* (1838) durch Steigerung ins Groteske oder die Konzert-Berichte Heinrich Heines durch ironische Beleuchtung darstellen. Es wäre dennoch ein Irrtum anzunehmen, es handele sich dabei ausschließlich um eine Manifestation romantischer Schwärmerei. Die Zuschreibung einer ekstatischen Wirkung der Musik geht bekanntlich auf die Antike zurück und überschreitet die europäischen Grenzen bei Weitem.[39] Sie gehört jenem Teil der griechischen Kultur an, die bis zu Nietzsches Basler Tragödienschriften verdrängt wurde und daher treffend von Tonio Hölscher als eine unheimliche Klassik bezeichnet wird.[40]

Wenn es also angemessen sein sollte, von einer neuen Art des Erhabenen bei Haydn zu sprechen, dann wird dies kaum durch die Kantsche Auffassung zu begründen sein. Vielmehr müsste man genau bestimmen, inwiefern sich der Haydnsche von älteren Versuchen unterscheidet, außerhalb der dramatischen

[38] Siehe zu dieser Stelle auch Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", op. cit., 83–88. Sehr treffend ist sein Vergleich mit den Durchbruchstellen in den Symphonien Gustav Mahlers. Weitere Stellen, die die enthusiastische Selbstüberschreitung durch vergleichbare kompositorische Mittel verwirklichen, sind: *Die Schöpfung*, Nr. 19 Chor mit Soli, „Der Herr ist groß in seiner Macht", Klimax in T. 30 f., mit Wiederholung ab T. 39; *Die Schöpfung*, Schlusschor mit Soli, „Singt dem Herren alle Stimmen", Klimax in T. 74 f.; *Die Jahreszeiten*, Nr. 20 Terzett und Chor, „So lohnet die Natur den Fleiß", Klimax in T. 202 f.; in Frage kommt auch: *Die Schöpfung*, Nr. 30 Duett und Chor, „Heil dir o Gott", Klimax in T. 371, wobei es sich hier vielleicht eher um Überraschung als Überschreitung handelt. In den späten Messen gestaltet Haydn ebenfalls großartige Steigerungen zur Kadenz, bei denen allerdings das Moment der Überschreitung, entsprechend der hier erörterten Auffassung davon, ausbleibt.

[39] Siehe zur Orientierung Wilhelm Seidel, „Musik bringt die Menschen außer sich. Zur Interpretation und Realisation des Topos", *Revista de Musicologia* 15 (1993) 1341–1350; Gilbert Rouget, *La Musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris 1980.

[40] Tonio Hölscher, *Die unheimliche Klassik der Griechen*, Bamberg 1989 (= Auseinandersetzungen mit der Antike. Thyssen Vorträge, 8).

Bühne das Erhabene kompositorisch zu gestalten[41]. Was nun bei Haydn tatsächlich erlaubt, von einer neuen Qualität in der Gestaltung des musikalisch Erhabenen zu sprechen, ohne freilich darauf eine Epochenbezeichnung begründen zu wollen[42], ist seine Bereitschaft und sein kompositorisches Vermögen, den Augenblick enthusiastischer Überschreitung musikalisch zu gestalten.

Die darin beinhaltete Ästhetik des Augenblicks steht wiederum in Widerspruch zur Kantschen Lehre vom Kunstschönen. Im 53. Paragraph der *Kritik der Urteilskraft* vergleicht Kant den ästhetischen Wert der schönen Künste untereinander. Er lehnt die reizende und bewegende Wirkung der Musik ab, welche die Sinne affiziere, ohne dem „Nachdenken" etwas übrig zu lassen und somit die Menschen zu „Maschinen" erniedrige. In Kants Wertung findet die Musik ihren geringen Rang in der Nähe der Beredsamkeit, die er ebenfalls mit einer Maschinerie der Überredung vergleicht. Denn die Beredsamkeit, die *ars oratoria*, sei nichts anders als „die Kunst zu überreden, d. i. durch den schönen Schein zu hintergehen". Wie die Musik wirke sie über die Vernunft hinweg

[41] Für einen solchen Vergleich kommen außer Johann Sebastian Bachs Passionen und Händels Oratorien Telemanns späte Vokalwerke in Frage, vor allem die durch das Erdbeben von Lissabon angeregte *Donnerode* (1756–1762), weiter Carl Heinrich Grauns Passionsmusik *Der Tod Jesu* (1755), ferner die um das biblische Paradigma des Wunderbaren kreisende Oratorienproduktion des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle sowie schließlich Carl Philipp Emanuel Bachs große Vokalwerke aus der Hamburger Zeit, wobei die eindrucksvolle doppelchorige Komposition *Heilig* (1776) eine besondere Erwähnung verdient. Ansätze eines solchen Vergleichs, wenn auch nicht auf das musikalisch Erhabene bezogen, finden sich u.a. in Theodor Göllner, „Entfesselte Natur in der Musik", in: Venanz Schubert (Hg.), *Was lehrt uns die Natur? Die Natur in den Künsten und Wissenschaften*, St. Ottilien 1989, 281–310; Temperley, *Haydn: ‚The Creation'*, op. cit., 78–88. Claus Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*, Tutzing 1992 (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 50); Peter A. Brown, „‚The Creation' and ‚The Seasons': Some allusions, quotations, and models from Handel to Mendelssohn", *Current Musicology* 51 (1991) 26–58; Elaine Sisman, „The voice of God in Haydn's ‚Creation'", in: László Vikárius / Vera Lampert (Hg.), *Essays in honor of László Somfai on his 70th birthday: Studies in the sources and the interpretation of music*, Lanham etc. 2005, 159–173. Während Telemanns *Donnerode* kaum rezipiert wurde, war C. Ph. E. Bachs *Heilig* auch in Wien bekannt. Baron van Swieten erscheint in der Liste der Subskribenten mit 25 Exemplaren, mehr als doppelt so viel als ein Musikhändler wie Artaria bezog (Gudrun Busch, „Der österreichische Botschafter Gottfried van Swieten, das Berliner Musikleben 1771–1777 und die Musik C. P. E. Bachs", in: Hans-Günter Ottenberg (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach, Musik für Europa: Bericht über das internationale Symposium*, Frankfurt (Oder) 1998, 139). Siehe zu manchen der hier exemplarisch erwähnten Werken und deren Bezug auf das Erhabene Lütteken, „Sprachverlust und Sprachfindung. Die ‚Donnerode' und Telemanns Spätwerk"; op. cit.; ders., „Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik", op. cit.; Zelle, „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tod Händels", op. cit. Zur Erweiterung der Vergleichsbasis siehe oben Anm. 7, 8 und 9.

[42] Dies würde die Hegelsche geschichtsphilosophische Geste der Erhebung eines einzelnen historischen Phänomens zur objektiven Manifestation des Geistes einer gesamten Epoche, die dadurch zu sich käme, perpetuieren. Eine solche Geschichtsphilosophie hat ausgerechnet im Fall der so genannten Wiener Klassik bereits historiographische Ungeheuer erzeugt. Siehe dazu Federico Celestini, „Das blicklose Auge der klassischen Kunst. Ein Beitrag zur Klassik-Diskussion", *Ad Parnassum. Journal of 18th- and 19th-Century Instrumental Music* 1/1 (2003) 147–160.

auf die „Gemüter" und nehme auf diese Weise dem Zuhörer seine Freiheit.[43] Was nun aber die bereits prekäre Lage der Musik in der Kantschen Wertung noch verschlechtert, das ist – neben dem berühmten Vorwurf der mangelnden Urbanität – der transitorische Charakter musikalischer Eindrücke, die letztlich zur Gänze erlöschen.[44]

Um die formale Beständigkeit von Musik zu verteidigen, setzt Carl Dahlhaus Kant entgegen, „daß jeder musikalische Augenblick Reproduktion des Vergangenen und Voraussicht auf das Folgende in sich schließt".[45] Dahlhaus weist somit auf eine Bewusstseinszeit hin, die sowohl durch die Wendung ins Subjektive als auch durch die kompositorischen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Medium der Musik vorstellbar wurde. Was nun aber in Haydns ekstatischem Augenblick geschieht, ist das genaue Gegenteil einer solchen Linearität. Denn dieser ist weder Reproduktion des Vergangenen noch Vorausblick auf das Folgende, sondern plötzlicher Einbruch einer anderen Zeitlichkeit. Der enthusiastische Augenblick bedeutet daher eine „Aufhebung des Zeitbewusstseins als Erfahrung von Kontinuität".[46] Er teilt zwar mit der von Georgiades anhand von Mozarts Terzett „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn" aus der *Zauberflöte* hervorgehobenen Gestaltung des Augenblicks die Eigenschaft der Diskontinuität,[47] im Unterschied dazu jedoch erfasst die Plötzlichkeit der Überschreitung weder „den Sinn einer menschlichen Begebenheit als eben stattfindende Handlung" noch verwirklicht sie „geistig" menschliches Handeln;[48]

[43] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 266. Mit der „Verleumdung der Rhetorik" schließt Kant an eine rationalistische Tradition an, die über Descartes und die Logik von Port-Royal bis zu Plato zurückreicht. Zu den französischen Vorgängern und manchen Nachfolgern siehe Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, op. cit., 36–43.

[44] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., 269.

[45] Carl Dahlhaus, „Zu Kants Musikästhetik", *AfMw* 10 (1953), wieder gedruckt in ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 54.

[46] Karl Heinz Bohrer, „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‚gefährlichen Augenblicks'", in: ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1981, 49.

[47] Thrasybulos G. Georgiades, „Mozart und das Theater", in: ders., *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, 60 f.: „Mitten im Stück greifen immer wieder Kräfte ein, selbständige Impulse, in unserer Gegenwart, nicht vorausberechenbar [...]. Der musikalische Satz entsteht nicht durch Ableitung des Nachfolgenden aus dem Vorangegangenen; er gleicht nicht einem kontinuierlichen Strom. Sein Merkmal ist die *Diskontinuität*" [Hervorhebung von Georgiades].

[48] Ebd., 62. Die Zeitlichkeit im Augenblick der Überschreitung unterscheidet sich auch von jener des „erfüllten Augenblicks", die Osthoff bei Beethoven hervorhebt; vgl. Wolfgang Osthoff, „Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit", in: *JbSIM* 1970, 12–19. Die von Osthoff wieder hergestellte Kontinuität der zeitlichen Dimensionen im erfüllten Augenblick (ebd., 19), durch die sich seine Auffassung von jener Georgiades' absetzt, wird durch den Augenblick der Überschreitung gebrochen. Eine eigene Untersuchung wäre der Frage zu widmen, inwiefern sich der „furchtbare Augenblick" der Überschreitung mit dem „fruchtbaren Augenblick" Lessings und Goethes sowie mit Hölderlins „Zäsur" vergleichen bzw. davon unterscheiden lässt. Zu den letzteren sowie zu den späteren Auffassungen Benjamins und Adornos siehe Frobenius, „Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie", op. cit. Zur Plötzlichkeit als Gegeninstanz zum Historismus siehe Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, op. cit.

vielmehr stellt sie eine ästhetisch erfahrbare Epiphanie der Andersheit dar, den Moment, in dem das Selbst außer sich gerät.

Die musikalische Gestaltung der Bewusstseinszeit und deren ekstatische Überschreitung erscheinen somit bei den herangezogenen Stellen Haydns als zusammengehörende Momente, wodurch die oben erwähnte Erweiterung des Schönen durch das Erhabene ästhetisch greifbar wird. Mit der musikalischen Gestaltung ekstatischer Überschreitung wird zugleich an eine antike, „klassische" Tradition angeknüpft und eine kompositorische, „romantische" Perspektive erschlossen. Die Stellung der Klimax unmittelbar vor der Schlusskadenz und nicht zuletzt der kulturelle Horizont, der in Gottfried van Swietens Libretto vertreten ist, legen die Deutung nahe, dass die enthusiastische Überschreitung in der allumfassenden Dimension von Gott-Natur wieder aufgefangen wird: Haydns kompositorisch gestaltete Entgrenzung weist sowohl über die Herrschaft des Intellegiblen als auch über die romantische Mythologie hinaus.[49]

6. *Erhabene Kontinuitäten*

Nachdem die ästhetischen Gründe besprochen worden sind, auf denen die durch Kunst geübte „Kritik" an der Kantschen Bestimmung des Erhabenen beruht, soll nun ein philologischer Zusatz erbracht werden, der *Die Schöpfung* betrifft und die bisher ausgeführte ästhetische Argumentation unterstützt. Denn das Erhabene in Haydns Oratorien stellt auch eine implizite „Kritik" an Kants Absage an die Rhetorik dar, und zwar durch die Tradition, die diese Werke verkörpern. Das Harmonisierungsmodell über einem chromatisch steigenden Bass, das in der *Schöpfung* zur ekstatischen Überschreitung in den Chören Nr. 13 und 19 führt, erklingt bereits im Rezitativ Nr. 73 aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* zu den Worten, welche die ersten Augenblicke nach den Tod Jesu schildern (Matthäus 27, 52): „Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen". Dies scheint kein Zufall zu sein, denn auch Haydn gab dem biblischen Erdbeben musikalische Gestalt, und zwar am Schluss seiner Instrumentalmusik über die *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (ca. 1786), wobei gleich am Beginn des *Terremoto* eine chromatische Steigerung des Basses erscheint, die derjenigen im Rezitativ aus der *Matthäus-Passion*

[49] Wilhelm Emrich schreibt: „Immer wieder tauchen bei Fouqué, Eichendorff, Brentano, E.T.A. Hoffmann usw. die Versuche auf, das Eindringen alter Geschichtswelten, eines verschütteten Schlosses, einer Ruine, untergegangenen Burg usw. in die Gegenwart vorzuführen, und zwar in dem Sinne, daß plötzlich überraschend die Burg, die alte Zeit usw. genau so wiedererstehe, [...] und in ihrer gegenwärtigen Ganzheit der Unterschied zwischen den Zeiten plötzlich verschwindet"; vgl. Wilhelm Emrich, „Begriff und Symbolik der ‚Urgeschichte' in der romantischen Dichtung", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 20 (1942), zit. nach Bohrer, „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‚gefährlichen Augenblicks'", 226 f., wie Anm. 33.

entspricht.[50] In beiden Fällen freilich bildet dieses Modell keine Klimax der Freude, sondern eine emphatische Ausdrucksfigur, die Hypotyposis. Dadurch tritt nicht nur die anhaltende Wirkung der Rhetorik im Erhabenen der Kunst zutage, sondern auch eine durch das Sublime angereicherte Auffassung des Feierlichen, in dem die Erschütterung – und damit stets ein Moment des Schreckens – eine wesentliche Rolle spielt.

Die Geschichte der Realisierungen dieses Modells vor und nach Haydn stellt eine Tradition des Grauens dar: Mozart setzt es für das furchtbare Erscheinen der Statue des Commendatore im zweiten Finale des *Don Giovanni* (T. 495 ff.) ein, Beethoven als Ausdruck des mörderischen Hasses Pizarros im Quartett Nr. 14 „Er sterbe" aus dem zweiten Aufzug des *Fidelio* (T. 23 ff.),[51] schließlich prägt ein chromatisch steigender Bass den Beginn des schaurigen Wolfsschlucht-Melodrams in Carl Maria von Webers *Freischütz*. Spätestens seit dem verheerenden Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755, das „über die in Frieden und Ruhe schon eingewohnte Welt einen ungeheueren Schrecken" verbreitete,[52] liegt ein Schatten über der Idylle der Natur. Dem entspricht die Ambivalenz des Erhabenen, die auf diese Weise selbst in Haydns heiteren Oratorien zum Tragen kommt.

Die Beziehungen dieser Werke zur Rhetorik gehen wohl über die Umdeutung dieser Figur hinaus. Van Swietens Konzeption der *Schöpfung* gründet auf der Diskussion um die Ode und zehrt von der Annahme, dass in der biblischen Überlieferung eine paradigmatische Verwirklichung des Erhabenen im Sinne Pseudo-Longins zu finden sei. Die ersten diesbezüglichen Hinweise stammen von Nicolas Boileau-Despréaux, dem französischen Übersetzter von Pseudo-Longins Traktat. Im *Discours sur l'ode*, den Boileau seiner 1693 komponierten *Ode sur la prise de Namur* voranstellt, bringt er in ein und demselben Satz die Erwähnung der „edlen Kühnheiten Pindars" und den Hinweis auf „das Erhabene der Psalmen von David" zusammen. Damit verbindet er das klassische Vorbild mit der biblischen Tradition und schafft die Voraussetzung für die Psalmen-Übersetzung Johann Andreas Cramers und Samuel Gotthold Langes.[53]

[50] Siehe dazu Göllner, „Entfesselte Natur in der Musik", op. cit., 296–302; Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*, op. cit., 323–331. Die Harmonisierung bleibt diesmal aus, weil das gesamte Orchester im Unisono spielt. Zur erhabenen Konnotation des Unisono äußerten sich sowohl Christian Friedrich Michaelis, „Ueber das Erhabene in der Musik" (1801), in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, op. cit., 170, als auch [Friedrich Rochlitz], „Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst, Fortsetzung aus dem vierten Stücke", *Allgemeine musikalische Zeitung* 5/13 (1805) 195.

[51] Donald Francis Tovey hatte bereits 1937 darauf hingewiesen, dass Beethoven bei der Gestaltung der Klimax am Ende des ersten Satzes seiner kurz nach der *Schöpfung* komponierten zweiten Symphonie diese Stelle Haydns wohl präsent war (Tovey, *Essays in musical analysis*, vol. V, *Vocal music*, London 1937, 132 f.). Weiterführende Hinweise gibt Elmar Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts ‚Winterreise'", in: Carl Dahlhaus u.a. (Hg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Leipzig 1970, 437–451.

[52] Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Leipzig 1958, 34.

[53] Nicolas Boileau-Despréaux, „Discours sur l'ode", in: ders., *Oeuvres Complètes*, hg. von Léon Thiessé, Bd. 2, Paris 1835, 3 f.

Wie dies mit den Schweizer Gelehrten Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, mit Friedrich Gottlieb Klopstocks Odendichtung und *Messias*-Epos sowie mit der John Milton- und Edward Young-Rezeption im deutschsprachigen Raum zusammenhängt, wurde bereits um die Mitte der 1970er Jahre von Hans-Jürgen Horn geschildert und kurz darauf durch die Hinweise auf die Henry Home- und Shaftesbury-Rezeption durch Herbert Zeman ergänzt.[54] Es handelt sich um einen das gesamte Europa betreffenden kulturellen Transfer, als dessen Schlüsselfigur für Wien in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zweifellos Baron Gottfried van Swieten anzusehen ist. Dieser hielt sich 1769 in London auf und weilte von 1770 bis 1777 als Kaiserlicher Gesandter in Berlin, wo er als regelmäßiger Gast an den Treffen des so genannten Montags-Clubs teilnahm, bei denen unter anderen auch Lessing, Sulzer und Ramler – alle zutiefst in die Diskussion über das Erhabene involviert – anwesend waren.[55] Van Swietens Engagement für die Rezeption Klopstocks und für die Aufführung der Oratorien Händels in Wien, seine Beziehungen zu Mozart und Haydn sowie seine Rolle bei der Entstehung der Libretti für die *Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* sind bekannt.

Die textliche Vorlage für die berühmteste erhabene Stelle in *Die Schöpfung*, das „Und es ward Licht" aus der *Genesis*, wird ebenfalls bereits von Pseudo-Longin als erhaben gepriesen und daher sozusagen als solches kanonisiert.[56] Boileau hebt im Vorwort seiner französischen Übersetzung des Traktates die für einen heidnischen Autor auffällige Erwähnung der Bibel hervor.[57] Ausgerechnet mit dieser Stelle versucht Boileau die These zu begründen, dass bei Pseudo-Longin keineswegs der erhabene Stil der Oratoren gemeint sei, sondern das Außergewöhnliche, das in die Rede hereinbricht „et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte".[58] Verlangt der erhabene Stil die fortwährende Anwendung großer Worte, so kann hingegen Boileau zufolge das Erhabene im Sinne Longins auch nur durch einen einzelnen Gedanken, eine einzelne Figur oder Wendung erzielt werden. Damit hebt Boileau das Moment der Plötzlichkeit hervor, das bei Pseudo-Longin durch die allgegenwärtige Metapher des Blitzes und des Schlages symbolisiert wird.

[54] Hans-Jürgen Horn, „Fiat lux. Zum kunsttheoretischen Hintergrund der ‚Erschaffung' des Lichtes in Haydns Schöpfung", op. cit.; Zeman, „Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns ‚Die Schöpfung'", op. cit. Vgl. auch Lütteken, „Sprachverlust und Sprachfindung. Die ‚Donnerode' und Telemanns Spätwerk", op. cit.; ders., „Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik", op. cit.; Zelle, „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tod Händels", op. cit.

[55] Siehe dazu Busch, „Der österreichische Botschafter Gottfried van Swieten, das Berliner Musikleben 1771–1777 und die Musik C. P. E. Bachs", op. cit.

[56] Pseudo-Longin, *Perì hypsous*, 9, 9.

[57] Boileau-Despréaux, „Préface du traducteur", in: *Oeuvres Complètes*, op. cit., Bd. 2, 312: „ce tour extraordinaire d'expression, qui marque si bien l'obéissance de la créature aux ordres du créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin. Il faut donc entendre par sublime, dans Longin, l'extraordinaire, le suprenant, et, comme je l'ai traduit, le merveilleux dans le discours".

[58] Ebd., 311.

7. Erhabene Plötzlichkeit

Die Plötzlichkeit charakterisiert die Theophanie als erschütternde Erscheinung des Göttlichen und dessen Macht. Sie bleibt dennoch keineswegs auf die religiöse Sphäre beschränkt. Die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert stellt bekanntlich diejenige Epoche dar, in der eine Übertragung von Bestimmungsmomenten aus der Religion in die Kunst stattfindet, wobei durch die Kategorie des Erhabenen dieser Transfer als Sakralisierung der Kunst offensichtlich wird.[59] Haydns bekannte Vorliebe für die Überraschung, die traditionell seinem „Humor" zugeschrieben wird, sollte vor dem Hintergrund der erhabenen Plötzlichkeit differenzierter betrachtet werden. Beispielsweise teilt die berühmte Stelle aus dem zweiten Satz der Symphonie Nr. 94 sich mit der „Und es ward Licht"-Stelle aus der *Schöpfung* die klangliche Gestaltung des Plötzlichen. In einem späteren Gespräch mit Georg August Griesinger erinnerte sich Haydn an diese Stelle im Andante der Symphonie und erklärte seine damalige Absicht, durch „Überraschung" den „Enthusiasmus" der Hörer zu erwecken und mithin seinen ehemaligen Schüler Ignaz Joseph Pleyel, dessen Konzertreihe zeitgleich in London lief, zu übertrumpfen.[60] Der erhabene Weg von der Religion zur Kunst führt in der bürgerlichen Ära keineswegs am Markt vorbei. Die englische Presse griff immer wieder bei der Besprechung von Haydns Londoner Symphonie die Kategorie des Erhabenen auf. Haydn selbst erwarb in London Edmund Burkes *Philosophical Enquiry* und komponierte 1792 das Chorwerk *The Storm* nach einem Text von John Wolcot, der sich Peter Pindar nannte.[61]

8. Erhabene Moderne

In einem Brief an Marianne von Genzinger, den Haydn im Januar 1791 wenige Tage nach seiner Ankunft in London verfasste, schildert er den Eindruck, den die englische Metropole auf ihn machte. Einige Schlüsselworte weisen darauf hin, dass es sich dabei um die Erfahrung eines urbanen Erhabenen handelt:

> ich gebrauchte 2 Tag um mich zu erhollen. nun aber bin ich wider ganz frisch und Munter, und betrachte die unendlich grosse stadt london, welche wegen Ihren verschiedenen schönheiten und wunder dingen ganz in Erstaunung versetzt [...].[62]

[59] Wagners „Bühnenweihfestspiel" *Parsifal* stellt ein einleuchtendes Beispiel dafür dar. Adorno merkte kritisch an: „Das Erhabene markiert die unmittelbare Okkupation des Kunstwerks durch Theologie" (Adorno, *Ästhetische Theorie*, 295). Siehe zum Sakralen im Erhabenen Albrecht Riethmüller, „Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert", *AfMw* 40 (1983) 38–49.

[60] Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, hg. von Karl-Heinz Köhler, Leipzig 1975, 45 f.

[61] Siehe dazu Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, op. cit., 360 f.

[62] Dénes Bartha (Hg.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel u.a. 1965, 251.

London wird für Haydn nicht nur vermöge einzelner architektonischer Objekte zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung, sondern als „unendlich grosse" urbane Landschaft. Die Vorstellung von London als „Hauptstadt des 18. Jahrhunderts" für die Erfahrung der Moderne bietet sich dabei von selbst an. In Haydns Brief ist jedoch noch ein weiterer Aspekt von Modernität enthalten. Durch die unermessliche Größe wird die englische Metropole zur Quelle des erhabenen Gefühls und dadurch mit den klassischen erhabenen Dingen der Natur vergleichbar: die grenzenlose Wüste, die unendliche Prärie, die hochragenden Alpen, der weite Ozean. Bald wird auch die Zeit kommen, da die ersten Dampfmaschinen erschütternde Beispiele für das „dynamische" Erhabene liefern werden. Damit ist die durchaus moderne Erfahrung verbunden, dass in der auf ästhetischen Vollzug gerichteten Wahrnehmung die Grenzen zwischen Natur und Kultur unscharf werden. Was dabei wahrgenommen wird, das ist das Wahrnehmen selbst, nämlich die sinnliche Natur des Menschen.

DIE *ZAUBERFLÖTE IM* KULTURELLEN KONTEXT: CHANCEN UND GRENZEN EINES KULTURWISSENSCHAFTLICHEN ZUGANGS

von Jan Assmann

Für einen Ägyptologen liegt es nahe, sich mit Opern wie *Aida* und *Die Zauberflöte* zu beschäftigen, spielen doch beide Opern nach landläufiger Vorstellung im alten Ägypten.[1] Da liegt für uns die Frage nahe, was man sich zu Mozarts Zeit unter dem alten Ägypten vorstellte, im Gegensatz etwa zu Verdis Zeit. Zwischen 1791 und 1871 liegt ja die Entzifferung der Hieroglyphen und damit die eigentliche Wiederentdeckung dieser Kultur. Das zeitgenössische Wissen über die Welt, in der eine Oper spielt, gehört zu dem, was ich ihren „kulturellen Kontext" nenne, und die Erforschung kultureller Kontexte wiederum kennzeichnet in meinen Augen einen „kulturwissenschaftlichen Zugang". Wenn es um die Frage nach dem zeitgenössischen Wissen über die Vergangenheit geht, empfiehlt sich die Methode der Gedächtnisgeschichte. Es interessiert dann nicht, wie das alte Ägypten wirklich war, sondern in welcher Form und aus welchen Gründen es im späten 18. Jahrhundert im Allgemeinen, und für Mozart und Schikaneder im Besonderen, eine Rolle spielte. Das war meine Ausgangsfrage, mit der ich im Frühjahr 2004 an das Projekt einer kulturwissenschaftlichen Studie über die *Zauberflöte* heranging. Im Laufe dieser Arbeit stellte sich dann ziemlich bald heraus, dass die landläufige Vorstellung von Zeit und Ort der Zauberflötenhandlung nicht zutrifft. Die *Zauberflöte* spielt gar nicht im alten Ägypten! Mehrfach habe ich mein Buch im Entstehungsprozess umschreiben müssen, weil mich meine Sondagen im kulturellen Umfeld des Werkes immer wieder mit Überraschungen konfrontierten.

Warum spielt die *Zauberflöte* nicht im Alten Ägypten? Weil die entscheidenden Stichworte fehlen, wie etwa Nil, Pharao, Memphis, Theben, Heliopolis. Das ging mir auf, als ich *Thamos, König von Egypten* von Tobias Philipp von Gebler las – ein Stück, zu dem Mozart die Bühnenmusik geschrieben hatte –, das nun wirklich in Ägypten spielt und in dem alle diese Stichworte vorkommen. Wo, wenn nicht in Ägypten, spielt die Oper aber dann? Es wird ja immerhin gelegentlich „Das Gewölbe von Pyramiden" erwähnt, es ist von einem „egyptischen Zimmer" die Rede, und zweimal werden die Götter Isis und Osiris angerufen.

[1] Mit Verdis Aida habe ich mich beschäftigt in: „Ägypten in Verdis Aida", in: *Musik und Ästhetik* 6, 21 (2002) 5–23; s. jetzt ausführlicher auch mein Buch *Erinnertes Ägypten. Pharaonische Motive in der europäischen Religions- und Geistesgeschichte*, Berlin 2007, Kap. 5. Zu Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* s. mein Buch *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005. Für alle Einzelheiten des vorliegenden Beitrags verweise ich auf dieses Buch und führe die einzelnen Belege hier nicht nochmals an.

Eine Antwort auf diese Frage geben uns die Bühnenbilder. Diese zeigen uns in der Tat eine altägyptische Szenerie, aber erst ab 1815. Von diesem Zeitpunkt an spielt die *Zauberflöte* im alten Ägypten, so massiv, dass man geradezu dieselben Bühnenbilder für Aida verwenden kann.[2]

Vorher dagegen spielt sie in einem Landschaftsgarten mit antikisierender, gelegentlich auch ägyptisierender Staffagenarchitektur. Das „Gewölbe von Pyramiden" muss nicht im alten Ägypten liegen: Pyramiden finden sich auch in den Gärten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die frühen Bühnenbilder sind von den Gartenanlagen der Zeit inspiriert, und zwar so unmittelbar, dass die Bühnenbildentwürfe und die zeitgenössischen Gartenprospekte sich zuweilen zum Verwechseln ähnlich sehen. Die Bühnenkunst und die Gartenkunst haben sich gegenseitig befruchtet. So wie die *Zauberflöte* von der Gartenkunst inspiriert ist, so hat sie ihrerseits auf die Gartenkunst zurückgewirkt.

Der Rundtempel im Hintergrund, den wir auf vielen der frühen Bühnenbildentwürfe sehen, findet sich genau so in den Parks etwa von Wörlitz, Erlaa und Waldegg.



Abb. 1: Diana-Tempel von Erlaa, kolorierte Radierung von Johann Ziegler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.[3]

[2] Zu den Bühnenbildern s. jetzt Annette Frese, „‚Das Theater verwandelt sich…', Bühnenbilder, Figurinen und Illustrationen zur Zauberflöte", in: Bärbel Pelker (Hg.), *Theater um Mozart*, Heidelberg 2006, 143–205.

[3] Nach Herbert Lachmayer [Hg.], *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung* Wien 2006, Nr. 854, 185, 367.

In Wörlitz wurde 1794 ein künstlicher Berg mit Feuer und Wasser angelegt, nachdem die *Zauberflöte* im Stadttheater Dessau in der Wintersaison 1793/94 gespielt worden war, und der Wiener Generalintendant Peter von Braun, ein begeisterter Liebhaber, baute sich in seinem Park von Schönau einen Grottenberg mit einem Tempel der Nacht. Offensichtlich wollten diese Parks mit ihren Grotten und Tempeln, Obelisken und Sphingen denselben Eindruck einer geheimnisvollen ortlosen Ferne und zeitlosen Vergangenheit hervorrufen wie die Oper mit ihren Bühnenbildern und Handlungsszenen: Hier, auf der Bühne, ergänzt sich die eigentümliche Gartenwelt um Handlung und Musik und wird zum ästhetischen Erlebnis.



Abb. 2: *Die Zauberflöte*, Bühnenbildentwurf zu Akt II, 18. Auftritt. Kolorierter Stich von Johann Schaffer, vor 1785.[4]

Vielleicht das auffallendste Element dieser Gärten sind die künstlichen Grotten, meist in Verbindung mit Wasserfällen, die es offensichtlich darauf anlegen, den Besucher durch das Dunkel und das Rauschen des Wassers zu beeindrucken. Die Grotte mit Wasserfall im Park von Aigen bei Salzburg muss Mozart seit Jugendtagen gekannt haben, denn sie gehörte der befreundeten Familie Gilowski; von seinem Besuch der Grotte des Grafen Cobenzl auf dem Reisenberg bei Wien berichtete Mozart in einem Brief an den Vater. In der *Zauberflöte* finden wir diese Grottenstimmung bei der Feuer- und Wasserprobe wieder; der Bühnenbildentwurf von Josef Quaglio für die Münchner Aufführung von

[4] Nach Herbert Lachmayer, op. cit., Nr. 855.

1793 ähnelt stark dem schon erwähnten künstlichen Vesuv von Wörlitz.

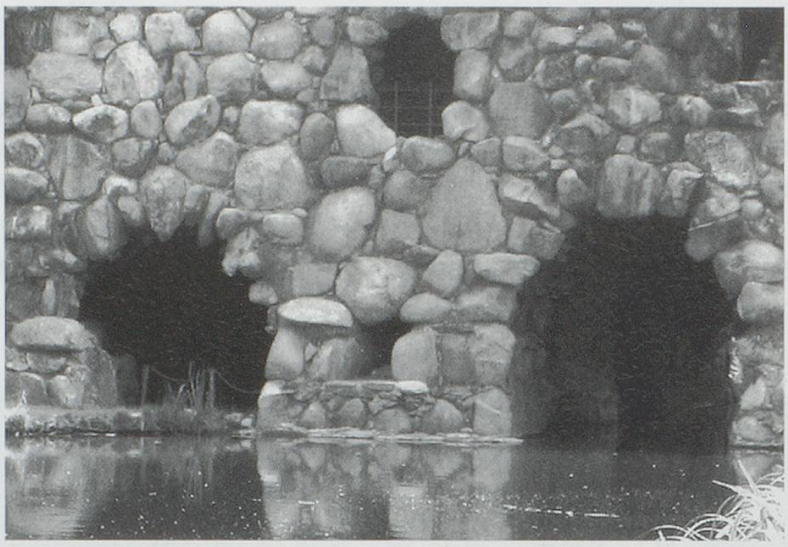


Abb. 3: Wörlitz, künstlicher Vulkan (1794; Foto: Autor).

Offenbar verbanden sich mit den Zielvorstellungen der Gartenkunst dieser Zeit nicht nur die Ideale von lieblicher Natur und schönen Ausblicken, sondern auch das Unheimliche, Unterweltliche, Schaudervolle oder, um es mit einem Zentralbegriff der zeitgenössischen Ästhetik auszudrücken: das Erhabene. Auf das Erhabene werde ich noch zurückkommen. Hier gilt es, zunächst der Frage nach dem Ägyptischen noch etwas nachzugehen.

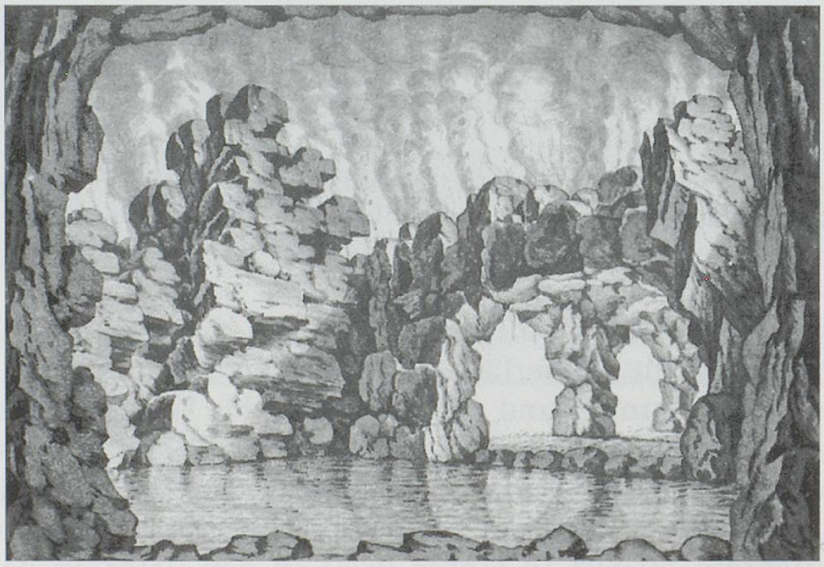


Abb. 4: *Die Zauberflöte*, Bühnenbildentwurf zu Akt II, 28. Auftritt. Aquarell von Josef Quaglio (München 1793).

Die *Zauberflöte* spielt also nicht im alten Ägypten, sondern in einer fiktionalen Gartenwelt, wie sie in den Landschaftsgärten der Mozartzeit vielerorts

in Europa, und ganz besonders intensiv in der Wiener Gegend realisiert wurde.[5] Was haben aber dann Isis und Osiris in dieser Gartenwelt verloren? Die Antwort gibt die *Zauberflöte* selbst: es geht um die *Mysterien* der Isis. Diese Mysterien sind nicht an das alte Ägypten gebunden: das ist der entscheidende Punkt. Nichts spricht dagegen, sie auch anderswo zu begehen. Schon in der Antike finden sich Isisheiligtümer über die ganze damalige Welt verstreut, sogar bis in die Steiermark,[6] womit wir schon recht nah an die Wiener Gärten herangerückt sind. Davon hat man allerdings zu Mozarts Zeit nichts gewusst, aber Mozart hatte als 14jähriger Knabe mit seinem Vater den Isistempel von Herculaneum besucht und war dort den Mysterien der Isis außerhalb Altägyptens begegnet. Es geht also um die Mysterien der Isis. Entsprechend musste ich meine gedächtnisgeschichtliche Frage umformulieren: Was stellte man sich zu Mozarts Zeit unter den Mysterien der Isis vor, und warum waren sie für diese Zeit im Allgemeinen, und für Mozart und Schikaneder im Besonderen, so wichtig?

Wenn man die Frage so stellt, dann erlebt man eine große Überraschung. Man stößt nämlich auf eine Fülle von Veröffentlichungen jener Zeit zu den antiken Mysterien, besonders denen der Isis, ein Material, das, soweit ich sehe, mit zwei Ausnahmen noch nie zum Verständnis der *Zauberflöte* herangezogen wurde. Die Ausnahmen sind erstens der Roman *Sethos* des Abbé Terrasson von 1731, den Matthias Claudius 1777/78 ins Deutsche übersetzt hatte, und zweitens die Abhandlung Ignaz von Borns „Die Mysterien der Aegyptier", von der man annehmen darf, dass Mozart sie kannte, weil der Autor der Loge zur Wahren Eintracht vorstand, mit der Mozarts Loge eng zusammenarbeitete.[7] Aus dem Roman zitiert das Libretto einige entscheidende Passagen, während der angebliche Einfluss der Bornschen Abhandlung im Libretto nicht deutlich wird.

Die Situation stellt sich aber vollkommen anders dar, wenn man die übrigen Werke mit ins Auge fasst. Von Borns Abhandlung ist nur einer von insgesamt 14 Beiträgen über die antiken Mysterien, die von Mitgliedern der Loge verfasst, bei den Sitzungen vorgetragen und im *Journal für Freimaurer* zwischen 1784 und 1787 veröffentlicht wurden:

1. Ignaz von Born, „Die Mysterien der Aegyptier", *JF* 1 (1784) 15–132.
2. Karl Josef Michaeler, „Ueber Analogie zwischen dem Christenthume der erstern Zeiten und der Freymaurerey", *JF* 2 (1784) 5–63.
3. Joseph Anton von Bianchi, „Ueber die Magie der alten Perser und die Mithrischen Geheimnisse), *JF* 3 (1784) 5–96.

[5] Géza Hajós, *Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Wien etc. 1989.

[6] Tempel der Isis-Noreia auf dem Frauenberg bei Leibnitz.

[7] Zur Freimaurersymbolik in der Zauberflöte s. jetzt Florian Ebeling, „Mozarts Zauberflöte. Der Schrecken des Todes und die Macht der Musik", in Pelker (Hg.), op. cit., 128–142 und ders., „Die Zauberflöte als Mysterienoper und die ägyptische Freimaurerei", in: *Quatuor Coronati Jahrbuch* 43 (2006).

4. Ignaz von Born, „Ueber die Mysterien der Indier". *JF* 4 (1784) 5–54.
5. Anton Kreil, „Geschichte des pythagoräischen Bundes", *JF* 5 (1785) 3–28.
6. Karl Haidinger, „Ueber die Magie", *JF* 5 (1785) 29–56.
7. Anton Kreil, „Geschichte der Neuplatoniker", *JF* 6 (1785) 5–51.
8. Carl Leonhard Reinhold, „Ueber die kabirischen Mysterien", *JF* 7 (1785) 5–48.
9. [Anonymus], „Ueber die wissenschaftliche Maurerey", *JF* 7 (1985) 49–78.
10. Carl Leonhard Reinhold, „Ueber die Mysterien der alten Hebräer", *JF* 9 (1786) 5–79.
11. Augustin Veit von Schittlersberg, „Ueber den Einfluß der Mysterien der Alten auf den Flor der Nationen", *JF* 9 (1786) 80–116.
12. Anton Kreil, „Ueber die eleusinischen Mysterien", *JF* 10 (1786) 5–42.
13. Carl Leonhard Reinhold, „Ueber die größern Mysterien der Hebräer", *JF* 11 (1786) 5–98.
14. Michael Durdon, „Ueber die Mysterien der Etrusker, insonderheit über die Geheimnisse des Bachus", *JF* 12 (1787) 5–164.

Die Wiener Loge war aber nur das Zentrum einer über ganz Europa verbreiteten geradezu fieberhaften Mysterienforschung. Wenn man diesen allgemeineren Mysterien-Diskurs ins Auge fasst, dann ergeben sich die Umrisse einer sehr ausgearbeiteten Mysterienkonzeption, die zwar wenig mit der historischen Wirklichkeit der antiken Mysterien zu tun hat, wie sie sich der heutigen Forschung darstellt, aber umso stärkeren Einfluss auf die Zeitgenossen, insbesondere die Geheimgesellschaften und ihre Suche nach eindrucksvollen und traditionsgeheiligten Ritualen ausübte. Genau das ist ja die Fragestellung der Gedächtnisgeschichte: nicht, wie die antiken Mysterienkulte wirklich aussahen, sondern, was man sich im 18. Jh. darunter vorstellte und warum man sich so intensiv für sie interessierte. Die Antwort war klar: Die Geheimgesellschaften – Freimaurer, Gold- und Rosenkreuzer, Illuminaten, die asiatischen Brüder, afrikanischen Bauherrn und wie sie alle hießen – blickten in die alten Mysterien wie in einen Spiegel und bezogen aus diesem Studium Vorbilder, Orientierung und Legitimation.

Das Stichwort heißt *religio duplex*, die doppelte Religion. Die Mysterienkulte, so die Theorie, entstanden im Kontext von Kulturen, die eine exoterische Volksreligion und eine elitäre Geheimreligion ausgebildet hatten. Ägypten galt als der Ursprung dieses Modells, das sich von hier aus über die ganze alte Welt verbreitet hatte. Da diesen Religionen die Offenbarung versagt war, waren sie auf natürliche Theologie – die Erkenntnis Gottes aus der Natur – angewiesen. Diese Theologie führt zur Gottesidee eines allumfassenden Höchsten Wesens im Sinne einer *natura naturans*. Mit dieser Gottheit lässt sich aber kein Staat machen. Der Staat braucht Götter, die für ihn eintreten, die lohnend und strafend über die Einhaltung seiner Gesetze wachen und persönliche Züge tragen, so dass das Volk sie lieben und fürchten kann. Diese Götter muss man erfinden, ohne sie ist ein ziviles Zusammenleben nicht denkbar. Ohne die Wahrheit lässt sich jedoch andererseits eine gute Regierung nicht führen. Man muss also auch die Wahrheit irgendwie pflegen und tradieren, aber im

Untergrund, damit sie den Glauben an die fiktiven Götter nicht gefährdet. Dieses Konzept übte auf die Freimaurer und Illuminaten deshalb eine solche Faszination aus, weil sie ihre eigene Situation darin wiedererkannten. Auch sie sahen sich gezwungen, unter den Bedingungen von Absolutismus und Katholizismus, staatlicher und kirchlicher Zensur, die Aufklärung im Untergrund zu betreiben.[8]

Die bei weitem eindrucksvollste Darstellung erfuhren die ägyptischen Mysterien in einem anonymen Beitrag des *Journal für Freimaurer* über die „wissen schaftliche Freimaurerei" (Nr. 9 der obigen Liste), der bisher von Born zugeschrieben wurde, der aber ganz offensichtlich identisch ist mit dem Text „Über szientifische Maurerei", den nach Aussage des Protokolls Anton Kreil in zwei Vorträgen am 16. und 22. April in der Loge zur wahren Eintracht vorgetragen hatte.[9] Was Kreils Vorträge auszeichnet, ist die Einbeziehung der Archäologie. Bisher hatten sich die Darstellungen der ägyptischen Mysterien als Teil einer *religio duplex* immer auf der Basis antiker Textzitate bewegt. Kreil hat erstmals das Zeugnis der Reiseberichte und Antiquare einbezogen. Da ergab sich ihm nun der verblüffendste Beweis für die architektonische Umsetzung des *religio-duplex*-Konzepts. Ganz Ägypten, so konnte man es bei den Berichten aus Ägypten lesen und auf den Bildtafeln bewundern, war unterminiert von Hallen und Gängen, die über und über von Hieroglyphen und Bildern bedeckt waren. Das konnte nur dem einen Zweck dienen, der Geheimreligion als Kultbühne, Wissensspeicher und Forschungsstätte zu dienen. Hier wurden die Mysterien der Isis begangen, die Rituale der Einweihung in die verschiedenen Grade, die Unterweisung der Eleven in den heiligen Überlieferungen und die Vermehrung des Wissens durch fromme Forschung bzw. „szientifische Freimaurerei." Die Denkmäler der Volksreligion waren oberirdisch, die Stätten der Geheimreligion unterirdisch angelegt.

Die ägyptischen Priester hatten nach Kreil ihre Geheimlehren so wirkungsvoll institutionalisiert, dass sie den Untergang des ägyptischen Reiches überdauert haben und noch heute lebendig sind, auch wenn die Bedeutung der Hieroglyphen verloren ging. Die heutigen Freimaurer sind die Erben der ägyptischen Priester und ihrer teilweise unverständlich gewordenen Tradition.

Das Interessanteste an diesen beiden Vorträgen Anton Kreils ist die Tatsache, dass Wolfgang Amadeus Mozart unter den Zuhörern war, denn an diesen beiden Sitzungen wurde laut Protokollbuch sein Vater Leopold zum Gesellen und Meister erhoben. Da liegt der Gedanke doch nahe, ob ihn die Vorstellung der ägyptischen *religio duplex* nicht zu einer *opera duplex* inspiriert haben könnte, einer Oper, die zugleich nach außen Volkstheater und Zauberoper, nach innen aber Weisheitslehre und Einweihungsmysterium ist. Das ist natürlich reine Spekulation. Aber die Übereinstimmungen zwischen der Mysterienkonzeption

[8] Vgl. auch Martin Mulsow, *Moderne aus dem Untergrund. Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680–1720*, Hamburg 2002.

[9] Heinz-Josef Irmen, *Die Protokolle der Wiener Freimaurerloge „Zur Wahren Eintracht" (1781–1785)*, Frankfurt etc. 1994, Protokolle Nr. 374 und 376.

der Freimaurer und der Struktur der *Zauberflöte* gehen noch viel weiter. Sie beziehen sich vor allem auf das Ritual der Einweihung.

Wie hat man sich im Rahmen der *religio duplex* den Weg von der Volksreligion in die Geheimreligion vorzustellen? Dieser Weg verläuft in drei Stufen:

Ausgangssituation	Erste Stufe	Zweite Stufe	Dritte Stufe
Die Illusionen der Volksreligion	Reinigung (Desillusionierung: die Befreiung von den Illusionen)	Kleine Mysterien: Prüfungen, Lehren	Grosse Mysterien: Erfahrung von Todesnähe Epoptie

Zunächst muss man sich von den Illusionen und Fiktionen der Volksreligion freimachen, in denen man bisher gelebt hat. Das ist ein schmerzlicher Prozess, denn er führt aus dem Licht ins Dunkel, aus der Oberwelt in die Unterwelt. Das Licht der Volksreligion erweist sich als ein falsches Licht, aber es weicht nicht dem wahren Licht, sondern dem Dunkel. Der sich bislang so sicher wähnende Jüngling verliert die Orientierung und wird zum Suchenden. Als Suchender betritt er den Weg aus dem Dunkel zum wahren Licht, einen Weg, der sich in zwei Phasen gliedert: in die kleinen und die großen Mysterien. Zu den kleinen Mysterien sind alle zugelassen. Hier geht es um Prüfungen und Belehrungen. Der Zugang zu den großen Mysterien dagegen ist nur den stärksten und edelsten Naturen gestattet, die zum Herrschen berufen sind, und auch dies nur nach langer Vorbereitung. Hier geht es um nichts Geringeres als eine Konfrontation mit dem Tod. Die entscheidende, immer wieder zitierte Stelle steht in einem Plutarch zugeschriebenen Fragment. Erst wer durch diese Todesschrecken hindurchgegangen ist, ist imstande, die Wahrheit zu schauen.

> Hier ist die Seele ohne Erkenntnis außer wenn sie dem Tode nah ist. Dann aber macht sie eine Erfahrung, wie sie jene durchmachen, die sich der Einweihung in die *Großen Mysterien* unterziehen. Daher sind auch das Wort „sterben" ebenso wie der Vorgang, den es ausdrückt (τελευταν), und das Wort „eingeweiht werden" ebenso wie damit bezeichnete Handlung (τελεισθαι) einander gleich. Die erste Stufe ist nur mühevolles Umherirren, Verwirrung, angstvolles Laufen durch die Finsternis ohne Ziel. Dann, vor dem Ende, ist man von jeder Art von Schrecken erfasst, und alles ist Schaudern, Zittern, Schweiß und Angst. Zuletzt aber grüßt ein wunderbares göttliches Licht und man wird in reine Gefilde und blühende Wiesen aufgenommen, wo Stimmen erklingen und man Tänze erblickt, wo man feierlich-heilige Gesänge hört und göttliche Erscheinungen erblickt. Unter solchen Klängen und Erscheinungen wird man dann, endlich vollkommen und vollständig eingeweiht, frei und wandelt ohne Fesseln mit Blumen bekränzt, um die heiligen Riten zu feiern im Kreise heiliger und reiner Menschen.[10]

[10] *Plutarch's Moralia, vol. 15: Fragments*, hg. von Francis H. Sandbach, Cambridge 1969, Fr. 178; siehe dazu u. a. Paolo Scarpi (Hg.), *Le religioni dei Misteri* (2 Bde.), Milano 2002, 1 S. 176 f. mit italienischer Übersetzung, außerdem Walter Burkert, *Antike Mysterien*, München 1990, 77 f., 82 ff.

Betrachten wir nun im Licht dieser Informationen die Oper. Bekanntlich gliedert sie sich in zwei Aufzüge. Jeder Aufzug zerfällt aber noch einmal in zwei Teile: eine Nummernfolge mit gesprochenen Dialogen und ein durchkomponiertes Finale ungefähr gleicher Länge. Wir haben also vier Teile, und Mozart hat diese Gliederung dadurch hervorgehoben, dass er jeden Teil in der Tonart enden lässt, in der er beginnt. Projizieren wir versuchsweise die Phasen der Mysterienweihe auf diese vier Teile, dann ergibt sich folgender Aufbau:

Erster Aufzug		Zweiter Aufzug	
Erster Teil	Zweiter Teil	Dritter Teil	Vierter Teil
Ouvertüre und Nr. 1–7 Duett	Finale	Nr. 9 Marcia bis Nr. 20 Aria	Finale
„Illusionierung“: Tamino gerät ins Reich der Königin der Nacht und übernimmt ihre Sicht der Dinge („geraubte Prinzessin retten“)	Desillusionierung: Tamino ahnt den wahren Sachverhalt und wandelt sich zum „Suchenden“	Kleine Mysterien: (mit Papageno) Erste Prüfung (den 3 Damen widerstehen) Zweite Prüfung: Schweigen gegenüber der Geliebten	Große Mysterien: (ohne Papageno) Todesnähe (Paminas Selbstmordversuch, Gang durch Feuer und Wasser, „Nacht und Tod“, Erleuchtung)
Es-Dur	C-Dur	F-Dur	Es-Dur

Die ersten Szenen im Reich der Königin der Nacht inklusive der Szene im „ägyptischen Zimmer“ mit Monostatos und Pamina entsprechen der Volksreligion, sie dienen also der „Illusionierung“ Taminos und der Zuschauer. Wir wähnen uns mit Tamino in einem Zaubermärchen von der geraubten Prinzessin und sind gespannt, wie es ihm gelingen wird, mithilfe der Zauberflöte Pamina zu retten und zurückzuholen. Es kommt dann ganz anders. Der zweite Teil bringt in der Sprecherszene Taminos Desillusionierung. Er geht voller Selbstsicherheit in diese Szene hinein: „Paminen retten ist mir Pflicht!“ Und er verlässt sie in voller umnachteter Desorientierung: „O ew'ge Nacht, wann wirst du schwinden?“ Er ist seine Illusionen los, aber in Dunkelheit. Er ist zum Suchenden geworden.

Der erste Teil des zweiten Aufzugs ist den kleinen Mysterien gewidmet. Zu diesen ist auch Papageno zugelassen. Sie bestehen in dreierlei: die Prüflinge empfangen Lehren, sie werden durch Finsternis, Blitz und Donner in Angst und Schrecken versetzt, und sie müssen lernen, sich zu beherrschen, das heißt: zu schweigen gegenüber Frauen, die sie zum Reden verführen. Das fällt Tamino bei den drei Damen leicht, die die Initianden von ihrem Prüfungsweg wieder abbringen wollen, wird ihm aber ungleich schwerer, als er auch der geliebten Pamina gegenüber schweigen und anhören muss, wie sie darüber verzweifelt und sterben will. Papageno macht in beiden Prüfungen eine komisch-klägliche Figur.

Der zweite Teil, das zweite Finale, bringt die großen Mysterien. Hier geht es um Tod und Erleuchtung. Zu diesem letzten Schritt, wir erinnern uns, sind nur die zum Herrschen Berufenen zugelassen; daher ist Papageno hier nicht dabei. Vom Tod ist in diesem Teil ständig die Rede; es beginnt mit Paminas Selbstmordversuch, dann finden wir Tamino vor den Schreckenspforten, die „Not und Tod mir dräun"; „wenn er des Todes Schrecken überwinden kann", so heißt es in der Inschrift, „schwingt er sich aus der Erde himmelan". Auch Pamina, „ein Weib das Nacht und Tod nicht scheut", taucht überraschenderweise hier auf, und beide wandeln „durch des Tones Macht froh durch des Todes düstre Nacht." Auch Papageno gerät durch seine Liebesqualen an die Schwelle des Todes, auch er will sich das Leben nehmen; durch diese Erfahrung wird er zwar nicht der Erleuchtung, aber der Erlösung würdig und bekommt seine Papagena. Für Tamino und Pamina aber steht am Ende die Erleuchtung. „Das Theater verwandelt sich in eine Sonne", heißt es in der Bühnenanweisung.

Die zunächst so widersprüchlich erscheinende Bühnenhandlung erscheint nun im Licht der Mysterienkonzeption durchaus sinnvoll. Der scheinbare Bruch zwischen dem Zaubermärchen des Anfangs und dem Prüfungsritual der Fortsetzung erklärt sich durch den Perspektivenwechsel von den Illusionen der Außenwelt zur Wahrheit der Unter- oder Innenwelt, den Tamino und die Zuschauer mit ihm durchmachen müssen. Unsere Ausgangsfrage: „Was stellte man sich zu Mozarts Zeit unter den Mysterien der Isis vor?" erwies sich als überraschend ergiebig und lieferte einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Werks, wenn man auch sagen muss, dass dieser Schlüssel offenbar schon bald nach Entstehung der Oper verloren ging, wobei dieser Verlust aber ihren einmaligen Erfolg in keiner Weise beeinträchtigt hat. Der Text funktioniert auch ohne den Kontext, so erhellend auch immer der Kontext für das Verständnis des Textes ist.

Ich möchte nun, nach der Gartenkunst und der Mysterienforschung, einen dritten Kontext ins Auge fassen, und das ist der Orpheusmythos, der in der Oper in drei Motiven sehr auffallend hervortritt.[11] Das ist erstens die Rolle der Musik als Zauber- bzw. Bezauberungsmittel, zweitens die Unterweltsreise zur Rettung der Geliebten und drittens die Prüfung, die darin besteht, gegenüber der verzweifelnden Geliebten sich der Kommunikation, bei Orpheus durch Blick, bei Tamino durch Sprache, enthalten zu müssen. Der Orpheusmythos wird sehr deutlich zitiert, vor allem in der Szene I, 15, in der Taminos Flötenspiel die wilden Tiere anlockt und bezaubert, aber er wird zugleich auch invertiert. Das Instrument des Orpheus ist die Lyra, ein Instrument, zu dem man singt, und es ist der Gesang, also das musikalisierte Wort, von dem die Bezauberung ausgeht. Taminos Instrument ist eine Flöte, zu der man nicht singen kann. Hier ist es also die Musik allein, die Instrumentalmusik, von der der Zauber ausgeht. Der Gegensatz zwischen Flöte und Leier oder Kythara ist das Thema eines anderen Mythos, des Wettstreits zwischen dem Kitharoden

[11] Zur Rezeption des Orpheusmythos' in der abendländischen Tradition s. Wolfgang Storch (Hg.), *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Stuttgart etc. 2001.

Apollo und dem Flötisten Marsyas; die Ersetzung des einen durch das andere Instrument in der *Zauberflöte* hat also etwas zu bedeuten.[12]

Orpheus spielt die Leier und bezwingt mit seinem Gesang die Mächte der Unterwelt. Auch Taminos und Paminas Gang durch Feuer und Wasser ist eine Art Unterweltsreise. Dieser Gang durch die Elemente ist ja schon von Terrasson, den Mozart und Schikaneder benutzt haben, der berühmten Stelle im *Goldenen Esel* des Apuleius nachgebildet, wo Lucius seine Einweihung in die Mysterien der Isis als eine Unterweltsreise und einen Gang durch alle Elemente beschreibt. Was hat es nun zu bedeuten, dass bei dieser Unterweltsreise die Flöte gespielt wird? Welche Vorstellungen verband man im späten 18. Jahrhundert mit der Flöte, über den einfachen Umstand hinaus, dass man zu ihr nicht singen kann? Schließlich ist die Flöte ja die Titelheldin der Oper.

Zunächst scheint die Flöte dem Element der Luft verwandt, das in Mozarts und Schikaneders Adaption der Terrassonschen Elementenprobe zu fehlen scheint. Bei Terrasson hat der Initiand, nachdem er Feuer und Wasser erfolgreich durchschritten hat, noch die Luftprobe zu absolvieren, bei der er sich an Ringen über einen Abgrund hinweg zu den sich unter furchtbarem Lärm öffnenden Pforten des Isistempels schwingen muss. Es heißt ja: „[...] wird rein durch Feuer, Wasser, *Luft* und Erden." Feuer und Wasser sind klar, die Erde ist durch die unterirdische Szenerie vertreten, aber wo bleibt die Luft? Da sich Terrassons komplizierte Akrobatik auf der Bühne unmöglich umsetzen ließ, erscheint der Einsatz eines Blasinstruments („wind" im Englischen) als geniale Lösung des Problems. Mit der Flöte hat es aber wohl noch eine tiefere Bewandtnis. Dafür ist besonders aufschlussreich ein Roman von Karl Philipp Moritz von 1786, der von dem flötespielenden Philosophen Andreas Hartknopf handelt. Darin heißt es z.B.:

> Hartknopf nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Rezitativ seiner Lehren mit angemeßnen Akkorden – er übersetzte, indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen: denn dazu diente ihm die Musik. Oft, wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so blies er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu. Er atmete die Gedanken, so wie er sie in die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande ins Herz hinein.[13]

Die Flöte ist das seelenhafteste der Musikinstrumente, weil es der Atem ist, der die Töne hervorbringt, so wie die Worte, in denen die Seele sich ausdrückt.[14]

[12] Natürlich darf man nicht vergessen, dass die Flöte von der Vorlage, dem Märchen „Lulu und die Zauberflöte" von J. A. Liebeskind vorgegeben war. Aber Mozart und Schikaneder hätten sie ebenso gut gegen ein anderes Instrument austauschen können, wie es Joachim Perinet und Wenzel Müller in dem auf dem gleichen Märchen beruhenden Singspiel *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither* machten, wo die Flöte durch einen Abkömmling der apollinisch-orphischen Kithara ersetzt wurde (die Kithara ist eine große, gewissermaßen eine Konzertversion der Lyra).

[13] Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf (1786 [1785])*, Reprint Stuttgart 1968, 131.

[14] Manfred Hermann Schmid machte mich darauf aufmerksam, dass sich die Flöte auch deshalb anbot, weil sie im 18. Jh. das typische Dilettanteninstrument war. Nicht nur Friedrich der Große, sondern, Mozart sehr viel näher stehend, auch Kurfürst Carl Theodor spielte Flöte.

Zum Verständnis von Taminos Flötenspiel nun müssen wir auf die Theorie des Erhabenen, die Lieblingskategorie der damaligen Ästhetik zurückgreifen. Im Gegensatz zum Schönen, das die Sinne bezaubert, stößt das Erhabene die Sinne zurück und bedroht den Menschen mit Überwältigung, entweder durch physische Lebensbedrohung – das ist nach Kant das dynamisch-Erhabene –, oder durch Überforderung seiner Vorstellungskraft – das ist das mathematisch-Erhabene.[15] Hier, beim Gang durch Feuer und Wasser, haben wir es mit dem dynamisch-Erhabenen zu tun. Die Elemente bedrohen die Liebenden mit dem Tod. Das Erhabene ereignet sich in der Konfrontation zwischen dem Überwältigenden und der standhaltenden Seele. Die Musik gibt der Seele die Kraft standzuhalten, und gibt zugleich ihrem Standhalten Ausdruck. Der Musizierende schreitet unangefochten durch Nacht und Tod. Die verzaubernde Wirkung der Musik wirkt auch nach innen, auf den Spieler, und macht ihn gefeit gegen die drohende Vernichtung. Gernot Gruber hat den Flötenmarsch als eine freie Improvisation über das Thema der Bildnisarie, also der Liebe gedeutet. Liebe und Musik sind die Kräfte, die vor Nacht und Tod retten.

Auch vom Orpheusmythos fällt Licht auf den Handlungsaufbau der Oper. Dieses Thema gibt der Handlung die Struktur des antiken Liebesromans, die auf dem Gedanken beruht, zwei Liebende, die sich gleich zu Anfang finden und als füreinander bestimmt erkennen, durch eine Reihe von Trennungen hindurchzuführen wie durch Prüfungen, die ihre Liebe testen und würdig machen für die letztendliche Vereinigung. In den Dienst dieses Prinzips sich kreuzender und trennender Wege stellt Schikaneder seine vielgerühmte Technik der schnellen Bühnenverwandlung, die im Zuschauer den Eindruck der Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungsabläufe erzeugt, entsprechend der Parallelmontage im Film.

Ich habe gesagt, dass die Oper den Orpheusmythos nicht nur zitiert, sondern auch invertiert, und möchte das kurz ausführen. Die eine Inversion besteht in der Ersetzung der Lyra durch die Flöte, eine andere, entscheidendere, besteht darin, dass Tamino seine Pamina nicht in die Oberwelt zurückholen will wie Orpheus seine Eurydike, sondern umdenkt und es vorzieht, mit ihr zusammen durch die Unterwelt hindurch zum Licht der Erleuchtung voranzuschreiten, und die dritte, vielleicht entscheidendste Inversion geschieht in der Schlüsselszene der Schweigeprobe, die in vielen Einzelheiten der entsprechenden Szene in Glucks und Calzabigis Oper *Orfeo ed Euridice* (1762) nachgebildet ist (III. Akt, 1. Szene). Anders nämlich als in den antiken Quellen und auch bei Monteverdi reden hier die Liebenden, die sich nicht ansehen dürfen, miteinander, und Euridice bestürmt Orfeo, dessen Blickverweigerung sie als Verlust seiner Liebe deutet, mit Vorwürfen. Lieber will sie bei den Toten bleiben als mit einem Manne, der sie nicht liebt, ins Leben zurückkehren. Natürlich gibt Orfeo nach. Die Liebe siegt über alle Verbote. Das entspricht dem Liebescode des empfindsamen Zeitalters. Tamino aber hält Stand, obwohl auch Pamina,

[15] Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Schiller, Mozart und die Suche nach neuen Mysterien", in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 16 (2006) 13–37.

ebenso wie Euridice, vor Verzweiflung sterben will; das ist im Rahmen dieses Codes ein Skandal, der seine ganze Bedeutung erst auf dem Hintergrund dieses intertextuellen Bezugs entfaltet und das Ausmaß der Selbstbeherrschung, die hier von Tamino gefordert wird, deutlich macht.[16]

„Beherrsche dich selbst" ist das zweite der drei Gebote, die vom Freimaurer gefordert werden. Das erste lautet „Erkenne dich selbst." Das wird vom Suchenden gefordert, der sich von den Illusionen und Vorurteilen der profanen Welt freimachen muss. Im Zeichen dieses Gebots steht die Sprecherszene, in der Tamino vom rettenden Held zum Suchenden wird. Das zweite Gebot, „Beherrsche dich selbst", bestimmt den ersten Teil des zweiten Aufzugs, also den dritten Schritt des Prüfungsweges, den Tamino zurückzulegen hat nach Illusionierung und Desillusionierung, also die „kleinen Mysterien". Das dritte Gebot, „Veredele dich selbst", bezieht sich auf die Großen Mysterien mit ihrer Todeserfahrung. Der Begriff der Veredelung stammt aus der Alchemie, wo es um die Veredelung unedler Substanzen wie Schwefel, Salz und Quecksilber zu Gold geht. Daraus wird bei den Freimaurern die Alchemie der Seele im Sinne einer echten Verwandlung, wie sie nur durch die schwersten Erschütterungen der Todesgefahr erzielt wird.[17] Orpheus ist in allen drei Phasen präsent: Tamino musiziert und lockt damit die wilden Tiere herbei, als er von seinen Illusionen befreit, aber im Dunkel der neuen Desorientierung ist, er beherrscht sich, wo Orpheus nachgab, und er musiziert wie Orpheus im innersten Schrecken der Unterwelt.

Von Papageno war bisher kaum die Rede. Mit ihm geraten wir in einen ganz anderen Kontext: den Kontext des Wiener Volkstheaters, wie es auf einer Vorstadtbühne in der Art des Theater an der Wieden zuhause ist. Papageno ist die einzige Figur, die den Erwartungen des Publikums entgegenkam, mit ihm wird die ganze Handlung gewissermaßen „geerdet", d.h. im Gattungsrahmen des Volkstheaters verankert, den die Oper in jeder anderen Hinsicht sprengt. In der Gestalt des Papageno stellt Schikaneder sich selbst, die Tradition, die er verkörpert, auf die Bühne; er hat diese Rolle ja auch selbst gespielt. Solche Fragen nach Gattung und Bühnentradition gehören natürlich ganz zentral zur Erforschung des Kontexts eines Werks. Man versteht z.B. eine Händel-Oper nicht ohne eine gewisse Kenntnis der metastasianischen Opera seria-Tradition. Auch für das Verständnis der *Zauberflöte* sind diese im Grunde barocken, welttheaterhaften Traditionen des Wiener Volkstheaters von eminenter Bedeutung, aber weniger vielleicht, weil sie das Werk entscheidend determinieren, sondern weil sie ermessen lassen, wie weit das Werk über sie hinausging, was für Erwartungen es erfüllte und vor allem enttäuschte, was für ungewohnte ästhetische Erfahrungen es seinem Publikum zumutete. Es heißt ja auch, dass die Aufnahme bei der Uraufführung bis zur Pause eher verhalten war

[16] S. hierzu D. Borchmeyer, *Mozart und die Entdeckung der Liebe*, Frankfurt 2005, 82–86

[17] Zur Alchemie und ihrer Symbolik in der Zauberflöte s. Dagmar Hoffmann-Axthelm: „Mozart und die Alchemie. Zur musikalischen Gestaltung von Entwicklungsprozessen", in: *Alte Musik I – Praxis und Reflexion*, hg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983.

und sich erst im zweiten Teil allmählich zu der Begeisterung durchrang, die sich dann von Aufführung zu Aufführung steigerte und in einen vollkommen beispiellosen Siegeszug über so gut wie alle deutschen Bühnen führte.

Ich möchte nun abschließend die Frage stellen, was sich aus diesen Kontextforschungen für den Text – und zwar den *musikalischen* Text – selbst ergibt. Davon war bisher ja noch kaum die Rede. Wir haben nur das Licht behandelt, das von den verschiedenen Kontexten auf die *Handlung* fällt. Damit komme ich zum Motiv der *religio duplex* zurück und zur Frage, ob Mozart vielleicht eine *opera duplex* schaffen wollte, eine Oper, in der er die von ihm angestrebte Verbindung des „Populären" und des „Gelehrten" einmal in aller Deutlichkeit in Szene setzen konnte. Dass Papageno im Volkston singt und mit der Arie „Ein Mädchen oder Weibchen" sogar ein richtiges Volkslied anstimmt, ist ja evident, und ebenso deutlich ist der Gegensatz zur feierlichen und komplexen Es-Dur-Welt der hohen Personen. Bei genauer Betrachtung aber zeigt sich, dass Mozart genau vier verschiedene, deutlich gegeneinander abgesetzte musikalische Sprachen einsetzt: die Volkslieder Papagenos, die Koloraturarien der Königin der Nacht im Stil der Opera seria, die empfindsamen Arien des hohen Paares und die geistlichen Lieder Sarastros und seiner Ordenspriester. Die geistliche Sphäre ist auch farblich abgesetzt durch die tiefen Bläser: Posaunen, Klarinetten, Bassetthörner. Dazu kommt dann noch eine Fremdsprache, die Mozart dort einsetzt, wo eine offenbar fremdsprachliche und fremdschriftliche, hieroglyphische Inschrift verlesen wird. Er lässt die beiden Geharnischten diese Inschrift auf die Melodie eines Chorals von Martin Luther verlesen und setzt diesen Cantus Firmus über eine fugierte Begleitung im reinsten Stil Johann Sebastian Bachs. Er spricht also im katholischen Wien des Jahres 1791 die Sprache der protestantischen Kirchenmusik einer 60 und mehr Jahre zurückliegenden Zeit und hätte keine fremdere, unerhörtere Sprache finden können, um das Motiv eines fremdsprachlichen Textes musikalisch auszudrücken.

Mozarts Musik der späten Jahre zeichnet sich allgemein durch ihre Vielsprachigkeit aus, aber für die so bewusst gegeneinander abgesetzte und dramatisch motivierte Form wie in der *Zauberflöte* kenne ich keine Parallele. Was wollte er damit ausdrücken? Ich könnte mir vorstellen, dass es ihm darauf ankam, den Dualismus der *religio duplex* zum Geviert auseinanderzufalten und dadurch zu dynamisieren. Bei ihm stehen sich nicht zwei, sondern vier Pole gegenüber, von denen zwei in scharfem Antagonismus gegeneinander gesetzt, die anderen zwei dagegen in deutlicher Allianz verbunden sind. Einander entgegengesetzt sind die Königin der Nacht und Sarastro, die für die Illusionen der Volksreligion und die Weisheit der Geheimreligion stehen, musikalisch realisiert durch den Gegensatz von Opera seria und schlichter Sakralmusik. In Allianz verbunden sind das hohe und das niedere Paar, die sich zwischen den Polen von Aberglauben und Weisheit bewegen. Weder ist das Volk unabdingbar dem Aberglauben verhaftet, sondern kann sich von der einen auf die andere Seite schlagen, noch ist die Elite von Haus bzw. Geburt aus weise, sondern muss sich die Weisheit in schweren Prüfungen erkämpfen. Indem Mozart diese Gegensätze musikalisch realisiert, schafft er so etwas wie eine musikalische Soziologie.

Damit betreten wir die letzte, am weitesten ausgreifende Kontextebene des Werkes und fragen nach seinen Bezügen in dem politischen und gesellschaftlichen Spannungsfeld im postjosephinischen Wien zwei Jahre nach der französischen Revolution. Stellt diese Utopie einer aufgeklärten Monarchie und einer Allianz von Volk und Adel auf dem Boden der Wahrheit nicht einen Gegenentwurf zur Französischen Revolution dar? Man darf wohl von solchen Fragen nicht ganz absehen, die in den Kreisen der Wiener Freimaurer, die nun einmal das unmittelbarste geistige Umfeld der Oper bildeten, gewiss heiß diskutiert wurden.

Abschließend stellt sich die Frage, ob und wie sich diese kulturwissenschaftlichen Einblicke in das geistige und kulturelle Umfeld der *Zauberflöte* auch für andere Opern fruchtbar machen und zu einer Methode ausbauen ließen. Diese Frage kann ich nur aufwerfen, aber nicht beantworten. Ähnliche Fragestellungen habe ich bisher nur, wie es für einen Ägyptologen und Religionswissenschaftler nahe liegt, an Verdis *Aida* und Schönbergs *Moses und Aron* herangetragen, zwei Opern, die sich ja ebenfalls durch große musikalische Vielsprachigkeit auszeichnen. Bei Verdi geht es um musikalischen Orientalismus, er unternimmt genau das, was Mozart in der *Zauberflöte* vermeidet: ägyptisierende Musik als Sondersprache zu verwenden; dazu werden die Priester mit ihrer palestrinesken Polyphonie und die politischen Aufmärsche mit ihrem national-martialischen Tschingdarassa musikalisch abgehoben. Mit Verdi kommen wir in die Welt des historistischen Exotismus, der Weltausstellungen und der Ägyptomanie. Bei Schönberg geht es um den Gegensatz von reinem, kompromisslosen Monotheismus, wie ihn Moses vertritt, und der von Aron vertretenen bilderreichen, volkstümlichen Bibelreligion, also um das, was ich die Mosaische Unterscheidung zwischen religiöser Wahrheit und Lüge genannt habe und was Schönberg nun mitten ins Herz der biblischen Tradition jüdischer oder christlicher Observanz selbst hinein verlegt und musikalisch streng gegeneinander und gegen eine dritte Sphäre absetzt, nämlich das Heidentum, in das das Volk mit dem Goldenen Kalb zurückfällt und das Schönberg mit einer an Strawinskis *Sacre du printemps* erinnernden Musiksprache charakterisiert. In beiden Opern geht es wie in der *Zauberflöte* um starke Kontraste geistiger, kultureller, sozialer Natur, die musikalisch deutlich gemacht werden. Hier kann kulturwissenschaftliche Kontextforschung das Verständnis auch der musikalischen Struktur, wie ich meine, erheblich fördern und ich könnte mir vorstellen, dass das noch bei einer großen Reihe anderer Opern der Fall ist.

DIE „STÄNDCHEN"-SÄTZE IN MOZARTS SALZBURGER SERENADEN

von Manfred Hermann Schmid

Die viel behauptete Sprachprägung der Musik der Wiener Klassiker, eine Prägung, die den Tönen letztlich die Fähigkeit verleihe, selbst zu „sprechen", war häufig Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion. Ich erinnere an den kleinen, methodisch ungemein lehrreichen Beitrag von Reinhard Strohm aus dem Jahr 1978 zur Melodiebildung in Mozarts Klavierkonzerten oder an den großen, in Aufsatzform publizierten Vortrag „Das Sprechende in Beethovens Instrumentalmusik" von Wolfgang Osthoff zum Bonner Beethovenfest 1984.[1] Ziel war jeweils zu zeigen, wie weit sprachliches Denken in Gattungen wirksam sein kann, die äußerlich von Vokalmusik extrem entfernt sind. Mein Vorgehen ist eine anderes und weniger spektakuläres, aber vielleicht nützliches zum Verständnis historischer Prozesse. Ich suche nach Gattungen, bei denen sich vokale und instrumentale Traditionen berühren, wo Text gewissermaßen selbst dann evoziert wird, wenn er fehlt. Das scheint mir in mehreren Divertimenti der Fall zu sein. Es ist ja bezeichnend genug, dass mit dem deutschen Gegen-Wort „Unterhaltung" primär sprachlicher Austausch gemeint wird.

Eine der Voraussetzungen für das Divertimento des 18. Jahrhunderts und dann seine wichtigste Untergattung ist die Serenade. Wort- und Sachgeschichte sind von Thomas Schipperges in seinem Artikel für den Sachteil der neuen *MGG* erhellend dargestellt worden. Seine Erkenntnisse hat der Autor dann auch für den Beitrag „Die Serenaden und Divertimenti" für das *Mozart Handbuch 2005* dienstbar gemacht.[2] Das traf sich punktuell mit Beobachtungen der Kapitel „Finalmusiken" sowie „Divertimenti für Adel und ‚vornehmes' Bürgertum" in meinem gleichzeitig erschienenen Buch *Mozart in Salzburg*.[3] Was dort knapp angedeutet ist, will ich hier etwas ausführlicher darlegen.

*

Ort und Zeit der Serenade – „des Abends unter freyem Himmel", wie es treffend im Adelungschen Wörterbuch von 1780 unter Zusammenführung der beiden italienischen Worte „sera" (Abend) und „sereno" (heiter in Bezug auf das Wetter) heißt – suggerieren eine Szene, die ursprünglich mit Gesangsvortrag verbunden war. So werden die Stücke in älteren Beschreibungen auch „Abends-

[1] Reinhard Strohm, „Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerten", in: *Colloquium „Mozart und Italien"*, Köln 1978, (= Analecta Musicologica 18) 219–236; Wolfgang Osthoff, „Das ‚Sprechende' in Beethovens Instrumentalmusik", in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984*, hg. v. Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München 1987, 11–40.

[2] Thomas Schipperges in *MGG*[2], Sachteil Band 8, 1998, Sp. 1307–1328; ders. in *Mozart Handbuch*, hg. v. Silke Leopold, Kassel 2005, 562–602.

[3] Manfred Hermann Schmid (unter Mitarbeit von P. Petrus Eder), *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*, Salzburg etc. 2006, 135–147.

gesang" (Praetorius 1619) oder „Abend-Ständgen" (Walther 1732) genannt.[4] Das alte vokale Element geht nie ganz verloren. Den Mittelpunkt instrumentaler Serenaden bilden gerade auch in Salzburg immer wieder langsame Sätze ausgesprochen kantablen Charakters – einen Mittelpunkt in übertragenem wie in zeitlich-räumlichem Sinne.

Allegro | *Menuetto* 1 | „Ständchen"-*Andante* | *Menuetto* 2 | *Finale*

Denn der „Ständchen"-Satz bildet das Zentrum der Serenade. In der Gesamtform gruppieren sich um dieses Zentrum herum symmetrisch andere Sätze, was ein doppeltes Menuett zur Folge hat. Diese Form mit den fünf „Kernsätzen" hatte ursprünglich auch die *Kleine Nachtmusik*, deren Menuett 1 nur verlorengegangen ist; der Mittelsatz heißt hier bezeichnenderweise *Romance*. Bei Michael Haydn gibt es zweimal sogar die Überschrift *Aria* (MH 86, 179).[5]

Die symmetrische Anlage geht allerdings bei den großen Orchesterserenaden verloren. Denn hier wurde die Satzzahl beträchtlich vermehrt, und zwar durch Einschübe zwischen erstem Allegro und Menuett 1.[6]

		Erweiterungen							
KV	ALLEGRO	Men. ›0‹	Solo 1	Solo-Men.	Solo 2	MEN. 1	ANDANTE	MEN. 2	FINALE
100	+	+	+			+	+	+	+
185	+		+		+	+	+	+	+
203	+		+	+	+	+	+	+	+
204	+		+		+	+Solo	+	+	+
250	+		+	+	+	+	+	+	+
320	+	+Solo	+		+		+	+	+
385	+		?		?	[+]	+	+	+

Kapitälchen: die „Kernsätze" mit dem „Ständchen" im Kasten

Diese Einschübe sind gewöhnlich solistisch besetzt. Das erklärt sich nochmals aus dem alten vokalen Hintergrund, war doch für die Entstehung des Konzerts die Arie oberste Voraussetzung gewesen. Bei Michael Haydn äußern sich die vokalen Züge vor allem in instrumentalen Rezitativen (MH 86, 255, 412), wobei dialogisch mehrere Spieler beteiligt werden können; in der Serenade von 1767 folgt sogar szenengerecht eine „Aria", die das eigentliche „Ständchen" bildet. Mozart schreibt wortlos Rezitativisches nur ausnahmsweise, nämlich für die Einleitung und den Schluss des Finales von KV 287. Bei den Einschüben nach dem ersten Allegro bevorzugt er jedoch „echte" Solonummern. Am Platz von Solo 1 und 2 stehen bei ihm hauptsächlich Sätze aus regelrechten Violinkonzerten, während Michael Haydn eine Vermehrung von Solisten nach Art der *Sinfonia concertante* bevorzugt.

[4] Die Zitate nach *MGG*², Sachteil Band 8, 1998, Sp. 1308.

[5] MH 86, 179 (mit MH ist verwiesen auf: Charles H. Sherman und T. D. Thomas, *J. M. Haydn. A chronological thematic catalogue of his works*, Stuyvesant NY, 1993).

[6] Schema nach Manfred Hermann Schmid, op. cit. 2006, 142.

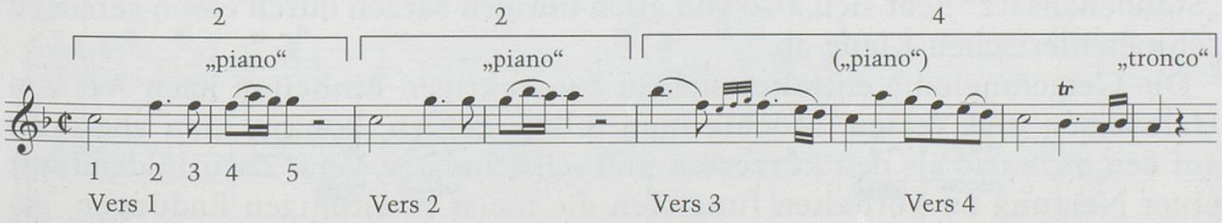
Bei den großen Formen verliert das Ständchen seinen Mittelplatz und rückt in Richtung Ende. Das wird nicht ohne Konsequenzen für verborgen inhaltliche Botschaften bleiben, um deren Darlegung es letztlich gehen soll. Für das Verständnis einer Schlussbotschaft spielt der äußere Ablauf jeder *Serenata* eine wichtige Rolle. Wenn alle Sätze gespielt sind, ziehen die Spieler zu den Klängen eines Marsches wieder ab, des gleichen Marsches, mit dem die Festgesellschaft aufgezogen war.

Auch wenn es keine Überschriften wie *Romance* oder *Aria* gibt, ist der kantable Charakter eines Ständchensatzes leicht zu erschließen, weil sich Vers-Strukturen eines Textes abbilden. Diese Vers-Strukturen sind, seit es das metastasianische Opernlibretto gesamteuropäischer Verbreitung gibt, geradezu standardisiert und entsprechend leicht erkennbar. Die Arienstrophe Metastasios hat fast immer vier Zeilen, und sie hat eine typische Ordnung der Endungen.[7] Während im Deutschen klingende und stumpfe Endungen beliebig wechseln können, werden im Italienischen Texte, die für Musik vorgesehen sind, immer so angelegt, dass der Kadenz-geeignete *verso tronco*, also die einsilbige Endung wie „crudeltà", „per te" oder „fuggirò", nur an den Strophenschlüssen erscheint. James Webster nannte die Folge von zweitönigen und einzelner eintöniger Endung (piano–tronco) 1991 hübsch „a godsend to composers".[8]

Ein zweites Merkmal bietet die Faktur der Nebenstimmen. Denn zum Ständchen gehört die Begleitung durch ein Zupfinstrument. Dessen *pizzicato* wird immer wieder vom Instrumentarium des Orchesters imitiert. Zudem kann ein *con sordino* das Gedämpfte und Heimlich-Nächtliche anzeigen.

Bei reinen Bläserserenaden sind solche Möglichkeiten naturgemäß beschränkt. Mozarts Salzburger Bläserdivertimenti pflegen diesen Satztyp deshalb auch nicht. In Wien ahmt ihn Mozart jedoch demonstrativ auch im Bläserensemble nach, und zwar erstmals in KV 375, vielleicht deshalb, weil die Klarinette die Phrasierungen der Vokalstimme nachbilden kann wie kein anderes Instrument.

Bsp. 1: Adagio aus der Serenade Es-Dur, KV 375, Klarinette 1, Takt 1–8 (*NMA* 7, 21).



Die Zweitaktgruppen der Oberstimme entsprechen in ihrer regelmäßigen Reihung einer Gruppe von kurzen Versen, konkret solchen des *quinario*;

[7] Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino 2007, 51–62: „La classicità del melodramma: Metastasio"; vgl. auch Elisa Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca 2005, bes. Kapitel I/2: „Morfologia strofica".

[8] James Webster, „The analysis of Mozart's arias", in: *Mozart Studies*, ed. by Cliff Eisen, Oxford 1991, 101–199, hier 138.

Vers 3 und 4 sind, wie nicht selten auch in Vokalsätzen, zur Gewinnung eines größeren Gebildes unter Verzicht auf eine Zäsur zusammengefügt, um in Takteinheiten von 2+2+4 eine dreiteilige und sich vergrößernde Melodieform mit zusammenfassendem Schlussgestus zu ermöglichen. Die einzelnen Endungsstellen sind unverkennbar vom metastasianischen Muster geleitet: *piano-piano-piano-tronco*.

Wenn der erste Solist sein Thema bzw. seine Strophe absolviert hat, meldet sich mit dem ersten Horn gleich der zweite. Mozart verfolgt also das Konzept vielfacher Solisten in Erinnerung an Michael Haydns Präferenzen für den *Sinfonia concertante*-Typus. In der Fassung mit zusätzlichen zwei Oboen wird der Wechsel noch in die Strophe hineingelegt: die erste Klarinette trägt Vers 1–2 vor, die erste Oboe Vers 3–4.[9] In der Serenade für 13 Bläser vervielfachen sich entsprechend der großen Besetzung die „Sänger" noch. Im Es-Dur-*Adagio* werden nicht weniger als vier beschäftigt.

Auffällig ist an KV 375 aber auch das Begleitmuster. Der luftig durchbrochene Satz mit getupften einzelnen Basstönen und gleichmäßig nachschlagender Achtelfüllung lässt an ein simples Instrument der Stegreif-Praxis denken. In KV 361 ist die ununterbrochen beibehaltene Faktur in der Begleitung harmonisch subtiler, doch rhythmisch ähnlich gleichförmig. Wenn ich mich recht erinnere, muss Salieri im Milos Formans *Amadeus*-Film sagen, die Begleitung klänge hier wie eine Ziehharmonika. Die gab es noch nicht, aber die Idee ist gleichwohl gut. Denn der Bläsersatz fingiert offenkundig etwas aus der Popularmusik.

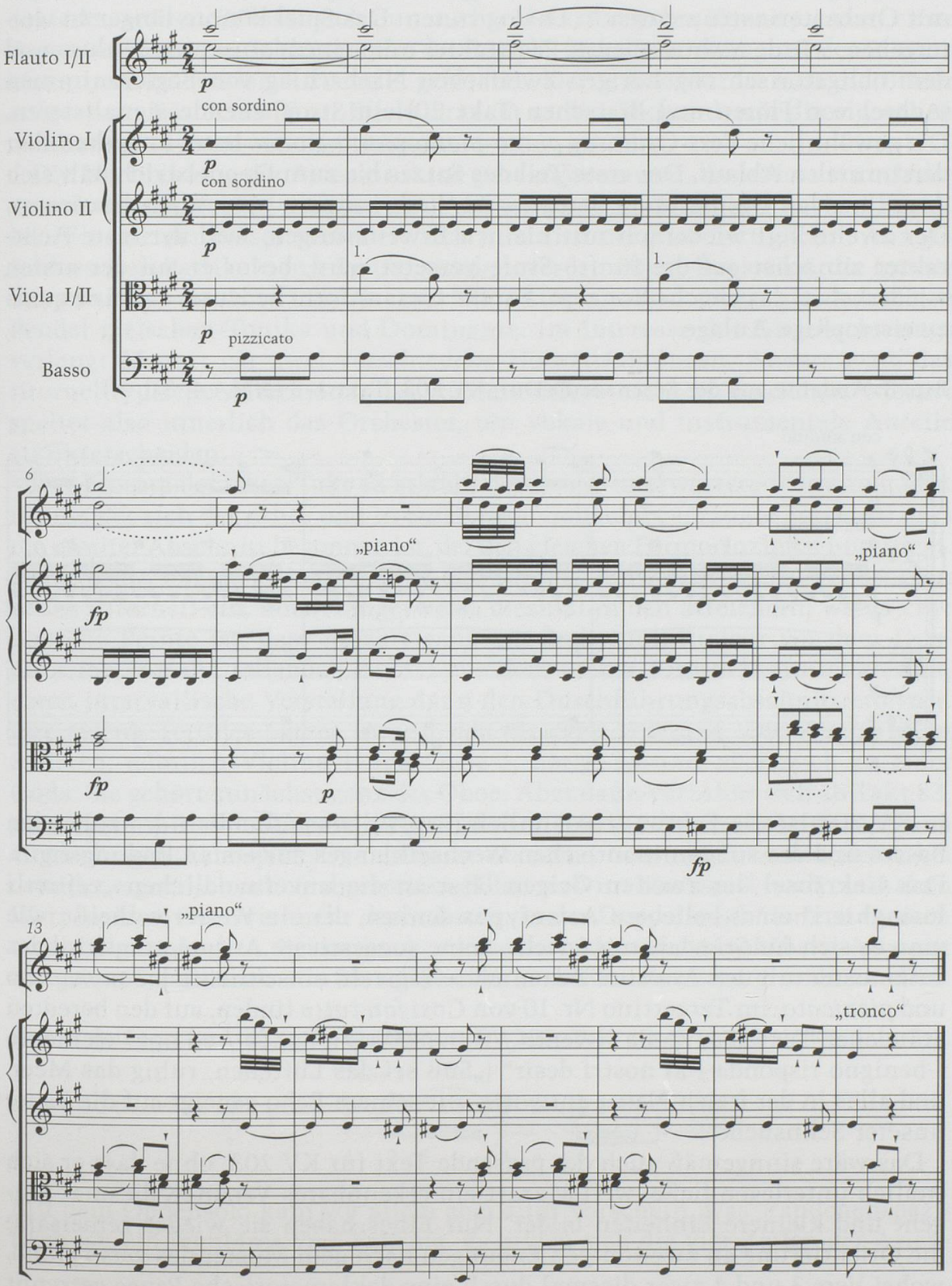
Der Typus ist erstmals in den frühen Orchesterserenaden Mozarts fassbar. Alle frühen Cassationen des Jahres 1769 (KV 63, 99 und 100) weisen bei langsamen Sätzen den gleiche Satztyp und die gleiche Tempobezeichnung *Andante* auf (in KV 185 lautet sie spezifischer *Andante grazioso*).

Beide Geigen in KV 100 (Bsp. 2) spielen *con sordino*, der Bass *pizzicato*, überhaucht von zarten Akkorden zweier Flöten, die, intimer als die Oboen, immer auftreten, wenn es um Leises und Zartes geht, so noch in der großen Arie KV 512, wo die Flöte vom Stichwort „tenero" ausgelöst wird. Der „Ständchensatz" hebt sich also von allen übrigen Sätzen durch einen geradezu schmeichlerischen Klang ab.

Die Geigenmelodie entfaltet sich in zweitaktigen Einheiten nach Art von Halbversen und Versen. Möchte man Silben zählen, kommt man abermals auf den *quinario* als den kürzesten und schlichtesten Vers. Zäsurbildend mit einer Neigung zu Vorhalten fungieren die meist zweitönigen Endungen, generell deklamatorisch verstärkt in den Bratschen: als seien lauter *versi piani* zu absolvieren. Ihren Bauteilen nach ist die erste Einheit mit 2+2+4 Takten wieder dreigliedrig, wenn auch vierstellig, weil die vier letzten Takte ohne Pausenzäsur innerlich aus 2+2 zusammengesetzt sind. Nach Takt 8 spaltet sich der Satz, wenn die Flöten die Führung übernehmen. Die Verdopplung der

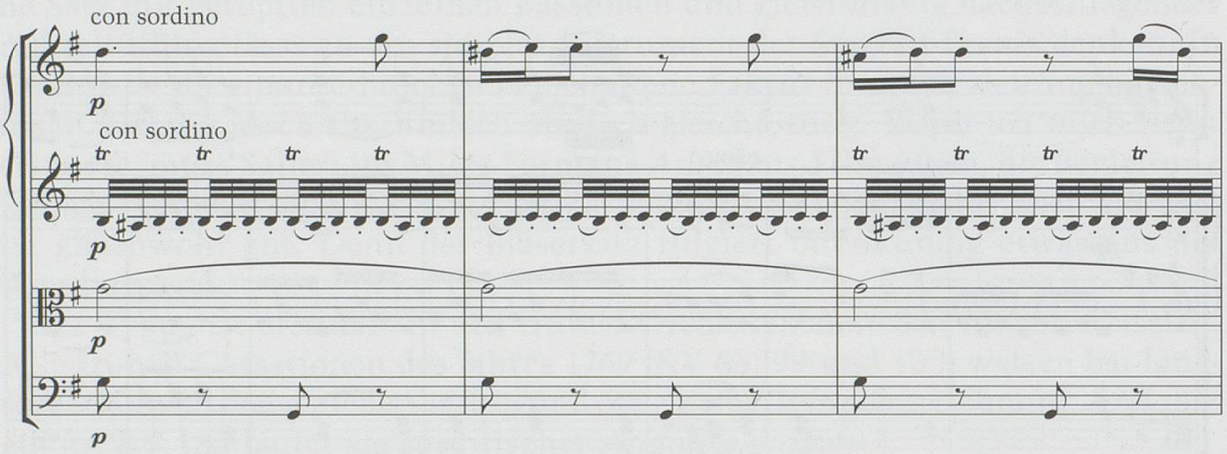
[9] Ein Sondereffekt betrifft dann die Reprise: in Takt 48 singt der „erste Sänger" nicht mehr aus, sondern wird bei seiner Schluss-Silbe vom „zweiten" abgelöst (Takt 55).

Bsp. 2: Andante aus der Kassation D-Dur, KV 100, Takt 1–20 (*NMA* 4, 86).



Melodieebene führt zuletzt bei stets weiterlaufender Versgliederung zu einem Wechselspiel zwischen Flöten und Geigen. So mag bei einer Arie ein Sänger mit Orchesterinstrumenten in Dialog treten. Das Spiel könnte länger so weitergehen, würde nicht der letzte Zweitakter mit seinem stumpfen Schluss und dem obligatorisch zugehörigen zweifachen Nachschlag von Begleitstimmen (Achtel von Flöten und Bratschen Takt 20) ein Strophenende signalisieren. Die gewöhnliche Vers-Ordnung *piano-piano-piano-tronco* leitet unverkennbar den formalen Ablauf. Der erste Teil des Satzes bis zum Doppelstrich hält sich damit an das Gerüst einer Strophe, ist auch insofern sprachlich bestimmt. Der zweite Teil wiederholt mit kleinen Erweiterungen, weil der erste Achttakter zunächst auf die fünfte Stufe versetzt wird, bevor er auf der ersten wiederkehrt, das gleiche Konzept. Für die Gesamtform bedeutet das eine quasi zweistrophige Anlage.

Bsp. 3: Andante aus der Serenade D-Dur, KV 203, Takt 1–3 (*NMA* 4, 37).



In KV 203 ist die Faktur sehr ähnlich (Bsp. 3), einschließlich des ruhenden Basses und des subdominantischen Wechselklanges zur ersten Endungsfigur. Das Gekräusel der zweiten Geigen lässt an die unvermeidlichen „zefiretti lusinghieri" eines beliebten Arientypus denken, der ein Wetter verheißt, wie man es sich für Ständchen wünscht. Seine suggestivste Ausprägung wird das Satzmuster mit den Andante-Zweiunddreißigsteln einschließlich *con sordino* und *pizzicato*, im Terzettino Nr. 10 von *Così fan tutte* finden, auf den beredten Ständchen-Text „Soave sia il vento / tranquilla sia l'onda / ed ogni elemento / benigno risponda / ai nostri desir" („Süß sei das Lüftchen, ruhig das Meer, und alles in der freien Natur antworte mit seinem Echo geneigt auf die Laute unserer Sehnsucht").

Das wäre sinngemäß auch der passende Text für KV 203, ohne dass er sich freilich unterlegen ließe, weil Mozart ein erkennbares Versmaß diesmal umgeht und kleinere Einheiten bildet. Nur Eines haben sie wieder gemeisam: die Orientierung an zweitönigen Endungen nach dem Muster des *verso piano*, wobei Vers 3 und 4 zwar diesmal durch eine deklamatorische Pause getrennt sind, im Aufwärtsgestus der Endung von Takt 6 sich aber ein Drang zur Fortsetzung entwickelt, der die bekannte Vergrößerung bewirkt. Vers 4 endet dann

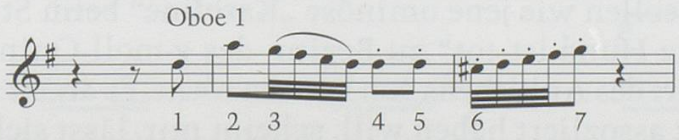
wiederum geradezu zwangläufig stumpf gemäß einem *verso tronco*.

Bei aller Ähnlichkeit mit KV 100 geht Mozart in einem Punkt aber entschieden weiter. Er lässt sich nun auch auf die formalen Konsequenzen einer Arie ein. Denn am Schlusspunkt der Strophe Takt 8 ist zwingend der Einsatz eines instrumentalen Ritornells gefordert. Dafür hat Mozart sich die Bläser aufgespart. Für deren Tutti-Effekt braucht er die Oboen, denen die eigentlich zuständigen Flöten weichen müssen.

Die Nachbildung der Arienstruktur geht sogar so weit, dass Mozart auch die syntaktischen Veränderungen im Wechsel von Solo und Tutti nachvollzieht. Mit Einsatz der Bläser verändert sich innerlich die Zweitaktigkeit.[10] Aus geschlossenen Partikeln mit Endungszielen werden offene Bausteine, die immer den Anschluss an den nächsten erstreben, unterstützt von einem gleichmäßigen Pendel zwischen Tonika und Dominante. Im Interesse des Gleichschwungs verlangt Mozart gar zwei verschiedene Hornstimmungen. Anders wäre das ritornelltypische Alternieren des Achtelmotives nicht zu erreichen. Mozart spaltet also innerlich das Orchester, um vokale und instrumentale Anteile zu unterscheiden.

Der Einsatz der Oboe Takt 13 erlaubt dann eine unerwartete Weiterung. Mit ihr meldet sich der echte und in Serenaden vielfach bevorzugte Solist, so dass ein zweiter Abschnitt begonnen ist, der den gleichen Formprinzipien unterliegt. Denn wenn die Oboe ausgetrillert hat, setzt in abruptem Fakturwechsel ein neues Ritornell ein, notwendigerweise diesmal in den Streichern, wobei eine hübsche Pointe ist, dass Mozart ganz am Ende, unmittelbar vor dem Doppelstrich, auf die fallenden Achtel aus dem ersten Ritornell zurückkommt, deren intervallische Verstellung dann den Durchführungsabschnitt eröffnet. Der zweite Teil des Satzes nimmt den gleichen Fortgang. Die Zweizahl an Solisten, nämlich Violine 1 und Oboe 1, nötigt Mozart aber noch zu einer Coda. Sie gehört zunächst ganz der Oboe. Aber dann verzahnt sich ab Takt 83, gerade wenn Ritornellmotivik zurückkehrt, mit ihr die erste Geige in einem einträchtigen Echospiel. Das erinnert an jenen besonderen Arieneffekt, bei dem der eigentlich schon abgetretene Solist sich im Nachspiel noch einmal zu Wort meldet. Oder vielmehr die Solisten. In der Doppelung könnte man auch an ein Duett denken. Besser noch: an die besonders hervorgehobene Arie mit obligatem Soloinstrument. Sie scheint mir in der Tat im Hintergrund zu stehen.

Bsp. 4: Andante aus der Serenade D-Dur, KV 203, Takt 13–15 (*NMA* 4, 38).



Mit dem Oboensolo kam vor allem aber zum Vorschein, was ständchenspezifisch ist, ein reguläres Vers-Schema. Es bilden sich die vier Zeilen der Arien-

[10] Vgl. dazu Manfred Hermann Schmid, „Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern", Tutzing 1994 (= Mozart Studien 4) 123–143.

strophe und mit dem *settenario* sogar ihr Lieblingvers ab (Bsp. 4). Seine sieben Silben kündigen sich schon im letzten Abschitt des vorausgehenden Ritornells an (Vers 1, Takt 11–13). Dem *settenario* ist nicht allein die Serenade KV 203 verpflichtet. Auffällig viele Melodien Mozarts der Siebzigerjahre lassen ihn durchschimmern.[11]

*

Der Einfluss aus der Vokalmusik betrifft in den beschriebenen Fällen nicht nur Deklamatorisches und einen melodisch kantablen Gestus, sondern noch viel weitergehend Formanlage und Satzstrukturen. Die Sprachprägung geht also erstaunlich weit. Doch ist „Sprachprägung" wirklich das richtige Wort? Wäre nicht eher – mit einem Lieblingswort Richard Wagners – von „Sprachvermögen" zu reden? Die beiden Begriffe akzentuieren unterscheidend eine passive und eine aktive Seite. Erleidet die Musik den Spracheinfluss nur oder verinnerlicht sie ihn so weit, dass sie selbst etwas ausdrücken will? Vielleicht die Sprache noch überbieten möchte? Dann handelte es sich um eine Prägung, die den Tönen letztlich die Fähigkeit verleiht, selbst zu „sprechen" und sich dabei in einem Prozess der Umkehrung von Sprache wiederum zu lösen, um als „absolute Musik", wie man im 19. Jahrhundert sagen wird, von dem zu künden, was Sprache nicht sagen kann.

So sehen es die deutschen Romantiker, die zeitlich ja nicht weit entfernt sind und deren musikalische Erfahrung sich sogar vorwiegend auf Repertoire der Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts bezieht. Zu dem naheliegenden Schritt möchte ich mich aber doch nicht verführen lassen. Mozarts Denken scheint mir einer anderen Welt anzugehören, einer Welt, die diese Überhöhung nicht braucht.

Die Anlehnung an Sprache ist vielen Musikern wohlvertraut. Der Wiener Flötist Hermann Dechant hat mir berichtet, dass in den Fünfzigerjahren des vorigen Jahrhunderts für die Schüler der Klasse praktisch alle Musik, vornehmlich die Mozarts und Beethovens, textiert worden sei, um zu sauberer Artikulation anzuhalten. In einem weiteren Sinn hat schon Robert Schumann dem vorgearbeitet, wenn er gestand, auch wenn er fürchtete, dafür gesteinigt zu werden, ganze Symphonien Beethovens mit Worten zu versehen. Um verbale Botschaften dürfte es Schumann kaum gegangen sein, sondern um jenes Moment der Sprachprägung, die das Klingende des Vortags berühren müsse. Bescheidenere Geister haben immer wieder Worte gesucht, die dann auch inhaltlich passend sein sollen wie jene ominöse „Karoline" beim Streichquartett KV 465 oder „Der alte Hund ist tot" zu Beginn des g-moll-Quintetts KV 516.

Ich liebe diese Art des Anklebens von Worten nicht. Es ärgert mich regelmäßig. Denn was Mozart assoziiert haben will, scheint mir, lässt sich durch konkrete Worte nicht einlösen. Es geht ihm um Sprach*charakter*, nicht um Sprach*aussage*. Worauf es ankommt, ist das „als ob". Mit konkreten Worten wird es zerstört.

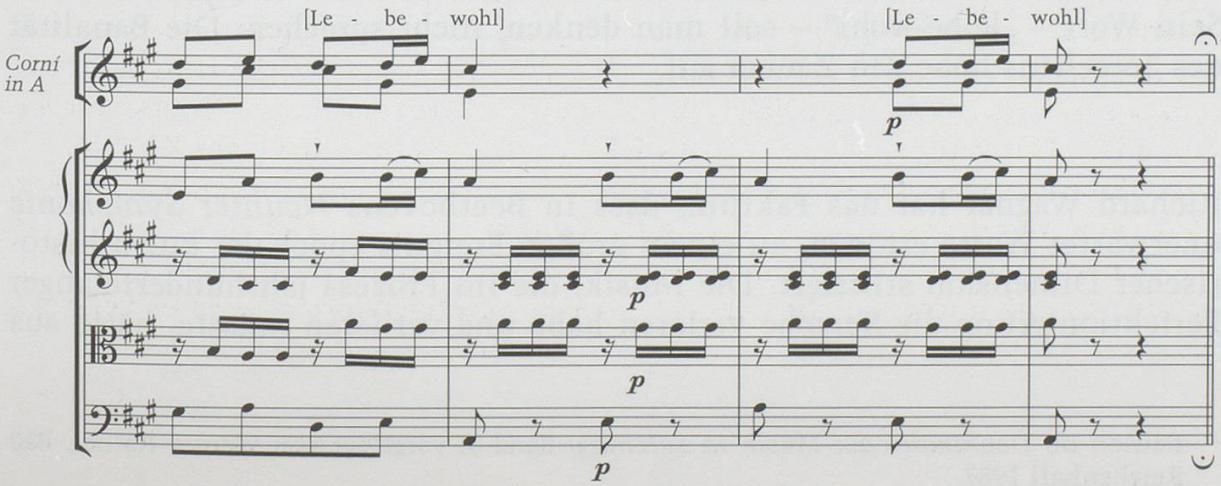
[11] Richard Kern, „Mozarts *Andante grazioso* der Sinfonie KV 128", in: *Mozart Studien* 10, Tutzing 2001, 43–64.

Natürlich sieht auch Mozart die Möglichkeit, in der Instrumentalmusik gelegentlich Worte zu evozieren oder zu transportieren. Im *Galimathias musicum* KV 32, so etwas wie einem musikalischen Unfug, der alles Mögliche zitiert, ist eine der instrumentalen Nummern (Nr. 8) textiert, allerdings nicht in Mozarts Autograph, sondern nur in einer Kopistenhandschrift. Ein Musiker hatte wohl erkannt, worauf Mozart hinauswollte und das schriftlich werden lassen. Man darf annehmen, dass Mozart sich verstanden fühlte. Wir befinden uns hier auf einem Feld, wo Vokal- und Instrumentalmusik verwechselbar werden. Schließlich kann man jedes Lied ja auch auf einem Instrument spielen. Das wird im Fall der *Entführung aus dem Serail* vom Komponisten selbst demonstrativ thematisiert. Der zweite Satz der Ouvertüre, im Typus langsamen Serenaden- und Sinfoniesätzen angenähert, entpuppt sich im Laufe des ersten Akts unversehens als Auftrittslied Belmontes. Singen, Sprechen und Spielen werden hier, in einer Gattung, die das *per se* provoziert, zu einem gewissen Grade austauschbar.

Die diskutierten Serenadensätze sind allerdings von anderer Art. Sie gehören in eine Gattung, die das Erklingen von Worten ausschließt, eine Gattung, in der Worte befremdlich wären, und erklängen sie, eine Brechung wenn nicht Gelächter hervorriefen. Freilich gehören Serenaden ins Umfeld des Divertimento. Und das Divertimento hat für Witz durchaus Sinn. Man darf also erwarten, dass Mozart das Heraustreten von Worten provoziert, freilich nicht im Unendlichkeits-Sinn der Romantiker, sondern in spielerisch theaterhafter Weise seiner Bühnenwerke.

Dafür bietet die *Haffnerserenade* KV 250 mit ihrem sechsten Satz *Andante* einen unüberhörbaren Beleg. Seinen artikulierenden Charakter erweist das Thema dieses Ständchensatzes erst ganz gegen Ende, in der Coda. Dort finden sich auch erstmals *pizzicato* und *piano*-Bläserakkorde. Bei der Wiederholung der acht Takte verwandelt sich die Szenerie mit einem Mal drastisch. Das Thema nimmt Züge eines Marsches an. Erst gesungen, dann marschiert. Das heißt im Kontext der Gattung nichts Anderes, als dass auf das nahe Ende verwiesen ist, auf das Abziehen der Festgesellschaft zu den Klängen eines Marsches.

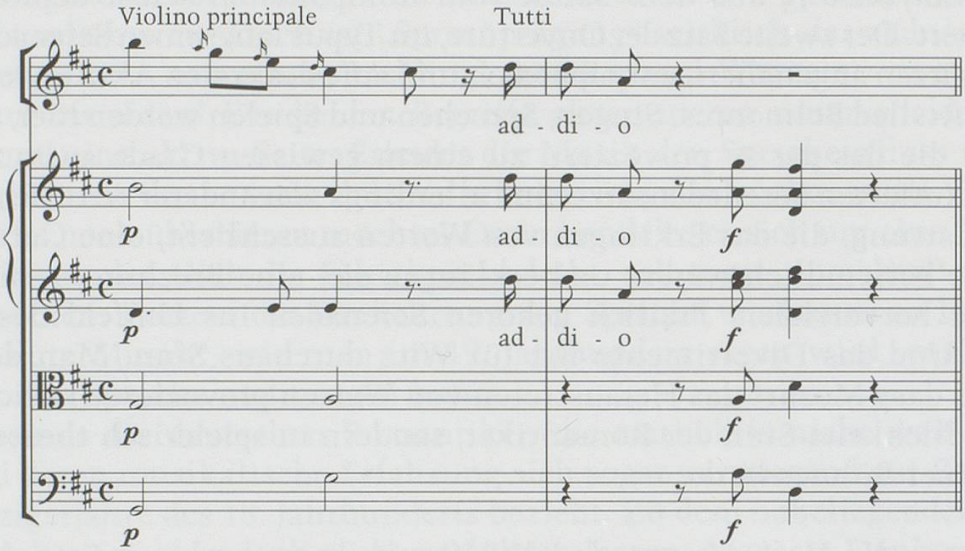
Bsp. 5: Andante aus der Haffner-Serenade D-Dur, KV 250, Takt 213–216 (*NMA* 4, 111).



Der Gedanke des Abschieds beherrscht dann auch die letzten vier Takte mit einer mehrfach wiederholten „Lebewohl"-Geste, an der zuletzt die Hörner teilhaben, akustische Repräsentanten der Post und ihrer Reise-Kutschen.

Michael Haydn liebte es in einer Serenade von 1767 drastischer. Zwischen Finale und Abzugsmarsch ist ein rezitativisches *Adagio* gefügt, das die Spieler des Orchesters unvermutet zum Singen nötigt: „Addio".[12]

Bsp. 6: Michael Haydn, Serenade D-Dur, MH 86, Rezitativ vor dem abschließenden Marsch.



Auf subtilere Weise präsentiert Mozart die gleiche Botschaft. Bei ihm erzeugt der insgesamt stärker deklamatorische Gestus der Musik das Umkippen auf eine semantische Ebene. Bei Mozart kommt das *Addio* via musikalischer Struktur zum Vorschein. Das besondere Paradoxon dabei ist, dass eine verbal fassbare Aussage in dem Moment erfolgt, wo sich Singen in Marschieren verwandelt, Vokales also definitiv von Instrumentalem verdrängt wird. Anders Michael Haydn. Er wagt den Tabubruch, musikalisch Selbstreferentielles für einen Moment verlassend, und erzwingt den damit verbunden Witz. Das Gelächter war ihm sicher. Mozart schreckt vor einem solchen Schritt zurück. Sein Wort – „le-be-wohl" – soll man denken, nicht sprechen. Die Banalität des Sprechens höbe den Zauber auf.

*

Richard Wagner hat das Faktum, dass in Beethovens *Neunter Symphonie* unerwartet Worte ertönen, zu einem großen Ereignis epochaler kulturhistorischer Dimension stilisiert. Die Musik, die im Prozess jahrhundertelanger Perfektionierung die Sprache verloren habe und verlieren musste, hätte aus

[12] Edition in: *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Band 3, vorgelegt von Werner Rainer, Bad Reichenhall 1987.

innerer Notwendigkeit den Drang entwickelt, sie wieder zu finden, weshalb quasi aus den Tönen heraus bei Beethoven auch die Silben sprängen. Unbeschadet solch geschichtsphilosophischer Interpretationen, denen ich ihr Recht nicht bestreite, lebt Beethovens Komposition auch von bescheideneren und kürzerfristigen Bindungen. Dass das Finale der *Neunten* mit einem instrumentalen Rezitativ eingeleitet wird und letztlich zu lyrischem Gesang übergeht, hat neben der üblichen Wiener Praxis, Akademien mit Chornummern zu beenden, seine konkreten Voraussetzungen in vokalimitierenden Gattungen der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts; und dies nicht nur in den oft genannten Klavierphantasien Carl Philipp Emanuel Bachs, sondern noch enger in Orchesterwerken, die im Kontext von *Serenata* und *Notturno* entstanden sind. Die bei Mozart und Michael Haydn diskutierten Stücke hat Beethoven kaum gekannt. Auch wäre ihm ihr komisches Element fremd gewesen. Aber aufgewachsen ist er in einer höfischen Umgebung, der solche Art von Musik lebhaft vertraut war. Richard Wagner wohl nicht mehr.

AUSWEGE ZUM KLASSISCHEN. ÜBER „EINFLUSS"-THEORIEN IN DER MUSIKALISCHEN PRAXIS

von MATTHIAS SCHMIDT

I.

Dass wir heute trotz aller Bemühung um Alternativen immer noch und weiterhin von einer musikalischen „Klassik" sprechen, hat seine Wurzeln bekanntlich nicht im 18. Jahrhundert selbst, sondern in einer viel später anzusiedelnden Wirkungsgeschichte. Die kommerziellen und nationalpolitischen Gründe hierfür sind bekannt: Ich verweise nur auf die Anfänge der Kanonbildung im Umfeld von Friedrich Rochlitz und dem Verlag Breitkopf in Leipzig oder die Etablierung des „Klassik"-Begriffs unter Federführung der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[1] Entsprechend ideologieverbrämt mutet die Tatsache an, dass eine Epoche lange Zeit nahezu gänzlich auf die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens beschränkt werden konnte, die gleichzeitig überall in Europa lebendige und produktive Kunstzentren, Komponisten und Stile von außerordentlicher Qualität hervorbrachte. Das systemwütige 19. Jahrhundert hat dieses schiefe Geschichtsbild mit dem Modell von Vorlauf und Höhepunkt, Voraussetzung und Erfüllung zu begründen versucht: Die „Klassik" hat ihm zufolge eine vorgängige Vielfalt von Epochenstilen zu einer „universalen Musiksprache", zu einer „Synthese des Materials" vereint.[2]

Funktionieren konnte das geschichtliche Entwicklungsmodell nur dadurch, dass eine klare Hierarchie von Stilen und Personen nach den Maßgaben von Groß- und Kleinmeistern, von Zentren und Peripherien, Wirkungsvollem und Unbedeutendem, entworfen wurde. Die Bewältigung von stilistischen und kompositionstechnischen Einflüssen spielte dabei eine Schlüsselrolle bei der Beurteilung einer um wenige Meister und Meisterwerke angeordneten Musikgeschichte. Ignaz Pleyel beispielsweise konnte nur durch Joseph Haydn beeinflusst worden sein, kaum aber umgekehrt; der „empfindsame" Stil musste im „klassischen" aufgehoben werden, keineswegs jedoch andersherum. War erst einmal eine Norm festgelegt, konnte das gleichwohl endlose Reservoir von Andersartigem dieser Norm einfach als Abweichung einverleibt werden. Nach Bedarf ließen sich später noch vorhandene Stilelemente des „Galanten", des „Sturm und Drang", der „Empfindsamkeit" oder des „Rokoko" als Bestandteil der „Klassik" erklären.

[1] Vgl. hierzu etwa: Marcus Erb-Szymanski, „Friedrich Rochlitz als Promotor Mozarts. Über die Anfänge musikalischer Kanonbildung und Hagiographie", *Mth* 21 (2006) 123 ff.

[2] Eine solche Sichtweise lässt sich übrigens auch heute noch den meisten deutschsprachigen Darstellungen der Musikgeschichte entnehmen; vgl. zu dieser Problematik den Sammelband *Wiener Klassik: ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, hg. von Gernot Gruber, Wien etc. 2002.

Dass ein „klassisches" Kunstwerk nie ganz verstanden werden könne, dass man aber „immer mehr daraus lernen" wolle, hat Friedrich Schlegel einmal betont.[3] Und das „Lernenwollen" hat zweifellos die vergangenen Jahrhunderte der „Klassik"-Rezeption geprägt. Doch das „immer mehr" dieses Lernens war freilich kein „immer besser", und die Irrwege und Fehler der Wirkungsgeschichte sind unseren Versuchen, neue Gedanken zu entwerfen, immer schon und unauslöschlich eingeschrieben. Wir lernen schon lange nicht mehr von der „Klassik" selbst, sondern nurmehr vermittelt von dem vielen anderen, was inzwischen über sie gedacht und gesagt wurde. Ein Rückweg zu einem unbefangenen Blick auf das 18. Jahrhundert ist unmöglich.

Mich interessiert im Folgenden, welche anderen Wege zur Erklärung der Einflussgeschichte auf die „Klassik" es geben und welche Rolle hierbei der musikalischen Praxis zukommen könnte. Ich muss mich dabei auf wenige Beobachtungen beschränken. Zunächst werde ich Möglichkeiten von Einflussuntersuchungen skizzieren, um dann eine von ihnen an einem kurzen Beispiel zu erläutern. Dabei will ich mich auch auf das Terrain der Aufführungspraxis begeben – allerdings vorrangig im Hinblick auf die Frage, inwieweit die musikwissenschaftliche Analytik von ihr profitieren könnte.

II.

Die ausgesprochene Vielfalt von Stilhaltungen, Besetzungen, Form- und Satztypen, welche die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist von jeher als wesentliche Voraussetzung der „klassischen" Musik betrachtet worden. Denn für ihre Einflüsse hat sich die Musik dieser „Klassiker" als besonders durchlässig erwiesen – ich erinnere beispielsweise an die beständige Gattungszwiesprache zwischen Oper, Kirchenmusik, Sinfonik und Solokonzert bei Mozart. Die Beschäftigung mit Rezeptions- und Intertextualitäts-Forschung scheint besonders lohnend, weil sich das damalige Bewusstsein der Komponisten selbst allmählich für derartige Zusammenhänge öffnete: Ein Grund hierfür war der immer dichtere Erfahrungsaustausch zwischen den seinerzeitigen bürgerlichen und höfischen Machtzentren, den die Modernisierung der Verkehrs- und Kommunikationswege hervorbrachte[4] und auf den die Bedürfnisse der ästhetischen Wahrnehmung reagierten. Die Forschung untersucht solche Zusammenhänge unter dem Stichwort „musical borrowing": anhand von Zitaten oder den Ursprungstext nur leicht abwandelnden Allusionen, die eine Huldigungs- oder Distanzierungsfunktion zwischen Komponisten beschreiben. Schwieriger sind Einflüsse zwischen Personalstilen dingfest zu machen, wenn sie etwa individuelle Formstrategien betreffen, die sich auch mit Phänomenen wie der „Einflussangst"[5] von Komponisten untereinander auseinanderzusetzen haben.

[3] Friedrich Schlegel, „Über die Unverständlichkeit", in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Paderborn 1958ff., Bd. 2, 371.

[4] Vgl. hierzu ausführlich: Andreas Helmdach, *Das Verkehrssystem als Modernisierungsfaktor*, München 2002.

[5] Harold Bloom, *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel etc. 1995.

Mittels stilistischer Anklänge, um die es mir im Folgenden geht, kommunizieren Komponisten mit dem Publikum oder untereinander. Oftmals handelt es sich um geschichtlich festgeschriebene, bausteinhaft eingesetzte Texturmodelle,[6] die zumindest einem Teil des hörerfahrenen Publikums durch vielfache Begegnung in Kammer-, Kirchen- und Theatersphäre geläufig waren und die es einordnen konnte. Diese Elemente treten ähnlich wie bestimmte Kompositionstechniken noch im späteren 18. Jahrhundert als distanziert einsetzbares Vokabular auf und spiegeln darin auch den kombinatorischen Zug im künstlerischen Denken der Zeit, wie er etwa in Johann Philipp Kirnbergers mechanistischer *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* von 1783 oder in der Vermittlung der *ars combinatoria* in Joseph Riepels fast zeitgleicher Kompositionslehre Gestalt erhält. Dieses allgemein geläufige Vokabular von Stillagen kann freilich eine Wirkung erst durch die Strategie seiner Anwendung entfalten. Nicht also nur die Einflüsse selbst, sondern vor allem die Absicht ihres Einsatzes entscheidet hier über die Art und Weise ihrer Verlebendigung.

III.

Die sich hieraus ergebenden Probleme der Wirkungsgeschichte des „Klassischen" möchte ich an einem Beispiel des „Klassikers unter den Klassikern" – aus Anlass seines 251. Geburtstages – erläutern: den Kopfsatz der Klaviersonate F-Dur KV 332 von W. A. Mozart, die erstmals 1784 bei Artaria veröffentlicht wurde.

Mozart selbst wusste genau um seine Fähigkeit, die musikalischen Gestalten der Vergangenheit in „art und styl" „annehmen" und mit unvergleichlicher Kunstfertigkeit „nachahmen" zu können.[7] Das Vielgestaltige seiner Stilkombinationen hat bei vielen Zeitgenossen aber auch scharfe Kritik hervorgerufen. Genau zur Entstehungszeit der Sonate rügt Johann Friedrich Reichardt Mozarts Instrumentalwerke als „höchst unnatürlich", da es bei ihnen „erst lustig, denn mit einmahl traurig und straks wieder lustig hergeht", also der einheitliche Charakter fehle.[8] Im Zuge seiner „Klassisch"-Sprechung wird Mozart Jahrzehnte später freilich bescheinigt, innerhalb der Musik deren sinnliche „Natur" mithilfe der Vernunft „bezwungen" zu haben[9] und ganz unterschiedliche Einflüsse in einer „vollkommenen Harmonie zwischen Inhalt und Form" (Ludwig Nohl) vereint zu haben.[10] Diese Ambivalenz zwischen Gegensatz und Einheit des Vielfältigen prägt auch die Analysen der Sonate.

[6] In diesem Sinne etwa bereits bei: Wolfgang Plath, „Typus und Modell", MJb 1973/ 74, 145–158.

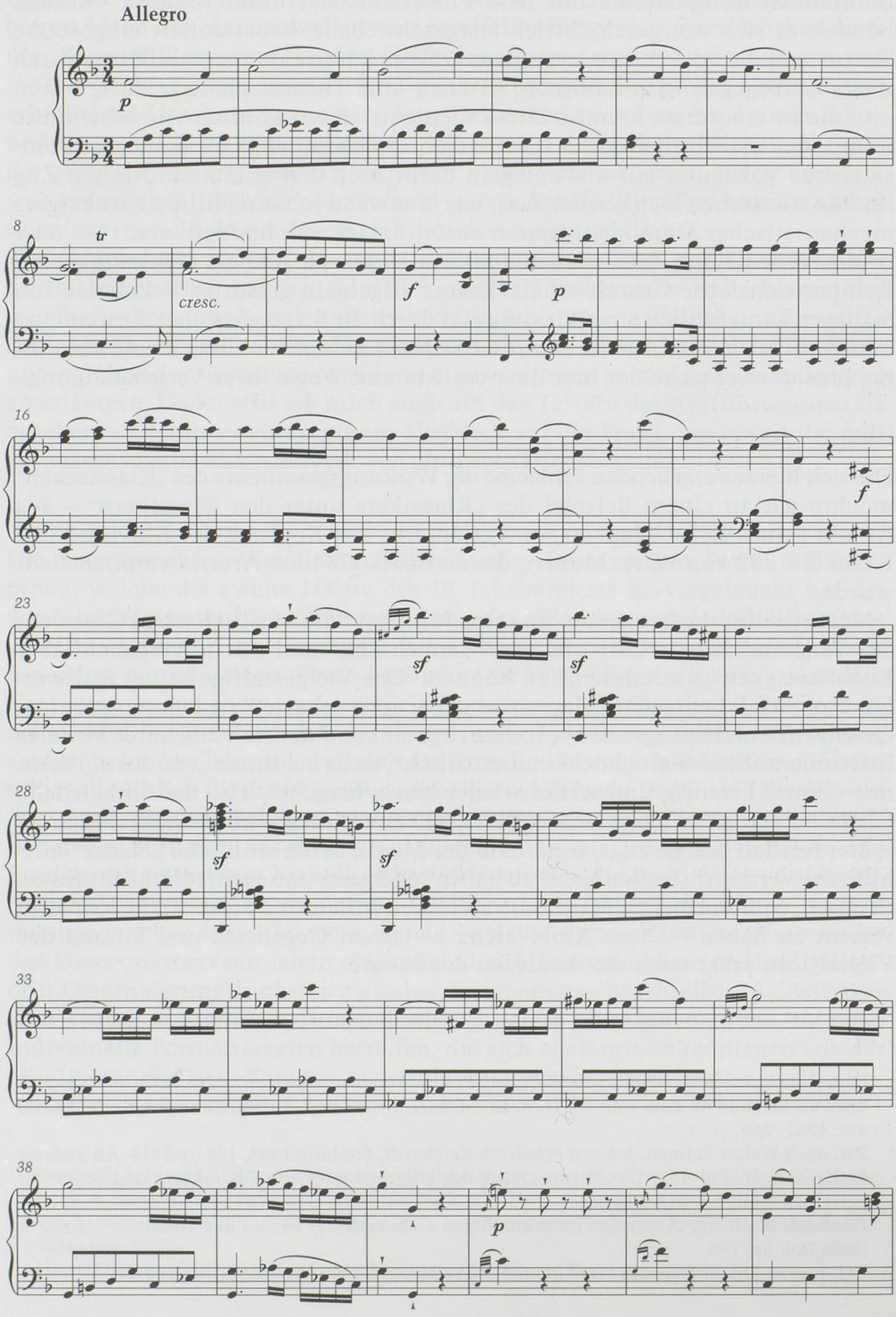
[7] Brief an Leopold Mozart vom 7.2.1778, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, Kassel etc. 1962, 265.

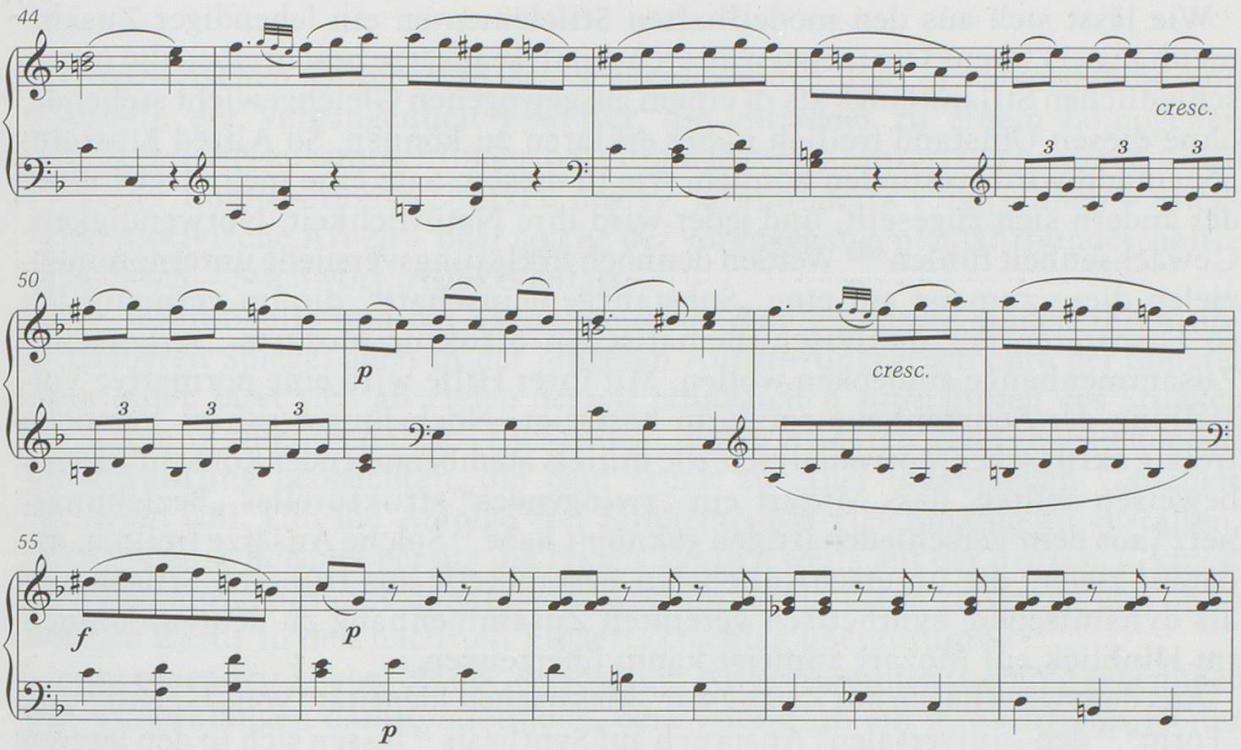
[8] Zit. nach Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, Freiburg 1963, 189 und 314. An anderer Stelle hält er ihm vor, die „Vermischung der entgegengesetzten Charaktere und Style" zu betreiben (ebd., 55, 317 und 266).

[9] Friedrich Rochlitz, „Über den zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst", *AmZ* 8 (1805/06), Sp. 198.

[10] Vgl. hierzu Dieter Demuth, *Das idealistische Mozartbild 1785–1860*, Tutzing 1997.

Bsp. 1: W. A. Mozart, Klaviersonate KV 332, 1. Satz, Takt 1–59.





Ich möchte auf ihrer Grundlage Mozarts Umgang mit Stilanklängen in den ersten Takten des Kopfsatzes betrachten, die hier einander auf engstem Raum folgen. Der Katalog kontrastierender Elemente bietet zunächst eine elegant-gesangliche Menuett-Sphäre, die sich ideal für eine leichte Gattung eignet (T. 1–4); dann einen imitatorisch strengen Satz mit einer herabsteigenden Sequenz mit Quart- und Quintintervallen, die real beantwortet werden und dazu ein Kontrasubjekt bemühen; es folgt erneut der elegante Menuett-Gestus (T. 5–12); danach findet sich eine symmetrische Sequenz von Waldhorn-Signalen im Charakter einer Chasse-Musik (T. 13–22); darauf eine dramatische Modulation zur Tonikaparallele und eine leidenschaftliche „Sturm und Drang"-Gestik in Moll (T. 23–40) mit Arpeggien im sforzando, beantwortet von stürmischen Septakkordketten; ebenso überraschend setzt eine C-Dur-Melodiegestalt von galanter Schlichtheit (T. 41–56) ein, der wiederum eine atemlose Reihe fantasieartiger Synkopenbildungen folgt. Damit entsprechen die Einzelheiten des Gehörten je für sich genommen Satzmodellen der ersten beiden Jahrhunderttrittel, aber in der Unmittelbarkeit des Nebeneinanders, dem Spektrum von Stimmungen, entspricht das Nacheinander keiner stabilen Affekthaltung oder einander ergänzenden Strukturelementen, die den Eindruck von Ganzheit hervorrufen würden.[11]

[11] Martin Just, „Zur Klaviersonate F-Dur KV 332", *MJb* 1973–1974, 211–216.

Wie lässt sich aus den modellhaften Stilelementen ein lebendiger Zusammenhang erklären? Die meisten älteren Analyseansätze beschreiben die unterschiedlichen Stilanklänge als in einem ausgewogenen Gleichgewicht stehende, ohne diesen Umstand freilich näher erklären zu können. So Alfred Einstein: „Niemand wird ergründen können, wie in diesem Satz eine melodische Blüte der andern sich zugesellt, und jeder wird ihre Natürlichkeit, Notwendigkeit, Gewachsenheit fühlen".[12] Werden dennoch Erklärungsversuche unternommen, zielen diese zumeist auf eine „Substanzgemeinschaft", die im vermeintlich so Disparaten der motivisch-thematischen Struktur Mozarts „verborgene" Zusammenhänge aufdecken wollen. Mit ihrer Hilfe wird eine normative Vorstellung der Sonatenhauptsatzform bestätigt. Noch jüngst gab es Versuche trotzig akribischer Motivanalysen, die mittels atemberaubender Konstruktionen beweisen sollten, dass Mozart ein „zwingendes" strukturelles „Beziehungsnetz" aus dem Verschiedenartigen geknüpft habe.[13] Solche Ansätze freilich, die darauf zielen, die unterschiedlichsten Bestandteile aus früheren Stilsphären als dynamischen, synthetisch vereinten Zusammenhang zu deuten, können im Hinblick auf Mozart zumeist kaum überzeugen.

Aus dem Unbehagen am Zwang zur „klassischen Identität" von „Gehalt" und „Form",[14] den „universalen" Anspruch auf Synthesis,[15] lassen sich in den letzten Jahren vermehrt Deutungen der Sonate als Spiel mit der gesellschaftlichen Einbildungskraft der Zeitgenossen beobachten. Die verschiedenen Anklänge wirken formbildend darin, dass ihr Stilcharakter nurmehr von Konnotationen des Stabilen („Menuett") oder Instabilen („Sturm und Drang") vermittle. Weniger also Kompositionsmodelle reihe Mozart hier, als dass er ein Spiel mit kulturgeschichtlichen Vokabeln betreibe, das die Dramatik eines vielsprachigen instrumentalen Musiktheaters entfalte.[16] Hiermit in Verbindung stehen gelegentlich auch Mutmaßungen über Mozarts Anwendung eines „vermischten Stils"[17] oder sogar über die Ausrichtung an einem spätbarocken „Prinzip der Affektdarstellung".[18] Die von geschichtlichen Kontexten ausgehende Zusammenhangsuche zielt dabei aber wiederum selten auf strukturell nachweisbare Momente von Einheit.

[12] Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – sein Werk*, Zürich 1953, 172.

[13] Thomas Daniel, „Zum Kopfsatz aus Mozarts Klaviersonate KV 332", in: *Wahrnehmung und Begriff*, hg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel etc. 2000, 213ff. So wird beispielsweise argumentiert, dass das Hornquintenthema (T. 13) eine „kontrastierende Ableitung" des Beginns darstelle (T. 1: f-a-c, hier: c-[b]-a-[g]-f) oder der Seitengedanke eine „motivische Weiterentwicklung" (hier: a-c-[b]-[g]-f) hiervon bilde.

[14] Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene aus Mozarts „Don Giovanni"*, Wiesbaden 1972.

[15] Ludwig Finscher, Art. „Klassik", *MGG*2, Sachteil Bd. 5, Kassel etc. 1996, 223ff.

[16] Kofi Agawu, *Playing with signs*, Princeton 1991, 44–48.

[17] Kofi Agawu, Playing with signs, op. cit., 45.

[18] Anselm Gerhard, „Zwischen ‚Aufklärung' und ‚Klassik'. Überlegungen zur Historiographie der Musik des späten 18. Jahrhunderts", in: *Das 18. Jahrhundert* 24 (2000) 42ff.

IV.

Die stilistischen Gegensätze des Stückes werden also als Übernahme von Vokabeln der Vergangenheit gewertet, die entweder zu einem homogenen „Universalstil" zusammenfinden oder dramatische Kontraste exponieren – also entweder Kompositionstechniken des 19. Jahrhunderts vorausahnen – Stichwort: motivische Arbeit – oder solche der vorangegangenen Jahrhunderthälfte verdichten – Stichwort: Affektvielfalt.

Der traditionelle und der aktualisierende Analyseansatz finden ihren unmittelbaren Spiegel auch in der jüngeren Aufführungsgeschichte der Sonate. Zum einen lässt sich an vielen derzeit erhältlichen Aufnahmen des Stückes die Neigung zu einer nahtlos fließenden, in den Affekten vereinheitlichenden Linienführung beobachten, die dem Stück zu einer organischen Ganzheit verhelfen soll. Um die Abfolge von Stilelementen gleichmäßig zu gestalten, erhalten zum Beispiel bereits die ersten Takte jeweils auf der dritten Taktzeit eine Betonung, um eine dynamische Kontinuität in Gang zu setzen und ohne hörbare Zäsur in den nächsten Einsertaktschlag überzuführen.[19]

Zum einen wird dabei oft der Versuch der Affektvereinheitlichung gegenüber den Stilanklängen damit verbunden, dem Publikum ein strukturelles Hören nach Maßgabe von Motiventwicklungen zu vermitteln. Zum anderen gibt es aber auch zahlreiche Aufnahmen, die großformale dynamische Entwicklungszüge des Satzes im (späteren) Geiste Beethovens und eine hiermit verbundene Dramaturgie der extremen Kontraste bemühen.

Dies entspräche den traditionellen und den aktualisierenden analytischen Deutungen. Ihnen aber steht ein historisch-rekonstruierender Ansatz, der zeitgenössische Quellen zu Rate zieht, in vielem entgegen.[20] Ganz abgesehen von Fragen der Instrumententechnik, Stimmung, des Pedalgebrauch oder des von Vater Leopold so genannten „Notenwürgens":[21] Mozarts Bindebögen über den jeweils zwei Noten der ersten Takte erfordern gemäss den Empfehlungen von Bach bis Türk[22] eine trochäische Betonung – einer Hebung auf der ersten Note folgt die zweite dafür kürzer und schwächer.[23] Eine solche Rhythmik prägt

[19] Dieser Interpretationsweise entsprechen zahllose Einspielungen: von Artur Schnabel bis Christian Zacharias; vgl. Nicolas Mathew, „Wie Kommerz klingt: Mozarts Klaviersonate KV 332", *Acta Mozartiana* 50 (2003), H. 1/2, 51–62.

[20] Wye J. Allanbrook, „Two threads through the labyrinth: topical process in the first movements of K. 332 and K. 333", in: Dies. u.a. (Hg.), *Convention in 18th- and 19th-century music. Essays in honor of Leonard Ratner*, Stuyvesant 1992, 126–171. Vgl. auch: Ulrich Konrad, Art. „Mozart", *MGG*2, Bd. 12 (Personenteil), Kassel etc. 2004, Sp. 737. Michael Polth verbindet fruchtbar einen historischen mit einem hierzu „angemessenen" Ansatz von Heinrich Schenker (Michael Polth, „Analyse der Sonate KV 332, 1. Satz", in: *Wahrnehmung und Begriff*, hg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel 2000, 175ff.).

[21] Hiermit bezeichnete Mozart eine besonders übertriebene Verzierungspraxis; vgl. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Kassel etc. 1995, 50.

[22] Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Berlin 1789, Reprint Kassel etc. 1961.

[23] Wye J. Allanbrook, „Two threads through the labyrinth: topical process in the first movements of K. 332 and K. 333", op.cit., 126ff.

das, was Forkel als „Hauptempfindung“[24] des Satzes bezeichnet und verleiht ihm zwar keine zielgerichtete Dynamik, aber einen gestischen Schwung, der als verbindendes Element wichtiger erscheint, als es der Notentext zunächst vielleicht nahelegen mag.[25]

Dieser federnden Bewegung von betont-unbetont stellt Mozart aber noch eine ganz andere, nämlich eher forsche jambische Rhythmik gegenüber (also die Folge unbetont-betont), die nahezu alle musikalischen Stilanklänge *nach* dem ersten begleitet[26] (so etwa die Kadenz in T. 11f., den folgenden Chasse-Charakter in der Begleitung oder die Figuren in T. 19f. bzw. in T. 22f.). Die pendelnden Trochäen zu Beginn stehen dem drängenden Gestus der Jamben voran; und Mozart verdichtet schließlich beide Rhythmen spielerisch in T. 11, T. 16 und T. 19.

Die Pointe ist: Wird eine solche Binnen-Betonungsweise zugunsten eines dynamisch übergreifenden Konzepts – entweder des Kontrasts oder der Synthese – vernachlässigt, so verbleiben die Stileinflüsse auf einer Ebene gegensätzlicher Ereignisse, oder sie täuschen eine Einheitlichkeit des Affekts vor, die vom Detail der Satztstruktur nicht eingelöst wird. Das eigentlich um Zusammenhang bemühte Glätten der lokalen Rhythmusbewegungen lässt so gerade wesentliche Zusammenhangbildungen ausser acht.[27] Das Moment dieser lokalen Betonungsweise, das den Satz zunächst noch unübersichtlicher zu machen scheint, stellt das eigentlich verbindende Element dar, durch welches die Stillagen in ihrer Unterschiedlichkeit sinnvoll greifbar werden.

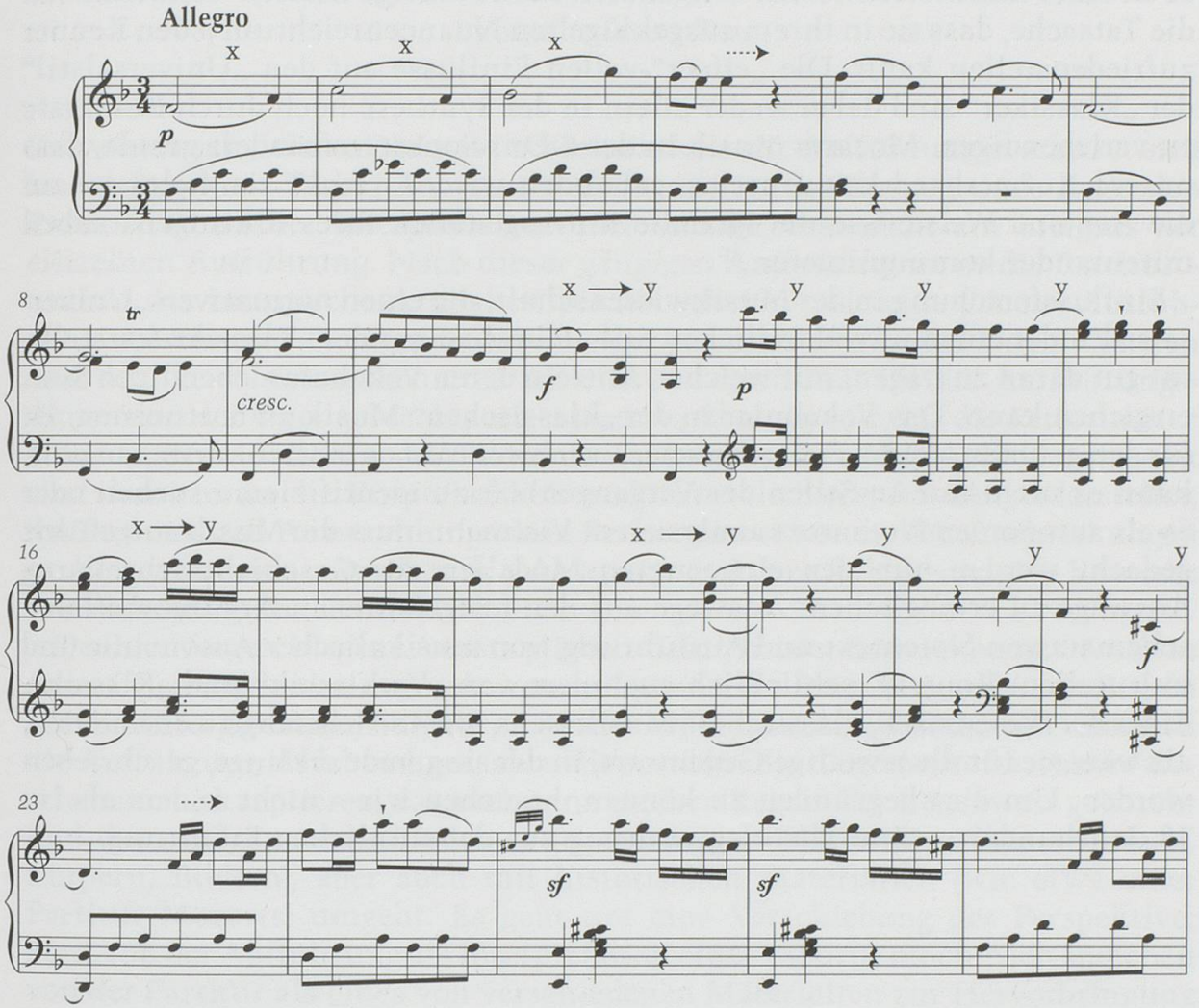
[24] Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Leipzig 1783, 29f. Die zum Teil „entscheidenden Einflüsse“ (Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, Kassel etc. 1995, 79ff.) von Sonaten Haydns, Dusseks, Wagenseils, Schoberts, Johann Christian Bachs oder Leopold Mozarts oder die Spuren der zu jener Zeit auffälligen Beschäftigung mit älterer Musik bei Gottfried van Swieten, die die Sonaten seit der ersten Wiener Zeit prägen, können natürlich auch diese Denkstrategie der „Hauptempfindung“ selbst betreffen; aber sie berühren andere Probleme als das Phänomen des strategischen Umgangs mit Stilen, der hier als Teil der „Einfluss“-Techniken interessiert; vgl. hierzu: Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, op. cit., 390f. Heinrich Christoph Koch hat dies folgendermaßen formuliert: „Wie kann aber ein Tonstück einige Wirkung thun, wo jeder einzelne Satz mit einem Satze aus einem andern Tonstücke eben so gut verwechselt werden könnte, wie kann es Wirkung thun, wenn nicht alle in demselben verbundne Theile unmittelbar auf einen einzigen Zweck, auf eine einzige bestimmte Empfindung hinwirken. – Die Tonstücke unserer vorzüglichsten Tonsetzer wirken unstreitig mehr durch die Einheit aller Theile des Ganzen, als durch das Hervorstechende, welches dieser oder jener einzelne Satz derselben behauptet“. „Einheit“ bedeutete für Koch entsprechend der Zustand, „wenn alle einzelnen Theile eines Tonstückes unmittelbar auf den Zweck des Ganzen abzielen, zu Erreichung dieses Zweckes geschickt sind, und die Vorstellung nicht auf Nebenideen leiten.“ (Heinrich Christoph Koch, Art. „Einheit“, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Reprint Hildesheim 1964, Sp. 517 bzw. Sp. 519).

[25] Malcolm Bilson, „Execution and expression in the sonata in E flat, K 282“, in: *Early Music* 20 (1992) 243.

[26] Vgl. Nicolas Mathew, „Wie Kommerz klingt: Mozarts Klaviersonate KV 332“, op. cit., 51–62.

[27] Wye J. Allenbrook, „Two threads through the labyrinth“, op. cit., 126ff.

Bsp. 2: W. A. Mozart, Klaviersonate KV 332, 1. Satz, Takt 1–25.



Trochäische Rhythmik = x Jambische Rhythmik = y

Freilich: In Lehrwerken überlieferte Konventionen können nur bedingt eine mögliche zeitgenössische „Ausführung" vermitteln. Und die Argumentation anhand einer Tonträgereinspielung mag ein Widerspruch in sich selbst sein,[28] da hier die Praxis der Spontaneität mit einer Kultur der Reproduzierbarkeit und des fixierten Notentextes kollidiert. Entscheidend aber ist, dass Praxis in Bezug auf die Musik der „Klassik" keine mechanische Assoziation zwischen Notation und bezeichnetem Klang sein darf, sondern vor allem der komplexe Akt des Musizierens selbst bleibt.[29] Dies betrifft nicht nur den Umstand, dass

[28] Richard Taruskin, „A Mozart wholly ours", in: Ders., *Text and act. Essays on music and performance*, Oxford 1995, 285.

[29] Dies insgesamt bei: Nicolas Mathew, „Wie Kommerz klingt: Mozarts Klaviersonate KV 332", op. cit., 61.

die Sonate, „wenn sie gehörig gespielt" wird, „einen guten Effect" macht, wie es in einer marktorientierten zeitgenössischen Anzeige heisst,[30] sondern auch die Tatsache, dass sie in ihrem ausgeklügelten Nuancenreichtum jeden Kenner zufriedenstellen kann. Die „effect"-vollen Einflüsse auf den „Universalstil" der „Klassiker" sind dabei weder allein in der Synthese noch durch Kontraste zu verlebendigen. Mozarts Musik in der F-Dur-Sonate verhindert gerade, dass unsere Aufmerksamkeit einseitig gebunden wird. Er lenkt sie vielmehr auf die Art und Weise, wie die Modelle im Augenblick ihres Erklingens subtil miteinander kommunizieren.[31]

Einflussforschung in der Musikwissenschaft, die einen normativen „Universalstil" oder einen unverbindlichen Stil-„Pluralismus" der „Klassik" feststellt, tut gut daran zu fragen, mit welchen Mitteln deren Vokabular lebendigen Sinn erreichen kann. Das Vokabular in der „klassischen" Musik zu bestimmen, ist für den geübten Hörer vergleichsweise unschwer. Wer es freilich verstehen will, kann es nicht nur an Stilen der Vergangenheit zu identifizieren suchen oder es als autonomen Notentext analysieren. Vielmehr muss die Musik aufgeführt gedacht werden, um den eingeengten Modellen der Geschichtsschreibung Auswege zu ermöglichen: Auswege aus den festgefahrenen Argumentationsschemata von Notentext und Ausführung, von musikalischer Autonomie und kulturellem Kontext, schließlich auch dem von „Vorklassik" und „Klassik". Einer der Wesenzüge „klassischer" Musik ist es, stets so lebendig zu erscheinen, als wäre sie für die jeweilige Gegenwart, in der sie gerade erklingt, geschrieben worden. Um dies begründen zu können, brauchen wir – nicht anders als im 18. Jahrhundert – eine Theoriegestaltung aus der sinnlichen Erfahrung.

[30] Nach einer Anzeige in: *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* 1785, zit. nach: *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, hg. von Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1961, 223.

[31] Charles Rosen, „Radical, conventional Mozart", in: Ders., *Critical entertainments. Music old and new*, Cambridge London 2000, 90 bzw. 100f.

MOZART-MUSIKTHEATER – WEGE DES PERFORMATIVEN

von Clemens Risi

Der wissenschaftliche Diskurs über musiktheatrale Aufführungen arbeitet sich in der Regel am Verhältnis einer Aufführung zu der ihr zugrunde liegenden Partitur ab, an der Interpretation einer Vorlage, und nicht am Ereignis der einzelnen Aufführung. Nach dieser gängigen Auffassung ist es die Partitur – mithin das historische Artefakt Oper als Schrift –, die eine (ideale) Ausführung vorschreibt. Demgegenüber hat der *performative turn* in den Künsten und den Geisteswissenschaften[1] eine neue Sensibilität für die Aufführungsdimension der Oper gebracht, ein erstarktes Bewusstsein für die Performance einer Oper und die an der Performance beteiligten „Materialien" (gemeint sind damit etwa die Körperlichkeit und Stimmlichkeit der Sängerdarsteller, die Präsenz und Ausstrahlung eines Performers sowie die Wechselwirkungen und Interaktionen zwischen den Akteuren und dem Publikum, also Prozesse der Wahrnehmung).[2]

Der hier vorgeschlagene Ansatz plädiert dafür, bei der Bewertung und Analyse einer Operninszenierung nicht von in irgendeiner Form vorgegebenen Regeln für die Interpretation/Aufführung einer Opernpartitur auszugehen, sondern die Aufführung als lebendiges, aktuelles und für die Gegenwart relevantes Geschehen zu akzeptieren, das auch ganz eigenen Regeln der Gegenwart gehorcht und das mit ganz verschiedenen gegenwärtigen Materialien (wie Stimmen, Körpern, Bildern), aber auch mit historischen Materialien (wie etwa einer Partitur Mozarts) umgeht. Es geht um eine Verschiebung der Perspektive: Statt von der Aufführung als Interpretation einer Partitur möchte ich sprechen von der Partitur als eines von verschiedenen Materialien zur Hervorbringung einer Aufführung. Gerade bei einem Komponisten wie Mozart, dessen Musik allgegenwärtig ist und dessen Opern zum Kernrepertoire jedes Opernhauses

[1] Zum *performative turn* in den Künsten und den Geisteswissenschaften vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, sowie die Publikationen, die aus der Arbeit des Berliner Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* entstanden sind. Zum Sonderforschungsbereich: www.sfb-performativ.de.

[2] Zu diesem Ansatz vgl. vom Verfasser, „Von (den) Sinnen in der Oper. Überlegungen zur Aufführungsanalyse im Musiktheater", in: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen und Basel 2003 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 28), 353–363; „Shedding Light on the Audience: Hans Neuenfels and Peter Konwitschny stage Verdi (and Verdians)", *Cambridge Opera Journal* 14 (2002) 201–210; „Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körperlichen Austausch-Prozessen in Opernaufführungen", in: Christa Brüstle/Albrecht Riethmüller (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004, 135–143; „Hören und gehört werden als körperlicher Akt. Zur *feedback-Schleife* in der Oper und der Erotik der Sängerstimme", in: Erika Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler (Hg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006, 98–113.

zählen, liegt die Attraktion einer Aufführung in dem Dialog der Materialien, also in dem, was zu dem Material der Partitur hinzutritt und in Interaktion (auch Reibung) tritt mit der vermeintlich bekannten Partitur, den vermeintlich bekannten Klängen der Musik. Im Folgenden möchte ich mich zunächst dem Paradigma der Interpretation widmen und an diesem seine Möglichkeiten und Grenzen aufzeigen, um in einem zweiten Schritt dann zu verdeutlichen, inwiefern der Performativitäts-Ansatz noch andere Dinge zutage fördern kann, als es dem Interpretationsbegriff möglich ist. Exemplarisch soll dieser Ansatz an drei Mozart-Inszenierungen der jüngeren und jüngsten Vergangenheit vorgeführt werden.

In der Musik bezeichnet Interpretation bekanntlich nicht in erster Linie – wie etwa in den Text- oder Bildwissenschaften – die erklärende Auslegung eines Textes oder Bildes durch einen anderen Text, sondern die klangliche Verwirklichung eines Notentextes. Mit den Worten Hans Heinrich Eggebrechts: „Durch den Akt der Interpretation gelangt das Werk dorthin, wo wir es suchen: zum Dasein als ästhetischer Wirklichkeit."[3] Zentraler Untersuchungsgegenstand der auf dieser Prämisse aufbauenden Interpretationsforschung und -theorie ist das Verhältnis von Vorlage und Realisierung, wobei immer auch die Geschichte der Interpretationen, die Aufführungstradition eine Rolle spielt.[4] In diesem Sinne könnte man sagen, jede Aufführung einer Oper/jede Inszenierung ist eine weitere Interpretation der zugrunde liegenden Partitur, wie es viele Interpretationen zuvor schon gegeben hat. Aus der Analyse des Umgangs mit der Vorlage und des Umgangs mit der Geschichte der Aufführungspraxis lassen sich in der Tat wertvolle Erkenntnisse für die Analyse der Aufführung gewinnen.

Calixto Bieitos Inszenierung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* an der Komischen Oper Berlin aus dem Jahr 2004 war und ist vielleicht die am stärksten umstrittene, heftigst angefeindete Produktion der letzten Jahre und dabei auch eine der erfolgreichsten.[5] In dieser Inszenierung wird die Frage aufgeworfen, was Begriffe wie „Serail", „Haremsmäuse" oder „Martern aller Arten" für uns heute bedeuten könnten, wie sich die Unterdrückung von und Gewalt gegen Frauen aktuell vermitteln lässt. Der gewählte Schauplatz ist ein Bordell; die gezeigten Praktiken von Sex und Gewaltanwendung sind – wie man lesen konnte – die in der einschlägigen Szene heutzutage gängigen und verbreiteten.

[3] Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik und Verstehen*, München 1995, 56.

[4] Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, Artikel „Interpretation", in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Mainz 1979, ²1995, 241.

[5] Premiere: 20.6.2004, erlebt am 18.6.2004 in der Generalprobe sowie am 10.12.2004.



Abb. 1: W. A. Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*, 2. Akt, 3. Szene: „Martern aller Arten" (Photo: M. Rittershaus).

Bieito geht von einem Anspruch aus, ein historisches Material der Gegenwart vermitteln zu können, weil er den Anspruch erhebt, mit seinen Arbeiten den Wirklichkeitsbezug von Oper deutlich machen zu können. Es handelt sich

bei ihm immer um eine radikale Befragung einer Vorlage auf ihren Gegenwartsbezug. Und Osmin zählt ja ein beachtliches Repertoire an Gräueln auf, die Menschen einander antun können: „Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heißen Stangen; dann verbrannt, dann gebunden und getaucht, zuletzt geschunden."[6] Solche Phantasien bzw. praktizierte Handlungen lassen sich ohne weiteres übersetzen, und sie werden in der Inszenierung auch übersetzt in Sex- und Gewaltpraktiken.

Dieses Verhältnis von Vorlage und Interpretation, das sich hier auf der Ebene des Textes und der Handlung verfolgen lässt, lässt sich auch auf der Ebene des Verhältnisses von auditiven und visuellen Elementen zeigen. Hier interessieren vor allem die Versuche der Bühne, formale und strukturelle Eigenarten des musikalischen Verlaufs szenisch zu beglaubigen. So haben sich zum Beispiel sowohl Peter Sellars als auch Calixto Bieito die Frage gestellt, wie sich der Affekt- und Tempowechsel in der Arie der Donna Anna im 2. Akt des *Don Giovanni* „Non mi dir" vom Larghetto zum Allegretto moderato[7] legitimieren und beglaubigen ließe. Die auch durch das Fernsehen verbreitete und jüngst auf DVD erschienene Inszenierung von Peter Sellars aus dem Jahr 1987, die in Spanish Harlem spielt, findet die Antwort in einer Manipulation des Körpers der Donna Anna durch Drogen. Donna Anna ist drogensüchtig und setzt sich zwischen den Teilen ihrer Arie einen Schuss; ihre Vision von einer besseren und schmerzfreien Zukunft („Forse un giorno il cielo ancora Sentirà pietà di me") ist eine sehr konkrete Vision einer Bewusstseinserweiterung durch Drogeneinfluss. Der musikalische Tempoumschlag in der Arie wird durch den szenischen Rhythmuswechsel legitimiert und umgekehrt.[8]

Dieser Fokus auf den Umgang einer Aufführung mit einer Vorlage ist besonders dann gewinnbringend, wenn es sich um eine Aufführung eines Repertoireklassikers – insbesondere einer Oper Mozarts – handelt. Das immer wieder Faszinierende an solchen Aufführungen ist ja gerade die Differenzerfahrung – die Spannung, die sich zwischen der als bekannt geglaubten Vorlage und der erfahrbaren Aufführungswirklichkeit einstellt, wie weit der Bogen gespannt ist und wie sich diese Spannung auf die Zuhörer und Zuschauer überträgt.[9] Doch gerade bei Inszenierungen des aktualisierenden, so genannten Regietheaters – ich habe nicht ohne Grund hier Beispiele der umstrittensten Inszenierungen der letzten Jahre und Jahrzehnte angeführt – ist nicht nur vom

[6] Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, hg. von Gerhard Croll, in: *Bühnenwerke*, Kassel etc. 1982 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA], II/5, 12), 85f.

[7] Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, KV 527, hg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, in: *Bühnenwerke*, Kassel u. a. 1968 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA], II/5, 17), 388.

[8] Vgl. die ähnliche Argumentation Jürgen Schläders: „Strategien der Opern-Bilder. Überlegungen zur Typologie der Klassikerinszenierungen im musikalischen Theater", in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a. M. 2001, 194f.

[9] Vgl. dazu auch Nicholas Cook, „Between process and product. Music and/as performance", in: *Music theory online* 7 (2001), N. 2, http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html, Abschnitt 11.

Publikum, sondern häufig auch von Teilen der Presse zu hören: „*So* kann man das aber nicht machen". Abgelehnt wird gerade die Spannung, die Reibung, die sich zwischen der Vorlage, den vermeintlich bekannten Intentionen eines Stückes oder seiner Autoren, und ihrer Realisierung bildet. Selbst unter Musikwissenschaftlern, die dem Regietheater wohl gesonnen sind, ist dann der Vorwurf zu hören, diese Inszenierung habe sich nun aber wirklich zu weit von der Vorlage entfernt.

Zwei Widersprüche tun sich aus meiner Sicht hier auf: Erstens war es ja gerade meine Intention zu zeigen, wie nah diese radikalen Inszenierungen ihren Vorlagen in textlicher wie musikalischer Hinsicht gekommen sind und insofern als Interpretationen verstanden werden können; und zweitens – ein theoretisch wesentlich gewichtigeres Problem – wie lässt sich aber überhaupt so etwas denken, einer Vorlage nahe kommen zu wollen, die unter völlig anderen kulturellen, sozialen und ästhetischen Bedingungen entstanden ist, die schlicht aus einem anderen Zeitalter stammt? Wie weidlich bekannt, können wir hinter die Seh- und Hörerfahrungen, die wir als Zeugen des 20. und 21. Jahrhunderts gemacht haben, nicht mehr zurück; keiner kann seine Augen und Ohren auf das 18. Jahrhundert oder irgendeine andere Zeit als die seine oder ihre zurückjustieren. Das methodische Hauptproblem liegt meines Erachtens darin, dass man sich mit dem Begriff der Interpretation genau diese Bedrängnis einkauft, einer Vorlage nahe kommen zu wollen, mit der man aber nicht anders ins Geschäft kommen kann als in einem kreativen Dialog.

Der Begriff der Interpretation impliziert – zumindest in der landläufigen Auffassung – auch eine Tendenz zur Etablierung einer Hierarchie zwischen Partitur und Aufführung – einer Hierarchie, die der Partitur einen höheren Stellenwert einräumt als der Aufführung und die Partitur als Ausgangs- und Zielpunkt der Analyse von Interpretationen bzw. Aufführungen festschreibt. Schon Eggebrecht hatte dieser Einengung des Interpretationsbegriffs widersprochen, wenn er schrieb: „Die Qualität der I.[nterpretation] gilt als abhängig vom Grad der Annäherung ans kompositorisch Gemeinte. Doch das Streben nach der richtigen I.[nterpretation] wird durchkreuzt durch die individuelle und geschichtliche Subjektivität des Interpreten."[10] Und dennoch finden sich in der musikwissenschaftlichen Diskussion um den Interpretationsbegriff bestimmte Aporien, wenn etwa Hermann Danuser zwar von der „vollen künstlerischen Verantwortung"[11] des Interpreten schreibt, „seine Zuhörer zu fesseln",[12] und davon, dass der Notentext „kein Maßstab ist, der über richtig oder falsch zu befinden erlaubte".[13] Doch im gleichen Atemzug geht Danuser davon aus, dass nur eine „logisch-folgerichtige"[14] Gestaltung den Zuhörer fesseln könne und dass eine „Darstellung komplexer Musik nicht gelingen könne ohne analytisches

[10] Eggebrecht, Artikel „Interpretation", 240f.
[11] Hermann Danuser, „Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie", *Musiktheorie* 11.1 (1996) 42.
[12] Ebd., 41.
[13] Ebd., 42.
[14] Ebd., 41.

Durchdringen der Partitur, ohne welches die Zusammenhänge, Differenzen und Funktionen der Teile der musikalischen Form unklar blieben."[15] Unklar bleibt, wo der Fokus des Interesses hier liegt, bzw. es kommt eine Tendenz zum Vorschein, die doch eine Hierarchie zwischen Partitur und Aufführung herstellt,[16] und zwar die Partitur als Ausgangs- und Zielpunkt der Analyse von Interpretationen bzw. Aufführungen festschreibt.[17]

Befreien könnte man sich aus diesem theoretischen wie ästhetischen Dilemma, wenn man den Fokus verschieben würde und die angebliche Notwendigkeit, eine Inszenierung auf die Richtigkeit des Umgangs mit einer Vorlage zu reduzieren, hinter sich lassen würde. Mir geht es darum, auch durchaus in Einklang mit ersten Ansätzen aus der Musikwissenschaft, vor allem aber geprägt vom *performative turn* in den Geisteswissenschaften, das Verhältnis zwischen Partitur und Aufführung aus einem etwas anderen Blickwinkel her zu betrachten, zum Klingen zu bringen. Es geht mir um eine Verschiebung der Perspektive: Was würde passieren, wenn wir statt von der Aufführung als Interpretation einer Partitur nun sprechen würden von der Partitur als eines von verschiedenen Materialien zur Hervorbringung einer Aufführung?[18] Es bliebe dabei, dass die Partitur als eines der – auch von den Produktionsteams – privilegierten Materialien bei der Analyse heranzuziehen wäre, aber eben nicht als Ausgangs- und Zielpunkt der Betrachtung der Aufführung. Diese Fokusverschiebung würde den Blick öffnen zum einen auf all jene Elemente der Aufführung, die sich nicht so einfach oder gar nicht auf eine Schriftform der Partitur zurückführen lassen, zum anderen auf die Eigenarten, in denen sich die Aufführung gegenüber Texten und anderen Artefakten unterschei-

[15] Ebd., 46.

[16] Diese Hierarchie der Partitur über die Aufführung ist historisch auf die rigorose Sicht einer Komponistenästhetik zurückzuführen, wie sie Ende des 19. und vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Musik bestimmend war. (Vgl. Danuser, „Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie", 41f.)

[17] Hier ist kein Raum für eine detaillierte Aufarbeitung des Interpretationsbegriffs, dessen theoretische und systematische Differenzierung in Bezug auf die Aufführung und die Klanggestalt von Musik ja erst seit Kurzem und noch immer im Gange ist.

[18] Wenn hier von Material die Rede ist, so ist damit nicht ein spezifisches der in der Literatur und Theorie zum Material entfalteten Konzepte gemeint (etwa dasjenige Adornos oder Butlers), sondern ein Wortgebrauch, der im Sinne von Spiel- und Gebrauchsmaterial eine Differenz zum Status des Textes im Prozess der Analyse markieren soll. Mit dem Begriff „Material" soll angezeigt werden, dass der Text nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein Material unter anderen Materialien (Stimmen, Körper, Kostüme, Bewegungen etc.) ist, um eine Aufführung hervorzubringen. Diese Auffassung geht davon aus, dass dann auch nicht der Text und das Verhältnis der Aufführung zum Text *die* entscheidende Komponente zur Beurteilung einer Aufführung ist, sondern die vielen verschiedenen Beziehungen, die eine Aufführung zwischen den einzelnen Materialien *neu* zu schaffen vermag. – Zum Materialbegriff und seinen Ausprägungen in den verschiedenen Künsten vgl. z. B. Reinhard Kapp, „Noch einmal: Tendenz des Materials", in: ders. (Hg.), *Notizbuch 5/6, Musik*, Berlin und Wien 1982, 253–281; Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll (Hg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000; Sigrid G. Köhler/Jan Ch. Metzler/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, Königstein 2004.

det und auszeichnet: dass sie nur im Moment, in der Zeit ihres Erscheinens und nur in der leiblichen Ko-Präsenz und Interaktion von Darstellern und Zuschauern existiert.

Aus der Perspektive des Performativen interessiert die Aufführung als ein lebendiges, aktuelles, einmaliges und für die Gegenwart relevantes Geschehen, das auch eigenen Regeln der Gegenwart gehorcht und das mit ganz verschiedenen gegenwärtigen wie historischen Materialien umgeht. Es geht um die Live-Präsenz des Theaters, die sich genau und nur in der gleichzeitigen leiblichen Anwesenheit von Akteuren und hörenden Zuschauern ereignet, um das Unvorhersehbare und Beeinflussbare der Aufführungsdimension, um die Feedbackschleife zwischen Bühne und Zuschauerraum.[19]

Wie eine solche einmalige Interaktion im Extrem-Fall sich ereignen kann, möchte ich kurz anhand eines der eindrücklichsten Momente der Generalprobe der genannten Bieito-Inszenierung der *Entführung* schildern. Während Konstanzes Arie „Martern aller Arten", in der sie sich standhaft den Forderungen Bassas, ihn zu lieben, widersetzt, wird in der Bieito-Inszenierung eine Prostituierte in langsamer Grausamkeit vom Zuhälter Osmin mit einem Messer bis zur Bewusstlosigkeit gequält, geschändet und schließlich massakriert (vgl. Abb. 1). Diese Szene lässt sich lesen als über-explizite Anschauung für die widerspenstige Konstanze, um zu zeigen, was mit Widerspenstigen geschieht – oder auch einfach nur als gewalttätige Kompensation der Ohnmacht der Peiniger gegenüber Konstanzes Standhaftigkeit. Inmitten einer der vokal anspruchsvollsten Passagen der Arie[20] brach in der Generalprobe ein Tumult los. Buh-Rufe, Pfiffe, laute Ausrufe wie „Aufhören!" steigerten sich dermaßen, dass der Geräuschpegel im Zuschauerraum zeitweise den der Bühne und des Orchestergrabens deutlich übertönte. Die Bilder setzten in all ihrer Drastik unsere Körper, unseren Wahrnehmungsapparat einer Grenzerfahrung aus. Die Martern-Arie ist eine der vokalen Höhepunkte einer jeden *Entführung*, zumal bei einer so exquisiten Konstanze wie der der Maria Bengtsson. Ein Publikum, das dieser Arie vielleicht schon den ganzen Abend entgegenfiebert, würde sich nie zu einer Störung dieser Nummer hinreißen lassen, wie sie schon ein Husten bedeuten würde, geschweige denn zu einem aktiven Eingreifen durch Zwischenrufe, wenn hier nicht etwas für die Wahrnehmung der hörenden Zuschauer Außergewöhnliches passiert wäre. Die Proteste waren offensichtlich physisch notwendige Reaktionen der Abwehr gegen einen Angriff auf den eigenen Körper in seiner Wahrnehmung. Wenn es keine körperlich notwendige/zwingende Reaktion gewesen wäre, dann hätte niemand gerade in diese Arie hinein seinen Protest verlautbart.

Die Inszenierung hat, indem sie die Vorlage ernst genommen hat, für viele *zu* ernst genommen hat, bei vielen Opernzuschauern bestimmte Scham- und

[19] Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, op. cit.; Risi, „Hören und gehört werden als körperlicher Akt. Zur *feedback-Schleife* in der Oper und der Erotik der Sängerstimme", op. cit.

[20] Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, KV 384, op. cit. 214f.

Tabugrenzen überschritten und damit ganz explizit Grenzerfahrungen ermöglicht, die der Oper – wenn sie denn ein aktuelles Medium sein will – erst einmal gut zu Gesicht stehen. Diese Grenzerfahrungen bzw. Grenzüberschreitungen haben eine ganz konkrete physische Reaktion ausgelöst: Verlassen des Zuschauerraumes, Türenknallen, Zwischenrufe. Was hier geschehen ist, ist als ein Grad von Involviertsein zu bezeichnen, der sich in ganz konkreter aktiver Partizipation manifestiert. Der Angriff auf unsere optische Wahrnehmung hatte aber noch etwas zur Folge: In der Wechselwirkung und gegenseitigen Intensivierung von optischer und akustischer Wahrnehmung schien es, als würden unsere Ohren förmlich durchgepustet, als würde mit einem kräftigen Wisch das Rokoko-Puder, das sich wie Mehltau auf unsere Rezeption der Arie gelegt hatte, weggeblasen und damit freigelegt, welche stimmliche und akustische Grenzerfahrung diese Arie eigentlich bedeutet.

Es braucht wohl nicht eigens erwähnt zu werden, dass dies natürlich auch eine Auseinandersetzung ist mit den verkitschten Vorstellungen eines Opernpublikums von den in den Opern verhandelten Abgründen bzw. mit der Verdrängung dieser Abgründe durch das Publikum. Und der Gesang? Und Maria Bengtsson? Sie sang um ihr Leben, um ihr Überleben, nicht nur als Konstanze angesichts der von ihr beschworenen und in aller Deutlichkeit vorgeführten Martern, sondern auch als Sängerin angesichts eines entfesselten und sie übertönenden Publikums. Mit aller ihr zur Verfügung stehenden Vehemenz setzte sie sich gegen die von ihrem Publikum ausgehenden Fluten des Missfallens zur Wehr. In meiner Erinnerung war die Wirkung ihrer Arie eine doppelte: Ihr Gesang wurde noch intensiver und drängender, als er es ohnehin immer schon ist; gleichzeitig vermittelte sich eine Fragilität und Schutzbedürftigkeit der Figur wie der Sängerin. Beides zusammen – verursacht auch und besonders durch das Eingreifen des Publikums – machte diesen Moment zu einem schmerzhaften, intensiven, alle Sinne fordernden, überfordernden, überwältigenden.

Worum es mir in der Beschreibung der Martern-Szene gegangen ist, ist zum einen der Versuch, das, was aus performativer Perspektive für jede Aufführung gilt, nämlich die aktive Partizipation des Publikums und das Wechselverhältnis mit der Bühne, an einem extremen Beispiel vorzuführen. Das heißt nicht, dass sich die für das Performative charakteristische Interaktion immer in solchen lautstarken Äußerungen, wie es Proteste sind, äußern muss. Andere Symptome von Interaktion können sein: gespannte, lautlose Konzentration, lautstarker Applaus, aber auch Unkonzentriertheit, Langeweile und Desinteresse des Publikums – Aktivitäten bzw. Passivitäten, die genau so von der Bühne gespürt werden und damit einen Einfluss auf den Verlauf der Aufführung haben.

Die Interaktion in der Martern-Szene der Generalprobe hat sich ganz konkret ereignet als Wechselspiel zwischen Bühne (Gesang, Aktion), Publikum (Proteste, Zwischenrufe, Abwenden) und wieder Bühne (umso intensiveres Singen). Gleichzeitig ist in der Beschreibung dieser Szene aber auch ein Aspekt hervorgetreten, der für die Wirkung der Bieitoschen *Entführung* von ebensolcher Relevanz ist – ein Aspekt, der genau die Differenz markiert zu den mit dem Interpretationsbegriff erfassbaren Verhältnissen. Ich meine die produktive *Reibung* von Musik und Szene, den spannenden Widerspruch zwischen Musik

und Szene. In zahlreichen Szenen (besonders auch in Konstanzes erster Arie „Ach, ich liebte, war so glücklich") bietet die Musik in dieser Inszenierung eine Art Trost und Angebot einer Heilung für die Martern, denen das Auge ausgesetzt ist. Die – um es etwas vordergründig zu formulieren – Schönheit und historische Entrücktheit vieler Passagen tritt in einen produktiven Widerspruch zu dem auf der Bühne Gezeigten, indem sich dem Ohr eine Hoffnungs- und Erlösungsdimension, eine Utopie eröffnet, die dem Auge versagt bleibt.

Wie stark die Aufführung diese ausgleichende, heilsame Dimension der Musik hervorgetrieben hat, zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher als zu Beginn des 3. Aktes, wenn Bassa Selim nach dem Duett Konstanze/Belmonte[21] ganz langsam von hinten nach vorn zu den beiden kommt, zu Konstanze gewendet sagt: „Jetzt kommt der letzte Akt, Baby" – und dann Stille. Bassa nimmt Konstanze die Fesseln ab und entsichert seine Pistole. Man möchte gar nicht wissen, kann sich gar nicht vorstellen, was nach all den Gräueln, die bereits gesehen wurden, jetzt noch kommen mag. Bassa überreicht Konstanze die entsicherte Pistole und übergibt sie damit ihrer Freiheit und der Freiheit, über das Ende bestimmen zu können: Sie wird Bassa und am Schluss auch sich selbst töten. Mir kommt es hier weniger auf dieses veränderte Finale an als auf den Moment der Stille. Die Stille auf der Bühne ist unerträglich; das Bedürfnis, die Spannung durch die erlösende Kraft der Musik zu entladen, wird zu einem körperlichen Bedürfnis, das sich schließlich wieder körperlich manifestiert – in einem lauten Zwischenruf eines Zuschauers: „Musik!" Es wird nach Musik verlangt, um die Stille nicht ertragen zu müssen. Es ist nicht die Aktion oder die Emotion, die die Musik als einzig glaubhafte Ausdrucksform für die Situation beglaubigt, sondern es ist die Situation, die unerträglich geworden ist, aus der heraus Musik eingefordert wird, um die Situation vergessen/verschwinden zu machen.

Dieses Auseinandertreten von Musik und Szene kann durchaus reizvoll und wirkungsvoll sein; dann tritt die Heftigkeit der Bilder in einen Kontrast zur Intensität der Musik; und beide Ebenen stärken sich gegenseitig durch die Konkurrenz. Das Auseinandertreten kann aber auch defizitär wirken. Dies war immer dann der Fall, wenn der Eindruck entstand, dass die Musik zu elegant oder zu leicht oder zu zart oder zu schön oder zu langsam klang für die Drastik und das Tempo der Bilder. Beschreiben lässt sich dieses Defizit in zwei Richtungen. Entweder man sagt, die Bilder erschlugen die Musik, oder umgekehrt, die Musik hemmte die Bilder, die Aktion.

Je nachdem, welche Position der Beschreibung man einnimmt, ist auch die notwendige Konsequenz daraus eine verschiedene; entweder muss in die optische Wirklichkeit eingegriffen werden, also die Inszenierung verändert werden, oder es muss in die akustische Wirklichkeit eingegriffen werden. Dies kann durch eine Straffung oder Streichung von Dialogen oder Rezitativen geschehen, wie dies bereits häufig praktiziert wird, durch die Streichung oder Hinzufügung von Arien oder anderer Nummern, die Neu-Instrumentie-

[21] Ebd., 396.

rung bestimmter Passagen. Besonders eindrücklich in dieser Hinsicht war die Erfindung der Rolle des Rezitativisten in Christoph Marthalers Salzburger *Figaro*-Inszenierung von 2001, erfunden für den Musiker, Sänger und Schauspieler Jürg Kienberger und seine hochvirtuosen Rezitativ-Begleitungen und Einlagen. Claus Spahn schrieb damals in der *Zeit*: „Jürg Kienberger bedient nicht nur sein Keyboard, er spielt auch mit befeuchteten Fingern Arien auf gestimmten Weingläsern. Einmal, von Leidenschaft jäh gepackt, beginnt er zwischen zwei Szenen zu jodeln, und er kann sogar eine Rezitativbegleitung auf zwei Bierflaschen blasen. Dies ist sein tollstes Kunststück: Jeder Schluck aus den Pullen ist so genau bemessen, dass er einen (fast) sauber intonierten Kadenzton ergibt."[22] Mich interessiert hier, welche Materialien in welcher Kombination eingesetzt werden zur Hervorbringung einer Aufführung, die in diesem Fall interessiert ist an einer Versammlung von Sonderlingen, an der Virtuosität des Details, des Nie-Gehörten. Die Aufführung ist auch ein Plädoyer für die Absonderlichkeiten/Absurditäten des Lebens, eine ebenso rührende wie atemberaubende Präsentation von Komik und Melancholie, die der gesamten Inszenierung ihren Stempel aufdrückt.

Ein noch deutlicherer Eingriff in musikalische und dramaturgische Kontinuitäten eines bestehenden Werks, einer Partitur, ist natürlich in den Fällen gegeben, in denen nicht mehr Mozarts *Figaro* oder *Don Giovanni* in Neuinszenierungen auf dem Spielplan stehen, sondern aus verschiedenen Zusammenhängen Einzelteile zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt werden, wie zum Beispiel im Fall der Musiktheater-Tanztheater-Kreation *Wolf, oder wie Mozart auf den Hund kam*, kreiert vom Choreographen Alain Platel und dem Dirigenten Sylvain Cambreling, zusammen mit Les Ballets C. de la B., drei Sängerinnen, dem Klangforum Wien und 15 Hunden, uraufgeführt bei der Ruhrtriennale 2003 und seitdem an vielen Orten als Gastspiel zu sehen, von Arte aufgezeichnet und gesendet. Hier wird der Vorzug der Perspektive des Performativen evident, denn hier gibt es schlicht kein Werk mehr, auf das man eine Interpretation beziehen könnte. Hier ist schon vom Ansatz her ein

[22] *Die Zeit* 32/2001. Aufschlussreich ist auch die Fortsetzung der Rezension: „Natürlich hat der skurrile Entertainer mit seiner kauzigen Musik in dem Stück überhaupt nichts verloren. Mozart hat im Figaro keinen Bierflaschenbläser besetzt. Wie Christoph Marthaler jetzt in Salzburg hat bisher noch kein Regisseur in den Notentext einer großen Mozart-Oper eingegriffen. Doch fällt Kienberger gar nicht unangenehm auf. Die Hüter der Werktreue können diesmal ruhig bleiben: Was da entgegen einer strengen Partiturauslegung gespielt wird, klingt auf eigentümliche Weise trotzdem mozartisch, gut getroffen im Ton, sensibel ausgehört im Atmosphärischen. Und passte nicht auch Mozart selbst das eine oder andere in seinen Werken pragmatisch den aktuellen äußeren Umständen an? Hatte nicht auch er eine marthalerhafte Schwäche für hintersinnigen musikalischen Jokus? Das Salzburger Premierenpublikum jedenfalls hat den Mann mit dem Keyboard in sein Herz geschlossen und ihn am Ende mit besonders viel Applaus bedacht. In Marthalers Inszenierung ist er nur ein Sonderling von vielen." – Auf den Bierflaschen begleitet Kienberger das Recitativo Barbarina/Cherubino der Scena VII vor der Arie der Gräfin „Dove sono i bei momenti" aus dem dritten Akt. Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro* KV 492, hg. von Ludwig Finscher, in: *Bühnenwerke*, Kassel u. a. 1973 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA], II/5, 16), 403.

anderer Zugriff gefragt. *Wolf* ist ein Stück über – und hier stocke ich schon, denn es lässt sich wie immer bei Alain Platel nicht auf einen Begriff bringen, was in seinen Aufführungen verhandelt wird – dennoch: *Wolf* ist ein Stück über nationale und kulturelle Konflikte in der Vorstadt, über Vereinsamung und Verwahrlosung, Unmenschlichkeit und Hoffnungslosigkeit, über Verständigungsschwierigkeiten, aber – vor allem – über die Suche nach Verständigung über Musik und Bewegung. Hier stellen alle – die Darsteller und Tänzer, die Musiker und Sängerinnen – ihre Körper und Stimmen als Material zur Hervorbringung der Aufführung zur Verfügung.

Ganz explizit ausbuchstabiert wird das Thema der Aufführung, wenn der gehörlose Darsteller Kurt, der sich aufgrund seiner Behinderung in der Aufführung sozial und künstlerisch als Ausgeschlossener empfindet und sich nicht immer in der Gewalt hat, zum *Domine Deus* aus der c-moll-Messe KV 427 (neu instrumentiert mit Akkordeon, zwei Bratschen, zwei Celli, und Kontrabass) sehend und fühlend überzeugt werden soll, was Musik ist, wozu Musik in der Lage ist. Die Akrobatin aus Brasilien lässt ihn sehen, dass Mozarts Musik ein schwebender Körper ist, die Sängerinnen ihn die Körperlichkeit des Klangs fühlen.

In einer anderen Szene werden Dorabellas Arie „Smanie implacabili" aus *Così fan tutte* aus dem ersten Akt[23] und eine Breakdance-Nummer zusammengebracht. Jede der beiden Ebenen trägt ihre eigene Bedeutung, hat ihren eigenen Kontext (etwa das Wissen um die Herkunft aus *Così fan tutte*, die Ängste, die Dorabella in ihrem emotionalen Durcheinander bedrängen; die Notwendigkeit und Irritation, sich der Situation einer Trennung aussetzen zu müssen). Im Dialog vermischen sich die Mittel und Kontexte (Mozarts Musik, die Stimme und die Aktion der Sängerin, die Bewegungen des Tänzers) zu neuen Fragen und Antworten auf die Bedingungen unserer Gegenwart: Wer fürchtet sich hier vor wem? Wer versucht wen zu beeindrucken, zu bedrängen? Daneben vermittelt die Aufführung an dieser Stelle auch die verblüffende Erkenntnis, wie gut Breakdance über die Jahrhundert hinweg zu Mozart passt und umgekehrt. Was sich zudem an dieser Szene ganz besonders eindrücklich zeigt, ist, wie wichtig und fruchtbar die Arbeit von Choreographen mit Sängern sein kann - für ein verändertes (überhaupt erstmals kreiertes) Körperbewusstsein der Sänger, für ein Bewusstsein körperlicher Ausstrahlung, die Dialogfähigkeit mit anderen performativen Künsten.[24]

Es sind dies beides Momente der Aufführung, in denen Szene und Musik kontinuierlich auseinanderdriften und auf wunderbare Weise sich wieder vereinigen. Der Breakdancer folgt dem Rhythmus der Sängerin, oder ist es die Sängerin, die dem Rhythmus des Breakdancers folgt? Die Tänzer, die im Hintergrund das Gegenwicht zu den zwei Bändern bilden, in denen die Akro-

[23] Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*, KV 588, hg. von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, in: *Bühnenwerke*, Kassel u. a. 1991 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA], II/5, 18), 120–129.

[24] Vgl. auch die Arbeiten aus dem Bereich der Oper und des Musiktheaters von Sasha Waltz, Joachim Schlömer oder – bereits in den 1970er Jahren – von Pina Bausch.

batin schwebt, folgen dem Rhythmus der Akrobatin, die dem Rhythmus der Musik folgt, oder ist es die Musik, die dem Rhythmus der Akrobatin folgt? Das Nicht-Entscheidbare, wer hier wem folgt, ist das entscheidende Moment für das Gelingen dieser Aufführung.

Was mich an den geschilderten Beispielen interessiert hat, ist nicht die Frage, inwiefern die szenischen Realisierungen etwas zutage fördern, was in Mozarts Partituren schon angelegt ist und dort geschlummert hat, bis es durch eine Interpretation ans Licht gebracht werden sollte, sondern was zu dem Material der Partitur hinzutritt und in Interaktion (auch Reibung) tritt mit der vermeintlich bekannten Partitur, den vermeintlich bekannten Klängen der Musik. Im Idealfall treten Szene und Musik in einen Dialog, der die Musik uns nicht nur anders hören lässt, sondern die Musik selbst auch ganz konkret anders erklingen lässt. Eine Aufführung vermag an jedem Abend eine neue Realität zu schaffen. Es ist nicht mehr das Werk oder eine Interpretation eines Werks, das hier auf der Bühne steht, sondern eine neue ästhetische Wirklichkeit.

„WEGE ZUR KLASSIK“: MOZART IM SPANNUNGSFELD DER ZEITGENOSSEN. Experimentierfelder des *dramma per musica* im Werk des Zeitgenossen Luigi Cherubini.

von Helen Geyer

Nur vier Jahre war Luigi Cherubini jünger als Wolfgang Amadeus Mozart; er war zweifelsohne kein Wunderkind, sondern erlernte den Musiker- und Komponistenberuf wenig spektakulär, obgleich er von Kindesbeinen an das musikalische Geschehen auf der Bühne und im Kircheninnenraum allein durch seinen Vater Bartolomeo Cherubini intensiv erfahren konnte. Als Schüler von Giuseppe Sarti wurde er in die Welt der großen Bühne eingeführt; er komponierte für den Meister und vertonte in relativ jungen Jahren manchen übereinstimmenden Opernstoff.

Nie scheint er mit den musikdramatischen Experimenten um das geistliche Oratorium, wie sie sich an den vier Konservatorien in Venedig abgespielt haben, in engere Berührung gekommen zu sein, dem damals vielleicht spannendsten Experimentierfeld des *dramma per musica* überhaupt,[1] obgleich sein Lehrer Sarti in den 70er Jahren – und damit vor Cherubinis Zeit – am Institut des *Ospedaletto* tätig gewesen war.

Cherubinis frühe Werke, die über italienische Bühnen gingen, rückten erst in den letzten Jahren etwas mehr in den Blickpunkt des Interesses; vor allem Christine Siegert[2] beschäftigte sich – vor allem im Hinblick auf die besonderen Aufführungsbedingungen und Umstände – mit einigen von ihnen. Bekanntermaßen waren im italienischen *dramma per musica* die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts geprägt von vielen Experimenten, ausgelöst einerseits durch Reflexionen über das Wort-Ton-Verhältnis, andererseits durch neue ästhetische Wertigkeiten, die letztlich mit den Folgen des „Natürlichen“ und des „Melodischen“ zusammenhingen. Grundsätzlich wandelte sich der Affektbegriff in dieser Zeit, indem er sich jetzt nach psychologischen Kriterien ausrichtete, wurde doch die Psychologie allmählich als eine bestimmende Größe für das Handeln des Menschen begriffen und somit die Komplexität menschlichen Agierens vielschichtig problematisiert. Hinzu kamen eine abermalige Reflexion über das antike Drama, der Einfluss seitens der französischen Oper, die Hinwendung zur Natur als Protagonistin, der Bruch mit den Tabus bezüglich des *lieto fine*, des glücklichen Endes, und eine veränderte Realistik in vielen Bereichen, die letztlich nicht nur eine neuartige Charakterisierung der Protagonisten zur Folge hatte, sondern die Urfesten des dramatisch-musikalischen

[1] Vgl. hierzu Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750–1820. Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment*, Laaber 2005 (= Analecta Musicologica 35, Bd. 1–2).

[2] Christine Siegert: *Cherubini in Florenz. Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts*, Laber: im Druck (= Analecta Musicologica 41)

Ablaufs immer mehr in den Bann eines einheitlichen Konzeptionsentwurfes zwang, der vielschichtig die einzelnen Phänomene innerer und äußerer Vorgänge vergangener und zukünftiger Ereignisse einzufangen hatte. Die „Nummernoper" im bewährten Sinne verabschiedete sich, statt dessen tendierte man in Richtung Durchkomposition. Bei allen neuen Experimenten nahm man assoziativ Bezug auf Vertrautes und Bekanntes, was sich heute nur noch in Ansätzen rekonstruieren läßt.

Mehrere Parameter waren gleichzeitig in einem Wandel begriffen: Die Arie wandelte sich formal und inhaltlich, aus der eher statischen Reflexion und Innenschau wurde zunehmend eine Handlungsarie, die einen Prozess – innerlich oder äußerlich – widerspiegelte, was Auswirkungen auf die formale Anlage und auch auf das Detail der musikalischen Struktur hatte. Die musikalische Sprache des Orchesters löste sich vermehrt von der immer noch und immer wieder proklamierten Herrschaft des Wortes – sehr zum Missvergnügen beispielsweise des älteren Metastasio – und fügte dem Drama eine ständige, oftmals auch konträre oder ergänzende Dimension hinzu – möglicherweise ausgelöst durch jene schon erwähnte fortschreitende Psychologisierung, die auch musikalisch wirksam wurde.[3]

Mit der heftig diskutierten Verselbständigung des Orchesters bildete sich zugleich als neue Größe die Autonomie der Bläser aus, aufgeladen mit semantischer Bedeutung – alles dies ist uns aus Mozarts Opern wohl vertraut. Das Phänomen des „klassischen" Stils entstand hauptsächlich im Wiener Raum – Ludwig Finscher betrachtet die Trias Haydn-Mozart-Beethoven als normsetzend;[4] nur bedingt nimmt an diesen Entwicklungen Italien teil, woraus sich folgerichtig andere Fragestellungen zur Klassizität und zum Stil der „Klassik" ergeben. Gerade in Italien zeichnen sich mit den ausgehenden 1760er Jahren neue Tendenzen der *Naivité* in der Oper ab, womit relativ einfache, regelmäßig (meist viertaktig) strukturierte Melodiebindungen gemeint sind, die an bestimmte Charaktertypen geknüpft werden, die teilweise mit der Gattung der immer beliebteren *Farsa* in Verbindung stehen und die zugleich den weitverbreiteten und weniger kostspieligen Usancen geschuldet sind, die meisten Rollen von fähigen Schauspielern singen zu lassen.[5]

Welche Position übernahm also nun ein Komponist, der seit den mittleren 1790er Jahren zu den Großen seiner Zeit zählen sollte, an dem man sich rieb, der sich aber in den frühen 1780er Jahren in einer harten Rivalität zu den damals Erfolgreichen auf der Opernbühne wie Pasquale Anfossi, Tommaso

[3] Vgl. hierzu auch Helen Geyer, „‚Die Phantasie ist izt die würksamste Kraft seiner Seele' – Rührung und Modernität – Überlegungen zu Wieland-Schweitzers *Alceste*", *Jahrbuch der Ständigen Konferenz mitteldeutsche Barockmusik* 2001, 41–69 und dies., „Wielandia Koncepcija Niemieckiego Singspielu", *Muzyka* 2004, 3–32.

[4] Vgl. Ludwig Finscher, „Klassik", *Neue MGG Sachteil*, Bd. 5, Kassel etc. 1996, 223–240.

[5] Gerade diese Tendenzen haben auf die Theaterpolitik Wiens und Weimars einen erheblichen Einfluss ausgeübt; vgl. hierzu Helen Geyer, „Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert", *Jahrbuch der Ständigen Konferenz mitteldeutsche Barockmusik* 2002, 89–100.

Traetta, Christoph Willibald Gluck, Ferdinando Bertoni, Baldassare Galuppi[6] und natürlich zum eigenen großen Lehrer, Giuseppe Sarti stand?

Aus dem unbekannten italienischen, eher frühen Opernwerk Cherubinis möchte ich einige stilistische Besonderheiten am Beispiel zweier Opern vorstellen, welche als Schwellenwerke für den zukünftigen Erfolg des Meisters anzusehen sind und in denen sich die eigenwillige spätere Größe stringent gerade in stilistischer Hinsicht abzeichnet; zugleich lässt sich an diesen Werken Cherubinis Position hinsichtlich des Themas „Wege zur Klassik“ anschaulich beleuchten.

Cherubini scheint die Gattung der ernsthaften Oper, nimmt man die Anzahl der komponierten Werke zum Maßstab, mehr gereizt zu haben als jene des *dramma giocoso*, und trotzdem hat gerade der Erfolg einer Oper, die im November 1783 ihre Uraufführung erlebte, den Weg zu weiteren großen Aufträgen geebnet: Es war das *dramma giocoso per musica Lo sposo di tre e marito di nessuna*“, das am Teatro San Samuele in Venedig Cherubini zum entscheidenden Durchbruch als Opernkomponist verhalf.[7] Die Uraufführung leitete Cherubini selbst, und der Triumph über den Erfolg verschaffte ihm umgehend zwei weitere wichtige Opernaufträge: für das Teatro della Pergola in Florenz schrieb er *Idalide* (1784) und für die *Fiera di primavera* desselben Jahres in Mantua *Alessandro nelle Indie*.[8]

Zu Lo sposo di tre e marito di nessuna *(Text: Filippo Livigni)*

Das Verwirrspiel um einen Heiratskandidaten bot vielseitige Möglichkeiten von *commedia dell'arte*-Assoziationen bis hin zu subtiler oder auch derber Parodie. Es gehörte mit zu den beliebtesten Opernstoffen des komischen Genres und wurde in zahlreichen Bearbeitungen und Titelvariationen bis in das frühe 19. Jahrhundert immer wieder auf die Opernbühne gebracht.

Lo Sposo basiert auf Carlo Goldonis Intermezzo *La bottega di caffè* von 1736, dessen bekannteste Bearbeitung sicher jene von Baldassare Galuppi und Pietro Chari war: *Il caffè di campagna*, Venedig 1761.[9] Mit *Lo Sposo* liegt ein

[6] Als Opern- und Kirchenmusikkomponist prägte Galuppi das ganze ausgehende 18. Jahrhundert, weit über seinen Tod hinaus.

[7] Die Oper wird im Rahmen der *Luigi Cherubini Werkausgabe* (als Bd. 1, hg. von Helen Geyer, unter Mitwirkung von Elisabeth Bock, Verlag Simrock/Boosey & Hawkes, Berlin, etc.) erscheinen; sie wurde in den letzten Jahren mehrfach zur Aufführung gebracht, u.a. 2005 im Rahmen des Festivals Valle d'Itria; vgl. zur Oper auch: Helen Geyer, „Lo sposo di tre e marito di nessuna – L'edizione critica“, in: *31°. Festival della Valle d'Itria*, Martina Franca 2005, 76–77.

[8] Vgl. hierzu auch Christine Siegert op. cit. Diese Oper wird hier nicht berücksichtigt; wir können aber vergleichbare Phänomene beobachten, wie sie an den anderen beiden Beispielen aufgezeigt werden.

[9] Die Stoffrezeption durch das Musiktheater erschließt folgende Übersicht: Carlo Goldoni/Giuseppe Scolari: *La cascina*, Venedig 1755. Pietro Chiari/Baldassare Galuppi: *Il caffè di campagna*, Venedig 1761. Antonio Palomba/Pasquale Anfossi/Pietro Alessandro Guglielmi: *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Neapel 1763, 1767. Giovanni Bertati/Pasquale Anfossi: *Lo sposo disperato*, Venedig 1777. Filippo Livigni/Luigi Cherubini: *Lo sposo di tre e marito*

von prallsten Szenen überbordendes Werk vor, voller musikalischer Anzüglichkeiten, das uns zugleich einen aufschlussreichen Blick auf die Topoi der Musiksprache der damaligen Zeit vermittelt. Es handelt sich um eine grobe Satire auf die Verheiratungsgepflogenheiten des Kleinadels und des aufstrebenden Bürgertums: wo der „Hauptheld", Don Pistacchio, allen ihm begegnenden weiblichen Wesen einen Heiratsantrag macht, womit er auf insgesamt drei Bräute kommt, wo ein weiterer Cavaliere, Don Martino, keinesfalls uneigennützig eine Intrige mit vertauschten Poträts anzettelt, um nicht nur seine Schwester, Donna Lisetta, unter eine lukrative Haube zu bringen, sondern um sich selbst zugleich den Weg zu der von ihm angebeteten Donna Rosa zu bahnen und wo letztlich ein Schauspielerpärchen, Folletto und Bettina, sein Unwesen treibt. Fazit: Am Ende geht der ursprüngliche Heiratskandidat dreier Bräute, Don Pistacchio, leer aus, wogegen jeder der anderen drei männlichen Protagonisten sich mit einer Braut schmücken darf.[10]

Zu Idalide *(Text: Ferdinando Moretti, mit Abänderungen)*

Während des Carnevale 1784 erfuhr die Oper *Idalide* ihre erste Aufführung am Teatro della Pergola in Florenz;[11] der große Erfolg des *Sposo* gab den Ausschlag für diesen Auftrag, der u. a. einer Sujet-Mode huldigte, nämlich der Eroberung Südamerikas, wie sie Jean-François Marmontels Erzählung *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou* (1777) mit kritischen Untertönen thematisierte. Unmittelbar nach dem Erscheinen dieser Erzählung fand die Rezeption statt, wofür schon 1778 die *Gazzetta Toscana* in Florenz ein beredtes Zeugnis liefert.[12]

In Idalide, die Tochter Palmoros, die als Sonnenjungfrau in körperlicher und emotionaler Enthaltsamkeit den Tempeldienst – eine Auszeichnung – für ihr Volk leistet, hat sich der jugendliche Kriegsheld Enrico, gestrandet an den Gestaden des Inkareiches und fremd allen örtlichen Gepflogenheiten gegenüber, verliebt. Die Liebe wird erwidert, und das Paar sucht zunächst sein Heil in tapferer gegenseitiger Entsagung. Ob seiner Kriegstaten wird Enrico hoch ge-

di nessuna, Venedig 1783. NN/Antonio Brunetti: *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Bologna 1786. NN/Pasticcio (?): *Lo sposo deluso*, Padua 1787. NN/Astarita Gennaro: *L'inganno del ritratto*, Florenz 1791. NN/Domenico Cimarosa: *Lo sposo senza moglie*, Treviso 1792. Giuseppe Palomba/Francesco Gnecco: *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Mailand 1793. Giuseppe Foppa/Francesco Gardi: *La bottega del caffè*, Venedig 1801. Bis zur Scrittura des *Sposo* hatte sich Cherubini vor allem mit der Gattung der ernsthaften Oper beschäftigt. Zwei Fassungen von *Il Quinto Fabio*, nach der Dichtung von Apostolo Zeno, Alessandria 1780 und Rom 1783 gingen voraus wie die Opern *Armida abbandonata*, auf eine Dichtung von L. Vitturi, Florenz 1782, *Adriano in Siria*, nach Pietro Metastasio, Livorno 1782 und *Mesenzio, Re d'Etruria*, Libretto von F. Casori, Florenz, 1782.

[10] S. hierzu die detaillierte Inhaltsangabe von Diana Blichmann/Helen Geyer und die Simultanübersetzung von Diana Blichmann sowie das Libretto in vergleichender Umschrift, kollationiert von Diana Blichmann, CD-ROM; Cherubini-Werkausgabe, Bd. 1.

[11] Es gibt zwischen der autographen Partitur und Morettis Text Differenzen, auf die ich hier aber nicht eingehen werde.

[12] Vgl. hierzu auch Siegert, op. cit., II.2,4,3.

ehrt und bekommt als Belohnung die Tochter des Inkakönigs Ataliba, Alciloe, zugesprochen, wodurch das sensible Gleichgewicht der Liebenden gestört wird und woraus sich konsequenterweise vielschichtige Schwierigkeiten ergeben. Besonders fatal ist allerdings ein Erdbeben, das den Tempel zerstört.[13] Enrico eilt, die Geliebte aus den Trümmern zu retten, dringt in den verbotenen heiligen Bezirk ein und überredet sie zur Flucht. Auf diese Verhaltensweise steht nach altem Recht die Todesstrafe, bei Fehlen der Delinquentin muss der Vater für die Tochter büßen. Das Paar wird gefasst, über Idalide wird das Todesurteil gesprochen, lebendig begraben zu werden. Kurz bevor das Urteil vollstreckt wird, greift Enrico ein: Er will mit Idalide sterben, bewegt aber durch eine aufklärerische Diskussion den König der Inkas zur Abschaffung des alten und barbarischen Brauchs. Dies bedeutet, dass sich, ausgelöst durch das Erdbeben, die Werteordnung im Drama – so wie es in ganz Europa nach dem Erdbeben in Lissabon 1755 geschah – grundsätzlich verändert. Insofern reflektiert die Oper sowohl das aktuelle und erschütternde europäische Katastrophenereignis, als auch die Werteverschiebung, die sich innerhalb der Gesellschaft vollzogen hat.

Dramaturgische Aspekte

Obgleich der dramatische Aufbau der Oper *Idalide* dem herkömmlichen Schema der *Opera seria* verpflichtet ist, gibt es einige abweichende Aspekte:

a) Es ist eine gewisse Verflochtenheit der Ouvertüre mit dem späteren Drama zu beobachten, eine Art Vorwegnahme desselben, wenn im Concerto von Traversflöte, Cello und Oboe des kurzen langsamen Satzes, der die Funktion eines Scharniers zum tanzartigen Schluss-Satz einnimmt, die Tragik des Geschehens aufscheint (Bsp. 1).

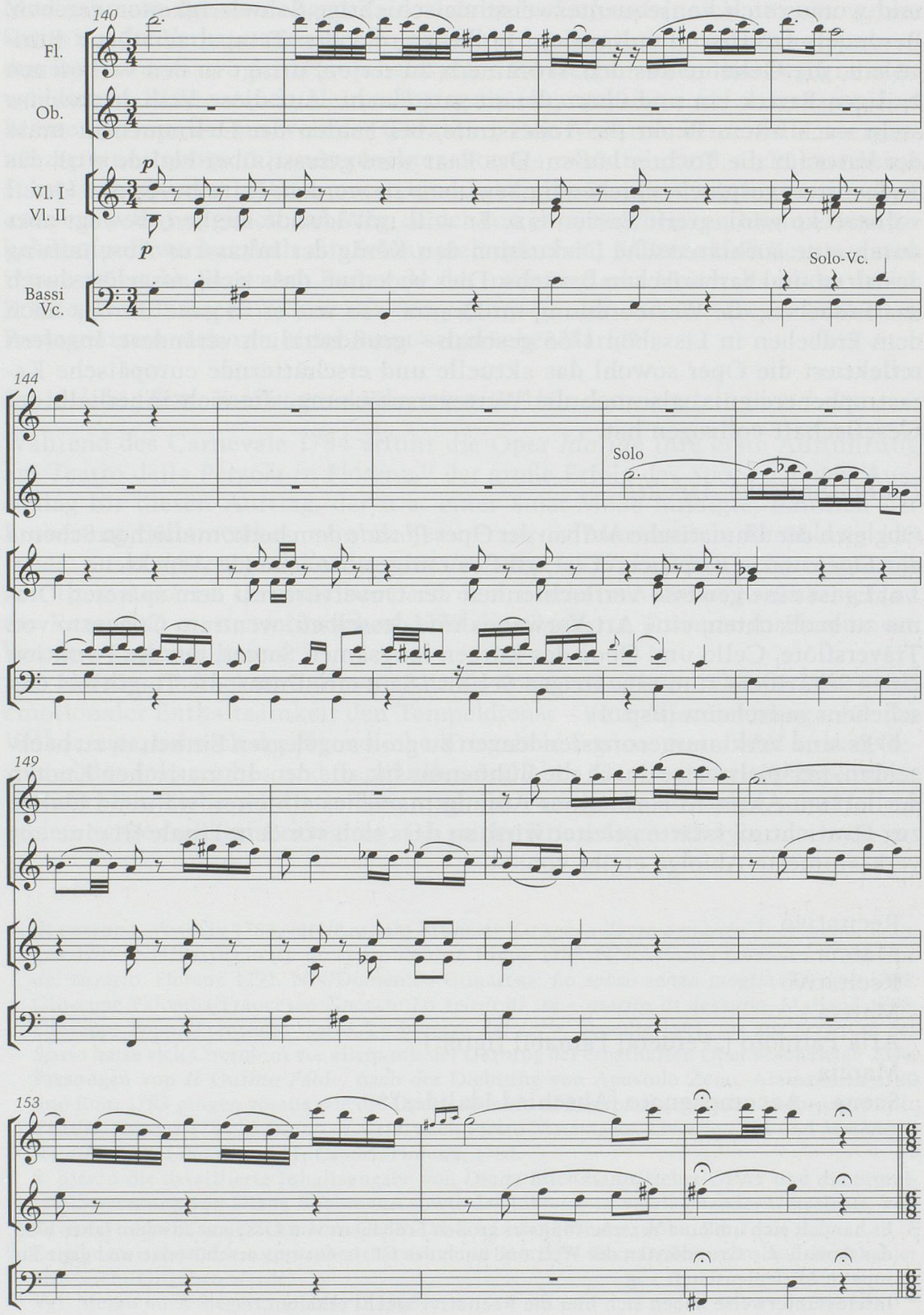
b) Es sind Verklammerungstendenzen zu groß angelegten Einheiten zu beobachten, beispielsweise durch die Bühnenmusik, die den dramatischen Knoten des letzten Aktes in Form eines Aufzugsmarsches einleitet, während Idalide zur Hinrichtungsstätte geleitet wird, so dass sich vor dem Finale III eine eng verklammerte Abfolge ergibt von:

Recitativo
Marcia
Recitativo
Marcia
Aria Palmoro („Perderai l'amabil figlia“)
Marcia
Scena – Accompagnato (Abschied Idalides)[14]

[13] Es handelt sich um eine Verarbeitung des großen Erdbebens von Lissabon aus dem Jahre 1755, das damals die Grundfesten der Welt und auch des Christentums erschütterte und ganz Europa in Mitleidenschaft zog.

[14] Interessanterweise haben sich hier die Recitativi secchi erhalten.

Bsp. 1: L. Cherubini, *Idalide*, Ouvertüre, Takt 140–155.



Ein Aufzugsmarsch geht auch dem Auftritt des Inkakönigs Ataliba inmitten des ersten Aktes voraus; es handelt sich um eine kriegerisch instrumentierte Musik mit Flöten, Oboen, Hörnern, Trompeten und doppelten Violen. Den ersten Akt beendet ein Duett des Liebespaares. Den Höhepunkt des zweiten Aktes, der mit einem Terzett schließt, bilden je eine umfängliche Szene der Protagonistin, die ob ihrer Rettung von Gewissensbissen geplagt wird, und ihres Vaters, der seine Tochter durch das Erdbeben verloren wähnt. Am Ende des dritten Aktes steht, nach der Abschiedsszene der Idalide, ein Schlußchor – er ist merkwürdig knapp angelegt, wohl weil noch ein Ballett folgte.

Der dramatische Ablauf des *dramma giocoso Lo Sposo* zeigt eine erheblich andere Konzeption:

Ouvertüre
I. Akt
Introduzione S-F-B (G-Dur)
Cavatina Bettina
Aria Bettina (F-Dur)

Duett: M-L (C-Dur)
Rec.

Cavatina P (G-Dur)
Rec.
Aria/Duett: P-M (A-Dur)

Rec. (R-S)
Aria S (G-Dur)
Rec.
Aria R (Es-Dur)

Rec. P-L (corni!)

Rec. M-R-S + P-L
Quintetto (B-Dur)

Rec. F-B
Aria F (A-Dur)

Rec. L-S-P + F-B
Aria L (B-Dur)

Rec. R-M-P-S
Aria P (D-Dur)
Rec.(S) M-R
Finale I (tutti)

II. Akt
Rec. P-S-R-B-F
Aria F (G-Dur)

Rec. B-S
Aria B (C-Dur)

Rec. S-P
Duettino (L-M, verkleidet)
Rec. L-M-P-S-R
Aria P (B-Dur)
Rec.: M-L
S-R
Aria S (D-Dur)

Rec. R-M
Duetto R-M

Rec.
Acc. und Aria L (F-Dur)

Rec.
Quartetto (R-L-M-P) + F (A-Dur)

Rec. F-R-M
Aria M (Es Dur)
Rec. R
Aria R (C-Dur)

Finale II (tutti)

B = Bettina; F = Folletto; L = Donna Lisetta; M = Don Martino; P = Don Pistacchio; R = Donna Rosa; S = Don Simone

Pistacchio, Martino, Simone und Lisetta treten ohne einleitendes Rezitativ auf, sie purzeln also gewissermaßen auf die Bühne, wogegen Donna Rosa sich mit einem Rezitativ einführt. Das Schauspielerpärchen fungiert als Intermezzo-

träger, zumindest innerhalb der langen, vaudevilleartigen und mehrgliedrigen Kettenfinali, die auf überraschendem Kontrast aufbauen und in an Donizetti oder Rossini gemahnende Weise ins Absurde führen. Donna Lisetta erhält übrigens als letzte ihre erste Solonummer, wenn man von einem kurzen Duettino absieht.

Hinsichtlich der Tonartenkonstellation wird das Paar Donna Rosa und Don Martino in der Tonart Es-Dur gleichgeschaltet, gemäß der Schlusskonstellation im Finale II. Ein Experimentierfeld eröffnet sich in den großen Szenen: die Introduktion ist mehrgliedrig und stellt eine Bühne auf der Bühne dar, im Quintett des ersten Aktes erinnern bedeutsame und unheilvolle Signalklänge der Hörner Pistacchio daran, dass er schon Donna Lisetta Treue geschworen hatte, und zwar gerade in jenem Moment, als er sich Donna Rosa verspricht. Der Klang der Hörner[15] soll seinen Tod ankündigen: ein effektiver Seitenhieb auf einen neu sich herausbildenden Topos, der in Zusammenhang steht mit der Rezeption der Klopstockschen Adam-Tragödie als *dramma (sacro) per musica*.[16]

Moderne Szenentypologien finden in meist parodistischer Absicht Anwendung, beispielsweise als Gartenszene, in den Ensembleszenen oder der Parodie auf die Ombraszene während des Quartetts im zweiten Akt. Außerdem wird man einiger Elemente aus der neapolitanischen Opera buffa und Relikten der *commedia dell'arte* gewahr, vor allem in der Advokatenszene, auf der Handlungsebene des Schauspielerpärchens Folletto (er steht in der Tradition des Zanni bzw. Pedrolino) und Bettina (sie ist das typische schlaue junge Mädchen, das allen Männern, vor allem den älteren, um des eigenen pekuniären Vorteils willen den Kopf zu verdrehen sucht). Der Advokatenszene des zweiten Aktes geht beispielsweise ein regelrechtes Buffo-Intermezzo durch Folletto und Bettina voraus. Der Titelheld ist als Seria-Parodie konzipiert: er ist als angeberischer, tölpelhafter und wenig intelligenter Landjunker gezeichnet, der sich durch Selbstverliebtheit, Willkür und Geld profiliert. Sein Onkel Don Simone steht in der Tradition des Uberto/Bartolo (und damit des Pantalone der *commedia dell'arte*), und Don Martino, der große Intrigant, steht in der Tradition des *Cavaliere*. Die Charakterisierung der drei Damen durch die Musik ist recht komplex, auch wenn man grob von einer Verschmelzung von Buffa- und Seria-Ebene bei den Donne sprechen könnte.

Arien als Experiment, Form als Charakterisierungsmittel

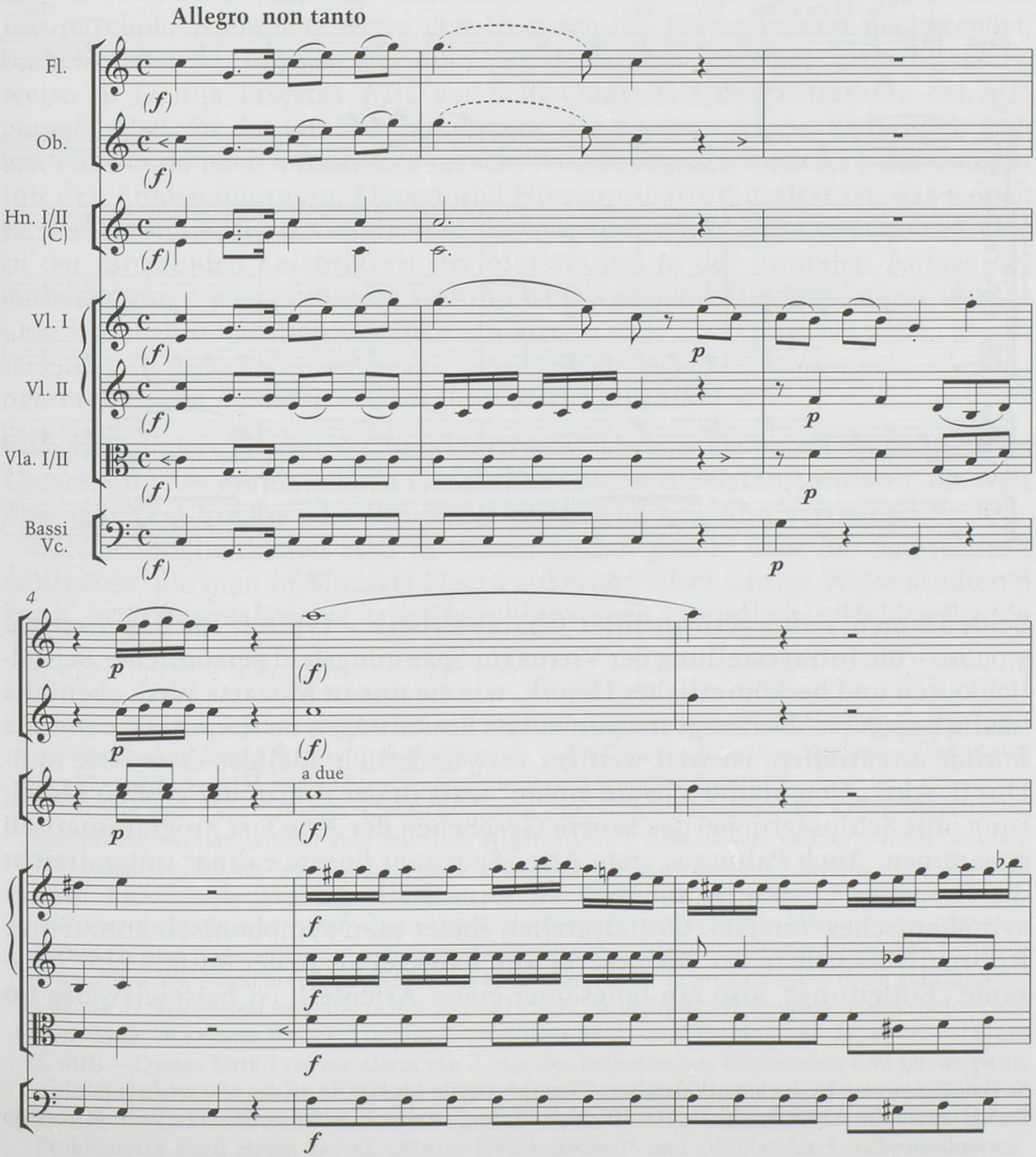
Grundsätzlich ist in beiden Opern eine Tendenz auszumachen, dass die Einleitungsritornelle der Arien zu größeren, symphonisch anmutenden Vorspielen

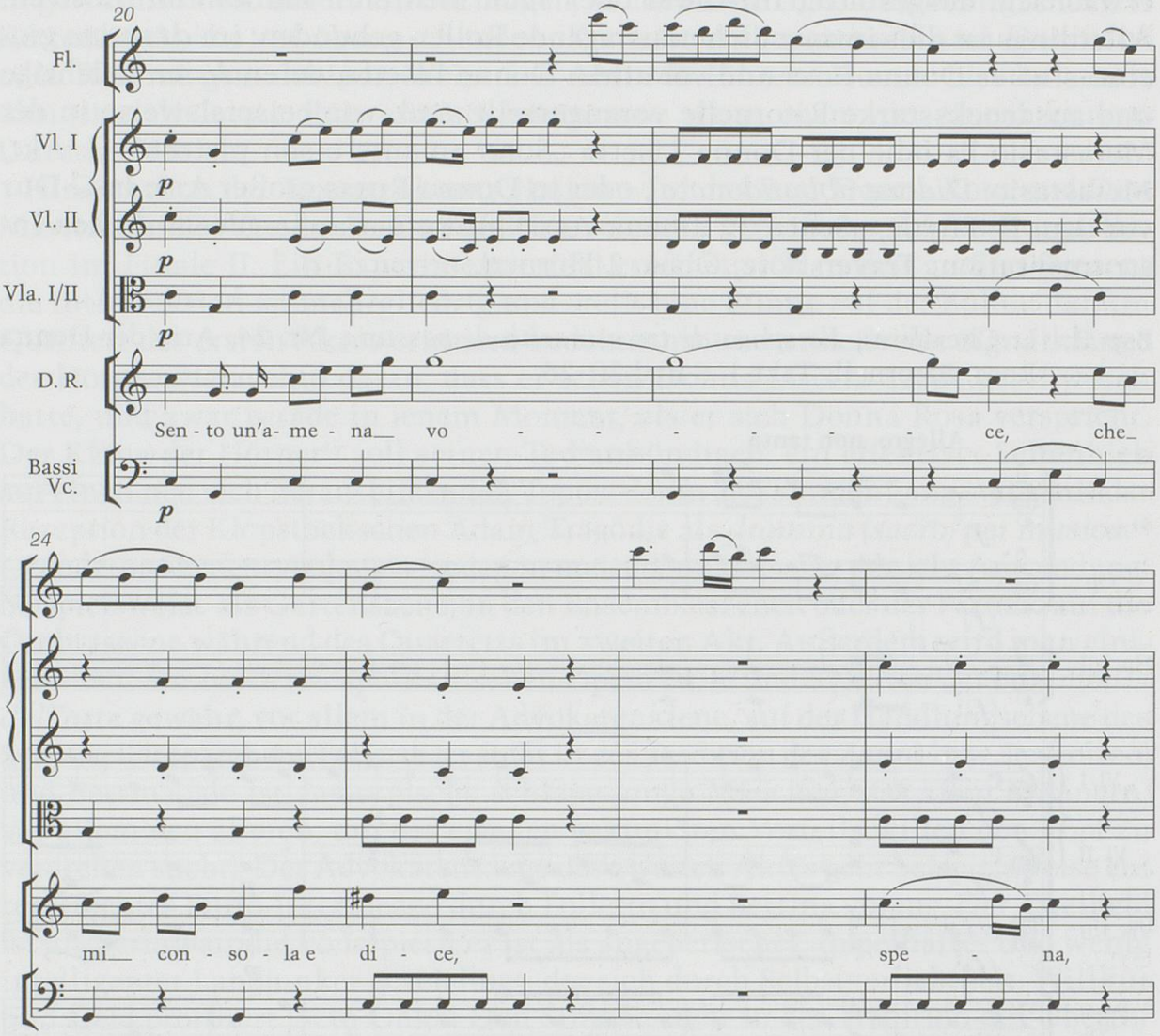
[15] Im Textbuch sind Trompeten vorgesehen; man fühlt sich auch an die Signale der Posaunen von Jericho erinnert, deren fatale Wirkung dem Publikum vertraut war. Hörner- und Trompetensignale stehen außerdem in einem stringenten Zusammenhang mit der sogenannten Rettungsoper.

[16] Kurz nach ihrem Erscheinen in französischer Übersetzung hat sich die Klopstocksche Lesetragödie in Italien großer Beliebtheit erfreut, nicht zuletzt im geistigen dramatischen Gewande eines Baldassare Galuppi (*Adam*, Venedig 1771), wo die Bläser den Tod Adams ankündigen; vgl. hierzu: Helen Geyer, „Die Sterbeszene im Oratorium des ausgehenden 18. Jahrhunderts", in: Klaus Hortschansky (Hg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert – Perspektiven der Librettoforschung*, Münster 1991,191–231.

erwachsen, ausgestattet mit zwei oder auch mehreren markanten Motiven. Allerdings ist dies immer an herausragende Rollen gebunden: im *dramma giocoso* sind es Donna Rosa und vor allem Donna Lisetta, deren Arien mächtige und ausdrucksstarke Ritornelle vorangestellt sind, wie beispielsweise in der Metastasio-Parodie der Donna Lisetta „Sono amante e son pietosa“, (I. Akt, Metastasio: *Didone abbandonata*), oder in Donna Rosas großer Arie in C-Dur vor dem II. Finale, „Sento un amena voce“ (mit einer außergewöhnlichen Instrumentation: Traversflöte, Oboe, 2 Hörner).

Bsp. 2: L. Cherubini, *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Nr. 24, Aria der Donna Rosa, Ritornell, Takt 1–6 und 20–26.





Beide Damen verkörpern in ihrer Charakteristik – typisch für das *dramma giocoso* – die Infragestellung der Virtus im Spannungsfeld persönlicher Befindlichkeiten und herkömmlicher Heroik, wie sie uns in Mozarts Werk ebenfalls häufig begegnet.[17] Derartige instrumentale Einleitungen im *dramma per musica Idalide* anzutreffen, ist weit weniger verwunderlich: Idalides erste Arie in B-Dur (I. Akt) „Non bramo o padre amato" fasst in der Faktur der großen Einleitung (mit Schlussgruppe) das innere Geschehen der Arie fast programmatisch zusammen. Auch Palmoros erste Arie „Se regnar l'usata calma" unterstreicht die immense Dramatik, die sich an seine Rolle knüpft, durch ein breites symphonisches Vorspiel. Grundsätzlich findet man symphonisch anmutende Ritornellvorspiele in der Opera seria weit häufiger als in der Buffa.[18] Eine langsame „Einleitung", also ein langsamer erster Arienteil, ist beispielsweise im

[17] Beispielsweise in der musikalischen Charakteristik der Gräfin in *Le Nozze di Figaro*.

[18] Vgl. etwa die Arien Atalibas, Nr. 10 „Non l'aste guerriero", Alicoes, Nr. 12 „Vado in placido sembianza".

Falle von Idalides großer Szene in der Nachfolge eines großen Accompagnato-Rezitativs (Nr. 14 „Mio tesoro in tal momento") anzutreffen. Zugleich wird eine relativ neue Arienform vorgestellt: Es handelt sich um eine A-B-A-C Form; der C-Teil ist als Allegro-Stretta über einem dritten Strophentext komponiert. Damit vergleichbar ist Palmoros zweite große Szene (Nr. 16–17 „Attendi un sol momento"), ein Accompagnato mit Aria, wobei diese sich ebenfalls durch ein langes symphonisches Vorspiel und eine Allegro-Stretta sowie durch einen ungewöhnlichen Einsatz des Bläserapparates auszeichnet.[19]

Das leichtere Operngenre ist für eine unkonventionelle Arienvielfalt generell relativ offen; Brüche in der formalen Anlage gehören zur Gattung, bilden sie doch meist auf eine drastische oder auch derb komische Weise das oft groteske Denken ab. Allerdings wird hier jeweils mittels der Form in fast psychologisierender Weise den Untiefen der Protagonisten nachgespürt, manchmal auch entgegen den Aussagen des Textes. Dies geschieht beispielsweise in Donna Lisettas Arie vor dem Quartett („Dolce fiamma del mio cuore"), also vor der Ombra-Orakelszene des zweiten Aktes: Es handelt sich um ein Rondo nach vorausgegangenem Accompagnato-Rezitativ, das opulent mit den Englischhörnern, Oboen und Hörnern instrumentiert ist, das jedoch in der kleingliedrigen Gestik und der musikalischen Detailzeichnung, wie in der tänzelnden Leichtigkeit der Motive und in der formalen Anlage der Aufrichtigkeit der geäußerten Gefühle Hohn spricht: Die Rondoform nimmt Don Pistacchio nämlich wörtlich „in giro" .

Satztechnische Finessen – Charakterisierungsvehikel

Eine ganz andere Ebene der Charakterisierung bzw. einer vom Text autonomen Umsetzung des dramatischen Geschehens bietet die Satztechnik an, oft weit über den Text hinaus oder ihm entgegenlaufend bzw. ihn vertiefend.[20]

Welche Möglichkeiten sich in diesen Jahren gerade über die Satztechnik eröffneten, die man in Mozarts Opern auf eine vielschichtige Weise studieren kann, zeigt beispielsweise, wie Cherubini seinen jugendlichen Helden Enrico

[19] Die formale Konzeption A-B-A-C-C, mit explizit ausgezeichneter oder nur durch die Komposition nahegelegter Stretta findet sich auch in der Giocosa-Gattung, wie beispielsweise in der Donna Rosa-Arie in Es-Dur (Nr. 8 „Chi crede a voi altri uomini").

[20] Noch viel mehr als Galuppis Satzdichte hätte Cherubinis Verfahren die Kritik Metastasios heraufbeschworen, worauf sich letztlich Algarotti und viele andere immer wieder berufen; Metastasio bekrittelt, daß Galuppi den Text unberücksichtigt lasse: *il quale per altro (secondo quello ch'io n'ho sentito) sarà un ottimo maestro pei violini, pei violoni, e pei cantanti, ma cattivissimo mobile pei poeti. Quand' egli scrive, pensa tanto alle parole quanto voi pensate a diventar Papa: e si ci pensasse non so se farebbe di più*; s. hierzu Brief Metastasios an Farinelli (Broschi), 1749, den schon Francesco Caffi zitiert (*Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*), Venedig 1754–55, Repr. Hildesheim-New York 1982, in seinem biographischen Kapitel über Baldassare Galuppi, nr. 29, S. 373–416, auf S. 401). – Dieses Urteil ist vor allem ein Zeuge der ästhetischen Diskussion und Diskrepanz, welche seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Italien aufbricht und auf ein neues Wort-Ton Verhältnis und eine neue Relation von Orchesterpart und Gesangsrolle verweist. S. zu dieser Problematik auch Helen Geyer, „Einige Überlegungen" und „Wielandia Koncepija", op. cit.

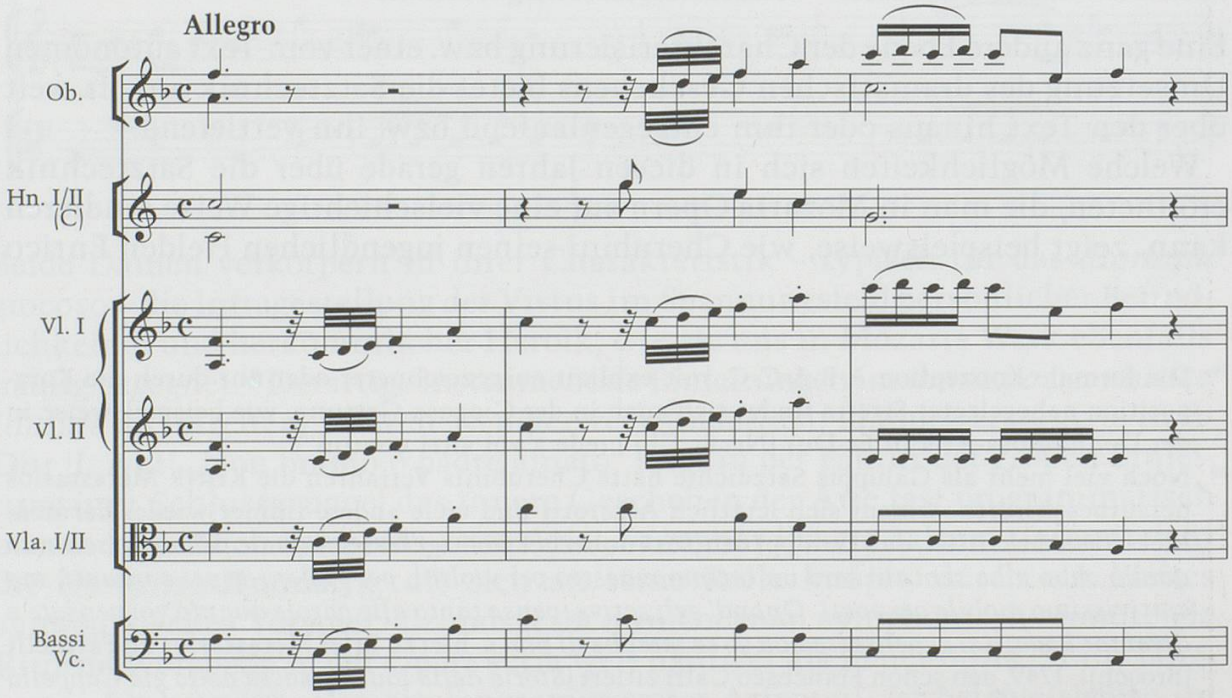
in der Seria-Oper charakterisiert: Schon die durch den Text gegebene Konzeption dieses Helden legt einen neuartigen und komplexen Charakter offen, der die Schlusskatastrophe weniger durch Gewalt, als durch die Beredsamkeit des Wortes und damit durch die Überzeugungskraft seiner Argumente verhindert. Von Anfang an ist ihm die Tragik der Liebeskonstellation bewusst. Wie brüchig der Komponist den Helden musikalisch erstehen lässt, wird in Enricos erster Arie evident:

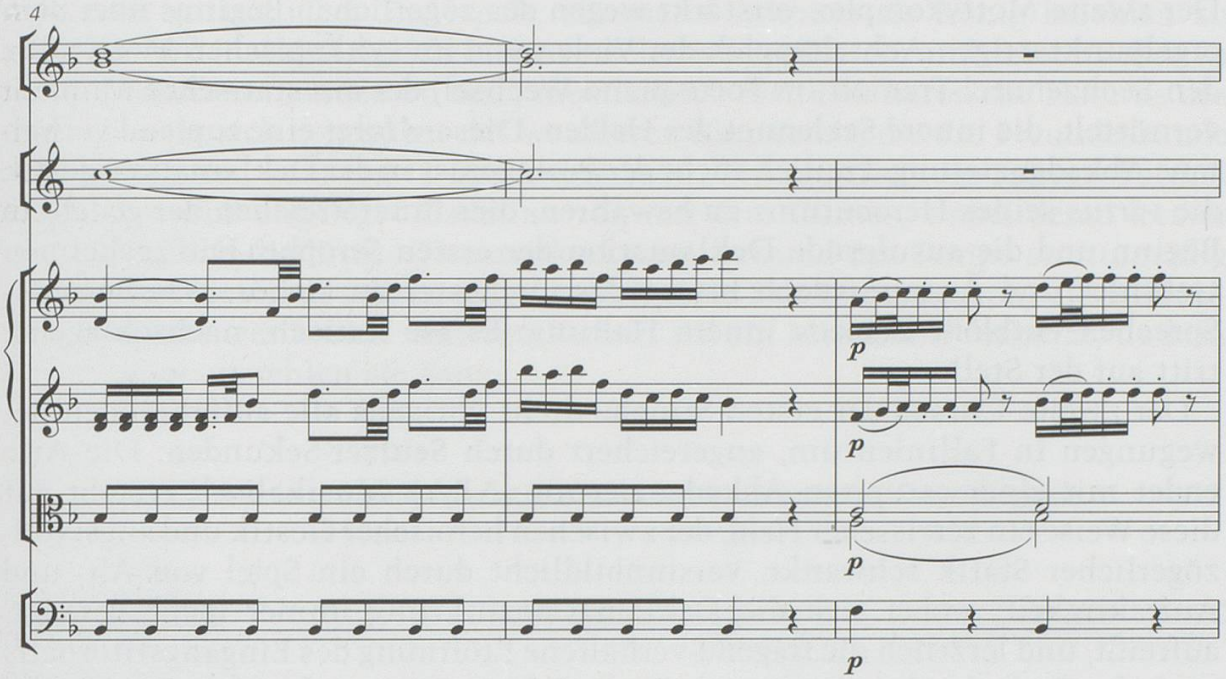
Bella d'un nobil core
La servitù si rende,
Se premio non attende,
Se chiederlo non sa.
(Parlo con chi m'accende
Forse m'intenderà)

E' pura la mia fede:
Di lei sol pago io sono;
Senza sperar mercede,
L'istessa ognor sarà.
(Con l'idol mio ragiono
Forse m'intenderà)

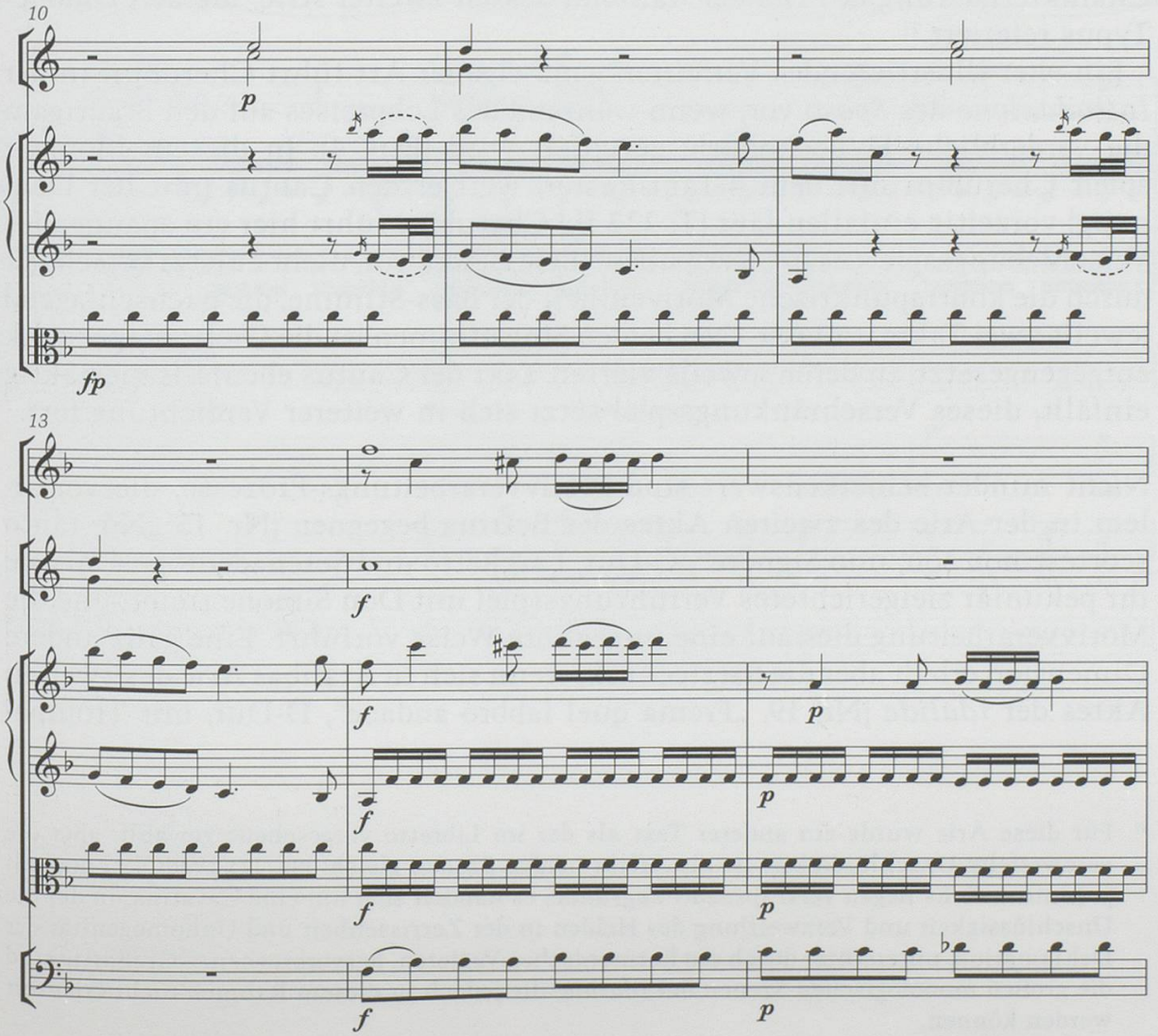
Schon das Vorspiel von 22 Takten zeigt die heterogene Gemütsverfassung des Helden: Die heroische Gestik des Anfangs mit den aufgerissenen, auffahrenden Akkordbrechungen erfährt bereits im 6. Takt durch die Pochmotivik einen Einbruch der Verzagtheit, obgleich der heroische Gestus zwei Takte später im Forte abermals beschworen wird.

Bsp. 3a: L. Cherubini, *Idalide*, Nr. 2, Arie des Enrico, Takt 1–6





Bsp. 3b: L. Cherubini, *Idalide*, Nr. 2, Arie des Enrico, Takte 10–15.



Der zweite Motivkomplex verstärkt wegen des zögerlichen Beginns über dem orgelpunktartigen Achtelteppich der Violen und im synkopischen Motiv über den Sechzehntel-Tremoli im Forte-piano-Wechsel, der ein statisches Moment vermittelt, die innere Seelennot des Helden. Diesem folgt eine tupfend verhaltene Abkadenzierung. Freilich sucht der Protagonist in der Deklamationsgestik die *virtus* seines Heroentums zu bewahren; dies unterstreichen der gedehnte Beginn und die ausufernde Deklamation der ersten Strophe. Die „geheimen Gefühle" und Ängste jedoch bringt das Orchester zu Gehör. Das Beiseite-Sprechen entblößt Enricos innere Haltung: Es ist statisch, nachschlagend, tritt auf der Stelle.

Der zweite Cursus der ersten Strophe dreht übrigens alle auffahrenden Bewegungen in Fallinien um, angereichert durch Seufzer-Sekunden. Die Arie endet mit einer getupften Abkadenzierung (ABA). Musikalisch ersteht auf diese Weise ein zerrissener Held, der zwischen heroischer Gestik und angstvoll-zögerlicher Statik schwankt, versinnbildlicht durch ein Spiel von Ab- und Auftaktigkeit, wobei sich die Deklamationsführung immer mehr verengt, aufreißt, und letztlich die fragend-verhaltene Eröffnung des Eingangsritornells auch das Ende der Arie bestimmt. Einen Schritt weiter geht Cherubini in der Charakterisierung des Helden während dessen zweiter Arie, die den Didone-Typus referiert.[21]

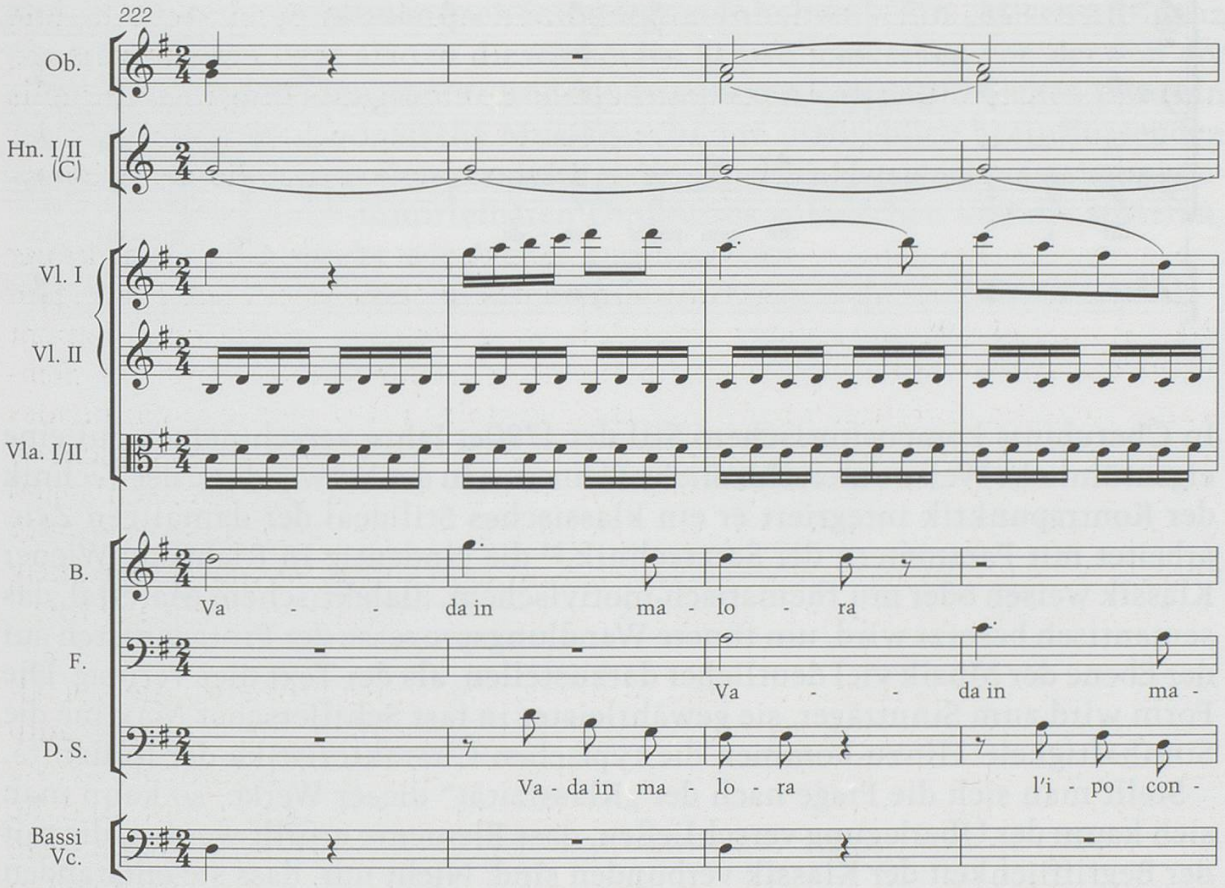
Ein eher illustrierendes Verfahren ganz eigener Art führt Cherubini in der *Introduzione* des *Sposo* vor, wenn während des Lobpreises auf den Bräutigam die verderbliche Hypochondrie gegeißelt wird (Bsp. 4): In diesem Moment spielt Cherubini mit dem 4-Takt-Raster, weil er den Cantus (mit der Dehnung) vorzeitig einfallen läßt (T. 222 ff.) Cherubini führt hier ein spannendes Verschiebungsspiel (nach „Gerüstbau"-Prinzipien) vor, nicht zuletzt verschärft durch die kontrapunktische Motiveinheit der Bass-Stimme, die nachschlagend jeweils zwei Takte umfasst. Den beiden Singstimmen ist die Orchesterperiodik entgegengesetzt, in deren jeweils vierten Takt der Cantus ebenfalls viertaktig einfällt; dieses Verschränkungsspiel setzt sich in weiterer Verdichtung fort.

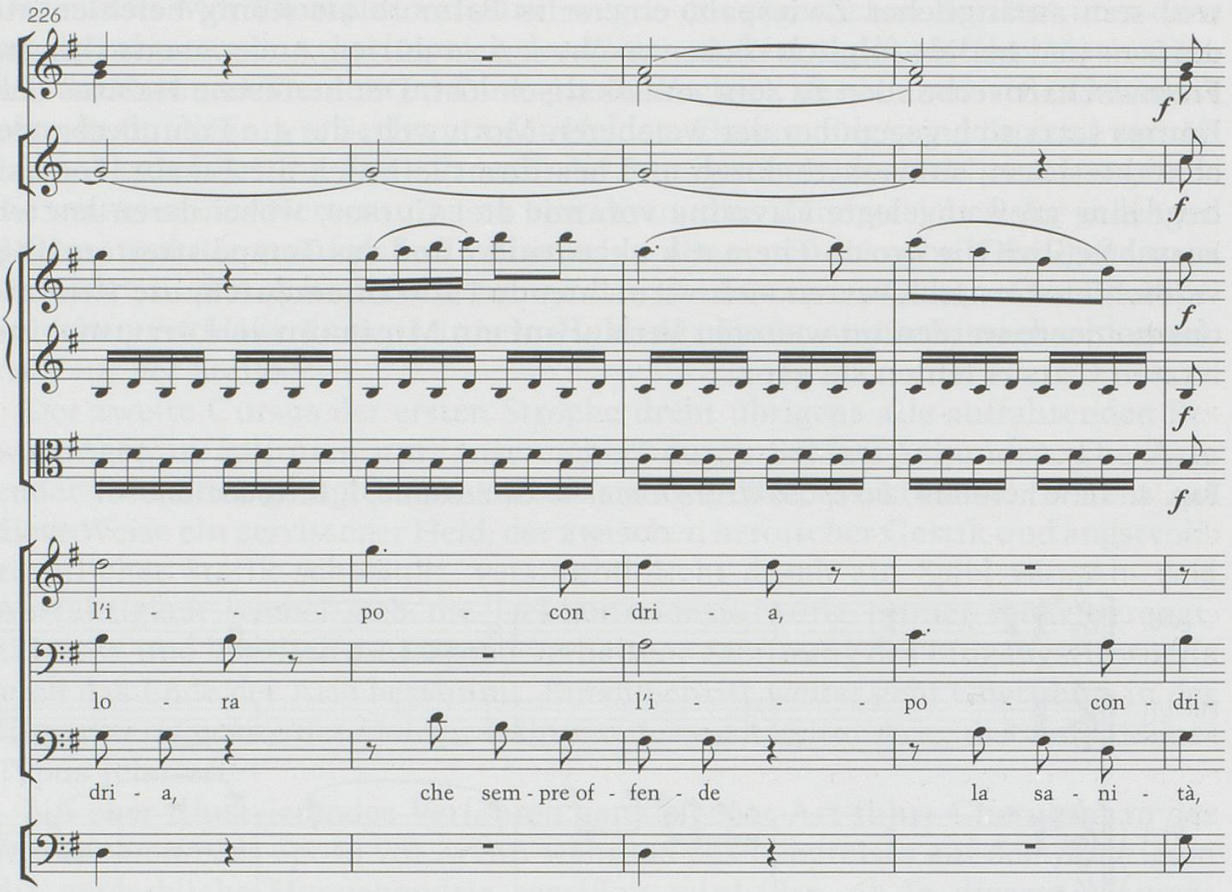
Nicht minder bemerkenswert sind Motivverarbeitungs-Prozesse, die vor allem in der Arie des zweiten Aktes der Bettina begegnen (Nr. 15 „Nó, tanto scortese non son, mio Signore", C-Dur, Larghetto und Serenadentopos), als sie ihr pekuniär zielgerichtetes Verführungsspiel mit Don Simone treibt, und die Motivverarbeitung dies auf eine ungeahnte Weise vorführt. Eine ganz andere Dimension erhält aber die Satztechnik, wenn sich in Atalibas Arie des zweiten Aktes der *Idalide* (Nr. 19, „Frema quel labbro audace", D-Dur, mit Trompe-

[21] Für diese Arie wurde ein anderer Text als der im Libretto vorgesehene gewählt, aber die verzweifelte Unschlüssigkeit ist als Affekt beiden Szenen gleich: Nr. 11: „Vado [...] non odi [...] intorno". Es liegen *versi spezzati* zugrunde; es handelt sich um eine Cavatina, in der die Unschlüssigkeit und Verzweiflung des Helden in der Zerrissenheit und Unhomogenität der Deklamation, unterstützt durch ein harmonisches Vagieren, hervorbrechen. – Großartig sind die großen monologischen Szenen der *Idalide*, die jedoch in diesem Rahmen nicht erläutert werden können.

ten) sein anfänglicher Zwiespalt, einerseits Palmoro als König befehlen zu müssen und Idalide folglich nicht verschonen zu dürfen, andererseits ihm in Freundschaft verbunden zu sein, musikalisch löst: Der heroische Habitus des Königs setzt sich gegenüber der weicheren Motivwelt, die die Freundesbande charakterisiert, sukzessive durch und bestimmt letztlich die Faktur. Formal liegt eine groß angelegte Cavatina vor, mit drei Cursus, wobei deren letzter ausschließlich die Eroico-Thematik akzentuiert und das Tempo strettamäßig verdichtet. Gestisch setzen sich vernichtende Fall-Linien durch, die Reflexionsmomente werden im weiteren Verlauf auf ein Minimum verkürzt, und im letzten Cursus fehlen sie ganz.

Bsp. 4: L. Cherubini, *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, I, Introduzione





In Cherubinis kompositorischem Stil der 1780er Jahre verschmelzen auf eine eigentümliche Weise unterschiedliche Elemente: in der Verwendung der Technik der Kontrapunktik integriert er ein klassisches Stilideal der damaligen Zeit, arbeitet mit Parametern der Satztechnik,[22] die eindeutig in Richtung Wiener Klassik weisen oder mit thematisch-motivischem, dialektischem Material, das semantisch besetzt wird, um innere Wandlungsprozesse der Protagonisten auf der Ebene der Musik viel deutlicher darzustellen, als der Text dies vermag. Die Form wird zum Sinnträger, sie gewährleistet in fast Schillerscher Maxime die Sinnhaftigkeit. Hinzu kommen die typischen Charakteristika der Italianità.

Stellt man sich die Frage nach der „Klassizität" dieser Werke, so kann man sich kaum der Überlegung verschließen, dass Elemente erfüllt werden, die mit der Begrifflichkeit der Klassik verbunden sind: Nicht nur, dass sie entstanden sind in einem Moment der Überreife – im Eliotschen Verständnis[23] –, sowohl bezüglich genereller Phänomene der damaligen Zeit als auch hinsichtlich der Ausformung der musikdramatischen Gattungen metastasianischer bzw. goldonischer Prägung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts; sie bergen kreative Momente neuer Konzeptionen in sich, die man hier sehr wohl beobachten kann,

[22] „Gerüstbau" im Sprachgebrauch von Thrasybolos Georgiades.
[23] T. S. Eliot, *What is a Classic*, London 1945.

womit ein neuer – origineller – musikdramatischer Weg eröffnet wird.[24] Wird darüber hinaus Klassizität als ein Zusammenwirken nachahmungswürdiger Eigenschaften – im Sinne Friedrich Schlegels – verstanden, „deren Nachahmung im Fortschreiten auf eine nie erreichbare Vollkommenheit“ besteht,[25] so stellen beide Werke einen Meilenstein dar für die Entwicklung, die zweifelsohne in der *Medée* Cherubinis kulminiert. Wenn man außerdem die Diskussion von Form und Inhalt aufgreift, so zeichnet sich – wie gezeigt wurde – eine erstaunliche Durchdringung und gegenseitige Bedingung beider Größen ab,[26] wie sich überhaupt viele Maximen der Klassik-Definition von Amadeus Wendt wieder finden:[27] die Individualisierung und das, was hier als Psychologisierung – das Eindringen in das „Gemüth“ – bezeichnet wurde, die Simplizität gepaart mit kontrapunktischer Raffinesse, die Gründlichkeit der Schreibart, etc. Zu Recht verweist Ludwig Finscher in seinem Artikel „Klassik“[28] darauf, dass die Rolle der thematischen Arbeit nur einen Aspekt darstelle, und Cherubini überformt diese mit semantisch festgelegten Inhalten. – Ein „Mischstil“ ganz eigener Prägung liegt also in diesen beiden Schwellenwerken vor, der von der ungemeinen Ausbildungsbreite und den komplexen kompositorischen Wurzeln des zukünftig die europäische Musikgeschichte maßgeblich beeinflussenden Meisters zeugt, dessen Komplexität im Vergleich zu den meisten zeitgenössischen Werken seines unmittelbaren Umkreises aufhorchen und die späteren, epocheprägenden Werke wie *Medée* erahnen lässt.

[24] Vgl. hierzu auch Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991, 477; ferner aber auch Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836.

[25] Friedrich Schlegel, „Georg Forster. Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker“ in: Johann Friedrich Reichardt (Hg.), *Lyceum der schönen Künste*, Bd. 1 Teil 1, Berlin 1797; s. a. Ludwig Finscher: „Klassik“, *MGG Sachteil*, 1996, V, 223–240, bes. 223ff.

[26] Vgl. a. Wendt, op. cit.

[27] Vgl. hierzu aber auch Amadeus Wendt, op. cit.

[28] Ludwig Finscher, op. cit., 231.

ANTHROPOLOGIE UND ÄSTHETISCHE SELBSTREFLEXION
Aspekte des Strukturwandels in deutschsprachigen Singspiel- und Opernlibretti zwischen ca. 1750 und 1800

von Wolfgang Lukas

Trotz wichtiger neuerer Studien zum deutschsprachigen Musiktheater[1] führt die Librettistik in der germanistischen Forschung nach wie vor ein Schattendasein. Das ist besonders problematisch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo Singspiel und Oper nicht nur neben dem Sprechtheater existieren, sondern dieses an Popularität bei weitem übertreffen und im deutschsprachigen Raum zur beliebtesten Bühnengattung avancieren.[2] Der Ruch der Minderwertigkeit, der diesen Stücken – d.h. den Texten – zu Recht oder zu Unrecht anhaftet, enthebt den Literarhistoriker nicht der Notwendigkeit, sie zur Kenntnis zu nehmen und zu untersuchen; und so manches Stück offenbart bei näherer Betrachtung durchaus seinen Reiz. In den folgenden Ausführungen werden die „Wege zur Klassik" aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet, indem einige wichtige Etappen der deutschsprachigen Singspiel- und Opernproduktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts skizziert werden, wobei der Akzent auf das Problem der epochalen Neubegründung des deutschsprachigen Musiktheaters und die damit verknüpfte konstitutive Dimension der ästhetischen Autoreflexivität gelegt wird. Gegenstand meiner Überlegungen sind also ausschließlich *Texte*, und das bedeutet auch: meine Sicht ist notwendig einseitig, da sie der ergänzenden Betrachtung aus musikwissenschaftlicher Perspektive bedarf.

1. *Der Kampf des frühaufklärerischen Rationalismus gegen die spätbarocke Oper*

Zunächst sei der historische Kontext kurz in Erinnerung gerufen, der zu erklären vermag, warum es um die Jahrhundertmitte einer Neubegründung des Musiktheaters überhaupt bedurfte. Nach einer Blütezeit der Oper und speziell auch der deutschsprachigen Opernproduktion im letzten Drittel des 17. und ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, für die u.a. (aber nicht nur) die Hamburger Oper (1678–1738) exemplarisch stehen mag, kommt es ab dem dritten Jahrzehnt bekanntlich zum Niedergang dieser Gattung: Zwischen

[1] Für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts sei genannt: Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005; für die 2. Hälfte: Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, 2 Bde., Tübingen 1998.

[2] Siehe Reinhart Meyer „Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*, hg. von der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert der Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1981, 27–76.

ca. 720 und 1740 datieren in zahlreichen Städten und Höfen besonders Nord- und Mitteldeutschlands die letzten Aufführungen von Opern dieser Art.

Die Gründe für diesen Niedergang sind vielschichtig und sollen hier nicht näher untersucht werden. Im vorliegenden Zusammenhang seien lediglich zwei genannt: zum einen die zunehmende Orientierung der deutschen Höfe an der italienischen Oper, zum anderen ein umfassender kollektiver Geschmackswandel, der sich in genau jenen Jahren vollzieht. Der Zeitraum zwischen 1720 und 1740 markiert im deutschsprachigen Raum den eigentlichen Beginn der Aufklärung, die sowohl in theoretischen Diskursen als auch in der schönen Literatur neue Werte und normative Vorstellungen formuliert und mit dem Anspruch antritt, sämtliche sozial relevanten Bereiche und kulturellen Setzungen – Politik, Religion, Recht, Moral, Kunst – zu reformieren.

Einer der bedeutenden Agenten dieser Wandlung speziell im Bereich der Bühne, dem eine zentrale Rolle bei der Propagierung der neuen aufklärerischen Werte und Normen zufällt, ist bekanntlich der Leipziger Gelehrte und Dichter Johann Christoph Gottsched. Er bekämpft drei zu Beginn des 18. Jahrhunderts populäre Bühnengattungen: die sog. Haupt- und Staatsaktionen, die derben Possen und Farcen (in der Tradition der *commedia dell'arte*) sowie die Oper in ihrer spätbarocken Ausprägung. Letztere ist mit der Harlekinade eng verschwistert: Nach 1700 wird zunehmend auch von Musikern Klage über den unvermeidlichen Harlekin in der Oper geführt.[3] Gottscheds Hauptkritikpunkte betreffen: erstens die Nichterfüllung der neuen Norm der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit – und zwar nicht nur im Sinne des Auftretens von heidnischen Göttern, Masken oder Zauberern, sondern durch die Gattungskonvention des Singens als solchem; zweitens den Primat der Musik über die Sprache und drittens die mangelnde moraldidaktische Instrumentalisierbarkeit einer rein auf Unterhaltung anstatt auch auf Belehrung zielenden Gattung.[4]

All diese Kritiken finden sich in fiktionalisierter Form thematisiert in Gottscheds Übersetzung und Bearbeitung von Charles de Saint-Evremonds satirischer Komödie *Les Opéra* (1676 entstanden, 1705 posthum erstpubliziert), die er unter dem Titel *Die Opern* 1741 im zweiten Band der von ihm herausgegebenen normativen Mustersammlung *Die Deutsche Schaubühne* veröffentlicht.[5] Saint-Evremond appliziert den Topos der neuzeitlichen Kritik an gefährlicher,

[3] Siehe u.a. die Kritik von Barthold Feind, *Deutsche Gedichte, bestehend in musicalischen Schauspielen [...]*. Stade 1708, zit. in: Hans Michael Schletterer, *Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit*, Augsburg 1863, Repr. Hildesheim 1975, 87.

[4] Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Anderer Besonderer Theil. Das XII. Capitel. Von Opern oder Singspielen, in: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Joachim und Brigitte Birke, 6. Bd./2. Teil, Berlin 1973, 365ff.

[5] Charles de Saint-Evremond, *Les Opéra*. Edition présentée, établie et annotée par Robert Finch et Eugène Joliat, Genf 1979 (= Repr. der posth. Erstausgabe London 1705: *Œuvres meslées*, tome second); Johann Chr. Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne* [...], Zweyter Theil, Leipzig 1741, Repr. Stuttgart 1972, 77–162.

weil dem rationalistischen Realitätsbegriff nicht mehr genügender Literatur, wie etwa den Ritterromanen, auf die Oper, indem er einen Fall von Wahnsinn aufgrund von exzessiver Opernrezeption in Szene setzt: Die Ratstochter Crisotine, ein weiblicher Don Quijote, substituiert die Alltagsrealität durch die fiktive Opernrealität, die gesprochene ungebundene Prosa durch gesungene Verse.[6] Gottscheds Bearbeitung dieses Stücks beschränkt sich nicht nur auf die kongeniale Transposition in das norddeutsche Milieu einer Lübecker Ratsfamilie mit Referenz auf die Hamburger Oper, sondern weist darüber hinaus deutliche Akzentverschiebungen in Richtung einer spezifisch aufklärerischen Perspektive auf. So wird zum einen die Figur des Theologen Millaut durch den Advokaten Mühlmann ersetzt, so dass der pathologische Fall innerhalb des Stücks nicht mehr aus einer weltlichen (Medizin) *und* geistlichen (Theologie), sondern aus rein weltlicher Perspektive (Medizin und Jurisprudenz) diskutiert wird. Zum anderen verknüpft Gottsched die textinterne Diskussion des in der Opernwelt waltenden heidnischen Polytheismus mit dem Problem des „Wunderbaren", einer Zentralkategorie der frühaufklärerischen poetologischen Debatte (insbesondere im Literaturstreit mit den „Schweizern"), sowie mit einer Kritik an der Amoral der Opernstoffe – beide Kategorien spielen im barock-klassizistischen französischen Original noch keine Rolle.[7]

1742, in der 3. Auflage der *Critischen Dichtkunst*, kann Gottsched den Niedergang der Oper in Hamburg und an anderen Orten mit Genugtuung konstatieren:

> Das leipziger Operntheater ist seit vielen Jahren eingegangen, und das hamburgische hat gleichfalls nur neulich aufgehöret. Das braunschweigische liegt in den letzten Zügen, und es steht dahin, ob es jemals recht wieder in Flor kömmt. Auch in Halle und Weißenfels hat es vormals Operbühnen gegeben, andrer kleinen fürstlichen Höfe zu geschweigen; die aber alle allmählich ein Ende genommen haben. Dieses zeiget mir den zunehmenden guten Geschmack unsrer Landesleute, wozu ich ihnen Glück wünsche.[8]

So korrekt diese Feststellung ist, so sehr ist sie andererseits Ausdruck eines normativen Wunschdenkens Gottscheds: Wie sich der Harlekin bekanntlich keineswegs ganz von der Bühne hat vertreiben lassen – zumal nicht im süddeutsch-österreichischen Raum, allen voran in Wien, wo die Tradition des

[6] Siehe Cristina Urchueguía: „La ópera en alemania ¿una ‚quijotada'? La figura de Don Quijote en la crítica operística alemana de la ilustración", erscheint in: *Anales Cervantinos* (2007).

[7] Vgl. besonders die zentrale Szene II,4, die Gottsched um annähernd die Hälfte erweitert und mit zahlreichen polemisch-satirischen Bezugnahmen auf die Hamburger Oper und Zitaten aus einschlägigen Stücken versehen hat. Diesbezüglich sind die Ausführungen von Urchueguía, „La ópera en alemania", wie Anm. 6, die eine bruchlose Kontinuität vom Barock zur Frühaufklärung suggeriert, nicht ganz korrekt.

[8] Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, wie Anm. 4, 378.

burlesken Stegreiftheaters sehr mächtig war[9] –, so hat es, auch im nord- und mitteldeutschen Raum, keine vollständige Unterbrechung des deutschsprachigen Musiktheaters gegeben, wie denn generell das reine Sprechtheater erst eine historisch spätere Erfindung ist.[10]

2. *Die Neubegründung des deutschsprachigen Musiktheaters im Zeichen des Emotionalismus (ca. 1750–1770)*

2.1. Die anthropologische Neulegitimation im theoretischen Diskurs

Die Neubegründung des deutschsprachigen Musiktheaters nach der Jahrhundertmitte ist mit den Namen Christian Felix Weiße (1726–1804) und Johann Adam Hiller (1728–1804) verknüpft. Von Neubegründung muss gesprochen werden, weil keinerlei Fortschreibung oder Wiederanknüpfung an die barocke Tradition stattfindet: Die empfindsamen Singspiele haben mit den barocken „Singe-Spielen" eines Reinhard Keiser nichts zu tun, sondern sie definieren sich gerade in Opposition zu diesen. Der Impuls für einen Neuanfang kommt aus England, in Gestalt der sog. *ballad operas*, die auch auf dem Kontinent Erfolg hatten. Eine gewisse Bedeutung erlangt für Deutschland das Stück von Charles Coffey, *The Devil to Pay, or: The Wives Metamorphosed*. Nach zwei nur mäßig erfolgreichen Versuchen, dieses Stück auf die deutsche Bühne zu bringen – 1743 in Berlin und 1752 in Leipzig gegen den heftigen Protest des Gottsched-Kreises –, wird der dritte Versuch 1766 unter Heinrich Koch, Prinzipal einer der bedeutendsten Wanderbühnen, zum großen Erfolg und zum Startschuss für eine neue Singspieltradition.[11] In der Übersetzung von Christian Felix Weiße und der Vertonung von Johann Adam Hiller markieren *Die verwandelten Weiber, oder Der Teufel ist los* den Beginn einer knapp zehnjährigen sehr fruchtbaren Zusammenarbeit des Dichters und des Kompo-

[9] Siehe hierzu Reinhart Meyer, „Hanswurst und Harlekin oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert", in: Roland Krebs/Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Théâtre, nation & société en Allemagne au XVIIIe siècle*, Nancy 1980, 13–39; Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn etc. 2003, sowie die nach wie vor sehr lesenswerte „Einführung" von Otto Rommel zu dem von ihm herausgegebenen Band *Die Maschinenkomödie*, Leipzig 1935 (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater. Hg. v. O. Rommel), Repr. Darmstadt 1974, 5–70.

[10] Vgl. die zahlreichen Formen der Verbindung von Dramatik und Musik wie u. a. Kompositionen von Ouvertüren, Chören und Zwischenaktmusiken für Dramen: Meyer, „Hanswurst", wie Anm. 9, 21 ff.

[11] Hierzu ausführlich Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 9ff., 131 ff., 618 f.

nisten, die sich in acht Singspielen niedergeschlagen hat, die unter der Gattungsbezeichnung „komische Opern“[12] erscheinen.

Das Auftauchen des neuen Singspiels ist ein Beleg für die extreme Dynamik einer Epoche, der der Wandel als Programm systemimmanent eingeschrieben ist. Denn Niedergang wie Neubegründung des Musiktheaters erfolgen aus denselben aufklärerischen Prämissen und einer konstanten Antiposition zur höfisch-barocken Oper. Doch die neue Akzeptanz des Singspiels nach der Jahrhundertmitte ist unmittelbar an die interne Fortentwicklung der Aufklärung von ihrer frühen *rationalistischen* zur *emotionalistischen* Phase gebunden, die in der Literaturwissenschaft unter dem Namen „Empfindsamkeit“ figuriert. Die theoretische Neulegitimation des Singspiels erfolgt über den neuen anthropologischen und ästhetischen Diskurs, der sich im deutschsprachigen Raum seit den 1740er Jahren formiert und zu einer umfassenden Aufwertung der sog. „niederen Seelenvermögen“ (*facultates inferiores*) führt, die im System der aufklärerischen Vermögenspsychologie nach Christian Wolff die sinnliche Seite des Menschen in einer weiten Bedeutung bezeichnen und sowohl die äußeren Sinne, die Einbildungskraft und Phantasie als auch die Affekte und Leidenschaften umfassen.[13] In diesem frühen anthropologischen Diskurs erlangt die Musik ihre spezielle Bedeutung als ein Medium, das unmittelbar auf die menschliche Empfindung und die Sinne wirke, ohne Umweg über den Verstand – in der Formulierung Hillers in seiner Abhandlung *Von der Nachahmung der Natur in der Musik* (1755):

> Der *Verstand* beschäftigt sich mit Bildern oder Ideen, das *Herz* mit Empfindungen. Jedes hat seine besondere Art sich aus zu drücken. Der Verstand hat die *Sprache* als ein Hilfsmittel [...]. Das Herz ist einfältiger; ein *Ton*, ein Seufzer ist ihm genug, eine ganze Leidenschaft aus zu drücken. [...] Ein Ton also, von dem Gefühl des Herzens erzeugt, ist das Gefühl selbst. Es wird so gleich dafür erkannt, und gelanget *unmittelbar und ohne Umschweif* zu dem Herzen [...]. Die Empfindungen also in ihrer einfältigsten und natürlichsten Gestalt, nur durch Töne ausgedrückt, sind der erste Grund der Musik.[14]

Der Musik gelingt damit etwas, was tendenziell auch die dichterische Sprache im Rahmen der wirkungsästhetischen Poetik der Epoche anstrebt: nämlich

[12] Als Übersetzung der französischen Bezeichnung „opéra comique“. Siehe Thomas Betzwieser, „Zwischen Kinder- und Nationaltheater: die Rezeption der Opéra-comique in Deutschland (1760–1780)“, in: Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert (Hgg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, 245–264.

[13] Hierzu Gabriele Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen 1998 und Carsten Zelle (Hg.), *„Vernünftige Ärzte“. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*, Tübingen 2001.

[14] Johann Adam Hiller, „Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik“, in: F. W. Marpurg (Hg.): *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1. Bd., 6. Stck., Berlin 1755, Repr. Hildesheim 1970, 514f., 530 (Hervorh. WL).

eine unmittelbare und lebendige Erkenntnis beim Rezipienten zu erzeugen.[15] Auf der Basis dieser Eigenschaft der Musik können ihr dann sogar therapeutische Wirkungen zugesprochen werden.[16]

Das Optimum, so Hiller, stelle die Vereinigung von Vokal- und Instrumentalmusik dar, mit expliziter Wendung gegen Gottsched: „Wie fürchterlich klingt es, wenn man die Oper für das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden, ausgeben höret!“[17] Zwar kommt Hiller in Bezug auf die Musik inhaltlich zur entgegengesetzten Wertung, er verlässt indes den Rahmen des von Gottsched vorgegebenen normativen Kriteriums der Wahrscheinlichkeit nicht, sondern füllt es nur emotionalistisch auf, wenn er sich zum Zweck der Legitimation darauf beruft, dass es *anthropologische Grundsituationen* gebe, in denen der Mensch natürlicherweise singe, was die ideale Eignung der Musik für das Theater beweise – erst Christoph Martin Wieland wird 1775 in Erinnerung rufen, dass es sich beim Gesang zunächst um eine pure Gattungskonvention handelt: [18]

> Kommt man nun nicht natürlicher Weise auf die Gedanken, daß die Situationen, in denen der Mensch maschinenmäßig und durch Instinct auf Gesang verfällt, auch diejenigen sind, bey denen sich die Musik, als *theatralische Nachahmung*, am besten anwenden läßt? Sollte ihr Ausdruck dadurch nicht am meisten natürlich und wahr werden?[19]

Eine hervorgehobene Grundsituation dieser Art ist der Zustand der zärtlichen Rührung: Gemäß dem empfindsamen Programm als temperiertes Gefühl konzipiert, im Gegensatz zum leidenschaftlichen Affekt und unter Rekurs auf die „Zärtlichkeit“, das zentrale Schlagwort der frühen Empfindsamkeit, wird „zärtliche Musik“ als ein eigener Musik-„Charakter“ unterschieden, dem eine besondere Eignung für das Theater zugesprochen wird.

Während Hiller in dieser frühen *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik* offiziell noch an dem für alle Künste verbindlichen (frühaufklärerischen) Axiom der Nachahmungsästhetik festhält, löst er sich in späteren Schriften davon und formuliert einige Implikationen seiner Theorie nun explizit und mit deutlich rousseauistischen Anklängen.[20] So geht die anthropologische

[15] Hierzu Caroline Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München 2002.

[16] Siehe z.B. Johann Adam Hiller, *Ueber die Musik und deren Wirkungen*, Leipzig 1781 (mit Anmerkungen versehene Übersetzung von: Michel Paul Gui de Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*), Repr. Leipzig 1974, 37f.

[17] Hiller, *Abhandlung*, wie Anm. 14, 530.

[18] Christoph Martin Wieland, „Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ (1775), in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796, Repr. Hamburg 1984, 229–267.

[19] Hiller, *Ueber die Musik*, wie Anm. 16, 131.

[20] Siehe Christine Zimmermann, *Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1995; Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 2, 638ff., 708ff.

Neudefinition der Musik einher mit dem Postulat eines doppelten Primats: erstens der Melodie über die Harmonie, was entwicklungsgeschichtlich begründet wird: Harmonie sei eine spätere Erfindung der Menschheitsgeschichte; und zweitens der Musik über die Sprache: Vokalmusik könne keine Nachahmung der menschlichen Rede sein, da sie phylogenetisch vor dieser da gewesen sei. Die Emanzipation der Musik als autonomer Kunstform aus dem Verband der anderen Künste bedeutet, dass diese ihrerseits eine eigene Sprache bilde und sich somit *implizit* als ein eigenes semiotisches System zum Ausdruck von Empfindungen konstituiere:

> Alles, was ich bisher gesagt habe, zielt dahin ab, die Musik als *eine allgemeine Sprache* zu betrachten, deren Grundsätze und Wirkungen auf keinem zufälligen Vergleiche, sondern *ganz auf der Organisation des menschlichen Körpers und anderer thierischen Leiber* beruhen.[21]

Die *Anthropologisierung* der Musik geht mit ihrer impliziten *Semiotisierung* einher – allerdings handelt es sich hierbei um eine Semiotik, die sich gewissermaßen zugleich als solche leugnet: Musik wird als eine „Sprache" konzipiert, soll aber grundsätzlich anders als die menschliche Sprache wirken, indem sie nicht den Status eines konventionalisierten Zeichensystems, d. h. einer intellektuellen Größe besitzt, sondern unmittelbar und unwillkürlich auf das Herz und die niederen Seelenkräfte wirkt und damit eine Dimension anspricht, die der Mensch partiell sogar mit den Tieren gemein hat. Diese Konzeption ist Ausdruck des epochalen Paradigmenwechsels von der Nachahmungs- zur Ausdrucks-Ästhetik, den im deutschsprachigen theoretischen Schrifttum u. a. Johann Georg Sulzer vollzieht.[22] Seine auf der expliziten Unterscheidung und Hierarchisierung von „Erkennen" und „Empfinden" basierende Theorie des „lebendigen Ausdrucks" weist der Musik eine privilegierte Position innerhalb der Künste zu[23] und ordnet sich ihrerseits ein in die säkularen Bestrebungen, eine „natürliche" Semiotik (im Rahmen der antiintellektualistischen Grundtendenzen der Aufklärung[24]) zu begründen.[25]

Soweit sehr knapp und schlaglichtartig einige Aspekte der theoretischen Neulegitimation des Singspiels nach 1750. Der immense Erfolg der neuen Gat-

[21] Hiller, *Ueber die Musik*, wie Anm. 16, 113 (Hervorh. WL).

[22] Hierzu grundlegend: Wolfgang Riedel, „Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer", in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* (DFG-Symposion 1992), Stuttgart 1994, 410–439, hier 423ff.

[23] Ebd., 429ff.

[24] Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, München 1986.

[25] Siehe Jurij M. Lotman, „Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11.–19. Jahrhunderts", in: ders., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hg. von Karl Eimermacher, Kronberg/Ts. 1974, 378–411; Tzvetan Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert", in: Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, 9–22; David E. Wellbery, *Lessing's ‚Laocoon'. Semiotics and aesthetics in the age of reason*, Cambridge etc. 1984.

tung verdankt sich freilich einer doppelten, nicht nur theoretisch-ästhetischen, sondern auch praktisch-ökonomischen Motivation. Die einfachen liedhaften, einer Ästhetik der „Natürlichkeit" gehorchenden Gesangseinlagen konnten eben auch von einem Laienensemble gesungen[26] und durch die Wandertruppen popularisiert werden.

2.2. Die literarische Praxis: Zur semantischen Organisation des empfindsamen Singspiels

Wie bereits die Gattungsbezeichnung „Komische Oper" verrät, handelt es sich bei den Stücken von Weiße und Hiller letztlich um Komödien. Dies ist für die gesamte deutschsprachige Singspielproduktion der ersten Phase zwischen ca. 1750 und 1770 kennzeichnend. Ein phaseninterner Wandel lässt sich sowohl auf der Ebene der dramatischen *Vermittlung* bezüglich der Relation Text und Musik in der zunehmenden Bedeutung der Musik konstatieren (was sich u. a. quantitativ in der Zunahme der Musiknummern niederschlägt),[27] als auch auf der Ebene der dramatischen *Geschichte* in einer zunehmend empfindsamen Struktur der Stücke. Die aus einer ersten Werkphase (1750er und erste Hälfte der 60er Jahre) stammenden Texte funktionieren noch weitgehend nach dem Schema der frühaufklärerischen Typenkomödie und weisen derbe Situationskomik und allenfalls rudimentäre empfindsame Strukturen auf, so *Die verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los*, *Der lustige Schuster* sowie *Der Dorfbalbier*: Stücke, die Weiße im Vorbericht zur Sammlung *Komische Opern* als ursprünglich nicht für den Druck bestimmte „Nothstücke", zur Rettung der Kochschen Truppe geschrieben, bezeichnet.[28] Bei den späteren Libretti handelt es sich hingegen um genuin empfindsame Stücke, die den eigentlichen Ruhm von Weiße/Hiller begründet haben: *Lottchen am Hofe* (1767), *Die Liebe auf dem Lande* (1768), *Die Jagd* (1770), *Der Aerntekranz* (1771) und *Die Jubelhochzeit* (1773). Diese seien kurz näher betrachtet.

Sämtliche Stücke der zweiten Gruppe sind charakterisiert durch eine grundsätzliche Dichotomie der dargestellten Welt in zwei oppositionelle Räume: die ländliche Welt der Bauern einerseits und die höfisch-städtische Welt der Fürsten und hohen Standespersonen andererseits. Der Fokus der Darstellung ruht stets auf dem ländlichen Raum: Dort beginnt und endet das Stück; der Gegenraum wird allenfalls im II. Akt betreten bzw. ist nur indirekt durch einen Vertreter dieses Raums präsent. Diese topographische Grundordnung ist mit einer spezifischen Bewertung und Semantik verknüpft: Der ländliche Raum ist positiv bewertet als ein Raum der Natur, korreliert mit Einfalt

[26] Von Zeitgenossen sind kritische Berichte zur Aufführungspraxis überliefert: vgl. „Charles Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* (1773)", in: Renate Schusky (Hg.), *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn 1980, 20f.

[27] Siehe Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 11.

[28] Christian Felix Weiße, *Komische Opern*, Erster Theil, Carlsruhe 1778 (= Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter. Drey und siebenzigster Theil.), „Vorbericht" [unpag.].

und Unschuld. Hier existieren wahre zärtliche Freundschaft und Liebe gemäß der neuen bürgerlichen Liebeskonzeption und vor allem Authentizität in der sozialen Interaktion: Es herrscht, ganz im Sinne einer empfindsamen „Identitätsmoral",[29] keine Differenz zwischen Sein und Schein (vgl. Lottchen: „ich bin viel zu offenherzig, und wollte eher sterben, als nicht sagen, was ich denke"[30]). Zeichenhaft schminkt man sich hier nicht.

Der höfisch-städtische Raum hingegen ist negativ semantisiert als Raum der Künstlichkeit und des Unnatürlichen. Hier herrschen Verstellung, Dissimulation, Intrigen; die Liebespraxis folgt dem galanten voraufklärerischen Liebescode als Spiel von Verführung, Eroberung und Treuebruch. Allerdings sind nicht alle Figuren des höfischen Raums negativ. Die jeweils höchsten Repräsentanten des dargestellten Raums – der König (*Die Jagd*) bzw. der Grundherr (*Die Liebe auf dem Lande, Der Aerntekranz, Die Jubelhochzeit*) – werden in der Regel von der Kritik ausgenommen und positiv als vorbildliche gütige Landesväter gemäß der Konzeption des empfindsam-aufgeklärten Absolutismus entworfen. Es sind typischerweise die unter ihnen Stehenden – die zum Gefolge gehörenden Kammerherren bzw. die vom Grundherrn eingesetzten Amtspersonen –, die skrupellos agieren und gegen die neuen aufgeklärt-bürgerlichen Normen verstoßen.

Der handlungsrelevante Konflikt entsteht nach einem topischen, aus der Komödie wie auch aus dem Bürgerlichen Trauerspiel[31] bekannten Schema und besteht in der Bedrohung eines jungen Liebespaars durch den höfischen Raum, z. B. in Gestalt eines Höflings, der in den ländlichen Raum eindringt und die Partnerin verführen und/oder an den Hof entführen will und somit die geplante Hochzeit gefährdet (*Lottchen am Hofe, Die Jagd, Der Aerntekranz*). Die glückliche Paarverbindung bzw. die gelungene Restitution der Beziehung am Ende geht einher mit der Affirmation der empfindsamen Wertordnung durch ranghöchste positive Repräsentanten des höfischen Raums (König, Grundherr, Graf) und gleichzeitiger Elimination der negativen Verführerfiguren aus dem dargestellten Raum. Die performative Herstellung einer sozialen Gemeinschaft der Empfindsamen und Tugendhaften im tutti-Schlusschor, zum Teil unter Einbeziehung des Publikums, ist somit exemplarischer Ausdruck des überständischen Anspruchs der aufklärerisch-empfindsamen Ideologie und Utopie.

2.3. Der gattungskonstitutive metapoetische und -musikalische Diskurs

Ein zentrales Merkmal des neuen Singspiels ist der an Hand dieses Mediums geführte Metadiskurs über Kunst und die eigene neue Gattung. Gemäß dem bereits in der ersten Jahrhunderthälfte vor Rousseau etablierten und als auf-

[29] Georg Stanitzek, *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1989, 92 ff., hier 100.

[30] Weiße, *Komische Opern*, wie Anm. 28, 52.

[31] Vgl. etwa *Emilia Galotti*. Der ländlich-bäuerliche Raum des Singspiels ist somit als familialer Privatraum semantisiert und entspricht dem „bürgerlichen" Raum im Bürgerlichen Trauerspiel. Siehe hierzu und im Folgenden auch Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 159 f., 168 f., 199 f.

klärerische Hofkritik fungierenden „primitivistischen" Diskurs[32] wird dem höfisch-städtischen Raum ein bäuerlich-ländlicher Raum entgegengestellt, der in Bezug auf Zivilisation und (schöne) Kunst zwar defizitär ist, aber mit den Merkmalen der Unschuld und Natürlichkeit zugleich die Voraussetzung für Glück bietet – umgekehrt verfügt der höfische Raum zwar über (schöne) *Kunst*, gilt aber zugleich als *künstlich* im Sinn von inauthentisch (vgl. „Künsteley"[33]), woraus wiederum die Unmöglichkeit von Glück folgt. So kann in *Die Liebe auf dem Lande* Lieschen zu Hännschen mit Bezug auf die mit Tapeten und Bildern prächtig geschmückten Adelshäuser in der Stadt sagen: „Glaube mir, die Vornehmen haben das Glück nur gemalt".[34] In der (auf derselben französischen Vorlage[35] basierenden und von Johann Friedrich Gottlieb Beckmann vertonten) Operette von Johann Jakob Eschenburg *Lukas und Hannchen* wird der Topos der Hofkritik, der das Glück in den Hütten dem Unglück in den Palästen gegenüberstellt, ebenfalls über die Opposition Realität/Sein *vs.* Fiktion/Schein zum Ausdruck gebracht: „Wie groß ist unser Glück, wenn sie, um die Natur / Gemahlt zu sehn, so vieles Gold verschwenden! / Uns schenkt sie sich umsonst, die wirkliche Natur."[36]

Die ländliche Welt wird also mit *unmittelbarem natürlichem Sein* gleichgesetzt, während die höfische Welt durch prinzipielle Vermitteltheit in Gestalt von Kunst und schönem Schein charakterisiert ist, d.h. von *semiotischen Repräsentationen*: Positive Werte wie Glück und Natur werden dort nicht gelebt bzw. gefühlt, sondern allenfalls zeichenhaft dargestellt. Dieser Gegensatz wird gern auch als Quelle für Komik funktionalisiert: So wird die an den Hof entführte Titelheldin von *Lottchen am Hofe* dort mit komplizierten (non) verbalen Codes konfrontiert – vestimentären Codes, Zeichensprache mit dem Fächer, elaborierter uneigentlich-topischer Rede, die mit Metaphern, Hyperbeln, Personifikationen arbeitet –, die sie allesamt nicht zu dekodieren vermag. Insbesondere die Differenz wörtlich-natürliche *vs.* metaphorisch-künstliche Rede spielt eine prominente Rolle: Das Landvolk versteht die höfische blumige Sprache nicht:

HÄNNSCHEN. Der Gott der Herzen findet
Sein Reich itzt überall gegründet:
Mit Bluhmenfesseln belegt
Er alles, was sich regt – – –

[32] Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1994 (1. Aufl. 1963), 349ff., 742ff.

[33] [Johann Joachim Eschenburg], *Lukas und Hannchen eine Operette*, Braunschweig 1768, 13.

[34] Weiße, *Komische Opern*, wie Anm. 28, 109.

[35] Charles Simon Favarts „opéra comique" *Annette et Lubin* (1762), die ihrerseits auf einer Erzählung von Marmontel beruht.

[36] Eschenburg, *Lukas und Hannchen*, wie Anm. 33, 8.

Lieschen. Stille! stille! ich gähne. Was ist das für ein Ding, der Gott der Herzen? – und darnach, die Bluhmenfesseln? – Nein, ich danke für die Hofliederchen! da lob' ich mir unsre.

Hännschen. O! In der Stadt singen sie dir noch viel andre. Da schwatzen sie von Thränen, von Schrecken, Foltern, Pfeilen der Liebe, Nebenbuhlern, Galanen, Seufzern, Eifersucht, Klagen, Augenblitzen, Flammen, Verzweiflung und Tod – – –

Lieschen. Pfuy! du machst mir ganz Angst! lieben sie denn nicht in der Stadt, wie wir?

Hännschen. Bey Leibe nicht! unsere Liebe ist was ganz anders. Sie schwatzen nur davon, und wir – wir fühlen sie – – – [37]

Anhand der *Sprachcodes* werden zugleich zwei *Musikcodes* gegenübergestellt, ein einfacher, natürlich-liedhafter – der des neuen Singspiels – und ein künstlicher, barockisierend-schwülstiger, in dem zugleich die höfische Oper als Negativfolie thematisiert wird. Das Landvolk in seiner stilisierten Simplizität ist dem Höfischen so fern, dass es die Oper nicht einmal als Namen kennt.[38]

Bereits in der frühaufklärerischen Typenkomödie wird die Opposition zwischen Vernunft/Tugend *vs.* Unvernunft/Laster gern auch mit der Opposition einer aufklärerischen *vs.* voraufklärerischen barocken Sprachästhetik verknüpft.[39] Die lächerliche, satirisch verspottete Orientierung an höfischen Verhaltensmodellen wie Prunksucht, Galanterie, Verschwendung und einem spezifischen Sprachcode wird im empfindsamen Singspiel nach der Jahrhundertmitte immer auch als höfischer Musikcode abgebildet. Textintern operieren Weiße und Hiller mit der Differenzierung der Figuren durch die Art der Rede und durch entsprechende Musik: in der Zuordnung des einfachen strophischen Liedes zu den ländlichen einfachen Figuren, der kunstvolleren da-capo-Arie zu den höfischen Figuren – aber auch zu den ländlichen Figuren, die in gefährliche Berührung mit dem Raum Stadt/Hof gekommen sind (vgl. u. a. *Die Jagd*). Zudem existiert eine mittlere Gattung der Ariette bzw Cavatine mit variabler Zuordnung.[40]

Die Stücke entfalten also eine metasemiotische und -poetische Dimension. Das neue Singspiel bildet sein Gegenmodell immer auch in sich ab und thematisiert sich selbst als antihöfische Gattung, ihm ist die Referenz auf die *opera seria* als Negativfolie konstitutiv eingeschrieben. Im nachstehenden Schema wird versucht, die wichtigsten Merkmale zusammenzufassen:

[37] Weiße, *Komische Opern*, wie Anm. 28, 114f.
[38] Ebd.,18.
[39] Vgl. u. a. Luise Adelgunde Victoria Gottsched, *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* (1736).
[40] Am Beispiel der *Jagd* näher untersucht bei: Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 179ff.

Semantischer Raum: „Land“	Semantischer Raum: „Hof/Stadt“
Natur/Natürlichkeit	Kunst/Künstlichkeit
Authentizität: Sein = Schein	Inauthentizität: Sein ≠ Schein
Unmittelbarkeit des Fühlens	Semiotische Vermitteltheit
Unschuld / Tugend	Schuld / Laster
Bürgerliche Liebeskonzeption	Höfisch-galante Liebeskonzeption
„Menschsein“ (im emphat. Sinn)	Verunmöglichung v. „Menschsein“
Wörtlich-„natürliche“ Rede	Metaphorisch-tropische Rede
Einfaches Lied	Kunstvolle Arie
↓	↓
„Singspiel“	„Höfische Oper“

Das neue Singspiel erweist sich somit wiederum zentral verknüpft mit dem epochalen Streben nach einer paradoxen „natürlichen“ Semiotik, die das Merkmal des Zeichenhaften zu eskamotieren versucht, einer Kunst, die nicht „Kunst“ sein will.

2.4. Die Referenz auf die höfische Oper als „musikalische Theodizee“

Das obige Schema gibt die Basissemantik des empfindsamen Singspiels wieder, die bei näherem Hinsehen freilich durchaus komplexer gestaltet ist. Denn über die pure Entgegensetzung hinaus findet sich ein ganz spezifischer Einsatz des höfischen Codes im Singspiel, der dessen letztlich ambivalente Position gegenüber der Oper und der von ihr repräsentierten traditionellen „Kunst“ verrät. Denn nicht nur die negativen Höflinge, auch die positiven Figuren können sich seiner bedienen, in zentralen Situationen wie etwa dem ernsthaften Liebeskonflikt oder auch im Modell der positiven Intrige. Als Beispiel sei *Lottchen am Hofe* angeführt. Um den Fürsten, der Lottchen verführen will, zur Tugend (und damit zu seiner Ehefrau) zurückzuführen, bedarf es einer List, die in der Simulation von Liebesbereitschaft, d.h. in der Nachahmung des höfischen Verhaltenskodex und galanten Liebesdiskurses besteht: Lottchen singt ein höfisches Loblied auf den Wechsel in der Liebe, eine scheinbare Verspottung der aufklärerisch-bürgerlichen Ehemoral: „In allen Dingen in der Welt / Ist's nur der Wechsel, der gefällt: / Warum sollt' in der Lieb' allein / Ein ew'ges Einerley nur seyn?“[41] Genau und *nur indem* sie dies tut, gelingt es ihr tatsächlich – über eine hier nicht näher zu beschreibende verwickelte Handlungsführung –, den Fürsten schließlich zu beschämen und zur Tugend zurückzuführen. Mit anderen Worten, das *malum* – das Künstlich-Höfische – wird somit für das *bonum* – die empfindsame Naturmoral – instrumentalisiert. Damit ist die Theodizee-Problematik als ein ideologischer Zentralkomplex

[41] Weiße, *Komische Opern*, wie Anm. 28, 80.

benannt, der in der Literatur nahezu des gesamten 18. Jahrhunderts und in der Dramatik von Gottsched bis einschließlich Schiller bekanntlich eine herausragende Rolle spielt und im Laufe der Epoche zu immer wieder neuen Bewältigungsversuchen in Form von argumentativen Strategien der Reduktion, Uminterpretation, Instrumentalisierung und Kompensation des Übels führt.[42] In der Funktionalisierung des höfisch-barocken Operncodes für die Festigung der empfindsamen Singspiel-Welt könnte man also im übertragenen Sinn eine Art „musikalische Theodizee-Logik" erblicken, die eine eigentümlich ambivalente Stellung gegenüber dieser Negativfolie bedingt, insofern diese nämlich einerseits verdammt wird, von deren ausführlicher Thematisierung und Inszenierung das Singspiel andererseits gewissermaßen „lebt".

3. Wandlungen nach 1770

Die Jahre um 1770 markieren in der deutschsprachigen Literatur bekanntlich eine zentrale Zäsur, den Beginn der sog. „Goethezeit" bzw. „Kunstperiode" mit dem Sturm und Drang als erster Subphase dieser neuen Epoche. Das sich wandelnde *Literatursystem* basiert dabei nach wie vor auf dem *Denk-* und *Wissenssystem* der Aufklärung, das ungeachtet eines systeminternen Wandels von der empfindsamen Hochaufklärung zur Spätaufklärung als solches auch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts relevant bleibt.[43] Die Frage liegt also für einen Literaturhistoriker nahe, die Libretto-Literatur nach einer eventuellen analogen Zäsur zu befragen.[44] Die Tatsache, dass nach 1770 die Weiße-Hillersche Koproduktion endet, darf in dieser Hinsicht bereits als signifikant interpretiert werden: Das empfindsame Singspiel in der Gestalt, wie es Weiße und Hiller geschaffen haben, beginnt nun allmählich auszulaufen. Zugleich finden vielfältige Wandelprozesse statt, die eine neuartige Ausdifferenzierung des Musiktheaters in verschiedene Gattungen und Klassen zur Folge haben. Grob lassen sich zwei Hauptgattungen unterscheiden: die komischen Singspiele, die unter der historischen Gattungsbezeichnung „komische Oper", „komische Operette", „Lustpiel mit Gesang" etc. auftreten, und die ernsthafte(re)n Stücke, u.a. mit der Bezeichnung „musikalisches Schauspiel", „Schauspiel mit Gesang" etc. Erstere Gruppe umfasst weitgehend traditionelle, zugleich aber höchst populäre Stücke, letztere hingegen neuartige und experimentelle Stücke verschiedener Art. Zugleich lässt sich nach 1770 auch ein deutliches

[42] Siehe hierzu die Arbeiten von Odo Marquard, u.a. „Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts", in: ders., *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1981, 39–66. Zu solchen Strategien als narrative Handlungslogik im Drama s. Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730 bis 1770)*, Göttingen 2005.

[43] Siehe zu dieser Unterscheidung Michael Titzmann, „‚Empfindung' und ‚Leidenschaft': Strukturen, Kontexte, Transformationen der Affektivität/Emotionalität in der deutschen Literatur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts", in: Klaus P. Hansen (Hg.), *Empfindsamkeiten*, Passau 1990, 137–165, hier 137f.

[44] Siehe hierzu auch Melanie Wald, „Moment musical. Die Wahrnehmbarkeit der Zeit durch Musik", *Das achtzehnte Jahrhundert* 30,2 (2006), 207–220, hier 211.

Ansteigen des theoretischen Schrifttums zum deutschen Musiktheater konstatieren. So heterogen die Ansätze in Theorie und Praxis sind, ihr gemeinsamer Nenner ist der Versuch, den Rahmen des empfindsam-rührenden Singspiels à la Weiße/Hiller zu sprengen.

Ich konzentriere mich im Folgenden auf den Nachweis und die Diskussion der autoreflexiven Dimension anhand von ausgewählten Beispielen aus den beiden genannten Gruppen.

3.1. Kontinuität und Popularität des komischen Singspiels

Zumal bei den populären Stücken finden wir eine erstaunliche Kontinuität traditioneller Modelle bis weit in die 80er und 90er Jahre hinein. Als Beispiele können allen voran die von Carl Ditters v. Dittersdorf und Wolfgang Amadeus Mozart vertonten Komödien-Libretti Gottlieb Stephanies d. J. angeführt werden, so u. a. *Doktor und Apotheker* (1786) *Die Liebe im Narrenhause* (1787) und das „Gelegenheitsstück" *Der Schauspieldirektor* (1786); ferner Ferdinand Eberls „komisches Singspiel" *Betrug durch Aberglauben* (1786) – ebenfalls in der Vertonung von Dittersdorf – und Dittersdorfs eigenes (nach einer italienischen Vorlage verfasstes und später von Christian August Vulpius bearbeitetes) Libretto *Das rothe Käppchen oder Hilft's nicht, so schadt's nicht* (1788); schließlich Johann Jakob Engels „komische Oper" *Die Apotheke* in der Vertonung des Hiller-Schülers Johann Gottlieb Neefe (1772), Johann Leopold v. Auenbruggers „musikalisches Lustspiel" *Die Rauchfangkehrer oder Die uneigennützigen Verräther ihrer Herrschaften aus Eigennutz* in der Vertonung von Antonio Salieri (1781), oder auch die „komische Oper" *Der Dorfbarbier* von Paul Weidmann mit Musik von Johannn Baptist Schenk (1796).

All diese Stücke weisen die typische Kombination von traditioneller satirisch-burlesker Typen-Komik und neuer empfindsam-psychologisierter Problematik auf, wie sie insgesamt für die deutschsprachige Lustspielproduktion bereits seit der Jahrhundertmitte charakteristisch ist.[45] Auffallend ist die zum Teil sehr derbe Komik, etwa in Gestalt von Prügelszenen – u. a. in *Die Liebe im Narrenhause, Doktor und Apotheker*, letztere die in den 1780er Jahren bei weitem erfolgreichste deutsche Oper! –, wie sie nur beim frühen Weiße auftauchten und im Sprechtheater seit Gottsched verpönt waren. Während Weiße sich im Vorwort zur Sammlung *Komische Opern* für seine frühen Versuche im „Niedrigkomischen" noch entschuldigt, finden sich nach 1770 vermehrt (u. a. bei Johann Jakob Engel und Johann Friedrich Reichardt)[46] Versuche der Rehabilitation dieser traditionellen Komik, was wiederum ein Beleg für das Auslaufen des empfindsamen Paradigmas der ernsthaften, zärtlich-rührenden Komik ist.

[45] Siehe Verf., *Anthropologie und Theodizee*, wie Anm. 42, 125ff.

[46] Johann Jakob Engel, Vorwort zu: [ders.], *Die Apotheke, eine komische Oper in zwey Aufzügen*, Leipzig 1772, V–XV; Johann Friedrich Reichardt, „Etwas über das deutsche Singeschauspiel, so nicht überschlagen werden darf", Vorwort zu: ders., *Liebe nur beglückt. Ein deutsches Singeschauspiel*, Berlin 1781, III–XX. Justus Mösers Versuch der Rehabilitation des Harlekin von 1761 (*Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*) war hingegen noch eine vereinzelte Stimme.

Bei aller Kontinuität der Stoffe und Handlungsmuster zeichnet sich bezüglich des Verhältnisses Musik/Handlung doch eine unübersehbare Wandlung ab. Der Gegensatz zwischen Musik und Handlung besteht nicht mehr in dem Maße wie noch bei Weiße/Hiller, sondern er ist weitgehend aufgelöst, insofern entscheidende Dialogpartien, die die Handlung vorantreiben, nun vertont werden. In Schenks *Dorfbarbier* etwa werden die Sprechpartien nun einzeln als „Dialog" gekennzeichnet, wie es in den früheren Stücken umgekehrt nur für die Musikeinlagen der Fall war. Generell dominiert jetzt die (erfolgreiche) Musik zunehmend den Text. So teilt Christian August Vulpius in der „Vorrede" zur Neufassung von Dittersdorfs „komischer Operette" *Das rothe Käppchen* mit, dass der Text im Hinblick auf seine Aufführbarkeit partiell umgearbeitet worden sei, und zwar nach Maßgabe der Musik: „Die angenehme Musik dieser Operette verdiente alleine schon eine Umänderung des Textes." Dabei wurden um der Musik willen auch sprachliche Mängel bewusst in Kauf genommen. Der Leser solle sich also „nicht an einige Härten in den Gesängen, an Reime und Ausdrücke stoßen, denn sie waren der Komposition wegen unvermeidlich".[47]

Eine deutliche Steigerung in quantitativer wie qualitativer Hinsicht lässt sich bzgl. der fiktionsimmanenten Selbstthematisierung der Gattung, sowohl der Komödie als auch des Singspiels, konstatieren. Die Selbstthematisierung der *Komödie* betrifft die positive Intrige des jungen Liebespaars und wird als „Spiel im Spiel" inszeniert. Bis hin zu Schenks *Der Barbier* müssen sämtliche jungen Liebespaare ein Rollenspiel spielen, um ihre Gegner zu übertölpeln und das Ziel ihrer Vereinigung zu erreichen. Die mediale Selbstthematisierung wird in den späteren Stücken deutlich expliziter gehandhabt, so wenn beispielsweise in Eberls/Dittersdorfs *Betrug durch Aberglauben* für dieses Spiel Kostüme, Masken etc. nötig sind, wie sie als „Requisiten" auf dem Theater verwendet werden.[48] Die Logik des Spiels basiert dabei auf der einfachen, bereits in den 1740er Jahren eingeführten Psychologie einer Verführung, die an die Stelle der jeweils scheiternden rationalen Überzeugung mit Vernunftargumenten tritt.[49]

Näher betrachtet sei nun die Selbstthematisierung des *Singspiels*. Diese wird zunächst über die narrative Einbettung von Vokalmusik als eigenes Ereignis in die Handlung, d. h. durch die Schaffung von *fiktionsimmanenten* Anlässen zum Gesang geleistet: Nach wie vor, wie schon bei Weiße/Hiller, wird zum Gesang aufgefordert bzw. werden Vokalstücke eingeübt. Ich greife zwei hübsche Beispiele heraus:

[47] Christian August Vulpius, „Vorrede" [unpag.], in: *Das rothe Käppchen. Eine komische Operette in zwei Aufzügen*, Weimar 1792.

[48] Ferdinand Eberl, *Betrug durch Aberglauben. Ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen*, Köln 1787, 26f., 29, 59.

[49] Siehe Verf., „Wissen in Literatur um 1750. Das psychomedizinische Modell der ‚ästhetischen Therapie' und das Konfliktlösungsmodell der frühaufklärerischen Komödie", erscheint in: Jean-Marie Valentin (Hg.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005* „Germanistik im Konflikt der Kulturen", Bern etc. 2007.

In Stephanies/Dittersdorfs *Die Liebe im Narrenhause* will der Vater seine Tochter dem alten Leiter einer Irrenanstalt zur Frau geben, weil er, ein „Hypochonder" (Melancholiker), wie der sprechende Name „Trübe" signalisiert, sich gern im Narrenhaus von den Insassen aufheitern lässt. Der Wahnsinn dieser Narren besteht darin, dass sie sich entweder für große Poeten oder für Figuren aus hohen höfischen Gattungen wie der heroischen Tragödie und der *opera seria* bzw. *tragédie lyrique* halten (u. a. Lukrezia, Virginia, Orpheus) und sich dementsprechend in Versen bzw. Gesang artikulieren. Die Intrige des jungen Liebhabers besteht also darin, dass er, um Zugang zur Geliebten zu erhalten, die sich bereits im Narrenhaus befindet, den Narren simuliert und sich einweisen lässt. Die erdachte Pathogenese ist ein unverkennbares Zitat von Saint-Evremonds *Les Opéra:* Er „hat sich durch die Opern Musik so hinreißen lassen, daß er seit drei Wochen kein Wort mehr spricht, sondern immer singt." Der Vater freut sich: „Vortrefflich, so werden wir also Opern, Arien hören."[50] Hier wird nun nicht nur vereinzelt eine Arie geboten, sondern die komischen (Liebes-)Verwicklungen zwischen dem Liebhaber und den Narren konstituieren eine ganze Nebenhandlung, die episodisch die Haupthandlung immer wieder unterbricht: „Um's Himmelswillen, singen Sie" fordert Kammerjungfer Clärchen den Liebhaber auf, damit die Intrige nicht kollabiert.[51] Sie wird durchgehend im hohen poetischen und musikalischen Stil, in elaborierter Versrede und mit Rezitativ und Arie geführt, während die „Vernünftigen" sich in einfacheren liedhaften Strukturen bewegen.

Die Instrumentalisierung des negativen und verspotteten höfischen Gegenmodells für die eigenen Zwecke – d. i. auf *Handlungsebene* die Durchsetzung der Position der Vernunft, auf *metapoetischer* und *metamusikalischer Ebene* die Selbstthematisierung der Gattung „Singspiel" – erweist sich damit freilich als höchst ambivalent. Denn im Gegensatz zu Weiße und Hiller, wo das Höfische nur punktuell eingesetzt wird, nimmt es hier den allerbreitesten Raum ein, ja das ganze Stück lebt gewissermaßen davon; die konstruierte narrative Einbettung ist erkennbar nur mehr ein Vorwand, um große Opernmusik aufführen zu können. War die Abgrenzung gegen die Oper im empfindsamen Singspiel völlig ernst gemeint, so ist sie hier offenkundig ihrerseits ironisch gebrochen, so dass mit dem Modell nun sogar gespielt werden kann. Dies zeigt sich auch in der *intermedialen* Referenz auf das zeitgenössische Sprechtheater, die Stephanie zusätzlich einbaut, indem er den Wahnsinn u. a. in einer ironischen Inversion und Kontrafaktur tradierter Tragödienstoffe und „berühmte[r] Trauerspiel[e]" wie Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* bestehen lässt.[52]

Einen privilegierten Raum nimmt die Musik – als Handlung wie auch als Diskussionsgegenstand – in Auenbruggers/Salieris 1781 am Burgtheater uraufgeführtem „musikalischen Lustspiel" *Der Rauchfangkehrer oder Die unent-*

[50] Gottlieb Stephanie d. J., *Die Liebe im Narrenhause. Eine komische Oper, in zween Aufzügen*, Köln 1788, 31.
[51] Ebd., 56.
[52] Ebd., 29.

behrlichen Verräther ihrer Herrschaften aus Eigennutz ein. Die Handlung ist nach einem (im Kern wiederum frühaufklärerischen) Komödienschema gebaut. Um zu den nötigen finanziellen Mitteln für die Gründung des Ehestandes mit seiner Geliebten, der Köchin Lisl, zu gelangen, greift der Titelheld, ein Rauchfangkehrer namens Volpin, zu einer List: Indem er sich als italienischer Marchese ausgibt, gelingt es ihm, die beiden Herrinnen seiner Geliebten, Mutter und Stieftochter von Habicht, in sich verliebt zu machen und jeder ein falsches Eheversprechen zu geben. Damit wird er deren geplante Verbindung mit den Herren von Wolf und von Bär gefährden, um sich am Ende für die Auflösung der falschen Heiratskontrakte auszahlen zu lassen und obendrein beide Frauen noch vom Laster des Hochmuts zu befreien. Dieses simple Handlungsmuster wird von Auenbrugger virtuos mit einer komplexen autoreflexiven Struktur versehen. Die Musik avanciert zum heimlichen Protagonisten, insofern sie die entscheidende Rolle für das Gelingen der Verführung spielt: Volpins musikalische Fertigkeiten im Gesang und auf dem Klavier zum einen und seine Schlauheit und Fertigkeit im Betrügen zum anderen gehen Hand in Hand, er ist in beidem „Meister in sein Kunst".[53] Entsprechend verführt er beide Frauen nicht nur durch den simulierten Adel, sondern vor allem auch durch sein musikalisches Können, das er als Gesangs- und Sprachmeister entfalten darf. Die Gesangsstunden geben zudem Anlass zur Diskussion über den – zeitgenössisch vieldiskutierten – Gegensatz zwischen deutscher und italienischer Gesangskunst.[54]

Sämtliche auf diese Weise in die Handlung verwobenen Musiknummern besitzen die Funktion einer Spiegelung des Geschehens, allen voran die im Mittelpunkt des Textes stehende Aufführung eines „Quintetts" über einen mythologischen Stoff, *Die Entführung des Ganymedes*. Neben der „Komödie in der Komödie" wird zusätzlich das „Singspiel im Singspiel" inszeniert, das zugleich sowohl inhaltlich als auch über die Besetzung – Ganymed, gesungen von Volpino, verliebt sich in die beiden Nymphen Chloe und Daphne, gesungen von Tochter und Stiefmutter, die beide erwarten, dass seine Wahl auf sie fällt, – als *mise en abyme* des Gesamtstücks funktioniert. Desgleichen spiegeln die beiden deutschen Arien in I, 9 „Ganz geheim und in der Still / Wollen wir uns lieben" sowie „Wissen soll die Freundinn nie, / Wie wir uns verehren" ebenso die aktuelle Handlung der erotischen Verführung, wie die beiden italienischen Arien in III,11 und 13 „Taci, non dirmi il vero, / Lasciami nell'error"

[53] Ich zitiere hier ausnahmsweise aus der – aufgrund der extrem fehlerhaften OCR-Einlesung der Frakturtexte eigentlich nicht zitablen – Ausgabe der Digitalen Bibliothek, Bd. 57: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen*, hg. von Thomas Hafki, Berlin 2002, 10/19244.

[54] Ebd., 30/19271.

bzw. „Ah, non lasciarmi, nò, / Bell'idol mio" die unmittelbar bevorstehende Desillusionierung und Aufdeckung des Betrugs antizipieren.[55]

Die im Vergleich zum frühen Weiße-Hillerschen Paradigma deutlich gestiegene Bedeutung der Musik manifestiert sich also nicht nur auf der Ebene des *discours* durch die vermehrte Umsetzung von Dialogpartien als Gesang, sondern auch ganz wesentlich auf der Ebene der *histoire*[56] durch eine qualitativ neuartige Rolle der Musik, was mit ironisch-selbstbezüglichen Strukturen einhergeht. Die metamusikalische Selbstreferenz erfolgt nicht mehr nur „indirekt" über den Bezug auf die Negativfolie der Oper, sondern zugleich „direkt" auf das vorliegende bzw. vor sich gehende Stück selbst.[57]

Dies gilt nicht zuletzt auch für Stephanies/Mozarts hübsches „Gelegenheitsstück" *Der Schauspieldirektor*, das hier zumindest erwähnt werden soll. Der Einakter gehört darüber hinaus zu der Gruppe jener „Metadramen", die die aufklärerische Theaterreform anhand einer Schauspielertruppe als Geschichte inszenieren, wie u. a. etwa Carlo Goldonis *Il teatro comico* (1750) im Bereich des Sprechtheaters.[58] Bereits bei Goldoni wird das antiaufklärerische Paradigma sowohl von der *commedia dell'arte* als auch von der *opera seria* repräsentiert. Doch während Goldonis Stück eine gänzlich ernsthafte Thematisierung darstellt und Manifestcharakter in Bezug auf die intendierte Theaterreform besitzt, inszenieren Stephani und Mozart mehr als dreißig Jahre später ein ironisch-selbstbezügliches Spiel. Aus spätaufklärerischer Perspektive wird eine zynische Bilanz der Theaterreform als letztlich gescheitert gezogen: Das Publikum ist unmündig und will betrogen werden; finanzieller Erfolg kann ausschließlich durch pure Unterhaltungsstücke – Haupt- und Staatsaktionen, Harlekinaden, Ballette und Opern – und durch Bestechung der Rezensenten erzielt werden.

Das Stück bietet wiederum ein simples Handlungsgerüst, das primär Gelegenheit zu mehrfachem Spiel im Spiel bieten soll, und zwar sowohl im Sprech- als auch im Musiktheater. Jeweils verschiedene Schauspieler und Sänger, die sich um ein Engagement bewerben, bieten als Probe eine Szene an: aus einer satirischen Komödie, einem Bürgerlichen Trauerspiel und schließlich aus einem Singspiel à la Weiße/Hiller. Die inter- und intramediale Referenz belegt wieder den späteren Reflexionsstandpunkt, in dem sich die Gattung nicht mehr nur selbst als eine neue gegenüber der Oper thematisiert, sondern darüber hinaus retrospektiv ihre eigene Entwicklung bewusst reflektiert.

[55] Ebd., 21 f./19259 f. und 82/19335, 87/19343.

[56] Zur Begrifflichkeit s. Matías Martínez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München ³2002, 22–26.

[57] Zur Unterscheidung von direkter *vs.* indirekter Selbstreferenz in der Oper s. Claus-Michael Ort, „Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikdramatischer Selbstreferenz", *Zeitschrift für Semiotik* 27 (2005) 87–114, hier 88 f.

[58] Siehe auch Manuela Hager, „Die Opernprobe als Theateraufführung – eine Studie zum Libretto im Wien des 18. Jahrhunderts", in Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986, 101–124.

3.2. Das ernste Singspiel der Spätaufklärung

Die zweite Großgruppe umfasst verschiedene Typen und historische Gattungen wie u. a. das ernste musikalische „*Schauspiel*“,[59] das eine Nähe zum Sturm und Drang aufweisen kann (so bei Goethe und Reichardt),[60] ferner das experimentelle (und kurzlebige) *Melo- bzw. Monodram*[61] sowie *Initiationsdramen*, also Libretti, die das Komödienschema vom jungen Liebespaar und seinen zu überwindenden Heiratshindernissen in eine „Initiationsgeschichte“[62] mit dominantem Fokus auf dem männlichen jugendlichen Partner und seinem psychosozialen Entwicklungsprozess transformieren, meist in typischer Kombination mit Stoffen aus dem Zaubermärchen.[63]

Gemeinsames Merkmal all dieser Untergruppen ist, dass sie auf je unterschiedliche Weise die Abkoppelung des Musiktheaters vom Komischen vollziehen, indem sie nicht nur Geschichten aus dem bürgerlichen Privatleben und Personal aus dem sog. mittleren Stand – Kaufleute, Landadlige, Gelehrte, etc. – bzw. dem niederen Stand – Handwerker – in Szene setzen, sondern ernsthafte, potenziell tragische Geschichten, die im höfisch-politischen Raum situiert sind. Komische Einlagen sind dabei allerdings nicht ausgeschlossen (vgl. etwa *Die Entführung aus dem Serail*). Damit einher geht eine wesentliche Neuerung bezüglich der dargestellten Affekte: Während positive empfindsame Emotionalität stets kompatibel mit Vernunft zu sein hat und bei aller Subjektivierung und Intensivierung sozialverträgliche Gefühle hervorbringt, finden sich nun Tendenzen in Richtung problematischer Leidenschaft, womit auch die potenzielle Tragik im Musiktheater zurückgewonnen wird. Ich beschränke mich im Folgenden auf die Gruppe der dem Sturm und Drang nahen Libretti, da sie eine bemerkenswerte Variante der autoreflexiven Struktur bieten.

Hier sind vor allem Johann Wolfgang von Goethe und Johann Friedrich Reichardt (als Librettist) zu erwähnen. In Goethes „Schauspiel mit Gesang“ *Claudine von Villa Bella* (in der 1. Fassung von 1776)[64] wie auch in Reichardts

[59] U. a. Gottlieb Stephanies/Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782), Gustav Friedrich Wilhelm Großmanns/Christian Gottlob Neefes *Adelheit von Veltheim* (1780) und Friedrich Wilhelm Gotters/Georg Anton Bendas *Romeo und Julie* (1776), eine Shakespeare-Adaption mit glücklichem Ausgang. Auch Christoph Martin Wielands/Anton Schweitzers *Alceste* 1773 gehört dazu.

[60] Johann Wolfgang Goethe: *Claudine von Villa-Bella*. (1. Fassung u. a. vertont von Johann André 1780); Johann Freidrich Reichardt/J. J. Reichardt: *Liebe nur beglückt*. (1781).

[61] U.a. Friedrich Wilhelm Gotters *Medea* und Johann Christian Brandes' *Ariadne auf Naxos* in Vertonungen von Georg Anton Benda, beide 1775.

[62] Zum Begriff und zur Rekonstruktion dieses narrativen Modells siehe Michael Titzmann: „Die ‚Bildungs-/Initiationsgeschichte' der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“, in: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, 7–64. Zur Interpretation der *Zauberflöte* unter diesem Aspekt s. Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München etc. 2005.

[63] U. a. Johann Karl Wezels *Zelmor und Ermide* in verschiedenen Vertonungen (u. a. F. S. Haindl 1782), Emanuel Schikaneders/Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* (1791), Joachim Perinets/Wenzel Müllers *Kaspar, der Fagottist oder: die Zauberzither* (1791).

[64] Vgl. zu Goethe auch Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 488–495.

„deutschem Singeschauspiel" *Liebe nur beglückt* (1781) findet sich bereits auf den ersten Blick eine signifikante Verschiebung in der Figurenkonstellation: Nicht mehr das Liebespaar steht im Zentrum mit beiden Partnern als gleichberechtigten Protagonisten, sondern der männliche Partner tendiert zum eigentlichen Helden des Stücks. Damit schließt das Musiktheater an die Goethezeitliteratur an, in der der junge Mann, der zwischen Herkunftsfamilie und (zu gründender) Zielfamilie steht, in der zeitgenössischen Terminologie der „Jüngling", zur anthropologischen Leitfigur avanciert. Beide Helden, Don Crugantino bei Goethe und Herrmann bei Reichardt, werden als problematische Charaktere vorgestellt, als Kraft-Genies, die unter der Unmöglichkeit der Selbstentfaltung in der gegebenen sozialen Ordnung leiden. Virulent wird dieser Konflikt jeweils über eine leidenschaftliche unbedingte Liebe zu einer Frau, die einem anderen – dem Bruder (Goethe) bzw. Freund und metaphorischen „Bruder" (Reichardt) – zugedacht ist. Der daraus resultierende Konflikt wird in beiden Texten unterschiedlich (bei Reichardt: auf viel konventionellere Weise) aufgefüllt; jeweils kann aber gattungskonform das potenzielle tragische Ende des „Schauspiels", hier durch Bruder- bzw. Selbstmord, gerade noch verhindert werden.

Gemeinsam ist beiden Stücken eine spezifische Selbstthematisierung der musikdramatischen Gattung. Goethes Genie-Held Crugantino ist eine musikalische Künstlerfigur, ein begnadeter Sänger und „Zitter"-Spieler, der seine Zuhörer, darunter bezeichnenderweise Claudines Vater Don Gonzalo (auch Wilhelmines Vater ist von Herrmanns Liedern höchst angetan), ganz entzückt. Seine Volkslieder von explizit antihöfischer Faktur verstehen sich als Rückkehr zur Natur; mit Crugantinos Kommentar: „Alle Balladen, Romanzen, Bänkelgesänge werden iezt eifrig aufgesucht, aus allen Sprachen übersezt"[65] spielt Goethe direkt auf die Volkslied-Bewegung des Sturm und Drang an und indirekt auf die neue Singspielgattung, die eben genau solche Lieder zum Einsatz bringt. Crugantinos Stimme selbst besitzt erotisch-verführerische Qualität für Claudine, die ihn bei der ersten Begegnung nur hört, nicht sieht („Welche Stimme! Ich vergehe").[66] Mit der erotischen Besetzung seines Musikinstrumentes, der „Zitter", die dem Künstler, dem selbst keine Erfüllung seiner Liebe beschert ist, als metaphorische „Bulerinn"[67] und Ersatz-Liebespartnerin gilt, wird auch die Kunst- hier: Musikproduktion gemäß der goethezeitlichen Genie-Ästhetik aus der biographischen Situation des Künstlers als eines Liebenden abgeleitet.

Reichardt seinerseits versteht sein Libretto als Programmstück mit Manifestcharakter und schickt ihm einige theoretische Vorüberlegungen voraus („Etwas über das deutsche Singeschauspiel, so nicht überschlagen werden darf"), die explizit an „den musikalischen Dichter und Theaterkomponisten"

[65] Fotis Jannidis/Karl Eibl/Marianne Willems (Hgg.): *Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775*, 1. Bd., Frankfurt/M. etc. 1998, 501.
[66] Ebd., 495.
[67] Ebd., 509.

adressiert sind.[68] Darin begründet und definiert er das deutsche Singspiel bzw. „Singeschauspiel" in Abgrenzung von der italienischen traditionellen Oper, allerdings auf ganz andere Weise als Wieland dies tut. Während dieser einen wesentlichen Unterschied zwischen den Sprachen leugnet und in Anlehnung an die traditionelle Oper für eine durchgehende Vertonung optiert,[69] begründet jener sein Plädoyer für das „vermischte Singspiel"[70] gerade mit dem Unterschied der beiden Sprachen. Nur im italienischen Musiktheater sei die durchgehende Vertonung möglich, da die italienische Sprache grundsätzlich einen leidenschaftlichen Ton aufweise. Der Wechsel von Rede und Gesang sei für das deutsche Musiktheater daher sinnvoll und notwendig. Gesang wird somit reserviert für jene Stellen,

> wo die Leidenschaft so hoch gestiegen, daß Worte sie nicht mehr ausdrücken: wo der Zuschauer schon so ganz in die Leidenschaft versetzt ist, daß alles Raisonnement in ihm schweigt, daß auch ihm schon Seufzer die Brust beklemmen, Thränen das Auge umnebeln, die er nun gleichsam in dem Gesange des Leidenden aushaucht, ausweint.[71]

Da zu diesem hohen Grade der „Leidenschaft" nur die jugendlichen Protagonisten, die Liebenden, gelangen, werden alle anderen Figuren – Domestiken wie auch Vertreter der Elterngeneration – vom Gesang ausgeschlossen. Dementsprechend werden die Arien ausschließlich von Herrmann und Wilhelmine gesungen. Vater und Freund dürfen nur am Ende bei den tutti-Partien mit einstimmen. Gegen die Eintönigkeit der gereimten da-capo-Arie nach italienischem Vorbild setzt Reichardt die Möglichkeit der reimlosen rhythmischen Versdichtung nach dem Vorbild Klopstocks, der ihm als „der größte musikalische Dichter für *wahre* Musik" gilt.[72] Eine solche reimlose Arie gibt es im Stück ein einziges Mal, als Herrmann auf dem Höhepunkt der Liebesverzweiflung Suizidgedanken nachhängt („Wie schlug beym ersten Kuß / Mein Herz so ahndungsvoll").[73]

Auch Herrmann ist Künstler, Komponist; zwei große Lieder (Duette) singt das Liebespaar, am Anfang und am Ende des Textes. Das erste „Weine nicht du Liebe! / Daß ich von Dir flieh!" ist nicht, wie der zuhörende Vater annimmt, „aus einer italiänischen Oper übersetzt", sondern von Herrmann selbst „auf Antrieb meines eigenen Herzens aufgeschrieben" und erfüllt damit exemplarisch die in der anschließenden textinternen Diskussion von ihm aufgestellte ästhetische Norm, derzufolge der „Hauptzweck der Kunst" in der „Wahrheit und Kraft des Ausdrucks" liege und nicht, wie in der italienischen Musik, in

[68] Reichardt, *Liebe nur beglückt*, wie Anm. 46, IV. Vgl. auch Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 2, 656ff.
[69] Vgl. Wieland, *Versuch*, wie Anm. 18, 235ff.
[70] Reichardt, *Liebe nur beglückt*, wie Anm. 46, IX.
[71] Ebd., IXf.
[72] Ebd., XVIII (Hervor. i. O.).
[73] Ebd., 65, 67.

der bloßen „Vergnügung des Ohrs".[74] Das Lied ist zugleich Spiegel der eigenen problematischen Liebessituation des Paares: Die Liebenden kommunizieren über dieses Lied, versichern sich mit ihm ihrer Liebe und zugleich ihrer Bereitschaft zur schmerzlichen Entsagung; Wilhelmine vermag an Text und Musik zu erkennen, dass Herrmann vom drohenden väterlichen Wunsch, sie anderweitig zu verheiraten, weiß – leidenschaftliche Botschaften, die erkennbar nicht in normaler gesprochener Rede, sondern nur über die Musik vermittelt werden können. Das Lied besitzt also eine doppelte Referenz: zum einen *handlungsbezogen* auf die Liebesgeschichte: Ähnlich wie in der zeitgenössischen sog. „Erlebnislyrik" fallen besprochene Situation und Sprechsituation zusammen, Liebe konstituiert sich performativ über den Gesang. Zum anderen besitzt das Lied genau in dem Maße, wie es sich als authentischer Ausdruck von realen Liebesgefühlen herleitet, auf einer *metapoetischen* und *-musikalischen* Ebene repräsentativen Status für das von Reichardt propagierte neue deutsche Musiktheater-Paradigma, als dessen Musterexemplar sich das vorliegende Stück ausgibt.

Die Forschung hat für die Gattung des Musiktheaters generell eine Tendenz zur Selbstreferentialität geltend gemacht.[75] Hier ging es zunächst darum, Formen der Selbstthematisierung in der sich konstituierenden neuen musikdramatischen Gattung des Singspiels zu beschreiben, die in einer *spezifischen historischen Konstellation* begründet sind. Die deutliche Zunahme der metapoetisch-selbstreferentiellen Dimension kann nicht zuletzt als unübersehbares Indiz dafür gelten, dass die Gattung sich auf dem Weg zur goethezeitlichen (bzw. „klassischen") Autonomieästhetik befindet.

Die Ergebnisse wären in einem doppelten Sinn zu überprüfen und zu erweitern. Zum einen im Hinblick auf die Texte: Zwar wurden mit Absicht weniger bekannte, wenngleich populäre Libretti herangezogen, doch muss der Großteil der zeitgenössischen deutschsprachigen Singspieltexte immer noch als unbekannt gelten. Erst auf der Basis eines repräsentativen Textcorpus wäre es möglich, die Entwicklung der ästhetischen Selbstreflexion im Musikdrama des 18. Jahrhunderts vom aufklärerischen Singspiel zur „klassischen Oper" adäquat darzustellen. Zum anderen im Hinblick auf die Musik: Hier müsste ebenfalls die Fixierung auf die kanonischen Stücke aufgegeben werden, um anhand einer extensiven Corpusanalyse Textbefunde und musikalische Befunde korrelieren zu können.

[74] Ebd., 6.

[75] Siehe Ort, „Die Kontingenz der Oper", wie Anm. 57; Harald Fricke, „Oper in der Oper – Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme im Musiktheater", in: François Seydoux (Hg.), *Fiori Musicologici. Studi in Onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, Bologna 2001, 219–245; Tatjana Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?*, Essen 2003.

„EINDRUCK DER GROSSARTIGSTE, DEN HIER JE EIN WERK HERVORGEBRACHT." DIE SCHWEIZERISCHEN ERSTAUFFÜHRUNGEN VON GLUCKS *ORPHEUS* (1856) UND VON BACHS *JOHANNESPASSION* (1861) IN BASEL

von Paola Cimino

Einleitung

Es ist heute kaum mehr vorstellbar, wie schwierig es noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts war, die aus heutiger Sicht populärsten Werke als klingende Musik aufzuführen bzw. zu erleben. Im vorliegenden Aufsatz werde ich auf die Verbreitung der geistlichen und weltlichen Vokalmusik sowie auf die Entwicklung des gemischten Chorwesens in Basel eingehen. Dabei werde ich ein Beispiel für geistliche und eines für weltliche Musik ausführen und darüber berichten, wie eine Oper von Christoph Willibald Gluck und eine Passion von Johann Sebastian Bachs ihren Weg in die Schweiz fanden.

Um 1850 waren die Möglichkeiten, in Basel musikalische Anlässe besuchen oder sich selbst musikalisch betätigen zu können, noch sehr begrenzt. Vokalmusik etwa, heute eine Domäne der offenen Chöre, erklang zu jener Zeit fast ausschließlich in Singkränzchen, die sich vorwiegend in den Privathäusern des vermögenden Bürgertums zusammenfanden. In meiner Lizentiatsarbeit richtete sich mein Hauptaugenmerk auf eines dieser Singkränzchen, das „Riggenbachsche Kränzchen".[1] Dieser Kreis hatte eine sehr wichtige Bedeutung für Basels Musikleben im 19. Jahrhundert, ist es doch vor allem seinem Wirken zu verdanken, dass die Opernmusik Glucks und die Passionsmusik Bachs damals ihren Weg in die Schweiz gefunden haben.

Bevor ich auf das Riggenbachsche Kränzchen zu sprechen komme, möchte ich kurz auf die musikalische Situation in der Stadt Basel um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingehen und auch einen kurzen Blick auf das Jahrhundert zuvor werfen. Dabei möchte ich zeigen, wie eng die private und die öffentliche Sphäre miteinander verbunden waren und wie unscharf die Grenzen zwischen Hausmusik und öffentlichem Musizieren verliefen, wobei ich mich auf das Riggenbachsche Kränzchen und seine Schweizerischen Erstaufführungen sowohl von Glucks *Orpheus* als auch von Bachs *Johannespassion* beziehe.

Die musikalische Situation in der Stadt Basel um die Mitte des 19. Jahrhunderts

Das Entstehen eines modernen Musiklebens im 18. Jahrhundert ist eng mit der Herausbildung neuer gesellschaftlicher Ideale verbunden. Die geistigen Umwälzungen, die die Aufklärung und die Französische Revolution mit sich

[1] Paola Cimino, *„Da hat die Geselligkeit edeln Gehalt". Das Riggenbachsche Kränzchen als Beitrag zur Geselligkeit und zum Musikleben im Basel des 19. Jahrhunderts.* Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Basel 2004.

gebracht hatten, wurden auch auf dem Gebiet der Musik spürbar. Nachdem es im Mittelalter die Geistlichen, zur Zeit des Humanismus vor allem die Gelehrten und im 18. Jahrhundert die Adligen waren, die jeweils das musikalische Klima bestimmten, trat zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Bürgertum als Kulturträger in den Vordergrund, und die Musikpflege wurde auf eine „demokratische Grundlage“[2] gestellt. Das allgemeine Streben nach höherer Bildung machte sich unter anderem durch einen starken Aufschwung der Hausmusik bemerkbar. Hinzu kam das öffentliche Konzert als neue Form der Musikkultur, worüber der Historiker François De Capitani folgendes berichtet:

> Der Dilettant (...) bildete das Rückgrat der Haus- und Konzertmusik. Das Erlernen eines Instruments, die Ausbildung der Stimme gehörte nun zur höheren Bildung. Zur Tradition der Hausmusik kam nun als neues Phänomen das Konzert hinzu, eine Institution par excellence der neu entstandenen Öffentlichkeit. Publikum und Ausführende standen sich in diesen Konzerten gleichberechtigt gegenüber. Sie entstammten den gleichen Gesellschaftsschichten, die aber nicht als völlig abgeschlossen gelten konnten. Im Konzert kam das neue Gesellschaftsideal zum Tragen, wo nicht Geburt und Stand allein die Hierarchie bestimmten, sondern Besitz und Bildung.[3]

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war für das Musikleben der Stadt Basel eine bedeutsame Zeit. Das 1826 erbaute Stadtcasino und das 1834 fertiggestellte Basler Stadttheater boten eine geeignete Infrastruktur für das öffentliche Theater- und Konzertwesen. Beide Einrichtungen gehören bis zum heutigen Tag zu den tragenden Säulen des kulturellen Lebens von Basel.

Auch die Einführung der Lithographie[4] trug in besonderem Ausmaß zur Popularisierung der Musik bei. Der Notendruck, der durch diese neue Technik um ein Vielfaches einfacher wurde, erlaubte den Musikverlagen, einen wachsenden Interessentenkreis mit Notenmaterial zu versorgen. Lehrwerke für alle möglichen Instrumente erschienen in großer Zahl. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden zudem zahlreiche Musikschulen eingerichtet, die ebenfalls um die musikalische Bildung des Bürgertums besorgt waren. 1867 war das Gründungsjahr der Basler Allgemeinen Musikschule, der Urzelle der Musik-Akademie, zustande gekommen auf Initiative Johann Jakob Schäublins, eines Mitglieds des Riggenbachschen Kränzchens. Da der Klavierunterricht zum wichtigen Bestandteil der Erziehung bürgerlicher Töchter gehörte und auch die Söhne das Spielen eines Instrumentes erlernen sollten, wuchs die Nachfrage nach Musikunterricht stark an. Die Verachtung gegenüber den Berufsmusikern, die zuvor mehr oder weniger dem Dienstbotenstand zugerechnet worden waren, wich allmählich.

[2] Hans Peter Schanzlin, *Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert*, Basel 1961, 10.

[3] François De Capitani, „Realitäten des Musiklebens und der Musikausübung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts am Beispiel Bern“, in: *Schweizer Töne*, hg. von Anselm Gerhard und Annette Landau, Zürich 2000, 149.

[4] Die Technik der Lithographie wurde 1798 von Alois Senefelder (1771–1834), einem Schauspieler und Theaterschriftsteller, erfunden.



Abb. 1: Das Stadtcasino am Steinenberg (Staatsarchiv Basel-Stadt).

Auch in Basel wurde die Musik unter den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen zu einem erstrebenswerten Bildungsgut, und Konzerte, musikalische Kränzchen und Hausmusik erlebten eine erste Blüte. Konzertähnliche Veranstaltungen in halböffentlichem Rahmen, die – wie das Riggenbachsche Kränzchen – den Übergang zum öffentlichen Konzertleben anbahnten, lassen sich in Basel auch schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisen, als gesellschaftlich bedeutende Kreise von Musikliebhabern private Musikkollegien gründeten. Ein exklusives Pendant zu den fürstlichen Hofkapellen des Auslands bildetete zum Beispiel das „Blaue Haus" am Rheinsprung, das Heim des Handelsherrn und Musikliebhabers Lucas Sarasin (1730–1802). Sarasin legte eine eigene Instrumenten- und Musikaliensammlung an und unterhielt ein Hausorchester, das in einem eigenen Musiksaal auftrat. Er selbst spielte dabei die Violine. Im „Blauen Haus" musizierte sogar Kaiser Franz I. von Österreich, als er zu Beginn des Jahres 1814 beim Durchzug der Alliierten in Basel Halt machte.

Das Ehepaar Riggenbach-Stehlin und sein Kränzchen – Förderer der Musik im Basel des 19. Jahrhunderts

Als im Oktober 1850 zum ersten Mal im Hause des Ehepaars Friedrich (1821–1904) und Margaretha (1829–1906) Riggenbach-Stehlin ein Gesangskränzchen zusammentrat, ahnte niemand, dass es viele Jahre hindurch in hoher

Blüte stehen würde und zu einem wichtigen Stimulans für die Entwicklung des Musiklebens einer ganzen Stadt werden sollte.

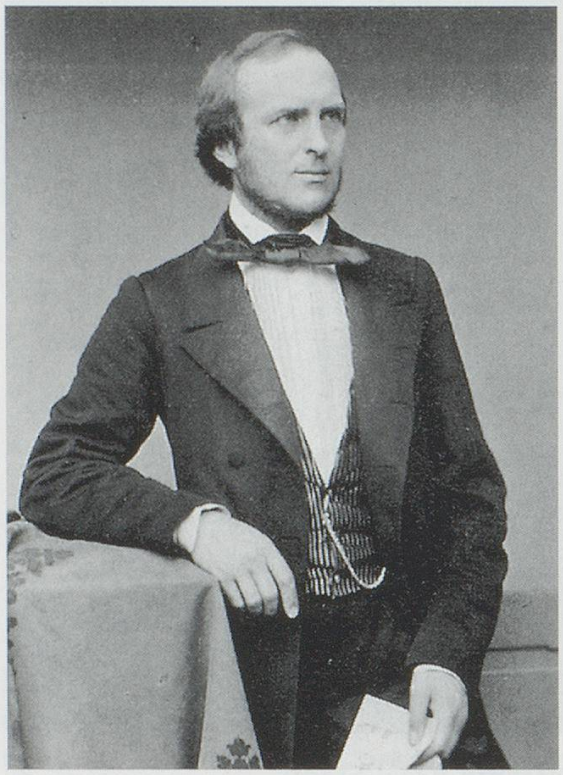


Abb. 2:
Friedrich Riggenbach-Stehlin (1821–1904; Foto aus der Portätsammlung der Universitätsbibliothek Basel).



Abb. 3:
Margaretha Riggenbach-Stehlin (1829–1906; Foto aus der Portätsammlung der Universitätsbibliothek Basel).

Der Zirkel pflegte die musikalische Geselligkeit, indem er sich mit Liedwerken vertraut machte, die im Basel des 19. Jahrhunderts noch weitgehend unbekannt waren. Unter den Mitgliedern waren berühmte Basler Persönlichkeiten wie der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt oder der Gesangspädagoge Johann Jakob Schäublin.



Abb. 4:
Johann Jakob Schäublin (1822–1901; Foto aus der Portätsammlung der Universitätsbibliothek Basel).

Der vermögende Bankier Friedrich Riggenbach-Stehlin und seine Ehefrau Margaretha waren nicht nur große Musikfreunde, sondern auch großzügige Gönner zahlreicher Musiker und eng befreundet mit berühmten Künstlerpersönlichkeiten wie Johannes Brahms und Clara Schumann. Mit ihrer Gastfreundschaft hielt das Ehepaar den Musikern stets Haus und Tafel offen, so dass diese immer wieder gern bei ihnen einkehrten und somit auch immer wieder ihre Kunst und ihr Können nach Basel brachten. Auf Grund der freundschaftlichen Bande kam es im Hause Riggenbach zu mehreren Uraufführungen von Werken von Johannes Brahms. So spielte Brahms 1866 zum Beispiel für seine Basler Freunde neue Lieder, seine *Paganini-Variationen* und Teile aus seinem damals im Manuskript vorliegenden *Deutschen Requiem*, das er erst zwei Jahre später veröffentlichte.[5]

Für Clara Schumann erstanden die Riggenbachs in Paris kurzerhand einen kostbaren Flügel der Marke „Erard", weil ihrem Urteil nach für diese Künstlerin kein würdiger Flügel im Hause war.[6] Das Ehepaar Riggenbach-Stehlin widmete sich auch mit großem Engagement der Förderung der Musik und der musikalischen Institute Basels, vor allem des 1824 gegründeten Basler Gesangvereins, der noch heute zu den wichtigsten Institutionen des Basler Laienmusizierens gehört. Die Riggenbachs selbst und viele weitere Mitglieder des Kränzchens waren im Basler Gesangverein aktiv.[7] Entsprechend galt das Interesse des Ehepaars insbesondere der Vokalmusik und dem gemischten Chorgesang. So bestand das Repertoire des Riggenbachschen Kränzchens hauptsächlich aus älterer und neuer Chormusik, wobei besonders den Werken Johann Sebastian Bachs und Robert Schumanns Beachtung geschenkt wurde. Ausgiebige Pflege fand im Kränzchen auch der Operngesang, wobei als Spezialität des Kreises die Opern Glucks zu nennen sind. Viele Werke, die im Riggenbachschen Kränzchen einstudiert wurden, waren im damaligen Basel noch weitgehend unbekannt. Es war daher nicht einfach, an das gewünschte Notenmaterial zu gelangen. Von besonderem Vorteil waren hier vor allem die Freundschaften, die Friedrich Riggenbach und der musikalische Leiter des Kränzchens, der Basler Chordirigent und Komponist August Walter, zu Musikern und Gelehrten pflegten. Diesen Beziehungen war es zu verdanken, dass dem Riggenbachschen Kränzchen zahlreiche Musikalien vermacht wurden.[8]

[5] August Walter, *Wahrheit ohne Dichtung. Aus meinem Leben*, Bd. 2, s.l., s.a. [zwischen 1850 und 1896], 14.

[6] Staatsarchiv Basel-Stadt Privatarchiv, *Annalen des Musikkränzchens unter der Direction von August Walter*, verfasst von Friedrich Riggenbach-Stehlin (1821–1904). Unveröffentlichte, maschinenschriftliche Kopie des Originals. Umfang 286 Seiten, 1850–1862. StABS PA 826, 238ff. Im Folgenden zitiert als StABS PA 826.

[7] Zahlreiche Kränzchenmitglieder werden als Mitglieder des BGVs genannt in: Gotthold Eglinger, *Der Basler Gesangverein*, Basel 1874.

[8] Das umfangreiche Notenmaterial, das diesem Privatchor einst zur Verfügung stand, ist noch heute vorhanden und größtenteils in der Universitätsbibliothek Basel verwahrt (Signatur kr 65). Ein 46-seitiges Verzeichnis dieser Musikalien wurde von Dr. Heidy Zimmermann erstellt. Weiteres Notenmaterial der Riggenbachs und des Riggenbachschen Kränzchens befindet sich im Bechburg-Archiv der Familie Riggenbach (Signatur StABS PA 841, F 18).

Einmal wöchentlich fanden sich die Kränzchenmitglieder bei den Riggenbachs ein, wo August Walter die Sänger zum einen auf dem Klavier begleitete und zum anderen im Rahmen der bei den Kränzchenmitgliedern äusserst beliebten sogenannten „Entr'actes" Klaviermusik vortrug – meist die damals noch weniger bekannten Sonaten von Ludwig van Beethoven. Die „Entr'actes" waren also nicht nur Erholungspausen für die Sänger, sondern sie dienten auch zur musikalischen Weiterbildung der Kränzchenmitglieder.

Im Kränzchen musizierte man zum eigenen Genuss und aus Freude am gemischten Chorgesang, trat jedoch schon bald auch bei wichtigen Familienereignissen der Kränzchenangehörigen sowie bei Hauskonzerten im Haus der Famiglie Riggenbach auf und wirkte in August Walters öffentlichen Konzerten mit. Walter war seinerzeit einer der bedeutendsten Musiker in Basel, ganz besonders bedacht auf die Kenntnis und Pflege von Vokalmusik. Bis zu seinem Tode veranstaltete er alljährlich öffentliche Konzerte, in denen er zum Teil selbst als Pianist auftrat.



Abb. 5: August Walter (1821–1896; Foto aus der Porträtsammlung der Universitätsbibliothek Basel)

Die Schweizer Erstaufführung von Christoph Willibald Glucks Orpheus *(1856)*

In ihrem Heim, dem geräumigen „Kettenhof" in der oberen Freien Strasse, organisierten die Riggenbachs zusammen mit August Walter und den Kränzchenmitgliedern Musikaufführungen und Hauskonzerte großen Stils. Der Chor, der durchschnittlich aus etwa 25 Sängerinnen und Sängern bestand, trat oftmals vor einem mehr als 100-köpfigen Publikum auf. Das Programm wurde gewöhnlich am gleichen Abend nach einer Erfrischungspause ein zweites Mal geboten. Der eine Teil der Zuhörerschaft hörte sich beide Aufführungen an, der andere wechselte.

Eine besondere Bedeutung hatte für die Kränzchenmitglieder das Hauskonzert vom 16. Dezember 1856. Die Leipziger *Neue Zeitschrift für Musik* notierte jene Kränzchenaufführung mit der Bemerkung:

> Zum ersten Mal in der Schweiz brachte ein kleiner, aus der Elite der hiesigen singenden Kräfte zusammengesetzter Verein, der sich regelmäßig in einem Privathaus versammelt, Gluck's vollständige Oper *Orpheus* unter Hrn. A. Walter's Leitung vor einer Auswahl von Musikfreunden zur Aufführung.[9]

[9] O.A., „Aus Basel", *NZfM* 47 (1857), 8.



Abb. 6: Haus zum Kettenhof, Freie Strasse 113–115. Neu erbaut 1852, 1902 wegen Straßenerweiterung abgebrochen (Bechburg-Archiv der Familie Riggenbach, StABS PA 841, A 5.4).

Im Kettenhof wurde also der *Orpheus* von Gluck zum ersten Mal nicht nur in Basel, sondern in der gesamten Schweiz vollständig zu Gehör gebracht – vor rund 80 Zuhörern in konzertanter Aufführung, und zwar „mit deutschem Text, aber nach der italienischen Bearbeitung des Componisten und mit Einschaltung des Schluss-Terzettes aus seiner französischen Original Composition“,[10] ein Ereignis, für das lange geprobt worden war. Weggelassen wurden nur solche Nummern, die in einer konzertanten Aufführung nicht umsetzbar waren, also etwa Ballette. Die Rolle der Eurydike wurde von August Walters Ehefrau Josephine Walter-Fastlinger gesungen, einer ausgebildeten Sopranistin, die Titelpartie von der Altistin Margaretha Riggenbach-Stehlin. Das Ehepaar Riggenbach-Stehlin lud so viele Gäste wie möglich ein und betrieb einen ungeheuren Aufwand, um beste Voraussetzungen für den Konzertabend zu schaffen. Die Zimmer im Kettenhof wurden umgeräumt, aus dem Stadtcasino wurden fast 80 Konzertsessel, mehrere Hänggerüste für die Garderobe der Gäste und diverse Lüster und Kandelaber zur Optimierung der Beleuchtung gemietet bzw. gekauft.[11] Nach vollbrachtem Werk vermerkte Friedrich Riggenbach in den Kränzchenannalen:

> Alle saßen und hörten gut. Das Ganze lief sehr gut und gerundet ab: *Orpheus* war über Erwarten gut im Zug, das Schluss-Terzett wurde als eine der brillantesten Nummern erfunden, überhaupt athmete Alles eine solche Frische und wahre Empfindung, daß man sich fragen musste ob solche Musik fast 100 Jahre alt sei. Die Chöre frappierten besonders Hrn. Dir. Schöneck durch ihre Praecision und genaueste Nüancierung – ein Verdienst von Hrn. Walters unermüdlicher Vortragsbezeichnung – kurz man gieng sehr befriedigt auseinander.[12]

[10] StABS PA 826, 38.
[11] StABS PA 826, 34.
[12] StABS PA 826, 39.

Dieses Ereignis hatte zur Folge, dass sich das Kränzchen fortran „Orpheus-Verein“ nannte.



Abb. 7: Einladungskarte des „Orpheus-Vereins“ (Bechburg-Archiv der Familie Riggenbach, StABS PA 841, F 17.2).

Die Schweizerische Erstaufführung von Johann Sebastian Bachs Johannespassion *(1861)*

Zwischen der Schweizerischen Erstaufführung der Bachschen *Johannespassion* und dem Riggenbachschen Kränzchen besteht ebenfalls eine enge Verbindung. Im Jahre 1861 war es dem Basler Gesangverein vorbehalten, die Schweizer Erstaufführung der Bachschen *Johannespassion* zu bestreiten. Die Riggenbach-Stehlins und viele weitere auch im Basler Gesangverein aktive Mitglieder des Kränzchens waren von Anfang an sehr darum bemüht, das Projekt voranzutreiben und zu fördern. Trotz enormer Schwierigkeiten und andauernder Diskussionen trug das ehrgeizige Vorhaben seine Früchte, und die Passion kam am 31. Mai 1861 mit überwältigendem Erfolg zur Aufführung. Es war ein Ereignis, das weit über Basel hinaus sein Echo fand.[13]

Es brauchte viel Mut und Anstrengung, um in jener Zeit ein solches Werk aufzuführen. Sowohl den Sängern als auch dem Publikum war Bachsche Musik noch ungewohnt. Ernst Reiter, damaliger künstlerischer Leiter des Basler Gesangvereins, hatte schon in den frühen fünfziger Jahren die Absicht gehabt, die *Johannespassion* mit seinem Chor aufzuführen. Die Kommission war ihm aber nicht gefolgt, weil sie das Stück für den bisher meist nur mit kleineren und leichteren Kompositionen befassten Chor als zu anspruchsvoll erachtete. Seither aber hatte der Gesangverein verschiedene Kantaten Bachs gesungen, und auch im Riggenbachschen Kränzchen hatte man Bachs Musik besser kennengelernt. Von Beginn des Kränzchens an war August Walter für die Bachsche Kirchenmusik eingetreten, so dass schon in den ersten Kränzchenjahren Bachkantaten einstudiert worden waren.

[13] Vgl. Martin Staehelin, „Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861“, *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 76 (1976) 77–124.

Im März 1858 wurde der Schlusschor der *Johannespassion* in einem Hauskonzert aufgeführt,[14] und im Januar 1859 sang das Kränzchen „Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine" erstmals öffentlich in einem Orgelkonzert von Theodor Kirchner im Basler Münster.[15] Schliesslich etablierte sich, wenn auch zögernd, der Plan, das ganze Werk im Basler Münster zur Aufführung zu bringen, auch in der Kommission des Basler Gesangvereins. Im Herbst 1860 begann der Chor mit Stimmenmaterial, das vom Stuttgarter Musikdirektor Immanuel Faisst hatte ausgeliehen werden können, mit den Proben.

Das Engagement des Riggenbachschen Kränzchens kam dem Vorhaben, die *Johannespassion* zur Aufführung zu bringen, sehr zugute, denn die Schwierigkeiten, die sich stellten, waren von erheblichem Ausmaß. Friedrich Riggenbach erkannte zum Beispiel, dass die Orgel tiefer gestimmt war als die Orchesterinstrumente, wobei vor allem die wichtigen Holzblasinstrumente nicht passen wollten. Er versuchte, Bläser und Instrumente aus dem Orchester des Kölner Kapellmeisters Ferdinand Hiller auszuleihen; da aber Hiller Riggenbachs Wunsch nicht entsprechen konnte, musste sich dieser andernorts nach Hilfe umsehen. Schließlich fasste er den Entschluss, adäquat gestimmte Holzblasinstrumente eigens für die Aufführung bauen zu lassen. Die Instrumente, die aus Paris, München und vor allem aus Dresden geliefert wurden, bezahlte Riggenbach aus eigener Tasche. Anonym stiftete er dem Gesangverein zudem ein Podium, das im Münster für Chor und Orchester verwendet wurde.

Dank seiner persönlichen Beziehungen zu sehr guten Musikern war Friedrich Riggenbach für die aufwendigen Vorbereitungen glänzend geeignet. Für den Part des Christus und die Bass-Arien konnte er den berühmte Bariton Julius Stockhausen und für den des Evangelisten den Tenor Carl Schneider gewinnen. Die übrigen solistischen Aufgaben wurden von Mitgliedern des Riggenbachschen Kränzchens wahrgenommen, so etwa der Alt von Margarethe Riggenbach-Stehlin. Die Ausführung des Continuo lag in den Händen von August Walter (am Klavier) und denen des renommierten Komponisten, Organisten und Dirigenten Theodor Kirchner aus Winterthur (an der Orgel); die Leitung hatte der Basler Sänger und Dirigent Ernst Reiter. Riggenbach berichtete dem damals amtierenden Leipziger Thomaskantor Moritz Hauptmann, dass das Hauptaugenmerk darauf gerichtet sei, das Werk „so vollständig als möglich in Bach'schem Sinne"[16] zu geben. Dies darf nicht einfach als selbstverständlich beurteilt werden, denn abgesehen davon, dass Basel damals noch keine Tradition der Pflege Bachscher Vokalwerke besaß, hatten Bach-Begeisterte wie Felix Mendelssohn Bartholdy in Aufführungen und in Editionen Bachs

[14] StABS PA 826., 54.
[15] Ibid., 96.
[16] Zitiert nach: Martin Staehelin, op. cit., 95.

Schöpfung gekürzt und ihre Texte verändert, um sie dem zeitgenössischen Verständnis leichter zugänglich zu machen.[17]

Auch der Chor hatte diverse Anlaufschwierigkeiten zu bewältigen. Drei Vorträge des damals 26jährigen Rechtshistorikers Andreas Heusler, Mitglied des Basler Gesangvereins und des Riggenbachschen Kränzchens, über die Entstehungsgeschichte der Passionen und besonders diejenige der *Johannespassion* waren dazu bestimmt, den Mitwirkenden das Werk näher zu bringen, wobei sich Heusler vor allem auf Carl von Winterfelds dreibändiges Werk *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* (1843–1847) stützte. Auch das Publikum wurde auf das bevorstehende Ereignis vorbereitet: Im März 1861 sang der Basler Gesangverein in der Martinskirche mehrere Choräle aus der Matthäus- und der Johannespassion. Nachdem die Hindernisse überwunden waren, schrieb Riggenbach:

> Erst als wir in unsern Proben nach und nach vorrückten und die technischen Schwierigkeiten [...] nach und nach besiegen lernten, steigerte sich die Vorliebe für dieses Werk bei den Tüchtigeren des Vereins so, daß Manche von denselben specielle Studien über Bach zu machen begannen.[18]

Das Ehepaar Riggenbach selbst reiste eigens nach Köln und in andere große Musikstädte, um sich weitere Eindrücke Bachscher Passionsmusik zu verschaffen und das Gehörte in Basel allenfalls verwerten zu können.[19]

Trotz andauernden Diskussionen nahm das Projekt allmählich Gestalt an, und das Werk kam am 31. Mai 1861 zur Aufführung, unter deren unmittelbarem Eindruck der Dirigent Ernst Reiter abends in sein Tagebuch schrieb:

> Aufführung ganz gelungen und Eindruck der großartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht [...]. Erster und letzter Chor nebst Choral von der größten Wirkung, desgleichen die Chöre der Juden.[20]

Auch Riggenbach hielt seine Eindrücke fest. Er berichtet davon, wie erschütternd das Brausen des Erdbebens gewesen sei, die Worte Christi „Es ist vollbracht" das Auditorium tief bewegt hätten und die anschließende Alt-Arie von solcher Wirkung gewesen sei, dass manche Träne geflossen wäre.[21]

Weit herum fand die Aufführung Beachtung, und es herrschte, wie damals in der Presse nachzulesen war,

[17] Zu Mendelssohns Bearbeitung der Matthäus-Passion anlässlich der spektakulären Aufführung am 11.3.1829 in der Berliner Singakademie vgl. Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, 36ff. Zur Bearbeitung von J. S. Bachs Kantate *Actus tragicus* durch Moritz Hauptmann vgl. ders., „Moritz Hauptmanns Bearbeitung des Actus Tragicus BWV 106", *BJbHM* 21 (1997) 21–35.

[18] Ibid., 79.

[19] StABS PA 826, 215.

[20] Zitiert nach Staehelin, op. cit., 94f.

[21] Zitiert nach Staehelin, op. cit., 97.

> [...] die Freude, dass Basel sich auf die hohe Kunststufe zu stellen vermochte, ein so herrliches, aber auch schwieriges Tonwerk, wie die Passionsmusik von Bach aufführen zu können und zu wollen. Es ist dieses das erste Beispiel der Art in der Schweiz, ein kunsthistorisch wichtiges Ereignis für unser Vaterland, welches Basel zur grössten Ehre gereicht.[22]

Das ehrgeizige Vorhaben trug Früchte. Zu Recht wurde das Riggenbachsche Haus als „fester Stützpunkt für die Bestrebung, den großen Meister mit einem seiner mächtigsten Werke unter die Menge des Volkes treten zu lassen",[23] beschrieben. Friedrich Riggenbach wird wohl mit Freude festgestellt haben, dass die Popularität Bachscher Werke stetig anwuchs. Bis zu seinem Tod im Jahre 1904 wurde die *Johannespassion* vom Basler Gesangverein vier Mal aufgeführt (1861, 1874, 1880, 1892), die *Matthäuspassion* acht Mal (1863, 1865, 1870, 1876, 1885, 1889, 1896, 1899), das *Weihnachtsoratorium* zwei Mal (1862, 1886), die Messe in h-moll drei Mal (1882, 1888, 1900), und Bachsche Kantaten kamen in 14 Konzerten zum Vortrag.[24]

Fazit

Es kann gesagt werden, dass das Riggenbachsche Kränzchen nicht nur zur Unterhaltung seiner Mitglieder gedacht war. Sein Bestreben zielte auch darauf, das noch junge Basler Chorwesen durch sein musikalisches Wirken zu ergänzen und zu bereichern. Oft sprangen die Sänger des Kränzchens dort ein, wo Lücken zu füllen und Pionierarbeit zu verrichten war. Der Gesangskreis engagierte sich vor allem dafür, noch unbekannte Lied- und Chorkompositionen aus älterer und neuer Zeit der Öffentlichkeit zur Kenntnis zu bringen. Das Riggenbachsche Kränzchen diente somit der Förderung, der Verbreitung und der Popularisierung von Musik und brachte wertvolle musikalische Werke, die aus dem Repertoire der Gesangsvereine und Musikgesellschaften heute nicht mehr wegzudenken sind, in die Schweiz und insbesondere nach Basel.

Besonders am Riggenbachschen Kränzchen war auch, dass es eine überbrückende Funktion hatte: Es diente als Scharnier zwischen dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen, verband die private mit der öffentlichen Sphäre und wob unsichtbare Fäden, die von den Privatstuben der Hausmusik über die Übungslokale der Gesangsvereine bis auf das Konzertpodium reichten. Gleichzeitig bot das Kränzchen seinen Mitgliedern die Möglichkeit, auf ungezwungene, informelle Art ihren Interessen nachgehen und einen Teil ihrer Freizeit gestalten zu können. So brachte das Riggenbachsche Kränzchen für viele Menschen Glanz in das von reformierter Einfachheit geprägte gesellschaftliche Leben, stiftete wertvolle Kulturvermittlung und wurde zu einem Leuchtturm in der Entwicklungsgeschichte des Basler und des Schweizer Chorwesens.

[22] Zitiert nach: Paul Clerc, „Vorkämpfer für die Johannespassion", *Doppelstab* 67/68 (7. April 1977).
[23] Emanuel Probst, „Friedrich Riggenbach-Stehlin», *Basler Jahrbuch* 1905, 31.
[24] Ibid., 32/33.

VOM RICHTIGEN NOTENLESEN – DILEMMATA EDITORISCHER STRATEGIEN UM 1900[1]

von Tobias Plebuch

Es erhub sich ein Streit auf der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft im elften Jahre ihres Bestehens, und noch heute lesen sich die Versammlungsprotokolle, als könnte man sich am Papier die Finger aufkratzen. 1908 hatte die Gesellschaft Max Seiffert und Max Schneider beauftragt, Bachs Kirchenmusik für „stilgerechte Aufführungen" einzurichten – eine Aufgabe, die „ganz und gar nicht der musikalischen Erziehung unserer Dirigenten" entspräche.[2] Argwöhnische Stimmen verlangten trotzdem nach Aufführungsmaterial im „Urtext". Schneider erklärte missmutig, manche versuchten, gegen seine Arbeit, „ohne dass sie schon jemand gesehen hat, Stimmung zu machen".[3] Julius Buths, Musikdirektor in Düsseldorf, fühlte sich angesprochen und ging scharf ins Gericht mit Herausgeberzusätzen, Uminstrumentierungen usw., die Dirigenten zu einer Revisionsarbeit nötigten, die „mitunter einer völligen Neuherstellung des Notenmaterials gleichkommt". Schneider verwahrte sich dagegen, für fremde Sünden büßen zu sollen. Die Arbeit, die er und Seiffert begonnen hätten, lasse den originalen Satz Bachs unangetastet und habe nichts gemein mit früheren editorischen Willkürlichkeiten, sondern wolle diese vielmehr „ersetzen und beseitigen".[4]

Der Streit über die wahre Art, die Quellen zu lesen und zu edieren, schwelte schon länger. Protegiert von Hermann Kretzschmar, hatte sich innerhalb der Bachgesellschaft um Seiffert, Schneider und Arnold Schering ein Kreis von Musikhistorikern formiert, die zugleich beschlagene Musiker waren. Sie verlangten, dass die Gesellschaft mit der bisherigen Editionspraxis „vollkommen brechen" müsse. Nötig seien nunmehr „mustergültige praktische Bearbeitungen, die auf Grund der historischen und wissenschaftlichen Ergebnisse der Forschung hergestellt werden."[5] Buths jedoch ging in seinem Misstrauen gegen Herausgeber so weit, aus Handschriften zu musizieren, indes sein Kollege Gustav Beckmann aus Essen im Namen der Kirchenchöre umso nachdrücklicher für praktische Ausgaben plädierte, „damit Bach auch in die kleinsten Städte getragen würde."[6]

[1] Keith Chapin, Hans-Ulrich Gumbrecht, Glenn Stanley und Blake Stevens danke ich herzlich für ihre anregende Kritik.

[2] Max Schneider, „Bearbeitung Bachscher Kantaten", *Bach-Jahrbuch* 1908, 94–106, hier 96.

[3] *Bach-Jahrbuch* 1910, 172.

[4] Siehe den Bericht über die Mitgliederversammlung der *NBG* im *Bach-Jahrbuch* 1910, 171–188, die Zitate auf 172–77.

[5] *Bach-Jahrbuch* 1905, 81.

[6] *Bach-Jahrbuch* 1910, 178. Eine leitende Kommission, bestehend aus Hermann Kretzschmar, Siegfried Ochs und Gustav Schreck, bemühte sich, die Wogen zu glätten. Die Bearbeiter Seiffert und Schneider nahmen Eintragungen in gedrucktem Leihmaterial handschriftlich vor.

Der polemische Ruf nach dem Urtext, nach der einen, authentischen, reinen Fassung, entspringt dem Misstrauen gegen editorische und interpretatorische Willkür. So war es 1850 bei Gründung der Bach-Gesellschaft, so war es 1910 im Streit um stiltreue Ausgaben für die Praxis, und so war es 1948 bei Gründung des Henle-Verlages. Wer erklären will, was ein Urtext sei, gerät jedoch in Verlegenheit. Die Vagheit des Begriffs trägt vermutlich zu seiner Popularität bei und stand von Anfang an unter Naivitätsverdacht: „Wer also an einen Urtext Homers, wie er aus seinem Munde floß, glauben kann, der glaubt viel," heißt es schon 1795 in Schillers Horen.[7] Im Unterschied zu praktischen oder wissenschaftlichen, lassen sich Urtexteditionen einfacher *ex negativo* bestimmen. Nicht, was sie enthalten, sondern was sie *nicht* enthalten (Herausgeberzusätze und schwer verdauliche Philologie), macht Urtexte so attraktiv. Günter Henle formulierte sein Unbehagen so:

> Romantischer Gefühlsüberschwang und zunehmender Individualismus bestimmten weitgehend das künstlerische Schaffen im 19. Jahrhundert. Herausgeber der Werke unserer großen Meister der Tonkunst waren vielfach gefeierte Virtuosen [...] Immer mehr wurde das echte, wirkliche Wesen der Werke entstellt, verdunkelt, zugedeckt.[8]

Die wohl bedeutendste editorische Leistung des 19. Jahrhunderts ist allerdings nicht das Werk gefeierter Virtuosen, sondern penibler Philologen: die historisch-kritische *Bach-Gesamtausgabe* (*BGA*, 1851–1899). Doch kann dieser Hinweis Henles Kritik nicht entkräften. Wichtiger ist die Frage, warum auch Musikhistoriker Bachs Werke praktisch einrichteten – und das ausgerechnet im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft. Erkennt man in derartigen Ausgaben nur trübe Quellen, verunreinigt von schlechtem neunzehnten Jahrhundert, so lassen sich die Beweggründe, Absichten und Prinzipien der Herausgeber ebenso wenig begreifen wie ihre Kontroversen. Editionen sind nicht allein anhand technischer Einzelheiten wie Schlüssel, Mensurstriche und Legatobögen zu verstehen. Indem sie schriftlich Überliefertes interpretieren, antworten sie gleichsam immer auch auf andere Interpretationen, Editionen eingeschlossen. Erst in diesem philologisch-hermeneutischen Problemzusammenhang werden auch die technischen Details und damit der Sinn von Herausgeber-Entscheidungen verständlich. Ziel der folgenden Überlegungen ist es, die Schwierigkeiten zu begreifen, die zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts „praktische" oder „instruktive" Editionen alter Musik lösen sollten.[9]

*

[7] „Homer, ein Günstling der Zeit", *Die Horen* (1795), 9. Stück, Abschnitt VI., 62.

[8] Günter Henle, „Über die Herausgabe von Urtexten", *Musica* 8 (1954) 377–380, hier 377.

[9] Der problemgeschichtliche Ansatz folgt Carl Dahlhaus, „Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien", in: Hermann Danuser (Hg.) in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch: *Gesammelte Schriften*, Band 1, Laaber 2000, 221–232. „Instruktive" Ausgaben heben sich von „praktischen" gelegentlich durch einen stärker ausgeprägten didaktischen Charakter ab mit Fußnoten, historisch-biographischen Vorworten, Verzierungstabellen etc. Eine scharfe begriffliche Unterscheidung würde jedoch auf eine nominalistische Typologie hinauslaufen.

Ausgaben, in denen Virtuosen ihre persönliche Interpretation alter Meisterwerke dokumentierten und damit schulbildend zu wirken versuchten, gibt es kaum vor dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, konkret: bevor Czerny das *Wohltemperierte Klavier* 1837 unter Berufung auf Beethovens Vortragsweise edierte.[10] Von einem beherrschenden Zeitgeist lässt sich überhaupt nicht, von einem Trend erst in der zweiten Jahrhunderthälfte sprechen – einer Periode, in der auch kritische Editionen in Form von Denkmälern, Anthologien, Gesamt- und Einzelausgaben in beachtlicher Anzahl und Qualität publiziert wurden.

Doch nicht alle Interpretationsausgaben dürfen über einen Kamm geschert werden. Instruktive Editionen aus dem frühen 20. Jahrhundert, die im Zeichen der beginnenden historischen Aufführungspraxis stehen, ähneln auf den ersten Blick üppig und eher willkürlich bezeichneten Bearbeitungen alten Schlages. Tatsächlich verfolgen sie eine neue, aufklärerische Strategie: Sie zielen über die Schreibintention hinaus auf die vermutete Klangintention des Komponisten, indem sie historische Vortragsregeln zu fixieren trachten. Ihre Charakteristika sind notierte Terassendynamik, kleingliedrig „atmende" Dynamik (< >) und Echoeffekte, ausgesetzter Generalbass, optionale Vortragsangaben, Anmerkungen zum Notentext, Verzierungstabellen sowie aufführungspraktische, historisch-biographische und bibliographische Hinweise. Von solchen Ausgaben sind mehr oder weniger künstlerische Modernisierungen und primär wissenschaftlichen Zwecken dienende Denkmäler abzugrenzen. Zweck der *BGA* war es, die „echte Gestalt der Composition" in Form eines kritisch-revidierten Textes vorzulegen, dessen Aufführbarkeit ausdrücklich eine nur nachgeordnete Rolle spielte. Franz Liszt, Robert Franz, Carl Tausig, Ferdinand David, Leopold Godowsky, August Stradal und Hans von Bülow wollten ihr Publikum unterhalten, indem sie historische Musik modernen Klangidealen und ihrem persönlichen Geschmack entsprechend bearbeiteten. Max Seiffert, Max Schneider, Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Arnold Schering, Walter Niemann und Karl Straube wollten ihr Publikum mittels instruktiver Editionen zur alten Musik erziehen, indem sie „verschwundene Traditionen des Bachzeitalters" (Schering) kurzerhand verschriftlichten. Bearbeitungen, die eine Gigue in eine brillante Zugabe oder eine Gavotte in eine schmachtende *Rêverie* verwandelten, waren ihnen ein Graus.

Betrachten wir einige Beispiele, um zu verstehen, was instruktive Ausgaben leisten und was sie vermeiden wollen. Die Neue Bachgesellschaft, die im Januar 1900, unmittelbar nach Auflösung der alten gegründet wurde, sah eine ihrer wichtigsten Aufgaben darin, „volkstümlich billige und praktische Ausgaben auf Grund der Ausgabe der alten Bachgesellschaft" zu veröffentlichen.[11] Bereits 1902 gab sie fünf praktisch eingerichtete Kantaten in Partitur,

[10] Georg Feder und Hubert Unverricht, „Urtext und Urtextausgabe", *Mf* 12 (1959) 432–454. Gleiches gilt auch von Palestrina-Ausgaben, die etwa bis zur Jahrhundertmitte relativ behutsam mit dem Originaltext umgehen.

[11] *Satzungen der Neuen Bachgesellschaft*, Leipzig 1905, §§ 5.

Stimmen und Klavierauszug heraus. Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen, Akzente, Dynamik und Artikulation wurden gegenüber der *BGA* ergänzt und die Schlüsselung modernisiert. Der Continuo wurde „stilgerecht, d.h. je nach Umständen mit einfachen Akkorden oder in kontrapunktisch freier Führung" eingerichtet.[12]

Karl Straube holte für seine Ausgaben fachkundigen Rat ein, um „die Ergebnisse der historischen Forschungen der letzten Jahrzehnte, die Orientierung über die Aufführungspraxis Bachs und seiner Zeitgenossen" praktisch umzusetzen und mittels moderner Spieltechnik und Registrierung die „musikalischen Affekte" zu reproduzieren.[13] Wolfgang Rathert deutet Straubes Intentionen als eine „vollständige Rekonstruktion von Affekt- und rhetorischem Gehalt sowie der damit verbundenen klanglichen Gestaltung."[14]

Das Bestreben, Philologie und Praxis zu vereinbaren, tritt auch in einigen frühen Bänden der *DTB* zu Tage: Ernst von Werras Ausgabe alter Musik für Tasteninstrumente von 1903 vereinigt kritische Edition, faksimilierte Tabulatur und praktische Bearbeitungen. Ähnlich ergänzte Rudolf Schwarz 1910 seine Ausgabe von Madrigalen Hans Leo Hasslers um einen Klavierauszug und transponierte, modern geschlüsselte und maßvoll bezeichnete Einrichtungen ausgewählter Werke „für modernen Gebrauch" im Anhang.

Hermann Bäuerle, Schüler von Franz Xaver Haberl und Hofkaplan in Regensburg, legte ab 1903 „modernisierte, kritisch-korrekte" Ausgaben von Messen und Motetten Palestrinas vor mit kurzen Kommentaren „für den Vortrag altklassischer Musik"[15] im Anschluss an Franz Xaver Witt und Karl Proske. Anders als manche Palestrina-Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts, verzichtete Bäuerle auf kürzende Schnitte oder gar Instrumentalbegleitung. Lediglich die mehr als vierstimmigen Agnus Dei II entfielen, um Aufführungen zu erleichtern. Gleichwohl wurde der Ordinariumstext neu verteilt und vollständig unterlegt.

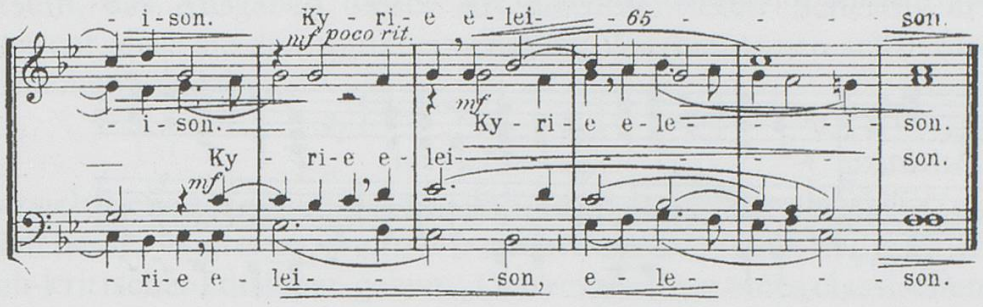
[12] *Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft* II/2, Leipzig 1902. Man vergleiche zum Beispiel in der Kantate *Nun komm der Heiden Heiland*, BWV 61, Nr. 2: Rezitativo-Arioso. Die Aussetzung des Generalbasses greift in den beiden Schlusstakten vorangehende Motive (T. 9, 12, 16) der Solostimme auf.

[13] J. S. Bach, *Magnificat*, für die Aufführung eingerichtet von Karl Straube, Leipzig o. J. (ca. 1910); Karl Straube (Hg.): *Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem XVII und XVIII Jahrhundert*, Leipzig [1904].

[14] Wolfgang Rathert, „*Kult und Kritik*". *Bach und die Nachwelt*, Band 3, Laaber 2000, 32.

[15] Hermann Bäuerle (Hg.): *Pierluigi da Palestrina in moderner Notation*, 3. Auflage, Leipzig o. J. [1905]. Die ersten beiden Auflagen, Regensburg 1903, enthielten noch keine Vortragsbezeichnungen, die ab 1905 im gedruckten Notentext erscheinen.

Bsp. 1: Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Missa Veni sponsa Christi*, hg. von Hermann Bäuerle (1905).

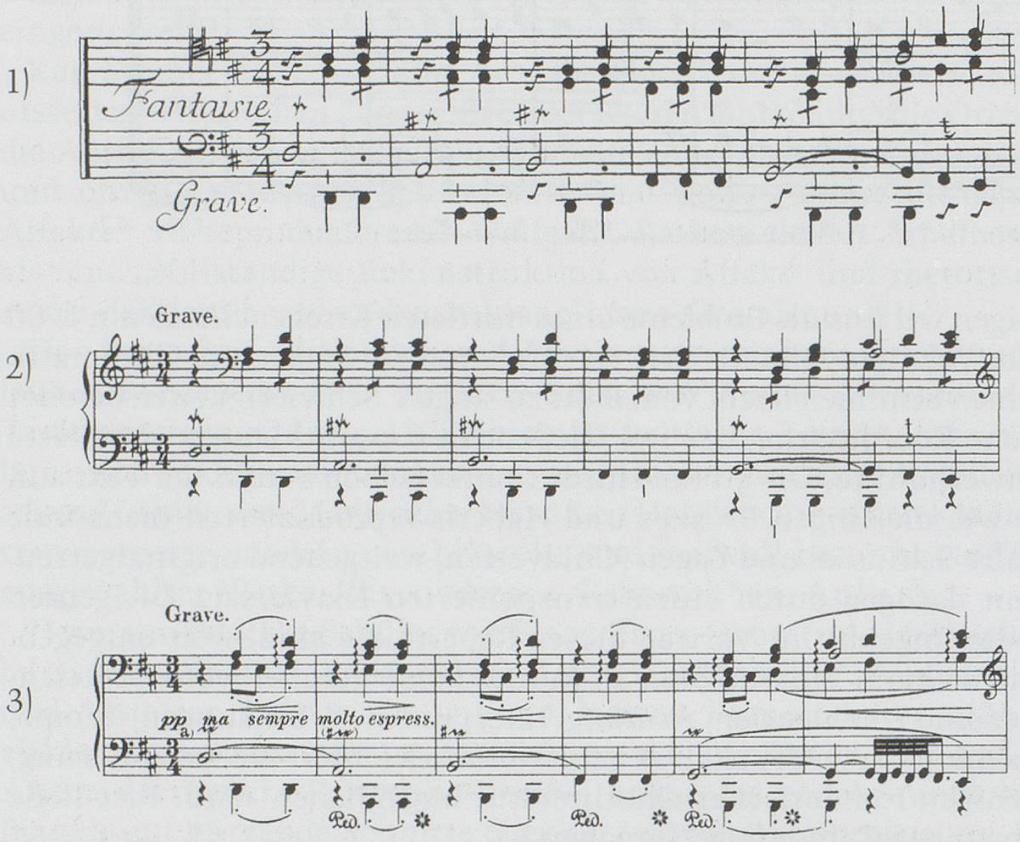


Vergegenwärtigen wir uns die Probleme eines mittleren Kirchenchores um 1900 mit klassischer Vokalpolyphonie: Frei von größeren Sprüngen und Chromatik sind die einzelnen Stimmen leicht vom Blatt zu singen. Schwierigkeiten bereitet die rhythmische Koordination des frei fließenden Gesamtklanges ohne feste metrische Schwerpunkte. Die größte Hürde richtet jedoch bereits der Text auf. Neuausgaben wie diejenigen Proskes und Haberls reproduzierten mensurale Notenwerte, alte Schlüssel und Lagen (Chiavetten) weitgehend originalgetreu. Bäuerle kommt dagegen durch einen transponierten Klaviersatz Dirigenten und Chören, die ungeübt im Vortrag dieses Repertoires sind, weit entgegen. Der Chor kann so beim Einstudieren an kurzer Leine geführt werden. Reichlich bezeichnet sind Akzidentien, Atmung, Interpunktion, Bindungen, Tempo, Agogik, Dynamik und Ausdruck. Das Schriftbild erleichtert die Orientierung, weil es demjenigen romantischer Chorliteratur angeglichen wird. Fast ließe sich von editorischer Camouflage sprechen.

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts gaben Musikhistoriker ganze Reihen und Anthologien historischer Kompositionen in praktischen Bearbeitungen heraus. Der editionstechnische Wandel reflektiert einen sozialgeschichtlichen: Statt auf dem Konzertpodium sollte alte Musik als *Umgangsmusik* (Heinrich Besseler) in bürgerlichen Wohnstuben, studentischen Zirkeln, Kirchen und der Jugendbewegung reanimiert werden. Hugo Riemann, der 1909 auch das erste neuere „Collegium Musicum" ins Leben rief, edierte unter gleichem Titel ab 1903 eine Reihe mit vorklassischer Musik. Arnold Schering bearbeitete Barockmusik für die Reihe *Perlen alter Kammermusik* (1904ff.). Hugo Leichtentritt arrangierte 1907 Musik vom Minnesang bis zum Frühbarock als *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten* mit umfangreichem historischen Kommentar. In der Reihe *Meisterwerke deutscher Tonkunst* edierten Leichtentritt und Walter Niemann Auszüge aus den Denkmälern und Gesamtausgaben „zum praktischen Gebrauch für Kirche und Schule, Konzert und Haus."[16]

[16] *Meisterwerke deutscher Tonkunst: erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch für Kirche u. Schule, Konzert u. Haus bezeichnet auf Grund der Denkmäler deutscher Tonkunst, der in Bayern und in Österreich, kritischer Gesamtausgaben, sowie älterer Druckwerke u. Handschriften*, Leipzig, o.J. [ab ca. 1905].

Bsp. 2: Gottlieb Muffat: Anfang der 3. Suite aus den *Componimenti musicali*: 1) Originalausgabe (ca. 1739); 2) Ausgabe von Guido Adler in *DTÖ* III/3 (1896); 3) Ausgabe von Walter Niemann (ca. 1905).



Vorlage: „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" III², S. 33-43. — a) Man spiele den einfachen Mordent statt des von Muffat eigentlich geforderten doppelten. — b) Alle mit + bezeichneten Triller sind nach Muffat mit der Hilfsnote von oben zu beginnen. — Alle Arpeggien in der herrlichen Grave-Einleitung sind langsam und gehalten auszuführen.

In unserem Beispiel modernisiert Niemann die Notationsformen stärker als Adler in den *DTÖ*, gibt spielpraktische Kommentare und schreibt ungebräuchliche Verzierungszeichen nach Muffats Anweisungen aus. Artikulation, Pedalisierung und Mikrodynamik scheinen eine klassizistische Periodik nach Riemannschen Grundsätzen hervorzukehren (auftaktige Phrasierung). Anders als die freieren Bearbeitungen von Bülows, Tausigs usw. vermeiden Niemanns Ausgaben weitgespannte, zielgerichtete Prozesse und dramatische Höhepunkte. So gleichen seine Spielanweisungen Muffats Suite zwar dem modernen pianistischen Klangideal an, zugleich aber wirken sie großflächiger Darbietung und extrovertierten Gesten virtuoser Podiumsmusik entgegen.

Niemann pries „stiltreue" Werkaufführungen als den „größten Triumph der Musikwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten" und propagierte die „Anwendung gesicherter Resultate der Musikwissenschaft auf die Interpretation des Notentextes."[17] Die konkrete Umsetzung von „Stiltreue" und den

[17] Walter Niemann, *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, 53 und 59.

naiv positivistischen Versuch, sie in den Notentext einzutragen, mögen wir belächeln; nicht in Frage zu stellen ist jedoch das wachsende historische Bewusstsein, das Ausgaben dieser Art dokumentieren. Schering erwartete von ihnen gar, dass sie den romantisierenden Bearbeitungen schließlich „den Garaus machen" würden.

*

Der zuversichtliche Elan und die Idiosynkrasien dieser Herausgeber-Generation lassen sich besser verstehen, wenn wir einen Schritt zurück in die Gründerzeit historisch-kritischer Editionen gehen. „Den reinen Text eines classischen Autors herzustellen", wenn möglich nach der „Urschrift" Bachs, frei von „Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen" war das Hauptziel der *BGA*.[18] Sie kann füglich als Paradigma der historistischen Wende musikalischer Editionspraxis im 19. Jahrhundert gelten. Wie die alten Palestrina- und Schütz-Ausgaben (1862–1903 bzw. 1885–1894), so kommt auch die *BGA* dem Erscheinungsbild ihrer Quellen in mancher Hinsicht näher als deren Nachfolger im zwanzigsten Jahrhundert.[19] Sie alle streben an – um mit Ranke zu sprechen –, das Vergangene so zu zeigen, „wie es eigentlich gewesen."[20]

Das Interesse an historischer Musik war nicht neu. Beispiellos in der gesamten Musikgeschichte war jedoch die Publikationsflut von Kompositionen, die weit älter waren als die ältesten noch lebenden und lehrenden Musiker. Kaum überspitzt wäre die Behauptung, dass es nicht zu wenige, sondern zu viele wissenschaftliche Ausgaben alter Musik gab, und dass ihre bedeutendste Wirkung wohl darin lag, dass sie deren Wiederbelebung nicht erleichterten, sondern zunächst erschwerten. Der Bach-Herausgeber Julius Rietz wunderte sich über das Interesse an einem „dem Zeitgeschmacke in Form und Inhalt so ganz entfremdeten Meister",[21] aber selbst erfahrene Musiker fanden den Inhalt der *BGA* „kraus und künstlich."[22] C. Ph. E. Bachs Klaviersatz sei „bisweilen unerträglich leer, dünn und skizzenhaft" und müsse darum erst „aus dem Clavichordischen in das Pianofortische" übersetzt werden, urteilte Bülow 1862

[18] *BGA* 1, Leipzig 1851, IV.

[19] Anders als die Quellen und die *BGA*, modernisiert die *Neue Bachausgabe* (*NBA*, 1954–2007) den Gebrauch der Schlüssel, passt die Generalbassschrift heute üblichen Standards an und notiert transponierende Instrumente in der Regel klingend. Spitta behielt in seiner Schützausgabe nicht nur originale Schlüssel und Notenwerte bei, sondern sogar ♭ und ♯ mit Auflösungsfunktion. Zur alten und der neuen Schützausgabe vgl. Manfred Hermann Schmid, „Hermeneutik und Philologie", in: Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser (Hg.), *Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext*, Laaber 1995, 115 ff.; Werner Breig, „Die Editionsgeschichte der geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz", in: Helga Lühning (Hg.): *Musikedition: Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, Tübingen 2002, 237–276.

[20] „Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen: so hoher Ämter unterwindet sich der gegenwärtige Versuch nicht: er will bloss zeigen, wie es eigentlich gewesen." *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Leipzig, 1885, VII.

[21] Vorwort zur Ausgabe der Matthäuspassion von Julius Rietz, *BGA* 4, Leipzig o. J. [1854], XIII.

[22] Rezension der *BGA* 12, in: *AmZ*, 6. Januar 1864, 6.

und sprach damit Generationen von Pianisten aus dem Herzen.[23] In quellentreuen Neuausgaben historischer Klaviermusik fänden sich „überall Rätsel, fremde Welten, Enttäuschung!“,[24] schrieb Hermann Kretzschmar 1900. Und im Rückblick auf die soeben abgeschlossene *BGA* stellte er bescheiden, wiewohl leicht sarkastisch fest: „Wir bedauern den Verlust so vieler Bach'schen Cantaten und doch wissen wir mit der Masse der erhaltenen kaum etwas Rechtes anzufangen.“[25] So schwelgerisch die Begeisterung für Musik verlorener Zeiten ausfallen konnte, so rätselhaft wirkte ihre Aufzeichnung auf Laien wie Berufsmusiker.

Die Ratlosigkeit im Umgang mit alten Partituren lässt sich als eine Art Leseschwierigkeit deuten, nicht unähnlich den Problemen des „richtigen Notenlesens“, die Leopold Mozart im Schlusskapitel seiner Violinschule 1756 darlegte: Kompositionen „von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen“ sei weit schwieriger, als virtuose Kunststückchen auswendig zu lernen.[26] Dieses erfordere nur einige Übung, jenes aber Urteilskraft und Erfahrung. Notenlesen im emphatischen Sinne geht über bloßes Entziffern hinaus und zielt auf eine künstlerische Praxis, in der ein tieferes Verständnis nicht notierter und nicht notierbarer Aspekte der Musik zum Ausdruck kommt. Diese Grundproblematik musikalischer Literalität wird durch die massenhafte Verbreitung von Notentexten längst untergegangener Kulturen verschärft. Hatten die gebildeten Liebhaber und Kenner, an die Mozart sich wandte, noch fast ausschließlich zeitgenössische Partituren zu bewältigen, so wurden in der Blütezeit des Historismus und Caecilianismus die meisten Berufsmusiker von der Fülle alter Musik in kritischen Neuausgaben überfordert. Je älter die Komposition und je originalgetreuer der Text, desto schwerer lesbar waren sie: „Es sind diese Werke wie mit einer Geheimschrift geschrieben, die nach den gewöhnlichen Regeln gelesen gar keinen Sinn gibt; erst wenn man den Schlüssel gefunden hat, springt der rechte Gedanke aus dem todten Zeichen.“[27]

Die bedeutendste Pionierleistung historisch-kritischer Editionsarbeit war die über 15 600 Seiten in 60 Teilbänden umfassende *BGA* mit Revisionsberichten, Faksimilia, Registern und einem Werkverzeichnis. Außerdem sind hier Franz

[23] Hans von Bülows Vorwort zu seiner Bearbeitung von C. Ph. E. Bach: *Sechs Sonaten für Klavier allein*, Leipzig und Frankfurt/M. 1862. Nach Auskunft der Edition Peters erschienen zunächst Einzelbände dieser Ausgabe in einer Auflagenhöhe von vermutlich 3500 Exemplaren. Von ca. 1867 bis 1972 wurden rund 32 000 Sammelbände gedruckt, die meisten davon vor 1940. Neuauflagen im Abstand von zwei bis vier Jahren bezeugen, dass eine konstant starke Nachfrage nach von Bülows Ausgabe herrschte, die noch heute in fast jeder Stadtbibliothek zu finden ist. Dagegen sind nur noch ganz wenige Exemplare von Baumgarts philologisch strenger C. Ph. E. Bach-Ausgabe (1863–1871) erhalten.

[24] „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“ (1900), in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1973, 100–119, hier 101.

[25] Hermann Kretzschmar „Die Bach-Gesellschaft“, *BGA* 46, Leipzig, 1899, LXI.

[26] *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 12. Hauptstück „Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts“, § 3, Augbsurg ²1787, 258.

[27] Ein ungenannter Autor über J. S. Bachs Vokalwerke, zit in Carl Proske (Hg.), *Musica divina*, Nürnberg 1853, Bd. 1, Vorrede, XLIII.

Commers über 1000 Editionen alter Vokal- und Instrumentalmusik und Carl Proskes *Musica divina* (1853–62) und *Selectus Novus Missarum* (1856–61) zu nennen, Robert Maldéghems *Tresor musical* (1865–93), die *DDT* (1892–1931), die *DTÖ* (seit 1894), die Palestrina-Ausgabe, Philipp Spittas Schützausgabe, Friedrich Chrysanders Händelausgabe (1858–94) und ähnliche Projekte, die in verschiedenen europäischen Ländern oft von einzelnen Gelehrten ediert wurden. Das Lebenswerk der beiden Letztgenannten mutet ungeheuerlich an, wenn man bedenkt, dass sowohl die seit 1928 von 17 Herausgebern betreute *Neue Schützausgabe* als auch die seit 1955 erscheinende und 45 Mitarbeiter beschäftigende *Hallische Händelausgabe* noch weit von ihrem Abschluss entfernt sind.

Wissenschaftsgeschichtlich betrachtet stellt diese Forschungsleistung die Musikkritik, die Biographik und selbst die Musikhistoriographie in den Schatten. Erst durch die Entwicklung einer fachspezifischen Philologie etablierte sich die Musikwissenschaft an der Universität. Die großen Editionsprojekte förderten die Kooperation innerhalb und außerhalb des Faches, trieben die sachliche und methodische Differenzierung von Notationskunde, Instrumentenkunde, musikalischer Hermeneutik, Sozialgeschichte, Stilkunde und die systematische Erforschung historischer Aufführungspraxis voran. Hier keimten auch die fruchtbarsten Probleme, die um die Jahrhundertwende zu einer musikalischen Bildungskrise heranreiften.

Der von Stolz und Ehrfurcht geprägte Rückblick auf das „Heroenzeitalter der Denkmälergeschichte“[28] neigt dazu, die klägliche Wirkung dieser Editionen auf das zeitgenössische Musikleben zu verkennen. Um die Wiedereinführung der klassischen Vokalpolyphonie in die katholische Kirchenmusik zu fördern, gab Proske Tausende von Seiten zum Druck. Vom ersten Band der *Musica divina* (1853) wurden immerhin über 900 Partituren und Stimmsätze subskribiert. Harry Haskell erkennt darin einen entscheidenden Schritt zum „early music revival“: „Publishing ventures, such as those of Carl Proske in Germany and H.G. Nägeli in Switzerland, brought much of the pre-Classical repertoire within the reach of amateur and professional musicians for the first time.“[29] Die praktische Wirkung blieb gleichwohl weit hinter Proskes Hoffnungen auf eine Palestrina-Renaissance zurück. Anfang des 20. Jahrhunderts schätzte Hugo Leichtentritt, dass 90% der Ausgaben von Proske und Commer niemals für Aufführungen benutzt worden waren.[30] Als fleißiger Rezensent, Wissenschaftler, Herausgeber, Lehrer und Musiker wusste Leichtentritt, wovon er sprach, und die Quellen geben ihm Recht. Allzu optimistisch urteilt auch die *MGG*:

> Die musikalische Praxis, deren Nachfrage von allem Anfang an die Verfahren der Editionstechnik mitbestimmt hat, fügte die solchermaßen entstandenen Ausgaben ganz selbstverständlich in ihr Repertoire ein.[31]

[28] Hans Joachim Moser, *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*, Kassel etc. 1952, 17.
[29] Harry Haskell, *The early music revival: a history*, London 1988, 22.
[30] Hugo Leichtentritt, „Über Pflege alter Vokalmusik“, *ZIMG* 6 (1904–05) 192.
[31] Christian Martin Schmidt, „Editionstechnik“, *MGG* Sachteil Bd. 2, Kassel etc. 1995, 1658.

Unternehmungen wie diejenigen Proskes und Commers ereilte durchweg das gleiche Schicksal ehrfürchtigen Desinteresses. Ganze siebzehn Interessenten meldeten sich 1838, als Alexandre Choron eine Palestrina-Gesamtausgabe drucken wollte. Vierzig Jahre später traten 74 Subskribenten Franz Xaver Haberls Palestrina-Gesellschaft bei, als 300 erforderlich gewesen wären, um die Kosten der Werkausgabe zu decken. Immerhin waren Hermann Bäuerles modernisierte Ausgabe von 1903 und ein Nachdruck von 200 Exemplaren bereits nach vier Monaten vergriffen. Der zweiten Auflage folgte bereits 1905 die dritte und ein neuer Band mit weiteren zehn Messen Palestrinas.

Abgesehen von wenigen Dom-, Stifts- und Hofkirchen hatte Palestrinas Schaffen aber in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts „offensichtlich keine nennenswerte Bedeutung."[32] Die wortgewaltige Palestrina-Euphorie der Dichter, Kontrapunktisten, Historiker und Caecilianer täuscht leicht darüber hinweg, dass der *musicae princeps* in den Ohren des breiten Publikums ein entbehrlicher Komponist war. Im Palestrina-Jahr 1894 kratzte Philipp Spitta am Denkmal des Fürsten: „Würden jetzt aber sämtliche Werke Palestrina's vernichtet, so würden sich wohl einzelne Kreise aufs Schmerzlichste geschädigt fühlen, die große Menge aber, jene breiten Schichten, die der Musik eines Jahrhunderts Charakter und Grundlage geben, würden es kaum merken."[33] Um die Schütz-Ausgabe, die Spitta in diesem Jahre abschloss, war es freilich kaum besser bestellt. Erst eine Generation später kam es allmählich zu Aufführungen in nennenswerter Anzahl, die allerdings auf praktische Bearbeitungen und die (modern geschlüsselte) *Neue Schütz-Ausgabe* zurückgriffen.[34]

Heinrich Reimann, Organist, Musiklehrer, Chorleiter und Gründer des Berliner Bachvereins, wähnte sich „in einer dunklen Winternacht", als er die *DDT* durchblätterte. Langwierige Arbeit von fachkundiger Hand sei erforderlich, um sie für Aufführungen einzurichten.[35] Eine Aufführung von Werken Praetorius' und Lassos registrierte Hugo Leichtentritt als eine „besondere Merkwürdigkeit", weil sie auf Grundlage der *DDT* zustande kam: „Für das öffentliche Musikleben scheint die riesige und gewissenhafte Arbeit, die in diesen Publikationen geleistet ist, so gut wie gar keine Bedeutung zu haben."[36]

Moritz Hauptmann sagte 1860 der gerade erst begonnenen Händelausgabe ein ähnliches Schicksal voraus und sollte damit weitgehend Recht behalten.[37]

[32] Friedrich Wilhelm Riedl, „Hat Palestrina in der kirchenmusikalischen Praxis des 19. Jahrhunderts eine Rolle gespielt?", in: Winfried Kirsch (Hg.), *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie*, Regensburg 1989, 195–198, hier 198.

[33] Philipp Spitta: „Palestrina im sechzehnten und neunzehnten Jahrhundert", *Deutsche Rundschau* 79 (1894) 74–95, hier 92.

[34] Vgl. Kurt Gudewill, „Schütz", in: *MGG* 12, 220–21. Die Aufführungspraxis bei Schütz wurde erst seit den 1950er Jahren, vor allem durch Wilhelm Ehmann, systematisch erforscht.

[35] Heinrich Reimann, „Philipp Spitta und seine Bach-Biographie", in: *Musikalische Rückblicke*, Band 1, Berlin 1900, 60.

[36] Hugo Leichtentritt, „Aufführungen älterer Musik in Berlin", *ZIMG* 8 (1907–08) 355–360, hier 357.

[37] „[...] gebraucht werden sie doch sicher niemals werden." Brief an Franz Hauser, zitiert nach Max Seiffert, „Die Gesammt-Ausgaben der Werke Händel's und Bach's und ihre Bedeutung für die Zukunft", *ZIMG* 1 (1899) 129.

An die Wiederaufführung einer Oper Händels wagte man sich erst 1920: Oskar Hagens Bearbeitung der *Rodelinda* – 44 Jahre nach der Veröffentlichung der Partitur. Anders als gekürzt und arrangiert waren auch die Oratorien nicht wiederzubeleben. 1871 bemerkte Robert Franz, dass unbearbeitet gebliebene Oratorien Händels „[...] bisher so ziemlich ignoriert worden sind."[38] Daran sollte sich jahrzehntelang nur wenig ändern. 1885 klagte Kretzschmar, dass nur sechs bis acht der inzwischen vollständig verlegten 25 Oratorien durch Aufführungen zum Leben erweckt worden waren.[39] In der musikhistorischen Kommission des Preußischen Kulturministeriums gab man sich keinen Illusionen hin und verglich die Gesamtausgaben Bachs und Händels mit selten betretenen Kammern, „in denen alle erreichbaren Kunstwerke der beiden Großmeister vor ihrem Untergang bewahrt werden."[40]

Stolz verwies Friedrich Blume rückblickend darauf, dass die Zahl der Subskribenten der alten *BGA* im Laufe der Jahre von 403 auf 652 anwuchs, verriet allerdings nicht, dass die Listen durch Karteileichen verstorbener Mitglieder gestreckt wurden.[41] Schon in ihrem zweiten Jahrzehnt schrumpfte die Bachgesellschaft rapide und schrieb spätestens seit den frühen 1880er Jahren rote Zahlen. Enttäuscht über die öffentliche Gleichgültigkeit äußerte sich auch Wilhelm Rust, Hauptredakteur und Herausgeber von nicht weniger als 26 Bänden der *BGA*.[42] Hermann Kretzschmar gelangte zu einem bestürzenden Gesamturteil:

> Wenn [...] die ganze praktische Musik bis zu einem empfindlichen Grad versagte, so handelt es sich um eine Erscheinung, die bei der Händelausgabe, bei den Gesamtausgaben von Schütz, Palestrina, bei allen verwandten Unternehmungen ähnlich wiederkehrt."[43]

[38] „Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händel'scher Vokalmusik", in: *Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bach'scher und Hände'scher Werke*, Leipzig 1910, 63.

[39] Es handelt sich um *Messiah, Samson, Judas Maccabaeus, Israel in Egypt, Alexander's Feast, Joshua, Acis and Galathea* und *Hercules*. Bis zur Jahrhundertwende kamen *Deborah, Esther, Jubilate, Saul* und die *Caecilienode* hinzu. Vgl. Hermann Kretzschmar, „Die musikalischen Jubiläen des Jahres 1885", in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1910, 208–217; Emil Krause, „Chronologisches Verzeichnis der bisherigen Aufführungen von Händel's Werken in Chrysander's Bearbeitung", *ZIMG* 2 (1900–01) 20–23. Noch 1909 schimpfte Alfred Heuß, „daß von Händel fast nichts als Bearbeitungen bekannt sind." („Händel's Samson in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander", *ZIMG* 10 [1908–09] 110–114, hier 114).

[40] Max Seiffert (Sekretär der Kommission), „Die Gesamt-Ausgaben der Werke Händel's und Bach's und ihre Bedeutung für die Zukunft", in: *ZIMG* 1 (1899) 126–132, hier 129.

[41] Friedrich Blume, „Bach-Gesellschaft", *MGG* 1, 1061. Etwa 460 Subskriptionsexemplare waren zur Deckung der Produktionskosten erforderlich. Laut Abschlussbericht wurden zuletzt aber nur noch 313 Bände verschickt, zumeist an Komponisten, Gelehrte, Bibliotheken und Mitglieder der Hocharistokratie, einige Musikalienhändler (die nie mehr als ein oder zwei Exemplare bezogen) und Berufsmusiker, aber fast keine Laien.

[42] Vgl. Rusts Vorwort zu *BGA* 13, Teil 3 (1865), VI.

[43] Kretzschmar: „Die Bach-Gesellschaft", LX.

Zeitungsberichte aus einem halben Jahrhundert legen in der Tat den Eindruck eines „lebensunfähigen Historismus" nahe.[44] Spötter machten sich lustig über „Bach-Aufführungen für Musikphilologen", und Eugene d'Albert mutmaßte, nur Heuchler und Pedanten könnten zwei Stunden lang Bachsche Kantaten ertragen.[45] Mit ironischem Unterton bemerkte die *AmZ* 1856 eine Diskrepanz zwischen dem „visionären Bachcultus" und den kläglichen Erfahrungen mit Aufführungen seiner Werke. Sogar Singvereine und Kirchenchöre ließen sich trotz einer Anzeigenkampagne in der *Evangelischen Kirchenzeitung* kaum zu Bach-Aufführungen bewegen. 1903 klagte *Die Musik*, dass abgesehen von den beiden großen Passionen Bachs geistliche Musik kaum aufgeführt werde.[46] Dergleichen Berichte ließen sich ad infinitum fortsetzen. Der teuer subventionierten, mit bildungspolitischem Elan und patriotischem Eifer betriebenen Denkmalspflege drohte ein Fiasko. Was aber waren die Gründe dieser Krise?

Abschreckend an Denkmälern und Gesamtausgaben wirkte bereits die schiere Masse des Gebotenen bei ungleicher Qualität. Das Publikum reagierte auf „die Wiedererweckung eines todten Meisters von nicht allererstem Range [D. Scarlatti] durch derartige Massenschleuderungen"[47] mit Überdruss. Die Entscheidung, die *BGA* nicht über den Musikalienhandel zu vertreiben und kein Aufführungsmaterial zu verlegen, hemmte ihre Nutzung und Verbreitung beträchtlich. Kaum verwunderlich, dass sich die musikalische Presse „so gut wie schweigend verhielt" und schon nach wenigen Jahren darauf beschränkte, die Inhaltsverzeichnisse der Kantatenbände abzudrucken.[48] Viele Instrumente waren aus dem öffentlichen Musikleben längst verschwunden. Insbesondere Bläserpartien warfen größte technische Probleme auf. Die Sprache vieler Vokalwerke und die in ihr zum Ausdruck kommende Religiosität löste nostalgische Sehnsucht oder aufgeklärte Spötterei aus. Bachs Trauerode wirkte auf Wilhelm

[44] Wilibald Gurlitt, „Gedanken, hervorgerufen durch die Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft", *NZfM* 78 (1911) 324.

[45] Hans-Joachim Hinrichsen, „Die Bach-Gesamtausgabe und die Kontroverse um die Aufführungspraxis der Vokalwerke", in: *Bach und die Nachwelt*, Band 2, 227–297, hier 275. D'Alberts Spott über abendfüllende Veranstaltungen mit Bachschen Kantaten war nicht aus der Luft gegriffen. Ein Festkonzert mit fünf Kantaten eröffnete das erste Bachfest am 21. März 1901 (Bachs 216. Geburtstag) in der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche. D'Albert war damals Ausschussmitglied der *NBG*.

[46] „In einer überwiegend protestantischen Stadt wie Stuttgart z.B. ist das Ergebnis der Bachstatistik ein tief niederschlagendes." Karl Grunsky, „Bach-Kantaten. Eine Anregung", *Die Musik* 3 (1903–04) 96. Zu einer ganz ähnlichen Einschätzung kam auch Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie in der Umfrage „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?", *Die Musik* 5 (1905–06) 69.

[47] Hans von Bülow (Hg.), *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke von Domenico Scarlatti in Form von Suiten gruppirt, kritisch bearbeitet*, Leipzig o.J. (1864), II. Von Bülow bezieht sich auf *Sämmtliche Werke für das Piano-Forte von Domenico Scarlatti*, Wien 1839.

[48] Robert Franz, „Einiges über Bachsche Kantaten", *NZfM* 37 (1858) 49–53; ders., *Mitteilungen über Joh. Seb. Bachs Magnificat*, Halle 1863, 8.

Rust wie ein „stolzer Bau, in dem die Worte, unheimlichen Schattenbildern gleich, auf und nieder schleichen."[49]

Kryptisch musste wirken, was inzwischen aus Notation und Ausbildung verschwunden war: Generalbassbezifferung, alte Schlüssel und zahlreiche Verzierungszeichen. Die von den Sprach- und Geschichtswissenschaften adoptierte kritische Methode behandelte Partituren als textliche Überreste der Vergangenheit statt als Spielanweisungen für die Gegenwart. Sie erlaubte den Gelehrten, „im Schutze eines Patriotismus, der zur Ehrfurcht vor vaterländischen Monumenten erziehe, ungestört dem esoterischen Vergnügen an Ausgaben mit möglichst unversehrten Textformen"[50] nachzugehen. In Mensuralmusik verleiteten lange Notenwerte, wo sie aus Pietät unverkürzt übertragen wurden, zu extrem langsamen Tempi, die in Thibauts Ohren die würdige Erhabenheit der alten Meisterwerke sinnfällig zum Ausdruck brachten. Was ehemals in der Ausführung, nicht aber in der Aufzeichnung realisiert worden war, rief nun Missverständnisse und Ratlosigkeit hervor: Diminutionspraxis, Dynamik, Artikulation, Instrumentenwahl und Besetzungsstärke, in älteren Repertoires vor allem Transposition (Chiavetten), musica ficta und Textunterlegung.

Wissenschaftliche Editionen legitimierten sich als Rettungsunternehmen mit der Forderung, „so genau als möglich die Originalien wiederzugeben",[51] eine Zweckbestimmung, die vor dem Hintergrund des alarmierenden Quellenverlustes zu verstehen ist. (Allein von Bachs Leipziger Kantaten gelten zwei Fünftel als verloren.) Vergleicht man beispielsweise den diplomatisch getreuen Abdruck der Notenbücher der Anna Magdalena Bach in der *BGA* 1894 mit Partituren von Schumann bis Reger, so wird verständlich, warum musikalische Denkmäler wie restaurierte Ruinen und Gesamtausgaben wie Skizzenkonvolute wirken mussten.

Betrachten wir zwei Probleme näher: Generalbass und Schlüssel. Die Frage des Akkompagnements löste heftige Debatten und eine heillose Verwirrung aus. Moritz Hauptmann, Vorsitzender der Bachgesellschaft und selbst Thomaskantor, fand Bachs autographe Bezifferung „zuweilen seltsam genug" und entfernte sie gelegentlich „als für das Ganze völlig nutzlos."[52] Der Eingriff ist leicht nachzuvollziehen, denn die Fähigkeit, von bezifferten und unbezifferten Bässen zu begleiten, war weitgehend ausgestorben. Adolf Bernhard Marx' quellentreue Ausgaben unbezifferter Bass-Stimmen führten zu grotesken Aufführungen, über die Robert Franz sich rückblickend amüsierte:

[49] Wilhelm Rust, Vorwort zur *BGA* 13, Teil 3 (1865), VI. Ausnahmsweise bot in diesem Fall sogar die *BGA* eine Umdichtung an, um die Musik vor ihrem Text zu retten. „Lass, Höchster, lass der Hoffnung Strahl / Aus Himmelshöhen sich ergießen" statt Gottscheds Gelegenheitsdichtung: „Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl / Aus Salems Sterngewölben schießen."

[50] Carl Dahlhaus, „Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien", op. cit., 224.

[51] F.X. Haberl, Vorwort zur Palestrina-Ausgabe, Band X.

[52] M. Hauptmann, Herausgeber der Kirchenkantaten in *BGA* 1, XVI–XVIII; ähnlich auch in Band 2.

> Zwar machte das Publikum zuweilen große Augen, wenn ihm in einer Bach'schen Kantate ein seltsames Zwiegespräch zwischen Flöte und Kontrabaß vorgetragen wurde, oder wenn gar der Continuo einen langen grämlichen Monolog zum Besten gab, – dergleichen focht uns aber nicht weiter an und kam auf Rechnung der guten, alten Zeit, die man hinnehmen zu müssen glaubte, wie sie eben war.[53]

In seinen späteren, ebenso populären wie angefeindeten Bearbeitungen zog Franz aus der Bass-Stimme vollstimmige, teils polyphone Orchestersätze für Streicher, Klarinetten und Fagotte, ersetzte historische Instrumente durch zeitgenössische und erweiterte die Blechbläserpartien. Zwar trifft der Vorwurf des stilwidrigen Anachronismus zu, verfehlt aber Franz' erklärten Vorsatz, Bachs Musik dem modernen Orchesterklang anzugleichen: „Es ist aber auch für die praktische Übung der Kunst gleichgültig, wie man sich etwa in früheren Zeiten beholfen haben mag."[54] Anders dagegen Philipp Spitta, der aus historischen Gründen für eine schlichte, homophone Ausführung des Continuo plädierte, wie sie der *Leipziger Bach-Verein* exemplarisch aufführte und 1876/77 in fünf Kantaten publizierte. Andere Herausgeber ergänzten harmonische Füllstimmen nach Gutdünken, sogar in Klavierwerken.[55]

Die *BGA* enthielt sich jeglicher Aussetzung bezifferter oder unbezifferter Bass-Stimmen. Während der Vorbereitungen zum ersten Band mit Kantaten kam es zum Streit um Klavierauszüge, welche die Gesellschaft ihren Subskribenten versprochen hatte.[56] Unter Orchester- und Chorpartituren wurden sie üblicherweise hinzugesetzt, um ein breites Publikum zu erreichen. Man kann in ihnen ein funktionales Äquivalent moderner Massenmedien sehen, die auch stark besetzte Musik zu erschwinglichen Preisen ins Haus liefern.[57] Moscheles, der für die Londoner Händelausgabe den Klavierauszug zu *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* verfasst hatte, trat für die Bedürfnisse praktischer Musiker ein, konnte sich aber gegen Hauptmanns Purismus nicht durchset-

[53] „Offener Brief an Eduard Hanslick ...", *Gesammelte Schriften*, op. cit., 46. Marx lagen für seine Ausgaben von Kantaten und der Matthäuspassion nur die Partituren, nicht aber Stimmen vor. Vgl. Manfred Hermann Schmid, „Schrift der Moderne und Musik der Vergangenheit. Zu Funktionsverschiebungen in der Notations- und Editionspraxis", in: Hermann Danuser und Tobias Plebuch (Hg.), *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft fur Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, Kassel etc. 1998, Band 1, 78–81.

[54] Georg Friedrich Händel, *Arien aus verschiedenen Opern*, bearbeitet von Robert Franz, Halle 1869, Vorbemerkung, zit. nach Robert Franz, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1910, 42.

[55] In den 1860er und 70er Jahren verschärfte sich der Streit zwischen von Bülow, E.F. Baumgart, C.H. Bitter und anderen um harmonische Ausfüllungen in älterer Klaviermusik.

[56] Zeitgenössische Aufführungen von alter Chormusik „a capella" durch die Berliner Singakademie oder Thibauts Heidelberger Singverein wurden in der Regel von einem Klavier und gelegentlich auch von einem Bassinstrument begleitet.

[57] Vgl. Marlise Hansemann, *Der Klavierauszug von den Anfängen bis Weber*, Borna etc., 1943. Bereits im 18. Jahrhundert wurden Klavierauszüge (nicht ausgesetzte Continuostimmen!) unter Partituren veröffentlicht, um auch das Liebhaberpublikum zu erreichen und so den Druck überhaupt finanzieren zu können – so auch in der Londoner Händel-Ausgabe (1843–1858), die nach 16 Bänden abgebrochen wurde. Auch Arnolds Händelausgabe (38 Bde., 1787–1797) blieb sehr lückenhaft.

zen, der es grundsätzlich nicht als Aufgabe der *BGA* ansah, „die nöthigen Einrichtungen zu treffen, dass das in der Originalgestalt jetzt Unausführbare ausführbar werde."[58] Dabei hegte er nicht die geringsten Illusionen über Neigung und Fähigkeit seiner Musikerkollegen, von bezifferten oder unbezifferten Bässen zu begleiten. Die Bachausgabe habe jedoch „überhaupt den Zweck gar nicht, diese für die praktische Aufführung herzustellen."[59]

Auch die Schlüsselfrage wurde mit missionarischem Eifer diskutiert. Insbesondere Laien – und das heißt vor allem: Chorsänger –, die am Klavier Noten lesen gelernt hatten, begannen im späten 18. Jahrhundert, sich ausschließlich an Violin- und Bass-Schlüssel zu gewöhnen – eine Entwicklung, die für Karl Spazier die Gefahr in sich barg, „alle jene Denkmale des Genies, des deutschen Fleißes und deutscher Kunst darüber in Vergessenheit gerathen zu lassen." Spazier erklärte es daher zu patriotischen Pflicht, sich „den neuern Usurpationen des tyrannischen G=Schlüssels" zu widersetzen."[60] Eine in den 1830er Jahren geplante Palestrina-Gesamtausgabe scheiterte trotz Förderung durch die Preußische Krone daran, dass Giuseppe Baini, Palestrina-Biograph und Generalbevollmächtigter der päpstlichen Kapelle, darauf bestand, die alten Schlüssel im Druck beizubehalten.[61] 1903 klagte Hermann Bäuerle, dass Carl Proskes *Musica divina* unaufgeschnitten in den Pfarrbibliotheken verstaube, denn die Ausbildung „der erdrückenden Mehrheit der Dirigenten kirchlicher Musik berücksichtigt die ältere Notation wenig oder gar nicht."[62] Palestrina-Ausgaben in verrosteten Schlüsseln führten sogar dazu, dass die Nachfrage nach Musik im alten Stil von schlechten caecilianischen „Katalogkompositionen" bedient wurden, die den Niedergang der katholischen Kirchenmusik nur beschleunigten.[63]

Die Vorliebe für alte Schlüssel folgt aus dem ästhetischen Primat des Gesanges vor der Instrumentalmusik. Folglich wird der Violinschlüssel zu einem Fremdling in Vokalpartien, und sogar alte Schlüsselkombinationen (Chiavetten) sind zu bevorzugen, weil sie die Lagen und Abstände der Stimmen schöner und klarer darstellen als die modernen. Die Palestrina- und Lasso-Editionen scheuten sich nicht einmal, ihre Benutzer auch mit völlig veralteten Schlüs-

[58] Stellungnahme Hauptmanns an das Direktorium der Bachgesellschaft (1851), zit. nach Hermann Kretzschmar, „Die Bach-Gesellschaft", *BGA* 46, XLI.

[59] Ebd.

[60] André Ernest Modeste Grétry, *Mémoires, ou, Essais sur la musique*, übersetzt von Karl Spazier als *Versuche über die Musik*, Leipzig 1800, 350.

[61] Vgl. Friedrich Chrysander, „Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die Denkmäler der Tonkunst", *AMZ* 5/45 (9. November 1870), 356–359.

[62] *Pierluigi da Palestrina in moderner Notation ... redigiert von Hermann Bäuerle*, Regensburg 1903, Einleitung.

[63] Der pejorative Ausdruck „Katalogkompositionen" bezeichnet neu erschienene Kirchenmusik, die aufgrund formaler und funktionaler Kriterien in die Empfehlungsliste des Allgemeinen Caecielen-Vereins aufgenommen wurden. Der künstlerische Wert spielte ausdrücklich nur eine untergeordnete Rolle. Vgl. James Garratt, *Palestrina and the German Romantic imagination*, Cambridge 2002, 173–181.

seln () zu konfrontieren. Anfang der 1870er Jahre kam es hierüber zu einem Wortgefecht, in dem Adolf Thürlings forderte, dass originale Schlüssel und Tonarten „dreist beibehalten werden" sollten: Wer die Stimmen „nicht nach der Originalbezeichnung in beliebiger Tonhöhe ohne Mühe lesen und ausführen kann, oder glaubt, es nicht lernen zu können, der bleibe dem Heiligthume der Kirchenmusik fern."[64] Friedrich Chrysander hielt den Wandel der Funktion moderner Schlüssel dagegen, die Tonlage, aber nicht mehr die Tonart anzugeben.[65] Der quellentreue Neudruck müsste in der Tat die allermeisten Musiker abschrecken.

Robert Eitner plädierte gar für die ausschließliche Verwendung von Violin- und Bass-Schlüssel in Neudrucken alter Vokalwerke, weil diese „im gewöhnlichen Gebrauch sind." Er schätzte, dass in ganz Berlin „sich nicht 30 Männer befinden, die geläufig in alten Schlüsseln lesen können." Die Studenten würden ihre Aufgaben zu Hause erst in den gewohnten Schlüsseln anfertigen und sie dann für die Professoren Grell und Bellermann mechanisch in alte Schlüssel umschreiben. Wer sie unter diesen Umständen in Ausgaben verwendete, „der kann sich getrost unter die Märtyrer des neunzehnten Jahrhunderts rechnen."[66] Heinrich Bellermann reagierte gereizt auf Eitners „zum Besten schwachsinniger Musiker gegebenen wohlgemeinten Rathschläge." Hatte er die Vergangenheit mit historisch schlüssigen Argumenten auf seiner Seite, so sollte die Zukunft Eitner darin Recht geben, dass die Anwendung alter Schlüssel „unter die Kategorie von Gelehrtenkrämerei fällt, die Keinem etwas nützt, sondern der Sache selbst nur schadet."[67]

*

Die antiquarische Philologie roch nicht nur nach Gelehrtendünkel, sondern drohte den Kulturpatriotismus zu untergraben, der sie trug. Ein Volk, das seine „nationale Ehrenpflicht", wie Hauptman die *BGA* 1850 anpries, vernachlässigt, braucht auch keine professoralen Denkmalschützer. Die Rhetorik der frühen Bachbewegung erwies sich als schwer einzulösende politische Hypothek. Forkels Mahnung von 1802 – „Sei stolz auf ihn, Vaterland; sei auf ihn stolz – aber sei auch seiner wert!"[68] – erhielt nun einen beschämenden Beiklang. Das schmeichelhafte Selbstbild einer Kulturnation entpuppte sich als Wunschdenken einer kleinen Elite. Grund zur Sorge bestand insofern, als Deutschland seine nationale Identität in hohem Grade auf ein gemeinsames

[64] Adolf Thürlings, Rezension der *Denkmäler der Tonkunst*, in: *Theologisches Literaturblatt*, Bonn 6. Mai 1870, zitiert nach *AMZ*, 9. November 1870, 357–358.

[65] Chr[ysander], „Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke", *AMZ* 9. November 1870, 356–359.

[66] *Monatshefte für Musikgeschichte* 1870, zitiert nach *AMZ* (1870) 396. In den *Monatsheften* und *Musica sacra* griffen außerdem Franz Xaver Witt und Raymund Schlecht in diese Diskussion ein.

[67] *Monatshefte für Musikgeschichte* 1870, zit. nach *AmZ* (1870) 395.

[68] Mit diesen markigen Worten schließt Forkels Biographie *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802.

kulturelles Erbe gründete, wo konfessionelle Einheit und natürliche äußere Grenzen fehlten. Hundert Jahre nach Forkel stellte Kretzschmar nüchtern fest, dass die *BGA* nicht den Verlauf genommen habe, „der eines Nationalunternehmens würdig, dem deutschen Volk, seiner Pietät und seiner Stellung in der Kunst zur Ehre gereichte."[69] Geschickt wusste er jedoch die nationale Karte erneut auszuspielen, als er unkte,

> dass wir schon heute in der Popularisierung musikwissenschaftlicher Arbeiten von Frankreich überholt sind. Das bedeutet aber letzten Endes eine Einbuße geistiger Macht und nationalen Ansehens. Es gilt also für die nächste Zukunft eine eifrigere und wohlorganisiertere Verwertung der Denkmälerarbeit, ihre Einführung in die musikalische Praxis."[70]

Kretzschmar sah sich im Zentrum eines Umbruchs von historischer Tragweite. Das Wettrennen der Kulturnationen in ihre eigene Vergangenheit nahm nun eine Wendung zurück zur Gegenwart. Popularisierung musikwissenschaftlicher Arbeit bedeutete für ihn dreierlei: „stiltreue" praktische Editionen, die Erforschung und Wiederbelebung alter Aufführungspraxis und die Grundlegung einer musikalischen Hermeneutik. Alle drei Programme waren benachbarte Wege aus der Krise des Historismus. Edieren und Musizieren sind in einem weiteren Sinne der hermeneutischen Praxis zuzurechnen.

Als der einflussreichste „Musikfunktionär" seiner Generation ebnete Kretzschmar mit Wort und Tat den Weg zur historisch „informierten" Musikpraxis.[71] Sein Doktorand Arnold Schering und Walter Niemann edierten 1906 kommentierte Ausgaben der Instrumentalschulen von Johann Joachim Quantz und C.Ph.E. Bach. 1913 lud Kretzschmar Wanda Landowska ein, eine Cembaloklasse in Berlin zu unterrichten – die erste Professur dieser Art in Europa.

Partituren können nicht wie Tonträger abgespielt werden. Sie sind an sich stumm, d.h. interpretationsbedürftig. Kretzschmar ging es um eine historisch verankerte und methodisch gefestigte Hermeneutik in Abgrenzung von literarischen Ergüssen schöngeistiger Dilettanten.[72] Seine Einführung des Affekt-

[69] Hermann Kretzschmar, „Die Bach-Gesellschaft", LVI.

[70] Hermann Kretzschmar, „Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwickelung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie" (1907), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1973, 357–373.

[71] Vgl. Hermann Kretzschmar, „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik" (1900), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1973, 100–119; Er beaufsichtigte die Denkmälereditionen von Opern und Oratorien seit 1901 und von Instrumentalmusik seit 1912 in der musikgeschichtlichen Kommission des preußischen Kulturministeriums. Er war musikwissenschaftlicher Ordinarius in der Reichshauptstadt seit 1904, Leiter des Instituts für Kirchemusik seit 1907, der Musikhochschule ab 1909 und nicht zuletzt Vorsitzender der alten und der neuen Bachgesellschaft, die sich in ihren Anfangsjahren aufführungspraktischen Fragen besonders intensiv widmete.

[72] Vgl. Hermann Kretzschmar, „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik" (1902), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, 168–192; „Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik" (1905), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, 280–293.

begriffs, Albert Schweitzers Bachbiographie, Arnold Scherings musikalische Symbolkunde und eine Reihe von Dissertationen aus ihrer Schule sind auch Versuche, ein Gefühl der Fremdheit gegenüber dem Eigenen zu überwinden. Die musikalische Figuren- und Affektenlehre wurden im frühen 20. Jahrhundert nicht einfach entdeckt, sondern vor allem in hermeneutische Disziplinen umfunktioniert. Musikalische Poetiken von Joachim Burmeister bis Johann Mattheson richten sich an Komponisten. Kretzschmar, Schweitzer und Schering richteten sich an ausübende Musiker und ihr Publikum. Die Musikwissenschaft vollzog so die hermeneutische Wende der Geisteswissenschaften. Die fundamentale Kategorie, auf die Wilhelm Diltheys Verstehenslehre fußt, ist das Erleben. Es ist kein Zufall, dass er sich in einem Exkurs über das musikalische Verstehen von 1910 auf Hörerlebnisse der Musik Bachs und Händels bezieht statt auf zeitgenössisches Repertoire.[73]

Aber weder politische Geschichte noch Kunst oder Literatur werden vom Schweigen „unsterblicher Genies" so existenziell bedroht wie die Musik. Die Stille der musikalischen Denkmäler strafte die Hoffnung Lügen, sie könnten die Stimmen der Alten wieder ertönen lassen. Verspottet als Staatsbegräbnisse erster Klasse, beerdigten sie die „unsterblichen Meisterwerke" der Tonkunst ein zweites Mal. Hans von Bülow sah keine andere Möglichkeit, Scarlatti und sogar Haydn und Mozart musikalisch am Leben zu erhalten als durch „Amputation der sterblichen, beziehungsweise bereits abgestorbenen Theile", d.h. durch strenge Auswahl aus ihrem Gesamtœuvre.[74] Friedrich Nietzsches Attacke auf den deutschen Vergangenheitskult und seinen „Nachteil für das Leben"[75] fand ein unüberhörbares Echo im musikalischen Schrifttum. So spottete Heinrich Schenker 1903 über nekrophile Musikhistoriker – Hugo Riemann ist natürlich gemeint –, die Mannheimer Zombie-Komponisten exhumierten:

> Und so werden auch die armen „Vorläufer", die übrigens noch zu Lebzeiten für den künstlerischen Blick reiferer Zeitgenossen schon tot gewesen sein mögen, doch nur wieder in dem papiernen Friedhof der „Denkmäler in ..." beigesetzt, und nun sind sie zum drittenmal und wohl dreimal tot! Mögen wohl einzelne Geschichtsprofessuren durch die Stamitze hindurchgehen, – die wahre Entwicklung der Kunst wird doch nur durch die Genies besorgt.[76]

Wo es um Untergang und Auferstehung, Exhumierung, Wiedergeburt und ewiges Leben des Kulturerbes geht, nimmt der Historismus Züge einer Ersatzreligion

[73] Wilhelm Dilthey, „Das musikalische Verstehen", *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910), Frankfurt/M. 1981, 272–277.

[74] Hans von Bülow (Hg.), „Achzehn ausgewählte Klavierstücke von Domenico Scarlatti", Leipzig [1864], Vorwort.

[75] „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben", *Unzeitgemässe Betrachtungen*, zweites Stück (1874), kritische Studienausgabe, München 1988.

[76] Heinrich Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik* (1903), Wien ²1908, Vorwort. Vgl. auch Wilibald Nagels Warnung, wissenschaftliche Editionen alter Musik „schwellen zu fürchterlicher und [...] gefahrdrohender Höhe an." („Johann Sebastian Bach und die deutsche Musik der Gegenwart", *Die Musik* 1 [1901], 207).

an, in der Künstler und Historiker eine klerikale Rolle an der Schwelle des Todes spielen.[77] So werden Edition, Aufführungspraxis und Hermeneutik den Totengesprächen vergleichbar, in denen schon Antike und Renaissance sich mit ihren Vergangenheiten auseinandersetzten. Carl Proskes restaurativer, religiös geprägter Antimodernismus hatte in der Vergangenheit einen Jungbrunnen gefunden: „Leben bei den Todten und Tod bei den Lebenden."[78] Mit gleicher Inbrunst verkündete Max Reger: „Die höchste Freiheit bekommen wir aus der Wiedergeburt in Bach!"[79] Allgegenwärtig ist die Metaphorik von Tod und Leben in diesem Diskurs. Sie verrät die Angst vor dem alles verschlingenden Strom der Geschichte und illustriert zugleich die trotzige Hoffnung, ihn aufhalten zu können, als läge in der Musik versunkener Epochen eine österliche Heilsbotschaft an die moribunde Musikkultur der Gegenwart. Zuversichtlich arbeitete Bäuerle an Palestrinas „Auferstehung, nicht zu seinem Begräbnis in Staub und Asche." Alte Schlüssel und Mensurzeichen werden in der Sprache seines Manifests *Palestrina muss populärer werden* wie der Leib Christi begraben, auf dass sein Geist in moderner Notation zum Leben erwache.[80] Gleichen Sinnes formulierte Kretzschmar im Abschlussbericht der *BGA* von 1899 seinen Auftrag an das neue Jahrhundert, dass Bachs Musik nicht nur „in Bibliotheken begraben" werde, sondern „klingend auferstehe."[81]

[77] Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, „Take a step back – and turn away from death! On the moves of historicization," in: Glenn Most (Hg.), *Historicization/Historisierung*, Göttingen 2001, 365–375.

[78] Proske in einem Brief, zit. in J. G. Wesselack, „Nekrolog" [auf Karl Proske], in: *Musica divina*, Bd. IV, Regensburg 1863, X.

[79] Zitiert nach Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982, 50.

[80] Hermann Bäuerle, *Palestrina muss populärer werden*, Regensburg 1903, 24.

[81] Kretzschmar, „Die Bach-Gesellschaft", LXI–LXII.

ABSTRACTS

Peter Gülke

Wege und Umwege zur klassischen Musik. Ein Plädoyer gegen zuviel Selbstverständlichkeit

Die Sichtweise der „Kunstepoche Klassik" im Sinne eines Vollendeten, Abgeschlossen wird aus unterschiedlichen Perspektiven problematisiert: Aus derjenigen der „Erben", etwa Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Chopins, deren „Wege zur Klassik" – angesichts z.B. des alle Folgenden überwältigenden Oeuvres von Beethoven - zunächst eher Um- Seiten- oder Ausweich-Wege waren; aus derjenigen der „Klassiker" selbst, zu deren Lebenszeit sich das Musikleben, die Instrumente, der Orchester-„Apparat" und damit auch die Aufführungspraxis in einer Weise veränderten, dass die Komponisten, wollten sie bei Publikum und Kritik ankommen, reagieren mussten und dies auch taten; aus der historisch informierten Gegenwart, die es genau nimmt mit der Aufforderung „Zurück zu den Quellen" und die angesichts des beständigen Wandels zu zeitgenössischer, nicht aber zu „klassischer" Authentizität gelangt.

Paths and detours to Classical Music. A plea against an overly self-evident approach

The perception of a „Classical" period in art in the sense of perfection and completedness will be called in question from a variety of perspectives. First, from viewpoint of the inheritors (e.g. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin) whose „paths to the Classical" were often via detours, by-paths or diversions given Beethoven's overwhelming compositional output. Second, from the perspective of the „Classical" composers themselves in whose lifetimes changes occurred in concert life, instrumental construction, the orchestra and also, therefore, performance practice so that composers, if they wished to be accepted by the public and the critics, were compelled to react – and did so. Finally, from the historically informed present that interprets the challenge „ad fontes" earnestly and in the face of perpetual change arrives at a contemporary and not „Classical" authenticity.

Clive Brown

Performing classical repertoire: the unbridgeable gulf between contemporary practice and historical reality.

Many authors of eighteenth- and nineteenth-century treatises made the point that written descriptions of musical performance are inadequate to convey the many subtleties that distinguish a fine performance from a merely correct one, and that the only way to acquire this knowledge was to hear an accom-

plished performer. Despite the impossibility of knowing what a performance by Mozart, Beethoven or their contemporaries would really have sounded like, the works of the classical masters have increasingly become the property of so-called „period" performers.

Klassisches Repertoire aufführen: die unüberwindbare Kluft zwischen zeitgenössischer Praxis und historischer Realität.

Viele Autoren von Traktaten des 18. und 19. Jahrhunderts heben hervor, dass schriftliche Beschreibungen von musikalischen Aufführungen nicht ausreichen, um die vielen Feinheiten, die eine gute Darbietung von einer nur korrekten unterscheiden, zu vermitteln. Ihnen zufolge bestand die einzige Möglichkeit, diese Kenntnis zu erlangen, darin, einem vollendeten Künstler zuzuhören. Obwohl es nicht möglich ist zu wissen, wie eine Aufführung der Werke von Mozart, Beethoven und ihrer Zeitgenossen wirklich geklungen hat, wurden die Werke klassischer Meister mehr und mehr von der so genannten Historischen Aufführungspraxis mit Beschlag belegt.

ANSELM GERHARD

„Longues durées" oder plötzliche Umbrüche? Gab es eine „klassische" Aufführungspraxis zwischen „Barock" und „Romantik"?

Ohne Periodisierungen ist Geschichtsschreibung nicht möglich, auch wenn diese für fließende Übergänge besonders sensibel sein sollte. Bisher kaum reflektiert ist die Frage, ob es sinnvoll ist, die aus kompositionsgeschichtlichen Beobachtungen abgeleiteten Epochengrenzen auch für die musikalische Aufführungspraxis zu verwenden. Damit verbunden ist die Frage, ob es bei der Durchsetzung aufführungspraktischer Neuerungen überhaupt plötzliche Umbrüche gegeben hat, ob nicht aus dem 18. bis ins 20. Jahrhundert reichende „longues durées" viel prägender gewesen sind. Aufführungspraktische Detailstudien weisen immer wieder auf ein höchst widersprüchliches Neben- und Durcheinander verschiedenster Spielweisen zur gleichen Zeit. Einiges scheint dafür zu sprechen, dass erst der Zusammenbruch des alten Europas im Ersten Weltkrieg und die gleichzeitige Durchsetzung moderner Reproduktionstechniken dazu geführt haben, dass diese Buntscheckigkeit von eindeutigeren Standards abgelöst wurde. An Stelle der Denkfigur von Umbrüchen könnte so die Kategorie der Standardisierung möglicherweise präzisere Dienste leisten, gerade auch im Rückblick auf erste Standardisierungsversuche im Zusammenhang mit der Gründung des Pariser Conservatoire.

„Longues durées" or sudden ruptures? Was there a „classical" performance practice between the „Baroque" and the „Romantic"?

The writing of history would be impossible without periodisation even if this were particularly sensitive to fluid transitions. Until now, it has hardly been

considered whether it makes sense to use those delimitations of epochs gleaned from observations of the history of composition for musical performance practice. Connected to this is the question whether, through the success of innovations in performance practice, there were sudden ruptures at all; or whether actually the „longues durées" spanning from the 18th into the 20th century were more decisive. Detailed studies in performance practice repeatedly relate, at the same time, a deeply contradictory interweaving and coexistence of very different ways of playing. It could be claimed that initially the collapse of Old Europe in World War I and the simultaneous triumph of modern means of reproduction led to the replacement of this variegation by clearer standards. Instead of the concept of ruptures, the category of standardisation could indeed be more readily serviceable, precisely in looking back over the attempts at standardisation in connection with the establishment of the Paris Conservatoire.

Anselm Hartinger

Kompositionskunst und Rezeption – Bachs Weg zum musikalischen Klassiker

Bachs Einordnung und Apostrophierung als musikalischer Klassiker begann um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhunderts und damit zeitgleich zur Etablierung jenes neuzeitlichen Kanons „klassischer" Werke und Komponisten, der über die blosse Musterhaftigkeit hinaus erstmals im Sinne einer dauerhaften ästhetischen Gegenwart gemeint war. Dieser Prozess trug im Falle Bachs zwar Züge einer selektiven „Wiederentdeckung" und partiellen Uminterpretation, er kann jedoch nicht allein als Phänomen der Rezeptionsgeschichte verstanden werden. Ebenso beschränkt sich die Ausstrahlung seiner Musik auf kommende Generationen nicht auf einzelne nachweisbare Übernahmen und strukturelle „Vorläufermodelle". Die Analyse von Beispielen aus Bachs Kompositionen ermöglicht es vielmehr, Kriterien zu ermitteln, die die Klassizität seiner Musik im Werk selbst verankern. Das darin verwirklichte Ideal einer musikalischen Vollkommenheit im Sinne umfassender Ausschöpfung der Möglichkeiten des Materials und einer dialektischen Synthese aller Stilebenen, Techniken und Vorbilder geht der Wiener Klassik nicht nur zeitlich voraus, es kann auch – unabhängig von den stilistischen Präferenzen späterer Diskutanten - als normbildender Hintergrund aller künftigen Diskurse zur Klassizität von Musik verstanden werden.

Compositional art and reception – Bach's path to becoming a musical classic

Bach's classification and apothesizing as a musical classic began at the turn of the 18th to the 19th century and, therefore, at the same time as the establishing of a modern canon of „classical" works and composers. Going beyond the merely exemplary, this canon was meant, for the first time, in the sense of a durable aesthetic present. In the case of Bach, this process certainly contained traits of a selective „rediscovery" and partial reinterpretation, although it can-

not only be understood as a phenomenon of reception history. Equally, the dissemination of his music to later generations did not restrict itself to individual, verifiable borrowings and structural „prototype models". The analysis of examples from Bach's compositions more readily allows for criteria to be ascertained which locate the Classical nature of his music in the work itself. Here the realised ideal of musical perfection in terms of the comprehensive exploitation of the possibilities in the materials and a dialectical synthesis of all stylistic registers, techniques and models not only predates the classical period chronologically, it can also – independently from the stylistic preferences of later writers – be understood as the norm-fashioning background to all future discourses on the Classical nature of music.

FEDERICO CELESTINI

Aspekte des Erhabenen in Haydns Spätwerk

Die Diskussion um das Erhabene prägte den ästhetischen Diskurs im 18. Jahrhundert und wirkte auf die Musikproduktion und -rezeption der Zeit. Sie wurde 1674 durch Boileau-Despréaux' französische Übersetzung des Traktats des Pseudo-Longin *De sublimitate* in Gang gesetzt, regte Erneuerungen in der Literatur der jeweiligen Nationalsprache an und führte zu einer neuen Einschätzung der biblischen Überlieferung als eines dichterischen Textes, bevor Edmund Burke das Erhabene dem Schönen entgegensetzte und Immanuel Kant es gegen die rhetorische Tradition wendete. Die erhabene Poetik der Verwunderung, der Erschütterung und des Schreckens lieferte Kategorien zur ästhetischen Konnotation von Instrumentalmusik, insbesondere der Symphonie, sowie Vorstellungen, die bei der Komposition von Oratorien, Kirchenmusik und Opern in einzelnen Nummern und Szenen, oft auch in der Gesamtkonzeption umgesetzt wurden. Auf die Musik Haydns und Mozarts angewendet, führt sie zur Dekonstruktion der traditionellen Dichotomie von Klassik und Romantik und zur Aufwertung der rhetorischen Kategorien der Plötzlichkeit und der Überraschung, die von der Kantschen *Kritik der Urteilskraft* aus der Kunst und in deren Nachfolge von der idealistischen Philosophie aus der Ästhetik getilgt wurden.

Aspects of the Sublime in Haydn's late works

The discussion on the Sublime influenced aesthetical discourse in the 18th century and affected the musical production and reception of the same period. Prompted is in 1674 by Boileau-Despréaux' French translation of the treatise of Pseudo-Longinus, *De sublimitate*, it stimulated national literature in various languages and it led to a new appreciation of the Biblical tradition as a poetic text before Edmund Burke contrasted the Sublime with the Beautiful and Immanuel Kant displaced it from the rhetorical tradition. The sublime poetics of wonder, trepidation and horror provided both categories for the aesthetic connotation of instrumental music, particularly the symphony, as well

as ideas that were realised in the composition of oratorios, church music and operas in individual numbers and scenes, and often in the overall conception. Used in the music of Mozart and Haydn, it leads to the deconstruction of the traditional dichotomy between the Classical and Romantic periods and to the higher valorisation of the rhetorical categories of suddenness and surprise that were removed from art through the Kantian *Critique of Judgement* and, in its wake, from aesthetics by idealist philosophy.

Jan Assmann

Die Zauberflöte im kulturellen Kontext: Chancen und Grenzen eines kulturwissenschaftlichen Zugangs

Mozarts und Schikaneders Oper *Die Zauberflöte* ist ein Meilenstein nicht nur der Operngeschichte, sondern auch der Ägyptenrezeption. In ihr kulminiert die für das späte 18. Jahrhundert charakteristische Ägyptenfaszination, der es noch nicht, wie einige Jahrzehnte später, um das historische Ägypten, sondern um die ägyptischen Mysterien und ihre Wiederbelebung in den Logenritualen der zeitgenössischen Geheimgesellschaften ging. Die Zauberflöte steht natürlich, wie andere Opern auch, in verschiedenen Kontexten. Da ist zum einen die Tradition des Wiener Volkstheaters im Allgemeinen und die Geschichte Schikaneders als Autor, Schauspieler und Theaterdirektor im Besonderen; zum anderen geht es hier um die Erforschung der zahlreichen literarischen Quellen, die in das Libretto eingegangen sind. Eine ganz andere Art von Kontext oder geistiges Umfeld dieses Werkes aber bildet die Wiener Freimaurerei und ihre Faszination durch die antiken Mysterien. Von daher erschließen sich nicht nur manche der bis heute rätselhaft gebliebenen Eigentümlichkeiten des Handlungsaufbaus; vielmehr lässt auch die einzigartige „Vielsprachigkeit" der Mozartschen Musik gerade in dieser Oper sich von der Mysterienkonzeption her beleuchten. Anhand dieser Zusammenhänge, die ich in meinem Buch *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium* (2005) im Einzelnen dargelegt habe, frage ich nach den Möglichkeiten einer solchen „kulturwissenschaftlichen", das heißt werktranszendenten, kontextualisierenden Betrachtung in Bezug auch auf andere Werke der Opern- bzw. Musikgeschichte.

The Magic Flute in its cultural context: The possibilities and pitfalls of a cultural historical approach

Mozart's and Schikaneder's opera *The Magic Flute* is a milestone not only in the history of opera, but also in the reception of ancient Egypt. It represents the culmination of a fascination with Egypt, characteristic of the late 18th century, but not in terms of an historical Egypt – as was the case a few decades later – but rather Egyptian mysteries and their revival in the lodge rituals of contemporary secret societies. *The Magic Flute* naturally operates, as other operas too, in a variety of contexts. On the one hand, there is the tradition of Viennese folk theatre in general and, in particular, the history of

Schikaneder as author, actor, and theatre director. On the other lies research into the numerous literary sources that found their way into the libretto. An entirely different type of context or intellectual environment for this work is provided by Viennese Freemasonry and its fascination with ancient mysteries. This not only opens up several of the idiosyncracies of plot development which have remained perplexing until now, but also can illuminate the unique „multilingualism" of Mozartian music, particularly in this opera. On the basis of these interrelations which I individually presented in my book *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium* (2005), I shall probe the possibilities of such a „cultural historical", i.e. work transcendent, contextualising perspective also in relation to other compositions in the history of music and opera.

MANFRED HERMANN SCHMID

Die „Ständchen"-Sätze in Mozarts Salzburger Serenaden

Die viel behauptete Sprachprägung der Musik der Wiener Klassiker, eine Prägung, die den Tönen letztlich die Fähigkeit verleihe, selbst zu „sprechen" und die sich so in einem Prozess der Umkehrung von Sprache wiederum lösen kann, um als „absolute Musik" im Verständnis der deutschen Romantiker das auszudrücken, was Sprache nicht sagen könne, soll an einem bestimmten Satztyp des Mozartschen Werkes verfolgt werden, der durch seine geschichtlichen Bindungen an die Serenade eine besondere Nähe zu Vokalmusik beansprucht. Der übergeordnete Divertimentokontext wiederum provoziert einen spielerisch assoziativen Umgang mit wortlosen Tönen und tonlosen Worten.

The „Ständchen"-movements in Mozart's Salzburg serenades

Much has been made of the linguistic character of the music of Viennese Classical composers. This character ultimately gave notes the ability to speak and, in a process of turning away from language, to liberate themselves thereby in order to express that which language could not utter; „absolute music" in the understanding of the German Romantics. This will be investigated using a particular type of composition in the Mozartian oeuvre that claims an especial closeness to vocal music through its historical connections to the serenade. The overarching divertimento context provokes, in turn, a playfully associative use of notes without words, and words without notes.

MATTHIAS SCHMIDT

Auswege zum Klassischen. Über „Einfluss"-Theorien in der musikalischen Praxis

Die musikalische „Klassik" wurde lange Zeit als Synthese verschiedener künstlerischer Strömungen gedeutet, die einer ihrer Vielfalt wegen als iden-

titätslos gescholtenen Epoche entstammten (ihr wurde bezeichnenderweise der Hilfsbegriff „Vorklassik“ zugeteilt). Die Kategorie Einfluss sollte dabei eine qualitative Musikentwicklung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begründen: Sie sah die stilistische Heterogenität der Musikzentren Mailand, London, Berlin oder Mannheim in einer durch Haydn, Mozart und Beethoven geschaffenen Wiener „Universal“-Sprache vereint. Für eine angemessene Bewertung des europäischen Komponierens vor und nach 1780 muss der Einfluss-Begriff jedoch praxisnäher beleuchtet werden: Durch die Aufmerksamkeit für die Wandlungen im Verständnis von kompositorischen Einflüssen, wie sie die zeitgenössische Hörwahrnehmung, die Musiktheorie und die spätere Wirkungsgeschichte zeigen, können spannende Fragestellungen für Musikanalyse und Aufführungspraxis entstehen.

A back door to the Classical. On theories of „influence“ in musical practice.

The „classical“ in musical terms was for a long time interpreted as a synthesis of different artistic trends which arose in an epoch chastised, because of its variety, as without identity (interestingly receiving thereby the makeshift term „pre-classical“). In this context, the category of influence was to justify a qualitative development in music in the second half of the 18th century: it saw the stylistic heterogeneity of the musical centres of Milan, London, Berlin, or Mannheim united in a Viennese „Universal Language“ created by Haydn, Mozart, and Beethoven. For an adequate evaluation of European composition before and after 1780, the term „influence“ must be illuminated more closely to musical practice. By being attentive to the transformations in the understanding of compositional influences – as indicated by contemporary listening practices, music theory, and later reception history – exciting lines of enquiry for music analysis and performance practice emerge.

Clemens Risi

Mozart-Musiktheater – Wege des Performativen

Der „performative turn“ in den Künsten und den Geisteswissenschaften hat eine neue Sensibilität für die Aufführungsdimension der Oper gebracht, ein erstarktes Bewusstsein für die Performance einer Oper und die an der Performance beteiligten „Materialien“ (wie etwa Körperlichkeit und Stimmlichkeit der Sängerdarsteller, die Präsenz/Ausstrahlung eines Performers). Der hier vorgeschlagene Ansatz plädiert dafür, bei der Bewertung und Analyse einer Operninszenierung nicht von in irgendeiner Form vorgegebenen Regeln für die Interpretation/Aufführung einer Opernpartitur auszugehen, sondern die Aufführung als lebendiges, aktuelles und für die Gegenwart relevantes Geschehen zu akzeptieren, das auch ganz eigenen Regeln der Gegenwart gehorcht und das mit ganz verschiedenen gegenwärtigen Materialien (wie Stimmen, Körpern, Bildern), aber auch mit historischen Materialien (wie etwa der entsprechenden Partitur Mozarts) umgeht.

Mozartian musical theatre – paths of the performative

The „performative turn" in the arts and humanities has brought a new sensitivity for the dimension of performance in opera; a stronger awareness of the performance of an opera; and the „materials" involved in it (e.g. the use by singer-actors of the body and voice, the presence and charisma of a performer). Instead of assuming pre-given rules in whatever form for the interpretation/performance of an opera score when evaluating and analysing a staging of an opera, the proposed approach advocates accepting the performance as a living, timely and for the present day relevant event. Additionally, such an event obeys quite specific rules from today and utilizes various contemporary materials (e.g. voice, body, pictures) but also historical materials (e.g. the appropriate Mozart score).

HELEN GEYER

Mozart im Spannungsfeld der Zeitgenossen: Experimentierfelder des *dramma per musica* im Werk des Zeitgenossen Luigi Cherubini.

Im Zentrum der Überlegungen stehen zwei Werke: *Idalide* (opera seria) und *Lo Sposo di tre* (dramma giocoso per musica) von Luigi Cherubini. Beides sind (relativ) unbekannte Werke, die sich heute im Handschriftenbestand der Biblioteka Jagiellonska in Krakau befinden. Gesichtspunkte des musikalischen Satzes und der Instrumentation in Kombination mit der dramatischen Funktion sollen an beiden beispielhaft diskutiert werden, wobei sich zugleich das Spektrum zu Mozart und den Zeitgenossen hin eröffnet.

Mozart in contrastive dialogue with his contemporaries: Areas of experimentation in the *dramma per musica* within the Œuvre of his contemporary, Luigi Cherubini

Central to the preoccupations of this paper are two compositions: *Idalide* (opera seria) and *Lo sposo di tre* (dramma giocoso per musica) by Luigi Cherubini. Both are (relatively) unknown works which are now housed in the manuscript collection of the Biblioteka Jagielloşka in Kraków. Aspects of compositional structure and instrumentation in combination with dramatic function shall be exemplified on the basis of the two works whilst, at the same time, opening up a spectrum to Mozart and his contemporaries.

Wolfgang Lukas

Anthropologie und ästhetische Selbstreflexion. Aspekte des Strukturwandels in deutschsprachigen Singspiel- und Opernlibretti zwischen ca. 1750–1800

Nach der Krise der deutschsprachigen Oper im Gefolge der frühaufklärerischen Theater- und Bühnenreform (J. C. Gottsched) kommt es um ca. 1760 zur epochalen Neubegründung des Musiktheaters durch C. F. Weisse und J. A. Hiller im Zeichen ‚empfindsam-emotionalistischer' Prämissen. Das begleitende theoretische Schrifttum unternimmt eine Neulegitimation der Gattung unter Rekurs auf die neue, um die Jahrhundertmitte entstehende Anthropologie und die von ihr propagierte Aufwertung der Sinnlichkeit (der sog. „niederen Seelenkräfte"). Neben gattungsgeschichtlichen Problemen werden vor allem Aspekte der (impliziten) Anthropologie und der textimmanenten ästhetischen Reflexion behandelt und in Beziehung zum theoretischen Schrifttum gesetzt.

Anthropology and aesthetic self-reflection. Aspects of the structural transformation in German-language *Singspiel* and opera libretti between c. 1750 and 1800

After the crisis in German-speaking opera resulting from early Enlightenment theatre reform (J. C. Gottsched), an epoch-making new justification of musical theatre appears around 1760 through C. F. Weisse and J. A. Hiller under „sentimental-emotionalising" premises. The accompanying theoretical writings undertake a new legitimation of the genre with recourse to the newly emerging anthropology from the middle of the century and the higher valorisation of sensibility (the so-called „inferior faculties") which it propagated. Apart from problems in the history of genre, attention is, above all, accorded to aspects of the (implicit) anthropology and of text immanent aesthetic reflection and is related to theoretical writings.

Paola Cimino

„Eindruck der großartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht." Die Schweizerischen Erstaufführungen von Glucks *Orpheus* (1856) und von Bachs *Johannespassion* (1861) in Basel

Es ist heute kaum mehr vorstellbar, wie schwierig es noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts war, die aus heutiger Sicht populärsten Werke als klingende Musik aufzuführen bzw. zu erleben. Im vorliegenden Aufsatz wird auf die Verbreitung der geistlichen und weltlichen Vokalmusik sowie auf die Entwicklung des gemischten Chorwesens in Basel eingegangen. Dabei wird ein Beispiel für geistliche und eines für weltliche Musik ausgeführt und darüber berichtet, wie dank des unermüdlichen Engagements des Ehepaars Riggenbach-Stehlin und seines „Singkränzchens" eine Oper von Christoph Willibald Gluck und die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach ihren Weg in die Schweiz fanden.

„Impression of the greatest that a work has ever brought forth here." The Swiss first performances of Gluck's *Orpheus* (1856) and Bach's *Johannespassion* (1861) in Basle

It is hardly imaginable today how difficult is was even in the middle of the 19th century to perform or experience live what we now regard as some of the most popular compositions. In this article, the dissemination of sacred and secular choral music and the development of mixed choirs in Basle will be assessed. One example for sacred music and one for secular music will be given and it will be shown how, due to the indefatigable efforts of the couple Riggenbach-Stehlin and their „Singkränzchen", one of Christoph Willibald Gluck's operas and Johann Sebastian Bach's *St John Passion* found their way to Switzerland.

TOBIAS PLEBUCH

Vom richtigen Notenlesen – Dilemmata editorischer Strategien um 1900

Die Vorgeschichte der historisch-rekonstruktiven Aufführungspraxis steht in engem Zusammenhang mit der Krise des musikalischen Historismus um 1900, die auch als eine musikalische Bildungskrise aufgefasst werden kann. Die erste Generation der Denkmäler- und Gesamtausgaben im 19. Jahrhundert hatte zwar zur Entwicklung von Standards wissenschaftlicher (nicht rein kommerzieller) Editionen geführt, dabei aber zum Teil kryptische Ergebnisse produziert. Das Hauptproblem dieser Editionen bestand keineswegs in ihrer philologischen Unzuverlässigkeit, sondern in ihrer praktischen Unbrauchbarkeit. Konfrontiert mit historischen Schlüsseln, vergessenen Instrumenten und Verzierungszeichen, kargen Notentexten, Generalbassbezifferung usw., machten die allermeisten Musiker einen weiten Bogen um die repräsentativen Prachtbände, wie sich aus teils deprimierten, teils sarkastischen Berichten belegen lässt.

On reading music correctly – dilemmata of editorial strategies around 1900

The early history of performance practice as historical reconstruction is closely connected with the crisis of musical historicism around 1900; this can also be construed as a crisis of musical education. The first generation of collected works and musical monuments in the 19th century certainly led to the development of standards in scholarly (and not purely commercial) editions, albeit producing, in part, cryptic results. The central problem of these editions did not lie, in any way, in their philological unreliability but rather in their impracticability. Confronted with historical clefs, obsolate instruments and ornament signs, sparse musical scores, figured basses etc., most musicians studiously avoided these representationally prestigious tomes as partly depressed, partly sarcastic reports illustrate.

Die Autorinnen und Autoren

Jan Assmann (geb. 1938), Dr. phil. Dr. h.c. mult. (Münster, Yale, Jerusalem). Professor emeritus für Ägyptologie an der Universität Heidelberg und Honorarprofessor für Kulturwissenschaft und Religionstheorie an der Universität Konstanz. Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und der Academia Europea. Forschungsschwerpunkte sind neben archäologischer Feldarbeit (Thebanische Nekropolen) ägyptische Religion und Literatur in theoretischer und vergleichender Perspektive. Kulturtheorie (besonders das „kulturelle Gedächtnis"), allgemeine Religionswissenschaft (Polytheismus und Monotheismus) sowie die Rezeption Ägyptens in der europäischen Geistesgeschichte.

Clive Brown studied at Cambridge and Oxford, where he took his PhD in 1980. He was a member of the Faculty of Music at Oxford between 1980 and 1991. Currently he is Professor of Applied Musicology and Head of the School of Music at the University of Leeds. His research has focused strongly on German music in the first half of the nineteenth century, and he has a special interest in historical performing practice. He has published books, articles, critical editions and contributions to reference works. His most recent books are *Classical and Romantic performing practice 1750–1900* (Oxford 1999) and *A portrait of Mendelssohn* (New Haven 2003). He is also an active performer and conductor. As violinist he specializes in the historically-informed performance of late eighteenth- and nineteenth-century music. He has prepared and conducted many modern British stage premieres of rare operas, including Spohr's *Jessonda*, Schubert's *Fierrabras* and *Die Freunde von Salamanka*, and Mendelssohn's *Die Hochzeit des Camacho*

Federico Celestini studierte Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und Ästhetik in Rom und Graz. 1999–2005 war er Mitarbeiter beim „Spezialforschungsbereich Moderne" (Graz). Seit 2004 ist er Privat-Dozent an der Karl-Franzens-Universität Graz. Fellowships führten ihn nach Oxford, Cleveland und Berlin. Seit 2008 ist er Dozent am Institut für Wertungsforschung der Musikuniversität Graz. Er publizierte über mittelalterliche Mehrstimmigkeit, Musik des 18., 19. und 20. Jahrhunderts sowie über Musiksemiotik und Musikästhetik. Zuletzt erschien *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Modeme* (1885–1914), Wiesbaden 2006 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 56).

Paola Cimino wurde 1979 in Basel geboren und studierte zwischen 1998 und 2005 Geschichte und Anglistik an den Universitäten Basel und Wien. Ihre Lizentiatsarbeit verfasste sie zum Thema *„Da hat die Geselligkeit edeln Gehalt" – Das Riggenbachsche Kränzchen als Beitrag zur Geselligkeit und zum Musikleben im Basel des 19. Jahrhunderts*. Die Arbeit handelt davon, wie zahlreiche musikalische Werke, die heute aus dem Repertoire vieler Gesang-

vereine und Musikgesellschaften nicht mehr wegzudenken sind, ihren Weg nach Basel und von dort aus in die gesamte Schweiz gefunden haben. Paola Cimino ist seit Oktober 2006 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl ihrer Doktormutter Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal am Historischen Seminar der Universität Basel tätig.

ANSELM GERHARD (geb. 1958 in Heidelberg) studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Frankfurt am Main, Berlin, Parma und Paris. Nach Tätigkeiten in Münster (Westfalen) und Augsburg ist er seit 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Gast-Professuren übte er in Fribourg, Genf, Pavia und an der Ecole Normale Superieure Paris aus. Forschungsschwerpunkte: Geschichte des Musiktheaters, der Klaviermusik und der Musikästhetik; Geschichte und Methodenfragen der Musikwissenschaft; Probleme der sogenannten „Aufführungspraxis".

HELEN GEYER (geb. 1953 in Werneck/Schweinfurt) studierte Musikwissenschaft, Klavier (Hochschule für Musik, Würzburg), Katholische Theologie (Patristik), Christliche Archäologie und Germanistik in Würzburg (Promotion 1982, Habilitation Frankfurt/M. 1997). Von 1977 bis 1985 war sie Stipendiatin der Graduiertenförderung des DAAD (Mailand, Rom, Wien) und des Deutschen Studienzentrums in Venedig. Anschließend übte sie verschiedene Lehr- und Forschungstätigkeiten u. a. in Palermo, Turku, Urbana und Venedig aus. 1995 wurde sie an die Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar berufen, deren Institut für Musikwissenschaft sie einige Jahre leitete. Die Forschungs- und Publikationsschwerpunkte liegen im 16. bis frühen 19. Jahrhundert mit dem Focus auf Oper, Oratorium und Kirchenmusik vor allem Oberitaliens sowie in Bereichen des 20. Jahrhunderts.

PETER GÜLKE (geb. 1934 in Weimar), Dirigent und Musikschriftsteller, studierte zunächst Cello in Weimar, danach Germanistik, Romanistik und Philosophie in Jena und Leipzig (Promotion 1957 bei Heinrich Besseler über die Burgundische Chanson des 15. Jahrhunderts). Nach kurzer Lehrtätigkeit an der Universität Leipzig begann er seine Dirigentenlaufbahn am Theater Rudolstadt (1959-1964). In den Jahren 1964 bis 1981 folgten Verpflichtungen an verschiedenen deutschen Bühnen (Stendal, Potsdam, Stralsund, Dresden) sowie die Position des Generalmusikdirektors am Deutschen Nationaltheater Weimar (bis 1983) und in Wuppertal (bis 1996). 1984 habilitierte er sich an der TU Berlin und 1996 erhielt er eine Professur für Dirigieren an der Musikhochschule Freiburg i. Br. Das Spektrum seiner wissenschaftlichen Publikationen reicht vom Mittelalter (u.a. *Mönche, Bürger, Minnesänger*, Leipzig 1975, Kassel etc. ^{3}1998) über die Romantik (u.a. *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, ^{2}1996) bis zur Moderne. Zuletzt erschien *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel und Stuttgart 2004.

Anselm Hartinger (geb. 1971) studierte Musikwissenschaft sowie Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Leipzig; seine Magisterarbeit schrieb er zum Thema *Die Missa Beatae Agnetis von Marco Gioseppe Peranda – Fassungen, Kontext, Stil, Edition.* Zur Zeit arbeitet er an seiner Dissertation *Studien zu den Bach-Aufführungen in Leipzig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Er hatte Lehraufträge an den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Leipzig und Dresden; seit 2003 konzipiert und koordiniert er musikhistorische Ausstellungsprojekte (u. a. im Mendelssohn-Haus Leipzig, im Bachhaus Eisenach und im Bach-Museum Leipzig); nebenberuflich ist er als Chor- und Ensembleleiter tätig; 2005–2007 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig, und seit 2006 ist er Mitglied der Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis.

Wolfgang Lukas (geb. 1959) studierte Germanistik und Romanistik in München (1994 Promotion, 2000 Habilitation); seit 2006 ist er Professor für Germanistik/Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal. Er leitet das Editionsprojekt des Schweizer Nationalfonds *C. F. Meyers Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe* (Zürich). Forschungsschwerpunkte: Literarische Anthropologie im 18.–20. Jahrhundert; Literatur und Wissen(schaft); Editionsphilologie. Publikationen u. a.: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers* (1996); *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730–1770)* (2005); Hg. zusammen mit Hans Zeller: *C. F. Meyers Briefwechsel.* Hist.-krit. Ausgabe Bd. 3: *Conrad Ferdinand Meyer – Friedrich von Wyß und Georg von Wyß. Briefe 1855 bis 1897* (2004); Hg. mit Gustav Frank: *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für M. Titzmann* (2004).

Tobias Plebuch studierte Musik, Geschichte und Musikwissenschaft und wurde 1996 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über C. Ph. E. Bach promoviert. Er lehrte als Musikwissenschaftler an Universitäten in Freiburg, Dresden, Berlin und Stanford (Kalifornien). Er ist Mitherausgeber der *Gesammelten Schriften* von Carl Dahlhaus, des *Journal of Film Music* und bereitet derzeit eine kritische Neuausgabe des Bachschen *Versuch[s] über die wahre Art das CIavier zu spielen* vor. Die Schwerpunkte seiner Forschung sind Carl Philipp Emanuel Bach und der Filmmusik gewidmet.

Clemens Risi ist seit 2007 Juniorprofessor für Musiktheater am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Davor war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin im Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen" und dort mit einem Forschungsprojekt zur Aufführungsanalyse und den Affekten im Musiktheater betraut. Studium der Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Betriebswirtschaftslehre in Mainz, München und Rom; 2001 Promotion mit einer Arbeit über das italienische Musikdrama zwischen 1830 und 1850 (Tutzing 2004). Koordination der Arbeitsgruppe „Musiktheater"

in der Gesellschaft für Theaterwissenschaft und der Working Group „Music Theatre" in der International Federation for Theatre Research. Publikationen zu Oper und Musiktheater vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, zur Aufführungsdimension, der Darstellungspraxis und den Stimmen in der Oper, zu Wahrnehmung, Rhythmus und Zeiterfahrungen. Mit-Herausgeber von *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst* (zus. mit Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt, Berlin 2004) und *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur* (Bielefeld 2005). 2005 erhielt er den „Premio Intemazionale Rotary Club di Parma Giuseppe Verdi" für das Buchprojekt *Verdi und die musiktheatrale Darstellungspraxis seiner Zeit.*

MANFRED HERMANN SCHMID (geb. 1947 in Ottobeuren) studierte zunächst Violine am Augsburger Konservatorium bei Rudolf Koeckert, dann Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Salzburg und München (bei Gerhard Croll und Thrasybulos Georgiades) sowie Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg i. Br. (bei Peter Förtig). 1975 Dr. phil. der Universität München; dort 1975 bis 1979 wissenschaftlicher Assistent; 1980 Habilitation. 1979–86 Leiter des Münchner Musikinstrumentenmuseums. Seit 1986 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen. Zum Wintersemester 1992/93 Gastprofessor an der Universität Salzburg. Mitglied der Akademie für Mozartforschung in Salzburg und der Musikgeschichtlichen Kommission (1993–1998 deren Vorsitzender). Schriftenverzeichnis: www.uni-tuebingen.de/musik.

MATTHIAS SCHMIDT (geb. 1966 in Köln) studierte Musikwissenschaft, Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie in Bonn, Berlin und Wien (M. A. und Dr. phil. FU Berlin, Habilitation Universität Salzburg), DAAD-, Thyssen- und ÖFG-Stipendiat in Österreich, Italien und mehrfach in den USA (University of California, Yale University). Langjährige Lehrtätigkeit an Hochschulen in Österreich, der Schweiz und Deutschland, zuletzt Gast- und Vertretungsprofessuren an der Musikuniversität Wien, der Universität Basel und der Königlichen Universität Leiden. Zahlreiche Publikationen und internationale Vortragstätigkeit insbesondere zur Musikästhetik und -geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Zuletzt erschien der von ihm herausgegebene 2. Band des *Mozart-Handbuch[es]: Klavier- und Kammermusik*, Laaber 2006