

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: 32 (2008)

Rubrik: [Verhandlungen mit der (Musik-)Geschichte]

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: 16.02.2026

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

„MUSICUS UND CANTOR“ – KONTINUITÄT UND WANDEL EINES TOPOS DURCH (MEHR ALS) EIN JAHRTAUSEND

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

Wir feiern den 75. Geburtstag der Schola Cantorum Basiliensis, und manchen von Ihnen werden die Worte in den Ohren klingen, mit denen vor 75 Jahren die Gründung dieser Hochschule für Alte Musik motiviert wurde. In Basel sollte ein Lehr- und Forschungsinstitut entstehen, dessen Aufgabe „die Erforschung und praktische Erprobung aller Fragen [ist], welche mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen, mit dem Ziel, eine lebendige Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis herzustellen“.¹ Das sind Worte, denen aus heutiger Sicht nichts hinzuzufügen ist. Ein alter Schlauch ist diese Umschreibung, bis heute absolut dicht, aber wie viel neuer Wein ist während all der Jahre und Jahrzehnte in ihn hineingeflossen!

Diese Beziehung zwischen altem Schlauch und neuem Wein möchte ich hier zum Thema machen, und zwar an Hand dessen, was die Seele der Schola ausmacht: jene „lebendige Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis“, veranschaulicht durch die Berufe, denen mehr oder weniger alle, die hier ein- und ausgehen, angehören: die Berufe des Musikers, der Musikwissenschaftlerin und des „Musiker-Wissenschaftlers“. Dabei soll der alte Schlauch eine bekannte lateinische Musicus-Definition sein, die über mehr als 1000 Jahre tradiert und benutzt wurde. Der neue Wein wird durch das Aufspüren von Plausibilitäten gekeltert, die Autoren weit auseinander liegender Zeiträume veranlasst haben könnten, aus ihren je unterschiedlichen musikalischen Lebenswirklichkeiten heraus gleichwohl die alte Definition als geeigneten Rahmen für das zu erachten, was für sie ein Musicus sei. Ausgerüstet mit Sieben-Meilen-Stiefeln werde ich den Topos in fünf Etappen von der Spätantike über das Hochmittelalter, die spätmittelalterliche Scholastik und die Renaissance bis in das 18. Jahrhundert verfolgen.

1. Der Musicus der Spätantike: eine einsame Größe

Beginnen möchte ich gleichwohl in der Renaissance, und zwar mit dem frühesten bekannten, rein auf musikalische Termini beschränkten Wörterbuch, dem *Terminorum musicorum diffinitorium* des Johannes Tinctoris (um 1435–1511). Der große Musiktheoretiker hatte es vor 1475 für Beatrice d'Aragona zusammengestellt, und in den 1490er Jahren war es als Inkunabel erschienen. Dort gibt Tinctoris für den Begriff *Musicus* diese Definition:

¹ Wulf Arlt, „Zur Idee und zur Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstituts für Alte Musik‘ in den Jahren 1933 bis 1970“, in: Peter Reidemeister und Veronika Gutmann (Hg.), *Alte Musik – Praxis und Reflexion. Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis“ zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis*, Winterthur 1983, 36.

Musicus est qui perpensa ratione beneficio speculationis, [non operas servitio]² canendi officium assumit. Hinc differentiam inter musicum et cantorem quidam sub tali metrorum serie posuit:

Musicorum et cantorum magna est differentia:

Illi sciunt, ii dicunt quae componit musica.

Et qui dicit quod non sapit diffinitur bestia.

Derjenige wird musicus genannt, der sich das „officium canendi“, den Musikerberuf,³ mit genau erwogenem Denken nicht als Knechtsarbeit, sondern als Gabe der Reflexion aneignet.

Von daher hat jemand den Unterschied zwischen Musicus und Cantor so zusammengereimt:

Zwischen Musicus und Cantor besteht ein großer Unterschied. Diese wissen, was die Musik ausmacht, jene singen nur. Wer aber singt, wovon er nichts versteht, den nennt man ein Tier.⁴

Thema ist hier die seit den Musikwissenschaftler-Generationen von Heinrich Abert,⁵ Wilibald Gurlitt⁶ und Leo Schrade⁷ bearbeitete Dichotomie zwischen dem Musicus als demjenigen, der um die Musica in ihrer Eigenschaft als einer zahlenorientierten Wissenschaft im Rahmen des Quadriviums weiß, und dem Cantor, der zwar gut singen oder spielen mag, der aber sein musikalisches Produkt nicht theoretisch einordnen kann. Der Vers, mit dem Tinctoris sein Stichwort abschließt, war das ganze Mittelalter hindurch in den Musiktraktaten ein „geflügeltes Wort“,⁸ um die Jahrtausendwende gereimt vom großen Musiktheoretiker Guido Aretinus.

Auch der erste Teil von Tinctoris' Musicus-Definition ist ein im Mittelalter recht verbreitetes Zitat. Erstmals wird dieser Text greifbar in der Schrift *De institutione musica* von Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (um 480 – um 525), und zwar im letzten Kapitel des ersten Buches „Quid sit musicus“:

² Die Phrase „non operis servitio“ findet sich im Ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, II, 4148, abgedruckt in Edmond de Coussemaker (Hg.), *Scriptores de Musica Medii Aevi* 4, Reprint Hildesheim 1963, 168, nicht aber in der Inkunabel, gedruckt ca. 1495 von Gerardo de Lisa in Treviso; Reprint, hg. von Peter Gülke, Kassel etc. 1983, b.ii.

³ Ich übersetze „canendi officium“ mit „Musikerberuf“, obwohl Tinctoris unter dem Stichwort „Cantus“ eine sehr allgemeine Definition gibt: „Cantus est multitudo ex unisonis constituta: qui aut simplex aut compositus est.“ Diese erscheint freilich für den gegebenen Zusammenhang als zu wenig konkret.

⁴ Ich übersetze „dicere“ nicht mit „sagen“, sondern mit „singen“, weil Guido offenkundig den kreatürlich singenden bzw. musizierenden „Cantor“ im Sinne hat.

⁵ Heinrich Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, Repr. Tutzing 1964, vor allem 138–168.

⁶ Wilibald Gurlitt, „Zur Bedeutungsgeschichte von *Musicus* und *Cantor* bei Isidor von Sevilla“, in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1966, 18 ff. (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 1).

⁷ Leo Schrade, „Das propädeutische Ethos in der Musikanschauung des Boethius“, in: Leo Schrade, *De scientia musicae studia atque orationes*, zum Gedächtnis des Verfassers hg. von Ernst Lichtenhahn, Bern etc. 1967, 35–75.

⁸ Gurlitt, „Zur Bedeutungsgeschichte“ (wie Anm. 6), 30.

Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit.⁹

Der Text des Boethius ist – wie Erich Reimer einleuchtend dargelegt hat – vor dem Hintergrund von Boethius' in der Antike wurzelnder Prägung zu verstehen.¹⁰ Grundsätzlich unterscheidet Boethius drei Musikertypen: den Instrumentalisten, der seine Musik als körperliches Handwerk ausübt, den „poeta“, der seine Lieder nicht auf Grund von Vernunft, sondern aus einem natürlichen Instinkt heraus schafft, und den „Musicus“, der Musik mittels seiner intellektuellen Fähigkeiten zu verstehen und zu beurteilen vermag. Boethius gelangt zu seiner Klassifikation, indem er von Aristoteles die in der antiken Lebenswirklichkeit verankerte Auffassung übernimmt, dass die Menschheit zweigeteilt sei, nämlich in Knechte und in Herren. Zur Gruppe der Knechte gehören diejenigen Menschen, die zwar imstande sind, Äußerungen der *Ratio* im Sinne der Vernunft zu hören und aufzunehmen, die aber kein eigenes intellektuelles Potential besitzen. Folglich kommt ihnen zu, praktische Tätigkeiten im Sinne körperlicher Arbeit auszuführen. Diese wird ihnen vom anderen Teil der Menschheit, den verstandesbegabten Herren, aufgetragen, die auf Grund ihrer Urteilsfähigkeit dazu legitimiert sind. Vernunft und Urteilskraft stehen also im selben Verhältnis zur körperlichen Arbeit wie der Herr zum Sklaven. Und in eben diesem Verhältnis steht der Musicus – der freie Mann, der die *Ars Musica* als quadriviale Wissenschaft im Rahmen der *Septem artes liberales* studiert hat – zum praktischen Musiker, dem Sänger oder Instrumentalisten. Auf Grund seiner artistischen, auf die Musiktheorie fokussierten Ausbildung steht der boethianische Musicus so weit über dem Praktiker, dass er nicht nur anweisungs-, sondern auch urteilsberechtigt ist: Ohne dass er selbst über musikpraktische Fähigkeiten zu verfügen braucht, hat er das Recht, Texte, Lieder und Instrumentalstücke der Praktiker zu beurteilen und damit zu kontrollieren – und damit steht er als einsame Größe über allen anderen Menschen, die sich mit Musik befassen. Auf dieser Basis lässt sich die Musicus-Definition des Boethius so übersetzen:

Derjenige wird musicus genannt, der sich die Wissenschaft von der Betätigung künstlicher und natürlicher Instrumente [d.h. des Singens oder Spielens] durch genau erwogenes Denken angeeignet hat, und zwar nicht im Dienst körperlicher Arbeit [des Singens oder Spielens], sondern auf Grund seiner als freier Mann [der das Quadrivium studiert hat] gewonnenen Fähigkeit zur Reflexion.

Reimer weist die von Abert, Gurlitt und Schrade propagierte Bedeutung des boethianischen Musicus als eines Philosophen, der um die *Musica instrumen-*

⁹ Gottfried Friedlein (Hg.), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii [...] De institutione musica libri quinque*, Leipzig 1867, Reprint Frankfurt/M. 1966, 224.

¹⁰ Erich Reimer, „Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks“, *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978) 1–32; ders., Artikel „Musicus-Cantor“, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1978.

talis als mikrokosmisches Abbild der Musica mundana weiß, zurück, weil er der Meinung ist, Boethius sei es nur darum gegangen, mit aller Schärfe den Theoretiker vom Praktiker zu trennen.¹¹ Dem möchte ich nicht folgen. Ist dem Abendland doch erstmals durch Boethius' Schrift *De institutione musica* die Dreiteilung der Welt in Musica mundana, Musica humana und Musica instrumentalis zu Ohren gekommen: die Vorstellung, dass auf der Ebene der Musica mundana die Sterne in harmonischen Quinten, Quarten und Oktaven um die Erde kreisen, dass auf derjenigen der Musica humana die menschlichen Widersprüche sich in dieses Harmoniegefüge auflösen vermögen und dass sich die real in der irdischen Welt erklingende Musica instrumentalis gleichfalls an den kosmischen Proportionen misst.¹² Wie durchdrungen Boethius die Musica instrumentalis von der Musica mundana sieht, wird deutlich, wenn er seinen griechischen Gewährsmann Nicomachos zitiert, der von einem von Mercurius erfundenen Instrument berichtet habe, einem viersaitigen „Tetrachordium“, dessen erste und vierte Saite in Oktaven, die beiden mittleren aber zueinander im Verhältnis zu den Außenseiten in Quarte und Quinte gestimmt gewesen seien: „nihil enim in eis esset inconsonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quatuor constat elementis“ – „in diesen wäre also nichts inkonsonant – und dies in Nachahmung der Musica mundana, die sich aus vier Elementen zusammensetzt.“¹³ Ich möchte also mit Abert, Gurlitt und Schrade annehmen, dass der boethianische Musicus nicht nur als freier Mann die quadriviale Ars Musica beherrscht, sondern dass er auch um ihre kosmischen Verknüpfungen weiß – eine Umschreibung, die auch auf den Autor selbst, auf Boethius zugetragen haben dürfte.

2. Das Hochmittelalter: Musicus contra Cantor

Die Familie von Boethius hatte etwa hundert Jahre vor seiner Geburt den christlichen Glauben angenommen, und sein Denken war dementsprechend sowohl von der klassischen Antike wie auch von christlichen Vorstellungen geprägt. Gleichwohl scheint in seiner offensichtlich von der Spätantike abhängigen Musiklehre – und hier speziell in seiner Definition des Musicus – kein christliches Gedankengut in dem Sinne mitzuschwingen, wie es ausgeprägt im späteren Mittelalter begegnet: Dass es der christliche Gott sei, der den Kosmos nach den harmonischen Zahlenverhältnissen erschaffen habe, dass die Musica mundana das Himmlische Jerusalem erklingen ließe und dass der mit „Speculatio“ begnadete Musicus dafür Sorge trüge, dass diese gottgewollten Proportionen auch das Gefüge der Musica instrumentalis bestimmten.¹⁴

¹¹ Reimer, „Musicus und Cantor“ (wie Anm. 10), 11.

¹² Friedlein, *De institutione* (wie Anm. 9), 187ff.

¹³ Friedlein, *De institutione* (wie Anm. 9), 206.

¹⁴ Abert, *Die Musikanschauung* (wie Anm. 5), 136; Schrade, „Das propädeutische Ethos“ (wie Anm. 7), 36ff.

Zunächst freilich entwickeln die Musiktheoretiker aus Boethius' Polarisierung zwischen Theoretikern und Praktikern die legendäre Dichotomie zwischen Musicus und Cantor.¹⁵ Diese scheint sich im monastischen Milieu der Benediktiner entwickelt zu haben, die mit der Herausforderung konfrontiert waren, im Rahmen der karolingischen Reformen im gesamten Wirkungsbe- reich der abendländischen Kirche die Liturgie und damit maßgeblich auch den Choral zu koordinieren. Es ging jetzt also darum, das Tun des „Cantors“ im Sinne des Choralsängers dem Maßstab anzupassen, an dem „die Alten“ den Musicus gemessen hatten – an der *Ratio*. Aus dieser Perspektive betitelt der in den 840er Jahren schreibende Aurelianus Reomensis das 7. Kapitel seiner *Musica Disciplina* – wohl des ersten überlieferten mittelalterlichen Musik- traktats überhaupt – programmatisch: „Quid sit inter musicum et cantorem“, um mit dem Vergleich fortzufahren, Musicus und Cantor stünden im selben Verhältnis zueinander wie ein Grammatiker zu einem simplen Leser oder wie körperliche Arbeit zur Ratio, zum Intellekt.¹⁶ Dann zitiert er ausführlich aus dem relevanten Boethius-Text, und er schließt das Kapitel mit dem Hinweis, dass es in seiner Umwelt zwar exzellente Cantores gebe, aber Musici nach Maßgabe der Alten seien nicht darunter.¹⁷

Eine Generation später fordert um 900 Regino von Prüm im Zusammenhang mit der von ihm zitierten Definition des Boethius, dass nur derjenige sich zu Recht Cantor nennen dürfe, der die harmonischen Gesetzmäßigkeiten zu verstehen vermöge und dass die Fähigkeit, gut zu singen, hierzu nicht aus- reiche.¹⁸

Bekanntlich war der Terminus Cantor damit keineswegs für die auf *Ratio* und *Speculatio* basierende Musik gerettet. Im Gegenteil, im früheren 11. Jahr- hundert reimt Guido von Arezzo seine bereits erwähnten unsterblichen Verse, die den Musicus als Wissenden preisen, den Cantor dagegen als unwissendes Tier beschimpfen.

Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.¹⁹

¹⁵ Zum Folgenden vgl. Reimer, „Musicus und Cantor“ (wie Anm. 10), 12 ff.

¹⁶ „Tantum inter musicum distat et cantorem, quantum inter grammaticum et simplicem lec- torem, et quantum inter corporale artificium et rationem.“ Vgl. Lawrence Gushee (Hg.), *Au- reliani Reomensis Musica Disciplina*, AIM 1975, 77 (= Corpus Scriptorum de Musica, 21).

¹⁷ „Et sicuti iam in prefaciuncula premissimus nobilissimi tamen inveniuntur cantores, sed ut fuerunt prisci nusquam, ut arbitror, invenitur musicus“, zit. nach: Lawrence Gushee (Hg.), *Aureliani Reomensis Musica Disciplina* (wie Anm. 17), 78.

¹⁸ „Is itaque musicus est, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis adsumsit. Quisquis igitur harmonicae institutionis vim atque rationem peni- tus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat, tametsi cantare optime sciat.“ Vgl. „Regino Prumensis De Harmonica Institutione“, in: Martin Gerbert (Hg.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Bd. 1, Reprint Hildesheim 1963, 246.

¹⁹ Dolores Pesce (Hg.), *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in Antiphonarium and Epistola ad Michaelum. A critical text and translation*, Ottawa 1999, 330f. (= Musicological Studies, 73).

Diese Verse leiten die in Reimen verfasste Musiklehre *Regulae rhythmicae* ein, die Guido von Arezzo wahrscheinlich für die zehn- bis zwölfjährigen Schüler der Domschule von Arezzo verfasst hat. In der Literatur wird der Musicus dieser Verse gelegentlich mit „Komponist“ oder – ganz boethianisch – mit Musiktheoretiker, der „Cantor“ mit „Sänger“ oder mit „Spielmann“ übersetzt.²⁰ Guidos Cantor-Beschimpfung wendet sich aber nicht gegen weltliche Musiker, sondern gegen die eigenen Reihen der Mönche. Diese erbärmlichen Cantores könnten, so schreibt er an anderem Ort, tagein, tagaus hundert Jahre lang den Choral singen, aber ohne die Unterweisung durch einen Magister würden sie nicht einmal eine kurze Antiphon zustande bringen.²¹ Von einem Magister – oder eben einem „Musicus“ – würden sie lernen können, was Guido seine Zöglinge in den *Regulae rhythmicae* lehrt: Den Tonvorrat, die Intervalle mit ihren Zusammensetzungen und den Umgang mit den acht authentischen und plagalen Modi. Ein Musicus im guidonischen Sinne beherrscht die Musiklehre und kann daher einen würdigen Choralgesang sowohl selber ausführen wie auch lehren – ganz so, wie wir dies von Guido selbst annehmen dürfen. Der guidonische Cantor ist demgegenüber ein Mönch, der seinen Choral nur schlecht oder gar nicht singen kann, weil ihm das zugehörige Wissen fehlt.

Im Übrigen kennt auch Guido den Boethianischen Gelehrten, der sich mit der quadrivialen Ars Musica auseinandersetzt. Diesen aber nennt er nicht „Musicus“, sondern „Philosophus“, also einen Freund der Weisheit.²²

3. Die spätmittelalterliche Scholastik: Der Musicus-Theologe und der praktische Musiker

Der Musicus-Eintrag im *Diffinitorium* des Johannes Tinctoris hatte aus der Kombination der Musicus-Definition des Boethius und Guidos Dreizeiler aus den *Regulae rhythmicae* bestanden. Auch hierin folgt Tinctoris einer bereits bestehenden Tradition. In etwas ausführlicherer Form findet sich diese Kombination bereits bei den etwa gleichzeitig – nämlich gegen 1280 – schreibenden Theoretikern Lambertus und Hieronymus de Moravia.²³ Und etwa 100 Jahre

²⁰ Siehe etwa Daphne Stevens (Hg.), *Denis Stevens: Fragmenta autobiografica*, Casciana Alta 2009, 24.

²¹ „Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores. [...] Miserabiles autem cantores cantorumque discipuli, etiamsi per centum annos cottidie cantent, numquam per se sine magistro unam vel saltem parvulam cantabunt antiphonam [...]“. Siehe Pesce, *Regule rithmice* (wie Anm. 19), 406–408. Vgl. hierzu Joseph Smits van Waesberghe (Hg.), *Guidonis Aretini „Regulae Rhythmicae“*, Buren 1985, 33f. (=Divitiae Musicae Artis 4). Der Gedanke, dass man das Singen einer Antiphon nur durch den Unterricht bei einem magister lernen könne, begegnet auch in den *Regulae rhythmicae*: „[...] dum sine magistro nulla discitur antiphona.“ Vgl. Smits van Waesberghe, *„Regulae Rhythmicae“*, 96.

²² Smits van Waesberghe, *„Regulae Rhythmicae“* (wie Anm. 21), 44.

²³ Martin Gerbert (Hg.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Bd. 2, Reprint Hildesheim 1963, 252ff. und Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, hg. von Simon M. Cserba, Regensburg 1935, 4 (=Freiburger Studien zur Musikwissenschaft).

später bedient sich ihrer auch John of Tewkesbury, Kompilator der *Quatuor principalia musicae*, unter der Kapitelüberschrift „Quis est musicus et differentia musicorum et cantorum“.²⁴

Auch Jacobus Leodiensis, der große Theoretiker des ausgehenden 14. Jahrhunderts, reflektiert die beiden Positionen.²⁵ Gleichzeitig bezeugt seine Schrift, dass spätestens auf dieser im Spätmittelalter angesiedelten Rezeptionsebene ein Übersetzungsprozess für den Begriff „Musicus“ abgeschlossen ist, auf Grund dessen aus dem boethianischen frei geborenen Theoretiker, der die Musik mittels der pythagoreischen Gesetze zu verstehen und zu beurteilen vermag, ein theologisch gebildeter Kenner geworden ist, der sie als Schöpfung des christlichen Gottes erkennt, eines Gottes, der die Welt – und damit auch die Musik – nach Maß, Zahl und Gewicht zusammenhält.²⁶ In der Einleitung zu seinem sieben Bücher umfassenden *Speculum Musicae*, dem „umfangs- und inhaltsreichsten Musiktraktat des Mittelalters“,²⁷ macht er geltend, seinen Zeitgenossen die in Vergessenheit geratene *Musica* des Boethius wieder in Erinnerung rufen zu wollen.²⁸ Das tut er unter anderem dadurch, dass er das dritte Kapitel seines ersten Buches mit der gleichen Überschrift versieht, wie dies Boethius mit dem letzten Kapitel seines ersten Buches getan hatte – indem er es der Frage widmete „was ein Musicus sei“ („Quid sit musicus“). Zunächst unterscheidet Jacobus zwischen dem „Musicus speculativus“ oder „Musicus qui theoricam habet“ und dem „Musicus practicus“ oder dem „Musicus qui practicam habet“. Danach verfügt der Musicus practicus nicht über die Fähigkeit der *Speculatio* und kann deswegen nicht im eigentlichen Sinne Musicus genannt werden. Boethius folgend werde er nach dem Instrument benannt, das er spiele, er nenne sich also Citharاسpieler, Flötenspieler, Lyraspieler etc., und einen in diesem Sinne musizierenden Sänger nenne man ebenfalls nicht Musicus, sondern Cantor. Diese Musiker spielten und sangen nach dem Usus und beherrschten die Gesetze, die der Musik zugrunde lägen, nicht.²⁹

²⁴ Gerbert, *Scriptores ecclesiastici* (wie Anm. 23), 203ff.

²⁵ Roger Bragard (Hg.), *Jacobus Leodiensis, Speculum Musicae. Liber primus*, Rom 1955, 17ff. (=CSM 3).

²⁶ „Omnia enim in numero, pondere fecit et mensura“, op. cit., *Liber septimus*, Rom 1974, 31.

²⁷ „[...] the most extensive and comprehensive music treatise of the Middle Ages“, vgl. F. Joseph Smith, *Jacobi Leodiensis Speculum Musicae I. A commentary*, New York 1966, 6f.

²⁸ „Hic venerabilis Boethii Musica, quae nunc magna ex parte derelicta videbatur, ad memoriam revocatur“, vgl. Bragard, *Speculum Musicae* (wie Anm. 25), 11.

²⁹ „Qui autem practicam habet, caret autem speculativa, non sic proprie musicus censeri debet, et huius signum, secundum Boethium, est, quod tales non a musica denominantur, sed aliunde, ab instrumentis scilicet musicalibus, quibus utuntur et musicae subserviunt, ut citharoedus a cithara, tibicen a tibia, lycen a lyra [...]. Qui autem naturalibus utuntur instrumentis quibus vox formatur, usu quodam consonantias proferre scientes, musicales causas illarum ignorantes, inter illas sufficienter distinguere nescientes, non illarum proprietates, non numerales proportionales cognoscentes, [...] tales cantores dicuntur.“ Bragard, *Speculum Musicae* (wie Anm. 25), 17.

Der Musicus speculativus könne demgegenüber die essentiellen Bestandteile der Musik mittels Ratio vernunftgemäß einordnen und mittels *Speculatio* durchschauen, als da seien: die modi, den Rhythmus, die unterschiedlichen Formen der Musikstücke sowie die Konsonanzen und ihre Proportionen. Falls ein solcher Musikgelehrter nicht singen könne, ändere das nichts daran, dass er ein eigentlicher Musicus sei.³⁰ Positiv ausgedrückt: Der Musicus speculativus des Jacobus kann durchaus ein praktizierender Musiker sein, aber nur dann, wenn er den theoretischen Hintergrund seines Tuns kennt. Und nachdem er so die boethianische Trennung zwischen Theoretiker und Praktiker zeitgemäß umgedeutet hat, fährt Jacobus fort: „Von daher beschreibt Boethius den Musicus so“, und es folgt die bekannte Definition: „Musicus est qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumit“.³¹

Wo aber steckt die spezifisch christliche Komponente? Hier ist zunächst nach der Bedeutung zu fragen, die Jacobus dem Wort „Speculatio“ gibt. Er nennt seinen Traktat *Speculum musicae*, einen „Spiegel der Musik“.³² Dieser Spiegel ist seinen Ausführungen nach nicht für die körperlichen Augen, sondern für diejenigen des Geistes gemacht,³³ er spiegele also eine geistige Wahrheit,³⁴ die freilich dem inneren Auge nicht auf allen Ebenen mit gleicher Deutlichkeit erfassbar sei. Denn wenn man die Musica in ihrer umfassenden Substanz betrachte, so beziehe sie sich auf „alles“, auf Gott und die Lebewesen, auf das Unkörperliche und das Körperliche, auf das Himmlische und auf das Irdische, auf die theoretischen und die praktischen Wissenschaften.³⁵

Dementsprechend reflektiert Jacobus im Nachwort zu seinem ersten Buch, wie er in seinem Werk den Spiegel auf himmlische und irdische, auf körperliche und außerkörperliche Substanzen gerichtet habe – auf Welten, die weit entfernt und unseren Augen so undeutlich erschienen, als würden wir mit Nachtaugen direkt in die Sonne schauen. Je weiter man den Spiegel in die Entfernung richte, desto undeutlicher werde das Bild, während man bei einer angemessenen Distanz deutlichere Konturen erhalte. Und so habe er den Spiegel

³⁰ „Qui vero speculativam, absoluto vocabulo, musicus dicitur cui scilicet adest facultas, secundum speculationem et rationem propriam musicae convenientem, diiudicare de modis et rythmis, de generibus cantilenarum, de permixtionibus, id est consonantiis, quae ex permixtione sonorum generantur, et de proportionibus illarum [...]. Qui autem cantare nesciunt, vel propter defectum vocis, vel quia talem non habent usum, sciunt tamen consonantiarum naturas et alia ad musicam theoricam spectantia, musici non amittunt nomen.“ Bragard, *Speculum Musicae* (wie Anm. 25), 18.

³¹ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 17.

³² Zur Verwendung dieses Terminus in mittelalterlichen Lehrschriften vgl. Smith, *Speculum musicae* (wie Anm. 27), 33 ff.

³³ „Hoc autem opus ‚Musicae speculum‘ dixerim, in quo mentis oculis aliqua speculari poterunt [...]“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 10.

³⁴ Zum Folgenden vgl. auch Smith, *Speculum musicae* (wie Anm. 27), 37 ff.

³⁵ „Musica enim, generaliter sumpta, obiective quasi ad omnia se extendit, ad Deum et ad creaturas, incorporeas et corporeas, coelestes et humanas, et scientias theoricis et practicas.“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 11.

auch auf näherliegende Dingen ausgerichtet und dort klarere Bilder erhalten,³⁶ womit er seine Ausführungen über die Konsonanzen, über Mensuren und Proportionen, über die Klassifikation der Musik und vieles mehr meint, was er im ersten Buch behandelt. Freilich habe er nicht alles erfassen können. Denn die unklaren Eindrücke, die der hoch erhobene Spiegel einfange, würden sich in aller Deutlichkeit erst den seligen Himmelsbewohnern erschließen, die in den Genuss der allervollkommensten Musik, der *Musica coelestis*, kämen; sie brauchten keinen Spiegel und kein Enigma, um Gott zu erfahren, denn sie dürften ihn von Angesicht zu Angesicht erkennen.³⁷

Der *Musicus speculativus* im Verständnis von Jacobus Leodiensis ist also der musikalische Kenner, der seinen Spiegel auf die Musiktheorie richtet und hier ein genaues Bild zu vermitteln vermag, der aber auch weiß, dass er diese Realität im Sinne des Paulus sieht, wie sie sich im 1. Korintherbrief mitteilt, nämlich „durch einen Spiegel in einem dunklen Wort, dann aber von Angesicht zu Angesicht“ – „Videmus enim nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem“ (1. Korinther, 13). In diesem Bild des *Musicus* dürfte sich auch die Musikerpersönlichkeit des Jacobus Leodiensis spiegeln.

Der *Cantor* hingegen ist ein Sänger, der gut und schön singen mag, dem aber die höheren Zusammenhänge seines musikalischen Handelns verborgen bleiben. Gleichwohl ist der Standpunkt des Jacobus praxistoleranter als derjenige von Boethius. Denn er schließt sein *Musicus*-Kapitel mit dem Hinweis, derjenige sei der fähigste *Musicus*, der beides beherrsche: die *Musica theórica* und die *Musica practica*.³⁸

4. Die Renaissance: Der Kapellsänger und der Komponist

Gut einhundertsechzig Jahre nach Jacobus Leodiensis rückt Johannes Tinctoris die Boethius-Definition in der tradierten Kombination mit Guidos Cantor-Polemik unter dem Stichwort *Musicus* in sein *Diffinitorium* ein, und wieder stellt sich die Frage, welcher neuen Wein dieser große Theoretiker und

³⁶ „Nos, in hoc libro, prout musica sumpta generaliter requirebat, aspeximus ad multa, ad quaedam difficilia, a nobis multum distantia, ad quae nos habemus, ut oculus noctue ad lucem solis, nam Speculum istud extendimus ad corporales non modo humanas, elementares et coelestes aliquantulum intuendas substantias; insuper, ad intelligentias etiam de suprema aliquid tetigimus intelligentia. In Speculo autem, quanto altius est positum, et si plura reluceant, quae a pluribus et remotius cerni possunt, minus tamen perfecte, quantum ad visionem naturalem, talia cernuntur quam si in debita positum esset distantia. Sed iam <hoc> Musicae Speculum ad res proximiores intuendas retraximus, et, ibi, quaedam, quae necesse videbantur ad perfectius quae restant intuenda, prospeximus, etsi non omnia, quia dici nequeunt omnia vel debent in omnibus.“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 229; Smith, *Speculum musicae* (wie Anm. 27), 39.

³⁷ „Ipsi enim perfectissime hanc habent musicam, qui iam non in speculo et in aenigmate per aliquod extrinsecum repraesentatum Deum contemplantur, sed immediate facie ad faciem Deum intuentur, [...]“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 41.

³⁸ „Si quis autem musicam theoreticam simul et practicam possideret, perfectior esset musicus eo qui solum haberet alteram, dum tamen perfecte ambas possideret, ut alteram alter possidet.“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 19.

Praktiker der Renaissance in den alten Schlauch gegossen hat. Johannes de Grocheio – ein Zeitgenosse von Jacobus – hatte schon um 1300 mit klaren Worten dagegen polemisiert, dass Musiktheoretiker sich mit Sphärenharmonie und Engelsgesang befassten: Die Diskussion über Engelsgesang solle man Theologen und Propheten überlassen, und die Theorie von den klingenden Planeten widerspräche der Lehre von den Tongeschlechtern.³⁹ Man wird also davon ausgehen dürfen, dass der sechs Generationen später schreibende Tinctoris kaum noch der spätscholastischen Sichtweise eines Jacobus Leodiensis gefolgt sein wird.

Grundsätzlich lässt sich seit dem 14. Jahrhundert die Tendenz beobachten, die Polarisierung zwischen Musicus und Cantor zu entschärfen. So merkt Marchetus von Padua im früheren 14. Jahrhundert an, der Cantor sei das Werkzeug des Musicus: mittels des Cantors würde der Musicus das, was er durchdacht habe, in die Praxis umsetze. Der Musicus sei gleichsam der Richter, und der Cantor rufe aus, was der Richter beschlossen habe.⁴⁰ Im 16. Jahrhundert wird diese Arbeitsteilung bei Pietro Aron folgerichtig so konkretisiert, dass der Terminus Musicus auf den Komponisten, der Begriff Cantor auf den ausführenden Sänger oder Instrumentalisten angewandt wird.⁴¹

Implizit scheint diese Unterscheidung auch schon im *Diffinitorium* getroffen zu sein. Dort sind sieben Einträge Musikerberufen gewidmet, die wiederum in vier Kategorien unterteilbar sind: zum Ersten die Gruppe der Cantores, der Sänger („Cantor est qui cantum voce modulatur“), zu der auch der Tenorista („[...] qui tenorem canit“), der Contratenorista („[...] qui contratenorem canit“) und der Choralsänger, der „Hymnista“ („[...] qui hymnos canit“) zu zählen sind; zum Zweiten die Gruppe der Sonatores, der „Klangerzeuger“ („[...] qui instrumento artificiali sive organico sive rhithmico musicam exercet“); zum Dritten der Komponist, der Compositor („[...] est alicujus novi cantus editor“) und zum Vierten der Musicus, der mit der bekannten komplexen Definition bedacht wird.

Die Cantor-Definition ist kurz, gänzlich unpolemisch und eindeutige auf die sängerische Praxis bezogen, ebenso wie die anderen Sänger-Definitionen. Und die des Sonitor bezieht sich ebenso unpolemisch wie eindeutig auf die instrumentale Praxis. Das Gleiche gilt für die Compositor-Definition. Nur die Musicus-Definition fällt in ihrer boethianischen Kompliziertheit gänzlich aus dem Rahmen – der Musicus des Tinctoris muss also wohl einen besonderen

³⁹ „Nec etiam pertinet ad musicum de cantu angelorum tractare, nisi forte cum hic fuerit theologus aut propheta. Non enim potest aliquis de tali cantu experientiam habere nisi inspiratione divina. Et cum dicunt planetas cantare, videntur ignorare, quid sit sonus, sicut in divisione particularia dicebatur.“ Ernst Rohloff (Hg.), *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio nebst Übertragung des Textes und Übersetzung ins Deutsche, dazu Bericht, Literaturschau, Tabellen und Indices*, Leipzig 1967, 82.

⁴⁰ Vgl. hierzu Reimer, „Musicus und Cantor“ (wie Anm. 10), 21 f; Reimer, „Musicus – Cantor“ (wie Anm. 10).

⁴¹ Reimer, „Musicus und Cantor“ (wie Anm. 10), 29 bzw. Reimer, „Musicus – Cantor“, (wie Anm. 10), 6 f.

Rang einnehmen. Sucht man bei Tinctoris nach weiteren Berufsstandsnennungen, dann wird man u.a. in den Vorworten zu seinen Traktaten fündig. Um 1475 bezeichnet er sich selbst im *Diffinitorium* zu Beginn seiner Widmung an Beatrice d'Aragona bescheiden als „Niedrigsten unter denen, die sich mit Musik beschäftigen“.⁴² Dies ist darum bemerkenswert, weil er in den 70er Jahren bereits ein bekannter und anerkannter Komponist war,⁴³ was ihn aber nicht dazu führte, sich Compositor zu nennen. An anderen Orten bezeichnet er sich mit gleicher Bescheidenheit als „den Geringsten unter denen, die sich zu den mathematischen Wissenschaften [zum Quadrivium] bekennen“,⁴⁴ oder als „den Geringsten unter den Musikgelehrten“ – „inter musicae professores [...] minimus“.⁴⁵ Im *Liber de arte contrapuncti* nennt er sich einen „Musicus“ – den „Geringsten unter den Musici des Königs von Neapel“ – „inter musicos eius minimus“.⁴⁶

In den drei Schriften, in denen Tinctoris von seinen komponierenden Zeitgenossen spricht, nennt er diese meist „Compositores“. Im *Proportionale musices*, das wohl um die gleiche Zeit wie das *Diffinitorium* entstanden ist, preist er die „Compositores“ Dufay, Binchois, Ockeghem, Busnois, Regis und Caron als Schöpfer einer „neuen Kunst“, die bestimmt sei durch eine „unermessliche Süße“, die diese Compositores der Musik ebenso subtil wie ingenios einkomponiert hätten. Gleich darauf kritisiert er die genannten Komponisten freilich heftig, weil sie die musikalischen Proportionen entweder gänzlich ignorierten oder sie falsch darstellten. Dies rühre von ihrer Ahnungslosigkeit in Sachen der „arithmetica“ her, ohne die keiner in der Musik glanzvoll dastehen könne.⁴⁷

Ebenso konsequent, wie er seine Zeitgenossen als Compositores bezeichnet, nennt er im *Proportionale* die alten Autoritäten „Musici“: Jesus Christus, der

⁴² „[...] Johannes Tinctoris eorum qui musicam profitentur infimus [...]“. Peter Gülke (Hg.), Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile der Inkunabel Treviso 1495. Mit der Übersetzung von Heinrich Bellermand und einem Nachwort von Peter Gülke, Kassel etc. 1983, [a.II].

⁴³ Peter Gülke im Nachwort zu: Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, (wie Anm. 42), 59 und 73; vgl. auch Thomas A. Schmid, „Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), 121.

⁴⁴ „[...] Johannes Tinctoris inter eos qui iura scientiasque mathematicas profitentur minimus“: *Liber de natura et proprietate tonorum*, ed. Albert Seay in: *Johannis Tinctoris opera theoretica I*, AIM 1975, 65 (= CSM 22); ähnlich im *Liber imperfectionum notarum musicalium*: „[...] Tinctoris [artis musicae] professor minimus“; *ibid.*, 143 und im *Tractatus alterationum*: *Johannes Tinctoris inter legum et artium mathematicarum studiosus minimus*, *ibid.*, 173 oder im „Complexus effectuum musicae“; vgl. Thomas A. Schmid, „Der Complexus effectuum musices“ (wie Anm. 43), 140.

⁴⁵ Im *Proportionale musices*. Vgl. Albert Seay (Hg.), *Johannis Tinctoris Opera theoretica II*, AIM 1978, 9 (= CSM 22).

⁴⁶ Vgl. Albert Seay (Hg.), *Johannis Tinctoris Opera theoretica II*, AIM 1975, 11 (= CSM 22).

⁴⁷ „Sed proch dolor! Non solum eos immo complures alios compositores famosos quo miror dum tam subtiliter ac ingeniose tum incomprehensibili suavitate componunt, proportiones musicas aut penitus ignorare aut paucas quas noverint perperam signare cognovi. Quodquidem ob defectum arithmeticae, sine qua nullus in ipsa musica praeclarus evadit, contingere non dubito.“ Vgl. Seay, *Johannis Tinctoris Opera theoretica II* (wie Anm. 45), 10f.

in der Proportio dupla aus zweien – Gott und den Menschen – eines gemacht habe,⁴⁸ sei der höchste Musicus, und in seiner Kirche seien wunderbare Musici erblüht, wie Gregorius, Ambrosius, Augustinus, Hilarius, Boethius, Martianus, Guido und Johannes de Muris. Cantores nennt er konsequent die Sänger, die in den Kapellen der christlichen Herrscher singen. Diese seien bestrebt, nach Art des Königs David das Gotteslob zu vermehren, und verschiedene Cantores würden hier in unterschiedlichen, aber nicht gegeneinander gerichteten Stimmen ein frohes und schönes Gotteslob singen.⁴⁹

Im Prolog zum *Liber de arte contrapuncti* nennt er die alten Autoritäten Plato, Pythagoras, Cicero, Macrobius, Boethius und Isidor Philosophi und die zeitgenössischen Komponisten Compositores. Bei dieser Gelegenheit gibt er auch eine Stellungnahme zum Thema „Sphärenharmonie“ ab: Die Alten hätten gemeint, dass die Sternkreise sich in harmonischen Klängen bewegten, was er unter Bezug auf Aristoteles und „unsere neueren Philosophen“ weit von sich weist: Im Himmel gäbe es keinen Klang, und daher könnten dort auch keine Konsonanzen erklingen, weil die nun einmal durch Klang entstünden. Dann folgt die berühmte Passage, dass man keine Komposition, die vor mehr als 40 Jahren entstanden sei, mit Genuss anhören könne. Heute dagegen blühten neben einer Unzahl guter Sänger unendlich viele Compositores, und es folgt eine von Ockeghem angeführte Komponistenliste. Bei dieser Gelegenheit bringt Tinctoris einen wichtigen Gedanken ein: Er wisse nicht, ob dieser Qualitätszuwachs der Wirkung himmlischer Einflüsse oder konstanter Übung zu verdanken sei.⁵⁰

Eine Antwort auf genau diese Frage gibt er am dritten Ort seiner Erörterungen zu den komponierenden Zeitgenossen, dem *Complexus effectuum musices*. Hier nennt er die Autoritäten wiederum „Viri philosophi“, die durchschnittlichen zeitgenössischen Komponisten Musici oder Compositores und

⁴⁸ Tinctoris paraphrasiert hier Paulus, Epistula ad Ephesos 2, 14: „Ipse [Jesus Christus] enim est pax nostra, qui fecit utraque unum [...]“.

⁴⁹ „At qui postquam plenitudo temporis advenit, quo summus musicus Jesus Christus, pax nostra, sub proportionem dupla fecit utraque unum in eius ecclesia miri florere musici, ut Gregorius, Ambrosius, Augustinus, Hilarius, Boethius, Martianus, Guido, Johannes de Muris [...]. Denique principes Christianissimi [...] cultum ampliare divinum cupientes more Davidico capellas instituerunt in quibus diversos cantores per quos diversis vocibus, non adversis, Deo nostro iocunda decoraque esset laudatio [...]“ Vgl. Seay, *Tinctoris Opera theoretica* II (wie Anm. 45), 10.

⁵⁰ „Neque quod satis admirari nequeo quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditis existimetur. Hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute cuiusdam caelestis influxus an vehementia assidue exercitationis infiniti florent compositores, ut Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur. Quorum omnium omnia fere opera tantam suavitudinem redolent ut, mea quidem sententia, non modo hominibus heroibusque verum etiam Diis immortalibus dignissima censenda sint.“ Vgl. Seay, *Tinctoris Opera theoretica* II (wie Anm. 45), 12. Vgl. hierzu Rob C. Wegman, „Johannes Tinctoris and the ‚new art‘“, *Music & Letters* 84 (2003) 171–188.

die ruhmreichen unter ihnen gleichfalls Musici oder Primi Compositores: Es gäbe viele Komponisten, die es zu Geld und Ehren gebracht hätten, aber das sei eher eine Sache des Zufalls. Der unsterbliche Ruhm, in dessen Glanz die Primi Compositores stünden, sei durch virtus erworben, d.h. durch Lernen, Arbeit und Tüchtigkeit.⁵¹ Nach Tinctoris ist die neue kompositorische Qualität also kein Geschenk des Himmels, sondern eine Folge erhöhten Einsatzes von Seiten der Komponisten.

Will man aus diesem vermischten Befund eine Hierarchie der Musikerberufe herausfiltern, so ist deutlich, dass für Tinctoris Cantores nicht gleich Cantores und Musici nicht gleich Musici sind. Die unterste Stufe ist durch diejenigen Musiker gegeben, die Tinctoris mit dem Guido-Zitat erfasst: die Cantores und Sonitores, die nichts von Musiktheorie verstehen. Dann folgen die Cantores in den Kapellen, dann die Musici oder Compositores, die zwar schöne Musik schreiben, die aber falsche Proportionszeichen setzen. Auf der höchsten Stufe stehen die Musici, auf die die boethianische Definition gemünzt ist: jene gelehrten Musiker, die auf Grund eigener Arbeit und Tatkraft gelernt haben, unvorstellbar süße Musik nach Art der neuen Kunst zu komponieren und die diese Kunst vor dem Hintergrund der Kenntnis der proportions- und notationsbezogenen Aspekte der Musik – also der Ars arithmetica – beherrschen. Die alten Autoritäten stehen außerhalb dieser Hierarchie, zumal sie sich, wie Tinctoris sagt, zwar eifrig mit den Concordantiae beschäftigt hätten, aber heute keine Kenntnis darüber bestünde, ob sie auch als Komponisten tätig gewesen wären.⁵²

Und wie steht es mit dem von Jacobus in den Mittelpunkt gestellten Aspekt des Musicus als eines um die göttlichen Zusammenhänge Wissenden? Zwar erteilt Tinctoris dem Aspekt der Sphärenharmonie eine klare Absage. Aber wenn er Christus als höchsten Spielmann darstellt, der seine Kirche in der Proportio dupla eingerichtet habe, so klingt hier doch noch der alte Gedanke von der Einheit göttlicher und menschlicher Harmonie an. Diese Einheit wird nun freilich nicht mehr als Glaubensrealität, sondern als Metapher gedacht.

Ich meine also, es sei dieses Idealbild eines Musikers, das Tinctoris vor Augen hatte, als er in seinem *Diffinitorium* unter das Stichwort „Musicus“ die alte

⁵¹ „Taceo plurimos musicos eximiis opibus dignitatibusque donatos, quoniam etsi honores ex hiis adepti sunt, fame immortalis quam primi compositores sibi extenderunt, minime sunt conferendi. Illud enim fortune istud autem virtutis opus est.“ Vgl. Schmid, *„Der Complexus effectuum musicus“* (wie Anm. 43), 156.

⁵² „[...] quibusquidem concordantiis, licet veteres etiam musici ut Plato, Pythagoras, Nicomachus, Aristoxenus, Philolaus, Archytas, Ptolomaeus ac alii numerosi, ipse quoque Boethius, operosissime incubuerint, tamen qualiter ordinare componereque soliti sint nobis minime notum est.“ Vgl. Seay, *Tinctoris Opera theoretica* II, (wie Anm. 45), 12. Die anschließende Bemerkung, er, Tinctoris, habe etliche anonyme alte Lieder in der Hand gehabt, die so unpassend und dumm komponiert seien, dass sie den Ohren eher geschadet als sie erfreut hätten, suggeriert dem Leser, dass er gut daran täte, diese Musik gar nicht erst zu hören oder zu lesen.

Definition des Boethius setzte: eines mit den Denkern der klassischen Antike vertrauten, in den Artes liberales – zumal im Quadrivium – ausgebildeten, im christlichen Glauben ruhenden und die zeitgenössische Musiktheorie ebenso wie die neue Kunst des Komponierens beherrschenden Geistes. Mit anderen Worten: Der Musicus des *Diffinitorium* ist ein Spiegelbild seines Autors Johannes Tinctoris.

5. Hochbarock: Der Spieler und der Stümper

Ein weiterer großer Zeitsprung führt zum letzten Beispiel. 1701 erschien in Prag wieder ein Musiklexikon – meines Wissens das erste gedruckte, ausschließlich auf die Musik bezogenes Lexikon nach Tinctoris' *Diffinitorium*, die lateinischsprachige *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* – der „Schlüssel zum Schatz der großen Ars Musica“ – von Thomas Balthasar Janowka.⁵³ Das Buch war so erfolgreich, dass 1715 eine zweite Auflage erscheinen konnte, und auch etliche spätere Musikgelehrte – z. B. Johann Gottfried Walther, Jacob Adlung oder Nikolaus Forkel – kannten und zitierten es. Eine besondere Pointe: In dem Exemplar, das dem Verlag Frits Knuf 1973 als Vorlage für seinen Nachdruck diente, findet sich der Besitzervermerk „J. B. Bach, Org. Isnac. 1705“ – „Johann Bernhard Bach, Organist zu Eisenach 1705“ – ein Mitglied der weitverzweigten Bach-Familie und Cousin zweiten Grades von Johann Sebastian Bach.

Thomas Baltasar Janowka (1669–1741) hatte an der Prager Universität die Artes studiert und übte fünfzig Jahre lang das Amt des Organisten an der Teynkirche aus. Dieses Nebeneinander von Ars und Usus, von Theorie und Praxis, spiegelt sich auch in seinem Musiklexikon. Seine Begriffe stammen mehrheitlich aus den Bereichen der Musik- und Satzlehre, der Notation, der Formenlehre und der Instrumentenkunde. Praxisbezogen zeigte Janowka sich auch im Hinblick auf seine Musikbeispiele, die er Werken von Komponisten seiner Vätergeneration – z. B. Johann Hieronymus Kapsberger – oder direkter Zeitgenossen – z. B. Johann Kuhnau oder Johannes Speth – entnahm. Der Artikel „Musica“ kommt dagegen eher altertümlich daher. Janowka zitiert hier zunächst alte Autoritäten wie Augustinus, wonach die Musik eine „scientia bene modulandi“ – eine „Wissenschaft, gut in den richtigen Abmessungen zu singen“ sei, dies aber nicht im Original, sondern im Wortlaut des Renaissancegelehrten Gregor Reisch.⁵⁴ Reisch hatte 1503 eine Enzyklopädie namens *Margarita philosophica* – „Philosophische Perle“ – im Druck erscheinen lassen, in der sich auch je eine Lehrschrift über Musica speculativa und Musica practica befinden. Das Buch hatte im deutschsprachigen Raum einen so großen Erfolg,

⁵³ Im gleichen Jahr erschien bei C. Ballard in Paris der *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens* von Sébastien de Brossard.

⁵⁴ „Musica à S. Augustino in Margarita Philosoph: Reichi lib. 5. Tract. 1. C. 2. citato definitur, quòd sit scientia bene modulandi.“ Thomas Balthasar Janowka, *Claves ad thesaurum magnae artis musicae*, Prag 1701, Reprint Amsterdam 1973, 80.

dass Erasmus von Rotterdam mit spitzer Feder bemerkte, die Meinungen von Reisch hätten bei den Deutschen das Gewicht eines Orakels.⁵⁵

Janowka fährt in seinem „Musica“-Artikel damit fort, dass er die bekannte Frage aufwirft, wer sich als „Musicus“ betiteln dürfe und wer nicht. Das Wort Musicus leite sich, ebenso wie das Wort Musica, von griechisch „musa“ – „Gesang“ ab, und der Musicus werde von Gregor Reisch als jemand beschrieben, der – und nun folgt der Boethius-Text – die „scientia canendi“ und in Klammern: „aut ludendi“ – also die Kunst des Singens oder Spielens – durch genau erwogenes Denken „nicht als Knechtsarbeit, sondern als Gabe der Reflexion“ ausübe.

Unde etiam Musicus provenit, qui à Reicho loco suprà citato describitur esse ratione perpensa canendi (aut ludendi etc.) Scientiam non servitio operis, sed imperio rationis assumens.⁵⁶

Zunächst also schreibt Janowka die Boethius-Definition Gregor Reisch zu. Dann glossiert er diesen Text mit der Versicherung, bei dem Musiker, der ein „Musicus“ sei, träfe sich das Vermögen zu singen und zu spielen mit der im Verstand ruhenden Erfahrung im Umgang mit dieser Ars.⁵⁷ Weiter auf den Spuren von Boethius und Reisch wandernd beschreibt er folgende drei Musiker-Typen:

- Erstens diejenigen, die zwar gut spielen oder singen, die aber die Verbindung zur Theorie nicht herstellen könnten: hierbei dächte er vor allem an Lautenisten, die zwar fähig seien, aus deutschen Tabulaturen zu spielen, die aber die von ihnen praktizierten Griffe nicht als Intervalle oder Proportionen erkennen würden. Diese könne man nicht als Musici im wahren Sinne des Wortes bezeichnen.⁵⁸
- Zweitens diejenigen, die zwar weder singen noch spielen könnten, die aber kraft ihres Gehörs und ihrer Beherrschung der Theorie Musik richtig zu beurteilen wüssten. Diese könne man Musici nennen.⁵⁹
- Drittens seien diejenigen „Musici“, die spielen bzw. singen könnten und darüber hinaus die Ars musica beherrschten.⁶⁰

Wo ist in diesen mit altem Gedankengut befrachteten Äußerungen der neue Wein zu finden? Janowka war gleichermaßen Musikgelehrter und praktizierender Kirchenmusiker – wir wissen nichts von einer kompositorischen Tätigkeit. Und so mag es sein, dass er nicht daran interessiert war, die alte Rivalität

⁵⁵ „[...] eius sententia apud Germanos oraculi pondus habet.“ Klaus W. Niemöller, Artikel „Reisch, Gregor“ in: *Alte MGG* Bd. 11, Kassel etc. 1963, Sp. 205.

⁵⁶ Janowka, *Claves ad thesaurum* (wie Anm. 54), 80.

⁵⁷ „[...] ab ipso artis exercitio, seu actuali per se considerata canendi (idem de luso etc.) operatione materialiter sumptum. À scientia autem, & Artis hujus in intellectu residente peritia formalem & propriè dictum constitui Musicum“. Wie Anm. 54, 80.

⁵⁸ Janowka, *Claves ad thesaurum* (wie Anm. 54), 81.

⁵⁹ Janowka, *Claves ad thesaurum* (wie Anm. 54), 81 f.

⁶⁰ Janowka, *Claves ad thesaurum* (wie Anm. 54), 82.

zwischen Praktikern und Theoretikern bzw. zwischen Praktikern und Komponisten erneut anzufachen. Für ihn steht derjenige Musiker auf der höchsten Stufe der Hierarchie, der sein Instrument kennt und es gut spielt und der darüber hinaus alle Bereiche der Musiktheorie beherrscht: ein Musiker also, wie Janowka einer war.

Ein Wort noch zu dem Detail, dass Janowka die alte Formulierung, ein „Musicus“ sei der, der die musikalische Wissenschaft nicht „als Knechtsarbeit“ („servitio operis“), sondern „als Gabe der Reflexion“ („imperio rationis“) verwendet. Eine solche Einstellung würde den eben skizzierten Ausführungen widersprechen, nach denen der zwar Reflektierende, aber eben auch Praktizierende der wirkliche Musicus sei. Hat Janowka die Formulierung einfach gedankenlos von Reisch abgeschrieben, ebenso gedankenlos vielleicht, wie dieser sie von Boethius übernommen haben mag? Reisch war Theologe und Universalist, Janowka hingegen ein Musiker, der offensichtlich stolz auf seine praktischen Fähigkeiten als Organist war, und so sollte er sich bei seiner Wortwahl etwas Sinnvolles gedacht haben.

Aufschluss im Hinblick auf diese Frage gibt Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), ein berühmter spätgeborener Zeitgenosse Janowkas. In seinem 1768 als Musiklexikon erschienenen *Dictionnaire de musique* liest man im Artikel „Musicien“ zunächst, dass dieses Wort sich gleichermaßen auf denjenigen beziehe, der Musik komponiere wie auch auf den, der sie ausführe. Im Rahmen eines kurzen historischen Rückblicks kommt Rousseau dann auf Boethius zu sprechen, der „nicht denjenigen mit dem Namen ‚musicien‘ ehren wolle, der Musik als sklavischen Dienst der Finger und der Stimme“ – „par le ministère servile des doigts et de la voix“ praktiziere, sondern denjenigen, der diese Kunst „auf Grund von Vernunft und theoretischer Kenntnisse“ – „par le raisonnement et la spéculation“ ausübe.⁶¹ Wenig später doppelt er nach, die Musiker seiner Zeit, die sich mehrheitlich mit dem Ausführen der Noten und gewisser Gesangsübungen begnügten, seien sicher nicht beleidigt, wenn man sie nicht für große Philosophen hielte.

Rousseaus Verachtung trifft also nicht die ausübenden Musiker schlechthin, sondern nur die, die geistlos das ihnen Vorgegeben repetierten, ohne die Musik mit eigenem Leben zu füllen. Aus dem unfreien, weil körperlich arbeitenden Musiker des Boethius ist – bei gleicher Formulierung – ein geistloser Musiksklave geworden, und ich denke, die hier von Rousseau implizit vorgenommene Unterscheidung in inspirierte und mechanisch funktionierende Musiker darf man auch Janowka unterstellen, wenn er einmal mehr – und meines Wissens als Letzter einer über 1200 Jahre dieser Tradition folgenden Reihe

⁶¹ „Ce nom se donne également à celui qui compose la Musique & à celui qui l'exécute. [...] Aussi Boëce veut-il pas honorer du nom *musicien* celui qui pratique seulement la Musique par le ministère servile des doigts & de la voix; mais celui qui possède cette science par le raisonnement & la spéculation. [...] Cependant les *musiciens* des nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne seront guères offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.“ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, Reprint Hildesheim etc. 1969, Artikel „Musicien“.

von Musikgelehrten – vom „servitium operis“ und „imperium speculationis“ des Musicus spricht.

*

Zum Schluss möchte ich nochmals auf unsere „Große Alte Dame“, die Schola Cantorum Basiliensis, zurückkommen: Als sie mir 1971 erstmals ihre Tore öffnete, herrschte in ihrem Innern eine eher kontraproduktive Spannung zwischen einigen ihrer Musici und Cantores. Auch jetzt noch scheint mir diese Spannung lebendig zu sein. Aber sie hat sich zwischen den heutigen Theoretikern und Praktikern zu einer reichen und produktiven Zusammenarbeit gewandelt: sie hält die Neugier wach, und sie führt zu „spannenden“ Resultaten im Unterricht, in den Konzerten, den CDs und in den Publikationen. Herzlichen Glückwunsch, liebe Schola, et ad multos annos!

„SCHÖNE ITALIENISCHE MUSICALISCHE KUNSTSTÜCKE UF
TEUTZSCHEM BODEN“ – ÜBER DAS KOMPONIEREN NACH DEM
DREISSIGJÄHRIGEN KRIEG

VON PETER WOLLNY

Im Rahmen eines wissenschaftlichen Symposiums, das über die Epochen hinweg nach Zeugnissen für – wie auch immer geartete – „Verhandlungen mit der Musikgeschichte“ fragt, mag man zunächst geneigt sein, das mittlere 17. Jahrhundert für kein fruchtbares oder auch nur geeignetes Thema zu halten. Denn die Musiker jener Zeit scheinen nach vorn zu blicken, ihre Werke mit der Vergangenheit brechen, zumindest aber den Dialog mit ihr nicht suchen zu wollen. Die deutsche Musik nach 1650, zumal die in den protestantischen Gebieten entstandene, vermittelt denn auch zunächst den Eindruck einer überraschenden Innovativität. Sie unterscheidet sich von der Musik der Vorkriegszeit in nahezu sämtlichen Parametern, von der temporalen Ordnung über satztechnische Prinzipien – speziell die Funktion der Instrumental- und Vokalstimmen einschließlich des Generalbasses – und die klangliche Organisation bis hin zur Definition von Gattungen und Formen.¹ Angesichts des Eindrucks klanglicher Neuartigkeit und Frische, die die ab etwa 1650 entstandene deutsche Musik auch dem heutigen Zuhörer noch deutlich vermittelt, wird jedoch leicht übersehen, daß die Werke jener Zeit innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges entstanden, das auf die Kontinuität des Bewährten bedacht war und in dem überaus starke beharrende Kräfte wirkten. Für die Einhaltung bestimmter, seit der Reformationszeit festgelegter Normen sorgten an Lateinschulen, städtischen Kirchen und in höfischen Kapellen die auch nach dem Dreißigjährigen Krieg unverändert gültigen Musikverordnungen der Konsistorien, für deren Einhaltung in den Städten die Ratskollegien und an den Höfen die Superintendenten und Hofmarschallämter verantwortlich waren. Doch auch die Musiker selbst achteten, was häufig übersehen wird, auf die Wahrung von Normen und etablierten Traditionen; anders sind die bekannten ermahnenden Passagen, die Heinrich Schütz im Vorwort seiner *Geistlichen Chormusik* von 1648 an seine Musikerkollegen richtete, nicht zu verstehen.²

In die gleiche Richtung zielen die in Kompositions- und Satzlehren der Zeit wiederholt zu findenden Anregungen, man möge seine Werke nach bewähr-

¹ Man vergleiche nur die bekannten Motettensammlungen von Erhard Bodenschatz (*Florilegium Portense* I–II, Leipzig 1618 und 1621) und die dreißig Jahre später erschienenen beiden Teile der *Kernsprüche* von Johann Rosenmüller.

² Vgl. Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982 (Erträge der Forschung, 180), 14–29, und Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Prätorius und Bach*, Kassel 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 22), 19–57.

ten Modellen einrichten. Daß dieser Ratschlag sich keineswegs, wie häufig angenommen, ausschließlich an angehende, noch unerfahrene junge Komponisten richtet, belegt das Beispiel des Stuttgarter Hofkapellmeisters Samuel Capricornus, der um 1660 in einer umfangreichen Apologie seines Schaffens bekannte, daß er die „vortrefflichen Componisten“ der Wiener Hofkapelle Giovanni Valentini und Antonio Bertali „in theils Sachen imitire“.³ In einem Brief von Adam Krieger aus dem Jahr 1657 liest man gar die bemerkenswerten Worte, es reiche heutzutage nicht mehr aus, „Ein, zwey, drey oder mehr Stücke zusammen setzen“ zu können, sondern man müsse „sehen, wie Sie gesetzt seyn, aus was vor einem Geist Sie fließen, bey welchem fundamentierten und berühmten Künstler diese Wissenschaft erlernt worden, denn für sich selbst wird keiner was tüchtigs fürbringen können“.⁴ Welchen Stellenwert die „imitatio authorum“ im mittleren 17. Jahrhundert aber tatsächlich einnimmt, welche Rolle sie in der „Problemgeschichte des Komponierens“ spielt, ist eine noch kaum gestellte, geschweige denn befriedigend beantwortete Frage. Eine von mir in den letzten Jahren durchgeführte umfassende Untersuchung des erhaltenen Repertoires der protestantischen Figuralmusik jener Zeit hat allerdings nach und nach soviel neues Material zutage gefördert,⁵ daß ich nunmehr den Versuch unternehmen kann, einige Grundzüge des Komponierens nach vorgegebenen Modellen zu erläutern und anhand einiger Fallbeispiele die Historizität der Musik um 1650 aufzuzeigen.

Bei der Auseinandersetzung mit Vorbildern lassen sich verschiedene Grade der Abhängigkeit beobachten. Wenn ich im folgenden den Versuch einer Typologie vorstelle, dann möchte ich sogleich vorab sagen, daß die Klassifizierung den alleinigen Zweck verfolgt, die komplexen Sachverhalte anschaulich zu machen. In Wirklichkeit sind die vielfältigen individuellen Form- und Gestaltungskonzeptionen weit eher durch das Bild eines Kontinuums mit eher graduellen Abstufungen zu charakterisieren als durch ein Klassifikationssystem nach vorab definierten Kriterien.

1. Meine erste Kategorie betrifft die Bearbeitung einer vorgefundenen Komposition, die etwa durch Umtextieren, Umbesetzung oder Transposition gewissermaßen „mechanisch“ verändert wird. Einen kreativen, manchmal gar künstlerisch motivierten Eingriff stellt das Hinzufügen von Zusatzstimmen dar. Wir assoziieren diese Praxis unwillkürlich mit dem 15. Jahrhundert, etwa mit dem Schaffen von Dufay und Ockeghem. Daß sie jedoch auch zweihundert Jahre später noch lebendig war, belegen meine ersten beiden Beispiele.

³ Zitiert nach Josef Sittard, „Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Bötdecker“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1901/02), 87–128, speziell 98.

⁴ Wiedergegeben bei Helmuth Osthoff, *Adam Krieger (1634–1666). Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1929, 104.

⁵ Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts* (Habilitationsschrift, Universität Leipzig 2009; Veröffentlichung vorgesehen in den Schweizer Beiträgen zur Musikforschung).

Im Bestand des älteren Teils der Sammlung Grimma (heute aufbewahrt in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden) findet sich der Stimmensatz zu einem Konzert, das auf seiner Titelseite wie folgt beschrieben wird: „Euge serve bone et fid[elis] | à | Joanne Piscator | à 4. | 2. Tenor. | Alto | Basso | con | 2 Viol. J. Ros. | con | Continuo“.⁶ Auffällig ist die zweifache Nennung eines Autors und die merkwürdig unstimmige Besetzungsangabe (einerseits heißt es „à 4“, andererseits sind insgesamt sechs obligate Stimmen genannt). Es scheint also, als sollte angedeutet werden, daß die rein vokale Substanz (ATTB) von einem „Johann Piscator“ stammt, während die Partien der beiden Violinen offenbar eine spätere Zutat von Johann Rosenmüller darstellen. Da die Abschrift zu einer aus Leipzig stammenden Quellengruppe gehört, beanspruchen die differenzierten Angaben hohe Glaubwürdigkeit. Tatsächlich läßt sich das rein vokale Originalwerk auch anderweitig nachweisen – es findet sich als Nr. 29 in dem 1632 in Innsbruck erschienenen Druck *Quadrige Musica* des dortigen Hoforganisten Georg Piscator. Diese Sammlung umfaßt je acht Kompositionen für ein bis vier Singstimmen und Basso continuo, die ausgesprochen italienische Züge tragen. Piscators Stil ist offenbar geprägt von seinem für die Jahre 1626–1628 belegten Studienaufenthalt in Venedig und Rom; zahlreiche Stilmerkmale erinnern an das Schaffen von Alessandro Grandi und Lodovico Viadana.⁷ Anhand der in Grimma handschriftlich überlieferten erweiterten Fassung lassen sich – verglichen mit der gedruckten Originalversion – folgende Bearbeitungsprinzipien ausmachen (siehe Anhang 1):

- Die ergänzenden Instrumente betreffen zwei neu komponierte Partien sowie eine im Titel nicht vermerkte Aufspaltung des Generalbasses, die vor allem der klanglichen Differenzierung dient. Neben der eigentlichen Continuo-Stimme findet sich noch eine als „Violon et Spinetto“ bezeichnete Partie, die als eigene Fundamentstimme für die Instrumentalgruppe konzipiert ist und an all den Stellen, an denen die Violinen spielen, den Continuo verstärken soll.
- In der Grimmaer Fassung wird das Werk von einer kurzen Sinfonia eingeleitet, deren motivisches Material (T. 1–3) dem ersten Vokalteil entnommen ist. Der weitere Verlauf der Sinfonia hält sich eng an die vorgegebene musikalische Substanz. Die Fortführung (T. 4–6) stellt sich als nur leicht veränderte transponierte Wiederholung der ersten drei Takte heraus, während die abschließende Passage (T. 7–11) gewissermaßen als eine Fortspinnung und Rückführung zur Grundtonart gelten kann. Eine verkürzte und leicht variierte Fassung der Sinfonia erklingt noch einmal vor Beginn des Schlußteils, an einer Stelle, an der Piscator auch in den Singstimmen kurz den Anfang wieder aufgreift.

⁶ Quelle: D-Dl, Mus. 2011-E-500.

⁷ Zur Biographie Piscators und zu einer knappen Würdigung seines Schaffens siehe MGG², Personenteil, Bd. 13, Sp. 632–633 (A. Beer). Eine ausführlichere Einordnung seines Schaffens findet sich bei Axel Beer, *Die Annahme des „stile nuovo“ in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands*, Tutzing 1989.

- Innerhalb der Vokalteile wird die Instrumentalgruppe gewöhnlich dort eingesetzt, wo nur eine der vier Singstimmen beschäftigt ist (etwa T. 19 ff.). Klanglich etwas dünne Passagen werden dadurch aufgefüllt. Noch wichtiger erscheint allerdings der Umstand, daß erst durch die Instrumente eine fließende Verbindung der einzelnen Vokalphrasen erzielt wird. Denn in Piscators Komposition kommt der rhythmische Fluß an Kadenzen häufig ins Stocken oder gar völlig zum Stillstand, da die Singstimmen meist streng nacheinander einsetzen und ihre Phrasen sich kaum überschneiden (siehe T. 20 und 34). Die durch die Violinen an all diesen Stellen hergestellte Verzahnung wirkt so organisch, daß man diese Partien kaum als spätere Zutat erkennen würde, würde nicht der Druck von 1632 einen autorisierten Beleg für die Gestalt der Originalfassung liefern.
- Aus satztechnischer Sicht erscheint bedeutsam, daß die beiden Violinen durchweg selbständig geführt sind. Sie erweitern den ursprünglich vierstimmigen Satz also zu einer realen Sechsstimmigkeit.

Rosenmüllers Bearbeitung ist somit verschiedenen Grundsätzen verpflichtet. Zum einen ist seine Ehrfurcht vor der Vorlage auffällig: Piscators vierstimmiges Konzert bleibt notengetreu erhalten und wird an keiner Stelle in seiner Substanz modifiziert. Die hinzugefügten Stimmen erfüllen hingegen mehrere Funktionen. Hier steht die satztechnische Geschicklichkeit des Bearbeiters auf dem Prüfstand, man könnte auch von der Lösung einer selbstgestellten kontrapunktischen Aufgabe sprechen. Im akademischen Umfeld der Leipziger Collegia musica mögen derartige Spiele Tradition gehabt haben; dies würde auch die überaus genaue Bezeichnung der Autorenverhältnisse auf der Titelseite der Grimmaer Quelle erklären. Zugleich werden bestimmte klangliche und satztechnische Effekte der Vorlage, die infolge der beschränkten Stimmenzahl dort nur angedeutet werden können, stärker hervorgehoben – etwa der Wechsel von Solo und Tutti, der sich erst im Glanz der gemischt vokal-instrumentalen Besetzung recht entfaltet. Eine neue klangliche Ebene ergibt sich aus dem Wechselspiel von Singstimmen und Instrumenten, das durch die kurzen Einwürfe und Zwischenspiele entsteht. Auch werden größere und kleinere formale Einheiten der Vorlage durch die Instrumente klarer akzentuiert. Es gelang Rosenmüller, durch seine behutsamen, zugleich aber mit großer Meisterschaft ausgeführten Eingriffe Piscators Werk klanglich, satztechnisch und stilistisch in etwa auf das Niveau seiner *Kernsprüche* zu heben; damit erzielte er eine bemerkenswerte Aktualisierung seiner zum Zeitpunkt der Bearbeitung bereits etwa zwanzig Jahre alten Vorlage.

Die soeben beschriebene Praxis des Hinzufügens neuer Stimmen wird in einem Beispiel aus dem Schaffen des Wiener Hof- und Kammerorganisten Alessandro Poglietti († 1683) geradezu auf die Spitze getrieben. Sein großbesetztes Konzert „Si quis diligit me“ erweist sich als die Bearbeitung einer Solomotette des römischen Komponisten Bonifazio Graziani.⁸ Wie Anhang 2

⁸ Quelle: CZ-KR, A 250; vgl. Jirí Sehnal und Jitrenka Pešková. *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno Episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Prag 1998, 841.

zu entnehmen ist, baute Poglietti die solistische Vorlage Grazianis zu einem real elfstimmigen Satz aus. Die satztechnische Kunstfertigkeit der Bearbeitung ist beeindruckend. Nach einer einleitenden Sinfonia, in der die ersten acht Takte der – notabene – monodisch gedachten vokalen Vorlage in der ersten Viola liegen, erscheint die Melodielinie Grazianis nun im ersten Sopran und ist damit für einen mit der Vorlage vertrauten Hörer besser zu erfassen, gleichzeitig aber erhöht sich die Zahl der realen Stimmen von fünf auf elf. Bemerkenswert ist zudem die Tendenz, die eröffnende Figur des Soprans in den übrigen Vokalstimmen zu imitieren.

Mit der simplen Feststellung, daß Poglietti in seinem Konzert „Si quis diligit me“ eine Solomotette Grazianis bearbeitet hat, ist freilich noch nichts zur Erklärung der singulären Bearbeitungstechnik gesagt. Die allenthalben zu spürende überlegene handwerkliche Meisterschaft und der hochentwickelte Sinn für großräumige Spannungsbögen lassen den Gedanken abwegig erscheinen, daß hier ein bloßes Studienwerk vorliegt. Es ist nicht zu übersehen, daß die Aufgabe, ein monodisches Werk in toto nach den Regeln des strengen Satzes in ein vielstimmiges Gewebe umzuwandeln, ein ungemein schwieriges Unterfangen darstellt. Hier wären ehrgeizige selbstgesteckte Ziele – oder aber auch von einem Auftraggeber vorgegebene Bedingungen zu vermuten. Zudem ist anzunehmen, daß der Komponist sein Werk für einen Hörerkreis schrieb, der mit der Vorlage engstens vertraut war und dessen musikalische Kenntnisse ihm ein Nachvollziehen der kunstvollen Einbettung des zweistimmigen Originals in einen polyphonen Kontext erlaubten. Bei unserem gegenwärtigen Kenntnisstand muß die Frage unbeantwortet bleiben, ob dergleichen kunstvolle Bearbeitungen am Hof Kaiser Leopolds I. Tradition hatten, oder ob an einen auswärtigen Auftraggeber zu denken ist.

2. Meine zweite Kategorie bezeichnet ein Verfahren, das ich als Ableitung bezeichnen möchte. Diese Technik wurde zwar erst im späten 18. Jahrhundert erstmals beschrieben – und zwar von dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger –, sie scheint jedoch weitaus älter zu sein. Kirnberger erläutert das Verfahren wie folgt: „Man nimmt ein Stück vom guten Meister ... und macht zum Baß eine ganz andre Melodie ... Ferner, man setzt zu der neu erhaltenen Melodie einen Baß; dadurch ist nun weder Baß- noch Diskant-Stimme mehr der ersten ähnlich. ... Die Grundsätze dieses Verfahrens sind so leicht und schränken sich auf folgende Lehren ein: Man braucht nemlich keine weitere Kenntniß als die des reinen Satzes und die, Imitationen nach Gefallen anzubringen.“⁹ Mir scheint, daß das Verhältnis von Giacomo Carissimis und Vincenzo Albricis Vertonungen des Textes „Hymnum jucunditatis“ in ganz ähnlicher Weise aufgefaßt werden kann.

⁹ Johann Philipp Kirnberger, *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783, 3; zitiert nach *Bach-Dokumente*, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1972, Nr. 881 (S. 377–379).

Carissimis Konzert wurde 1645 in einer römischen Anthologie gedruckt.¹⁰ Der Text stellt eine Kompilation aus Paraphrasen nach dem alttestamentlichen Buch Judith (Jud 16,15), verschiedenen Psalmversen (Ps. 91,4 und Ps. 71,17) und freien Bestandteilen dar. Albricis Vertonung basiert auf einer gekürzten Fassung dieses Texts, die um der formalen Abrundung willen allerdings gewichtige neue Akzente setzt: Gegen Ende wird eine bei Carissimi nicht anzutreffende Wiederholung der ersten beiden Textzeilen eingeschoben. So ergibt sich eine Bogenform, die auf der musikalischen Ebene die Möglichkeit einer Reprise des Anfangsteils eröffnet und damit in mancher Hinsicht an Prinzipien der Concerto-Aria-Kantate erinnert – ein gegenüber der Komposition des älteren Meisters ausgesprochen moderner Zug, der die Frage nach der Chronologie der beiden Werke aufwirft. Bei einer näheren Untersuchung der Quellen zu Albricis Konzert stellt sich heraus, daß dieses Stück in zwei unterschiedlichen Fassungen überliefert ist – eine frühere, deren Besetzung mit zwei Sopranen und Continuo derjenigen von Carissimi entspricht, und eine spätere, die noch zwei Violinen und Fagott als obligate Instrumente hinzufügt. Für diese spätere Fassung ist eine Aufführung in der Dresdner Hofkirche am Sonntag Jubilate des Jahres 1660 (13. Mai) dokumentiert. Die ursprüngliche Fassung dürfte um 1655 anzusetzen sein.¹¹

Ein Vergleich der Anfangstakte der beiden Vertonungen verdeutlicht die engen musikalischen Parallelen auf den ersten Blick (Anhang 3a und b); diese zeigen sich zum Beispiel in der rhythmischen Gestaltung der Singstimme, in ihrer melodischen Kontur und dem harmonischen Verlauf. Doch erst bei näherem Hinsehen wird erkennbar, daß Vorbild und Abbild in einem gleichsam variativen Verhältnis zueinander stehen. Da Carissimis Werk in Stimmen gedruckt wurde und in dieser Gestalt – ganz gleich ob als Originaldruck oder in Abschrift – auch in Dresden vorgelegen haben wird, ist denkbar, daß die Umbildung der Vorlage sukzessiv von Stimme zu Stimme vonstatten ging. Im ersten Abschnitt von Albricis Werk stimmt der musikalische Verlauf der ersten vier Takte, in denen der erste Sopran allein erklingt, gänzlich mit Carissimis Komposition überein. Auch der in der Mitte von Takt 4 erfolgende Einsatz des zweiten Soprans entspricht dieser noch genau; erst danach löst sich Albrici mehr und mehr von seiner Vorlage, kehrt jedoch im weiteren Verlauf immer wieder zu ihr zurück.

Carissimis Werk zählt insgesamt 100 Takte, Albricis 121. Drei von fünf Abschnitten der älteren Komposition (= knapp 50 Takte, also ziemlich genau die Hälfte des Werks) dienen als direkte Vorlage, gleichsam als Materialvorrat, den es variativ zu verändern galt. In der Nachbildung ist dieses Material in vier von sechs Abschnitten mit insgesamt etwa 80 Takten (Wiederholungen

¹⁰ Quelle: *R. Floridus ... has alteras sacras cantiones*, Rom 1645, Edition: Jones Jones, Andrew V., *The Motets of Carissimi*, 2 Bde., Ann Arbor 1982 (Studies in British Musicology, hrsg. von Nigel Fortune), Bd. 2, 366–371.

¹¹ Zur Überlieferung des Werks siehe Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, 2 Bde., Diss. Rochester 1996, Bd. II, 6; eine vollständige Edition der späteren Fassung findet sich ebenda, Bd. III, 71–92.

eingeschlossen) nachweisbar, wobei die wirklich wörtlichen Übernahmen sich auf die Anfänge der imitierenden Abschnitte beziehen und später einer freieren Behandlung weichen. Trotz eigenständiger Züge liegt die Verwandtschaft zwischen den beiden Vertonungen von „Hymnum jucunditatis“ – und damit Albricis Abhängigkeit von Carissimi – offen zutage. Die stilistischen Wurzeln der nach-Schütz'schen Ära der Dresdner Hofkapelle sind somit in der Musikpflege des Collegio Germanico in Rom zu suchen.¹²

3. Für die dritte Kategorie kehren wir noch einmal zu Rosenmüllers Leipziger Schaffen zurück. Ein instruktives Beispiel für eine höchst eigenständige und künstlerisch bemerkenswerte Nachahmung findet sich im zweiten Teil seiner *Kernsprüche* von 1652/53. Carl von Winterfeld hat bereits 1845 im zweiten Band seiner monumentalen Abhandlung *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* erkannt, daß Rosenmüller in seinem Konzert „Ich hielt mich nicht dafür“ für vier Singstimmen und Basso continuo „einem Motett des Alessandro Grandi: Quasi cedrus exaltata sum, etwas nachgegangen ist“.¹³ Die hier angesprochene Komposition Grandis stammt aus dessen *Sesto libro de motetti a due, tre, et quattro voci con il basso per l'organo*, das zuerst 1630 – in Grandis Todesjahr – in Venedig und erneut 1640 in einer dritten Auflage in Antwerpen erschienen war (über die zweite Auflage ist nichts bekannt). 1646 wurde es zudem noch in den vierten Teil der in Leipzig veröffentlichten Anthologien von Ambrosius Profe aufgenommen. Damit war das Stück für Rosenmüller – und sein Publikum – ohne Schwierigkeit greifbar; entsprechend konnte ein erläuternder Hinweis ohne weiteres unterbleiben. Rosenmüller überließ es dem Kenner, die Verbindung selbst aufzudecken.

Die Texte der beiden Werke könnten kaum unterschiedlicher sein. Grandi wählt eine ausgedehnte Passage aus dem 24. Kapitel des apokryphen Buches Jesus Sirach (Sir 24,17), Rosenmüller einen kurzen Satz aus dem ersten Korinther-Brief (1 Kor 2,8). Trotz der deutlich unterschiedlichen Textmenge – Rosenmüller beschränkt sich auf einen „Kernspruch“, dessen Silbenzahl nur etwa ein Drittel des von Grandi ausgewählten Texts beträgt – sind beide Kompositionen von vergleichbarer Länge. Die Textverteilung muß demnach unterschiedlichen Prinzipien folgen. Grandi vertont seine Vorlage auf motettische beziehungsweise madrigalische Manier. Jede Zeile wird genau einmal auf imitative Weise mit einem eigenen Soggetto durchgeführt. Bei Rosenmüller hingegen erklingt der Text – mit vielfachen Wiederholungen einzelner Wörter und Phrasen – in zwei vollständigen Durchläufen. Die Beziehungen zwischen

¹² Siehe auch Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006.

¹³ Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 2. Theil: *Der evangelische Kirchengesang im siebzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1845, 245; auf den Zusammenhang zwischen den beiden Werken machte auch Werner Braun aufmerksam; siehe Ders., „Urteile über Johann Rosenmüller“, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Frank Heidelberger u.a., Kassel 1991, 189–197, speziell 189.

den beiden Werken, von denen nun die Rede sein soll, bestehen somit ausschließlich auf der abstrakten Ebene des musikalischen Materials; sie sind nicht durch metrische, inhaltliche oder formale Parallelen der Textvorlagen bedingt. Rosenmüller ging es offenbar um die grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Stil Grandis und den von ihm in diesem Stück angewandten Kompositionstechniken. Die Wahl eines solchen vom Text völlig unabhängigen Zugangs mag zunächst erstaunen. Erleichtert wird er durch die in Grandis Spätwerk beobachtete Verschiebung des Wort-Ton-Verhältnisses: „Anstelle der kleingliedrigen Gesten der textlich meist ungleich kontrastreichen venezianischen Werke finden sich in zunehmendem Maße von primär musikalischen Impulsen beherrschte Motive“.¹⁴

Der auffälligste Zug an Grandis Motette ist die mit der ersten Textzeile verbundene Doppelmotivik (siehe Anhang 4a), eine charakteristische Technik des Madrigals um 1600.¹⁵ Sie entsteht aus der Verknüpfung zweier konträrer Motive: einer bildhaften und affektreichen Deklamation der Worte „Quasi cedrus“ mittels einer auf gedehnten Notenwerten beruhenden engräumigen Figur (Motiv a) sowie einer den gesamten Oktavraum durchschreitenden Skala mit verkürzten Notenwerten und abschließender Kadenzformel, die die Wortgruppe „exaltata sum in Libano“ ausdeutet (Motiv b). Beide Motive treten stets miteinander kombiniert in wechselnden Stimmpaaren auf (T. 1–4: T+B; T. 4–7: A+T; T. 7–10: C+A), wobei Motiv a stets in der höheren, Motiv b stets in der tieferen Stimme erscheint und die Abfolge der paarigen Einsätze den Regeln der strengen Imitation mit Dux- und Comes-Gestalt der Subjekte gehorcht. Ein vierter und letzter Einsatz des Doppelmotivs (T. 9–12) stellt eine bemerkenswerte Abweichung von der Regelmäßigkeit der vorangegangenen Einsätze dar: Damit der Text der ersten Zeile in allen Stimmen vollständig erscheint, ist es hier notwendig, Motiv a im Baß – also in der tieferen Stimme – und Motiv b im Cantus auftreten zu lassen.

Das dem kombinierten Doppelmotiv innewohnende Potential der satztechnischen Variatio wird von Grandi am Ende des ersten Abschnitts lediglich angedeutet; die etwas starre und streng auf zwei Stimmen beschränkte Durchführung läßt die vielfältigen Möglichkeiten kontrapunktischer Verarbeitung völlig ungenutzt. Genau dieses ungenutzte Potential aber greift Rosenmüller in seinem Konzert „Ich hielte mich nicht dafür“ auf (siehe Anhang 4b). Er übernimmt Grandis Doppelmotiv in einer Weise, in der seine Vorlage deutlich erkennbar bleibt, und fügt nur einige Änderungen ein, die zunächst durchweg marginal erscheinen. Ohne weitere Bedeutung ist der Moduswechsel: Grandis Werk steht in g dorisch, Rosenmüllers Komposition in B lydisch. Die größere

¹⁴ Martin Seelkopf, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, Diss. Würzburg 1973, Bd. I, 248.

¹⁵ Vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Hermann Danuser, 4), unter dem Gesichtspunkt des Deklamationskontrastes auch: Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), Neuhausen-Stuttgart 1972, 88–91.

Zahl von Silben macht in Motiv a zu Beginn eine leichte Veränderung des Rhythmus sowie eine Erweiterung um drei Töne notwendig. Diese Erweiterung erinnert an den kadenzierenden Abschluß von Motiv b bei Grandi; durch sie wird gegenüber der offenen Gestalt der Vorlage eine eindeutige motivische Abrundung und zugleich eine modulierende harmonische Bewegung erreicht (von B nach F in der Dux-Gestalt bzw. von F nach B in der Comes-Gestalt). In Motiv b wird der in Achteln aufsteigende Skalengang unverändert beibehalten; er führt nun jedoch nicht kadenzierend in die Oktave, sondern wird aus der großen (Dux) beziehungsweise kleinen Septe (Comes) abwärts nach B oder F geführt. Diese wenigen Eingriffe haben, wie sich im weiteren Verlauf zeigt, bedeutende Konsequenzen. Sie ermöglichen nämlich eine weitere Verarbeitung gemäß den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Oktave und der Dezime sowie zusätzliche Kunstgriffe. Die zweistimmige Form wird denn bei Rosenmüller auch nur für zwei Einsätze von Stimmpaaren (T. 4–7: T + A = Comes-Gestalt; T. 7–10: B + A = Dux-Gestalt) genutzt. Vorgeschaltet ist eine solistische Präsentation von Motiv a im Alt.

Mit dem Einsatz des dritten Stimmenpaars (T. 10) beginnt die Reihe der kunstvollen polyphonen Verarbeitungen. Zunächst erscheint zur Comes-Gestalt von Motiv a eine Engführung von Motiv b. In Takt 13 wird eine Umkehrung von Motiv b angedeutet; schließlich erklingt es in Takt 15 zur Dux-Gestalt von Motiv a in Terzen. Gleichzeitig in recto- und inverso-Form begegnet uns Motiv b in den Takten 22–24. Als Gegenmotiv erscheint wie zufällig in T. 20–21 (Canto) eine Tonfolge, die an das von Grandi in T. 12 eingeführte Motiv für seine zweite Textzeile erinnert.

Die hier nur kurz skizzierten Merkmale und Eigenheiten von Rosenmüllers Werk verlangen nach einer Erläuterung. So deutlich sein Bemühen feststellbar ist, sich hinsichtlich der Auswahl von Motiven und der großformalen Gestaltung möglichst eng an sein italienisches Vorbild anzuschließen, so deutlich wird doch auch, daß sein Umgang mit dem entlehnten Material außerordentlich frei und künstlerisch ungewöhnlich selbständig ist. Form und Motivik – sowie auch die von mir hier nicht näher erläuterte Geradlinigkeit der harmonischen Entwicklung – bewirken eine in der deutschen Musik vor Rosenmüller nicht oder nur ausnahmsweise zu beobachtende kantable Geschmeidigkeit und Glätte.¹⁶ In diesem Aspekt seines kompositorischen Handwerks ist Rosenmüller dem Schaffen Grandis allgemein stark verpflichtet. Das weitaus systematischere Ausloten des verborgenen bzw. in der Vorlage weitgehend ungenutzten polyphonen Potentials sowie das spielerische Arbeiten mit satztechnischen Künsten kennzeichnet dabei seinen durchaus eigenständigen Zugang. Rosenmüller komponierte das Werk innerhalb eines vorgegebenen formalen Rahmens und anhand des aus einem größeren Fundus

¹⁶ Zu Rosenmüllers Leipziger Stil siehe auch Peter Wollny, „Johann Rosenmüllers Dialog ‚Christus ist mein Leben‘ als musikalisches Vorbild“, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Musikgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von S. Oechsle, B. Sponheuer und H. Well, Kassel 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 44), 17–35.

an satztechnischen Formeln ausgewählten, leicht modifizierten musikalischen Materials noch einmal neu. Es scheint, als habe er sich hier die elegante musikalische Sprache Grandis zueigen machen und ihre Verwendbarkeit innerhalb seines eigenen Stils austesten wollen. Ein „Sich-messen-wollen“ an der Kunst der Italiener steht dabei unausgesprochen im Hintergrund. Der Begriff der „Aemulatio“ in seiner ursprünglichen, seit der Antike benutzten Bedeutung als eines „Wettstreits“ scheint für dieses Vorgehen angemessen.¹⁷ Da Vorlage und Nachbildung durch den Druck auch breiteren musikalischen Kreisen leicht zugänglich waren, sind auch pädagogische Intentionen zu vermuten: Denn hier wurde die Vereinbarkeit des modernen italienischen Konzertstils mit den Prinzipien des strengen Satzes unter Beweis gestellt.

Dieser letztgenannte Aspekt soll abschließend noch an einem weiteren Beispiel erläutert werden. Christian Ritters Konzert „O amantissime sponse“¹⁸ gehört zu den wenigen Werken des 17. Jahrhunderts, die in der Forschung bereits früh eine eingehende, ja schwärmerische Würdigung erfahren haben. Nach dem Urteil von Ritters erstem Biographen Richard Buchmayer gehört das Werk „sicher zu dem Ausdruckstiefsten, was im 17. Jahrhundert geschrieben worden ist, mehrere Züge ... deuten ... prophetisch auf Händel“.¹⁹ Betrachtet man die in der Tat außerordentlich bemerkenswerte Vertonung von „O amantissime sponse“ näher, so zeigt sich allerdings, daß wir es hier im doppelten Sinne mit der Adaptation einer fremden Vorlage zu tun haben. Ritters Werk basiert nämlich auf einer Vertonung desselben Textes durch Vincenzo Albrici,²⁰ und dieser wiederum verwendete für seine Komposition zwei Konzerte seines um 1650 in Neuburg an der Donau wirkenden Landsmannes Giovanni Pietro Finatti.²¹

Auf die biographischen Verbindungen zwischen diesen drei Komponisten kann hier nicht näher eingegangen werden.²² Festgehalten sei nur folgendes: 1. Finattis Werke sind vermutlich in die frühen und mittleren 1650er Jahre einzuordnen. 2. Das hier betrachtete Konzert Albricis mag um 1660/65 entstanden sein. 3. Ritters Bearbeitung darf um 1670/75 angesetzt werden. Am Rande sei noch erwähnt, daß der den Werken zugrunde liegende Text

¹⁷ Vgl. auch Gerald Drebes, „Schütz, Monteverdi und die ‚Vollkommenheiten der Musik‘ – Es steh Gott auf aus den *Symphoniae sacrae* II (1647)“, in: *Schütz-Jahrbuch* 14 (1992), 25–55, speziell 30–35.

¹⁸ Quelle: D-B, Mus. ms. 30260, Nr. 18; vgl. auch Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 18), 123.

¹⁹ Richard Buchmayr, „Christian Ritter, ein vergessener deutscher Meister des 17. Jahrhunderts“, in: *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*, Leipzig 1909, 354–380.

²⁰ Quelle: D-B, Mus. ms. 501, Nr. 11; vgl. Kümmerling, *Katalog Bokemeyer* (wie Anm. 18), 103.

²¹ Vgl. das Vorwort zu *Erster Theil Geistlicher Concerten* (Berlin/Jena 1659). *Sammeldruck des Berliner Domkantors Johannes Havemann*, hrsg. von E. Krüger, Beeskow 2009.

²² Weiterführende Angaben in der in Anmerkung 5 genannten Habilitationsschrift.

vermutlich aus Rom stammt.²³ Zur formalen Anlage des Texts sei nur kurz angemerkt, daß Albrici zwei kürzere Motettendichtungen zu einem größeren Ganzen zusammengefügt hat und dabei offenbar nicht primär auf eine inhaltliche Erweiterung zielte, sondern einzig den Zweck verfolgte, für die ihm vorschwebende musikalische Gestaltung einer Concerto-Aria-Kantate die notwendigen Voraussetzungen zu schaffen. Albricis Plan sah vor, in den Binnenteilen des Werks für die drei Sänger, die er für das einleitende Concerto heranzog, jeweils eine etwa gleichlange Abfolge eines rezitativischen Teils und einer „Aria“ zu schreiben.

Von den beiden „textspendenden“ Motetten Finattis ist die eine, fast vollständig in Albricis Werk aufgegangene („O amantissime sponse“) auch in musikalischer Hinsicht die wichtigere. Denn während das Sopran-Duett „O Jesu mi dulcissime“ keinerlei kompositorische Parallelen mit Albricis Vertonung aufweist, ließ er sich von dem anderen Stück deutlich nachvollziehbar in seiner Fantasie anregen: Eher äußerlicher Natur ist dabei die Gleichheit der Tonart (g-Moll). Gewichtiger erscheint die Deklamation der Worte „Jesu cordis mei“ mit dem gedehnten, auf die schwache Taktzeit vorgezogenen punktierten Viertel für die erste Silbe. Bei Albrici wird dieses Modell mittels der Punktierung der dritten Note noch weiter verfeinert, denn in seiner Version wird der Textrhythmus noch genauer wiedergegeben. Hinzu kommt ein gegenüber der Vorlage größerer klanglicher Abwechslungsreichtum (etwa die Verwendung der verminderten Quarte in T. 7–8) sowie eine größere harmonische Zielstrebigkeit und Stringenz, die aus der Einbindung der Figur in ein großflächiges Kadenzschema resultieren (siehe Anhang 5 und 6).

Der an das einleitende Tutti anschließende arienähnliche Abschnitt im Tripletakt erweist sich bei Albrici fast als ein Zitat der Vorlage. Die Parallelen sind auch bei skeptischer Betrachtung so weitgehend, daß eine direkte Beziehung zwingend angenommen werden muß. Nahezu wörtlich übernommen werden der sarabandenartige Rhythmus mit kurzem scharfem Auftakt und die aufsteigende Baßlinie. Neben dieser außerordentlich weitgehenden Übereinstimmung treten aber auch die Unterschiede der Kompositionstechnik zwischen dem älteren und dem jüngeren Meister deutlich hervor. Finatti reserviert den etwas exaltierten Rhythmus für die beiden texttragenden Stimmen; es handelt sich also um eine Schärfung der Deklamation, deren einfaches Grundmuster beim Einsatz der beiden Singstimmen jeweils einmal vorgestellt wird. Der Continuo hingegen schreitet in „unauffälligen“ Notenwerten voran und bietet so einen gleichsam neutralen Hintergrund für den Rhythmus der Singstimmen. Bei Albrici hingegen kommt nur die geschärfte Form des Rhythmus vor, und zwar in sämtlichen Stimmen; der Satz ist kompakt homophon und läßt so den Rhythmus zu einer das musikalische Geschehen beherrschenden Kraft werden. Diese rhythmische Klarheit geht einher mit einem regelmäßigen Phrasenbau.

²³ Vgl. Alfred Einstein, „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher 1614–1716“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1907/08), 336–424, speziell 358.

Die Vertonungsgeschichte der Dichtung „O amantissime sponse“ ist mit Albricis großem kantatenhaften Konzert noch nicht zu Ende, denn eine weitere Transformation findet sich in dem bereits erwähnten Solokonzert von Christian Ritter. Der nähere Vergleich (siehe Anhang 6 und 7) zeigt bemerkenswert weitreichende musikalische Übereinstimmungen zwischen Ritters und Albricis Vertonungen; über weite Strecken wäre hinsichtlich der jüngeren Version korrekterweise sogar von einem bloßen Arrangement zu sprechen. Es scheint denn auch, als habe Ritters Werk seinen Anfang in dem Plan genommen, Albricis Konzert für eine veränderte Vokalbesetzung – mit nur einer solistischen Sopranstimme – umzuarbeiten. Dies war in den beiden ersten solistischen Rezitativ-Aria-Paaren ohne weiteres möglich; sie sind ja bereits in der Vorlage jeweils einem der beiden Soprane zugewiesen. Das einleitende Concerto hingegen erforderte stärkere Eingriffe. Ritter übertrug hier den Part des ersten Soprans unverändert und arbeitete die übrigen vier Stimmen von Albricis Original (2 Violinen, Soprano 2, Basso) zu einem vierstimmigen Streichersatz um. Der Part des Continuo blieb wiederum weitgehend unangetastet.

Diese Umwandlung in einen dichten und klanglich einheitlichen Streichersatz verläuft alles andere als schematisch; sie greift tief in die Substanz des Satzes ein und dokumentiert die künstlerischen Ambitionen des Bearbeiters. Denn Ritter begnügte sich nicht damit, die beiden überzähligen Singstimmen einfach in die Alt-Tenor-Lage der beiden Bratschen umzuschreiben; er komponierte vielmehr – unter freier Verwendung des vorgeprägten Materials – die Partien der Streicher völlig neu. Hierbei wird vor allem auch die Funktion der beiden bereits in der Vorlage vorhandenen Violinen neu definiert. Insgesamt läuft der Bearbeitungsprozeß auf eine engere Verzahnung von Singstimme und Instrumenten hinaus. Dies wird deutlich etwa in T. 6/7, wo in Ritters Fassung Violinen und Violen paarweise den Phrasenschluß des Soprans aufgreifen und so eine Zäsur der Vorlage überbrücken. In T. 8–10 übernehmen sämtliche Streicher den Rhythmus der Singstimme; Albrici hat diese deklamatorische Figur aus seinem Vorlagestück übernommen, aber lediglich in die drei Singstimmen eingearbeitet, während die beiden Violinen sich hier, wie überhaupt in dem gesamten Abschnitt, auf ausgehaltene Akkordtöne ohne motivische Qualität beschränken. Bei Albrici verkörpern die Instrumentalstimmen grundsätzlich eine untergeordnete Ebene des musikalischen Satzes – eine Entscheidung, die die drei Singstimmen entsprechend hervortreten läßt. In Ritters Fassung wird die auf eine einzige Linie reduzierte Dimension des Vokalen in einen nahezu gleichberechtigten vier- bzw. fünfstimmigen Instrumentalsatz integriert. Ritters Entscheidung, das Material der beiden übrigen Vokalpartien Albricis auf sämtliche Instrumente zu verteilen – und die damit verbundene Notwendigkeit, gelegentlich die Oktavlage zu verändern und Anschlüsse zu finden, hat eine bemerkenswert neuartige Behandlung der Dissonanzen zur Folge. Fast sämtliche Harmonien sind zwar bereits in Albricis Komposition vorgegeben, sie treten in Ritters Bearbeitung aber zum Teil weitaus stärker und farbenreicher hervor.

Die Notwendigkeit eines stärkeren Eingriffs ergab sich für Ritter dann aber in

seiner Bearbeitung des dritten, in der Vorlage dem Baß zugewiesenen Rezitativ-Aria-Paars. Auf die Übernahme des Rezitativs verzichtete er ganz, stattdessen baute er die Aria zu einem ausgedehnten konzertanten Finalsatz aus, dessen Länge die der Vorlage um das Dreifache übertrifft. Die einzelnen Phrasen wurden hierbei in verschiedener Weise verarbeitet und weiterentwickelt, wobei die typischen Baßklauseln eliminiert und die vielfältigen Möglichkeiten für ein konzertierendes Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrumenten gründlich erkundet wurden. Die von einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis geprägte Entstehungsgeschichte von Ritters „O amantissime sponse“ mindert den singulären Wert dieses Werks keineswegs. Wir beobachten vielmehr, wie Ritter die Errungenschaften von drei Komponistengenerationen akkumuliert und schließlich eine Gestalt findet, die sein Konzert weit über das durchschnittliche Kompositionsniveau seiner Zeit hinaushebt.

Bei den vorgestellten Beispielen handelt es sich nicht um Einzelfälle; es liegt vielmehr ein charakteristischer Zug des Komponierens nach dem Dreißigjährigen Krieg vor. Man könnte also die Zeit zwischen 1650 und etwa 1690 durchaus als eine Periode der deutschen Musik beschreiben, in der das Komponieren maßgeblich durch die Weiterentwicklung, Verdichtung und Verfeinerung von Vorgefundenem geprägt war. Neuerungen, wie sie in dieser Zeit gehäuft aus Italien eindringen – und auch von Nichtmusikern als „schöne Italienische Musicalische Kunststücke uf Teutzschem Boden“ wahrgenommen werden²⁴ –, werden von den Komponisten nicht bedingungslos übernommen, sondern selektiv und sorgfältig mit den vorgefundenen Traditionen verbunden. Die Kompositionen von Meistern wie Rosenmüller, Poglietti und Ritter sind somit zu einem im Einzelnen noch genauer zu bestimmenden, dabei aber keinesfalls geringen Teil zu verstehen als Zeugnisse von „Verhandlungen mit der Musikgeschichte“; ihr Streben zielte – nach einem Wort Werner Brauns²⁵ – weniger auf eine voraussetzungslos neue, als vielmehr auf eine beständig sich erneuernde Musik.

²⁴ Aus einem Brief des Dresdener Kanzleikopisten Johann Daum vom 13. Mai 1655 an seinen Bruder in Zwickau (D-Z, Sammlung Christian Daum, Brief 78.162)

²⁵ Werner Braun, „Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 19/20 (1962/63), 56–74, hier 74.

Anhang 1: Georg Piscator, „Euge serve bone“, bearbeitet von J. Rosenmüller

Sinfonia

Violino 1

Violino 2

Violon e Spinetto

Organo

7

VI. 1

VI. 2

Vlo. e Spin.

Org.

12

A.

Eu - ge, eu - ge ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -

T. 1

Eu - ge, eu - ge ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -

T. 2

B.

Org.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5# 6 6

17

VL. 1

VL. 2

Vlo. e
Spin.

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis

lis,

ser - ve bon-ne et fi - de - lis

ser - ve bon-ne et fi - de - lis qui - a - in pau - ca,

21

VL. 1

VL. 2

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

fu - i - sti fi - de - lis

fu - i - sti fi - de - lis

Eu - ge, eu - ge ser - ve

qui - a - in pau - ca, fu - i - sti fi - de - lis ser - ve

26

T. 1

T. 2

B.

Org.

ser - ve bon-ne et fi - de -

bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -

bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -

6 6 # 5 6 4 6 5 # 6 4 #

31

VL. 1

VL. 2

Vlo. e Spin.

6

A.

qui - a - in pau - ca fu - i - sti fi - de - lis su - pra

T. 1

8 lis,

T. 2

8 lis,

B.

lis,

Org.

6 6 6 # #

35

VL. 1

VL. 2

Vlo. e Spin.

b 6 6 6 # b

A.

mul - ta - te con - sti - tu - am, fu - i - sti fi -

T. 1

8 su - pra mul - ta - te con - sti - tu - am,

T. 2

8 fu - i - sti fi -

B.

qui - a - in pau - ca,

Org.

b 6 6 6 # b

39

VL. 1

VL. 2

Vlo. e Spin.

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

de - lis su - pra mul - ta - te con - sti - tu - am,

fu - i - sti fi - de - lis qui - a in pau -

6 7 6 4 3 6

43

VL. 1

VL. 2

Vlo. e Spin.

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

qui - a in pau - ca

qui - a in pau - ca, qui - a in pau - ca,

qui - a in pau - ca, fu - i - sti fi -

ca, fu - i - sti fi - de - lis

4 3 # 6 7 6 4 3 # 6 7 6

Anhang 2a: Bonifazius Graziani, „Si quis diligit me“

Si quis di - li - git me ser-mo-nem me - um ser - va -

bit, ser-mo-nem me - um, ser-mo-nem me - um ser - va - bit,

Anhang 2b: Alessandro Poglietti, Bearbeitung von Bonifazius Graziani, „Si quis diligit me“

Si quis di - li - git me ser-mo-nem me -

Si quis, si quis,

Si quis di - li - git

Si quis di - li - git me

Si quis,

si

Si quis di - li - git me ser-mo-nem me - um se - va -

2 9 8 6 7 6

12

um ser - va - bit, ser - mo - nem me - um,

si quis,

me ser - mo - nem me - um, ser - mo - nem

ser - mo - nem me - um, ser - mo - nem

quis, si quis, si quis,

bit, ser - mo - nem

6/5 4 3

14

ser - mo-nem me - - - um - ser - va - bit,

si quis,

me - um, ser - mo-nem me - um ser - va - bit,

me - um, ser - mo-nem me - um ser - va - bit, si

si quis, si quis,

me - um, ser - mo-nem me - um ser - va - bit, si

6 6 5 4 #

Anhang 3a: Giacomo Carissimi, „Hymnum jucunditatis“

C. 1
Hym-num ju - cun - di - ta - tis can - te - mus, can - te -

C. 2

B.c.

2

4
mus De - o no - stro,
Hym - num ju - cun - di - ta - tis can - te

6 6 4 3

7
Hym - num ju - cun - di - ta - tis can - te - mus, can - te -
mus De - o no - stro, can - te - mus

6 6 6

10
mus De - o no - stro, can -
Hym - num ju - cun - di - ta - tis can -

Anhang 3b: Vincenzo Albrici, „Hymnum jucunditatis“ (frühere Fassung)

C. 1

Hym-num ju - cun - di - ta - tis can - te - mus, can - te - mus De - o

C. 2

B.c.

2 7 6 7 8 7 8

4

no - stro, Hym-num ju - cun - di - ta - tis can

Hym-num ju - cun - di - ta - tis can - te - mus, can

6 4 5 2 7 2 6 8 5

8

te - mus, can - te - mus De - o no - stro, De - o

te - mus, can - te - mus De - o

7 8 7 8 6 4 5 3 6 7 6

11

no - stro, De - o no - stro,

no - stro, can - te - mus De - o no - stro,

tr

Anhang 4a: Alessandro Grandi, „Quasi cedrus exaltata sum in Libano“

C.

A.

T.

B.

B.c.

Qua - si ce - - drus ex - al - ta - ta sum in

ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no

6

Qua - si ce - - drus ex - al - ta - ta sum in

drus ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no

Li - ba - no

Qua - si ce - drus

12

Li - ba - no et qua - si cy - pres -

et qua - si cy - pres - - sus in mon -

et qua - si cy - pres - - sus in mon - te,

et qua - si cy - pres - sus in mon - te, in mon -

17

sus in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si pal -
te, in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si
in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si
te, in mon - te So - on,
b

21

ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des
pal - ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des
pal - ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des
7

Anhang 4b: Johann Rosenmüller, „Ich hielte mich nicht dafür,
dass ich etwas wüsste unter euch“

C.

A.
8

T.
8

B.

B.c.

7
8

A.
8

T.
8

B.
8

B.c.

12
8

A.
8

T.
8

B.
8

B.c.

17

für, dass ich et-was wüss-te un - ter euch, dass ich et - was wüss - te un - ter

euch, dass ich et - was wüss-te un - ter

Ich hiel - te mich nicht da - für, dass ich et-was wüss-te un - ter

euch,

22

euch, dass ich et - was wüss - te un - ter euch, dass ich et - was wüss-te un - ter

euch, dass ich et - was wüss-te un - ter

euch, dass ich et - was wüss - te, dass ich et - was wüss-te un - ter

dass ich et - was wüss - te un - ter

25

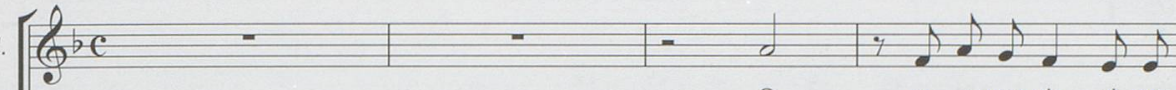
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al -

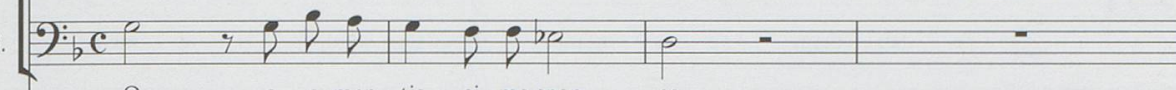
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al -

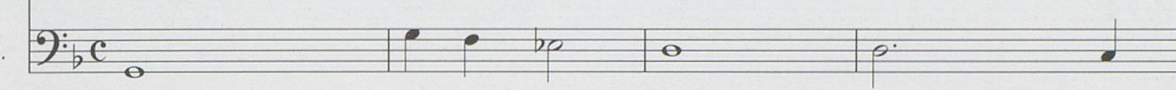
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al -

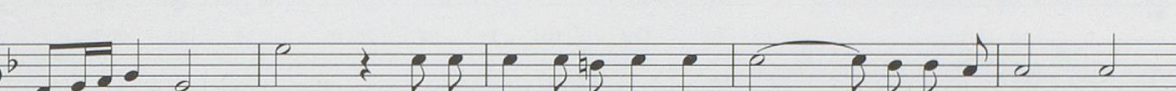
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne,

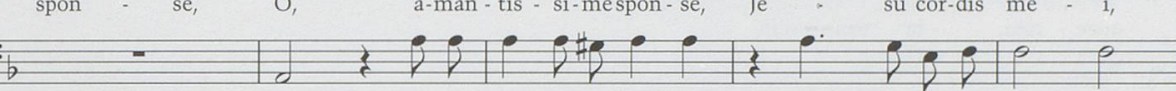
Anhang 5: Giovanni Pietro Finatti, „O amantissime sponse“

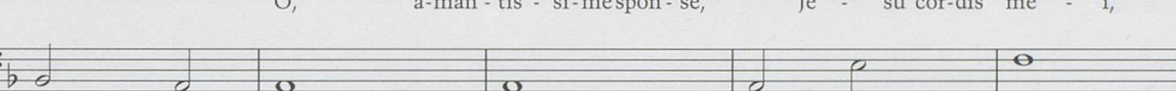
C. 
O, o a-man-tis-si-me

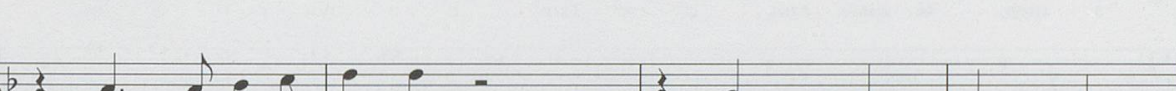
B. 
O, o a-man-tis-si-me spon-se,


B.c. 
b

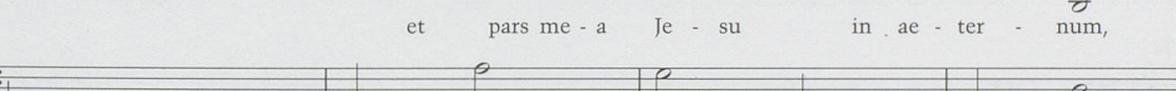
5 
spon-se, O, a-man-tis-si-me spon-se, Je-su cor-dis me-i,

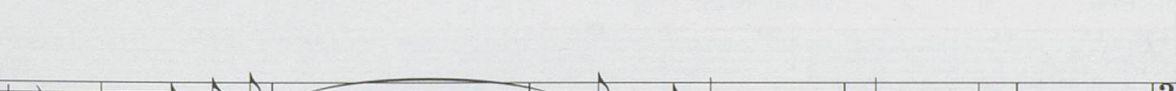

O, a-man-tis-si-me spon-se, Je-su cor-dis me-i,

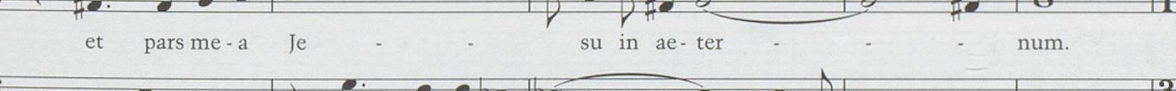

5 6 # b 5b

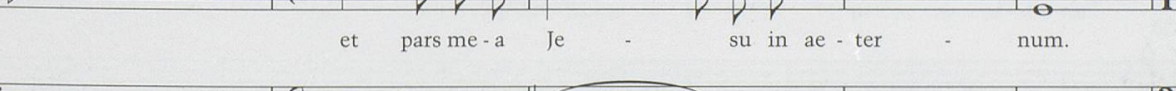
10 
et pars me-a Je-su in ae-ter-num,


et pars me-a Je-su in ae-ter-num,


6 #

14 
et pars me-a Je-su in ae-ter-num.


et pars me-a Je-su in ae-ter-num.



19

Te lau - dem, te a - mem, te lau - dem, te a - men, te

24

Te lau - dem, te a - mem, te lau - dem, te
quae - ram, te can - tem,

29

a - men, te quae - ram, te can - tem, o a - mor, o sa - lus, o
o a - mor, o sa - lus, o

6 #

34

vi - ta, o bo - ni - tas, o bo - ni - tas,
vi - ta, o bo - ni - tas, o bo - ni - tas,

6 4

38

bo - ni - tas in - fi - ni - ta!
bo - ni - tas in - fi - ni - ta!

4 # #

Anhang 6: Vincenzo Albrici, „O amantissime sponse“

Adagio

VI. 1

VI. 2

C. 1

C. 2

B.

B.c.

O a-man - tis - si - me spon -

O a-man-tis - si - me spon -

O a-man - tis - si - me

5 3 4 2 6 9 8 7 6 7 # 6 5

6

- se Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis

- se Je - su cor-disme - i, Je - su cor-disme-i, Je -

spon - se Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis me -

5 6b b 6b

11

me - i et pars me - a, Je -

- su cor - dis me i et pars me - a, Je -

- i et pars me - a, Je - su,

6^b 4 5^b # # 6 5^b 6^b 5^b

16

- su, in ae - ter num.

- su, et pars me - a, Je - su, in ae - ter num.

et pars me - a, Je - su, in ae - ter num.

6^b 5 9 8 7 6^b 8 7 #

4 3 7^b 6 # 4 6^b 5^b #

Adagio

21

C. 1 Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

C. 2 Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

B. Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

B.c. Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

8 8 6 7 6 5 6

5 4 5

26

adagio

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

6 6 7 6 5 6 6 6

5 4 3 5 4 3

31

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

6 6 7 6 5 6 6 6

5 4 3 5 4 3

26

B. in per - pe - tu - a, in per -

B.c. in per - pe - tu - a, in per -

31

pe - tu - a sae - cu - la, in per -

pe - tu - a sae - cu - la, in per -

5 6 5 6 7 6 4 3 6 5 6

5 6 5 6 7 6 4 3 6 5 6

37

pe - - - - - tu - a in per - pe - -

42 5 6 5 6 6 5 6 5 6

tu - a sae - cu - la, in per - pe -

48 7 6 7 6 4 6 5 6 5 6

tu - a, in per - pe - - - - tu - a

5 6 6 5 6 5 6 5 6 7 6

54

VI. 1

VI. 2

B.

B.c.

sae - cu - la.

7 4 # 6b 6 6 6 6 6 6 6 7 8

60

6 6 6b 6 6 6 6 6 7 6 8 9 7 6 7

67

6 4 5 4 # 8 9 7 6 4 7 6 4 5 4 #

Anhang 7: Christian Ritter, „O amantissime sponse“

First system of the musical score for "O amantissime sponse". The score includes staves for Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), Violoncello (Vlo.), and Organ (Org.). The vocal line (C.) begins with the lyrics "O a-man - tis - si-me spon -". The Organ part includes figured bass notation: 6b, 4, 2, 6, 5, 3, 9, 8, 6, 5, 7, 5, 6, 4, 5, #.

Second system of the musical score, starting at measure 6. It continues the instrumental and vocal parts. The vocal line includes the lyrics "- se, Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis me -". The Organ part includes figured bass notation: #, 5, #, 6b, 5, 5, b.

10

i, Je - su cor - dis me - i et

6/5 b # 6^b/5 # 6^b/4 5/# # 6 6 5^b

15

— pars-me - a, Je - su, in ae - ter - num.

6^b/4 5 b 6^b/4 5/3 9/7 8/6 7/5 # 6^b/4 6^b/4 7/5 #

60

C. in per - pe - - - - - tu - a, in per -

Org. 6 b 6

Vl. 1

Vl. 2

Va. 1

Va. 2

Vlo.

C. pe - - - - - tu - a sae - cu - la,

Org. 6 5 4 3 6 6

71

6 6 6 6b 6 6

77

Musical score for measures 77-82. The score is written for five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the first treble staff. The lyrics are: in per - pe - tu - a, in per -

6 4 3 6 b

83

Musical score for measures 83-88. The score is written for five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the first treble staff. The lyrics are: pe - tu - a, in per -

6 6

INSZENIERTE GESCHICHTE –
JOSEPH HAYDENS UND CARLO FRANCESCO BADINIS
L'ANIMA DEL FILOSOFO ALS GATTUNGSPOETIK

VON CHRISTINE FISCHER

Joseph Haydn komponierte *L'anima del filosofo* zu Beginn des Jahres 1791 während seines ersten Aufenthaltes in London für Vorstellungen in der englischen Metropole – Titelvarianten verweisen auch auf Orfeo und Euridice, die beiden Hauptrollen der Oper.¹ *L'anima del filosofo* nimmt eine Sonderstellung innerhalb des Opernschaffens von Haydn ein: Sie entstand nach einer achtjährigen Pause, in der der Komponist keine Oper zu Papier gebracht hatte, obwohl der Opernbetrieb seines Dienstherrn Nikolaus Eszterházy auch in diesen Jahren fortgeführt worden war.² Erstmals richtete er seine Komposition nicht auf die Wünsche seines langjährigen Arbeitgebers und auf das Opernhaus in Eszterházy und sein Personal aus.³ Und erstmals zog Haydn im Falle von *L'anima del filosofo* kein Libretto heran, das bereits von anderen Komponisten vertont und auf die neuen Aufführungsgegebenheiten hin zugeschnitten worden war. Alles deutete also darauf hin, dass Haydn mit

¹ Das Autograph trägt den Titel „Haydn. L'anima del filosofo“; die heute in Budapest verwahrte Londoner Kopie ist titellos, ein ebenfalls dort aufbewahrter Auszug einer einzelnen Nummer ist mit dem Verweis „in the Opera of Orfeo“ versehen; die in Paris verwahrte Abschrift trägt den Titel „L'anima del Filosofo o sia Orfeo e Euridice Di Giuseppe Haydn“; die Breitkopf & Härtel-Ausgabe der Partitur von 1807 verweist bei jeder Nummer auf „Orfeo e Euridice di Gius. Haydn“, der ein Jahr früher erschienene Klavierauszug auf „Orfeo e Euridice Dramma per Musica composto da Gius. Haydn“; Haydn selbst hat die Oper in seinem Libretto-Verzeichnis unter „Orfeo ed Euridice“ aufgeführt, vgl. hierzu Joseph Haydn, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Dramma per Musica 1791. Libretto von Carlo Francesco Badini. Kritischer Bericht*, hrsg. v. Helmut Wirth, München, 1974; H.C. Robbins Landon, „L'anima del filosofo (Orfeo ed Euridice)“, *Haydn in England 1791–1795*, London, 1976, 323–354.

² Dénes Bartha, „Haydn's Italian Opera Repertory at Eszterháza Palace“, in: *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, Ithaca, 1968, 172–219; Georg Feder, „Opera seria, opera buffa und opera semiseria bei Haydn“, *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Klaus Hortschansky, Tutzing, 1975, 37–55; Ulrich Tank, „Joseph Haydns italienische Opern. Bemerkungen zu Publikum und Resonanz“, *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit*, hrsg. v. Gerhard J. Winkler, Eisenstadt, 1989, 23–38; Gerhard J. Winkler, „Opernrepertoire und dynastisches Muster. Beobachtungen zu Haydns Eszterházy'scher Opern (sic)“, *The Eszterháza Opera House*, Herent, 2006, 53–58; Christine Siegert, „Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza“, *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar in Würzburg*, hrsg. v. Ulrich Konrad, Tutzing, 2007, 55–79.

³ Einzige Ausnahme in Haydns rein für Eszterházy bestimmtem Opernschaffen stellt die 1779 dort aufgeführte Oper *La vera costanza* dar: Sie war vermutlich ein bereits früher komponiertes Auftragswerk für Wien, das dann jedoch nicht dort zur Aufführung kam, vgl. Eva Badura-Skoda, „Zur Entstehung von Haydns Oper ‚La vera costanza‘“, *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress/Proceedings of the International Joseph Haydn Congress Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982*, hrsg. v. Eva Badura-Skoda, München, 1986, 248–255.

L'anima del filosofo erstmals als Opernkomponist einer sehr breiten und angesichts seines ihm vorausseilenden Ruhms als Instrumentalkomponist auch wohlgesinnten Öffentlichkeit – ausserhalb der Grenzen des Eszterházy'schen Hoflebens – entgegentreten würde.⁴

Allein schon die mit dieser Sonderstellung der Oper verbundene spezielle Herausforderung für den Komponisten, derer sich Haydn bewusst sein musste, lässt Zweifel daran aufkommen, dass die zumeist negative Einschätzung der textlichen und zum Teil auch musikalischen Qualitäten der Oper in der Forschung zurecht vorgenommen wurde. Meine Auseinandersetzung mit *L'anima del filosofo* möchte deshalb eine Neuinterpretation vorschlagen, die der singulären Entstehungssituation Rechnung trägt und von einer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Operngeschichtsbildern in Text und Musik dieser Oper ausgeht.

Fragment?

L'anima del filosofo wurde zu Lebzeiten Haydns nicht vollständig aufgeführt. Die Londoner Premiere scheiterte und die Oper verschwand – nach einer Aufführung der von Breitkopf veröffentlichten Auszüge 1808 in Königsberg⁵ – gänzlich von der Bühne. 1950 erfolgte die erste Einspielung von *L'anima del filosofo*⁶, im Jahr darauf kam es zur ersten szenischen Aufführung in Florenz unter Erich Kleiber.⁷

Die Quellenlage ist diesen Entstehungsumständen entsprechend schwierig: Das Libretto Carlo Francesco Badinis⁸ wurde nie gedruckt, der Text ist einzig aus den Musikquellen rekonstruierbar. Szenenanweisungen sind dadurch nur bruchstückhaft erhalten. Zudem ist ungeklärt, ob die Oper vollständig vorliegt: Das heute in Berlin aufbewahrte Autograph Haydns⁹ ist sicherlich ein Fragment,

⁴ Zu Publikumsstruktur und Opernleben in Eszterházy vgl. Bartha, "Haydn's Italian Opera Repertory" (wie Anm. 2); Siegert, „Joseph Haydns Bearbeitungen“ (wie Anm. 2); Margaret R. Butler, „Annäherungen an eine Kontextualisierung der Opera seria in Eszterháza. Rückschlüsse aus Turin“, *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, hrsg. v. Ulrich Konrad, Tutzing, 2007, 103–125.

⁵ Landon, „L'anima del filosofo“ (wie Anm. 1), 354.

⁶ Joseph Haydn, *Orfeo ed Euridice. (L'anima del filosofo.) Dramma per Musica*, London, 1791. Libretto by Carlo Francesco Badini. *Analytical Notes*, Boston, 1951.

⁷ Joseph Haydn, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Dramma per musica. 1791. Libretto von Carlo Francesco Badini*, hrsg. v. Helmut Wirth (Joseph Haydn Werke, XXV.13), München, 1974, IX.

⁸ Zu Carlo Francesco Badinis Biographie ist kaum verlässliche Information erhalten; die bisher vollständigste Übersicht zu seinem Lebenslauf findet sich bei G[iovanni] Busino, „Badini, Carlo Francesco“, *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 5, Roma, 1963, 84–86; hier wird allerdings das Libretto zu *L'anima del filosofo* nicht erwähnt. Die Tätigkeit Badinis als Librettist in London (ab 1753 und erneut ab den späten 1760er Jahren) und seine damit verbundenen Polemiken gegen Giuseppe Baretti und Lorenzo da Ponte sind zwar bekannt, aber inhaltlich noch nicht eingehend untersucht oder auf sein Schaffen bezogen.

⁹ Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. Autogr. Jos. Haydn 57, vgl. Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 7.

da Nummern einer Londoner Abschrift mit autographen Korrekturen, die sich in Budapest befindet¹⁰, nicht enthalten sind. Beide Musikquellen enthalten die Nummern der Oper in beliebiger Reihenfolge und auch die Veröffentlichung von elf Nummern in Klavierauszug und Partitur von Breitkopf scheint keinem sinnvollen szenischen Ablauf zu folgen. Eine französische Abschrift in Paris aus den 1820er Jahren bietet demgegenüber zwar die sinnvollste Reihung und auch die vollständigste Fassung. Doch muss aufgrund ihrer grossen zeitlichen Distanz zur Komposition der Oper gefragt werden, ob dieser Handschrift nicht ihrerseits bereits ein Rekonstruktionsversuch (anhand heute verlorener Quellen) zugrunde liegt, wie ihn später auch die Haydn-Gesamtausgabe vorgenommen hat.¹¹

Ob eine vollständige Vertonung erhalten blieb, ist auch strittig, weil wir von Haydn wissen, dass ursprünglich fünf Akte geplant waren, jedoch nur vier aus den erwähnten Quellen rekonstruierbar sind. Zudem weist das Autograph ab dem dritten Akt leere Systeme und Seiten auf, die in den ersten beiden Akten nicht auftauchen – möglicherweise ist hier also nicht die gesamte Musik und nicht der vollständige Text niedergeschrieben worden. Zudem bietet der inhaltlich und musikalisch äusserst ungewöhnliche „Schluss“ Anlass zu Zweifeln an der Vollständigkeit der Oper. Eine weitere Konsequenz dessen, dass die Oper – oder das Fragment? – erst so spät auf die Bühne fand, sind fehlende Zeugnisse zur Rezeption.

Inhaltsangabe¹²

I. Akt

Euridice (Sopran) flieht, geplagt von Herzensqualen in den dunklen Wald. Der Chor warnt sie vor den Wilden, die dort wohnen und die auch schon einen Scheiterhaufen bereit halten, um Euridice zu opfern. Orfeo (Tenor) rettet sie, indem er die Wilden mit Gesang besänftigt.

Als er von der Rettungstat erfährt, entschliesst sich Creonte (Bass), seine Tochter Euridice ihrem Willen entsprechend Orfeo zur Frau zu geben. Damit bricht er sein Versprechen gegenüber Arrideo, dem Verlobten Euridices, vor dem diese zu Beginn geflohen war. Man feiert die Hochzeit.

¹⁰ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, ehemalige Eszterházyische Sammlung, Ms. Mus. I.7, vgl. Wirth (Hg.), *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 12.

¹¹ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 7).

¹² Die Inhaltsangabe orientiert sich in ihrer Beschränkung auf das nach dem heutigen Quellenstand tatsächlich Wahrnehmbare der Oper an Silke Leopold, „Joseph Haydn: *L'anima del filosofo* ossia *Orfeo ed Euridice*“, *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart* 1988 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 4), Kassel, Basel, London, New York, Prag, 1994, S. 90–103, hier 92; ausführlichere Inhaltsangaben finden sich in Landon, „*L'anima del filosofo*“ (wie Anm. 1), 327–328; Georg Feder, „*L'anima del filosofo* ossia *Orfeo ed Euridice*. Drame per musica“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Sieghart Döhring, Bd. 2, München, 1987, 767.

II. Akt

Noch während sich Orfeo und Euridice ihre Liebe beteuern, entsteht Lärm hinter der Bühne. Orfeo möchte nach dem Rechten sehen und liefert damit Euridice an die Häscher Arrideos aus. Auf der Flucht vor ihnen wird sie von einer Schlange gebissen und stirbt. Orfeo findet Euridice tot. Creonte bricht auf die Nachricht vom Tod seiner Tochter hin auf, um sich an Arrideo zu rächen.

III. Akt

Orfeo beweint Euridice. Er befragt den Genio (Sopran), eine Art Sybille, wie er Euridice zurückbekommen kann.

IV. Akt

Der Genio führt Orpheus in die Unterwelt, wo Pluto (Bass) ihm auf seine Bitten hin gewährt, Euridice wiederzuerlangen. Gegen die ihm auferlegte Abmachung sieht Orfeo Euridice an und verliert sie erneut. Von Bacchantinnen umworben, flucht Orfeo der Liebe. Sie reichen ihm einen Giftbecher als Gegenmittel für den Schmerz. Orfeo trinkt und stirbt. Die Bacchantinnen machen sich auf zu einer Insel. Ein Sturm bringt sie zum Kentern.

Forschungsstand 1: Deutung des Orpheus-Mythos bei Haydn/Badini

Die Frage nach dem Bezug des Titels, *L'anima del filosofo*, zum Inhalt der Oper ist immer noch eine weitgehend ungeklärte. Während Robbins Landon die philosophische Prädisposition Creontes in den Mittelpunkt stellt¹³, geht Helmut Wirth nicht zuletzt aufgrund des Gifttrankes, der an Sokrates gemahnt, implizit davon aus, in Orfeo den Philosophen des Operntitels festlegen zu können¹⁴. Badinis Text charakterisiert Orfeo zudem im ersten Akt als Zivilisator und Gesetzesbringer, da er Euridice in letzter Sekunde vor den – nicht weiter definierten – barbarischen Wilden rettet. Diese Charakterisierung hat einen philosophischen Hintergrund in der Darstellung des Orpheus-Mythos beim italienischen Renaissance-Philosophen Natale Conti, der sich wieder-

¹³ Landon, „L'anima del filosofo“ (wie Anm. 1), 347. Diese Zuordnung, die sich vor allem auf den Text der ersten Arie Creontes, „Il pensier sta negli oggetti“, bezieht, lässt jedoch im Dunkeln, wie die aufklärerischen und freimaurerischen Anklänge dieses Textes im Zusammenhang der ganzen Oper zu interpretieren sind.

¹⁴ Helmut Wirth, *Joseph Haydn als Dramatiker. Sein Bühnenschaffen als Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper*, (Diss.), Kiel, [1939], 176–178; vgl. Silke Leopold, „Haydn und die Tradition der Orpheus-Opern“, *Musica* 36 (1982) Nr. 2, 131–135, hier 134.

um auf Horaz bezieht.¹⁵ Klaus Hortschansky, der wie Silke Leopold von der fragmentarischen Überlieferung der Oper überzeugt ist, nimmt vor diesem Hintergrund eine vermutlich nicht zur Komposition gelangte Schlussapothekose an, in der Orpheus vom Genius in den Himmel der Philosophie geleitet worden sein könnte. Dies sieht er als Schlüssel dazu, die Gesamtanlage der Oper als Allegorie der Philosophie zu interpretieren.¹⁶

Die Rolle der Seele, der „anima“ des Titels, wurde entweder dem Genius oder Euridice zugeordnet.¹⁷ Zurückzuführen ist diese Deutung auf Orfeos Äusserung „Perduto ho un'altro volto l'anima mia“ nach Euridices zweitem Tod.¹⁸ Da den unglücklichen Sänger aber gleichzeitig Ehefrau und Genius im Stich lassen, ist diese Zuordnung nicht eindeutig vorzunehmen.

Die meisten dieser Deutungsansätze, wenn auch im Detail unterschiedlich, sind sich einig darin, dass eine allegorische Interpretation der Handlung von Badini und Haydn intendiert war. In der von Hortschansky für das ausgehende 18. Jahrhundert nachgewiesenen Rezeption Natale Contis, der in Euridice die Gerechtigkeit und das rechte Mass sieht, das Orfeo im Übermass seiner Gefühle abhanden gekommen ist, erhält dieser Zugang zudem eine einleuchtende „antike“ Basis.¹⁹

¹⁵ Klaus Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns *Orpheus og Eurydike* (Kopenhagen 1786) und die zeitgenössische klassizistische Ästhetik“, *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. bis 10. Juni 2001 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 2001*, hrsg. v. Ortrun Landmann, Hans-Günther Ottenberg, (Dresdner Beiträge zur Musikforschung, 2), Hildesheim, Zürich, New York, 2006, 96; G[erhard]. P[ersché], „Papa' Haydn und des Philosophen Seele – Einige Randbemerkungen“, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Oper von Joseph Haydn. Text von Carlo Francesco Badini*, Bern, 1982, 13–14; zu antiken Quellen und Orpheus-Opern s. a. Jeffrey L. Buller, „Looking Backwards: Baroque Opera and the Ending of the Orpheus Myth“, *International Journal of the Classical Tradition* 1 (1995) Nr. 3, 57–79.

¹⁶ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 131, 135; Leopold, „Joseph Haydn“ (wie Anm. 12), 95 f.; Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns“ (wie Anm. 15), 96–97; P[ersché], „Papa' Haydn“ (wie Anm. 15), 13–14. Grundgedanken zu einer symbolischen bzw. allegorischen Deutung der Oper lieferte bereits Wirth, *Joseph Haydn* (wie Anm. 14) 174.

¹⁷ Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns“ (wie Anm. 15), 96–97, 99.

¹⁸ Vgl. Joseph Haydn, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*. Hob. XXVIII: 13. *Dramma per musica*. 1791. Text von Carlo Francesco Badini. Rekonstruktion der Versform und wortgetreue deutsche Übersetzung von Georg Feder. Textbuch Italienisch/Deutsch, Kassel, Basel, London, 1980, 52/53.

¹⁹ Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns“ (wie Anm. 15), 95, 96.

Forschungsstand 2: Das Verhältnis zu anderen Orpheus-Opern

Silke Leopold verwies 1982 darauf, dass Francesco Badini drei Verse des *Euridice*-Librettos von Ottavio Rinuccini in den Text von *L'anima del filosofo* integrierte.²⁰ Spätestens seit der ab 1783 erschienenen Operngeschichte Stefano Arteagas²¹ war die Bedeutung dieses Textbuches in seiner Vertonung durch Jacopo Peri und Kollegen um 1600 für die Frühgeschichte der Oper herausgestellt worden. Leopold sieht diesen Rückbezug zu den Anfängen der Gattung als ein Indiz dafür an, dass Badini grossen Wert auf die Darstellung der eigenen Gelehrsamkeit legte.

Geradezu nach einer Rechtfertigung vor der Übermacht eines anderen *Orfeo*-Vorbildes klingt der folgende Briefausschnitt, den Haydn am 8. Januar 1791, eine Woche nach seiner Ankunft in London, niederschrieb und an seinen neuen Dienstherrn Fürst Anton I. Eszterházy adressierte:

das neue opern büchl so ich zu Componiren habe, betitult sich Orfeo in 5 Acten, welches ich aber erst dieser tagen erhalten werde, dasselbe soll von einer ganz andern arth seyn, als jenes v. Gluck.²²

Haydn distanziert sich hier deutlich von Nachahmungs- oder Bearbeitungsfassungen der 1761 in Wien uraufgeführten Gluck'schen Oper, wie sie nicht zuletzt im zeitgenössischen London wiederholt auf die Bühne kamen.²³ Gerhard Croll liest den Briefausschnitt Haydns sogar dahingehend, als sei die Andersartigkeit von Gluck geradezu eine Voraussetzung dafür gewesen, dass Haydn sich auf den Stoff einliess.²⁴

Anders als bei Gluck, der die Handlung auf die Reise in die Unterwelt und den zweiten Tod Euridices, sowie die Zusammenführung der Liebenden durch Amor am Ende beschränkt, gibt es bei Haydn und Badini eine Vorgeschichte, nämlich die erste Rettung und den Tod Euridices nach Horaz; zudem greift Badini auf Nebenfiguren zurück, die in früheren Opernfassungen vorkommen, so beispielsweise auf Arrhistaeus, der bei Angelo Polizianos früher Fassung des Mythos von 1494 begegnet, nicht jedoch bei Gluck.²⁵

²⁰ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132.

²¹ Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 Bde., Bologna 1783–1785; vgl. Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132.

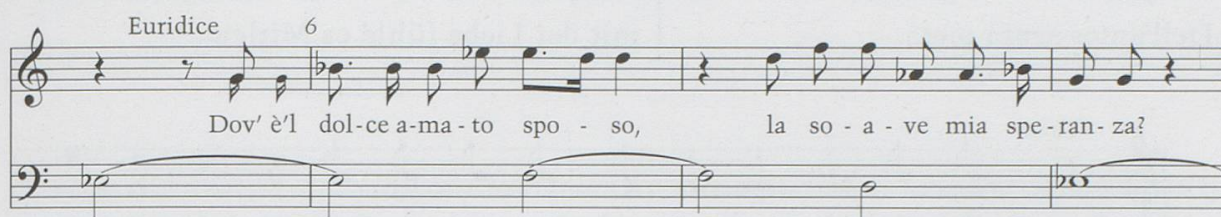
²² Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. R. Landon*, hrsg. v. D. Bartha, Kassel, Basel, London, 1965, 253; vgl. u. a. Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 7), VII; Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 131.

²³ Die Bearbeitungen wurden vorgenommen, weil die 1773 erstmals an der Themse aufgeführte Originalfassung wenig Anklang beim Londoner Publikum fand. Vgl. Ian Woodfield, *Opera and Drama in Eighteenth-Century London. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge, 2001, 48; Bruce Allan Brown, „Le pazzie d'Orlando. Orlando Paladino and the Uses of Parody“, *Italica* 64 (1987) Nr. 4, 583–605, hier 591.

²⁴ Gerhard Croll, „Haydn – ‚Philemon und Baucis‘ – Gluck“, *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit*, hrsg. v. Gerhard J. Winkler, Eisenstadt, 1989, 79–87.

²⁵ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132.

Während Badini keine Übernahmen auf das Glucksche Libretto aus der Feder Ranieri de Calzabigis vornimmt, findet sich jedoch ein Bezug zu Gluck in Haydns Musik:



Die Worte, die Euridice vor ihrem zweiten Tod an Orfeo richtet, „Dov'è'l dolce amato sposo“ sind auf das Anfangsmotiv von „Che farò senza Euridice“, dem Klagegesang Orfeos nach Euridice zweitem Tod bei Gluck gesetzt.²⁶ Über eine Bedeutung des Gluckbezugs genau an dieser Stelle und auch vor dem Hintergrund der deutlichen Distanzierung von Gluck auf anderen Ebenen sind noch keine Aussagen getroffen worden.

Haydn und Badini wurde verschiedentlich der Verdienst zuerkannt, als erste ein tragisches Ende des Orpheus-Mythos auf die Opernbühne gebracht zu haben, indem sie den Tod des Sängers thematisierten und damit Ovid, also antiken Vorlagen, bindender folgten als mancher Vorgänger. Dies lässt allerdings die Möglichkeit ausser Acht, dass die Oper, auch was ihr Ende betrifft, fragmentarisch überliefert ist. Silke Leopold und Klaus Hortschansky vertreten die Meinung, die Oper hätte mit dem Tod des Sängers niemals schließen können, und führen dafür überzeugende formale und quellenspezifische Gründe an.²⁷ Sie gehen von einer vorgesehenen, aber letztlich nicht vertonten Schlussapothese aus.²⁸

Bisher nicht zufriedenstellend erklärt bleibt die eigentümlich abstinent vertonte Szene, in der Orpheus Pluto um den Zugang zur Unterwelt bittet: Obwohl Badini an dieser opernhistorisch prädestinierten Stelle für Virtuosität eine Kanzonenstrophe setzte, komponierte Haydn keine Arie, sondern ein secco-Rezitativ.

²⁶ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 7), VIII; Anna Amalie Abert, *Haydn und Gluck auf der Opernbühne. Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress / Proceedings of the International Joseph Haydn Congress*, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982, hrsg. v. Eva Badura-Skoda, München, 1986, 296–302, hier 299; Curtis Price, Judith Milhous, Robert Hume, *The King's Theatre, Haymarket 1778–1791*, Oxford 1995, 599–600.

²⁷ Argumente, die für eine vollendete Komposition sprechen finden sich bei Price, Milhous, Hume, *The King's Theatre* (wie Anm. 26), 601; Karl Geiringer, „Haydn as Opera composer“, *Joseph Haydn and the Eighteenth Century. Collected Essays of Karl Geiringer*, hrsg. v. Robert N. Freeman, Warren, 2002, 77–95, hier 89 [Reprint von *Proceedings of the Musical Association* 66 (1939–40), 23–32].

²⁸ Vgl. oben S. 71 und Anm. 16.

O signor, che all'ombre imperi,
Il tuo core intenerito
Da quel foco a te gradito,
Dell'amor senta pietà.

O Herr, der du den Schatten gebietest,
dein Herz, gerührt
von jenem Feuer, das dir willkommen ist,
mit der Liebe fühle es Mitleid.²⁹

3

Orfeo

O si - gnor, che all' om-bre im - pe - ri, il tuo co - re in - te - ne - ri - to da quel fo-co a te gra - di - to, dell' a - mor sen - ta pie - tà.

Segue Coro

Ebenso musikalisch karg wird der zweite Tod Euridices dargestellt, die nach dem fatalen Blick ihres Gatten nicht mehr zu Wort kommt.

16

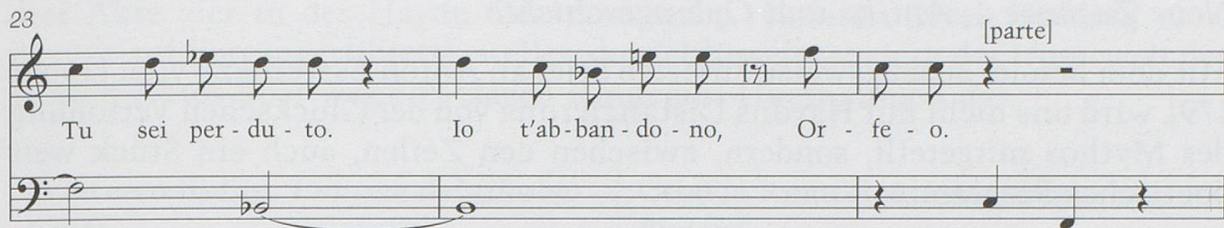
Euridice

Orfeo

Dun - que mor-tal va - lor co-tan - to im-pe-tra. Dell' al - to don fu de-gno mio dol - ce can-to e'l suon di que-sta ce-tra. Oi-mè, che veg - go, oh nu - mi! Giun-to è il mo-men - to re - o.

Genio

²⁹ Übersetzung aus Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 13. Vgl. Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 133.



„Haydn's *L'anima del filosofo* is basically a magnificent failure“ konstatierte Robins Landon 1976, da er der statischen, oratorienhaften Qualität der Oper und dem seltsam anmutenden Übergehen dramatischer Gelegenheiten wenig abgewinnen konnte.³⁰ Auch Silke Leopolds Wertschätzung der Oper fiel zunächst mässig aus³¹, bevor sie dafür eintrat, die musikalischen Qualitäten von *L'anima del filosofo* eben gerade in der undramatischen Anlage einer opera seria zu erkennen: Haydn kam es nicht wie Gluck auf die Darstellung dramatischer Aktion an, sondern in der Tradition der opera seria auf die tableauartige musikalische Darstellung von Affektzuständen – die musikalische Reaktion ist vor die musikalische Aktion gestellt.³²

Tatsächlich mutet es wenig überzeugend an, von einem Unvermögen Haydns auszugehen, wenn er sich gegen dramatische Wirkungen entscheidet: Angesichts seiner langjährigen Tätigkeit als Bearbeiter des zeitgenössischen Repertoires in Eszterházy, das sich mit den Zentren europäischer Opernkultur messen konnte,³³ verfügte Haydn über das nötige Wissen und auch die nötige kompositorische Erfahrung um vor einem Weltstadtpublikum nicht zu dilettieren. Den zahlreichen Ungereimtheiten der Oper, wie sie sich uns heute darstellen, lagen auf Seiten des Komponisten und des Librettisten sicher bewusste Entscheidungen zugrunde. Diese – über den Befund „opera seria“ hinaus – zu ergründen, mag der Oper künftig zumindest einen Teil ihrer Fremdheit nehmen.

³⁰ Landon, „*L'anima del filosofo*“ (wie Anm. 1), 351.

³¹ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132: „Es würde zu weit führen auf alle Ungereimtheiten und Schwächen dieses Librettos hinzuweisen.“, 133: „Er [Haydn] liefert Badini gleichsam den Beweis, wie ungeeignet dieser Stoff für eine Opera seria ist.“ Vgl. u. a. auch Abert, „Haydn und Gluck“ (wie Anm. 26), 299; Price, Milhous, Hume, *The King's Theatre* (wie Anm. 26), 599: „bastardized and inchoate libretto“.

³² Leopold, „Joseph Haydn“ (wie Anm. 12), 98, 102–103; Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 7), VIII (Haydns Bezeichnung opera seria); Landon, „*L'anima del filosofo*“ (wie Anm. 1), 329: „This is Metastasio bathed in the still cooler waters of the Age of Reason.“, 351; Helmut Wirth, „*L'anima del filosofo* (Orfeo ed Euridice). Analytical Notes“, *Joseph Haydn. Orfeo ed Euridice (L'Anima del filosofo). Drame per musica, London, 1791. Libretto by Carlo Francesco Badini. Analytical Notes*, Boston 1951, 54, 58: „It is a conscious return to a mode of composition already out-dated but in which a master of Haydn's calibre could still produce remarkable results.“

³³ S. o. Anm. 4.

Neue Zugänge 1: Antike und Operngeschichte

Mit dem bereits auszugsweise zitierten Brief an Anton Eszterházy vom Januar 1791 wird uns nicht nur Haydns Distanzierung von der Gluckschen Vertonung des Mythos mitgeteilt, sondern, zwischen den Zeilen, auch ein Stück weit poetisches Programm:

das neue opern büchl so ich zu Componiren habe, betitult sich Orfeo **in 5 Acten**, welches ich aber erst dieser tagen erhalten werde, dasselbe soll von einer ganz andern arth seyn, als jenes v. Gluck ...die opera ist nur in **3 Personen**, als, Madam Lops, Davide, und einen Castraten, welcher aber nicht sonderlich seyn sollte. Übrigens aber soll die opera sehr mit **Chören, und Ballets** und vielen grossen Veränderungen verflochten seyn.³⁴

Ziehen wir nun eine Referenzstelle aus Horaz' *De arte poetica* heran, einer Quelle, derer sich Badini als Grundlage für das Sujet des ersten Aktes bediente, so finden wir in erstaunlicher Übereinstimmung Gegenstände und Reihenfolge wieder:

Ein Stück bleibe nicht unter dem **fünften Akt** noch gehe darüber, welches verlangt, dass man es zu sehen begehrt und wiederaufführt. Kein Gott mische sich ein, wenn keine Verwicklung eintrat, die solchen Erretters wert ist, **noch versuche die vierte Person, gleichfalls zu sprechen**. Die Rolle eines Akteurs und die Pflicht eines Mannes nehme der **Chor** wahr, und er singe nicht zwischen den Akten, was dem Thema nicht nützt und nicht recht am Platz ist. Er sei den Guten gewogen, sei Freund und Berater, lenke die Zornigen, besänftige gern die Erregten.³⁵

Demnach kann man vermuten, dass Badini sich noch vor der Fertigstellung des Librettos mit Haydn darauf verständigt hatte, dass eine Distanzierung von Gluck in der gemeinsamen Oper sicher nicht eine Abkehr von dessen grundlegenden Prinzipien der Neuerung durch Hinwendung zur Antike bedeutete. Die Erweiterung des Personals und des mythologischen Quellenrepertoires zu Orpheus mag sogar auf eine gegenüber Gluck vertiefte Rezeption antiker Quellen hindeuten.

Vor diesem Hintergrund einer vertieften stoffgeschichtlichen Reflexion Badinis verwundert es auch nicht, dass die Bezüge zu Rinuccinis *Euridice* im Libretto von *L'anima del filosofo* weit ausgeprägter sind als bisher angenommen (weder die von Monteverdi vertonte Version Alessandro Striggiors, noch andere bekannte Orfeo-Libretti der Operngeschichte werden zitiert): Sind die ersten

³⁴ S. Anm. 22; Hervorhebungen von der Autorin.

³⁵ Quintus Horatius Flaccus, *Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498*, hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart, 2006, 642/643: „neve minor neu sit quinto productior actu/fabula quae posci volt et spectanda reponi./nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus/inciderit, nec quarta loqui persona laboret./actoris partis chorus officiumque virile/defendat, neu quid medios intercinat actus/quod non proposito conducat et haereat apte./ille bonis faveatque et consilietur amice/et regat iratos et amet pacare tumentis“.

drei Akte (der in der Haydn-Gesamtausgabe rekonstruierten Version) ohne Bezüge auf Vorgängerlibretti, stellen die Schlüsselszenen in der Unterwelt des vierten Aktes über weite Passagen Rinuccini-Übernahmen dar.

Francesco Badini, *L'anima del filosofo*

Coro:

Trionfi oggi pietà ne' campi inferni,
E sia la gloria e il vanto
Delle lagrime tue, del tuo bel canto.

Pluto:

O della reggia mia ministri eterni,
Scorgete voi per entro all'aer scuro
L'amator fido alla sua donna amante.
Scendi, gentil amante,
Scendi lieto, e sicuro
Entro le nostre soglie;
E la diletta moglie
Teco rimane al ciel sereno e puro.

Orfeo: *O fortunati miei dolci sospiri!*³⁶

Genio: *O ben versati pianti!*

Orfeo: *O me felice sovra gl'altri amanti!*

Orfeo: Quai dolce e care note ascolto!
O dei
Del ciel, o sommo Giove!
Ond'è cotanta grazia e tanto dono?
[...]

Orfeo: O sempiterni dei!
Pur veggio i tuoi be' lumi e'l tuo bel volto
E par ch'anco non creda agli occhi miei.

Euridice: Dunque mortal valor cotanto impetra.

Orfeo: Dell'alto don fu degno
Mio dolce canto e'l suon di questa cetra.³⁷

Ottavio Rinuccini, *L'Euridice*

Plutone:

Trionfi oggi pietà ne' campi inferni,
E sia la gloria e'l vanto
Delle lagrime tue, del tuo bel canto.

O della regia mia ministri eterni,
Scorgete voi per entr'all'aer oscuro
L'amator fido alla sua donn'avante.
Scendi, gentil amante,
Scendi lieto, e sicuro
Entro le nostre soglie,
E la diletta moglie
Teco rimena'l Ciel sereno, e puro.

Orfeo: *O fortunati miei dolci sospiri!*

O ben versati pianti!

O me felice sovra gl'altri amanti!

[...]

Arcetro: Quai dolce, e care nuove
Ascolt'ò Dei del ciel, ò sommo Giove!
Ond'è cotanta grazia, e tanto dono?
[...]

Ninfa del Coro: O sempiterni Dei!
Pur veggio i tuoi be' lumi e'l tuo bel viso,
E par ch'anco non creda à gl'occhi miei.
[...]

Arcetro: Dunque mortal valor cotanto impetra?

Orfeo: Dell'alto don fù degno
Mio dolce canto e'l suon di questa cetra.³⁸

³⁶ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132 identifiziert die hier kursiv gesetzten Verse als Übernahme Badinis von Rinuccini.

³⁷ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 48–50, 52.

³⁸ Jacopo Peri, *Euridice. An Opera in One Act, Five Scenes*, hrsg. v. Howard Mayer Brown, (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 36, 37), Madison, 1981, XXXI, XXXIV, XXXV.

Mit Stefano Arteagas bereits von Silke Leopold angesprochener Operngeschichte³⁹, war das Wissen um die frühe Opernkonzeption bei Peri/Rinuccini zugänglich. Auch Charles Burneys *General History of Music* von 1789, deren vierter Band sich nahezu ausschliesslich mit Oper beschäftigt, verweist auf *L'Euridice* und ihre Intentionen. Dass Haydn Burney Anfang 1791 traf und auch ein Exemplar der Musikgeschichte erhielt, ist bereits lange aktenkundig.⁴⁰

Die Bezüge zu Rinuccini tauchen jeweils nach den Stellen auf, an denen Haydn zuvor Canzonestrophen Badinis in secco-Rezitativen vertonte und damit vermeintlich Gelegenheiten zur musikalischen Ausgestaltung verpasste: Der Gesang vor Pluto im Rezitativ wird ebenso gefolgt von Rinuccini, wie das Gluck-Zitat aus dem Munde Euridices. Die „ausgelassenen“ musikalisch-dramatischen Möglichkeiten Haydns stehen also in antikem Kontext, das heisst gefolgt von Text, der geschrieben wurde, um – grob gesprochen – das antike Drama wiederzubeleben, und gesetzt auf eine Erkennungsmelodie für Musik, die geschrieben wurde, um sich dieser antiken Dramenform erneut anzunähern.

Indem Haydn gerade an diesen Stellen auf musikalische Virtuosität verzichtet und ein Rezitativ setzt, kommt er den zitierten Vorbildern auf unspezifische Weise auch musikalisch nahe: Gerade in der Zurückhaltung, in der Unterordnung der Musik unter die Sprache, erklärten ja beide Versuche der Annäherung an die Antike, bei Peri/Rinuccini und Gluck/Calzabigi, ihren Weg. Und gerade bei Rinuccini war die Neuerfindung des Rezitativs dabei herausgehobenes Mittel. Haydn demonstriert, wie ungeeignet eine musikalische Zurücknahme – und damit diese Reformversuche – in seinen und vermutlich auch in Badinis Augen waren, indem er an für musikalische Virtuosität prädestinierten Stellen auf sie verzichtet, und damit über Text- und Musikzitate seine *Orfeo*-Vorgänger bewusst konterkariert.

Geschichtlichkeit und Historizität wird in *L'anima del filosofo* auch auf andere Weise thematisiert: Im Amorinen-Chor des ausgelassenen Beginns des zweiten Aktes, der eigentlich die Vereinigung des Liebespaares Orfeo und Euridice nach der erzwungenen Trennung feiern will, findet sich ein Textabschnitt, der den Verlauf der Opernhandlung in Verbindung mit dem Lebensalter Orfeos bringt:

„Finché circola il vigore,
Finché sei nell'età bionda,
Bevi il nettare d'amore
Nella tazza del piacer.
[...]

„Solange Du Kraft hast,
solange du jung bist,
trinke den Nektar der Liebe
aus der Tasse der Freuden.

³⁹ S. Anm. 21.

⁴⁰ Vgl. Robbins H. C. Landon, „Haydns erste Erfahrungen in England“, *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt, 1971, 155–181, hier 163–167.

Arrivato il gel degl'anni,
Tazza d'ostico licore
Porgeranno a te gli affanni,
Ti daran le furie a ber.“

Wenn dann die Kälte der Jahre gekommen ist,
werden dir die Schmerzen,
werden dir die Furien
einen bitteren Trank reichen.“⁴¹

Diese deutliche textliche Anspielung auf das Ende Orfeos, auf den Furien-trank, der ihn zu Tode bringt, teilt die Handlung demnach in zwei Abschnitte: den des jungen Orfeo, der die Liebe genießt, und den des von Schmerzen geprägten alten Orfeo. Bemerkenswert dabei ist, dass mit der vorgeschalteten ersten Rettung Euridices durch Orfeos Gesang auch in den Handlungsmotiven eine solche Zweigliedrigkeit entsteht:

Zweimal wird Orfeo, nachdem er sie verloren hat, zur Rettung Euridices auf die Probe gestellt. Zu Beginn besteht er die Prüfung mit der Macht seines Gesanges und rettet sie vor der Unzivilisiertheit. Als Lohn genießt er die Liebe. Im zweiten Teil verliert er die Prüfung, weil er sich nach ihr umblickt (oder weil er eben nicht singt, sondern rezitiert?). Schmerz und Tod folgen. Es entsteht das Bild eines Ablaufs zweier konträrer Epochen, einer lichten Hochzeit und einer dunklen unterirdischen Phase. Der Eindruck zyklisch aufeinanderfolgender Abschnitte wird geprägt, deren Übergang jeweils durch Trennung des Zusammengehörigen, durch die Trennung des Liebespaares entsteht.

Die bisher herausgearbeiteten Elemente eines deutlichen historischen Anspruchs der Oper im Rückbezug auf die Antike und frühere Opernlibretti sowie die Andeutung einer Abfolge von Hochzeit und Verfall liess mich erneut einen Blick auf die bereits genannten historischen Abrisse zur Gattung Oper werden. Es findet sich sowohl bei Burney als auch bei Arteaga die Auffassung einer zyklischen Abfolge von Phasen der Operngeschichte, die sich durch Veränderungen im Verhältnis der beteiligten Künste zueinander definieren. Burney argumentiert hier vor einem Idealbild der Gleichberechtigung:

„Within these last ten years, DANCING seems to have encroached upon Music, and instead of being a dependant or auxiliary, is aiming not only at independency, but tyranny. During the last century, dancing had very little share of importance in a musical drama.

„Innerhalb der letzten zehn Jahre, scheint der Tanz die Oberhand über die Musik gewonnen zu haben, und anstatt von ihr abhängig zu sein oder sie zu unterstützen, strebt er nicht nur Unabhängigkeit an, sondern die Tyrannis. Während des letzten Jahrhunderts, war der Tanz in einem musikalischen Drama nicht sehr wichtig.

⁴¹ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 21–22.

As the British government consists of three estates: King, Lords, and Commons, so an opera, in its first institution consisted of Poetry, Music, and Machinery: but as politicians have observed, that the ballance of power is frequently disturbed by some one of the three estates encroaching upon the other two, so one of these three constituent parts of a musical drama generally preponderates, at the expence of the other two.

In the first operas POETRY seems to have been the most important personage; but about the middle of the last century, MACHINERY and DECORATION seemed to take the lead, and diminished the importance both of Music and poetry.

But as the art of singing and dramatic composition improved, MUSIC took the lead, and poetry and decoration became of less consequence, till the judgment of Apostolo Zeno, and the genius of Metastasio, lifted lyric poetry far above its usual level.

But a fourth and new estate seems to have sprung up in DANCING, which has almost annihilated the influence of the former three. Yet it seems for the common interest that no one of these constituent parts of a musical drama should arrogate to itself more than its due share of notice.

If poetry and Music are degraded into humble dependants on dancing, the story of the drama had better be told in pantomime; and as articulation is unnecessary, let the fiddle do the rest.⁴²

Wie die Britische Regierung aus drei Ständen besteht: König, Lords und Commons, so bestand die Oper in ihrer ersten Ausformung aus Dichtung, Musik und Maschinerie: aber genauso wie die Politiker beobachtet haben, dass das Gleichgewicht der Macht oft dadurch gestört wird, dass eine der drei Stände die Oberhand über die anderen beiden gewinnt, so tritt einer der drei konstituierenden Teile des musikalischen Dramas auf Kosten der anderen beiden hervor.

In den ersten Opern scheint die Dichtung der wichtigste Charakter gewesen zu sein; aber um die Mitte des letzten Jahrhunderts scheinen Maschinen und Dekorationen die Führung übernommen und die Bedeutung von Musik und Dichtung vermindert zu haben.

Aber als die Gesangkunst und die Kunst dramatischer Komposition sich verbesserte, übernahm die Musik die Führung und Dichtung und Dekoration wurden weniger einflussreich, bis das Urteil Apostolo Zenos und das Genie Metastasios die lyrische Dichtung weit über ihr gewöhnliches Niveau heraushob.

Aber ein vierter und neuer Stand scheint im Tanz entstanden zu sein, der den Einfluss der früheren drei fast vernichtet hat.

Doch es scheint im öffentlichen Interesse zu sein, dass keiner dieser konstituierenden Teile eines musikalischen Dramas sich dazu erhebt, mehr als seinen gerechten Teil Aufmerksamkeit zu beanspruchen.

Wenn Dichtung und Musik degradiert werden zu niedrig gehaltenen Abhängigen vom Tanz, würde die Geschichte des Dramas besser pantomimisch erzählt, und da Artikulation somit überflüssig würde, kann die Fiedel den Rest übernehmen.“

⁴² Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to 1789*, Bd. 4, Reprint Baden-Baden, 1958, 892; Übs. der Verfasserin.

Bei dieser Geschichtskonstruktion von Oper als Gattung eines angestrebten, aber immer wieder Machtkämpfen zum Opfer gefallenem Gleichgewichts zwischen den Künsten, werden die Namen Apostolo Zenos und vor allem das Genie Pietro Metastasios als einzige Operschaffende genannt, zudem in einem deutlich positiven Kontext.

Arteagas Schrift *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* prägt die Vorstellung einer Abfolge von Phasen der Operngeschichte, die sich durch wechselnde Vorherrschaft einer der beteiligten Künste definieren: Im neunten und zehnten Kapitel des ersten Bandes wird die Zeit „bis Metastasio“ dadurch charakterisiert, dass zunächst die Musik, dann die Perspektive, also die visuellen Mittel, an Bedeutung gewonnen haben:

CAPITOLO NONO.

Secol d'oro della musica Italiana. Progressi della Melodia. Valenti Compositori italiani. Scuole celebri di Canto, e di Suono col vario loro carattere.

CAPITOLO DECIMO.

Miglioramento della poesia lirico-drammatica. Quinault in Francia Precursore nella riforma. Celebri poeti fino a Metastasio. Avanzamenti della Prospettiva.⁴³

Mit Metastasio, so das elfte Kapitel, kam die Dichtung zum Aufschwung und es wird festgestellt, dass bei ihm die Oper zum höchstmöglichen Grad der Perfektion geführt wurde:

CAPITOLO UNDECIMO.

Epoca di Metastasio. Vantaggi recati da lui alla poesia e lingua Italiana. Esame de' suoi pregi. Riflessioni sulla sua maniera di trattar l'Amore. Suoi difetti. S'abbia egli condotto il Melodrama al maggior grado di perfezione possibile.⁴⁴

Dem steht in Kapitel eins des folgenden zweiten Bandes die Beschreibung einer Phase der aktuellen Dekadenz italienischer Oper gegenüber. Als Hauptgrund wird genannt, dass es unmöglich sei, Wirkung moderner Poesie und Musik mit derjenigen im antiken Griechenland zu parallelisieren: Die klassizistische Auffassung der moralischen Erhebung des Staatswesens durch und in der Kunst in der Antike findet keine Analogie im modernen gesellschaftlichen System, in dem die Künstler und Denker verschiedener Sparten getrennt voneinander Neuerungen durchführen, anstatt sie zu vereinen. Die Nachahmung antiker Kunst kann deshalb nicht dieselbe Wirkung entfalten, wie zu den Zeiten ihrer Entstehung:

CAPITOLO PRIMO.

Decadenza attuale dell'Opera Italiana. Cause generali di essa. Paralello della poesia, e musica moderna con quella dei Greci. Motivi della perfezione degli antichi, e inconvenienti intrinseci del nostro sistema musicale.⁴⁵

⁴³ Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bd. 1, Bologna 1783, XIV.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bd. 2, Bologna, 1785, Inhaltsübersicht.

Daraus leitet Arteaga drei Konsequenzen ab:

„La prima è, che essendo fra noi da gran tempo separate la filosofia, la legislazione, la poesia, e la musica, la loro individuale influenza ha dovuto esser minore perché divisa. La seconda, che essendo ciascuno di essi rami rinato dipersè, e cresciuto separatamente dagli altri, la loro unione non ha potuto rendersi tanto adattata e pieghevole quanto la medesima lo era presso gli antichi. La terza, che non avendo nè il poeta nè il musico alcuna ingerenza negli affari dello Stato, anzi riuscendo loro troppo pericoloso il mischiarsi, non hanno potuto esercitar il loro talento se non se intorno ad argomenti di puro diletto, e di niuna, o pochissima utilità.“⁴⁶

„Die erste ist, dass, da bei uns seit langer Zeit die Philosophie, die Gesetzgebung, die Dichtung und die Musik getrennt waren, ihr individueller Einfluss kleiner, da geschieden sein musste. Die zweite Konsequenz ist, dass ihre Vereinigung, da jeder dieser Zweige für sich wiedergeboren wurde und getrennt vom anderen gewachsen ist, nicht so angepasst zeigen konnte, und auch nicht so geschmeidig, wie es dieselbe bei den Alten war. Die dritte Konsequenz ist, dass Dichter und Musiker, weil sie sich nicht in Staatsangelegenheiten einmischten, ja es sogar recht gefährlich für sie wurde, sich einzumischen, ihre Begabungen nur zum Gegenstand reinen Vergnügens und von keiner oder sehr wenig Nützlichkeit einsetzen konnten.“

Kapitel zwei schliesslich kommt auf die Gründe für den gegenwärtigen Verfall der Oper zu sprechen. Als erster Grund wird der Mangel an Philosophie bei den Komponisten angeführt, der zu Mängeln bei der Komposition führt:

CAPITOLO SECONDO.

Cause particolari della decadenza attuale dell'Opera. Mancanza di filosofia nei compositori.⁴⁷

In diesem Kapitel schreibt Arteaga:

„il primo e capitale difetto dell'odierna musica teatrale è quello di essere poco filosofica, e troppo raffinata, proponendosi solamente per fine di grattar l'orecchio, e non di muovere il cuore come dovrebbe essere il suo principale ed unico uffizio.“⁴⁷

„Der erste und grundlegendste Defekt der heutigen theatralischen Musik ist der, dass sie zu verfeinert und zu wenig philosophisch ist, nur darauf aus, den Ohren wohl zu tun, und nicht darauf, das Herz zu bewegen, oder den Sinn der Worte wiederzugeben, wie es ihre erste und einzige Pflicht sein sollte.“

⁴⁶ Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro* (wie Anm. 45), 4.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro* (wie Anm. 45), 44.

Kommen wir vor diesem Hintergrund nochmals auf *L'anima del filosofo* zurück und die Worte des genio, die er zu Beginn des dritten Aktes vor der Reise in die Unterwelt an Orpheus richtet:

„I gemiti ed i pianti
Non ti ponno giovar.
Se trovar brami efficace
Conforto al cor dolente
Della filosofia cerca il nepente.“

„Das Zittern und das Weinen
können dir nicht helfen.
Wenn du wirksamen
Trost für dein leidendes Herz suchst,
suche den Trunk gegen Schmerzen in
der Philosophie“⁴⁹

Da Badini den Trunk gegen Schmerzen als „nepente“ mythologisch verbrämt, ist auch schon der Weg zur Philosophie aufgezeigt: die Auseinandersetzung mit der Antike. Badini thematisiert dasselbe Geschichtsbild wie Arteaga explizit an einer zentralen Stelle der Oper.

Wenn wir versuchen, die bereits angesprochene allegorische Lesart einzubinden, die besonders von Klaus Hortschansky für *L'anima del filosofo* als Zugang bereits herausgearbeitet worden ist, käme folgende Konstellation dieser Szene zustande:

Orfeo als Verkörperung der Oper, bittet seinen (Schaffens-)Genius um Hilfe, Euridice zurückzubekommen. Der oben bereits erwähnte Natale Conti schreibt Euridice auch die Verkörperung der aequitas, der Gleichberechtigung zu⁵⁰, so dass eine allegorische Interpretation von Orfeo und Euridice als Oper auf der Suche nach dem verlorenen Gleichgewicht der Künste (nach Burney) oder ihrer idealen Ergänzung (nach Arteaga) auch zeitgenössisch verankert wäre.

Eine solche Lesart liesse sich bis ins Detail an der Oper nachvollziehen: Euridice, also das Gleichmass, wird zu Beginn von rein pantomimisch, also visuell dargestellten Wilden bedroht – dies kann als Analogie zur Übermacht des Szenischen, vor allem in der vormetastasianischen venezianischen Oper gelesen werden. Genau dagegen zielte die arkadische Reform Apostolo Zenos und Pietro Metastasio. Auf die Vereinigung der beiden Liebenden, also auf die metastasianischen Hochzeit mit ihrem Gleichmass von Text, Musik und Szene, folgt deren Trennung: Orfeo wird von Getöse, also akustisch abgelenkt und lässt Euridice im Stich, womit er sie den Häschern Arideos ausliefert – hier könnte Arteagas „musica [...] troppo raffinata“ anklingen, die den Niedergang, die gegenwärtige Dekadenz einläutet. Und an dieser Stelle wird der „nepente“, die Philosophie und die Antike eingesetzt, um die Krise zu beheben. Doch wie ist vor diesem Hintergrund mit der bereits beschriebenen antiken Unterwelt Glucks und Rinuccinis umzugehen – denn auch sie kosteten ja vom „nepente“?

⁴⁹ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 42.

⁵⁰ Vgl. P[ersché], „Papa' Haydn“ (wie Anm. 15), 13; Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns“ (wie Anm. 15).

Für die Einstellung zu Gluck im britischen Opernbetrieb der Zeit, für den *L'anima del filosofo* entstand, sei hier Charles Burneys ablehnende Haltung zitiert:

„This is not the place to discuss its [Gluck's *Orfeo*] merit; I shall here only observe, that the simplyfying dramatic music in Gluck's manner, in favour of the poet, at the expence of the composer and singer, is certainly very rational, where an opera is performed in the language of the country, and the singers have no great abilities to display, as in France; but in England, where we have frequently singers of uncommon talents and where so small a part of an opera audience understands Italian, by abridging the symphonies, and prohibiting divisions and final cadences, in favour of an unintelligible drama, we should lose more than we should gain.“⁵¹

„Dies ist nicht der Platz seinen Verdienst [des *Orfeo* von Gluck] zu diskutieren, ich möchte hier nur beobachten, dass das Vereinfachen dramatischer Musik in der Manier Glucks, zugunsten des Dichters und auf Kosten des Komponisten und Sängers, sicherlich sehr vernünftig ist, wenn eine Oper in der Sprache des Landes aufgeführt wird und die Sänger keine grossen Fähigkeiten vorzuführen haben, wie in Frankreich; aber in England wo es oft Sänger von ungewöhnlichem Talent gibt und wo ein solch kleiner Teil des Opernpublikums Italienisch versteht, verlieren wir mehr als wir gewinnen, wenn wir die Sinfonien verkürzen und Verzierungen und Schlusskadenz zu gunsten eines unverständlichen Dramas unterbinden.“

Dass in Badinis und Haydns antiker Unterwelt von Rinuccini und Gluck nur singend rezitiert, aber nicht gesungen wird, ja der Genius Orpheus an der Stelle verlässt, an der er in Rinuccinis Worten vorgibt, sein – im zeitgenössischen Verständnis – nicht vorhandener Gesang, habe es ihm ermöglicht Euridice zurückzubekommen, scheinen mir deutliche Hinweise darauf zu sein, dass Haydn und Badini in der musikalisch antiken Unterwelt von Rinuccini und Gluck keine Erfüllung fanden. Sie widersprach einer angestrebten Gleichberechtigung bzw. idealen Ergänzung der Künste, da sie die Musik zu weit zurückstufte – sozusagen die Gelegenheiten des Musikalischen, wie Kanzenstrophen, beständig ausliess. Das Scheitern Orfeos beim Versuch, Euridice zurückzugewinnen, scheint – trotz oder gerade wegen des „nepente“ – damit vorgegeben. Für Haydn und Badini war die gegenwärtige Krise der Gattung somit an dieser Stelle der Oper, nach dem zweiten Tod Euridices (und nach Rinuccinis und Glucks Rettungsversuchen), nicht gelöst. Für sie trat ein anderes an der Antike geschultes Vorbild hervor: Metastasio.

⁵¹ Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to 1789*, Bd. 4, Reprint Baden-Baden, 1958, 942–943; Übs. der Verfasserin.

Neue Zugänge 2: Die Londoner Konkurrenzsituation

Sinnfällig erscheint eine Lesart der Oper als Stellungnahme für eine nachglucksche, durch vertiefte Antikenrezeption gekennzeichnete opera seria vor dem Hintergrund der Konkurrenzsituation zwischen zwei Opernhäusern, in der sie entstand. Haydn und Badini schrieben ihre Oper für das King's Theatre Haymarket, das nach einem Brand 1789 im Frühjahr 1791 wiedereröffnet werden sollte. Es sollte neben der Mailänder Scala das grösste und modernste Opernhaus Europas werden. Den berühmten Haydn als Komponisten für die erste Neukomposition des Hauses gewonnen zu haben, bedeutete einen wichtigen strategischen Vorteil: Denn im Pantheon wurde, heimlich vom höchsten Adel unterstützt, ein Konkurrenzunternehmen aufgezogen.⁵² 1790 wurde eine Anfrage an Mozart geschickt, ob er für das neue Theater, das ebenfalls Anfang 1791 eröffnen würde, eine Oper schreiben könne. Warum es zur Zusammenarbeit nicht kam, ist ungeklärt.⁵³ Beim Anwerben der Sängerinnen und Sänger wurde auf beiden Seiten mit harten Bandagen gekämpft. Schliesslich erlangte das Pantheon den entscheidenden Vorteil dadurch, dass es durch gute persönliche Beziehungen die königliche Lizenz zum Spielen von Oper erhielt. Trotz immer neuer Verhandlungen gelang es dem Haymarket Theater nicht, ebenfalls eine Lizenz zu erhalten. Dies führte vermutlich in letzter Konsequenz dazu, dass Haydn und Badini ihr Opernprojekt aufgeben mussten. Dass der Schluss von *L'anima del filosofo* mit dem Tod der Gattung als Orpheus und dem Kentern der Bacchantinnen vollständig gewesen sei, ist vor diesem Hintergrund äusserst fragwürdig: Bei der Neueröffnung eines Opernhauses die Oper für tot zu erklären, scheint strategisch wenig sinnvoll. Bereits Ovid deutet in den Metamorphosen aber die Möglichkeit einer Apotheose an: Auch bei ihm werden die sterblichen Überreste des Sängers in die Elysischen Felder zu Euridice geleitet.⁵⁴ Dies wäre eine Möglichkeit des lieto fine ohne Gesichtsverlust vor den antiken Quellen.

Zudem hat sich eine Beschreibung des Vorhangs erhalten, den das Pantheon, also das Konkurrenzunternehmen zu Haydn/Badini, für die Eröffnung 1791 von Henry Tresham anfertigen liess. Auf ihm war „auf Wolken nahe Apollo und Shakespeare und unter Genien und den Musen eine Gruppe Komponisten zu sehen, von denen jeder zum Ruhm der italienischen Oper in London beigetragen hatte: Händel, Pergolesi, J. C. Bach, und Sacchini. [...] In der Mitte des Vorhangs erschien sein Widmungsträger Metastasio, der nach oben schaute und mit Bewunderung der Sphärenmusik lauschte.“⁵⁵ Auch wenn der Vorhang auf wenig Anerkennung stiess, führt er uns vor Augen, wie sehr eine

⁵² Theodore Fenner, *Opera in London. Views of the Press 1785–1830*, Carbondale, Edwardsville, 1994, 73–74; Landon, „Haydns erste Erfahrungen“ (wie Anm. 40), 162; Daniel Nalbach, *The King's Theatre 1704–1867*, London, 1972, 71–72; Curtis Price, „Italian Opera and Arson in Late Eighteenth-Century London“, *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989) Nr. 1, 55–107; Price, Milhous, Hume, *The King's Theatre*, (wie Anm. 26), 585–595.

⁵³ Price, „Italian Opera“ (wie Anm. 52), 68, 70.

⁵⁴ 11. Buch, Verse 61–66.

⁵⁵ Price, „Italian Opera“ (wie Anm. 52), 63–64.

Positionierung der Unternehmen vor der Operngeschichte in London diesen Konkurrenzkampf um die führende Position auf dem Londoner Markt für italienische Oper geprägt haben mag: Auch hier ruht der Ruhm der Londoner Opern deutlich auf Metastasios opera seria-Schultern (und nicht auf Gluck zugeschriebenen Neuerungen). Nur Badini und Haydn gingen einen Schritt weiter als die Konkurrenz: Sie blieben nicht beim Vorhang, sondern schufen hinter ihm, nämlich auf der Bühne, ein Bild, das ihre Position vor der Geschichte der Oper anhand des dafür prädestinierten Orfeo-Stoffes verdeutlichen sollte. Und die Ästhetik der opera seria, für die Metastasio wie kein zweiter einstand, diente ihnen dabei als Modell.

Auch mit dieser Interpretation bleiben sicher Fragen zu *L'anima del filosofo* offen – darunter ganz zentral diejenige, wie das Londoner Publikum, das Burney zufolge wenig vom italienischen Text verstand, an eine solche Interpretation hätte erfolgreich herangeführt werden sollen. Was aber sicher neu festzustellen bleibt: Eine Aufführung der Oper im Frühjahr 1791 in London hätte das Bild von Haydn als Opernkomponisten nachhaltig beeinflusst. Er wäre im für ihn bis dahin unbekannten Kontext marktorientierter Londoner Opernhäuser von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen worden und dies zudem in einer Oper, die sich deutlich und reflektiert zur Operngeschichte und der historischen Position Haydns (und Badinis) darin verhält. Zudem wäre sich die Operngeschichtsschreibung sicherlich früher eines ungewöhnlichen Beispiels zum Austausch zwischen Wissenschaft und Praxis, zwischen Geschichte, Komposition und Aufführung bewusst geworden.

ERBEBILDUNG UND GESCHICHTSREZEPTION
IN DEN HISTORISCHEN KONZERTEN UND
ERINNERUNGSAUFFÜHRUNGEN DES 19. JAHRHUNDERTS.

ÜBERLEGUNGEN ZUR TYPOLOGIE, REPERTOIREWAHL UND AUS-
STRAHLUNG VERGANGENHEITSBEZOGENER PROGRAMMFORMATE

VON ANSELM HARTINGER

„Der Verein für alte Kirchenmusik in Stuttgart gab kürzlich ein besuchtes Concert, in welchem die schönsten Tonwerke des Mittelalters bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts zur Aufführung kamen.“

(*Signale*, 1848)¹

„Schon längst hab' ich auch im Sinn, mich und Klara noch mehr in der älteren Musik (vor Bach' s Zeiten) umzusehen. Die alten Italiäner, Niederländer, selbst Deutschen kennen wir nur wenig. Und es ist doch so nöthig, daß ein Künstler von der ganzen Geschichte seiner Kunst sich Rechenschaft zu geben vermag.“

(Robert Schumann, 1841)²

„Deutschland ist seit kurzem um eine Erfindung reicher. Die Berliner Speculation hat demokratische Concerte erfunden. Es sind dies nicht etwa Katzenmusiken, wie man versucht sein könnte zu glauben, sondern Concerte, in denen zur Abwechslung sehr lange Reden gehalten werden. Gegen das festgesetzte Entree sind auch Reactionaire in diesen demokratischen Concerten zulässig. Breslau hat die Geschichte bereits nachgemacht.“

(*Signale*, 1848)³

I.

Geht es um die praktischen Leistungen des musikalischen Historismus im 19. Jahrhundert, um die „Wiederentdeckung“ Bachs, die über das Komponieren hinausreichenden Verdienste Felix Mendelssohn Bartholdys oder ganz allgemein die Vergangenheitsbezogenheit des seinerzeitigen Musikbetriebes – fast immer werden sowohl in der wissenschaftlichen Literatur als auch in populären Überblickswerken an vorderer Stelle die sog. „Historischen Konzerte“ und dabei vor allem diejenigen Mendelssohns in den 1830er und 1840er Jahren genannt.⁴ Dabei entsteht der Eindruck, daß es gerade diese Konzertzyklen

¹ *Signale für die musikalische Welt*, 6. Jg., Nr. 49, November 1848, 388.

² Robert Schumann, *Tagebücher, Band II 1836–1854*, hg. v. Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, 177 (Ehetagebuch II, Eintrag Robert Schumanns vom Juli 1841).

³ *Signale für die musikalische Welt*, 6. Jg., Nr. 37, September 1848, 294.

⁴ So erhielten die „Historischen Konzerte“ in Susanna Großmann-Vendreys noch immer wichtigem Überblickswerk ein von Mendelssohns sonstigen Leipziger Aktivitäten abgetrenntes eigenes Teilkapitel. Vgl. dazu: Susanna Großmann-Vendrey, *Mendelssohn und die Musik der Vergangenheit* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17), Regensburg 1969, 159–172.

waren, in denen sich das Interesse der Zeit an alter Musik besonders deutlich manifestierte, daß sie Schlüsselprojekte im Zuge der Wiederaneignung vergessenen Repertoires darstellten und daß es somit vor allem ihnen zu verdanken sei, daß Musikwerke von Bach, Händel und anderen älteren Meistern wieder in die offizielle Konzertlandschaft Einzug hielten. Ohne den Ergebnissen der folgenden Untersuchungen allzusehr vorzugreifen, soll jedoch bereits an dieser Stelle vorausgeschickt werden, daß genau diese Ansicht keineswegs als bewiesen gelten kann, und zwar nicht nur deshalb, weil Mendelssohn selbst sich mehrfach skeptisch über diese Zyklen geäußert hat.⁵ Stattdessen wird eine genauere Analyse zeigen, daß es sich bei diesen bekannten Vorhaben schon von ihrer Grundkonstruktion her keineswegs um Initiativen zur Wiederentdeckung vergessenen alten Repertoires handeln konnte, sondern um Konzepte, die im Gegenteil der Affirmation und Legitimation des damals modernen Musikbetriebes dienten. Genau hierin lag ihre Bedeutung und teils erhebliche Ausstrahlung begründet. Indem sie aber die Musikgeschichte von ihrem damaligen Endpunkt aus „rückwärts“ betrachteten, mußten in ihrer Präsentationsweise die älteren Kompositionen zwangsläufig als überwundene Frühstadien der Kompositions- und Formgeschichte erscheinen. Auch offenbart eine Betrachtung des konkret für die „Historischen Konzerte“ ausgewählten Repertoires, daß es sich dabei in der großen Mehrzahl um bereits eingeführte Komponisten und Stücke handelte, deren in einen musikhistorischen Narrativ gezwängte Wiederaufführung kein so großes Verdienst darstellte.⁶

Dies zu sagen, bedeutet nicht, daß es in der Konzertlandschaft des 19. Jahrhunderts keine demonstrativen Bemühungen um ältere Musik und um eine vom Repertoire her vielgestaltige Ausfüllung des durch musikhistorische Denkfiguren vorgegebenen Epochen- und Werkrahmens gegeben hätte. Nur sind diese an anderen Stellen und teilweise unter anderen Namen aufzusuchen, als es bisher über die voreilige Gleichsetzung von als „historisch“ bezeichneten mit tatsächlich an musikgeschichtlichem Erkenntnisfortschritt orientierten Projekten geschehen ist. Die beiden einleitenden Pressestimmen des Jahres 1848 mögen dabei einen Eindruck von der Vielfalt historischer Denkfiguren in der

⁵ Vergleiche dazu die vielzitierte Bemerkung in Mendelssohns Brief an Karl Klingemann vom 20. Dezember 1840, „Bis dahin machen wir ‚historische Konzerte‘, wie wir bereits vor 3 Jahren einmal in einem kritischen Zeitpunkt taten; die helfen durch: von einem Tripel-Konzert von Bach, von einem Flöten-Konzert von Friedrich dem Grossen, gelangen wir da in 5 Wochen bis zur 9. Symphonie von Beethoven ...“, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (hrsg. u. eingel. von K. Klingemann), Essen 1909, 254. In Vorbereitung des Zyklus von 1838 sprach Mendelssohn Ferdinand David gegenüber in scherzhaftem Ton sogar von dem „ersten hysterischen Concerte“; Vgl. dazu: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus Leipziger Archiven* (hrsg. von H.-J. Rothe und R. Szeskus), Leipzig 1972, 138.

⁶ Eine Übersicht der für die drei Zyklen „Historischer Konzerte“ von 1838, 1841 und 1847 herangezogenen Komponisten sowie ein detaillierter Nachweis des besonders paradigmatischen Zyklus von 1841 befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

Konzertlandschaft der Romantik geben, deren gelegentlich allzu ideologische Zielrichtung bereits seinerzeit manchen Spott hervorrief. Robert Schumanns selbstkritischer Tagebucheintrag verweist hingegen auf die erheblichen Leerstellen, die die Etablierung eines klassischen Kanons im Bereich der Musik gerade für die Epochen vor Bach und Händel entstehen ließ.

Damit stellt sich die Frage, was unter den Bedingungen des 19. Jahrhunderts als einer Schlüsselperiode des „Historismus“ mit dem Begriff „Historische Konzerte“ gemeint sein konnte. Monika Lichtenfeld hat bereits vor längerer Zeit einen ersten Versuch der typologischen Klärung unternommen und dabei daran festgehalten, daß „mit historischem Konzert ganz allgemein Aufführung alter Musik gemeint“ sei, „wobei das Alter der Musik und ihre historische Distanz zur jeweiligen Gegenwart im Einzelfall näher zu bestimmen wären.“⁷

Dieser Definition nach wäre dann allerdings jede Darbietung eines älteren Werkes mit einem „historischen“ Bedeutungskontext versehen gewesen, was keinesfalls stimmen kann, wenn man allein an die zahlreichen Überstände älteren Repertoires in bestimmten musikalischen Milieus wie etwa der organistischen Welt oder generell der Kirchenmusik denkt.⁸ Auch war das „gewöhnliche“ Musikleben der Romantik in seiner Werkauswahl keineswegs so gegenwartsbezogen, wie es Lichtenfelds Definition im Umkehrschluß nahelegt. Vielmehr führten der Pragmatismus und die notwendigerweise kommerziell und populistisch ausgerichtete Angebotspolitik der meist mit Abonnementsreihen arbeitenden Konzertveranstalter in der Regel zu heterogenen Mischprogrammen, die von aktuellen Opern- und Operettennummern über klassische Sinfonien und improvisationsnahe Virtuosenvorträge bis hin zu massiv bearbeiteten „Arie antiche“ des 17. und 18. Jahrhunderts Musik aller möglichen Epochen, Gattungen, Besetzungen und Stile in konzeptionell wenig durchgearbeiteter Weise in sich vereinigten.⁹

⁷ Monika Lichtenfeld, „Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts“, in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 14), Regensburg 1969, 41–53 (hier 48).

⁸ Als eines der Beispiele dafür könnte etwa die Motettentradition des Leipziger Thomanerchores herangezogen werden, die schon immer mit älterem Repertoire gearbeitet hatte und die auch im 19. Jahrhundert wesentlich auf den Kompositionen früherer Thomaskantoren einschließlich Johann Sebastian Bachs beruhte, ohne daß dies in einen musikhistorischen Narrativ einbezogen worden wäre. Auch in der Praxis anspruchsvollerer Organisten des frühen 19. Jahrhunderts überlagerten sich lebendige barocke Repertoiretraditionen und Spielpraktiken – vermittelt etwa durch Schüler und Enkel Schüler Bachs wie Johann Christian Kittel – sowie bereits als „Wiederentdeckungen“ zu bezeichnende Aneignungsprozesse zwischenzeitlich „vergessener“ älterer Musik.

⁹ So trifft die Annahme, das praktische Musikleben des 19. Jahrhunderts wäre im Sinne eines fest verankerten Kanon „klassischer Meisterwerke“ von Darbietungen Mozarts, Haydns, Beethovens, Webers, Schuberts und später Schumanns und Mendelssohns dominiert worden, nicht einmal für große Musikzentren wie Leipzig, Berlin, Wien etc. zu. Vgl. dazu u. a. Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884 (Reprint Leipzig 1980).

Ähnlich einseitig und begriffsfixiert wäre es, nur die seinerzeit ausdrücklich als solche bezeichneten „historischen Konzerte“ als Projekte im Sinne unseres Untersuchungsfokus anzuerkennen oder sogar Mendelssohn allein das Verdienst an diesem Konzept zusprechen zu wollen, wie dies bereits im 19. Jahrhundert gelegentlich geschah.¹⁰ Die explizit als „historische“ gekennzeichneten Vorhaben sollen zwar in diesem Anspruch ernst genommen werden. Es muß jedoch zugleich um eine inhaltlich und intentionell orientierte Ermittlung und Typisierung solcher Konzepte gehen, die der Realität und Vielgestaltigkeit der seinerzeitigen Musikpraxis gerecht wird und dabei die konträren Ziele, Voraussetzungen und Konsequenzen all derjenigen Programmformate, in denen ältere Musik eine herausgehobene Rolle spielte, einbezieht.¹¹ Ich stütze diese in der vorliegenden Form erstmals versuchte Typenbildung vor allem auf eine Langzeitdurchsicht des Leipziger Konzertlebens im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, beziehe jedoch auch Beispiele aus weiteren Musikzentren des deutschsprachigen Raumes sowie vergleichbare Entwicklungen in anderen Künsten mit ein.

II.

Ein in diesem Zusammenhang häufig übersehener Typus bestand in der demonstrativen Darbietung älterer Einzelwerke an bestimmten Festtagen des musikalischen Jahreskalenders. So war es üblich, im Abonnementskonzert des Leipziger Gewandhauses zum Neujahrstag ein „altes Kirchenstück“ oder zumindest eine Komposition darzubieten, die sich am alten Stil oder zumindest an so ehrwürdigen Textvorlagen wie dem gregorianischen oder lutherischen Choral orientierte.¹² Im Zuge dieser Neujahrskonzerte erklangen dann – aus der Sicht des 19. Jahrhunderts gesehen – so entlegene Werke wie das „Te Deum“ von Carl Heinrich Graun, Händels Coronation anthem „Zadok the priest“ HWV 258 oder mehrfach auch Johann Sebastian Bachs Kantate „Ein' feste Burg ist unser Gott“ BWV 80. Bei der Auswahl dieser Stücke wurde neben

¹⁰ So hieß es in einer Leipziger Zeitungsrezension des Jahres 1847 „... weil wir die Idee, den Entwicklungsgang der neueren Musik auch in unseren Concerten uns vorgeführt zu sehen, ursprünglich niemand Anderm, als unserm Mendelssohn verdanken“ (*Signale für die musikalische Welt*, 5. Jg., Nr. 11, Februar 1847, 83).

¹¹ Nicht selten sind derartige Konzepte auf den ersten Blick gar nicht als solche zu erkennen – etwa wenn eine musikhistorische Epochenkonstruktion in die musikalische Feier eines Dienstjubiläums oder eines innerinstitutionellen Erinnerungsanlasses eingebunden waren. Wie die weitere Darstellung zeigen wird, konnte derartigen Vorhaben jedoch mindestens implizit ein den „Historischen Konzerten“ vergleichbarer konzeptioneller Zugang innewohnen.

¹² Während heute der musikalische Neujahrstag eher der heiteren Muse, sprich: Strauss gewidmet ist, während der Silvestertag – wenn überhaupt – als ernster musikalischer Anlaß begangen wurde, war dies seinerzeit genau umgekehrt: Im Neujahrskonzert erklang neben einem älteren ernsten Kirchenwerk zum Abschluß regelmäßig eine tragische bzw. schwergewichtige Sinfonie meist Ludwig van Beethovens; die Ursprünge des Kultes vor allem um dessen 5., später jedoch auch 9. Sinfonie liegen zumindest für Leipzig eindeutig hier. Vgl. dazu neben der im Druck befindlichen Dissertation des Verfassers auch eine neue Studie von Jeffrey S. Spósito.

der geistlichen Bindung großer Wert auf eine altertümlich-chormäßige Faktur und feierliche Wucht gelegt; wo dies von der Komposition her nicht eindeutig gegeben war, wurde sie dementsprechend bearbeitet.¹³ Ähnliches galt für das Reformationsfest sowie Palmsonntag und Karfreitag als klassische Daten für große Oratorienaufführungen. Wenn allein der besondere Festcharakter eine Darbietung älterer Musik begründete, dann trug dies allerdings zu einer selektiven Interpretation dieses Repertoires bei, in der das Seriöse, Erhabene und Alte im Vordergrund stand – ein Moment, das die Rezeption und vor allem die Aufführungspraxis der alten Musik langfristig eher belastete als beförderte. Zugleich wurden dabei rezeptionshistorische Wahlverwandtschaften und Entwicklungslinien konstruiert, die mehr einer Rückprojektion aktueller gattungsmäßiger und ästhetischer Vorstellungen auf die Barockkompositionen als deren eigentlichem Entstehungskontext und Stilbefund entsprachen. In der aufführungspraktischen Zurichtung und selektiven Präsentationsweise älterer Kompositionen im Zeitalter der Romantik wurden diese Werke im eigentlichen Sinne gar nicht neu entdeckt – vielmehr begegnete und bestätigte sich die Epoche in einem Akt konstruierter historischer Vergewisserung selbst. So wurde in der während des 19. Jahrhunderts lange üblichen drastischen Kürzung von Bach-Kantaten auf die chorischen – und das hieß jetzt ja auch: von einem Massenchor ausgeführten – Ensemblesätze ein Bach-Bild entworfen, das offenkundig von der geistlichen Produktion und den stilistischen und textlichen Präferenzen der Romantik geprägt war und damit Bachs tatsächliches Oeuvre eher verzeichnete. Dieser mußte dabei in erster Linie als strenger Kontrapunktist und Ausleger des protestantischen Chorals, kaum jedoch als Komponist anspruchsvoller und fein instrumentierter Sologesänge erscheinen.

Ein zweiter Bereich historischer Konzeptprogramme war hingegen stärker personalisiert. Wichtigstes Kriterium zur Abgrenzung dieser Projekte ist der Umstand, dass sie nicht in erster Linie der Demonstration und Evokation (musik)-historischer Zusammenhänge und Entwicklungsprozesse und auch nicht der Präsentation besonders „alter“ oder „exotischer“ Gegenstände dienten, sondern die Person und das Schaffen einzelner Künstler in den Vordergrund stellten. Innerhalb der für das 19. Jahrhundert nachweisbaren Vielzahl derartiger Gedächtnis- und Erinnerungsaufführungen lassen sich nochmals zwei Typen ausmachen. Zum einen handelt es sich um Anlässe, bei denen durch die Aufführung eines einzelnen Werkes – nicht selten innerhalb eines breiter angelegten Programms oder ohnehin bestehenden Konzertformates – an einen bestimmten Meister erinnert werden sollte. So wurde am 13. Mai 1832 in der Leipziger Paulinerkirche Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ mit der Ankündigung dargeboten, dies geschehe „zur Nachfeier des 100jährigen Geburtstages Jos. Haydn's“.¹⁴ Im Dezember 1835 wurde im Leipziger Stadttheater als Teil

¹³ So wurde BWV 80 in den Leipziger Aufführungen zum Neujahrstag 1847 und 1851 unter Auslassung aller madrigalischen Solosätze in einer auf drei bzw. vier Ensemblesätze zurechtgestutzten Fassung als „Cantate für Chor und Orchester“ präsentiert.

¹⁴ *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 131, 10. Mai 1832.

eines Potpourris diverser Opernszenen auch Johann Adam Hillers Zweiakter „Die Jagd“ gegeben, was durch den Zusatz „Zur Gedächtnissfeier Hiller's, erster deutscher Opern-Componist und Schöpfer der deutschen Oper, an seinem heutigen Geburtstage“ historisch aufgeladen wurde.¹⁵ Beides waren allerdings Repertoirestücke, die auch ohne jede Kontextualisierung angeboten werden konnten. Es handelte sich insofern um eine wohlfeile Form des Gedenkens, die kaum geeignet war, unbekanntes Repertoire und vergessene Komponisten zu rehabilitieren, sondern die eher musikalische Genealogien und Wertordnungen bekräftigte, die bereits im öffentlichen Bewußtsein verankert waren.

Eine Seitenbetrachtung verdient die Frage, ob es schon seinerzeit Kompositionen gab, denen über mit ihrem Schöpfer verbundene Anlässe hinaus eine gewissermaßen abstrakte „Gedächtnis“-Qualität zuerkannt wurde. Auffällig ist in diesem Zusammenhang der Umstand, daß in einem Gedenkkonzert für Robert Blum, den im November 1848 in Wien erschossenen Revolutionär und Abgeordneten, mit Beethovens Egmont-Ouvertüre und 5. Sinfonie zwei Werke erklangen¹⁶, die sich dafür inhaltlich perfekt eigneten (Egmont als Vorbild eines hingerichteten Freiheitskämpfers!) und die noch heute bei derartigen Anlässen erste Wahl sind. Aufschlußreich ist zudem, daß beim Gedenkkonzert des Gewandhauses für Mendelssohn am 11. November 1847 die zunächst für den Programmschluß vorgesehene „Jupiter“-Sinfonie KV 551 in letzter Minute durch Beethovens „Eroica“ ersetzt wurde¹⁷ – ein Werk, dem man offenbar eine für diesen Anlaß passendere Semantik und Tonsprache zuerkannte. Die Ansetzung dieser großen Sinfonie eines älteren „klassischen“ Tonsetzers mochte in diesem Zusammenhang zwar einerseits der demonstrativen Aufnahme Mendelssohns in den „sinfonischen Olymp“ dienen. Da sie jedoch den Verzicht auf die Darbietung eines eigenen Werkes des Frühverstorbenen bedeutete, mußte sie zugleich in aufschlußreicher Weise (miß-)verstanden werden: im wirklich „heroischen“ Fach hatte Mendelssohn offenbar auch nach Auffassung seiner Verehrer und Freunde nichts geliefert oder zu bieten ... Hier zeichnet sich eine Situation ab, in der bereits um 1850 der Produktion der musikalischen Gegenwart nicht mehr zugetraut wurde, große ernsthafte Anlässe mit adäquater Musik zu versorgen – eine Lücke, die fortan das ältere bzw. „klassische“ Repertoire zu füllen hatte.

¹⁵ D LEsa, Theaterzettel, Freitag, 25. Dezember 1835.

¹⁶ Die Veranstaltung fand unter Mitwirkung zahlreicher musikalischer Vereine am 21. November im Leipziger „Odeon“-Saal statt. Vgl. dazu: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 326, 21. November 1848.

¹⁷ *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 315, 11. November 1847. Um das Verhältnis der Mendelssohn-Kompositionen zu den Fremdwerken des Konzertes nicht allzu unausgewogen werden zu lassen, rückte dabei Mendelssohns Ouvertüre zur „Schönen Melusine“ an die Stelle von Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre – auch dies ein bis heute zugkräftiger Klassiker im Bereich der öffentlichen Erinnerungs- und Trauermusik.

Der zweite und für diese Betrachtung wichtigere Typus derartiger Programme läßt sich am besten im Begriff des „Schaffensporträts“ fassen. Ein konkreter Anlaß wurde hier zum Ausgangspunkt genommen, das Œuvre des jeweiligen Komponisten in einer mehr oder weniger repräsentativen Auswahl vorzustellen. In aller Regel handelte es sich um extra arrangierte Konzerte außerhalb regulärer Veranstaltungsreihen, die oft mit öffentlichen Festakten verbunden waren und damit mehrere Modi des Erinnerns miteinander verbanden.

So wurde am 13. Mai 1838 im Leipziger Gewandhaus ein Konzert zum Besten des Salzburger Mozart-Denkmal gegeben, für das die Presse „einige der Mozartschen Meisterwerke verschiedenen Stils“ ankündigte.¹⁸ Tatsächlich wurde im Bereich der Oper ein repräsentativer Querschnitt vorgelegt, der mit Ausschnitten aus „Idomeneo“, der „Zauberflöte“, „Figaros Hochzeit“, „Cosi fan tutte“ und „Don Giovanni“ einen Großteil der wichtigen Bühnenwerke Mozarts einbezog. Die geistliche Musik war hingegen nur mit der Kantate „Davide penitente“ KV 469, einer nichtliturgischen Parodie der c-Moll-Messe vertreten; an Orchesterwerken erklangen die damals als „Sinfonie mit der Schlußfuge“ bezeichnete „Jupiter“-Sinfonie sowie der erste Satz des Klavierkonzertes d-Moll KV 466. Damit wurde unter Schwerpunktsetzung auf den Bühnenwerken durchaus ein Überblick über Mozarts Schaffen vermittelt. Daß es sich dabei fast durchgehend um bereits eingeführte Repertoireklassiker handelte, hatte gewiß arbeitsökonomische Gründe, doch stand dahinter wohl auch das Bestreben, nur die bekanntesten „Meisterwerke“ auszuwählen. Damit allerdings wurde die Chance vertan, dem Publikum auch einmal andere Mozartsche Instrumentalwerke als die seinerzeit nahezu einzig gespielten KV 466 und 451 vorzustellen. Ordnet man diesen Befund in die aus erhaltenen Programheftsammlungen erschließbaren generellen Trends ein, dann kommt man nur schwer an der Feststellung vorbei, daß nicht allein Bachs und Händels, sondern auch Mozarts und Beethovens Werke noch Mitte des 19. Jahrhunderts nur zum geringsten Teil rezipiert wurden und auch sie in der Breite ihres Schaffens permanent der Wiederentdeckung bedurften. Gerade bei bekannten Komponisten wie Mozart liefen „historische“ Programmkonzepte leicht auf eine bloße Bestätigung vorgefertigter Bilder hinaus. Es konnte seinerzeit sogar mancherorts als mutiger gelten, öffentlich eine Klaviersonate Beethovens zu spielen, als eine der ohnehin als alt und andersartig bekannten und damit ästhetisch weniger verstörenden Klavierfugen Bachs.¹⁹

¹⁸ Vgl.: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 131, 11. Mai 1838. Das detaillierte Programm ist im Anhang 1 dieser Studie wiedergegeben.

¹⁹ So wurde noch 1853 in einem Pressebericht mit Erstaunen vermerkt, daß der reisende Pianist Mortier de Fontaine den Mut gehabt hatte, in Leipzig öffentlich Beethovens „Hammerklavier“-Sonate op. 106 zu spielen. Seine Erfolgsaussichten damit beim Publikum wurden skeptisch beurteilt. Vgl. dazu: *Rheinische Musikzeitung*, 2. Jg., Nr. 53, 5. Juli 1851, 421.

Dem gleichen Typus wie das Mozart-Konzert gehören das Festkonzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmal 1843²⁰ sowie ein weniger bekanntes Gedenkkonzert für Robert Schumann aus dem Jahr 1856 an.²¹ In beiden Fällen wurde – bei Bach mit geistlich-konzertantem Akzent, bei Schumann eher im kammermusikalischen Rahmen – der Versuch unternommen, möglichst weite Bereiche des Schaffens in den Blick zu nehmen und damit das universale Künstlertum des Geehrten zu betonen, was für ältere Komponisten wie den oft als „contrapunktischer Rechenmeister“ verschrieenen Bach eine wichtige Vorbedingung ihrer Aufnahme in den klassischen Kanon darstellte. Im Falle des Schumann-Konzertes wurde dem Programmzettel nicht zufällig ein gereimter Gedenktext beigegeben, der in poetischer Überhöhung Schumanns Lebensleistung und Stellung in der Musikgeschichte ausdrücken sollte. Narrative dieser Art stellten ein erprobtes Mittel der pädagogischen Begleitung dar, das bei Anlässen vom Typus des „Schaffensporträts“ nahezu regelmäßig verwandt wurde, wobei die Hinzuziehung professioneller Schauspieler den gesprochenen Text in einen eigenen kunsthaft-rhetorischen Beitrag verwandelte.

Zwei Beispiele dafür haben sich aus der Konzertpraxis Ferdinand Hillers in Köln und Düsseldorf erhalten. So nahm dieser Bachs 100. Todestag 1850 zum Anlaß, um im Rahmen einer „Erinnerungsfeier an Joh. Seb. Bach“ nicht nur eine Reihe von Klavier-, Vokal-, Kammermusik- und Orchesterwerken des Gefeierten darzubieten, sondern mittels einer ausgefeilten Rede dem Publikum Bachs überragende Bedeutung vor Augen zu führen.²² Daß ein solches Konzept auch auf der Ebene einzelner Gattungen bzw. Besetzungstypen sowie bei Komponisten funktionieren konnte, deren Oeuvre in dieser Hinsicht eingeschränkt war, zeigt ein am 3. November 1849 in Düsseldorf veranstaltetes Konzert, das „Dem Andenken Chopin's geweiht“ war. Hiller verfaßte dazu ein ausgedehntes biographisches Gedicht zum Lobe Chopins, dessen Lesung „durchflochten von Compositionen desselben“ war.²³ Offenbar von Hiller als

²⁰ Vgl. dazu: Anselm Hartinger, „... lauter Vocal- und Instrumentalcompositionen dieses unsterblichen Meisters“. Felix Mendelssohn Bartholdy und das Konzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmal am 23. April 1843, in: *Mendelssohn-Studien* 14 (2005), 221–257. Siehe dazu auch Anhang 2 dieser Studie.

²¹ D B, N. mus nachl. 17/6, 389. Das Konzert fand am 20. August 1856 statt; zum Programm siehe den Anhang 3 dieser Studie.

²² Programm und Text wurden abgedruckt in der *Rheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler*, 1. Jg., Nr. 5, August 1850, 37–39 (wiederveröffentlicht im Rahmen des Bandes VI der Bach-Dokumente, B 24). Das Konzert fand am 30. Juli 1850 statt; Hillers Text wurde von Roderich Benedix vorgetragen. Da der Konzertbericht und die gereimte Würdigung Bachs im Zeitungsbeitrag direkt in den bekannten Aufruf zur Subskription der geplanten Bach-Gesamtausgabe mündeten, verbanden sich hier verschiedene Ausprägungen eines tätigen musikhistorischen Gedenkens. Hiller profilierte zugleich seine Ansicht, ein Todestag sei gegenüber einem Geburtstag der geeigneteren Gedenkanklaß, da er allein auf die Lebensleistung des Geehrten Bezug nehme.

²³ Vgl. dazu: *Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches von Ferdinand Hiller*, Bd. II, Leipzig 1868, 264–269. Ich danke herzlich Martina Wohlthat (Basel) für den Hinweis auf diese Publikation.

einem bedeutenden Pianisten selbst vorgetragen, erklang dabei mit dem „Praeludium in e moll“, einer „Etude in as dur“, einem „Nocturno in fis dur“, dem „Impromptu in as“, der „Polonaise in cis moll und Masurka's in f-moll und b dur“, zwei „Walzern in cis moll und des dur“ sowie dem Trauermarsch in b moll“ eine repräsentative Zusammenstellung sämtlicher von Chopin bearbeiteter Gattungen der Klaviermusik.²⁴

Ähnliche Bemühungen gab es auch für Persönlichkeiten der Literaturgeschichte. So wurden 1843 im Leipziger Stadttheater am Vorabend von Schillers Geburtstag in streng werkchronologischer Folge Szenen aus nahezu allen seinen Theaterstücken zusammengestellt.²⁵ Eine innovative Variante der Verbindung von Dichtung und Musik im Dienste des Erinnerns wurde 1849 anlässlich der Leipziger Goethefeier realisiert, deren Festkonzert allein mit Goethe-Vertonungen älterer und neuerer Meister bestritten wurde – von Mozarts „Veilchen“ über Zelters „König in Thule“ und Schuberts „Gretchen am Spinnrade“ bis hin zu Mendelssohns „Walpurgisnacht“ und Schumanns „Faust“-Musik. Besser hätte die ungebrochene Inspirationskraft des Weimarer Klassikers für Generationen von Tonsetzern kaum demonstriert werden können, wobei die Programmanzeige des Leipziger Tageblattes auf die Nähe von Musik und Dichtkunst mitsamt ihrer jeweiligen Ahnenbildungen hinwies:

„Die Musik ist der Dichtkunst so innig verwandt, daß es zur unabweislichen Pflicht wurde, den großen Dichtergenius, welcher der deutschen Nation vor 100 Jahren geboren wurde, auch in den Kunsttempeln der Musik zu feiern.“²⁶

In „historischen“ Veranstaltungen dieser Art drückte sich das Bemühen aus, ein künstlerisches Vermächtnis nicht nur zu beschwören, sondern es selbst zur Grundlage des Programmes zu machen. Trotz unterschiedlicher Ausprägungen handelte es sich um einen verfestigten Typus, eine wirkmächtige Denkfigur, die gerade für ältere Meister neue Perspektiven eröffnete. Insbesondere der Ansatz, die Geldsammlung für ein Denkmal mit der programmatischen Darbietung von Meisterwerken des Geehrten zu verbinden und damit die Notwendigkeit eines repräsentativen Gedenkortes für einen Komponisten aus der ohrenfälligen Qualität von dessen Oeuvre abzuleiten, war für das Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts keineswegs selbstverständlich, sondern von einer wegweisenden Radikalität. Insofern läßt sich die langfristige Bedeutung dieses Typs historischer Konzerte an zwei Auswirkungen festmachen:

²⁴ Mit dem Chor „Siehe, wir preisen selig“ aus Mendelssohns „Paulus“ erklang am Ende des Chopin-Abends ein Werk, das auch die Leipziger Totenfeier für Mendelssohn am 7. November 1847 beschlossen hatte und das sich nun ebenfalls zu einem Favoritstück für Gedenkanlässe entwickelte. Hiller, der 1847 in Leipzig dageigewesen war, spielte in den Schlußzeilen seines Gedichtes in sinniger Weise auf diese Komposition an.

²⁵ D LESA, Theaterzettel vom 10. November 1843. Auch diesem Programm wurde ein vom dem Literaten und Lokalhistoriker Theodor Apel verfaßter erläuternder Prolog und Epilog beigegeben.

²⁶ *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 244, 1. September 1849.

1) Ein demonstrativer Gedenkmodus setzte übliche ästhetische Präferenzen außer Kraft und ermöglichte es, in einem Programm ausschließlich oder überwiegend Werke eines einzigen Komponisten darzubieten. So etwas konnte in der Konzertlandschaft nach 1800 eigentlich nur realisiert werden, wenn ein lebender Tonsetzer selbst eine „Akademie“ oder ein Konzert zum „eigenen Benefiz“ gab, wie dies u.a. von Mozart und Beethoven bekannt ist. Für den ansonsten eher aphoristischen Umgang mit Musik der Vergangenheit und die ihrer Natur nach bunt gemischten Abonnementsprogrammen war dies vollkommen untypisch. Damit läßt sich mit der Idee des „Komponisten-Rezitals“ ein für die moderne Konzertlandschaft und für die mediale Präsentation von Musik auf Tonträgern ganz selbstverständliches Konzept in Teilen auf diese frühen Gedenkkonzerte zurückführen. Daß dieser Mechanismus mit seiner übermäßigen Fixierung auf Einzelkomponisten heute vor allem für die sehr alte Musik ein Problem darstellt, weil er die Idee eines „Personalstils“ in Bereiche und Epochen hineinträgt, für die sie kompositionslogisch und von der Quellenüberlieferung her nur bedingt taugt, sei nicht verschwiegen.²⁷

2) Dank sorgfältig ausgesuchter und erfolgreich vorgetragener Gedächtnisprogramme konnte hinsichtlich bestimmter Werke der für das Überleben im Konzertbetrieb unverzichtbare Übergang von der außerordentlichen Gedenkanstrengung zum selbstverständlichen Repertoire gemeistert werden. Als Beispiel dafür kann Mendelssohns berühmtes Bach-Orgelkonzert vom August 1840 dienen, das in dieser Konsequenz erstmals eine repräsentative Zusammenstellung großer Pedaliter-Orgelwerke dieses Meisters aus verschiedenen Gattungen wagte und damit Bach als spieltechnisch und kompositorisch unübertroffenen Ausdrucksmusiker an der Orgel etablierte.²⁸ Das Konzert wurde nicht nur in Organistenkreisen viel beachtet und nachgeahmt, auch seine konkrete Werkauswahl von der Es-Dur-Fuge (BWV 551/2), d-Moll-Toccata (BWV 565) und Passacaglia (BWV 582) bis hin zu „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654) erwies sich für lange Zeit und im Grunde bis zur Gegenwart als vorbildhaft. Daß heute kaum noch jemand – wie um 1820 weithin üblich – Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ auf der Orgel spielt, geht allerdings ebenfalls auf die normierende Wirkung derartiger Musterkonzerte zurück und verweist auf die

²⁷ Die typischen Querschnittsaufnahmen „eines Komponisten“ mit Werken verschiedenster Gattungen und Überlieferungen funktionieren für Musik mindestens des 15. und 16. Jahrhunderts kaum oder nur in einer ästhetizistisch verzerrten Wahrnehmung. Nicht selten muß in Booklets sogar mehr oder weniger verschämt eingeräumt werden, daß ein Großteil der auf einer CD eingespielten Werke vermutlich gar nicht vom titelgebenden Meister stammt. Die Gesamteinspielung von Quellenkonvoluten oder gattungsreinen Programmen scheint hingegen kommerziell nicht erfolgreich zu sein, was auf die Wirkmacht des „Komponisten-Mythos“ verweist.

²⁸ Vgl. zu diesem Konzert und seiner Rezeption: Matthias Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988; „Anselm Hartinger, Das Orgelkonzert nach 1800. Erscheinungsbild, Protagonisten und Transformation einer Aufführungsgattung“, in: *„Diess herrliche, imponirende Instrument“ – Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn Bartholdys, Konferenzbericht Leipzig 2007*, hg. v. Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden 2010 (Druck in Vorbereitung).

problematischen Konsequenzen einer Kanonbildung im Sinne der Privilegierung bestimmter spieltechnischer Aspekte und der Beschränkung auf wenige zugkräftige Nummern.²⁹

III.

Im Folgenden sei nun jener Typus „historischer“ Programmkonzepte betrachtet, der auch dank Mendelssohns berühmter Zyklen im Nachhinein der bekannteste geworden ist. Er läßt sich als „teleologisch-legitimatorisch“ bezeichnen, da er im Kern auf diesen zwei Prinzipien beruht: (1) dem Verfolgen einer als Kontinuum aufgefaßten musikhistorischen Entwicklung, die sich in voneinander abgrenzbare, jedoch einander folgende und aufeinander aufbauende Stufen gliedert, sowie (2) der Affirmation des in der Gegenwart erreichten technischen und stilistischen Zustandes als zwingendes Ergebnis dieser zielgerichteten Entwicklung. Programme dieses Typs zeichnen sich durch einen genau fixierten Anfang aus, der einer Epochengrenze nahekommmt, und schreiten dann in regelmäßig angelegten Abschnitten bis zu einem Endpunkt fort, der entweder der Gegenwart des Konzertgebers entspricht oder wenigstens in der jüngeren Vergangenheit liegt. Aufgrund ihrer inneren Logik und leichten dramaturgischen Umsetzbarkeit konnte diese Denkfigur auf die unterschiedlichsten Anlässe und Absichten angewendet werden.

Institutionsgeschichtliche Zusammenhänge und Traditionsbildungen

Konzepte dieser Art konnten beispielsweise für institutionsgeschichtliche Zusammenhänge genutzt werden. Als Beispiel dafür diene zunächst das Konzert zum fünfzigjährigen Jubiläum der Gewandhauskonzerte 1831, das eingerahmt von anlaßgebundenen Neukompositionen die Entwicklung des „Großen Concertes“ in die Folge von fünf Jahrzehnten teilte und für jeden dieser Zeiträume exemplarische Kompositionen vorstellte, die vorgeblich die beim Publikum beliebtesten Werke waren, tatsächlich jedoch eine musikhistorische Ahnenreihe konstruierten, die von Gluck über Haydn, Mozart und Beethoven bis zum erst 1826 verstorbenen Weber reichte. Die einleitende Vertonung eines Luther-Textes sorgte für eine national-protestantische Legitimation; mit den abschließenden Kompositionen aktueller Leipziger Amtsträger wurde die Entwicklungslinie bis in die seinerzeitige Gegenwart fortgeführt³⁰:

²⁹ Die heute dominierende Fixierung der Orgelpraxis auf große pedaliter-Kompositionen geht in Teilen zweifellos auf die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts zurück. Sie entspricht aber nur einem zeitlich und regional begrenzten Ausschnitt des ansonsten weithin von Manualiter-Werken geprägten europäischen organistischen Erbes.

³⁰ Das Konzertprogramm hielt dazu fest: „Alles, was diesen Tag aufgeführt wird – die ‚Vorbereitung‘ und die ‚Schlussätze‘ ausgenommen – gehört zu den Hauptstücken der verschiedenen Zeiträume unsers Concerts und zu den grössten Lieblingen seines damaligen Publicums. Die Stücke sind gewählt und zusammengestellt von Friedrich Rochlitz.“ Vgl. dazu den Programmzettel: D LEm, Mus. II G 36, 9.

6. Abonnement-Concert 24. November 1831; „Zur funfzigjährigen Jubelfeyer dieses Instituts“

Programmfolge zusammengestellt v. Friedrich Rochlitz

Zur Vorbereitung.

„Haltet Frau Musica in Ehren“.

Doppelchor für Männerstimmen a capella,

Text: Martin Luther; [Komposition: Friedrich Rochlitz]

Erster Theil.

Erstes Jahrzehnt: Gluck, Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“

Zweites Jahrzehnt: Haydn, Recitativ und Arie
„Oh come il core/Ombra del caro bene“

Drittes Jahrzehnt: Mozart, Klavierkonzert d-Moll
Mozart, Erstes Finale aus Don Giovanni

Zweiter Theil.

Viertes Jahrzehnt: Beethoven, Ouverture zur Leonore

Fünftes Jahrzehnt: Weber, Erstes Finale aus Oberon

Schluss-Sätze für den heutigen Tag.

[Chöre mit Texten zum Preis der Musik von den aktuellen Leipziger musikalischen Amtsträgern Pohlenz, Matthäi und Müller]

Für den Programmverantwortlichen Friedrich Rochlitz war das Denken in aufeinanderfolgenden historischen Perioden bekanntlich konstitutiv.³¹ Bei einer abgewandelten Neufassung dieses Konzertes im Jahre 1843 – bei dem man zusätzlich der Vorläuferinstitutionen des Gewandhauses gedachte und so auf das Stichjahr 1743 kam – trat neben Leipziger Lokalgrößen wie Schicht und Matthäi auffälligerweise Johann Sebastian Bach hinzu, so daß die etwas erweiterte Epochengrenze sich mit dem ältesten seit Mendelssohns Dienstantritt am Gewandhaus wieder gespielten Repertoire deckte.³²

Auch die Dresdener Hofkapelle beging ihr 300jähriges Jubiläum im September 1848 mit einem Festkonzert im Hoftheater, in dem ausschließlich Kompositionen früherer Kapellmeister erklangen³³:

³¹ Vgl. dazu u.a. Friedrich Rochlitz, „Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrhunderte“, in: Ders., *Für Freunde der Tonkunst*, IV. Band, Leipzig 1832. Siehe zu Rochlitz' Geschichtskonzeption auch: Friedrich Ehinger, Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 9), Leipzig 1929; Annette Landau, „Was im Laufe der Zeiten vorübergegangen, kann nie vollkommen wiedergeboren werden“. Friedrich Rochlitz und die Alte Musik“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* XXI (1997), 143–157.

³² Vgl. dazu: Dörffel, *Gewandhausconcerte* (wie Anm. 9), 129–133.

³³ Hans von Brescius, *Die Königl. Sächs. Musikalische Kapelle von Reißiger bis Schuch (1826–1898). Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums (22. September 1898)*, Dresden 1898, 38 f.

Festkonzert zum 300jährigen Bestehen der Dresdener Hofkapelle, 22. September 1848

Prolog von Dr. Carl Gutzkow, gesprochen von Frl. Berg

Erste Abteilung.

1. Choral von Johann Walter (1548–1555)
2. Zwei Charfreitagsgesänge von Heinrich Schütz (1615–1672)
3. Sanctus aus einer Messe von Johann David Heinichen (1717–1729)
4. Sopranarie „Salvum fac populum tuum“ von Johann Adolph Hasse (1733–1763)
5. Chor und Rezitativ aus der Oper „Cora“ von Johann Gottlieb Naumann (1766–1801)
6. Schlußgesang aus der Cantate „Lob der Musik“ von Joseph Schuster (1787–1812)

Zweite Abtheilung.

7. Ouvertüre zur Oper „Sargino“ von Fernando Paer (1803–1807)
8. Scena und Cavatina aus der Oper „Il Rinegato“ von Francesco Morlacchi (1810–1842)
9. Sanctus aus der Messe in Es-dur von Carl Maria von Weber (1816–1826)
10. Ouvertüre zum Melodram „Yelva“ von C. G. Reißiger (seit 1826)
11. Schluß des ersten Aktes aus der Oper „Lohengrin“ von Richard Wagner (seit 1843)

Zum Beschluß: Jubel-Ouvertüre von Carl Maria von Weber

Mit der Aufführung allein von Kirchen- und Opernmusik bekannte sich das Orchester zu seinen wichtigsten traditionellen Aufgaben und versetzte sich mit der Einbeziehung auch evangelischer Kirchenstücke in einen früheren Zustand seiner Ensemblesgeschichte zurück. Daß die ehemaligen Amtsinhaber Naumann, Schuster, Paer, Morlachi und Weber sowie die aktuellen Kapellmeister Reißiger und Wagner vertreten sein würden, war abzusehen. Die Darbietung eines „Chorals“ von Johann Walter, zweier „Karfreitagsgesänge“ von Schütz, eines „Sanctus“ von Heinichen sowie einer Kirchenarie von Hasse muß hingegen als außerordentlich bezeichnet werden. Sie zeigt, daß institutionsbezogene Konzerte dieses Typs einen inspirierenden Rahmen für die Darbietung seltenen und sehr alten Repertoires darstellen konnten, da sie zu einer Konkretisierung ansonsten abstrakter musikhistorischer Folgekonstruktionen nötigten. Mit einem Ausschnitt aus Richard Wagners noch unaufgeführtem „Lohengrin“ wurde der musikhistorische Bogen bis in die äußerste Gegenwart verlängert.

Zu Richard Wagners Anteil an der Vorbereitung und den teils bizarren Umständen dieses Konzertes vgl. auch: Werner Breig, „Richard Wagner als Dresdner Hofkapellmeister“, in: Hans-Günter Ottenberg und Eberhard Steindorf (Hg.), *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens* (Symposiumsbericht Dresden 1998), Hildesheim, Zürich, New York 2001, 119–154 (hier 137–142).

Weniger bekannt ist der Umstand, daß die Dresdner Hofkapelle am 7. November 1851 erneut ein „historisches Konzert“ in eigener Sache ansetzte, in dem einem Zeitungsbericht zufolge „gediegene Musikstücke kurfürstlicher und königlich-sächsischer Capellmeister“ von Walter über Lotti, Porpora, Hasse, Naumann, Weber, Morlachi bis zu Reissiger und Wagner dargeboten wurden.³⁴ Die im Anhang dieser Studie faksimilierte Werkfolge weist gerade im älteren Bereich starke Ähnlichkeiten zum Konzert von 1848 auf, was die starke Normierung derartiger weniger unter künstlerischen als historischen Gesichtspunkten zusammengestellter Programme zeigt.³⁵ Wie ein Pressebericht offenbart, hatte dies unmittelbare Auswirkungen auf die Publikumsgunst:

„Das verhältnismäßig ziemlich zahlreich versammelte Publikum schien besonderen Antheil an diesem Concerte zu nehmen, denn es applaudirte jede Nummer desselben: die Ouvertüre zu Euryanthe mußte sogar da capo gespielt werden. Gleichwohl konnte man recht auffallend bemerken, wo der kalte Kunstverstand vom historischen Standpunkte aus Beifall spendete, wie in dem ersten und zweiten Theile [diese entsprach den älteren Werken von Walter bis Paer – d. Verf.], und wo im Gegentheile die Herzen der Zuhörer unmittelbar getroffen und vom Mitgefühl hingerissen waren, wie namentlich durch die Weber'sche Musik.“³⁶

Daß dem Programm mit Ausschnitten aus dem „Fliegenden Holländer“ erneut ein Beitrag Wagners angehörte, obwohl dieser als steckbrieflich gesuchter Beteiligter des Aufstandes von 1849 unterdessen Amt und Ansehen verloren hatte, zeigt nur, welche Integrationskraft dem Gedanken der historischen Folgerichtigkeit und Vollständigkeit innewohnte.³⁷

Private Kontexte und übergreifende Kanonbildungen

Eine derartige Geschichtskonstruktion ließ sich auch auf scheinbar rein private Kontexte übertragen. Dies wurde etwa 1845 anlässlich des 50. Hochzeitstages der Eheleute Limburger versucht, wobei Jakob Bernhard Limburger allerdings zu den Entscheidungsträgern des Leipziger Musiklebens gehörte. Dazu sollten „die herrlichsten Tonschöpfungen der Epochen, welche das Jubelpaar durchlebt, vorgeführt werden. Es waren dazu Zeitabschnitte von zehn Jahren gebildet, welche durch die vom Professor Wendler würdevoll gesprochenen Strophen

³⁴ *Signale für die musikalische Welt*, 9. Jahrgang, Nr. 46, November 1851, 406.

³⁵ Siehe dazu *Dresdener Anzeiger und Tageblatt* vom 6. November 1851, 4 (im Anhang 4 dieser Studie wiedergegeben). Der Autor dankt Hans-Günter Ottenberg (Dresden), Werner Breig (Erlangen) sowie Christoph Koop (Dresden) für wertvolle Hinweise zu beiden Dresdener Konzerten und ihren Quellen.

³⁶ *Neue Zeitschrift für Musik*, 35. Bd., Nr. 23, 5. Dezember 1851, 246 f.

³⁷ Nach dem Bericht der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 35. Bd., Nr. 23, 5. Dezember 1851, 246 f. handelte es sich sogar um die mit Spannung und Sehnsucht erwartete erste Darbietung Wagners durch ein sächsisches Hofensemble seit 1849 überhaupt. Der Rezensent gab daher seiner Erleichterung Ausdruck, daß während der Aufführung „fatale Demonstrationen“ ausgeblieben waren.

zu einem schönen Ganzen ... verbunden wurden“.³⁸ Die Einbeziehung von verbindenden Strophen, Prologen oder Epilogen war für Konzerte des teleologisch-legitimierenden Typus eher die Regel – offenbar bedurften die klingend nicht leicht nachvollziehbaren Zusammenhänge der narrativen Verdeutlichung. Tatsächlich erklangen auch im Limburger-Konzert keine rein persönlichen Lieblingswerke, sondern repräsentative Repertoirestücke von Cimarosa, Mozart, Beethoven, Schneider, Weber, Mendelssohn und Gade, die jeweils einem bestimmten Jahrzehnt zugewiesen wurden und damit selbst vor einem privaten Hintergrund jenen klassischen Kanon bestätigten, für dessen Etablierung in Leipzig der Gewandhausdirektor, Ratsbaumeister, Singakademiegründer und Freimaurer-Meister Limburger mit gesorgt hätte.

Eine Verbindung von Personen- und Institutionsgeschichte wurde 1849 anlässlich des 50jährigen Dienstjubiläums des Gewandhaus-Geigers Carl August Lange realisiert, insofern „die aufzuführenden Musikstücke den Concertprogrammen vom Jahre 1799 an in chronologischer Folge entnommen“ wurden. Dabei ergab sich kaum überraschend erneut jene auf den Namen Mozart, Haydn, Beethoven und Weber beruhende Ahnenreihe, die um die Jahrhundertmitte für den klassischen Kanon seriöser Konzertveranstalter konstitutiv geworden war. Der historische Anfangspunkt wurde dabei – gewissermaßen in Vertretung Bachs und Händels – durch eine Komposition Carl Heinrich Grauns markiert.³⁹

Generell scheint es kein Zufall zu sein, daß bei historischen Erinnerungsaufführungen immer wieder die Beglaubigung durch Zeitzeugen gesucht wurde, die neben der Überhöhung des Jubiläumsdatums und der Vergegenständlichung in einem Denkmal besonders wirksam für eine überzeitliche Kontinuität und damit die Authentizität des Gedächtnisvorganges sorgen konnten. So war beim Gewandhausjubiläum 1831 betont worden, daß mit dem Bassisten Wach ein Musiker mitwirkte, der bereits bei der Gründung 1781 dabei gewesen war. Während des Limburger-Konzertes 1845 figurierte neben dem Jubelpaar selbst der aus Dessau angereiste greise Komponist und Dirigent Friedrich Schneider als ein solcher „Zeitzeuge“. Die Goethefeier von 1849 wurde von der Enthüllung einer Büste und einer Ausstellung von Memorabilia begleitet, und welchen Eindruck es machte, als bei der Einweihung des Leipziger Bachdenkmals 1843 mit Wilhelm Friedrich Ernst Bach unerwartet ein leibhaftiger Enkel des grossen Thomaskantors auftauchte, ist bekannt.⁴⁰ Auch dies entspricht einer bis heute gültigen Konstante des Gedenkens: Offenbar gibt es ein so tiefes

³⁸ *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 32, 1. Februar 1845.

³⁹ *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 87, 28. März 1849. Indem der Aufführung eines Violinkonzertes von Rode im Jahr 1799 durch seine Wiederaufführung 1849 in Anwesenheit des seinerzeitigen Solisten Lange gedacht wurde, kam es zusätzlich zu einer Erinnerung „zweiter Ordnung“.

⁴⁰ Vgl. dazu: Peter Wollny (Hg.), *Ein Denkstein für den alten Prachtkerl. Felix Mendelssohn und das alte Bach-Denkmal in Leipzig*, Leipzig 2004.

Mißtrauen gegen die Bindungskraft einer allein durch konstruierte Genealogien und erzählte Kontexte konstituierten Erinnerung, daß (vermeintliche) Zeitzeugen für ihre Beglaubigung auch dann unerläßlich sind, wenn sie im Grunde wenig Substantielles beizutragen haben.⁴¹

Konstruktion und Affirmation musikhistorischer Entwicklungszusammenhänge

Kommen wir zu jener abstrakt-systematischen Zugangsweise, die über inner-institutionelle Traditionen und personenbezogene Kontexte hinaus historische Entwicklungslinien nachzeichnen und damit die künstlerische Gegenwart legitimieren sollte. Die Vorstellung, Geschichte könne ein „Garant des Fortschritts“ sein, entsprach universalhistorisch-aufklärerischen Konzepten des 18. Jahrhunderts⁴² und ist wohl auch von daher zu verstehen. Das klassische Beispiel dafür im Bereich der Musik sind die mit Mendelssohns Namen verbundenen „Historischen Konzerte“ des Leipziger Gewandhauses, deren Werk-auswahl und Abendteilung in den Anhängen 5 und 6 dieser Arbeit nochmals zusammengestellt sind. Ihre Merkmale sind – einiger Unterschiede zwischen den Zyklen von 1838, 1841 und 1847 ungeachtet – folgende:

- die Beschränkung allein auf Musik des zurückliegenden Jahrhunderts
- die Konzentration auf qualitativ herausragende Meisterwerke sowohl vokaler als auch instrumentaler Gattungen weltlicher oder geistlicher Zweckbestimmung
- die Aufnahme vorwiegend deutscher Musik
- die konsequente Anordnung der einzelnen Konzerte nach musikhistorischen Perioden unter Verzicht auf konkurrierende Ordnungssysteme wie Gattungen oder Schulen
- die teleologische Ausrichtung der gesamten Serie im Sinne einer auf die Jetztzeit zulaufenden musikalischen Entwicklung von Bach und Händel bis zur neueren Musik

Auf die Konsequenzen dieser Ausrichtung für die Konstruktion eines musikalischen Erbes wird noch einzugehen sein. Das zugrundeliegende Konzept durchdrang jedoch über die Gewandhausprojekte hinaus die historische Denkweise auf allen Ebenen des künstlerischen Lebens, weshalb es sich allerorten und in teils unerwarteten Kontexten findet.

Beispielhaft dafür sei ein Programm vorgestellt, das auch ohne die Verwendung von Musik von derartigen Überlegungen inspiriert war. Es handelt sich um die sogenannte „Theaterschau“, die einen Teil des Leipziger Gutenberg-Festes von

⁴¹ Die authentische Wirkung von Museen und Ausstellungen beruht wesentlich auf einem sehr ähnlichen Mechanismus: Manchmal nur wenige Artefakte beglaubigen als „Originale“ die Korrektheit der auf ihnen aufbauenden Narrative in einer Weise, die allein mit Texten, Inszenierungen und Reproduktionen nicht zu gewährleisten wäre.

⁴² Vgl. dazu die knappe Zusammenfassung bei: Georg Schmidt, *Wandel durch Vernunft. Deutsche Geschichte im 18. Jahrhundert*, München 2009, 339–346.

1840 bildete. Ziel war es, die Entwicklung der deutschsprachigen Dramatik „in Stücken und Szenen aus den Werken der vorzüglichsten deutschen Dichter ... von Erfindung der Buchdruckerkunst bis auf unsere Zeiten“ vorzuführen⁴³:

1. Des turcken Vasznachtspil. (Des Türken Fastnachtspiel.) von Hans Schnepferer, genannt Rosenplüt. (Geschrieben um 1450.)
2. Des Bawern knecht will zwo Frawen han. (Des Bauern Knecht will zwei Frauen haben.) Ein Faßnachtspil von Hans Sachs. (Geschrieben 1551.)
3. Absurda Comoedia. oder: Herr Peter Squentz. Schimpfspiel von Andreas Gryphius. (Geschrieben um 1640.)
4. Sylvia. Ein Schäferspiel von Christian Fürchtegott Gellert. (Geschrieben um 1750.)
5. Nathan der Weise. Dramatisches Gedicht von Lessing.
6. Egmont. Trauerspiel von Göthe.
7. Wilhelm Tell. Historisches Schauspiel von Schiller. (Schillers letztes dramatisches Werk.)

Die zusätzliche Einbeziehung eines „Epiloges“ diente der Einordnung des Vorhabens; das abschließende darstellende „Tableau“ nahm auf das veranstaltende Theater Bezug und könnte das Fehlen lebhafter Zeugen früherer Epochen kompensiert haben. Mit Ausschnitten aus einem Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts sowie aus Stücken von Hans Sachs, Andreas Gryphius und Christian Fürchtegott Gellert, die jeweils im Jahrhundertabstand aufeinander folgten, wurde der angekündigte Überblick über die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst durchaus eingelöst. Für die der Gegenwart näherstehende Zeit standen Lessing, Schiller und Goethe. Die relevante Epochenabgrenzung verbirgt sich hier im Detail. Denn auffälligerweise wurden nur die älteren Stücke bis einschließlich Gellert mit Jahreszahlen versehen und damit historisiert, nicht jedoch die neueren Werke ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, die wie Lessings „Nathan“, Goethes „Egmont“ und Schillers „Tell“ ohnehin noch zum Repertoire gehörten. Analog dazu wurde nur bei den älteren Dichtern ein Vorname mitgeteilt, während man dies bei den drei neueren Dramatikern als nicht notwendig ansah. Dieses selektive Vorgehen entsprach der bei vielen Konzertveranstaltern des 19. Jahrhunderts üblichen Praxis, nur sehr alten Kompositionen Entstehungsdaten beizugeben und sie so als exotische Sonderwerke kenntlich zu machen.⁴⁴ Offenbar existierte in Leipzig als einem für ganz Deutschland vorbildlichen Musikzentrum paral-

⁴³ D LESA, Theaterzettel vom 26. Juni 1840. Siehe dazu auch die Abbildung in Anhang 7 dieser Studie.

⁴⁴ Dies galt etwa auch für die Motettenaufführungen des Leipziger Thomanerchores, bei denen die – selten aufgeführten – Vokalsätze aus der Zeit vor Bach in dieser Weise angekündigt wurden. Vgl. dazu die in Vorbereitung befindliche Dissertation des Verfassers. In einem Orgelprogramm Carl Ferdinand Beckers am 6. März 1833 in der Leipziger Peterskirche wurden ebenfalls Lebensdaten nur für die älteren Meister, nicht jedoch für Bach und Händel angegeben.

lel zur Entstehung eines Werkkanons eine feste Vorstellung künstlerischer Epochengrenzen, die das erweiterte Spielrepertoire von einem „Altbestand“ abgrenzte, der nur noch historisches Interesse beanspruchen und allein im Rahmen besonderer Kontexte berücksichtigt werden konnte. Ähnlich wie im Bereich der Konzert- und Orgelmusik schien sich auch in der dramatischen Bühnenkunst dieser Zeitraum einer noch gegenwartsrelevanten erweiterten „Klassik“ auf die Zeit ab der Mitte des 18. Jahrhunderts einzugrenzen, wobei in einer Verschiebung gegenüber der Tonkunst jene Epochengrenze, die hinsichtlich der Musik mit Bach und Händel identifiziert wurde – denen in der Theaterschau Gellert entsprochen hätte – hier eine Generation später mit Lessing angesetzt wurde. Dies ändert jedoch nichts am Befund einer außerordentlich kongruenten Grenzziehung, zumal es evident war, daß sich die Ausprägung einer spezifisch deutschen Dramenkunst und die Erringung ihrer künstlerischen Vormachtstellung gegenüber anderen Nationen später ereignet hatte als in der Musik. Die Vorstellung einer mit Bach und Händel beginnenden Ablösung der musikhistorischen Führungsrolle Italiens durch die Deutschen entsprach einer zentralen Denkfigur von Friedrich Rochlitz⁴⁵, was die nationale Einfärbung der auch auf seiner Vorarbeit beruhenden „Historischen Konzerte“ mit erklärt.

Dabei wäre es einseitig, die Werkauswahl der „historischen“ Konzerte des teleologisch-legitimatorischen Typus allein danach zu bewerten, was sie einschloß und damit an älterem Repertoire wiederentdeckte bzw. erneut zugänglich machte. Vielmehr müßte ebenso berücksichtigt werden, was sie ausgrenzte und damit für lange Zeit in Nischenbereiche der Konzertkultur verbannte – sämtliche Musik vor Bach und Händel und noch die allermeiste deutsche und vor allem außerdeutsche Musik neben und nach diesen Gründungsheroen einer national dominierten Musikkultur.

Durch diese künstlich aufgerichtete Epochenschranke wurden Bach und Händel zugleich von ihren eigenen Lehrmeistern, Bezugsgrößen und gattungsgeschichtlichen Wurzeln getrennt, was ihrem tieferen Verständnis nicht zuträglich sein konnte. So darf gefragt werden, ob es für die Rezeption von Bachs Ouvertüresuite D-Dur BWV 1068 wirklich von Vorteil war, wenn sie statt ihrer Interpretation als Synthese französischer, italienischer und deutscher Vorbilder als notorisch defizitäre Frühform der viersätzigen klassischen Sinfonie angesehen wurde.⁴⁶ Genau dieses Mißverständnis begründete aber ganz wesentlich die Aufnahme dieses Werkes in die Entwicklungsdramaturgie und

⁴⁵ Vgl. dazu: Rochlitz, „Grundlinien“ (wie Anm. 28), Einleitung zur IV. Periode.

⁴⁶ Die Ouvertüresuite D-Dur BWV 1068 wurde für die Leipziger und Dresdener Aufführungen der 1830er und 1840er Jahre (u.a. während der „Historischen Konzerte“) nicht nur massiv bearbeitet, sondern – unter Zusammenziehung von Bourrée und Gigue zu einem ominösen „Finale“ – auch in viersätziger Satzfolge präsentiert und lt. Pressestimmen auch konsequent als Vorläufer einer Sinfonie rezipiert. Daß Bach dabei hinsichtlich der Formbeherrschung und Instrumentierung nicht gut wegkommen konnte, versteht sich.

den Werkbestand romantischer Konzertprogramme und Konzeptzyklen. Vor dem Hintergrund dieses dominierenden Denkmodells wird deutlich, warum die „Historischen Konzerte“ so prominent und – vor allem auch in ihrer späteren Wahrnehmung – erfolgreich sein konnten: sie stellten im Grunde nur eine verdichtete Zusammenstellung und demonstrative Ausformulierung derjenigen Geschäftsgrundlage dar, auf der auch der „gewöhnliche“ Konzertbetrieb des Vormärz beruhte. Konsequenterweise waren daher sowohl Mendelssohns „Historische Konzerte“ als auch die Theaterschau von 1840 reguläre Abonnementsvorstellungen, in denen die Besucher das zu hören bekamen, wofür sie im Voraus bezahlt hatten. Weit entfernt davon, wagemutige Expeditionen in die Musikgeschichte zu sein, erscheinen Mendelssohns und Rochlitz' „Historischen Konzerte“ als rückwärts projizierte Selbstbeschreibung eines musikalischen Zeitalter, das weniger vom Gedanken einer Entdeckung der Vergangenheit, als vielmehr von dem ihrer Instrumentalisierung zum Zwecke der eigenen Legitimation besessen war.

IV.

Dies wird umso deutlicher, wenn abschließend eine weitere Gattung vergangenheitsbezogener Programmkonzepte betrachtet wird, für die der Begriff „pluralistisch-historisch“ verwendet werden soll. Dabei geht es um Annäherungen an ältere Musik, die gegenüber ihrer um jeden Preis verfolgten Einbeziehung in das moderne Konzertrepertoire stärker den Eigenwert früherer Kompositionen betonten und damit dem Bemühen um Vergleichbarkeit ein Festhalten an ihrer Andersartigkeit entgegensetzten. Zu fragen ist nach Präsentationsformen älterer Musik, die stärker auf Interesse am Gegenstand selbst beruhten, eher bildungs- denn identitätsstiftende Zwecke verfolgten und nicht vorrangig zur Traditionspflege von Institutionen oder zur in die Geschichte hineinprojizierten Legitimation gegenwartsbezogener künstlerischer Überzeugungen herangezogen wurden. Ohne die Ergebnisse umfangreicher Forschungen hier im Detail auszuführen⁴⁷, läßt sich doch feststellen, daß es bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche solcher Initiativen gegeben hat, die von der Beschäftigung mit alter italienischer und deutscher Kirchenmusik über historische Vorträge mit Klangbeispielen bis hin zur Vorführung antiker, altägyptischer und sonstiger musikalischer Gegenstände aus dem – ich zitiere ein Exposé des Impresario Karl Kloth – Reich der „Sage“ und „Wahrscheinlichkeit“ reichten.⁴⁸ In der Regel waren solche Bemühungen weder im kommerziellen Musikleben noch bei großen Institutionen beheimatet, sondern in vereinsähnlichen Strukturen verankert oder mit der Initiative einzelner rühriger und manchmal

⁴⁷ Eine ausführliche Darstellung des Themas leistet die im Druck befindliche Dissertation des Verfassers.

⁴⁸ Kloth' im Nachlaß Mendelssohns befindliches Memorandum trägt die Signatur GB Ob, Ms. Margaret Deneke Mendelssohn, d. 30, 208. Kloth verwendet für seine Beschäftigung mit Musikbeispielen der vorchristlichen Zeit den Begriff der „Archäologie“.

auch dubioser Veranstalter verbunden. Lokalpatriotische Motive spielten dabei eine wichtige Rolle.⁴⁹

Der Verzicht auf eine teleologische Ausrichtung der Musikgeschichte bedeutete allerdings nicht, daß es in dieser Denkweise keine Ordnungsprinzipien gegeben hätte. Vielmehr liegt hier eine kategoriale Unterscheidung vor, die sich im Gegensatzpaar „Periode“ und „Schule“ fassen läßt. Wenn im Folgenden diese komplexe Fragestellung etwas schematisiert zusammengefaßt werden soll, dann geht es zugleich um ihre Relevanz für die heutige Praxis der Alten Musik, die im Mittelpunkt des Basler Symposiums vom November 2008 stand.

Die beschriebenen teleologisch ausgerichteten Konzepte gingen ja zwangsläufig von einer Folge einander ablösender Perioden aus, in der die jeweils folgende Stufe das Erbe der vorherigen antrat und sich in gewisser Weise deren technische und stilistische Errungenschaften einverleibte. Eine so hierarchisch konstruierte Musikgeschichte war und ist allerdings kaum in der Lage, Alternativen und offene Übergangssituationen anzuerkennen und produktiv zu machen. Sie bildet eine Ahnenreihe großer Namen und Werke aus und postuliert einen eindeutigen Anfang des (zumindest mit Umarbeitungen) noch spielbaren musikalischen Erbes. Es handelt sich insofern um kein museales Konzept, sondern um eines der gegenwartsbezogenen Aneignung ausgewählter Bestandteile der musikalischen Vergangenheit.

Anders das Ordnungsprinzip der „Schulen“, für die ein Konzertprogramm des 1854 gegründeten Leipziger Riedelvereins beispielhaft betrachtet werden soll.⁵⁰ Dank des Nebeneinanders unterschiedlicher Stilkreise ist es grundsätzlich pluralistisch orientiert. Zweifellos finden sich darin unhistorische Schematisierungen, wenn man etwa die Distinktion von „Preußischer Schule“ und „Componisten der Mark Brandenburg“ oder die nochmalige Unterteilung der „Obersächsischen Componisten“ in „Leipziger Cantoren“ und „Dresdener Capellmeister“ betrachtet. Dennoch tritt an die Stelle einer linearen Höherentwicklung die Möglichkeit alternativer und gleichwertiger Lösungen auf einer Stufe des historischen Geschehens. Damit mußte nun auch nicht mehr das gesamte musikalische Erbe – bei Gefahr seiner sonstigen Verstoßung aus dem Musikleben – in einen legitimatorischen Zusammenhang mit der Gegenwart gebracht, sondern konnte um seines Eigenwertes willen genossen werden. Dies läßt sich als im engeren Sinne „historischer“ Zugang verstehen, der neben der Erstellung der monumentalen Gesamtausgaben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dafür sorgte, daß zumindest Teile jener vielgestal-

⁴⁹ So gab August Gottfried Ritter im Oktober 1844 im Dom zu Merseburg bei Halle ein Orgelkonzert, in das neben Werken von Bach und Händel bis Stadler und Ritter auch Werke der Merseburger Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts Johann Friedrich Alberti und Georg Friedrich Kaufmann einbezogen wurden, auf deren örtliche Dienstzeit das Programm ausdrücklich hinwies. Vgl. dazu: *Urania*, 1. Jg., Nr. 8, 1844, 121. Der Beitrag von Heimatforschern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur Rekonstruktion der Musikverhältnisse in Städten, Dörfern und an kleineren Höfen kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

⁵⁰ *Euterpe*, 16. Jg., Nr. 9, September 1856, 166. Siehe dazu den Abdruck im Anhang 8 dieser Studie.

tigen musikalischen Vergangenheit wieder zum Vorschein kamen, die unter dem Diktat der romantischen Kanonbildung und Erbeabgrenzung für immer zu verschwinden drohten. Auch stellte es für das Verständnis Bachs, Händels und anderer Barockmeister eine Befreiung dar, daß sie nicht länger als Anfangspunkt aller musikalischen Entwicklung fungierten, sondern auch einmal an das Ende eines Konzertablaufs treten konnten, der mit „Die Kirchenmusik bis auf Bach und Händel“ überschrieben war.⁵¹

Nicht zuletzt finden sich in derartigen Bemühungen erste Beispiele einer dauerhaften Verbindung von Quellenforschung, beschreibender Analyse und Musikpraxis, was sich etwa an den umfangreichen Begleittexten zu den Konzerten des Riedel-Vereins zeigt, in denen man Vorstufen des modernen kommentierten Programmheftes erblicken darf, das sich nun gegenüber dem gesprochenen Prolog durchzusetzen begann. Gewiß sind eher hier die Wurzeln einer wissenschaftlich fundierten Beschäftigung mit Kompositionen früherer Epochen und überhaupt der Alte-Musik-Bewegung zu suchen als in den teleologisch aufgeladenen Konzertprojekten des Historismus. Allerdings liegen in dieser Scheidung der Interessen und Repertoires auch die Wurzeln jener getrennten Entwicklungslogik, die die Alte Musik noch heute im Musikmarkt der Gegenwart in einen Sonderbereich verwandelt. Und von hier aus erscheinen läßt die Beschäftigung mit dem historischen Gegenstand auch aktuelle Fragen der Lehre und Praxis der Alten Musik in neuem Licht erscheinen.

Denn wenn der pluralistisch-historische Zugang auf die Andersartigkeit einer Alten Musik setzte, so war dies bei allem Verdienst eine problematische Strategie. Zwar ließ die auf Vergleichbarkeit basierende Aneignung der „Historischen Konzerte“ Mendelssohns die älteren Stücke strukturell als überholte Vorläufer erscheinen. Dafür wurden jedoch echte Meisterwerke herausgesucht, die sich mit den Erzeugnissen des sinfonischen Zeitalters Mendelssohns, Schumanns und später Brahms' und Wagners immerhin vergleichen ließen. Kompositionen wie Bachs D-Dur-Ouvertüre, Händels Anthem „Zadok the priest“ oder beider Oratorien konnten es mit den Werken des 19. Jahrhunderts durchaus an Wucht und Wirkung aufnehmen, wenn sie diesen nicht sogar einen kritischen Spiegel vorhielten – so wie es Robert Schumann empfand, wenn er anlässlich des ersten Zyklus der „Historischen Konzerte“ 1838 ausrief: „Ein Glück ist es, daß unsere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte historische Concerte veranstalten konnten; die Hand auf's Herz – wir würden schlecht bestehen.“⁵²

Bei pluralistisch-historischen Konzepten wurden hingegen oft echte „Nebenwerke“ zusammengestellt, die dann zwar als Beispiel für eine „Thüringer Schule des figurirten Choralvorspiels“ firmieren, der seinerzeit modernen Produktion jedoch keineswegs Konkurrenz machen konnten. Auch die Ge-

⁵¹ So der Titel eines von Carl Riedel dargebotenen Konzeptprogramms. Auch das am 22. Juni 1858 in der Leipziger Thomaskirche „Zum Besten des Halle'schen Händel-Denkmal“ gegebene Konzert seines Vereins begann mit altitalienischen Chorgesängen und endete mit Auszügen aus „Judas Maccabäus“ und der Motette „Jesu, meine Freude“ von Johann Sebastian Bach.

⁵² „Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837/38 (Neue Zeitschrift für Musik, 8. Bd., Nr. 27, 107f.).

genüberstellung alter, „archäologischer“, klassischer und ganz neuer Werke, wie sie der Impresario Karl Kloth in seinen erwähnten Konzertformaten propagierte⁵³, mußte die alte Musik ungünstiger präsentieren als die behutsam aufsteigende Folge der „Historischen Konzerte“. Dazu figurierten nach der Aufgabe des von aufeinanderfolgenden Perioden geprägten Einheitsablaufs die einzelnen Komponisten nicht mehr nur als Epochenbeispiele, sondern als Vertreter vermeintlich überzeitlicher „Prinzipien“ („deutsche“ vs. „italienische“ Musik, „Tiefe“ vs. „Cantabilität“), was merkwürdige Antipodenbildungen wie „Bach-Palestrina“ oder „Eccard-Lasso“ nach sich zog und Tonsetzer posthum zu Häuptern vermeintlicher Schulen machte, die mehr mit kulturpolitischen Gleichgewichtsüberlegungen als mit musikhistorischen Fakten zu tun hatten. Im Grunde wurden dabei nur die ebenso kruden Parteibildungen des Musiklebens des 19. Jahrhunderts in die Vergangenheit hinein projiziert. Verglichen damit hat sich das in den „Historischen Konzerten“ musterhaft umgesetzte Konzept einer strikt gegenwartsbezogenen Aneignung älterer Musik auch gegen gutgemeinte Vereinnahmungen und Vereinseitigungen resistenter gezeigt, da es auf deren wesentlich innermusikalischer Identität und selbsterklärenden Qualität beharrte.

V.

Entschlossene Selbstbehauptung im kommerziellen Musikleben und Eintritt in die sinfonische Ahnenreihe um den Preis erheblicher inhaltlicher und auführungspraktischer Kompromisse, oder Beharren auf einer fachlich höherwertigen Nischenexistenz unter partiellem Verzicht auf die Bewertungskriterien des „ersten“ musikalischen (Arbeits-)Marktes? Oder beides? Die Beschäftigung mit den „historischen“ Konzertformaten des 19. Jahrhunderts kann diese Frage nicht beantworten, sie kann jedoch langfristige Frontstellungen und Entwicklungen von ihrer Wurzel her verstehen helfen, vor Verwechslungen der Denkmuster und Erinnerungsmodi bewahren und das Bewußtsein für die kreativen Möglichkeiten, aber auch Probleme jedes praktischen Umgangs mit der Musikgeschichte schärfen. Daß auch das 19. Jahrhundert bereits zu jener Form aufführungspraktischer und instrumentenkundlicher Differenzierung fähig war, die heute wohl als die angemessenste Form des Umgang mit Alter Musik verschiedenster Provenienz gelten darf, wird durch einen Bericht über Londoner Konzerte des Pianisten Ignaz Moscheles nahegelegt:

„Etwas Neues sind die ‚classischen Soireen‘, die Hr. Moscheles in diesem Jahr veranstaltet, worin er Solosachen, namentlich der ältern Schule, vorträgt. In der ersten (am 18ten glaub' ich) spielte er eine Sonate von Weber, Fugen und Präludien von Scarlatti u. A., letztere auf dem früher gebräuchlichen Harpsichord, was die Zuhörer in großer Weise interessirte.“⁵⁴

⁵³ Siehe Anm. 46.

⁵⁴ *Neue Zeitschrift für Musik*, 6. Bd., Nr. 24, 24. März 1837, 98

Die Pointe liegt dabei darin, daß es nicht um einen Gegensatz „unspezifisches Cembalo“ versus „moderner Konzertflügel“ geht, sondern daß sowohl das Repertoire des 17. und 18. wie auch das des 19. Jahrhunderts auf jenen Instrumenten und unter Zugrundelegung jener Vortragsweisen erklingen sollte, auf und mit denen Scarlatti, Bach und Händel, aber eben auch Moscheles, Weber und Mendelssohn selbst ihre Werke spielten.

Anhang 1: Konzert zugunsten des Salzburger Mozart-Denkmals Gewandhaus zu Leipzig, 13. Mai 1838

I. Abtheilung

- „Trompeten- und Paukenschall“
- Anlaßbezogenes Festgedicht
- Sinfonie C-Dur („mit der Schlußfuge“ = „Jupiter“) KV 551
- Chöre aus „Davide penitente“ KV 469
- Klavierkonzert d-Moll KV 466, Satz 1
- Chöre, Solo- und Ensemblestücke aus „Idomeneo“ KV 366

II. Abtheilung

- Chor „O Isis und Osiris“ aus „Zauberflöte“ KV 620
- Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit“ KV 492
- Chöre, Arien und Ensembles aus „Cosi fan tutte“ KV 588
- Erstes Finale aus „Don Giovanni“ KV 527

Anhang 2: Konzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmals 23. April 1843

a) Festkonzert im Gewandhaus

Teil I

- Orchestersuite BWV 1068
- Motette „Ich lasse dich nicht“ BWV Anh. 159
- Klavierkonzert d-Moll BWV 1052
- Arie mit Chor aus: Matthäus-Passion BWV 244
- [„Fantasie für den Flügel“: Mendelssohn Bartholdy; Ausführung fraglich]

Teil II

- Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem“ BWV 119 [gekürzt]
- Preludio E-Dur BWV 1006/1 für Violine solo [mit Klavierbegleitung?]
- Sanctus aus Missa h-Moll BWV 232III

b) Festakt am Denkmal

- Ansprache des Stadtrates Dr. Demuth
- Zwei Choräle mit Posaunenbegleitung [Johann Sebastian Bach?]
- Motette „Singet dem Herrn“ BWV 225

Anhang 3: Gedenkkonzert zu Ehren Robert Schumanns,
Leipzig, 20. August 1856 (D B, N. mus. Nachl. 17/6, 389)

AUFschwung.

Siebente

„Soirée musicale.“

Zur Erinnerung

an

Robert Schumann.

Mittwoch, den 20. August 1856.

PROGRAMM.

Erster Theil.

1. **Streichquartett**, (F dur Op. 41.)
2. **Lieder**:
 - a) „Ich hab' im Traum geweinet.“
 - b) „Mondnacht.“
 - c) „Ich grolle nicht.“
3. **Sonate** für Klavier. Fis moll. (Florestan und Eusebius, Op. 11.)

Zweiter Theil.

4. **Sonate** für Klavier u. Violine. (A moll, Op. 105.)
5. **Lieder**:
 - a) „Nun hast Du mir den ersten Schmerz gethan.“
 - b) „Aus alten Märchen winkt es.“
6. **Kreisleriana**, Phantasieen f. Klavier. (Op. 16.)
7. **Solo und Chor** aus: „Das Paradies und die Peri.“ (Op. 50.)

Anfang präcis halb 8 Uhr.

Anhang 4: Benefizkonzert („historisches“ Konzert) der Dresdener Hofkapelle, Dresden, 7. November 1851 (Dresdener Anzeiger und Tageblatt, 6. November 1851, 4)

4

Gewerbe-Verein.

Versammlung Freitag den 7. dieses Monats Abends 7 Uhr.

Besprechung einiger Gegenstände von allgemeinem Interesse.

Der Vorstand.

Empfehlung.

Allen hohen Herrschaften und geehrtem Publikum erlaube ich mich im Vorfertigen von Damenkleidern und Oberrocken, Herbst- und Wintermänteln in allen Facons auf das Geschmackvollste nach dem neuesten Moden bestens zu empfehlen und versichere dabei gute, pünktliche und billige Bedienung.

August Stabinsky, Daumenkleiderverfertiger,
große Frauengasse Nr. 20 dritte Etage.

Heute Abend Quintett-Concert bei Ditz in Neustadt
an der Kirche Nr. 3.

Zum Besten des Pensions-Fonds für den Sänger-Chor
des Königl. Hoftheaters

Freitag den 7. November 1851

in dem Königl. Hof-Schauspielhause

CONCERT.

(Sämmtliche Musikstücke von Churfürstl. und Königl. Sächs. Kapellmeistern, in historischer Reihenfolge geordnet.)

Erster Theil.

Choral von Joh. Walther (1548—1555). Gott hat das Evangelium etc.

Das Vater Unser von Heinrich Schütz. (1615—1672).

Kyrie aus einem Requiem, von Antonio Lotti. (1717—1720).

Magnificat von Nicolo Porpora. (1748—1753).

(Sämmtliche Stücke vorgetragen vom Personale des Sänger-Chores.)

Zweiter Theil.

Chor und Arie aus der Oper: „Olimpiade,“ von Adolph Hasse (1731—1783), gesungen von Fräulein Grosser.

Aria mit Chor aus der Oper „Ptolomeo,“ von Joh. Gottl. Naumann (1776—1801), gesungen von Herrn d'Alte.

Finale aus der Oper: „Sargino,“ von Ferdinand Pär (1803—1807), gesungen von Fräulein Grosser und Bredo, den Herren Himmer, Rudolph, d'Alte und Abiger.

Dritter Theil.

Ouverture aus „Euryanthe.“ Oper von C. M. v. Weber (1816—1826).

Arie aus der Oper: „Teobald und Isolina,“ von Francesco Morlacchi (1810—1841), gesungen von Fräulein Bury.

Salve regina von Carl Gottlieb Reissiger. (1826.)

Matrosenlied und Chor aus der Oper: „Der fliegende Holländer,“ von Richard Wagner (1843—1849), gesungen von Herrn Tichatscheck und Chor.

Die Einlasspreise besagt der ausgegebene Zettel.

Der Verkauf der Billets findet von jetzt an in der in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition auf der rechten Seite nach der Elbe zu früh von 9 bis Mittags 12 Uhr nach Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Einlass um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 8 Uhr.

Dresden, den 4. November 1851.

Die General-Direction der Königl. musikalischen Kapelle
und des Hof-Theaters.

Turn-Verein.

Morgen gesellige Zusammenkunft im Odeon.
Vortrag über das Nervensystem.

Anhang 5: Mendelssohns Leipziger „Historische Konzerte“ 1838, 1841 und 1847

In den Programmen vertretene Komponisten

1838	1841	1847
I. Bach Händel Gluck Viotti	Bach Händel	Bach Händel Pergolesi Jomelli Grétry Gluck
II. Righini Cimarosa Haydn Naumann	Haydn	C.P.E. Bach Graun Vogler Cimarosa Haydn Reichard Mozart
III. Mozart Salieri Romberg Méhul	Mozart	Méhul Weigl Cherubini Fesca Schubert Weber Beethoven
IV. Vogler Weber Beethoven	Beethoven Spontini	Spohr C.A.Schubert [Soloeinlagen] Onslow Meyerbeer Rossini Donizetti Marschner

Anhang 6: Mendelssohns Leipziger „Historische Konzerte“,
II. Zyklus – 21. Januar bis 11. Februar 1841 (13. bis 16. Abonnementskonzert)

I. Konzert „Dieses und die nächsten Abonnement-Concerte sind nach der Reihenfolge großer Meister von vor 100 Jahren bis zur jetzigen Zeit angeordnet.“

Bach Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903
Motette „Ich lasse dich nicht“ BWV Anh. 159
Chaconne für Violine solo BWV 1004/5
(mit ergänzter Klavierbegleitung Mendelssohns)
Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus Missa h-Moll BWV 232 II /III

Händel Ouvertüre und Arie „O du, der Gutes predigst zu Zion“
aus: „Messias“ HWV 56
Variationen über „The harmonious blacksmith“
aus der Suite E-Dur HWV 430
Doppelchöre aus „Israel in Ägypten“ HWV 54

II. Konzert

Haydn Introduction und Sätze aus dem Oratorium „Die Schöpfung“ Hob XXI:2
Quartett C-Dur op. 76/3 („Kaiserquartett“)
Symphonie B-Dur (?)
Motette „Du bist's dem Ruhm und Ehre“
„Jagd“ und „Weinlese aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten“
Hob XXI:3

III. Konzert

Mozart Ouvertüre zu „Titus“ KV 621
Konzertarie „Non più tutto ascoltai“ KV 490
Klavierkonzert d-Moll KV 466
Lieder („Das Veilchen“, „An Chloë“) KV 476 & KV 524
Sinfonie Nr. 41 („Jupiter“) C-Dur KV 551

IV. Konzert

Beethoven Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72b
Kyrie und Gloria aus der Messe C-Dur op. 86
Violinkonzert D-Dur op. 61
„Adelaide“ op. 46
Sinfonie Nr. IX d-Moll op. 125

Anhang 7: „Theaterschau“ des Leipziger Stadtheaters anlässlich des Gutenberg-Festes, 26. Juni 1840 (D LEsa, Theaterzettel vom 26. Juni 1840)

Theater der Stadt Leipzig.

Freitag, den 26. Juni 1840.

Vormittags um halb 11 Uhr:

Theaterschau

von Erfindung der Buchdruckerkunst bis auf unsere Zeiten;
bestehend in Stücken und Scenen aus den Werken der vorzüglichsten deutschen Dichter.

1. Des turcken Basznnachtspil.

(Des Türken Faschnachtspiel.)

von Hans Schnepferer, genannt Rosenplüt.

(geschrieben um 1430.)

Personen.

Der türkisch Keyser.	Herr Wollrabe.
Der Herold.	Herr Düringer.
Ein Türckischer.	Herr Stürmer.
Ein Nürnberg.	Herr Elbert.
Der Bürgermeister von Nürnberg.	Herr Hofmann.
Ein Bote des Keyfers.	Herr Stelzer.
Ein Bote vom Keim.	Herr Freyberg.
Des Papstes Bote.	Herr Fuchs.

2. Des Bayern knecht wil zwo Frauen han.

(Des Bayern Knecht will zwei Frauen haben.)

Ein Faschnachtspil von Hans Sachs.

(Geschrieben 1551.)

Personen.

Heerman Bösch, der alt.	Herr Vandius.
Heinrich Bösch, sein Son.	Herr Linke.
Heinrich Dyeim, der Bote.	Herr Saalbach.
Heinrich Bösch, der Schwefel.	Herr Keger.

3. Absurda Comoedia.

oder:

Herr Peter Squenz.

Schmispfpiel von Andreas Gryphius.

(Geschrieben um 1640.)

Personen.

Herr Peter Squenz, Schreiber und Schulmeister zu Rum-	Herr Verthold.
pelstücken. Prologus und Epilogus.	Herr Ballmann.
Pickelhering, des Königs lustiger Rath. Priamus.	Herr Hofmann.
Meister Reichs, Schmidt. Der Mond.	Herr Heitriedt.
Meister Vullabutan, Blasebalgmacher. Die Wand.	Herr Elbert.
Meister Klipperting, Tischler. Der Löwe.	Herr Reichert.
Meister Kollinger, Leinweber und Meisterfänger. Der	Herr Lorking.
Brennen.	Herr Kindermann.
Meister Kog. Georg, Spulenmacher. Ihsobe.	Mad. Träge.
Theoborus, der König.	Charl. Keger.
Cassandra, die Königin.	Herr Elbert.
Eubulus, der Marschall.	Herr Stelzer.

4. Sylvia.

Ein Schäferspiel von Christian Fürchtegott Beller.

(geschrieben um 1730.)

Personen:

Eploia.	Herr v. Keneder.
Calathee.	Mad. Günther.
Damot.	Herr Linke.
Myetill.	Herr Köhler.
Monian.	Herr Saalbach.

5. Nathan der Weise.

Dramatisches Gedicht von Lessing.

Personen.

Sultan Saladin.	Herr Stürmer.
Nathan, ein reicher Jude in Jerusalem.	Herr Keger.

6. Egmont.

Trauerspiel von Goethe.

Personen.

Graf Egmont, Prinz von Baure.	Herr Düringer.
Clärchen, Egmonts Geliebte.	Mad. Dessoir.
Clärchens Mutter.	Mad. Tell.

7. Wilhelm Tell.

Historiesches Schauspiel von Schiller.

(Schillers letztes dramatisches Werk.)

Personen.

Herrmann Gessler, Reichsvoigt in Schwyz und Uri.	Herr Vandius.
Ulrich von Rudenz.	Herr Linke.
Werner Stauffacher.	Herr Keger.
Frei Keding.	Herr Hofmann.
Hans auf der Mauer.	Herr Planer.
Ulrich der Schmidt.	Herr Schwarz.
Walter Fürst.	Herr Saalbach.
Wilhelm Tell.	Herr Wollrabe.
Kuoni, der Hirt.	Herr Freyberg.
Kuoni, der Jäger.	Herr Köhler.
Arnold von Melchtal.	Herr Kindermann.
Vertha von Brunet, eine reiche Erbin.	Mad. Träge.
Walther, Tells Knecht.	Charl. Keger.
Nudolph der Harcos, Gesslers Stallmeister.	Herr Elbert.
Freischärze, Söldner.	Herr Stelzer.
Gesslerische und Landenbergische Reiter.	
Landleute. Männer und Weiber aus den Waldstädten.	

Zum Beschlus:

Epilog (gesprochen von Mad. Dessoir) und Tableau.

21. Abonnementsvorstellung.

Ende halb 1 Uhr.

Anhang 8: Bericht über ein historisches Konzert des Riedel-Vereins, , 8. November 1856 (Euterpe, 16. Jg., Nr. 9, September 1856, 166)

Concert in Leipzig.

Am 8. Novbr. führte der Riedel'sche Gesangverein einem zahlreichen Publikum in der Thomaskirche folgende Sachen vor: *Altdeutsche Kirchenmusik.* a) *Preussische Schule.* 1. Ehre sei Gott, dem Allerhöchsten. 6stimmiges Weihnachtslied von Johann Stobäus (Uns ist ein Kind geboren.). Dichter: Peter Hagen, Rector zu Kneiphof, Eccard's Freund. — J. Stobäus, 1580—1646, geb. zu Graudenz. Eccard's Lieblingschüler. Das geistliche Ministerium zu Königsberg nennt ihn 1634 einen „Fundamentalschüler des Weltand Ehrenvesten, Achtbaren und kunstreichen Johannis Eccardi, gleichwie dieser ein Fundamentalschüler des hochberühmten und vollkundigen Orlandi gewesen.“ — 1603 Cantor in Kneiphof, 1627 Churfürstl. Durchlaucht in Preußen Capellmeister zu Königsberg. Stobäus' Hauptwerke sind: 1. *Cantiones sacrae*, 1624. 2. *Geistliche Lieder (Choräle)*, 1634. 3. *Preussische Festlieder*, 5-, 6- und 8stimmig, 1642 und 1684. — Eine neue Ausgabe von Eccard's und Stobäus' Festliedern ist bei Breitkopf und Härtel unter der Presse. b) *Componisten der Mark Brandenburg.* 2. Ach Gott, wem soll ich klagen? Melodie und Tonsatz (1605) von Bartholom. Gesius. — B. Gese, 15.. — 1614, zu Müncheberg in der Mittelmark geboren, 1588 in Wittenberg, wo er eine 2—5stimmig gesetzte Passion nach Joh: schrieb; um 1598 Cantor zu Frankfurt v. d. O. c) *Süddeutsche Componisten.* 3. Jesu, dir sei ewig Preis. 4stimmiger Tonsatz für Männerstimmen von Adam Gumpelzhaimer (1609). — A. Gumpelzhaimer 1559—16.., geb. zu Trossberg in Baiern, seit 1587 Cantor an der St. Annenkirche zu Augsburg. d) *Obersächsische Componisten.* 1. Leipziger Cantoren. 4. Herzlich lieb hab' ich dich, o mein Herr. Melodie (1593) von ?, 4stimmiger Tonsatz von J. H. Schein. Joh. Herm. Schein, 1586 — 1630, Pastorssohn aus Grünhain in Meissen, kam als Discantist in die Dresdener Hofcapelle, 1603 als Alumnus nach Schulpforte, studirte in Leipzig; 1613, 27 Jahr alt, wurde er Nachfolger des berühmten Seth. Calvisius, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Schein besaß als Componist eine gründliche, meisterliche Kunstfertigkeit, eine wahrhafte Begeisterung für seinen Beruf und ein frommes, reines Gemüth. Seine Zeitgenossen stellten Schein neben Schütz in Dresden und Samuel Scheidt in Halle; den größten Orgelspieler seiner Zeit, und nannten sie zusammen „die drei großen S.“ 2. Dresdener Capellmeister. 5. „Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des heiligen Kreuzes gesprochen, ganz beweglich gesetzt von Heinrich Schütz'en, Churf. Sächs. Capellmeister. 1. Chor 5stimmig. 2. Symphonia a 5. 3. Evangelium. 4. Symphonia a 5. 5. Conclusio (Schlußchor.).“ H. Schütz, 1585 — 1672, zu Kösternitz im Voigtlande geb., Schüler des berühmten Giov. Gabrieli in Venedig, starb 87 Jahre alt zu Dresden als Hofcapellmeister. Aus seinen äußerst zahlreichen Werken seien folgende hervorgehoben: Die Psalmen Davids 8 und mehrstimmig, 1619, Geistl. Gesänge, 1625. — *Symphoniae sacrae* (heil. Klänge), 3 Theile. 1629, 47 und 50. 1c. 1c. 6. Jesus neigt sein Haupt und stirbt. Geistliche Melodie von Joh. Wolfg. Franck (1687), 4stimmiger Tonsatz von Arrey von Dommer. Sänger: F. W. Franck, prakt. Arzt in Hamburg, brachte 1679—1686 14 Opern auf die dortige Bühne und verfaß Elmenhorst's Lieder mit Melodien und beziffertem Bass. Dieselben sind mit Pianofortebegleitung von D. H. Engel bei Breitkopf und Härtel neu erschienen. NB. Die Werke unter 1 und 3 wurden unter Mitwirkung vieler kunstgeübter Dilettanten und Mitglieder anderer verehrl. Gesangvereine ausgeführt, als Arion, Ossian und Böllnerverein. — Mitgetheilt aus dem reichen, gut zusammengestellten Programme, mit dem Wunsche, daß die künftigen Aufführungen auch auswärtig wohnenden Musikfreunden irgendwie vorher bekannt werden möchten.

Leipzig, am Martinstage.

Rob. Schaab.

ALT(UND)EHRWÜRDIG? HISTORISCHES, TRADITIONELLES UND KONSERVATIVES AM LEIPZIGER KONSERVATORIUM IM 19. JAHRHUNDERT

VON YVONNE WASSERLOOS

Die Eröffnung des Leipziger Konservatoriums am 2. April 1843 stellte einen Meilenstein in der Geschichte musikausbildender Institute dar. Diese einzigartige Position entwickelte sich einerseits durch die Zusammenfassung zahlreicher neuartiger pädagogischer Strömungen. Andererseits wurden gegenwärtige Fehlentwicklungen in der Musikpädagogik wahrgenommen, denen entgegenzutreten war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es zu einer enormen Vergrößerung der Gruppe schlecht qualifizierter Privatlehrer gekommen, was einer soliden musikalischen Ausbildung eher abträglich als förderlich war. Entsprechend herrschte mancherorts ein Mangel an einheimischen fähigen Instrumentalisten und Sängern, die den wachsenden Anforderungen der zeitgenössischen Musikkultur hätten gerecht werden können. Parallel dazu zeichnete sich eine Entwicklung ab, die den Schwerpunkt der Musikausbildung auf die Vermittlung instrumental- und gesangstechnischer Fertigkeiten legte. Innerhalb dieser Strömung wurde Musik zunehmend weniger als inhaltsreiche Kunst verstanden und geriet zum Beiwerk der Virtuosität.¹ Diesem Prozess sollte in Leipzig entgegengewirkt werden, indem der Nachwuchs systematisch, an einer öffentlichen Einrichtung von einem ausgesuchten Lehrerverband ausgebildet wurde. Vorrangig das einflussreiche musikalische Bürgertum der Stadt vertrat darüber hinaus die Forderung, ein solches Musikinstitut solle auch als Brut- und Pflegestätte eines lokalen kulturellen Geistes dienen und dementsprechende Traditionen pflegen. Darin spiegelte sich eine Form von Zeitgeist wider, die mit Hilfe eines geschichtlichen Bewusstseins die Zukunft gestalten wollte.

I. Historisches Bewusstsein

Die Jahrzehnte um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert markierten den Anbruch einer veränderten, auf Kausalität beruhenden Wahrnehmung der Gegenwart auf politischem, sozialem und kulturellem Gebiet. In einem Zeitalter, in dem von einem durch Georg Wilhelm Friedrich Hegel geprägten Begriff des Geschichtsbewusstseins zu sprechen ist, erwachte das Interesse an den zurückliegenden Epochen der Menschheitsgeschichte. Gefördert wurde dieser Prozess durch die wachsenden Möglichkeiten des Reisens im eigenen Land und durch Europa, wodurch sich völlig neue Möglichkeiten eröffneten,

¹ Vgl. Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen*, Regensburg 1973 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 33), 14.

Wissen aufzunehmen, zu reflektieren und zu transformieren. Wesentlich für die Sensibilisierung für die Geschichte war der Prozess der Renaissance, was für die Literatur genauso galt wie für die Architektur und die Musik.

Die Wiederentdeckungen von Palestrina und Johann Sebastian Bach seien an dieser Stelle nur als zwei der wichtigsten Rückgriffe genannt, die die Gegenwart beeinflussten. Die Bewunderung für ihre Kunst führte zu einem Enthusiasmus, der ‚das Alte‘ plötzlich als kreativ wirkendes Element für die eigene Zeit wesentlich und wichtig erscheinen ließ. Die Vorstellung von einer Geschichte der Musik mit ihren Entwicklungen, Rück- und Fehlschlägen sowie Kontinuitäten bekam zunehmend Konturen. Durch den aufkommenden Historismus – nach Dahlhaus die Verfestigung oder Restauration der Historie in der Praxis² – nahmen Geschichtsschreibung und Biographik einen vorher nie gekannten Stellenwert ein. Raphael Georg Kiesewetters Geschichte der europäisch-abendländischen Musik³ beispielsweise zählte zu den frühen und nachwirkenden Darstellungen der Musikgeschichte, in der die Renaissance und Wertschätzung der Alten Musik ihren Widerhall fanden. Wesentlich für die Beschäftigung mit der Vergangenheit war jedoch das Verständnis von der Historie als Wissenschaft vom Vergangenen.⁴ Dieser rationale Ansatz sollte einen Schutz vor der Gefahr einer sentimentalisierten Verklärung der Vergangenheit bieten. Auch bei den Grundüberlegungen hinsichtlich der Eröffnung eines Konservatoriums in Leipzig spielte diese wissenschaftlich orientierte Geisteshaltung die entscheidende Rolle. Aus dieser neuen Haltung zum Wesen und Wirken der Musik erwuchs die Möglichkeit, diese in ihrer ganzen Vielfalt systematisch erfahrbar und vermittelbar zu machen.

II. Ausbildungsziele des Leipziger Konservatoriums

Wesentliche Vorarbeiten auf dem Weg zu einer geistigen wie musikalischen Ausbildungs- und Begegnungsstätte in Leipzig gingen von Felix Mendelssohn Bartholdy aus. Seine Prämisse lautete, dass „die Musik in ihren verschiedenen Theilen, als Mittel zu einem höheren künstlerischen Zwecke gelehrt“ werden solle.⁵ In den Gründungsstatuten von 1843 fand dieser Impuls durch eine vielversprechende Ankündigung ihren Niederschlag: „Das ... Conservatorium

² Carl Dahlhaus, „Geschichtliche und ästhetische Erfahrung“, in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969 (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 14), 243–249, hier 243.

³ Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig 1834.

⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, „Geschichtliche und ästhetische Erfahrung“ (wie Anm. 2), 243.

⁵ Felix Mendelssohn Bartholdy, „Vorläufige Grundlinien einer von dem Blümmerschen Legat in Leipzig zu errichtenden Musikschule“, 1. Abschn., abgedruckt in Arnold Schering, „Das öffentliche Musikbildungswesen in Deutschland bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums“, in [Paul Röntsch], *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918*, Leipzig 1918, 61–81, hier 76.

der Musik zu Leipzig bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik.“⁶ Entscheidend aber war der Zusatz „über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst betrachtet“.⁷ Damit wurde ein akademischer Anspruch formuliert. Das bedeutete, dass keine elementaren Kenntnisse für Anfänger vermittelt werden sollten, sondern die Ausbildung eines hoch qualifizierten künstlerischen Nachwuchses mit allen Optionen auf den Beruf des Musikers anvisiert wurde. Dieser Vorgabe folgend, beschränkte sich das Studium nicht auf die rein künstlerische Tätigkeit. Ihr zur Seite trat eine universelle Ausbildung, die ein breit gefächertes Curriculum anstrebte und von der Synthese zwischen Praxis und Theorie profitierte. In Leipzig wurde dies durch die enge Anbindung an das Gewandhaus realisiert. Häufig stiegen fähige Schüler zu Mitgliedern des Gewandhausorchesters auf, so dass das Konservatorium gleichzeitig die Nachwuchsausbildung und -förderung für eines der europaweit renommiertesten Orchester garantierte. Im Vergleich zu den bisher gegründeten Konservatorien in Deutschland stellte die Symbiose zwischen einer musikpädagogischen und einer konzertgebenden Einrichtung ein Novum dar.

Hauptpfeiler des Unterrichts waren Fächer wie Musiktheorie, Komposition, Gesang, Orgel-, Klavier- und Violinspiel, was sich auch darin ausdrückte, dass die Lehrer dieser Fächer fest angestellt waren.⁸ Der Theorieunterricht umfasste Harmonielehre (Kontrapunkt- und Fugenlehre), Formen- und Kompositionslehre, Partiturspiel, Dirigat, Italienisch für Schüler mit dem Hauptfach Gesang und Vorträge zur Musikgeschichte bzw. Musikästhetik. Eine wesentliche Neuerung bedeuteten die Vorträge zur Musikgeschichte, die von 1846 bis 1868 zeitweise von Franz Brendel gehalten wurden. Die Einrichtung dieses Faches zeugt von einem Bewusstsein für geschichtliche Entwicklungen und unterschied das Leipziger entscheidend vom Pariser Konservatorium. Der systematischen und breiten Ausbildung war es geschuldet, dass jeder Schüler, ungeachtet seines Hauptfaches und ganz nach Tradition der italienischen

⁶ „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend“, §1, *Neue Zeitschrift für Musik* 18 (1843), 28.

⁷ „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend“ (wie Anm. 6), Vorwort.

⁸ Zu den Lehrern, die im Gründungsjahr 1843 am Konservatorium unterrichteten, zählten Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847, Instrumentalspiel, Komposition sowie – laut „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend – auch Sologesang), Moritz Hauptmann (1792–1868, Thomaskantor; Harmonie- und Kompositionslehre), Ernst Friedrich Richter (1808–1879, Musikdirektor der Universitätskirche, Direktor der Singakademie; Harmonie- und Kompositionslehre), Ferdinand David (1810–1873, Gewandhaus-Konzertmeister; Violine), Ernst Ferdinand Wenzel (gest. 1880, Klavier), Robert Schumann (1810–1856, Klavier, Komposition, Partiturspiel), Moritz Klengel, (Geiger im Gewandhausorchester; Violine), Rudolph Sachse (gest. 1848, Geiger im Gewandhausorchester; Violine), Christian August Pohlenz (1790–1843, Organist der Thomaskirche; vorgesehen für Solo-Gesang; Pohlenz verstarb allerdings bereits am 9. März 1843 noch vor Eröffnung des Konservatoriums), Ferdinand Böhme (1815–1883, Solo-Gesang), Henriette Büнау (gest. 1852, Solo-Gesang), Carl Ferdinand Becker (1804–1877, Organist der Nikolaikirche, Orgel, Vorlesungen in Musiktheorie), Louis Plaidy (gest. 1874, Klavier) und Giovanni Battista Ghezzi (Handelsschullehrer; italienischer Sprachunterricht). 1846 kam als eine der zukünftigen Ikonen Ignaz Moscheles (1794–1870, Pianist, Klavier) hinzu, den Mendelssohn von London nach Leipzig geholt hatte.

Konservatorien, am Unterricht im Generalbass- und Klavierspiel sowie Gesang teilzunehmen hatte.⁹

Die Leipziger Schule als Hort der Tradition

Der Fächerkanon wurde auf einer kompositions- wie spielästhetischen Basis aufgebaut, die der lokal zu verortenden, im wesentlichen von Mendelssohn geprägten Leipziger Schule entsprang. Um ihr Wesen zu verstehen, lohnt sich ein kurzer Blick auf den ihr zugrunde liegenden Historismus. Mendelssohn stellte an die musikalische Gegenwart einen rückwärtsgerichteten Anspruch, aus dem sich ästhetische Leitlinien formulieren ließen. Damit stand er selbst ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, in der von einer bruchlosen Kontinuität von der Wiener Klassik zur Romantik ausgegangen wurde. Ganz im Gegensatz dazu war die Alte Musik durch einen Traditionsbruch von der klassisch-romantischen Überlieferung abgetrennt worden. Die Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion durch Mendelssohn in Berlin 1829 hatte daher restaurativen Charakter.¹⁰

Ein Wesenszug der Leipziger Schule bestand damit in dem Bemühen, Musikgeschichte zu reflektieren und zu nutzen, d.h. Formtraditionen der Wiener Klassik schöpferisch in die eigene Gegenwart zu überführen und zu wahren. Der sich daraus legitimierende Kompositionsstil bewegte sich auf der Linie Haydn-Mozart-Beethoven und kreiste um das Zentrum Mendelssohn. Aus der Retrospektive heraus wurde diese Ästhetik allerdings kritisch betrachtet und dabei postuliert, sie habe sich zwischen Virtuosität und „kleinbürgerlich gefärbter Trivialität und Hausbackenheit“ bewegt.¹¹ Zentrale Anliegen der Leipziger Ästhetik waren in der Tat die Vermittlung strenger Regeln, d.h. der Erhalt und die Nachvollziehbarkeit klarer musikalischer Strukturen und Formen, sowie das Festhalten an der funktionsgebundenen Harmonik, an der Konsonanz sowie an der Kontrapunktkunst.

In den Statuten des Konservatoriums fand sich aus diesem Grund im Lehrplan für den Bereich der Formen- und Kompositionslehre die Festlegung auf die „Analyse classischer Musikwerke“.¹² Hier trifft man auf ein Bewusstsein für das ‚Klassische‘. Dass heißt, es existierte die Vorstellung von einem Werkkanon, der sich nicht an Moden orientierte, sondern durch Qualität überdauerte und eine gewisse Zeitlosigkeit mit sich brachte.¹³ Der darin wurzelnde Klassizismus der Leipziger Schule begriff sich als fortsetzende Traditionskraft, die trotz Rückwärtsgewandtheit in die Zukunft gehen wollte. Vor diesem Hintergrund

⁹ „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend“ (wie Anm. 6), § 12, Abschn. 3.

¹⁰ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), 22, 276 ff..

¹¹ Johannes Forner, „Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium“, in: Gerhard Schuhmacher (Hg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Darmstadt 1982 (= Wege der Forschung CDXCIV), 64–99, hier 76.

¹² „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend“ (wie Anm. 6), § 2b.

¹³ In diesem Sinne wird im Folgenden der Begriff des ‚Klassischen‘ oder des ‚Klassikers‘ als Ausdruck zeitloser Meisterschaft verstanden und benutzt.

bot die Neudeutsche Schule und ihre Verweigerung gegenüber Traditionen den größten Reibungsfaktor.¹⁴ Das Geschichtsdenken des „Neuen Weimar“ bezog sich dagegen auf die Zukunft und fand seinen ältesten kompositionsgeschichtlichen Anknüpfungspunkt im Spätwerk Beethovens. Dementsprechend positionierte sich die Leipziger Schule mit ihrem Glauben an die zeitlose Gültigkeit von Traditionen und deren Formen diametral zum Postulat der historischen Bedingtheit und Endlichkeit der Neudeutschen Schule. Als Vertreter dieser Musikästhetik bewegte sich zwar Franz Brendel im Umkreis des Konservatoriums. Trotz seiner potentiellen Einflussnahme in seinen Vorträgen zur Musikgeschichte und Musikästhetik gingen von ihm jedoch keine nennenswerten Impulse gegen die Leipziger Schule aus.¹⁵ Mitgetragen wurde die Leipziger Schule durch jene Lehrergeneration aus den Gründungsjahren. Dazu zählten neben Mendelssohn Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter, Ferdinand David und Ernst Ferdinand Wenzel sowie ab 1846 auch Ignaz Moscheles.

Am Beispiel des Wirkens der Haupt-Theorielehrer Hauptmann und Richter lässt sich der klassizistische Anspruch eindrucksvoll demonstrieren. Hauptmann war als Schüler Louis Spohrs an der Mannheimer Schule und der Mozart-Tradition geschult worden und wurzelte darüber hinaus in Gioseffo Zarlino, Jean-Philippe Rameau und Giuseppe Tartini und ihrer harmonisch-funktionalen Denkweise. Er bevorzugte das klassische Maß, d. h. geregelte Metrik, melodische Ausgewogenheit und klaren Formverlauf. In seinen Kompositionen spiegelt sich dies in der Orientierung an der Vokalkunst Palestrinas wider.¹⁶ In ihm sah Hauptmann das Vorbild des Klassischen. Der ehemalige Konservatorist Ludwig Meinardus erwähnte, dass sich der Theorieunterricht in Leipzig darauf beschränkt habe, strikte Satzprinzipien nach der Vorgabe des Palestrina-Stils als einzig gültige Satztechnik zu vermitteln und Kompositionsanweisungen ohne Erklärungen zu verbreiten: „... lauter Verbote [Quint-/Oktavparallelen usw.], die durch nichts, als durch die verba magistri und den usus erklärt und begründet zu werden pflegten.“¹⁷ Gemäß der Position der Vertreter der Leipziger Schule lehnte Hauptmann Richard Wagner ab und äußerte über die Tannhäuser-Ouvertüre: „ganz grässlich, unbeschreiblich ungeschickt, lang und langweilig“.¹⁸ Noch 1849 behauptete er: „Ich glaube nicht, dass von Wagner ein Stück seiner Composition ihn überlebt.“¹⁹

Stellvertretend für die klassischen bzw. klassizistischen harmonischen Ideale kann das Lehrbuch der Harmonie²⁰ von Ernst Friedrich Richter gelten. Von

¹⁴ Vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin u. Stuttgart 1901, 264.

¹⁵ Vgl. Bernhard Vogel/C.[arl] Kipke, *Das Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig. Geschichtliches und Biographisches*, Leipzig 1888, 21 f.

¹⁶ Johannes Forner, „Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule“. Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion“, *Die Musikforschung* 50 (1997), 31–36, hier 32.

¹⁷ Ludwig Meinardus, *Ein Jugendleben*, Bd. 1, Gotha 1874, 229.

¹⁸ *Hauptmanns Briefe an Louis Spohr und Andere*, hg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, 26.

¹⁹ *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, hg. v. Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, 95.

²⁰ Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig 1853.

großer Popularität und noch 1951 in 35. und bisher letzter Auflage erschienen,²¹ wurde es rund 100 Jahre lang, und nicht nur in Leipzig, im Theorieunterricht eingesetzt. Dabei musste es bereits bei seinem ersten Erscheinen 1853 als veraltet gelten. Richter ignorierte darin das zeitgenössische harmonische Klangbewusstsein, griff stattdessen auf die Bezifferungstechnik der Generalbassschrift zurück und verband sie mit der Akkordstufenbezeichnung. Die Alterationsharmonik taucht hier ebenso wenig auf wie die Mediantik. Das Harmonielehrbuch enthielt vielmehr praktische Anweisungen zur Gestaltung von Akkordverbindungen bis hin zum Kapitel Gebrauch der Harmonien im reinen Satz. Durch die klar handwerkliche Haltung sollten Grundgesetze der Klassiker eingefroren und als einzig gültige Form herausgestellt und lehrbar gemacht werden. Auch hier zeigt sich: die Leipziger Schule bestand auf Dauer weniger durch ihre Reflexion als mehr durch ihre Tradition. Auf diese Problematik wird noch näher einzugehen sein.

Auch mit Blick auf die in Leipzig gelehrt instrumentale Spieltechnik kann die Bevorzugung des Ideals von Ebenmaß und Klarheit konstatiert werden. Auf diesem Gebiet waren Ferdinand David und Ignaz Moscheles hervorragende Vertreter. Sie gründeten regelrechte Violin- und Klavierschulen, die auf einer soliden Technik aufbauten und übertriebener Virtuosität und Gestik entsagten.²² Ganz in diesem Sinne ist der Werkkanon des Konservatoriums zu verstehen, der anhand von Prüfungen und Vortragsabenden von Johannes Forner rekonstruiert wurde.²³

Tab. 1 Prüfungs- und Vortragswerke am Leipziger Konservatorium, 1844–1891.

Prüfungs-/Vortragswerke 1844–1867	Auffüh- rungen	Prüfungs-/Vortragswerke 1868–1891	Auffüh- rungen
Felix Mendelssohn Bartholdy	177	Felix Mendelssohn Bartholdy	293
Ludwig van Beethoven	60	Ludwig van Beethoven	186
Ignaz Moscheles	55	Robert Schumann	100
Ferdinand David	55	Johann Sebastian Bach	86
Johann Sebastian Bach	44	Wolfgang Amadeus Mozart	82
Wolfgang Amadeus Mozart	35	Carl Reinecke	77
Frédéric Chopin	28	Frédéric Chopin	58

²¹ Vgl. Deutsche Nationalbibliographie (DNB) 1945–1971. Nennungen in späteren Ausgaben der DNB bis 2009 finden sich nicht.

²² Vgl. Johannes Forner, „150 Jahre Musikhochschule“, in: *Musikstadt Leipzig 1993*, hg. v. Rat der Stadt Leipzig, Leipzig 1993, 88–114, hier 105. Zur Entwicklung der Streicherpädagogik am Leipziger Konservatorium von 1843 bis zum Ausgang des 20. Jahrhunderts siehe Ruth Kestner-Boche „Zum Profil der Streicherausbildung der Leipziger Musikhochschule seit 1843. Unter besonderer Berücksichtigung der Kinngeiger“, in: Johannes Forner (Hg.), *150 Jahre Musikhochschule 1843–1993. Festschrift*, Leipzig 1993, 190–228.

²³ Die Aufstellung ist entnommen aus Forner, „Mendelssohns Mitstreiter“ (wie Anm. 11), 98.

Prüfungs-/Vortragswerke 1844–1867	Auffüh- rungen	Prüfungs-/Vortragswerke 1868–1891	Auffüh- rungen
Louis Spohr	21	Ignaz Moscheles	57
Robert Schumann	19	Louis Spohr	43
Carl Maria von Weber	19	Franz Schubert	41
Joseph Haydn	12	Ferdinand David	37
Moritz Hauptmann	12	Carl Maria von Weber	33
Ernst Friedrich Richter	12	Johann Nepomuk Hummel	32
Carl Ferdinand Becker	10	Johannes Brahms	25
Henry Vieuxtemps	9	Joseph Haydn	24
Georg Friedrich Händel	8		
Johann Nepomuk Hummel	8		
Charles Auguste de Bériot	8		
Bernhard Molique	7		
Gioachino Rossini	6		
Heinrich Marschner	4		

Bildet man aus beiden Statistiken die Schnittmenge und blendet einmal das der posthumen Würdigung durch Carl Reinecke geschuldete rasche Aufrücken Schumanns aus, so sind es unter den sieben in Tabelle 1 erstgenannten Komponisten Mendelssohn, Beethoven, Bach, Mozart und Chopin, die den Werkkanon am Konservatorium bilden. Die hohe Aufführungszahl der Werke Mendelssohns erklärt sich auch aus den alljährlich stattfindenden Gedächtniskonzerten für den Mitbegründer des Konservatoriums, in denen ausschließlich seine Kompositionen gespielt wurden.²⁴ Die hohen Platzierungen von Moscheles und David lassen sich mit der Protegierung ihrer eigenen Werke im Unterricht erklären. Dementsprechend sinken beide in den Darbietungslisten nach ihrem Tod 1870 (Moscheles) und 1873 (David). Moscheles' künstlerische Ideale werden in der Abgrenzung zu Schumann und Chopin offensichtlich:

„Ich verstehe wohl, dass er [Schumann] wie ein guter Dichter, Etwas andeuten und die Ergänzung der Phantasie des Hörers überlassen will; aber ich liebe mehr Bestimmtheit, mehr Verarbeitung in der Musik, nicht das gewisse schwärmerische, scheinbar planlose Herumfühlen.“²⁵

Chopin war hingegen für Moscheles nicht eindeutig einzuordnen. Dessen Manko sei es laut Moscheles gewesen, kein „Classiker“ zu sein und „keine großen Kunstwerke geschaffen zu haben“. Dennoch besäße er „ganz seltene Eigenschaften: Gemüth, Empfindung und Eigenthümlichkeit“.²⁶ Ähnlich wie Hauptmann vertrat auch Moscheles eine Ästhetik, die auf Traditionen basier-

²⁴ Vgl. Forner, „Mendelssohns Mitstreiter“ (wie Anm. 11), 94.

²⁵ *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, hg. von seiner Frau, Leipzig 1872–73, Bd. 2, 221.

²⁶ *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 25), 207.

te, in der er sich selbst verortete: „Ich lasse nur Klassiker spielen, Beethoven, Mozart und meine eigenen Sachen.“²⁷ Kontrastierend sei das Urteil von Ethel Smyth über die Leipziger Stilästhetik genannt, das ebenso eindeutig im Hinblick auf die Geringschätzung der musikalischen Emotionalität ausfällt:

„But in that [Leipzig] school Bizet, Chopin, and all the great who talk tragedy with a smile on their lips, who dart in the depths and come up again instantly like divers, who, in fact, decline to wallow in the Immensities – all these were habitually spoken of as small people.“²⁸

Fanden einige Komponisten keinen oder nur zögerlich Eingang in das Unterrichtsrepertoire, ist darüber hinaus eine selektive Wahrnehmung zu beobachten. Auch wenn beispielsweise Beethoven zur Traditionslinie gehörte, begegnete man seinem Spätwerk mit ziemlichem Unverständnis. Hauptmann sprach von den letzten Streichquartetten als „etwas abseits und ins Dickigt“ gehend, wofür er entschuldigend die Isolation Beethovens heranzog.²⁹ Bis Ende der 1860er Jahre war Beethovens Kammermusik mit Ausnahme der Kreutzer- und der Frühlings-Sonate in Prüfungen und Vortragsabenden nicht vertreten. Stattdessen wurden die Klaviersonaten op. 27/2 cis-Moll „Mondschein-Sonate“ und op. 57 f-Moll „Apassionata“ und die Klavierkonzerte in G-Dur und Es-Dur durchgängig gespielt.³⁰ Auch Johannes Brahms setzte sich nur langsam durch. Erst 1874 wurde erstmalig eines seiner Werke in einem Prüfungskonzert gespielt, während seine Kompositionen in den Gewandhauskonzerten bereits seit 1853 aufgeführt wurden.³¹

Der Werkkanon lässt sich also von der Romantik zurück bis zur Wiener Klassik noch weiter in die Vergangenheit spinnen, wofür die hohe Platzierung von Bach spricht. Der einflussreichste Fürsprecher für die Einführung der Werke barocker Komponisten war Mendelssohn.

Zum Stellenwert der Alten Musik

Mendelssohn hatte aus Bildungstradition und Traditionsbewusstsein des Elternhauses sowie im Umkreis der Berliner Singakademie und Carl Friedrich Zelters selbst ein „museales Verständnis“³² der Musikgeschichte entwickelt. Nachdem er 1835 das Amt des Gewandhausmusikdirektors übernommen hatte, sollten auch das Leipziger Publikum sowie die Stadtväter für den Wert dieser

²⁷ Brigitte Richter, „Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen von Alfred Richter an seine Studienzeit und spätere Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium“, in: Forner (Hg.), *150 Jahre Musikhochschule 1843–1993* (wie Anm. 22), 34–50, hier 41.

²⁸ Ethel Smyth, *Impressions that remained. Memoirs*, London, New York, Toronto u.a. 1923, Bd. 2, S. 286.

²⁹ Ferdinand Hiller (Hg.), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Ludwig Spohr und Andere*, Leipzig 1876, Bd. 2, 77.

³⁰ Vgl. Forner: „Mendelssohns Mitstreiter“ (wie Anm. 11), 95.

³¹ Vgl. Forner: „Mendelssohns Mitstreiter“ (wie Anm. 11), 91.

³² Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17), 13.

schlafenden Musikepoche begeistert werden. Systematisch begann Mendelssohn das Interesse an Bach und Händel durch Aufführungen im weltlichen wie kirchlichen Raum zu wecken. Besonders eindrucksvoll gestaltete sich seine Förderung von Barockmusik durch die Etablierung mehrerer Zyklen von Historischen Konzerten im Gewandhaus, die in den Jahren 1838 bis 1847 stattfanden. Die Programme boten einen Querschnitt des europäischen Musikschaffens von 1700 bis in die Gegenwart. Unter den Komponisten der ‚älteren‘ Generation waren Bach, Händel, Gluck, Graun, Pergolesi.³³ Mendelssohn griff damit einen völlig neuen Gesichtspunkt auf. Durch diese Aufführungen offenbarte sich eine respektvolle Haltung gegenüber der in den letzten Jahrhunderten gewachsenen Musik. Dieser bildungspolitische Aspekt war ein Novum in der Programmkonzeption.³⁴ Neben seiner Konzerttätigkeit bemühte sich Mendelssohn auch um das visuelle Gedächtnis an Komponisten, die lokal wie überregional für die Musikgeschichte wirkungsvoll gewesen waren. Hier gelang Mendelssohn ein wesentlicher Durchbruch mit der Errichtung des ersten Leipziger Denkmals für Johann Sebastian Bach im April 1843, das Mendelssohn u.a. durch Benefizkonzerte finanziert hatte. Mit der Enthüllung des Bach-Denkmals erreichte seine Betätigung für die Anerkennung der Barockmusik in Leipzig ihren Höhepunkt.³⁵

Auch am Konservatorium waren Restaurationsbemühungen um die Alte Musik im Flusse. Ein kurzer Blick darauf, wie beispielsweise Bach rezipiert wurde, soll helfen, die historiographische Haltung zu erhellen. Entscheiden für die Aufführung Bachscher Werke war ihr Transport in den musikalischen Geschmack der Gegenwart durch Bearbeitungen oder Neu-Arrangements. Ignaz Moscheles beispielsweise verstand Bach unter den ästhetischen Prämissen der Gegenwart. So arrangierte er gerne für das Wohltemperierte Klavier eine zusätzliche Cello-Stimme. Ähnliches hatte Charles Gounod bereits praktiziert, als er das Ave Maria mit Bachs C-Dur-Präludium zu einem populären ‚Schlager‘ verschmolz. Moscheles leitete die Rechtfertigung für sein Vorgehen aus dem Alltag der Rezeption ab, da die meisten seiner Schüler das Präludium in seiner Originalfassung als „zu trocken“ empfanden und „nicht gespielt“ hätten.³⁶ Das Bemühen um Praxisnähe führte darüber hinaus zu seinem Vorschlag, den Partituren der ersten Bach-Gesamtausgabe Klavierauszüge beizufügen. Nach Eingreifen des Hauptherausgebers Moritz Hauptmann wurde dieser Vorschlag abgelehnt. Hauptmann wie Mendelssohn legten in editionspraktischen Fragen höchsten Wert auf die Erhaltung bzw. Rekonstruktion des Urtextes ohne jedwede Zutat durch den Herausgeber im Sinne von Modernisierungen.

³³ Vgl. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy* (wie Anm. 32), 170.

³⁴ Vgl. Siegfried Thiele, „Mendelssohn und das Leipziger Konservatorium“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt: Bericht zum ersten Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, hg. v. Gewandhaus zu Leipzig, Leipzig, Wiesbaden u. Paris 1996, 127–130, hier 128.

³⁵ Vgl. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy* (wie Anm. 32), 157.

³⁶ *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 25), 314.

Dass diese Prämisse selbst für Mendelssohn jedoch in der Praxis keine Geltung mehr besaß, zeigt eine Aufführung der Chaconne aus der d-Moll-Partita für Solo-Violine (BWV 1004). David hatte sie 1840 in einem Gewandhauskonzert gespielt, wobei er von Mendelssohn am Klavier begleitet wurde, was vermutlich dem Zweck diene, diese alte, durch ihr erstmaliges Erklängen aber zugleich „neue“ Musik dem Publikum nahezubringen, indem die zeittypische und populäre Duobesetzung von Violine und Klavier suggeriert wurde. Das Original wurde damit in substantieller Weise erweitert. Schumann äußerte sich positiv über dieses Verfahren und gestand Mendelssohn zu, er habe „so wundervoll accompagniert“, dass „der alte ewige Cantor seine Hände selbst mit im Spiele zu haben schien.“ Wesentlich in Schumanns Bericht ist die Aussage, dass die Ergänzung um den Klavierpart die Chaconne erst in ihrer „reinsten Vollendung“ und „Vollkommenheit“ erklingen ließ.³⁷ Das heißt, um 1840 stand eine dem Werk angemessene Aufführung, also Authentizität überhaupt nicht zur Debatte. Was David und Mendelssohn im Gewandhaus veranstalteten, war vielmehr die Demonstration eines historischen Dokuments der Musikgeschichte und dessen musik- und hörästhetische Modernisierung. Das historische Moment vollzog sich somit eher vielmehr in der Wiederentdeckung und Nutzbarmachung Bachs als Vertreter eines strengen Regelwerks, das jedoch nicht ohne den Ausdrucksreichtum der Romantik auskommen musste und somit als Vorbild dienen konnte – oder wie es Carl Dahlhaus formulierte: „Bach wurde zu einem Komponisten für Komponisten.“³⁸

Einen Komponisten Alter Musik werkgetreu darzubieten, schien dagegen einerseits das Publikum noch zu überfordern. Andererseits deckt Schumanns Kommentar eine überhebliche Haltung auf, die die ältere Musik als auf die ‚Vollendung‘ durch die Romantik harrende Epoche deklassierte. Für Mendelssohn hingegen ist zu konstatieren, dass er vielmehr musikgeschichtlichen Fortschritt als eine Verwebung von älteren und zeitgenössischen Stilen verstand. Eine Bearbeitung der Chaconne zur Annäherung an den Publikumsgeschmack bot daher die Möglichkeit der stärkeren Verbreitung der älteren Musik. Somit konnte sie über die öffentliche Aufführung hinaus bis in den bürgerlichen Haushalt transportiert werden.³⁹ Erstaunlich und bemerkenswert in der Chaconne-Aufführung durch David und Mendelssohn ist in diesem Zusammenhang das Phänomen der Interpretation und Rezeption der Chaconne. Denn obwohl die Bearbeitung für die Verbreitung des Werks sicherlich förderlich sein sollte und für seine Qualität spricht, so sind dennoch Mechanismen

³⁷ Zit. nach Wolfgang Sandberger, „Das alte prächtige Perückengesicht prangte frei im Sonnenschein und machte mir große Freude“ – Mosaiksteine zum Bach-Bild von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: Hans Joachim Marx, *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, Hamburg 2003, 25–43, hier 42

³⁸ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (wie Anm. 10), 26.

³⁹ Vgl. 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), 156–179, hier 159, 177.

einer unumgänglichen Übersetzung der Vergangenheit für die Gegenwart unter ihrer gleichzeitigen Aneignung zu erkennen. Somit wurde Bachs Werk nicht allein als ästhetisches Kunstwerk, sondern aus historischer Perspektive heraus wahrgenommen, als Relikt der Vergangenheit. Erich Doflein beschrieb diesen Überführungsvorgang durch die Macht der Interpretation treffend, als dass mit der ‚Wiederbelebung‘ eines Werks „ein wesentliches Stück aus dem Gewebe der Musikgeschichte erobert“ wird, welches „das weitere neue Schaffen bedingt und bedrängt“.⁴⁰ Franz Brendel beschäftigte sich zehn Jahre später in seiner Musikgeschichte mit der Problematik zwischen Authentizität und Bearbeitung. Auch er ließ Eingriffe in ein Werk nur mit dem Hinweis auf den praktischen Gebrauch gelten, indem er sie als Arrangement mit der Vorbildung des Publikums zuließ:

„Das Höhere bleibt immer, die Denkmale der Vorzeit unangetastet zu lassen und aus dem Geiste ihrer Zeit zu begreifen. Einem überwiegend gebildeten Publicum gegenüber, einem Publicum, welches im Stande ist, sich seiner unmittelbaren Subjectivität zu entäussern, ist dieser Standpunct geltend zu machen; für die grosse Menge, die nur im Augenblicke lebt, die Nichts kennt, als was ihre Zeit ihr bietet, sind Concessionen am Orte.“⁴¹

Damit sind zwei Rezeptionsarten der Alten Musik in Leipzig zu beobachten. Die erste, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitete und hier von David und Moscheles vertretene, verstand die Alte Musik in der Aufführungspraxis nicht allein als ästhetisches Kunstwerk, sondern als historisches Dokument, dass einer Angleichung an die zeitgenössische Ästhetik bedurfte. Die zweite, von Hauptmann vertretene Form der Rezeption, bemühte sich um Wahrung der Authentizität, was jedoch nur für die Schriftlichkeit der Musik galt. Mendelssohn verband beide Positionen, indem er der vergänglichen Aufführung mit dem Bedarf des gegenwärtigen Publikums gerecht zu werden versuchte, während er gleichzeitig die authentische Fixierung des Werks forderte, um ihm auf diese Weise ein gedrucktes Denkmal setzen zu können.

III. Restriktion durch Tradition

Trotz einschlägiger Neuerungen am Leipziger Konservatorium waren auch hier Nachteile zu beobachten, die das Studium nicht so unbeschwert verlaufen ließen, wie die Forschungsliteratur jahrzehntelang glauben machen wollte. Ein- und Beschränkungen ergaben sich besonders durch den mangelnden Willen, sich Neuem zu öffnen und das damit verbundene Festhalten an Traditionen.⁴²

⁴⁰ Erich Doflein, „Historismus in der Musik“, in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), 9–39, hier 16.

⁴¹ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1878, 224.

⁴² Vgl. Hellmut Döhnert, „Ein Pflanzgarten der Musik. 150 Jahre Hochschule für Musik in Leipzig“, *Das Orchester* 41 (1993), 689f., hier 690.

Ein sich im Laufe der Jahre verstärkender Vorwurf bezog sich auf den herrschenden Konservatismus. Das Wort von „old foggyish“⁴³ machte unter den Studenten bald die Runde. Der Engländer Frederic H. Cowen⁴⁴ bemerkte bei seinem Eintritt 1865 wie auch Ethel Smyth 12 Jahre später bei ihrer Aufnahme 1877, dass das Konservatorium weiterhin von dem Ruf zehrte, den es unter Mendelssohn erlangt hatte.⁴⁵ Diese Beobachtung war nicht aus der Luft gegriffen. Nach dem Tod Mendelssohns 1847 entwickelte es sich offenbar zu einem unausgesprochenen Ehrenkodex, sein Vermächtnis zu erhalten – oder wie Moscheles es formulierte: „... ein Wirken mit ihm wäre mir eine tägliche Freude und Genugtuung gewesen, das Wirken daran ohne ihn bleibt mir Pflicht und heiliges Vermächtnis. Ich muss nun für uns beide arbeiten.“⁴⁶

Als Garant für die Wahrung Mendelssohnschen Erbes präsentierte sich neben der ersten Lehrergeneration das Direktorium. Ihm stand Advokat Conrad Schleinitz und damit die konservierende Persönlichkeit Mendelssohnschen Geistes vor. Wilhelm Wasielewski, ehemaliger Student erinnerte sich: „Seine [Schleinitz'] Begeisterung für denselben [Mendelssohn] kannte keine Grenzen; er ging darin so weit, dass er erklärte, diesen Meister zu kritisieren, sei ein Sakrilegium an der Kunst.“⁴⁷ Entsprechend nahm Schleinitz Einfluss bei der Einstellung neuer Lehrer, d.h. Befürwortern der klassizistischen Linie wurde der Vorrang eingeräumt. Sie rekrutierten sich häufig genug aus Absolventen des Konservatoriums, wie Robert Papperitz (Theorie) oder Salomo Jadassohn (Theorie). Weiterhin wurde der Verbleib der etablierten Pädagogen aus den Gründungsjahren unterstützt, die jedoch keine neuen, zeitgemäßen Akzente setzen konnten oder wollten. Hinzu kam, dass die neue Leitfigur des Konservatoriums und des Gewandhauses, Carl Reinecke, ebenso als konservative Persönlichkeit galt. Ihm selbst widerfuhr deutlich genug die Bewahrung und Unantastbarkeit des Mendelssohnschen Geistes. Jahrzehntlang hatte niemand gewagt, den Posten Mendelssohns als Studiendirektor neu zu besetzen. Erst 1897, also 50 Jahre nach Mendelssohns Tod, wurde Reinecke zu dessen Nachfolger berufen, blieb dann aber nur noch für fünf Jahre im Amt.

Das Festhalten an Traditionen und die geringe Offenheit für Neuerungen rückten die Leipziger Schule in ein negatives Licht. Sie vermittelte durch ihr retrospektives Kompositionsregelwerk den Anschein, den Anschluss an die geistigen und musikalischen Strömungen des 19. Jahrhunderts verpasst zu haben.⁴⁸

⁴³ *Dwight's Journal of Music and Arts* 29 (1869/70), 141 f., hier 141.

⁴⁴ Frederic Hyman Cowen (1852–1935), Pianist, Dirigent und Komponist; 1865 bis 1866 Schüler des Leipziger Konservatoriums.

⁴⁵ Vgl. Frederic H.[ymen] Cowen, *My art and my friends*, London 1913, S. 21 und Smyth, *Impressions*, 172.

⁴⁶ Aus Moscheles' Leben (wie Anm. 25), 185

⁴⁷ Wilhelm Josef von Wasielewski, *Aus Siebzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart u. Leipzig 1897, 74.

⁴⁸ Vgl. Döhnert, „Ein Pflanzgarten“ (wie Anm. 41), 690.

Folgen

Das Beharren auf früheren Errungenschaften entwickelte sich nicht zum Vorteil und endete in einem Stillstand in den 1860er und 1870er Jahren, d.h. Curriculum und Organisation blieben unverändert. Der Konservatoriumslehrer Alfred Richter, ältester Sohn Ernst Friedrich Richters, erinnerte sich: „Aber andere Zeiten verlangen andere Männer, und die starre Opposition gegen alles Neue, welche die unmittelbare Periode nach Mendelssohn – im Gegensatz zu der vom fortschrittlichen Geist zu Anfang des Jahrhunderts beseelte – charakterisierte, brachte es mit sich, dass Leipzig zwar keineswegs seinen Ruf als Musikstadt, aber doch die Vorherrschaft, die es bis dahin thatsächlich ausgeübt hatte, verlor ...“⁴⁹ Diese Annahme wird auch durch das Urteil von Ethel Smyth unterstrichen. Als den qualitativ besseren und angenehmeren Teil der Ausbildung in Leipzig beschrieb sie das musikalische Leben, in dessen Zentrum die Konzerte und die Oper standen. Auch in anderen zeitgenössischen Aussagen wird permanent auf das hohe Niveau des Musiklebens verwiesen, das als Kompensator für manche Schwäche des Konservatoriums gewirkt zu haben scheint.⁵⁰

Auch die solide, der übertriebenen Virtuosität entsagende Leipziger Klavier- und Violinschule, die sich in Technik und Studienliteratur an die Wiener Klassik anlehnte, geriet zunehmend in die Kritik. Besonders die dienstältesten Lehrer bekamen die aufkeimenden Antihaltungen zu spüren, indem sie gegen Ende ihrer Laufbahn zunehmend von ihren Schülern isoliert wurden. Moscheles' fähigste Schüler wandten sich von ihm ab, um bei anderen Lehrern die zeitgenössische Spieltechnik zu erlernen.⁵¹

Die Ära Felix Mendelssohn Bartholdy neigte sich erst beinahe 40 Jahre nach seinem Tod dem Ende zu. In einem Jahrzehnt starben Moscheles (1870), David (1873), Richter (1879) und Wenzel (1880). Damit verlor das Konservatorium vier Koryphäen ihres Fachs, die seit der Eröffnung die tragenden Säulen und großen Zierden gewesen waren. Als schließlich diese erste Lehrergeneration verschwunden war und 1881 auch Schleinitz starb, hofften die Leipziger Musikkreise auf den Anbruch einer neuen Zeit. Dass diese Wende zu einer gegenwartsbewussteren Ausrichtung schon lange herbeigesehnt worden war, verdeutlicht die Bemerkung des Peters-Verlegers Max Abraham: „Dass Schleinitz das Zeitliche gesegnet hat, wird Ihnen [Grieg] bekannt sein. Sein Nachfolger wird wahrscheinlich Dr. [Otto] Günther, unter dessen Leitung man im Conservat. u. Gewandhaus auf eine neue Aera hofft, werden. Es wäre aber auch

⁴⁹ Richter, „Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit“ (wie Anm. 27), 34.

⁵⁰ Vgl. Smyth, *Impressions*, 173, John Francis Barnett, *Musical reminiscences and impressions*, London 1906, 44 sowie „Musical Correspondence“, *Dwight's Journal of Music and Arts* 29 (1869/70), 141f., hier 141. Zu den problematischen Entwicklungen in Leipzig siehe Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim, Zürich u. New York 2004 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 33).

⁵¹ Vgl. *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 25), 321.

Zeit, dass endlich einmal die ersten Lehrstellen am Conservat. gut besetzt werden u. mehr Frische in die Gewandhaus-Konzerte kommt.“⁵²

Die Hoffnung auf eine grundlegende Erneuerung erfüllte sich nicht. Zwar waren in den 1880er Jahren mittlerweile alle Orchesterinstrumente als Studienfächer eingeführt worden, dennoch verharrte das Leipziger Institut weiter im Konservatismus.⁵³ Das Studium verlief in den althergebrachten Bahnen im Sinne einer gediegenen Grundausbildung auf kompositorischem wie instrumentalmusikalischem Gebiet, ohne eine grundlegende Öffnung nach außen. Tradition beherrschte den Ablauf, Innovation war eine unbequeme Notwendigkeit.

IV. Kritik an den Konservatorien

Bereits in den 1840er Jahren entstand eine rege Diskussion über Erfolg und Misserfolg des Ausbildungstyps Konservatorium. Brennpunkt war mit Leipzig jener Ort, von dem zunächst neue Impulse ausgegangen waren. Vier Jahre nach der Gründung merkte 1847 Johann Christian Lobe an, dass das Konservatorium bislang keine bedeutenden Absolventen als Komponisten, Instrumentalisten, Sänger oder Pädagogen vorzuweisen habe.⁵⁴ 1850 griff der umstrittene Beethoven-Biograph Anton Schindler diesen Vorwurf auf, indem er das Modell Konservatorium generell als Produktionsort von Durchschnittstalenten kritisierte. Er stellte die künstlerische Qualität und Reife der Abgänger in Frage und glaubte, die Ursache in der Untauglichkeit der pädagogischen Form des Gruppenunterrichts gefunden zu haben.⁵⁵ Schindlers Kritik war nicht unberechtigt, fand doch mittlerweile eine Überschwemmung des Marktes mit schlecht qualifizierten Musikern und Musiklehrern statt. Der Kreis des pädagogischen und künstlerischen Missstand, dem man durch die Gründung des Leipziger Konservatoriums entgegentreten wollte, hatte sich wieder geschlossen bzw. fand seine Fortsetzung. Hans von Bülow fällte 1882 ein vernichtendes Urteil, als er hervorhob, dass an den Konservatorien übermäßig viele Schüler ausgebildet würde, wodurch dem „Dilettantismus im schlechten Sinne“ aufgrund musikalischer Halbbildung Vorschub geleistet werden

⁵² Brief von Abraham an Edvard Grieg, 13. Juni 1881, Finn Benestad/Hella Brock, *Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C.F. Peters 1863–1907*, Frankfurt/M., Leipzig, London u.a. 1997, 79. Der Stadtrat Otto Günther wurde schließlich 1881 zum Nachfolger Schleinitz' ernannt und bekleidete das Amt des Direktors bis 1897.

⁵³ Siehe dazu Vytautas Landsbergis, „Das königliche Konservatorium zu Leipzig mit den Augen eines Studenten. Briefe von M. K. Ciurlionis“, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 21 (1979), 42–69.

⁵⁴ J.[ohann] C.[hristian] Lobe, „Die Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig (Ostern 1847)“, *AmZ* 49 (1847), 257–269, 277–281.

⁵⁵ Vgl. Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung* (wie Anm. 1), 238 ff.

würde.⁵⁶ Das Problem der Überfüllung der Konservatorien war schwer in den Griff zu bekommen. Wie im Leipziger Fall mussten sich zahlreiche Institute selbst finanzieren und waren daher von den Aufnahme- und Halbjahresgebühren abhängig, was zu einem gelockerten Aufnahmeprozedere führte, dass auch qualitativ schwächeren Anwärtern den Zugang zum Konservatorium ermöglichte. Die Debatte um die Effektivität und die Defizite der Konservatorien weist darauf hin, dass diese Art von musikpädagogischer Einrichtung im 19. Jahrhundert in Deutschland zwar neu, aber nicht unumstritten war.

V. ‚Klassiker‘ und Konventionen

Erstmalig wurde in Leipzig realisiert, was andere Pläne zur Gründung von Musikschulen zum zeitgemäßen Postulat erhoben, nämlich Musik wissenschaftlich zu begreifen. Gemäß der zeitgenössischen Entwicklung an den Universitäten kam diese Forderung einer der Geschichte der Musik verpflichteten Perspektive zugute. Ihre Ausführung durch die Leipziger Schule konzentrierte sich auf das Ideal des Klassikers, das bis Palestrina reichte. Barocke Muster fanden in die Ästhetik der Leipziger Schule hingegen nur punktuell Eingang. Es hatte noch keine eingehende Beschäftigung mit der Barock-Epoche auf theoretischer Basis stattgefunden, so dass sie nicht als Maßgabe für stilistische Fragestellungen in Betracht kam. Die Präsenz des Barocken offenbarte sich dagegen in der Praxis. In erster Linie wurde Johann Sebastian Bach verstärkt in den Kanon der Unterrichtswerke eingeführt. Vermutlich geschah die Beschäftigung mit seinen Kompositionen im Hinblick auf eine breite Vermittlung der Musik mit allgemeinbildender Komponente. In Leipzig vollzog sich somit ein Dreisprung. In der Orientierung am Barock, der Wiener Klassik und der eigenen Gegenwart wurde – in erster Linie durch Mendelssohn – ein überwiegend retrospektives Konzept von Kompositionsästhetik formuliert. Mit seinem Tod und der jahrzehntelangen Pflege seines Vermächtnisses wurde der einst so innovativ tätige Mendelssohn selbst zu einer Tradition, zu einem Denkmal, d.h. zu einem Gegenstand der Leipziger Schule, der mittlerweile ebenso aus einer Musikepoche der Vergangenheit entstammte.

Der nicht zu übersehende Konservatismus diente als Schutzschild. Die einmal etablierten Konventionen bedurften keiner Rechtfertigung, da sie sich zu vermeintlich unantastbaren Instanzen durchgesetzt hatten. Dieses Verhaltens-

⁵⁶ Hans von Bülow, „Skandinavische Concertreiseskizzen“, in: Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hg. v. Marie von Bülow, Leipzig 1895–1908, Bd. 3, 408–437, hier 414. Weiteres zur Kritik an den Konservatorien siehe bei , sowie zu der daraus resultierenden Disziplinlosigkeit am Leipziger Konservatorium Yvonne Wasserloos, *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C.F.E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen*, Hildesheim, Zürich u. New York 2004 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 36).

muster des Verharrens in einer Tradition entspricht der von Carl Dahlhaus benannten „Bürgschaft von Zeitlosigkeit“, in der eine kontinuierlich überlieferte Norm „nicht brüchig oder gar trügerisch“ sein kann.⁵⁷ Die Leipziger Schule war selbst zu einem, allerdings kritisch rezipierten Klassiker erstarrt.

⁵⁷ Carl Dahlhaus, „Traditionszerfall im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Hans Heinrich Eggebrecht/Max Lütolf (Hg.), *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, München 1973, 177–190, hier 179.

„LUPE UND OHR“. DIE AM STRASSBURGER INSTITUT VON 1872
BIS 1905 VON GUSTAV JACOBSTHAL ETABLIERT E WISSENSCHAFTS-
KULTUR UND IHRE VERBORGENE VORLÄUFERROLLE FÜR HISTORI-
SIERENDE AUFFÜHRUNGEN ÄLTERER MUSIK

VON PETER SÜHRING

Was ich vorzutragen habe, folgt einer Maxime ernstzunehmender Profanhistoriker, nämlich: Fakten gegen Mythen zu setzen. Jene Meinungen, die über Gustav Jacobsthal bis zum Ende des 20. Jahrhunderts kursierten und auf Äußerungen von Friedrich Ludwig, Heinrich Bessler oder Friedrich Gennrich fußten, waren mythischen Charakters und stimmen mit den Fakten, wie sie sich heute aus Jacobsthals Nachlass und anderen Dokumenten rekonstruieren lassen, nicht überein. Ich werde also einen biographischen Abriss Jacobsthals geben, versehen mit solchen inhaltlichen Bemerkungen zu seiner Arbeit, in denen die Akzente anders, d. h. auf meinen Recherchen basierend, gesetzt sind.

„Auf den könnt ihr lange warten: das Unglück seines Lebens ist, dass er mit nichts fertig wird.“¹ So schrieb über Jacobsthal im Jahr 1893 Friedrich Spitta, Professor für evangelische Theologie, aus Straßburg nach Berlin an seinen Bruder Philipp, als es darum ging, von Jacobsthal eine Unterschrift unter eine Petition an den Kaiser zu erlangen, mit der um Unterstützung für das Projekt der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ (DDT) geworben werden sollte. Die Pointe dieser Äußerung ist nicht, dass Jacobsthal selbst schon Unterschriftenlisten besaß, diese aber aus Vorbehalten gegen die Editionspraxis seiner Zeitgenossen zögerlich behandelte; die Pointe ist auch nicht, dass Spitta vier Jahre später durch ein akribisch ausgearbeitetes Buch Jacobsthals über das Schicksal der chromatischen Alteration im liturgischen Gesang widerlegt werden sollte. Ihre Pointe ist vielmehr, dass sie dennoch zutreffend ist und Spitta das zwölf Jahre später unvermeidlich fragmentarische Ende von Jacobsthals akademisch-institutioneller Tätigkeit, ja seiner wissenschaftlichen Arbeitsfähigkeit überhaupt, richtig prognostizierte. Johannes Wolf, Berliner Professor für Musikgeschichte und Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, urteilte, nachdem er 1916 den Nachlass Jacobsthals angenommen und durchgearbeitet hatte: „Die letzte Gruppe [des Nachlasses]: Vorlesungen beleuchtet scharf die universelle Bedeutung Jacobsthals als Universitätslehrer.“² Wer war nun dieser Universitätslehrer von universeller Bedeutung und welche Rolle spielte er im Zusammenhang mit der Vorgeschichte der wissenschaftlichen und praktischen Beschäftigung mit älterer Musik im 20. Jahrhundert?

¹ Zitiert nach Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit dem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*, Kassel 1994, 128.

² Siehe Johannes Wolf, „Überweisung des hs. Nachlasses des Professors d. Musikwissenschaft Gustav Jacobsthal“, *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 33 (1916), 11. u. 12. Heft, Nov./Dez. 1916, Leipzig, S. 382.

Jacobsthal wurde 1845 im hinterpommerschen Pyritz geboren und starb 1912 in Berlin. Er war eines von mehreren Kindern eines jüdischen Landarztehepaares. Er hat die Synagoge zeitlebens nicht verlassen, wollte aber weder der „blinden Synagoge“ noch der „sehenden Kirche“ angehören. Denn er glaubte zwar an Jesus von Nazareth als den jüdischen Messias, ließ sich aber nicht christlich taufen und wurde später trotzdem, dank der liberalen Personalpolitik des preußischen Regierungsrats Friedrich Althoff und der nicht-judenfeindlichen Stimmung am deutschen Kaiserhof, als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft preußischer Staatsbeamter – einer der ganz seltenen Ausnahmefälle.

Elfjährig wurde er auf das Marienstifts-Gymnasium nach Stettin geschickt. Dort er hatte zwei hervorragende Lehrer, die ihn beide zum Studium ihrer jeweiligen Fächer bestimmen wollten. Er dürfte dort der begabteste Schüler von Carl Loewe gewesen sein. Der Mathematiker Graßmann konnte ihn nicht für die Mathematik als Berufsziel gewinnen, Spuren seiner mathematischen Bildung lassen sich jedoch allenthalben in Jacobsthals Präzision und Kalkül in seiner nicht nur historisch-ästhetisch, sondern auch physikalisch-tonpsychologisch geprägten musikalischen Hermeneutik auffinden.³

Jacobsthal ging nach dem Abitur 1863 zum Studium nach Berlin. Er hörte an der Universität in verschiedenen nichtmusikalischen Fächern, vor allen in Geschichte und Philosophie, studierte privatim und als Mitglied der Singakademie bei Heinrich Bellermann Komposition und bei Eduard Grell Gesang und Chorleitung. Zwischen 1865 und 1868 verließ er für 2½ Jahre die Universität, um sich ganz dem privaten Musikstudium zu widmen; Klavierstunden nahm er bei dem Liszt-Schüler Karl Tausig. 1870 beschloss er sein Studium mit der Promotion in den Fächern Musik, Geschichte und Philosophie. Als Dissertation reicht er eine Abhandlung über die Geschichte der Mensuralnotation ein.

Als negative Mitgift seiner Lehrer nahm er ein von ihm zeitweilig positiv bewahrtes Vorurteil mit in seine spätere Entwicklung, nämlich die Verherrlichung der vokalen Musik als der einzig wahren und reinen Musik und die Herabsetzung alles Instrumentalen. Diese Gesinnung ist ja unter dem Namen Cäcilianismus berühmt geworden und wurde von katholischer und, wie man an der so genannten Berliner Schule sehen kann, auch von protestantischer Seite vertreten. Jacobsthal wird sich im Verlaufe seiner musikgeschichtlichen Forschungen mühsam und relativ spät von dieser Sichtweise befreien, besonders dadurch, dass er den Einsatz von Instrumenten schon in der frühen Phase der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit erkennt und positiv würdigt.

³ Siehe hierzu Peter Sühling, „Rechnen und Empfinden – Rationalität und Phantasie in der Musikanalyse. Über einige von Hermann Graßmann herrührende mathematisch-physikalische Elemente in der Methodik Gustav Jacobsthals“, englisch unter dem Titel: „Calculation and emotion – rationality and imagination in music analysis. Hermann Graßmann and the mathematics of Gustav Jacobsthal's musicology“, in: *Hermann Grassman – From Past to Future: Grassmann's Work in Context, Grassman Bicentennial Conference Potsdam/Szczecin September 2009*, Basel 2010.

Die Einsicht, nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges, an dem er als Sanitäter teilnahm, in Berlin vorderhand keine Chancen zu haben, veranlasste ihn 1871 nach Wien überzusiedeln. Dort perfektionierte er an den Instituten für Geschichtsforschung und Germanistik sein quellenkundliches Handwerkszeug, verkehrte aber auch in dem Künstlerkreis um Brahms. Zu einer entscheidenden Bekanntschaft wurde diejenige mit dem Germanisten Wilhelm Scherer, der programmatische Ideen für eine neue Forschergeneration vertrat und eine den naturwissenschaftlichen Methoden verwandte Objektivität auch für die Geisteswissenschaften propagierte. Jacobsthal wird ihm zwar methodisch folgen, ohne jedoch den Wahrheitsanspruch Scherers zu teilen. Jacobsthal wird nach seiner Dissertation vorerst nur noch zwei Aufsätze (über die Entstehung der mehrstimmigen Musik und über das Musikverständnis der Meistersänger) veröffentlichen. Seine künftige Produktivität verwirklichte sich eher im Rekonstruieren der Quellen, in einer Besessenheit für die Details und deren entwicklungsgeschichtliche Interpretation. Sein erstes Exempel dafür statuierte er in Wien an der dort liegenden Handschrift des Musiktraktats Hermanns von Reichenau.

Jacobsthal erkennt rechtzeitig die Chance, an der neu gegründeten (oder wiederbelebten) deutschen Universität in Straßburg eine Lehrstelle zu erlangen und habilitiert sich umgehend mit einer Arbeit über die Musiktheorie des Hermannus contractus⁴ als Privatdozent für ein Fach, das mit „Theorie und Geschichte der Musik“ benannt war. Sicherlich war die Gründung der so genannten Reichsuniversität Straßburg von Seiten der Reichsregierung und preußischen Kulturstrategen ein Akt wissenschaftspolitischer Frontstellung mit Sendungsbewusstsein gegen Frankreich – eine Gesinnung, die Jacobsthal als Nationalliberaler nur bedingt teilte. Darüber hinaus aber, hinsichtlich der Wissenschaftsorganisation, waren die Absichten für ihre Gründung reformerische. Sie lassen sich im Begriff der „Arbeitsuniversität“ zusammenfassen, denn unter der Vorgabe absoluter Lehrfreiheit sollten neue seminaristische Arbeitsmethoden erprobt werden. Gründung von Instituten mit Fachbibliotheken und Seminarbetrieb für die nun frei konkurrierenden Disziplinen waren die hervorragenden Kennzeichen dieser Periode. In Albert Schweitzers Worten: „Durch keine Traditionen gehemmt, suchten Lehrer und Studierende miteinander das Ideal einer neuzeitlichen Hochschule zu verwirklichen. Bejahrte Professoren gab es fast keine in dem Lehrkörper. Ein frischer, jugendlicher Zug ging durch das Ganze.“⁵ Der 30 Jahre junge Musikprofessor Jacobsthal war ein williger Vollstrecker dieser Reform-Vorgaben, die er so eifrig erfüllte, dass der preußische Regierungsrat Althoff ihn später zu seinen „Hilfsarbeitern“ zählen konnte (nur diejenigen, die sich diesem Arbeitspensum widersetzen, nannte

⁴ Siehe Gustav Jacobsthal, „Die Musiktheorie Hermanns von Reichenau“, mit einer Vorbemerkung hg. von Peter Sühling, *Musiktheorie* 16 (2001), 3–39.

⁵ Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, Frankfurt/Main 1995, 14.

er merkwürdigerweise „Heroen“).⁶ Jacobsthal entwickelte speziell für das Fach Musik ein Konzept, das dem heute durchgesetzten Verständnis gründlich widerspricht.

Nach über zehnjähriger universitärer Praxis vertritt Jacobsthal in einem Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883 programmatisch die Einheit von wissenschaftlicher und künstlerischer, also musizierpraktischer (in Jacobsthals Worten: „technischer“) sowie pädagogischer Ausbildung – eine Ansicht, die damals (also zu einem Zeitpunkt als mancherorts die ersten Musikhochschulen und Konservatorien bereits gegründet waren) schon antiquiert war.⁷ Oliver Huck hat vor zwei Jahren in einem Göttinger Vortrag zu Recht darauf hingewiesen, dass Jacobsthals Konzept mit dem des Straßburger Dozenten für katholische Kunstgeschichte, Franz Xaver Kraus, verwandt ist, der bereits 1874 in einer Broschüre das Studium der Kunstgeschichte mit Zeichenunterricht verknüpft wissen wollte.⁸ Jacobsthal baute das Straßburger Institut auf in Verbindung mit dem „Akademischen Gesangverein“ und dessen theoretisch wie praktisch orientierter Bibliothek. Er betrachtete seine damals ausschließlich männlichen Studenten (die also die Sopran- und Altstimmen im Falsett absolvierten) hauptsächlich als Staatsexamenskandidaten für den Beruf des Musiklehrers an allgemeinen Lehranstalten. Er wollte nicht etwa die Ausbildung der Orchestermusiker und Solisten, wohl aber die der pädagogisch Studierenden (die heute an den Musikhochschulen das Fach „Schulmusik“ absolvieren) an der Universität angesiedelt wissen, wie es heute noch in den philologischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen üblich ist. Hinzu kamen für ihn die musikinteressierten Hörer anderer Disziplinen und Fakultäten, wie sich an Theologie- oder Philosophie-Studenten ablesen lässt, die zu seinen Kollegs eingeschrieben waren. Nur eine kleine Minderheit konnte er als künftige Musikforscher oder -publizisten betrachten.

Jacobsthal, der 1897 zum ersten reichsdeutschen Ordinarius für Musikwissenschaft berufen wurde, hat im Rahmen seiner 33jährigen Lehr- und Musizierpraxis in Straßburg so gut wie alle Bereiche der europäischen Musikgeschichte von der Antike bis zu Beethoven selbständig, zum Teil aus erstmals oder neu durchgesehenen Quellen, erforscht, in mündlicher Lehre zur Darstellung gebracht und ein chorisches singbares Kernrepertoire älterer Werke

⁶ Siehe die beiden von Althoff angelegten Mappen im Preußischen Geheimen Staatsarchiv: Merseburg, Rep. 92, Althoff Nachlass, A 1, Nr. 12: „Heroen. Sammlung von Dokumenten, aus denen die Charakterschwächen der Gelehrten erhellen.“ und Rep. 92, Althoff Nachlass, A 1, Nr. 13a, Bf. 2: „Hilfsarbeiter“, Quelle: Pierangelo Schiera, *Laboratorium der bürgerlichen Welt. Deutsche Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1992, 249.

⁷ Siehe Gustav Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten. Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883“, mit einer Vorbemerkung hg. von Peter Sühling, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2002, Stuttgart/Weimar 2002, 295–322.

⁸ Oliver Huck, „Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität“, in: *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, 43–57.

einstudiert. Auch eigene motettische Kompositionen auf Psalm-Texte in einem romantisch eingefärbten epigonalen Palestrina-Stil in der Nachfolge Mendelssohns, die bei akademischen Feiern dargeboten wurden, sind von Jacobsthal überliefert; er komponierte aber auch Klavierlieder und Streichquartette, von denen eines vom damals berühmten Budapester Streichquartett des Öfteren aufgeführt wurde.⁹

In die frühen Jahre seiner Straßburger Tätigkeit muss auch seine Begegnung mit dem Großherzog von Meiningen gefallen sein, der ihm nach einer zufälligen Aussprache über Gott, die Welt und die Kunst im Park von Sachsen-Meiningen das Angebot machte, bei ihm Hofkapellmeister zu werden. Jacobsthals Sohn Erwin schrieb dazu in seiner unveröffentlichten Autobiographie: „Das war ein Angebot, das etwas bedeutete, denn das Hoftheater in Meiningen ist noch heute von großer Bedeutung in der Geschichte des Theaters: die Meininger haben als erste die Notwendigkeit der historischen Wahrheit in den Kostümen des Theaters entdeckt. Vorher kamen Landsknechte vielleicht mit römischen Rüstungen und Hans Sachs in einem Barockkostüm daher. Mein Vater konnte sich nicht sogleich entscheiden, und der Großherzog drückte ihm die Hand mit den Worten: Hercules am Scheidewege. Gustav Jacobsthal entschied sich für die Wissenschaft.“¹⁰

Vielleicht suchte Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, der seit 1866 künstlerischer Leiter des 1831 erbauten Meininger Hoftheaters war, für seine Hofkapelle einen Meister, der in der Lage wäre, das gleiche, was in punkto Kostümen und Dekoration auf der Bühne in den legendär gewordenen Shakespeare-Aufführungen versucht wurde, auch auf ein Streben nach „historischer Wahrheit“ in der musikalischen Aufführung zu übertragen. Im November 1880 wurde dann allerdings Hans von Bülow Leiter der Hofkapelle, und es wagnerte auch in Meiningen gewaltig. Das dürfte Jacobsthal nachträglich besonders geschmerzt haben. Man stelle sich aber vor, was passiert wäre, hätte Jacobsthal diese Chance ergriffen, der erste Hofkapellmeister Deutschlands zu werden, der historisierende Aufführungen von Barockopern unternommen hätte.

Jacobsthals Vorlesungsskizzen repräsentieren eine entschwundene Periode der Vorlesungskultur an deutschen Universitäten. Er hat alle seine Kollegstunden, die er ca. dreimal wöchentlich hielt, akribisch schriftlich ausgearbeitet, was ihn auch hoffen ließ, eines Tages daraus noch Bücher machen zu können. Die von mir herausgegebene Edition mit Auszügen daraus umfasst einen Zeitraum von 700 Jahren, von der Sammlung mehrstimmiger Liedkompositionen des 12. und 13. Jahrhunderts über Palestrina, Monteverdi, Emanuel Bach und Haydn bis zu Mozarts Idomeneo.¹¹

⁹ Vgl. hierzu die seinen Vater Gustav betreffenden Passagen aus der unpublizierten Autobiographie Erwin Jacobsthals, *Wechselspiel eines Lebens*, Guatemala 1945/56, Kopie des Typoskripts beim Verfasser.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Siehe: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Gustav Jacobsthals Straßburger Vorlesungen und Studien*, hg. von Peter Sühling, Hildesheim 2010.

In Beethovens gewalttätigem Spätstil sah er die Abenddämmerung der klassischen Musik angebrochen, in Wagners Antioptern den Zerfall des Formbewusstseins am weitesten fortgeschritten.¹² Daher kam seine Rückwendung zur älteren Musik, die trotz des Komparativs nicht älter ist als alt, sondern älter als jung, älter als die damals junge, neudeutsche „Zukunftsmusik“, in der er nur den Ausdruck einer Endzeit erblicken konnte, einer radikalen Krise, die eines Messias der Musik bedürfe. Seine Rückwendung war also ein historisch fundierter Protest gegen eine Sackgasse, in der ihm die Gegenwart zu stecken schien. Jacobsthal rief durch seine rückwärtsgewandten Forschungen die musikalische Geschichte an, um emphatisch darauf zu verweisen, dass bisher noch immer in einer schöpferischen Dialektik von Kontinuität und Bruch das Neue sich Bahn gebrochen habe und dass nicht in einer end- und haltlosen Auflösungstendenz der Formen, sondern nur in ihrer schöpferischen Differenzierung und Metamorphose ein echter Fortschritt zu erblicken sei.

Dass er dabei den klassizistischen Formenkanon verabsolutierte, um die Einheit des Kunstwerks zu verteidigen, ist eine unübersehbare Schwäche seiner zum Teil polemischen Argumentation, doch darf man dabei nicht vergessen, dass mehrheitlich zeitgeisthörige Studenten in seinen Vorlesungen saßen, die er – mitten in Zeiten des absoluten Beethovenkults und des Wagnerianismus – mit seinem offenen Bekenntnis, „reaktionär“ zu sein, provozieren wollte. Hier gebe ich nur eine exemplarische Aussage Albert Schweitzers wieder: „Mit der Verehrung Bachs ging bei mir die Richard Wagners zusammen. Als ich mit sechzehn Jahren als Gymnasiast zu Mülhausen zum ersten Mal ins Theater durfte, war es, um Wagners Tannhäuser zu hören. Diese Musik überwältigte mich so, dass es Tage dauerte, bis ich wieder fähig war, dem Unterricht in der Schule Aufmerksamkeit entgegen zu bringen.“¹³ Seltsamerweise hat Jacobsthal alle Reaktionäre vergangener Epochen als auf verlorenem Posten stehend erkannt und den Neuerern, v. a. dem Begründer der musikalischen Moderne, Monteverdi und seiner *seconda pratica* positiv das Wort geredet. Die Krise um 1900 aber war, wie wir heute wissen, eine besondere Epochenschwelle. In ihr ging es gerade darum, eine schon traditionsreiche Moderne durch das Verlassen eines erschöpften harmonischen Gehäuses zu retten sowie alte kontrapunktische und formale Prinzipien auch in einer neuen Tonalität, ohne Bezug auf den Grundton einer Skala zu bewahren. Auch Schönberg musste, nach den klugen Worten Hanns Eislers, sich sogar „eine Revolution schaffen, um Reaktionär sein zu können“.¹⁴

¹² Vgl. Peter Sühring, „Der einzelne Ausdruck mit seiner Gewalt“. Eine Beethoven-Kritik Gustav Jacobsthals aus dem Jahre 1889“, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), 373–385.

¹³ Schweitzer, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 5), 19.

¹⁴ Siehe Hanns Eisler, „Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär“, in: *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* (Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag), 13. September 1924, Wien, wiederabgedruckt in: *Eisler, Gesammelte Schriften 1921–1935*, (=Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IX Schriften, Bd. 1.1), Wiesbaden 2007, 23 f.

Neben der zeitlich dichten mündlichen Lehre, den Gesangsübungen, der seminaristisch organisierten Kompositionslehre und den paläographischen Übungen gelang es Jacobsthal nur noch ein einziges Mal im Jahr 1897 ein bevorzugtes Problem in Buchform zu lösen: jene verborgenen, durch kirchliche Redaktion unkenntlich gemachten chromatischen Alterationen im liturgischen Gesang, die er aus dem Vergleich der frühesten mit späteren, frisierten Quellen in unterschiedlicher Notation nachzuweisen suchte. Es war eine erfolgreiche Suche nach dem verlorenen Fis. Bis heute werden diese ursprünglich von den diatonischen Tonstufen der modalen Skalen der so genannten Kirchentonarten abweichenden Melodien in einem anderen Modus gesungen, um durch diese Transposition in ein anderes Tongeschlecht die chromatischen Intervalle an „falscher“ Stelle zu tilgen. Diese frühe Emendation einer unerlaubten Alteration ist durch die benediktinische und vatikanische Choralrestauration im 20. Jahrhundert (an letzterer war sinnigerweise Jacobsthal's Schüler Peter Wagner federführend beteiligt) sanktioniert worden und bis heute in Kraft.

Zwei weitere große Projekte blieben unfertig. Unmittelbar im Anschluss an die 15jährige Bearbeitung des Alterationsproblem im liturgischen Gesang hätte Jacobsthal den Auftrag des Romanisten Gustav Gröber erfüllen sollen, für dessen wegweisenden „Grundriß der romanischen Philologie“ das Kapitel über die „Musik der romanischen Völker“ zu schreiben. In dem Teil des Grundrisses, der mit „Grenzwissenschaften“ überschrieben war, musste das Kapitel über die „Kunstgeschichte der romanischen Völker“ im Jahr 1901 ohne den zunächst geplanten Teil zur Musik von Jacobsthal erscheinen. Hier hätte er einen Schwerpunkt auf die Musik der Trobadors und Trouvères legen wollen.¹⁵

Die Bearbeitung des Alterationsproblems und der sich daran anschließende, unerfüllte Auftrag für den Gröberschen Grundriß waren nur Abschweifungen von dem Generalthema seiner Forschung: den Rhythmusproblemen in der frühen Mehrstimmigkeit, dem großen Torso seines Lebens. Im Falle eines zentralen Codex der *musica antiqua*, des Codex Montpellier, ging es Jacobsthal darum, die damalige Praxis der kirchlichen Sänger daraufhin zu befragen, ob und in welcher Weise sie angesichts der überlagerten Text- und Melodieschichten die verschiedenen hergebrachten und neu entwickelten Notationsformen anwandten. In der Handschrift Montpellier finden sich 315 französisch-weltlich, lateinisch-geistlich oder gemischt textierte zwei- bis vierstimmige Motetten in nichtmensuraler, vorfranconischer und franconischer Notation. Zu diesem Komplex liegen in Jacobsthal's Nachlass außer seiner integralen Abschrift des Codex aus dem Jahre 1879 auch seine bisher völlig unbekannt und unbeachtet gebliebenen Transkriptionsvorschläge für große Teile desselben. Auf diesen Blättern befinden sich auch seine Kommentare zu den Problemen, rhythmischen Absonderlichkeiten, Unstimmigkeiten und Abweichungen innerhalb der

¹⁵ Siehe Peter Sühling, *Der Rhythmus der Trobadors. Zur Archäologie einer Interpretationsgeschichte*, Berlin 2003. Es mag Intuition gewesen sein, dass ich als erstes Buch über Jacobsthal jenes über die Interpretationsgeschichte des Rhythmus der Trobadors schrieb, in dem ich die von Ludwig in Anspruch genommene Gültigkeit des Modalrhythmus auch für die weltliche Monodie als historischen Irrtum zu widerlegen suchte.

Handschrift, die sich vor allem mit den hier zutage tretenden Eigentümlichkeiten der frühmensuralen Notation befassen. Außerdem existieren kleinere durchformulierte Ausarbeitungen zu einzelnen Blättern und Stücken seiner Übertragungen.¹⁶

1906 bezeichnete Ludwig die frühen französischen Motetten als Nachahmungen der lateinischen. In seinem Repertorium der Organa und ältesten Motetten behauptete Ludwig 1910 „die Herrschaft der modalen Rhythmen in den rhythmisch strengeren melismatischen Partien der Organa und in den ältesten Motetten in ganzem Umfang“.¹⁷ Jener Teil der 2. Abteilung seines Repertoriums, der von den mensural notierten Handschriften handelt und im wesentlichen einen Catalogue raisonné der Faszikel des „alten Korpus“ von Montpellier darstellt, war im Jahre 1911 zwar bis zu den Druckfahnen fertig gestellt, wurde von Ludwig aber aus Rücksicht auf Jacobsthals noch unpublizierte Studien nicht veröffentlicht. Warum die 2. Abteilung, soweit sie in Druckbögen vorlag, dann 1961 von Gennrich und aus weiterführenden Handschriften in Ludwigs Nachlass dann 1978 von Luther A. Dittmer publiziert wurde, ohne sie mit Jacobsthals Studien wenigstens einmal zu vergleichen, ist schwer verständlich.¹⁸ Gennrich berief sich im Vorwort auf Ludwig, der, nachdem er den Nachlass Jacobsthals im Jahre 1913 eingesehen hatte, gemeint habe, Jacobsthal sei „über Ansätze zu ernsthafter Arbeit nicht hinausgekommen“. Angesichts des Nachlass-Materials von Jacobsthal trifft das nicht zu, denn es sind Sammlungen qualifizierter Gesichtspunkte, die allerdings nie zu jenen Generalisierungen hinführen können, bei denen Ludwig landete. Warum könnte Ludwig das entstellende Wort über die ersten Ansätze gesagt haben? Am wahrscheinlichsten scheint mir, dass die Familie, bei der der Nachlass 1913 noch lag, ihm aus Vorsicht nicht alles gezeigt hat, denn Jacobsthal hatte öfter darüber geklagt, dass seine Schüler sich öffentlich mit seinen Federn schmückten.

Im Anschluss an Jacobsthal möchte ich zwei Hypothesen äußern: a) Die Refrains altfranzösischer und provenzalischer Lieder und ihr Rhythmus spielten im Konstitutionsprozess der Motette eine größere Rolle als von und seit Ludwig angenommen und b) die rhythmische Lesung der frühmensuralen Notation in den frühen Motetten ist weniger eindeutig als im Verlauf des 20. Jahrhunderts behauptet. Inwieweit Jacobsthals Erkenntnisse Auswirkungen auf die Art und Weise, wie die Motetten gesungen werden können, haben werden, ist jetzt noch nicht absehbar.

¹⁶ Siehe das Kapitel: „Denkwürdigkeiten in der frühen Stimmenkombination. Übertragungen von Stücken aus dem Codex Montpellier H 196“, in: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte* (wie Anm. 11).

¹⁷ Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I: *Catalogue raisonné der Quellen*, Abtlg. 1: *Handschriften in Quadrat-Notation*, 344 S., Halle 1910, Exkurs II, 42–57.

¹⁸ Siehe Friedrich Ludwig, *Repertorium*, Bd. I, Abtlg. 2: *Handschriften in Mensural-Notation*, 345–456, 1911 zum Druck vorbereitet, hg. von Fr. Gennrich, (=Summa musicae Medii Aevi 7), Langen 1961, und Ergänzungen dazu aus Ludwigs Nachlass, 457–566, hg. von Luther A. Dittmer, in: *Musicological Studies*, vol. XXVI, New York 1978.

Jacobsthal hatte seit den späten neunziger Jahren mit einer Nervenkrankheit zu kämpfen, einer schmerzhaften Entzündung in beiden Oberarmen, die mit den damaligen medizinischen Mitteln weder zu heilen noch zu lindern war. Nach längeren Ausfällen in seiner Lehrtätigkeit musste Jacobsthal vor der heimtückischen Krankheit kapitulieren und sich im Jahre 1905, sechzigjährig, früheremittieren lassen. Die letzte in Skizzen niedergelegte Vorlesung hielt er 1902/03 über die frühe Operngeschichte mit dem Schwerpunkt Monteverdi.¹⁹ Seine Straßburger Wohnung wollte er nicht auflösen, vagabundierte statt dessen jahrelang zwischen verschiedenen Badekur-Orten hin und her, bis er sich auf Drängen seiner Söhne erst relativ kurz vor seinem Tod 1912 wieder in Berlin niederließ. Der Ausbruch der Neuritis ist als Folge einer unmenschlichen Überarbeitung anzusehen. Sein Sohn Erwin gibt ein klares Bild der Verhältnisse: „Von dem Fleiß der Gelehrten jener Tage können wir uns heute kaum noch einen Begriff machen. Mit einer ganz kurzen Mittagspause, während der von den Familienangehörigen meistens nicht gesprochen werden durfte, um den Fluß der Gedanken nicht zu stören, wurde bis in die tiefe Nacht gearbeitet und um 8 Uhr morgens saß man wieder am Schreibtisch. Ein Spaziergang von wöchentlich einer halben Stunde galt schon als viel.“

Nicht zufällig hatte sich Jacobsthal im Rigorosum über Descartes Methodik prüfen lassen. Der methodische Zweifel wurde ihm zum leitenden Prinzip. Symptomatisch für Jacobsthals Kriterien und seine Haltung als akademischer Lehrer ist der gegen seinen Schüler Peter Wagner erhobene Vorwurf, im Entwurf von dessen Dissertationsschrift über Palestrinas weltliche Madrigale Schlagworte zu benutzen und zu voreiligen Urteilen zu neigen.²⁰ Jacobsthal verkörperte den genau gegenteiligen Gelehrentypus, der sich oft den Vorwurf gefallen lassen musste, vor lauter Akribie, Skrupeln und Selbstzweifeln kaum je zu positiven Resultaten zu gelangen. Vorläufige, ihm selber fragwürdige Ergebnisse wagte er nie zu publizieren. Seine Vorlesungen allerdings geben genügend Beispiele dafür, wie er – und sei es nur aus pädagogischen Absichten – seinen Hörern immerhin Lösungsmöglichkeiten präsentierte, ohne seine Präferenz zu verhehlen. Es gibt in den Skizzen Jacobsthals unzählige, durch Lese- und Hörerfahrung gestützte Relativierungen von zunächst apodiktisch hingestellten Urteilen.

Vor allem auch durch Hörerfahrungen! Tonpsychologische und musikalische Klarheit bedingen sich für ihn gegenseitig und darum führt Jacobsthal bestimmte künstlerische Entscheidungen „vor die Seele“ seiner Zuhörer, um ihnen deren authentische Wirkung nahe zu bringen. Musik muss gehört werden, die Analyse des Lesbaren reicht ihm selbst in akademischen Vorlesungen nicht aus. Wo er nicht zugleich spielen und analysieren kann, begnügt er sich mit einer dichten Beschreibung der musikalischen in enger Analogie zu einer

¹⁹ Siehe das Kapitel: „Erst Monteverdis *L'Orfeo* machte die junge Gattung der Oper entwicklungsfähig“, in: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte* (wie Anm. 11).

²⁰ Siehe das Kapitel: „Die Ausdrucksweise wird nicht bloß durch den geistigen Inhalt, sondern durch eine Menge von technischen Rücksichten bestimmt“ – Palestrinas weltliche Madrigale“, in: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte* (wie Anm. 11).

von ihm oft als „psychologisch-dramatisch“ bezeichneten Entwicklung. Als Anhänger von Helmholtz und Stumpf war es für ihn nahe liegend, zur Ebene der objektiven oder physikalischen Tonbeziehungen eine subjektive oder seelische Ebene ihrer Empfindung zu analogisieren. Die Stelle mit der Lupe, die diesem Aufsatz den Titel gab, findet sich in den Vorlesungsskizzen zu Emanuel Bachs „Württembergischen Sonaten“, die er aus triftigen Gründen in seine Analyse der frühen Haydnschen Streichquartette einschob. Während der Analyse des langsamen Satzes der 3ten Sonate (Adagio in E-Dur) heißt es über eine Schlusswendung, die nicht „abschließend genug klingt“, sondern zu große Ähnlichkeit mit dem Typus des Anfangsgedankens dieses Sonatensatzes hat: „Man könnte sagen, dies sieht nur auf dem Papier so aus, und nur mit der Lupe des haarspaltenden Kritikus findet man diese Ähnlichkeit heraus; in Wirklichkeit aber hört man aus diesem Takt doch eine merklich ausgesprochene Cadenz heraus. Wenn in der That die Lupe erst dazu nöthig wäre, so würde ich der letzte sein, diese Ähnlichkeit zu erwähnen. Nur die unmittelbare Wirkung lässt uns diesen Takt als Typus des 1sten Gedankens empfinden.“²¹

Schließlich bliebe noch über aufführungspraktische Fragen, die mit Jacobsthals Straßburger Lehre verbunden sind, zu sprechen. Über die wahre Art, Palestrina zu singen, wäre zu streiten. In der Frage, welcher Gesangsstil bei Palestrina anzuwenden sei, hat Jacobsthal eine italienisch-katholische Position eingenommen, die ein Tempo vorsieht, das Praetorius mit „gravitatisch“ und „tardiore“ bezeichnet. Jacobsthals Position kann als entwicklungsgeschichtliche Hypothese anerkannt werden. Sie versucht, ohne den (unter Umständen fehlerhaften) Rückschluss von späteren auf frühere Zeiten, von deutschen auf italienische Verhältnisse, von der frühprotestantischen, volksliedhaft-tänzerischen auf die altkirchlich-katholische Tradition auszukommen, sondern kalkuliert eine völlige Umkehrung im Verständnis der Geschwindigkeiten ein.²² Insofern wäre die Palestrina-Restaurations Jacobsthals gerade nicht „lutherisch“, wie Jürg Stenzl in seinem Basler Vortrag über Peter Wagner 1998 suggerierte.²³ Diese Umkehrung könnte durch das von Praetorius registrierte „celeriore“ möglich geworden sein, womit er die in Deutschland zu Beginn des 17. Jahrhunderts üblich gewordene Übertragung des Tempos weltlicher Madrigale auf geistliche Vokalsätze umschrieb. Es tritt hier wieder Jacobsthals Methode in Erscheinung, die Entwicklung von vorne her zu rekonstruieren, die Auseinandersetzung der Jüngeren mit den Praktiken der Älteren und die dabei vor sich gehenden, kulturell bedingten Umwandlungen zu berücksichtigen.

²¹ Siehe das Kapitel: „Ein anderes Dreigestirn: Emanuel Bachs ‚Württembergische‘ Sonaten (1745) und die frühen Streichquartette von Joseph Haydn (1755–1772) und Wolfgang Amadé Mozart (1772/73)“, in: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte* (wie Anm. 11).

²² Siehe Anm. 20.

²³ Vgl. Jürg Stenzl, Der Anfang der Musikwissenschaft in der Schweiz als ein „Sonderfall“: Peter Wagner und die Folgen in Freiburg i. Ü., in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 18 (1998), 251–258.

Dass es keine müßige und leichtfertige Spekulation ist, sich vorzustellen, was unter Jacobsthal am Meininger Hoftheater musikalisch passiert wäre, zeigt seine Untersuchung des Instrumentariums, das Monteverdi für die mantuanische Uraufführung seines *L'Orfeo* eingesetzt und im Erstdruck, Venedig 1609, beschrieben hatte. Jacobsthal versuchte 1903 (ein Jahr vor der ersten Wiederaufführung dieser Oper auf modernem Instrumentarium durch d'Indy an der Schola cantorum Parisiensis) eine genaue historische Rekonstruktion dieses Instrumentariums, in der er nach Gestalt, Spielweise und Klang dieser Instrumente fragte und erläuterte, wie Monteverdi sie im Spielverlauf der Oper zur Steigerung der musikalischen Seelenschilderung der Protagonisten einsetzte. Jacobsthal konnte sich dabei auch auf die ersten Sammlungen mit erhalten gebliebenen Originalinstrumenten stützen. Der nächste Schritt, diese Instrumente beispielbar zu restaurieren oder sie nachzubauen, um dann auf ihnen ältere Musikwerke in adäquater Spielweise wiederzugeben, stand unmittelbar bevor.

Das Spiel auf alten Instrumenten oder der Gesang mit adäquaten Techniken werden bei Jacobsthal nicht ausdrücklich thematisiert. Dennoch kann man verfolgen, wie er einen zumindest indirekten Einfluss ausgeübt hat auf die ersten Versuche, mittelalterliche, Renaissance- und Barock-Musik vokaliter und auf alten Instrumenten nach alten Spiel- und Gesangsmanieren zu musizieren. Wenn man Albert Schweitzers Autobiographie und sein Bach-Buch genau liest, wird klar, dass er nicht nur in puncto Orgel, sondern generell dafür war, mit jeglicher modernisierten (und das hieß für ihn damals romantisierten) Aufführung alter Musik aufzuhören. Für das Choralvorspiel-Kapitel als Keimzelle seines Bach-Buches konnte er sich bei seiner Auseinandersetzung mit Widor nicht nur auf die Gebrüder Münch stützen, sondern sicher auch auf das, was er bei Jacobsthal gelernt hatte, dem er, wie er selber sagte, viel zu verdanken habe, und zwar nicht nur an „reinem Kontrapunkt“²⁴, sondern auch an der Interpretation der Bachschen Art musikalisch „malender“ Textauslegung in den Choralvorspielen.

Eine weitere Möglichkeit, Spuren einer indirekten Nachwirkung Jacobsthals aufzuweisen, sind drei legendär gewordene Konzerte in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit mittelalterlicher Musik. Sicher führt keine direkte Linie von Jacobsthal zu der ideologisch verbränten Art, in der Wilibald Gurlitt 1922 in den Altdeutschen Sälen der Karlsruher Kunsthalle mehrere Konzerte mit noch ungedruckter mittelalterlicher Musik veranstaltete, aber einer der anonymen Sänger war Heinrich Bessler, der kurz darauf einer der wichtigsten Göttinger Schüler Ludwigs werden sollte. Die unerhört belehrend-vielwissende und positive Rezension, die Friedrich Ludwig in der von Alfred Einstein redigierten *Zeitschrift für Musikwissenschaft* diesen Konzerten (für die er auch manchen Hilfsdienst bei Repertoire und modalrhythmischer Übertragung geleistet hatte) angedeihen ließ, spricht für die unmittelbare Einflussnahme dieses manchmal nur vermeintlich auf Jacobsthals Schultern

²⁴ Schweitzer, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 5), 18.

ruhenden Gelehrten auf die praktische Realisierung mittelalterlicher Musik mit damaligen Mitteln.²⁵ Die zweite Serie veranstaltete Gurlitt dann 1924 in der Hamburger Musikhalle mit ähnlichen Verherrlichungen eines mittelalterlichen Gemeinschaftsordos, von Bessler entsprechend in seiner Rezension positiv rezensiert und erläutert.²⁶

Mit der dritten Serie betreten wir Schweizer und Basler Terrain, denn die 1927, sechs Jahre vor Gründung der Schola Cantorum Basiliensis, in Zürich, Bern und im musikwissenschaftlichen Seminar in Basel veranstalteten mittelalterlichen Konzerte wurden von Jacques Handschin nicht nur moderiert, sondern auch vorbereitet. Er ließ sich zwar in Repertoire- und Übertragungsfragen von Ludwig beraten, konnte sich aber in seinem Bericht in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* einer ketzerischen Bemerkung nicht enthalten: „Bei der dominierenden Stellung, die die ‚Modaltheorie‘ heute einnimmt, bedarf es wohl einer Rechtfertigung, wenn in unserer Übertragung der Silbenrhythmus nicht einem der drei ersten Modi untergeordnet ist“.²⁷ Der an diesen Aufführungen beteiligte junge Sänger Arnold Geering spielte bald beim Gründungsprozess der SCB eine entscheidende Rolle als Berater Paul Sachers, wie ich einem Bericht von Martin Kirnbauer entnehmen konnte.²⁸ Jacques Handschin war es auch, der unentwegt auf Jacobsthals unerledigte Fragestellungen verwies, sogar 1937 seinen Nachlass in Berlin einsah und ihn neben Spitta für einen der beiden Begründer der neueren deutschen Musikwissenschaft hielt.²⁹ Und Handschin stand – da schließt sich der Kreis – stets dem von Paul Sacher gegründeten Basler Kammerorchester zur Seite, wenn es um Aufführungen alter und neuer Musik ging.

Das Unglück von Jacobsthals Forscherleben war, dass er mit vielem nicht fertig wurde und zwar nicht aus mangelnder Vitalität, sondern aus Askese und falsch verstandener Opferbereitschaft für die Wissenschaft. Vielleicht hätte er öfter mal spazieren gehen sollen, anstatt von seinen Forschungen sogar noch zu träumen – was ihm allerdings einmal eine traumhafte Lösung, die mit rationalistischen Methoden im Wachzustand nicht zu finden gewesen wäre, zuspülte.³⁰ Vielleicht ist es aber auch gut so, dass wir – nach Spittas Dictum – auf Jacobsthal so lange warten mussten, denn: wenn die großen Irrtümer verbraucht sind, haben wir die kleinen Wahrheiten als gute Gesellschafter.

²⁵ Vgl. Friedrich Ludwig, „Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe, 24.–26. September 1922“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), 434–460.

²⁶ Vgl. Heinrich Bessler, „Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, 1.–8. April 1924“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924/25), 42–54.

²⁷ Siehe Jacques Handschin, „Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel“, in: *ZfM* 10 (1927/28), 8–22.

²⁸ Siehe Martin Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“, in: *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*, hg. von Ulrich Mosch, Mainz u. a. 2006, 48.

²⁹ Siehe Jacques Handschin, „Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn“, in: *Medium Ævum* 4 (1935), 69.

³⁰ Worin die Lösung einer ungenannten Frage aus der Alterationsproblematik bestand, lässt sich heute anhand der Erzählung Erwin Jacobsthals leider nicht mehr ausfindig machen.

„TOUT LE MONDE CONNAÎT LA SCHOLA“ – EINE SPURENSUCHE ZUR VORGESCHICHTE DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

VON MARTIN KIRNBAUER

Tout le monde connaît la Schola. Mais certains ignorent tout de ce qu'elle est réellement, et ne l'entrevoient qu'à travers les lorgnettes déformantes de la légende.¹

Die ‚Schola‘, von der in dem Zitat die Rede ist, ist nicht die *Schola Cantorum Basiliensis*, sondern eines ihrer konkreten Vorbilder, die bereits Ende des 19. Jahrhunderts in Paris gegründete *Schola Cantorum*. Aber auch in Bezug auf die Basler Institution kann nach 75 Jahren Geschichte ein leicht verzerrter Blick konstatiert werden, vor allem, was ihre Vor- und Frühgeschichte betrifft. Zwar wurde diese von Wulf Arlt in seinem materialreichen Beitrag „Zur Idee und zur Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik““,² der zum 50. Jubiläum der Schola 1983 publiziert wurde, erstmals gründlich aufgearbeitet. Seither sind aber verschiedene neue Materialien zugänglich geworden, die eine erneute Betrachtung ihrer Gründungsgeschichte lohnen. Dazu zählt unter anderem der Nachlaß von Ina Lohr (1903–1983), deren Rolle bei der Gründung bislang wohl eher unterschätzt wurde,³ oder auch der inzwischen zur Verfügung stehende Briefwechsel zwischen Paul Sacher (1906–1999) und einigen der seinerzeit Beteiligten. Zudem blieb eine Reihe von Fragen, insbesondere nach der Herkunft der Idee, eine solche Schule überhaupt zu gründen, bislang unbeantwortet. Zwar halten auch die neuen Materialien keine klaren Antworten bereit, sie erhellen aber den Kontext und schärfen die Konturen der 1933 gegründeten Schule.

Der folgende Beitrag widmet sich in einem ersten Abschnitt den Ereignissen rund um die Gründung der *Schola Cantorum Basiliensis* (im Folgenden SCB), die in die Zeit vor der Aufnahme des Schulbetriebs im November 1933 fallen. Ein zweiter Abschnitt lenkt die Aufmerksamkeit auf alternative Modelle eines Umgangs mit Alter Musik, die seinerzeit möglich gewesen wären, aber nicht verfolgt wurden. Hier kommt ein anderer potentieller Protagonist in den Blick, Jacques Handschin (1886–1955), der aber anscheinend nicht in den durchweg jungen Gründungskreis um Paul Sacher paßte.

★

¹ Vincent d'Indy e.a., *La Schola Cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris 1927 (der zitierte Passus findet sich im Vorwort von d'Indy).

² Wulf Arlt, „Zur Idee und zur Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik‘ in den Jahren 1933 bis 1970“, in: *Alte Musik – Praxis und Reflexion*, hg. von Peter Reide-meister & Veronika Gutmann, Winterthur 1983 (= Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Sonderband zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis), 29–76.

³ Vgl. Martin Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“, in: Ulrich Mosch (Hg.), *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*, Mainz 2006 (= Publikationen der Paul Sacher Stiftung 11), 25–56, bes. 38–49.

Das früheste bislang bekannte Dokument zur Gründung der SCB stellt ein „I. Entwurf“ vom 22. September 1932 dar, der in das eigentliche Programm vom 30. November 1932 mündete; diesen oft zitierten Text publizierte Wulf Arlt seinerzeit als ein „bemerkenswertes Dokument historischer Musikpraxis“.⁴ Tatsächlich muß aber die Idee zur Gründung eines „künstlerisch-wissenschaftlichen Lehr- & Forschungsinstitutes für alte Musik“⁵ schon mindestens im vorangehenden Sommer weit gediehen gewesen sein. So schließt Walter Nef (1910–2006), Neffe des seinerzeitigen Basler Ordinarius für Musikwissenschaft Karl Nef, einen Brief an Paul Sacher am 26. August 1932 mit dem Satz: „Ich bin gespannt auf die neusten Nachrichten über die Schola.“⁶ Demnach waren schon im August 1932 Idee und Name vorhanden, und Sacher hatte mit dem um vier Jahre jüngeren Nef darüber offenbar ausführlicher gesprochen.

Walter Nef hatte in diesen Jahren Studienaufenthalte in Berlin und Paris absolviert: In Briefen an Sacher berichtete er beispielsweise begeistert aus Paris von den Veranstaltungen des Musikhistorikers André Pirro (1869–1943), der im Anschluß an seine Vorlesungen jeweils eine „conférence technique“ mit praktischen Übungen abhielt, und er bewundert dessen ungeheure Kenntnisse „in der alten Musik“. Entsprechende Interessen und Kenntnisse des französischen Musikwissenschaftlers datieren aus Pirros Zeit als Gründungsmitglied und Lehrer der Pariser *Schola Cantorum* (dazu unten). Wohl nicht zuletzt auf diese Studienaufenthalte Walter Nefs läßt sich die Kenntnis von „anderen Schulen“ zurückführen, die in den Gründungsdokumenten der SCB genannt werden: Neben der Pariser *Schola Cantorum* wird dort auch die von Hans-Joachim Moser (1889–1967) geleitete Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin erwähnt.⁷

In weiteren Briefen orientiert Sacher Nef über den Fortgang des Projektes: Am 2. September 1932 schreibt er, er habe „betr. Schola“ mit den meisten Leuten bereits gesprochen, „und von allen, hauptsächlich auch von Geering und Meili begeisterte Zustimmung und Zusage erhalten.“⁸ Arnold Geering (1902–1982), zu dem Zeitpunkt als Sänger und Gesangslehrer tätig und zwei Jahre zuvor in Basel mit einer Arbeit über Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation in Musikwissenschaft promoviert, sowie der Sänger Max Meili (1899–1970) gehörten dann auch zum Lehrpersonal für Gesang der

⁴ Arlt, „Zur Idee und zur Geschichte“ (wie Anm. 2), 36–39.

⁵ So die Formulierung des Entwurfs; im Exemplar im Nachlaß Ina Lohr (Paul Sacher Stiftung Basel – im Folgenden nachgewiesen als: PSS – IL 22–6) handschriftlich korrigiert in „Forschungs- und Lehrinstitut“.

⁶ Korrespondenz von Paul Sacher (in der PSS), Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, W. Nef, 26. August 1932.

⁷ „Moser Berlin. Sc Cant. Paris“, marginale Ergänzung im „I. Entwurf“ im Exemplar im Nachlaß Ina Lohr. – Briefe von W. Nef in der Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932. – Zu korrigieren ist die Formulierung in Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“, 48, nach der Moser im Entwurf „als Lehrer für eine Vielzahl von Fächern figurierte“: Tatsächlich war er nur für Schulmusik vorgesehen, für die anderen Fächer aber war an den Basler Dirigenten, Komponisten und Theorielehrer Rudolf Moser (1892–1960) gedacht worden.

⁸ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, W. Nef, 2. September 1932.

ersten Stunde, Geering anfangs auch für das die praktische Ausrichtung der SCB bezeichnende Fach „Bibliographie der Neuausgaben“.⁹ Der genannte erste programmatische Entwurf entstand offenbar in den kommenden drei Wochen. Dann nämlich kam es zu einem Treffen von Paul Sacher mit Geering und Ina Lohr, die Sacher seit dem Frühsommer 1930 als „musikalische Assistentin“ für sein Kammerorchester zur Seite stand.¹⁰

Ina Lohr ist wohl als diejenige Person innerhalb der Gründungsgeneration der SCB anzusehen, die die tiefendsten Kenntnisse in Alter Musik mitbrachte und Sacher ein Leben lang musikalisch beriet. Sie hatte sich schon während ihres Amsterdamer Studiums für mittelalterliche Musik (vor allem für den Choral) und für Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts begeistert und dort auch an entsprechenden Aufführungen des Chorleiters Hubert Cuypers (1873–1960) mitgewirkt. Über Cuypers lernte sie auch den Musikwissenschaftler Charles van den Borren (1874–1966) kennen, der – wie Ina Lohr einmal schrieb – „ähnliche Interessen hatte wie wir einige Jahre nachher: alte Musik nicht nur analysieren und besprechen, sondern auch zum Klingen bringen“.¹¹ Daß dies keine leere Formel war, zeigt die Gründung von „Pro Musica Antiqua“ 1932 in Brüssel, ein Ensemble für Musik des Mittelalters und der Renaissance, durch den Schwiegersohn van den Borrens, Safford Cape (1906–1973).¹²

Auskunft über das Treffen zwischen Sacher, Geering und Lohr gibt ein Brief, den Geering, der beauftragt wurde, den nicht in Basel weilenden Walter Nef über das Treffen und seine Ergebnisse zu informieren, an diesen sandte:

Paul Sacher hat am vergangenen Freitag Fr. Ina Lohr und mich zu sich berufen, zu einer Besprechung seines Planes für ein Exposé über Zweck und Programm seiner Schule [...]¹³

Der Brief wurde am 26. September geschrieben, das war ein Montag, der genannte „vergangene Freitag“ war demnach der 23. September, nur ein Tag nach der Datierung des „I. Entwurfs“ (vom 22. September) – der demnach für dieses Treffen bereits vorgelegen haben mußte. Es stellt sich die Frage, wer diesen Entwurf formuliert hat: kaum Paul Sacher im Alleingang. Gab es vorher Treffen (etwa mit Ina Lohr oder anderen), bei denen der Text konzipiert und formuliert wurde? Das wäre typisch für Sachers unilaterale Führungsstrategie, jeweils in Einzelgesprächen zu agieren, partiell zu delegieren und den Informationsfluß auf seine Person zu konzentrieren. Zumindest in diesem Sinne wäre die Formulierung Geerings, der von „Sachers Schule“ spricht, sicher korrekt.

⁹ (undat.) Prospekt der SCB für das 1. Schuljahr 1933/34.

¹⁰ Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“ (wie Anm. 3), 39.

¹¹ Undatierter Brief [nach 1973] an P. Sacher (Slg. Ina Lohr); vgl. Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“ (wie Anm. 3), 38.

¹² Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993, 210f.

¹³ Universitätsbibliothek Basel, Nachlaß Karl Nef, A. Geering an K. Nef, 26. September (dort auch die folgenden Zitate).

Weiter orientiert Geering in dem Schreiben an Nef über Organisatorisches: So soll es zwei Vorstände für die Leitung der Schule geben, einen „administrativ-finanziellen“ und einen „wissenschaftlich-künstlerischen“, beide unter der „Oberleitung des Direktors“. Diese Position übernehme Paul Sacher, die wissenschaftlich-künstlerische Leitung sollen sich Lohr, Geering und Nef teilen. Thema ist auch der Name der geplanten Schule (*Schola Cantorum*):

Der lat. Titel ist die genaueste Bezeichnung, weckt aber unerwünschte Assoziationen und könnte von katholischer Seite angefochten werden. Es sind weitere Möglichkeiten zu suchen und zu prüfen.

Wiederum einige Wochen später, am 16. Oktober 1932, die Diskussion um den Namen war offenbar noch nicht abgeschlossen, schreibt Geering deswegen an Sacher:

In Bezug auf den Namen ist vielleicht zu erwägen, ob man der Definition des Isidor de Sevilla gerechter werden könnte, wenn man im Titel der Schule beides, sowohl das „cantare“ als das „sonare“ erwähnen würde, etwa „*Schola Cantorum Sonatorumque Basiliensis*“. Das spätere Mittelalter hat ja allerdings unter dem Einfluss der Kirche und ihrer Chöre den Gebrauch von „cantare“ auch auf das Spielen auf Instrumenten ausgedehnt. Meine Spitzfindigkeit möchte ich nur deshalb noch zur Sprache bringen, weil mit der Erwähnung der Sonatoren zugleich der Wille unserer Schule zu etwas neuem noch nicht dagewesenem bekundet und jede Verwechslung mit bestehenden konfessionellen Einrichtungen zum Vornherein vermieden werden könnte.¹⁴

Der vorgeschlagene Name „*Schola Cantorum Sonatorumque Basiliensis*“ blieb der Schule glücklicherweise erspart. Die befürchteten Einwände „von katholischer Seite“ wie die „unerwünschten Assoziationen“ beziehen sich auf die Namensgleichheit und damit Verwechslungsgefahr mit einer seinerzeit bereits bestehenden Institution, der *Schola Cantorum* in Paris. Sie war nicht nur im Namen ein Vorbild für die Basler Neugründung (inklusive der bis heute irritierenden ‚orthographischen Schwäche‘, nach der „Schola“ mit ‚h‘ und nicht klassisch korrekt ohne dieses geschrieben wird).

Die Pariser *Schola Cantorum*, gegründet Ende des 19. Jahrhunderts von Charles Bordes (1863–1909), Alexandre Guilmant (1837–1911) und Vincent d'Indy (1851–1931), ging vom Projekt einer „restitution des chefs-d'œuvre musicaux religieux“ aus.¹⁵ Es entwickelte sich eine einflußreiche Institution mit vielfältigen Aktivitäten: Aufführungen ‚alter Musik‘ (wie eine Serie von Bach-Kantaten, gefeierten Wiederaufführungen von Opern Monteverdis und Rameaus usw.), eine ‚Ecole de chant liturgique et de musique religieuse‘ (bezogen auf Gregorianik und Vokalmusik im Stile Palestrinas) wie auch

¹⁴ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember, A. Geering, 16. Oktober 1932.

¹⁵ Vgl. hierzu Vincent d'Indy e.a., *La Schola Cantorum* (wie Anm. 1); Louis Laloy, *La Musique Retrouvée 1902–1927*, Paris 1928 (= *Le Roseau d'Or* 27), insbes. 68–92; Jean & Francine Mailard, *Vincent d'Indy. Le maître et sa musique, la Schola Cantorum*, Paris 1994.

eine normale Musikschule (inklusive Kompositionsklassen), Konzertreihen, Editionen „alter Musik“ und die Publikation einer im damaligen Verständnis wissenschaftlichen Zeitschrift. Hier sind bereits fast alle Elemente vorhanden, die sich dann auch in dem Projekt der SCB wiederfinden. Zentral war in Paris aber der Einsatz für die Restauration der katholischen Kirchenmusik unter dem wenig differenzierten Schlagwort „Gregorianik“ – und vor allem damit wurde der Name verbunden.

Da es auch Ableger der Pariser *Schola Cantorum* in der Westschweiz gab, war das Unbehagen an dem Namen ‚Schola Cantorum‘ für das Basler Projekt nicht unberechtigt. Letztlich bleibt es ein Rätsel, daß sich dieser ‚belastete‘ Name im durch und durch reformierten Basel dennoch durchsetzen konnte. In einem Brief vom 22. September 1932, also einen Tag vor dem berichteten wichtigen Treffen von Sacher, Geering und Lohr, schrieb Sacher an August Wenzinger (1905–1996), zu der Zeit als Cellist in Bremen lebend:

Lieber August,

Ein Plan, der mich schon lange bewegt, kann nun vielleicht in absehbarer Zeit Wirklichkeit werden. Ich möchte nämlich eine Schule für alte Musik gründen, an der Wissenschaftler und Künstler Hand in Hand den Problemen, die uns alle beschäftigen, zu Leibe rücken. Mein Gedankengang ist ungefähr folgender: Das riesige von der Musikwissenschaft zu Tage geförderte Material kann praktisch nur schlecht zu klingendem Leben erweckt werden, da die Musikwissenschaftler, wenn sie selber solche Versuche unternehmen, gewöhnlich ohne das musikalisch-technisch nötige Rüstzeug ans Werk gehen, und da umgekehrt den meisten ausübenden Künstlern, wenn sie für alte Musik überhaupt Interesse haben, die immerhin notwendigen historischen Kenntnisse fehlen. Die „Schola Cantorum Basiliensis“ müsste demnach den Untertitel tragen: Künstlerisch-wissenschaftliches Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik. Das klingt scheusslich und soll wenn möglich auch nie in dieser Formulierung gedruckt werden. Es drückt aber am ehesten in Kürze das, was ich meine, aus. [...]¹⁶

„Das klingt scheußlich“ und sollte so nie gedruckt werden – wie wir heute wissen, muß diese Einschätzung Sachers in den folgenden Wochen gründlich korrigiert worden sein und die Schule trug diesen Namen dann während des folgenden halben Jahrhunderts. Die Arbeit an dem Entwurf ging weiter, er zirkulierte zwischen den Beteiligten und wurde in Besprechungen ausgearbeitet. Ende Oktober 1932 sendet Sacher „die vorläufig endgültige Fassung“ des Exposés an Walter Nef, die „endgültige Fassung“ solle „in den nächsten Tagen [...] gemeinsam mit Ina Lohr und Arnold Geering“ redigiert werden.¹⁷ In einem bezeichnenden „P.S.“ ergänzt Sacher:

¹⁶ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Str-Z bis 31. Dezember 1932, A. Wenzinger, 22. September 1932.

¹⁷ Universitätsbibliothek Basel, Nachlaß Karl Nef, P. Sacher an K. Nef, 26. Oktober 1932 (dort auch das folgende Zitat).

Ich bitte Dich auch um die Freundlichkeit diesen Entwurf Deinem Onkel vorzulesen und ihn um seine Kritik zu bitten.

Der Basler Ordinarius Karl Nef (1873–1935), bei dem alle bislang genannten Beteiligten studierten bzw. studiert hatten, wurde demnach spätestens zu diesem Zeitpunkt ins Vertrauen gezogen. Diese Rolle im Hintergrund wird bestätigt durch seine Charakterisierung als „Mentor“ Sachers und Lohrs, und als „Lehrer, der ein väterliches Verständnis auch für die merkwürdigsten Pläne seiner Studenten aufbrachte“ (so Ina Lohr im Rückblick).¹⁸

Tatsächlich laufen im damaligen Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel einige Fäden zusammen, aus denen das Projekt *Schola Cantorum Basiliensis* geknüpft wurde: Die Gründergruppe bestand fast ausschließlich aus Studenten bzw. studentischen Besuchern der Veranstaltungen Nefs, insbesondere auch von dessen Collegium musicum, eines vorwiegend aus Studenten zusammengesetzten Ensembles, das zum Zweck praktischer Aufführungsversuche gegründet worden war.¹⁹ Hintergrund war nicht nur das Interesse Nefs an solchen Musiziervereinigungen (er hatte 1896 in Leipzig über Collegia musica in der Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert promoviert), sondern vielmehr noch die Notwendigkeit, vor dem allgemeinen Aufkommen der Schallplatte auch „alte Musik“ den Studierenden klanglich näherzubringen und erfahrbar zu machen (ähnliches gab es auch im benachbarten Freiburg/Brsg. oder in Leipzig).²⁰ Allerdings, gerade auf solche „musikwissenschaftlichen“ Aufführungsversuche bezieht sich wohl auch Sachers zitierte Bemerkung, den Musikwissenschaftlern fehle gewöhnlich „das musikalisch-technisch nötige Rüstzeug“, während den meisten ausübenden Künstlern entweder das Interesse für alte Musik überhaupt oder aber die notwendigen historischen Kenntnisse fehlten.

Aus dieser Situation am Basler Musikwissenschaftlichen Seminar ergibt sich auch, daß alle ‚Väter und Mütter‘ der SCB etwa gleich alt waren (knapp unter 30 Jahre), mit Ausnahme eben von Karl Nef, dem väterlichen Mentor. Betrachtet man aber diese Reihe, dann fällt auch das Fehlen eines Namens auf, der hier ebenfalls hätte erscheinen können: Jacques Handschin (1886–1955). Offenbar hatte Sacher auch ihn, seit 1930 außerordentlicher Professor in Basel und daneben Organist in Zürich, im Vorfeld kontaktiert. Einen konkreten Anhaltspunkt für eine Anfrage an Handschin liefert ein undatiertes Antwortbrief Handschins an Paul Sacher, der sich allerdings unter Schreiben zwischen April und November 1932 eingeordnet findet. Darin heißt es:

Natürlich ist mir Ihr Plan inzwischen im Kopfe herumgegangen. Zu etlichen Einzelheiten gäbe es Fragen; aber die Hauptsache: sosehr man eine solche Sache

¹⁸ Undatiertes Brief [nach 1973] an Paul Sacher (Slg. Ina Lohr); vgl. Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“ (wie Anm. 3), 34.

¹⁹ Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“ (wie Anm. 3), 33.

²⁰ Vgl. Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis* (wie Anm. 12), 242–3.

in Existenz sehen möchte, wäre es nicht vorsichtiger, es fände zunächst unter dem „Deckmantel“ des K.O. [Kammerorchester] statt als unter einer neuen Firma?²¹

Bei dem genannten „Plan“ könnte es sich um die vorgesehene Schule handeln, die Handschin eher als ‚Ableger‘ des von Sacher gegründeten und geleiteten Basler Kammerorchesters sieht. In jedem Fall spricht hieraus keine „begeisterte Zustimmung“, die Sacher bei allen seinen Basler Gesprächspartnern erhalten haben will, sondern es zeigen sich vielmehr Bedenken, die viel grundlegender waren.

Bekanntlich fehlt Handschin dann auch im Kollegium der SCB und sein Bericht über das erste Arbeitsjahr der Schule von 1934 läßt eine deutliche Distanz zur neuen Schule erkennen:

Diese Konzerte [gemeint sind drei Konzerte der SCB im Juni 1934 zum Abschluß des ersten Studienjahres – MK] fanden lebhaften Zuspruch und waren dazu angetan, der tapferen jungen Schar, die das Banner der Schola Cantorum Basiliensis trägt, neue Sympathien zu gewinnen. Das Eigene dieser Vereinigung besteht darin, daß sie aus für die alte Kunst begeisterten Musikern besteht, die zugleich musikwissenschaftlich gebildet, teilweise sogar daneben Musikwissenschaftler sind; und wenn auch der Untertitel „Lehr- und **Forschungs**-Institut für alte Musik“, den sie sich gibt, angesichts ihrer vorwiegend praktischen Zielsetzung nicht ganz angemessen erscheint, wollen wir uns wenigstens freuen über die sich darin äußernde **Sympathie** für unsere knöcherne alte Dame, die Forschung, der mit heißer Liebe zu dienen ja nur Sache einiger Sonderlinge ist. Die Sympathie ist von beiden Seiten nur zu begründet, bietet doch die Forschung die Voraussetzung einer praktischen Wiederbelebung, und ist doch die Wiederbelebung eine Art experimenteller Erweiterung unseres historischen Weltbildes!²²

Charakterisierungen wie „tapfere junge Schar“, „für die alte Kunst begeisterte Musiker, die zugleich musikwissenschaftlich gebildet, teilweise sogar daneben Musikwissenschaftler sind“, wirken deklassierend, in jedem Fall distanzierend. Dies war von Handschin ziemlich sicher auch so gemeint, hatte er doch zu diesem Zeitpunkt eine ganz andere Vorstellung vom Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und Praxis und damit von den Möglichkeiten und Grenzen einer Beschäftigung mit alter Musik entwickelt. Schon allein deshalb mußte er dem etwas naiven Enthusiasmus der um eine Generation Jüngeren skeptisch gegenüber stehen, Wissenschaft und Praxis zu verbinden.

*

Jacques Handschin, 1886 als Sproß einer Schweizer Familie in Moskau geboren, lebte und wirkte seit 1909 in St. Petersburg. Zuvor hatte er verschiedene Studien an den Universitäten Basel, München und Leipzig getrieben, dabei

²¹ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, J. Handschin (undatiert).

²² *Acta Musicologica* 6 (1934), 192 (Hervorhebungen original); teilweise zitiert bereits bei Arlt, „Zur Idee und Geschichte“ (wie Anm. 2), 51.

aber vor allem seine Ausbildung als Konzert-Organist bei den berühmtesten Organisten seiner Zeit verfolgt: bei Max Reger in München, Karl Straube in Leipzig und Charles-Marie Widor in Paris. 1909 wird er Dozent für Orgel am Konservatorium in St. Petersburg, 1914 dort zum ordentlichen Professor ernannt. Daneben aber beginnt er eine bis vor kurzem kaum bekannte – und in ihrem Umfang auch nicht vermutete – journalistische Tätigkeit: Er schreibt Konzertkritiken und Berichte über die musikalische Welt in verschiedenen, vor allem in St. Petersburger Zeitungen.²³

Handschin, der mit Ausnahme vielleicht des Besuches einiger Vorlesungen von Nef in Basel und von Hugo Riemann in Leipzig nie Musikwissenschaft studiert hatte, zeigt sich in diesen Texten als neugieriger und eloquenter Journalist, der die Musik und das Musikleben seiner Zeit aufmerksam verfolgt. Als zugleich ausübender Künstler trug er sogar zu seiner Gestalt bei, indem er etwa 1910 nach eigener Aussage der „Bach-Bewegung“ beitrug und darin „das Heil der musikalischen Welt“ („le salut du monde musical“) sah, sowie 1915 einen Zyklus mit der Aufführung aller Orgelwerke Bachs initiierte.²⁴

So registrierte er auch begeistert die Anfänge einer historischen Aufführungspraxis, wie er sie in Konzerten mit Henri Casadesus und seinem Ensemble („Société de concerts des instruments anciens Henri Casadesus“) und der Cembalistin Wanda Landowska erleben konnte, und ihm waren die entsprechenden Aktivitäten in anderen europäischen Ländern bekannt. 1913 berichtet er in Zusammenhang eines Vokalkonzertes mit „niederländischen Meistern des reinen Chorstils“ (wie Dufay, Josquin, Lasso und Palestrina):

In Paris wurde 1896 die Schola cantorum begründet, eine zugleich pädagogische, wissenschaftliche und ausübende Anstalt mit der ausgesprochenen Absicht, der alten Musik im modernen Leben zu der ihr gebührenden Stellung zu verhelfen. Glückliche Pariser, die ihr die Möglichkeit habt, alle die Meisterwerke, die anderen verschlossen sind, in euch aufzunehmen! Eure moderne Musik zeugt mehr und mehr von diesem wohltätigen Einfluß. Wir in Petersburg müssen uns mit gelegentlichen Brocken begnügen. [...] Zugleich sei aber auch der ermutigende Wunsch ausgesprochen, daß solche Versuche öfter und systematisch unternommen werden.²⁵

²³ Siehe vorläufig Janna Kniazeva, „Der Musikhistoriker Jacques Handschin auf dem Wege zur (Musik-)Wissenschaft“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 24 (2004), 179–217. Zu den neu entdeckten Texten: *Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte*, kommentiert und ediert von Janna Kniazeva im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel (Redaktion Martin Kirnbauer und Ulrich Mosch, Übersetzung Andreas Wehrmeyer), Basel (= Resonanzen – Basler Schriften zur Alten und Neuen Musik 1) [im Druck].

²⁴ Jacques Handschin, „Jean-Sébastien Bach et le XIXe siècle“, in: *La revue internationale de Musique* 8 (1950), 157–64, 163; zit. bei Michael Maier, *Jacques Handschins „Toncharakter“*. Zu den Bedingungen seiner Entstehung, Stuttgart 1991 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 31) [zugl. Diss. Freiburg/Brsg. 1988], 13.

²⁵ Jacques Handschin, „Jubiläumskonzert des Chores A. Archangelski“, in: *St. Petersburger Zeitung* 1913, Nr. 30, 30. Januar (12. Februar), 3.

Die Arbeit der Pariser *Schola Cantorum* kannte Handschin aus eigener Anschauung, hatte er in Paris ja bei Widor studiert. Sein Interesse an Alter Musik erstreckte sich in jenen Jahren nicht nur auf den Besuch von entsprechenden Konzerten und Aufführungen von Bachs Orgelwerk, sie reichten wesentlich weiter. Zu nennen ist hier etwa sein Engagement für die Zeitschrift „Der musikalische Zeitgenosse“ [Музыкальный современник], die anfangs der 1910er Jahre in St. Petersburg „als fortschrittliches Organ zu Fragen der Musikkunst“ konzipiert wurde.²⁶ Teil des Programms dieser Zeitschrift in russischer Sprache waren auch Editionen und öffentliche Vorlesungen, Gesprächskreise und Konzerte, zudem wurde ein eigenes Streichquartett unterhalten. Diese teils wissenschaftlichen, teils musikpraktischen Aktivitäten erstreckten sich wie in der Pariser *Schola Cantorum* auch auf Alte Musik. So war in der Saison 1915/16 eine Aufführung von Monteverdis *Orfeo* vorgesehen, der Ausbruch des Krieges verhinderte dieses Unternehmen aber ebenso wie das bereits für 1914 angekündigte Erscheinen der Zeitschrift. In diesem umfassenden Projekt finden sich bereits gewisse Anklänge an die Arbeit der *Schola cantorum* (der in Paris wie später der in Basel): mit der Idee einer Publikation und der Aufführung alter Musik wie auch der Vermittlung. Und der damals kaum dreißigjährige Handschin war voller Enthusiasmus dabei.

Noch pointierter wird dieses besondere Interesse in einem etwas späteren Projekt Handschins. Durch die Revolution veränderte sich die musikalische Landschaft in Petrograd, wie St. Petersburg inzwischen hieß, markant. Handschin wurde im Herbst 1918 in den „Verband der Kunstschaaffenden“ aufgenommen, im Februar 1919 erfolgte an ihn das Angebot, in der Musikabteilung des Volkskommissariats für Bildung mitzuarbeiten („Narkompross“, mit einer zugeordneten Musikabteilung „Muza“).²⁷ Handschin übernahm dort die Leitung einer Unterabteilung, die „Wissenschaftlich-theoretische Sektion der Akademischen Unterabteilung der Musikabteilung des Volkskommissariats für Bildung“ (daneben gab es die Abteilungen Musikverlag, musikalische Bildung und Konzerte) und er war dort auch für eine wissenschaftliche Zeitschrift zuständig („Nachrichten der wissenschaftlich-theoretischen Unterabteilung der Musikabteilung des Volkskommissariats für Bildung“). Bemerkenswert im Zusammenhang mit Alter Musik und zu Handschins Verständnis von musikalischer Praxis und Wissenschaft ist sein dort publizierter „Entwurf des Reglements für die Akademische Unterabteilung“. Darin heißt es:

Die Methoden der Musikgeschichte haben sich hinreichend herausgebildet. [...] Nur in methodischer Hinsicht bedarf die Musikgeschichte einer gewissen Ergänzung. Die Musikgeschichte war daran gewöhnt, sich ihrem Material eher abstrakt-formal

²⁶ Siehe hierzu Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland* (wie Anm. 23), Kap. VII „Zeit der Veränderungen“.

²⁷ Siehe Jacques, Handschin, „Musikalisches aus Rußland“, in: *Basler Nachrichten* 76 (1920), Nr. 332 und 333 vom 6. August 1920; Wiederabdruck in Hans Oesch (Hg.), *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, 263–74. – Vgl. hierzu auch Kniazeva, „Der Musikhistoriker Jacques Handschin“ (wie Anm. 23), 185–94.

als praktisch-künstlerisch zu nähern, und das schafft zwischen der Musik der Vergangenheit und uns eine gewisse Trennwand. Um das Studium der vergangenen Musik als erklingendes Phänomen zu fördern, veranstaltet die Akademische Unterabteilung Vorführungen und ganze Kurse, die einzelnen Epochen der Musikgeschichte gewidmet sind. [...] Hierbei muß der Schaffung eines echten Kadens musikalischer Ausführender Aufmerksamkeit geschenkt werden, der in der Lage sein sollte, sich soweit als nötig von den zeitgenössischen Ansätzen der Ausführung loszusagen und in die Musik der Vergangenheit einzudringen.²⁸

Die Rhetorik ist die der frühen Sowjet-Zeit, inhaltlich aber findet sich wiederum eine Reihe „Schola-kompatibler“ Ideen, formuliert aus der Perspektive eines an der Wissenschaft interessierten Praktikers zuhanden einer neu zu schaffenden Institution: die ‚methodische Ergänzung‘ der Musikgeschichte (gemeint ist Musikwissenschaft), die sich neu ‚praktisch-künstlerisch‘ auch mit alter Musik beschäftigen soll. Dieses „Studium der vergangenen Musik als erklingendes Phänomen“ ist wohl der zentrale und zukunftssträchtigste Aspekt dieses Ansatzes. Die Umsetzung dieses ambitionierten Programmes in Petrograd konnte Handschin aber nicht mehr weiterverfolgen.

Veranlaßt vor allem durch die schwierige wirtschaftliche Situation entschloß er sich im Mai 1920 zur Übersiedelung in die Schweiz. Dort zwang ihn die Sicherung des Lebensunterhaltes zur Annahme einer Organistenstelle erst im St. Gallischen, dann in Zürich. Daneben erarbeitete er eine zweite musikwissenschaftliche Dissertation (1921) – die erste war bei der Übersiedelung in die Schweiz unter abenteuerlichen Umständen verloren gegangen – und kurz darauf stellte er eine Habilitationsschrift fertig (1924), die seinen internationalen Ruf als Mediaevist und Musikwissenschaftler begründeten. Aber auch die in St. Petersburg/Petrograd entwickelten Ideen eines „Studiums der vergangenen Musik als erklingendes Phänomen“ verfolgte er weiter – nun allerdings in entscheidend abgewandelter Form.

So veranstaltete Handschin im Mai 1927 drei Konzerte mit mittelalterlicher Musik (in Zürich, Bern und Basel). In einem Aufsatz äußert sich Handschin nicht über die genauen Hintergründe dieser bemerkenswerten Unternehmung – der rein auf die Quellenlage und auf aufführungspraktische Entscheidungen eingehende Bericht ist allerdings auch eine Art stumme Stellungnahme –, er verweist nur allgemein auf das „Gegenwartsinteresse“ dieser mittelalterlichen Musik.²⁹ Dieses konkrete „Gegenwartsinteresse“, das bereits in Handschins sehnsüchtigem Lob der Pariser *Schola Cantorum* von 1913 anklang, ist auch

²⁸ Jacques Handschin, „Proekt položenija ob Akademičeskom podotdele“, in: *Muzykal'nyj otdel Narkomprossa. Izvestija akademičeskogo podotdela* [Musikabteilung des Volkskommissariats für Bildung. Nachrichten der akademischen Unterabteilung], Ausgabe 2, Petrograd 1921, 55–61, 56; zitiert auch bei Kniazeva, „Der Musikhistoriker Jacques Handschin“, 194 (in anderer Übersetzung, inklusive des Titels). – Siehe hierzu auch Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland* (wie Anm. 23), Kap. IX „Die letzten russischen Jahre. Der Weg in die Wissenschaft“.

²⁹ Jacques Handschin, „Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1927–28), 8–22.

der Hintergrund seiner Einladung an Igor Strawinsky, ihm im Oktober 1930 in Basel Beispiele mittelalterlicher Musik vorzuführen.³⁰

Diese Aktivitäten Handschins fanden vor und außerhalb des Kreises um Paul Sacher statt (allein Arnold Geering als Sänger und August Wenzinger als Gambenspieler wirkten auch bei den von Handschin veranstalteten Konzerten mittelalterlicher Musik mit). Ihr musikalisches Zentrum war vielmehr der Basler Sänger und Chorleiter Walter Sterk (1894–?), der mit seinem „Sterck-schen Privatchor“ auch eine Reihe etwa von „Bachaufführungen in originaler Besetzung“ veranstaltete.³¹ Handschins Aktivitäten standen vielmehr in Konkurrenz zu denen Sachers, seine Interessen und Überzeugungen hinsichtlich Alter Musik unterschieden sich deutlich.

Klar formuliert wird dieser Gegensatz in einer Auseinandersetzung um einen Aufsatz, den Handschin zum Erwerb des Pleyel-Cembalos für das *Basler Kammer Orchester* (BKO) von Paul Sacher verfaßte. Sacher hatte ihn um diesen Beitrag gebeten, um für das „unter grossen Opfern“ angeschaffte Instrument zu werben: „Das Instrument erfreut sich leider in Basel keiner Beliebtheit und ist absolut unpopulär“, schreibt Sacher. Dies gelte auch bei den unterstützenden Mitgliedern des BKO, „obwohl ja kein Zweifel bestehen kann, dass gerade ein Kammerorchester, das vorwiegend alte Musik pflegt, in aller erster Linie ein solches Instrument braucht.“³² Als Sacher Handschins Beitrag erhält,³³ bittet er ihn noch um einen Zusatz: Er wäre Handschin „nur dankbar, wenn Sie ev. noch einen Satz einfügen könnten, der die unbedingte Notwendigkeit des Cembalos bei Aufführungen mit alter Musik betont“.³⁴ Handschins Antwort auf dieses Ansinnen ist deutlich: Eine solche Aussage

würde mir etwas schwer fallen, weil dies doch nicht ganz meiner Meinung entspricht. Ich habe meine Sympathie mit der Verwendung des Cembalos ausgesprochen und mich bemüht, einige Einwürfe wegräumen zu helfen. Aber indem ich als Musiker dem Cembaloklang mit begehrender Sympathie gegenüberstehe, indem ich seine Verwendung als Historiker begrüße, würde ich doch nicht so weit gehen, die Verwendung dem Interpreten zur Vorschrift zu machen. Ich möchte hier ein wenig

³⁰ Dokumentiert in den Briefen Handschins an Strawinsky (in der PSS), größtenteils ediert in: V. P. Varunc (Hg.), *I. Strawinsky, Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii*, Moskau 1998–2003, insbes. Bd. III (2003), sowie nur partiell bei Robert Craft, *Stravinsky: Selected Correspondence Volume III*, London: Faber & Faber 1985, 133–8; siehe hierzu Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland* (wie Anm. 23), Kap. III „Musikkritiker“. – Ein erster Hinweis auf diese Einladung von Hans Jörg Jans im Ausstellungskatalog des Basler Kunstmuseums *Strawinsky – Sein Nachlass. Sein Bild*, Basel 1984, 184.

³¹ Willi Schuh & Edgar Refardt, *Musikerlexikon*, Zürich o.J. [1939] (= Schweizer Musikbuch II), 194. – Ein begeisterter Bericht Handschins zu diesen Aufführungen findet sich in „Bach im Wandel des Klangideals“, in: *Basler Nachrichten* 89 (1933), Nr. 296 vom 28./29. Oktober 1933.

³² Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, J. Handschin, 16. Juli 1930.

³³ Jacques Handschin, „Das Cembalo Pleyel des B.K.O.“, in: *Basler Kammer Orchester, IV. Jahresbericht 1929/30*, 6–9.

³⁴ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, J. Handschin, 24. August 1930 (Unterstreichung original).

Relativist sein und die Sache in letzter Instanz dem künstlerischen Gewissen zur Entscheidung überlassen. Gewiss, die Aufführungen alter Musik im 19. Jahrh. ohne Cembalo waren weniger stilecht als die unseren; aber objektiverweise glaube ich, dass „stilecht“ nicht das einzige Kriterium ist, welches bei der Interpretation in Frage kommt.³⁵

Hier zeichnet sich eine Position ab, die später von Handschin mehrfach ausgeführt wurde, etwa in seinem Beitrag mit dem provokanten Titel „Réflexions dangereuse sur le renouveau de la musique ancienne“ von 1938,³⁶ oder im Nachwort seiner berühmten *Musikgeschichte* von 1948.³⁷ Dort formuliert er im Abschnitt „Unser Verhältnis zur alten Musik“ prägnant als „Moral“:

Die „Moral“, die wir aus alledem ziehen, ist diese. Wissenschaft und Kunst sind verschiedene Dinge mit verschiedenen Zielsetzungen, mögen sie auch in einer transzendenten Sphäre konvergieren. Die Musikwissenschaft ist nicht dazu da, der Kunst Vorschriften zu machen – es ist aber ebensowenig auch ihr Zweck, ihr Ziel oder ihre Rechtfertigung, daß sie der Kunst dient, indem sie die Bedürfnisse des Praktikers in bezug auf Ausgaben alter Musik oder Daten über die Aufführungspraxis versorgt. Ihre gegenseitige Selbständigkeit aber vorausgesetzt, und vorausgesetzt, daß keine Konfusionen stattfinden, können die beiden sehr gut Hand in Hand gehen und einander fruchtbar ergänzen.

In diesen Aussagen wird die Distanz sichtbar, die Handschin gegenüber dem Vorhaben der SCB hegen mußte: Seine Position hatte sich gegenüber den eigenen und ähnlichen Plänen in den 1910er Jahren gründlich gewandelt – und vor allem hatte er inzwischen einen sehr präzisen Begriff von Wissenschaft entwickelt. Aufführungsversuche Alter Musik galten ihm jetzt vor allem als „Experiment“, die den realen Gegenstand der Musikwissenschaft greifbar darstellen, nie und nimmer aber als wesentlicher Garant für eine ästhetische Annäherung an die Musik.

*

Als Fazit dieser Spurensuche zur Vor- und Frühgeschichte der SCB sind vor allem zwei Punkte festzuhalten:

1. Die Idee einer Schule für Alte Musik war seinerzeit nicht einzigartig, sondern sie ist vor dem Hintergrund anderer, teils ähnlich gelagerter Projekte zu sehen. Hier ist die nicht nur im Namen vorbildliche Pariser *Schola Cantorum* zu nennen, sondern auch andere, wie etwa die in St. Petersburg/Petrograd im Jahrzehnt nach 1910 entwickelten Vorhaben eines „Studiums

³⁵ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, J. Handschin, 27. August 1930.

³⁶ *Atti del Terzo Congresso Internazionale di Musica. Firenze, 30 aprile – 4 maggio 1938*, Florenz 1940, 40–57; Wiederabdruck in Michael Maier (Hg.), *Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften*, Schliengen 2000, 263–275.

³⁷ *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948 (= Aulos-Bücher), 386–95, das folgende Zitat abschliessend 395.

der vergangenen Musik als erklingendes Phänomen“. Wenn diese auch nur Projekt blieben, so wurden sie aber über die Person Jacques Handschins in Basel sicher bekannt.

2. Das Projekt eines „Lehr- und Forschungsinstitutes für alte Musik“ wurde in Basel nicht nur begeistert aufgenommen, sondern es gab durchaus kontroverse Positionen und alternative Vorstellungen zum Verhältnis von Alter Musik, Aufführungspraxis und Musikwissenschaft – Positionen, über deren mögliche Integration auch heute noch nachzudenken lohnen würde.

ERINNERUNGEN AN INA LOHR

VON CHRISTOPHER SCHMIDT

In den Jahren 1948–1951 studierte ich bei Ina Lohr an der Schola Cantorum Basiliensis. Ich möchte diese Jahre in den Mittelpunkt meiner Erinnerungen stellen, gehe aber in einem kurzen Vorspiel dieser Studienjahre zum Jahre 1937 zurück. Die Schola war damals fünf, ich immerhin schon zehn Jahre alt. Wie andere Kinder aus gutem Hause wurde ich zu Ina Lohr in den Blockflötenunterricht geschickt. Das Blockflöten war mir nicht wichtig, aber ich liebte es, jede Woche zum Seidenhof, dem damaligen Domizil der Schola, zu pilgern. Der Seidenhof, etwas oberhalb des Hotels der „Drei Könige“ über dem Rhein gelegen, erschien mir wie ein kleines Schloss, und Ina Lohr war das Burgfräulein. Wie alt war sie?, fragte ich mich. So alt wie meine Mutter?, älter?, jünger? Sie war freundlich – würdevoll; sie hätte gut zu meinen Verwandten, die ich in Deutschland zurückgelassen hatte, gepasst. Ihr holländisch gefärbtes Deutsch war mit lieber als das helvetische Schriftdeutsch. Ganz besonders aber gefiel mir ihr Gesang, wenn ich auch die Bicinien, die ich mit ihr zu üben hatte, etwas salzlos fand; ich selber sang mit Vorliebe Arien von Händel. Von jenen Jahren an besuchte ich auch schon Konzerte; unvergesslich bleibt mir eine Aufführung der achten Sinfonie von Beethoven unter Felix Weingartner, unvergesslich auch das Mitsingen bei Bach-Kantaten in der Martinskirche: Besonders schön war es, wenn hinter mir die Pauken und Trompeten loslegten. Die Bicinien allerdings verblassten daneben und sanken in einen langen Winterschlaf. Soweit das Vorspiel.

Einige Zeit nach meinem Abitur trat ich in die Schola als Orgelschüler ein. Es war also nicht Ina Lohr, die mich an die Schola zog, sondern Johann Sebastian Bach. In Basel Orgel zu studieren, hiess damals, bei Eduard Müller zu studieren; in jenen Jahren unterrichtete er noch ausschliesslich an der Schola Cantorum. Es war ein angenehmer Gedanke, Ina Lohr wieder zu begegnen. Ich konnte nicht ahnen, was mir mit ihr noch alles bevorstand und wie mein Orgelstudium langsam in den Hintergrund geraten sollte, wenn ich es auch zu Ende führte.

Unter den Studierenden, die sich mit mir um Ina Lohr versammelten, sind vor allem zwei zu nennen: David Kraehenbuehl und Gustav Leonhardt. Leonhardt brauche ich hier nicht vorzustellen; Kraehenbuehl, ein Amerikaner mit Schweizer Vorfahren, war von Paul Hindemith an die Schola geschickt worden. Hindemith lehrte damals an der Yale University, und Kraehenbuehl war, als er zu uns stiess, bereits dazu ausersehen, sein Nachfolger als Professor für Musiktheorie zu werden. Im Kreise um Ina Lohr gab es weiterhin einige Schweden, unter ihnen den Komponisten Sven-Erik Baeck, den Geiger Lars Fryden und den Chormeister Eric Ericsson. Ausser mir waren das alles profilierte Musiker, und ich fragte mich, was sie eigentlich bei Ina Lohr lernen wollten. Aber dieselbe Frage konnte ich auch mir selber stellen. Was lehrte sie?

Die damaligen Kursprogramme geben keine erschöpfende Antwort. Gewiss, sie unterrichtete Generalbass, Kontrapunkt u.s.w., aber ein Studium bei ihr bedeutete vor allem, einen Gang in die Tiefe ihrer eigenen Herzensangelegenheiten zu tun. Ihre Leidenschaft galt drei Gebieten der alten Musik, der Polyphonie des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts, dem einstimmigen Kirchenlied der Reformationszeit und den Motetten von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen.

Ich beginne mit dem einstimmigen Kirchenlied. Hier reichte die Wirkung von Ina Lohr weit über die Schola hinaus, und sie sorgte für nicht geringe Unruhe in der kirchlichen Welt. Wir, ihre Schüler, waren bei allen möglichen Vorträgen, Kursen und Gottesdiensten mit dabei. Noch sehe ich die kleine Frau vor mir; wie ein Fels stand sie da, singend und taktierend. Es war ein bekennendes Singen, aber ohne einen Hauch von Salbung. So hatte man die Lieder von Martin Luther in unserer Zeit wohl noch nie gehört, gesungen in ihrem ursprünglichen Rhythmus, der allerdings für die Gemeindeglieder, die sie anfeuerte, oft zu schwierig war: Ein Urgesang, der auch bei einigen Theologen eine Revolution hervorrief, so zum Beispiel bei Wilhelm Vischer, einem Mitglied der theologischen Fakultät und Pfarrer zu St. Jakob. Er wurde zum engen Mitarbeiter von Ina Lohr, und er gab dem Gesang von Kirchenliedern und Hugenottenpsalmen (die er meisterhaft übersetzte) immer mehr Raum in seinen Gottesdiensten, so viel Raum, dass seine Predigten immer kürzer wurden. Unglücklicherweise gehörte Karl Barth zu seinen Kirchengängern; es musste zu Differenzen zwischen den beiden Theologen kommen, denn für Barth war der Kirchengesang gegenüber dem Wort Gottes doch nur „Allotria“, wie er es nannte. Ich selber kannte Karl Barth seit meiner Kindheit in Bonn und besuchte ihn während meiner Schul- und Studienzeit immer wieder. Ganz anders als viele meiner Lehrer und andere ältere Leute fand ich ihn nie langweilig, sondern erheiternd, selbst wenn er manchmal erzieherische Töne anschlug. Seine musikalische Liebe gehörte Mozart, und ich fürchte, er fand die Meister der frühen Polyphonie ebenso salzlos, wie ich seinerzeit die Bicinien im Seidenhof gefunden hatte. Kaum salzlos allerdings konnte für ihn Ina Lohr sein, wenn er sie „eine gefährliche Person“ nannte. Was bewog ihn zu diesem Verdict? Oft schwang ja in seinen Äusserungen ein komödiantischer Unterton mit, aber ich glaube, er meinte es ernst. Und ich glaube, es ging hier nicht nur um ein Zuviel an Gesang im reformierten Gottesdienst, sondern auch um die Art und Weise des Lohrschen Gesanges, wie er ihm in St. Jakob zu Ohren kam. Ich werde auf die Eigenart dieses Gesangs zurückkommen.

Wie wirkten diese kirchlichen Unternehmungen auf uns, die Studierenden? Wir waren ja nicht in die Schola gekommen, um quer durch Basel Kirchenlieder zu singen. Was mich betrifft, so wuchs die Lust, diese Lieder zu singen, von Mal zu Mal. Dank der Lohrschen Singweise hörte ich in ihren melodischen Figuren immer deutlicher ein „Gespräch“ der verschiedenen Hexachorde, wie sie die Solmisation des Mittelalters lehrte. Über die Solmisation hatte Ina Lohr ein kleines Übungsbuch geschrieben, das allerdings unter Musikern mehr Anklang fand als unter Historikern. Aber auch unter Theoretikern fand es nicht nur Zustimmung. So glaube ich, dass Jacques Handschin in seiner Ab-

lehnung des Buches das vermisste, worin er selber ein Meister war: die Kunst des Fragens und Weiterfragens. Handschin war ja nicht nur Historiker, sondern auch Theoretiker – schon in einem Aufsatz aus dem Jahre 1929 trennte er beide Disziplinen scharf voneinander – und er erwartete von Ina Lohr kaum einen Forschungsbeitrag zur Geschichte der Solmisation, eher wohl theoretische Gedanken einer erfahrenen Musikerin. Aber Ina Lohr wollte etwas ganz anderes: Das Buch sollte weiter nichts sein als ein Rückgrat der Praxis des Singens und Solmisierens. Es ging ihr darum, beim ein- und mehrstimmigen Singen den Dialog höherer und tieferer Regionen zu realisieren, sowohl in polyphoner Gleichzeitigkeit wie im melodischen Nacheinander. Das „Gespräch“ der Stimmen war es auch, das ihr im Kontrapunktunterricht mehr am Herzen lag als die sogenannten kontrapunktischen Künste.

Damit bin ich schon beim nächsten ihrer Lieblingsbereiche, der mehrstimmigen Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Kraehenbuehl, Leonhardt und ich bildeten ein Trio für dreistimmige Sätze vor 1500. Kraehenbuehl hatte von Yale her schon genauere Kenntnisse in Notation und *musica ficta*; er wurde neben Ina Lohr für mich zu einem zweiten Lehrer (wie später noch einmal in Amerika, als ich dort sein Assistent war). In besonders starker Erinnerung sind mir Liedsätze von Binchois, Dufay und aus dem Glogauer Liederbuch, bei denen wir den Gesang von Ina Lohr begleiteten. Dieser Gesang ist schwer zu beschreiben, aber vielleicht helfen Vergleiche: Schon in den Vierzigerjahren hatte ich geradezu magische Eindrücke von Sängern wie von Karl Erb, als er mit der Basler Liedertafel „Die Nacht ist silberhell und rein“ von Franz Schubert sang. Mit Ina Lohrs Gesang war es anders: Sie hatte eine etwas herbe, aber wunderbar klare Stimme – ein bekannter Organist träumte davon, ihren Klang in einem Orgelregister einfangen zu lassen –, doch die Magie fehlte ihr. Sie sang nicht wie eine Berufssängerin, es gab in ihrem Gesang keine Darstellung, sondern einfach nur Hingabe. Als Kind hatte ich ja diese Stimme schon gehört, und sie rief in mir damals eine Art von kollegialem Wohlgefühl hervor, denn so klang ja meine eigene Stimme, und so wollte ich selber singen. Auch jetzt war ihr Gesang für uns Mitspieler so fraglos wie das Sonnenlicht am Tage. Sie selber war in unseren Proben mehr mit dem Rhythmus als mit dem Klang beschäftigt, aber der Rhythmus wurde durch ihren Gesang zur „*poésie de l'exactitude*“; dieses Dictum eines französischen Chormeisters könnte als Devise über ihrem Musizieren stehen. Als poetische Ordnung wurde der Rhythmus über das bloße Zählen und Messen hinaus zu einer Lebensordnung. Ein solches „Weitergehen“ über die Musik hinaus vollzog sich bei Ina Lohr ja auch im Kirchenlied, das nicht neutral bleiben konnte, sondern zum Bekenntnis wurde. Und ein solches Weitergehen (transcendere) gab es auch bei den polyphonen Meistern des 15. / 16. Jahrhunderts: Immer wieder zitierte sie Martin Luther, der in der mehrstimmigen Kunst von Meistern wie Josquin und Senfl einen „himmlischen Tanzreihen“ hörte.

In ihrem dritten Lieblingsbereich, der Musik von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen führte der Weg des Weitergehens von der Komposition zu ihrer

Aussage. Motetten des frühen 17. Jahrhunderts studierte sie regelmässig mit einem kleinen Chor, dem sogenannten Kirchenmusikensemble, ein. Eines Tages regte Paul Sacher an, diesen Chor bei den „Freunden der Alten Musik“ auftreten zu lassen. Uns – ich meine vor allem Gustav Leonhardt und mich – war etwas bange bei dieser Unternehmung; wir fanden, dass einige der Mitsänger die Qualität des Klanges doch stark beeinträchtigten. Aber dank einer unerhörten Konzentration, die ganz von der Aussage der Musik ausging – es handelte sich um die Johannespassion von Leonhard Lechner – rückten die Sänger so zusammen, dass die schwächeren unter ihnen mitgetragen wurden, und es kam eine Aufführung zustande, von der man noch lange sprach.

Ein neutrales Singen gab es bei Ina Lohr nicht, bei Schütz wurde es zur Aussage, bei den älteren Meistern zum himmlischen Tanzreihen und beim Kirchenlied zum Bekenntnis. War für manche ihrer Zeitgenossen, Theologen wie Nichttheologen, dieser Gesang manchmal zu eigenwillig? Sie selber betrachtete sich als Glied der reformierten Kirche, und es wäre ihr nicht in den Sinn gekommen, hier einen neuen Ton anzuschlagen. Aber ob sie wollte oder nicht, die Kirchenlieder und die Kirchenmusik überhaupt wurden bei ihr mehr als eine blosser Antwort auf das dominierende gesprochene Wort. Wenn auch nicht im Stil, so doch in seiner persönlichen Hingabe, stand ihr Gesang dem Kirchengesang, wie man ihn in den Südstaaten der USA hören kann, näher als dem, was hierzulande Sonntag für Sonntag zu hören ist. Ich fragte mich schon damals, ob sie als Musikerin nicht einen besseren Platz bei den Lutheranern oder Anglikanern gefunden hätte. Die anglikanische Kirche lernte ich kennen, als ich mich nach Abschluss meines Studiums an der Schola einige Zeit in Cambridge aufhielt und dort regelmässig an den Proben des King's College Choir teilnahm. In London hörte ich damals zum ersten Mal Alfred Deller als Sänger in St. Paul's. Als ich ihn später einmal besuchte – ich hatte zweimal bei seinem Consort mitgewirkt – war sein erster Gedanke, mich zu einem Ausflug nach Canterbury einzuladen; er wollte mir den Ort zeigen, wo er als Chorknabe begonnen hatte und seine ersten Jahre als Altsänger verbracht hatte. Während wir im Bezirk der Kathedrale umherspazierten, erzählte er mir von einer Zeit, die mir im Vergleich zu den Jahren, die ich selber als Musiker in unseren Kirchen verbracht hatte, geradezu paradiesisch erschien.

Aber hätte sich Ina Lohr im milden Klima der anglikanischen Kirche wirklich wohl gefühlt? Vielleicht brauchte sie das kargere Klima der reformierten Kirche, so wie ihr grosser Vorgänger, der Sänger Orpheus, das rauhe Klima Thrakiens brauchte, um seine Gesangkunst auf ihren wahren Weg zu führen.

Was bleibt für ein Gefühl, wenn ich an die Stunden und Proben mit Ina Lohr zurückdenke? Ein Gefühl der Euphorie, nicht einer passiven Euphorie des Geniessens, sondern einer aktiven des Mittuns, die alle guten Kräfte des Musizierens erweckte. In einer solchen Euphorie schlägt jenseits aller wohlorganisierten Lehrpläne das Herz des Musikunterrichts. Das wurde mir von Neuem bewusst, als ich im Jahre 1970 wieder in die Schola zurückkehrte. In keiner Weise liess sich diese Schola renovata mit der alten Schola vergleichen, zu deren Gestaltung Ina Lohr so viel beigetragen hatte. Den Lehrern der so-

genannten Pflichtfächer, zu denen ich gehörte, stand unter Führung von Wulf Alt ein ganz neues Studium der historischen Grundlagen ihrer Fächer bevor. Was unsere Arbeit wirklich zum Gedeihen brachte, war wieder jene echte Euphorie, die im Lernen und Entdecken Studierende und Mitarbeiter vereinigte. Meine Aufgabe bestand vor allem darin, den Unterricht des Gregorianischen Chorals zu erneuern. Wir hatten seinerzeit bei Ina Lohr einen sehr lebendigen Choral gesungen, fern von der „öiligen“ Singweise der Benediktiner (der Ausdruck stammt von Jacques Handschin), aber im Rhythmus und Modus hatte sie sich noch zu wenig von Solesmes gelöst. Nie hatte ich mich mit so viel Freude mit den Problemen des Chorals beschäftigt wie jetzt unter Wulf Arlt, und ich dachte manchmal: Wie wäre mein Weg verlaufen, wenn mir das alles zwanzig Jahre früher passiert wäre! Ein von Euphorie getragenes Arbeitsklima, das einzige, das etwas taugt, wird nie untergehen. Ich weiss, dass es auch jetzt an der Schola herrscht und rauhe und karge Zeiten überdauern wird.

ZUR IDEE UND PRAXIS DER HISTORISCHEN SATZLEHRE AN DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

VON MARKUS JANS

Auf einem hektografierten Werbeblatt für das Schola-Wintersemester 1961/62, einem Vorgängerdokument des heutigen Studienverzeichnisses sozusagen, findet sich eine separate Gruppe von theoretisch-historischen Fächern aufgelistet. Zu diesen zählten damals Generalbass, ein integrierter Kurs zu Solmisation, Kontrapunkt und Analyse, dazu einer zur Solmisation mit der Blockflöte, des weiteren Kurse zur Formenlehre, zum Gregorianischen Choral, zur Evangelischen Kirchenmusik und zur Instrumentenkunde. Ein Ensemble von Fächern, das bereits damals ganz wesentlich abwich vom üblichen Kanon an Konservatorien.

Auffällig ist zunächst der Umstand, dass die Kurse im freien Angebot, zum Teil auch mit bestimmten Zielpublika auf der Liste stehen. Von Interesse ist ferner, dass sie unter dem Titel „theoretisch-historische Fächer“ zusammengefasst sind. Die Unterrichts-Gegenstände wurden offenbar unter dem Aspekt ihrer Geschichte und Geschichtlichkeit behandelt und vermittelt. Ebenso interessant ist sodann die Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Fächer, ganz speziell das grosse Gewicht der Solmisation. Als Fach für sich enthielt es wichtige Bestandteile der heutigen Gehörbildung, darüber hinaus war es integrierender Bestandteil anderer Fächer, wie etwa Kontrapunkt, Analyse und Gregorianischer Choral. Geprägt, zusammengehalten und zur Hauptsache durchgeführt wurde dieses Programm von einer einzigen Person: Ina Lohr.¹

Studierende der damaligen Zeit erinnern sich, dass der Unterricht geprägt war vom intuitiven, man könnte im Idealfall auch sagen: künstlerischen Zugang zur Musik. Das durch die Solmisation auf Modus und Modalität empfindsam gewordene Hören war primärer Zugang zu den Kunstwerken vergangener Zeit. Darüber hinaus vermittelte das unablässige Durchspielen und -singen der Werke nicht nur Repertoire-Kenntnisse, es führte zu einem internalisierten musikalischen Wissen um bestimmte Stile und Gattungen. Die genannte Empfindungsschärfe als Wahrnehmungskategorie und das internalisierte Wissen als Wahrheitskategorie standen allerdings unangefochten da und keineswegs zur Diskussion. Es war so, und hatte von den Studierenden in dieser Absolutheit akzeptiert zu werden.

Ich beschränke mich hier auf das bisher Gesagte, sage also nichts weiter über die Entwicklungen der Jahre 61 bis 70, zumal ich für meine Ausführungen nicht mehr davon benötige. Es ging mir vor allem darum, zu zeigen, welche Situation Wulf Arlt im Bereich der Musiktheorie antraf, als er 1970 die Leitung der Schola übernahm.

¹ Zu Ina Lohr und ihrem Wirken an der Schola siehe auch den Beitrag von Christopher Schmidt.

Als neuer Leiter der Schola erweiterte er nicht nur das Angebot im Hauptfachbereich, er unterwarf auch den gesamten Pflichtfächerkanon einer tiefgreifenden Reform. Entsprechend der historischen Ausrichtung der Schola wurden die Programme und Vorgehensweisen einem gemeinsamen Gesichtspunkt unterstellt. Sie sollten – jedes auf seine Weise – den geschichtlichen Hintergrund überlieferter Kunstwerke ausleuchten und vermitteln, um so die bestmöglichen Voraussetzungen zu schaffen für deren Verständnis und, als Folge davon, für deren Interpretation. Daraus ergab sich ein für alle Studierenden verbindlicher Fächerkanon.

Der intuitive, künstlerische Umgang sollte im neuen Konzept ebenso zu seinem Recht kommen, wie die von der wissenschaftlichen Forschung bereitgestellten Erkenntnisse. Letzteres war zwar nicht gänzlich neu, in der geforderten Form jedoch sofort sehr hart umstritten. Kunst und Wissenschaft, oder besser: deren Repräsentanten standen einander zu Beginn ganz unversöhnlich gegenüber. Die Aussage: „Wir sind doch keine Wissenschaftler, wir sind doch Künstler“ implizierte nebst der korrekt beschriebenen Selbstwahrnehmung auch den Anspruch der Deutungshoheit. Daraus ergab sich die Weigerung, die eigene Position in Frage stellen zu lassen, schon gar nicht von „Nicht-Künstlern“, als die die Wissenschaftler generell gesehen wurden. Bis die beiden Seiten in fruchtbaren Dialog miteinander treten konnten, musste viel harte Überzeugungsarbeit geleistet, musste manch bitterer Kampf ausgetragen werden. Ein „Musicus und Cantor“-Streit der Neuzeit sozusagen, bei dem beide Seiten aus je unterschiedlichen Gründen den Titel „Musicus“ für sich beanspruchten, und der nicht bei jedem der damaligen Mitstreitenden in Versöhnung mündete.

Wulf Arlts Konzept hat sich am Ende durchgesetzt und über all die vielen Jahre bewährt. Es erwies sich als offen und flexibel genug, um inhaltliche und methodische Veränderungen aufzunehmen. Es hat zudem nichts von seiner damaligen Attraktivität eingebüsst, es stösst mittlerweile auf starkes und internationales Interesse. Es sei daher hier für alle Nicht-Scholisten kurz skizziert:

Die Vermittlung des geistigen, sozialen und kulturellen Umfelds einer jeweiligen Epoche fällt, wie an allen anderen Musikhochschulen, in den Zuständigkeitsbereich der Musikgeschichte. Die jeweils geltenden ästhetischen und technischen Voraussetzungen des Improvisierens und Komponierens bilden das Kerngeschäft der historischen Satzlehre. Geht es um die unabdingbare Kenntnis aller Aspekte der Überlieferung und Vermittlung eines Werkes, so sind dies Aufgaben der Notations-, der Quellen- und der Instrumentenkunde, in letzterer eingeschlossen das Gebiet der historischen Instrumentation. Der Kreis wird erweitert durch eine Reihe von praktisch-theoretischen Fächern wie historische Gehörbildung, Generalbass, gregorianischer Choral und historischer Tanz. Die Fächer Improvisation (damals zur Hauptsache Diminution), Cembalo für alle Nicht-Tastler, ein Zweitinstrument für alle Tastler, Gesang im Einzelunterricht und im Chor wurden dem Reigen als gleichberechtigte, aber ausschliesslich praktische Fächer angegliedert.

Integraler Bestandteil des Gesamtkonzepts war eine hauseigene Forschungsabteilung. Sie sollte die Arbeit aller Lehrenden unterstützen. Jährliche, inter-

national besetzte Symposien dienten der Weiterbildung; die Ergebnisse flossen in das neu gegründete „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis“ ein. Eine neue, Schola-eigene Handbibliothek sollte allen den freien Zugang sowohl zu Notenausgaben, als auch zur Primär- und Sekundärliteratur ermöglichen. Ergänzend dazu wurde ein Mikrofilmarchiv eingerichtet.

Zurück zu den einzelnen Fächern: Der Pflichtfächerkanon sollte soweit als möglich koordiniert werden. Der Plan sah vor, dass zumindest die historisch-theoretischen davon gemeinsam, chronologisch fortschreitend und inhaltlich aufeinander bezogen vermittelt werden.

Die gewünschte, gegenseitige Durchdringung verlangte von den Lehrenden selbstverständlich gute Kenntnisse in den jeweils anderen Fachbereichen. Für viele der aufgelisteten Fächer gab es zudem keine Unterrichtstradition, sie waren neu und mussten dementsprechend neu konzipiert und gestaltet werden, sowohl was die Inhalte, als auch, was die Vorgehensweisen betraf.

Verständlich, dass manche der vorhandenen Dozentinnen und Dozenten sich auf das neue Konzept nicht einlassen wollten. „Da kann ja jeder kommen!“, „Das führt in die Beliebigkeit, da weiss man ja nicht, was richtig und was falsch ist, da gibt es noch viel zu wenig bekannte Kriterien“, „Das wird nie gelingen, das ist ganz sicher“. So etwa die Stimmen der Verweigerer. „Da müsste man über Kenntnisse und Können verfügen, die ich nicht habe, und mir in der jetzigen Lebensphase auch nicht mehr aneignen will“ war ein Votum von einem, der dem Reiz des Experimentes gegenüber zwar offen war, aber dennoch nicht mittun wollte. Woher also sollte das Personal kommen, das über genügend Vorkenntnisse verfügte, um sich in die neuen Unterrichtsfelder einarbeiten zu können und das zudem bereit war, dies auch zu tun?

Gesucht waren Leute, in deren Herzen und Weltsicht Kunst und Wissenschaft nicht in Opposition zueinander standen, die über eine professionelle Musikausbildung ebenso verfügten, wie über Interesse, Bildung und Erfahrung im wissenschaftlichen Bereich. Sie mussten überdies den Mut haben, sich auf ein Experiment mit offenem Ausgang einzulassen und sich mit hoher Intensität fortzubilden und einzuarbeiten.

Wulf Arlt fand diese Leute – dass es die richtigen waren, darf zumindest aus heutiger Sicht gesagt werden. Zum Kern der neuen Theorie-Fakultät gehörten Dagmar Hoffmann-Axthelm, Karin Paulsmeier, Christopher Schmidt, Peter Reidemeister, Dominique Muller und der Sprechende selbst. Fast alle der Genannten kamen in sehr jungen Jahren zu ihrem Glück, alle ohne Ausnahme haben sich dem neuen Konzept mit zunehmendem Engagement verschrieben. In unzähligen Arbeitsgemeinschaften hat Wulf Arlt mit ihnen den ersten Boden gelegt für den neuen Unterricht. In den vielen Jahren danach ist diese Saat dann prächtig aufgegangen. Jede und jeder hatte Gelegenheit, das in seiner Verantwortung Stehende aufzubauen, zu entwickeln, in einem steten Prozess von Wagen, Scheitern oder Gelingen zu erweitern und zu vertiefen. Dieser Prozess war von Anfang an fester Bestandteil des Programms, er prägte und prägt noch heute die Arbeitsatmosphäre an unserem Hause. Diese alles durchdringende Lebendigkeit ist für ganz viele Angestellte die Hauptursache der langjährigen Treue zur und der Identifikation mit der Schola. Sie ist zu-

dem das Lebenselixier der Qualität unserer Arbeit, im zur Zeit modischen Neudeutsch: unserer „Excellence“.

Die Ausführlichkeit dieser Einleitung erschien mir unabdingbar. Sie stellt das, was ich im Folgenden zu meinem eigenen Fach zu sagen habe, in den Rahmen des ursprünglichen Gesamtkonzeptes und macht deutlich, dass die historische Satzlehre als integraler Bestandteil eines ganzen Fächerverbundes, als Glied in einer Kette zu verstehen ist. Zudem wollte ich die Gelegenheit nutzen, Wulf Arlts grandiosen und wahrhaft visionären Entwurf zu würdigen.

Meine nun folgenden Ausführungen sind in drei Teile gegliedert:

1. Zur Idee und zum Konzept der historischen Satzlehre
2. Zu den wichtigsten Entwicklungsstationen des Faches in den vergangenen 37 Jahren
3. Standortbestimmung im akademischen Umfeld und Ausblick

1. Zur Idee und zum Konzept der historischen Satzlehre

In der Familie der oben geschilderten Fächer war die historische Satzlehre das jüngste aller Kinder.

Das Fach war zur Gänze neu ersonnen worden und hatte deshalb keine Vorbilder. Weder was die Inhalte, noch was die Vorgehensweisen betraf, hatte irgend jemand bereits Erfahrung damit.

Wichtigstes Charakteristikum des Arltschen Konzepts war, dass er das Kunstwerk, die Komposition, die *res facta*, von Anfang an ins Zentrum der Betrachtung stellte. Die Kompositionen sollten – möglichst vorurteilsfrei, oder zumindest in Kenntnis der eigenen Vorurteile – befragt werden nach ihrem WAS, ihrem WIE und, besonders wichtig, auch nach ihrem WARUM SO.

Das unmittelbare Erleben beim Hören und Lesen war sowohl Ausgangspunkt für den Prozess, als auch dessen ultimatives Ziel. Ich nenne mit Absicht Hören und Lesen zusammen. Wir alle wissen aus eigener Erfahrung, wie sehr sie als gleichzeitige, aber unterschiedliche Zugänge zum selben Objekt das Denken zu entzünden und das Verstehen zu vertiefen vermögen.

Der analytische Dialog mit einem Stück Musik war selbstverständlich einzubetten in ein erweitertes Umfeld. Eine Öffnung des Blickfeldes ermöglichten erstens die Vergleiche mit anderen Stücken desselben Komponisten und anderer Autoren derselben Epoche. Dazu kamen Vergleiche mit Werken aus zeitlich früheren, gegebenenfalls auch zeitlich späteren solchen. Auf diese Weise wurden Aussagen möglich zu Norm und Extra-Norm, zu individuell und kollektiv benutzten Gestaltungselementen, zu Personal- und Zeitstil. Damit wiederum konnte ein einzelnes Werk von seinen ästhetischen und satztechnischen Voraussetzungen her gesehen, beurteilt und verstanden, und darüber hinaus auch stilistisch situiert werden.

Um die eigene Wahrnehmung zu überprüfen, war zweitens auch die historische Theorie mit in Betracht zu ziehen. Ziel war allerdings nie, das von den Theoretikern Festgehaltene dann direkt auf die Musikstücke anzuwenden. Auch bei den Theoretikern wurde zunächst untersucht, was sie sagen (und, wie Max

Haas immer betonte, auch: was sie nicht sagen), sodann wie sie sagen, was sie sagen, und warum sie es so sagen. Die Aussagen der Theoretiker sollten verglichen werden mit den eigenen Befunden, und es war zu prüfen, in wie weit sie unser Verständnis der *res factae* förderten, und was für Einblicke sie vermittelten in bestimmte, zeit- oder traditionsgebundene Arten, über Musik nachzudenken und zu reden.

Zumindest die Lehrenden sollten ihre eigene Wahrnehmung drittens auch mit Hilfe der fachspezifischen, wissenschaftlichen Literatur überprüfen und ergänzen. Zu sehr vielen Einzelfragen gab es bereits Forschung. Deren Ergebnisse sollten einfließen in den Prozess. Ganz ähnlich wie bei der Auseinandersetzung mit der historischen Theorie sollte jedoch auch hier nicht einfach gläubig übernommen, sondern kritisch geprüft werden.

Im Vergleich mit dem an Konservatorien und Musikhochschulen üblichen Unterricht in Musiktheorie ist das hervorstechendste Merkmal dieses Konzeptes wohl, dass es von keinerlei Meta-Theorie seinen Ausgang nimmt und mit dieser sodann auf die Musik losgeht, ja dass es auch gar keine neue Meta-Theorie ausbilden will. Uns geht es darum, vom Kunstwerk auszugehen und bei ihm zu bleiben. Dominique Muller, mein Freund und Weggefährte seit Beginn, hat in diesem Zusammenhang von „impliziter Theorie“ gesprochen. Das Kunstwerk selbst enthält seine Theorie. Gewisse Fachkollegen sprechen uns Schola-Satzlehrern deswegen rundweg ab, Musiktheorie zu machen. Dahinter versteckt sich ein komplexes, historisch gewachsenes und gewandeltes Bild von dem, was und wie Theorie zu sein habe, um als solche überhaupt ernst genommen zu werden. Ich möchte auf dieses Thema hier nicht eingehen. Es genügt, festzustellen, dass die Diskussion um diese Fragen mittlerweile auf internationalem Parkett geführt wird, und dass wir mit unseren Ansichten inzwischen nicht mehr ganz alleine stehen. Von vielen Seiten wird heute mit grossem Interesse auf Basel geblickt.

Zurück zur Satzlehre:

Unterrichtet wurde der Stoff in einem wöchentlichen Klassenkurs, einer Mischung von Vorlesung und Seminar, und in einer wöchentlichen Kleingruppe à zwei Studierende, Praktikum genannt.

Letzteres diente der Vertiefung des Stoffes durch Satzübungen und Analysen. An dieser Anlage hat sich bis heute nur eines geändert: aus finanziellen Gründen mussten die Praktikumsgruppen auf drei Studierende vergrössert werden.

Sämtliche in der Konzeptbeschreibung genannten Tätigkeitsbereiche haben etwas gemeinsam: das Verbinden und Vermitteln. Die Studierenden sollten lernen

1. zu vermitteln zwischen ästhetischer und theoretischer Wahrnehmung, zwischen Erleben und Erkennen, darin inbegriffen: zwischen Denken in Tönen und Denken in Worten.
2. zu vermitteln zwischen Text und Kontext, dies selbstverständlich auf mehreren Ebenen, wie etwa kulturell, konfessionell, philosophisch, geografisch, literarisch, satztechnisch und anderes mehr.

3. zu vermitteln zwischen Notiertem und Klingendem – im Deuten und Ergänzen der Zeichen, und in diesem Zusammenhang auch
4. zu vermitteln zwischen Sachverhalt und dessen Bedeutung, also der res facta und den möglichen Intentionen ihres Verfassers, darin auch zwischen Norm und den Bedeutungsmöglichkeiten der Abweichung davon.
5. zu vermitteln zwischen Analyse und Aufführungspraxis, im Zusammenhang mit der Analyse auch vermitteln zwischen dem Instrumentarium der historischen und modernen Theorie, und darin dann auch: zwischen historischem und systematischem Zugang, und schliesslich auch noch
6. zu vermitteln zwischen der Schulstube der Kunst und der eigentlichen Welt der Kunst.

Es versteht sich von selbst, dass die neu angestellten Lehrkräfte weit davon entfernt waren, diesen vielfältigen und hohen Ansprüchen zu genügen. Man stand vor einer Vielzahl von Problemen, sowohl inhaltlicher als auch didaktischer Art: allein schon der riesige Umfang des zu behandelnden Repertoires von der frühen Mehrstimmigkeit bis ins frühe 19. Jahrhundert war ein grosses Problem. Hinzu kamen die Berücksichtigung der Forschung, das Erarbeiten von stilspezifischen Kriterien, dazu das Erproben von gangbaren Wegen im Unterricht.

Darüber hinaus musste die Idee des historischen Vorgehens insgesamt und dauernd gegen Einwände von aussen verteidigt und geschützt werden. Es gab genug Kritiker, die nur auf Fehlschläge warteten, um damit ihre vorgefasste Meinung bestätigt zu finden.

Wulf Arlt verfasste ein Unterrichts-Skript für die Lehrenden und Studierenden. Er produzierte es unter Hochdruck und war damit häufig dem laufenden Unterricht bloss um eine oder zwei Wochen voraus. In den bereits erwähnten Arbeitsgemeinschaften wurden die Lehrenden in das neue Fach eingeführt. Es wurden Aufgaben erdacht und ausprobiert. Die Lehrer und danach die Studenten mussten Stilkopien verfassen, um daraus wieder neue Fragen für den Dialog mit den Stücken zu gewinnen.

Jeden Tag wurde viel Musik analysiert, galt es doch, sich ein minimales Startrepertoire in den vielen verschiedenen und häufig eher unbekannten Stilen anzueignen. Als nach drei Jahren der erste Zyklus beendet war, war vor allem eines klar, nämlich was als nächstes getan, welche Lücken gestopft, welche blinden Flecke sehend, welche schlimmsten Mängel behoben werden mussten. Damit begann ein Prozess der kontinuierlichen Selbstevaluation der Lehrenden und des Faches, der bis heute andauert und, wie ich fest hoffe, nie aufhören wird.

2. Zu den wichtigsten Entwicklungsstationen des Faches in den letzten 37 Jahren

1978 ging Wulf Arlt als Ordinarius an die Universität zurück. In der Satzlehre war mittlerweile der vierte Unterrichtszyklus beendet. Es standen genügend Erfahrungen zur Verfügung, um erste Reformen am Gesamtkonzept vorzunehmen.

men. Peter Reidemeister, der die Leitung der Schola übernahm, war bestens vertraut mit allen Gegebenheiten, hatte er doch bereits während 6 Jahren nicht nur als Lehrer für Musikgeschichte, sondern auch als stellvertretender Institutsleiter gewirkt.

Da die verschiedenen theoretischen Pflichtfächer für die Arbeit in gewissen Epochen nicht denselben Zeitaufwand benötigten, musste der Plan des gemeinsamen, zeitgleichen Fortschreitens aufgegeben werden. Man beschloss, Musikgeschichte, Notationskunde und Satzlehre zu entkoppeln. Ihre innere Verbundenheit sollte in Zukunft nurmehr durch das chronologische Vorgehen und durch die – zumindest teilweise – Verwendung derselben Musikbeispiele zum Ausdruck kommen. So konnten die Studierenden dasselbe Stück in der Musikgeschichte antreffen, das sie in der Notationskunde gesungen oder übertragen und das sie in der Satzlehre analysiert hatten. Diese Durchlässigkeit ist bis heute erhalten geblieben.

Eine weitere Korrektur betraf die Programme der Satzlehre und der Notation. Anstatt mit allen Studierenden im Mittelalter zu beginnen und die Kurse bis ins 18. und frühe 19. Jh fortzuführen, wurden die Pflichtprogramme segmentiert. Für Studierende des Mittelalterprogrammes wurde das Arbeitsfeld vom 13. bis 16. Jahrhundert festgesetzt, für solche des Renaissance/Barock-Programmes vom frühen 15. bis ins späte 18. Jahrhundert. Dies geschah zunächst aus arbeitsökonomischen Gründen: Die Vermittlung des gesamten Stoffes innerhalb von 6 Semestern war zwar möglich, aber nur unter Vernachlässigung der gewünschten Tiefe. Weniger Stoff, dafür tiefergreifende Behandlung war die Lösung des Problems. Hinzu kam, dass in der alten Ordnung etwa Studierende des Barock-Programmes sich während ihrer ersten beiden Studienjahre ausschliesslich mit viel früherer Musik beschäftigen mussten, als sie in ihren Hauptfächern spielten und sangen. Durch die Verkürzung sollten auf den jeweiligen Hauptfachbereich bezogene Schwerpunkte gebildet werden können.

Für Studierende mit den Hauptfächern Fortepiano, Horn, Klarinette, und für andere, die sich ebenfalls vor allem mit Musik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts befassten, hat Peter Reidemeister im Verlaufe der achtziger Jahre ein eigenes Programm installiert. Damit war dem Mittelalter/Renaissance- und dem Renaissance/Barock- ein drittes, das Barock/Klassik/Frühromantik-Programm zur Seite gestellt worden. So wie die anderen beiden, sollte auch dieses mit seinem Anschlussprogramm zeitlich übergreifend verzahnt sein. Für die Satzlehre ergab sich daraus ein Arbeitsbereich vom frühen 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Zur weiteren Entwicklung dieses Studienganges wird später noch mehr zu sagen sein.

Reformtätigkeit im Inneren des Faches war und ist ein Dauerzustand. Dominique Muller und ich befanden uns im permanenten Austausch über alte und neue Probleme, wir diskutierten Lösungen und probierten sie aus, darüber hinaus erweiterten wir unser Repertoire an Beispielen in ungezählten Stunden gemeinsamer Analyse. Wir tun das bis heute, wenngleich nicht mehr ganz so intensiv wie damals. Die Veränderungen fanden auf der Mikro-Ebene statt. Da gab es keine revolutionären Umschwünge. Die kontinuierliche Arbeit verän-

derte zunächst einmal unseren eigenen Betrachtungshorizont und damit ganz langsam auch unsere Sehweise. Die Erfahrungen und besonders die Probleme im Unterricht veränderten *peu à peu* unser Vorgehen. Vergliche man allerdings eine Unterrichtsstunde etwa zum Thema „Modus und Modalität“ im Jahr 1982 mit einer über denselben Stoff im Jahr 1992 und wieder 2002, so würden signifikante Unterschiede festzustellen sein. Nicht etwa so, dass von 1982 nichts mehr geblieben und 1992 alles neu gemacht worden wäre. Die Unterschiede betrafen Umgewichtungen innerhalb desselben Bezugsrahmens.

Die Fähigkeit, in Tönen zu denken, gewann in unserem Unterricht zunehmend an Bedeutung. Wir erkannten darin eine Voraussetzung für das integrale Verstehen genauso wie für die analytische Reflexion. Dass wir uns erst allmählich in diese Richtung vorwagten, war nicht einem Mangel des Konzepts, sondern vielmehr der mangelnden Sicherheit und Vertrautheit der Lehrenden am Anfang ihres Weges zuzuschreiben.

Einen gewaltigen Schub von aussen erhielt gerade der letztgenannte Aspekt durch die Einführung des Faches Improvisation für Tasteninstrumenten-Spieler in den frühen Neunzigerjahren. Peter Reidemeister erkannte – wie so oft – die Zeichen der Zeit etwas früher als andere, ja man müsste eigentlich sagen: er setzte sie geradezu. Mit Rudolf Lutz kam eine Kraft ins Haus, die sehr schnell weit über ihren eigenen Fachbereich eine Ausstrahlung entfalten konnte. Die von ihm ins Leben gerufene „Forschungsgruppe Basel für Improvisation“ (FBI) hat inzwischen durch ihre Forschungs- und Lehrtätigkeit so ziemlich alle an der Schule Tätigen miterfasst. Lernen durch musikalisches Handeln *ex improviso*, selbstverständlich über stilspezifische Lernmodelle, war die – überdies historisch verbürgte – Antwort, nach der wir Satzlehrer gesucht hatten auf die Frage, wie denn das Denken in Tönen am besten zu vermitteln sei.

Regula Rapp, damals stellvertretende Institutsleiterin der Schola, hatte in den frühen Neunzigerjahren die Aufgabe, den weiter oben erwähnten Studienbereich spätes 18. und frühes 19. Jahrhundert zum eigenständigen Studiengang zu entwickeln. Dabei sollten nicht nur die Hauptfachbereiche Pianoforte, Klarinette, Horn, Streichinstrumente und Gesang in ein neues Recht gesetzt werden, man wollte sich ganz besonders auch bei den Pflichtfächern neu darüber vergewissern, was vermittelt und wie vorgegangen werden sollte. Für die Satzlehre war die Fragestellung von besonderer Bedeutung, da dieses Gebiet auch von den Kolleginnen und Kollegen am benachbarten Konservatorium, heute Hochschule für Musik, unterrichtet und abgedeckt wurde. Inwiefern konnte und sollte sich das, was wir an der Schola anbieten wollten, vom Angebot am Nachbarhaus unterscheiden? Zu diesem Zweck wurden während zwei ganzen Studienjahren regelmässige Sitzungen aller am Programm beteiligten Dozierenden durchgeführt, teils inoffiziell entspannt in Privathäusern, teil hochkonzentriert in Klassenräumen. Die Praktiker und die Theoretiker setzten sich zu einem Thema an denselben Tisch. Bisweilen wurden auch die Kolleginnen und Kollegen vom Nachbarhaus dazu eingeladen. Es wurden Stücke analysiert, man unterhielt sich über Kriterien und Herangehensweisen. Der interdisziplinäre Austausch hat ausserordentlich viele und vielfältig verwendbare Resultate eingebracht.

Der Satzlehre erwuchs daraus ein differenzierter Unterrichtsplan für den genannten Bereich.

Einen weiteren starken Impuls erhielten wir und unser Fach in den späten Neuzigerjahren, als Peter Reidemeister das Hauptfachstudium „Theorie Alter Musik“ einführte. Man wollte dem zu erwartenden, wachsenden Bedarf an historisch ausgebildeten Theorielehrern begegnen.

Dominique Muller und ich mussten noch einmal „hinter die Bücher“, und zwar hinter alle. Die ungleich höheren Anforderungen eines Hauptfachstudiums zwangen zur erneuten Revision der Lehrinhalte und Vorgehensweisen – mit vielen auch für den Pflichtfachunterricht fruchtbaren Konsequenzen.

In den vergangenen Jahren verursachte die Anpassung unserer Programme an die Bachelor- und Masterordnung noch einmal einiges an Planungsarbeit. Die zuvor bereits dreijährige Grundausbildung passte praktisch nahtlos in die neue Bachelor-Einheit. In der Master-Ausbildung ist die historische Satzlehre, je nach Voraussetzungen der Studierenden und nach Studienziel, entweder als separater Kurs oder dann als Teil eines von Federico Sepulveda neu entwickelten Kompaktkurses vertreten. Der Kompaktkurs besteht aus integriertem Unterricht in Satzlehre, Notation und Gehörbildung und wird blockweise erteilt. Die geglückte Überführung ins Bologna-System, damit das so wichtige Abwenden von Schaden für unsere Programme, ist eines der vielen Verdienste von Thomas Drescher.

2004 wurde ein Kooperationsvertrag zwischen der Musik-Akademie und der Universität Basel unterzeichnet. Seit dieser Zeit ist man an unserem Hause mit dem Ausloten von Möglichkeiten beschäftigt, nach einem Masterstudium auch noch einen dritten Zyklus zu absolvieren und zu doktorieren. Es wäre zum Beispiel sehr wünschenswert, wenn unsere Theorie-Hauptfach Studenten ihre Ausbildung an der Universität mit einem Doktorexamen beschliessen könnten.

3. Standortbestimmung im akademischen Umfeld und Ausblick

Was wir an der Schola unter historischer Satzlehre verstehen, muss keineswegs deckungsgleich sein mit ähnlichen Ansätzen andernorts. Der Anspruch, den etwa Dieter de la Motte in den Vorworten zu seinen Büchern „Harmonielehre“ und „Kontrapunkt“ formuliert, ist dem unseren zwar vergleichbar, er wird aus unserer Sicht dort jedoch nicht wirklich eingelöst. Die Analysen einzelner Werke leiden unter dem Mangel an historischem Kontext.

Historisch informierter Theorieunterricht ist inzwischen an vielen Orten modisch geworden. Oft wird unter „historisch“ dabei jedoch etwas ganz anders verstanden. Anstatt „Halbschluss“ wird etwa bei der Analyse Mozartscher Werke der Kochsche Terminus „Quintabsatz“ verwendet. Die Verwendung historisch-zeitgenössischer Terminologie aber macht die Analyse aus unserer Sicht noch keineswegs zu einer historisch informierten. Im Sinne einer *pars pro toto* möchte ich am folgenden Beispiel zeigen, was in Basel unter „historisch informiert“ verstanden wird.

Unsere Studierenden werden vom ersten Semester an daran gewöhnt, die unterschiedlichen Aufgaben und Bedeutungen einzelner Stimmen in einem

Satz zu erkennen und zu verstehen. Die hierarchische Ordnung von zweistimmigem Gerüst und seiner Ergänzung kann an unterschiedlichen Verhaltensweisen der Stimmen wahrgenommen werden. Dabei spielt es keine Rolle, ob eine Hierarchie durch ein ganzes Stück, gar in einem ganzen Stilbereich, gleichbleibt, oder ob sie in ein und demselben Stück aufgebrochen wird, die Stimmen also abwechselnd andere Funktionen übernehmen können. Solche Vertrautheit mit den konzeptionellen Grundprinzipien der Mehrstimmigkeit, solches Wissen um deren geschichtliche Entwicklung und Veränderung prägt das Hören genauso wie das Lesen. Hat man dieses mitbekommen, so wird man beispielsweise bei der Analyse einer Mozart-Sonate sofort auf unterschiedliches Bassverhalten reagieren. Man wird erkennen, ob ein Bass sich als Contratenor Bassus oder als Tenor verhält, ob er Zuträger oder Bezugsperson ist. Und man wird das Satzgefüge entsprechend anders untersuchen.

Es liesse sich ohne Mühe eine ganze Reihe von solchen Beispielen anführen, die den ganz besonderen Wert der historischen Satzlehre, wie wir sie an unserem Hause verstehen und betreiben, zu illustrieren vermögen. Viele der Erkenntnisse und Einsichten, die sie zu vermitteln im Stande ist, sind durch keinen anderen Zugang zu bekommen. Sie sind den Kunstwerken selbst entnommen und können gerade deshalb auch viel leichter wieder direkt in die Interpretation übernommen werden.

Es bleibt zu hoffen, dass unser Credo als Credo erhalten bleibt und nicht zum Dogma wird. Um dies sicherzustellen, braucht das Fach, bei aller Treue zum Grundkonzept, weiterhin grösstmögliche Freiheit in der Gestaltung.

„JA, DAS WAR EIGENTLICH DER HAUPTINHALT VON MEINEM LEBEN ...“ –
DIE INSTITUTSGESCHICHTE DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS
IM SPIEGEL DER ERINNERUNGEN EHEMALIGER LEHRKRÄFTE

VON MARTINA WOHLTHAT

„Zwischen dem Ungefähr und dem strengen Wissen liegt das Hören-Sagen“, so lautet der Titel eines Aufsatzes des französischen Historikers Lucien Febvre.¹ In dieses „Königreich des Hören-Sagens“² habe ich mich mit dem Projekt des Sammelns und Aufzeichnens von Erinnerungen ehemaliger Lehrkräfte der Schola Cantorum hineinbegeben, das ich im Folgenden skizzieren möchte.

Etwas vom Hörensagen kennen, heisst naturgemäss, es nicht selbst gesehen oder gehört haben, sondern Schlussfolgerungen aus dem zu ziehen, was ein anderer über die betreffende Sache gesagt hat. Dies trifft zu auf die Befragung von Zeitzeugen, auf das gesamte Gebiet der Oral History und eine Geschichtsforschung, die sich auf Interviews als Quellen stützt.

Der Begriff „Hörensagen“ stammt ursprünglich aus der Rechtssprache und spielte bei der Wahrheitsfindung eine Rolle. Von einem Zeugen wurde verlangt, das auszusagen, was er selbst gesehen und gehört hatte. Wie wenig das Zeugnis vom Hörensagen zählte, kann man älteren Quellen entnehmen. So heisst es in Johannes Agricolas Sprichwörter-Sammlung:

„Was mann hört, ist nicht so gewisz, als das mann sihet, und wenn einer sagt, er habs vom hören sagen, so stelt ers in einen zweifel, und wil es nicht für eine ganze warheit nachsagen.“³

Die Aussagekraft der hier nach dem Hörensagen zusammengetragenen Einzelheiten soll mit dieser Vorbemerkung jedoch keineswegs in Frage gestellt werden. Im Gegenteil. Bei diesem Oral-History-Projekt zur SCB-Geschichte wurde das Hörensagen zu einer wertvollen Möglichkeit, etwas über Zeiten zu erfahren, die ich selbst nicht erlebt habe. Dabei ist jedoch folgendes stets mitzudenken: Das Hörensagen ist eine Technik des Erinnerns, des Erzählens, des Zuhörens und Interpretierens, damit auch eine Arbeit des „Übersetzens“ und Übertragens von mündlicher Rede in die Schriftlichkeit. Ich habe bei diesem Projekt mit Menschen, die erfahrener und älter sind als ich, über Zeiten und Begebenheiten sprechen dürfen, die ich selbst nur vom Hörensagen kenne. Dabei ergab sich die grosse Chance, Erinnertes und in der Erinnerung oft erstaunlich Gegenwärtiges aus erster Hand zu erfahren und für die Nachwelt festzuhalten. Mein Dank gilt denjenigen, die die Gründerjahre und die ersten Jahrzehnte der Schola Cantorum aus nächster Nähe miterlebt und mitgestaltet haben und mir ihre Erinnerungen in den Interviews mitgeteilt haben.

¹ Lucien Febvre: „Zwischen dem Ungefähr und dem strengen Wissen liegt das Hören-Sagen“, in: Ders., *Das Gewissen des Historikers*, Frankfurt am Main: Fischer 1990, 199–205.

² Febvre, „Zwischen dem Ungefähr“ (wie Anm. 1), 204.

³ Lutz Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg 1994, Band 3, 738.

Von Mai bis Oktober 2008 habe ich Gespräche mit sechzehn ehemaligen Lehrkräften und Mitarbeitern über ihre Tätigkeit an der 1933 von Paul Sacher in Basel gegründeten Schola Cantorum Basiliensis geführt. Die Interviews wurden auf Tonband aufgezeichnet und anschliessend in schriftliche Form gebracht. Den Gesprächen lag ein einheitliches Gerüst von Fragen zur pädagogischen und künstlerischen Entwicklung an der Schola zugrunde. Der den Interviewten vorgelegte Katalog setzte sich aus folgenden Fragen zusammen:

Von wann bis wann waren Sie an der Schola tätig? In welcher Funktion? Wie kam es dazu?

Haben Sie dort selbst eine Ausbildung gemacht? Bei wem?

Wie hat man die historische Musikpraxis im Unterricht vermittelt? Worauf wurde im Unterricht besonders Wert gelegt?

Wodurch unterschied sich die Schola-Pädagogik damals von der Ausbildung an anderen Musikschulen?

Welche Anliegen standen beim Musizieren im Mittelpunkt?

Inwieweit gab es an der Schola ein künstlerisches Klima? Wodurch entstand es?

Wenn Sie auf Ihr Leben zurückblicken: Welche Bedeutung hatte die Schola für Sie?

Haben Sie in den sechziger und siebziger Jahren Veränderungen wahrgenommen? Gab es neue Strömungen? Wodurch wurden sie ausgelöst?

Welche Persönlichkeiten haben Ihr Verhältnis zur Alten Musik geprägt?

Befragt wurden in ein- bis zweistündigen Einzelgesprächen die folgenden früheren Lehrkräfte und Mitarbeiter der Schola Cantorum Basiliensis:

Wulf Arlt, Kurt Deggeller, Eugen Dombois, Jean Goverts, Veronika Gutmann, Dagmar Hoffmann-Axthelm, Elisabeth Kiessling, geb. Müller-Hoyer, Richard Levitt, Hans-Martin Linde, Marianne Lüthi, Marianne Majer, Esther Nef-Werthmüller, Wolfgang Neininger, Karin Paulsmeier, Peter Reidemeister und Christopher Schmidt.

Sie alle wussten aus ihrer Unterrichtstätigkeit und dem gelebten Alltag an der Schola Cantorum eine Fülle von Begebenheiten und wertvollen Details zu berichten. Durch die Dokumentation der Gespräche konnten ihre Erinnerungen und zahlreiche Einzelheiten zur SCB-Geschichte für die Nachwelt festgehalten werden. Anhand des Erzählten möchte ich nun einen Gang durch die Geschichte der Schola Cantorum im Spiegel der Erinnerungen anschliessen.

Die Gründerjahre: Singen auf dem Kanapee

Authentische Erinnerungen an das Gründungsjahr 1933 konnte mir Marianne Majer mitteilen. Geboren am 10. April 1913, war sie zum Zeitpunkt der

Interviews die älteste noch lebende Zeitzeugin. Im Dezember 2008, wenige Monate nach unserem Gespräch an ihrem Alterswohnsitz im Ländliheim in Basel, ist Marianne Majer im Alter von 95 Jahren verstorben. Sie hatte den Neubeginn am Basler Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik noch selbst miterlebt. Zu Beginn des Interviews berichtet sie:

Der Moment, als die Schola aufging, das war am 1. Dezember [1933]. Da waren noch wenige Schüler, weil das Semester schon begonnen hatte. Da hat Paul Sacher mich angerufen und gesagt: ‚Wir haben zu wenig Schüler. Du darfst zwei Kurse gratis nehmen.‘ Ich habe Gregorianischen Choral bei Ina Lohr belegt und Generalbass, weil ich dachte, das hilft mir für mein Diplom mit bezifferten Bässen.⁴

Marianne Majer war im Gründungsjahr 1933 zwanzig Jahre alt. Sie wurde zunächst am Basler Konservatorium ausgebildet, belegte dann die von Paul Sacher angebotenen „zwei Kurse gratis“ und studierte ab 1936 offiziell an der Schola Cantorum bei Ina Lohr und August Wenzinger. 1939 schloss sie die Ausbildung als zweite Diplomandin in der Geschichte der Schola Cantorum Basiliensis mit dem Diplom für Alte Musik (Leiterin von Sing- und Spielgruppen und Lehrerin für Hausmusik) ab.⁵ Wie sich überhaupt feststellen lässt, dass die ersten Diplome für Alte Musik an der Schola überwiegend Frauensache waren, da der Lehrerinnenberuf damals bereits ein klassischer Frauenberuf war. Ab 1939 unterrichtete Marianne Majer Blockflöte, Viola da gamba und Ensemble an der Schola, sie war viele Jahre Mitglied des Viola da gamba-Quartetts der Schola Cantorum (Altgambe) und der Konzertgruppe der SCB (Bratsche). Die Übernahme der ersten Absolventinnen als Lehrkräfte begründete eine Tradition an der Schola, die auch in späteren Jahren fortgesetzt wurde.

Wie hat man sich den Schulbetrieb an der Schola zu diesem Zeitpunkt vorzustellen? Ausgesprochen harmonisch, wenn man dem Jahresbericht über das Schuljahr 1934/35 glauben möchte: „Der Verkehr mit den Lehrern gestaltete sich reibungslos und in gutem gegenseitigen Einvernehmen“⁶, heisst es dort. „Reibungslos“ und im Gegensatz zur allgemeinen weltpolitischen Lage wohl auch recht beschaulich. Der Ferienkurs im Sommer 1936 in Basel zu den Arbeitsgebieten „Theorie der Kirchentonarten“, Generalbass und Ensemblespiel unter der Leitung von Ina Lohr fand zwar nicht den erhofften Zulauf, was im Jahresbericht mit „den allgemeinen ungünstigen Verhältnissen und den besonderen Schwierigkeiten, vor die sich ausländische Teilnehmer, vor

⁴ Dieses und alle weiteren Zitate stammen aus den von der Autorin von Mai bis Oktober 2008 geführten Interviews mit ehemaligen Lehrkräften der Schola Cantorum Basiliensis, Archiv SCB.

⁵ Vgl. das Verzeichnis der diplomierten Schüler der Schola Cantorum Basiliensis 1938–1966 in: Hans Oesch, *Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867–1967*, Basel [1967], 183 f.

⁶ Bericht über das zweite Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1934/35, 1 (Archiv SCB).

allem aus Deutschland, gestellt sahen“⁷, begründet wird. Doch bereits im Schuljahr 1936/37 wird der Lehrplan durch einige neue Fächer bereichert – „Streichermusik (Anleitung zum Zusammenspiel für Musikfreunde)“, „Verzierungslehre“ und „Instrumentenkunde“. Neben der normalen Schultätigkeit kam „auf Anregung von Säuglingspflegerinnen ausserdem ein Kurs über ‚Alte Kinderlieder‘ zur Abhaltung, der unter der Leitung von Ina Lohr stand und von 18 Teilnehmerinnen besucht“⁸ wurde. Um „wenig bemittelten, aber begabten Kindern gute und billige Stunden auf guten Instrumenten zu verschaffen“⁹, wurden mit dem Erziehungsdepartement des Kantons Basel-Stadt Verhandlungen über die Erteilung von Blockflötenunterricht an Schulkinder aufgenommen. Da die Stellungnahme der Behörde auf sich warten liess, „jedoch ein praktisches Bedürfnis für einen derartigen Unterricht vorlag“, führte die Schola im Sommersemester 1937 einen „Volksblockflötenkurs“¹⁰ durch. In dieses von künstlerischen Idealen und pädagogischem Engagement geprägte Umfeld kam Marianne Majer, als sie 1936 ihr Studium an der Schola aufnahm. Auf die Frage, wie man in den Anfangsjahren die Alte Musik im Unterricht vermittelte, berichtet sie:

Das ist schwierig zu sagen, es war ja der einzige Ort, wo das damals überhaupt gemacht wurde. Man hatte deshalb immer das Gefühl, das man irgendwo einsam war dabei.

Die prägenden Persönlichkeiten am Institut waren zu dieser Zeit – neben dem Gründer Paul Sacher – Ina Lohr und August Wenzinger. Gerade Ina Lohr, so berichtet Marianne Majer, habe mehr mit Paul Sacher zusammen gearbeitet, als heute bekannt sei:

Ina Lohr hat alle Partituren gelesen, die ihm [Sacher – d. V.] probenhalber zur Verfügung gestellt wurden. Sie war auch sehr fähig für moderne Musik. Jeden Morgen durfte man eine Stunde lang nicht mit Ina Lohr telefonieren, weil sie dann mit Sacher telefonierte.

Die musikalische Geselligkeit und der gemeinsame Hunger auf unbekannte Werke jenseits des gängigen Konzertrepertoires gingen weit über den Unterricht und das Ensemblespiel hinaus, wie sich Marianne Majer erinnert:

Das war mit Wenzinger und so weiter: Wir haben oft ganze Abende, wenn ein neues Stück herauskam, beispielsweise eine Messe oder so etwas, zusammen auf einem Kanapee mit einem einzigen Heft gesessen und haben das vom Blatt gesungen, um es kennen zu lernen.

⁷ Bericht über das dritte Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1935/36, 2 (Archiv SCB).

⁸ Bericht über das vierte Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1936/37, 1 (Archiv SCB).

⁹ Bericht über das vierte Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1936/37, 2 (Archiv SCB).

¹⁰ Ebd.

Zu ihrem Diplom 1939 wünschte sich Marianne Majer eine Gambe. Als Mitglied des Viola da gamba-Quartetts der Schola Cantorum Basiliensis ging sie viel auf Reisen. Im Jahr seien es bis zu siebzig oder achtzig Konzerte gewesen, berichtet sie. Das Gamben-Quartett bereiste ganz Europa und gelangte auf seinen Konzertreisen bis in den Nahen Osten. So musizierte das Ensemble im März 1968 in Istanbul, Ankara, Beirut, Tripolis und Kairo.¹¹

Wohl nicht gerade auf dieser Reise, aber sonst wurden die Konzertreisen des Gamben-Quartetts stark von der persönlichen Initiative der Mitglieder und der Gastfreundschaft der Einladenden getragen. Die Bahnbillette zahlte man zum Teil selbst, berichtet Marianne Majer:

Das war sehr lustig. Manchmal, wenn wir mit dem Gamben-Quartett zum Bahnhof kamen, sagte Wenzinger: ‚Also, es ist eine Ferienreise.‘ Denn wir mussten unsere Billette selber bezahlen, und wir wurden meistens von den Leuten, die uns hören wollten, privat untergebracht, weil es billiger war für die Leute, wenn wir keine Hotelkosten hatten.

Neben Pioniergeist, Ideenreichtum und viel Fleiss beim nächtelangen Abschreiben von Noten – es gab ja noch keine Fotokopiergeräte – sprechen aus Marianne Majers Erinnerungen die starke emotionale Verbindung mit dem Lehrinstitut und die Freude über das im Beruf Erreichte. Auf die Frage nach der Bedeutung der Schola Cantorum in ihrem Leben stellt sie fest:

Ja, das war eigentlich der Hauptinhalt von meinem Leben, weil ich da eben so tätig war. Ich hatte ja Anfängerkurse mit Blockflöte. Das muss ich sagen, das war sehr gut. Das war so gut, dass, wenn meine Schüler nachher in die Klavierklasse kamen, die Klavierlehrer sagten, im ersten Jahr machen wir doppelt so viel, weil die schon so gut vorbereitet waren.

Diese Aussage ist charakteristisch. Sie drückt die Erfüllung und die Freude am Beruf aus, von der in den Interviews mit den ehemaligen Lehrkräften der Schola immer wieder die Rede ist. Die Mehrheit der Befragten zieht ein positives Resümee ihrer Lehrtätigkeit und ihres Arbeitslebens für und mit der Alten Musik.

Die ersten Jahrzehnte 1933-63: Lebensgefühl mit Sendungsbewusstsein

Auf eine lange Schola-Karriere kann auch Christopher Schmidt (Jahrgang 1927) zurückblicken. Im Alter von zehn Jahren betrat er 1937 die Schola Cantorum, die damals im Seidenhof am Blumenrain untergebracht war, und erhielt von Ina Lohr Unterweisung auf der Blockflöte. Über diese frühen Eindrücke berichtet Christopher Schmidt:

¹¹ Vgl. Bericht über das fünfunddreissigste Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1967/68, 8 (Archiv SCB).

Ich erinnere mich, ich sah Paul Sacher und andere, aber was da eigentlich geschah, wusste ich nicht. Ich hatte Einzelunterricht [auf der Blockflöte – d. V.] mit Spielstücken. Es war also ganz puristisch, das war mir schon klar: Alte Musik, das hiess nicht etwa 18. Jahrhundert, sondern 16. und frühes 17. Jahrhundert. Walter-Kanons zum Beispiel, also Renaissance-Musik. Das habe ich natürlich brav mitgemacht, aber ich fand es ein bisschen langweilig. Ina Lohr hat immer mitgespielt, vielleicht war noch ein anderer Schüler dabei, aber es waren Einzelstunden. Gespielt wurde aus den ersten Bärenreiter-Ausgaben. Also ohne Bärenreiter wäre es gar nicht gegangen. Ina Lohr hat natürlich auch selbst viel kopiert und auch komponiert, was man spielen musste, so kleine Sachen.

Seit Ende der vierziger Jahre studierte Christopher Schmidt, der eigentlich Geiger werden wollte, Orgel bei Eduard Müller. Er schloss sein Studium 1951 mit dem Orgeldiplom ab und unterrichtete an der Schola 1953-1958 und von 1970 bis zu seiner Pensionierung 1992 Theorie, Mittelalter und Gregorianischen Choral. Die geistige Haltung an der „alten“ Schola erläutert Christopher Schmidt mit folgenden Worten:

Die alte Schola kam aus einer Bewegung heraus, da ging es eigentlich um so eine Art von Weltanschauung. Die Jugendbewegung hatte eine grosse Rolle gespielt, also diese Kreise um Fritz Jöde usw. Der hatte zwar mit der Schola direkt nichts zu tun, aber es hatte diesen Beigeschmack. Und der Bärenreiter-Verlag natürlich war im Hintergrund. Es hatte, wenn man das historisch vergleichen will, nicht mit einer Belebung der Alten Musik, sondern mit der Belebung einer Musikanschauung zu tun. Wie das im 19. Jahrhundert bei der Palestrina-Bewegung in Heidelberg mit Thibaut war, das war ja auch eine Sache, wo es um Lebensanschauungen ging in erster Linie und nicht so sehr um Forschung. Es hatte also noch diesen romantischen Charakter.¹²

Die Schola schloss sich im Jahr 1954 mit Musikschule und Konservatorium zur Musik-Akademie der Stadt Basel zusammen. „Im Schuljahr 1954/55 arbeiteten zehn interne Schüler an der Berufsschule, vier Schweden und sechs Schweizer, von denen nur ein einziger aus Basel stammte.“¹³ Für die Öffentlichkeit repräsentierte die Konzertgruppe der Schola Cantorum unter der Leitung von August Wenzinger auf wirksame Weise das Bestreben, die Alte Musik für das Musikleben wiederzuentdecken. Die Rollenverteilung zwischen Ina Lohr und August Wenzinger an der Schola beschreibt Christopher Schmidt im Gespräch so:

¹² Anton Friedrich Justus Thibaut wurde mit seiner Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst“ (1824/26) im 19. Jahrhundert zu einem Wegbereiter des Cäcilianismus und der Reformbewegung innerhalb der Kirchenmusik.

¹³ Oesch, *Die Musik-Akademie* (wie Anm. 5), 97.

Ina Lohr war ja die Seele des Ganzen. Sie war nach aussen nicht so bekannt wie August Wenzinger mit der Konzertgruppe, der damals die ersten Aufnahmen bei der Archiv-Produktion hatte. Ina Lohr war nach innen massgebend, und was die Schüler und Studenten betraf, war sie der Anziehungspunkt. Das ging immer über persönliche Beziehungen. Da hat natürlich auch Paul Sacher eine wichtige Rolle gespielt (...) Das war eine ganz unkonventionelle und hochpersönliche Angelegenheit.

Die pädagogische und musikalische Ausrichtung der ersten Jahrzehnte an der Schola Cantorum, so Christopher Schmidt, wurde auf besondere Art durch die Persönlichkeit von Ina Lohr als Lehrerin und Musikerin geprägt. Die Frage „Gab es an der Schola ein künstlerisches Klima?“ beantwortet Christopher Schmidt auf folgende Weise:

An der alten Schola im Bezug auf Ina Lohr, ja. (...) Es gab unter Ina Lohr unwahrscheinlich gute Choraufführungen, die man aber im professionellen Sinn nicht als Choraufführungen bezeichnen kann, sondern das war inspiriert. Das war eben Ina Lohr. Wenn Sie bedenken, dass zu ihren Schülern Eric Ericson gehörte, der chortechnisch nichts von ihr zu lernen hatte, aber treuer Anhänger von ihr war, weil sie ihm etwas gab, was ihn bestimmt hat. Ina Lohr hat selbst wunderbar glockenrein gesungen, aber sie war keine professionelle Sängerin. Das Glogauer Liederbuch und Dufay, das konnte sie singen, und wir haben sie mit Wonne begleitet. Das war eine sehr aktive Periode für frühe Musik, die hab ich dann später an der Schola so nicht mehr erlebt.

Der Rücktritt von Ina Lohr erfolgte schrittweise etwa ab 1963.¹⁴ Sie war in den sechziger Jahren an der Schola aber noch immer präsent. Ina Lohr darf neben Paul Sacher und August Wenzinger als die zentrale Figur in den ersten drei Jahrzehnten der Schola bezeichnet werden. Mit ihrem Rückzug aus der Berufsschule ging ein erster prägender Abschnitt in der Entwicklung der Schola Cantorum zu Ende.

Der Sprung in die Neuzeit der Blockflöte und der Laute

Die Berufung von Hans-Martin Linde (Jahrgang 1930) als Blockflötenlehrer an die Schola im Oktober 1957 läutete den Neubeginn in der Bläserabteilung der SCB ein. An der Allgemeinen Schule der SCB wirkten seit Anfang der sechziger Jahre zahlreiche Linde-Schülerinnen als Lehrerinnen, darunter Elisabeth Müller-Hoyer, Marianne Lüthi und Margrit Fiechter. Während Linde auf dem Gebiet des Blockflötenspiels neue Maßstäbe setzte, begann mit der Lehrtätigkeit von Eugen Dombois im Herbst 1962 die Neuzeit bei den Lautenisten. Beide Musiker kamen von ausserhalb nach Basel, und es ist interessant, dass

¹⁴ Oesch, *Die Musik-Akademie* (wie Anm. 5), 96. Vgl. dazu auch *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel 1962/63*, 20.

August Wenzinger hier seine weit reichenden musikalischen Kontakte nutzte, um neue Lehrkräfte für die Schola Cantorum zu gewinnen. Hans-Martin Linde berichtet darüber:

Es ist in meinem Leben sehr viel über den Westdeutschen Rundfunk in Köln gelaufen. Ich habe viele Kammermusikaufnahmen beim WDR gemacht und da habe ich August Wenzinger kennen gelernt. Wenzinger sagte: ‚Jemand wie Sie könnten wir an der Schola brauchen. Ich werde das mit Paul Sacher besprechen, wenn es Ihnen recht ist.‘ Ich sagte: ‚Ja, noch so gerne.‘ Die Schola war für mich natürlich so ein Heiligtum hoch oben. Und da hat Wenzinger das in die Wege geleitet und dann wurde ich eingeladen, mit ihm und der Konzertgruppe der Schola Cantorum Brandenburgische Konzerte zu spielen. Und dann habe ich eine Lehrprobe gegeben und noch einen Soloabend an der Schule mit der Querflöte und einer damals neuen Sonatine von Henze (...) So ist die Beziehung entstanden.

Auch der Lautenist Eugen Dombois (Jahrgang 1931) kam über den Kontakt mit August Wenzinger und der Konzertgruppe der Schola Cantorum nach Basel. Er berichtet über die ersten Annäherungen, die dann zu seiner Berufung als Lehrer für Laute und Gitarre an die Schola Cantorum führten:

Ich hatte schon Kontakte mit der Konzertgruppe der Schola Cantorum unter der Leitung von August Wenzinger. Da waren immer wieder Anlässe in Köln oder Bielefeld, und mein Lehrer Walter Gerwig war derjenige, der die Kontakte hergestellt hat. Wir konnten in der Cappella Coloniensis mitspielen. Und so kam dann 1961 die Anfrage, ob ich eventuell mal für ein Konzert kommen könnte und dann ergab sich eben die Möglichkeit, hierher zu kommen (...) Ich war im Grunde ein Aussenseiter, der von aussen dazukam und eigentlich bestimmte Voraussetzungen gar nicht hatte – zum Beispiel die Voraussetzung, bei Ina Lohr studiert zu haben. Die Idee von Alter Musik an der Schola war sicher geprägt von Ina Lohr, die mit Paul Sacher sehr viel Kontakt hatte. Ich war in der Pädagogik durch meinen Lehrer Walter Gerwig in Köln beeinflusst. Allmählich unter dem Einfluss der Schola-Umgebung hat sich bei mir manches verändert. Das ist sehr fruchtbar gewesen, und ich freue mich darüber, dass sich das so entwickelt hat.

Wie wurde damals die historische Musikpraxis im Unterricht vermittelt? Das begann mit grundlegenden Dingen, wie sich Hans-Martin Linde erinnert:

Es war alles neu. Das kann sich heute kein Mensch mehr vorstellen. Die Stücke, die heute gängig sind, auch die von grossen Komponisten, waren damals kaum in Neuausgaben greifbar. Es fing damit an, dass man Literatur suchte. (...) Die Documenta-Reihe von Bärenreiter war damals noch am Anfang. Das ist genau diese Zeit gewesen. Das war der Aufbruch, da konnte man endlich im Original nachlesen. Und so war der gesamte

Unterricht: Man hat gesucht und gefunden und viel studiert. Ich habe Blockflöte unterrichtet, Traverso unterrichtet, Vokalensemble gemacht und Kammermusik. Mit dem Vokalensemble haben wir einmal einen Abend mit Monteverdi bei den ‚Freunden alter Musik‘ gestaltet. Ja, die Stücke habe ich abgeschrieben. Fotokopieren ging ja noch nicht. Das kennzeichnet diese Art der Vermittlung, da war viel Abenteuer dabei, auch sehr viel Hinterfragen und Austausch mit den Kollegen. Ich habe sehr viel von August Wenzinger gelernt, weil er diese immense Erfahrung hatte und einfach ein sehr guter Musiker war. Also suchen und sich eine Meinung bilden, einen Standpunkt suchen und dann weitergeben.

Auch was die Instrumentaltechnik betrifft, spricht Hans-Martin Linde Grundsätzliches an, das Unterschiede zwischen dem damaligen und dem heutigen, weit selbstverständlicheren Spiel auf alten Instrumenten beleuchten kann:

Ich habe zunächst nicht Blockflöte gespielt, wie man heute Blockflöte spielt. Ich wollte die damals allgemein sehr schlecht gespielte Blockflöte auf ein hohes Niveau herauf heben wie die anderen Instrumente. Darum hiess meine erste Blockflöten-Schule auch „Die Kunst des Blockflötenspiels“. Darüber lacht man vielleicht heute, aber das war mein Anliegen. Ich wollte zeigen, das ist ein Instrument wie eine Geige oder eine Querflöte oder eine Oboe. Man muss sie wirklich in bestmöglicher Art spielen und die Musik verstehen lernen. Man hat dann dazu gelernt und hat sich verändert, das ist klar, aber das war der Beginn.

Wie wichtig das Quellenstudium und die Beschäftigung mit den historischen Instrumenten damals wurden, berichtet auch der Lautenist Eugen Dombois, wenn er Veränderungen im Umgang mit der Alten Musik beschreibt.

Die Art zu musizieren hat sich verändert, die erst von meinem Lehrer geprägt war. Dann kamen neue Kriterien dazu, die auch von Nikolaus Harnoncourt, mit dem ich viel zu tun gehabt habe, und von Gustav Leonhardt beeinflusst waren. Das waren ganz wichtige Figuren. Das hat sich auf das Studium der Quellen ausgewirkt. Mein Lehrer Walter Gerwig hatte in dem Sinne kein Quellenstudium betrieben, sondern bearbeitete, was er an Literatur fand. Bei mir war das Interesse stark, aus dieser Umgebung heraus aus den Quellen mehr über das Instrument Laute zu erfahren, genauer hinzuschauen und entsprechende Literatur anzuschaffen. Was dort gesagt wurde zur Anschlagstechnik, das war etwas ganz Wichtiges. Und zu wissen, was man aus den Angaben schliessen kann, die man hat. Angaben, die in Bezug auf die Laute nicht so häufig oder so umfangreich waren wie bei der Flöte oder bei der Violine.

In dieser Zeit, so erinnert sich Eugen Dombois, sei die Beschaffung historisch zuverlässiger Notentexte und Quellen mit viel Aufwand verbunden gewesen. Auch die Mühe des noch häufig angewandten Abschreibens war beträchtlich.

Ja, das war eine mühsame Sache. Wenn ich das vergleiche mit heute, was man sich für Mühe gegeben hat, um Mikrofilme von Tabulaturen zu bekommen und sie lesen zu können. Man musste entsprechende Apparate anschaffen und dann musste man das lesen – die vielen Filmbilder bei den Lautenwerken von Silvius Leopold Weiss beispielsweise oder von Bach, das waren immer ganz grosse Erlebnisse. Wenzinger hatte damals zu mir gesagt, es wäre gut, wenn ich ein Archiv für Laute an der Schola anlegen würde. (...) Und ich habe das natürlich gemacht für mich, ich habe eine grosse Sammlung angelegt mit Mikrofilmen. Mit Kopien war es schon schwieriger, aber es war möglich, wenn auch relativ teuer. Die ersten Kopien von einem Film waren damals sehr teuer. Das kostete etwa drei Franken pro Filmstückchen. So leicht, wie man das heute machen kann, war das nicht. Wir haben damals auch viel abgeschrieben. Aber auch das machten die Schüler ab einer gewissen Zeit nicht mehr, weil das Kopieren so leicht und billig war. Ich habe für die Schüler viel abgeschrieben, das hatte mein Lehrer schon gemacht. Dieses Abschreiben, was Harnoncourt auch noch sehr viel gemacht hat, das haben die Schüler nicht mehr nötig gefunden, weil sie direkt aus der Tabulatur gespielt haben. Für mich war die Tabulatur immer etwas, was ich erst adaptieren musste, Fingersätze hineinschreiben, irgendwelche Beobachtungen, die musste ich erst notieren. Und das hat sich völlig geändert. Man spielt heute direkt so, wie es ist, aus den verrücktesten Tabulaturen. Man lernt das heute so.

Von 1964 bis 1968 studierte Karin Paulsmeier, aus Deutschland kommend, Blockflöte an der Schola Cantorum in Basel. 1968 machte sie bei Hans-Martin Linde ein Blockflötendiplom, wechselte dann aber bei ihrer eigenen Lehr-tätigkeit zur Notationskunde. Von 1970 bis 2003 war sie als Dozentin für Notationskunde an der Schola tätig. Über ihre Anfänge als Studentin an der Schola Cantorum in den sechziger Jahren und ihre damaligen Lebensumstände berichtet Karin Paulsmeier auf anschauliche Weise:

Als ich 1964 Abitur machte, gab es in der Blockflötenwelt einen Lehrer in Hannover, Ferdinand Conrad, und dann gab es die Schola mit Hans-Martin Linde. Der war damals knapp über dreissig, ein junger Lehrer, der mir von den Archiv-Platten bekannt war. Das hat mich angezogen. Meine Familie hat das nicht ganz verstanden. Das war ein Abenteuer. Ich hatte kein Geld, ich habe gearbeitet zwischen Abitur und Studium, habe mir ein Spinett gekauft und bin nach Basel gekommen, zuerst in die Jugendherberge. Dann fand ich ein Zimmer und habe in der Holbeinstrasse bei einer alten Dame gewohnt. Ich bekam allmählich Blockflötenschüler und so ist das dann auch gegangen. (...) Das hing mit der Situation zusammen, dass man niemand kannte und nicht viel Geld hatte: Das soziale Leben war dadurch eingeschränkt. Ich weiss, ich habe mich immer auf den Montag gefreut, da gab es abends Vokalensemble mit Hans-Martin Linde. Da war dann das trübe Wochenende vorbei, da gab es dann Menschen. Das war obligatorisch, das war der Studentenchor. Das Schweizerdeutsch habe ich

zuerst auch nicht verstanden, aber das kam dann schon. Ich habe auch gemerkt, dass es nicht meine Lebensaufgabe ist, Blockflöte zu spielen. Ich bin in Deutschland in der Nachkriegszeit gross geworden. Blockflötenunterricht gab es gratis in der Schule. Ich sehe die Blockflöte in meiner Biografie heute als Zugang zu ‚Etwas mit Musik‘.

Ab 1970 übernahm Karin Paulsmeier an der Schola Cantorum den Unterricht in Notationskunde und baute in den folgenden Jahren dieses Fach auf. Über die enge Verbindung von Theorie und Praxis berichtet sie:

Wulf Arlt hat mich gefragt, ob ich die Notationskunde übernehmen wollte, das kam für mich sehr überraschend. Ich war freudig überrascht. Ich hatte mich schon während meines Studiums damit beschäftigt, war schon fasziniert von dem Erscheinungsbild, von der Mathematik hinter den Proportionen usw. Ich habe mit vier oder fünf Stunden angefangen. Bei Wulf Arlt ging es sehr stark darum, das Theoretische mit der Praxis zu verbinden. Im Zusammenhang damit hat sich die Unterrichtstätigkeit immer mehr erweitert.

Auf eine lange Schola-Laufbahn blickt Veronika Gutmann im Interview zurück. Sie berichtet über ihre Anfänge:

Ich habe wohl die längste Schola-Laufbahn, glaube ich, weil ich mit sieben Jahren Blockflöte bei Marianne Majer gespielt habe. Mit zehn oder elf Jahren habe ich mit Gambe begonnen und kam zu Hannelore Müller. Zuerst mit der Diskantgambe, das war etwas kratzig, dann mit der Bassgambe, das war so die Vorgeschichte. Nach der Matura bin ich 1962 als Studentin zu August Wenzinger gegangen. 1967 habe ich das Diplom [mit Viola da gamba] gemacht, da war Cello als Nebenfach dabei. Anschliessend bin ich nach Wien gegangen und habe Cello weiter studiert. 1975 kam ich von Wien zurück, hatte dort mit der Gambe in Ensembles gespielt und habe etwas Neues gesucht. An der Universität war eine Assistentenstelle von fünfzig Prozent frei und das war der erste Einstieg wieder in Basel. 1976 fragte mich Wulf Arlt im Zusammenhang mit der Umarbeitung einer Diplomarbeit eines Studenten zu einer druckfertigen Edition, ob ich bereit wäre, diese zu betreuen, und so bin ich wieder an die Schola gelangt. Dort habe ich Instrumentenkunde unterrichtet, Diplomarbeiten begleitet, die Instrumentensammlung betreut und war als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Das ging bis 1992. Bereits 1981 war ich zudem mit fünfzig Prozent im Historischen Museum tätig, und dann ergab sich 1992 die Möglichkeit, ganz ans Historische Museum zu gehen.

Wie wurde zu ihrer Zeit als Studentin an der Schola historische Musikpraxis unterrichtet? Bei der Beantwortung dieser Frage differenziert Veronika Gutmann zwischen der früheren und heutigen Sicht und erwähnt den frischen Wind, den jüngere Lehrkräfte in die Schola brachten. Über ihre eigene Ausbildung

und wie damals historische Musikpraxis im Unterricht vermittelt wurde, berichtet Veronika Gutmann:

Das erste ist, dass das nicht als historische Musikpraxis vermittelt wurde, sondern es waren die Übungen, die man vom Cellospiel kannte. Bei Wenzinger habe ich selbst die Duport-Etüden abgeschrieben und zum Teil transponiert oder umgeschrieben, damit das [für die Gambe] ging. Oder er hat Vorlagen gehabt. Man hat sich also an der damaligen Ausbildung orientiert. Es gab aber ein Fach, das hiess Verzierungslehre, das war eigentlich mehr eine Vorlesung, das unterrichtete Wenzinger. Alle Zeichen wurden da erklärt, wie das gehen muss, aber es war schon sehr streng strukturiert. Es gab dann auch Übungen dazu. Es war sicher nicht die Freiheit, die aus heutiger Sicht bestehen müsste. Ja, es war einfach ein Instrumentalunterricht aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auf die Gambe bezogen, bei anderen Instrumenten kann ich das schlecht beurteilen. Wenzinger war ein gestandener Cellist und der älteste Lehrer von allen. Hans-Martin Linde und Eugen Dombois kamen als neue, junge Lehrer und alle waren sehr angetan. Und Linde hat damals auch mit modernen Kompositionen ein bisschen frischen Wind gebracht. Eine Erfahrung mit historischem Satz und Aufführungspraxis wurde uns im Theorie-Unterricht und in den Ensemble-Stunden von Wolfgang Neininger vermittelt. Er war einer der Nachfolger von Ina Lohr und Geiger in der Cappella Coloniensis. Wir mussten verschiedene Stücke, zum Beispiel doppelchörige Canzonen im Stil von Gabrieli, selbst ‚komponieren‘. Diese wurden dann jeweils in den Ensemble-Stunden aufgeführt und besprochen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den sechziger Jahren an der Schola neue Akzente in der Instrumentalausbildung gesetzt wurden, vor allem in der Bläserausbildung und in der Lautenklasse. Als Paul Sacher im Oktober 1964 die Direktion der Musik-Akademie der Stadt Basel übernahm, wurde Walter Nef zum Leiter der Schola Cantorum ernannt. Walter Nef hatte seit 1934 als Lehrer für Geschichte der Alten Musik und Instrumentenkunde am Institut gewirkt. Als Verfasser der Jahresberichte seit 1933/34 war er der „Chronist“ der alten Schola. Ende der sechziger Jahre zeichnete sich für Sacher die Notwendigkeit ab, Lehre und Forschung an der Schola auf eine veränderte Grundlage unter neuer Leitung zu stellen.

Die siebziger Jahre: Neuorientierung als Herausforderung

Damit kommen wir zu jenem Abschnitt in der Institutsgeschichte, der zu einer Zerreißprobe für die Schola werden sollte. Die Mehrheit der im Rahmen des Projekts Befragten beschreibt den Zeitraum der Neuorientierung ab 1970 als spannungsvoll und konfliktreich. Der von Paul Sacher auserkorene neue Leiter war der damals 32-jährige Musikwissenschaftler Wulf Arlt. Im Interview berichtet Wulf Arlt, Paul Sacher habe ihn eines Tages eingeladen und gefragt, wie er die Situation der Schola beurteile. Im Interview berichtet Wulf Arlt über den Neuanfang:

Paul Sacher hat mich eines Tages eingeladen und gefragt, was ich von der Situation der Schola halte. Er hatte sich schon längere Zeit Fragen der Neuregelungen und Nachfolgefragen überlegt. Und ich habe ihm mit jugendlichem Impetus geschildert, dass die Schola eine sehr wichtige Position in der Geschichte der Alter Musik hatte, dass sich aber die Szene inzwischen radikal verändert hat (...) Daraufhin hat Sacher mich gebeten, diese Gedanken schriftlich zu formulieren. Dieses Konzept habe ich ihm geschickt, und er hat mich dann zu meiner Verblüffung gefragt, ob ich das umsetzen wolle. Ich habe mir Bedenkzeit ausbedungen und habe dann zugesagt.

Das Vorhaben der Neuorientierung stiess bei einem Teil der Lehrerschaft auf Widerstand. Unter den Lehrern gab es Befürworter und Gegner des neuen Ansatzes. Vor allem August Wenzinger hatte wohl die Sorge, dass die Schule unter der neuen Leitung nicht mehr das sein würde, was sie bisher gewesen war. Grundlegend bei der Erneuerung und Reorganisation der Schola zu Beginn der siebziger Jahre war die stärkere wissenschaftliche Ausrichtung. Die neue Leitung führte Änderungen in den Bereichen Generalbass, Notation und historische Satzlehre ein und gründete eine Forschungsabteilung mit jungen Musikwissenschaftlern. Seinen Ansatz für neue Impulse in Forschung und Lehre beschreibt Wulf Arlt auf folgende Weise:

Wir waren an einen bestimmten äusseren Rahmen gebunden. (...) In diesem Rahmen haben wir gewisse Änderungen herbeigeführt, insbesondere in den Bereichen Generalbass, Notation und historische Satzlehre. Dahinter stand für mich die Frage: Was will und kann ich als Voraussetzung für die Praxis lehren in dem Moment, wo es um Geschichte geht. Die historische Satzlehre und ästhetische Erfahrung – das hat mich fasziniert und von dort aus habe ich ein Konzept entwickelt. Heute ist das in aller Munde und hat weitergelebt. Die Idee einer historischen Satzlehre war ein Konzept, das ich damals entwickelt habe. Zuerst noch mit Hans Ulrich Lehmann, dann mit Markus Jans, Dominique Muller und Christopher Schmidt haben wir das realisiert. Dabei ging es unter anderem um folgende Fragen: Was sind die Voraussetzungen, aus denen Theorie spricht? Was sieht sie an der Musik und was nicht? Wie weit kann ich das, was ich in der Theorie finde, ergänzen durch die Rekonstruktion der Konventionen, auf denen das Komponieren und das Musizieren beruhten? Vieles in meiner wissenschaftlichen Arbeit, was ich seither publiziert habe und was in diese Richtung geht, ist aus der Auseinandersetzung mit diesen Fragen entstanden.

Zu Wulf Arlts Konzept gehörten die Vergrösserung der Lehrerschaft und die Verbreiterung der Themen. Innovative Musiker wie Nikolaus Harnoncourt, Sigiswald und Wieland Kuijken wurden zu Workshops eingeladen. Das Studio der frühen Musik unter Thomas Binkley kam nach Basel. Es war die Zeit der Öffnung und der Experimente. Sigiswald Kuijken spielte ohne Kinnhalter auf der Geige, was damals Aufsehen erregte. Jordi Savall, zuerst Student und später Lehrer an der Schola Cantorum, brachte die Revolution auf der Viola da gamba

in Gang. Die Neuorientierung in den siebziger Jahren war ein wichtiger und folgenreicher Einschnitt in der Geschichte der Schola Cantorum.¹⁵

Den Umbruch zwischen der „alten“ und der „neuen“ Schola beschreibt Christopher Schmidt mit folgenden Worten:

Das Neue war nun, dass mit Wulf Arlt ganz konkrete Themen kamen, die sehr spannend waren. Im Zentrum stand die Satzlehre, die frühe Mehrstimmigkeit. Es ging darum, wie man das verwirklicht und nicht nur von der Theorie und von der Geschichte her behandelt, sondern was man praktisch damit anfangen kann. Da hat Arlt den ersten Anstoss gegeben. Und ich muss sagen, das war eine sehr euphorische Zeit. Man war wirklich als volle Persönlichkeit da eingespannt und man hatte enorm viel zu lernen. An der alten Schola hatte man alles ein bisschen gemacht. Bei Arlt wurde das gleich sehr geordnet und verteilt, wer was macht, und auch zugleich wieder verbunden. Diese ersten Jahre ab 1970 waren eine ganz wichtige Zeit. Von dort ging alles aus, was jetzt gekommen ist.

Die Meinungen über die Begleitumstände dieses Neuanfangs sind bei den Befragten geteilt. Jeder war davon auf ganz unterschiedliche Weise betroffen. Doch in einem Punkt sind sich alle Befragten einig: Als der Flötist und Musikwissenschaftler Peter Reidemeister ab 1973 die Position des Stellvertreters von Wulf Arlt und ab 1978 die Leitung der Schola Cantorum übernahm, brachte dies eine Beruhigung in das Geschehen. Mit seiner integrativen Persönlichkeit verstand es Reidemeister, Fronten abzubauen und eine künstlerisch anregende Atmosphäre zu schaffen.

Dagmar Hoffmann-Axthelm, seit 1971 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Schola Cantorum, schildert diesen Zusammenhang und die Auswirkungen auf das Entstehen eines künstlerischen Klimas:

Ja, das entstand nach meiner Beobachtung, nachdem die Zeiten der mehr oder weniger heftigen Auseinandersetzungen zu Ende waren. Wulf Arlt hat vieles angekurbelt, was später in der ‚Ära Peter Reidemeister‘ Früchte trug. Peter Reidemeister hat sehr stark auf Kommunikation mit den Studierenden und unseren Künstler-Lehrern gesetzt und traf, weil er selbst ausgebildeter Musiker war, wohl auch auf offenere Ohren. Da ist langsam ein eigener Klang entstanden, den ich, als ich an die Schola kam, so nicht gehört hatte. Gerade im Renaissance- und Barockbereich haben Persönlichkeiten wie Jaap Schröder, Jordi Savall, René Jacobs und auch viele Gäste, die Kurse gegeben haben wie Gustav Leonhardt, Frans Brüggen oder Joshua Rifkin, ihr Eigenes eingebracht und die Studierenden damit erreicht.

¹⁵ Siehe dazu auch den Beitrag von Christoph Manasse im vorliegenden Jahrbuch.

Die Anfangszeit seiner Tätigkeit an der Schola bezeichnet Peter Reidemeister als Balanceakt. Dabei sei ihm zugute gekommen, dass er als Flötist und Musikwissenschaftler für beide Seiten Verständnis hatte. Auf die Frage, wie er mit auftretenden Konflikten innerhalb der Lehrerschaft umging, antwortet Peter Reidemeister:

Die Konflikte waren natürlich spürbar. Das waren Musiker und Künstler, die haben versucht, ihr Bestes zu tun. Dadurch, dass ich von der Musik herkam und das Verständnis nicht nur hatte, sondern auch gezeigt habe für die Seite der Musiker, habe ich versucht zu vermitteln, aber in der Sache, das muss ich ehrlicherweise sagen, habe ich nicht einen Zentimeter preisgegeben von dem, was Wulf Arlt vorgegeben hat (...) Die Sache, dass es sonst nicht weiterging, zeichnete sich messerscharf ab, aber es war ein Balanceakt.

Wie es zu seiner Berufung an die Schola kam, skizziert Peter Reidemeister zu Beginn des Interviews. Einmal mehr war es die für die Schola seit den Anfängen typische Kombination aus internationalen Kontakten und glücklichen Fügungen, die zu seiner Berufung führten. Peter Reidemeister berichtet, wie er Anfang der siebziger Jahre an die Schola Cantorum Basiliensis kam:

Im Jahr 1972 bin ich als Lehrbeauftragter für Musikgeschichte und Theorie der Alten Musik an die Schola gekommen. Damals war ich in Freiburg Assistent von Aurèle Nicolet, bei dem ich Flöte studiert hatte, und bin zweimal in der Woche nach Basel gekommen. Ab 1973 brauchte Wulf Arlt an der Schola einen Stellvertreter, diese Stelle habe ich übernommen und bin dann nach Basel gezogen. Der Kontakt mit der Schola kam über Carl Dahlhaus zustande. Durch Arlts Innovationen im Bereich des Lehrplans und die Umstellung vom eher systematischen zum historischen Ansatz in der Notationslehre, in der Satzlehre und in der Musikgeschichte, hat er damals die eher traditionell eingestellten Lehrer gegen sich gehabt. (...) Arlt musste den Musikgeschichtsunterricht besetzen und fragte an einem Kongress Carl Dahlhaus, ob er nicht jemand wüsste, und Dahlhaus wies auf mich hin. Als Wulf Arlts Stellvertreter war ich von 1973-1978 tätig und ich wundere mich noch heute, wie viele Aufgaben er mir damals überlassen hat.

Der von Paul Sacher durch die Berufung eines neuen Leiters herbeigeführte Neubeginn an der Schola Cantorum zu Beginn der siebziger Jahre war eine Herausforderung und ein wichtiger Schritt, um die Schola in der sich im Aufbruch befindenden Szene der Alten Musik in Europa zu positionieren und ihre Position als Lehr- und Forschungsinstitut für historische Musikpraxis unter den sich ändernden Rahmenbedingungen auszubauen. Dies habe Paul Sacher in der damaligen Situation mit der ihm eigenen Weitsicht gesehen, berichtet Peter Reidemeister.

Sacher war ja enorm klug in diesen strukturellen und auch in personellen Fragen. Ich habe oft mit ihm sprechen können und wurde zu ihm eingeladen. Man hat am Anfang Wert darauf gelegt, dass ich zuerst bei Sacher sass und in Augenschein genommen wurde. Das war ein ausgesprochen nettes Gespräch, an das ich mich gerne erinnere, wir haben von Anfang an quasi ein Vater-Sohn-Verhältnis gehabt. Die Gespräche mit Sacher waren sehr herzlich und offen, und daher habe ich mitbekommen, dass er dieses strukturelle Denken auch in dieser Situation ausgesprochen zur Geltung kommen liess. Es war ihm alles bewusst.

Die siebziger Jahre beschreibt Peter Reidemeister als Zeit der spannungsvollen, aber auch befruchtenden Auseinandersetzung mit neuen Strömungen in der Interpretation alter Musik:

Was ich wahrgenommen habe, waren die Individuen. Die waren so individuell, dass sie sich manchmal auch in Richtungskämpfe verwickelt haben. Das hat die Sache aber sehr befruchtet. Ich möchte das gar nicht negativ darstellen. Dann kam durch Arlts Initiative das Mittelalter dazu, das waren Thomas Binkley und das Studio der frühen Musik. Das hat er aus Interesse am Mittelalter früh lanciert und die Schola dahin ausgeweitet. Binkley hatte als Künstler eine grosse Potenz, das muss ich sagen; auf ihn und auf die Existenz dieser neuen Richtung an der Schola mussten sich die älteren Lehrer einstellen. Diese Spannungen waren in allen Gesprächen präsent. Das hat die Schola durchgeschüttelt, die Lehrer gezwungen, sich neu zu positionieren.

Nach den ersten Jahrzehnten unter der Leitung der Gründergeneration und nach einer Phase des Umbruchs in den siebziger Jahren kam die Schola Cantorum ab 1978 unter der Direktion von Peter Reidemeister in ein Fahrwasser der Konsolidierung, verbunden mit einer Erweiterung der Aktivitäten in Lehre und Forschung und wachsendem internationalem Renommee. Dieser Zeitraum wird von den Befragten übereinstimmend als eine florierende Zeit bewertet. Die „Ära Reidemeister“ war jedoch mehr als eine Phase der Konsolidierung und des Ausgleichs; wichtige, zukunftsweisende Arbeitsfelder, so Peter Reidemeister, wurden neu aufgebaut wie z.B. „der ganze Generalbass-/ Ensemblebereich mit Jesper Christensen, der in die Zukunft wirkende Improvisationsbereich mit Rudolf Lutz und seinen Assistenten, der Schallplatten- und CD-Dokumentationsbereich, die Opernklasse und Opernproduktionen, der grosse Barockgesang-Bereich mit René Jacobs, der Vokalensemble-Bereich mit Evelyn Tubb und Anthony Rooley, das Theorie-Hauptfachwesen, die vielen Klassen und neuen Schwerpunkte von Zink bis Harfe, von Horn bis Klarinette und Fortepiano, die Symposien, die Gründung von ‚La Cetra‘ etc.“.

Mit diesem Fazit verlassen wir das „Königreich des Hören-Sagens“. Viele Erinnerungen wären es noch wert, erwähnt zu werden. Ich möchte jedoch

nun einige Ergebnisse des Oral-History-Projekts zur Geschichte der Schola Cantorum Basiliensis zusammenfassen.

Zusammenfassung

Die ersten Diplome für Alte Musik an der Schola Cantorum waren überwiegend Frauensache. Auffallend ist der hundertprozentige Frauenanteil bei den ersten Diplomabschlüssen zwischen 1938 und 1948. Dies liegt sicherlich mit an dem Umstand, dass der Lehrerinnenberuf damals bereits ein klassischer Frauenberuf war und die Schola in ihrer Frühzeit ein Diplom für Alte Musik (Leiterin von Sing- und Spielgruppen und Lehrerin für Hausmusik) vergab. In den vierziger Jahren wurden die ersten Diplome im Fach Orgel (Susanne Graf, Irmgard Huppenbauer) und Blockflöte (Marie Sumpf-Refardt, Anita Stange) vergeben. Als erster männlicher Diplomand wird in der Liste der diplomierten Schüler der Schola Cantorum Basiliensis im Jahr 1950 „Gustav-Maria Leonhardt [aus] Holland“ im Fach Cembalo bei Eduard Müller verzeichnet, gefolgt 1951 von Christopher Schmidt im Fach Orgel ebenfalls bei Eduard Müller.¹⁶ Das Beispiel von Marianne Majer zeigt jedoch, dass bereits das frühe Diplom für Alte Musik ganz auf die Musikpraxis ausgerichtet war.

Die ersten drei Jahrzehnte 1933–1963 an der Schola waren ähnlich wie bei den Alte-Musik-Bewegungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert an anderen Orten stark von Lebensanschauungen geprägt. Der Unterricht an der Schola Cantorum trug zu dieser Zeit unkonventionelle, ganz von der Persönlichkeit der Lehrenden bestimmte Züge. Neben dem Gründer Paul Sacher können Ina Lohr und August Wenzinger als die zentralen Figuren in den ersten Jahrzehnten der Schola bezeichnet werden. Das Vermitteln der historischen Musikpraxis wurde von den Lehrkräften und Studierenden als etwas Neues wahrgenommen, für das es keine Vorbilder gab. Die Grundlagen der Didaktik, das musikalische Repertoire und die Lerninhalte mussten neu erarbeitet werden. Bezeichnend ist der überaus hohe Anteil an Eigeninitiative beim Erforschen und Entwickeln instrumentaler Spieltechniken und im Instrumentenbau.

In den sechziger Jahren wurden an der Schola Cantorum neue Akzente in der Instrumentalausbildung gesetzt, vor allem in der Bläserausbildung und in der Lautenklasse. August Wenzinger nutzte seine weit reichenden musikalischen Kontakte, um neue Lehrkräfte für die Schola Cantorum zu gewinnen. Jüngere Lehrer wie Hans-Martin Linde und Eugen Dombois brachten neue Impulse in der Spieltechnik, der Beschäftigung mit historischen Instrumenten und Quellen der Aufführungspraxis.

Die Neuorientierung in den siebziger Jahren wurde zu einem folgenreichen Einschnitt in der Geschichte der Schola Cantorum. Die Berufung von Wulf Arlt zum Leiter der Schola und die dadurch herbeigeführte Neuorientierung ab 1970 war eine Herausforderung und ein wesentlicher Schritt, um die Schola Cantorum in der sich inzwischen im Aufbruch befindenden Szene der Alten

¹⁶ Oesch, *Die Musik-Akademie* (wie Anm. 5), 183f.

Musik neu zu positionieren und ihre Stellung als pionierhaftes Lehr- und Forschungsinstitut für historische Musikpraxis zu erhalten und auszubauen. Die Neuausrichtung war durchaus mit Konflikten verbunden und wurde innerhalb der Lehrerschaft unterschiedlich beurteilt. Unter der Direktion von Peter Reidemeister ab 1978 trat die Schola in eine Phase der Beruhigung und erfolgreichen Vermittlung ein. Dies ging einher mit dem Bestellen neuer Arbeitsfelder und einer ständigen Erweiterung des Spektrums in Lehre und Forschung. Von den Interviewten wird dieser Abschnitt einhellig als eine Zeit der künstlerisch anregenden Zusammenarbeit und der gedeihlichen Entwicklung beschrieben.

Auffallend ist die lange Dauer der Beschäftigung der befragten Lehrkräfte an der Schola Cantorum. Elf von sechzehn Befragten verbrachten mehr als dreissig Jahre ihres Berufslebens an der Schola. Die Hälfte der befragten Personen blieb der Schola vom Anfang ihrer Berufsausübung bis zu ihrer Pensionierung treu. Dies geht einher mit einem hohen Grad der Identifikation und einer emotionalen Bindung an die Institution. Unterrichten und Forschen wurde für die Mehrheit der Befragten zum Lebensinhalt. Diese Verbundenheit ist eine wichtige Grundlage für die Erfüllung und Freude am Beruf, von der in den Interviews mit den ehemaligen Lehrkräften der Schola immer wieder die Rede ist. Die Mehrzahl der Befragten zieht ein positives Resümee ihrer Lehrtätigkeit und ihres Arbeitslebens für und mit der Alten Musik.

DIE SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS IN DEN 70ER JAHREN – EIN JAHRZEHNT DER NEUORIENTIERUNG

VON CHRISTOPH MANASSE

Einleitung

Rund fünfzehn Jahre nach der Zusammenlegung von Schola Cantorum Basiliensis (SCB), Musikschule und Konservatorium zur Musik-Akademie der Stadt Basel im Jahre 1954 und der damit verbundenen Konsolidierung der finanziellen und organisatorischen Bedingungen, brachten die 1970er Jahre diverse interne Neuerungen, welche die bis heute gültige Ausrichtung der SCB prägten.¹ Auslöser dieser Reformen war ein Generationenwechsel, der durch den im Oktober 1969 erfolgten Rücktritt von Paul Sacher als Direktor der Musik-Akademie eingeleitet wurde. Ferner beendeten im Herbst 1970 mit der Kirchenmusikerin Ina Lohr und dem Gambisten August Wenzinger weitere markante Persönlichkeiten ihre Lehrtätigkeit an der SCB, und der Musikhistoriker Walter Nef legte sein Amt als Abteilungsleiter nieder.²

Als Nachfolger von Walter Nef wurde der Musikwissenschaftler Wulf Arlt zum neuen Leiter der SCB ernannt. Während dessen achtjähriger Amtszeit wurden verschiedene Reformen und Umstrukturierungen umgesetzt, so etwa die Lancierung eines neuen Ausbildungsschwerpunktes in Mittelalter und Renaissance, die Schaffung einer neuen Prüfungsordnung und Wegleitung für die Berufsschule sowie die Reorganisation der Leitung.

Die verstärkte Fokussierung auf die Musik des Mittelalters und die Lehre

Die Berufung von Wulf Arlt brachte eine verstärkte Fokussierung auf die Musik des Mittelalters und auf die Lehre und Forschung mit sich. In einer Präsentation vor der Lehrerschaft der SCB stellte Arlt noch vor seinem eigentlichen Antritt die Gründe dar, warum er sich in Zukunft vermehrt auf die Musik des Mittelalters konzentrieren wolle. Er sagte, dass sich die Stellung der alten Musik seit den 1930er Jahre gewandelt habe. Die Musik zwischen 1580 und 1750 habe sich im Kunstleben etablieren können, es biete sich nun die gute Gelegenheit, die Musik des Mittelalters verstärkt zu fördern und in das bestehende Angebot des Institutes zu integrieren. Ausserdem plane er einen intensiveren Dialog zwischen Wissenschaft und Praxis. Die Schola sei dafür bestens geeignet, biete sie der Wissenschaft doch mögliche Antworten auf

¹ Regula Rapp, „Die Renaissance der alten Musik. Basels Rolle im Prozess der Wiederfindung der Tradition“, in: Sigfried Schibli (Hg.), *Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert*, Basel 1999, 137–152, hier 151.

² 103. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1970, 19.

Fragen, „die das Kompositorische, das Wesen des musikalischen Kunstwerks und die handwerklichen Fragen“ betreffen.³

Ein erster Schritt in diese Richtung war die Schaffung eines Arbeitsraumes mit einer Handbibliothek, der allen Lehrern und internen Schülern zur Verfügung stehen sollte, sowie die Anstellung einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin und zweier Assistenten. Diese hatten die Aufgabe, Forschungsberichte über Grundfragen der Aufführungspraxis älterer Musik zu verfassen. Ausserdem wurde mit dem Aufbau einer Dokumentation über den Stand der Praxis alter Musik sowie der Schaffung eines Mikrofilmarchivs begonnen.⁴

Die stärkere Berücksichtigung der Musik des Mittelalters und der Lehre und Forschung führte im weiteren zur Bildung neuer Ensembles und zu Änderungen in den historisch-theoretischen Fächern in der Berufsschule. So wurde der Notationsunterricht intensiviert, die Gehörbildung auf die Bedürfnisse der SCB ausgerichtet und ein Klassenkurs für historische Satzlehre geschaffen, der über vier Semester einen Überblick über die verschiedenen Schreibweisen vom Mittelalter bis Barock geben sollte. Ausserdem diskutierten fortgeschrittene Schüler und Lehrer der Berufs- und Allgemeinen Schule in einem alle vierzehn Tage stattfindenden Kolloquium über die Problematik der Praxis alter Musik. Des weiteren bildeten die Lehrer der SCB unter dem Aspekt der Begegnung von Wissenschaft und Praxis verschiedene Arbeitsgruppen zur Vertiefung der einzelnen Fachbereiche.⁵

Die von Wulf Arlt geplante Reorganisation der SCB stiess bei Teilen der Lehrerschaft von Anfang an nicht nur auf Zustimmung. In einer Eingabe der Lehrerschaft an den Stiftungsrat der Musik-Akademie wurden Einwände gegen die Pläne von Wulf Arlt erhoben. So wurde kritisiert, dass der neue Abteilungsleiter „alles bisher in Unterricht und Konzert geleistete als ungenügend“⁶ betrachte und die Reorganisation notfalls gegen den Willen der Lehrerschaft durchsetzen wolle. Auch wurden Befürchtungen laut, dass die finanziellen Anforderungen, die eine Reorganisation der SCB mit sich brächte, die gesamte Musik-Akademie in eine schwierige Situation bringen würde, und dass die geplanten Neueinstellungen mit zum Teil kleinen Pensen den bisherigen Lehrern die interessantesten Lehrgebiete wegnehmen würden. Daneben gab es Stimmen, die vor einer zu starken Fokussierung auf das Mittelalter warnten und eine Benachteiligung der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts befürchteten. Aufgabe der SCB sei es, so die Meinung der Opponenten, den jungen Musikern die Musik des gesamten Repertoires zu vermitteln und sich nicht nur auf eine bestimmte Epoche zu beschränken. Auch sollten Konzert und Unterricht nicht gegen Lehre und Forschung ausgespielt werden. Es wurde allerdings von gleicher Seite auch zugegeben, dass in den

³ Protokoll der ausserordentlichen Lehrerkonferenz vom 15. Mai 1970 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁴ 104. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1971, 24.

⁵ Ebd.

⁶ Eingabe der Lehrerschaft der Schola Cantorum Basiliensis vom 25. August 1970 an den Stiftungsrat der Musik-Akademie der Stadt Basel (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

vorhergegangenen Jahren zu wenig Forschungsergebnisse präsentiert worden seien und in den Konzerten die Musik des Barocks übervertreten sei.⁷

Die Kritik der Lehrerschaft zielte allerdings nicht nur auf die Reorganisation der SCB, sondern richtete sich auch gegen den Kommunikationsstil von Stiftungsrat und Abteilungsleiter. Gegenüber dem Stiftungsrat wurde kritisiert, dass die Lehrer der SCB bei der Berufung der Nachfolge von Walter Nef keine Mitsprache erhalten hatten. Ausserdem beanstandeten die meisten Lehrer die Art und Weise, wie der neue Abteilungsleiter Wulf Arlt seine Pläne zur Reorganisation der SCB bekanntgegeben hatte.

Der Lehrgang für die Musik der Renaissance und des Mittelalters an der SCB

Ein wichtiger Schritt in der durch Wulf Arlt forcierten Neuausrichtung erfolgte im Schuljahr 1972/1973 mit der Planung eines Studienganges mit dem Schwerpunkt auf der Musik des Mittelalters und der Renaissance. Dieser Studiengang drängte sich nach Meinung der Verantwortlichen auf, „weil anderenorts [so etwa in Deutschland und Holland] bereits fruchtbare künstlerisch und wissenschaftlich qualifizierte Versuche auf diesem Gebiet unternommen wurden“. Die SCB könne „nur dann ihre Aufgabe als Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik“ erfüllen, „wenn sie nicht nur in den heute bereits gängigen und weithin kaum mehr als ‚Alte Musik‘ im Sinne der Gründungspapiere des Institutes zu bezeichnenden Bereichen des Barocks tätig ist, sondern wenn sie darüber hinaus in Neuland vorstösst, wie es heute vor allem noch die Musik des Mittelalters und der Renaissance darstellt“. Eine Beschränkung des Arbeitsbereiches nur auf die Musik des Barock hätte, so befürchteten die Verantwortlichen, unweigerlich eine Schädigung des internationalen Rufes der SCB zur Folge.⁸ Ausserdem erfordere die Musik des Mittelalters und der Renaissance, gleich der des Hoch- und Spätbarock, eine Spezialisierung und gesonderte Ausbildung, die durch den vorgesehenen Lehrgang abgedeckt werden sollte.⁹

Mit dem geplanten Lehrgang für die Musik des Mittelalters und der Renaissance wollte man „einen Bereich berücksichtigen, der in der praktischen Arbeit der SCB bislang eher im Hintergrund stand“.¹⁰ So sollte beispielsweise das für die Musik des Mittelalters besonders wichtige Ensemblespiel eine verstärkte Bedeutung erhalten. Im Gegensatz zum Spätbarock spiele in der Musik des Mittelalters das virtuose solistische Auftreten eines einzelnen Musikers

⁷ Protokoll der ausserordentlichen Lehrerkonferenz vom 30. April 1970 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁸ Konzept für einen Lehrgang für Musik des Mittelalters und der Renaissance an der SCB vom 7. August 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁹ Unterlagen zuhanden des Arbeitsausschusses des Stiftungsrates der Musik-Akademie der Stadt Basel vom 4. September 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

¹⁰ 106. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1973, 23.

nämlich eine wesentlich geringere Rolle. Dies galt es zu berücksichtigen und mit entsprechender Ausbildung zu unterstützen.¹¹

Mit der Lancierung dieser Spezialausbildung wollten die Verantwortlichen ausserdem der Tatsache Rechnung tragen, dass der „Arbeitsbereich des Mittelalters und der Renaissance in besonderem Masse den Charakter des absoluten Novums trägt als dies bei anderen Tätigkeitsbereichen der Schola der Fall ist“. Aus diesem Grund wollte man in der Gestaltung des Lehrganges auch eine möglichst grosse Flexibilität bieten, die ohne die Realisierung eines speziellen Studienganges so nicht möglich gewesen wäre.¹²

Da ein solcher Kurs mit den an der SCB bereits lehrenden Dozenten – diese waren fast ausschliesslich auf die Musik des Barock spezialisiert – nicht möglich war, musste man sich nach externen Musikern umsehen, die sich auf dem Gebiet der Musik des Mittelalters und der Renaissance bereits als Spezialisten und Experten hervorgetan hatten. Diese fand man im Münchner Ensemble „Studio der frühen Musik“, das sich diesbezüglich schon einen internationalen Namen gemacht hatte.¹³

Das „Studio der frühen Musik“ wurde 1960 gegründet und zeichnete sich seit diesem Zeitpunkt durch eine rege Konzerttätigkeit aus. Der Kern des Ensemble bestand aus drei Mitgliedern, nämlich Thomas Binkley, der die Leitung des Ensembles inne hatte, der Mezzosopranistin Andrea von Ramm und dem Spezialisten für historische Streichinstrumente Sterling Jones. Diese drei Personen waren es dann auch, die für eine Tätigkeit an der SCB in Frage kommen sollten.¹⁴

Erste Kontakte zum „Studio der frühen Musik“ waren bereits im Frühjahr 1972 geknüpft worden, als das Ensemble in Zusammenhang mit einem Konzert der „Freunde alter Musik in Basel“ an einem Werkstattgespräch teilgenommen hatte.¹⁵ Insbesondere Thomas Binkley bekundete an einer möglichen Kooperation mit der Schola grosses Interesse, sah er darin doch die Chance,

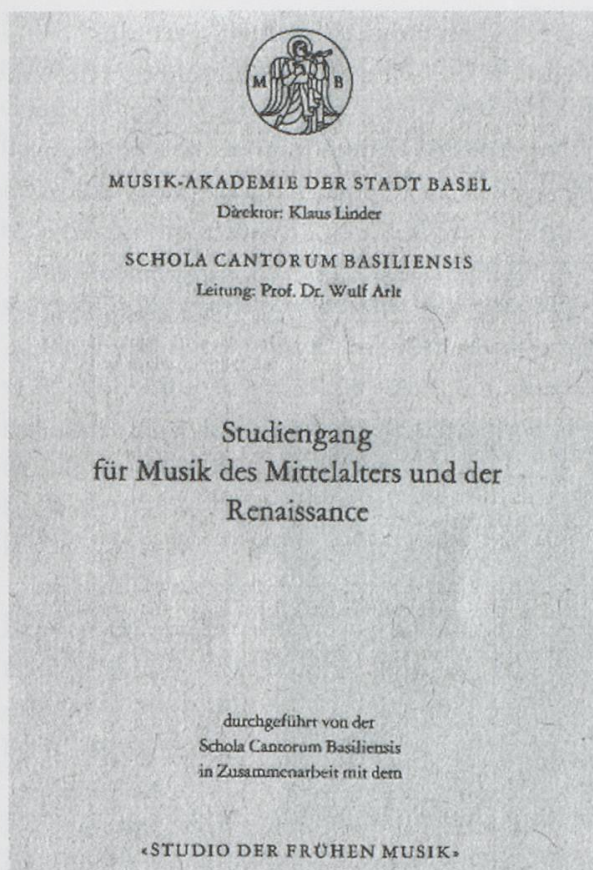
¹¹ Unterlagen zuhanden des Arbeitsausschusses des Stiftungsrates der Musik-Akademie der Stadt Basel vom 4. September 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis). Wulf Arlt bemerkte darin u. a.: „Solange ein Diplomabschluss an der SCB nur mit der Konzentration auf ein Hauptfachinstrument möglich ist, besteht hinsichtlich der Berücksichtigung der ältesten Musik eine problematische Situation. Denn diese Konzentration führt notwendig zu einem Hervortreten der virtuoson Musik vor allem des Spätbarock und zu einer Vernachlässigung des für die vorangehenden Zeiten viel wichtigeren Ensemblespiels zugunsten des solistischen Auftretens.“

¹² Konzept für einen Lehrgang für Musik des Mittelalters und der Renaissance an der SCB vom 7. August 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

¹³ Ebd.

¹⁴ Für das Wintersemester 1973/1974 konnte die SCB ein weiteres Mitglied des „Studios der frühen Musik“ gewinnen, nämlich der Countertenor Richard Levitt, der als Gesangslehrer für die Berufsschule engagiert wurde.

¹⁵ 105. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1972, 24; Peter Reidemeister, „Die Freunde alter Musik in Basel als ‚Kreis um die Schola Cantorum Basiliensis‘ – Zur Geschichte einer Symbiose“, in: Veronika Gutmann (Hg.), *Konzert und Rezeption. Sonderband des Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis zum 50. Jubiläum des Vereins der „Freunde alter Musik in Basel“*, Winterthur 1992, 111.



LEHRER UND FÄCHER DES FORTBILDUNGSPROGRAMMS		
Ensemble	(4 Wstd.)	Thomas Binkley unter Mitarbeit von Andrea von Ramm und Sterling Jones
Gesang: Einzelunterricht		Nigel Rogers, Kurt Widmer
Spezialkurse in Gruppen	(1 Wstd.)	Andrea von Ramm
Instrumente	(1½-2 Wstd.)	Hans-Martin Linde Michel Piguet Edward Tarr Sterling Jones Eugen M. Dombois
Gehörbildung und Choral	(2 Wstd.)	Christopher Schmidt
Musikgeschichte	(2 Wstd.)	Prof. Dr. Wulf Arlt Dr. Peter Reidemeister
Historische Satzlehre und Praktikum	(2 Wstd.)	Prof. Dr. Wulf Arlt Dr. Peter Reidemeister Markus Jans
Musikalische Paläographie (Notationen, Quellen)	(2 Wstd.)	Karin Paulsmeier
Instrumentenkunde	(1 Wstd.)	Thomas Binkley
<i>Dauer der Ausbildung: ca. 6 Semester</i>		
<i>Abseß:</i> staatlich anerkanntes Diplom für alte Musik der Schola Cantorum Basiliensis, Variante mit Schwerpunkt Musik des Mittelalters und der Renaissance.		

Prospekt für den 1973 lancierten „Studiengang für die Musik des Mittelalters und der Renaissance“. Dieser wurde in englischer und deutscher Sprache verfasst und an verschiedene europäische und amerikanische Universitäten versandt.

der Konzerttätigkeit des Studios „durch eine vermehrte Konfrontation mit der wissenschaftlichen Arbeit und durch das Weitergeben der gemachten Erkenntnisse an einen kritischen Schülerkreis neue Impulse zu geben“.¹⁶

Aber auch Andrea von Ramm und Sterling Jones überlegten sich eine mögliche Lehrtätigkeit an der SCB,¹⁷ zumal es Übereinstimmungen mit einigen der wissenschaftlichen Spezialgebiete und Fragestellungen von Wulf Arlt gab. Die SCB ihrerseits erhoffte sich von der Zusammenarbeit nicht nur die notwendige fachliche Erweiterung auf dem Gebiet der Musik des Mittelalters und der Renaissance, sondern auch – ganz im Sinne des Grundgedankens der Schola – eine fruchtbare Begegnung von Wissenschaft und Praxis.¹⁸

Die drei Musiker des „Studios der frühen Musik“ sollten ihre Tätigkeit im Wintersemester 1973/74 beginnen. Geplant war, dass Thomas Binkley, Andrea

¹⁶ Konzept für einen Lehrgang für Musik des Mittelalters und der Renaissance an der SCB vom 7. August 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

¹⁷ Thomas E. Binkley an Wulf Arlt, München, 29. Februar 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

¹⁸ Konzept für einen Lehrgang für Musik des Mittelalters und der Renaissance an der SCB vom 7. August 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

Der neue Lehrgang, der etwa sechs Semester dauern sollte, richtete sich an qualifizierte und an alter Musik interessierte Musikerinnen und Musiker, die sich „mit den aufführungspraktischen und historisch-theoretischen Problemen der frühen Musik vertraut machen“ wollten. Er konnte entweder „als Aufbaustudium oder im Rahmen des allgemeinen Studiengangs der SCB mit einem staatlich anerkannten Diplom abgeschlossen werden“.²¹

Den ausbildungsmässigen Schwerpunkt bildete dabei das vokale und instrumentale Ensemblespiel sowie die Liedbegleitung, die unter der Leitung von Thomas Binkley und der Mitarbeit von Andrea von Ramm und Sterling Jones standen und jeweils getrennt unterrichtet wurden. Dies aus der Erkenntnis heraus, dass dafür jeweils unterschiedliche Techniken der Improvisation und des Zusammenspiels erforderlich waren. Die für das Ensemblespiel notwendigen technischen Voraussetzungen im Fach Gesang beziehungsweise auf den jeweiligen Instrumenten wurden parallel dazu in Einzelstunden vermittelt.²²

In Ergänzung dazu gab es Unterricht in einer speziellen Gehörbildung zur Musik des Mittelalters. Die Studenten sollten sich zudem unter fachlicher Leitung im Gruppenunterricht mit historisch-theoretischen Fragen beschäftigen, so etwa mit der Notations- und Instrumentenkunde oder mit der Satzlehre und ihrem geschichtlichen Hintergrund.²³

Der Studiengang für die Musik des Mittelalters und der Renaissance startete im Herbst 1973. Da das Interesse an einem derartigen Studiengang nicht nur im direkten Umkreis der SCB stark war, wurde ein detaillierter Prospekt in englischer und deutscher Sprache verfasst und an verschiedene europäische und amerikanische Universitäten versandt. Damit wollte man ein internationales Publikum nach Basel locken.²⁴

Finanziell unterstützt wurde der Studiengang durch die Maja-Sacher-Stiftung, welche die dafür notwendigen Instrumente finanzierte; die SCB verfügte nämlich über fast keine Instrumente zur Aufführung mittelalterlicher Musik. Benötigt wurden insbesondere Gamben, Fideln, Rebecs, Lyren, Drehleiern, „sarazenische Guitarren“, mittelalterliche Lauten und Harfen, ein Psalterium, ein Organetto und ein Regal sowie entsprechende Blasinstrumente, welche unter Aufsicht von Thomas Binkley beschafft werden sollten. Der Kauf dieser Instrumente ermöglichte nicht nur die Realisierung dieses Studienganges, sondern schloss gleichzeitig eine schwerwiegende Lücke im Instrumentenbestand der SCB.²⁵

²¹ Kursprospekt „Studiengang für die Musik des Mittelalters und der Renaissance, durchgeführt von der Schola Cantorum Basiliensis in Zusammenarbeit mit dem Studio der frühen Musik“ (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

²² Konzept für einen Lehrgang für Musik des Mittelalters und der Renaissance an der SCB vom 7. August 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

²³ Unterlagen zuhanden des Arbeitsausschusses des Stiftungsrates der Musik-Akademie der Stadt Basel vom 4. September 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

²⁴ 106. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1973, 23.

²⁵ Unterlagen zuhanden des Arbeitsausschusses des Stiftungsrates der Musik-Akademie der Stadt Basel vom 4. September 1972 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

Der auf das Wintersemester 1973/1974 lancierte Studiengang für die Musik der Renaissance und des Mittelalters zeitigte bereits im Frühjahr 1974 erste Erfolge: Zusammen mit Studenten der SCB produzierte das „Studio der frühen Musik“ für die Firma „Electrola“ eine Schallplatte mit Instrumentalmusik aus der Zeit um 1300.²⁶

Ein weiterer Erfolg bestand in der kurzfristigen Zunahme von qualifizierten Studenten um knapp 20% zum Wintersemester 1974/1975. Die Schattenseite dieses Erfolges war, dass sich das bereits bestehende Platz- und Raumproblem weiter verschärfte. Mittels Notlösungen und dem ausserordentlichen Einsatz aller Mitarbeiter konnte das Problem zumindest vorübergehend entschärft werden.²⁷

Die Neugestaltung des Schola-Diploms

Die Einführung des Studiengangs für die Musik des Mittelalters und der Renaissance muss in engstem Zusammenhang gesehen werden mit der allgemeinen Reform und Umstrukturierung des Unterrichtes an der Berufsschule der SCB, welche im Jahre 1970 ihren Anfang nahm und im Schuljahr 1973/1974 mit der definitiven Einführung einer neuen Prüfungs- und Studienordnung endete.²⁸ Mit diesem Schritt wollten die Verantwortlichen einerseits verstärkt den besonderen Aufgaben der SCB gerecht werden, andererseits aber auch eine verbesserte praktische und theoretische Ausbildung in allen Fragen der alten Musik bieten.²⁹

Die Neugestaltung des Unterrichtes an der Berufsabteilung wurde ab dem Jahre 1970 in zahlreichen Lehrerkonferenzen entwickelt, die teils fächerübergreifend, teils aber auch fächerspezifisch stattfanden, und in welchen die beteiligten Lehrer teilweise intensive und kontroverse Diskussionen führten.³⁰ Eine der daraus resultierenden Änderungen war unter anderem, dass die wöchentliche Unterrichtsdauer der Studenten für das jeweilige Hauptinstrument auf 90 Minuten erhöht wurde, mit der Überlegung, dass – der Praxis älterer Zeiten entsprechend – nicht mehr nur ein Instrument, sondern eine ganze Instrumentenfamilie (zum Beispiel: Barockoboe, Pommer, Roko-kooboe, Oboe da caccia; Fidel, Gambenfamilie, Violincello in alter Mensur; Renaissancelaute, Barocklaute, Theorbe, Diskantlaute) im Mittelpunkt des

²⁶ Estampie. Instrumental music from the Middle Ages. Studio der Frühen Musik und Studierende der Schola Cantorum Basiliensis, Leitung Thomas Binkley; Protokoll der 196. Direktionsbesprechung vom 26. März 1974 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis); 107. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1974, 31.

²⁷ 108. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1975, 26–27.

²⁸ 107. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1974, 31.

²⁹ Protokoll der Konferenz der Berufsschullehrer vom 4. September 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

³⁰ Vgl. dazu etwa: Protokoll der Konferenz der Gesamtlehrerschaft vom 26. Juni 1971; Protokoll der Konferenz der Berufsschullehrer vom 4. September 1971; Konferenz der Theorielehrer vom 14. September 1971; Konferenz der Theorielehrer vom 21. September 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

Hauptunterrichts stehen sollte. Ausserdem sollte das Fach Verzierungslehre in den Hauptfachunterricht integriert und nicht mehr, wie bisher, vom Hauptfachunterricht losgelöst erteilt werden. Dies unter der Prämisse, dass „nur im Rahmen praktischer Musikausübung die Gewähr dafür gegeben ist, dass das Verzierungs Wesen nicht zur Abstraktion erstarrt, sondern mit der notwendigen Selbstverständlichkeit auf die jeweiligen musikalischen Gegebenheiten angewandt werden kann“.³¹

Weitere Verbesserungen gab es auch auf dem Gebiet des Theorieunterrichtes: So wurde in den Lehrerkonferenzen vom 26. Juni und 4. September 1971 der Entschluss gefasst, die Fächer „historische Satzlehre“ und „Generalbass“ verstärkt in den Theorieunterricht einfließen zu lassen.³² Ausserdem sollten den Studenten im Zusammenhang mit der Praxis die besonderen theoretischen Aspekte und die handwerklichen Grundlagen der alten Musik sowie ein Überblick über Musik und Musikgeschichte vom 13. bis zum 18. Jahrhundert vermittelt werden.³³

Um die zahlreichen Aspekte, die bei einer historisch ausgerichteten Ausbildung in alter Musik berücksichtigt werden müssen, in einer sinnvollen thematischen Aufteilung der Fächer und einem von der Belastung des Schülers her vertretbaren Pensum unterzubringen, sollten die einzelnen historisch-theoretischen Fächer nicht nur in ihrer Abfolge, sondern auch in ihrem thematischen Aufbau koordiniert werden. Dadurch sollte den Studenten die Möglichkeit gegeben werden, sich nicht nur mit einer Fülle verschiedener Probleme, sondern auch mit den verschiedenen Aspekten ein und desselben historischen Bereichs zu befassen.³⁴

Die in zahlreichen Lehrerkonferenzen ausgearbeiteten und ausdiskutierten Rahmenpläne für die Unterrichtsgestaltung des Schola-Diploms traten im Wintersemester 1971/1972 zunächst versuchsweise in Kraft. Sie bildeten die Grundlage für die definitive Ausarbeitung detaillierter Stoffpläne und die Vorbereitung einer neuen Prüfungsordnung, welche im Schuljahr 1973/1974 definitiv eingeführt wurde.³⁵

Die Einführung eines Blockflötenlehrdiploms

Ein Teil der allgemeinen Reform und Umstrukturierung des Unterrichtes an der Berufsschule der SCB bestand in der Einführung eines speziellen Studienganges für Blockflöte, der sechs Semester dauern und mit einem speziellen Diplom abgeschlossen werden sollte.

³¹ Erläuterungen zu einzelnen Fächern des überarbeiteten eigentlichen Schola-Diploms, undatiert (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

³² Protokoll der Konferenz der Theorielehrer vom 14. September 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

³³ Protokoll der Konferenz der Berufsschullehrer vom 4. September 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

³⁴ Allgemeine Bemerkungen zum eigentlichen Schola-Diplom, s.d. (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

³⁵ 105. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1972, 24.

Der Plan zur Einführung eines speziellen Lehrerdiplooms war nicht eigentlich neu und von der Lehrerschaft wie auch von den Schülern im Zusammenhang mit der Blockflöte bereits früher immer wieder aufgeworfen worden. Ein Grund für das Interesse an einem solchen Abschluss lag unter anderem in der besonderen Stellung der Blockflöte begründet, welche sich wie kein anderes an der SCB vertretenes Instrument für die elementare Musikerziehung eignet.³⁶

Mit der Einführung eines speziellen Blockflötenlehrdiplooms wollte man dem wachsenden Bedarf nach qualifizierten Lehrkräften für den Blockflötenunterricht gerecht werden. Ausserdem sollten damit auch jene Studenten berücksichtigt werden, die weniger an einer „besonderen Auseinandersetzung mit den Problemen ‚alter Musik‘, als vielmehr an einer intensiven musikpädagogischen Schulung interessiert“ waren.³⁷ Aus diesem Grund sah man vor, in diesem Studiengang den historisch-theoretischen Unterricht zu reduzieren und neben dem künstlerischen Aspekt in verstärktem Masse auch pädagogische Fragen zu berücksichtigen.

Die Einführung eines speziellen Lehrganges für Blockflöte war auch eine Reaktion auf eine Entwicklung, die bereits früher eingesetzt hatte. Seit Mitte der 1960er Jahre wurde im Kanton Basel-Stadt die Einführung einer musikalischen Früherziehung für Kinder diskutiert, die unter anderem auch Blockflötenunterricht an den Primarschulen vorsah.³⁸ Zu diesem Zweck plante man bereits damals, die dafür notwendigen Lehrer durch die Musik-Akademie ausbilden und prüfen zu lassen.³⁹ Mit der Einführung des Blockflötenlehrdiplooms reagierte die SCB auf die verstärkte Nachfrage nach qualifizierten Blockflötenlehrern und konnte sich so eine zusätzliche Legitimation innerhalb der Musik-Akademie verschaffen.

Der Plan für die Einführung eines speziellen Blockflötenlehrdiplooms wurde in mehreren Lehrerkonferenzen der Berufsschule wie auch der Allgemeinen Schule diskutiert.⁴⁰ Dabei kam man zum Schluss, dass die Lancierung eines solchen Diploms grundsätzlich zu begrüßen wäre. Gleichzeitig kamen aber auch verschiedene Befürchtungen auf: So glaubten einzelne Lehrer, „dass dieses Diplom zu einer Überschwemmung der Schola mit Blockflötenschülern, bzw. zu einer Entvölkerung des traditionellen Schola-Lehrgangs führen werde“. Ausserdem befürchteten einige, dass das Blockflötenlehrdiplom nur dem Zweck

der Schola Cantorum Basiliensis

³⁶ Gedanken zur Differenzierung des Blockflötenstudiums an der Schola Cantorum Basiliensis vom 21. Januar 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

³⁷ Ebd.

³⁸ Protokoll der 51. Direktionsbesprechung vom 23. August 1966 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

³⁹ Protokoll der 52. Direktionsbesprechung vom 5. September 1966 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁴⁰ Vgl. dazu etwa: Protokoll über die Lehrerkonferenz (Berufsschule) vom 25. Januar 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis); Protokoll über die Lehrerkonferenz (Allgemeine Schule) vom 20. Februar 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

diene, „die Schule zu füllen“. Zudem könne das Blockflötenlehrdiplom leicht mit dem eigentlichen Schola-Diplom verwechselt werden.⁴¹

Auch über die Anzahl und Art der Fächer und die Dauer des Studiums gab es Diskussionen. So regten einige Lehrkräfte eine Erweiterung des Lehrstoffes auf die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts an, welche den wegfallenden historischen Teil der Ausbildung kompensieren sollte. Des weiteren wurde eine verstärkte Fokussierung der Ausbildung in den Fächern Rhythmik, Orffschem Instrumentarium und Singen gefordert. Auch über eine mögliche Zusammenlegung eines Teils der Ausbildung mit jener der Gesangslehrer am Konservatorium wurde diskutiert. Diesem Ansinnen stand jedoch die Argumentation entgegen, „dass beim Blockflötenlehrdiplom das Hauptinstrument im Mittelpunkt der Ausbildung zu stehen habe“. Aus diesem Grund dürfe das Blockflötenlehrdiplom auch nicht ausserhalb der SCB angesiedelt werden.⁴²

Über die Dauer des Studiums bis zum Diplom herrschte bei den meisten Lehrern die Ansicht, dass die Ausbildungszeit für das Erreichen des Blockflötenlehrdiploms nicht kürzer sein dürfe als für das Schola-Diplom. Unter anderem wurde die Befürchtung geäußert, dass „eine gewisse allgemeine Reife des Diplomanden nach sechssemestriger Ausbildung nicht gewährleistet sei“. Ausserdem sei nicht einzusehen, „warum der Absolvent des Lehrdiploms weniger theoretische Ausbildung brauche als jener des eigentlichen Schola-Diploms“.⁴³

Auch die Schüler der SCB standen der Einführung grundsätzlich positiv gegenüber, forderten jedoch, dass das Niveau des geplanten Blockflötenlehrdiploms dem Lehrdiplom des Konservatoriums entspreche. Allerdings gab es auch Schüler, für die die Einführung eines pädagogischen Diploms mit dem besonderen Auftrag der Schola – nämlich der „Wiederbelebung alter Musik“⁴⁴ – nicht zu vereinbaren war.⁴⁵

Der erste Lehrgang zur Erlangung des Blockflötenlehrdiploms startete, trotz einiger Diskussionen,⁴⁶ im Wintersemester 1971/1972. Nach sechs Semestern

⁴¹ Arbeitsunterlagen für ein Direktionsgespräch über das Problem einer Differenzierung des Blockflötenstudiums an der Schola Cantorum Basiliensis vom 6. Mai 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁴² Ebd.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Vgl. dazu das Programm der SCB von 1932, vollständig abgedruckt in: Wulf Arlt, „Zur Idee und zur Geschichte eines „Lehr- und Forschungsinstitutes für alte Musik“ in den Jahren 1933 bis 1970“, in: Peter Reidemeister/Veronika Gutmann (Hg.), *Praxis und Reflexion. Sonderband des „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis“ zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis*, Winterthur 1982, 36–39.

⁴⁵ Arbeitsunterlagen für ein Direktionsgespräch über das Problem einer Differenzierung des Blockflötenstudiums an der Schola Cantorum Basiliensis vom 6. Mai 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁴⁶ Vgl. dazu: Protokoll über die Konferenz der Gesamtlehrerschaft vom 26. Juni 1971 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

konnten 1975 Marianne Zellweger und Fritz Lüthi als erste Absolventen dieses Studiengangs ihr Blockflötenlehrdiplom in Empfang nehmen.⁴⁷

Im Herbst 1975 lancierte die SCB die Erweiterung des Studiengangs für das Blockflötenlehrdiplom um einen Ausbildungsgang für musikalische Grundkurse, um dem verstärkten Bedürfnis der Schulen nach elementarer Musikausbildung entgegenzukommen.⁴⁸ Mit diesem zusätzlichen Angebot wollte man „die langjährigen Erfahrungen der SCB in der Ausbildung von Blockflötenlehrern mit einer breit angelegten theoretischen und praktischen Ausbildung in den verschiedenen Disziplinen elementarer Musikausbildung“ verbinden.⁴⁹ Dieses zusätzliche Angebot war eine Alternative für das 1972 geplante „Seminar für musikalische Früherziehung und Grundkurse“, dessen Realisierung aus finanziellen und räumlichen Gründen damals abgelehnt werden musste. Es sollte in Zusammenarbeit mit dem „Institut für spezielle Pädagogik und Psychologie“ der Universität Basel und dem Konservatorium durchgeführt werden.⁵⁰

Dass die Diskussion um die Erweiterung des Blockflötenlehrdiploms mit einem Ausbildungsgang für musikalische Grundkurse gerade zu jener Zeit aufkam, war nicht von ungefähr und hing unter anderem auch mit der Diskussion um die Einführung musikalischer Grundkurse in den Basler Primarschulen zusammen.⁵¹ 1976 wurde tatsächlich ein Pilotversuch gestartet, zunächst an der Primarschulstufe der privaten Freien Evangelischen Schule Basel, später an vier Primarschulen des Kantons Basel-Stadt.

Die Reorganisation der Leitung der SCB

Im Herbst 1973 kam es zu einer Änderung in der Leitungs- und Verwaltungsstruktur des SCB, als der Traversflötist und Musikwissenschaftler Peter Reidemeister zum stellvertretenden Leiter ernannt wurde. Der Grund für diese Umstrukturierung lag unter anderem in der massiven Zunahme des Aufgabenbereiches der SCB-Leitung, welche durch die „Realisierung der neuen Pläne und Vorhaben wie auch durch die damit verbundene Ausweitung der Arbeit an der Berufsschule“⁵² bedingt war und die zu einer Arbeitsüberlastung des Abteilungsleiters Wulf Arlt geführt hatte.⁵³

Wulf Arlt konstatierte in einem Rundschreiben an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, dass er wegen der massiven Arbeitsbelastung seinen Aufga-

⁴⁷ 108. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1975, 32.

⁴⁸ Protokoll der 188. Sitzung des Arbeitsausschusses des Stiftungsrates vom 15. Oktober 1975 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁴⁹ 108. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1975, 26–27.

⁵⁰ Protokoll der 34. Sitzung des Stiftungsrates vom 21. Oktober 1975 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁵¹ Vgl. dazu: Musikausbildung in Basel. Gedanken aus der Sicht der Musikakademie der Stadt Basel vom November 1975, in: 108. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1975, 74–81.

⁵² Wulf Arlt an die Lehrerinnen und Lehrer der Schola Cantorum Basiliensis, Basel, 18. Juni 1973 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁵³ 107. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1974, 30.

ben „nur mehr teilweise oder auch in einer nicht mehr befriedigenden Weise gerecht werden konnte“. Zu seinem grossen Bedauern konnte er sich um „die Arbeit der Allgemeinen Schule nach ersten Anläufen praktisch nicht mehr kümmern“ und hatte „kaum mehr Zeit für die persönlichen Anliegen von Lehrern wie Schülern“.⁵⁴

Ausserdem mussten viele Vorhaben nach kurzer Zeit liegen bleiben. So konnte Wulf Arlt die bei seinem Amtsantritt formulierten Pläne, die auf die Bearbeitung aktueller Problem der alten Musik gemeinsam mit der Lehrerschaft zielten, nur bedingt realisieren. Ferner wurden die Vorhaben der praxisbezogenen Forschungen und die Gestaltung der Bibliothek vernachlässigt, und es blieb ihm auch kaum Zeit, sich mit den alltäglichen Anforderungen im Arbeitsbereich der SCB auseinanderzusetzen.⁵⁵

Mit der Neugestaltung und Reorganisation der Leitung sowie der Verteilung der Aufgabenbereiche erhoffte sich Arlt einerseits eine Entlastung für sich selbst, andererseits eine Umgestaltung seiner Tätigkeit in dem Sinne, wie dies ursprünglich bei seinem Amtsantritt vorgesehen war. Diese Entlastung sollte durch die Schaffung einer Stellvertretung realisiert werden, und zwar in der Person von Peter Reidemeister, den Arlt für diese Tätigkeit für bestens qualifiziert hielt.⁵⁶

Peter Reidemeister trat seine neue Aufgabe am 1. Oktober 1973 an. In dieser Funktion war er in erster Linie für die Leitung und Betreuung der Allgemeinen Schule und für den gesamten laufenden Betrieb der Berufsschule verantwortlich. Wulf Arlt hingegen konzentrierte sich ab diesem Zeitpunkt neben dem Unterricht an der Berufsschule hauptsächlich „auf alle Fragen des Kontaktes zwischen Wissenschaft und Praxis in der Information, in Arbeitsgemeinschaften, im Instrumentenbau, im Konzertleben, in der Entwicklung neuer Projekte wie des Mittelalter-Renaissance-Programms, in der Orientierung über laufende Bestrebungen im Arbeitsbereich der SCB, in der Betreuung der eigentlichen Forschungsarbeit und nicht zuletzt auch in der eigenen Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Problemen der Aufführungspraxis alter Musik“.⁵⁷

Neben der stellvertretenden Leitung wurde die Stelle eines weiteren wissenschaftlichen Mitarbeiters geschaffen, die Kurt Deggeller einnahm. Deggeller, der bereits als Student an der SCB tätig gewesen war und 1973 erfolgreich sein Studium beendet hatte, war in erster Linie für die Betreuung der Sammlungen und Instrumente und die Durchführung von besonderen Projekten verantwortlich. In dieser Funktion kümmerte er sich etwa um die Werkstattgespräche oder um die redaktionelle Betreuung der Publikationen der Forschungsabteilung.

⁵⁴ Wulf Arlt an die Lehrerinnen und Lehrer der Schola Cantorum Basiliensis, Basel, 18. Juni 1973 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Schola Cantorum Basiliensis (Hg.), *Die Ära Reidemeister. 1978–2005*, Basel 2005, 2–3.

⁵⁷ Wulf Arlt an die Lehrerinnen und Lehrer der Schola Cantorum Basiliensis, Basel, 18. Juni 1973 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

Ausserdem übernahm er die laufenden Geschäfte der Freunde alter Musik in Basel (FAMB) und die Veranstaltung von Konzerten für die SCB.⁵⁸

Rückblickend betrachtet erwies sich die Umstrukturierung der Leitung der SCB als Glücksfall. Mit Peter Reidemeister konnte Wulf Arlt eine Person gewinnen, mit der er in einer sinnvollen Arbeitsteilung alle wichtigen Belange der SCB zu lösen vermochte und mit der er sich gut verstand. Seine Funktion als Stellvertreter, die in Tat und Wahrheit eigentlich eine Doppelleitung war, seine – wie Wulf Arlt sich in der Festgabe für Peter Reidemeister erinnerte – hohen kommunikativen Fähigkeiten und menschlichen Qualitäten,⁵⁹ aber auch der Gedanke der Kontinuität und der Weiterführung der bereits begonnenen Projekte waren es dann auch, die Reidemeister für die Nachfolge von Arlt prädestinierten. Seine Berufung zum Leiter der SCB erfolgte schliesslich im Jahre 1978, als Arlt die durch das beibehaltene Universitätspensum verursachte Doppelbelastung zuviel wurde und er als Leiter der SCB zurücktrat.⁶⁰

Die Forschungsabteilung der SCB

Das Verhältnis von Wissenschaft und musikalischer Praxis war seit der Gründung der SCB im Jahre 1933 ein wichtiges Thema und wurde in ihren Statuten explizit thematisiert: Die Aufgabe des Forschungs- und Lehrinstitutes für alte Musik, so heisst es unter Punkt 1.1 der 1932 erstmals formulierten Statuten⁶¹, „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. Die Schola Cantorum Basiliensis wird ihre Ergebnisse kundtun durch Aufführungen und Neuausgaben, sowie durch Berichte in einer eigenen Zeitschrift. Unterricht im Spiel auf alten Instrumenten und Übungen in der Wiedergabe älterer Werke im Geist ihrer Epoche werden dem studierenden wie auch dem beruflich tätigen Musiker Gelegenheit bieten, sich weiterzubilden und in allen einschlägigen Fragen Rat zu holen.“⁶²

Zwischen der in den Statuten aufgestellten Forderung nach einer Wechselwirkung von Wissenschaft und Praxis und der tatsächlichen Realität klappte zu Beginn der 1970er Jahre jedoch ein grosser Widerspruch, denn der Dialog zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis war zu dieser Zeit praktisch zum Erliegen gekommen: So räumte selbst der Gründer der SCB und ehemalige Leiter der Musik-Akademie Paul Sacher in der ausserordentlichen

⁵⁸ Wulf Arlt an die Lehrerinnen und Lehrer der Schola Cantorum Basiliensis, Basel, 18. Juni 1973 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁵⁹ *Die Ära Reidemeister* (wie Anm. 56), 2.

⁶⁰ 112. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1979, 29.

⁶¹ Wulf Arlt, „Zur Idee und zur Geschichte“ (wie Anm. 44), 36.

⁶² Ebd.

Lehrerkonferenz vom 30. April 1970 ein, dass in den letzten Jahren an der SCB zuwenig publiziert worden sei.⁶³

Diesen Dialog zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis versuchte Wulf Arlt seit Beginn seiner Amtszeit wieder zu beleben. In einem Beitrag, der unter anderem auch im Jahresbericht der Musik-Akademie von 1970/71 erschienen ist,⁶⁴ legte er dar, dass das Verhältnis zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis von Beginn an durch deren unterschiedliche Interessen und Blickwinkel geprägt worden war und dass die Problematik der unterschiedlichen Interessen und Positionen in einer Institution wie der SCB ging, besonders manifest werden mußte.⁶⁵

Arlt sah in diesen Voraussetzungen eine Chance: Es sei aus den genannten Gründen zu prüfen

„wieweit die aus der Arbeit der SCB gewonnenen Einsichten zum Verständnis allgemeiner Fragen beitragen, die sich heute für die Aufführung alter Musik und die Situation unseres Musiklebens ergeben. Dies gilt etwa für die Frage, ob sich für die Bestimmung ‚alter Musik‘ zeitliche Grenzen abstecken lassen, wie dies in traditioneller Weise immer noch geschieht, oder ob sich nicht vielmehr in der Öffnung unserer Gegenwart gegenüber der Geschichte eine Wesensbestimmung im Sinne der ‚Aufführung alter Musik im Wissen um deren geschichtliche Bedingtheit‘ aufdrängt, die einerseits etwa gegenüber der Interpretation von Barockmusik auf modernen Instrumenten abgrenzt und andererseits die Möglichkeit berücksichtigt, dass ja heute auch die Musik des 19. Jahrhunderts, ja möglicherweise sogar die des frühen 20. aus jenem Ansatz interpretiert werden kann. Weiter stellen sich aus diesem Blickpunkt die Fragen nach dem Ort der alten Musik in der Gesellschaft, nach ihrer Bedeutung für die seit dem 19. Jahrhundert zu beobachtenden starken Wandlungen der Rezeptionsgewohnheiten und – damit zusammenhängend – nach der Motivation, aus der die Musik früherer Zeiten im aufführungspraktischen Rückgriff auf die Geschichte interpretiert wird.“⁶⁶

Die Antworten darauf sollten mit Hilfe einer speziellen Forschungsabteilung gefunden werden. Im Unterschied zum musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel, das historisch-wissenschaftliche Musikforschung im gesamten Bereich der musikalischen Kultur betreibt, sollte diese neue Abteilung der SCB eine spezialisierte, auf die musikalische Praxis ausgerichtete Aufgabe erhalten. So sollte etwa die Erforschung der Musik des Mittelalters bis zum Barock

⁶³ Protokoll der ausserordentlichen Lehrerkonferenz vom 30. April 1970 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁶⁴ Der Artikel erschien zunächst auf Englisch. Vgl. dazu: Wulf Arlt, „Musicology and the practice of music. Thoughts from the work of the Schola Cantorum Basiliensis“, in: *Current Musicology* 14 (1972), 88–94; Wulf Arlt, „Musikwissenschaft und musikalische Praxis (wie Anm. 64)“, 51–60.

⁶⁵ Wulf Arlt, „Musikwissenschaft und musikalische Praxis. Gedanken aus der Arbeit der Schola Cantorum Basiliensis“, in: *104. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1971, 55.

⁶⁶ Wulf Arlt, „Musikwissenschaft und musikalische Praxis“ (wie Anm. 64), 59–60.

sowie die Bearbeitung und Bereitstellung des Materials im Hinblick auf die Aufführungspraxis und den Unterricht zu ihren Hauptaufgaben gehören.⁶⁷

Zur Betreuung dieser neuen Abteilung stellte Wulf Arlt im Herbst 1970 eine wissenschaftliche Mitarbeiterin, Dagmar Hoffmann-Axthelm, sowie zwei Assistenten, Kurt Deggeller und Max Keller, ein.⁶⁸ Ihre Aufgaben bestanden zur Hauptsache in der Koordination der Arbeitsbereiche „wissenschaftliche Forschung/musikalische Praxis“ sowie in der Mitarbeit an Forschungsarbeiten. Ausserdem wurden Forschungsaufträge an externe freie Mitarbeiter vergeben und mit dem Aufbau einer Handbibliothek und eines Mikrofilmarchivs begonnen. Diese standen sämtlichen Schülern und Lehrern der SCB offen, und zeichneten sich schon bald durch eine rege Benutzung aus.⁶⁹

Schon bald zeigten sich erste Resultate. So konnte der Musikwissenschaftler Peter Schleuning im Berichtsjahr 1971/1972 einen Forschungsbericht zur Verzierungslehre im Barockzeitalter abschliessen, der von der SCB in Auftrag gegeben worden war. Ausserdem wurden verschiedene Symposien und Werkstattgespräche organisiert: So wurde beispielsweise zwischen dem 6. bis 11. März 1972 eine Arbeitswoche mit dem Blockflötenbauer Bob Marvin zu Problemen des historischen Blockflötenbaus und Blockflötenspiels veranstaltet.⁷⁰

Seit dem Jahre 1977 besitzt die SCB mit dem zunächst von Wulf Arlt herausgegebenen und von Veronika Gutmann redigierten, ab Band III von Peter Reidemeister herausgegebenen und von Dagmar Hoffmann-Axthelm redigierten „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis“ eine eigene wissenschaftliche Schriftenreihe, die von den inhaltlichen Schwerpunkten und Themen her den Arbeitsbereich der SCB abdeckt. So beschäftigt sich das Jahrbuch seit seinem ersten Band mit Fragen alter Musik, wie etwa mit der Problematik alter oder nachgebauter Instrumente, den Stimmungen oder mit Spiel- und Gesangstechniken.⁷¹

Neben dem „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis“ ist die Forschungsabteilung der SCB ausserdem verantwortlich für die Herausgabe der musikalischen Editionsreihe „Prattica Musicale“ und die Tonträgerserie „Documenta Schola Cantorum Basiliensis“, die seit den Jahren 1979 beziehungsweise 1980 in unregelmässigen Abständen erscheinen. Insbesondere die Schallplatten- und CD-Aufnahmen trugen dazu bei, die SCB einer breiteren internationalen Öffentlichkeit bekannt zu machen.⁷²

⁶⁷ Entwurf eines Gesuches an der Regierungsrat um Finanzierung der Reorganisation der SCB vom 9. April 1970 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁶⁸ Protokoll der ausserordentlichen Lehrerkonferenz vom 2. Juli 1970 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁶⁹ 104. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1971, 24.

⁷⁰ 105. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1972, 24.

⁷¹ Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Winterthur 1977, 5 (Vorwort von Wulf Arlt).

⁷² Einen Überblick über die zwischen 1980 und 2006 erschienenen Tonträger gibt das folgende Dokument: http://www.scb-basel.ch/am_download.php?assetId=114057 (Stand: 22. Oktober 2008).

Insgesamt kommt der Forschungsabteilung eine wichtige und vielfältige Rolle innerhalb der SCB zu: Neben der Neuerschliessung theoretischer Schriften und der Bereitstellung von Quellenmaterial beschäftigt sich die Forschungsabteilung auch mit jenen Themen der Musikwissenschaft, die für die spezifischen Erfordernisse der Musiker relevant erscheinen. Damit soll bei den ausübenden Musikern und Studenten das „Bewusstsein für die Differenz zwischen dem historischen Gegenstand und der Realisierung in der Gegenwart“ geschärft werden.⁷³

Ausserdem bemüht sich die Forschungsabteilung um „ein Mindestmass an kritischer Reflexion und Kontrolle über Lehrinhalte und Interpretationsansätze“, mit dem Ziel, die generelle Ausrichtung der Ausbildung und deren Leitbilder kritisch zu hinterfragen. Dabei nimmt die Forschungsabteilung immer wieder Initiativen von Studenten und Dozenten auf und stellt diese zur Diskussion.⁷⁴

Fächer, Schüler und Lehrer

Die Anzahl und Art der an der SCB angebotenen Fächer veränderte sich in den 1970er Jahren stark. Sie war in ihrer Hauptsache durch die Reorganisation des Unterrichts an der Berufsschule, aber auch durch die verstärkte Ausrichtung auf das Mittelalter und die Renaissance bedingt. War das Fächerangebot vor 1970 noch wesentlich durch die Reformbestrebungen der evangelischen Kirchenmusik und die Ideen der Gründergeneration geprägt, führten neue wissenschaftliche Erkenntnisse und die Reorganisation der SCB in den 1970er Jahre zu einer Reihe neuer Fächer und Ensembles. So wurden im Schuljahr 1971/1972 die Fächer „Zink“, „historische Trompeteninstrumente“ sowie „Posaune in enger Mensur“ in das Lehrprogramm aufgenommen.⁷⁵ Im darauffolgenden Schuljahr folgten die Kurse „Historischer Tanz“ und „Bewegungslehre“.⁷⁶

Auch auf dem Gebiet des Theorieunterrichts kam es zu Neuerungen und Änderungen: So wurde im Unterrichtsjahr 1970/1971 das Fach „historische Satzlehre“ eingeführt.⁷⁷ Im Gegensatz zur systematischen Satzlehre, die am Konservatorium und an anderen Musikhochschulen gelehrt wird, begreift die historische Satzlehre das zu analysierende Musikstück im Kontext seiner Entstehungszeit und versucht es dementsprechend zu beschreiben.⁷⁸

1971/1972 lancierte man an der SCB zudem einen speziellen, den besonderen Gegebenheiten alter Musik angepassten Gehörbildungsunterricht. Ein Jahr später folgten als weitere Neuerungen im Unterricht das historisch-theoretische Fach „Choral, Choraltheorie und weltliche Einstimmigkeit des Mittel-

⁷³ Über die Forschung der SCB gibt auch deren Internetauftritt Auskunft: <http://www.scb-basel.ch/index/110259> (Stand: 22. August 2008).

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ 103. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1970, 24. Die ersten beiden Fächer wurden von Edward H. Tarr, Posaune von Heinrich Huber unterrichtet.

⁷⁶ 106. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1970, 11.

⁷⁷ 104. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1970, 13.

⁷⁸ Rapp, „Die Renaissance der alten Musik“ (wie Anm. 1), 151.

	Wintersemester Berufsschule	Sommersemester Berufsschule	Wintersemester Allgemeine Schule	Sommersemester Allgemeine Schule
1965/1966	98	115	420	450
1966/1967	112	109	451	476
1967/1968	119	108	461	465
1968/1969	137	109	468	457
1969/1970	125	99	436	399
1970/1971	100	104	420	430
1971/1972	110	119	395	396
1972/1973	115	113	398	384
1973/1974	110	121	407	408
1974/1975	127	128	416	391
1975/1976	163	157	418	401
1976/1977	161	153	385	377
1977/1978	159	155	411	389
1978/1979	153	131	431	423
1979/1980	131	131	436	409
1980/1981	135	146	401	397
1981/1982	166	150	407	398
1982/1983	156	156	432	413
1983/1984	162	161	433	407
1984/1985	172	164	416	392

Entwicklung der Schülerzahlen

alters“ sowie die beiden Kurse „Stimmungen und Stimmen“ und „Historische Improvisation“.⁷⁹ Mit letzterem wollte man der Tatsache Rechnung tragen, dass Improvisation in der frühen abendländischen Musik eine grosse Rolle gespielt hatte – ein verlorenes Selbstverständnis, das mit dem Kurs wiedererweckt werden sollte.⁸⁰

Das grössere Angebot und die neue Ausrichtung führten Mitte der 1970er Jahre zu einer massiven Zunahme an Studenten. So wuchs die Anzahl der Studenten zu Beginn des Wintersemesters 1975/1976 im Vergleich zum vorhergehenden Jahr von 127 auf 163 Personen und blieb in den darauffolgenden Jahren auf diesem hohen Niveau. Der Grund für diesen Zuwachs dürfte einer-

⁷⁹ 106. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1970, 23.

⁸⁰ Rapp, „Die Renaissance der alten Musik“ (wie Anm. 1), 151.

seits mit der Etablierung des Studienganges für die Musik des Mittelalters und der Renaissance, andererseits aber auch mit dem in den Lehrgang involvierten „Studio der frühen Musik“ zusammenhängen, das für eine internationale Ausstrahlung sorgte.⁸¹

Im Gegensatz zur Berufsabteilung nahm die Anzahl der Schüler an der Allgemeinen Abteilung der SCB in den 1970er Jahren im Vergleich zu den 1960er Jahren nur wenig bis gar nicht zu. Der Grund für die relativ konstant bleibende Schülerzahl dürfte jedoch weniger im Angebot der SCB als in der beschränkten Raum- und Aufnahmekapazität zu suchen sein, die nicht nur die SCB, sondern die gesamte Musik-Akademie betraf und ein grosses Problem darstellte.

Auch im Bereich des Lehrkörpers gab es in den 1970er Jahren Änderungen. So stieg die Anzahl der an der SCB tätigen Lehrer von knapp über 30 Personen Ende der 1960er Jahre im Schuljahr 1973/1974 auf 49 Personen an. Damit war der Höhepunkt jedoch noch nicht erreicht: So waren im Schuljahr 1979/1980 an der SCB sogar 73 Lehrer tätig.⁸² Den massiven Zuwachs an Lehrpersonal in den 1970er Jahren kann man mit dem verbreiterten Angebot an Fächern erklären. Zudem gab es Mitte der 1970er Jahre einen Zuwachs an Berufsstudenten.

Neben der Zunahme an Lehrkräften ist in den 1970er Jahren auch ein Generationswechsel innerhalb der Lehrerschaft zu beobachten. So beendeten neben den anfangs erwähnten Lehrern der Gründergeneration auch Marianne Majer 1973, Ursula Herrmann-Dietschy 1975 und Elli Rohr 1976 ihre Tätigkeit an der SCB und traten in den Ruhestand.⁸³ Gleichzeitig wurden in diesen Jahren Vertreter einer jüngeren Generation der historischen Aufführungspraxis als Dozenten und Lehrer berufen. So nahmen neben den drei Vertretern des „Studios der frühen Musik“ auch Rolf Junghanns (Generalbass) 1970/1971, Edward Tarr (Zink und historische Trompeteninstrumente) 1971/1972, Jean-Claude Zehnder (historische Tasteninstrumente) 1972/1973, Richard Levitt (Gesang und Countertenor) 1973/1974, Jordi Savall (Viola da Gamba) 1974/1975 und René Jacobs (Gesang) 1978/1979 ihre Tätigkeit an der SCB auf, um nur einige zu nennen.⁸⁴

⁸¹ 108. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1975, 65; 109. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1976, 75.

⁸² Vgl. dazu: 113. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1980, 88; 107. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1974, 71; 103. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1970, 45; 101. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1968, 43.

⁸³ Vgl. dazu: 106. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1973, 16; 108. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1975, 17; 109. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1976, 21.

⁸⁴ Vgl. dazu: 104. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1971, 16; 105. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1972, 17; 106. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1973, 15; 107. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1974, 17; 108. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1975, 16; 112. *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1979, 17.

Damit vollzog sich in der Lehrerschaft der SCB ein generationsmäßiger Umbruch, der sich in jener Zeit auch international auf dem Gebiet der alten Musik und der historischen Aufführungspraxis feststellen lässt und der zugleich einen Stilwechsel bedeutete: Die neue Generation, so schreibt Robert Strobl in seiner „Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen“, brachte „einen stile nuovo mit, spielt[e] ‚popiger‘, artikulierter, während vorher eher akademisch, ja teilweise arg manieristisch und stellenweise sehr egozentrisch musiziert wurde“.⁸⁵ Diese Entwicklung auf dem Gebiet der Interpretation alter Musik machte auch vor der SCB nicht halt, brachte neue Impulse in die Vermittlung und im Unterricht und führte zu einer stilistischen Neupositionierung der Schule.

Die Auflösung der Konzertgruppe und ihre Auswirkungen

Der Rücktritt der beiden Leiter der Konzertgruppe August Wenzinger im Mai 1974 und Hans Martin Linde ein Jahr darauf initiierte eine Diskussion über die Weiterführung der Konzerttätigkeit in der bisherigen Art an der SCB und führte schliesslich zur Auflösung der Konzertgruppe. Damit endete die Geschichte eines Ensembles, das durch August Wenzinger massgeblich geprägt worden war und sich als richtungsweisend in der Interpretation von alter Musik auf Originalinstrumenten ausgewirkt hatte. In den 1950er und 1960er Jahren hatte dies zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit mit der „Archiv Produktion“ der „Deutschen Grammophongesellschaft“ geführt, aus der heraus zahlreiche Ersteinspielungen mit Originalinstrumenten hervorgegangen waren, die Modellcharakter hatten.⁸⁶

Bereits 1970 war es zu einer Reorganisation der Konzertgruppe der SCB gekommen. Hans Martin Linde wurde als zusätzlicher Leiter der Konzertgruppe gewählt, um August Wenzinger zu entlasten, der vermehrt im Ausland weilte. In dieser Funktion hatte er „durch zahlreiche Konzerte und Schallplattenaufnahmen mit Mitgliedern der Schola Cantorum Basiliensis zum Ruf des Institutes beigetragen“.⁸⁷

Dennoch war die Dominanz der Konzertgruppe innerhalb der SCB in den letzten Jahren vor ihrer Auflösung nicht mehr so gross wie früher. Neue Gruppen, wie etwa das „Studio der frühen Musik“ traten im Rahmen von Konzerten der „Freunde alter Musik in Basel“ (FAMB) auf und führten zu einer Erweiterung des musikalischen Spektrums dieser Konzertreihe.⁸⁸

⁸⁵ Robert Strobl, *Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen*. Von 1970–1990, Regensburg 1992, 10. Ästhetische Urteile dieser Art schmälern allerdings nicht den Wert der unter ganz anderen Bedingungen entstandenen älteren Pionieraufnahmen.

⁸⁶ Ludwig Hartmann, *Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen*. Von den Anfängen bis Harnoncourt, Regensburg 1988, 29–30.

⁸⁷ 108. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1975, 30.

⁸⁸ Vgl. dazu etwa: Protokoll der 166. Direktionsbesprechung vom 28. August (4. September) 1974 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis); 108. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1975, 51; Reidemeister, „Die „Freunde alter Musik in Basel“ (wie Anm. 15), 111.



Die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis bei einem Konzert im Grossen Saal der Musik-Akademie Basel. Foto: Foto Jeck, Basel

Die Auflösung der Konzertgruppe 1975 bedeutete einen Einschnitt in der Gestaltung der Konzertprogramme der FAMB. Aus diesem Grund wurde eine Arbeitsgruppe eingesetzt, welche die Aufgabe hatte, Vorschläge hinsichtlich der Programmgestaltung der Konzerte auszuarbeiten. Ausserdem sollte die Rolle der FAMB als Konzertveranstalter unter die Lupe genommen werden.⁸⁹

Vorschläge und Lösungsansätze zu diesen offenen Fragen erschienen in einem Bericht, den die Arbeitsgruppe dem Vorstand der FAMB im November 1975 in einer ausserordentlichen Sitzung präsentierte. Darin wurde empfohlen, anstelle einer neuen Konzertgruppe vermehrt die gesamte SCB-Lehrerschaft in die Konzerttätigkeit der FAMB zu integrieren. Damit konnte man die Wünsche der Lehrerschaft der SCB berücksichtigen, die schon seit längerer Zeit an einer aktiveren Mitwirkung der Programmgestaltung interessiert war.⁹⁰

Ausserdem machte die Arbeitsgruppe Vorschläge über die Art und Weise der Gestaltung des Jahresprogramms der FAMB. Neben den traditionellen Konzerten mit Mitgliedern der SCB sowie auswärtigen Gästen und Sonderkonzerten zu bestimmten Themen sollten auch Diskussionsabende und Referate über die verschiedensten Bereiche alter Musik ihren Platz erhalten.⁹¹

⁸⁹ Reidemeister, „Die „Freunde alter Musik in Basel“ (wie Anm. 15), 98–99.

⁹⁰ Wulf Arlt an die Vertreter der praktischen Fächer an der Berufsschule vom 27. Januar 1975 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

⁹¹ Reidemeister, „Die „Freunde alter Musik in Basel“ (wie Anm. 15), 98.

Anstelle einer neuen Konzertgruppe vertraten in den Jahren nach 1975 unterschiedliche Ensembles und Ad-hoc-Gruppierungen die SCB nach aussen und wirkten in den Konzerten der FAMB mit.⁹² Ausserdem kam es zur Entstehung neuer Ensembles. Im Gegensatz zur Konzertgruppe, die als Projekt der SCB fungiert hatte, agierten diese Ensembles – auch strukturell bedingt – weitgehend unabhängig. Anders als die Konzertgruppe waren sie auch auf ein bestimmtes Gebiet spezialisiert. Diese Tatsache, aber auch die vergleichsweise kürzere „Halbwertszeit“ neuerer Ensembles lasse es als kaum mehr möglich erscheinen, so Peter Reidemeister, „eines der in Frage kommenden Institutsensembles zu der ‚Konzertgruppe‘ zu machen“.⁹³

Diese Situation empfand man an der SCB jedoch zunehmend als unbefriedigend. In einem Memorandum zur Situation der verschiedenen Ensembles der Schola Cantorum Basiliensis zuhanden der Direktion der Musik-Akademie bedauerte Peter Reidemeister im Jahre 1982, dass diejenigen Dozenten der SCB, die sich als private Ensembleleiter betätigten und Musiker aus der SCB heranzögen, oftmals nicht unter dem Namen der Schola auftreten würden. Für diese unbefriedigende Situation machte er strukturelle und finanzielle Gründe verantwortlich, übernahmen die Ensembleleiter alle Arbeit „von den Kontrakten, Programmen, Schreibarbeiten, Proben, Engagements bis zu den Finanzen“ doch selbst. Als langfristige Lösung für diese Problematik schlug Reidemeister ein verstärktes finanzielles und organisatorisches Engagement durch die SCB vor – auch im Hinblick darauf, dass die Ensembles eine wichtige Funktion in der Ausbildung und Repräsentation der SCB einzunehmen hätten.⁹⁴

Fazit und Ausblick

Die 1970er Jahre bedeuten für die SCB eine Periode des Umbruchs und der Neuorientierung. Dieser Prozess, der vom Abteilungsleiter Wulf Arlt entschieden umgesetzt wurde, brachte, wie Jürg Erni in der Basler Zeitung richtig konstatierte, „einige Verstörungen in die trauten Kammern, wo die leisen Töne der Gamben, Blockflöten und Cembali wenig zu diesem entschlossenen Kurs passen wollten“. „Enttäuschungen ob dem manchen zu zügigen und frischen Wind blieben vornehmlich bei den verdienten Lehrern, die an einen gemächlicheren

⁹² 110. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, Basel 1977, 76–77. Als Beispiel sei hier ein Ausschnitt aus dem Konzertprogramm der FAMB aus dem Jahr 1977 aufgeführt, das unter anderem durch verschiedene Mitglieder der SCB bestritten wurde. So spielten am 10. Mai 1977 Hans Martin Linde (Traversflöte), Lucy van Dael (Violine in alter Mensur), Jordi Savall (Viola da gamba), Alan Curtis (Cembalo) und Pere Ros (Violine) die vier Pariser Quartette von Georg Philipp Telemann. Am 16. Mai 1977 traten das Ensemble „Ricercares“ und das Tanzensemble der Schola Cantorum Basiliensis im Konzert „La Chanson et la Dance“ im Foyer des Stadttheaters auf. Am 7. Juni 1977 folgte schliesslich das „Studio der frühen Musik“, das unter dem Titel „La Harpe de Melodie“ Musik des späten Mittelalters spielte.

⁹³ Reidemeister, „Die „Freunde alter Musik in Basel“ (wie Anm. 15), 95.

⁹⁴ Memorandum zur Situation der Konzertgruppen der Schola Cantorum Basiliensis vom Februar 1982 (Archiv der Schola Cantorum Basiliensis).

Stil gewohnt waren, nicht aus.“⁹⁵ Dies äusserte sich besonders in den teilweise kontrovers geführten Diskussionen in den verschiedenen Lehrerkonferenzen, in denen um die künftige Positionierung der SCB gerungen wurde.

Dennoch erwies sich die Neuausrichtung der SCB und die damit verbundene Einführung eines Studiengangs für die Musik des Mittelalters und der Renaissance, die Ausarbeitung neuer Ausbildungspläne und Diplomreglemente sowie die Schaffung einer Forschungsabteilung als wichtige Voraussetzung für die weitere internationale Ausstrahlung der Schule; sie war von daher absolut notwendig. Dies wird durch die seit Mitte der 1970er Jahre stark zunehmende Studierendenzahl an der Berufsabteilung sowie durch die Tatsache belegt, dass die SCB für viele Protagonisten der „Alten-Musik-Szene“ zu einer ersten Adresse wurde.

Dass der Generationswechsel an der SCB gerade in den 1970er Jahre erfolgte, ist nicht zufällig, denn er lässt sich auch international auf dem Gebiet der alten Musik und der historischen Aufführungspraxis feststellen, und brachte einen Stilwechsel mit sich: Während die Begründer und Urväter der historischen Aufführungspraxis einen eher akademischen Ansatz verfolgten, brachte die neue Generation einen artikulationsfreudigeren Stil in die Interpretation alter Musik.⁹⁶ Diese Entwicklung machte auch vor der SCB nicht halt; sie brachte neue Dynamik in die Vermittlung und in den Unterricht und führte schliesslich dazu, dass die SCB die neuen Strömungen in der alten Musik nicht nur berücksichtigen, sondern auch wesentlich mitbestimmen konnte.

Der Ära Arlt folgte im Jahre 1978 die Ära Reidemeister, die von aussen betrachtet in wesentlich ruhigeren Bahnen verlief als diejenige Wulf Arlts. Dies hatte nicht nur mit der Persönlichkeit der jeweiligen Abteilungsleiter zu tun, sondern war auch durch die Situation bedingt. Nach den grossen Umstrukturierungen zu Beginn der 1970er Jahre, die viel Umtrieb brachten und durch einen Generationenkonflikt erschwert wurde, folgte in den darauffolgenden Jahren eine Periode der Konsolidierung und Festigung der beschriebenen Reformen.

⁹⁵ Jürg Erni, „Die Schola und ihre Ausstrahlung“, in: *Basler Zeitung*, 326 (27. Dezember 1978), 34.

⁹⁶ Strobl, *Geschichte der historischen Aufführungspraxis* (wie Anm. 85), 10.

1976/ 1977	1977/ 1978	1978/ 1979	1979/ 1980	1980/ 1981	1981/ 1982	1982/ 1983	1983/ 1984	1984/ 1985	Fach
									Sologesang
									Singunterricht in Klassen
									Singen für Kinder
									Blockflöte
									Traversflöte
									Barockoboe
									Klarinette
									Barockfagott, Dulzian
									Barocktrompete, Zink
									Posaune in alter Mensur
									Violine in alter Mensur
									Violoncello in alter Mensur
									Viola d'amore
									Viola da gamba
									Renaissance-Gambe und mittelalterliche Streichinstrumente
									Laute
									Mittelalterliche Lauteninstrumente
									Gitarre
									Cembalo
									Clavichord
									Hammerklavier
									Orgel
									Vokal-Ensemble
									Kleines Vokal-Ensemble
									Ensemble
									Ensembleleitung:
									Hausmusik
									Instrumentalanalyseensemble
									Bewegungslehre
									Historischer Tanz
									Methodik
									Elementare Musikerziehung
									Gehörbildung
									Gehörbildung am Kinderlied
									Grundkurse (Rhythmisch-musikalische Erziehung)
									Improvisation und Zusammenspiel

1976/ 1977	1977/ 1978	1978/ 1979	1979/ 1980	1980/ 1981	1981/ 1982	1982/ 1983	1983/ 1984	1984/ 1985	Fach
									Choral, Choraltheorie und weltliche Einstimmigkeit des Mittelalters
									Solmisation
									Melodielehre
									Harmonielehre
									Generalbass
									Generalbass für Lautisten
									Kontrapunkt
									Historische Satzlehre
									Historische Satzlehre (1550–1750)
									Verzierungslehre
									Formenlehre
									Geschichte alter Musik
									Übungen zur Geschichte der alten Musik
									Gregorianischer Choral
									Evangelische Kirchenmusik
									Evangelische Liturgik
									Instrumentalkunde
									Stimmungen und Stimmen
									Orgelbaukunde
									Historische Improvisation
									Notationskunde
									Kolloquium
									Tabulaturen für Laute
									Rhythmik
									Pädagogische Psychologie

Published weekly, except during the months of June and July, when it is published bi-weekly.

Subscription price, \$5.00 per annum in advance. Single copies, 15 cents.

Entered as second-class matter, June 26, 1902, under post office number 312, at Chicago, Ill.

Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Copyright, 1938, by American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Printed at the American Medical Association Press, Chicago, Ill.

Published by the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Subscription orders, notices of change of address, and notices of discontinuance, should be sent to the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Claims for missing issues will only be considered if made immediately on receipt of succeeding issue.

Second-class postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Postmaster: This publication is published weekly, except during the months of June and July, when it is published bi-weekly.

Subscription price, \$5.00 per annum in advance. Single copies, 15 cents.

Entered as second-class matter, June 26, 1902, under post office number 312, at Chicago, Ill.

Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Copyright, 1938, by American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Printed at the American Medical Association Press, Chicago, Ill.

Published by the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Subscription orders, notices of change of address, and notices of discontinuance, should be sent to the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Claims for missing issues will only be considered if made immediately on receipt of succeeding issue.

Second-class postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Postmaster: This publication is published weekly, except during the months of June and July, when it is published bi-weekly.

Subscription price, \$5.00 per annum in advance. Single copies, 15 cents.

Entered as second-class matter, June 26, 1902, under post office number 312, at Chicago, Ill.

Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Copyright, 1938, by American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Printed at the American Medical Association Press, Chicago, Ill.

Published by the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Subscription orders, notices of change of address, and notices of discontinuance, should be sent to the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Claims for missing issues will only be considered if made immediately on receipt of succeeding issue.

Second-class postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Postmaster: This publication is published weekly, except during the months of June and July, when it is published bi-weekly.

Subscription price, \$5.00 per annum in advance. Single copies, 15 cents.

Entered as second-class matter, June 26, 1902, under post office number 312, at Chicago, Ill.

Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Copyright, 1938, by American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Printed at the American Medical Association Press, Chicago, Ill.

Published by the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Subscription orders, notices of change of address, and notices of discontinuance, should be sent to the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Claims for missing issues will only be considered if made immediately on receipt of succeeding issue.

Second-class postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Postmaster: This publication is published weekly, except during the months of June and July, when it is published bi-weekly.

Subscription price, \$5.00 per annum in advance. Single copies, 15 cents.

Entered as second-class matter, June 26, 1902, under post office number 312, at Chicago, Ill.

Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Copyright, 1938, by American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Printed at the American Medical Association Press, Chicago, Ill.

Published by the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Subscription orders, notices of change of address, and notices of discontinuance, should be sent to the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

Claims for missing issues will only be considered if made immediately on receipt of succeeding issue.

Second-class postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

Postmaster: This publication is published weekly, except during the months of June and July, when it is published bi-weekly.

Subscription price, \$5.00 per annum in advance. Single copies, 15 cents.

Entered as second-class matter, June 26, 1902, under post office number 312, at Chicago, Ill.

Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Postage paid at Chicago, Ill., and at additional mailing offices.

GOTHIC UND HIP – SINN UND PRÄSENZ IN POPULÄREN UND IN HISTORISCH INFORMIERTEN REALISIERUNGEN DES „PALÄSTINALIEDS“

VON KONSTANTIN VOIGT

I.

Anders als vor 50 Jahren steht der historischen Aufführungspraxis heute eine zweite Kultur mittelalterlicher Musik gegenüber. Lange bevor Google bei der Internet-Suche nach „Musik des Mittelalters“ auf Benjamin Bagby, Christopher Page oder Dominique Vellard verweist, präsentiert die Suchmaschine *Spilwut*, *Schandmaul* und andere populäre Mittelaltergruppen.¹ Heute wird Musik des Mittelalters nicht mehr ausschließlich von historisch informierter Aufführungspraxis und Musikwissenschaft für ein relativ elitäres E-Musik-Publikum zugänglich gemacht, sondern erfreut sich einer großen Schar von Fans aus allen Sparten der populären Musik. Auf Mittelaltermärkten, Stadtfesten und bei Ritterspielen tragen kostümierte Spielleute weltliche Lieder und Instrumentalstücke des Mittelalters vor und beschwören dabei die bekannten Klischees vom romantischen oder derb archaischen Mittelalter. Auf großen Festivals wie Rock am Ring oder Wacken treten neben internationalen Größen aus Pop und Rock sogenannte Dudelsack-Rockbands wie *Corvus Corax* oder *In Extremo* auf und feiern mit goldenen Schallplatten und ausverkauften Häusern beachtliche kommerzielle Erfolge.² In der facettenreichen Gothic-Szene erscheint Musik des

¹ Hier eine Stichprobe vom 29. April 2009: Der erste Treffer führt zum überarbeitungsbedürftigen Wikipedia-Artikel „Musik des Mittelalters“, unter http://de.wikipedia.org/wiki/Musik_des_Mittelalters. Treffer Nummer zwei verweist auf „Die dunkle Zeit – Das Mittelalter“ unter http://www.lehnswesen.de/page/html_musik.html. Dort begegnet ein weiterer, noch stärker überarbeitungsbedürftiger Abriss der Musikgeschichte des Mittelalters und ein Link zum Duo *Goselagerer*, die für Kostümspektakel aller Art zu buchen sind und auf dieser Webseite mit einer neu komponierten Hörprobe „mittelalterlicher Musik“ für sich werben. Treffer drei führt zu <http://www.spielleut.de>, einer Seite mit historisch orientierten Mittelalter- und Weltmusikensembles, auf der sich auch teils brauchbare, praktische Übertragungen von „Hits der Szene“, also Estampien, Troubadour- und Minneliedern, Cantigas und Conductus finden, die immerhin mit Quellenangaben versehen sind. Der folgende Treffer, <http://www.mittelaltermusik.de>, führt über Werbungen für Rüstungen, Schilde und Trinkhörner zu einer Liste von Musikgruppen. Diese reicht von der kommerziell höchst erfolgreichen Mittelalter-Rockband *Corvus Corax* über die Mittelalter-Popgruppe *Estampie* und die im Bereich der Alten Musik renommierten *Freiburger Spiellyt* bis hin zu den Mönchen von *Solesmes*. Insofern zeigt diese Internet-Suche nicht nur die Parallelität der beiden Kulturen von Musik des Mittelalters, sondern auch die Verflechtungen der beiden Sphären.

² Mit ihrem Album „7“ (Universal, B0000AQVRV, 2003), das neben Eigenkompositionen auch Arrangements von Cantigas de Santa Maria enthält, erreichten *In Extremo* Platz drei der deutschen Albumcharts und erwirtschafteten eine goldene Schallplatte.

Mittelalters in verschiedenen Einkleidungen vom Techno bis zum meditativ-elegischen New Age Sound, der sowohl elektronisch als auch mit akustischen Instrumenten, teils historischen Nachbauten, kreiert wird.³ Die Musiker sind in dieser intellektuell angehauchten Szene häufig klassisch ausgebildet. Der Mozarteum-Absolvent und Harnoncourt-Student Michael Popp etwa fand mit dem erfolgreichen Elektro-Mittelalterprojekt *Qntal* den Weg in die Top-Ten der deutschen Alternative Charts. Die Präsenz von historischer Musik im Pop-Bereich wäre ein größeres Forschungsvorhaben für sich.⁴ Hier sei nur erwähnt, dass Musik mit mittelalterlichen und renaissancehaften Elementen von Folkbands wie *Steeleye Span* in England oder *Ougenweyde* im deutschsprachigen Raum sowie von englischen Progressive-Rockbands wie *Gryphon* bereits in den siebziger Jahren gespielt und aufgenommen wurde. Mit *Enigmas* Album „MCMX a.D.“ hielt 1990 der Gregorianische Gesang Einzug in den Popbereich.⁵ Gleichzeitig etablierten sich in Deutschland die oben genannten großen Szenen für Mittelalter-Pop. Die hier beschriebenen veränderten musikkulturellen Voraussetzungen bestehen also latent seit den siebziger Jahren, mit großer medialer Präsenz jedoch erst seit den Neunzigern.⁶

Die zwei Kulturen mittelalterlicher Musik, die unsere Gegenwart prägen, nämlich die historisch informierte und die populäre, stehen einander zumeist

³ Aus diesem Bereich wären Bands wie *Helium Vola*, *Faun* oder das New Yorker Ensemble *Unto Ashes* zu nennen. Letztere sind unter anderem mit einer Gothic-Pop-Version des Palästinalieds unter <http://www.youtube.com/watch?v=Rhlc3S9LIVI> im Internet vertreten. Einen aktuellen Überblick über die Musik der Gothicszene bietet Judith Platz, „Die schwarze Musik“, in: *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz*, herausgegeben von Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun (Erlebniswelten, Band 9, herausgegeben von Winfried Gebhard, Ronald Hitzler und Franz Liebl), 2. Auflage, Wiesbaden 2008, 257–287.

⁴ Natürlich erhebt diese Auflistung keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Mit dem Seminar Gothic und HIP wurde im Wintersemester 08/09 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen-Nürnberg die Arbeit an einer differenzierten Bestandsaufnahme der Präsenz von Mittelalter in populären Musikkulturen begonnen, unter anderem mit einer empirischen Studie zu den Märkten und Vorbildern für verschiedene Arten von Mittelalter-Pop. Den teilnehmenden Musikern sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Die Ergebnisse werden in einer späteren Publikation dargestellt.

⁵ Vgl. Susan Fast, „Days of Future Passed: rock, pop and the yearning for the Middle Ages“, in: *Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, April 1998*, herausgegeben von Anette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, 35–56.

⁶ Einen ersten Überblick über die Aufführungsspielarten von weltlichen Liedern des Mittelalters bis zum Ende des 20. Jahrhunderts liefert Robert Lug, „Minnesang: Zwischen Markt und Museum“, in: *Übersetzte Zeit: Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, herausgegeben von Wolfgang Gratzner und Hartmut Möller, Hofheim 2001, S. 117–189.

relativ unvermittelt, bisweilen sogar feindselig gegenüber.⁷ Sie repräsentieren im Bereich der Musik jene Divergenz zwischen akademischem und öffentlichem Mittelaltergebrauch, die Valentin Groebner für andere Bereiche bereits festgestellt und nicht ohne Besorgnis betrachtet hat:

„Wenn die Kluft zwischen dem einen und dem anderen Gebrauch des Historischen immer größer wird, aber nicht angesprochen werden kann, dann tritt dieses merkwürdige Gefühl von Schwerelosigkeit auf, der unheimlich verlangsamten Bewegung – wie beim Auto, das sich aus der vereisten Kurve herauszudrehen beginnt.“⁸

Dieses Unbehagen ist verständlich, da eine Abschottung populärer und historischer Aufführungspraktiken gegeneinander eine vertane Chance darstellt. Verschärft wird das Unbehagen zudem durch den hier einstweilen hypothetisch formulierten Umstand, dass viele Aspekte des Mittelalter-Pop ohne die Pionieraufnahmen der historischen Aufführungspraxis nicht denkbar gewesen wären. Denn diese haben jene Klangimagination erst erzeugt, die mittelalterliche Musik jenseits des Quellenstudiums zugänglich und Pop-kompatibel macht. Der folgende Beitrag spiegelt daher das Bemühen, Kriterien zu finden, anhand derer die beiden Gegenwartskulturen mittelalterlicher Musik in einen produktiven Dialog treten können. Dabei geht es nicht darum, die Differenzen in Anspruch und Niveau herunterzuspielen. Das Ziel ist vielmehr eine Konfrontation öffentlichen und akademischen Mittelaltermusikgebrauchs, aus der die eine Kultur von der anderen über sich selbst und über ihren aktuellen Standort lernen kann.

Für diesen Dialog muss zunächst ein Hauptkriterium der historischen Aufführungspraxis suspendiert werden, nämlich Authentizität im Sinne historischer Richtigkeit. Die Diskussion über Improvisation in der Musik des Mittelalters, die 2008 in Basel geführt wurde, hat deutlich gezeigt, wie schmal der Grad zwischen der „Re-Konstruktion“ historisch korrekter Produktionsbedingungen und der Konstruktion von Geschichte durch die Ablösung vom historisch Verbürgten ist.⁹ Doch nicht, weil das Kriterium der historischen Richtigkeit auch die historische Aufführungspraxis aufs Glatteis führen kann, sei es hier zunächst ausgeblendet, sondern weil es den Dialog mit der populären Mittelaltermusik von vornherein scheitern lässt. Für keine der populären Mittelalter-szenen, mit Ausnahme der Reenactment-Bewegung, ist historische Richtigkeit

⁷ Die Argumente beider Lager sind offensichtlich: Die akademische Kultur wirft der populären geschichtsverfälschenden Dilettantismus vor, während diese die „Verkopfung“ der historisch informierten Aufführungspraxis anprangert.

⁸ Valentin Groebner, *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008, 22.

⁹ Vgl. Andreas Haug, „Improvisation und mittelalterliche Musik: 1983 bis 2008“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* XXXI (2007), 25–33.

ein Kriterium.¹⁰ Die populäre Mittelaltermusik operiert, um Valentin Groebners Begriff zu gebrauchen, in einem „horizontalen Geschichtsmodus“¹¹, sie betreibt Fragmentierung und eklektische Re-Kombination der verschiedensten Elemente von Geschichte. Für den angestrebten Dialog ist daher ebenfalls ein horizontaler Modus notwendig, der nicht von der geschichtlichen Tiefe der Musik, sondern von ihrer momentanen Gegenwart ausgeht.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet daher das ästhetische Erleben von Realisierungen der Musik des Mittelalters, denn sowohl die historisch informierte Aufführungspraxis als auch die populären Mittelalterensembles bringen stets präsente Gebilde hervor, bei denen historische Richtigkeit nur eine von vielen Sinndimensionen ist, die auf die ästhetische Wahrnehmung Einfluss haben. Aktuelle und griffige Beschreibungsmodi zur ästhetischen Erfahrung, die den Hintergrund dieser Ausführungen bilden, liefern Hans Ulrich Gumbrechts *Diesseits der Hermeneutik*, die *Ästhetik des Performativen* der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte sowie Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens*.¹²

„Wir können zum Himmel schauen, um zu sehen, ob es regnen wird, oder auf das Erscheinen des Himmels achten. Wir können am Fenster stehen und hören ob die Gäste kommen oder uns in die Geräusche der Stadt vertiefen.“¹³

Mit diesen Worten drückt Martin Seel aus, dass alles jederzeit Gegenstand ästhetischen Erlebens sein kann, wenn es nicht im Bezug auf sein sinnhaftes Verweisen auf etwas, sondern in seinem momentanen Erscheinen wahrgenommen wird. Wie die Beispiele Seels allerdings zeigen, begegnet ein Erscheinen-

¹⁰ Aufschlussreich für den Grundtenor einer Szene, die sich als zeitgenössische Musik mit mittelalterlichen Elementen versteht und weniger als historisch orientierte Musikpraxis ist die Selbstcharakterisierung des Ensembles *Estampie* auf der Startseite ihrer Webpräsenz: „Die musikalischen Wurzeln von ESTAMPIE liegen in der vielgestaltigen Musik und der komplexen Gedankenwelt des Mittelalters, ihre Inspiration aber bezieht das Ensemble aus allen Bereichen gegenwärtiger musikalischer Ausdrucksformen. [...] Dabei verwendet ESTAMPIE ausschließlich mittelalterliches, das heißt akustisches Instrumentarium, wie Fiedel, Drehleier, Laute, Schalmey, Portativ, Ethno-Schlagzeug, setzt aber im musikalisch-strukturellen Bereich neue Akzente. Mit anderen Worten: Die alten Instrumente spielen teilweise neue Musik. [...] Durch ein fundiertes Hintergrundwissen über die mittelalterliche Musik und die Epoche im Allgemeinen ist es für die Musiker ein Leichtes, die Tradition der Troubadoure und Minnesänger fortzuführen. ESTAMPIE folgt dabei keiner Regel, weder den Direktiven des Pop noch den Ansprüchen der Alte-Musik-Fraktion auf historische Abbildung.“ <http://www.estampie.de> (29.04.2009). Anzumerken ist, dass – wie die in Anmerkung 5 angesprochene empirische Studie zeigt –, im Amateurbereich „historisch korrekt“ im Sinne eines bruchlos illusionistischen Ambientes (z.B. keine Colaflaschen auf der Bühne, sondern Trinkhörner) durchaus eine Kategorie ist, die aber vor allem einem nicht problematisierten Verständnis von Authentizität geschuldet ist.

¹¹ Siehe hierzu Groebner, *Das Mittelalter* (wie Anm. 8), 124 ff.

¹² Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M. 2004; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004; Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2003.

¹³ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (wie Anm. 12), 63.

des stets unter zwei Gesichtspunkten: In der unmittelbaren Präsenz seines Erscheinens und als interpretierbares Phänomen, an dessen Erscheinen sich Ketten von Sinnzuschreibungen anlagern. Aufgrund dieser Bipolarität definiert Hans Ulrich Gumbrecht ästhetisches Erleben als Oszillation zwischen Präsenzeffekt, also uninterpretiertem Erscheinen, und Sinneffekt, Interpretation des Erscheinenden.¹⁴ Die Oszillation zwischen Sinn und Präsenz bedeutet dabei ein unendlich schnelles Umspringen der Wahrnehmung dieser beiden Ebenen, aus dem sich Augenblicke gesteigerter ästhetischer Intensität ergeben können.¹⁵ So wenig wie solche Augenblicke planbar sind¹⁶, lässt sich der Prozess des ständigen Umspringens zwischen Präsenz und Sinnketten exakt beschreiben. Die beiden Pole Sinn und Präsenz, sowie mögliche Faktoren, die zu einem Umspringen der Wahrnehmung führen, lassen sich aber getrennt und in ihrem Verhältnis zueinander betrachten. Im Folgenden sei also versucht, das beschriebene Konzept ästhetischen Erlebens als Oszillation zwischen Präsenzeffekt und Sinneffekt auf drei sehr verschiedene Realisierungen des Palästinaliedes von Walther von der Vogelweide anzuwenden: auf eine Life-Performance der Berliner Mittelalter-Rockband *In Extremo* von 2005¹⁷, auf Thomas Binkleys Pionier-Einspielungen mit dem Studio der Frühen Musik aus dem Jahre 1966¹⁸ und auf die unbegleitete Aufnahme des Liedes aus der Anthologie *The Medieval Lyric* des Mount Holyoke College aus dem Jahr 2001.¹⁹

II.

In Extremo ist 1995 aus der Fusion einer Rockband und einer Mittelaltermarkt-Combo hervorgegangen und inzwischen neben *Corvus Corax* die erfolgreichste deutsche Mittelalter-Rockband unserer Tage. Text und Melodie des Palästinaliedes wurden in ihrer Fassung in das völlig unmitttelalterliche Gefüge eines Rocksongs eingebettet. Die formale Integration gelingt durch die Ausnutzung

¹⁴ Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 12), 12.

¹⁵ Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 12), 111 ff.

¹⁶ Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 12), 119.

¹⁷ Die von *In Extremo* stammende Bearbeitung des Palästinaliedes erschien erstmals auf dem Debütalbum der Band: „Weckt die Toten“, *In Extremo* Records 1998, Track 7. Da sich das Mastering dieser Aufnahme jedoch wesentlich von der deutlich transparenteren Abmischung der Live-Darbietungen der jüngeren Vergangenheit unterscheidet, sind diese der Album-Version vorzuziehen, zumal wenn es sich um Videos handelt, welche die theatralen Aspekte der Darbietung anschaulich machen. Schließlich ist das Kostüm der Band bereits semantisch aussagekräftig; nicht umsonst also zierte ein Foto der Band den Umschlag des Bamberger Kongressberichts *Auf dem Grat zwischen Gruft und Gral*. Martina Claus-Bachmann (Hrsg.), *Auf dem Grat zwischen Gruft und Gral. Das Mittelalter als Auslöser kultureller Konstruktionsprozesse*, Giessen 2007. Als Anschauungsmaterial wurde im Rahmen des Basler Vortrags daher folgendes Video gewählt: <http://www.youtube.com/watch?v=Rayhp9Wj1KE>.

¹⁸ Studio der frühen Musik, Thomas Binkley: *Troubadours, Trouveres, Minstrels*, Teldec 1995, CD 2, Track 7.

¹⁹ Margaret Switten, *The Medieval Lyric*. A project supported by the National Endowment for the Humanities and Mount Holyoke College, Anthology I CD 1, Mount Holyoke College 2001, CD 1, Track 13. Paul Hillier singt auf dieser Aufnahme.

der Struktur von Walthers Melodie. Deren zweiteilige Gliederung wird in der Fassung von *In Extremo* herausgearbeitet, um die Basisabschnitte eines Rocksongs herzustellen, nämlich Strophe und Refrain. Unter Ausnutzung des höheren Registers verwendet *In Extremo* den Abgesang als Refrain, die beiden Stollen als Strophen. Bemerkenswert ist dabei, dass die Etablierung der Refrainfunktion ohne die tatsächliche Wiederholung von Text vonstatten geht. Zwar steigert sich die Begleitung im Abgesang, doch wird das überlieferte textlich-melodische Gefüge der Strophen nicht angetastet.²⁰ Die Herausbildung von Strophen- und Refrainfunktion verfestigt sich durch die Zwischenspiele. Die Dudelsack-Zwischenspiele bestehen aus der Melodie der beiden Stollen, wobei das dritte Zwischenspiel nach dem Gitarrensolo der Zeitposition nach als Refrain erscheint und so seine Wirkung steigert. Die Melodie des Abgesangs wird von den Dudelsäcken nur am Ende des Liedes als Schlussrefrain zweimal gespielt und leistet so die äußerste Steigerung, die das melodische Material von Walthers Lied in diesem musikalischen Kontext erzeugen kann. Die harmonischen Zusätze zur Melodie sind auf das Einfachste beschränkt, prägend ist jedoch die rhythmische Gestaltung, die auf Interaktion mit dem Publikum angelegt ist und eine konstante perkussive Unterlage aller Abschnitte bildet. Als ein weiteres Bauglied erscheint zudem ein Gitarrenriff, das den Abgesang zur Achttaktigkeit ergänzt und in einer der Solo-Passagen dessen Zeitposition einnimmt. Durch diese Verfahren kommt es zu einer Verschmelzung der populären Songform und ihrer Funktionen mit der Struktur von Walthers Melodie.

Obwohl die Form des Songs so erscheint, als sei sie organisch aus der überlieferten Melodie hervorgegangen, ist gerade die Inszenierung des Mittelalterlichen in seiner Fremdartigkeit ein wesentliches Gestaltungsmoment dieser Realisierung des Palästinalieds. In den Gesangspassagen tritt die Begleitung stets deutlich zurück. Dadurch wird Platz für einen Textvortrag geschaffen, der dem „fremden Klang“ des Mittelhochdeutschen besonderes Gewicht verleiht. Der Klang der Worte bekommt in seiner Unverstehbarkeit die Präsenz des „Rauschens“, das Martin Seel als eine Extremform ästhetischer Präsenzerfahrung charakterisiert.²¹

²⁰ *In Extremo* tragen die drei ersten Strophen des Liedes vor und wiederholen vor dem instrumental Nachspiel die erste Strophe. Insofern erfolgt ein durchaus sinnwidriger Eingriff, der allerdings nicht die Ebene der Strophe, sondern die Gesamtform betrifft. Dieser Eingriff zeigt deutlich, dass es *In Extremo* nicht um den Gehalt des Textes geht, sondern um dessen Klanglichkeit. Der „ursprüngliche“ Textgehalt des Liedes erweist sich als völlig unerheblich.

²¹ Vgl. hierzu Martin Seels Analyse des „Rauschens“ als einer unmittelbaren Präsenzwahrnehmung. Im Bezug auf Rauschen in der Literatur schreibt er: „Der Sprachfluss überschwemmt die semantische und syntaktische Struktur der Sätze und Satzreihen, die dann keine bestimmte Eröffnung oder Erzählung, Aussage oder Andeutung mehr zum besten geben, sondern nur noch Elemente eines verselbständigten Sprachlebens sind, das den Leser phasenweise als ein rauschendes Reden gefangennimmt“. Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (wie Anm. 12), 241. Seel spielt die Erfahrung des Rauschens für verschiedene Kunstformen durch. Allen gemeinsam ist ein Entgleiten der unmittelbaren Verstehensfähigkeit gegenüber der gesteigerten Präsenzzempfindung.

Die Voraussetzung hierfür liegt im aufführungsspezifischen Publikumsbezug der Musik. Einem analytischen Germanisten-Publikum entginge dieser Effekt natürlich, würde hier doch die Oszillation von Sinn und Präsenz andere Wege einschlagen. Hier würde der Präsenzeffekt der Sprache durch das Verstehen ihres Sinns, verglichen mit der Wahrnehmung eines Publikums, das des Mittelhochdeutschen nicht mächtig ist, zurücktreten. Da aber das Publikum von *In Extremo* nicht vorwiegend aus Germanisten besteht, wird die Sprache wohl tatsächlich als fremd und unverständlich wahrgenommen. Die prägnant hervortretende Stimme lässt den Text zwar als zentrales Sinnelement erscheinen, zugleich jedoch wird ein unmittelbarer hermeneutischer Zirkel des Verstehens von Textsinn durch die fremde Sprache blockiert. Über die verstehbaren Worte des Mittelhochdeutschen öffnen sich zwar Bedeutungsfelder, vor allem jedoch wächst durch das Ausbleiben des primären Sinnverstehens das Empfinden für die unmittelbare Präsenz der Sprachlaute. Die Wahrnehmung ist durch den blockierten hermeneutischen Zirkel geradezu genötigt, auf die Ebene der materiellen Präsenz der Laute umzuspringen.²² Innerhalb dieses Vorgangs bleiben allerdings die präsenten Sprachlaute nicht uninterpretiert. An die Stelle des primären Verstehens von Textsinn tritt nun eine Interpretation des Nicht-Verstehens der Laute. Die materiell präsenten Sprachklänge geraten damit also gleichwohl in die Bahnen von Sinneffekten²³, die aus der Präsenz der Laute emergieren, nicht aber aus dem textimmanenten Sinn. Diese Emergenz von Sinn im Rahmen einer Aufführung beschreibt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte. Ihr Ausgangspunkt ist, dass Aufführungen nicht vorab fixierte Bedeutungen vermitteln.²⁴ Bei der Aufführung von etwas wird also nicht ausschließlich dessen immanente Bedeutung einem Publikum verabreicht, vielmehr sind die Bedeutungen einer Aufführung als emergent zu begreifen. Sie konstituieren sich aus der Interaktion von Aufführenden und Publikum sowohl auf der Ebene des Handelns als auch des Wahrnehmens. Wir müssen also das Publikum, dessen Reaktionen und Wahrnehmung in die Analyse der Aufführung des Palästinalieds von *In Extremo* mit einbeziehen.²⁵ Es ist davon auszugehen, dass zumindest Teilen des Publikums dieser Band die Codes

²² Den gleichen Effekt der Desemantisierung beschreibt Markus Böttgermann im Bezug auf Schönbergs op. 11. Zwar geht es ihm primär um den Bruch mit der narrativen Struktur von Musik, um eine Verweigerung traditioneller Plotstrukturen durch Enttextualisierung, doch ist dies Übertragbar auf andere Ebenen der Nicht-Verstehbarkeit des Präsenten, dessen Präsenz sogleich die „Sinnlücke“ füllt. Vgl. Markus Böttgermann, *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogramm und Historismusproblem*, Wien 2007, 164f.

²³ Das meint Gumbrecht, wenn er von der Oszillation zwischen Präsenzeffekt und Sinneffekt spricht. Die Präsenz eines jeden Wahrgenommenen stößt sogleich unendlich viele potentielle Türen auf, durch die sich Sinneffekte am Präsenten anlagern können.

²⁴ Damit folgt Fischer-Lichte der Umwertung von Text und Aufführung, die auf die Theatertheorien Max Herrmanns vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zurückgeht. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (wie Anm. 12), 42ff.

²⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (wie Anm. 12), insbesondere den Abschnitt zu Autopoiesis und Emergenz (284–304).

bestimmter populärer Musikstile vertraut sind. Heavy-Metal liegt hier nahe.²⁶ Wie bereits der Name des Stils verrät, gehören Tod und „Untot-Sein“ zu den geläufigen Assoziationen des Death-Metal. Der Gesangsstil dieser Sparte ist durch die Technik des „growling“ geprägt, welche Äußerungen der Stimme unter Verfremdung ihres normalen Klangs präsentiert. In möglichst tiefer Lage werden gutturale Laute erzeugt, die die Assoziation von Stimmen aus einer anderen Zeit, einem anderen Bewusstseinszustand, aus dem Reich der Geister und Untoten erwecken sollen. Ausgehend von der Präsenz des gutturalen Lautes wird der Sinn des Fremden und Archaischen, des Herüberklingens aus einer anderen zeitlichen Dimension konstruiert. Kehren wir nun zurück zu *In Extremo* und behalten die soeben angerissenen Codes im Hinterkopf, so füllt sich der Klang des mittelalterlichen Texts mit Bedeutungen: Nachdem eine erste Ebene des Nicht-Verstehen-Könnens die Wahrnehmung auf die Präsenz der Sprache richtete, schließen sich nun Interpretationen an, der Hörer beginnt das Nicht-Verstehen-Können der Sprache zu deuten: Der Text wird nicht verstanden, *weil* er aus einer anderen Zeit stammt. Welche das ist, hat das Fantasy-Mittelalter-Kostüm der Band aus Lendenschurz und blitzenden Rüstungsteilen längst verdeutlicht. Der nun als „alt“ erkannte Text klingt rau und kehlig, wie die Texte der „Untoten-Darsteller“ des Death Metal, klingt archaisch, wie das Marktsprech der Mittelaltermärkte. Der bloße Klang der Sprache ist in diesem Kontext also bereits semantisiert und ruft das Klischee vom Mittelalter als dunkler, maskulin-kraftvoller und archaisch fremder Epoche wach.²⁷ Diese Qualitäten eignen Walthers Palästinalied natürlich nicht primär. Sie resultieren aus der Oszillation von Sinn und Präsenz im Moment der Aufführung des Überlieferten im Kontext, entstehen also im Moment des ästhetischen Erlebens.

III.

Das Palästinalied des *Studios der Frühen Musik* unter Thomas Binkley ist als Produkt der historischen Aufführungspraxis selbstverständlich ganz anders gearbeitet als die eben besprochene Rockversion. Während *In Extremo* von

²⁶ Als eine neue Musikrichtung hat der Dudelsackrock Berührungspunkte mit etablierteren Stilbereichen, wie etwa bestimmten Spielarten von Heavy Metal. Stile wie Viking-Metal, in denen die Helden einer heidnischen Vergangenheit zelebriert werden, berühren sich in ihrer Geschichtsbegeisterung und auch hinsichtlich des Publikums, für das Geschichte eine „Wunschmaschine“ (V. Groebner, 2008) ist, natürlich mit Stil und Klientel des Mittelalterrock.

²⁷ Selbstverständlich ist hier nur einer der unendlich vielen Assoziationswege beschrieben, auf denen Präsenz und Sinn oszillieren können. Die Diskussion im Rahmen des Basler Symposions hat deutlich gezeigt, dass bei einem anderen Publikum andere Assoziationswege begangen werden. Gleichwohl kommt das semantische Fazit der hier beschriebenen Oszillation durchaus in die Nähe der kommerziellen Strategien, die im Hintergrund des Booms von Sekundärmittelalter stehen, wie ihn Valentin Groebner beschreibt. Groebner, *Das Mittelalter* (wie Anm. 8), 139 ff.

vornherein das Kriterium der Historizität von sich weist und Altes mit Neuem verbindet, hat das *Studio der frühen Musik* versucht, ein plausibles Mittelalter ohne Stilbrüche und offene Anachronismen vorzustellen. Dabei kommt es zu einer gegenwartsbezogenen „Mediävalisierung“, die anhand einiger Beobachtungen demonstriert sei: Bereits anhand des Vorspiels lässt sich zeigen, wie dieser Rekonstruktionsversuch darauf zielt, Musik mit „mittelalterlicher“ Bedeutung aufzuladen. Die rhythmische Struktur von Binkleys Realisierung ist durch einen stets deutlichen Viertelpuls geprägt, der den Hörer gleichsam körperlich erfasst und intensive Präsenzwahrnehmung vermittelt. Diese Präsenz jedoch ist bereits semantisiert: Sie weckt Assoziationen von körperlicher Verbindung mit Musik, von Tanz oder Marsch, die sich durch die Materialität des Tamburinklangs und dessen Bedeutungen noch verdichten.²⁸ Die asymmetrischen Phrasen des Vorspiels, deren Erscheinen der Hörer nicht vorausplanen kann, distanzieren ihn zugleich von solch teilnehmender Körperlichkeit. Auf diesem Wege werden zwei Lager konstituiert. Auf der einen Seite steht die erklingende Melodie mit ihren asymmetrischen Phrasen, auf der anderen der Zuhörer, welcher deren Bildungsregeln nicht unmittelbar durchdringt. Der Hörer ist also einerseits körperlich integriert über den Viertelpuls und steht andererseits der Melodie fremd gegenüber, da er ihre Zeitstruktur nicht vorausdenken kann. An dieser Stelle können ähnliche Prozesse in Gang kommen, wie sie für die Sprachwahrnehmung bei *In Extremo* beschrieben wurden. Das Nicht-Vorausgehören-Können der Phrasen schlägt um in die Wahrnehmung ihrer Präsenz, in der sich die fremden Klänge der mittelalterlichen Instrumente, die fremde Tonalität und die potentielle Unbegrenztheit der Gebilde, sogleich wieder semantisiert. Bedeutend für die im Folgenden dargestellte Semantisierung ist der Umstand, dass dem Zuhörer mehrere Instrumentalisten gegenüberstehen, die in der Melodie exakt zusammen bleiben. Die asymmetrischen Phrasen, die gleichwohl auf wiederholten Anfangs- und Schlussgliedern basieren, erwecken dabei einerseits den Eindruck improvisatorischer Spontaneität. Sie evozieren die Vorstellung des Mittelalters als einer Gegenkultur zur eigenen und verweisen auf jene von Andreas Haug in Berufung auf Bruno Nettel unlängst angesprochene „Dritte Welt der Musik“.²⁹ Andererseits lässt die zeitlich exakt koordinierte Heterophonie der Instrumente vermuten, dass das Erklingende

²⁸ In seinem Beitrag zum ersten Basler Jahrbuch beschreibt Thomas Binkley seine Begegnungen mit arabischer Musik. Unter anderem spricht er die Funktion des Tambourins als motorisch-rhythmischen Koordinationszentrum an und berichtet, dass es für ihn von da an keine Frage mehr war, „ob das Tambourin als Instrument ernst zu nehmen sei“. Thomas Binkley, „Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters – ein Werkstattbericht“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* I (1977), 19–76 (hier 24).

²⁹ Siehe dazu Haug, „Improvisation und mittelalterliche Musik“ (wie Anm. 9); vgl. zum Begriff der Improvisation als musikwissenschaftlichem Wertungsbegriff: Leo Treitler, „Medieval Improvisation“, in: *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford 2003, 3 ff.

ein organisiertes, quasi überliefertes Gebilde mit Gültigkeitsanspruch sei.³⁰ Im Zusammenspiel der beschriebenen Sinn- und Präsenzelemente bestätigt das Vorspiel also die geläufige Gegenwartsvorstellung vom Mittelalter als einer Zeit spontan sich verwirklichender kollektiver Ordnung.

Während das Vorspiel im orientalischen Stil regelrecht als Verkörperung kultureller Distanz erscheint, wird bei der Darstellung des tatsächlich mittelalterlichen Materials weniger Wert auf die Betonung von dessen Alterität gelegt. Es ist kontrastarm in eine Umgebung eingebettet, die es mit dem streng rhythmischen Textvortrag und einer eigenen Motivschiene der Begleitung heutigen Hörgewohnheiten nahebringt. Der Gegenwartsbezug der Aufnahme äußert sich also darin, dass Mittelalter als genau die Form „vermittelter Alterität“ inszeniert wird, die beim Publikum bildreiche und stimmungreiche Resonanzen hervorruft. In Verbindung mit der illustrativen Instrumentierung und Begleitung, die das thematisch orientbezogene Lied auch im Orient spielen lässt, trifft Binkley für sein Vorhaben exakt den richtigen Ton. Denn wie Dagmar Hofmann-Axthelm berichtet, ging es damals „nicht um eine Rekonstruktion historischer Wahrheit, sondern darum, das reiche Repertoire den Ohren und Empfindungsmöglichkeiten geschichtsbewusster heutiger Menschen zugänglich zu machen.“³¹

Das ist so umfassend gelungen, dass auch viele zeitgenössische Mittelalter-Popgruppen Thomas Binkley als ihr wichtigstes Vorbild angeben.³² Eine wesentliche Bedeutung von Binkleys Aufnahmen, auf denen Mittelalter klingt, wie es für Ohren der Sechziger und Siebziger klingen musste, scheint also darin zu liegen, dass sie in ihrer Zeit mit aller Deutlichkeit zeigte, wie auf der Basis mittelalterlicher Überlieferung mit mittelalterlichen Instrumenten farbige, virtuose, erfrischende und verstehbare Musik gemacht werden konnte.

³⁰ Genau das ist die reiche Instrumentalbegleitung im orientalischen Stil natürlich nicht. Sie ist ebenso wie die Rockversion von *In Extremo* ein Gegenwartsprodukt, zwar auf der Basis musikhistorischer Forschung, dennoch aber aus heutiger Perspektive leicht identifizierbar nicht als Musik des Mittelalters, sondern als Musik der sechziger Jahre. Andrea von Ramms retrospektiver Aufsatz über die Veränderungen in der historischen Aufführungspraxis macht diese Bezüge des Studios der frühen Musik zum Zeitgeist der Sechziger und Siebziger ganz unverhohlen deutlich: „Gegen Ende der Dekade, es waren die 68er und beginnenden 70er Jahre bewegte sich wieder einmal etwas in der Szene, sie traf den Geschmack der Blumenkinder [...]“. Andrea von Ramm, „Wandel der Wahrheit. Mittelalter-Aufführungen: Eine persönliche Meinung und Bestandsaufnahme“, in: *Mittelalter-Sehnsucht! Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, April 1998, herausgegeben von Anette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, 283.

³¹ Dagmar Hoffmann-Axthelm im Booklet zur CD *Troubadours, Trouveres, Minstrels*, Teldec 1995, 14.

³² Dies ergab der Fragebogen, der im Rahmen des Erlanger Seminars an zahlreiche populäre Mittelalter-Ensembles ausgegeben wurde. Wo immer Kenntnisse über die Aufführungsgeschichte mittelalterlicher Lieder über den nächsten Umkreis hinaus bestanden, gaben die Musiker die Aufnahmen Thomas Binkleys mit dem Studio der frühen Musik als entscheidenden Einfluss an.

Binkley und das *Studio der Frühen Musik* haben die Musik *des* Mittelalters in die Musik *unseres* Mittelalters verwandelt und damit auch die Voraussetzungen geschaffen, von denen populäre Mittelaltermusik ausgehen konnte.

Lassen sich also Verbindungslinien zwischen den Pionieraufnahmen der historischen Aufführungspraxis zu den populären Mittelalterinszenierungen der Gegenwart ziehen? Haben solche Realisierungen die Musik des Mittelalters so sinnlich und zugänglich gemacht, dass eine breite Gegenwart bis in die Popkultur entstehen konnte? Sind also die Pioniere der historischen Aufführungspraxis möglicherweise nicht nur die Väter ihrer legitimen Erben, sondern auch der populären Szenen? Nach ersten Sondagen lassen sich all diese Fragen vorläufig mit Ja beantworten, doch ist in diesem Bereich noch viel empirische Arbeit und vergleichende Analyse notwendig.

IV.

Bei aller Verschiedenheit hat sich gezeigt, dass die „Palästinalieder“ von *In Extremo* und Thomas Binkley sich darin gleichen, dass sie – auch ihrem Selbstverständnis nach – gegenwartsbezogene Mittelalterinszenierungen sind. Auf ganz unterschiedliche Weise inszenieren beide ein überliefertes mittelalterliches Gebilde. Das Prinzip von *In Extremo* ist Kontrast. Dieser betont die Alterität des mittelalterlichen Gebildes, lässt es ikonisch hervortreten und unterstreicht so seine Funktion als Bedeutungsträger. Der Umstand, dass die „authentische Bedeutung“ und der „authentische“ Klang in dieser Inszenierung natürlich verfehlt werden, ist dabei unerheblich.³³ Wichtig ist, dass durch Kontrastierung für das überlieferte Gebilde ein breiter Präsenzraum geschaffen wurde, in dem es gleichsam als Kronzeuge authentischer Vergangenheit erscheinen kann. Binkleys Realisierung dagegen versteht sich naturgemäß als „insgesamt mittelalterlich“. Daraus resultiert die relative Kontrastarmut zwischen dem Überlieferten und seiner Inszenierung, welche den Präsenzraum des mittelalterlichen Gebildes einschränkt. Denn Begleitung dominiert das Geschehen auch quantitativ und gibt dadurch Raum für eine Vielzahl von „Mittelalter-Bedeutungen“, die nicht vom Überlieferten selbst, sondern von seiner hypothetisch mittelalterlichen Einkleidung ausgehen. Durch dieses Verschwinden in einer hypothetischen Rekonstruktion verliert auch das Überlieferte an Strahlkraft und erscheint schließlich selbst als gleichsam hypothetisch. Waren wir zunächst – unter Ausklammerung historischer Tiefe – von gegenwärtig erlebbaren Sinn- und Präsenzeffekten ausgegangen, so beobachten wir nun, wie das Kriterium der Authentizität auf listige Weise an dem Punkt zurück in den Fokus kommt, wo es um das Verhältnis von überliefertem Gebilde zu dessen Einkleidung geht. So abwegig wie die Annahme wäre, dass das nackte überlieferte Gebilde seine historische Wahrheit zu erkennen gäbe, so offensichtlich ist doch in den beiden besprochenen Realisierungen die Überlagerung des eingekleideten Gebildes durch gegenwärtige Bedeutungen.

³³ Vgl. Anm. 20.

Werfen wir daher noch einen kurzen Blick auf eine Realisierung, die auf jegliche Begleitung verzichtet. Es handelt sich um die Aufnahme des Palästinalieds im Rahmen des *Medieval Lyric Teaching Project*, das Margaret Switten am Mount Holyoke College ins Leben rief. Der didaktische Impetus dieser Aufnahme, die als Unterrichtsmaterial konzipiert wurde, ist unverkennbar. Trotzdem eignen ihr natürlich die Eigenschaften, die Gegenstände ästhetischer Wahrnehmung charakterisieren. Der hörbare Atem des Sängers vermittelt direkte Präsenz des Körpers, verweist auf das Vorhanden-Sein von Leben, welches dem auf Pergament Überlieferten wiederum Leben einhaucht und es damit gerade von dem absetzt, was an unbegleiteten Liedern oft gefürchtet wurde, nämlich Skeletthaftigkeit.³⁴ Gegen die Stille und die Geräusche des Atems abgesetzt erscheint im unbegleiteten Vortrag nun eine unendliche Fülle von Präsenzphänomenen. Mit absoluter Plastizität treten in der ersten Strophe die Plosive-t an den Versenden heraus, werden etwa beim Wort „lebe“ die Veränderung der Vokalqualitäten durch melodische Bewegung offensichtlich und die Brechung des Luftstroms am Gaumen bei Silben wie „sicht“ oder „geht“ regelrecht fühlbar. Das ganze dichte Gewebe der Parallelgänge und Kontrapunkte in Sprachklang und Melodie, das allein aus der Verklanglichung des Überlieferten entsteht, erscheint in voller Präsenz, ohne den Beigeschmack einer hypothetischen Simulation von Vergangenheit, dabei allerdings nicht frei von einem hörbaren didaktischen Impetus. Bei der künstlerischen Gestaltung einer solchen Realisierung sind indes nicht weniger Entscheidungen zu treffen als bei der Festlegung einer Begleitung und auch hier führt der präsente Klang nicht unweigerlich zum historischen Sinn des Gebildes. Im Falle unserer Aufnahme etwa ist ein starker Hall zu hören. Zunächst rein materiell präsent, können sich an seine Präsenz doch Sinneffekte anlagern, die zu (historischen Fehl-)Deutungen führen.³⁵ Denn sobald der mittelalterlich überlieferten Musik in der Gegenwart Stimme und Ohr geliehen werden, verliert sie ihre „historische Reinheit“ und bedarf daher einer feinfühlig-künstlerischen Praxis, welche das Überlieferte möglichst nah an seinen erschließbaren historischen Bedeutungen (und eingedenk der Grenzen von Rekonstruktion) als vollwertige Musik vermittelt. Mögliche Leerstellen der Überlieferung einzubeziehen und fühlbar zu machen, ist dabei womöglich auch ästhetisch notwendiger als sie

³⁴ Dagmar Hoffmann-Axthelm beschreibt die Intention des Studios der frühen Musik im Booklet zur genannten CD anschaulich: „Sie wollten keine historisierenden Klangskelette in die Welt setzen [...]“. Dagmar Hoffmann-Axthelm, Booklet zur CD *Troubadours, Trouvères, Minstrels*, Teldec 1995, S. 11. Anzumerken wäre hierzu, dass der Torso in der bildenden Kunst längst in seinem Eigenwert als Fragment dargestellt und eben nicht ergänzt wird. Eine derartige Praxis der „sichtbaren Leerstelle“ ist im Bereich der Musik ohne weiteres genauso denkbar, ohne dass diese dadurch „blaustrümpfig und langweilig“ würde – eine Furcht, die Peter Reidemeister 1988 bereits diagnostizierte. Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, 136.

³⁵ Einstimmiger Gesang im großen Raum mag zur Assoziation von Kirchengesang führen, wenn die Wahrnehmung von der Präsenz des Halls zu deren Deutung umspringt. In jedem Fall evoziert klangliches Raumempfinden Aufführungsräume und deren Bedeutungen.

zu schließen, denn nachvollziehbarer Weise ist der Sinneffekt historischer Richtigkeit als ein Pol im Spiel von Sinn und Präsenz relevant für das ästhetische Erleben dieser Musik.

V.

Das Bemühen um historische Genauigkeit wird im Angesicht einer breiten populären Gegenwartskultur mittelalterlicher Musik also mehr denn je zum Definitionskriterium historisch informierter Aufführungspraxis, denn in den letzten Jahrzehnten hat sich die Situation „mittelalterlicher Musik“ deutlich verändert. Während es in den 1960ern noch darum ging, dem Publikum die Musik des Mittelalters zugänglich zu machen, ist diese zu einem beträchtlichen Teil heute in den verschiedensten stilistischen Einkleidungen gegenwärtig. Eine breite Öffentlichkeit hat sich jene Segmente der Musik des Mittelalters geholt, die für sie gegenwartsrelevant erscheinen, und besitzt diese in Form von Mittelalter-Pop. Dass die Musikgeschichte im Zuge dieser Aneignung eine schwache Position hat, versteht sich fast von selbst. Allerdings zeigen bereits die historisch motivierten Aufnahmen der Sechziger- und Siebzigerjahre eben jene Momente von Aneignung und Anpassung auch über das Vetorecht der Quellen hinweg, die nötig schienen, um Musik des Mittelalters einer breiten, geschichtsbewussten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nachdem dies so gründlich gelungen ist, dass daraus eine zweite Kultur der Aufführungspraxis wurde, relativiert sich dieser Aspekt deutlich. Nachdem gerade das profunde historische Wissen um die überlieferte Musik und die Konventionen, denen diese entsprungen ist, das Definitionskriterium der historisch informierten Praxis liefert, spricht vieles dafür, dieses Wissen stark zu machen. Insbesondere mit Blick auf das oben entfaltete Konzept des Präsenzraums – und damit auf den Status des Überlieferten innerhalb der Realisierung – scheint also vieles die Fortsetzung einer puristischen Praxis nahezulegen, deren Zentrum das Überlieferte bildet, nicht das Hinzugefügte. Im Angesicht einer populären Aufführungskultur, die Mittelalter-Sehnsüchte ohne Rücksicht auf historische Fundierung befriedigen kann, wird gerade das Bekenntnis zu den Grenzen der Überlieferung zum ästhetischen Kriterium einer Praxis, der es gelingen kann, dem Erhaltenen eine lebendige Gegenwart zu verleihen³⁶, ohne dessen prekären Status durch Schließung der Lücken zu vertuschen. Daraus allerdings soll keine dogmatische Forderung werden. Als Formen des kreativen Wissenserwerbs, der Kunstproduktion und des Experiments gleichermaßen, stehen sich rekonstruierende, historisch informiert improvisierende und ihre Leerstellen bekennende Praxis gleichwertig gegenüber.

Gleichwohl verweist der Vergleich der drei besprochenen Realisierungen des Palästinalieds, wenn nicht auf einen Abgrenzungsbedarf, so doch auf ein Abgrenzungspotential historisch informierter Praxis: Die Gegenüberstellung

³⁶ Vgl. Haug, „Improvisation und mittelalterliche Musik“ (wie Anm. 9).

hat gezeigt, dass gerade die Auseinandersetzung mit der Existenz und der Beschaffenheit der populären Mittelaltermusik der historisch informierten Aufführungspraxis dabei helfen kann, ihren Standort und ihre Aufgaben vor dem Hintergrund einer veränderten Musikkultur neu zu bestimmen. Denn einerseits zeigt die Präsenz von Musik des Mittelalters im populären Bereich den Erfolg der Vermittlungskonzepte der Sechziger und Siebziger Jahre. Mittelalter-Rock wäre ohne die farbenprächtigen Aufnahmen des *Studios der frühen Musik* nicht denkbar. Diese haben jenes Klangbild zwischen Exotik und unmittelbarer Verständlichkeit erst geschaffen, das eine Integration mittelalterlicher Elemente in den Soundpool von Weltmusik, Pop und Rock überhaupt ermöglicht.³⁷ Andererseits zeigt die Konfrontation von Pop und historisch informierter Aufführungspraxis klar die Profilierungschancen einer Praxis, die das Überlieferte und die musikalischen Konventionen, denen es entspringt, ins Zentrum stellt. Dann nämlich grenzt nicht nur das künstlerische Niveau, sondern noch einmal der historische Anspruch die akademische Praxis von ihren populären Nachfahren ab, die ihren heutigen Standort mit bestimmen.

³⁷ Robert Lug hat versucht, Kontaktpunkte zwischen Minnesang und Rock im Bereich der Satztechnik und der „mündlichen“ Existenzform beider Erscheinungsformen nachzuweisen. Vieles an diesem Unterfangen lässt sich wegen der Beliebigkeit der Parallelsetzungen leicht kritisieren, denn die meisten Gemeinsamkeiten verbinden nicht nur Minnesang und Rock miteinander, sondern nahezu alle Musik, die nicht dem neuzeitlichen Europa entstammt. Dennoch zeigt Lugs Ansatz, welche musikalischen Aspekte die Integration mittelalterlicher „Spolien“ in Pop-, Rock- und Worldmusic rein technisch begünstigen, ohne dass sich daraus eine historische Affinität konstruieren ließe. Robert Lug, „Rock: Der wiedergeborene Minnesang?“, in: *Mittelalter-Rezeption. III: Mittelalter, Massenmedien, neue Mythen*, herausgegeben von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller und Ursula Müller, Salzburg 1986, 461–486

DAS VERSPRECHEN DER DINGE – ASPEKTE EINER KULTURWISSENSCHAFTLICHEN EPISTEMOLOGIE

VON LIOBA KELLER-DRESCHER

Verhandlungen mit Kulturwissenschaften

Die Diversifizierung der wissenschaftlichen Disziplinen in den letzten 150 Jahren führt zu immer differenzierteren Fragestellungen und Methoden, die einen interdisziplinären Austausch erschweren. „Verhandlungen“ mit Kulturwissenschaften müssen daher dort ansetzen, wo sie Problemlagen als gemeinsame erkennen und gemeinsam bearbeiten können. Zunächst sind das selbstverständlich die ganz grundsätzlichen Fragen nach dem Sinn der Beschäftigung mit Kultur und Geschichte, die regelmäßig neu gestellt werden müssen. Denn Kulturwissenschaften sind historische Wissenschaften, auch die, die dies nicht im Titel führen — sie bearbeiten historische Themen, sie historisieren Gegenstände, sie betreiben Wissenschaftsgeschichte. Die Geschichtswissenschaft bietet hier kulturwissenschaftliches Leitwissen, weil sie die zeitlichen Rahmungen für die Bedingungen und Abläufe zur Verfügung stellt, in die kulturwissenschaftliche Fragestellungen und Analysen eingebettet werden müssen. Längst haben sich die Kulturwissenschaften vom Status der Hilfswissenschaften befreit und betreiben je eigene Wissensbereiche und historische Fragestellungen. Die Diversifizierung der Disziplinen bewirkt einerseits eine Auffächerung in inkommensurable Einzelwissenschaften, die unter einander Verständnisschwierigkeiten haben, was die Musikwissenschaft besonders betrifft, denn die Hürden an besonderen Vorkenntnissen verhindern einen leichten Zugang – anders als vielleicht noch im 19. Jahrhundert gehören Fähigkeiten wie Partiturlesen, gebildetes Hörvermögen, Beherrschung eines Musikinstruments nicht mehr zur akademischen Allgemeinbildung. Andererseits ermöglicht die Vervielfältigung aber auch, die spezialisierten Kenntnisse anderer Wissenschaften zu nutzen, um wissenschaftliche Probleme, die nicht im Zentrum der jeweils eigenen Disziplin stehen, zu bemerken und angehen zu können. Im Idealfall können so Konzepte nicht nur durch die Disziplinen „wandern“¹, sondern auch „robuster“, angepasster und abgestimmter als zuvor wieder an ihren Ausgangspunkt zurückkehren.

Gewinnbringend scheint mir von dieser Ausgangslage her eine Verhandlung über die Materialität der Kultur und noch schlüssiger über die Materialität der Forschung zu sein. Ein Problem, das alle Kulturwissenschaften, nicht nur die eigentlichen Sammlungsfächer haben: Selten verfügen sie über epistemologische Konzepte, mit denen der Materialität der Forschung und dem Status von Dingen, mit und an denen Wissen gewonnen wird, nachgegangen werden kann. Dennoch gehen sie nicht nur mit ihnen um, sondern vertrauen

¹ Vgl. Mieke Bal, *Travelling concepts in the humanities. A rough guide*, Toronto 2002.

ihnen auch in einem gewissen Mass, was im Fall der historischen Aufführungspraxis eine Praxis der Rekonstruktion und der aneignenden Benutzung historischer Dinge (Musikinstrumente, Notenhandschriften etc.) zur Folge hat wie in keiner anderen Kulturwissenschaft. Zur Verhandlung über die Komplexität der Beziehungen von Material, Materialität und Forschung möchte der folgende Beitrag aus der Sicht eines Sammlungsfachs mit einer gewissen Ding-Kompetenz beitragen.

Anfänge

„Es fängt an im Dunkeln.“ So beschreibt Anselm Kiefer in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels die Anfangsszene der künstlerischen Praxis.² Er erlebt diesen Beginn als ein Drängen zum Handeln: ein zunächst undeutlicher Vorgang, ein dunkler Augenblick, aus dem heraus sich etwas zeigt und zum Handeln kommt. In der Konfrontation mit dem Material beginnt schließlich die Umsetzung. Kiefer begleitet diesen Vorgang der Begegnung mit dem Material mit dem Satz: „Denn in der Materie ist der Geist schon enthalten.“³ Ein Satz, der fasziniert und im Gedächtnis bleibt. WissenschaftlerInnen dürfen so in der Regel nicht von ihrer Praxis sprechen. Dennoch berühren diese philosophisch-poetischen Reflexionen wissenschaftstheoretische Themen, die insbesondere nach dem *practical turn* in der Epistemologie, der Lehre vom Wissen und den Wissenschaften, in den Horizont der Aufmerksamkeit gerückt sind. Daher liegt es nahe, dass in der letzten Zeit einige Vertreter der Wissenschaftsforschung ihr Augenmerk wieder verstärkt auf die Ähnlichkeiten und Verbindungen künstlerischer und wissenschaftlicher Produktion legen.⁴ Anselm Kiefer nimmt an diesem Diskurs teil – schließlich argumentiert er auch philosophisch – dennoch ist seine poetische Reflexion nicht hinreichend für eine wissenschaftlich analytische Herangehensweise, was auch nicht intendiert war. Ihr Assoziations- und Anregungspotenzial scheint mir aber sehr hoch zu sein, zumindest gilt das für meine Themen. Einerseits, weil ich mich schon länger mit Forschungen zu den Produktionsbedingungen (geistes-)wissenschaftlichen Wissens beschäftige und mich solche Selbstbeschreibungen interessieren, andererseits, weil seine metaphorische Sprache etwas einspielt, das sich bisher meist der wissenschaftlichen Beschreibung entzieht. Gemeint ist damit nicht die Entstehung wissenschaftlicher Tatsachen, Denkstile, Konstruktionen etc., die ja hinreichend bearbeitet sind, sondern der Komplex der Einflussnahme des Materials auf die

² Anselm Kiefer, „Dankesrede gehalten anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels am 19. Oktober 2008“, Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hg.), *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2008. Anselm Kiefer*. Frankfurt/Main 2008, 59–72.

³ Kiefer, „Dankesrede“ (wie Anm. 2), 70.

⁴ Beispielhaft aus aktuellen Projekten die Tagung der Schweizerischen Gesellschaft für Semiotik: „Nachdenken über das Handwerk. Wie reflektieren die Wissenschaften und Künste ihr eigenes Tun?“ Vgl. <http://www.hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=11141>. [30.03.2009]. Ebenso vgl. Caroline Welsh, Stefan Willer (Hg.), *Interesse für bedingtes Wissen. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München/Paderborn 2008.

Forschung. Damit ist das eigentliche Thema dieses Textes angesprochen. Er wird sich jenen komplexen Zusammenhängen widmen, in die die Dinge in den historischen und gegenwartsbezogenen Kulturwissenschaften verwickelt sind. Dazu wird im Folgenden das Konzept der materiellen Kulturanalyse vorgestellt, das sich in meinem Fach (Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie) aus den Traditionen der Volkskunde entwickelt hat, um es weiterzuentwickeln im Hinblick auf die epistemische Situiertheit von Dingen, also im Hinblick auf ihre Position, ihre Rolle, ihre Eigenschaften und Funktionen im Prozess des Wissenschaffens. Von diesem Aspekt erwarte ich mir einen Beitrag zur „Verhandlung mit Geschichte“ anderer Kulturwissenschaften (in Anlehnung an die Tagung, die den Anlass zu diesem Beitrag gab) und zu einer kulturwissenschaftlichen Epistemologie.

„Dinge“, das sei vorausgeschickt, meint die materielle Seite der Kultur: alle dreidimensionalen nicht menschlichen, nicht lebendigen Gegenstände können als Ding bezeichnet werden. Nicht miteinbezogen werden sollen die erweiterten Gebrauchszusammenhänge von „Ding“, die dem metaphorischen Bereich zuzuordnen sind, während gedachte Dinge, wie sie in der Literatur vorkommen oder in Aufzeichnungen vorhanden sind, durchaus dazuzuzählen sind, da man sich ihre Materialität imaginieren kann.

Mit der in der Überschrift des Textes als „Versprechen der Dinge“ assoziierten aktivistischen Rolle der Dinge im Forschungsprozess soll eine aus der eigenen Forschung angeregte Erfahrung reflektiert und mit aktuellen Theorien verbunden werden. Mit der Hervorhebung des „Versprechens“ soll auf jene Wirkungen verwiesen werden, die Anselm Kiefer als Geist charakterisiert, der in der Materie schon enthalten sei. Ein, wie er betont, nicht-platonischer Geist – so soll es auch hier aufgefasst werden. Die Frage, ob die Dinge uns etwas versprechen oder nur wir uns etwas von ihnen, wird noch zu klären sein. Jedenfalls verbindet sich mit ihnen ein Versprechen auf: Präsenz, Unmittelbarkeit, Authentizität und Evidenz und daher auf Wissen, Erkenntnis, Wahrheit und Gültigkeit — und als Wirkung zweiter Ordnung: Beachtung, Anerkennung und Erfolg.

„Wörter um der Sachen willen“

Die Beschäftigung mit Dingen hat Konjunktur und zurzeit befindet sie sich in einer Hochphase. Konjunkturen ermöglichen, den Blick immer wieder neu auszurichten und neue Facetten eines Themas wahrzunehmen. Ein *material turn*, der die materielle Seite der Kultur betont, war überfällig, nachdem in den beinahe entmaterialisierten Kulturwissenschaften so lange nur von Diskursen und Konstrukten die Rede war.

Die Volkskunde, heute Kulturanthropologie, Europäische Ethnologie oder eben Empirische Kulturwissenschaft genannt, hat diesen *material turn* eigentlich nicht nötig; wir beschäftigen uns ständig mit Dingen und ihren Ansammlungen in privaten und öffentlichen Räumen, in Depots und Museen. Selbstverständlich gibt es auch in meinem Fach Konjunkturen der Aufmerksamkeit und der Beschäftigung mit Dingen (auch Sachen genannt), aber

die Volkskunde war von Anfang an eine Ding-, Sach-, Realienwissenschaft. Allerdings ist die Dingkultur fachgeschichtlich Teil eines Dualismus von geistiger und materieller Kultur, bei dem die Dinge aber immer an zweiter Stelle rangierten. Es ging in erster Linie um das, was Herder mit „Volksseele“ umschrieb und um die von ihr hervorgebrachte geistige Kultur und in zweiter Linie um die materielle Seite der Kultur. Es war Jakob Grimm, der Mitte des 19. Jahrhunderts wiederholt darauf hinwies, dass man Worte um der Sachen willen oder Sachen um der Worte willen treiben könne und er das erstere bevorzuge.⁵ Er begründete damit nachhaltig eine Ausweitung der germanischen Philologie auf die Kulturgeschichte.⁶ Die Grimms stehen daher nicht nur mit ihren Sagen- und Märchensammlungen an der Wiege des Faches Volkskunde. Dass Jacob Grimm mit dem Wort „Sachen“ tatsächlich materielle Dinge als Sachen gemeint habe, ist einer der Gründungsmythen der volkskundlichen Beschäftigung mit den Realien. Vermutlich meinte er eher die Sachverhalte, die Bedeutung und lebensweltliche Situierung der Wörter – die Signifikate, wie sie die spätere Sprachtheorie begrifflich bestimmte.⁷

Auf Grimm beriefen sich ebenfalls die Philologen der Forschungsrichtung „Wörter und Sachen“ ab den 1890er Jahren.⁸ Sie versuchten Wortforschung und Sachforschung zu verbinden, wobei auf ersterem der Hauptakzent lag.⁹ Hier entstanden vorwiegend Arbeiten zum bäuerlichen Gerät in Reliktgebieten der Alpenregionen. Aufzuklären galt es den Forschern nämlich Sprachgeschichtliches und Sachgeschichtliches, beides dachte man in abgelegenen Bergregionen noch in größerer Ursprünglichkeit zu finden. Die Suche nach dem Ursprünglichen dürfte ein gemeinsames Motiv der vom Historismus geprägten Kulturwissenschaften des 19. Jahrhunderts sein.

⁵ Vgl. Jacob Grimm, „Rede auf Lachmann, 1851“, in: Ulrich Wyss (Hg.), *Jacob Grimm: Selbstbiographie. Ausgewählte Schriften, Reden und Abhandlungen*, München 1984, 78–92.

⁶ Nachweislich hat Grimm diese Aussage in verwandter Form schon 1848 in der Vorrede zu seiner *Geschichte der deutschen Sprache* verwendet (S. XI) und später noch variiert, sie wird seither in Varianten zitiert.

⁷ Jacob Grimms Äußerungen dazu sind nicht eindeutig. Vgl. Wolfgang Jacobeit, *Bäuerliche Arbeit und Wirtschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte der deutschen Volkskunde*, Berlin 1965, 22–32.

⁸ Vgl. Fritz Lochner von Hüttenbach, „Die Grazer Schule – Meringer und Schuchardt“, in: Klaus Beitzl (Hg.), *Wörter und Sachen. Österreichische und deutsche Beiträge zur Ethnographie und Dialektologie Frankreichs. Ein französisch-deutsch-österreichisches Projekt*, Wien 1982, 61–84.

⁹ Dazu wurden durchaus Kontroversen geführt. Der Schweizer Volkskundler Hoffmann-Krayer argumentierte daher: „In der Geschichte eines einzelnen Wortes steckt oft ein reicherer Schatz für die Volkskunde als in großen Haufen von Gefäßen und Geräten.“ Zitiert nach Danièle Lenzin, *Folklore vivat, crescat, floreat!* „Über die Anfänge der wissenschaftlichen Volkskunde in der Schweiz um 1900“, Zürich 1995, 155.

„Retten und Sammeln“

Wie in der Provinzialarchäologie, der Ur- und Frühgeschichte und Denkmalpflege widmeten sich volkskundlich Interessierte, noch bevor die Volkskunde zu einem universitären Fach wurde, der Auffindung von Reststücken der Vergangenheit. Im Fall der Volkskunde sind dies in der Hauptsache Dinge der bäuerlich-dörflichen Vergangenheit. „Retten und Sammeln“ sind die Grundprinzipien dieser Bewegung. Es waren die Ideen der kulturgeschichtlich erweiterten Germanistik, wie wir sie heute noch im Namen des Germanischen Nationalmuseums finden, gedacht als ein breiter Zugriff auf die Vergangenheit, auf die Reste der germanischen Kultur, als ein nationalkulturelles Unternehmen ohne kleinstaatliche Grenzen, die sich hier auf breite Felder ausdehnten.

Es wurden (historische) Vereine gegründet, Sammlungen angelegt und Museen eingerichtet. Eines der ersten großen war das von Rudolf Virchow 1889 mitgegründete „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin“; aber auch die großen Landesmuseen mit ihren ethnografischen Abteilungen, wie das in Zürich 1897 eröffnete, verdanken sich dieser Gründungswelle. Neben der philologisch angeleiteten Sachforschung entwickelte sich also eine museal inspirierte Aufmerksamkeit für die Dinge. Hier ging es nicht mehr nur um das Erfassen des Vorhandenen, sondern um das Zeigen der Dinge und vermittels des Zeigegestus dieser hochkulturellen Institution um eine ästhetische Aufwertung der Dinge – denn was museal geworden ist, wird dem profanen Alltag enthoben und auratisiert. In der Person des ersten Universitätsprofessors für Volkskunde, Otto Lauffer (1874-1949), kamen diese Traditionen zusammen. Als er 1919 in Hamburg die erste Volkskundeprofessur erhielt, hatte er bereits nach einem philologischen Studium als Ausstellungsrezensent und Museumsdirektor berufliche Erfahrungen machen können.

Die Volkskunde war mit ihrer dritten Forschungslinie, der Ethnografie, ebenfalls auf der Spur des Ursprünglichen im sogenannten Volksleben und auch dort wurde zur Erforschung des Alltags der Sachkultur Aufmerksamkeit geschenkt. Allen gemein ist, dass die Hinwendung zum Alltagsleben unterbürgerlicher, vorwiegend ländlich-bäuerlicher Bevölkerungsschichten eine Kompensation des im späten 19. Jahrhundert sich verstärkenden Modernisierungsdrucks ist. Lebenswelten waren einem immer schnelleren Wandel unterworfen, Arbeitsbedingungen veränderten sich mit der Fabrikarbeit radikal, die Warenwelt wurde durch die Ablösung traditioneller Herstellungsweisen immens vergrößert und beschleunigt. Politische Neuordnungen durchziehen das lange 19. Jahrhundert, der Auf- und drohende Abstieg gesellschaftlicher Gruppen lassen eine Modernisierungsfurcht entstehen, die die Sehnsucht nach der Ordnung vergangener Zeiten aufkommen lässt.

In der Volkskultur und deren Objektivationen sah man, wie die zeitgenössische Ethnologie in den außereuropäischen Kulturen, frühere Kulturstufen der eigenen Gesellschaft bewahrt, deren Wert als einerseits Zeugen der Vergangenheit und andererseits Formenreservoir einer zukünftigen, ästhetisch

erneuerten Waren- und Sozialwelt man habhaft werden wollte.¹⁰ Die sogenannte „Volkskunst“ als Konstruktion aus dieser Gemengelage entstand auf diese Weise.¹¹ „Volkslied“, „Volkserzählung“, „Volkstracht“ und „Volksbrauch“ gehören ebenfalls in diese Reihe der erfundenen Traditionen. Ergänzend muss dazu gesagt werden, dass die Kompensation nicht nur Nostalgie war, sondern auch darauf zielte, aktuelle Probleme mit dem Repertoire der Vergangenheit zukünftig lösen zu können: Gerade die Produktion von Sachgütern in den Formen der Volkskunst steht dafür.

Von der Ding- zur Kulturbedeutsamkeit

Methodisch sind die Vorgehensweisen zwar stets auf der Höhe der Zeit – man nutzte jedes neue Aufnahme- und Verzeichnismedium, das gerade aufkam¹²; in der Theoriebildung sind sie aber eher wenig entwickelt bzw. allenfalls den Vorstellungen der Romantik anhängend, die eine Verzauberung der Dinge und damit ein Eigenleben derselben zumindest poetisch für möglich hält. Auch wenn sie das – als andere Seite der Aufklärung und Wissenschaft – wahlweise der Vergangenheit und der ländlich-bäuerlichen Welt zuordnet. Uns schwer kann man darin Formen von Verschiebungen gesellschaftlicher Problemsituationen erkennen: Die Ordnung der Dinge repräsentiert hier die Ordnung der Gesellschaft, aber nicht unbedingt die der vergangenen Gegenwart und der anderen Gesellschaft, in der sie situiert sein sollten, sondern die der eigenen Gegenwart.¹³

Nennenswert sind die Beiträge der Volkskundler Otto Lauffer und Karl Sigismund Kramer (1916–1998) im Hinblick auf die Bestimmung der Eigenschaften von Dingen. Von Lauffer stammen Überlegungen zur (Mit-)Wirkung von Dingen bei ihrer Entschlüsselung und zu ihrem Quellenwert in der historischen Forschung. Er spitzt seine Aussage über die Qualitäten der Dinge dahingegen zu, dass sie im Gegensatz zu schriftlichen Überlieferungen nicht lesbar und damit vernehmbar sind, denn: „Sie zeigen nur. Im übrigen sind sie stumm.“¹⁴ Von Kramer stammt der Begriff der „Dingbedeutsamkeit“, der schon auf ein mehrdimensionales Bedeutungsmodell der Dinge verweist. Er löste damit seinen eigenen, sehr umstrittenen spätrömantischen Begriff der „Dingbeseelung“ ab, der uns heute doch sehr animistisch erscheint, auch wenn er es selbst nicht so

¹⁰ Vgl. Gudrun König, „Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft“, in: Kaspar Maase, Bernd Jürgen Warneken, *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2003, 95–118.

¹¹ König, „Auf dem Rücken der Dinge“ (wie Anm. 10), 105f. Siehe auch jüngst Franziska Schürch, *Landschaft, Senn und Kuh. Die Entdeckung der Appenzeller Volkskunst*, Münster 2008.

¹² Martin Roth, „Volkskunde der 1920er und 1930er Jahre. Ideologiegeschichtliche Implikationen“, in: Beitzl (Hg.), *Wörter und Sachen* (wie Anm. 8), 45–47, hier 47.

¹³ Vgl. Lioba Keller-Drescher, „Die Fragen der Gegenwart und das Material der Vergangenheit. Zur (Re-) Konstruktion von Wissensordnungen“, in: Andreas Hartmann, Silke Meyer, Ruth E. Mohrmann (Hg.), *Historizität. Vom Umgang mit Geschichte*, Münster 2007, 57–68.

¹⁴ Gudrun König, „Dinge zeigen“. in: Dies. (Hg.), *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur*, Tübingen 2002, 6–28, hier S.16.

sah. Gemeint war, zeitgenössisch undeutlich formuliert, der Gehalt an „geistiger Kultur“, der in den Dingen eingelagert ist. Beides waren zeittypische Versuche, überhaupt einen theoretischen Standort in der Sachkulturforschung zu finden und die Sachen gegen andere Bedeutungsträger abzugrenzen und aufzuwerten. Denn immer noch galt die alte Hierarchie der Beschäftigungsfelder „Wort, Bild, Sache“ und immer noch stand die Erkundung der „geistigen Kultur“ an der Spitze des Erkenntnisinteresses. Flankiert wurden die volkskundlichen Positionen zur Zeit Lauffers von einer Aufmerksamkeit für die Dinge, wie sie in der Phänomenologie und in den Gesellschaftstheorien stattfand — man denke an Husserl, Simmel, Sombart, Cassirer und Benjamin.

In der NS-Zeit war die Volkskunde fast ganz dem völkisch-rassistischen Paradigma verschrieben und betrieb historische Forschung unter der Prämisse der Herstellung einer Kontinuität germanisch-heidnischen Erbes und einer in diesem Sinne aufgeladenen Symbolkunde. Das Auffinden und Sammeln historischer Artefakte war nur in diesen Deutungshorizonten durchführbar und wurde durch die Rekonstruktion und Produktion von modellhaften Dingen begleitet, wie das Beispiel des Tübinger „Instituts für Deutsche Volkskunde“ in der NS-Zeit zeigt.¹⁵

Erst in der Nachkriegszeit konnte sich die sogenannte historisch-kritische Methode etablieren, die sich einer akribischen archivgestützten Quellenarbeit verschrieb und die Dinge als Sachquellen der Vergangenheit betrachtete, der man entsprechende Sorgfalt entgegenzubringen habe. Die Neuorientierung der Volkskunde im Laufe der späten 1960er und 1970er Jahre brachte neue Ansätze hervor: die Mensch-Ding-Beziehung rückte unter dem Schlagwort „Umgang mit Sachen“¹⁶ wieder in den Mittelpunkt. Dinge wurden als Agenten von Sozialbeziehungen, als Träger von Modernisierungen, als Teil von Biografien gesehen. „Aneignung“ und „Umgang“ als Schlagworte sollten die aktivistische Rolle der Nutzer und Besitzer zeigen und weniger die Eigenschaften der Dinge. Nutzungspraktiken, Erwerbssituationen, Bedeutungsträger, Kontextualisierung sind in der Folge die Schlagworte der 80er Jahre.

Seit den Neunzigern ist in meinem Fach eine verstärkte Hinwendung zu den Museumsdingen bemerkbar und mit ihnen eine Diskussion, die nach dem Zeichencharakter fragt und der Wirkung von Dingen im Raum des Museums und nach ihrem Wirkungsgrund und daher die Dinge wieder als Komplex aus Material, Form und Bedeutung ernst nimmt.¹⁷ Wichtige Impulse dazu kamen aus der Semiotik, die Modelle bot, um die verschiedenen Ebenen der Dinge wissenschaftlich zu analysieren und in ein gültiges interdisziplinäres Schema

¹⁵ Vgl. Maria Kechaja, Sarah Kleinmann, Christian Kretschi, „Original, Kopie, Modell: Sammeln am ‚Institut für deutsche Volkskunde‘“, in: Gudrun König (Hg.), *Anschauungsmaterial. Fachgeschichte als Sachgeschichte*, Tübingen 2007, 79–90.

¹⁶ Das war der Titel eines richtungsweisenden Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (1981) und der daraus resultierenden Publikation: Konrad Köstlin, Hermann Bausinger (Hg.), *Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs*, Regensburg 1983.

¹⁷ Vgl. Gottfried Korff, „Notizen zur Dingbedeutsamkeit“, in: *13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung*, Stuttgart 1992, 8–17.

zu bringen. Wichtige Stichwort sind hier die „Semiophoren“ (Zeichen- oder Bedeutungsbehälter) von Krzysztof Pomian,¹⁸ aber auch die Weiterentwicklung von Kramers Dingbedeutsamkeit hin zu einer Kulturbedeutsamkeit der Dinge.¹⁹ Dieses Nachdenken erstreckte sich schließlich auch wieder auf die Alltagsdinge und floss in einige größere Forschungsarbeiten ein.²⁰

Etwa zu dieser Zeit entstanden Studien in der Wissenschaftsforschung, die erstmals nach der Rolle der Dinge im Wissenschaftsprozess fragen und eine deutliche Korrektur der Wissenschaftstheorie einfordern. Bruno Latour ist hier an erster Stelle zu nennen, aber auch Mieke Bal und Hans-Jörg Rheinberger. Alle drei haben in ihren Schriften mit je unterschiedlichen Akzenten herausgearbeitet, warum Dingen im Forschungsprozess mehr Beachtung geschenkt werden muss.

Materielle Kulturanalyse und epistemische Dinge

Aus der Wissenschaftsgeschichte wurden bisher argumentativ jene Stränge ausgeführt, die die gegenwärtige Situation begründen und die Weiterentwicklung von Konzepten ermöglichen. Selbstverständlich ist jede Erzählung vom Anfang ein Konstrukt, das sich mehr vom Endpunkt als vom Anfang her bestimmt, aber es ist sinnvoll, die fachliche Positionierung der Beschäftigung mit Dingen so darzulegen, dass sie zur aktuellen Diskussion passt, damit bestimmte Positionen wieder aufgenommen und weitergeführt werden können. Die fachgeschichtlichen Akzentuierungen sind angelehnt an Autoren, deren Expertise hier einfließt. Neu wird im Folgenden dagegen der Versuch einer Verknüpfung von *material* und *practical turn* der Wissenschaftsforschung mit dem Konzept der materiellen Kulturanalyse sein.

Materielle Kulturanalyse oder *Analyse materieller Kultur*, wie das Konzept der Kulturwissenschaftlerin Gudrun König genannt wird, bringt verschiedene Ansätze zusammen und moduliert sie. Hier werden Konzepte der *material culture studies*, die seit den 1980er Jahren im angelsächsischen Raum etabliert sind und ihren Schwerpunkt in der Mensch-Ding-Beziehung, besonders aber in der Konsumgeschichte haben, mit denen aus der Volkskunde verbunden. Kramers „Dingbedeutsamkeit“ wird hier weiterentwickelt zu einer „Kulturbedeutsamkeit“ der Dinge, die die Aufspaltung in die verschiedenen Perspektiven der Mensch-Ding-Beziehung, der Materialität und der Wirkung von Dingen in verschiedenen Kontexten aufnehmen und gleichzeitig in einem gemeinsamen Analysemodell aufheben. Materielle Kulturanalyse soll unter Anerkennung der Multiperspektivität auf und Polyvalenz von Dingen in der

¹⁸ Vgl. Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, 50f.

¹⁹ Vgl. Gottfried Korff, „Ein paar Bemerkungen zur Dingbedeutsamkeit“, In: Silke Götsch u. a. (Hg.), *Kieler Blätter zur Volkskunde* 32 (2000), 21–33 und Gudrun König, „Stacheldraht: Die Analyse materieller Kultur und das Prinzip der Dingbedeutsamkeit“, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 15. Jg, Heft 4, 2004, 50–72.

²⁰ Beispielhaft dafür: Andrea Hauser, *Dinge des Alltags. Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes*, Tübingen 1994.

Kultur den Dingen eine eigene Aussagequalität zugestehen und in der Forschung mit ihnen zu Aussagen kommen, die ohne die Orientierung an ihnen nicht möglich wäre.²¹ Gedacht ist also an ein mehrdimensionales Modell von Kulturanalyse, das die Kultur – verstanden als Summe der Bezüge der Menschen zu ihrer Lebenswelt – mithilfe der Dinge und die Dinge mithilfe der Kultur deuten will. Besonderes Augenmerk wird dabei der Fortentwicklung von Otto Lauffers Aussage zu den deiktischen Fähigkeiten der Dinge geschenkt. Das Zeigen als spezifischer Modus der Dinge soll damit ernst genommen werden, statt wie bisher den zweiten Teil von Lauffers Aussage, dass sie darüber hinaus stumm seien, dahin gehend misszuverstehen, dass sie nur in Kontexten analysierbar seien.

Materielle Kulturanalyse muss sich also den Besonderheiten der Dinge als nichtsprechende, sondern zeigende (hier wäre im Rahmen der Musikwissenschaft zu ergänzen: auch als klingende) widmen, also nicht nur dem Gegenstand als solchem, sondern ebenfalls der Spezifik und den Bedingungen seiner Analyse zuwenden. Materielle Kulturanalyse kann nicht nur auf die Bedeutungen von Dingen in der Kultur und auf die Bedeutung der Kultur für die Dinge, sondern sollte meiner Meinung nach auch auf die Analyse von Dingen im Forschungsprozess angewandt werden, da sie nicht auf bestimmte Dinggruppen eingeschränkt ist.

Anwesenheit und Wahrnehmung des Materiellen

Dinge präsentieren im Modus des Zeigens sich selbst und die durch sie verkörperten Wissensordnungen. Die Anforderung an uns Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler besteht nun darin, dieses eingelagerte Wissen und die Eigenheiten des Materials in angemessener Weise zu berücksichtigen, um es zu verstehen und in seiner Kulturbedeutsamkeit analysieren zu können. Denn weil Dinge zeigen und nicht sprechen, liegen ihre Informationen nicht in einer narrativ-linearen Anordnung wie bei Text und Schrift vor, sondern wie bei Bildern simultan, gleichzeitig. Dinge sind nicht einfach in einer vorgegebenen Leseordnung von links nach rechts, von oben nach unten, von vorne nach hinten zu erfassen. Im Zeigen erzeugen sie eine Wirkung, die sich einer linearen Hermeneutik entzieht und gleichzeitig einen sinnlichen Eindruck erwirkt.

Was sind die Konsequenzen, insbesondere im wissenschaftlichen Umgang mit Dingen? Um das zu verstehen, ist es notwendig darüber nachzudenken, was das Wesen der Dinge, das So-sein der Dinge ist. Das ist der Punkt, den die „anwendenden“ Wissenschaften normalerweise nicht angehen. Wenn man

²¹ „Im engeren Sinn als Erforschung der materiellen Kultur sind jene Ansätze zu bezeichnen, die den Dingen eine eigene Aussagequalität zugestehen: Analysen, die aus der Struktur der Dinge oder ihrer bildlichen wie textlichen Repräsentationen Aussagen ableiten, die ohne diesen spezifischen dingorientierten Blick nicht zu gewinnen wären.“ König, „Auf dem Rücken der Dinge“ (wie Anm. 10), 118.

sich im allgemeinen damit begnügt, dass Dinge die Summe ihrer Geschichte, ihres Gewordenseins sind, dann erklärt man sie letztlich für tot und kann folglich mit ihnen machen, was man will. Das entspricht vielleicht unserem menschlichen und wissenschaftlichen Herrschaftsanspruch über die Dinge, aber unsere Erfahrungen widersprechen dem: Dinge nehmen auf uns Einfluss und genau darüber muss man sich gewiss werden. Hier soll es hauptsächlich um die Einflussnahme von Dingen auf den Prozess des Wissenschaftens gehen.

Da es keine aktuelle umfassende Theorie der Dinge gibt, sieht man einmal von Hartmut Böhmes Versuch über „Fetischismus und Kultur“²² ab, und für die wissenschaftlichen Dinge nur aus der Naturwissenschaft entwickelte oder im Rahmen der Museumsfragen thematisierte, müssen hier notwendig eingeschränkte Perspektiven eingenommen werden und können nur Annäherungen unternommen werden. Deshalb wird an dieser Stelle die Dingtheorie der wissenschaftlichen Dinge auf den Teil reduziert, der ohne eine Ontologie nachvollziehbar ist. Hier nehme ich die phänomenologische Philosophie bzw. ihre aktuellen Weiterentwicklungen zuhilfe.²³ Demnach sind Dinge nicht ein Was, eine abgeschlossene deutlich erkennbare Entität, sondern ein Dass, ein Gegebenes, ein Sichzeigendes, das schon da ist und auf dessen Existenz wir re-agieren, antworten, wenn es sich uns zeigt oder gibt. Sie sind uns nur in ihrem Dass erkenntlich, das heißt, es ist nicht auszuschließen, dass sie mehr sind, als sie zeigen und wir wahrnehmen, was wir ganz unplatonisch als Grenze der Erkenntnis auffassen müssen. Dieser Präsenzeffekt, der aus ihrem sinnlich wahrgenommenen Vorhandensein, ihrer raumeinnehmenden Materialität, ihrer unsere Sinne berührenden Eindringlichkeit und ihrer nicht gänzlichen Erfassbarkeit resultiert, ist kürzlich von Hans Ulrich Gumbrecht wieder prominent in die Diskussion eingebracht worden.²⁴ Seine Tendenz zu einem partiellen Abschied vom hermeneutischen Anspruch der Geisteswissenschaften teile ich nicht. Der Neuigkeitswert der Gumbrecht'schen Überlegungen relativiert sich, wenn man das bisher schon von philosophischer Phänomenologie und Ästhetik, der philosophischen Wahrnehmungslehre, Geleistete mit in Betracht zieht. Es kommt ihm aber der Verdienst zu, dem Präsentischen wieder zur effektvollen Präsenz im Diskurs verholfen zu haben. Vor ihm hatte zum Beispiel der Philosoph Dieter Mersch in seinen Arbeiten zur präsentischen Ästhetik auf den Modus der Anwesenheit und auf die Wahrnehmung als ein Ereignis von Anwesenheit und Respons hingewiesen und damit den performativen Charakter der Wahrnehmung des Materials (bei ihm ist es auf Kunstwerke bezogen) betont.²⁵ Werks- und Rezeptionsästhetik können so

²² Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.

²³ Zu nennen sind hier insbesondere Gernot Böhme und Dieter Mersch.

²⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/Main 2004. Diesen Hinweis verdanke ich Regula Rapp (Basel).

²⁵ Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002; Ders., *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

in einer „Ereignisästhetik“ zusammengefügt werden. Etwas erscheint, betritt den Raum, macht Geräusche, erzeugt eine Atmosphäre – ich fühle, sehe, höre und richte mich wahrnehmend auf dieses Etwas aus. Das, was daraus entsteht, das Ereignis, wird von beiden erzeugt. Der Effekt entsteht im Zwischenraum zwischen beiden. Man kann daraus ein Model für die performative Wahrnehmung und Wirkung von Kunst genauso ableiten wie für das Verhältnis von Mensch und Ding überhaupt und für die Verhältnisse in der Forschung mit (Wissens-)Dingen.

Zum epistemischen Status der Dinge

In der Wissenschaft verschärfen sich aber die Verhältnisse, weil mit einem Zwischenraum schwer umzugehen ist und eine Affiziertheit vom Gegenstand nach klassischer Auffassung eigentlich nicht zulässig ist. Langsam hat sich hier in der Wissenschaftstheorie aber ein neuer Standpunkt durchgesetzt. Es ist besonders das Verdienst von Bruno Latour, hier ein wenig Licht in die dunklen Zwischenräume gebracht zu haben, die es nach der bis dahin gültigen Vorstellung eigentlich nicht geben durfte – sie wurden vom denkenden Geist und vom entdeckenden Forscher übersprungen.²⁶ Latour beschreibt Forschung dagegen als eine Kette von Transformationen, die jeweils den vorigen Befund zum Ausgang einer nächsten Abstraktion machen, die dann wieder zum Material der nächsten Form wird. In dieser Verkettung, oder dreidimensional gedacht, in diesem Netzwerk, befinden sich auch die Dinge, teils als Teilnehmer der Forschung, teils als Voraussetzung oder Ergebnis. Er beschreibt die Dinge als immer schon mit den Menschen vermischte Wesen. Weil sich in ihnen menschliche Arbeit manifestiert, menschliche Vorstellungen artikuliert werden und die Dinge auf die Menschen zurückwirken. Die Dinge werden damit zu Akteuren in der Forschung.

Auch beim Wissenschaftsforscher Hans-Jörg Rheinberger bekommt das Ding in der Wissenschaft einen neuen Status als epistemisches Ding.²⁷ Rheinbergers aus der Wissenschaftsgeschichte der Biochemie gewonnenen Einsichten stellen uns bestimmte Gruppen von Dingen als quasi nichtinstrumentelle Teile von Forschung vor. Epistemische oder Wissensdinge sind die Teile von Experimentalsystemen an denen, mit denen sich Wissen gewinnen lässt. Sie verändern sich im Laufe des Forschungsprozesses, sie sind zunächst unscharf und werden im Zusammenspiel von Versuchsanordnung, Wissenschaftlern, technischen Objekten und anderen Bedingungen herausgearbeitet. Was nicht heißt, dass sie vorher so schon da waren. Sie sind Teil und Ergebnis von Forschung, nicht ihre Voraussetzung. Rheinberger resümiert es so: „Im epistemischen Ding steckt unaufhebbar das Moment der Überraschung wie das der langen Weile, der Geduld. Seine Widerständigkeit fordert uns eher herein als

²⁶ Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt/Main 2000.

²⁷ Hans Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt/Main 2006.

heraus. Wir bezwingen es nicht, es überrascht uns, es braucht seine Zeit, es kann uns auch vom Weg abbringen oder auf andere Wege führen.“²⁸

Bei aller Anstrengung, sich in Modelle aus der Wissenschaftsforschung der Naturwissenschaften hineinzudenken und auch noch einen Gewinn für die geisteswissenschaftlichen Problemlagen herauszuziehen, ist Rheinbergers Reflexion eine sehr hilfreiche Beschreibung, die man so übertragen kann: Dinge verändern sich im Verlauf einer Forschung, sie sind am Ende nicht das, was sie am Anfang waren, sie tragen zur Gewinnung von Wissen bei, wenn man ihnen den Akteursstatus einräumt, sich auf ihre Eigenheiten einlässt und sich von ihnen vom eigentlich gedachten Weg abbringen lassen kann. Sie zu artikulieren, ist die Aufgabe des forschenden Subjekts, statt sie zum Verstummen zu bringen, indem sie nur illustrativ, beleghaft eingesetzt werden und ihnen kein eigener Erkenntnisanteil zugestanden wird, weil sie auf Vorannahmen reduziert werden und ihr Überschuss an Bedeutung nicht zugelassen wird. Die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal merkt in ihren Anleitungen zur Kulturanalyse dazu an: „Es liegt auf der Hand, dass Objekte nicht sprechen können, doch sie können im Hinblick auf ihre Komplexität und ihre nicht zu lüftenden Geheimnisse mit genügend Respekt behandelt werden, damit sie die Möglichkeit erhalten, die Stoßkraft einer Interpretation zu bremsen, abzulenken und zu komplizieren.“²⁹

Dadurch, dass epistemische Dinge eine Verlaufsform haben, ist ihnen eine Geschichtlichkeit inhärent. Eine Geschichtlichkeit, die sich auf den Verlauf der Forschung bezieht, der hier als performativ, als Ereignis zwischen Ding und ForscherIn ja schon gekennzeichnet wurde. Auf den Bereich der Forschung mit historischen Gegenständen angewendet, ergibt sich daraus eine doppelte Geschichtlichkeit. Die historischen Dinge, in meinem Fall zum Beispiel historische Kleidung, Stoffmustersammlungen, Archivalien, Bilder, verändern sich im Laufe der Forschung einerseits, sie sind am Ende anders als sie am Anfang waren, mit ihnen konnte Wissen generiert werden, das vorher nicht vorhanden war. Sie sind aber auch der Veränderung unterworfen, die sich daraus ergibt, dass sich nach ihrer eigentlichen Zeit, ihrer ursprünglichen historischen Situiertheit, Entwicklungen stattfanden, die sie im Nachhinein verändern.³⁰ Dies ist eine paradoxe Geschichtlichkeit, die sich der herkömmlichen Ansicht über einen linearen Verlauf von Geschichte widersetzt. Mieke Bal nennt das *prepousterous* (widersinnige Geschichte)³¹, Rheinberger mit Bezug auf Georg Kubler, T.S. Eliott und Derrida nennt es *rekurrierende Epistemologie* oder *Historialität*.³²

²⁸ Ders., „Objekt und Repräsentation“, in: Bettina Heinz, Jörg Huber (Hg.), *Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich 2001, 55–61, hier 61.

²⁹ Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt/Main 2002, 18.

³⁰ Beispiele und nähere Ausführungen dazu in: Keller-Drescher, „Die Fragen der Gegenwart“ (wie Anm. 13).

³¹ Bal, *Kulturanalyse* (wie Anm. 29), 224–262.

³² Rheinberger, *Experimentalsysteme* (wie Anm. 26), 222–229.

Die Geschichte verändert sich also nicht nur, indem sie sich linear nach vorne auf der Zeitachse entwickelt, sondern auch das, was vorher war, verändert sich durch das Nachfolgende. Was sind die Konsequenzen? Die Bedeutsamkeit eines Dings erläutert sich nicht allein durch die Erforschung einer ursprünglichen Intention, aus der heraus ein Ding entstanden ist³³ – diese Klärung kann nur ein erster Schritt sein, um es zu verstehen. Die Rekontextualisierung, der Versuch der Wiedereinbettung in das historische Umfeld kann zu einer weiteren Klärung beitragen; die anhaltende Bedeutsamkeit dieses Dings zu untersuchen, ist der abschließende und nicht zu vernachlässigende Schritt: Warum hat etwas noch Relevanz, warum geht von ihm ein Versprechen aus, warum ist es in einem Untersuchungsfeld von Bedeutung? Diese Relevanz und anhaltende oder wieder einsetzende kulturelle Bedeutung eines Dings oder von Dingensembeln muss folglich immer mitbeachtet werden. Historische Dinge in der Forschung sind daher immer epistemische Dinge. Denn am Ende ist nichts mehr so wie es am Ausgangspunkt des Forschungsprozesses war. Es muss Teil eines reflexiven Wissenschaftsverständnisses sein, die jeweiligen Anteile von Gegenwartsgebundenheit der jeweiligen Akteure einer Forschung mitzubedenken, eben den der Dinge, den der Forscher/in und den der Fragestellung.

Besondere Aufmerksamkeit muss der je spezifischen Materialität der Dinge gewidmet werden, zumal auf die Frage hin, wie sich deren Wirkung und Bewertung verändert. Dem Material als solchem, also seiner Stofflichkeit und seiner Form, kommt schließlich für den Effekt des Präsentischen große Bedeutung zu. In Material und Form sind die Botschaften der Vergangenheit als Form der Zeit repräsentiert. In ihnen bringen sich die Machtverhältnisse, in denen die Dinge einmal situiert waren, vielleicht am deutlichsten zum Ausdruck. Sie lenken die Aufmerksamkeit immer noch wirkungsvoll. Denn die machtvolleren Dinge bestimmen durch ihre größere Chance zum Erhalt, ihre gewichtige Position im Diskurs und ihre hohe Anmutungsqualität das Wissen über die Vergangenheit mit und verlängern so deren Machtverhältnisse. Das reicht soweit, dass sie auch das Ansehen der Wissenschaften und Wissenschaftler mitbestimmen, die sich mit ihnen befassen. Sie verwandeln sich in symbolisches Kapital der jeweiligen Wissenschaften. Das zeigt sich in den Hierarchien der Museumsabteilungen wie in denen der universitären Fachbereiche.

Die Dinge sind in solche komplexen Zusammenhänge verwickelt, obwohl sie durch ihr So-Sein, ihre Präsenz, ihre Gegenwärtigkeit vermitteln, dass sie in hohem Masse evident seien. Genau darauf gründen die eingangs genannten Versprechen der Dinge. Und auf diesem Grund entsteht ihre wirkende Eigenschaft, Verstehen, Wissen und Erkenntnis unmittelbar zu ermöglichen. Eine Wirkung, die auf der anderen Seite von der Hoffnung des forschenden Subjekts auf spannende Funde, anstrengungslose Erkenntnis und große Anerkennung mit erzeugt wird. Sie sind im Prozess der Episteme untrennbar miteinander verbunden. Insofern ist in der Materie der Geist in mehrfacher Hinsicht enthalten.

³³ In diesem Sinne auch Bal, *Kulturanalyse* (wie Anm.29), 18f. und Kap.10, 295–334.

