„Ei, dem alten Herrn
zoll' ich Achtung gern'"

„Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern'"

Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Kristina Richts und Peter Stadler für den Virtuellen Forschungsverbund Edirom

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie, detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Januar 2016
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
Notensatz: Joachim Iffland
Umschlaggestaltung: Johannes Kepper, Nikolaos Beer
Textsatz: Kristina Richts, Peter Stadler

ISBN 978-3-86906-842-8

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Bestehende Rechte Dritter an Abbildungen sind von dieser Lizenz ausgenommen.
Der Quellcode des Bandes ist verfügbar unter https://github.com/Edirom/Festschrift-Veit



Inhaltsverzeichnis

Gerhard Allroggen
Statt eines Vorworts nur ein Brief 11

Eleanor Selfridge-Field
Introduction 13

Kristina Richts, Peter Stadler
Vorwort der Herausgeber 15

Stefanie Acquavella-Rauch
„Man stelle sich nur nicht vor, dass ein wirklich bedeutender künstlerischer Gedanke einem durch Zufall in den Schoß fiele“
Zur Schaffensweise Gustav Mahlers und Arnold Schönbergs 17

Gerhard Allroggen
Die Elysium-Szene des *Orfeo* von Gluck
Gedanken zur musikalischen Dramatik 35

Bernhard R. Appel
Textkategorien in kompositorischen Werkstattdokumenten 49

Jürgen Arndt
Flüchtig, veränderlich, wechselhaft – Gedanken zur musikalisch-modischen Gegenwart 59

Markus Bandur
Französische Jagdsignale im deutschen Wald
Zu Marc-Antoine Dampierres *Halali*-Fanfare in Webers *Silvana* 69

Eveline Bartlitz
„… wer Flöte bläst, kauft doch allemahl von meinen Werken“
Anton Bernhard Fürstenaus Briefkontakte zum Verlag B. Schott’s Söhne zwischen 1819 und 1825 89

Dagmar Beck
Weber, Karl Förster und der Dresdner Liederkreis im Spiegel ihrer Tagebuchaufzeichnungen 101

Thomas Betzwieser
Kann man eine musikalische Interpretation ‚edieren'?
Anmerkungen zur *Freischütz*-Aufnahme von Eugen Jochum und ihren Quellen 121

Benjamin W. Bohl, Axel Berndt, Simon Waloschek, Aristotelis Hadjakos
Dem Igel Sitte lehren …
Musikedition: von der digitalen Verfügbarkeit zur aktiven Nutzung 141

Beatrix Borchard
MusikGeschichtsVermittlung und Genderforschung im Internet
Bericht über ein work in progress 165

Irmlind Capelle
„Für gedrehte Eicheln an die Costüme zu Oberon"
Zur Kostüm-Ausstattung von Webers *Oberon* am Hoftheater in Detmold . 179

Joachim Eberhardt
Der Höhepunkt
Don Juan in Detmold 201

Norbert Otto Eke
Drei im gestimmten Raum
Lea Singers *Verdis letzte Versuchung* 217

Reinmar Emans
Kompositionsunterricht und ein Wirrwarr von Fassungen 233

Kurt Gärtner
Neumierte Hoheliedverse in Willirams von Ebersberg Hoheliedkommentar in der Lambacher Handschrift 251

Axel Teich Geertinger
Werkbegriffe in Gesamtausgabe und Werkverzeichnis, oder: Wann ist ein Werk keins?
Definitorische Probleme dargestellt am Beispiel Carl Nielsens 265

Christopher Grafschmidt, Stefan König
Würdige Werke für festliche Anlässe, „compostiert von Max Reger, genannt Grobian“ 283

Rebecca Grotjahn
Der Wundersmann
Johann Sebastian Bach und die Kantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 93 299

Maja Hartwig, Johannes Kepper
Die Spuren des Digitalen
Über die Nachnutzbarkeit digitaler Inhalte 319

Frank Heidlberger
Zwischen Berlin und Italien
Anmerkungen zu Giacomo Meyerbeers Frühwerk 331

Detlev Hellfaier
Leopolds Löwen und Hermanns Bären
„Offizielles Lipperband“ zum Besten der Hinterbliebenen 353

Knut Holtsträter
„Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen“
Zur Figurenführung in der *Euryanthe* von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber 371

Oliver Huck
Melodieverweise bei Johann Rist
Korpus und Kommentierung 397

Roland S. Kamzelak
Digitale Editionen im *semantic web*
Chancen und Grenzen von Normdaten, FRBR und RDF 423

Reinhard Keil
Gestaltung virtueller Forschungsumgebungen für die philologische Detailarbeit 437

Werner Keil
Heinrich Schenker als Herausgeber 463

Stephanie Klauk, Rainer Kleinertz, Sergi Zauner
Zur Edition der Werke von Tomás Luis de Victoria
Geschichte und Perspektiven 483

Anna Maria Komprecht, Daniel Röwenstrunk
Projektmanagement in digitalen Forschungsprojekten
Ein Leitfaden für interdisziplinäre und kooperative Drittmittelprojekte im Umfeld Digitaler Musikeditionen 509

Silke Leopold
Komponieren im Rentenalter
Über die Kategorie des Spätwerks in der Musik 523

Stefan Morent
Das Projekt *eChant* oder: Wie gefährlich sind musikalische Varianten? . . 537

Meinard Müller, Thomas Prätzlich, Christian Dittmar
Freischütz Digital
When Computer Science Meets Musicology 551

Rüdiger Nutt-Kofoth
Briefe herausgeben: Digitale Plattformen für Editionswissenschaftler und die Grundfragen der Briefedition 575

Gudrun Oevel
Der Ton macht die Musik
Digitalisierung von Forschungsprozessen nicht nur in der Musikwissenschaft 587

Bodo Plachta
„nicht einen Schuß Pulver werth“?
Editionsphilologie im Kontext romantischer Kulturkonzepte 599

Laurent Pugin
Interaction with Music Encoding 617

Malte Rehbein
It’s our department: On Ethical Issues of Digital Humanities 631

Solveig Schreiter
„Kann ich denn den Diebshändler Zulehner nicht gerichtlich belangen?“
Die Auseinandersetzungen um Carl Zulehners ‚Geschäfte‘ mit dem *Freischütz* vor dem Hintergrund der Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland 655

Christine Siegert, Kristin Herold
Die Gattung als vernetzte Struktur
Überlegungen zur Oper um 1800 671

Thomas Stäcker
Neue Entwicklungen im wissenschaftlichen Publikationswesen, oder warum brauchen geisteswissenschaftliche Bibliotheken Open Access? 703

Michael Struck
Pasticcio: Intermezzo historironico
Wie man im 21. Jahrhundert immer noch über Robert Schumanns ‚Spätwerk‘ streitet 723

Raffaele Viglianti
Music and Words
Reconciling libretto and score editions in the digital medium 727

John Warrack
Beethoven, Weber and Berlioz
Imitation and influence 747

Frank Ziegler
„… und jezt gerne einen Ruhigen Platz annehmen würde“
Edmund von Weber und seine Familie zwischen Rheinland, Lippe und Franken (1825–1831) 757

Autorinnen und Autoren der Beiträge 771

Personen- und Werkregister 787

Gerhard Allroggen

Statt eines Vorworts nur ein Brief

Lieber Herr Veit,

vorweg das Übliche, was aber das Wichtigste ist: herzliche Glück- und Segenswünsche zu Ihrem 60. Geburtstag – mögen Sie Ihren Angehörigen, Ihrer Arbeit, vor allem aber sich selbst noch lange gesund und froh erhalten bleiben!

Vor wenigen Tagen erhielt ich den jüngsten Band der Weber-Gesamtausgabe; es ist der sechsundzwanzigste – im Bücherregal nimmt die Reihe der Bände nun eine Strecke von ungefähr 80 cm ein. Wieviel Arbeit und Mühe steckt dahinter, und wie sehr hat die Weber-Gesamtausgabe das musikwissenschaftliche Editionswesen beeinflusst und verändert! Das Hauptverdienst daran haben Sie, lieber Herr Veit.

Gewiss erinnern Sie sich noch an die Anfänge. Mir lag daran, etwas auf die Beine zu stellen, das Absolventen eines musikwissenschaftlichen Studiums, die bei mir promoviert wurden, eine berufliche Existenz bieten konnte. Nun war Carl Maria von Weber der einzige große Komponist, dessen Werke nicht in einer Gesamtausgabe erschlossen wurden. Es galt also, die Möglichkeit dazu in einer Bund-Länder-Finanzierung eines solchen Vorhabens zu erschließen. Dabei hat mir übrigens mit Rat und Tat Herr Prof. Dr. Ludwig Finscher beigestanden. Der Musikverlag von B. Schott's Söhnen in Mainz übernahm das Vorhaben, was insbesondere dem damaligen Cheflektor des Hauses, Herrn Friedrich, zu danken war. Die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, genauer gesagt: deren Ausschuss für musikwissenschaftliche Editionen, dem damals Dr. Hanspeter Bennwitz vorstand, sicherte die Finanzierung zweier Arbeitsstellen, eine in Berlin (DDR) an der damals von Dr. Wolfgang Goldhan geleiteten Musikabteilung der dortigen Staatsbibliothek, die andere in Detmold beim Musikwissenschaftlichen Seminar. Die weitere Entwicklung ist bekannt.

Übrigens waren manche Grundsatzentscheidungen schnell und leicht zu treffen, z. B. diejenige, wie die künftigen Bände der Weber-Gesamtausgabe aussehen sollten. Herr Ziegler hat kürzlich im jüngsten Heft der *Weberiana* daran erinnert: ich schlug kurzerhand vor, dass die Bände im üblichen Gesamtausgabenformat in preußischblauem

Leinen gebunden und mit silbernen Versalien zu beschriften seien. Darauf sagte Herr Friedrich spontan: So machen wir's!

Unter Ihrer Ägide, lieber Herr Veit, geht es genauso zu. Möge unter Ihrem Schutz und Schild die Weber-Gesamtausgabe weiter blühen und gedeihen!

Das wünscht von Herzen
Ihr *Gerhard Allroggen*

Eleanor Selfridge-Field

Introduction

The stellar career of Prof. Dr. Joachim Veit is an unusual one. Veit established his credentials in musicology through early studies in Saarbrücken and Detmold/Paderborn in musicology, English and American literature, and music pedagogy. In Detmold he pursued a study (1988) of musical influences on Carl Maria von Weber's development as a composer with particular emphasis on the works of his teacher G. J. (Abbé) Vogler (1749–1814) and Franz Danzi (1763–1826), who was the grandson of the Italian opera impresario Antonio Denzio. Veit immediately thereafter joined a project to edit Weber's correspondence. The intention to create in parallel a complete critical edition of Weber's music bore much fruit over the coming years. The adoption of digital methods of cataloguing and transcribing letters in combination with the development of digital typography for musical editions prompted the idea of devising a scheme whereby the myriad sources underlying a critical edition could be managed digitally and referenced through links to pertinent points in the score. The Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe that we know today is both a testing ground for and a beneficiary of this convergence. Veit's role in bringing it about has been paramount. Today the 'edition' extends not only to correspondence but also to diaries, commentaries by Weber on music, authority files, bibliographies, registers of persons, reproductions of concert programs, and so forth.

In connection with the Weber edition, Prof. Dr. Veit has been a driving force in the establishment of the DFG-NEH joint project that produced the Music Encoding Initiative (v. 1, 2009–2011) and kindred other digital projects including the *TextGrid*-Initiative (technical support for digital humanities) and DARIAH-DE (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities). The open-source *TextGrid* provides preservation and access, with an emphasis on XML-, TEI, and (we presume) MEI-based editions and archives. The linking of text and image (together with the encoding of primary sources in which the two are interlaced) plays a key role in the underlying conception. The EU-wide DARIAH project considers research evaluation; organizational issues; data development organization and licensing; big-data methods; and community annotation of digital resources.

For musicologists the most prominent fruit of this work has been the *Edirom* project (2006–2012), which now hosts an annual summer school in Paderborn. Edirom's "virtual research" model finds a clear analogue in the Bargheer edition "Fiedellieder *plus*", prepared within the *TextGrid* infrastructure. A core principal is its emphasis on "changed media conditions" and "concepts of editorial work". As is now widely recognized, the continuous re-evaluation of musical substance that digital tools allow is by default prohibited in paper-based editions. Those with digital tools can interact with virtual substance *ad infinitum.* It is the tools that must be secure, richly described, and easily available. Performers and scholars will continue to need editions printed on paper, and this alternative is no way inhibited by this model.

No one has played a greater role in the exploration of options nor in establishing criteria for a new "philological" model of preparing digital critical editions than Prof. Dr. Veit. Recognition of his talents and goals has attracted the attention of many other working boards and editions. He currently serves on the Advisory Committee of the Digital Mozart Edition, Salzburg; the editorial board of the OPERA project, Frankfurt am Main; and the *Danish Centre for Music Publication* (Copenhagen). His contributions to musicological literature are many and various. They include several critical editions of many concertos and the comic opera *Abu Hassan*.

In addition to these important contributions, Prof. Dr. Veit has also advanced Weber scholarship in several conventional ways. These include uncovering a few of Weber's character flaws; challenging (like many others) the validity of standard historiographical views of esthetic conceptualization of "music of the classical era"; and locating the genesis of some of Weber's unusual traits in apparent encounters with a wide range of pieces in circulation in his formative years. Veit's studies of the Harmonic Society that operated in 1810–1812 can be followed in several directions at once. The fundamental one is in understanding the important connections between the tonal theories of Abbé Vogler and Gottfried Weber (who was unrelated to Carl Maria).

What may prove to be most enduring among his many contributions to fields both established and emerging is the bountiful supply of gifted young scholars he has trained and motivated to expand the boundaries of critical editions (of both text and music) in ways that were not imagined a decade or two ago. By establishing a joint program in media studies between Detmold's Hochschule für Musik and Paderborn University's distinguished program in computer science, he has helped to create a solid pathway for those eager to build tools for the digital future. The *Beethoven Werkstatt* project in Bonn, which continues to 2030, may prove to be the greatest monument to this potential.

Eleanor Selfridge-Field

Kristina Richts, Peter Stadler

Vorwort der Herausgeber

Lieber Joachim,

irgendwann im November 2014 begannen bei uns die Vorbereitungen – heimlich, versteht sich – für Deinen 60. Geburtstag. Es war uns allen, i. e. Deinen Mitarbeitern aus dem Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE), von Anfang an ein ganz natürlicher Wunsch, Dir zu diesem ‚Meilenstein' eine besondere Überraschung zu präsentieren. Dabei hatten wir – wie so oft – im Überschwang viel zu viele Ideen, die wir dann nicht weiter verfolgen konnten. Eine Festschrift aber stand ganz oben auf der Liste und sollte unbedingt umgesetzt werden. Ebenso eindeutig war die Maßgabe, dass wir Deine Festschrift selbstverständlich als Open Access Publikation veröffentlichen würden, und zwar online sowie gedruckt. Allerdings bereitete es uns einige Probleme, einen thematischen Zuschnitt und einen Titel zu finden, da die Breite Deines wissenschaftlichen Schaffens und Wirkens kaum eine Fokussierung auf ein Thema erlaubt. So wählten wir den ‚Jubilar-zentrierten Ansatz' und luden ehemalige und aktuelle Weggefährtinnen und Weggefährten ein, Dir einen Beitrag aus ihrer Arbeit zu widmen. Auf diese Weise vereint sich im vorliegenden Band ein schönes Spektrum an Beiträgen aus der Carl-Maria-von-Weber-Forschung, der Musikwissenschaft, der Editionsphilologie, der Germanistik, der Regionalgeschichte und den Digital Humanities. Dabei fällt auf, dass die genannten Fachbereiche aber weniger als disjunkte Disziplinen nebeneinander stehen, sondern sich vielfältig gegenseitig beeinflussen und durchdringen. Wir haben uns daher bewusst gegen eine starre Eingruppierung der Beiträge entschieden und diese stattdessen in alphabetischer Reihenfolge der Autorinnen und Autoren wiedergegeben.

Gleichermaßen hat sich auch der Titel ergeben: „Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern'" ist natürlich ein Zitat aus dem *Freischütz*; das Werk, das uns – und besonders Dich – aufgrund des Projektabschlusses von *Freischütz Digital* und des *Freischütz*-Bandes in der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe mehr oder weniger das ganze Jahr 2015 hindurch beschäftigt hat. Es schien uns passend, diese aufrichtige Achtung, die von Ännchen und Agathe hier bezeugt wird, für unsere Zwecke zu

übernehmen. Wir sind überzeugt, dass Du die Nummer 6 ab jetzt mit anderen Ohren hören wirst und Deine persönliche *Freischütz*-Rezeption eine neue Facette erhält! Das Alter spielt hierbei eine untergeordnete Rolle: sei versichert, dass wir Dich nicht für einen alten Mann halten! Der Zeitpunkt schien uns aber günstig, nicht nur Deinen Geburtstag zu feiern, sondern auch das bisher von Dir Erreichte. Man kann – so finden wir – mit Fug und Recht behaupten, dass der Standort Detmold inzwischen zu einem (bescheidenen) internationalen Zentrum der Digital Humanities geworden ist, mit seinen Verflechtungen in die Communities der *Music Encoding Initiative* (MEI) und *Text Encoding Initiative* (TEI), den zahlreichen Projekten, mit dem jüngst eingerichteten *Zentrum Musik – Edition – Medien*, der Akademie-Professur für Digitale Musikedition und unserem Forschungsverbund Edirom. Das alles ist nur Deinem unermüdlichen Einsatz für die Sache und Deinem Vertrauen in die Mitarbeitenden zu verdanken.

An dieser Stelle gilt es ebenso allen Beteiligten Dank zu sagen, ohne deren Hilfe und Unterstützung dieser Band niemals – und schon gar nicht in der gegebenen knappen Zeit – fertig geworden wäre. Zuvorderst den Autorinnen und Autoren, die uns die Kürze der Vorbereitungszeit nie übel genommen, sondern größtenteils spontan Ihre Zusagen gemacht und gehalten haben, dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn für die finanzielle Unterstützung beim Druck des Bandes und den beiden studentischen Hilfskräften Franziska Scheffler und Phia-Charlotte Jensen, die uns so manchen Bibliotheksgang abgenommen haben. Ein ganz besonderer Dank sei darüber hinaus an alle Kolleginnen und Kollegen des ViFE-Verbundes gerichtet, die uns den Rücken freigehalten und besonders bei der Redaktion der Texte wertvolle Unterstützung geboten haben. Namentlich sei dabei Joachim Iffland für die Lilypond-Notenbeispiele, Johannes Kepper und Nikolaos Beer für die Umschlaggestaltung sowie Irmlind Capelle und Frank Ziegler gedankt, die uns bei diesem herausgeberischen Unterfangen mit Rat und Tat unterstützt haben. Es war für uns eine enorme Hilfe und ein großer Rückhalt, auf ihre langjährige herausgeberische Kompetenz jederzeit zurückgreifen zu dürfen.

Trotz der zusätzlichen Herausforderung hat uns die geheimbündlerische Arbeit im Verborgenen viel Vergnügen bereitet, immer in der Sorge, durch einen vergessenen Ausdruck am Drucker oder ein verräterisches Bildschirmfenster entdeckt zu werden. Wir hoffen, dass uns die Überraschung gelungen ist und Du ‚nit bees' bist, nicht selbst aktiver Teil dieses ‚Schurkenstücks' gewesen zu sein. Das Ergebnis eignet sich ob des Umfangs leider nicht als entspannte Reiselektüre, wir hoffen aber trotzdem, dass es vor Deinen Augen Gefallen finden wird.

Für den Virtuellen Forschungsverbund Edirom
Kristina Richts & Peter Stadler

Stefanie Acquavella-Rauch

„Man stelle sich nur nicht vor, dass ein wirklich bedeutender künstlerischer Gedanke einem durch Zufall in den Schoß fiele“[1]

Zur Schaffensweise Gustav Mahlers und Arnold Schönbergs

Ein Ausspruch wie der im Titel zitierte – stammt er nun von Arnold Schönberg oder von Gustav Mahler? Und wie ordnen beide die Arbeit eines Komponisten ein? Als „Neun-Zehntel […] Glück; aber allerdings nur, wenn er das restliche Zehntel kann und sich für elf Zehntel angestrengt hat[?] [Und] Gott seinen Segen dazu“[2] gegeben hat? Beide, die jeder auf seine Art und Weise ‚Übergänge‘ zur sogenannten ‚Moderne‘ gefunden haben, stellten das musikalische ‚Schaffen‘ als eine Kombination aus gedanklich-handwerklicher Arbeit, innerem Ausdrucksbedürfnis und persönlichem Vermögen dar und zeigten damit ihre ähnliche – eben auch dem Zeitgeist geschuldete – Geisteshaltung, wenn man gewillt ist, ihren zahlreichen Äußerungen in Briefen und anderen schriftlichen Zeugnissen zu glauben. Diese grundsätzlichen Parallelen mögen partiell dadurch erklärbar sein, dass Mahler und Schönberg in persönlichem Kontakt miteinander standen, sich in ähnlichen Kreisen bewegten und – natürlich mit Einschränkungen wie etwa ihrer sozialen Stellung – dem gleichen geistigen Umfeld angehörten. Die Bedeutung des räumlichen, zeitlichen und geistigen Ortes Wien um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert wird daran deutlich.

***

Der Glaube an eine göttliche Instanz, wie er bei Schönberg u. a. aus Zitaten wie dem obigen geschlossen werden kann,[3] ist bei beiden Komponisten eng verknüpft mit

1 Herbert Kilian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, rev. und erw. Ausgabe Hamburg 1984, S. 144.

2 Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke* (*A-Was*, T65.03), in: Arnold Schönberg, *Schriften*, online abrufbar unter http://www.schoenberg.at/schriften/T65/T65_03/SCANS/T65_03_154.jpg [Stand: 30. Nov. 2015], S. 154.

3 Ähnliches schreibt Schönberg retrospektiv am 29. November 1949: „Ich glaube aber außerdem, wenn man seine geistige Pflicht mit rücksichtsloser Aufopferung erfüllt hat und alles, soweit man kann, der

dem Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten – Mahler formulierte beispielsweise: „Ungefähr könnte ich den Satz [den letzten Satz der *III. Symphonie*; Anmerkung der Autorin] auch nennen ‚Was mir Gott erzählt'!"[4] Die eigenen Fertigkeiten, die Schönberg als notwendig für das Schaffen von Kunst erschienen, sah er sowohl im tonsetzerisch-mechanischen und bewusst-rationalen Komponieren[5] als auch auf einer scheinbar eher unbewussten Ebene verortet, die mit dem Begriffsfeld Talent, Eingebung, Schaffensdrang und Inspiration umrissen werden kann.[6]

Ganz in diesem Sinne verstand Mahler das Konstrukt des ‚Genius': Es kam ihm „wie in aller Kunst, […] auf die reinen Mittel des Ausdrucks an"[7] und so riet er, „[w]er kein Genie besitzt, soll davon bleiben."[8] Wie selbstverständlich ging er davon aus, dass das durch ihn Entstehende Kunst sei, weswegen er „vor nichts zurückzuschrecken [brauchte]"[9] und sich ohne Arroganz als Künstler bezeichnete.[10] Dieses griff Schönberg in seinem Mahler-Aufsatz unter Verwendung der gleichen Sprache auf – ein Kunstschaffender wolle die Beständigkeit „eine[r] höhere[n] Wirklichkeit"[11] erreichen: „In Wirklichkeit gibt es für den Künstler nur ein Größtes […]: *sich auszudrücken.* Gelingt das, dann ist das Größte gelungen, das dem Künstler gelingen kann."[12]

Als wichtige Instanz nennt Schönberg die dem ‚Genie' eigene Kraft der Inspiration, die den Schaffensdrang hervorrufe und Ursprung künstlerischer Gedanken sei.[13] Für Mahler war der Moment der ‚Eingebung' offenbar zum einen eng verbunden mit einem subjektiven Ereignis, was er beispielsweise in einem Brief an Arthur Seidl in Bezug auf seine *II. Symphonie* beschrieb: „So geht es mir immer: nur wenn ich erlebe,

---

Vollendung nahegebracht hat – dann beschenkt einen der Herrgott mit einer Gnadengabe, indem er Züge von Schönheit beisteuert, die man mit seinem eigen Talent niemals hätte hervorbringen können." Arnold Schönberg, *Rückblick*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976 (Gesammelte Schriften I), S. 397–408, hier S. 402.

4 Brief an Anna von Mildenburg vom 1. Juli 1896; zitiert nach Gustav Mahler, *Briefe*, erw. und rev. Neuausgabe von Herta Blaukopf, Wien u. a. 1982, S. 166 f., hier S. 167.

5 Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Jubiläumsausgabe, Wien ^{7}2001, S. 6 oder Arnold Schönberg, *Herz und Hirn in der Musik*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 104–122, hier S. 122 oder Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 165–168, hier S. 165.

6 Vgl. Stefanie Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*, Mainz 2010, S. 31 f.

7 Brief an Bruno Walter vom Sommer 1904; zitiert nach Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 293 f., hier S. 293.

8 Ebd.

9 Ebd.; zitiert nach Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 293 f. Der Brief verdeutlicht auch zwei Sätze nach dem Zitat noch, wie überzeugt Mahler von seinen Fähigkeiten war.

10 Beispielsweise in einem Brief an Arthur Seidl vom 17. Februar 1897; Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 199–202, hier S. 201.

11 Arnold Schönberg, *Mahler*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 7–24, hier S. 24.

12 Schönberg, *Mahler* (wie Anm. 11), S. 11.

13 Vgl. Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 39 ff.

‚tondichte' ich – nur, wenn ich ‚tondichte', erlebe ich!"[14] Zum anderen hielt er „die Invention [für] ein Zeichen göttlicher Begnadung"[15] und als solche maßgeblich für das Schaffen. Laut Schönberg werde dies möglich, da der Künstler von Anfang an das Bild der vollständigen Komposition in sich trüge und es mittels des ‚Unbewussten' gleichsam ‚auf die Welt bringe'.[16] Beide erscheinen damit als Kinder ihrer Zeit und – bei Schönberg zumindest in dieser Phase – als in der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts verhaftet, die sie gleichsam auf sich selbst spiegeln.

Aber zurück zum ‚Kunstwerk': Die relevanten Wesenszüge eines ‚Kunstwerks' sind für Mahler und Schönberg die Elemente Einheit und Zusammenhang. Diese beruhen auf einer Kernidee, die gleichzeitig die Basis des Ganzen bildet und in der gesamten Komposition vorhanden ist. Laut Schönberg

> ist [es; das Kunstwerk, Anm. d. Autorin] so homogen in seiner Zusammensetzung, daß es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, innerstes Wesen enthüllt. Wenn man an irgendeiner Stelle des menschlichen Körpers hineinsticht, kommt immer dasselbe, immer Blut heraus. Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Tonstück hört, ist man imstande, das Ganze zu erfassen.[17]

Diese Sichtweise teilte – schenkt man den Erinnerungen Anton Weberns Glauben – auch Mahler: „[S]o sollte sich auch in der Musik, aus einem einzigen Motiv, ein größeres Tongebilde entwickeln, aus einem einzigen Motiv, in dem der Keim zu allem, was einst wird, enthalten ist."[18] In diesen grundlegenden kunstästhetischen Gedanken bezüglich des Schaffens – sofern sie hier in Kürze dargestellt werden können – wird eine geistige Nähe der beiden Komponisten zueinander deutlich.

***

Die große Frage, die sich nun anschließt, ist, inwieweit sich das konkrete Entstehen einer Komposition bei Mahler und Schönberg ebenfalls ähnelte und inwieweit es sich unterschied. Ein erster Aspekt sind die Arbeitsbedingungen: Mahler war sehr abhängig von direkten äußeren Einflüssen, brauchte absolute Ruhe und konnte Ablenkung

---

14 Brief an Arthur Seidl vom 17. Februar 1897; zitiert nach Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 200.

15 Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 144.

16 Vgl. beispielsweise Arnold Schönberg, *Der Segen der Sauce*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 148–151, hier S. 150; oder auch zusammenfassend die Ausführungen in Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 39 ff.

17 Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 3–6, hier S. 5.

18 Rosaleen Moldenhauer und Hans Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 65.

kaum ertragen. Dieses wird anhand von Briefen und Berichten deutlich, etwa anhand des Folgenden an Anna Bahr-Mildenburg:

> [D]iesmal kommen ohnehin so viele äußere Störungen dazu, wie physisches Übelbefinden und materielle Sorgen – da kostet es mich eine so unerklärte Anstrengung, alles in mir in künstlerischen Fluß zu bringen, und mich ganz in die Atmosphäre des Kunstwerks zu versetzen, das ich vollenden will, daß ich schon oft verzweifelt habe.[19]

Das Komponieren fiel ihm offenbar schwerer als Schönberg; denn Mahler konnte seine beruflichen Verpflichtungen kaum ausblenden, so dass er lediglich in den Sommermonaten zum Komponieren kam. Ähnliches findet sich zwar phasenweise auch bei Schönberg, der dennoch von äußeren Umständen im Allgemeinen unabhängiger war. In folgender kleiner aber aussagekräftiger Anekdote äußerte Schönberg sein Problem, bei einer durch Klang verursachten Störung konzentriert weiterzuarbeiten. Daran wird nebenbei auch deutlich, dass er im Unterschied zu Mahler auch freie Zeitfenster im Alltag zum Arbeiten nutzte:

> Ungefähr 1903–1909 wohnte ich in der Liechtensteinstraße in Wien und hatte Aussicht auf den Thury (Liechtenthal) mit einer Kirche […]. Meist hatte ich die vielen Stunden, die ich damals gab, am Nachmittag zu geben. Manchmal aber hatte ich einen Nachmittag frei und benützte ihn zum Komponieren. Nun waren ab 2h in der Kirche […] ununterbrochene Leichenbegängnisse, so dass von dieser Stunde an das Glockengeläute mehrere Stunden hindurch nicht aufhörte. Anfangs – unterm Arbeiten – bemerkte ich es meist nicht. Nach einiger Zeit stellte sich eine gewisse Ermüdung, Erschlaffung des Vorstellungsvermögens ein, so dass ich schließlich immer die Arbeit aufgeben musste. Das erzählte ich Mahler und klagte darüber. […] [D]ie Antwort Mahlers: […] „Das kann Sie doch nicht stören! Komponieren Sie die Glocken mit hinein!“[20]

Waren es bei Mahler schon kleine Störungen, unter denen er litt, so bedurfte es schon eines ganzen andauernden „Glockengeläute[s]“, um Schönberg abzulenken. Auch wenn die Anekdote vermutlich nur aus der Erinnerung aufgeschrieben wurde, so zeigt sie doch, dass Mahler und Schönberg sich über den Vorgang des Komponierens wohl ausgetauscht haben dürften – leider ist Weiteres dazu nicht überliefert.

---

19 Brief an Anna Bahr-Mildenburg vom [28.? Juni 1896]; zitiert nach Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 164 ff., hier S. 165.

20 Arnold Schönberg, *Glocken am Thury* (*A-Was*, T04.16r), in: Arnold Schönberg, *Schriften*, online abrufbar unter http://www.schoenberg.at/schriften/T04/T04_16/T04_16r.jpg [Stand: 30. Nov. 2015]; an dieser Stelle sei Frau Julia Bungart von der Abteilung Musikwissenschaft der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für ihren Hinweis herzlich gedankt.

Ähnlich wie Mahler war es für Schönberg sehr wichtig, dass ihm seine Einfälle präsent blieben – sei es im Gedächtnis oder auf dem Papier – und ein Vergessen oder ein ‚Nicht-Mehr-Darauf-Zugreifen-Können' konnte den Abbruch eines Stückes zur Folge haben, wie z. B. im Jahr 1926 vorläufig bei den *Variationen für Orchester* op. 31 oder bei diversen Liedern.[21] Um etwas Derartigem vorzubeugen, trug Mahler gerne wie Ludwig van Beethoven ein Notennotizbuch bei sich. In einem Brief an Anna Bahr-Mildenburg vom 24. Juni 1896 beschrieb er, was bei ihm der Verlust von Notizen und die damit verbundene Gefahr des ‚Nicht-Weiter-Arbeiten-Könnens' auslöste:

> Denke Dir, ich habe die Entwürfe zu meinem Werk (der dritten Symphonie), die ich jetzt im Sommer ausarbeiten wollte, in Hamburg vergessen und bin ganz in Verzweiflung darüber. Das ist ein so unglücklicher Zufall, daß er mich meine Ferien kosten kann. Kannst Du das verstehen, um was es sich dabei handelt? Es ist ungefähr so, als ob Du Deine Stimme irgendwo liegen gelassen hättest und müsstest nun warten, bis sie Dir wieder jemand zusendet.[22]

Vergleichbares lässt sich bei Schönberg nur bedingt finden. Sein Vorgehen beim Komponieren kann nur mit Einschränkungen generalisiert werden, da er je nach Anforderung – Genre, Besetzung, Tonsprache – passendes Arbeitsmaterial verwendete und vor allem da es ihm je nach Lebensphase leichter oder schwerer fiel, kompositorisch zu arbeiten. Im Bereich seines Liedschaffens oder auch bei kleineren Stücken neigte er eher dazu, in ein offenbar schwer lösbares musikalisches Problem nur eine bestimmte Menge Energie zu investieren. Stattdessen legte er die Komposition dann beiseite und wandte sich etwas Neuem zu. Gerade in Zeitfenstern, die man vielleicht als Zeiten des Suchens nach oder des Konsolidierens einer kompositorischen Ausdrucksweise bezeichnen könnte, nämlich Ende der 1890er Jahre, zwischen 1905 und 1906 sowie zwischen 1914 und 1917 sind daher auch die meisten Fragmente in seinem Schaffen zu verzeichnen.[23] Fühlte sich Schönberg ‚sicher' oder ‚heimisch' in einer Art zu komponieren, gibt es – da davon ausgegangen werden kann, dass er nahezu alles aufhob – nur relativ wenige bis fast keine Skizzen, Entwürfe oder anderes Material, das die Erstniederschrift ergänzte, und das Komponieren ging zügig voran. Dadurch gibt es Werke wie die *Drei Klavierstücke* op. 11 mit nahezu keinen Skizzen aber eben auch solche wie die *Serenade* op. 24 oder *Moses und Aron* mit einer großen Menge an

[21] Vgl. die Ausführungen in Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 250–259 und z. B. S. 115 f.

[22] Gustav Mahler, *Briefe 1879–1911*, hg. von Alma Maria Mahler, Nachdruck der Ausgabe Berlin – Wien – Leipzig 1925, Hildesheim u. a. 1978, Brief 146, S. 159.

[23] Einen Sonderfall stellt *Moses und Aron* dar, mit dessen Vollendung Schönberg von 1928 bis zum Ende seines Lebens immer wieder befasst war; vgl. auch Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 96–111.

Arbeitsmaterialien. Eine Rolle spielt dabei natürlich der Umfang eines Werkes per se, da Lieder eines anderen Aufwands bedürfen als Musiktheaterwerke. Darin besteht sicher auch der größte Unterschied zwischen beiden Komponisten; denn Mahler komponierte in weniger Gattungen und beschränkte sich primär auf Symphonien und Lieder, an denen er wiederholt feilte.

Der Stand der musikphilologischen Forschung zur Schaffensweise der beiden Komponisten scheint ähnlich verschieden zu sein wie die Einsichtmöglichkeiten in ihre Werkstatt. Während bei Schönberg in der Kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke sämtliches Arbeitsmaterial wissenschaftlich eingeordnet und ediert ist, einzelne Werke gesondert analysiert und auch die Schaffensthematik insgesamt erforscht wurde,[24] gibt es zu Mahler vor allem Aufsätze zu bestimmten Phänomenen seines Schaffens, Werkstudien und erst in letzter Zeit aufbereitetes Material in der Gesamtausgabe.[25] Diese Situation hat ihren Ursprung sicherlich in der recht konträren Quellenlage, da Mahler nicht nur – im Gegensatz zu Schönberg – viele Skizzen und andere Arbeitsmaterialien vernichtete, sondern die vorhandenen Quellen auch nicht gesammelt an einem Ort, gleichsam wartend auf die wissenschaftliche Analyse, liegen wie bei Schönberg. So verwundert es auch wenig, dass bei Mahler immer wieder die Überarbeitungsphasen, also der Arbeitsprozess nach Fertigstellung einer ersten Partitur untersucht wurde. Weniger beantwortet werden konnte bisher die Frage danach, wie er in frühen Phasen, bei der ‚Gestaltfindung' einer Komposition vorging.[26]

James L. Zychowicz,[27] Peter Andraschke[28] und Hermann Danuser[29] – um nur einige zu nennen – stellten Mahlers Schaffensweise bereits folgendermaßen dar: Bei symphonischen Werken notierte Mahler zunächst Pläne und dann erste Überlegungen in

[24] Vgl. beispielsweise die Publikationen von Ulrich Krämer zu *Die Gurre-Lieder*, von Joseph H. Auner zu *Die glückliche Hand* oder von Stefanie Rauch zur Arbeitsweise Schönbergs.

[25] Vgl. zu Mahlers Schaffen die Arbeiten von Peter Andraschke – z. B. Peter Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess*, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 127–139 – oder Colin Matthews – Colin Matthews, *Mahler at Work. Aspects of the creative process*, New York [u. a.] 1989 bzw. Colin Matthews, *Mahler at Work. Aspects of the creative process*, Diss. University of Sussex 1977.

[26] Überlegungen hierzu gibt es etwa bei Sander Wilkens zur *V. Symphonie* (Sander Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozeß*, Frankfurt u. a. 1989), bei James L. Zychowicz zur *IV. Symphonie* (James L. Zychowicz, *Re-evaluating the Sources of Mahler's Music*, in: *Perspectives on Gustav Mahler*, hg. von Jeremy Barham, Bodmin 2005, S. 419–436) oder in Matthews, *Mahler at Work* (Diss.) (wie Anm. 25).

[27] Zychowicz, *Re-evaluating the Sources* (wie Anm. 26).

[28] Vgl. u. a. Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess* (wie Anm. 25).

[29] Vgl. u. a. Hermann Danuser, *Explizite und faktische musikalische Poetik bei Gustav Mahler*, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Hannover 1993 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 85–102.

Skizzenbüchern, denen Notate auf einzelnen Skizzenseiten folgten.[30] Verschiedene Quellenarten wie Beschreibungen etwa von Natalie Bauer-Lechner, Briefe[31] aber auch die wenigen vorliegenden musikalischen Quellen decken sich in der Aussage, dass Skizzen u. ä. im frühen Stadium einer Komposition für Mahler offenbar einen großen Stellenwert besaßen, wie auch dieses Beispiel illustrieren kann:

> Trotzdem hatte er einen Stoß von Skizzenblättern und seine Noten-Taschenbücher vollgefüllt, wie er es pflegte mit hundert Wendungen eines Motivs oder einer Modulation, bis es gefunden, wie er's brauchte und wie es in den ganzen Zusammenhang sich fügen muß.[32]

Äußerungen wie dieser kann ferner entnommen werden, dass Mahler horizontale und vertikale Zusammenhänge in verschiedenen Schritten gesondert bearbeitete.

Aus seiner Werkstatt gibt es nun in der Tat Zeugnisse, die ein derartiges Vorgehen bestätigen.[33] Beispielhafte Einblicke können etwa über Notate aus den einzigen beiden bisher bekannten, in Gänze erhaltenen Mahler'schen Skizzenbüchern gewonnen werden, die im Wiener Theatermuseum sowie in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) liegen.[34] Im sogenannten ‚Letzten Skizzenbuch' aus dem Nachlass von Anna Bahr-Mildenburg wird beispielsweise an einer Stelle auf S. 29^{v}[35] ersichtlich, wie Mahler ein Motiv auf den ersten beiden Systemen zunächst horizontal mit nur einer marginalen Andeutung von Vertikalität notierte. Dabei nahm er bereits Korrekturen an den letzten drei Tönen des Einfalls vor. In einem nächsten Schritt entwickelte er das Motiv im dritten und vierten System über zwei zusätzliche Takte horizontal weiter, notierte erst dann die Taktart anhand von Notengruppierungen (4/4-Takt) und skizzierte die vertikale Struktur rudimentär. Darunter fügte er den wortsprachlichen Vermerk „Es-dur [sic!] probieren"[36] an, während er die darüber liegenden Notizen wieder strich.

Auch im zweiten der bekannten Skizzenbücher lässt sich Mahlers problembezogenes Vorgehen exemplarisch nachvollziehen. Die ersten beiden Systeme auf S. 12^{r} enthalten vier recht vollständig notierte Takte im Violinschlüssel mit einigen Korrekturen.[37]

---

30 Auf Mahlers Credo zum Aufbewahren von Skizzen u. ä. ist bereits an anderer Stelle hinreichend hingewiesen worden; vgl. z. B. Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess* (wie Anm. 25).

31 Vgl. dazu beispielsweise die Zitate auf den ersten Seiten dieses Textes.

32 Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 58.

33 Vgl. auch Matthews, *Mahler at Work* (Diss.) (wie Anm. 25), S. 124–127.

34 *A-Wtm*, VK905BaM sowie *A-Wn*, Mus. Hs. 41634.

35 *A-Wtm*, VK905BaM, S. 29^{v}.

36 Ebd.

37 Vgl. dazu das online einsehbare Digitalisat der Seite unter http://data.onb.ac.at/dtl/3675507 [Stand: 30. Nov. 2015].

Kritisch scheinen für Mahler die letzten zwei Takte gewesen zu sein, womit er sich auf den übrigen vier Systemen der Seite detailliert beschäftigte, während die ersten beiden Takte keiner weiteren Umarbeitung bedurften. Im nachfolgenden Schritt – System 3 und 4 – vertauschte Mahler die beiden Stimmen, versetzte die neue Oberstimme um eine Terz nach unten und veränderte den Verlauf des sich anschließenden vierten Taktes sowie den zweiten Taktteil von T. 3 der neuen Unterstimme. Dadurch konnte er allerdings offenbar die Unterstimme nicht weiterführen, weshalb er sich in System 5 und 6 eine dritte Variante der neuen Ober- und alten Unterstimme überlegte. Diese erlaubte es ihm, auch die neue Unterstimme vollständig zu entwickeln. Wenn Mahler nun auch nicht „mit hundert Wendungen eines Motivs oder einer Modulation“[38] arbeitete, so wird doch exemplarisch deutlich, dass er – ähnlich wie Schönberg – problemlösungsorientiert vorging, „bis es gefunden, wie er's brauchte.“[39]

Nach diesen ersten beiden Arbeitsphasen – Pläne und erste Überlegungen in Skizzenbüchern – verfasste Mahler unter Zurückgreifen auf vorhandene sowie mit Hilfe neu erdachter Skizzen ein Particell (short score). Während der vierten Phase entstand daraus – und zwar wiederum mittels neuer und alter Skizzen – der Partiturentwurf (draft score), anhand dessen er die Reinschrift anfertigte. War das Werk publiziert und aufgeführt, nahm er häufig erneute Korrekturen vor und es konnte zu einer weiteren Veröffentlichung kommen. Ferner scheint Mahler vor allem ab der *III. Symphonie*, also ab ungefähr 1896, sein Vorgehen weiter strukturiert zu haben. Seitdem nutzte er für die Quellenstufen vor der Reinschrift (fair copy) querformatiges Papier und für die Reinschrift selbst höherwertiges Papier im Hochformat.[40] Auch wenn sich der Entstehungsprozess der symphonischen und der vokalen Werke in den letzten Schritten ähnelte, so unterschied er sich jedoch in den davor liegenden. Die Arbeit an textgebundener Musik begann Mahler mit dem Kopieren und Überarbeiten der Textvorlage und erstellte dann vor der Reinschrift lediglich Klavier-Gesangs-Entwürfe (piano-vocal drafts). Gerade bei Werken aus dem Bereich der musikalischen Lyrik beschrieb Mahler auch immer wieder das Primat des Wortes.

***

38 Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 58.
39 Ebd.
40 Vgl. z. B. Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess* (wie Anm. 25), S. 133.

Das um 1901 komponierte Lied *Ich atmet' einen linden Duft* aus den *Fünf Liedern nach Rückert* erlaubt aufgrund der reichhaltigen Quellenlage einen direkten Einblick in Mahlers Schaffensweise.[41] Bekannt sind neben dem Partiturentwurf für Klavier und Gesang in Bleistift[42] und der Partiturerstniederschrift für Klavier und Gesang in Tinte,[43] die beide in der Österreichischen Nationalbibliothek liegen, die Partiturreinschrift für Klavier und Gesang in Tinte[44] und die Partiturreinschrift für Orchester und Gesang[45] sowie u. a. diverse Drucke. Alle genannten Quellen sind inzwischen als Digitalisate online abrufbar.

Wie ging Mahler nun also in diesem konkreten Fall kompositorisch vor? Zu den oben besprochenen Schritten eins und zwei (Skizze, Particell) ist leider kein Material erhalten, so dass die erste vorliegende Quelle der Partiturentwurf in Bleistift ist, in dem Mahler das Lied bis zum Ende notierte: Er unterlegte die Singstimme bis T. 14 mit Text und ‚verteilte' das Wort „Angebinde" dabei zunächst über drei Takte, dann erfolgte eine Korrektur und die Textunterlegung ging ab T. 20 oberhalb der Singstimme weiter. Nach Abschluss schaute Mahler das Lied nochmals durch und veränderte T. 18/19, T. 32 bis 36 und vor allem T. 40, wie in dem online verfügbaren Scan des Manuskripts nachvollzogen werden kann. Mahler strich diesen Takt offenbar wegen der Führung der Achtelbegleitfigur und passte den alten T. 41 derart an, dass sich quasi eine Wiederholung von T. 39 ergibt – d. h. eine Achtelbegleitung in der rechten statt in der linken Hand – inklusive der letzten Silbe von „gelinde". Danach überarbeitete er den Schlussteil und fügte noch eine Skizze zu den Schlusstakten an, bevor er bei einer weiteren Durchsicht einen starken Eingriff in die Taktart vornahm und mit Tinte weite Teile in 6/4-Takt umänderte.

---

41 Analysen und eine Einordnung des Liedes in Mahlers Œuvre können nachgelesen werden bei Donald Mitchel, *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death*, Berkeley u. a. 1985, S. 60–73 sowie bei Reinhard Gerlach, *Strophen vom Leben, Traum und Tod: Ein Essay über Rückert-Lieder von Gustav Mahler*, Wilhelmshaven 1982 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 83), S. 65–74; bei Ingo Müller, *Dichtung und Musik im Spannungsfeld von Vermittlung und Unmittelbarkeit. Gustav Mahlers „Fünf Lieder nach Texten von Friedrich Rückert"*, in: *Gustav Mahler. Lieder*, hg. von Ulrich Tadday, München 2007 (Musik-Konzepte Neue Folge 136), S. 51–76 finden sich Gedanken zur Ästhetik von Mahlers Rückert-Vertonungen sowie zur Entstehung von *Blicke mir nicht in die Lieder*.

42 Der Partiturentwurf – *A-Wn*, Mus. Hs. 41954 – ist online abrufbar unter http://data.onb.ac.at/dtl/3483260 [Stand: 30. Nov. 2015].

43 Die Partiturerstniederschrift – *A-Wn*, Mus. Hs. 41955 – ist online abrufbar unter http://data.onb.ac.at/dtl/4926107 [Stand: 30. Nov. 2015].

44 *D-Mbs*, Mus. ms. 20862; online abrufbar unter http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066064/image_1 [Stand: 30. Nov. 2015] bis http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066064/image_6 [Stand: 30. Nov. 2015].

45 *D-Mbs*, Mus. ms. 6565; online abrufbar unter http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066063/image_1 [Stand: 30. Nov. 2015] bis http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066063/image_2 [Stand: 30. Nov. 2015].

Die Tintenniederschrift – oder „Reinschrift mit Instrumentationsangaben“ wie die Quelle im Katalog der ÖNB bezeichnet wird[46] – ist eine Abschrift der letzten Fassung der eben besprochenen Bleistiftquelle, mit gleichem Beginn (im 6/4-Takt) und einer Textunterlegung unterhalb der Singstimme, die Mahler in zwei Phasen korrigierte: zunächst mit Bleistift und dann mit Tinte, wobei er quasi die erste Schicht der Umgestaltungen bestätigte und um weitere ergänzte. Die wichtigste Veränderung betrifft den Liedanfang, wo Mahler drei Takte hinzufügte und auch den Text variierte, was im Digitalisat des Manuskripts deutlich erkennbar ist. Dadurch verändern sich der Textverlauf des Liedes sowie die Wort-Klang-Zuordnung der vorherigen Takte 1 bis 9, in denen als Konsequenz auch der Text gestrichen wird. Den neuen Textverlauf deutete Mahler über der Singstimme erst in Bleistift an, bevor er die Worte in Tinte nachzog. Nur am Ende gibt es einen mit Bleistift vermerkten Hinweis auf die Instrumentation (Harfe), während die Dynamik bereits Teil dieser Stufe der Niederschrift ist und Mahler sie bereits in Tinte einzeichnete.

Diese ersten Einblicke in die musikalische Entstehung können anhand der beiden Quellen im Hinblick auf die Eingriffe in den Liedtext weiter ergänzt werden. Insgesamt liegen vier verschiedene Versionen vor bzw. sind rekonstruierbar (vgl. Tabelle 1).[47]

Die Gegenüberstellung der verschiedenen Textstufen zeigt, wie Mahler je nach Arbeitsstufe Veränderungen am Liedtext vornahm, indem er Teile wegließ oder eigene Worte hinzufügte.[49] Dabei entfernte er sich zunächst stärker von der Vorlage und kam in den späteren Fassungen allerdings wieder darauf zurück. Man sieht also deutlich, wie Mahler bei jedem Überarbeitungsschritt Worte und Klänge gleichermaßen einbezog. Das Lied steht als geschlossene Einheit im Zentrum, Mahler passte die Worte der Melodie an und umgekehrt – Äußerungen wie, dass „immer die Melodie vom Worte ausgeht“,[50] dürfen folglich nicht ganz wörtlich genommen oder auf seine gesamte Kompositionsweise bezogen werden. Mahler hat nicht nur in Rückerts Vorlage deutlich eingegriffen, sondern auch noch während des Komponierens am

[46] ÖNB-Katalog-Eintrag zu *A-Wn*, Mus. Hs. 41955; http://data.onb.ac.at/rec/AL00218969 [Stand: 30. Nov. 2015].

[47] Dies bezieht sich auf die Fassung des Liedes für Klavier.

[48] Friedrich Rückert, *Werke. Auswahl in acht Teilen*, hg. von Edgar Groß und Elsa Hertza, 3. Teil, Berlin o. J., S. 161.

[49] Auffallend ist, wie Mahler sich in der finalen Version der Rückert-Vorlage in einigen Versen wieder annähert, aber weiterhin am Ende „Herzensfreundschaft“ mit „Liebe“ ersetzt.

[50] „Und mich fragte er in Bezug auf seine Lieder und Wortkompositionen: ‚Hast du bemerkt, dass bei mir immer die Melodie vom Worte ausgeht, das sich jene gleichsam schafft, nie umgekehrt? So ist es bei Beethoven und Wagner. Und nur so ist es aus einem Gusse, ist das, was man die Identität von Ton und Wort nennen möchte, vorhanden. Das Entgegengesetzte, wo irgendwelche Worte willkürlich zu einer Melodie sich fügen müssen, ist eine konventionelle Verbindung, aber keine organische Verschmelzung beider‘“; Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 46.

Gedichtfassung nach Rückert[48]	Bleistiftentwurf	Tintenniederschrift 1. Version	Tintenniederschrift 2. Version	Finale Version
Ich atmet' einen linden Duft.	O Lindenduft	O Lindenduft!	Ich athmet einen linden Duft	Ich atmet' einen linden Duft!
Im Zimmer stand Ein Angebinde Von lieber Hand, Ein Zweig der Linde;	Im Zimmer stand ein Angebinde von lieber Hand	Im Zimmer stand ein Angebinde von lieber Hand	Im Zimmer stand ein Zweig der Linde [ein Angebinde von lieber Hand]	Im Zimmer stand ein Zweig der Linde, ein Angebinde von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft! Wie lieblich ist der Lindenduft! Das Lindenreis Brachst du gelinde, Ich atme leis Im Duft der Linde Der Herzensfreundschaft linden Duft.	Wie lieblich war der Lindenduft! Wie lieblich ist der Lindenduft! das Lindenreis brachst Du gelinde ich athme leis im Duft der Linde der Liebe linden Duft!	Wie lieblich war der Lindenduft Wie lieblich ist der Lindenduft! das Lindenreis brachst du gelinde! Ich athmet leis im Duft der Linde der Liebe linden Duft	Wie lieblich war der Lindenduft Wie lieblich ist der Lindenduft! das Lindenreis brachst du gelinde! Ich athmet leis im Duft der Linde der Liebe linden Duft	Wie lieblich war der Lindenduft. Wie lieblich ist der Lindenduft, das Lindenreis brachst du gelinde! Ich atme leis im Duft der Linde der Liebe linden Duft.

Tabelle 1: Synopse der vier Textversionen von Mahlers *Ich atmet' einen linden Duft*

Wort-Ton-Verhältnis gearbeitet – und das bis zu einem Zeitpunkt, als das Stück bereits weit fortgeschritten war; denn erst im Tintenstadium änderte er beispielsweise die Melodie der Worte gerade am Beginn des Liedes. Ein Primat des Wortes – wovon Mahler immer wieder in hinterlassenen Textzeugnissen ausging – mag also in Frage gestellt werden. Bei *Ich atmet' einen linden Duft* trifft dies zumindest nicht zu.

***

Wie ist es nun bei Schönberg, der beim Komponieren von Liedern den „poetische[n] Inhalt"[51] als angeblich nicht mehr präsent empfindet und äußert, der Text sei eine „Metapher für das, was die Musik in ‚eigentlicher Sprache' sagt?"[52] Bei ihm könnte demzufolge eher erwartet werden, dass er derartige Eingriffe vornahm, wie sie bei Mahler festgestellt werden konnten. Eine kritische Durchsicht sämtlicher Arbeitsmaterialien zu seinen Liedern zeigt jedoch das Gegenteil: Für gewöhnlich sind Schönbergs erste Notate eng verknüpft mit dem Wortverlauf einer Vorlage, z. T. schrieb er auch die Texte mit auf oder hatte sie als Druck oder als Abschrift bei sich – ein Beispiel ist eine Skizze zu dem zeitweise als op. 14 Nr. 3 gedachten Lied *Am Strande* mit angeklebter Textabschrift.[53] Ein gleichsam ‚Mahler'sches' Vorgehen, schon früh an den Vorlagetexten zu feilen, ist bei Schönberg erst später vor allem bei eigenen Texten zu beobachten. Generell kann man bereits in den Skizzen nachverfolgen, wie sicher Schönberg sich seiner kompositorischen Einfälle war. Gleichsam das Herzstück der Arbeit, insbesondere ab etwa 1906, stellt die erste Niederschrift eines Stückes meist in Particellform dar, dem je nach Werk, je nach Genre und je nach Verhaftetsein in der verwendeten Kompositionsweise Skizzen und Entwürfe, später auch Reihenmaterial, vorausgehen können. Die danach folgenden Quellen wie Reinschriften oder Stichvorlagen beinhalten im Großen und Ganzen pauschal gesprochen nur noch wenige Ergänzungen oder Korrekturen des Notentextes.

Eine Komposition entstand bei Schönberg mehrheitlich linear von vorne bzw. vom musikalischen Hauptgedanken ausgehend bis zum Ende. Die ersten aufgeschriebenen Einfälle entsprechen häufig diesem ersten Hauptgedanken und können rein horizontal sein oder auch erste Andeutungen von Vertikalität enthalten. Ab der Zeit der Dodekaphonie kann in einer ersten Skizze auch schon die Reihe nachvollzogen werden; war es nicht nötig, einen ersten Einfall als Erinnerungshilfe zu notieren, so begann Schönberg auch oft sogleich mit der Erstniederschrift. Skizzen und Entwürfe haben

51 Schönberg, *Verhältnis zum Text* (wie Anm. 17), S. 5.

52 Carl Dahlhaus, *Schönberg und die Programmusik*, in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, hg. von Carl Dahlhaus, Mainz [u. a.] 1978, S. 125.

53 Vgl. *A-Was*, MS 65 483 zu *Am Strande*: http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=142&id_quelle=387 [Stand: 30. Nov. 2015].

bei ihm primär den Zweck, kompositorische Probleme – technisch-handwerklicher Art oder verschiedene musikalische Parameter betreffend – zu lösen sowie Erinnerungshilfen zu sein, weshalb sie nicht nur vor Beginn der Erstniederschrift zu finden sind, sondern oft auch in Verschränkung mit dieser.[54]

Während Mahler eine zunächst einmal befriedigend erscheinende Form eines Werkes in vier Arbeitsschritten plus jeweils dazugehörigem Skizzenmaterial entwickelte, findet sich bei Schönberg ein anderes Vorgehen. Diese abstrakte Beschreibung soll hier als eine Art Schönberg'sches Pendant zu dem untersuchten Mahler-Lied exemplarisch anhand von op. 8 Nr. 3 *Sehnsucht* nach einem Text aus *Des Knaben Wunderhorn* vom April 1905 konkretisiert werden. Die Quellenlage ist in Tabelle 2 dargestellt.

1.	Skizzen	3 Seiten; 5 Skizzen	MS 8 U 101; MS 8 U 102; MS 74 Sk 746
2.	Erstniederschrift	1 Blatt	MS 8 319–320
3	1. Partiturreinschrift	3 Bögen	MS 8 314–318
4	Partitur-Auszug	1 Bogen	MS 8 321–323

Tabelle 2: Überblick der Quellenlage zu Schönbergs op. 8 Nr. 3 *Sehnsucht*[55]

Weitere Quellen sind die zweite Partiturreinschrift sowie der Druck (Partitur und Stimmen).[56] Nach den Skizzen fertigte Schönberg die Erstniederschrift als Klavier-Gesangs-Fassung an, aber bereits in den Skizzen sind die wesentlichen Teile des Liedes vorhanden. So ist beispielsweise die erste Skizze – S1 – oben auf dem ersten Skizzenblatt U 101 (Abb. 1) der Beginn der Gesangstimme des Liedes. Die mit Dynamik und Artikulation versehene Erstniederschrift nahm Schönberg bereits in Tinte vor und veränderte abgesehen vom Schluss wenig. Lediglich die letzten acht Takte ersetzte er nach einem Korrekturversuch durch eine zweite Version (Abb. 2), die er in einer neuen Akkolade notierte.

---

54 Eine Klassifizierung von Skizzen und Entwürfen ist nachzulesen bei Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 62–68.

55 Vgl. dazu beispielsweise http://www.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=175 [Stand: 30. Nov. 2015].

56 Vgl. Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke. Orchesterlieder*, hg. von Christian Martin Schmidt, Abteilung I, Reihe B, Bd. 3, Mainz u. a. 1981, S. 94–103.

57 *A-Was*, MS 8 U 101; Ausschnitt obere Seitenhälfte; vgl. auch http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?id_quelle=421&werke_id=175 [Stand: 30. Nov. 2015], used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles.



Abbildung 1: Erste Skizze S1 zu Schönbergs op. 8 Nr. 3 *Sehnsucht*[57]



Abbildung 2: Zweite Seite der Erstniederschrift von *Sehnsucht* in Tinte[58]



Abbildung 3: Dritter Schluss von *Sehnsucht* im Partitur-Auszug[59]

Aus der Particellerstniederschrift[60] entstand in einem nächsten Schritt, bei dem Schönberg wiederum mit wenigen Korrekturen auskam, die erste Partiturreinschrift, d. h. in diesem Fall die Orchesterfassung.[61] Aus diesem Manuskript wurde dann der Partitur-Auszug[62] erstellt, an dessen Ende Schönberg in Bleistift einen dritten Schluss einfügte (Abb. 3). Diesen schrieb er danach auf einem zusätzlichen Notenblatt in der finalen instrumentierten Fassung auf, schnitt das Blatt zurecht und überklebte damit die letzten Takte der ersten Partiturreinschrift, was in Abb. 4 mit einem Pfeil gekennzeichnet ist.

---

58 *A-Was*, MS 8 320; Ausschnitt obere Seitenhälfte; vgl. auch http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?werke_id=175&id_quelle=423 [Stand: 30. Nov. 2015], used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles.

59 *A-Was*, MS 8 323^{v}; Ausschnitt obere Seitenhälfte; vgl. auch http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?werke_id=175&id_quelle=425 [Stand: 30. Nov. 2015], used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles.

60 Ähnlich wie bei Mahler gibt es nahezu keine Instrumentationshinweise in der Particellniederschrift.

61 *A-Was*, MS 8 314 bis 318a.

62 *A-Was*, MS 8 321 bis 323^{v}.

63 *A-Was*, MS 8 318a; Ausschnitt obere Seitenhälfte; vgl. auch http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?werke_id=175&id_quelle=424 [Stand: 30. Nov. 2015], used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles.



Abbildung 4: Finaler Schluss von *Sehnsucht* mit erkennbarer Überklebung[63]

Im Gegensatz zu Mahler veränderte Schönberg meist nichts mehr an der grundsätzlichen musikalischen Gestalt eines Liedes, was dem Bereich Wort-Ton-Verhältnis oder der Hauptaussage zuzuordnen wäre. Insofern ist *Sehnsucht* ein gutes Beispiel, da trotzdem andere Passagen im Verlauf des Komponierens natürlich immer wieder umgearbeitet werden konnten, z. T. erhielt ein Stück damit auch wiederum eine neue Wendung, wie in diesem Fall aus einem Schluss mit drei Forte-Akkorden ein im Decrescendo verhallender wurde.

***

Weder Mahler noch Schönberg ist also „ein wirklich bedeutender künstlerischer Gedanke […] durch Zufall in den Schoß“[64] gefallen. Beide arbeiteten stetig en détail an ihren Gedanken, bis diese zu etwas wurden, bei dem sie das Gefühl hatten, damit zufrieden sein zu können. Diesen Zustand erreichte Schönberg bei seinen Liedern vielleicht auf einem etwas direkteren Weg als Mahler, der seine Stücke immer wieder überarbeitete, wie eine Analyse größer angelegter Kompositionen noch deutlicher zeigen könnte. Bei beiden können ähnliche Arbeitsstrukturen festgestellt werden, beide arbeiteten problemlösungsorientiert, ähnelten sich in ihrer Kunstauffassung und waren auf ähnliche Art und Weise in der mitteleuropäischen Kultur und Tradition verankert. Ihr Streben nach genauem Ausdruck in jedem Bestandteil einer Komposition – und das zeigt ihre Schaffensweise – öffnete ihnen ihren individuellen Übergang in die ‚Moderne‘.

64 Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 144.

Gerhard Allroggen

Die Elysium-Szene des *Orfeo* von Gluck

Gedanken zur musikalischen Dramatik[1]

Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist das Accompagnato-Rezitativ des Orpheus, das inmitten des zweiten Akts, und damit auch inmitten der ganzen Oper, die Gefilde der Seligen schildert. Die Bedeutung dieses Satzes für das Werk wie auch für die Geschichte der Gattung sind in der Gluck-Literatur ausführlich gewürdigt worden, auf die Vorbilder in der französischen und italienischen Oper, die Gluck vor Augen standen, ist hingewiesen, und die Mittel der Instrumentation und Satzkunst, die der Komponist bemüht hat, sind erkannt und beschrieben worden. Schon Schmid nennt dieses Accompagnato ein „Meisterstück der dramatischen Recitation“,[2] A. B. Marx spricht zwar von der „rührend-komischen Folgsamkeit“, mit der Gluck „alles hinmalt“, was der staunende Sänger Orpheus bemerkt, aber er erkennt auch, wie alle Einzelheiten der Komposition, die er übrigens genau beschreibt, in einen „sinnigen Tonbau“ zusammenschmelzen.[3] Arend spricht von einem „unvergleichlichen, die ganze selige Natur sympathetisch in der Orchesterbegleitung sprechen lassenden Rezitativ“,[4] Moser nennt es „Glucks schönstes orchestrales Naturgemälde“,[5] Gerber unterstreicht die Kontrastwirkung zum Inferno; wenn Orpheus „das Elysium, wolkenlos, von klassischer Schönheit, wundersam beseelt durch die Stimmen der Natur […] in jenem einzigartigen Naturbild in stummer Verzückung wahrnimmt“.[6] Einstein spricht von einem „Orchestergemälde einer überirdischen Landschaft: Oboen-Solo über murmelnden Streichern, unendliche Weite, Fremdheit, unendliches Glück und unendliche Melancholie“.[7] Auch A. A. Abert schildert das musikalische Naturgemälde;

---

1 Zuerst in italienischer Übersetzung veröffentlicht unter *La scena degli Elisi nell'Orfeo. Considerazioni di drammaturgia musicale*, in: *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, Bd. XXIX–XXX (1975), S. 369–382.

2 Anton Schmid, *Chr. W. Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken*, Leipzig 1854, S. 100.

3 Adolf Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, 2 Bde., Berlin 1863, Bd. 1, S. 322.

4 Max Arend, *Gluck. Eine Biographie*, Berlin 1921, S. 200.

5 Hans Joachim Moser, *Chr. W. Gluck*, Stuttgart 1940, S. 164.

6 Rudolf Gerber, *Chr. W. Gluck*, Potsdam 1950, S. 137.

7 Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Zürich 1954, S. 112.

„die getragene Melodielinie der Solo-Oboe aber symbolisiert den über allem schwebenden göttlichen Frieden“.[8]

Dass dieses Stück, von dem Einstein schreibt, man könne kaum glauben, dass es nicht für diese Stelle erfunden sei,[9] tatsächlich der Arie einer früheren Oper Glucks entlehnt ist, diesen Umstand scheint zuerst Fürstenau[10] bemerkt zu haben; Reißmann druckt im Anhang seiner Biographie[11] das Urbild, die Arie des Massimo aus Glucks *Ezio* (I, 8).

***

Ernst Kurth machte in seinem Aufsatz über die Jugendopern Glucks[12] darauf aufmerksam, dass die Arie noch einmal im *Antigono* (III, 6) verwendet wurde; erwähnt allerdings mit keinem Wort, dass diese beiden Arien das Vorbild für unsere Elysium-Szene abgegeben haben. Kurth gibt die Ritornelle beider Arien in Partitur wieder.

Die wesentlichen Elemente des Orfeo-Accompagnatos finden sich hier vorgebildet: die Sextolenfigur der Ersten Violine, die Melodie der Solo-Oboe, die grundierenden Haltenoten des Horns; die Vogelrufe in Flöte, Zweiter Violine und Violoncello sind hingegen Eigentümlichkeiten der Orfeo-Partitur.

Kurth geht im Zusammenhang mit diesen beiden Arien auf das Problem der Tonmalerei ein und schreibt:

> Die Grenze zwischen bloßer Charakterisierung und wirklichen Farben ist schwer zu ziehen. Wenn beispielsweise das Rieseln eines Baches durch gleichmäßig wogende Bewegung in den Streichern gezeichnet wird, wie das unzählige Male bei Gluck vorkommt, so wird es nicht immer zu unterscheiden sein, ob noch eine äußerliche Andeutung vorliegt, oder schon in wirklichen Klangfarben das Rieseln und Plätschern gemalt ist. […] Während hier (*i. e. im Ezio*) die Begleitungsweise ein malender, äußerlicher Effekt ist, erscheint dieser im Antigono zu einer tiefen Grundstimmung durch den Gedanken verinnerlicht, den düsteren Text der Arie des Demetrio durch Zugrundelegung des früheren rustikalen Instrumentalgemäldes zu symbolisieren.[13]

---

8 Anna Amalie Abert, *Chr. W. Gluck*, München 1959, S. 141.
9 Abert, *Chr. W. Gluck* (wie Anm. 8).
10 Moritz Fürstenau, *Die Oper „Ezio“ von Gluck*, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, 12., 19. und 26. Mai 1869.
11 August Reißmann, *W. Gluck, sein Leben und seine Werke*, Berlin und Leipzig 1882.
12 Ernst Kurth, *Die Jugendopern Glucks bis Orfeo*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler*, 1. Heft, Leipzig und Wien 1913, S. 193–277.
13 Ebd., S. 238 f. und 244.

Diese Ausführungen Kurths, auf die wir noch zurückkommen werden, sind von deutlichem Einfluss auf die Dissertation Paul Brücks[14] gewesen. Brück stellt fest, dass es sich sowohl im *Ezio* wie im *Antigono* um die übliche dreiteilige Da-capo-Form der Arie handelt, und zwar um den sog. Gleichnis-Typ, der Anlass zu Tonmalerei gebe, die sich aber zu Klanggemälden entwickele, denen es nicht mehr auf die getreue Wiedergabe des Naturbildes ankomme, und schließlich zu Darstellungen des Affekts selbst ausreife. Im *Ezio* male die Erste Violine den murmelnden Bach, die Oboen-Melodie charakterisiere den Stimmungsgehalt der Szene; man habe es in dieser Arie mehr mit einem charakterisierenden Klangbilde zu tun als mit realistischer Tonmalerei. Auch in der Arie aus dem *Antigono* handele es sich um ein Naturbild, dieses sei nun aber nicht mehr Grundlage und erster Anlass der Komposition, sondern der Stimmungsgehalt, der Affekt selbst trete in den Vordergrund. „Das Naturbild versinnbildlicht den Stimmungsgehalt. […] Das Tonmalende der Komposition erhält eine vertiefte Bedeutung".[15]

Zieht man die Texte beider Arien Metastasios heran, so zeigt sich, dass von einem stimmungsvollen Naturbild die Rede nicht sein kann. Massimos Arie im *Ezio* (I, 8) lautet:

Se povero il ruscello
Mormora lento e basso
Un ramuscello,
Un sasso
Quasi arrestar lo fa.

Ma se alle sponde poi
Gonfio d'umor sovrasta
Argine oppor non basta;
E co' ripari suoi
Torbido al mar sen va.

Der sanft murmelnde Bach ist nur der Ausgangspunkt eines Vergleichs. Das tertium comparationis ist die Unberechenbarkeit einer harmlos scheinenden Kraft, die unversehens zu gefährlicher Größe anschwellen kann.

Die musikalische Entsprechung in Glucks Komposition ist die zunächst leise wie ein Bächlein murmelnde Begleitfigur, die im Mittelteil der Arie auf Zweite Violinen und Bass übergreifend immer stärker anschwillt, und so der ruhigen Oboen-Melodie des Hauptteils die Bedeutung eines trügerischen Friedens gibt.

---

[14] Paul Brück, *Glucks Orpheus und Eurydike. Stilkritischer Vergleich der Wiener Fassung von 1762 und der Pariser Fassung von 1774 unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Tonverhältnisses im Rezitativ*, Diss. Phil. Köln 1925. Auszugsweise in: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925), S. 436–476.

[15] Ebd., S. 437.



Abbildung 1: Accompagnato-Rezitativ des Orpheus aus *Orfeo ed Euridice*, in: *Gluck Gesamtausgabe*, Bd. 1, hg. von Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher, S. 89 f., Takt 29–36


33
35



Abbildung 2: Arie des Demetrio (III, 6) aus *Antigono*, in: *Gluck Gesamtausgabe*, Bd. 20, hg. von Irene Brandenburg, S. 374 f., Takt 1–11





Abbildung 3: Arie des Massimo (I, 8) aus *Ezio*, in: *Gluck Gesamtausgabe*, Bd. 14, hg. von Gabriele Buschmeier und Hanspeter Bennwitz, S. 108 f., Takt 1–8



In der Arie des Demetrio aus *Antigono* (III, 6) dagegen

Già che morir degg'io
L'onda fatal, ben mio,
Lascia ch'io varchi almeno
Ombra innocente.

Senza rimorsi allor
Sarà quest' alma ognor
Idolo mio cor
A te presente.

bezeichnet die Melodie der Oboe das Wunschbild des Todesbereiten, der sich reinen Gewissens und in Frieden zur düsteren Fahrt über die Wogen des Lethestromes rüstet.

Beim Vergleich dieser beiden Arien mit der Accompagnato-Szene des *Orfeo* stellt Brück fest, dass hier die Singstimme am melodischen Geschehen keinen Anteil mehr habe und an kein Formschema mehr gebunden sei, denn Gluck habe sich „von der typischen Arienform seit seiner Reform aus musikdramatischen Gründen bewusst emanzipiert". Zwar sei das Sextolen-Motiv der Ersten Violine aus den früheren Arien übernommen – aber, so schreibt Brück weiter, „die Art seiner Verwendung ist eine ganz andere, wie sich bei der letzten Verarbeitung im Orphée mit aller Deutlichkeit zeigen wird".[16] Der Hauptgegenstand seiner Untersuchung ist nämlich die Bearbeitung des italienischen *Orfeo* für die Pariser Oper, die ihm gerade in der Wandlung des Orpheus-Accompagnatos Glucks Streben nach einer „mehr vertieften Naturauffassung und Naturempfindung"[17] anzeigt. Die Veränderungen interpretiert Brück folgendermaßen:

> Gluck strebt Naturschilderung im Sinne der Naturnachahmung nicht an. Die Vogelrufe der Flöte und des Solo-Violoncells sind im Orphée fortgefallen. An ihrer Stelle erscheint die Doppelschlagfigur, die unverkennbar die Züge eines ursprünglich den Vogelruf nachahmenden Motivs trägt und im Orphée, in Flöte und zweiter Violine abwechselnd, in jedem Takte des Akkompagnatos (im ganzen 173mal) auftritt. Eine solche Häufung führt notwendigerweise zu dem Schluss, dass es sich hier nicht mehr um die tonmalerische Darstellung des Vogelrufes handeln kann. Die Tonfigur hat hier vielmehr diesen ursprünglichen Charakter völlig verloren; sie ist zu einem dem Stimmungsgehalte und der Klangfarbe dienenden Ausdrucksmoment gewandelt. Hier wiegt auch die Tatsache, dass im Orphée die Triller auf der letzten Achtelnote ebenfalls fortgefallen sind. […] Die im Orphée geänderte Phrasierung (*sc.: der Sextolenfigur*) läßt dies noch deutlicher hervortreten. […] Gluck entzieht diesem Motiv im

[16] Brück, *Glucks Orpheus und Eurydike* (wie Anm. 14), S. 438.
[17] Ebd., S. 440.

> Orphée durch die Staccatobezeichnung die Bedeutung einer naturnachahmenden Formel. Es erhält hier den gleichen Charakter wie die oben erwähnte Doppelschlagfigur. Wir haben mit beiden Motiven somit Beispiele dafür gefunden, wie ursprünglich der tonmalerischen Darstellung dienende Figuren durch die Art ihrer Anwendung zu Formeln des Stimmungsausdrucks werden. Das technische, spielerische Moment ist zur charakterisierenden Klangfarbe gewandelt[18].

Hier sind einige kritische Einschränkungen zu machen. Ernst Kurth hatte bereits Zweifel angemeldet, ob eine Scheidung zwischen dem, was er einerseits „bloße Charakterisierung“ und „äußerliche Andeutung“ und andererseits „Malen in wirklichen Farben“ nennt, überhaupt möglich ist. Er glaubt diese beiden Typen in der Arie aus *Ezio* einerseits, die er fälschlich für ein rustikales Instrumentalgemälde hält, und andererseits in der Arie des Demetrio aus *Antigono* repräsentiert. Wenn dieselbe Musik sich von bloßer äußerlicher Andeutung zu einer in wirklichen Farben gemalten verinnerlichten Symbolisierung wandeln kann allein dadurch, dass man ihr einen anderen Text unterlegt, so bestätigt das nicht mehr und nicht weniger, als dass Musik zum Ausdruck eines bestimmten Affekts nicht taugt.[19] Für die Lösung des von Kurth aufgeworfenen Scheinproblems der Scheidung zwischen äußerlicher Charakterisierung und wirklichen Klangfarben gibt der Vergleich der beiden Arien nichts her: die *Ezio*-Arie ist kein rustikales Naturbild, kann mithin auch nicht – als solches dem düsteren Text der *Demetrio*-Arie zugrunde gelegt – eben dadurch verinnerlicht werden; ganz abgesehen davon, dass der Hörer, dem diese symbolische Verinnerlichung aufgehen soll, ja wissen müsste, dass die gleiche Musik zuvor in einer anderen Oper angeblich andere Funktion gehabt haben soll.

Brück nennt offenbar das, was Kurth als „bloße Charakterisierung“ und „äußerliche Andeutung“ bezeichnet hatte, seinerseits „realistische Tonmalerei“ im Gegensatz zum „charakterisierenden Klangbild“ – gemeint ist aber dasselbe, nämlich dass Gluck das vorgebliche Naturbild durch Unterlegen eines neuen Textes „vertieft“ habe. Dieser Trugschluss führt nun Brück zu den referierten absurden Konsequenzen.

***

Im *Ezio* spricht Massimo den Gedanken aus, dass man einer Gefahr entgegentreten muss, solange sie noch harmlos ist, und diesen Gedanken fasst er im Bilde eines murmelnden Bachs, der unvermutet gefährlich anschwillt. Dass die gleiche Musik

[18] Brück, *Glucks Orpheus und Eurydike* (wie Anm. 14), S. 441.

[19] Wie Hugo Goldschmidt gezeigt hat, war Gluck eben dieser Ansicht. Vgl. H. Goldschmidt, *Eine bezeichnende Äußerung Glucks zur Musikästhetik*, in: *Gluck-Jahrbuch* 1 (1913), S. 82–85.

im *Antigono* statt der Warnung vor trügerischem Frieden nun den Wunsch eines Todbereiten ausdrückt, mit reinem Gewissen über den Lethestrom zu schiffen, ist kein Zeichen einer „Vertiefung", sondern Folge der semantischen Unbestimmtheit der Musik. Denn, wie wir alle wissen, drückt all dies ja auch nicht die Musik aus, sondern der Text, und die Musik bedient sich nur gewisser Topoi der Tonsymbolik, die auf Grund der Konvention verstanden werden. Die murmelnde und anschwellende Bewegung, die im einen Fall auf einen hypothetischen Bach, im andern Fall auf die Vorstellung des mythischen Letheflusses hindeutet, die getragene Oboen-Melodie, die wir hier mit trügerischem Frieden, dort mit ersehntem Frieden assoziieren, sind jedes Mal dieselben Instrumente, dieselben Töne, dieselben Harmonien. Ohne den Text wären sie nichts als Thema und Begleitmotiv. Erst die Elysiums-Szene des *Orfeo* bezieht sich nun tatsächlich auf eine zwar idealisierte, aber im Rahmen der Handlung reale Welt. Murmelnde Bäche, zwitschernde Vögel, das Flüstern der Lüfte werden von Orpheus wahrgenommen, seliger Friede von ihm erlebt.

Im Text ist nun auch vom Gesang der Vögel die Rede, und so fügt Gluck die entsprechenden Flöten- und Cellofiguren hinzu; der Friede der Seligen ist ein ewig andauernder Zustand, und so übernimmt Gluck nichts aus dem Mittelteil der Arien, die Steigerungen und Kontraste enthalten, sondern intensiviert das in sich ruhende friedliche Bild, deren Grundzeichnung er dem Hauptteil der *Ezio*-Arie entlehnt hat.

Dass das rauschende Bächlein im *Ezio* hypothetisch, im *Orfeo* aber wirklich ist, hat mit der Musik nichts zu tun. Es liegt an der Handlung, an den vom Dichter festgelegten Textworten. „Wahr" ist aber der hypothetische Bach ebenso wie der wirkliche, und das liegt nicht daran, dass Gluck (wie Brück meint) in der Naturschilderung zurückhaltender geworden sei. Im Gegenteil ist er ja im *Orfeo* deutlicher und eindeutiger, weil zum Topos des Baches noch der Topos der Vogelstimmen hinzugetreten ist.

Auch die Veränderungen der Instrumentation in den späteren Fassungen des Werks – für Parma und für Paris – sind kein Indiz für Brücks These, dass Gluck mehr und mehr von nachahmender Naturschilderung zu vertieftem Naturerlebnis vorgedrungen sei.

Nachahmende Naturschilderung im strikten Wortsinne hat es in der Musik ohnehin niemals gegeben, schon gar nicht in der metastasianischen Gleichnis-Arie. Die Naturschilderung im Sinne einer anschaulichen, beredten Verwendung tonmalender Motive ist in Glucks Werk nirgends intensiver als gerade im *Orfeo*. Dass das Bild wegen der Instrumentations-Retuschen in den späteren Partituren blasser ist, unterliegt keinem Zweifel. Die damit verbundene Abstraktion bedeutet aber keine „Vertiefung" der Szene. Vogelrufe bleiben Vogelrufe, auch wenn sie 173mal hintereinander ertönen. Dass Flöte und Violoncello in den späteren Fassungen ihren Terzendialog aufgeben, beraubt die Partitur – und die Vogelwelt – um eine hübsche Komponente, aber es vertieft

nicht das Gefühl und eröffnet keine neue Dimension. Vermutlich fürchtete Gluck auf Grund seiner Erfahrungen der Wiener Aufführungen, dass allzuviel Quinquilieren das Rezitativ des Sängers undeutlich machen könnte. Aus dem gleichen Grund hat er wahrscheinlich – ganz ohne Tiefsinn – das Legato der Ersten Violinen, die auf der G-Saite recht sonor klingen, zu Staccato verdünnt.

***

Zum Schluss noch einige Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Rezitativ und Arie. Die Erfahrung, dass bei dem je dependenten Anteil dieser sängerischen Ausdrucksformen jeweils entsprechend das Gewicht der Musik gegenüber der Dichtung wächst oder schwindet, und die Tatsache, dass man sich angewöhnt hat, das Übergewicht der Dichtung für „dramatischer" zu halten als das Übergewicht der Musik (es sei denn, sie stütze deskriptiv die Bühnenaktion – in diesem Fall spricht man meist pejorativ von „äußerlicher" Dramatik): beides hat dazu geführt, dass man das Vorhandensein musikalischer Form automatisch für ein Anzeichen mangelnder Dramatik ansah. So begrüßen die Biographen Glucks stets die Sorgfalt, die er auf die Gestaltung der Rezitative gelegt hat, und entschuldigen gelegentliche Dünnblütigkeit der Musik jeweils mit seinem „dramatischen Gewissen".

Die Satztechnik, die Gluck in unserer Accompagnato-Szene anwendet, zeigt ein Verdienst des Komponisten, das allzu leicht übersehen wird. Hätte Gluck wirklich nur das Rezitativ im landläufigen Sinne „aufgewertet" und eigentliche Musik auf das vermeintlich dramatisch vertretbare Maß zurückgeführt, hätte sein Werk nicht so zukunftsweisend werden können, wie es in der Tat ist. Die Scheidung von Bühnenaktion im sog. ‚Secco-Rezitativ' auf der einen und Musik in der Arie auf der anderen Seite ist vor und neben Gluck vielfach durch stärkere Beteiligung des sog. ‚Accompagnato-Rezitativs' gemildert, aber nicht beseitigt worden. Wenn auch mehr und mehr Elemente der Aktion in die Arien eindrangen, und die orchesterbegleiteten Rezitative mehr und mehr musikalisch aufgewertet wurden, so konnte dies doch nicht die grundsätzliche Scheidung von äußerer Handlung und Musik in der Oper beseitigen.

Das Accompagnato der *Orfeo*-Szene unterscheidet sich nun von den üblichen Accompagnati der Zeit, in denen feste Orchestermotive oder lebhafte, gestisch empfundene Passagen in die vielleicht leidenschaftlicher deklamierten, aber sonst wenig veränderten rezitativischen Floskeln interpoliert wurden, in einem wesentlichen Punkt: Gluck folgert aus der unterschiedlichen Aufgabe von Sprache und Musik in der Oper nicht mehr die prinzipielle zeitliche Scheidung von Aktion und Musik, vielmehr unterscheidet er die beiden Gattungskonstituentien voneinander gleichzeitig, sozusagen in

horizontaler Schichtung – mit anderen Worten: er lässt die Technik des Arioso wieder aufleben. Die der Sprache ihr Recht einräumende Rezitation des Sängers wird begleitet und ergänzt durch das autonome, den musikalischen Formgesetzen gehorchende Orchester.

Auch hierin hat Gluck Vorbilder in Fülle; aber die große Wirkung, die von Glucks *Orfeo* und von seinen späteren Werken ausgegangen ist, hat zweifellos die Ausbildung des sogenannten sinfonischen Opernorchesters im folgenden Jahrhundert beeinflusst. Hierin scheint mir die gattungsgeschichtliche Bedeutung unserer Szene eher zu liegen als in der vermeinten Vertiefung tonmalender Techniken.

Bernhard R. Appel

Textkategorien in kompositorischen Werkstattdokumenten

In den letzten fünfzig Jahren erschienen zahlreiche Untersuchungen zur Schaffensweise von Komponisten, die sich, trotz methodischer Differenzen, hinsichtlich einer Grundvoraussetzung zwangsläufig einig sind: Komponisten der Vergangenheit können zu ihrer Schaffensweise nicht befragt werden, weshalb vor allem authentische Schreibspuren, die in Skizzen, Entwürfen, Arbeitsmanuskripten, überprüften Abschriften, Korrekturverzeichnissen etc. manifest geworden sind, einen gewissen Erkenntniszugang zum kompositorischen Denken und Handeln gewähren. Denn in Werkstattdokumenten ist die „Komposition" auf zwei Weisen gegenwärtig: einerseits als erzieltes Arbeits*produkt* (als hergestellte „Komposition" im Sinne des *nomen qualitatis*) und andererseits als Arbeits*prozess* (als in der Zeit verlaufende „Komposition" im Sinne des *nomen actionis*). Diese doppelte Quellenqualität, die dem produktfixierten, gleichsam statischen Musikaliendruck aus naheliegenden Gründen fehlen muss, ist die Voraussetzung, um kompositorische Schaffensprozesse, denen sich die genetische Textkritik widmet, untersuchen zu können.

Wenn in Werkstattdokumenten sowohl der diachronische Verlauf der Textentwicklung („Kompositionsprozess") als auch dessen schriftlich fixierte (Zwischen- und End-)Ergebnisse („Kompositionsprodukte") immer nur als synchronisches graphisches Schriftbild überliefert sind, so stellt sich die Frage, aufgrund welcher Textqualitäten derartige Kompositionshandschriften ihre statischen Produkt- und zugleich ihre dynamischen Prozesseigenschaften mitzuteilen vermögen. Zu fragen ist nach den offenbar besonderen Textqualitäten, die diese unterschiedlichen, scheinbar sogar widersprüchlichen Eigenschaften begründen, und wie diese für eine methodisch betriebene genetische Textkritik fruchtbar gemacht werden können.

Die folgenden Darlegungen widmen sich weder semiotischen Grundsatzfragen noch befassen sie sich mit abstrakten erkenntnistheoretischen Problemen, die mit dem viel-

diskutierten Textbegriff verbunden sind.[1] Vielmehr werden drei miteinander verknüpfte Textkategorien vorgeschlagen, denen man in Werkstattmanuskripten[2] begegnet, wobei wenigstens angedeutet werden soll, wie sie pragmatisch, d. h. philologisch-methodisch in textgenetischen Untersuchungen genutzt werden können.

In den Überlegungen spiegelt sich die Arbeit des von der *Akademie der Wissenschaften und der Literatur,* Mainz geförderten Forschungsprojekts *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition*,[3] das der Jubilar, mein Kollege und Freund Joachim Veit, maßgeblich angeregt und geprägt hat.

1. Notentext

Einen primären und unmittelbaren Zugang zu Werkstattdokumenten gewährt der kompositorisch erzielte, im Dokument fixierte Notentext. Einzig auf ihn, das Produkt, sind die Anstrengungen des Komponisten ausgerichtet. Handschriftlich erarbeitete Notentexte erscheinen sowohl als valide, eine Komposition konstituierende, Texte als auch als invalide, verworfene Textteile, die im Verlauf des Arbeitsprozesses nur temporäre Gültigkeit besaßen und deren Lesbarkeit aufgrund von Überarbeitungs- und Tilgungsmaßnahmen eingeschränkt sein mag. Zum komponierten Text gehören freilich auch Generalbassziffern, Abbreviaturen[4] und stichwortartige oder verbal ausgeführte Absichtserklärungen, mit denen konzeptionelle oder strukturelle Überlegungen zur geplanten Werkgestalt fixiert werden.[5] Handschriftlich erarbeitete komponierte Texte – seien sie nun gültig oder getilgt, abbreviiert oder nur als verbale Strukturplanung formuliert – können prinzipiell gelesen und verstanden werden, weil sie sich konventionalisierter Zeichen bedienen, über die sowohl der Komponist als

---

1 Einen Überblick über verschiedene Textmodelle bieten Stephan Kammer und Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005.

2 Die kompositorische Textentwicklung wird natürlich nicht nur im singulären Werkstattdokument, sondern auch in der arbeitstechnischen Abfolge verschiedener Schaffensdokumente zu ein und demselben Text (Entwurf, Arbeitsmanuskript, Reinschrift etc.) sichtbar.

3 Zur Arbeit des seit 2014 in Bonn und Detmold ansässigen Forschungsprojekts siehe http://beethovens-werkstatt.de/ [Stand: 30. Nov. 2015].

4 Eine Zusammenstellung der im 18. und 19. Jahrhundert gebräuchlichen Abbreviaturen findet sich in Ferdinand Simon Gassner, *Dirigent und Ripienist. Für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde (zugleich als Fortsetzung seiner Partiturkenntniss) bearbeitet*, Karlsruhe 1844, S. 156–159.

5 Vgl. hierzu Patrizia Metzler, *Beethoven's Sketchbook Annotations. Implications for Interpretations and Performance*, in: *Genèses musicales*, hg. von Nicolas Donin, Almuth Grésillon und Jean-Louis Lebrave, Paris 2015, S. 145–151.

auch der fachkundige Leser verfügen – ungeachtet des zwischen beiden bestehenden historischen Abstands.[6]

2. Explizite Metatexte

Vor allem um die nur temporär gültigen, verworfenen Textsegmente vom verbindlichen, gültigen Notentext zu unterscheiden, aber auch um einen durch Umarbeitungen kompliziert und unübersichtlich gewordenen Textverlauf zu regulieren, bedient sich der Komponist gewisser metatextlicher Zeichen. Mit ihnen kommentiert er seinen komponierten Text. Hierzu gehört etwa die Durchstreichung, die als explizites Metatextelement (häufig, aber nicht immer)[7] ein Textsegment für ungültig erklärt. Verbale Restituierungshinweise („bleibt", „gültig") oder graphische Hervorhebungen (z. B. Unterschlängelungen oder Unterpunktierungen) widerrufen eine bereits getroffene Tilgung, heben eine Durchstreichung wieder auf und setzen einen invaliden Text zurück in seinen validen Vorzustand. Andere explizite Metatextelemente, wie z. B. verbale bzw. graphische Einfügungsverweise oder die von Komponisten häufig gebrauchten *Vide*-Vermerke, fungieren als Textwegweiser in Manuskripten, wenn sie aufgrund intensiver Umarbeitungsmaßnahmen unübersichtlich und schwer lesbar geworden sind. Hinzugefügte Tonbuchstaben erfüllen ebenfalls textsichernde, bzw. -klärende Aufgaben, ebenso wie verbale Anweisungen, die der Komponist an Kopisten oder Notenstecher adressiert, um die zukünftige Textgestalt einer geplanten Abschrift oder Druckveröffentlichung festzulegen. Gelegentlich werden rivalisierende Varianten oder Textsegmente mit selbstadressierten Qualitätsurteilen („besser", „gut") versehen, um eine noch nicht hinreichend kompositorisch bzw. ästhetisch gesicherte Textpassage an die zukünftige kompositorische Weiterarbeit zu verweisen. Selbst der kalkulierte Wechsel von einem Schreibmittel zu einem anderen ist als explizite metatextliche Botschaft zu verstehen. So kann etwa die Verwendung eines Blei- oder

[6] Dies gilt für Kompositionshandschriften, die – grob gesprochen – nach ca. 1600 entstanden sind. Für die davor liegenden Epochen gibt es noch erstaunlich aufschlussreiche Einzeldokumente, die Jessie Ann Owens erschlossen hat: Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York 1997. Antike Notationen und mittelalterliche Notenhandschriften geben keine Auskunft über kompositorische Prozesse.
Dass über die Bedeutung gewisser konventioneller Notationssymbole (z. B. über Keile, Punkte, Akzent–Striche) eine latente Unsicherheit besteht, ändert nichts an der grundsätzlichen Lesbarkeit neuzeitlicher Notentexte. Auch die gelegentlich dramatisch eingeschränkte Entzifferbarkeit intensiv überarbeiteter Handschriften tangiert nicht die darin angewandten Zeichenkonventionen.

[7] Zu weiteren Bedeutungsoptionen von Streichungen siehe meinen Beitrag: *Genetische Textkritik: Vom mehrfachen Schriftsinn musikalischer Werkstatthandschriften*, in: *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse. Bericht über das Symposion in Kiel, 5.–8. Oktober 2011*, hg. von Siegfried Oechsle (Druck in Vorbereitung).

Rötelstifts innerhalb eines ansonsten mit Tinte geschriebenen Arbeitsmanuskript dazu dienen, die mit ihm vorgenommenen Änderungsmaßnahmen vom früher geschriebenen Grundtext abzuheben. Diese in der auktorialen Textredaktion häufig eingesetzte Signalfunktion von Schreibmitteln nutzt Farbdifferenzen als metatextliche Aussagen über den Status von Textelementen.[8]

Explizite Metatexte treffen demnach Aussagen über einen vorliegenden Notentext, ohne selbst Notentexte zu sein. Für sich allein, also ohne Bezug auf den jeweils durch sie adressierten Notentext gelesen, haben explizite Metatexte keine Bedeutung. Sie geben ihre Bedeutung nur frei, wenn man sie auf den komponierten Text bezieht. Aus demselben Grund zeigen explizite Metatext-Elemente stets mikrochronologische Relationen an. Sie indizieren, was früher und was später notiert worden ist, setzen Textelemente in eine chronologische Beziehung zueinander und geben somit Hinweise auf den zeitlichen Verlauf von Arbeits*prozessen*.

Notentexte und die auf sie bezogenen expliziten Metatexte besitzen mehrere gemeinsame Eigenschaften: Beide Texttypen werden vom Komponisten *absichtsvoll* niedergeschrieben, sie erfüllen eine *kommunikative Funktion*, denn sie sind an einen Leser (den Komponisten selbst oder an einen Kopisten, Musiker, Lektor, Stecher etc.) *adressiert* und sie bedienen sich deshalb *konventioneller Symbole und Zeichen*, weshalb sie (sofern sie klar und sauber geschrieben und allenfalls opak gestrichen sind) *eindeutig* und *zweifelsfrei lesbar und verstehbar* sind. Zeichentheoretisch gesprochen handelt es sich dabei einerseits um musikalische bzw. verbalsprachliche *Symbole*, deren Bedeutung konventionell festgelegt ist, und andererseits um *ikonische Zeichen,* deren Funktion und Bedeutung, so sie nicht ebenfalls konventionell verfestigt sind, sich assoziativ erschließen lassen.[9] Zu diesen selbsterklärenden Zeichen gehören beispielsweise Einfügungslinien, Kanzellierungen, Zuweisungsklammern und Verweispfeile.

3. Implizite Metatexte

Jede Handschrift besitzt neben den genannten absichtsvoll niedergeschriebenen Textbotschaften – dem komponierten Notentext und dem auf ihn bezogenen expliziten

[8] Die hier beschriebene kalkulierte Signalfunktion ist nicht zu verwechseln mit dem kontingenten Gebrauch verschiedener Schreibwerkzeuge oder mit schwankenden Intensitäten der Tintenfarbe. Gleichwohl gehören auch kontingente Merkmale der Skriptur einer eigenen Textkategorie an. Siehe hierzu Anm. 13.

[9] Rudi Keller, *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens,* Tübingen u. a. 1995, S. 123–128 (zu ikonischen Zeichen) und S. 128–132 (zu Symbolen).

Metatext (nachfolgend werden beide zusammengenommen als *primärer Text* bezeichnet) – noch weitere Informationen, die im manuellen Vollzug des Schreibprozesses[10] unabsichtlich mitgeteilt werden. Sie haften am primären Text wie ein Schatten an einem Gegenstand. Gemeint sind graphische, d. h. bildhafte Eigenschaften der *Schrift,* aber auch spezifische kodikologische Phänomene, also durchweg materielle Merkmale des *Dokuments,* sofern sie kausal mit der Niederschrift der Komposition verbunden sind. Obwohl diese skripturalen Eigenschaften keinen autonomen Status besitzen (denn sie werden vom Komponisten nicht um ihrer selbst willen produziert), sind sie als eigene *Text*kategorie, nämlich als *impliziter Metatext,* lesbar und verstehbar. Der implizite Metatext wird vom Autor schreibend und handelnd erzeugt, und seine kausale Verbindung zur Textualisierung verleiht ihm eine eigene Bedeutung. Implizite Metatexte beeinflussen oder verändern nicht die Bedeutung des primären Textes, sondern versehen ihn mit „skripturalen Markern". Diese lassen sich als zeitliche Indikatoren von Schreibprozessen interpretieren.

Zeichentheoretisch gesprochen artikuliert sich der implizite Metatext durch *indexikalische Zeichen*, durch *Symptome* also, deren Bedeutung sich nicht durch regelhafte Konventionen mitteilt, sondern erst über kausale Interpretation hergeleitet werden muss.[11]

Während der Vorrat an *symbolischen Zeichen* für die Niederschrift des primären Textes notwendigerweise begrenzt, sein Gebrauch und seine Bedeutung durch Konventionen geregelt ist und er sich potentiell auch durch ein Lexikon erfassen ließe, lassen sich Erscheinungsformen und Anzahl *indexikalischer Zeichen* weder begrenzen noch in ihrer Bedeutung lexikalisch auflisten.[12] Deshalb sind die nachfolgend angeführten Erscheinungsformen impliziter Metatexte nur beliebig ausgewählte exemplarische Fälle, die sich vermehren ließen.

Wechselnde graphische Eigenschaften der Schreibspur, ausgelöst durch unterschiedliche Federstärken, Farbwertdifferenzen[13] zwischen den Tinten und zwischen anderen gebrauchten Schreibmitteln etc. sind Indikatoren für temporäre Abfolgen der Nieder-

[10] Gemeint sind hier sämtliche mit Schreibmitteln und anderen Werkzeugen (Radiermesser, Klebstoff, Siegellack, Bindfaden etc.) auf Papier oder anderem Schriftträgermaterial vollzogene Arbeitsprozesse, die mit der Textentwicklung einhergehen.

[11] Keller, *Zeichentheorie* (wie Anm. 9), S. 118–123.

[12] Symbolischen und indexikalischen Zeichen ist allerdings gemeinsam, dass ihre Bedeutung stets durch ihren kontextuellen Gebrauch bestimmt wird. Zur universellen bedeutungkonstituierenden Rolle des Kontextes innerhalb von Kommunikationsprozessen siehe Gregory Bateson, *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt a. M. ^{3}1993, S. 28.

[13] *Zufällige* Farbwertdifferenzen sind nicht zu verwechseln mit dem oben genannten *geplanten* Einsatz verschiedener Schreibmittel im Dienste der Redaktionsregie: Die erstgenannten vermitteln implizite, der letztgenannte liefern explizite metatextliche Aussagen.

schrift. In ähnlicher Weise erlauben Verschiebungen im Notenuntersatz (ausgelöst durch Umarbeitungsmaßnahmen), wechselnde Schreibdichte sowie Unterschiede des Schreibduktus' (Skizzen-, Konzept-, Reinschrift) Rückschlüsse auf die Schreibchronologie, in der der primäre Text fixiert worden ist. Gleiches gilt für die topologischen Beziehungen zwischen den Notaten im Schreibraum. Die Fixierung von Notaten außerhalb des regulären, links-rechts vektorisierten Textflusses (z. B. extralineare Notate, Interpolationen, Beiblatt-Notierungen etc.) indiziert, dass diese Notate erst später in einen bereits zuvor bestehenden Text eingebracht worden sind.

Auch kodikologische Besonderheiten des Dokuments, sofern sie vom Komponisten im Zuge der Textproduktion verursacht worden sind, lassen sich als implizite Textbotschaft lesen: Wechselnde Papiersorten, irreguläre Faszikelstrukturen und Blattstümpfe (die von der Entfernung eines Blattes zeugen), Einstichlöcher (die auf eine eigenhändige Faszikelbindung des Komponisten zurückgehen), aufgeklebte oder aufgenähte Tekturen, Falzungen von Notenblättern,[14] ja selbst Schreibunfälle (Tintenkleckse) oder der zufällige Tintenabklatsch auf gegenüberliegenden Manuskriptseiten bis hin zu Drôlerien, Kritzeleien und verrätselten Bildzeichen[15] sind materiell manifeste Begleitspuren des Schreibprozesses. Dass sich nicht alle diese Phänomene plausibel mit dem Schreibprozess verbinden oder interpretieren lassen, liegt auf der Hand. Doch gilt diese Einschränkung auch für schwer entzifferbare oder ambig notierte primäre Texte.

Um Missverständnissen entgegenzuwirken sei nochmals wiederholt: Obwohl implizite Metatexte authentisch sind, weil sie vom Autor selbst im Schreibakt produziert werden, sind sie keinesfalls Ziel seiner kompositorischen Bemühungen,[16] sondern kontingente, oft auch unvermeidbare Begleiterscheinung der Textualisierung. Sie treten entweder rein zufällig in Erscheinung (z. B. als schwankende Tintenfärbung oder versehentliche Kleckse), oder sie werden von einer spezifischen Schreibsituation erzwungen (z. B. als Textausweichung mangels Schreibraum), oder sie geraten

[14] Alan Gosman wies nach, dass im sog. Eroica-Skizzenbuch (*Landsberg 6*) gewisse Falzungen ausgewählter Blätter als kodikologische Spuren des Arbeitsprozesses zu interpretieren sind. Beethoven konnte durch diese Teilfalzungen entfernt voneinander liegende Notate zu den Symphoniesätzen gemeinsam in den Blick nehmen, um u. a. das zyklische Konzept der Eroica auszuarbeiten. Lewis Lockwood, Alan Gosman (Hg.), *Beethoven's Eroica Sketchbook: A Critical Edition*, 2 Vols., Urbana u. a. 2013, hier Vol. 1, *Commentary and Transcription,* S. 16–19.

[15] Beispielsweise befragt Lewis Lockwood Beethovens rätselhafte geometrische Figuren, die sich im Skizzenbuch *Landsberg 6* befinden, auf eine möglicherweise freimaurerische Bedeutung. Lockwood/Gosman, *Beethoven's Eroica Sketchbook* (wie Anm. 14), hier Vol. 1, *Commentary and Transcription,* S. 20–23.

[16] Zwar werden Drôlerien, Alltagsnotizen, Marginalkritzeleien u. ä. zweifellos in absichtsvollen Schreibakten hergestellt, doch sind sie nicht Ziel, sondern mehr oder weniger zufällige und nicht-geplante Begleiterscheinungen der angestrebten Produktion von Notentexten.

gedankenverloren aufs Papier (z. B. Kritzeleien). Wahrscheinlich verdankt sich ein erheblicher Teil an impliziten Metatexten kompensatorischen Reaktionen auf materielle oder mentale Schreibnotstände. Der implizite Metatext kann als spontaner, unabsichtlicher Kommentar des Komponisten zum *Verlauf* des Kompositions*prozesses gelesen* werden.

Im systemischen Verbund mit dem Notentext (und dem darauf bezogenen expliziten Metatext) liefert der implizite Metatext Anhaltspunkte für eine schreibchronologische bzw. -strategische Analyse der Textgenese. Implizite Metatexte sind demnach nicht als autonome Texte rezipierbar oder konstituierbar, denn man kann sie nicht vom primären Text, mit dem sie systemisch verbunden sind, ablösen. Man kann sie aber *zeigen* (z. B. im Faksimile), verbal *beschreiben* und vor allem zur Entschlüsselung der Textgenese *interpretieren*.

Um einen impliziten Metatext lesen und verstehen zu können, muss ein skripturales Phänomen, d. h. die graphisch-bildhafte Erscheinungsform, in der sich ein individuelles Segment des primären Textes präsentiert, zunächst als sachlicher Befund zur Kenntnis genommen werden. Aus dem textuellen und skripturalen Beziehungsgefüge, in das der Befund eingebettet ist, kann seine Deutung hergeleitet werden.[17]

Implizite Metatexte bestehen aus *indexikalischen Zeichen*. Sie sind Zeichen *von* etwas, stehen also nicht in einem willkürlichen, sondern in einem *kausalen*, „symptomatischen" Verhältnis zum Bezeichneten. (Die Zufälligkeit ihrer Entstehung steht nicht im Widerspruch zu ihrer Kausalität.) Die Bedeutung *indexikalischer Zeichen* wird nicht durch Konventionen geregelt und kann deshalb auch nicht durch ein Lexikon erfasst, sondern muss situativ, d. h. aus dem Kontext[18] erschlossen werden. Metatexte werden durch *Abduktion*[19] „gelesen" und verstanden.

Auf diesem Deutungsweg werden *Schreibprozesse* zugänglich, die aus der erstarrten Schreibspur nicht unmittelbar erkennbar sind. Ungeachtet ihrer nicht begrenzbaren

[17] Vgl. hierzu Hans Zeller, *Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition*, in: *Text und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hg. von Gunter Martens und Hans Zeller, München 1971, S. 45–89.

[18] Kontext wird als Summe aller anwesenden Textsorten und ihrer graphischen Erscheinungsform verstanden.

[19] Der von Charles Sanders Peirce (1839–1914) eingeführte Begriff der *Abduktion* erweitert die beiden konventionellen Wege des logischen Schließens (i. e. *Induktion*: Schluss vom Einzelnen aufs Ganze und *Deduktion*: Schluss vom Ganzen aufs Einzelne) um einen dritten Weg: *Abduktion* ist das kausale Schließen von Indizien auf deren Ursachen. Die Fähigkeit, Kompetenz und Verlässlichkeit abduktiver Herleitungen beruht einerseits auf allgemeinen Alltagserfahrungen und wird andererseits durch wissenschaftliche Praxis erworben, bzw. trainiert und verfeinert. Zur Bedeutung der Abduktion generell siehe Søren Kjørup, *Humanities. Geisteswissenschaften. Sciences humaines.* Eine Einführung. Aus dem Dänischen von Elisabeth Bense, Stuttgart u. a. 2001, S. 221–223.

Erscheinungsvielfalt geben *indexikalische Zeichen* mehr oder weniger genaue Auskunft über die *zeitlichen Entstehungsrelationen* von Notaten, den allmählichen Textaufbau, die Variantenbildung und deren Abfolge, über Kohärenzen (z. B. von Textparallelen) und/oder für *fremdschriftliche Texteingriffe* (z. B. von Kopisten).

Aufgrund ihrer Bedeutungsoffenheit, die keinesfalls als Bedeutungsbeliebigkeit missverstanden werden sollte, und wegen ihres Erscheinungsreichtums ist das Erkenntnispotenzial impliziter Metatexte emergent, d. h. überreich und deshalb nicht erschöpfend auszuloten. Die im impliziten Metatext beschlossene Summe der idiographischen, stets einmaligen und unverwechselbaren Skriptureigenschaften eines Werkstattdokuments begründet aber – mehr noch als der komponierte primäre Text – das auratische, ästhetische und vor allem das erkenntnisorientierte wissenschaftliche Faszinosum einer Komponistenhandschrift, das jede Forschergeneration aufs Neue zu fesseln vermag.[20]

Über implizite Metatexte lässt sich zusammenfassend folgendes feststellen: Sie verfügen über *kein konventionelles Symbolsystem* und besitzen *keinen definierten Zeichenvorrat*, sie werden jenseits des kompositorischen Textziels „*unabsichtlich*“ vom Komponisten erzeugt, denn sie *haften* als *unwillkürliche* (aber bedeutungsdifferenzierende) Begleiterscheinungen an der Schreibspur („skripturale Schatten“) und/oder manifestieren sich als *physikalische Merkmale des Textträgers* (autor-generierte kodikologische Befunde). Obwohl sie *keine absichtsvoll adressierten kommunikativen Botschaften* formulieren, *geben sie Auskunft über den Schreibprozess* (Prozessinformationen), wenn sie in eine bedeutungsdifferenzierende Beziehung zu den primären Textsorten (komponierter Notentext und expliziter Metatext) gesetzt werden.
Da skripturale Marker zwar als evidente Befunde wahrgenommen, aber nicht im herkömmlichen Sinne *gelesen* werden können, weil sie sich keines kodifizierten Zeichensystems bedienen, sondern als indexikalische Zeichen *gedeutet* werden müssen, ist der implizite Metatext ein befundgestütztes philologisches Konstrukt. Es wird mittels Indizienverkettungen (d. h. durch Kontextualisierung und Interpretation von Befunden) erzeugt. Paradox gesagt: Implizite Metatexte werden gelesen, indem ihre Bedeutung lesend erzeugt wird.

Die Gesamtheit des in einem Dokument materiell präsenten Schreib-Akts, der sich in den genannten Textsorten manifestiert, wird als *Skriptur*[21] bezeichnet. Der Ter-

[20] Unter anderem aus der skripturalen Emergenz leitet sich die gesellschaftliche Verpflichtung zum Sammeln, Pflegen, Archivieren und Erforschen von Werkstattdokumenten ab. Die hochwertigste Reproduktion, der beste, tief auflösende und nahezu beliebig zoomfähige Scan, der die Visibilität des Originals um ein Vielfaches übersteigen mag, kann das Original nicht ersetzen.

[21] Die in der Fachsprache der genetischen Textkritik gebräuchliche Wortprägung erinnert an das Lehnwort *Skulptur,* und betont wie dieses die materielle Gegenständlichkeit handschriftlich erarbeiteter Texte.

minus vermeidet die Vieldeutigkeit und mithin Unschärfe des Begriffs *Schrift*. Er bezieht sich auf die spezifische graphische Erscheinungsform, die unikate Bildlichkeit eines handschriftlich hergestellten bzw. bearbeiteten Textdokuments. Zu den Charakteristika der Skriptur gehören auch die schon vor Beginn der Schreibarbeit vom Autor getroffenen Material- und „Layout"-Entscheidungen, welche a priori die Schriftbildlichkeit mehr oder weniger stabil festlegen und begleiten. Sie betreffen etwa Papierformate (hoch oder quer), Rastral-Größe und -Anzahl pro Seite, schematische Schreibraum-Kalkulation (Leersysteme zwischen Akkoladen; gleichförmige Taktlaufbreite), Schreibmittel (Tinte, Bleistift) etc.

In der Skriptur, verstanden als materiell erfahrbarer, systemischer und graphisch evidenter Verbund verschiedener Textkategorien, wird die Komposition in ihrer doppelten Erscheinungsweise, als *Produkt* und als *Prozess,* erfahrbar, obwohl sie ohne Zweifel immer nur als statische Graphik in Erscheinung tritt. Das kompositorisch erzeugte Text*produkt* besteht aus einem mittels symbolischer Zeichen fixierten Notentext (samt seiner getilgten Vorstufen) und dem auf ihn bezogenen expliziten Metatext. Auch der Kompositions*prozess,* die in der Zeit verlaufende, vom Komponisten vollzogene Textualisierung, ist nur über ein synchronisch verfestigtes Text*produkt* wahrnehmbar. Dieses erstarrte Produkt lässt sich aber innerhalb gewisser Grenzen durch die Interpretation von Befunden als Prozess redynamisieren. Dass diese Redynamisierung ein philologisches Konstrukt ist, das stets nur Teilmomente und nicht etwa den Gesamtverlauf des Schaffensprozesses erfassen kann, liegt auf der Hand. Vergleichbare selektive Einschränkungen gelten allerdings für alle geisteswissenschaftlichen Erkenntnisprozesse.

Welche methodischen Konsequenzen aus den hier skizzierten Textkategorien abzuleiten sind, ist ein eigens abzuhandelndes Thema. In den aktuell verfügbaren Darstellungs- und Codierungsmodellen des Projekts *Beethovens Werkstatt* werden sie bereits erprobt.

Dass die Zukunft der Musikphilologie und mithin die Zukunft ihrer jungen Teildisziplin, der genetischen Textkritik, in der digitalen Präsentation liegt, hat Joachim Veit nachdrücklich und wegbereitend dargelegt.[22]

---

[22] Joachim Veit, *Es bleibt nichts, wie es war – Wechselwirkungen zwischen digitalen und ‚analogen' Editionen*, in: Beihefte zu *editio*, 24 (2010), S. 37–52, hier S. 37–52, sowie: Joachim Veit, *Digitale Edition und Noten-Text: Vermittlungs- oder Erkenntnisfortschritt?*, in: *Im Dickicht der Texte. Editionswissenschaft als interdisziplinäre Grundlagenforschung*, hg. von Gesa Dane, Jörg Jungmayr und Marcus Schotte (Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft 12), Berlin 2013, S. 233–266, hier S. 233–266. Ferner: Joachim Veit, *‚Editionstechniker'? – Von den Herausforderungen an künftige Editionen und Editoren*, in: *Mozart-Jahrbuch* 2013, Kassel u. a. 2014, S. 27–41, hier S. 27–41.

Jürgen Arndt

Flüchtig, veränderlich, wechselhaft – Gedanken zur musikalisch-modischen Gegenwart

I.

In seiner *Philosophie der Mode* schrieb Georg Simmel 1905 der Mode grundsätzlich zu: Sie sei flüchtig, veränderlich, wechselhaft und damit letztlich gegenwärtig ausgerichtet. Dabei beließ es Simmel allerdings nicht, sondern erklärte die Mode zum dominierenden Faktor seiner Zeit:

> Deshalb gehört zu den Gründen, aus denen die Mode heute so stark das Bewußtsein beherrscht, auch der, daß die großen, dauernden, unfraglichen Ueberzeugungen mehr und mehr an Kraft verlieren. Die flüchtigen und veränderlichen Elemente des Lebens gewinnen dadurch um so mehr Spielraum. Der Bruch mit der Vergangenheit, den zu vollziehen die Kulturmenschheit seit mehr als hundert Jahren sich unablässig bemüht, spitzt das Bewußtsein mehr und mehr auf die Gegenwart zu. Diese Betonung der Gegenwart ist ersichtlich zugleich Betonung des Wechsels, und in demselben Maße, in dem ein Stand Träger der bezeichneten Kulturtendenz ist, in demselben Maß wird er sich der Mode auf allen Gebieten, keineswegs etwa nur auf dem der Kleidung, zuwenden, ja es ist fast ein Zeichen der *gestiegenen* Macht der Mode, daß sie statt ihrer ursprünglichen Domäne: der Aeußerlichkeiten des Sichtragens, mehr und mehr auch den Geschmack, die theoretischen Überzeugungen, ja die sittlichen Fundamente des Lebens in ihre Wechselform hinabzieht.[1]

Die Versuchung ist groß, Simmels Diagnose der Zeit um 1900 auch hundert Jahre später noch für zutreffend zu halten. Hat sich nicht die Betonung der Gegenwart

[1] Georg Simmel, *Philosophie der Mode* [1905], in: ders., *Philosophie der Mode – Die Religion – Kant und Goethe – Schopenhauer und Nietzsche*, hg. von Michael Beer u. a., Frankfurt am Main ^{2}2000 (Georg Simmel, *Gesamtausgabe* 10), S. 17 f.

durch die Digitalisierung noch weiter zugespitzt? Selbst in der Wissenschaft, die wahrlich für Gründlichkeit und Genauigkeit langfristige Perspektiven beanspruchen muss, schienen in den zurückliegenden Jahren verschiedene Moden einander rasch abzulösen: So wurden in den Kulturwissenschaften innerhalb kurzer Zeit diverse „Cultural Turns", etwa ein „Performative Turn", ein „Iconic Turn" oder ein „Spatial Turn" ausgerufen.[2] Die vielen Drehungen, der rasche Wechsel wissenschaftlicher Paradigmen, könnten sogar Wissenschaftler fast schwindelig machen. Herrscht also die Mode auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts? Je mehr von „Nachhaltigkeit" die Rede ist, je mehr Nachhaltigkeit gefordert wird, desto mehr offenbart sich dadurch die eigentlich dominierende Flüchtigkeit.

Herrscht also die Mode auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts? Ganz so einfach ist es mit Zeitdiagnosen allerdings nicht. Spricht nicht vieles gar für eine gegenteilige Annahme; dass vielmehr zurück in die Vergangenheit geschaut wird? Erst recht wenn die Musik in den Blick gerät? Im aktuellen Leben der Tonkunst herrschen das historische Repertoire ebenso wie die historischen Aufführungspraxen, ganz gleich ob es sich um so genannte Alte oder Neue oder um klassisch-romantische Musik handelt. Auch die populäre Musik ist geprägt durch Revivals, Retrotrends und Remixe.

Zudem scheint die Digitalisierung noch stärker Möglichkeiten zu eröffnen, die vom Augenblick eher wegführen. Gerade in Konzerten wird das deutlich. Aufführung und Wahrnehmung von Musik sind wesentlich medial geprägt. Dass in diesem Zusammenhang von „live" gesprochen wird, gar von „Live-Aufführungen" oder von „Live-Konzerten", zeigt an, dass musikalische Aufführungen vor anwesendem Publikum an Ort und Stelle keineswegs mehr die eigentlich selbstverständliche Aufführungsart darstellen. Die Entwicklung und Verbreitung auditiver und audiovisueller Speicher- und Wiedergabemedien seit nunmehr über 100 Jahren hat das Musikleben grundlegend verändert. Philip Auslander spricht konsequenterweise von „Liveness" und bringt damit die gegenwärtige (musik-)kulturelle Situation auf den Begriff. Auslander stellt fest:

> […] the live is actually an effect of mediatization, not the other way around. It was the development of recording technologies that made it possible to perceive existing representations as ‚live.' Prior to the advent of those technologies (e. g., sound recording and motion pictures), there was no such thing as ‚live' performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility.[3]

[2] Vgl. zu den diversen kulturwissenschaftlichen Turns: Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 29. März 2010, URL: http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns [Stand: 30. Nov. 2015].

[3] Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London u. a. ^{2}2008, S. 56.

„Live-Aufführungen" sind nicht mehr der gängige musikalische Modus, sondern gelten nun als etwas Spezifisches. Obendrein sind selbst diese medial bestimmt. Das beginnt bereits mit der entscheidend medial geprägten Erwartungshaltung des Publikums an eine solche Aufführung, der sich auch die Aufführenden zu stellen haben. Und es setzt sich fort in der jeweiligen audiovisuellen Inszenierung durch Public Address Systems und Leinwandprojektionen.

Und schließlich ist auch das Publikum inzwischen medial bestens mobil. In einem Anfang September 2014 erschienenen Interview wurde Lenny Kravitz gefragt: „Wer heute ein Konzert besucht, findet sich in einem Meer aus leuchtenden Handy-Displays wieder. Alles, was auf der Bühne passiert, wird von den Fans gefilmt. Wie ist das für Sie als Performer?" Die Antwort von Kravitz fällt eindeutig aus:

> Nervtötend. Der Technik-Kram erschwert es den Menschen, im Hier und Jetzt zu sein. Alles muss dokumentiert werden. Manchmal, wenn mich Leute ansprechen und mich um ein gemeinsames Foto bitten, sage ich: „Ich umarme Dich stattdessen, okay? Lass uns diesen Moment genießen." Dann fragen sie: „Aber was ist denn jetzt mit dem Bild?"[4]

Ist damit die Diagnose – die Mode beherrsche die Zeit durch Betonung der Gegenwart – schon wieder vom Tisch? Wohl kaum. Schließlich gab Lenny Kravitz das Interview der Frauen- und Modezeitschrift *Freundin*. Das gibt uns Anlass genug, weiter über Mode und Musik in der Gegenwart nachzudenken.

II.

Bei der Diskussion des Verhältnisses von Musik und Mode stellt sich notwendigerweise die Frage nach dem Geschmack. Denn der Geschmack – so Hans-Georg Gadamer in seinem 1960 erstmals erschienenen Hauptwerk *Wahrheit und Methode* – sei mit der Mode „aufs engste verknüpft",[5] weil er ebenfalls auf die Gemeinschaft ziele. Dennoch sieht Gadamer den Geschmack keineswegs der Mode unterworfen, wie es Georg Simmel etwa ein halbes Jahrhundert zuvor konstatiert hatte. Denn der Geschmack folge nicht einfach der Mode. Den Geschmack versteht Gadamer

> als ein geistiges Unterscheidungsvermögen […]. Geschmack betätigt sich auch in solcher Gemeinschaftlichkeit [wie die Mode], aber er unterliegt

4 Johanna Zimmermann und Nikolaus Albrecht, *„Wenn man zu viel nachdenkt, kommt man sich selbst in die Quere"* [Interview mit Lenny Kravitz], in: *Freundin*, 2014, Heft 20 [10. Sept. 2014], S. 190–193, hier S. 192.

5 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen ^{7}2010, S. 42.

> ihr nicht […]. So ist es vorzüglich eine Frage des Geschmacks, nicht nur dieses oder jenes als schön zu erkennen, das schön ist, sondern auf ein Ganzes hinzusehen, zu dem alles, was schön ist, zu passen hat.[6]

Das erkannte vereinzelte Schöne angemessen auf alles Schöne zu beziehen, verlange eine ästhetische Kompetenz, die im Gegensatz zur Beliebigkeit der Mode stehe:

> Im Begriff der Mode liegt schon sprachlich, daß es sich dabei um ein veränderungsfähiges Wie (*modus*) innerhalb eines bleibenden Ganzen des geselligen Verhaltens handelt. Was bloße Modesache ist, das enthält an sich keine andere Norm als die durch das Tun aller gesetzte. Die Mode regelt nach ihrem Belieben nur solche Dinge, die ebensogut wie auch anders sein können.[7]

In ihrem Wesen wie in ihren Erscheinungen sei die Mode beliebig. Veränderungen oder Wechsel seien nicht auf einen übergeordneten ästhetischen Zusammenhang bezogen, sondern geschehen als solche, für sich, und entfalten ihre normative Wirkung allein durch ihre Verbreitung. Masse versus Maß: So ließe sich vielleicht Gadamers Abgrenzung zwischen Mode und Geschmack zusammenfassen.

Gadamers Versuch noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, den Geschmack vor der Macht, ja vor der Tyrannei der Mode zu retten, konnte allerdings nicht mehr auf ein gesellschaftlich gegebenes, zumindest bildungsbürgerliches Einvernehmen zählen.

Der Geschmack war längst auf der historischen Strecke geblieben, zumindest als das auch von Gadamer noch hochgehaltene Ideal des Bildungsbürgertums: der sogenannte gute Geschmack. Einst, im Verlauf des 18. Jahrhundert etabliert, bestimmte der gute Geschmack im darauffolgenden 19. Jahrhundert als bildungsbürgerliches Ideal den Umgang mit Kultur und Kunst. In seiner *Kritik der Urteilskraft* hatte Immanuel Kant 1790 Geschmack und Genie als rezeptions- bzw. produktionsästhetische Pole komplementär zueinander aufgefasst. Doch schon im 19. Jahrhundert geriet die angenommene ästhetische Eintracht gelegentlich ins Wanken: Es war der Genie*kult*, der allmählich dafür sorgte, dass Geschmack und Genie, Publikum und Künstler auch zu Konkurrenten wurden. Eine Entwicklung, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts teilweise derart zuspitzte, dass sich Komponisten und Zuhörer immer öfter lieber aus dem Weg gingen. Doch diese Konsequenzen des Genie*kults* werden allzu häufig überschätzt. Denn dass der bürgerliche Geschmack seine Bedeutung endgültig einbüßte, erfolgte von einer ganz anderen Seite her, nämlich durch die schon angesprochene mediale Entwicklung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert.

---

6 Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 5), S. 43.
7 Ebd., S. 42.

Deshalb konnte Gadamer Mitte des 20. Jahrhunderts Geschmack nur noch als *individuelles* Maßhalten fassen. Es gab keine soziokulturelle Übereinkunft mehr, die die Mode auf Distanz hätte halten können:

> [Es] zeichnet sich der gute Geschmack dadurch aus, daß er sich der durch die Mode repräsentierten Geschmacksrichtung anzupassen weiß, oder auch umgekehrt das von der Mode Geforderte dem *eigenen* guten Geschmack anzupassen weiß. Im Begriff des Geschmacks liegt daher, daß man auch in der Mode Maß hält, die wechselnden Forderungen der Mode nicht blindlings befolgt, sondern das *eigene* Urteil dabei betätigt. Man hält *seinen* ‚Stil' fest, d. h. man bezieht die Forderungen der Mode auf ein Ganzes, das der *eigene* Geschmack im Auge behält und nimmt nur das an, was zu diesem Ganzen paßt und wie es zusammenpaßt.[8]

Der Geschmack kommt also nicht mehr als öffentlicher, gemeinsamer, sondern nur noch als eigener, individueller Geschmack zum Tragen. Fast verzweifelt unternahm es Gadamer dennoch, den Geschmack als gemeinschaftlich bedeutsam zu bestimmen:

> Gegenüber der Tyrannei, die die Mode darstellt, bewahrt der sichere Geschmack daher eine spezifische Freiheit und Überlegenheit. Darin liegt seine eigentliche und ganz ihm eigene Normkraft, sich der Zustimmung einer idealen Gemeinschaft sicher zu wissen.[9]

Die Gemeinschaft war aber selbst bei Gadamer nur noch eine ideale. Geschmack war also nicht mehr ein gesellschaftlich wirksames Ideal, sondern konnte vom Individuum nur mehr auf eine *ideale* Gesellschaft bezogen werden. Das einstige ästhetische Ideal des guten Geschmacks war der sozialen Realität enthoben und nur noch für einige vereinzelte bildungsbürgerliche Individuen bedeutsam.

Georg Simmel hat also nach wie vor Recht mit seiner Einschätzung aus dem Jahr 1905. Die damals schon konstatierte „Macht der Mode" auch gegenüber dem Geschmack ist ungebrochen, wenn nicht sogar noch stärker ausgeprägt. Nicht mehr nur von „Macht", sondern sprachlich verschärft von „Tyrannei" der Mode spricht Gadamer ein halbes Jahrhundert später.

---

8 Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 5), S. 43 [Hervorhebungen vom Autor].
9 Ebd., S. 43.

III.

Flüchtig, veränderlich, wechselhaft. Wie erleben wir die Gegenwart? „Der Technik-Kram erschwert es den Menschen, im Hier und Jetzt zu sein", lautet die bereits erwähnte Feststellung von Lenny Kravitz im Jahr 2014. Wenn Kravitz vom „Hier und Jetzt" spricht, dann meint er damit einen idealen Zustand: Präsenz, Dasein oder Anwesenheit für einen Moment, losgelöst vom Zeitgefühl.

Aber gewöhnlich spielen in die Gegenwart Vergangenheit und Zukunft mit hinein. Edmund Husserl hielt etwa zur Zeit der Veröffentlichung von Simmels *Philosophie der Mode* Vorlesungen über das Zeitbewusstsein, die aber erst 1928 unter dem Titel *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* als Buch veröffentlicht wurden.

Hinsichtlich der Wahrnehmung von Musik erkannte Husserl:

> Bei der *Wahrnehmung der Melodie* scheiden wir den *jetzt gegebenen* Ton und nennen ihn den ‚wahrgenommenen' und die *vorübergegangenen* Töne und nennen sie ‚nicht wahrgenommen'. Andererseits nennen wir die *ganze Melodie eine wahrgenommene*, obschon doch nur der Jetztpunkt ein wahrgenommener ist. Wir verfahren so, weil die Extension der Melodie in einer Extension des Wahrnehmens nicht nur Punkt für Punkt gegeben ist, sondern die Einheit des retentionalen Bewußtseins die abgelaufenen Töne noch selbst im Bewußtsein ‚festhält' und fortlaufend die Einheit des auf das einheitliche Zeitobjekt, auf die Melodie bezogenen Bewußtseins herstellt. Die ganze Melodie aber erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch zu ihr gehörige, in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist. Eine Objektivität derart wie eine *Melodie* kann nicht anders als in dieser Form ‚wahrgenommen', originär selbst gegeben sein. Der konstituierte, aus Jetztbewußtsein und retentionalem Bewußtsein gebaute Akt ist *adäquate Wahrnehmung des Zeitobjekts*. Dieses will ja zeitliche Unterschiede einschließen, und zeitliche Unterschiede konstituieren sich eben in solchen Phasen, in Urbewußtsein, Retention und Protention. Ist die meinende Intention auf die Melodie, auf das ganze Objekt gerichtet, so haben wir nichts als Wahrnehmung. Richtet sie sich aber auf den einzelnen Ton für sich, oder einen Takt für sich, so haben wir Wahrnehmung, solange eben dies Gemeinte wahrgenommen ist, und bloße Retention, sobald es vergangen ist. In objektiver Hinsicht erscheint der Takt dann nicht mehr als ‚gegenwärtig', sondern ‚vergangen'. Die

> ganze Melodie aber erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch *zu ihr gehörige*, in *einem* Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist.[10]

Die Gegenwärtigkeit von Musik besteht demnach nicht in der bloßen Aufeinanderfolge isolierter Momente, sondern verbindet aktuelle Wahrnehmung mit gleichfalls aktueller Erinnerung und Erwartung. Die Einzelteile, die Töne, werden auf ein Ganzes wie hier die Melodie bezogen wahrgenommen.

Ganz ähnliche Überlegungen finden sich bereits in den um 400 entstandenen *Confessiones* von Augustinus. Husserl knüpfte 1500 Jahre später ganz bewusst daran. In seinen Gedanken über die Zeit beschrieb Augustinus die zeitliche Wahrnehmung des menschlichen Geistes als dreifach gegeben: „Er erwartet, merkt auf und erinnert sich. Die Erwartung des Zukünftigen geht durch Aufmerken auf das Gegenwärtige hindurch in die Erinnerung an das Vergangene über."[11] In der Gegenwart fließen Erinnerung, Aufmerksamkeit und Erwartung ineinander. „Memoria", „attentio" und „expectatio" verschränken Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart miteinander.

Augustinus verdeutlichte dies anhand eines Beispiels, das demjenigen von Husserl sehr nahe steht:

> Ich will ein Lied aufsagen, das ich kenne. Ehe ich anfange, richtet meine Erwartung sich auf das Ganze, habe ich aber begonnen, nimmt das, was ich von der Erwartung abgepflückt und der Vergangenheit überliefert habe, in meinem Gedächtnis Platz. So zerlegt sich diese meine lebendige Tätigkeit in die Erinnerung dessen, was ich aufgesagt habe, und die Erwartung dessen, was ich noch sagen will. Gegenwärtig dagegen ist mein Aufmerken, durch welches das Zukünftige hindurchschreiten muß, daß es zur Vergangenheit werde. Je mehr das nun fort und fort geschieht, um so mehr wird die Erwartung verkürzt und die Erinnerung verlängert, bis die ganze Erwartung aufgezehrt ist, wenn jene ganze Tätigkeit abgeschlossen und in Erinnerung übergegangen ist.[12]

Für Augustinus war diese Art der Wahrnehmung paradigmatisch für das menschliche Leben insgesamt:

---

10 Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Martin Heidegger, Halle/Saale 1928 (Sonderdruck aus: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 9), S. 397 f. [Hervorhebungen im Original].

11 [Aurelius] Augustinus, *Bekenntnisse*, übersetzt v. Wilhelm Thimme, München ^{3}1985, S. 328.

12 Ebd., S. 328 f.

> Und wie mit dem ganzen Liede geht es auch mit seinen einzelnen Teilen und seinen einzelnen Silben, und ebenso auch mit der größeren Handlung, deren Teilstück vielleicht jenes Lied ist, ebenso mit dem ganzen Menschenleben, dessen Teile alle Handlungen des Menschen, ebenso mit dem Gesamtschicksal aller Menschenkinder, dessen Teile alle Lebensabläufe sind.[13]

Die Einheit des Lebens war für Augustinus jedoch nicht einfach gegeben, sondern entscheidend getrübt: „[…] sieh, mein Leben ist Zerstreuung",[14] stellte Augustinus fest. Doch die Zerstreuung nahm er nicht hin, erst recht nicht fasste er sie als Potenzial auf. Vielmehr sei sie zu überwinden im Blick auf die Einheit Gottes. Dies stellt Kurt Flasch deutlich heraus:

> Mehr als auf die vereinigende Kraft des Geistes hebt Augustin ab auf die reale Zerstreutheit des zeitlichen Lebens der Menschen: „ecce distentio est vita mea". Wir bewegen uns zwischen Vielheit und göttlicher Einheit, schwanken zwischen Zerfahrenheit, „distentio", und besonnener Sammlung, „intentio". Halt erfahren wir in der Wahrheit, die ‚Gott' ist, die meine ‚Form' ist, *meine* Wahrheit. Hier setzt Augustin wieder das religiös-moralische Motiv der ‚Rückwendung', ‚conversio', ein; seine Überlegung endet mit dem Aufblick zur höchsten Einheit, zu Gottes Geist, der im ‚stehenden Jetzt', ‚nunc stans', seiner Ewigkeit alles Gewesene und Zukünftige als Gegenwart erfaßt.[15]

Längst hat die Zerstreuung ein Ausmaß angenommen, wie es sich Augustinus bestimmt nicht hätte vorstellen können und selbst Husserl 1905 hinsichtlich der Musik noch kaum ahnte. Die Zerstreuung im Musikleben ist immens, im digitalen Zeitalter noch einmal um ein Vielfaches potenziert. Chris Anderson analysiert 2006:

> Our culture and economy are increasingly shifting away from a focus on a relatively small number of hits (mainstream products and markets) at the head of the demand curve, and moving toward a huge number of niches in the tail. In an era without the constraints of physical shelf space and other bottlenecks of distribution, narrowly targeted goods and services can be as economically attractive as mainstream fare.[16]

Die digitale Vervielfältigung des Musiklebens lässt eine weitreichende kulturelle Konzentration immer *weniger* zu. Stattdessen entstehen und vergehen immer *mehr*

[13] Augustinus, *Bekenntnisse* (wie Anm. 11), S. 329.
[14] Ebd., S. 328 f.
[15] Kurt Flasch, *Augustin. Einführung in sein Denken*, Stuttgart 1980, S. 276 f.
[16] Chris Anderson, *The Long Tail. Why the Future of Musiness Is Selling Less of More*, New York 2006, S. 52.

musikalische Nischen. Flüchtig, veränderlich und wechselhaft ist musikkulturelles Tun daher zwangsläufig, wenn man sich nicht trotzig oder resigniert in eine einzige Nische zurückziehen möchte.

Aber die Konsequenzen des musikalisch-medialen Umbruchs vor etwa 100 Jahren bis zur gegenwärtigen Digitalisierung reichen noch wesentlich weiter. Nicht dass das Sein inzwischen durch den Schein völlig verdrängt wäre, wie es Kulturpessimisten à la Jean Baudrillard behaupten. Aber die Aufmerksamkeit richtet sich auf das Sein des Scheins, verschiebt sich also deutlich von der Anwesenheit hin zur Abwesenheit, von der Präsenz hin zur Absenz. Musikalische Aufführungen und Wahrnehmungen führen weg von einzelnen, begrenzten Einheiten – seien es nun komplexe Werke oder einfache Melodien – hin zu offenen Atmosphären. Musik ist nicht mehr im Hier und Jetzt, sondern im Überall und Immer. Einzelne musikalische Phänomene gibt es zwar nach wie vor, sie entstehen durch Aufführung und Wahrnehmung immer wieder aufs Neue, sie verlieren aber für sich an Bedeutung. Sie lösen sich auf, verschwinden in den unendlichen musikalisch-medialen Weiten. Die Musik und mit ihr das Musikleben sind also wesentlich modisch: flüchtig, veränderlich, wechselhaft.

Wenn Musik nun aber wesentlich modisch ist, ist damit Musik geschmack*los*? Immerhin hatte Immanuel Kant in seiner, auch von Hans-Georg Gadamer diskutierten *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* 1798 festgestellt: „*In der Mode* sein, ist eine Sache des Geschmacks". Und gleich noch bestärkend hinzugefügt: „[D]er *außer* der Mode einem vorigen Gebrauch anhängt, heißt *altväterisch*; der gar einen Wert darin setzt außer der Mode zu sein, ist ein *Sonderling*. Besser ist es aber doch immer, ein Narr in der Mode als ein Narr außer der Mode zu sein".[17] So *schlecht* kann es also um die musikalische Gegenwart nicht stehen, selbst wenn ihr der sogenannte *gute* Geschmack abhandengekommen sein sollte.

[17] Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. von Wolfgang Becker, Stuttgart 1983, S. 185 [Hervorhebungen im Original].

Markus Bandur

Französische Jagdsignale im deutschen Wald

Zu Marc-Antoine Dampierres *Halali*-Fanfare in Webers *Silvana*

Der Wald, die Jagd und die Musik der Hörner – kaum ein Komponist hat sich so intensiv mit dieser Thematik auf der Bühne auseinandergesetzt wie Carl Maria von Weber. Auch in seiner 1810 uraufgeführten Oper *Silvana* ist die Welt der Jäger präsent, und das wohl konkreter als in jedem anderen seiner Werke: In Akt I wird szenisch ausführlich eine Bärenjagd geschildert,[1] deren Abschluss der Tod des Tieres bildet. Das Ende der Jagd wird von Weber im Anschluss an den Text des Chors „es wankt der Bär – er stürzt dahin, vom TodesPfeil getroffen“[2] durch eine vierstimmige Fanfare der Hörner illustriert (T. 245–253), die anschließend das Orchester mit „Halloh“-Rufen des Chores aufgreift (vgl. Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1: *Silvana*, Akt I, Nr. 1 *Introduction*, T. 245–263[3]

---

1 Anfänglich ist im Chor der Jäger allerdings von einer Hirschjagd die Rede; vgl. T. 52 ff.: „Der Hirsch gehezt, entflieht und sezt Pfeilschnell über Gräben und Heken“; zit. nach: *Silvana. Romantische Oper in drei Akten. Text von Franz Carl Hiemer (mit Nachträgen von F. G. Toll) (WeV C.5)*, WeGA III/3, hg. von Markus Bandur, Mainz 2011, Bd. 3a, S. 42 f.

2 T. 232–241; zit. nach ebd., S. 66 f.

3 Vgl. ebd., S. 67 f.

Anders als etwa im *Freischütz*, wo Weber die Welt der Jäger und des Waldes durch neukomponierte, den ‚echten' Jagdsignalen lediglich nachgebildete Fanfaren der Hörner charakterisierte, liegt hier allerdings ein den Zeitgenossen geläufiges und der geschilderten Jagdsituation angepasstes Signal zugrunde: die *Halali*-Fanfare,[4] mit der das Stellen und der Tod des verfolgten Tieres angezeigt wird.[5]

***

Nicht zuletzt durch Webers *Freischütz* wird der Wald im 19. Jahrhundert zum Symbol des Deutschen.[6] Doch der Topos des Waldes in der Kunst ist eine europäische Erfindung, deren Wurzeln bis in die Mythologie der griechischen Antike reichen.[7] In der Musik ist das Thema Wald üblicherweise mit den Signalen der Jagd verbunden. Diese wurden schon im Mittelalter in der Kunstmusik aufgegriffen und etablierten sich dort als dominanter semantischer Code.[8] Das hing in erster Linie mit der strikten Verbindlichkeit und Eindeutigkeit der akustischen Kommunikation im Bereich der

---

4 Der Ruf Halali geht möglicherweise auf die altfranzösische Hetzjagd zurück, wo er zum Anfeuern der Hundemeute gedient haben könnte. Demnach wäre der Ausdruck eine Ableitung des franz. Rufs „hal à lui!" im Sinne des franz. Verbs haler, hetzen (vgl. beispielsweise bei Jacques Espée de Selincourt, *Le Parfait Chasseur*, Paris 1683, S. 10: „[…] il faut […] réjouir les chiens d'une voix hautaine, disant: *Ha il s'en va là, il s'en va là, ha il s'en va là, ha la ly, il s'en va là*"). In jedem Fall ist der Ausdruck wohl im 17. Jahrhundert noch kein Terminus der Jagdsprache zur Bezeichnung des Stellens oder Tötens des Tieres; so kennt beispielsweise das „Dictionnaire des Chasseurs" im Anhang von Robert de Salnove, *La Vénerie Royale*, Paris 1665, den Ausdruck noch nicht. Andere Ableitungsversuche führen den Ausdruck Halali zurück auf einen griechischen Sieges- oder Angriffsruf (vgl. etwa Art. *Halali*, in: François Henri Joseph Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Bd. 1, Paris ^{2}1821, S. 284: „Ce mot vint de *halala*, clameur des soldats grecs quand ils allaient à l'ennemi").

5 Siehe auch Irmlind Capelle und Joachim Veit, *„Joho-tralala" oder „trara, trara"? Jägerchöre bei Carl Maria von Weber und Albert Lortzing*, in: *Chöre und chorisches Singen. Festschrift für Christoph-Hellmut Mahling zum 75. Geburtstag*, hg. von Ursula Kramer, Mainz 2009, S. 185–208, hier S. 189 f.

6 Zur symbolischen Kraft des „deutschen" Waldes vgl. allgemein Albrecht Lehmann und Klaus Schriewer (Hg.), *Der Wald – Ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas*, Berlin 2000; Hans-Jörg Küster, *Der Wald-Mythos der Deutschen. Genese, Wirkung, Entzauberung. Überlegungen eines Pflanzenökologen*, in: *Der Wald als romantischer Topos. 5. Interdisziplinäres Symposion der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main 2007*, hg. von Ute Jung-Kaiser, Bern 2008, S. 37–52; sowie das Kapitel *Der Wald und die Deutschen* in: Peter Jost, *Robert Schumanns „Waldszenen" op. 82. Zum Thema „Wald" in der romantischen Klaviermusik*, Saarbrücken 1989, S. 65–70. Siehe dazu auch Helmut Schmidt-Vogt, *Musik und Wald*, Freiburg i. Br. 1996.

7 Zum Wald in der Romantik vgl. Jung-Kaiser (Hg.), *Der Wald als romantischer Topos* (wie Anm. 6); das Thema in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts behandelt Jost, *Robert Schumanns „Waldszenen" op. 82* (wie Anm. 6).

8 Siehe dazu Vladimir Karbusicky, *Jagdsignale als Zeichensystem*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 8, Heft 3 (1986), S. 227–286, und Josef Pöschl, *Jagdmusik. Kontinuität und Entwicklung in der europäischen Geschichte*, Tutzing 1997, Kap. „Jagdsignale. Ein ergiebiges Forschungsfeld der ‚musikalischen Semantik'", S. 236–250.

Jagd durch fixierte Signale zusammen.[9] Später trat als weiterer Grund die Erneuerung der Signale in der aristokratischen Jagdpraxis im Frankreich um 1700 hinzu, durch die diese Kommunikationsform zunehmend ästhetisch überformt und dadurch ihre akustische Funktionalität mit herrschaftlichen Repräsentationsgesten verschmolzen wurde.

E. T. A. Hoffmann beschrieb nur wenige Jahre nach der Uraufführung der *Silvana* die Aura, die von der Einbeziehung solcher Jagdsignale und -fanfaren im Bereich der Kunstmusik ausging. Die von ihm gezogene Verbindung von den durch die Hörner vorgetragenen Kommunikationsformeln der Jagd mit dem um 1800 aktuellen Begriff der musikalischen Malerei belegt, dass die Jagd als akustisches Gesamtkunstwerk eine Schlüsselkategorie für die frühromantische Musik werden musste:

> Dem wahren Componisten enthüllt die Musik willig ihre Geheimnisse; er ergreift ihren Talisman und beherrscht damit die Phantasie des Zuhörers, so dass auf seinen Ruf, diesem ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Augen des Geistes tritt, und er unwiderstehlich hineingezogen wird in das bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen. In der Kenntnis dieser geheimnisvollen Zaubermittel und ihrer richtigen Anwendung möchte wol die *eigentliche* musikalische Malerey bestehen. Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Structur, alles muss da zusammenwirken, und es wäre ein thörichter Wahn, wenn man durch die Nachahmung einzelner Naturlaute ohne Beachtung des Ganzen jenen Zweck, *bestimmt* auf die Phantasie zu wirken, erreichen wollte; die Pelotonfeuer der Violinen, die Kanonaden der Pauken in manchen Schlachtensymphonien sind eben so lächerlich, wie das vernähmliche Krähen der Hoboe als St. Petri Hahn in jenem alten Oratorio. Es giebt dagegen gewisse Melodien, die, z. B. an Einsamkeit, an Landleben, erinnern; ein gewisser Gebrauch der Flöten, Hoboen, Fagotte wird dieses Gefühl bis zu hoher Lebendigkeit steigern. Eben so wird man bey gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welches wol tiefer, als darin liegt, dass das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist.[10]

***

[9] Vergleichbare klangliche Codierungen aus der bäuerlichen Welt, der Fauna, der Schifffahrt, des Militärs und des gemeinschaftlichen Lebens bildeten sich erst später und zudem in weit geringerer Stabilität aus.

[10] Rezension von Etienne-Nicolas Méhuls Ouvertüre zum Drame lyrique *Le Jeune Henri* (1797) in *Allgemeine musikalische Zeitung*, 14. Jahrgang, Nr. 46 (11. November 1812), Sp. 743 f.; abgedruckt auch in: E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik/Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp, [München 1963] Darmstadt 1963, S. 115. Zur Zuschreibung der ursprünglich anonym abgedruckten Kritik an Hoffmann vgl. ebd., S. 450.

Um 1700 veränderte sich unter dem dominanten Einfluss des französischen Königshofs die Kultur der Jagd.[11] Die Momente der Repräsentation traten zunehmend stärker in den Vordergrund, das Jagen selbst verwandelte sich in ein Spektakel, das weniger der Hege und der Beschaffung von Nahrung diente, sondern primär als herrschaftliche Geste verstanden wurde, die Mut und Macht symbolisierte und der Zurschaustellung der höfischen Leistungsfähigkeit verpflichtet war. Insbesondere die in diesem Zusammenhang aufkommende Parforcejagd (franz. chasse à courre),[12] die einen großen personellen Aufwand erforderte und nur mit Hilfe ausgedehnter und speziell präparierter Ländereien und Wälder durchgeführt werden konnte,[13] verkörperte die Potenz der aristokratischen Hofhaltung; sie wurde von Frankreich ausgehend im Verlauf des 18. Jahrhunderts auch in anderen europäischen Ländern gepflegt.[14]

---

11 Zu den Praktiken der königlichen Hirschjagd im französischen 17. Jahrhundert und zu den Usancen des damaligen Signalwesens vgl. Espée de Selincourt, *Le Parfait Chasseur* (wie Anm. 4), Kap. V, „Comme il faut sonner du cor étant à la chasse", und VI, „De la maniere de sonner les anciens Chasseurs", S. 12–19.

12 Vgl. Joachim Studberg, Art. *Jagd*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, hg. von Friedrich Jäger, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 2007, Sp. 1164: „Die sogenannte Parforce-Jagd kam aus Frankreich und erfreute sich auch in den anderen europäischen Ländern seit Ende des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Parforce-Jagden waren raumgreifende Hetz-Jagden mit Pferden und Hundemeuten, traditionell auf einen einzelnen, starken Hirsch".

13 Zur spezifischen Anlage des französischen Waldes für die Parforcejagd und seiner Konstruktion als „une sorte de chef-d'œuvre" vgl. das Kap. *Le Dessin des Forêts Françaises*, in: Francis Pinguet, *La Vénerie et sa Musique*, in: *La Revue Musicale*, Nr. 310–311, 1978, S. 11–16. In diesem Zusammenhang hebt Max Fehr, *Musikalische Jagd*, Zürich 1954, S. 12, hervor, dass die „dichteren germanischen Wälder […] die Parforcejagd nicht in dem Maße [erlaubten], wie die bereits von der Kultur stark gelichteten Wälder Galliens".

14 Über die Herkunft dieser Jagdform aus Frankreich, die dazu notwenigen aufwendigen Maßnahmen und die anfänglich diesbezüglich kritische Haltung des deutschen Jagdwesens informiert als frühes und bezeichnendes Zeugnis Johann Friedrich von Flemming, *Der Vollkommene Teutsche Jäger*, Leipzig ^{2}1749, Bd. 1, S. 294: „Ob wohl das *Par Force*-Jagen zu beschreiben, mir als einem teutschen Jäger, nicht zuzukommen, noch anständig zu seyn scheinen mögte; So will dennoch hiervon auch etwas melden, weil dergleichen Jagen, ob es wohl an sich selbst ein höchst Leib- und Lebens-gefährliches, anbey auch wegen der vielen Hunde und Pferde, so darbey gebrauchet werden, ein kostbahres Werck ist, dannoch heut zu Tage von grossen Herren offt beliebet wird. Die Frantzosen berühmen sich, […] als ob diese Wissenschafft von keiner andern *Nation* in der Welt, als nur von ihnen *inventir*et worden sey, nemlich einen Hirsch als ein tapferes und edeles Thier in freyem Felde aus *heroi*schem Gemüthe *par Force* zu erlegen, und nicht, wie andere *Nation*en, sich hinterlistiger Nachstellung, Tücher, Netzen, Büchsen, Ankörren und dergleichen zu bedienen; Weswegen diese *par Force*-Jäger solcher Nachrede wegen in steter Feindschafft mit den teutschen Jägern leben, u. zwischen ihnen und denselben sich gleichsam eine *Antipathie* befindet". Vgl. dazu auch die – teilweise noch bis ins frühe 19. Jahrhundert übernommene – Formulierung des entsprechenden Eintrags im von Johann Heinrich Zedler herausgegebenen *Grossen vollständigen Universal-Lexicon*, Bd. 26, Leipzig und Halle 1740, Sp. 857: „Die Parforce-Jagd ist nur eine Lust vor grosse Herren, kostbar, weil viele Menschen, Pferde und Hunde darauf gehalten werden müssen, und gefährlich, weil es eine halsbrechende Arbeit vor Menschen und Thiere ist: Es leidet auch dergleichen nicht eines jeden Landes Gelegenheit; in Frankreich und Engelland ist sie sehr gemein, in Deutschland aber erst seit etlichen Jahren an verschiedenen Höfen Mode worden".

Im Rahmen dieser Entwicklung erhielten auch die bislang nur auf wenigen Akkordtönen gespielten und vorwiegend rhythmisch prononcierten Jagdsignale eine neue Gestalt, die die imperiale Gestik der aristokratischen Jagd unterstützen sollte. Parallel mit der technischen Weiterentwicklung der Horninstrumente, aus der schließlich das moderne Waldhorn als Orchesterinstrument hervorging,[15] wurden die Jagdsignale melodischer und musikalisch anspruchsvoller. Der repräsentative Charakter der nun teilweise mehrstimmigen Fanfaren überlagerte schließlich ihre ursprünglich rein kommunikativ-funktional angelegte Signal-Motivik.

Prägend für diese Neugestaltung der Jagdsignale war Marc-Antoine Dampierre (1676–1756).[16] Seine Fanfaren-Kompositionen, die ursprünglich lediglich der Jagd des französischen Königs vorbehalten sein sollten,[17] wurden allerdings schon bald nach ihrer Entstehung publiziert und waren schließlich auch bei Parforcejagden außerhalb Frankreichs in Gebrauch.[18]

Die *Halali*-Fanfare, die Weber in der *Silvana* verwendete, gehört zu den um 1723 von Dampierre neugestalteten Jagdsignalen.[19] Alle diese ein- oder zweistimmigen Fanfaren[20] lagen – wahrscheinlich ohne sein Wissen – erstmalig 1734 gedruckt vor:[21] im Anhang des Werks *Les Dons des Enfans de Latone: La Musique et La Chasse du*

15 Zur Entwicklung des Horns um 1700 vgl. Fritz Piersig, *Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs*, Diss. Halle-Wittenberg 1927, sowie zur Etablierung des Parforcehorns in D durch Marc-Antoine Dampierre um 1720 Charles Boursier de la Roche und Gaston de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse*, Paris 1930, S. 39–44 und 46.

16 Ausführliche Angaben zu Dampierres Biographie siehe ebd., S. 45–47.

17 Ebd., S. 51, heißt es, „que Dampierre n'a pas publié lui-même son recueil, parce qu'en principe ses fanfares étaient faites pour le roi qui en avait le secret".

18 Eine Auswahl des französischen Fanfarenrepertoires seit Dampierre mit Angabe von Funktion, Benennung, Komponist und Entstehungsjahr bietet Pinguet, *La Vénerie et sa Musique* (wie Anm. 13), S. 109–111 (ohne Notenbeispiele). Die Noten von 54 französischen Fanfaren sind wiedergegeben in Bernhard Pompecki, *Jagd- und Waldhornschule* […] *nebst Jagd-Signalbuch*, Neudamm o. J. [1900], S. 161–177; die davon teilweise abweichenden preußischen Signale und Fanfaren der Parforcejagd enthält S. 147–153. Sämtliche französischen Fanfaren sind mehrstimmig wiedergegeben in Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 77 ff.

19 Vgl. zu dieser Datierung Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 77.

20 Spezielle Stücke wie etwa die Widmungsfanfaren für hochgestellte Persönlichkeiten, die bei der Ankunft der Widmungsträger am Rendezvous-Platz gespielt wurden, waren teilweise schon anfänglich von Dampierre zweistimmig komponiert; später wurden dann zunehmend auch andere, besonders repräsentative Fanfaren mehrstimmig gesetzt – ob noch von Dampierre oder anderen, ist unklar.

21 Die Behauptung, dass der Erstdruck 1734 sämtliche der bis dahin komponierten Fanfaren Dampierres umfasse, geht wohl auf Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 51, zurück. Eine andere Sammlung mit weiteren Fanfaren wurde anonym wohl 1757 oder 1768 in Paris veröffentlicht (Jahreszahl des Drucks in *F-Pn* nicht eindeutig lesbar): *Fanfares Nouvelles Pour Deux Cors de Chasse ou Deux Trompettes et pour le Musettes, Viéles, et hautbois. Par M^R. D.* (vgl. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064228z.r=Dampierre%2C+Marc-Antoine.langDE [Stand:

Cerf. Poëmes dédiés au Roy (Paris 1734) von Jean de Serré de Rieux, der darin seine früheren Dichtungen und Arbeiten zu bzw. über Jagd und Musik zusammenstellte. Der Titel des Buches bezieht sich auf die beiden Kinder der griechischen Göttin Léto (latinisiert zu Latone), Artemis (in der lateinischen Mythologie: Diana) und Apollo(n), sowie auf die ihnen traditionell jeweils zugeordneten Betätigungsfelder Jagd und Musik. Als gleichsam konsequente Verbindung der beiden Bereiche enthält ein Anhang des Werks Dampierres Jagdfanfaren,[22] darunter auch das *Halali*-Signal.[23] Dieser separat paginierte Teil wird eingeleitet durch den Vermerk, dass den Signalen Hinweise beigefügt wurden, die ihre Verwendung bei der Jagd beschreiben:

> Tons des Chasse et Fanfares A une et deux trompes composées par Mr. de Dampierre gentilhomme des plaisirs de Roy pour faire connoitre aux Veneurs le Cerf que l'on court, ses divers Mouvemens, les differentes operations de la Chasse, et le lieu ou l'Occasion où les dites fanfares ont eté faites.[24]

Das *Halali* allerdings hatte offenkundig schon zu diesem Zeitpunkt eine eindeutige Signalfunktion,[25] so dass Dampierres Fanfare ohne weitere Erläuterung zu ihrer Verwendung abgedruckt wurde. Das Notenbeispiel ist im Französischen Violinschlüssel und klingend – in D – notiert (vgl. Notenbeispiel 2).

---

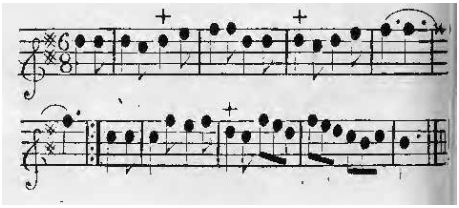
30. Nov. 2015]). Eine weitere postume und anonym herausgegebene Ausgabe sämtlicher Fanfaren Dampierres verzeichnen Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 51: *Recueil de fanfares pour la chasse, à une et à deux trompes, composées par feu M. le marquis de Dampierre* (Paris um 1778, vermutlich 1776).

22 Eine anonyme Rezension im *Mercure de France*, April 1734, S. 656, lobte den Anhang mit den Fanfaren als überaus nützlich: Dampierres „Fanfares sont d'un goût charmant, mais on ne peut trop admirer l'application merveilleuse et nouvelle qu'il a inventée pour les faire servir de signaux, qui apprennent aux Veneurs dispersez, l'espece du Cerf que l'on court, ses mouvemens et toutes ses ruses".

23 Weitere Fanfaren im Anhang stammen von Jean-Baptiste Morin, für dessen 1707 uraufgeführtes Divertissement *La Chasse du cerf* Serré de Rieux den – im vorliegenden Werk ebenfalls abgedruckten – Text verfasst hatte.

24 A. a. O., Anhang, S. 1.

25 Das *Dictionaire* in Serré de Rieux' Sammlung definiert lediglich den Jagdruf: „HALLALI, cri qui marque que le Cerf est aux ses fins" (a. a. O., S. 284). Eine der frühesten französische Definitionen des Ausdrucks Halali (im Französischen auch Hallali oder Hallaly geschrieben) als musikalisches Signal im 18. Jahrhundert erklärt die Funktion des *Halali* als „un ton que les Piqueux sonnent pour annoncer aux Chasseurs que la bête se rend, & qu'en peu les chiens la porteront par terre. On crie: *Halaly, halaly*, c'est-à-dire, Victoire, victoire" (Jean-Baptiste Jacques Le Verrier de La Conterie, *Venerie Normande, ou L'Ecole de la Chasse aux Chiens Courants* […], Rouen 1778, S. 475). Französische Wörterbücher verzeichnen das Aufkommen des Wortes im Allgemeinen um die Mitte des 18. Jahrhunderts; vgl. beispielsweise Paul Robert, *Dictionnaire*, Paris 1979, Art. *Hallali*, S. 909. Das *Deutsche Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm (Bd. 4/2, Leipzig 1877, Sp. 184) erläutert *Halali* als „jagdruf bei erlegung des Hirsches, wie die meisten Ausdrücke bei der Parforcejagd französischen Ursprungs und im 17. jahrhundert für Deutschland noch nicht bezeugt".



Notenbeispiel 2: Dampierre, *Halali*-Fanfare, Fassung des Erstdrucks 1734[26]

Dampierres *Halali*-Fanfare ist in diesem Druck in einer neuntaktigen, einstimmigen Fassung wiedergegeben. Wiederholungen des Signals und der einzelnen Abschnitte dürften anzunehmen sein. Die einstimmige Weise ist zweiteilig angelegt. Kennzeichnend ist der Umfang von neun Takten, der durch den auffälligen Einschub eines den Zielton fermatenartig verlängernden Taktes am Ende des ersten Teils zustande kommt, des Weiteren die auftaktige Metrisierung sowie der durchgehende trochäische Rhythmus ♩♪ der ersten drei Takte einschließlich des Auftakts.[27] Ob die Zweiteilung der Fanfare einer im 20. Jahrhundert vereinzelt beschriebenen Gliederung des Signals in „L'Halali sur Pied" (d. h. Stellen der Beute) und „L'Halalie par Terre (ou la Mort)" (d. h. Tod des Tieres) schon zur Zeit der Entstehung entsprach, muss offenbleiben.[28]

***

[26] A. a. O., S. 10.

[27] Ob die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Fanfaren Dampierres beabsichtigt sind, ist unklar; die Verwandtschaften zwischen ihnen legen allerdings das Vorhandensein gewisser Ordnungsverfahren nahe. Umfang, Teiligkeit, Gemeinsamkeiten im motivischen Aufbau und trochäischer Rhythmus zu Beginn verbinden beispielsweise die a. a. O. ebenfalls auf S. 10 abgedruckte Fanfare *Courre Royal* (später auch unter dem Namen *La Laisse royale* bekannt) mit dem *Halali*. Die Funktion des Signals *Courre Royal* weist ebenfalls Gemeinsamkeiten mit der des *Halali* auf.

[28] Vgl. Pinguet, *La Vénerie et sa Musique* (wie Anm. 13), S. 112; so auch in Paul Vialars Jagdroman *La Grande Meute*, Paris 1953, S. 427. François Vidron, *La chasse à courre*, Paris 1953, S. 52, Anm., spricht in diesem Zusammenhang ausdrücklich von zwei Jagdsignalen Dampierres: „On sonne l'*Hallali sur pied* ou l'*Hallali* courant, lorsque le cerf de chasse est encore debout faisant tête aux chiens. On sonne l'*Hallali par terre* lorsque le cerf est tombé terrassé par les chiens. L'une et l'autre de ces sonneries sont l'œuvre de M. de Dampierre." Pompecki, *Jagd- und Waldhornschule* (wie Anm. 18), S. 169, nennt hingegen das *Halali*-Signal Dampierres im Kontext der französischen Parforcejagd „L'Hallali sur Pied" und führt als „L'Hallali par Terre" eine mit Dampierres *Halali*-Signal in keiner Verbindung stehende Fanfare an (es handelt sich dabei vielmehr um die aus dem Jahre 1835 stammende Fanfare *La Curée ou L'Hallali d'Orleans*; vgl. Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 124). Das bei Pompecki, *Jagd- und Waldhornschule* (wie Anm. 18), S. 150 f., in der Kategorie der „Hauptsignale und Jagdfanfaren der Königl. Parforce-Jagd-Equipage" notierte Signal „Halali" korrespondiert dagegen mit Dampierres Weise.

Dampierres Signale fanden nach ihrer Veröffentlichung rasch Eingang in die Kommunikation und die musikalische Gestaltung von Parforcejagden. Während im deutschsprachigen Raum häufig noch die älteren Signale Verwendung fanden,[29] gehörten die Fanfaren in Frankreich spätestens seit dieser Zeit zum Repertoire der Jagd.

In den französischen Schriften zum Jagdwesen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden Dampierres Jagdfanfaren in unterschiedlichem Umfange tradiert, ihr Komponist aber überwiegend nicht mehr genannt. Zugleich veränderte sich die Fanfare. Sie wurde – nun häufig in C und mit expliziter Anzeige der Wiederholungen – teilweise mit einem modifizierten Melodieverlauf wiedergegeben sowie später auch zweistimmig notiert; häufig aber wurde auch die Rhythmik einzelner Motive verändert, der Umfang um einen halben Takt gekürzt und dadurch die metrische Anordnung verschoben.

So überliefert schon der *Nouveau Traité de Venerie*[30] in der Jahrhundertmitte das Signal anonym und in einer veränderten Gestalt. Zum einen wird hier die Fanfare in den Takten 4/5 um einen halben Takt gekürzt, so dass der erste Teil abtaktig statt auftaktig beginnt und zusätzlich die ♩♪-Motive der ursprünglichen Auftakte zu T. 1 und 3 sowie diejenigen zu T. 6 und 10 durch Tonwiederholungen rhythmisch in ♬ verändert; schließlich wird am Ende des ersten Abschnitts durch Wiederholung der Töne e^2, f^2 und g^2 eine Echowirkung erzeugt, der Verlauf in T. 6 durch Versetzung der zweiten Note um eine Terz tiefer in eine aufsteigende Bewegung geändert und die vorletzte Note in T. 8 eine Terz höher versetzt sowie T. 12/13 als Variante dazu notiert (vgl. Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: *Le Hallaly*, 1750[31]

---

29 Vgl. Flemming, *Der Vollkommene Teutsche Jäger* (wie Anm. 14), der 1749 noch die älteren Signale und nicht Dampierres Fanfaren anführt (S. 311 f.), obwohl er das Wissen um das „Blasen und dessen Unterschiede“ „sonderlich bey der *par Force*-Jagd“ für notwendig hält (S. 310).

30 Anon. [Antoine Gaffet de la Briffardière], *Nouveau Traité de Venerie contenant La Chasse du Cerf* […], *Nouvelle Edition*, Paris 1750.

31 Ebd., Anhang, S. 4 f. In gleicher Form und ebenfalls ohne Nennung des Autors wird die Fanfare wiedergegeben bei Le Verrier de La Conterie, *Venerie Normande* (wie Anm. 25), S. 440; eingeleitet wird dort das Notenbeispiel durch die Anmerkung: „Du Halali. De tous les Tons le *halali* est celui que l’on sonne

In Denis Diderots *Encyclopédie* wiederum, in der die Jagdfanfaren im Abbildungsband zum Eintrag *Chasse* abgedruckt sind, werden die beiden Versionen kombiniert: Der längere erste Teil sowie der Verlauf in T. 6 stimmen mit dem früheren Abdruck überein, die in ♫ geänderten Auftakte sowie die Takte 8 und 12/13 korrespondieren der späteren Wiedergabe. Hinzu treten hier Verzierungszeichen in T. 1, 3, 7, 9, 11 und 12 (vgl. Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4: *Ton pour le Hallaly*, 1763[32]

Eine andere Rekombination der einzelnen Merkmale druckte der *Manuel du Chasseur* ab (vgl. Notenbeispiel 5).



Notenbeispiel 5: *Hal-Laly*, 1780[33]

Vermutlich erstmals im deutschsprachigen Schrifttum lässt sich Dampierres Fanfare 1783 in Johann Georg Krünitz' *Oekonomischer Encyklopädie* nachweisen. Ebenfalls ohne Nennung des Komponisten wird hier das *Halali* nach dem Abdruck im *Nouveau Traité de Venerie* von 1750 wiedergegeben (vgl. Notenbeispiel 6).

& que l'on entend sonner avec plus de plaisir; parce qu'il annonce un heureux succés: aussi ne doit on le sonner que lorsque la Bête est absolument mal-menée, & sur le point d'être prise".

32 *Recueil de planches, sur les sciences, les arts liberaux, et les arts méchaniques, avec leur explication*, Bd. 2/2, Paris 1763, o. S. (*Chasse, Venerie, Chasse du loup*, Planche V).

33 Charles-Jean Goury de Champgrand [lt. Titelblatt: Changran], *Manuel du Chasseur, ou Traité complet et portatif de Vénerie, de Fauconnerie, &c.*, Paris 1780, Anhang, S. 5. So auch schon in ders., *Almanach du Chasseur*, Paris 1773, Anhang, o. S.



Notenbeispiel 6: *Halali*, 1783[34]

Allerdings scheint sich die französische *Halali*-Fanfare Dampierres nicht durchgängig im deutschen Sprachraum verbreitet zu haben. Denn im 19. Jahrhundert lassen sich im deutschsprachigen Jagdschrifttum zahlreiche Belege dafür finden, dass dort die Signale der französischen Parforcejagd nur sehr selektiv übernommen wurden. So enthält das *Handbuch für Jäger, Jagdberechtigte und Jagdliebhaber* aus dem Jahr 1820 im Zusammenhang mit der Beschreibung der Parforcejagd zwar französische Fanfaren, aber nicht das *Halali* Dampierres.[35] Erst zu einem späteren Zeitpunkt wurde Dampierres *Halali*-Fanfare in einer sogenannten „altpreußischen Fassung, für F-, Es- oder Ventilhörner" ohne Nennung ihres Schöpfers in das deutsche Jagdwesen integriert.[36]

Auch im 19. Jahrhundert blieb in Frankreich der Komponist der Fanfare weitgehend unbekannt. So heißt es lapidar in einem französischen Nachschlagewerk 1854 zum Stichwort *Halali*: „L'auteur de cette fanfare est inconnu."[37] Erst im 20. Jahrhundert wurde Dampierre insbesondere im Rahmen jagdhistorischer Forschungen als Schöpfer der Fanfaren wieder bekannter. Dabei erfuhren auch seine Fanfaren eine eingehende Würdigung und wurden in diesem Zusammenhang häufig – laut den Verfassern – nach

[34] Johann Georg Krünitz, *Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*, Bd. 28, Berlin 1783, Art. *Jagd-Musik*, unpaginiertes Blatt mit Notenbeispielen.

[35] Georg Franz Dietrich aus dem Winckell, *Handbuch für Jäger, Jagdberechtigte und Jagdliebhaber*, Bd. 1, Leipzig ^{2}1820, Notenteil nach S. 134. Die hier zusammengestellten acht Fanfaren entsprechen denen bei Pompecki, *Jagd- und Waldhornschule* (wie Anm. 18), im Kapitel „Hauptsignale und Jagdfanfaren der Königl. Parforce-Jagd-Equipage".

[36] Vgl. beispielsweise (zweistimmig, abtaktige Version, in F) „Das große Halali" im Kapitel „Die deutschen Jagdsignale" in Walter Frevert, *Jagdliches Brauchtum*, Berlin 1936, S. 85, und Walter Frevert, *Die Jagdsignale*, Stuttgart ^{6}2003, S. 40, sowie (einstimmig, auftaktige Version, in C) „Das letzte Halali" in Richard Blase, *Die Jägerprüfung in Frage und Antwort. Ein Handbuch für Jäger*, Melsungen 1975, S. 277.

[37] Marie-Nicolas Bouillet, *Dictionnaire universel*, Paris 1854, S. 788.

den gedruckten Quellen des 18. Jahrhunderts wiedergegeben. So publizierte Jacques d'Yauville[38] 1929 Dampierres *Halali* wieder in D und sowohl in der einstimmigen und auftaktig einsetzenden Version (vgl. Notenbeispiel 7), stellte daneben aber zugleich eine vermutlich auf den Druck von um 1778 zurückgehende zweistimmige Fassung (vgl. Notenbeispiel 8); in beiden Versionen ist allerdings der ursprüngliche vierte Takt getilgt und damit auch die Echowirkung eliminiert.



Notenbeispiel 7: *L'Halali*, einstimmig, 1929[39]

Die Wiedergabe der (zweistimmigen) Fassung mit der alternativen Notation der unterschiedlichen rhythmischen Gestaltung der Motive ♩♪ bzw. ♬ erfolgte nur kurze Zeit später durch Boursier de la Roche und De Marolles, die allerdings in ihrem Notenbeispiel den ursprünglichen vierten Takt durch die Setzung einer Fermate substituierten (vgl. Notenbeispiel 9).

***

Weber war allerdings nicht der erste Komponist, der Dampierres *Halali*-Fanfare in einem Werk der Kunstmusik verwendete. Schon vor ihm galt dieses Signal offenbar als besonders geeignet, in Oper und Konzert das Milieu der Jagd akustisch prägnant und musikalisch überzeugend zu verkörpern. Denn obwohl auch andere Jagdsignale in

---

38 Jacques d'Yauville, *Traité de Vénerie*, Paris 1929. Dampierre wird im Eintrag *Fanfare* des Kap. *Vocabulaire générale*, S. 228, als Komponist genannt.

39 Ebd., S. 266.

Werke der Kunstmusik Eingang fanden,[40] dürfte doch Dampierres *Halali*-Fanfare mit großer Wahrscheinlichkeit den Spitzenplatz in der Rangliste der zitierten Jagdsignale einnehmen.



Notenbeispiel 8: *L'Halali*, zweistimmig, 1929[41]

Dabei muss betont werden, dass Komponisten die Integration solcher Jagdfanfaren wohl kaum als „Zitat" eines Kollegen bewerteten, sondern sie lediglich als Rückgriff auf eine anonyme, traditionsgebundene und funktionale Musizierpraxis angesehen haben dürften, waren doch Dampierre und andere Schöpfer dieser Fanfaren bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts weitgehend vergessen und die frühen Drucke dieser Jagdmusik wohl kaum unter Komponisten bekannt.

---

40 Vgl. dazu überblicksartig Pöschl, *Jagdmusik* (wie Anm. 8) sowie Georg Karstädt und Josef Pöschl, Art. *Jagdmusik*, Abschn. „Aufnahme der Jagdmotive in die Kunstmusik", in: *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil* der 2., neubearbeiteten Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 4, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 1312 f. Zur Ausprägung der spezifischen Merkmale der Chasse im 18. Jahrhundert (wie etwa dem 6/8-Takt) sowie zur Tradition der Einbeziehung von Jadgsignalen vgl. Alexander Ringer, *The* Chasse *as a Musical Topic of the 18th Century*, in: *Journal of the American Musical Society*, Vol. 6, Nr. 2 (Sommer 1953) S. 148–159. Zum Thema der Jagd als musikalischem Topos siehe auch Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Ind. 2006.

41 D'Yauville, *Traité de Vénerie* (wie Anm. 38), S. 267.

Es kann aus heutiger Sicht nur spekuliert werden, was genau die Ursache für die Einbeziehung gerade dieses Signals gewesen ist. So können etwa seine die Jagd abschliessende Funktion, seine dadurch möglicherweise als besonders triumphal empfundene Ausdruckshaltung, seine musikalische Gestaltung (etwa wegen der unregelmäßigen Periodik aufgrund des eingeschobenen Taktes im ersten Abschnitt) sowie seine Bekanntheit als Auslöser vermutet werden. Denn die Entwicklung des *Halali* zu dem geläufigsten und einprägsamsten Jagdsignal im Laufe des 18. Jahrhunderts, das auch weit über seinen ursprünglichen Funktionsraum hinaus verstanden wurde, geht schon aus seiner häufigen Verwendung im Kontext der Kunstmusik hervor. Dem entspricht, dass gerade dieses Signal im Gegensatz zu anderen Jagdfanfaren, die überwiegend nur in mehr oder weniger stark modifizierter Form – als „imitation plus ou moins fidèle des véritables *tons de chasse* consacrés par l'usage“[42] – integriert wurden, in der weit überwiegenden Zahl der Fälle motivisch unverändert übernommen wurde und damit in jedem formalen Kontext eindeutig erkennbar blieb.



Notenbeispiel 9: *L'Hallali*, zweistimmig, 1930[43]

In der Opéra comique *Tom Jones* von François-André Danican Philidor aus dem Jahre 1765[44] (nach Henry Fieldings Roman *The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749) steht die Verwendung von Dampierres *Halali*-Fanfare in der *Ariette* in Akt I,

[42] Art. *Tons de chasse*, in: François Henri Joseph Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Bd. 2, Paris [2]1825, S. 325.

[43] Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 95.

[44] Réné Brancourt, *Méhul*, Paris o. J. [1912], erwähnt, dass die Halali-Fanfare „déjà au XVIIIe siècle dans une symphonie de Schmidt“ zitiert wird. Fehr, *Musikalische Jagd* (wie Anm. 13), S. 20, und danach Monelle, *The Musical Topic* (wie Anm. 40), S. 89, schließen von dieser Angabe auf Theodor Schmidt, *Six Symphonies à huit parties* (Paris 1765); dazu und zur möglichen Identität mit Theodor(e) Smith vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 2, Leipzig 1792, S. 438 (Art. *Schmid, Theodor*: „Seine ersten Werke, so 1765 zu Paris heraus kamen, waren VI Sinfonien à 8“) und S. 528 (Art. *Smith, T.*). Der in *F-Pn* mit der Signatur des Département Musique, H-123 (A-G) (ohne die Stimmen von Oboe 2 und Horn 2) überlieferte Stimmendruck *Sei Simphonie a viii. […] Del Signor Theodor Schmid. opera*

Szene 3, – wie in Webers *Silvana* – primär in Verbindung mit der Symbolisierung des triumphalen Jagdabschlusses, dem Tod des Tieres, der am Ende der detailliert beschriebenen Schilderung einer Hirschjagd von der Figur Monsieur Western im vorausgehenden Abschnitt thematisiert wird („L'animal forcé succombe, Fait un effort, se releve, enfin tombe"). Auffällig ist an Philidors Einbeziehung des Signals, dessen Einsatz er in der Partitur durch den Hinweis „L'Halali" expliziert, die Fragmentierung der Fanfare, da einzelne Taktgruppen jeweils von Einsätzen des Chors unterbrochen werden (vgl. Notenbeispiel 10).



Notenbeispiel 10: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Philidor, *Tom Jones*, Akt I/3, *Ariette* (1765)[45]

I[a]., Paris o. J., weist das Zitat allerdings nicht auf (vgl. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062903x [Stand: 30. Nov. 2015]). Möglicherweise ist dieser Druck eine spätere Veröffentlichung des Werks aus dem Jahr 1773, so dass sich die Anzeige von „*Six Simphonies* à huit parties […] par *Théodore Schmid*, Op. 1" im *L'Avantcoureur* Nr. 24 (14. Juni 1773), S. 370, auf diese Ausgabe bezieht.

45 Partitur, Paris: Chevardière, o. J.



Notenbeispiel 11: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Gossec, *Symphonie de Chasse*, Schlusssatz *Tempo di Caccia*, Hr. 1 (D), T. 127–141[46]

Einige Jahre nach Philidor schrieb François-Joseph Gossec die 1774 uraufgeführte *Simphonie de Chasse* (Titelblatt der Stimmen) bzw. *Sinfonia di caccia* (Vorsätze der Stimmen), in der drei der fünf Sätze Jagdfanfaren enthalten.[47] Das *Halali* setzte er am Ende des letzten Satzes „Tempo di caccia" ein (vgl. Notenbeispiel 11). Wenige Jahre zuvor hatte schon Carl Stamitz eine *Simphonie de Chasse* (Titelblatt der Stimmen bzw. eine *Sinfonia la chasse* (Vorsätze der Stimmen) in D-Dur komponiert, die im Schlusssatz ebenfalls die *Halali*-Fanfare enthält. Seine Version greift die abtaktig einsetzende Version auf und kombiniert die ♩♪ bzw. ♬-Rhythmik zu Beginn des ersten und des dritten Takts der Fanfare. Möglicherweise entstand diese Sinfonie während Stamitz' Aufenthalt als Hofkomponist des Herzogs Louis de Noailles in Versailles im Sommer 1772, so dass diese singuläre metrisch-rhythmische Aufzeichnung der Fanfare auf dem unmittelbaren Höreindruck anlässlich einer dort abgehaltenen Parforcejagd beruht (vgl. Notenbeispiel 12).



Notenbeispiel 12: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Stamitz, *Simphonie de Chasse*, Schlusssatz *Allegro*, Hr. 1 (D), T. 242–254[48]

---

46 Stimmen, Paris: Sieber, o. J. [wohl 1776]. Autographe Partitur: *F-Pn*, Ms. 1457.

47 Vgl. Patrick Taïb, La Chasse du Jeune Henri *(Méhul, 1797). Une analyse historique*, in: *Revue de Musicologie*, Bd. 83, Nr. 2 (1997), S. 205–246, hier S. 219: „Du ‚lancé' qui intervient à l'instant où les rabatteurs débusquent le gibier, à l',halali' qui convie à l'assaut final sur la bête essouflée, Gossec emploie six sonneries successives permettant à l'auditeur averti de suivre le programme de la pièce, événement après événement: le lancé, le hourvari, la vue, le volcelet, le va l'eau, l'halali".

48 Stimmen, Paris: Sieber, o. J. [wohl 1772].

Das vermutlich in den 1780er oder 1790er Jahren komponierte Klarinettenkonzert (Nr. 11) in Es-Dur von Stamitz weist als Schlusssatz ein „Rondo alla Schas [Chasse]“[49] auf, das in T. 112 ff. (in der Solostimme) und abschließend in T. 214 ff. (Solostimme plus Hörner) gleichfalls Dampierres *Halali*-Fanfare einbezieht – allerdings hier in der auftaktig einsetzenden und in den Auftakten rhythmisch vereinheitlichten Version[50] (zwischen diesen beiden Stellen integrierte Stamitz zudem in T. 150 ff. die von Dampierre ebenfalls um 1723 komponierte Fanfare *Le Débuché*[51]) (vgl. Notenbeispiel 13).

Auch Méhul zitiert das *Halali*, möglicherweise angeregt durch Gossec.[52] In der auf dem Titelblatt als *Chasse* bezeichneten *Ouverture du Jeune Henri* (auch bezeichnet als: *La Chasse du Jeune Henri*) aus dem Jahre 1797 setzt die Fanfare in T. 374 in den Oboen, Klarinetten und Hörnern triumphal im Fortissimo ein (vgl. Notenbeispiel 14).

Neben Philidor und Méhul war auch Joseph Haydn in Frankreich im frühen 19. Jahrhundert bekannt als Komponist eines Werks, in dem die *Halali*-Fanfare erklang.[53] Haydn, der schon in mehreren Sinfonien Jagdsignale aufgegriffen hatte,[54] gab im *Herbst*-Teil des 1801 uraufgeführten Oratoriums *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 eine Hirsch-Jagd wieder. Haydn unterbricht den Chor dabei regelmäßig durch jeweils unterschiedliche fanfarenartige Orchestereinschübe, die als die entsprechenden, allerdings stark modifizierten Signale zu den einzelnen Stationen des geschilderten Jagdablaufs interpretiert werden können.[55] Eindeutig kann allerdings nur Dampierres

[49] Fälschlich auch als „Rondo alla Scherzo“; vgl. die von Johannes Wojciechowski herausgegebene Edition der Partitur und des Klavierauszugs im Hamburger Verlag Hans Sikorski, 1953.

[50] Siehe auch Michael Jacob, *Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz*, Wiesbaden 1991 (Neue musikgeschichtliche Forschungen 18), S. 77–79, der allerdings mit Blick auf die *Halali*-Fanfare von einem „seit Jahrhunderten überlieferten Jagdsignal“ (S. 78) spricht.

[51] Vgl. dazu die Wiedergabe dieser Fanfare Dampierres in Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 90; bei Pompecki, *Jagd- und Waldhornschule* (wie Anm. 18), S. 163 und S. 156, heißt diese Fanfare im Kontext der deutschen Parforcesignale *La Vue*.

[52] Vgl. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1837, Bd. 4, S. 374, Art. *Gossec*: „Dans le même temps [1770], Gossec écrivit sa symphonie de la chasse, qui depuis a servi de modèle à Méhul pour son *Ouverture du Jeune Henri*“.

[53] Vgl. beispielsweise Castil-Blaze, *Halali* (wie Anm. 4), der hier von einem anonymen „ton de chasse que l’on sonne pour annoncer que la bête se rend“ spricht. Auch im Art. *Tons de chasse* (Castil-Blaze, *Tons de chasse* (wie Anm. 42), S. 324 f.), werden die Signale als anonyme Funktionsmusik behandelt.

[54] So in Hob. I:31 (1763), wo möglicherweise in Satz I, T. 9, ein Jagdsignal aus Südungarn, Kroatien und Rumänien Verwendung findet, und in Hob. I:73 (1780–82?), Satz IV, T. 30 ff., wo Haydn das anfänglich M. de Sourcy, Seigneur de la Thuile gewidmete, um 1708 von André Danican Philidor komponierte Signal *La Vue* aufgreift (bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts *L’ancienne Vue* genannt), das die erste Sichtung des Hirsches anzeigt; vgl. dazu Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 77 und 94, sowie Pompecki, *Jagd- und Waldhornschule* (wie Anm. 18), S. 164.

[55] Vgl. die Gegenüberstellung der vermuteten Jagdsignale und Haydns mehr oder weniger korrespondierender motivischer Einfälle bei Carl Clewing, *Musik und Jägerei. Lieder, Reime und Geschichten vom Edlen Waidwerk*, Neudamm und Kassel 1937, S. 118 f., sowie ausführlich Daniel Heartz, *The Hunting*

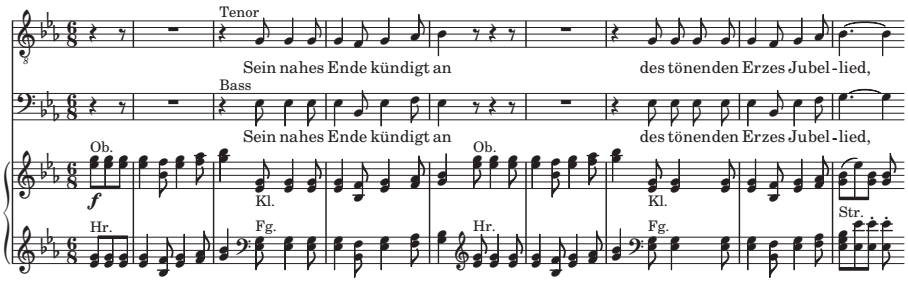


Notenbeispiel 13: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Stamitz, Klarinettenkonzert Nr. 11 Es-Dur, *Rondo alla Schas*, T. 112–124



Notenbeispiel 14: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Méhul, *Ouverture du Jeune Henri. Chasse*, T. 374–384

Halali-Fanfare identifiziert werden, deren ersten beide Takte Haydn im Anschluss an die Worte des Chors „Von seinen Feinden eingeholt, an Mut und Kräften ganz erschöpft, erlieget nun das schnelle Tier" mehrmals wiederholt[56] und im weiteren Verlauf vom Chor durch *Halali*-Rufe begleiten lässt (vgl. Notenbeispiel 15).



Notenbeispiel 15: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Haydn, *Die Jahreszeiten*, Nr. 26, T. 142–149

***

Chorus in Haydn's Jahreszeiten *and the „Air de Chasse" in the* Encyclopédie, in: *Eighteenth-Century Studies*, Bd. 9, Nr. 4 (Sommer 1976), S. 523–539.

56 T. 142 f., 144 f., 146 f., 148 f., 162 f., 164 f. und 166 f.

Es kann nur spekuliert werden, ob Weber durch Werke anderer Komponisten oder unabhängig davon zur Einbeziehung von Dampierres *Halali*-Fanfare in seine Oper *Silvana* angeregt wurde.[57] Sicherlich erkannte auch er in diesem Signal lediglich einen anonymen Traditionsbestandteil der Jagd, eine „gewisse Melodie der Hörner" (E. T. A. Hoffmann) ohne Autor. Ebenso gewiss ist auch, dass ihm die Praxis des Jagens im höfischen Umfeld vertraut war und dass er die Bedeutungen solcher Signale und ihre Wirkung kannte.

Wahrscheinlich spielt aber noch etwas anderes hinein. Weber hatte die Uraufführung der *Silvana* für den Stuttgarter Hof vorgesehen (was sich dann allerdings zerschlug) und berücksichtigte schon bei der Komposition die personelle Situation des dortigen Hoftheaters, das über ein Ballettensemble verfügte. Dies zeigt sich etwa in der Anlage der stummen Titelrolle, die sich über weite Strecken der Oper nur gestisch-tänzerisch verständigt, sowie die Verwendung eines Balletts im Finale. Doch auch die Vorlieben des Königs Friedrichs I. von Württemberg dürfte Weber in sein Kalkül einbezogen haben, um der Oper schon bei der Uraufführung eine möglichst große Akzeptanz zu sichern. Und da die „große Jagdleidenschaft des Königs" belegt ist,[58] darf vermutet werden, dass die Szene mit der Bärenjagd und die Verwendung des *Halali*-Signals als Reverenz Webers vor dem Herrscherhaus zu verstehen ist. Und sollte Weber das Herkunftsland dieser Fanfare geläufig gewesen sein, so lässt sich die Verfolgung des Bären in der *Silvana* durchaus auch als Parforcejagd in einem französischen Forst vorstellen. Es muss dann kein romantischer deutscher Wald mehr sein.

---

57 In Bühnenwerken scheint die Verwendung konkreter Jagdsignale und -fanfaren im Vergleich mit symphonischen Kompositionen eher unüblich gewesen zu sein, denn ausser Philidors *Tom Jones* und Webers *Silvana* sind ansonsten keine weiteren Opern bekannt, in denen das *Halali* oder andere einschlägige Fanfaren zitiert werden. Ob Weber Philidors Werk gekannt hat, ist ungewiss. Méhuls *Ouverture du Jeune Henri* war ihm allerdings geläufig; so schreibt er in der *Abend-Zeitung*, Jg. 1, Nr. 25 (29. Januar 1817), S. 2v, „Enthusiasmus erregte auch besonders seine Ouverture du jeune Henri, obwohl die Oper selbst ganz durchfiel, und nur die Ouverture viele Tage nach einander allein, und jedesmal *da Capo* gerufen, gegeben werden durfte".

58 Vgl. dazu besonders Joachim Veit, *„Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener". Zu Carl Maria von Webers Aufenthalt in Württemberg*, in: *Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber und das Virtuosentum seiner Zeit" (Dresden 2011) sowie Beiträge zu Weber in Stuttgart und Gotha*, hg. von Markus Bandur, Manuel Gervink und Frank Ziegler, Mainz 2014 (Weber-Studien 9), S. 117–154, hier S. 148.

Eveline Bartlitz

„… wer Flöte bläst, kauft doch allemahl von meinen Werken“

Anton Bernhard Fürstenaus Briefkontakte zum Verlag B. Schott’s Söhne zwischen 1819 und 1825

Anton Bernhard Fürstenau (1792–1852), der älteste Sohn des Flötisten und Komponisten Caspar Fürstenau (1772–1819), galt als bedeutendster deutscher Flöten-Virtuose in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und als begabtestes Mitglied der Musikerfamilie Fürstenau. Wie viele Karrieren von Virtuosen in dieser Zeit startete auch seine künstlerische Laufbahn als „Wunderkind“, begleitet von seinem Vater, bei dem er von seinem sechsten Lebensjahr an Flötenunterricht erhielt. Bereits ein Jahr später präsentierte sich der Knabe in einem Hofkonzert, was ihm das Geschenk einer kostbaren Flöte von Herzog Peter I. von Oldenburg (1755–1829) einbrachte. Mit zwölf Jahren wurde er Mitglied der Oldenburger Hofkapelle, in der auch sein Vater engagiert war, und begann daneben mit ihm eine ausgedehnte und äußerst erfolgreiche Reisetätigkeit innerhalb Deutschlands und im angrenzenden Ausland, welche die Existenzgrundlage der Familie bildete.[1] Nach mehr als zehn Jahren und vermehrten gesundheitlichen Problemen des Vaters beschloss dieser, die eigene Reisetätigkeit drastisch einzuschränken und für den Sohn eine feste Stelle in einem Orchester zu suchen, nachdem die Oldenburger Hofkapelle bereits 1811 aufgelöst worden war. 1817 fand sich eine Möglichkeit in Frankfurt am Main. Die Fürstenaus übersiedelten kurz entschlossen dorthin, es blieb aber nur ein kurzes Intermezzo; die Rückkehr der Familie nach Oldenburg erfolgte bereits nach zwei Jahren.

Im Rahmen der Übergabe des Verlagsarchives von Schott Music GmbH & Co. KG aus Mainz in öffentliche Hand gelangte 2014 ein Großteil der Musikerkorrespondenz in die Staatsbibliothek zu Berlin, darunter auch fünf Briefe Anton Bernhard Fürstenaus aus

[1] Zur Familie gehörten zu dieser Zeit die Schwester Maria Anna Josephine (geb. 1795; ebenfalls aus der ersten Ehe des Vaters), die Stiefmutter Louisa (Ludovica), geb. Jungeblodt (geb. 1777), und die drei Halbgeschwister aus der zweiten Ehe des Vaters Peter Ferdinand (geb. 1801), Theresa Auguste (geb. 1802) und Carl Bernhard (geb. 1804).

den Jahren 1819, 1821 (2), 1822 und 1825, die hier erstmals vorgestellt werden sollen.[2] Die in großen zeitlichen Abständen geschriebenen Dokumente lassen die vergeblichen Bemühungen Fürstenaus erkennen, Kompositionen im Verlag Schott unterzubringen. Der Ton seiner Briefe wird zunehmend förmlicher, was auch an den Anreden abzulesen ist. Dass Fürstenau kein Gehör fand, mag nicht nur am Verleger gelegen haben, denn mit der günstigen Wende im Leben des Musikers 1820, von der später die Rede sein soll, stiegen naturgemäß sein Selbstbewusstsein und seine finanziellen Forderungen, wie sich sehr gut aus dieser Handvoll Briefe ablesen lässt. Die durchweg mit Tinte beschriebenen Blätter in gut lesbarer Handschrift werden nachfolgend in der bisweilen seltsamen und fehlerhaften Orthographie des Briefschreibers wiedergegeben.

Den frühesten im Schottarchiv überlieferten Brief[3] schrieb Fürstenau noch aus Oldenburg und an einem Wendepunkt seines Lebens: Am 11. Mai 1819 war sein Vater, erst 47-jährig, nach Rückkehr von einer Konzertreise plötzlich an Hirnschlag verstorben. Der Sohn wurde quasi über Nacht zum Familienoberhaupt und war somit verpflichtet, ab sofort für den Lebens-Unterhalt seiner Angehörigen zu sorgen. Mit seinem Brief wollte er vor allem noch einen letzten Wunsch seines Vaters erfüllen.

> Herrn *B. Schott.* | Großherzoglich Hessische Hofmusikhandlung[4] | in | *Mainz.* | *frey.*
>
> *Oldenburg* den 28^{tn} *May* 1819.
>
> Lieber Freund *Schott*![5]
>
> Sie werden schon wohl in öffentlichen Blättern gelesen haben, welchen Verlust ich am 11^{tn} d. *M:* gelitten, nemlich das mein Vater plötzlich am

---

2 Die Recherche nach Gegenbriefen des Verlages in Kopierbüchern, die sich bisher noch unbearbeitet in der Strecker-Stiftung 1 in der Bayerischen Staatsbibliothek befinden, konnte zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht erfolgen, weil die Dokumente erst Ende 2015 erschlossen sein werden (freundliche Auskunft von Dr. Cornelia Jahn vom 24. Februar 2015).

3 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (im folgenden: *D-B*), Musikabteilung: Schott-Archiv 25242. Verlagsvermerk: Brief- und Beantwortungsdatum am linken Rand der Adressenseite vom 28. Mai bzw. 5. Juni 1819.

4 Obwohl ab 1819 der Verlag in *B. Schott's Söhne* umbenannt wurde, galt der von Fürstenau benutzte Firmenname noch bis 1823; vgl. *200 Jahre B. Schott's Söhne*. Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, Katalog Nr. 153 [1970], S. 75.

5 Die Anrede lässt vermuten, dass Fürstenau die jetzigen Besitzer, die Söhne des Verlagsgründers Bernhard Schott (1748–1809), Johann Andreas (1781–1840) und Johann Joseph (1782–1855), persönlich kannte. Welchen dieser beiden Verlagsinhaber Fürstenau in seinen Briefen als „Lieber Freund" anredete, lässt sich derzeit nicht zweifelsfrei klären; der in den Adressen genannte „Herr B. Schott" bzw. „Herr B. Schott Söhne" ist nicht als Person zu verstehen, sondern steht für den Verlagsnamen.

> Schlag-Fluß gestorben ist! – Wie schmerzlich dieses für unsere ganze Familie ist, können Sie leicht denken, doch der Himmel hat es so gewollt, und ist des Menschen Pflicht, sich in alles zu fügen. – –
>
> Mein Vater selig, trug mich die letzte Zeit auf 6 Maurer Lieder für Guitarre und Flöte für Sie abzuschreiben, damit Sie dieselben auf die nemliche Art, wie die vorigen in Verlag nehmen könnten.[6] Ist dieses Ihr wille noch, so bitte ich Sie mich umgehend hievon zu benachrichtigen, damit ich Ihnen alsdann das Manuscript gleich zusenden kann. – Mein Vater hat noch mehere Manuscripte hinterlassen.
>
> Der Fürst so wie die Einwohner von *Oldenburg* wünschen das ich hinfüro hier bleiben möchte, wozu ich mich wahrscheinlich auch entschliessen werde, und so können wir dann manches Geschäft, hinsichtlich mit Musikalien und Instrumente zusammen machen, indem es hier jetzt an allem fehlt. Sobald ich also bestimmt hierbleiben werde, wollen wir uns näher hierüber besprechen. Fürs erste wünschte ich, das Sie die Güte haben möchten, mir recht bald folgende Musikalien zu zusenden, natürlich um gewöhnliches Rabatt. […]
>
> In der Hoffnung baldiger erhaltung dieser Musikalien, und einer Antwort, zeichne ich nebst herzliche Grüsse an alle Bekannte
>
> ergebenst
> *Anton B. Fürstenau.*

Die im obigen Brief ausgelassene Passage beinhaltet eine umfangreiche Bestellung; eingeleitet durch die Formulierung „Aus Ihrem Catalogue sind es folgende Nummern“ folgt eine Liste von 37 Publikationen (überwiegend Flöten-Kammermusik), die sich mit Hilfe des Schott-Katalogs vom Mai 1818 rekonstruieren lässt.[7] Die Bemerkung

[6] Im Ersten Nachtrag (Leipzig, Anton Meysel 1818) zum *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien* …, Leipzig: Meysel, 1817 findet sich auf S. 66 der Titel: C. Fuerstenau: 6 Freymaurergesaenge mit Guitarre und Floete. Mainz, Schott 30 Xr. Im Dritten Nachtrag (Leipzig 1820) ist auf S. 53 derselbe Titel mit der Heftzählung: 2s angezeigt, dabei dürfte es sich um die im Brief erwähnten Lieder handeln (vgl. auch Fürstenaus nächsten Brief S. 93). Sowohl Vater und Sohn Fürstenau als auch mindestens einer der beiden Verleger-Brüder waren Freimaurer; die Fürstenaus gehörten der Oldenburger Freimaurerloge *Zum goldenen Hirsch* an. Fürstenau jun. bezeichnet sich im Brief vom 18. Januar 1821 als Ordensbruder des Adressaten (vgl. S. 93).

[7] *Verzeichnis der Verlags-Werke der Grosherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott Söhne in Mainz Catalogue du fonds de Musique de B. Schott fils Editeurs des Musique de la Cour de S. A. R. le Grand Duc de Hesse à Mayence.* Mai 1818, VIII, 79 S., daraus die Nummern 1015, 206, 220, 1033, 719–721, 1045,

zum Rabatt bezieht sich auf ein entsprechendes Angebot im selben Katalog: „Von den, in diesem Verzeichnisse enthaltenen Musikwerken eignen Verlags, wird denjenigen ein angemessener Rabat vom Ladenpreis zugestanden, welche starke Parthien auf einmal nehmen.“[8]

Der anderthalb Jahre später verfasste zweite Brief der Sammlung kam bereits nicht mehr aus Oldenburg, sondern aus Dresden. Mit dem Tod des langjährigen Flötisten der dortigen Hofkapelle, Johann Friedrich Prinz, am 16. Oktober 1819[9] entstand eine Vakanz, von der Fürstenau erfahren hatte. Bei der Neubesetzung der Stelle konnte er sich gegen zwei Mitbewerber[10] durchsetzen, so dass er seinen ursprünglichen Vorsatz, in Oldenburg bleiben zu wollen, fallen ließ. Im März 1820 wurde Fürstenaus Bewerbung in Dresden Gesprächsstoff. Der Mozart-Sohn Franz Xaver Wolfgang (1791–1844), der als Pianist, Komponist und Musiklehrer in Lemberg wirkte, befand sich auf einer ausgedehnten Konzert-Reise und machte im März 1820 in Dresden Station. Er berichtet in seinem Reisetagebuch am 1. März 1820: „Abends besuchte ich das Theater, wo erst Fürstenau ein Concert blies. Er wünscht bey der Kapelle engagirt zu werden, und spielte deßwegen heute vor dem Könige[11] […] Den Beschluß machten Var. von Fürstenau. Er spielte ganz meisterhaft.“[12] Zwei Tage später heißt es an derselben Stelle: „Ich spielte wieder diesen Vormittag bey Weber, blieb bey ihm zu Mittag, und ging dann nach Hause. […] Fürstenau ist engagirt.“[13]

Carl Maria von Weber, der der Hofkapelle als einer der Kapellmeister vorstand, kannte Vater und Sohn Fürstenau bereits seit deren Auftritt 1815 in Prag: Webers Tagebuch[14] gibt am 11. Januar Auskunft über deren Ankunft, und am 13. Januar liest man darin: „Concert der H. Fürstenau, sehr voll“. Es steht zu vermuten, dass Weber Fürstenaus Bewerbung wärmstens befürwortete; in seinem Tagebuch liest man am 1. März 1820: „Fürstenau besucht, er blies Abends im Theater, zum Inganno.[15] vortrefflich.“ Auch

1063 f., 800, 1039 f., 218, 517 f., 532 f., 456, 990, 745, 597, 771, 1069, 709, 876 f., 974–976, 747, 606, 537, 595, 606, 1140, 1142.

8 *Handbuch der musikalischen Literatur 1817* (wie Anm. 6), S. IV.

9 Lt. Ortrun Landmann, *Der Kgl. Sächsische Kapellmeister Carl Maria von Weber und die Kgl. Sächsische Musikalische Kapelle – ein beiderseitiges Geben und Nehmen*, in: *Weber-Studien* Bd. 8 (2007), S. 132 und Andreas Schreiber, *Von der Churfürstlichen Cantorey zur sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biografisches Mitgliederverzeichnis 1548–2003*, Dresden 2003 gab es um 1820 fünf Flötisten in der Kapelle, von denen der oben genannte fast 30 Jahre Mitglied der Kapelle war.

10 Carl Keller (1784–1855), fürstl. Fürstenbergischer Kammermusikus in Donaueschingen, und Michael Janusch, Erster Flötist am Ständetheater in Prag.

11 Friedrich August I., König von Sachsen (1750–1827).

12 Franz Xaver Wolfgang Mozart, […] *Reisetagebuch 1819–1821*, hg. und kommentiert von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1994, S. 181.

13 Ebd., S. 183.

14 *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1.

15 *L'inganno felice. Farsa per musica.* Komponist: Gioacchino Rossini.

Weber hielt die gute Nachricht vom erfolgten Engagement zwei Tage später in seinem Tagebuch fest: „Mittag Mozart und Fürstenau bei uns […] Anstellung Fürstenaus gewiß.[16] Zu meiner großen Freude“.

Aus Fürstenaus Brief[17] erfährt man acht Monate später von dieser Lebenswende aus seiner eigenen Feder:

> Herrn *B. Schott* | Musikhandlung | in | *Mainz* | *franco Leipzig.*
> [Poststt.: DRESDEN /18. Jan. 21]
>
> *Dresden* den 18^{tn} *Januar* 1821.
>
> Geehrter Freund!
>
> Schon längst hätte ich Ihnen den Empfang der Lieder angezeigt, wenn ich nicht auf einige Monate mit unserm Prinzen *Friedrich*[18] in *Florenz* und *Venedig* war, und gleich bey meiner hierkunft nach *Leipzig* ging. Ich bin ganz mit der auflage zufrieden und statte Ihnen meinen Dank ab. – Ich hatte freilich damahls als ich Ihnen das letzte mahl schrieb,[19] eine Reise in Ihrer Gegend vor, allein meine Anstellung hier, machte einen Querstrich, doch habe ich sie nicht aufgegeben, denn ich habe alle Jahr 3 Monate zum Reisen mir ausbedungen. Ich lebe so zufrieden hier, und bin mit so unbeschreiblicher Liebe, sowohl von Hofe als vom Publikum hier aufgenommen, das ich nun nicht mehr meinen Wohnort verändern werde, und ich bin auch bereits auf Lebenszeit *Engagiert.*
>
> Sie schreiben mich von Ihren Flöten![20] – allerdings möchte ich wohl mahl eine davon sehen, hier sind nun, weil ich eine blase, schon viele *Wiener* Instrumente, indessen könnte ich Ihnen vielleicht doch nützlich seyn, wenn ich nur erst den Werth des Instruments kenne. – Hinsichtlich der Composition bin ich sehr fleißig gewesen, und es sind bereits

[16] Vgl. die Akte zur Hofkapelle und dem Hoftheater im Zeitraum 1819 bis 1822: Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden, Bestandssignatur: 10026, Loc. 15146, vol. XXI, fol. 113r–116r; fol. 117r–117v; fol. 118r–v. Fürstenau wurde mit einem Gehalt von 400 rh u. 200 rh Zulage angestellt.

[17] *D-B*, Musikabteilung: Schott-Archiv 50637. Verlagsvermerk: Brief- und Beantwortungsdatum am linken Rand der Adressenseite vom 18. bzw. 26. Januar 1821.

[18] Prinz Friedrich (1797–1854), ab 6. Juni 1836 Friedrich August II., König von Sachsen.

[19] Der erwähnte Brief, vermutlich aus dem Jahr 1820, ist im Schott-Archiv nicht überliefert.

[20] Schott handelte nicht nur mit Noten, sondern auch mit Musikinstrumenten, Notenpapier u. a. Zubehör, sogar mit Wein, vgl. Schneider-Katalog Nr. 153 (wie Anm. 4), S. 71; im *Schott Verlags-Verzeichnis von 1818* (wie Anm. 7), S. VII f. heißt es: „Eine eigne Instrumentenfabrik, worin Flöten mit einer und mehreren Klappen […] von der besten Qualität verfertigt werden, auch können schadhafte Geigen-Instrumente, Guitarren und dergl. bei uns auf das sorgfältigste reparirt werden.“

12 Werke von mich erschienen, theils in *Leipzig* und *Hamburg*.[21] Sollten wir mit einander hierin Geschäfte machen können so schreiben Sie mich gefälligst. Folgendes liegt aufs neue fertig:

Concert für Flöte
Polonoise für *Flöte* & Orchester
Pot-pourri für *Flöte* & Pianoforte
Trios für 3 *Flöten*
Duos für 2 Flöten
Serenaden für *Flöte*, *Alto* & *Guitarre*
NB *Serenaden* für *Flöte*, *Fagotto*, *Alto* & *Guitarre*.
Diese 4 Instrumente passen herlich zusammen, und es existirt wohl nichts dafür, 2 von diesen *Serenaden* sind jetzt bey *Hoffmeister* in *Leipzig* in Arbeit.
Auch *Variationen* für *Flöte* und *Guitarre*.[22]

Wenn Sie wünschen von diesen Werken etwas zu verlegen, so werden Sie mich gewiß billig finden. – Haben Sie gelegenheit so senden Sie mir doch mahl eine von Ihren Flöten, und wenn ich Sie verkaufen kann wird mich freuen.

Ich grüße Sie Freundschaftlich und sehe bald eine Antwort entgegen. Empfehlen Sie mich Ihre werthen Familie uns [sic] alles was sich meiner erinnert.

Ihr aufrichtiger Freund und O[rdens]b[ruder]
A. B. Fürstenau
Königl. Sächsischer Kammermusikus
und erster Flötist der Königl: Kapelle.

---

21 Die ersten 12 opera waren bei Böhme in Hamburg, Breitkopf & Härtel und Hofmeister in Leipzig erschienen. Vgl. Bernhard Maria Heinrich Schneeberger, *Die Musikerfamilie Fürstenau. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Münster und Hamburg 1992 (Musikwissenschaft 3), T. 2. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Schneeberger bringt in T. 1 auch Verlegerkorrespondenz A. B. Fürstenaus, jedoch aus späterer Zeit und an die Verlage Hofmeister und Probst in Leipzig, Artaria in Wien und André in Offenbach.

22 Die hier genannten Werke konnten bis auf das Potpourri im Werkverzeichnis Fürstenaus von Schneeberger nachgewiesen werden: *Konzert Nr. 1 e-Moll op. 12 für Flöte u. Orch.*, ED bei Hofmeister, Leipzig (vor 1822); *Polonaise Nr. 2 F-Dur op. 31 für Flöte u. Orch.* (Klav.), ED bei Probst, Leipzig (ca. 1825); *Trios für 3 Flöten op. 14*, ED bei Breitkopf & Härtel, Leipzig (1822); *3 Duos für 2 Flöten op. 13*, ED ebd. (1822/23); *Serenade [Nr. 1] D-Dur für Flöte, Viola u. Gitarre op. 6*, ED bei Böhme, Hamburg (1821); *Serenade Nr. 2 G-Dur für Flöte, Viola, Fagott u. Gitarre op. 9*, *Nr. 3 C-Dur für Flöte, Viola u. Gitarre op. 10* und *Nr. 4 C-Dur für Flöte, Viola, Fagott u. Gitarre op. 11*, ED Hofmeister, Leipzig (vor 1822); *Variationen für Flöte u. Gitarre op. 5*, ED bei Böhme, Hamburg (1822).

Meine *Adresse*:
Löwen Apotheke am alten Markt | in | *Dresden.*

Der folgende, bereits einen halben Monat später verfasste Brief[23] mit Fürstenaus selbstbewussten Preisforderungen wird erst nach fünf Monaten vom Verlag beantwortet:

Herrn *B. Schott* | Musikhandlung | in | *Mainz.* | *frey Leipzig.*
[Poststr.: DRESDEN /6. Feb. 21]

Dresden den 4^{t} *Febr.* 1821.

Herrn *B. Schott* in *Mainz*

Für Ihre freundliche Antwort vom 26^{t} *Jan.* meinen Dank. Hinsichtlich Ihres Herrn Bruders[24] könnte sich vieleicht bald was in unsere Kapelle finden, es sieht so ziemlich mißlich mit unseren *Clarinettisten* aus,[25] ich werde mich in diesen Tagen erkundigen, ob schon jetzt oder erst später jemand gesucht werden soll, ich werde Ihnen alsdann gleich Nachricht sagen, und alles anwenden Ihnen und Ihrem Herrn Bruder gefällig seyn zu können. – Von Ihren Flöten sehe ich gelegentlich wohl eine entgegen. – Wegen sendung meiner Manuscripte muß ich um entschuldigung bitten, indem ich dieselben nicht gerne zur Durchsicht verschicke, und ich auch gerade jetzt mit den Herren in *Leipzig* um diese Stücke in absprache stehe. Da Sie schon mehere meiner Kompositionen kennen, so bedarf es ja nicht mahl erst der Durchsicht, indem ich Sie auch zugleich versichere das die Duetten und *Trios* eines meiner besten Werke sind. Ich füge Ihnen mein *Honorar* anbey, und sollte Ihnen es recht seyn, so schicke ich Ihnen umgehend die Manskripte. Auf jedenfall würden Sie mich verbinden, wenn Sie mich bald mit ein ja oder Nein benachrichtigten.

---

23 *D-B*, Musikabteilung: Schott-Archiv 50638. Verlagsvermerk: Brief- und Beantwortungsdatum am linken Rand der Adressenseite vom 4. Februar bzw. 21. Juli 1821.

24 Mit dem Bruder ist Adam Josef Schott (1794–1864) gemeint, der von 1821–1823 Hofklarinettist in München war und 1835 die Londoner Verlagsniederlassung gegründet hat. Nach 1840 wirkte er als Konzertklarinettist und starb während einer Konzerttournee in Bombay.

25 Diese Aussage ist verwunderlich, denn zu dieser Zeit waren vier sehr gute Klarinettisten im Dresdner Hoforchester engagiert: Johann Gottlieb Kotte (1797–1857, engagiert seit 1817), die Brüder Johann Traugott Roth (1768–1847) und Gottlob Roth (geb. 1774, beide engagiert seit 1794) sowie Johann Gottlob Lauterbach (1780–1860, engagiert seit 1817). Ein Engagement von A. J. Schott wurde ohnehin obsolet (vgl. Anm. 24).

3 *Grand Duos Concertant pour* 2 *Flûtes* [op. 13] 10 *Friedrichsd'or*
3 *Trios Concertants pour* 3 *Flûtes* [op. 14] 8 *Friedrichsd'or*
4me *Serenade pour Flûte*, *Alto & Guitarre* [op. 11] 3 *Friedrichsd'or*

Die Werke sind, wie schon oben gesagt mir so gut gelungen, das ich glaube nicht billiger seyn zu können, und ich weiß aus Erfahrung das meine Sachen sehr gut in der Handlung abgehen, den wer Flöte bläst, kauft doch allemahl von meinen Werken.

Sobald ich wegen Ihrem Herrn Bruder näher Nachrichten eingehohlt habe, benachrichtige ich Sie, und in der Hoffnung einer baldigen Gütigen Nachricht

verharre ich mit Achtung
ergebenst
A. B. Fürstenau

Die Verzögerung bei der Beantwortung dieses Briefes dürfte ihren Grund in den recht hohen finanziellen Forderungen des Autors gehabt haben. Sein nächstes Schreiben[26] zeigt, dass Fürstenau dies bewusst geworden war. Entsprechend der Reaktion des Verlegers zeigte er sich nun zu Zugeständnissen bereit:

Dresden den 26^{tn} *Januar* 1822.

Verehrungswürdiger Freund und Bruder!

Schon längst würde ich auf Ihre werthe Zuschrift geantwortet haben, wenn mir nicht eine Reise davon abgehalten hätte. Sehr würde mich es freuen auch mit Ihnen, in Unterhandlungen zu treten, und will mich gerne auf eine ablassung meiner Forderungen daher einlassen. Sagen Sie mir nur was Sie wohl in Verlag nehmen möchten, und bestimmen mir was Sie für ein *Honorar* geben wollen, und Sie werden sehen das ich billig seyn werde. Nur war es mir Empfindlich das Sie meine Werke erst durchsehen wollten. Von Manuscripten habe ich meheres fertig, als Trios für 3 *Flöten, Serenaden* für *Flöte, Alto &* Guitarre, auch für *Flöte, Alto, Fagott und Guitarre*, so wie *Concerte* für eine, und auch 2 Flöten. *Variationen* für *Flöte & Guitarre* und für *Flöte* u *Pianoforte p p.*

[26] *D-B*, Musikabteilung: Schott-Archiv 50639. Verlagsvermerk: Brief- und Beantwortungsdatum am linken Rand der Adressenseite vom 26. Januar bzw. 18. April 1822.

Haben Sie also die Güte mir recht bald Ihren Entschluß mitzutheilen, damit ich Ihnen alsdann die Manuscripte mittheilen kann, weil ich sonst vielleicht dieselben an andere Verleger verschicken möchte.

Mit besonderer Hochachtung

Ergebenst
A. B. Fürstenau.

Der folgende und letzte Brief[27] wurde offensichtlich vom Verlag nicht mehr beantwortet, da ein entsprechender Vermerk fehlt, zudem erschien die darin erwähnte Komposition noch im selben Jahr bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.[28]

Herrn *B. Schott* Söhne | Musik-Verlag | in |
Mainz | *franco Fran[k]furt* a/m
[Poststr.: DRESDEN /9. Jun. 25.]

Dresden den 9^{tn} *Juny* 1825.

Herrn *B. Schott* Söhne, Wohlgeboren in *Mainz.*

Schon vor einigen Jahren war es mein Wunsch, das Sie in Ihrem so ausgebreiteten Verlag auch eines meiner Werke verlegen möchten, und Sie schienen nicht abgeneigt zu seyn, da es sich aber damahls nicht machte, bin ich so frey, Sie jetzt mein neuestes Werk zu offerieren, in der voraussetzung das Sie seidther in erfahrung gebracht, das meine Werke den Flötenspielern nicht unwillkommen sind. Diese oben genannte Composition ist „3 große *Solos* für die Flöte, mit Begleitung des *Pianoforte Oeuv.* 37.“ – Da diese Gattung Musik für die Flöte wenig existiert, so könnten diese *Solos* sehr willkommen se[yn.]

Ist Ihnen dieses Anerbieten nicht unangenehm, so erfreuen Sie mich recht bald mit einigen Zeilen, damit ich Ihnen das *Manuscript* nebst meinen Bedingungen, womit Sie gewiß zufrieden seyn werden, mittheilen kann, und ich nicht etwa anderwärts darüber verfüge. –

Mit besonderer Hochachtung und
Ergebenheit
A. B. Fürstenau.

---

27 *D-B*, Musikabteilung: Schott-Archiv 50640. Verlagsvermerk: nur Briefdatum am linken Rand der Adressenseite vom 9. Juni 1825.

28 Vgl. Schneeberger, *Die Musikerfamilie Fürstenau* (wie Anm. 21), Teil 2, S. 543.

Für sein Instrument war der Flötenvirtuose seinerzeit auch ein erfolgreicher Komponist; Schneeberger weist 144 gedruckte Werke nach. Vor allem haben seine Unterrichtswerke[29] Generationen von Flötisten nach ihm große Dienste erwiesen. Die Palette der Verlage, bei denen er publiziert hat, ist groß, allerdings erschien die überwiegende Zahl seiner Kompositionen in Leipziger Häusern. Die anfänglich freundschaftlich anmutenden Beziehungen zum Schott-Verlag kühlten sich im Laufe der Zeit ab und versiegten schließlich ganz.

Noch in der Oldenburger Zeit hatte am 3. Oktober 1819 die erste Eheschließung mit Justine Friederike Juliane Gent (1799–1819) stattgefunden, allerdings starb die junge Gattin nur einen Monat später 20-jährig. Die zweite Ehe schloss Fürstenau am 15. Oktober 1821 in Dresden mit Antonia Schmidt (1803–1867). Aus dieser Ehe gingen sieben Kinder hervor, u. a. der Flötist und Schriftsteller Moritz Fürstenau (1824–1889), der 1842 als Aspirant in die Königliche Kapelle übernommen wurde und 1864 zum Ersten Flötisten aufstieg.

Die künstlerische Zusammenarbeit mit dem von Fürstenau sehr verehrten Carl Maria von Weber war zweifellos ein Höhepunkt seines über 30-jährigen Wirkens in der Dresdner Hofkapelle. Die beiden Familien von Weber und Fürstenau verkehrten freundschaftlich miteinander. Für die Konzertreise Webers 1820 nach Norddeutschland und Kopenhagen ebnete Fürstenau ihm den Weg mit Empfehlungsbriefen u. a. nach Oldenburg und Eutin sowie Ratschlägen. Weber dankte ihm ausdrücklich dafür in einem langen Schreiben aus Bremen vom 4. September 1820, in dem er ihn als „mein lieber Freund“ anredete.

Im Sommer 1824 nahm Weber den Flötisten mit zu den von ihm musikalisch geleiteten Klopstock-Festlichkeiten in Quedlinburg, weil er ihn als Künstler außerordentlich schätzte. 1826 war Fürstenau Reisebegleiter Webers nach London und Beistand in dessen letzten Lebenstagen. Der Komponist sprach sich in seinen Reise-Briefen an seine Frau Caroline wiederholt lobend über die Fürsorge des Freundes aus. Nach Webers Tod verlängerte er seinen Aufenthalt in London zur Regelung der Nachlass-Angelegenheiten bis Ende August. Er nutzte die Zeit auch für eigene Kompositionen. In einigen griff er *Oberon*-Themen auf,[30] so in op. 45: *Grandes Variations Brillantes sur*

---

[29] Op. 42 *Flöten-Schule*, Leipzig: Breitkopf & Härtel (PN 4373–4375), [nach O. E. Deutsch, Musikverlags Nummern, Berlin 1961, S. 9: 1826] und op. 138 *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung* im selben Verlag 1843 erschienen.

[30] Zwei Jahre zuvor hatte er als op. 30 *Variationen für Flöte und Orchester (Klavier) über ein Preciosa-Thema* bei Probst in Leipzig veröffentlicht. Schließlich gibt es unter Nr. 3 der Werke ohne Opuszahl noch den Hinweis auf eine in der Sächsischen Landesbibliothek und Universitätsbibliothek Dresden liegende Handschrift mit einer Komposition Fürstenaus aus der Mitte der vierziger Jahre mit dem Titel: „Reminiscences d'Euryanthe. Fantaisie“, es ist eine Fantasie Es-Dur für Flöte, Klarinette, Englisch Horn,

un thème de l'Opéra Oberon für Flöte, gewidmet Henri Goeschen.[31] Es folgten sechs weitere *Fantasien* für *Flöte* und *Klavier* (op. 46 bis 51), wovon die erste noch in London bei Mori/Lavenu erschien und Sir George Smart[32] gewidmet ist. In einem Brief an Hofmeister nach Fürstenaus Rückkehr nach Dresden vom 14. September 1826[33] bot er dem Verlag die erwähnten Fantasien op. 47 und 48 zum Druck an, wobei ersterer abermals ein *Oberon*-Thema zugrunde liegt. Hofmeister übernahm den Druck beider, sie erschienen noch im selben Jahr. Die vierte der Fantasien (op. 49) kam 1826 bei Schlesinger heraus, die fünfte und sechste (letztere wiederum über ein *Oberon*-Thema) kurz darauf bei Spehr in Braunschweig. Die erhoffte Zusammenarbeit mit Schott, die sich in den hier vorgestellten Briefen widerspiegelt, kam hingegen nicht zustande; dort erschien kein einziges Werk des Virtuosen.

Fagott und Orchester (Klavier), die am 20. März 1846 in Dresden aufgeführt worden ist, aber ungedruckt blieb; vgl. Schneeberger, *Die Musikerfamilie Fürstenau* (wie Anm. 21), Teil 2, S. 662.

31 Wilhelm Heinrich Göschen (1793–1866), Bankier in London, war der vierte Sohn des Buchhändlers Georg Joachim Göschen (1752–1828) in Grimma. Göschen gehörte zum Londoner Bekanntenkreis Webers und Fürstenaus. Das Werk erschien noch 1826 bei Schlesinger in Berlin (PN: 1393).

32 Sir George Smart (1776–1867), Gastgeber Webers in London 1826. Vgl. zu op. 46 auch Schneeberger, *Die Musikerfamilie Fürstenau* (wie Anm. 21), Teil 2, S. 551.

33 Schneeberger, *Die Musikerfamilie Fürstenau* (wie Anm. 21), Teil 1, S. 309 f.

Dagmar Beck

Weber, Karl Förster und der Dresdner Liederkreis im Spiegel ihrer Tagebuchaufzeichnungen

Bereits kurz nach seiner Ankunft in Dresden, am 22. Januar 1817, war Carl Maria von Weber Gast im Dresdner Liederkreis,[1] der an diesem Abend bei Friedrich Kind zusammenkam – für Weber die Gelegenheit, die Dresdner Literatenszene kennenzulernen und mit ihr in Kontakt zu kommen; ein Abend, „wo viel Ehre" für ihn „aufgetischt wurde und sehr interessante Sachen vorkamen", wie er seiner Braut Caroline Brandt berichtete.[2] Er wurde Mitglied dieses Kreises. In seiner endgültigen Form[3] war der Liederkreis eine auf Initiative von Gottlob Adolph Ernst von Nostitz und Jänkendorf (1765–1836) 1815 gegründete Vereinigung, in der sich literarisch und künstlerisch Interessierte, auch Frauen, zusammenfanden.[4] Man traf sich wöchentlich oder vierzehntäglich in der Regel bei einem der verheirateten Mitglieder,[5] meistens Freitags, um über literarische und künstlerische Fragen zu sprechen, eigene Arbeiten vorzustellen. Auch Gäste waren willkommen. Zu den Hauptvertretern des Liederkreises zählten Friedrich Kind (1768–1843), Karl Theodor Winkler (1775–1856), Karl August Böttiger (1760–1835), Friedrich Adolf Kuhn (1774–1844), Friedrich Ludwig Breuer (1786–1833), Karl August Förster (1784–1841) und Therese aus dem Winkel (1779–1867).[6] Mit seinem Organ, der von Theodor Hell (d. i. Karl Theodor Winkler) – bis

1 Noch bis zum Jahre 1818 bezeichnete Weber den Liederkreis in Anlehnung an seine ursprüngliche Benennung als „Dichterthee" bzw. „Dichterkreis".

2 Vgl. Webers Brief an Caroline Brandt vom (21.–) 24. Januar 1817.

3 Zur Vorgeschichte vgl. Eveline Bartlitz, *Die Anfänge der Dresdner „Abend-Zeitung" und des Liederkreises im Spiegel der Briefe von Friedrich August Schulze an August Apel*, in: *Weberiana* 22 (2012), S. 45–60.

4 Vgl. auch Hermann Anders Krüger, *Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Leipzig 1904 und Dirk Hempel, *Literarische Vereine in Dresden. Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2008 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 116), S. 58–64.

5 Als Ausnahme sei hier Therese aus dem Winkel genannt, die als unverheiratete Frau, zusammen mit ihrer Mutter, in ihrem Haus im Italienischen Dörfchen häufig Gäste und auch den Liederkreis empfing.

6 Angaben zur Zahl der Mitglieder sind nicht genau bekannt, sie schwanken sicher im Verlauf der Jahre. Krüger nennt als weitere Mitglieder u. a. noch den Archäologen Heinrich August Hase (1789–1842) und den Schriftsteller Eduard Heinrich Gehe (1793–1850), vgl. Krüger, *Pseudoromantik* (wie Anm. 4), S. 131 f.

1826 gemeinsam mit Friedrich Kind – herausgegebenen Dresdner *Abend-Zeitung* war der Liederkreis auch in der Dresdner Öffentlichkeit präsent.

Webers Besuche der geselligen Abende sind in seinem Tagebuch[7] gut dokumentiert. Allerdings erfährt man selten Näheres über diese Zusammenkünfte, mehr als zwei Drittel von seinen Eintragungen beschränken sich lediglich auf den Vermerk: „Abends Liederkreis bei …“, so dass es von Interesse wäre, Aussagen anderer Zeitgenossen, sofern sie überliefert sind, zusammenzutragen, um genauere Informationen zu behandelten Themen oder über anwesende Gäste zu erhalten.[8]

Ein Mitglied, zu dem Weber auch persönlichen Kontakt pflegte, ist Karl August Förster, den Hermann Anders Krüger – abweichend von seiner ansonsten weitgehend negativen Beurteilung der führenden Mitglieder des Kreises – als den ohne Zweifel bedeutendsten „Kopf und das eigenartigste Talent der ganzen Gesellschaft“ bezeichnete.[9]

Der Sohn eines Naumburger Dompredigers und Schulinspektors war nach Studienjahren in Leipzig 1807 in Dresden zum Professor beim adeligen Kadetten-Korps ernannt worden, wo er bis zu seinem Tode als Lehrer der deutschen Sprache und Literatur wirkte. Bekannt wurde er als Übersetzer u. a. von Petrarca, Dante und Tasso, er verfasste einen nicht vollendeten *Abriss der allgemeinen Litteraturgeschichte*, arbeitete als Herausgeber der Schlussbände von Wilhelm Müllers *Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts* und als Mitarbeiter für verschiedene Zeitschriften und Lexika. Eine Gesamtausgabe seiner Gedichte in zwei Bänden erschien erst posthum 1843 in Leipzig mit einem Vorwort von Ludwig Tieck. 1816 heiratete er Luise geb. Förster (1794–1877).[10] Deren Bruder, den Schriftsteller und Dichter Friedrich Christoph Förster (1791–1868), hatte Weber bereits bei seinen Berlin-Besuchen kennengelernt, auch Liedtexte von ihm vertont.[11]

Luise Förster veröffentlichte fünf Jahre nach dem Tode ihres Mannes *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's*,[12] darin auch Notizen

7 *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1.

8 Beispielsweise könnte eine Sichtung der Korrespondenz aus dem Böttiger-Nachlass in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden vielleicht weitere Ergebnisse liefern.

9 Krüger, *Pseudoromantik* (wie Anm. 4), S. 140. Zu Försters Charakterisierung siehe auch die folgenden S. 141–144.

10 Vgl. u. a. *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 7, Leipzig 1878, S. 189 f.

11 1816 komponierte Weber die Lieder *Mein Verlangen* „Ach wär ich doch zu dieser Stund“ (JV 196) und *Die freien Sänger* „Vöglein hüpfet in dem Haine“ (JV 198). Bei dem 1820 entstandenen Lied *Der Sänger und der Maler* „Ei, wenn ich doch ein Maler wär'“ (JV 278) ist die Autorschaft des Textes (Friedrich Christoph Förster oder Karl August Förster) ungeklärt.

12 *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's*, hg. von L.[uise] Förster, Dresden 1846.

aus Försters Tagebuch, die u. a. Aussagen über Weber und die Liederkreis-Abende enthalten. Einige sollen hier als Ergänzungen zu Webers Tagebuch-Eintragungen näher betrachtet werden, wobei sich allerdings auch die Frage nach der Verlässlichkeit der Försterschen Aufzeichnungen stellt.

Über die Bekanntschaft ihres Mannes mit Weber schreibt Luise Förster:

> Der Winter 1817 bot unserem Freunde einen reichen Gewinn, er lernte in dieser Zeit Karl M. v. Weber kennen. Die gleichgestimmten Gemüther verband bald die innigste Freundschaft und der wechselseitige und wechselwirkende Geistesaustausch gab den Freunden viele reiche Stunden,[13]

eine aus späterer Sicht vielleicht zu überschwängliche Schilderung einer Freundschaft, aber die in Webers Tagebuch aufgezeichneten Kontakte zu Förster lassen erkennen, dass es mehr als nur eine oberflächliche Beziehung war.

Dreizehn Besuche des Liederkreises im Hause Förster und ebenso viele weitere Begegnungen mit Förster, der auch gelegentlich Gast bei Weber war, sind in Webers Tagebuch festgehalten. Die erste Erwähnung eines Besuches bei Förster findet sich dort am 9. Februar 1817.[14] Bald darauf, am 11. April 1817, war der Liederkreis in seiner Gesamtheit, und damit auch Weber, zum Taufpaten von Försters am 9. März geborener Tochter Marie Laura (1817–1856) gebeten worden. Am 23. September 1818 berichtete Förster von Webers Aufführung der *Jubel-Kantate* (WeV B.15) in der Neustädter Dreikönigskirche:

> Webers Musik brachte einen unendlich großen Eindruck hervor. S a s s e r o l i sang unvergleichlich, auch die F u n k gefiel heute allgemein, nicht minder B e r g m a n n (Tenor).[15] […] Freund Weber, welcher vor und nach der Aufführung flüchtig bei uns einsprach, war sehr gerührt und weich.[16]

In späteren Jahren finden sich bei Förster Bemerkungen über Diskussionen mit Weber zu verschiedenen Themen. Nachdem Weber am 1. April 1823 vermerkte: „dann zu Förster wegen Euryanthe bis 4 Uhr“, notierte Förster unter dem 2. April:

> Des Nachmittags brachte Freund Weber die Oper Euryanthe von der Chezy, mit deren Composition er beschäftigt ist. Er bat mich, den dritten

[13] Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 43.

[14] Denkbar ist, dass Weber Förster bereits bei seinem ersten Besuch des Liederkreises am 22. Januar 1817 kennengelernt hatte.

[15] Filippo Sassaroli (1775–nach 1828), Kammer- und Kirchensänger am Dresdner Hof (Kastrat); Friederike Funk (geb. 1796), Schauspielerin und Sängerin am Dresdner Hoftheater; Johann Gottfried Bergmann (1795–1831), Schauspieler und Sänger am Dresdner Hoftheater.

[16] Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 95.

> Akt und vor Allem den Schluß zu verändern. Er las mir das Ganze in seiner jetzigen Gestalt (die arme Chezy hat den Text neunmal verändert)[17] vor. Die ersten Akte sind vortrefflich, voll schöner Stellen, kräftiger Lieder und vieler Charakteristik. Der letzte Akt bedarf jedoch der Nachhülfe und Weber hat selbst Manches mit geschickter Hand anders geordnet und verbessert. Es war ein großer Genuß, ihn nach der Lesung so einsichtsvoll über das Stück sprechen zu hören und über die Arbeit des Componisten, die Weise, wie er dabei verfährt; ich überzeugte mich von Neuem, daß auf Webers Schöpfungen nichts einwirkt als sein Genius, daher die tiefe Innigkeit, die poetische Großartigkeit seiner Compositionen. Er spielte noch einige der jüngst componirten Theile aus der Euryanthe, die seine Genialität als Tonsetzer wiederum glänzend bezeichnen. –[18]

Noch weitere Begegnungen werden erwähnt: Am 3. April 1824 begab sich Weber, nachdem er die zweite Aufführung seiner *Euryanthe* in Dresden dirigiert hatte, zu Förster, der an diesem Tag seinen 40. Geburtstag beging. Als auswärtige Gäste vermerkte Förster an diesem Abend den Historiker Friedrich von Raumer[19] (1781–1873) aus Berlin und den Minister Carl August Freiherr von Wangenheim (1773–1850) aus Coburg.[20]

Auch am 24. September 1824 verbrachte Weber einen Abend im Hause Förster, wo Ludwig Tieck zu Gast war und in einer größeren Runde „zur höchsten Ergötzlichkeit der Freunde“ den *Neffen als Onkel* von Schiller (nach Louis Benoît Picards Lustspiel *Encore de Ménechmes*) las.[21] Förster erwähnte die Anwesenheit der „Fremde[n]“ Willibald Alexis (1798–1871), des Historikers Johann Wilhelm Löbell (1786–1863) und eines „Dr. Watson“.

Daneben finden sich Eintragungen, zu denen es keine parallelen Erwähnungen in Webers Tagebuch gibt. So schilderte Förster einen auf den 8. November 1818 datierten Besuch Webers und des Bibliothekars Christian August Semler.[22] Zwischen den beiden ergab sich eine Diskussion über die Anfänge der Oper und den Stellenwert des

---

17 Zu den verschiedenen Fassungen der Oper vgl. Joachim Veit, *Gehört die Genesis des „Euryanthe“-Textbuches zum „Werk“?*, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hg. von Walther Dürr, Helga Lühning, Norbert Oellers und Hartmut Steinecke (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 8), Bielefeld 1998, S. 184–211.

18 Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 295.

19 Lt. Webers Tagebuch hatte Raumer an diesem Tage durch Webers Vermittlung auch die *Euryanthe*-Vorstellung besucht.

20 Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 302.

21 Ebd., S. 309.

22 Semler (auch Semmler) (1767–1825) war seit 1800 Sekretär an der Kgl. Bibliothek in Dresden und betätigte sich auch als Schriftsteller.

Rezitativs, bei der Weber u. a. geäußert haben soll, „daß dem Recitativ noch viel zu seiner Vollendung abgehe, indem es meist nur als Nebensache von dem Tonsetzer behandelt oder wohl gar dem Copisten überlassen würde.“[23]

Am 18. Februar 1821 beschrieb Förster eine große Mittagsrunde bei Böttiger, bei der mit Weber über die „Musik der Alten“ diskutiert wurde.[24] Einen Monat später, am 19. März 1821, notierte Förster, dass Weber ihm seinen für die *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* (J. S. Ersch und J. G. Gruber) bestimmten Artikel über die Familie Bach vorlegte.[25] Laut Webers Tagebuch ist der allerdings erst am 29. April 1821 verfasst worden.

Erwähnungen von Liederkreis-Abenden in Försters Tagebuch erstrecken sich im Zeitraum von Webers Aufenthalt in Dresden über die Jahre 1817 bis 1822.[26] Anhand von Webers Tagebuch lassen sich für diesen Zeitabschnitt und darüber hinaus die Gastgeber genau bestimmen. Genannt werden neben Förster Friedrich Kind, Gottlob Adolph Ernst von Nostitz und Jänkendorf, August Leberecht Herrmann[27] (1783–1847), Friedrich Adolf Kuhn, Johann Georg Geißler[28] (1760–1830), Therese aus dem Winkel, ab 1818 Friedrich Christian August Hasse (1773–1848), Karl August Böttiger, Weber selbst, ab 1820 Friedrich Graf von Kalkreuth (1790–1873), ab 1822 Ernst von der Malsburg[29] (1786–1824). Nach 1823 kamen noch Weigel,[30] Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), Carl Christian Vogel (1788–1868) und Karl Theodor Winkler (ab 1824, Winkler hatte 1824 geheiratet) hinzu.

So notierte Weber am 23. Oktober 1818 den Besuch des Liederkreises bei Friedrich Kuhn, zu dem Förster eine anschauliche Beschreibung gibt:

> Am Abend finde ich die Freunde bei Fr. Kuhn versammelt, wo auch von Houwald und Contessa[31] zugegen sind. Von Malsburg theilte aus der Vorrede zu seinem Calderon[32] eine scizzirte Darlegung des Inhalts mit: Das

[23] Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 103.
[24] Ebd., S. 203.
[25] Ebd., S. 207.
[26] Es bleibt unklar, ob das Fehlen von Erwähnungen in den Jahren 1823 bis 1826 Karl Förster oder der durch Luise Förster getroffenen Auswahl zuzuschreiben ist.
[27] Herrmann und der im Folgenden genannte Historiker Hasse waren wie Förster als Lehrer am Dresdner Kadetten-Korps angestellt.
[28] Geißler, Jurist und Herzogl. Sächsisch-Gothaischer Regierungsrat, kommt nach 1820 nicht mehr als Gastgeber vor, er lebte dann vorwiegend auf seinem Gut Radibor bei Bautzen.
[29] Malsburg wird bei Krüger, *Pseudoromantik* (wie Anm. 4), S. 131, ebenso wie Friedrich Graf Kalkreuth und Otto Heinrich von Loeben, als außerordentliches Mitglied bezeichnet.
[30] Vermutlich der Arzt Karl Christian Leberecht Weigel (1769–1845), der 1817 auch Weber behandelte.
[31] Ernst von Houwald (1778–1845), Karl Wilhelm Salice-Contessa (1777–1825), Dichter, Schriftsteller.
[32] Vorrede zum ersten Band der bei Brockhaus in Leipzig von 1819 bis 1825 erschienenen sechsbändigen Ausgabe Calderonscher Werke in der Übersetzung von Malsburg.

> Leben ein Traum,[33] als durchaus dogmatisch, mystisch, allegorisch. Mir war alles, auch in historischer Hinsicht interessant. – Ein freundlicher Brief von S t r e c k f u ß wird vorgetragen, er sendet den Freunden den zweiten Theil seines Ariosto.[34] Kuhn las drei recht gute Sonnette, die Lebensalter,[35] als Räthsel vor. Nostitz ein erzählendes Gedicht: Sidonie von Tharand, Breuersche gelungene Übersetzung von Byron.[36] Böttiger giebt einiges aus dem Bericht eines Reisenden von den griechischen Inseln, namentlich von Mitylene,[37] wo Byron damals ein schönes Landhaus besaß und sich durch Wohlthätigkeit und Menschenliebe die Zuneigung der Eingeborenen erworben hatte. – Houwald und Contessa theilen dramatische Fragmente mit und ich lese ein größeres Gedicht in Stanzen – der Strom[38] – vor.[39]

In den Sommermonaten nahm Weber, wenn er ein Sommerquartier gemietet hatte, selten an den Zusammenkünften teil. So fehlte er auch an einem Abend bei Nostitz, den Förster ebenfalls ausführlicher beschreibt. Er ist mit 20. August 1818 datiert.[40] An diesem Tag wurden verschiedene Texte vorgetragen, u. a. las auch Kind die Textvorlage zu einer „neulich am Hoflager in Pillnitz aufgeführte[n] und von K. M. Weber componirte[n] Cantate".[41] Gemeint ist die Kantate *Natur und Liebe* (WeV B.14), die Weber auf einen Text von Kind zum Namenstag der Königin Maria Amalia Augusta von Sachsen am 3. August 1818 komponiert und im Pillnitzer Schloss aufgeführt hatte.

---

33 Calderons *Das Leben ein Traum* wurde am 7. November 1818 in der Übersetzung von Johann Diederich Gries (bearbeitet von Johann Baptist Zahlhas) am Dresdner Hoftheater erstaufgeführt.

34 Karl Streckfuß' (1778–1844) zweiter Band seiner Übersetzung des *Rasenden Roland* von Ludovico Ariosto erschien 1818 in Halle bei Hemmerde & Schwetschke. Streckfuß, der zu den Besuchern des „Dichterthees" gehörte, war 1815 aus beruflichen Gründen von Dresden nach Merseburg übergesiedelt.

35 Friedrich Kuhn, *Gedichte*, Leipzig 1820, S. 383–386, Vier Sonette von den Lebensaltern.

36 Bei Brockhaus in Leipzig erschienen von Friedrich Ludwig Breuer 1819–1827 drei Bände *Brittische Dichterproben*, in metrischen Übersetzungen u. a. mit Dichtungen von Byron.

37 1819 erschien in Leipzig bei Leopold Voß eine deutsche Übersetzung der Erzählung *Der Vampyr* von John Polydori, in dieser Ausgabe George Gordon Byron zugeschrieben, mit einem „Auszug aus einem Briefe enthaltend eine Nachricht über Lord Byrons Aufenthalt auf der Insel Mitylene" (S. 70–83, ungezeichnet). Der Übersetzer der Ausgabe ist nicht genannt.

38 Ein Gedicht mit diesem Titel ist in der zweibändigen Ausgabe von Försters Gedichten nicht nachweisbar. Möglicherweise handelt es sich um das erste Gedicht *An Rafael* aus dem Zyklus *Dem Andenken Rafael's*, „Ein breiter Strom treibt rastlos seine Wogen", vgl. *Gedichte von Karl Förster*, hg. von Ludwig Tieck, Leipzig 1843, Bd. 2, S. 119–126.

39 Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 100.

40 Weber hatte am 20. August in Hosterwitz, wo er sich von Mitte Juni bis Ende August aufhielt, Besuch von dem mit ihm befreundeten Ehepaar Friedrich und Ernestine Wollank aus Berlin.

41 Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 84.

Für die Reise nach Kopenhagen 1820 gab Förster Weber Empfehlungsbriefe mit. Als sich die Liedertafel-Mitglieder in Abwesenheit Webers bei Böttiger trafen, zitierte Förster aus einem Brief des Hallenser Medizinprofessors Ludwig Hermann Friedländer (1790–1851) vom 1. August 1820, den Weber offenbar auf Empfehlung Försters in Halle aufgesucht hatte, und der auch Grüße des Komponisten an die Freunde des Liederkreises enthielt. Friedländer berichtete u. a. über Webers Konzert in Halle:

> Der treffliche Weber, der auch bei uns eine große Anzahl Verehrer hat und namentlich von unserer studirenden Jugend sehr gefeiert wird, hat durch seine Gegenwart und durch ein gestern gegebenes Concert allgemeinen Enthusiasmus erregt. Ungeachtet der drückenden Hitze, war der Saal von einer eleganten Versammlung bis zum Erdrücken angefüllt. Was sonst dem berühmtesten Künstler bei uns nicht zu Theil wird, erfolgte dießmal, ein ungestümes Beifallklatschen beim ersten Auftreten, was sich während und nach dem Spiel des Meisters wiederholte. Ganz vortrefflich wurden seine Gesänge, namentlich das Freiheitslied [WeV H.7], einstimmig von den Studirenden ausgeführt.[42]

Am 19. Dezember 1820 fand ein Abend bei Weber statt, einen Tag, nachdem der Klarinettist Heinrich Baermann (1784–1847) in Dresden ein Konzert gegeben hatte. Weber notierte: „Abends bei uns der Liederkreis. […] ich spielte mit Bärmann unsere *Variat:*[43] und F moll von ihm“. Förster schrieb zu diesem Abend, datiert mit Dezember 1820:

> Der Liederkreis bot während der letzten Zeit den Genuß mancher freundlichen Erscheinung dar. Unter den poetischen Mittheilungen gar vieles Gute, das mit derselben neidlosen Anerkennung aufgenommen ward, als der redliche Tadel, der dem minder Guten nicht fehlte. Eine Versammlung bei Weber wird durch sein herrliches Spiel mir unvergessen bleiben. Er phantasirte vielleicht eine Stunde auf dem Flügel, mit einem Zauber, welcher mich der Erde entrückte. Darauf erfreute uns das treffliche Oboespiel des Kammermusicus Bärmann aus Berlin,[44] den ich auch später wieder mit wahrem Entzücken hörte.[45]

Fraglich in Bezug auf die Datierung ist die Beschreibung eines Abends, die Förster unter dem 22. Mai 1818 notierte:

[42] Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 174 f. Zu Webers Aufenthalt in Halle vgl. auch Frank Ziegler, *Leyer, Schwert und Freischütz-Ouvertüre – Bemerkungen zu Carl Maria von Webers Halle-Besuch 1820*, in: *Weber-Studien* 8, Mainz 2007, S. 283–300.

[43] 7 Variationen über ein Thema aus *Silvana* für Klarinette und Klavier.

[44] Der aus Potsdam stammende Heinrich Baermann lebte seit 1807 in München; sein Instrument war die Klarinette (nicht Oboe).

[45] Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 193.

> Wir waren am Abend bei Minister N.[ostitz], wo außer dem gewöhnlichen Freundeskreise Hofrath Riedel[46] aus Weimar, Erzieher des Kronprinzen, gegenwärtig war. Aus einem Heft der Zeitgenossen wird vorgelesen, das Leben der Krüdener und ein Fragment über Las Casas.[47] Weber drängte mich von Neuem, ihm eine Oper zu schreiben; er hat jetzt ein paar Lieder und ein Triolet von mir componirt, welche er zu meiner großen Freude am Schlusse des Abends noch sang.[48]

Weber hat das *Triolet* „Keine Lust ohn' treues Lieben!" (JV 256) auf den Försterschen Text laut seinem Tagebuch erst am 8. Juli 1819 komponiert. Es ist kaum denkbar, dass er noch ein weiteres Triolet von Förster vertont hat. Unklar bleibt auch, welche weiteren Lieder Förster hier meinen könnte.[49] Diese Eintragung lässt Zweifel an der Zuverlässigkeit von Försters Notizen aufkommen.[50] Leider konnte bisher nicht ermittelt werden, ob sich das Original von Försters Tagebuch erhalten hat. Ungenauigkeiten dürften teils auf Karl Förster selber, teils auf die Herausgeberin Luise Förster zurückgehen. Zur Charakteristik der Tagebücher äußerte sich Letztere folgendermaßen:

> Vollständige Tagebücher, insofern vollständig, daß die J a h r e s z a h l genau bezeichnet ist, obschon Erlebnisse mehrerer Wochen sich oftmals in buntem Gemisch zusammendrängen, finden wir von des Verewigten Hand, vom M a i 1 8 1 8 bis zum 2 9 . M ä r z 1 8 4 1 niedergeschrieben.[51]

---

[46] Cornelius Johann Rudolf Ridel (auch Riedel) (1759–1821), Jurist, 1787–1799 Erzieher des Erbprinzen Karl Friedrich von Sachsen-Weimar, ab 1817 Kammerdirektor.

[47] *Zeitgenossen. Biographieen und Charakteristiken*, Bd. 3, Leipzig 1818, 2. Abt., S. 105–174: „Frau von Krüdener", ungezeichnet; ebd. 4. Abt., S. 7–46: „Emanuel August Dieudonné Graf von Las Casas oder Las Cases, Begleiter Napoleons nach der Insel St. Helena. Nach authentischen Mittheilungen" von C. L. D. M. R., mit zwei Anhängen (S. 47–124).

[48] Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 46.

[49] Überliefert sind nur noch das in seiner Autorschaft nicht gesicherte Lied JV 278 (s. Anm. 11) sowie aus den *10 Schottischen Nationalgesängen* die Lieder Nr. 3 (WeV U.16/3), *Ein entmutigter Liebender*, „Ich weiß ein Mägdlein" und Nr. 4 (WeV U.16/4a), *Ein beglückter Liebender*, „Was brauch ich des Mondes", für die Förster die deutschen Übersetzungen der Texte lieferte. Ihm ist mit den anderen Übersetzern die 1826 bei Probst in Leipzig erschienene deutsche Ausgabe gewidmet.

[50] Eine weitere Diskrepanz in der Datierung zeigt sich bei der Schilderung eines Besuches von Weber, der seinem Patenkind Marie Laura am 24. Dezember ein Geschenk überreichen wollte, vgl. Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 108: „Freund Webers Besuch war ein Strahl mehr in den hellen Freudenabend. Er brachte unserer Marie, seiner Pathe, einen prachtvollen Arlequin, den er mit dem liebenswürdigsten Humor agiren ließ. Der werthe Freund theilt mir noch allerhand Wünsche und Pläne für eine Oper mit". Förster datiert den Besuch auf 1818, lt. Webers Tagebuch erfolgte er 1819 („dem Pathchen den Inka gebracht").

[51] Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 45.

Auch wenn die Herausgeberin sich um eine lesbare und verlässliche Ausgabe bemühte,[52] lässt sie an anderer Stelle die Schwierigkeiten erkennen, vor denen sie bei der Edition stand, indem sie den Leser bittet,

> Mängel, n i c h t dem Verewigten, sondern n u r der Unkunde Derjenigen beizumessen, welche diesen Nachlaß sichtet und zu ihrer Entschuldigung wohl anführen darf, daß sie denselben aus fast unleserlichen, den Gegenstand oft nur andeutenden Handschriften beharrlich zu retten sucht.[53]

Die Silvesterabende pflegte Weber ab 1817 regelmäßig in der Runde der Liederkreis-Mitglieder zu verbringen. Speziell für diese Abende wurden eigene, oft humorvolle Beiträge vorbereitet. Zum 31. Dezember 1818 berichtete Förster, dass er zwei Lieder, „Abschied an das alte Jahr und Gruß an das Neue" gedichtet habe, die er „beim Scheiden des Jahres im Kreise der Freunde mittheilte, der sich dieses Mal bei Minister v. Nostitz versammelte". Er fährt fort:

> Es war ein schöner genußreicher Abend, eine Freude wechselte mit der andern, eine Liebe bot der andern die Hand. Gar viel Schönes und Sinnreiches ward zu Tage gefördert; Sylvesterspenden getauscht, die bald durch deutungsvollen Ernst, bald durch heitern Scherz bezeichnet waren. Ich erhielt von Weber einen Schrifthalter, ein monströses Menschengebild, von Eisen.[54] In seiner originellen Weise legte Weber in dem witzigsten Reimspiel die Frage vor, ob das ‚liebenswürdige Ungeheuer' ein Dichter oder ein Componist sei. Bei der Abendtafel herrschten Lust und Frohsinn, auch die irdischen Gaben wurden in erlesenem Ueberfluß gespendet. Nach der Tafel traten wir in einen andern, noch verdunkelten Saal; ein hinreißendes Adagio, von Weber auf dem Piano gespielt, begann; es öffnete sich ein anderer Raum und ein herrlich von den Töchtern des Hauses geordnetes und ausgeführtes Tableau überraschte und entzückte das Auge; es war trefflich erfunden und die allegorische Bedeutung klar aussprechend […].[55]

---

52 Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 45: „Diese Tagebücher werden von jetzt an [ab 1818] der Leitfaden unserer Mittheilungen sein. Wiederholungen werden vermieden, Bedeutungsloses ausgeschlossen, das Niedergeschriebene worttreu wiedergegeben".

53 Ebd., S. 228 f.

54 Merkwürdigerweise findet sich bei Weber, der sehr genaue Aufzeichnungen über seine Besorgungen führte, keine Notiz über den Erwerb eines Geschenkes für Förster, wohl aber, dass ihm selbst zu Silvester 1822 „ein eisern Schreibzeug" geschenkt wurde.

55 Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 113 f.

Für die Zusammenkünfte im Liederkreis sind von Förster auch zwei Gedichte zu Webers Geburtstagen 1823 und 1825 überliefert. Dazu notierte Weber am 19. November 1823 im Tagebuch: „Liederkreis bei Försters. schöne Gedichte von Förster. Minister [Nostitz], und Kuhn“ (Abb. 1). Das zweite Gedicht, das Förster am Vorabend von Webers Geburtstag am 18. November 1825 verfasste, wurde im Dezember 1825 in der *Zeitung für die elegante Welt* veröffentlicht.[56]

Die letzte Erwähnung eines Liederkreises durch Förster für die Jahre bis 1826, bei dem auch Weber zugegen war, stammt vom 2. Mai 1822. Der Abend fand bei Malsburg statt, der, wie Förster schrieb,

> einigen Freunden ein Schauspiel nach Calderon: der Schultheiß, vorlas. M.'s Uebersetzung möchte ich als durchaus gelungen bezeichnen.[57] Dem Stücke liegt eine Anekdote aus dem Leben König Philipp II. zum Grunde und ist wegen des Gegensatzes zwischen Diplomenadel und Menschenadel, wie man ihn bei Calderon sonst selten findet, merkwürdig […].[58]

Auch wenn mit 1822 die Eintragungen Försters zu Zusammenkünften des Liederkreises innerhalb des Zeitraums bis 1826 enden und es in Luise Försters Ausgabe in der Folge nur noch wenige Erwähnungen zu Weber gibt, ist aus Webers Tagebuch ersichtlich, dass seine Kontakte zu Förster weiterbestanden. Die von diesem beschriebenen Zusammenkünfte wirken glaubhaft, auch wenn sich seine Methode des Notierens von Tagesereignissen von der Webers unterschied. Bei Weber kann man davon ausgehen, dass die Eintragungen zeitnah erfolgten. Förster führte sein Tagebuch hingegen wechselnd in längeren oder kürzeren Zeitabständen, wobei er vermutlich auf ältere Notizen zurückgriff und sie möglicherweise auch mit nachträglichen Erinnerungen kombinierte. So schreibt er im Juni 1825: „Vielfach abgelenkt, konnte ich in den letzten Monaten selbst die kleine Ruhe, die ich dem Tagebuch zuzuwenden pflege, nicht gewinnen, doch heute […] sei es wieder begonnen.“[59]

Auch später, 1836, notiert er: „Manichfache Hindernisse ließen mich das Tagebuch versäumen und auch nur durch flüchtige Aufzeichnung der Namen werthgewordene Bekanntschaften oder wiederkehrende Besuchende der Erinnerung festhalten.“[60] Es folgt die Aufzählung bzw. Charakterisierung einzelner Personen – eine Schilderung mit Abstand, aber Försters Sicht gemäß.

---

56 Jg. 25, Nr. 240 (8. Dezember 1825), Sp. 1913–1915.

57 *Der Schultheiß von Zalamea* in der Übersetzung von Malsburg erschien im 5. Band der Schauspiele von Pedro Calderon de la Barca, Leipzig 1823.

58 Förster, *Skizzen* (wie Anm. 12), S. 252 f.

59 Ebd., S. 313 f.

60 Ebd., S. 475.

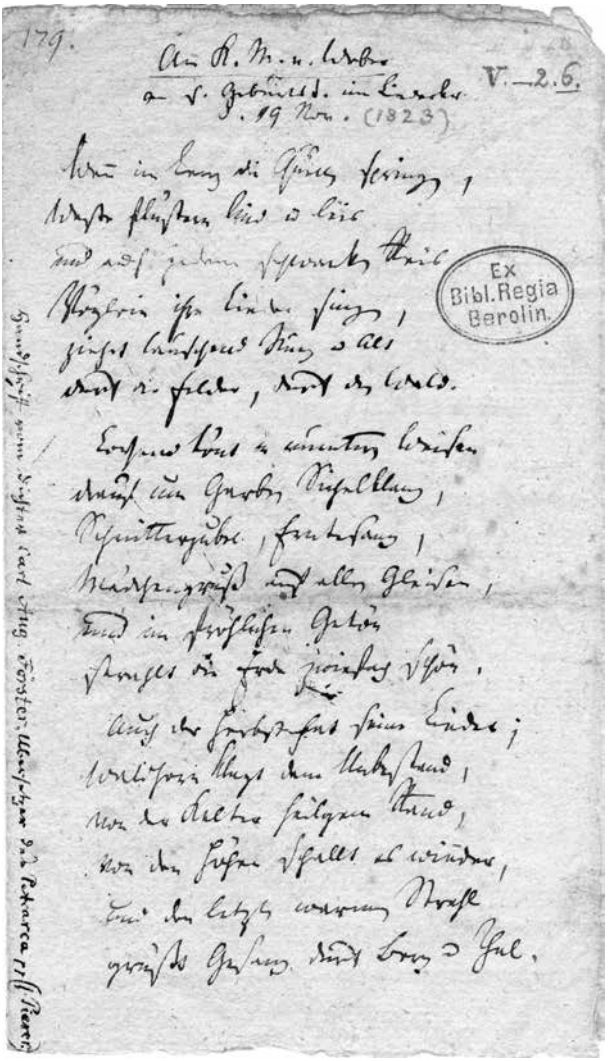


Abbildung 1: Karl Försters Gedicht zu Webers Geburtstag im Liederkreis am 19. November 1823. *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe I A], Abt. 2, Nr. 6

Luise Försters Methode der Auswahl und Datierung lässt sich ohne Einsicht in die Vorlage nur schwer einschätzen, auch wenn man die oben geschilderten Schwierigkeiten, vor denen sie bei der Edition stand, nachvollziehen kann. Der Vergleich mit Webers Tagebuch-Eintragungen zeigt, dass Fehler bei der Datierung in dieser Ausgabe partiell möglich sind. Während also die in der Ausgabe wiedergegebenen Wertungen und Beschreibungen Försters inhaltlich kaum in Zweifel zu ziehen sind, ist ihre chronologische Einordnung kritisch zu hinterfragen. Gewissheit kann immer nur der Vergleich mit weiteren Primärquellen (wie hier den Tagebuchnotizen Webers) schaffen.

Anhang
Webers Tagebuchnotizen zu den Zusammenkünften des Dresdner Liederkreises

Datum	Gastgeber	Bemerkungen Webers im Tagebuch
1817		
22. Januar	Kind	„viel vorgelesen. bis 11 Uhr“
5. Februar	Winkel	„bis 11 Uhr.“
19. Februar	Geißler	„gespielt *Var. F dur.* gesungen.“
7. März		„ich spielte. Ein Gedicht auf mich von Mlle: Arnold wurde vorgelesen. ich gab Frid. Kuhn eine Idee zum Thee Gedicht.“
21. März	Nostitz	„mit [Johann Gottfried] *W.*[*ohlbrück*] Dichter Thee […] er las des Dichters Sommernacht von Kind[61] und ich Phantasirte frey dazu. dann spielte ich noch.“
9. Mai	Kind	[Vgl. Brief an Caroline Brandt vom 11. Mai 1817:] „wo meine Jägerbraut[62] vorgelesen wurde.“
23. Mai	Winkel	[Vgl. Brief an Caroline Brandt vom 25. Mai 1817:] „Gelehrten Thee […], wo vieles recht interessante vorkam. besonders ein Bericht des Hofr: Böttiger über das Merkwürdigste Litterarische was in dieser Meße in Leipzig erschienen.“
6. Juni	Geißler	„spielen müßen. [Carl Friedrich] Solbrig dekl: [Carl] Keller sang.“
25. Juni	Böttiger	
4. Juli	Nostitz	„Phantasirt über, o komm zurükke.“
11. Juli	Herrmann	
8. August	Förster	
22. August	Kuhn	

[61] Gedruckt in: *Die Harfe*, Bd. 1, Brünn 1816, S. 53–72.
[62] Libretto zum *Freischütz* in der Urfassung.

Datum	Gastgeber	Bemerkungen Webers im Tagebuch
5. September	Kind	„[Kind] las sein neues Stük. [Sophie] Schröder deklamirte.“
19. September	Winkel	„mit Kuhn und Breuer“
3. Oktober	Geißler	
17. Oktober	Nostitz	
31. Dezember		„sehr froh. herzlich aufgenommen. Ernst, liebevoll und feyerlich das Jahr beschloßen.“
1818		
9. Januar	Weber	„zum 1^{t} male der Dichter Kreis bei Uns. recht angenehm.“
25. Januar	Kind	„Weberliedchen“[63]
6. Februar	Böttiger	
20. Februar	Nostitz	
8. März	Winkel	
10. April	Hasse	
2. Mai	Kuhn	„ich las meinen Schlambeizker[64] vor mit allgemeinem Beifall.“
15. Mai	Förster	„mit Rochliz“ [Friedrich Rochlitz]
29. Mai	Herrmann	
12. Juni	Weber	„die Opern vorgelesen.“[65]
9. Juli	Kind	
11. September	Hasse	

[63] Abgedruckt in: Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand*, Leipzig 1843, S. 180–182.

[64] Humoreske *Der Schlammbeizger*, laut Tagebuch entstanden zwischen 12. April und 1. Mai 1818.

[65] Gemeint: die Parodien auf die italienische, französische und deutsche Oper aus *Tonkünstlers Leben*, an denen Weber laut Tagebuch zuletzt am 12. Juni 1818 gearbeitet hatte.

Datum	Gastgeber	Bemerkungen Webers im Tagebuch
25. September	Herrmann	„Winkler las ein Gedicht auf meine Kantate.“[66]
9. Oktober	Förster	
23. Oktober	Kuhn	
6. November	Weber	
27. November	Kind	
17. Dezember	Winkel	
31. Dezember	Nostitz	„des alten Jahres Ende erwartet.“
1819		
23. Januar	Geißler	
6. Februar	Hasse	
20. Februar	Herrmann	„15 Ex: des *Silvester* Abends im Liederkreise.“
6. März	Förster	
20. März	Böttiger	„ich las ein Bruchstük aus dem Kstlerl:“[67]
3. September	Förster	
17. September	Herrmann	„meine Frau mit da.“
15. Oktober	Kuhn	
29. Oktober	Kind	
12. November	Nostitz	
26. November	Böttiger	
13. Dezember	Winkel	
31. Dezember	Kuhn	„wo Breuer und Winkler das Fest gaben. ein herrlicher Abend bis 1 Uhr da, und so das Jahr das viele Leiden gebracht hatte, froh beschloßen.“ [Am Vortag:] „Anrede des Simson an Delila für den Liederkreiß gemacht“

[66] Abgedruckt in: *Abend-Zeitung* Nr. 231 (28. Sept. 1818), „An Carl Maria von Weber, nach der Anhörung seiner Cantate auf das Regierungs-Jubelfest des Königs von Sachsen“ (WeV B.15), dort ungezeichnet.

[67] Gemeint: *Tonkünstlers Leben.*

Datum	Gastgeber	Bemerkungen Webers im Tagebuch
1820		
15. Januar	Weber	„an Fremden waren da Malsburg. [Georg Graf von] Blankensee, [Christoph August] Tiedge. Kalkreuth. und ein Engländer. sehr angenehm.“
25. Februar	Förster	
10. März	Kuhn	
28. März	Herrmann	
7. April	Kind	„die Truhe gelesen.“[68]
28. April	Winkel	
17. Mai	Kalkreuth	
2. Juni	Weber	„sehr angenehm. aber wenig Theilnehmer. es fehlten Haßes, Böttgers. Malsburg. Frl: v: Winkel. H: Herrmann.“
7. Juli	Böttiger	
17. November	Nostitz	
2. Dezember	Kuhn	
19. Dezember	Weber	„ich spielte mit Bärmann unsere *Variat:* und *F moll* von ihm.“
31. Dezember	Geißler	„das alte Jahr schön beschloßen und das neue fröhlich angefangen. Gott gebe seinen Seegen. bey Geißler im blauen Stern war es.“
1821		
13. Januar	Kind	
9. Februar	Böttiger	
23. Februar	Hasse	
16. März	Herrmann	

[68] Kinds „dramatische Kleinigkeit“ wurde in Dresden am 22. Mai 1821 erstaufgeführt.

Datum	Gastgeber	Bemerkungen Webers im Tagebuch
13. April	Nostitz	„ich brachte *Clotilde* ihr Lied.[69] Lina [Caroline von Weber] sang es.“
27. April	Kind	„[Johannes Ferdinand] Koreff da.“
13. Juli	Herrmann	
17. September	Kuhn	
5. Oktober	Weber	„von Fremden waren da. *Fanny Tarnow*. Hofrath [Friedrich Wilhelm] Trautvetter aus Petersburg. Mad. Zimmermann aus Berlin Frau und Fräulein von Biedersee. Haßens fehlten.“
19. Oktober	Kind	
2. November	Winkel	
16. November	Böttiger	
14. Dezember	Förster	
31. Dezember	Nostitz	„Sehr fröhlich das neue Jahr begonnen.“
1822		
11. Januar	Herrmann	
8. Februar	Kuhn	
12. April	Weber	„Eberhards [August Gottlob Eberhard und Ehefrau] aus Halle, Wolfs [Pius Alexander und Amalie Wolff] und [Amadeus] Wendt waren da.“
26. April	Hasse	
10. Mai	Förster	
28. Mai	Weber	„der Liederkreis kam an [in Hosterwitz]. mit ihnen auf die Keppmühle. nach Tische in die Sandschenke.“
27. September	Kind	
18. Oktober	Winkel	

[69] *„Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh“* (JV 281), Text von Clotilde von Nostitz und Jänkendorf.

Datum	Gastgeber	Bemerkungen Webers im Tagebuch
1. November	Böttiger	
23. November	Hasse	„Nostiz zum 1^{t} male [nach seiner Italienreise] wieder da.“
18. Dezember	Weber	„ich phantasirte nach einem Gedicht des Ministers Nostiz.“
31. Dezember	Kuhn	„höchst fröhlich wie immer. ich schenkte meiner Dame der Frau M:[inister Henriette von] Nostiz. eine Bürste mit Perlemutter […] und erhielt ein eisern Schreibzeug. Lina gab Breuer einen Stok“ [Am Vortag:] „Aufsaz zum Sylvester Liederkreiß geschrieben“
1823		
10. Januar	Nostiz	„gespielt.“
16. Februar	Weigel	
28. Februar	Kind	
17. März	Winkel	
4. April	Böttiger	„[Wilhelmine] Schröder sang recht brav.“
18. April	Hasse	
2. Mai	Förster	
11. Juli	Winkel	
8. August	Weigel	„nach Tolkewitz“
19. November	Förster	„schöne Gedichte von Förster. Minister [Nostitz], und Kuhn.“
5. Dezember	Kuhn	
31. Dezember	Hasse	

Datum	Gastgeber	Bemerkungen Webers im Tagebuch
1824		
16. Januar	Weber	„gespielt."
30. Januar	Quandt	„1ter Liederkreiß bei Quands"
13. Februar	Nostitz	
27. Februar	Vogel	
12. März	Kind	
26. März	Böttiger	
9. April	Weigel	
30. April	Winkel	
28. Mai	Winkler	„Vorstellung seiner [Winklers] Braut [Eugenie Schaff]."
1. Oktober	Herrmann	
15. Oktober	Weber	
5. November	Nostitz	
3. Dezember	Kind	
17. Dezember	Winkel	
31. Dezember	Kalkreuth	„*Silvester* Piquenik. 3 Bouth: Wein hingeschikt. Eine *Bonbonniere*" [Am Vortag:] „*Hans Sachs* für den *Silvester* Abend geschrieben."
1825		
14. Januar	Hasse	
26. Januar	Weigel	
9. Februar	Winkler	„Winklers Geburtstag bei ihm im Liederkreiß gefeyert."
18. März	Förster	
8. April	Vogel	

Datum	Gastgeber	Bemerkungen Webers im Tagebuch
22. April	Kuhn	„Gerstenberg." [Georg Friedrich von Gerstenbergk]
6. Mai	Herrmann	
3. Juni	Nostitz	
17. Juni	Kind	
1. Juli	Quandt	
9. September	Winkel	
23. September	Hasse	
7. Oktober	Weber	„Stobwaßers [Johann Heinrich und vermutlich sein Sohn Christian Heinrich Stobwasser] da. gespielt."
21. Oktober	Weigel	
4. November	Böttiger	
18. November	Herrmann	
2. Dezember	Förster	
31. Dezember	Nostitz	„Schöne Gruppe von Winkler zu meiner Ehre gedichtet. Fröhlich das alte Jahr geschloßen."[70]
1826		
13. Januar	Winkler	

[70] Zur erwähnten Huldigungsdichtung vgl. Webers Brief an Hinrich Lichtenstein vom 5. Januar 1826; ein Manuskript des Festspiels *„Der neue Orpheus"* von Karl Theodor Winkler mit einem dazugehörigen Gedicht von Friedrich Kind im Autograph in *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe IA], Abt. 2, Nr. 7 und 8.

Thomas Betzwieser

Kann man eine musikalische Interpretation ‚edieren'?

Anmerkungen zur *Freischütz*-Aufnahme von Eugen Jochum und ihren Quellen

Historische Aufführungsmaterialе waren schon immer im Blickpunkt von musikalischen Editionen. Vor allem im Bereich des Musiktheaters bildeten sie einen bedeutsamen Quellentypus, den es neben Autograph und Partiturabschriften innerhalb einer kritischen Edition zu konsultieren und zu berücksichtigen galt.[1] Allerdings mit einer wesentlichen Einschränkung: Dirigierpartituren, Orchester- und Gesangsstimmen wurden in der Regel nur dann als (relevante) Quellen herangezogen, wenn sich im Material eine irgendwie geartete Autorisierung seitens des Komponisten verifizieren lässt. Inwieweit ein solches Material dann überhaupt in den engeren Kreis des Quellenkorpus für die Edition einbezogen wurde, ist stark von der generellen Quellensituation abhängig. Beim Vorliegen einer autographen ‚Vollpartitur' rücken die Aufführungsmaterialе oftmals sofort ins zweite Glied, werden also als sekundäre oder tertiäre Quellen klassifiziert. Umgekehrt sieht sich ein Editor bzw. Editorin, wenn er/sie ein Aufführungsmaterial unter die Hauptquellen rubriziert – wie im Falle von Glucks *Iphigénie en Aulide*[2] – mit erheblichen Problemen konfrontiert, die einen Nachweis der mutmaßlichen Hand des Komponisten respektive dessen Autorisierung mitunter fast unmöglich erscheinen lässt. Gerade bei den Beständen für die französische Oper des 18. und 19. Jahrhunderts in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra sieht sich der/die Edierende nicht selten einer schieren Masse an Notenmaterial gegenüber, angesichts derer er/sie sich mitunter eine ‚überschaubarere' Quellenlage herbeiwünscht. Schnell wird man auch feststellen müssen, dass eine Bestimmung der verschiedenen Schichten bzw. eine genauere Filiation – im Sinne traditioneller Editionskategorien – fast aussichtslos ist, sich demgegenüber aber innerhalb des Materials eine Aufführungsgeschichte geradezu abzeichnet. Welche überraschenden Befunde aus einem solchen Material gezogen werden können, hat vor einigen Jahren Michel Noiray dargelegt, als er das

1 Siehe hierzu aus jüngerer Zeit Christine Siegert, *Die Aufführungsmaterialе des italienischen Opernbetriebs in Eszterháza unter der Leitung Joseph Haydns*, in: *Forum Musikbibliothek* 27 (2006), S. 231–238.

2 Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Aulide*, hg. von Marius Flothuis (Sämtliche Werke, Abteilung I: Musikdramen, 5 a–b), Kassel u. a. 1987, 2 Bde.

Aufführungsmaterial (von 1800) von Haydns *Die Schöpfung* in der Bibliothèque de l'Opéra einer genaueren Betrachtung unterwarf.[3]

Ein ungewöhnlicher Fall liegt ohne Zweifel bei Carl Maria von Webers *Der Freischütz* vor. Die Partiturabschriften, die für die verschiedensten Theater angefertigt wurden – und die Basis für die vor Ort zu erstellenden Aufführungsmaterialie abgaben – gingen gewissermaßen durch Webers Hand. Mit anderen Worten: diese Partituren stehen letztlich alle dem Autograph nahe, und sind damit autorisiert. Dies bringt den Forscher in die fast singuläre Situation, die weiteren Schichten in diesen Abschriften verifizieren oder aber eine Filiation der daraus generierten Materiale (Orchester- und Gesangstimmen, Soufflierbücher, etc.) ableiten zu können. Diese handschriftlichen Materiale bilden somit die essientielle Basis für die Interpretationsgeschichte des *Freischütz* im 19. Jahrhundert. Die Materiale haben eine „longue durée", d. h. eine Ablösung durch gedruckte Partituren erfolgte in der Regel sehr spät, insbesondere wenn die Partiturausgaben nicht auch von (gedruckten) Orchesterstimmen begleitet wurden. Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein wurden diese Materiale in den jeweiligen Theatern aufbewahrt, bis sie dann – sofern noch vorhanden – an öffentliche Bibliotheken übergeben wurden.[4] Erst durch Erschließung und Katalogisierung rückte dieser Quellentyp auch ins weitere Bewusstsein der Forschung, wo er zuvor auf prominente Einzelbeispiele beschränkt blieb.

Im Rahmen der Interpretationsforschung bzw. des „performative turn" in der Musikwissenschaft rücken Aufführungsmaterialie mehr und mehr ins Zentrum des Interesses. Die Perspektiven haben sich dabei allerdings geändert: Wurde früher dieser Quellentyp vornehmlich konsultiert, um die ‚Manieren' von Vokalsolisten rekonstruieren und evaluieren zu können – insbesondere unter den Auspizien historischer Musikpraxis –, so gilt der Blick heute mehr und mehr der Aufführung und deren Interpretation als solcher.[5] In ihrer Studie über die Einlagepraxis in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts spricht Hilary Poriss[6] nicht von ungefähr von der „authority of performance", was eben weit mehr impliziert als nur eine Lizenz für eine individuelle ‚Sängerarie'.[7]

---

3 Michel Noiray, *„Die Schöpfung" à Paris en 1800: „von Steibelt castrirt?"*, in: *Musique, esthétique et société au XIXe siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, hg. von Damien Colas, Florence Grétreau und Malou Haine, Wavre 2007, S. 137–160.

4 Siehe z. B.: *Thematischer Katalog der Opernsammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, bearbeitet und beschrieben von Robert Didion und Joachim Schlichte, Frankfurt a. M. 1990.

5 Siehe Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf (Hg.), *„Per ben vestir la virtuosa". Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Komponisten und Sängern*, Schliengen 2011.

6 Hilary Poriss, *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford u. a. 2009 (AMS Studies of Music).

7 Siehe Damien Colas, *Les Annotations de chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820–1860): contribution à l'étude de la grammaire melodique rossinienne*, Diss. Université de Tours 1997.

In jüngster Zeit hat Kai Köpp die Frage nach dem Aufführungsmaterial anhand der Orchesterstimmen der von Richard Wagner einstudierten und dirigierten Uraufführung des *Fliegenden Holländer* (1842/1843) noch einmal eindringlich dargelegt.[8] Das im Opernarchiv der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden aufbewahrte Stimmenmaterial wird hier erstmals – über die philologische Betrachtung hinaus – in den Kontext einer interpretationspraktischen Forschung gebracht. Bezüglich der generellen Implementierung solcher Materiale attestiert Köpp:

> Obwohl historische Stimmensätze in der musikalischen Editorik meist nur am Rande und die Eintragungen Dritter darin in der Regel gar nicht berücksichtigt werden, kann die Auswertung dieser Quellen mit ihren verschiedenen Schichten von aufführungspraktischen Eintragungen auf die etablierten Methoden musikalischer Textkritik zurückgreifen, wenngleich die klangorientierte Fragestellung – mehr als in einer werkorientierten Editionsarbeit – insbesondere solche Informationen zu berücksichtigen hatte, die für die klangliche Realisierung in einem konkreten historischen Kontext relevant sind.[9]

Was Köpp hier unternimmt, ist nichts weniger als einen (bemerkenswerten) Brückenschlag zwischen einem historischen Aufführungstext bzw. -material und einer (an der Praxis ausgerichteten) Interpretationsanalyse. Dabei wird die „Interpretationsgeschichte als eine Geschichte der Verklanglichung bzw. der klanglichen Gestalt eines musikalischen Textes verstanden, die eng mit den Interpretationsentscheidungen einer konkreten Aufführungssituation verbunden ist."[10] Die entscheidende methodische Weitung ist dabei aus meiner Sicht in der textkritischen Annäherung an ein solches Material zu sehen. Dieses ist zwar im Falle des *Fliegenden Holländer* ein ‚historisches', und die Annäherung an dieses Material unterscheidet sich im Hinblick auf die klangliche Realisation prima vista nicht kategorial von der einer ‚historischen Aufführungspraxis'. Die Perspektive weitet sich jedoch, wann man diesen Ansatz auf die Tonträger-Epoche projiziert, das heißt die text- und quellenkritische Methode für die Textseite, also das musikalische Material, gleichsam beibehält, und dann mit dem klanglichen Resultat zusammenbringt.

Das grundlegende Dilemma zwischen einer hermeneutischen (notenbasierten) Interpretation und einer (‚textlosen') Interpretationskritik bzw. -analyse hat Hermann

---

8 Kai Köpp, *Wagner historisch. Methoden und Ergebnisse eines interpretationsgeschichtlichen Forschungsansatzes*, in: *Wagnerspectrum*, 2014/1, S. 261–277. Köpps Aufsatz entstand im Kontext eines Berner Forschungsprojekts: http://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/die-urfassung-des-fliegenden-hollaenders/ [Stand: 30. Nov. 2015].

9 Ebd., S. 262.

10 Ebd., S. 261.

Danuser 1992 im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* beschrieben.[11] Danuser attestierte seinerzeit, dass ein Interpretationsvergleich, der vom Medium der klanglichen Realisation ausgehe, gewissermaßen an einer notenbasierten Rückkoppelung kranke; zudem finde diese Methode des Interpretationsvergleichs vorwiegend in journalistisch geprägten Formaten statt. Kurzum: Danuser attestierte also einen Hiatus nicht nur im Hinblick auf den hermeneutischen Ansatz von Interpretation,[12] sondern mehr noch zwischen den Plattformen, auf welchen Interpretationsvergleiche stattfinden.[13] Letzteres, nämlich das Umfeld bzw. die Plattform, hat sich gravierend geändert in den letzten beiden Dezennien, ist doch die musikalische Interpretation und mithin die Interpretationsanalyse zu einem gewichtigen Arbeitsfeld unserer Disziplin geworden.[14]

Auf der anderen Seite lässt die Hinwendung zur Empirie innerhalb der Interpretationsanalyse, vor allem in der britischen ‚Schule', die Frage nach dem Notentext und mithin nach den Quellen, zunehmend in den Hintergrund treten. Sie bleibt aber gleichwohl virulent. Insofern ist die von Köpp aufgespannte textkritische Perspektive durchaus bedeutsam, provoziert sie doch – auf die Situation des 20. und 21. Jahrhunderts übertragen – die einfache, aber durchaus nicht unbedeutende Frage: Von welchen Notentexten sprechen wir eigentlich, wenn es gilt, eine auf Toneinspielungen basierende Interpretationsanalyse auf die zugrundeliegende Textquelle rückzubinden?

Die Frage mag simpel anmuten, gleichwohl muss sie gestellt werden, ist doch die implizite Annahme, es könnte sich dabei um historisch-kritische Ausgaben handeln, zweifellos ein frommer Wunsch seitens der Wissenschaft. Wenn auf einer Einspielung wie der Hartmut Haenchens von Wagners *Das Rheingold* aus dem Jahr 2007 auf dem CD-Cover das Label „First recording according to Neue Richard-Wagner-Gesamtausgabe" prangt, spricht dies in vielfacher Hinsicht Bände, liegt doch der erste Teil der Tetralogie, herausgegeben von Egon Voss, in der Wagner-Gesamtausgabe seit 1989 vor (und innerhalb dieser knapp zwanzig Jahre gab es zahlreiche Einspielungen). Während im Bereich der Barockoper kritische Ausgaben oftmals die einzige Grundlage für eine Aufführung bzw. Einspielung sind, verhält sich dies für das ‚klassische' Repertoire durchaus anders. Dass Interpretationen überhaupt mit den Resultaten von kritischen Ausgaben zusammengebracht werden, dafür war die Einspielung der

[11] Kapitel „Zur Methodik des Interpretationsvergleichs", in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Sonderausgabe Laaber 1997, S. 311–320.

[12] Zum Problem des hermeneutischen Ansatzes vgl. vor allem Hans-Joachim Hinrichsen, *Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung*, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011 (Klang und Begriff 4), S. 27–37, hier insbesondere S. 30.

[13] *Zur Methodik des Interpretationsvergleichs* (wie Anm. 11), S. 311.

[14] Siehe hierzu vor allem die Arbeiten von Nicholas Cook.

Beethoven-Symphonien von David Zinman ein frühes Beispiel, wofür die Bärenreiter-Urtext-Editionen von Jonathan Del Mar verwendet wurden. (Und das Resultat dieser Interpretation war hier zweifellos ebenso aufsehenerregend wie die Ausgabe.) Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach dem verwendeten Notentext keineswegs trivial, indes lässt sie sich – zumindest für viele ältere Aufnahmen – in nur wenigen Fällen befriedigend beantworten.

Die *Freischütz*-Partitur von Eugen Jochum

Zu diesen wenigen Fällen zählt die Partitur von Webers *Freischütz* aus dem Privatbesitz des Dirigenten Eugen Jochum (1902–1987), die sich heute im Nachlass-Fonds in der Bayerischen Staatsbibliothek[15] befindet. Diese Partitur erlaubt nicht nur einen Einblick in die Interpretation seitens des Notenmaterials, sondern mehr noch steht diese Quelle in unmittelbarer Beziehung zu der Aufnahme, die Jochum Ende 1959 mit dem Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks im Auftrag der Deutschen Grammophon unternommen hat. Die vom Dirigenten reich annotierte Partitur[16] basiert auf dem Peters-Partiturdruck: *Der Freischütz* | *Oper in 3 Akten* | *von* | *C. M. von WEBER.* | *Partitur.* | *8449* | *LEIPZIG* | *C. F. PETERS.* [hss. in der rechten oberen Ecke:] Eugen Jochum 1935.

Es handelt sich dabei um den seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von C. F. Peters vertriebenen Partiturdruck (Pl. Nr. 8449, 203 Seiten), der erst 1926 von einer neuen Partiturausgabe von Kurt Soldan (nach dem Autograph) bei der Edition Peters (Pl. Nr. 10513, 258 Seiten) abgelöst wurde. Die ältere Peters-Partitur mit dem Vorwort von Emil Vogel enthielt keinerlei Hinweise auf die zugrundeliegenden Quellen, von einem quellenkritischen Kommentar ganz zu schweigen.

---

15 In der Bayerischen Staatsbibliothek befinden sich (mit einer Ausnahme) inzwischen alle Dirigierpartituren Jochums aus seinem Privatbesitz (Signatur: Mus. coll. 5.[ff.]). Zur Quellensituation des gesamten Nachlasses siehe Renate Ulm, *Exemplarische Studie: Der Dirigent Eugen Jochum und die Gründung des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks 1949*, in: *Das Gedächtnis des Rundfunks. Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung*, hg. von Markus Behmer, Birgit Bernard und Bettina Hasselbring, Wiesbaden 2014, S. 341–348, hier vor allem S. 345 f. Für die Erlaubnis zur Nutzung dieser Partitur und der Wiedergabe in *Freischütz Digital* sei der Tochter von Eugen Jochum, Frau Veronica Jochum-von Moltke, sehr herzlich gedankt. Zu danken ist ebenfalls Frau Dr. Veronika Giglberger von der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek für die freundliche Unterstützung bei der Integration dieser Quelle.

16 Bayerische Staatsbibliothek: Mus. coll. 5.488. Im Nachlass-Material befindet sich noch ein zweites *Freischütz*-Konvolut (Mus. coll. 5.489), welches eine von Breitkopf & Härtel autorisierte Ausgabe der Ouvertüre (New York, ca. 1950, ebenfalls annotiert) umfasst, sowie 15 Viola-Stimmen (Mus. coll. 5.489, Beil.).

Wie auf dem Titelblatt vermerkt war diese Partitur seit 1935 im Besitz von Eugen Jochum. Die Annotationen sind teilweise in lateinischer Schrift, längere Passagen aber immer in Stenographie, der sog. Gabelsberger Kurzschrift verfasst.[17] Jochums Eintragungen – fast durchgängig mit Bleistift – spiegeln den Zeitraum von 1959 bis 1976 wider. Dies bezeugt die minutiöse Dokumentation, die Jochum auf den vorderen und hinteren Vacat-Seiten (letztere auf der Umschlaginnenseite) angelegt hat: Jede Aufführung ist dort akribisch festgehalten, mit Angaben der beteiligten Solisten und ggf. Kommentaren. Dies betrifft vor allem die Aufführungen an der Deutschen Oper Berlin, die Jochum in der Zeit von 1966 bis 1976 musikalisch geleitet hat. Für die Inszenierung zeichnete der damalige Intendant Gustav Rudolf Sellner verantwortlich. Auch die Gastspiele sind in der Aufführungsliste dokumentiert. Von der Berliner Inszenierung zeugen vor allem die eingehefteten Dialoge (mit zahlreichen Strichen und Änderungen) oder Notate wie „Berlin im Orchester" für die Bühnenmusik. Ferner finden sich lokalspezifische Besetzungsangaben, wie sie am Streichersystem zu Beginn der Ännchen-Arie „Kommt ein schlanker Bursch gegangen" auf Seite 76 anzutreffen sind: „Berlin 10/8/7/6/6".

Dass Jochum die Partitur jedoch schon früher in Gebrauch hatte, belegt der allererste Eintrag in der Aufführungsliste: „D[eutsche] Grammophon: 12. – 20[?]. XII. 59." Damit ist der Bezug dieser Partitur zu der Einspielung von Webers Oper, die Jochum mit dem Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks Ende 1959 unternahm, eindeutig hergestellt. Auch wenn wir nicht wissen, von wann die einzelnen Annotationen stammen – eine ‚Filiation' der Schichten erweist sich als unmöglich (und auch nicht nötig) –, so darf diese Partitur mit Fug und Recht als ein genuines Dokument der Interpretation des Dirigenten Eugen Jochum angesehen werden. Selbstredend vermag eine solche Quelle nicht *die* Interpretation (in toto) wiederzugeben, aber sie erlaubt wesentliche Einsichten in die künstlerische Intention des Interpreten zu vermitteln. Im Verbund mit dem Tondokument lässt sich schließlich der interpretatorische Ansatz aus zwei unterschiedlichen Perspektiven nachvollziehen. Gerade die Möglichkeit einer Verkoppelung verschiedener Quellensorten vermag hier ein Koordinatensystem zu konstituieren, welches für die Interpretationsanalyse in besonderer Weise fruchtbar gemacht werden kann.

Die Partitur enthält zunächst dirigententypische Eintragungen wie zusätzliche Ziffern für die Organisation der Proben, zusätzlich eingetragene Instrumentennamen zur besseren Orientierung (vor allem am Beginn neuer Seiten), ‚Verdoppelung' von dynamischen Angaben über die verschiedenen Instrumente hinweg; ferner Unterstreichungen von Dynamik und Spielanweisungen, zusätzliche Nummerierung geteilter

[17] An dieser Stelle sei Renate Ulm herzlich gedankt, ohne deren Transkriptionen mir viele Inhalte verborgen geblieben wären.

Instrumente, duplizierende Metrumangaben, usw. Daneben finden sich aber an mehreren Stellen auch Fragen wie: „Nur Vc oder mit Kontrabaß?" (S. 192).

Daneben stehen auch dynamische Modifikationen, die zwar prima vista wie eine ‚Nachkorrektur' aussehen, aber mehr als Exklamation zu interpretieren sind, zum Beispiel bei der Chorpassage „Ha! das war sein Gebet im Sterben!" im Finale, wo Jochum in die *Pianissimo*-Stelle der Frauenstimmen in Takt 111 „pppp" hineinschreibt. Die Mehrzahl der dynamischen Annotationen, die über die Weber'schen hinausgehen, tangieren die Klangbalance zwischen Solisten und Orchester; zumeist sind es Reduktionen im Orchesterapparat (z. B. *pp*) bei entsprechender Anpassung im Vokalpart (*mf*).

Vielschichtiger sind indes die dynamischen Binnendifferenzierungen, die Jochum über Vier- oder Achttaktgruppen in seine Partitur sorgsam ‚einpflegte', um kurzzeitige Spannungsbögen aufzubauen. So verwandelt er an vielen Stellen ein (sich in der gedruckten Partitur befindliches) *fortissimo* in ein *mezzoforte* oder *piano*, und versieht dann die verbleibenden Takte bis zum Ende der Phrase mit einer Crescendo-Gabel (z. B. im Finale Nr. 16, T. 105–111, S. 182). Anders als bei Weber crescendiert das Orchester damit nicht vom *forte* zum *fortissimo*, sondern aus dem *piano* heraus. Der Kontrast zum direkt folgenden Frauenchor „Ha! das war sein Gebet im Sterben!", das wie beschrieben mit vierfachem *piano* ausgezeichnet ist, sollte demnach so drastisch wie möglich ausfallen an dieser Schlüsselstelle des Finales (siehe Abbildung 1).

Was die Tempobezeichnungen betrifft, so sind solche Gradationen weitaus seltener anzutreffen, wie überhaupt Jochum mit agogischen Annotationen äußerst sparsam verfährt. Mitunter scheint er zu langsamen Tempi bzw. agogischen ‚Verschleppungen' geradezu entgegenzuarbeiten, wenn er z. B. „nicht zu langsam" für das *Un poco più maestoso* bei der Passage „Sie lebt/Den Heil'gen Preis und Dank" (Finale, T. 44 ff.) annotiert oder wenn er schreibt „Tempo halten" bei einem Übergang ins Rezitativ. Davon zeugt auch das „nicht laufen" für die Geigen am dynamischen Höhepunkt von Caspars Arie Nr. 5 bei „Triumph, die Rache gelingt"; interessanterweise ändert er dort auch kurzzeitig die Artikulation in den Streichern in staccato.[18]

Aus der Einhaltung respektive Beibehaltung eines gewählten Grundtempos kann fast so etwas wie ein ‚Konzept' der Interpretation herausgelesen werden. Dies könnte eine Reaktion auf die Aufführungstradition, vor allem in Richtung Furtwängler, darstellen. Dies wird nirgendwo deutlicher als bei dem Walzer (Nr. 3), dieser ungewöhnlichen drameninhärenten Musik, die sich gleichsam immer mehr ausdünnt und somit das

[18] Änderungen in den Streichern von legato in staccato finden sich auch an anderen Stellen wie beispielsweise am Anfang der Kilian-Arie S. 31, oder zu Beginn der Max-Arie S. 36, wo Jochum die Bässe mit einem staccato versieht; analog dazu auch die Wiederkehr des Motivs in Takt 18 passim.



Abbildung 1: Von Jochum annotierter Peters-Partiturdruck des *Freischütz*, S. 182 (vgl. S. 125)

Verklingen konkretisiert. Auch hier schreibt Jochum wieder „Tempo halten", was bedeutet, dass das langsame Verschwinden der Musik nicht mit einem Rallentando einhergehen soll.

Die dynamische Binnendifferenzierung in puncto Tonstärke darf zweifellos als ein Charakteristikum dieser Dirigierpartitur gesehen werden. Jochum denkt gleichsam in dynamischen Blöcken, meist in Vier- oder Achttaktgruppen, was sich an der Vielzahl von entsprechenden Einträgen ablesen lässt. Auch den ungewöhnlichen Orchestrationseffekten Webers gilt das besondere Augenmerk des Dirigenten. Dies wird besonders in der Wolfsschlucht-Szene (II. Akt) deutlich, wenn er beispielsweise die Tatsache des Unisono der Pikkoloflöten mit den ersten Geigen unterstreicht, indem er (auf S. 142) über das Streichersystem „Picc" notiert. An dieser Stelle zu Beginn des Presto-Schlussteils der Wolfsschlucht, wo auch das motivisch-thematische der Ouvertüre übernommen wird und das Orchester gleichsam mit voller Wucht über

dem unheimlichen Geschehen hereinbricht, setzte Weber die Pikkoloflöten für ganze 39 Takte parallel zu den Violinen, was aufgrund der großen Intervallsprünge alles andere als einer konventionellen ‚instrumentenspezifischen' Verwendung entsprach. Dieser instrumentatorische Effekt war dem Dirigenten offenbar sehr wichtig und es entging ihm auch nicht, dass intentional die Pikkoflöten in T. 407/408 (bei Samiels „Hier bin ich") weiterhin beteiligt sein sollen, obwohl sie in der Peters-Partitur pausieren. Konsequenterweise trägt er für die ersten sechs Noten des Streicher-Abgangs (T. 407/408) ein: „col Picc + 1. Fl. 8va."

Das entscheidende interpretatorische Detail dieser ganzen Schlusspassage der Wolfsschlucht-Szene steht allerdings nicht in der Partitur: Jochum macht ein großes Accelerando am Ende, das einer regelrechten Stretta gleichkommt. Diese mündet aber nicht – wie bei vielen Interpretationen – in eine (künstlich geschaffene) Pause am Ende von Takt 406, in die hinein dann Samiel sein „Hier bin ich" rufen kann, sondern sie findet ihren dynamischen Höhepunkt gemeinsam mit Samiel in Takt 407. Samiels Text fällt also zusammen mit dem *Fortissimo*, und es bleibt dem Interpreten kaum etwas anderes übrig als gegen das Orchester ‚anzuschreien'. Dies ist absolut partiturgetreu und Jochum hat vor Samiels Text nicht zufällig drei Ausrufezeichen platziert. Er wusste offenbar sehr wohl um die ‚falsche' Aufführungstradition an dieser Stelle.

Der Eintrag „col Picc" in den ersten Violinen in den Takten 407 und 408 (für sechs Noten) wirft die Frage auf, ob Jochum diese Ergänzung ohne die Konsultation weiterer Quellen vornehmen konnte. Natürlich ist nicht auszuschließen, dass dies gleichsam intuitiv erfolgte, indes legt die Flöten-Partie ein solches Unisono der Pikkoli mit den Violinen nicht nahe. Dass Jochum von der Hauptquelle, also Webers Autograph Kenntnis hatte, verrät ein der Partitur beiliegender Notizzettel, der überschrieben ist mit: „Durchsicht des Faksimiles des ‚Freischütz' in Berlin am 16. 5. 66 morgens im Bett."[19] Diese Durchsicht nahm der Dirigent am Tag nach der *Freischütz*-Premiere an der Deutschen Oper (15. Mai 1966) vor, und es ist anzunehmen, dass ihm das Faksimile von Webers Oper am Vorabend als Premierengeschenk überreicht wurde. Bei dem Faksimile handelt es sich um die erste „Nachbildung der Eigenschrift [Webers] aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek,"[20] die 1942 in Berlin herausgebracht wurde. Dem 75-seitigen Vorwort dieses Faksimiles konnte Jochum jedoch kaum philologische Details entnehmen, solche gab es nur (sehr rudimentär) am Ende des

---

19 Mus. coll. 5.488, Beil.

20 *Carl Maria von Weber, Der Freischütz. Nachbildung der Eigenschrift aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek*, hg. im Auftrage der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater von Georg Schünemann (zur Zweihundertjahrfeier der Berliner Staatsoper (1742/1942), Berlin 1942. Das Vorwort glüht zwar in nationalen Farben, aber es enthält „no Nazi fanaticism"; vgl. Donald G. Henderson, *The* Freischütz *Phenomenon: Opera as Cultural Mirror*, [Bloomington, Ind.] 2011, S. 153.

Textes. Ein einziger Satz widmet sich der ‚Editionsproblematik': „Im Einzelnen gibt es eine Fülle von Abweichungen zu den neuen Ausgaben in den Bögen, Bezeichnungen usw. Auch kleine Versehen kommen vor."[21]

Die Begegnung mit Webers Autograph – von Jochum mit O (Original) bezeichnet – muss für den Dirigenten ein besonderes Erlebnis gewesen sein, fand er sich doch in seinen Lesarten und den von ihm vorgenommenen Ergänzungen vollkommen bestätigt. Leider sind uns seine Anmerkungen nur für die Ouvertüre überliefert (ob es überhaupt weitere gibt, ist fraglich), aufschlussreich sind sie allenthalben:

> Durchsicht des Faksimiles des ‚Freischütz' in Berlin am 16. 5. 66 morgens im Bett.
> Ouvertüre:
> S. 11 E Ganzes Orchester bleibt ff 2 Takte lang außer 3. Posaune: p; im 3. Takt mit dem Einsatz der Hörner alle Streicher mf (so ungefähr hatte ich es mir immer gedacht!
> S. 11 unten: das F der Clarinetten fehlt in den Stimmen!! Ist aber Original
> S. 12: 1. Takt: 1. Violinen p (Weber schreibt immer po)
> S. 15: H: Im Original fehlt in allen Streichern und Holzbläsern, außer Flöte, die Decrescendo-Gabel, dann p, es soll also wahrscheinlich ff bleiben!! (nur 3. und 4. und 1. und 2. Posaunen hin [zum] pp, 3. Pos. mf!)
> S. 21: N: Die beiden Bögen der 2. Takthälfte in den nächsten 2 Takten fehlen und scheinen also ten[uto] hin- und hergespielt [zu] werden, ebenso natürlich S. 22: 3. und 4. Takt.
> Am Schluss der Ouvertüre steht: „Vollendet am 13. May 1820 in Dresden u. somit die ganze Oper. Soli Deo gloria CM v Weber"
> ––––––––––––––––––
> Ich habe damit die Soldansche Partitur von 1926 verglichen, sie ist genau wie meine Partitur, aber im Revisionsbericht steht von allen obigen Dingen, wie sie wirklich in der O (und auch zum Teil im ersten Klavierauszug von Webers Hand) sind, [nichts].
> Es ist unbegreiflich, dass Soldan es dann in seiner Ausgabe nicht so gedruckt hat, wie es im O steht!! Das O ist also absolut richtig!![22]

Die Notizen zeigen, dass Jochum sehr wohl um die Existenz der 1926 von Kurt Soldan herausgegebenen (neuen) Partitur von Peters wusste und diese mit seiner Ausgabe abgeglichen hat. Im Lichte der Lektüre des Autographs muss ihm diese Edition in

[21] Ebd., S. 80. Ganz anders dann in der zweiten Publikation des *Freischütz*-Faksimiles (Leipzig: C. F. Peters 1979), zu der Georg Knepler ein ingeniöses Nachwort beigetragen hat, welches gleichermaßen ästhetische wie quellenphilologische Überlegungen vereint.

[22] Mus. coll. 5.488, Beil.

einigen Punkten als ebenso ‚defizitär' erschienen sein wie seine eigene ältere Peters-Partitur. Die Kritik an Soldan ist natürlich berechtigt, vor allem weil die Ausgabe vorgibt, „nach dem Autograph der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin" ediert zu haben. Bemerkenswert ist aber auch, das Jochum noch den Klavierauszug (von Weber) zum Vergleich hinzugezogen hat.

Die aus der Quellenlektüre neu gewonnenen Erkenntnisse wurden direkt in die Partitur übertragen. So finden sich beispielsweise für die ersterwähnte Stelle (auf S. 11, d. i. T. 91 ff.) Eintragungen mit dem Buchstaben O für Original (siehe Abbildung 2), die seinen Befund nun umsetzen. „Ganzes Orchester bleibt ff 2 Takte lang außer 3. Posaune: p; im 3. Takt mit dem Einsatz der Hörner alle Streicher mf." Jochum korrigiert also die Bläser in Takt 91 in „ff" (statt *p*), die 3. Posaune verbleibt im *Piano*, die ersten Violinen werden „mf" gesetzt, die restlichen Streicher nach „ff" (statt *p*) korrigiert.



Abbildung 2: Von Jochum annotierter Peters-Partiturdruck des *Freischütz*, S. 11 (vgl. S. 125)

Das Beispiel zeigt einmal mehr, worauf es Jochum wirklich ankam, nämlich auf die dynamische Differenzierung. Vor diesem Hintergrund konnte er sich kaum mit der blockhaften Ergänzung dynamischer Zeichen, wie sie Soldan in seiner Ausgabe teilweise unternommen hat, zufriedengeben. Die Lektüre des Autographs vermochte ihm somit wichtige Fingerzeige in dieser (seiner) Richtung zu geben. Sie offenbart ferner, dass der Dirigent quellenkritisch zu ‚lesen' verstand und auch die entsprechenden Schlussfolgerungen für seine Interpretation gezogen hat. Jochums kurze Einlassungen zum Faksimile sind ein wichtiges Dokument innerhalb des Aufführungsmaterials, weil sie einerseits seine interpretatorische Intention transparent machen, und andererseits den ‚mobilen' Charakter des Materials selbst unter Beweis stellen. Dass uns die Faksimile-Notizen einen eindeutigen terminus post quem liefern, dürfte allerdings eher selten sein. Mit anderen Worten: Die aus dem Autograph-Studium resultierenden Veränderungen in Jochums Dirigierpartitur haben erst in den Aufführungen an der Deutschen Oper (ab 1966) ihren Niederschlag gefunden.

Jochums Einspielung des *Freischütz*

Eugen Jochum ist vor allem als Dirigent von Sinfonik des klassisch-romantischen Repertoires hervorgetreten. International bekannt wurde er insbesondere durch seine Bruckner-Interpretationen, für die sein Name heute in erster Linie steht. Hier befand er sich ganz in der Tradition seines Münchner Lehrers Siegmund von Hausegger, der sich als einer der Ersten für die Originalfassungen von Bruckners Symphonien eingesetzt hatte. Jochums großes musikalisches Vorbild blieb zeitlebens Wilhelm Furtwängler, was sich selbst in Annotationen in seinen Partituren konkretisiert.[23] Mit Furtwängler teilte er auch die ästhetische Präferenz für die deutsche Musik. Mit der Oper kam er früh in seiner Karriere in Berührung, wesentlich ist hier vor allem die Zeit als Generalmusikdirektor an der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Orchesters (1934–1949). Die Fünfziger Jahre sind geprägt von seiner Tätigkeit als Chefdirigent des Sinfonie-Orchesters des Bayerischen Rundfunks, welches er entscheidend formte.[24]

In die 1950er und 1960er Jahre fällt auch die Mehrzahl seiner Operneinspielungen: *Lohengrin* (1937 und 1954), *Elektra* (1944), *Tristan und Isolde* (1947 und 1953), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1949 und 1976), *Daphne* (1950), *Fidelio* (1951 und 1957),

---

[23] Oftmals ist in den Partituren „F" vermerkt, was auf die Interpretation Furtwänglers an dieser Stelle hindeuten soll. (Freundlicher Hinweis von Renate Ulm.).

[24] Siehe hierzu vor allem Stephanie Mauder, *Eugen Jochum als Chefdirigent beim Bayerischen Rundfunk*, Frankfurt am Main 2003 (Studien zur Geschichte des Bayerischen Rundfunks 2).

Carmen (1954), *Le nozze di Figaro* (1954), *Otello* (1955), *Parsifal* (1956), *Boris Godunow* (1957), *Così fan tutte* (1957), *Parsifal* (1956), *Der Freischütz* (1959) und *Die Entführung aus dem Serail* (1966). Als Jochum den *Freischütz* für die Deutsche Grammophon 1959 aufnahm,[25] konnte er also auf reiche Erfahrungen mit Opernaufnahmen zurückblicken. Die Einspielung des *Freischütz* fand im Dezember 1959 im Herkulessaal in München statt. Es scheint – sofern die Aufführungsdokumentation vollständig ist –, dass Jochum Webers Oper (integral) vorher nicht dirigiert hat, mit Ausnahme der Ouvertüre, die sehr oft in seinen Konzertprogrammen aufscheint.[26] Nach der Einspielung bei der DG hat Jochum den *Freischütz* vor allem in der o. g. Aufführungsserie an der Deutschen Oper Berlin dirigiert. Rein aufnahmetechnisch ist die Einspielung als sehr gut zu betrachten, mit ihrem transparent-hellen Klangbild war sie zu diesem Zeitpunkt (1960) sicherlich *state of the art*, auch wenn sie noch in das Mono-Zeitalter fällt. Dass die Aufnahme heute nicht unter die Referenz-Interpretationen (wie diejenige von Joseph Keilberth oder Carlos Kleiber) eingereiht wird, ist zweifellos der Sängerbesetzung geschuldet. Weder vermag Rita Streich (Ännchen) komplett zu überzeugen, noch kommt Irmgard Seefried auch nur in die Nähe ihrer Glanzzeiten als Agathe. Auch Richard Holms Max wirkt unausgeglichen in seiner Performance. Restlos zu überzeugen vermag nur Eberhard Waechter als Ottokar und vor allem Kurt Böhme, für den die Partie des Kaspar in den 1950er und 60er Jahren eine Paraderolle par excellence war.

Die Jochum-Aufnahme verdient aber gleichwohl Beachtung, denn sie stellt interpretationsgeschichtlich ein wichtiges Bindeglied zwischen der ‚romantischen' Tradition à la Furtwängler und den späteren, neuen Lesarten von Carlos Kleiber u. a. dar. (Dass letztere ein aufführungsgeschichtlicher Meilenstein darstellt, ist unstrittig.) Gerade vor dem wirkmächtigen Hintergrund der Furtwängler-Tradition – sowie der Tatsache, dass der ältere Kollege stets die ästhetische Orientierungsmarke gewesen war – gewinnt Jochums Interpretation Kontur und Signifikanz. Im Vergleich zu der Furtwängler-Einspielung (1954) ist Jochums Interpretation als unsentimental und nachgerade ‚sachlich' zu bezeichnen. Damit verliert die Oper keineswegs ihren romantischen Zauber, denn mit der Fokussierung auf Struktur und Binnendynamik

---

25 Deutsche Grammophon, DG 2727 003, 1960 (Mono-Aufnahme); publiziert wurde eine „Kurzfassung" (Querschnitt auf einer LP) sowie die Gesamteinspielung auf zwei Langspielplatten. Die Einspielung wurde später mehrfach wiederveröffentlicht, auch auf Compact Disc.

26 Vgl. die Dokumentation der Aufführungen („Konzertliste") in: *Eugen Jochum*, hg. von der Eugen-Jochum-Gesellschaft e. V. Ottobeuren, Annweiler 2005, S. 215–288. Aufführungen der Ouvertüre u. a. 1930 Heidelberg, 1937 Riga, Reval, Helsingfors, Kopenhagen, 1939 Turin, Rom, 1941 Amsterdam, 1942 Mailand, 1943 Paris, 1943 Berlin, 1951 Babenhausen. – Aus der Zeit vor 1933 existiert auch eine Aufnahme (Telefunken E 1493) der Ouvertüre, die Jochum mit den Berliner Philharmonikern eingespielt hat. (Freundlicher Hinweis von Frank Ziegler, Berlin).

(statt auf Klangmasse) vermag Jochum dem Werk neue Facetten abzulauschen. Zu der Versachlichung gehört auch die Realisierung angemessener, d. h. partituranaloger Tempi, die bei Furtwängler mitunter regelrecht breitgetreten wurden, ohne dass daraus ein dramatischer Mehrwehrt erkennbar wäre. Man vergleiche hier nur Kaspars „Schweig, damit dich niemand warnt" in Furtwänglers und Jochums Lesart dieser Arie (in beiden Fällen mit Kurt Böhme). Wo Furtwängler den Klang langsam und immer wieder aufs Neue gleichsam aus der Tiefe holt – mit der Gefahr der Unschärfe – und damit den Sänger mitunter an den Rand des deklamatorisch Sinnvollen bringt, entwickelt Jochum die Arie gerade aus den (von Weber intendierten) gegensätzlichen Deklamationsformen. Auf eine Formel gebracht: wo Furtwängler hier primär symphonisch denkt, denkt Jochum eher vom Vokalen her. Das Resultat ist trotz dieser unpathetischen Annäherung keineswegs weniger ‚dämonisch'. Im Gegenteil: die unterschiedlichen Deklamationsarten lassen die Abgründe von Kaspar weitaus stärker in Erscheinung treten als bei Furtwängler. Voraussetzung dafür ist das Einhalten von Webers originaler Tempodisposition, nämlich Moderato für den langsamen Abschnitt (T. 1–10) und Allegro für den schnellen Teil (ab T. 11). Und Jochum zwingt sowohl Orchester wie Sänger zur Einhaltung des Tempos und bindet sie somit eng zusammen. Während wir bei Furtwängler hier stets Sänger plus Orchester(begleitung) vernehmen, wird das Vokale bei Jochum Bestandteil des Orchestralen. Nichts macht dies deutlicher als die beiden Einträge „nicht laufen", die Jochum an den beiden Stellen notiert, wo die 1. und 2. Violinen mit der Achteldeklamation des Vokalbasses unisono geführt werden (im ersten Fall für fünf, im zweiten Fall für elf Takte). Mehr als Furtwängler macht Jochum die Vokalstimme zum Bestandteil des Instrumentalen bzw. leuchtet er die instrumentalen Momente der Stimme aus. Der Unterschied zu Furtwängler darf – thesenhaft formuliert – als nachgerade konzeptionell bezeichnet werden. Er offenbart sich zuletzt deshalb als so frappant, als es sich in beiden Aufnahmen um denselben Sänger handelt. (Allerdings sollte man in Rechnung stellen, dass Furtwänglers Einspielung ein Live-Ereignis festhält, während es sich bei Jochum um eine ‚Studio'-Aufnahme handelt.) Dieses Beispiel mag pars pro toto stehen, um den durchaus ‚anderen' Ansatz Jochums gegenüber Webers Werk am Ende der 1950er Jahre zu demonstrieren. Die Interpretation verdient ohne Zweifel eine tiefergehende Betrachtung, die allerdings hier nicht Gegenstand der eigentlichen Diskussion ist.

Ausgehend von der oben angerissenen Problemstellung des Quellentypus Aufführungsmaterial soll im Folgenden vielmehr die Frage nach der ‚Nutzbarmachung' solcher Quellen aufgeworfen werden. Die Frage kann in verschiedene Richtungen beantwortet werden. Selbstredend ist ein solcher Quellentypus für eine traditionelle (autorspezifische) Edition irrelevant, da – wie im vorliegenden Fall – keinerlei ‚autoritative' Verbindungslinien zwischen Komponist (Werk) und Interpret (Interpretation)

existieren. Dies wird sich für die Edition der Musik des 20. Jahrhunderts insofern ändern, als hier Komponist und Interpret sich mitunter im Medium der Schallaufzeichnung ‚treffen', was Konsequenzen für die Berücksichtigung unterschiedlicher Quellentypen in einer Edition nach sich zieht.

Die digitale Revolution hat bekanntermaßen auch vor den Musikeditionen nicht Halt gemacht. Editionsphilologen standen indes schon immer unter dem Verdacht, die Gralshüter der traditionellen ‚Werkidee' zu sein, dabei wird oft übersehen, dass gerade aus diesem Feld wichtige Impulse hinsichtlich eines Umdenkens in puncto Werkbegriff ausgingen. Das Problem war nur, dass eine Edition in konventioneller Papierform der Umsetzung solcher innovativer Ideen oftmals im Wege stand. Unter den Vorzeichen des Digitalen waren und sind jetzt nunmehr gänzlich neue Editionsformate denk- und umsetzbar.

Ihren Ausgang nahmen diese Konzepte im Umfeld der Weber-Gesamtausgabe in Detmold/Paderborn und sie sind mehrheitlich mit dem Namen von Joachim Veit verbunden.[27] Gemeinsam mit Daniel Röwenstrunk hat Joachim Veit auch das Projekt „Freischütz Digital – Paradigmatische Umsetzung eines genuin digitalen Editionskonzepts"[28] angestoßen, das schließlich in ein BMBF-Projekt mit verschiedenen Verbundpartnern mündete (Laufzeit 2012 bis 2015). Ausgehend von Frans Wierings Idee eines „multidimensional model of a music edition"[29] erprobte das Projekt eine exemplarische Umsetzung eines genuin digitalen Editionskonzepts, indem sie erstmals die graphische (Notentext), logische (Codierung) und akustisch-performative Domäne (Schallaufnahmen) in eine historisch-kritische Edition einbezog. Damit wurde die Editionsperspektive entschieden geweitet, einerseits im Hinblick auf unterschiedlichste Quellentypen, die dann andererseits die Verarbeitung gänzlich heterogener Datenkorpora nach sich zog. Dabei wurde versucht, dem Postulat Wierings', nämlich eine möglichst vollständige Erfassung und Aufbereitung dieser Datenobjekte zu gewährleisten, Rechnung zu tragen.

Die Idee (Wierings) ist dabei keineswegs eine Art Quellen- und Datenkumulation unter den Vorzeichen des Digital-Machbaren, sondern die Realisation einer gleichsam unhierarchischen Edition, die nicht nur neue Quellensorten (Briefe, dramatische Vorlagen oder Tondokumente) implementiert, sondern mehr noch den Zugang zu einer Edition von unterschiedlichen ‚Standorten' erlaubt, sei es dem Libretto, der Partitur

---

27 Siehe hierzu exemplarisch: Joachim Veit, *Hase oder Igel? – Musikedition und neue Medien*, in: *„Alte" Musik und „Neue" Medien*, hg. von Jürgen Arndt und Werner Keil, Hildesheim 2003, S. 230–263.

28 Siehe http://www.freischuetz-digital.de [Stand: 30. Nov. 2015].

29 Frans Wiering, *Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model*, in: *Modern Methods for Musicology. Prospects, Proposals, and Realities*, hg. von Tim Crawford und Lorna Gibson, Farnham 2009, S. 23–45.

oder eben der klingenden Interpretation. Was die Tondokumente betrifft, so wurden insgesamt 23 Aufnahmen des *Freischütz* berücksichtigt und damit zum Gegenstand der Audio-Implementation gemacht. Es handelt sich um Aufnahmen aus der Zeit von 1951 bis 2001; sie decken also 50 Jahre Interpretationsgeschichte des *Freischütz* ab. Die mit der (in MEI) codierten Partitur synchronisierten Aufnahmen erlauben nun vielfältige Möglichkeiten der ‚Messung' der verschiedenen Einspielungen respektive Interpretationen.[30] Entsprechende Visualisierungen erlauben einen synoptischen Überblick zu Temporelationen, Rubato-Passagen oder klanglichen Verlaufsformen.[31]

Im Zuge der Aufbereitung der Audio-Daten wurde auch Jochums Einspielung von 1959 berücksichtigt. Hier besteht nun die Möglichkeit, die Aufnahme nicht nur an die (codierte) ‚Master-Partitur' zu koppeln, sondern auch an die Dirigierpartitur selbst. Damit wäre zunächst eine Synchronisierung von Bild- und Tonquelle, also graphischer und akustischer Domäne hergestellt, das heißt die Aufnahme mit der Partitur enggeführt. Obschon dies im Rahmen einer (digitalen) Edition – für das Format Aufführungsmaterial – eine Neuerung darstellte, so erschließt sich doch daraus nicht a priori ein besonderer Mehrwert für den ‚User'. Abgesehen von der Verfügbarkeit der Quelle im digitalen Format wäre dies (noch) nichts, was nicht auch mit traditionellen Medien bewerkstelligt werden könnte, das heißt, mittels eines CD-Players und einer Reproduktion der Partitur.

Genau an diesem Punkt nun stellt sich die Gretchenfrage, nämlich ob wir das Aufführungsmaterial gleichsam aufbereiten, mehr noch: editorisch behandeln sollen. Selbst wenn die Gefahr des (vermeintlich) Tautologischen im Raum steht, nämlich das schriftliche Notat eines Interpreten neben das akustische Resultat seiner Interpretation zu legen, so scheint mir doch die Möglichkeit, eine solche Zusammenschau einmal exemplarisch ‚durchzuspielen', von einigem Interesse, zumal wir bis dato noch nicht über allzu viele ähnlich gelagerte Quellenkonstellationen verfügen wie im vorliegenden Fall. (Diese Situation wird sich im Rahmen der zunehmenden Erschließung von

[30] Zum methodologischen Ansatz siehe Meinard Müller und Verena Konz, *Automatisierte Methoden zur Unterstützung der Interpretationsforschung*, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011 (Klang und Begriff 4), S. 193–204.

[31] Genuine Interpretationsanalysen von Webers Musik sind rar gesät; insofern wurde mit dem Projekt eine exzellente ‚Datengrundlage' geschaffen. Zu den wenigen Studien zählen: Adalbert Kalix, *Studien über die Wiedergabe romantischer Musik in der Gegenwart an Schallplatten-Aufnahmen der* Freischütz-*Ouvertüre C. M. v. Webers*, Diss. Erlangen 1933, Nürnberg 1934, sowie Peter Overbeck, *„C'est bon teint et ça ne s'use pas". Zur aufführungspraktischen Realisierung der* Freischütz-*Ouvertüre*, in: *Weber-Studien* 3, hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz u. a. 1996, S. 364–380; Overbeck vergleicht 14 Einspielungen und unternimmt Detailuntersuchungen an neun Aufnahmen (Karl Böhm 1938, Herbert von Karajan 1943, W. Furtwängler 1944, A. Toscanini 1952, Erich Kleiber 1955, E. Ansermet 1959, Carlos Kleiber 1973, Karajan 1981, Claus Peter Flor 1993).

Rundfunkarchiven, mehr aber noch generell für die Musik des 20. und 21. Jahrhundert, alsbald ändern.)

Dass der Weg einer ‚Lesarten'-Annotierung nur auf der Basis der Aufführungspartitur beschritten werden kann, liegt auf der Hand. Insofern wäre die editorische Aufbereitung dieses Interpretationsformats unabhängig von der musikalischen Edition in „Freischütz Digital". Gleichwohl bediente sie sich der digitalen Visualisierungsmöglichkeiten von Edirom, bei der die Lesart an die Darstellung der Quellen geknüpft ist. Konsequenterweise müsste Jochums Partitur in zwei Richtungen annotiert werden, zum einen in Richtung der Quellen (Peters-Partituren von 1890 und 1926, Webers Autograph und Klavierauszug), und zum anderen in Richtung des Tondokuments, also des Klangresultats.

Was die musikalischen Quellen betrifft, so eröffnet gerade die Konstellation im Falle Jochums mehrere Perspektiven. Zum einen weil es von Seiten des Dirigenten eine (exakt datierbare) Begegnung mit einer anderen Quelle (Autograph) gegeben hat, die zum anderen durchaus mit Konsequenzen, also Korrekturen, verbunden war. Das heißt die Aufführungspartitur könnte in Richtung Autograph perspektiviert werden. Die Tatsache, dass die Tonaufnahme *vor* der Begegnung mit dem Autograph-Faksimile lag, ließe mögliche Schlüsse über den Status ante quem der Partitur zu, der sich zuallererst in der Einspielung (von 1959) konkretisiert. Da es vor der Aufführungsserie an der Deutschen Oper (ab 1966) nur die Studio-Produktion gab, liegt es nahe, diesen Status ante quem mit dem Zeitpunkt der Aufnahme zu identifizieren.

Während wir im Bereich der musikalischen Quellen gewissermaßen auf traditionelle Methoden der Textkritik zurückgreifen können, ist dies beim Umgang mit der akustischen Quelle naturgemäß schwieriger. Was können und sollen wir hier annotieren, welche Art ‚Abgleich' zwischen den verschiedenen Medienformaten ist überhaupt möglich, und sinnvoll? Die Kernfrage stellt sich vor diesem Hintergrund ohnehin von selbst: Welches Medium repräsentiert eigentlich *die* Interpretation, das textuelle oder das akustisch-performative? Der von Hans-Joachim Hinrichsen formulierte Einwand, dass auch der hermeneutische Interpretationsansatz gleichsam immer den ‚Umweg' über das klingende Resultat mitdenkt[32] (wenn nicht sogar vollzieht), lässt sich indirekt methodologisch fruchtbar machen, indem er nach den materiellen Grundlagen von Interpretation fragt. Und auch Reinhard Kapps bedenkenswerte Überlegung, ob Schallaufnahmen im engeren Sinne apriorisch mit dem Begriff der Interpretation zu belegen sind,[33] zielt ebenfalls ins Zentrum unseres Problems, wenn auch aus einer

---

[32] Hinrichsen, *Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung* (wie Anm. 12), S. 30.

[33] Reinhard Kapp, *Aufzeichnung und ‚Aufzeichnung' von Musik. Zu den geschichtlichen Bedingungen einer technologisch gestützten Interpretationsanalyse*, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte*

anderen Richtung. Kapp sieht grundsätzlich die Empirie, d. h. das pure Messen (in der Interpretationsforschung) kritisch, wenn dem nicht ein gleichzeitiges ‚Vermessen' des Notentextes komplementär gegenübersteht: „An ihnen [Notentexten], als solchen, gäbe es auch einiges zu messen, zu vergleichen, zu rechnen."[34] Im Lichte dieser Position wäre die Implementierung einer Aufführungspartitur für die Interpretationsanalyse geradezu zwingend – bei allen eventuellen hermeneutischen Querständen, die daraus resultieren.

Angesichts der Quellensituation im Falle Jochums und vor dem Hintergrund, dass das Projekt „Freischütz Digital" generell eher ein „proof of concept" darstellt, als dass es mit der Intention verbunden wäre, einen neuen *Freischütz*-Text vorzulegen, würde ich dem Experiment gewissermaßen den Vorzug geben, will sagen: den Versuch einfach starten. Unstrittig hätten wir hier zwei Quellenformate miteinander verkoppelt, die bis dato mehrheitlich separat erkundet wurden, zum einen von der Editionspraxis und zum anderen von der Interpretationsforschung. Das Resultat einer solchen Verkoppelung von akustisch-performativer und textueller Domäne könnte die ‚kritische Edition' einer musikalischen Interpretation sein. Eine solche ‚Edition' könnte dem Konzept einer Interpretation mit philologischen Mitteln nachspüren – und im besten Falle nahekommen –, den ‚Geist' einer künstlerisch-interpretatorischen Hervorbringung wird sie indes nicht fassen können.

***

Im Rahmen des 150. Geburtstags von Claude Debussy 2012 wurde Pierre Boulez – Vorsitzender des Herausgebergremiums der Debussy-Ausgabe – in einem Interview[35] zu editorischen Problemstellungen der Ausgabe befragt. In einer *tour d'horizon*, in der auch andere Editionen gestreift werden, äußerte sich Boulez kritisch zu der Resistenz, die Editoren mitunter an den Tag legen, wenn es gelte, Entscheidungen gegen das Autograph zu treffen, vor allem wenn es sich – in den Augen Boulez' – um mutmaßliche ‚Irrtümer' des Komponisten handle. Hier würden die Autographe („manuscrits") gegenüber der Interpretenseite gleichsam hermetisch abgeriegelt und für sakrosankt erklärt. Boulez fand dafür das schöne Bild, dass die Editoren das Autograph ähnlich wie das Turiner Grabtuch unter Panzerglas (auf)bewahren würden, an welchem die kritischen Schüsse seitens zweifelnder Interpreten einfach abprallten

Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011 (Klang und Begriff 4), S. 39–63.

34 Ebd., S. 57.

35 *Pierre Boulez à propos de l'Edition Critique Claude Debussy*, Interview veröffentlicht von Universal Music Publishing Classical (9. Januar 2014), URL: https://www.youtube.com/watch?v=UeABfKBzExw [Stand: 30. Nov. 2015].

und die Schutzhülle vollkommen unbeschädigt ließe. Gleichwohl sei es von Zeit zu Zeit notwendig, so Boulez, das Glas zu zerbrechen. (Es bleibt dem Zuschauer dieses Interviews überlassen, darüber zu spekulieren, welche Geschütze aufgefahren werden müssten, um das schusssichere Glas tatsächlich zu zerstören – ganz abgesehen von der Frage der Echtheit des Grabtuchs; das von Boulez gewählte Bild ist also in vielfacher Hinsicht amüsant.) Auf die abschließende Frage des Interviewers, wie er einer kritischen Ausgabe seiner eigenen Werke gegenüberstehe, antwortete Boulez, dass er dies Anderen überlasse. Wenn es aber nötig wäre, sich (in Zweifelsfällen) gegen den Text des Werkautors zu entscheiden, hätte er dafür vollstes Verständnis.

Die Frage nach einer kritischen Ausgabe von Boulez' Œuvre ist nicht ohne Reiz, würden doch alle oben diskutierten Problemata in besonderer Weise virulent werden. Die Tatsache, dass es sich zum einen bei den Boulez'schen Opera um nachgerade flexible Werke handelt, die permanent verändert und revidiert werden, zum anderen der Komponist dabei oftmals sein eigener Interpret ist, lässt den Quellentypus Aufführungspartitur – sofern der Terminus hier überhaupt noch zutreffend erscheint – zu primärem Quellenmaterial avancieren. Das (ehedem sakrosankte) Autograph könnte dabei möglicherweise eine untergeordnete Rolle spielen. Da es wohl kaum einen zweiten Musiker in der zeitgenössischen Musik gibt, der als Interpret dergestalt mit seinem kompositorischen Œuvre verwoben ist wie Pierre Boulez, stellt sich des Weiteren auch die Frage, ob eine solche Edition ohne Audio-Quellen auskäme. Und diese Frage stellt sich nicht etwa aufgrund des Vorhandenseins elektroakustischer Implemente, sondern sie ist (in diesem Fall) grundsätzlicher Natur. Und sie ist auch keineswegs nur der Tatsache einer digitalen Edition geschuldet, in der solches ‚machbar' wäre, sondern die Frage wäre in gleicher Weise an eine analoge Edition zu stellen. Könnte eine solche Edition wirklich (noch) auf eine vom Autor geleitete akustische Realisation des schriftlichen Notats, heißt: der Aufführungspartitur, als Quelle verzichten? Notabene: gemeint ist keine akustische Präsentation *in* einer Edition, sondern einzig die Kategorie Quelle *für* eine Edition. Ob bei einer solchen Konstellation von Autor-Interpret eine traditionelle Quellenhierarchisierung in einer Edition noch greift, muss bezweifelt werden. Vielmehr scheint angesichts eines dergestalt symbiotischen Verhältnisses von Komponist, Interpret und Werk(en) auch die (historische) Distanz von Aufführungsmaterial und klingender Aufführung weitgehend aufgehoben.

Benjamin W. Bohl, Axel Berndt, Simon Waloschek, Aristotelis Hadjakos

Dem Igel Sitte lehren …

Musikedition: von der digitalen Verfügbarkeit zur aktiven Nutzung

> Disse Geschichte is lögenhaft to vertellen, Jungens, aver wahr is se doch, denn mien Grootvader, von den ick se hew, plegg jümmer, wenn he se mie vortüerde (mit Behaglichkeit vortrug), dabi to seggen „wahr mutt se doch sien, mien Söhn, anners kunn man se jo nich vertellen." De Geschicht hett sick aber so todragen.[1]

Seit gut 14 Jahren beschäftigen sich am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn Wissenschaftler unter der Leitung von Joachim Veit mit Ideen, Werkzeugen und Konzepten der digitalen Musikedition. Dies geschieht im Spannungsfeld zwischen traditioneller Editionswissenschaft, unter deren Maßstäben es sich doch um einen relativ kurzen Zeitabschnitt handelt, und der Informatik, die, von Grund auf wesentlich schnelllebiger, in diesem Zeitraum noch bedeutend Fahrt aufgenommen hat. Dabei ist es ein zentrales Anliegen Veits,

> […] Fach- und Technikwissen zusammenzubringen. Wir dürfen uns eben nicht durch die Technik unsere Möglichkeiten diktieren lassen – und dies geschieht zum Beispiel da, wo eine Edition auf Auszeichnungsmöglichkeiten verzichten muß, bloß weil ein vom Verlag verwendetes Notationsprogramm dies nicht kann.[2]

Dieses Beispiel ist exemplarisch für die Nebenläufigkeit von technischer Entwicklung und Editionswissenschaft, die es an gegenseitigem Austausch und Bezug mangeln lässt. Weder stehen dem Editor Werkzeuge für eine moderne/zeitgemäße (digitale) Editionsarbeit zur Verfügung, noch leben seine Arbeitsergebnisse über den engen

1 *Der Hase und der Igel*, in: *Jacob und Wilhelm Grimm, Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, München 1977, DOI: hdl:11858/00-1734-0000-0003-03B2-E, S. 760.

2 Joachim Veit, *Hase oder Igel? – Musikedition und neue Medien*, in: *„Alte" Musik und „neue" Medien*, hg. von Jürgen Arndt und Werner Keil, Hildesheim u. a. 2003 (Diskordanzen. Studien zur neueren Musikgeschichte 14), S. 231.

traditionellen Anwendungskontext (Auflegen der Noten auf das Notenpult) hinaus oder wirken in die moderne Medienkultur hinein.

Zum einen sind es die konkreten Implementierungen, z. B. von Notensatzprogrammen, welche meist nicht für den Anwendungsfall der Musikedition und die mit ihm einhergehenden besonderen Erfordernisse gedacht waren. Zum anderen ist es die Musikedition, die sich nicht offensiv in den technischen Entwicklungsprozess einbringt, sich allenfalls als passiver Kunde denn als aktiver Motivator versteht. Hat sie es bislang nicht versäumt,

> […] einen Blick auf die neuen Möglichkeiten zu werfen – und zwar weniger unter dem Aspekt, was man alles machen kann, als unter dem Gesichtspunkt: Was erscheint von unserer Warte [jener des Editors] aus wünschenswert? Welche denkbaren Alternativen gibt es zur heutigen Editionsform? Was können uns dabei die neuen Techniken bringen? Was müssen *wir* deshalb von *ihnen fordern*?[3]

Damals noch an der Schwelle zum *Digital Turn*, steht Veit mit diesen Fragen exemplarisch für die erwachende Begierde der Editionswissenschaft, technische Neuerungen für die eigene Arbeit zu nutzen. Er rückt die Wichtigkeit eines entsprechenden Austauschs in den Fokus und weist gleichsam bereits darauf hin, dass sich die Editionsarbeit der Zukunft weiterentwickeln muss und wird. Sie ist mit neuen Fragestellungen konfrontiert, für die sie neue Werkzeuge benötigt. Auch der Nutzungskontext künftiger Editionen wird nicht auf das Notenpult beschränkt bleiben.

Folgerichtig löst Veit die Dichotomie *wir Editoren – ihr Entwickler* in den folgenden Jahren zunehmend auf, wechselt selbst sogar insofern die Seite, als dass er heute, durch seine zahlreichen, im Kontext digitaler Edition arbeitenden Projekte, derjenige ist, von dem nun andere (Editoren) fordern. Dies mochte Veit damals schwerlich erahnen, dennoch können seine Fragen als Keimzellen dieses Werdegangs und gleichsam als Forschungsagenda rund um das am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn geführte Projekt *Edirom*[4] gelten.

Veits Fantasien 1 bis 5

Seiner eigenen Einladung folgend, Wünsche für technisch unterstützte, alternative Formen der Edition zu formulieren, kommt Veit noch im selben Beitrag durch die

[3] Veit, *Hase oder Igel?* (wie Anm. 2), S. 231.

[4] Vgl. Johannes Kepper und Daniel Röwenstrunk, *Das Edirom-Projekt. Werkzeuge für digitale Formen wissenschaftlich-kritischer Musikeditionen*, in: *Forum Musikbibliothek*, 28 (2007), S. 36–49.

‚Komposition' seiner *Fantasien 1 bis 5* nach. Mehr noch, er stellt seinen fünf ‚Fantasien' vier ‚Bedenken' und einen ‚Einwand' gegenüber, und weist gleichsam auf mögliche Probleme und Gefahren des „digitalen Umschwungs" hin. Betrachtet man die *Fantasien* im Einzelnen, so kann man feststellen: Einiges ist bereits Realität geworden. Und zwar nicht durch „lautstarkes Fordern" von technischen Weiterentwicklungen,[5] sondern durch Projekte unter der Leitung von Veit:

- im Notentext einblendbare erläuternde Texte, welche die Ausschnitte varianter Quellen oder Parallelstellen mitliefern und erlauben, diese in eigenständigen Fenstern zu öffnen,[6]
- dynamische Lesartenverzeichnisse, die an das jeweilige Erkenntnisinteresse angepasst werden können.[7]

Andere *Fantasien* befinden sich in Detmold und der inzwischen etablierten Community der digitalen Musikedition in Bearbeitung, etwa

- der konfigurierbare Notentext,[8]
- spezifische Abfrage- bzw. Adressiergrammatiken.[9]

Noch immer offen bleibt der Wunsch nach der Möglichkeit einer online verknüpften Betrachtung bestimmter Phänomene über Werkgrenzen hinweg.[10] Voraussetzung hierfür wäre, dass es die „*Electronic-Complete-Editions-Collection* von St. Utopia"[11] bereits gäbe, fleißig befüllt durch die „Fachgruppe *Befreite Editionsinstitute*"[12], also die Digitalisierung des musikeditorischen Wissens bereits so weit fortgeschritten wäre, dass deren Inhalte auf der Basis von Ontologien semantisch verknüpft und somit ein Teil des „Semantic Web"[13] wären.

5 Vgl. Veit, *Hase oder Igel?* (wie Anm. 2), S. 256.
6 Vgl. ebd., S. 257.
7 Vgl. ebd., S. 260–261.
8 Vgl. ebd., S. 262. Vgl. Freischütz Digital, *CoreViewer*, Detmold 2015, online abrufbar unter http://www.freischuetz-digital.de/FreiDi_CoreViewer/index.html [Stand: 30. Nov. 2015].
9 Vgl. ebd., S. 262. Dieses Problem wird z. B. im Rahmen des Projekts Enhancing Music Notation Adressability (EMA) am Maryland Institute for Technology in the Humanities (MITH) angegangen. Vgl. dazu die Projektbeschreibung unter http://mith.umd.edu/research/project/enhancing-music-notation-addressability/ [Stand: 30. Nov. 2015] und Veröffentlichungen unter http://mith.us/ema/ [Stand: 30. Nov. 2015].
10 Vgl. Veit, *Hase oder Igel?* (wie Anm. 2), S. 261.
11 Ebd., S. 262.
12 Ebd., S. 261.
13 Vgl. Pascal Hitzler, Markus Krötzsch, Sebastian Rudolph und York Sure, *Semantic Web. Grundlagen*, Berlin u. a. 2008.

Diese *Fantasien* waren jedoch nicht nur Motivation für Forschungs- und Entwicklungsprojekte, welche die digitale Musikedition in greifbare Nähe rücken lassen. Immer motiviert die nähere Beschäftigung mit solchen Fragestellungen und den dabei entstehenden Arbeitsergebnissen auch zu anderen Entwicklungen und neuen Forschungsansätzen, etwa durch die Integration von Klingendem zur Untersuchung und Illustration alternativer Stellen oder Interpretationen.[14] Dies zeigt auf: die digitale Musikedition ist in ihren Facetten noch nicht ausdifferenziert, die Grenzen sind noch nicht gefunden.

Abstrahiert man von den konkreten Forderungen und Umsetzungen der *Fantasien* und betrachtet man die zunehmende Zahl an digital arbeitenden Musikeditionsprojekten, kann man durchaus davon sprechen, dass es heute nicht mehr primär um die Frage des Verhältnisses von Musikedition und neuen Medien geht. Vielmehr geht es darum, die digitale Musikedition zu einer wirklichen Alternative zur herkömmlichen papiergebundenen Edition musikalischer Werke zu machen, die mit eigenen Konzepten, etwa dem des interaktiven Notentextes, aufwarten kann. Auch die Förderpolitik hat in dieser Hinsicht klar Stellung bezogen: „Die Erschließung und/oder Digitalisierung von forschungsrelevanten objektbezogenen Sammlungen und die nachhaltige überregionale Bereitstellung der erzielten digitalen Daten ist ein dringendes Desiderat für die Forschung."[15] Weiter hat sie die Relevanz digitaler Methoden und übergreifender Strukturen erkannt, insbesondere im Bereich der Editionswissenschaften,[16] und schreibt gezielt Programme für die interdisziplinäre Arbeit von Geisteswissenschaft und Informatik aus. Die digitale Edition *per se* wird zwar noch nicht gefordert, aber die Frage, *ob* digital gearbeitet werden soll, ist zugunsten der Frage, *wie* digital gearbeitet werden soll, in den Hintergrund getreten. Doch was unterscheidet den digitalen Prozess der Musikedition eigentlich vom herkömmlichen Vorgehen?

---

[14] Vgl. Freischütz Digital, Abschluss der Audio-Produktion am ETI der HfM Detmold, Detmold 2014, online abrufbar unter http://freischuetz-digital.de/audio-production-2014.html [Stand: 30. Nov. 2015] sowie: Freischütz Digital, *FreiDi:syncPlayer*, Detmold 2015, online abrufbar unter http://freischuetz-digital.de/demos/syncPlayer/test/syncPlayer.xhtml [Stand: 30. Nov. 2015].

[15] Deutsche Forschungsgemeinschaft, *Standardbildung für die Erschließung und/oder Digitalisierung von Objektgattungen in wissenschaftlichen Sammlungen*, Bonn 2013 (Information für die Wissenschaft Nr. 08), URL: http://www.dfg.de/foerderung/info_wissenschaft/2013/info_wissenschaft_13_08/index.html [Stand: 30. Nov. 2015].

[16] Vgl. Günter Stock und Sebastian Zwies, *Nachwuchsförderung im Akademienprogramm*, in: *Akademie Aktuell* 03–2015, S. 71.

Digitale Musikedition … und was dann?

Der Arbeitsprozess einer digitalen Musikedition ist nicht unähnlich dem der traditionell ‚analogen' Editionsarbeit. Unterschiede liegen vor allem in der Art und Menge der in die Editionsarbeit einbezogenen Quellenmaterialien, in der Unterstützung der Arbeitsschritte durch (Software-)Werkzeuge und der konzeptionellen Beschaffenheit der Arbeitsergebnisse.

Ausgangspunkt ist immer eine umfassende Recherche zur Quellenlage des zu edierenden Werkes. Diese kann dank der zunehmend in digitalen Katalogen erfassten Bibliotheksbestände in weiten Stücken online erfolgen. Ein hervorhebenswertes Beispiel dafür ist die Online-Publikation des *Répertoire International des Sources Musicales*. Die Schwerpunkte der 1.010.000 Nachweise bilden „[…] geschätzt etwa 1/3 sämtlicher weltweit überlieferter Musikhandschriften bis 1800" ab, sowie „etwa 60 % sämtlicher weltweit überlieferter Musik-Drucke bis 1800".[17] Je nach Werk reihen sich neben den Notentexten auch Texte, Abbildungen und ggf. Audio- und Videomaterialien ein – ein typisches Beispiel für die ausgeprägte Multimodalität digitaler Quellen.

Neben der Quellenrecherche gilt es im ‚analogen' zunächst, Editionsrichtlinien zu formulieren, die neben Grundsätzlichem zur Bewertung und Erfassung der berücksichtigten Quellen auch den Umgang mit dem musikalischen Inhalt der Quellen regeln. Dies betrifft insbesondere auch Transkriptionsrichtlinien, die sowohl die zu berücksichtigenden Phänomene der Quellen regeln, als auch deren Darstellung im edierten Text.

Die digitale Musikedition setzt derweil die Festlegung einer Syntax zur Codierung voraus, die den editorischen Ansprüchen gerecht wird. So haben sich in musikeditorischen Projekten inzwischen die Codierungsrichtlinien der *Music Encoding Initiative* (MEI) und das damit verbundene gleichnamige XML-Format etabliert, um der durch den *Digital Turn* hervorgebrachten Forderung nach einer Bereitstellung von Forschungsdaten zur Nachnutzung nachzukommen. Ihr ‚digitales' Pendant finden Editions- und Transkriptionsrichtlinien in den MEI-Schemadefinitionen.[18]

Die anschließende Filiation, Textkritik, Emendation sowie die Herstellung der finalen Reinschrift erfolgen wie gehabt. Diese erfahren durch die Verlagerung in das digitale Medium, etwa mit der Unterstützung durch Software-Werkzeuge, auch punktuelle

[17] RISM – Répertoire International des Sources Musicales. (Internationales Quellenlexikon der Musik – International Inventory of musical sources), URL: https://opac.rism.info [Stand: 30. Nov. 2015].

[18] Vgl. *MEI Guidelines Version 2.1.1*, 2014, URL: http://music-encoding.org/documentation/2.1.1/chapters/ [Stand: 30. Nov. 2015] sowie die zugehörigen XML-Schemata: MEI 2013 v2.1.1, 2014, URL: https://github.com/music-encoding/music-encoding/releases [Stand: 30. Nov. 2015].

Ergänzungen durch „rein digitale“ Arbeitsschritte, so etwa bei der Aufbereitung der Quellen, wenn deren digitale Faksimiles zunächst eingepflegt und entsprechend den Editionsrichtlinien kartographiert werden. Beispielsweise werden Faksimiles im Arbeitsschritt der *Vertaktung* um Verlinkungen angereichert, die eine Verbindung zwischen digitalen Bildausschnitten mit der logischen Codierung der abgebildeten Musik ermöglichen. Nach der Aufbereitung mehrerer Quellen ermöglicht dies später etwa synchrones taktgenaues Navigieren durch deren digitale Faksimiles. Bei Auswahl eines Taktes in einer Quelle werden dann automatisch die Parallelstellen in allen anderen betrachteten Quellen angesteuert.[19]

Im Vergleich dazu erfordert die ‚analoge‘ Editionsarbeit ein mediales Multitasking; man kann originale Quellen nur bedingt als Arbeitsmaterialien verwenden, die Arbeit passiert an unterschiedlichen Stellen gleichzeitig, die handschriftliche Bewertung und Annotierung der Faksimilekopien, die Erstellung des kritischen Berichts am Computer, etc. Eine wesentliche Neuerung durch die digitale Arbeitsweise ist die medienbruchfreie Integration aller editorischen Erkenntnisse und Entscheidungen in einer Codierung, die alle Aspekte der editorischen Arbeit fassen kann.

Damit gewonnen ist eine Flexibilisierung der Arbeitsergebnisse. Das Ziel einer digitalen Musikedition ist nicht zwangsläufig die *eine* (gedruckte) Notenausgabe samt kritischem Bericht. Vielmehr sind es die ihr zu Grunde liegenden Daten, aus denen sich dynamisch ganz verschiedene, dem jeweiligen Erkenntnisinteresse angepasste Notensätze generieren lassen. Dirigierpartitur, Studienpartitur und Einzelstimmen sind letztlich nur noch verschiedene Renderings der gleichen Daten mittels unterschiedlicher Stylesheets, zwischen denen umzuschalten mit wenigen Mausklicks erreicht ist. Diese von ihrer äußerlichen Erscheinungsform losgelösten und auf ihren tatsächlichen Informationsgehalt konzentrierten Daten sind gewissermaßen der Kern einer digitalen Musikedition, bereits in ihrer Rohform stellen sie eine unschätzbare Grundlage für darauf aufbauende Forschungsarbeiten dar. Hier sei als Beispiel die Computer-gestützte Analyse großer Musikdatensätze genannt, ihre umfassende und ganzheitliche Betrachtung, die zu neuen Einsichten über Stil und Schaffen eines Komponisten oder einer ganzen Epoche beitragen kann. Diese Flexibilisierung der editorischen Arbeitsergebnisse ebnet folglich den Weg für eine möglichst vielseitige Nutzbarmachung für Wissenschaft und Praxis gleichermaßen – eine Bedingung, die Kepper mit Blick auf Aufwand und Kosten dieser Arbeit zu Recht fordert.[20]

---

[19] Vgl. die in *Edirom* erstellten digitalen Musikeditionen. Die entsprechenden Werkzeuge und weiterführende Informationen sind online verfügbar unter http://www.edirom.de [Stand: 30. Nov. 2015] bzw. https://github.com/Edirom [Stand: 30. Nov. 2015].

[20] Vgl. Johannes Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien – Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben*, Norderstedt 2011, S. 184.

Der kritische Bericht muss derweil nicht der reinen Textform verhaftet bleiben. In den digitalen Medien sind zahlreiche Kontextualisierungstechniken bekannt. Das Ziel einer adäquaten Präsentation verschiedener aufeinander bezogener Medieninhalte ist die Minimierung des Lese- und Assoziationsabstandes. Ein Beispiel aus dem Projekt *Edirom* ist die synchronisierte Anzeige mehrerer Faksimiles und des edierten Notentextes samt eingeblendeter Symbole zur Darstellung der an den jeweiligen Stellen relevanten editorischen Anmerkungen. Alternativ lässt sich der Zugang über den kritischen Bericht nehmen. Die Darstellung einer Einzelanmerkung beinhaltet nicht nur die relevanten Quellenausschnitte, sie erlaubt es auch alle betroffenen Quellen an der relevanten Stelle in eigenständigen Fenstern zu öffnen. Dies macht die *Edirom*-Projektdateien zu einer überaus mächtigen Form der Präsentation kritischer Berichte. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts, genauer 1908, tauchen erste Forderungen nach einer gesamtheitlichen Publikation einschließlich aller Quellen auf,[21] um die Arbeit des Editors transparenter zu machen. Im Rahmen *digitaler* Musikeditionen ist dies erstmals auch realisierbar.

Techniken der Bildannotation[22] können in diesem Zusammenhang entscheidend zu einer größeren Transparenz der Edition beitragen. So können Passagen des kritischen Berichts – ähnlich Sprechblasen – direkt an den betreffenden Stellen im edierten Text verankert sein. Eine wünschenswerte Bereicherung ist ferner die Ergänzung um audiovisuelle Medieninhalte.[23] Klangbeispiele können verschiedene, im Editionsprozess diskutierte Varianten gegenüberstellen, die editorischen Absichten hörbar machen und Musikern wie Musikenthusiasten als Erarbeitungshilfe dienen. Gerade historisch informierte Aufführungspraktiken erschließen sich in einer textuellen Beschreibung oft nur schwer, werden am klingenden Beispiel aber direkt nachvollziehbar. Dabei müssen solche Klangbeispiele nicht nur aufwendige Spezialproduktionen sein, wie im Falle des Projektes *Freischütz Digital*.[24] Ab dem späten 19. Jahrhundert existieren Tonaufzeichnungen, die den Hörer an so mancher historischer Aufführung partizipieren lassen. Ab den 1980er Jahren entwickelt sich auch die Möglichkeit, Aufführungsstile zunehmend detaillierter am Computer zu simulieren und damit

---

21 Max Friedlaender, *Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, hg. von Rudolf Schwartz, 14 (1907), Leipzig 1908, S. 18.

22 Siehe z. B. Timo Götzelmann, *Correlating Illustrations and Text through Interactive Annotation*, Saarbrücken 2008.

23 Vgl. Franziska Schloots, *Wissenschaftliche Arbeit und Kommunikation von Musikeditoren im deutschsprachigen Raum* (Masterarbeit), Universität Paderborn 2015, S. 45.

24 Vgl. *Freischütz Digital. Hintergründe und Impressionen zur Aufnahme dreier Nummern des Freischütz an der HfM Detmold*, Detmold 2013, online abrufbar unter http://www.freischuetz-digital.de/audio-recording-2013.html [Stand: 30. Nov. 2015] sowie: *Freischütz Digital. Abschluss der Audio-Produktion am ETI der HfM Detmold*, Detmold 2014, online abrufbar unter http://freischuetz-digital.de/audio-production-2014.html [Stand: 30. Nov. 2015].

dem geneigten Produzenten die volle Kontrolle über jede feinste Nuance zu geben.[25] Schließlich können auch Bild- und Videomaterialien den kritischen Bericht begleiten, was beispielsweise bei bildlichen Darstellungen heute nicht mehr existierender historischer Instrumente bereits praktiziert wird.[26]

Die Präsentation eines solchen multimedialen Datensatzes stellt aber für die Benutzerführung eine große Herausforderung dar.

> Während gedruckte Ausgaben aufgrund der üblichen Lesegewohnheiten eine gewisse logische Abfolge des Textes anhand der Seitenzahl implizieren, sieht sich der Benutzer einer digitalen Ausgabe einem ‚mehrdimensionalen Raum' gegenüber, der durch zahllose Verweise dutzende von Erschließungswegen erlaubt.[27]

Die in der Informatik beheimateten Forschungsfelder der Mensch-Computer-Interaktion und Informationsvisualisierung sind der Lösung genau solcher Probleme gewidmet. Für sie kann die digitale Musikedition ein ebenso anspruchsvolles wie facettenreiches Anwendungsszenarium darstellen. Als eine von wenigen Institutionen hat das in Detmold ansässige *Zentrum für Musik- und Filminformatik* (ZeMFI) seine Forschungs- und Entwicklungstätigkeiten unter anderem in eben diesem Feld angesiedelt. Die Autoren beschäftigen sich in ihrer Arbeit unter anderem mit Fragen zu technologischen Interaktionsmöglichkeiten von Musikern und Tontechnikern und der technisch gestützten Aneignung und Kontrolle von Musik und Klang. Ein wesentlicher Anknüpfungspunkt ist dabei auch die Frage: Welche über den editorischen Kontext hinausgehenden Möglichkeiten bietet das digitale Notenmedium etwa für den künstlerischen Bereich oder die Musikproduktion? Zum einen bestehen natürlich weiterhin die traditionellen Anwendungsszenarien digitaler Musikeditionen, die jedoch durch die technischen Möglichkeiten eine Erweiterung erfahren können:

- Sie dienen den ausführenden Musikern als Notenmaterial, das dank flexiblem Notensatz an die jeweiligen Erfordernisse und durch die Auswahl varianter Stellen angepasst sowie um Einzeichnungen ergänzt werden kann.
- Sie dienen als Materialien zur musikwissenschaftlichen Recherche und praktischen Erarbeitung von Interpretationen. Dabei können gezielt historische und ahistorische Fassungen erstellt und verglichen werden.

---

[25] Vgl. Axel Berndt, *Formalizing Expressive Music Performance Phenomena*, in: *Works in Audio and Music Technology*, hg. von Axel Berndt, Dresden 2015, S. 97–128. Sowie: Tilo Hähnel, *Baroque performance – a research study on characteristic parameters of eighteenth century music performance*, Osnabrück 2013 (Studies in Cognitive Musicology 2).

[26] Vgl. Marco Ambrosini und Michael Posch, *Einführung in die mittelalterliche Musik*, Reichelsheim ^{3}1999.

[27] Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien* (wie Anm. 20), S. 213.

- Digitale Notenständer sind mehr als nur Anzeigegeräte. Wie jedes Tablet sind sie vollwertige leistungsstarke Computer mit Touch- und Stifteingabe, die sich auch miteinander vernetzen lassen. So eröffnet sich ein neuer Kanal zum Informationsaustausch zwischen den Musikern eines Ensembles. Diese müssen nicht einmal mehr im gleichen Raum zusammen sitzen, sondern können über die Welt verteilt arbeiten. Dieser Informationskanal kann Komponenten sozialer Netzwerke implementieren, die es etwa Musikstudenten erlauben, sich bei der Erarbeitung von Stücken auszutauschen.
- Musikeditionen dienen immer auch als praktisches Arbeitsmaterial der Tonmeister in der Musikproduktion. Gerade hier werden sie mit zahlreichen Einzeichnungen angereichert, deren Bedeutung digital erfasst und interpretiert werden können. Diese Interpretationen erleichtern spätere Aufgaben im musikalischen Schnittprozess.

Zum anderen werden in Zukunft auch Nutzungskontexte relevanter, die aus bisheriger Sicht noch unkonventionell erscheinen mögen. Hier seien nur einige Beispiele kurz genannt:

- Das Gebiet des *Music Information Retrieval* eröffnet der Musikwissenschaft Werkzeuge zur Analyse großer Musikdatensätze, die sich auf manuellem Wege nur schwer in vergleichbarer Tiefe erschließen lassen. Die Daten einer digitalen Musikedition sind hinsichtlich ihrer Prozessierbarkeit auf musikimmanente Fragestellungen (z. B. harmonische Analysen) hin den Audiodaten und Notenscans deutlich überlegen.
- Die Vielzahl an möglichen Erschließungspfaden einer digitalen Musikedition begünstigt auch ihre Nutzung in einem pädagogischen Kontext, d. h. zur Musikvermittlung/-lehre, sowie in entsprechend aufbereiteter Form als interaktive Ausstellungsinstallationen.
- Für die Interpretationsforschung eröffnen digitale Musikeditionen Einblicke in historische Interpretationspraktiken und ihre Wandlungsprozesse. Gleiches gilt für kompositorische Stile, Stilepochen und ihre Entwicklung.
- Zeitgenössische Künstler verarbeiten nicht selten historisches Material in ihren Werken. Die Polystilistik[28] wird in der heutigen Musikkultur rege praktiziert, ist auch in der Vertonung von Filmen und interaktiven Medien[29] (z. B. Videospielen)

[28] Vgl. Michael Denhoff, *Stille und Umkehr – Betrachtungen zum Phänomen Zeit*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 24 (1988), S. 27–38. Sowie: Peter Dickinson, *Style-modulation: an approach to stylistic pluralism*, in: *The Musical Times* 130 (1989), S. 208–211.

[29] Axel Berndt, *Musik für interaktive Medien: Arrangement- und Interpretationstechniken*, München 2011.

> oft anzutreffen, wo gezielt mit den assoziativen Ladungen bestimmter Stile und Stilmittel gearbeitet wird. Digitale Musikeditionen vereinfachen den Zugang und die Erschließung solcher Werke. Mehr noch, die Daten einer digitalen Edition können direkt als Material zur Computer-basierten Musikproduktion verwendet werden oder als Eingabe eines stilimitierenden generativen Kompositionsverfahrens[30] dienen.

Im Folgenden soll an zwei Beispielen, dem digitalen Notenständer und der Musikproduktion, detaillierter illustriert werden, inwiefern die Forschung inzwischen über die digitale Edition an sich hinaus geht und den Kontext ihrer potentiellen Nutzung miteinschließt.

Räumlich verteilte Ensembles

Der digitale Notenständer als Wiedergabemedium einer Musikedition ist nicht darauf beschränkt, diese nur anzuzeigen, sondern bietet auch neue Wege der künstlerischen Nutzung. Eine Möglichkeit ist die Unterstützung räumlich verteilter Ensembles. Hierbei stehen die Musiker nicht in gewohnter Aufstellung kompakt beieinander, sondern sind weit voneinander entfernt. Bereits in Renaissance und Barock wurde die Räumlichkeit der Musik explizit gestaltet. Als Meister der Mehrchörigkeit gilt etwa Giovanni Gabrieli (1557–1612), der seine Musikergruppen auf den verschiedenen Emporen des Markusdoms zu Venedig positionierte.[31] Auch im weiteren Verlauf der Musikgeschichte wurden solch räumliche Konzepte immer wieder künstlerisch erforscht, u. a. von Berlioz (1803–1869) in seiner *Symphonie fantastique*,[32] bei der ein Oboist spielend den Konzertsaal von außen betritt, bis hin zur heute in der elektroakustischen Musik allgegenwärtigen künstlichen Räumlichkeit durch Spatialisierung,[33] deren Ursprünge bereits bei Varèse zu finden sind:

> Die räumliche Entfaltung des organisierten Schalls, z. B. durch 425 Lautsprecher wie beim ‚Poeme electronique' von 1958, bildete eine der frühesten Vorstellungen Varèses […]. Zur Freiheit des Klanges gehört also offensichtlich auf strukturelle Weise auch der freie offene Raum.[34]

30 David Cope, *Experiments in Musical Intelligence*, Middleton 1996.
31 Vgl. Giovanni Gabrieli, *Sacrae Symphoniae*, Venedig 1597.
32 Hector Berlioz, *Symphonie fantastique – Épisode de la vie d'un artiste* (op. 14), Paris 1830.
33 Natasha Barrett, *Trends in electroacoustic music*, in: *The Cambridge Companion to Electronic Music*, hg. von Nick Collins und Julio d'Escriván, Cambridge 2007, S. 232–255.
34 Peter Weibel, *Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 21 (1987), S. 33–38.

Das räumlich verteilte Musizieren bringt verschiedene Probleme für die Musizierenden mit sich. Erstens hören sich die Musizierenden undeutlich, etwa aufgrund der Tatsache, dass die Akustik des Raumes nun deutlich zwischen die Musiker tritt. Zudem überdeckt das eigene Instrument oftmals den Klang anderer Instrumente, insbesondere der entfernteren. Zweitens hören sich die Musizierenden zeitverzögert. Bei einer Luftschallgeschwindigkeit von 343 m/s benötigt der Schall, um einen Meter zurückzulegen, ca. 2,9 ms. Es ist aber bekannt, dass Musiker bei hohen Latenzen zunehmende Schwierigkeiten beim Zusammenspiel haben. So zeigte eine Studie von Chafe und Gurevich,[35] bei der Duos mit variablen Verzögerungen einfache Rhythmen miteinander spielten, dass sich bereits ab einer Zeitverzögerung von 14 ms bei der Mehrzahl der Duos das Tempo verlangsamt. Bei Experimenten von Chew et al.,[36] die im Gegensatz zur vorgenannten Studie mit professionellen Musikern ausgeführt wurden, nannten die Musizierenden eine Zeitverzögerung von 50 ms als Grenze, bei der ein Zusammenspiel gerade noch möglich sei. Dies entspricht einer Entfernung von ca. 17 m.

Fallstudie

Als ebenso anschauliches wie typisches Beispiel für eine Aufführung mit räumlich verteiltem Ensemble soll ein Auftritt des Blockflötenduos *TWiNS* in der Kunstakademie Münster im Juni 2015 die nachfolgenden Ausführungen illustrieren.

Aufgeführt wurde der dritte Satz „Four tulips, two for you" der Komposition *TWINS* von Matthias Maute,[37] ein Stück, bei dem eine exakte Synchronisierung der Musiker aufgrund des hohen Tempos und des rhythmischen Charakters essentiell ist. Während das Publikum an einer zentralen Stelle positioniert war, die eine ausgewogene Wahrnehmung beider, aus unterschiedlichen Richtungen erklingenden Musiker erlaubte, waren die Bedingungen für die Musiker aus folgenden Gründen ungünstig:

---

35 Chris Chafe und Michael Gurevich, *Network Time Delay and Ensemble Accuracy: Effects of Latency, Asymmetry*, in: *Proceedings of the Audio Engineering Society 117. Conference*, San Francisco 2004, online abrufbar unter http://chrischafe.net/wp-content/uploads/2014/08/netTimeDel.pdf [Stand: 30. Nov. 2015].

36 Elaine Chew, Roger Zimmermann, A. A. Sawchuk, Chris Kyriakakis, Christos Papadopoulos, Alexandre R. J. François, G. Kim, A. Rizzo und A. Volk, *Musical Interaction at a Distance: Distributed Immersive Performance*, in: *Proceedings of the 4th Open Workshop of MUSICNETWORK: Integration of Music in Multimedia applications*, Barcelona 2004, online abrufbar unter http://www.researchgate.net/publication/228726054_Musical_interaction_at_a_distance_Distributed_immersive_performance [Stand: 30. Nov. 2015].

37 Matthias Maute, *TWINS*, Münster 2015.

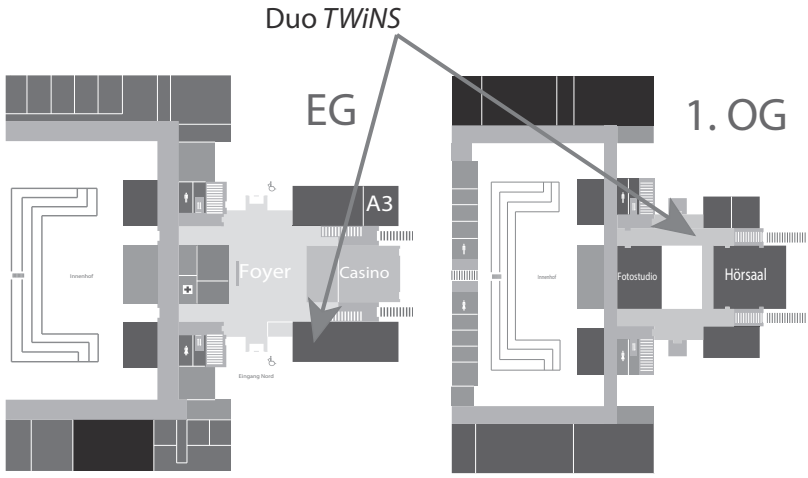


Abbildung 1: Die Verteilung des Ensembles *TWiNS* bei einem Auftritt in der Kunstakademie Münster im Juni 2015

- Da sich die zwei Musiker an völlig unterschiedlichen Positionen auf zwei verschiedenen Etagen befanden (vgl. Abb. 1), hatten sie keinen Sichtkontakt zur gegenseitigen Koordination.
- Aufgrund der Distanz konnten sie sich für ein synchronisiertes Spiel weder klanglich, noch hinsichtlich des Timings ausreichend deutlich hören. Gepaart mit der akustischen Maskierung der anderen Blockflöte durch den Klang des eigenen Instruments (beides Bassflöten) wird eine Orientierung am Spiel des jeweils anderen Musikers unmöglich.

Der damit einhergehende Verlust sämtlicher Orientierungs- und Kommunikationsmöglichkeiten der Musiker untereinander kann als „worst case“ hinsichtlich des synchronisierten Spiels angesehen werden. Für Szenarien dieser Art wurde am *ZeMFI* eine Lösung erarbeitet, die den gesamten Prozess von der Vorbereitung der Materialien, dem Üben, dem Proben bis zum Konzertieren unterstützt.

Während das verteilte Musizieren traditionell durch den Blickkontakt des gesamten Ensembles zum Dirigenten das synchrone Musizieren ermöglicht, kann dies bei komplexeren Verteilungen – wie in diesem konkreten Fall – nicht mehr vorausgesetzt werden. Zur Abhilfe können heute Click-Tracks genutzt werden. Hierbei handelt es

sich um nichts anderes als das Ticken eines Metronoms, wobei Taktart- und Tempoänderungen bei deren Erstellung gleich mit berücksichtigt werden können. Die Clicks können den Musikern dann etwa mittels Funkkopfhörern zugespielt werden und ermöglichen somit eine zeitliche Orientierung auch ohne Sichtkontakt. Ein Nachteil der Click-Tracks im Zusammenhang mit räumlich verteilten Ensembles ist, dass es den Musikern schwerfällt sich am Spiel des anderen zu orientieren. Wenn ein Musiker die Synchronität zu den anderen Spielern verliert, fällt es mitunter schwer dies zu bemerken. Eine Lösung hierfür ist es, zu Beginn von neuen Abschnitten einen charakteristischen Sound, ein sogenanntes Earcon,[38] abzuspielen oder kurze Ansagen in den Click-Track zu integrieren. Angenehmer für die Musiker ist es jedoch, die aktuelle Position visuell zu veranschaulichen.

Im Kontext der am *ZeMFI* vorgenommenen Überlegungen zum Einsatz digitaler Musikeditionen lag es nahe, auch die Möglichkeiten digitaler Notenständer in die Problemlösung zu integrieren. Die Idee war es, ein digitales Notenpult um eine neue Funktionalität zu erweitern. Gleichzeitig zur Anzeige der Partitur sollte der Puls der Musik auf dem Notenbild animiert und ein Click-Track auf den Kopfhörern abgespielt werden. Im Vergleich zu einer reinen Click-Track-Lösung erleichtert die visuelle Anzeige die Orientierung in einer möglicherweise komplexen Partitur. Wenn jeder Musiker einen digitalen Notenständer vor sich stehen hat, besteht noch das technische Problem der exakten Synchronisierung dieser Notenständer.

Um die Anforderungen für ein solches System besser zu identifizieren, wurde eine PACT-Analyse durchgeführt. PACT steht dabei für „People, Activities, Context, Technologies“.[39] Dabei werden die handelnden Personen charakterisiert, sowie die Aktivitäten, die sie mit dem System ausführen wollen, der Kontext in dem diese Aktivitäten ausgeführt werden und die Technologien, die zur Realisierung genutzt werden können.

In unserem Fall sind die beteiligten Personen ausführende Musiker/innen, Komponistinnen und Komponisten, Ensembleleiter/innen sowie Tontechniker/innen, die im Kontext der folgenden essentiellen Aktivitäten jeweils unterschiedliche Rollen ausfüllen:

- **Vorbereiten:** Um den Click-Track zu erstellen, muss der Komponist oder der Tontechniker Angaben zu Takt und Metrum in ein entsprechendes System einpflegen. Bei metrisch komplexen Stücken müssen Takt- und Tempowechsel

[38] Vgl. Meera M. Blattner, Denise A. Sumikawa und Robert M. Greenberg, *Earcons and icons: Their structure and common design principles*, in: *Human–Computer Interaction* 4 (1989), S. 11–44.

[39] Vgl. David Benyon, *Designing Interactive Systems: A comprehensive guide to HCI and interaction design*, Harlow ^{2}2010, S. 26–48.

berücksichtigt werden. Ebenfalls ist es nötig, graduelle Tempowechsel (A*ccelerando* oder *Ritardando*) zu unterstützen. Die Angaben sind später die Grundlage des erstellten Click-Tracks. Zudem muss die Partitur als graphisches Format bereitgestellt werden, entweder als graphischer Export eines Noteneditors oder als Scan einer Partitur. Falls ein Zuspiel des Click-Tracks über eine Beschallungsanlage gewünscht ist, muss diese ebenfalls bereitgestellt werden. Die Aktivität „Vorbereiten" wird nur relativ selten ausgeführt. Solche Aktivitäten sollen leicht zu erlernen sein oder man sollte sich leicht an diese erinnern können.[40]

- **Üben:** Diese Aktivität führt jeder Musiker für sich aus. Ab einem gewissen Grad der Beherrschung werden die Musiker das Stück mit Click-Track üben wollen. Das System sollte es ermöglichen, einzelne Abschnitte oder auch das ganze Stück in einem langsameren Tempo zu spielen. Zudem müssen die Benutzer in einem beliebigen Takt beginnen können.
- **Proben:** Wenn die Musiker gemeinsam proben, muss es schnell möglich sein, einen Durchlauf zu unterbrechen und an beliebigen Stellen wieder zu beginnen. Dies sollte vom Ensembleleiter, dem Komponisten, dem Tontechniker oder einem Mitglied des Ensembles zentral gesteuert werden können. Ebenfalls sollte es möglich sein, das Tempo eines Abschnitts oder des gesamten Stückes zu verändern. Die Aktivität „Proben" ist bei professionellen Ensembles in der Regel von hohem Zeitdruck geprägt. Die Interaktion mit dem System muss daher sehr zeiteffizient sein.
- **Konzertieren:** Die Musiker werden mit Hilfe des Systems synchronisiert. Zusätzlich wird falls nötig das Zuspiel auf der Beschallungsanlage ausgegeben. Das System wird von einem der Beteiligten gestartet und läuft dann ohne weiteren Eingriff durch.

Der soziale Kontext unterscheidet sich in den verschiedenen Aktivitäten. Die Nutzer sind bei den Aktivitäten „Vorbereiten" und „Üben" in der Regel auf sich allein gestellt. Bei Proben und Konzert können die Beteiligten bei der Nutzung auf die Hilfe der Gruppe zählen. Bei Proben wird die Leitung oftmals durch den Komponisten oder Ensembleleiter übernommen. Aber auch der physische Kontext spielt eine Rolle: Die digitalen Notenständer müssen synchronisiert werden. Je nach Situation kann dazu auf unterschiedliche Technologien zurückgegriffen werden. Da gerade die physische Nähe überwunden werden soll, kann auch die dauerhafte physische Kopplung der Geräte zum Zwecke der Synchronisation nicht vorausgesetzt werden. Der Rückgriff auf Funksignale ist hier zu empfehlen. Im Freien (und oftmals auch in Konzertsälen

[40] Vgl. Benyon, *Designing Interactive Systems* (wie Anm. 39).

und Kirchen) steht jedoch in der Regel kein WLAN zur Verfügung. Daher sollte die Lösung nicht ein bereits bestehendes Funknetzwerk zur Synchronisierung der digitalen Notenständer voraussetzen.

Potentiell geeignete Technologien sind Tablets und Laptops. Tablets haben den Vorteil, dass sie leichter auf Orchesternotenpulten Platz finden. Sie eignen sich ideal als passive Displays für die Musiker. Laptops werden hingegen aufgrund ihrer besseren Eingabemöglichkeiten für aktive Tätigkeiten besser geeignet sein, insbesondere für die Aktivität „Vorbereiten".

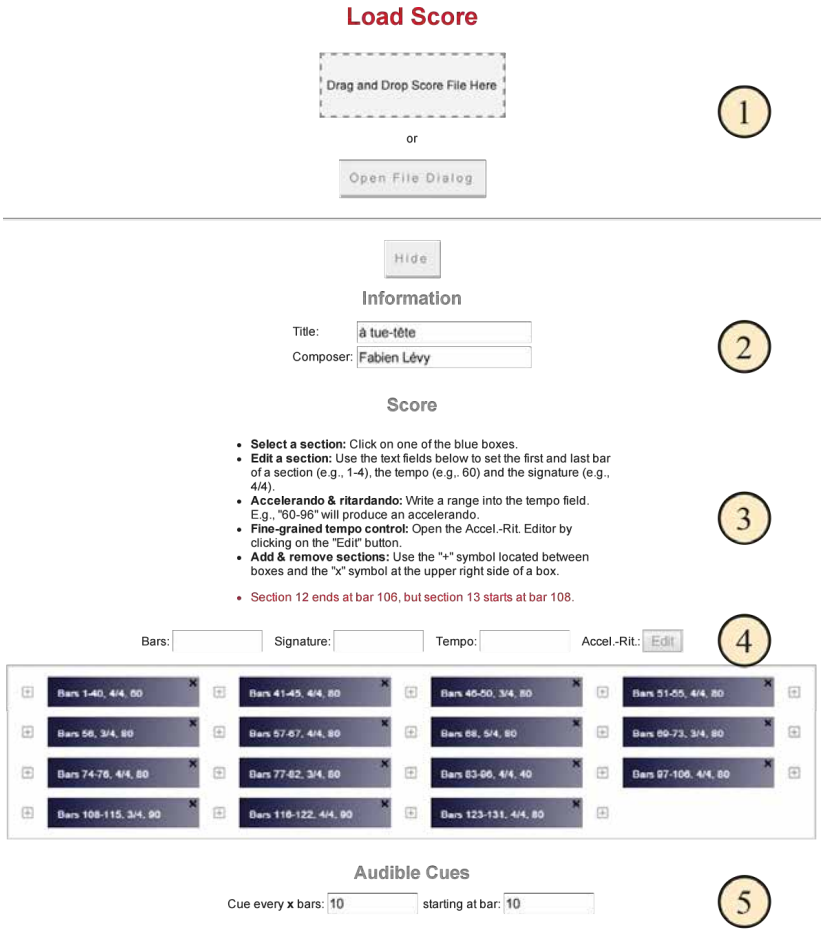
Umsetzung

Auf der Basis der oben beschriebenen Fallstudie und PACT-Analyse wurden zwei Anwendungen entwickelt, die das synchronisierte Musizieren per Laptop/Tablet unterstützen. *WebMaestro*[41] (siehe Abb.) unterstützt die Musiker/innen bei den Aktivitäten *Vorbereiten*, *Üben* und *Proben*. Eine spezielle App für Tablets *sam* (synchronized app maestro) unterstützt die Musiker bei *Proben* und im *Konzert* (siehe Abb. 4).

WebMaestro ist ein web-basierter Click-Track-Generator und -Player. Im Grunde dient *WebMaestro* der Vorbereitung der Daten. Die Einrichtung des Click-Tracks bis zur finalen Fassung mit den gewünschten Tempobereichen und -kurven, sowie gesprochenen Anweisungen bedürfen ggf. mehrerer Eingriffe und Korrekturen, die sich erst aus dem Übe- und Probekontext ergeben. Aus diesem Grund ist das Werkzeug so angelegt, dass es ohne Zwischenschritte für diese drei Aktivitäten genutzt werden kann. Selbstverständlich kann diese Anwendung auch im Konzerteinsatz Verwendung finden, sofern die Zuspielung von Click-Tracks genügt.

Nutzt man zusätzlich Laptops oder Tablets als digitale Notenständer und möchte man auf diesen eine synchronisierte Wiedergabe der Stimmenauszüge der Musiker ermöglichen, erübrigt sich die Verteilung des Click-Tracks per Funk, da die Tablets bzw. Laptops den Click-Track synchronisiert abspielen können. Konfrontiert mit dem Grundproblem, dass Uhren in Computersystemen nicht perfekt arbeiten (siehe Abb. 3) wurden unterschiedliche Methoden zur Synchronisation in Erwägung gezogen. Zwei Uhren können nämlich sowohl voneinander um einen konstanten Wert abweichen (*clock offset*) als auch unterschiedlich schnell laufen (*clock drift*). Untersucht wurde

[41] Zentrum für Musik- und Filminformatik der Hochschule für Musik Detmold und der Hochschule OWL und Earquake, Epizentrum für experimentelle Musik der Hochschule für Musik Detmold, *WebMaestro*, Detmold 2014, online abrufbar unter http://www.zemfi.de/wp-content/uploads/2015/07/WebMaestro13.html [Stand: 30. Nov. 2015].


Load Score
Drag and Drop Score File Here
or
Open File Dialog
1
Hide
Information
Title:
à tue-tête
Composer:
Fabien Lévy
2
Score
Select a section: Click on one of the blue boxes.
Edit a section: Use the text fields below to set the first and last bar of a section (e.g., 1-4), the tempo (e.g,. 60) and the signature (e.g., 4/4).
Accelerando & ritardando: Write a range into the tempo field. E.g., "60-96" will produce an accelerando.
Fine-grained tempo control: Open the Accel.-Rit. Editor by clicking on the "Edit" button.
Add & remove sections: Use the "+" symbol located between boxes and the "x" symbol at the upper right side of a box.
3
Section 12 ends at bar 106, but section 13 starts at bar 108.
Bars:
Signature:
Tempo:
Accel.-Rit.:
Edit
4
Bars 1-40, 4/4, 60
Bars 41-45, 4/4, 80
Bars 46-50, 3/4, 80
Bars 51-55, 4/4, 80
Bars 56, 3/4, 80
Bars 57-67, 4/4, 80
Bars 68, 5/4, 80
Bars 69-73, 3/4, 80
Bars 74-76, 4/4, 80
Bars 77-82, 3/4, 60
Bars 83-96, 4/4, 40
Bars 97-106, 4/4, 60
Bars 108-115, 3/4, 90
Bars 116-122, 4/4, 80
Bars 123-131, 4/4, 80
Audible Cues
Cue every x bars: 10
starting at bar: 10
5

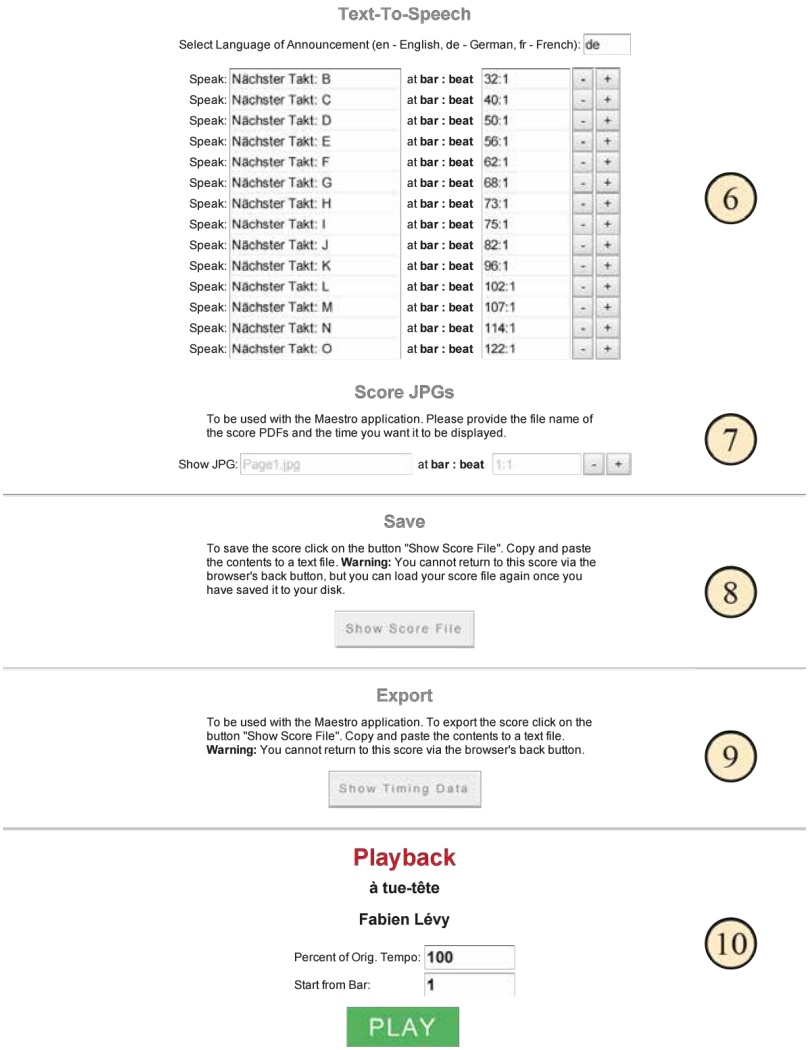


Abbildung 2: *WebMaestro*: Es folgt eine Kurzbeschreibung der Interface-Elemente: (1) Laden gespeicherter Stücke, (2) Angabe von Titel und Komponist/in, (3) kurze Beschreibung der Funktionalität, (4) Eintragen der Abschnitte mit Taktart und Tempo, (5) hörbare Signalen, (6) gesprochene Anweisungen, (7) Verknüpfung mit der grafischen Partitur, (8 und 9) Speichern, (10) Abspielen

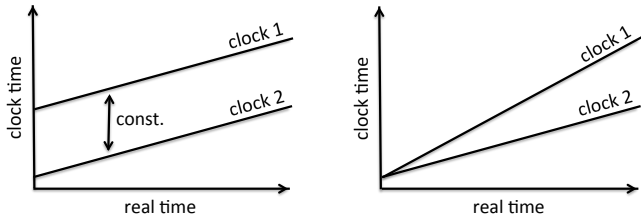


Abbildung 3: Abweichung von zwei Uhren um einen konstanten Wert (links) und Auseinanderdriften von zwei Uhren über die Zeit (rechts)

die Synchronisierung über Network Time Protocol (NTP), radiobasierte Zeitzeichen (DCF77) und Global Positioning System (GPS).[42] Die besten Ergebnisse lieferte aber ein selbstgebauter „verteilter Knopf", der *Distributed Button*, der zeitgleich an alle angeschlossenen Geräte ein Signal sendet, was dazu genutzt wird, das konstante *offset* zwischen den Uhren auszugleichen. Um die verstrichene Zeit zu messen, zählt unser System abgespielte Audiosamples statt die „normale" Computeruhr zu nutzen, da sich so eine geringere *clock drift* erzielen lässt. Um die Computer zu kalibrieren, wird die *clock drift* einmal gemessen. Die Abweichung wird dann bei jedem Abspielen kompensiert. So kann eine Ausgangsabweichung von weniger als 1 ms und eine weitere Abweichung von weniger als 2 ms/h erreicht werden.[43] Musikalisch sind diese Abweichungen unbedeutend.

Die Lösung mit dem *Distributed Button* wurde in der App *sam* realisiert. In dieser wird der wiedergegebene Click-Track zusätzlich optisch veranschaulicht, es wird der aktuelle Takt angegeben und die Noten werden automatisch „geblättert". Die Anwendung ist somit primär auf die Konzertsituation eines verteilten Ensembles ausgerichtet, kann aber selbstverständlich auch bei der Probe eingesetzt werden.

Abb. 4 zeigt acht synchronisierte Musik-Tablets. Die Tablets sind allesamt an den *Distributed Button* angeschlossen, der auch bereits gedrückt wurde, sodass die Tablets in einen Countdown gehen, dessen Länge im Vorfeld eingestellt wurde. Die Tablets können nun wieder vom *Distributed Button* getrennt werden und zu ihrem Einsatzort getragen werden. Dort beginnen sie nach Ablauf des Countdowns den Click-Track zu spielen und die Notenseiten automatisch fortzuschalten. Besonders erfreulich ist in diesem Zusammenhang, dass mit dieser Lösung keinerlei Abhängigkeit von vor-

42 Aristotelis Hadjakos, Axel Berndt und Simon Waloschek, *Synchronizing Spatially Distributed Musical Ensembles*, in: *Proceedings of the 12th International Conference on Sound and Music Computing (SMC-15)*, Maynooth 2015, S. 96–97.

43 Ebd.



Abbildung 4: Synchronisierte Musik-Tablets

handenen oder dedizierten Funknetzen besteht, deren Vorhandensein oder Stabilität stark situationsabhängig sein kann.

Unser System ist bisher bei drei Konzerten genutzt worden. Das erste Mal bei den Internationalen Ferienkursen für neue Musik in Darmstadt 2014. Zu diesem Anlass wurde die Uraufführung des Stückes *à tue-tête* des Komponisten Fabien Lévy[44] mit der Software *WebMaestro* bei Proben und Konzert unterstützt. Des Weiteren wurde wie bereits eingangs erwähnt das Stück *Four tulips, two for you* von Matthias Mauch aufgeführt. Hierbei wurden die beiden Musiker mit Hilfe zweier Laptops synchronisiert. Schließlich wurde im *Teatro di Poliziano* in Montepulciano das unveröffentlichte Stück *Bild3* des Komponisten Maximiliano Estudies mit Hilfe des in Abb. 4 gezeigten Systems realisiert. Zusätzlich wurde bei diesem Konzert ein Laptop synchronisiert, mit dem ein mehrkanaliges Zuspiel realisiert wurde.

Das System arbeitete in allen Fällen stabil und zuverlässig. Die Musiker lobten die einfache Konfigurierbarkeit des Click-Tracks in *WebMaestro*, insbesondere die Möglichkeit, das Gesamttempo ad hoc anpassen zu können, ohne alle Tempobereiche individuell anpassen zu müssen. Durch die flexible Einbindung von Tablets und Laptops gleichermaßen lassen sich auch komplexe elektroakustische Setups realisieren. Darüber hinaus werden neue Perspektiven für Komponisten neuer Musik eröffnet, sei es für verteilte Konzerte oder für Klanginstallationen.

---

44 Fabien Lévy, *à tue-tête*, Berlin 2014.

Digitale Noten in der Musikproduktion

Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Musik[45] endet der musikalische Schaffensprozess nicht mit der Aufführung des Notenmaterials. Vielmehr kulminiert er im Prozess der *Musikproduktion*, in dessen Zentrum der Tonmeister auf ganz eigene Art und Weise mit dem Notenmaterial arbeitet. Digitale Noten und Musikeditionen legen die Grundlage für eine noch engere Verzahnung von Noteninformationen mit den Arbeitsprozessen in der Musikproduktion. Dies soll im Folgenden an einigen Beispielen veranschaulicht werden, welche zugleich Themenstellungen aktueller Forschungs- und Entwicklungsprojekte in diesem Feld wiederspiegeln.

Der Begriff *Musikproduktion* umfasst in der klassischen Musik den gesamten Aufnahme- und Herstellungsprozess eines musikalischen Werkes zu dessen nachträglicher, möglichst klangtreuen Wiedergabe. Technisch betrachtet war dieser Prozess in den letzten 30 Jahren parallel mit den Fortschritten der Computertechnik einem rasanten Wandel unterworfen. Analoge Mischpulte wurden durch digitale Pendants ersetzt, Bandmaschinen von modernen Computern verdrängt. War der finanzielle Aufwand für qualitativ hochwertige Aufnahmen selbst in den späten 80er Jahren noch auf einem für Privatpersonen beinahe undenkbaren Niveau, sind heutzutage Computersysteme aufgrund ihres enormen gesteigerten Preis-Leistungs-Verhältnisses zum alltäglichen Werkzeug in der Musikproduktion geworden.

Trotz dieser Entwicklungen ist der Fokus des künstlerischen Aufnahmeleiters („Tonmeister“) in der klassischen Musikproduktion traditionell geblieben. Als Bindeglied zwischen Musiker und aufgenommener Musik obliegt ihm sowohl eine Verantwortung gegenüber der Komposition als auch dem produzierten Gesamtwerk. Dies schließt sowohl die musikalisch-künstlerische wie technische Einflussnahme in allen Produktionsschritten ein, immer ausgerichtet auf die Erzielung des bestmöglichen Gesamtergebnisses. Ständiger Begleiter und wichtigstes Arbeitsutensil des Tonmeisters ist während des gesamten Prozesses die Partitur. Doch selbst in Zeiten von Touchscreens und Tablets liegt diese weiterhin in gedruckter Form vor. Die für spätere Arbeitsschritte essentiellen Eintragungen und Kommentare des Tonmeisters werden weiterhin mit Stift auf Papier vorgenommen, die Kommunikation mit dem Musiker erfolgt immer noch durch gesprochene Angaben von Seitennummer, System, Takt, Zählzeit etc.

Durch die konsequente Digitalisierung der musikeditorischen Praxis werden für die Musikproduktion Grundlagen gelegt, die diese Arbeitsweise maßgeblich verändern und zum Teil erheblich vereinfachen können. Die Darstellung des Notentextes auf

[45] Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main 1980.

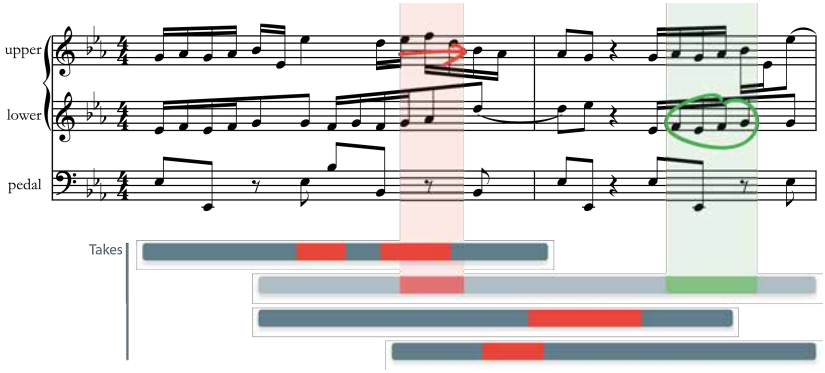


Abbildung 5: Entwurf für die verknüpfte Darstellung von Notenbild, Annotationen und Aufnahmetakes

modernen Tablets ist hierbei nur der erste Schritt. Diese lässt sich nicht nur flexibel an die projektbezogenen oder persönlichen Bedürfnisse anpassen, z. B. durch Änderung der dargestellten Notengröße oder flexible Anordnung der Partitursysteme, sondern ermöglicht zudem auch neue Kommunikationsformen mit den aufzunehmenden Musikern. Bereits verfügbare Notenständer-Apps wie *neoScores*[46] erlauben den Austausch von digitalen Eintragungen in den Noten über mehrere Tablets hinweg, sodass beispielsweise Stimmführer die für ihre gesamte Instrumentengruppe relevanten Informationen eintragen können und diese automatisch auf den Anzeigen seiner Mitspieler synchronisiert werden. Ebenso könnte der Aufnahmeleiter während einer Produktion Noten oder Passagen auf seinem Tablet hervorheben, die auf den Tablets der Musiker gleichermaßen akzentuiert erscheinen. Dieser Vorgang kann bei konsequenter Nutzungsweise den auf beiden Seiten stattfindenden Suchprozess im Notentext vereinfachen und gleichzeitig merklich beschleunigen.

Für die nachträgliche Bearbeitung des aufgenommenen Materials bietet die digitale Notenform noch erheblich weitreichendere Vorteile. Vom Tonmeister vorgenommene Eintragungen im Notentext (rot, siehe Abb. 5) können mit entsprechender Software erfasst und direkt mit der korrespondierenden zeitlichen Position im aufgenommenen Audiomaterial verknüpft werden. Ein ständiges Wechseln zwischen der üblichen Wellenformdarstellung der Aufnahme und den Noten könnte somit obsolet werden und den Fokus wieder stärker auf die Noten richten.

---

[46] Vgl. neoScores bvba, neoScores. *The digital alternative to sheet music. Done right. Use neoScores to get rid of sheet music on paper*, Kontich 2015, online abrufbar unter https://www.neoscores.com/ [Stand: 30. Nov. 2015].

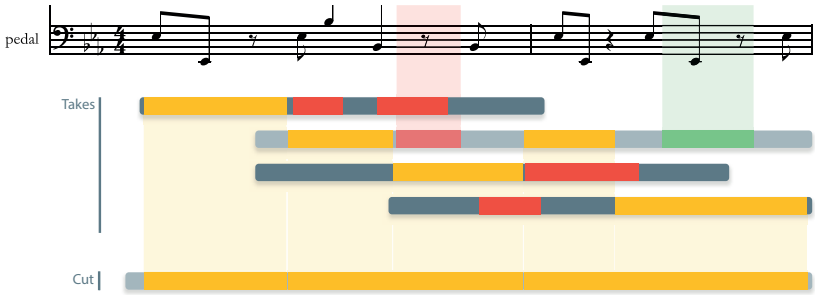


Abbildung 6: Entwurf eines Oberflächenkonzepts für den musikalischen Schnitt

Im anschließenden Arbeitsschritt, dem Schnitt, erleichtert diese Verknüpfung das Auffinden der gesuchten Takes. Denkbar ist, dass man gewünschte Passagen innerhalb der dargestellten Take-Balken (siehe Abb. 6) markieren (hier: gelb) und in den finalen Schnitt übernehmen kann. Auf diese Weise bleibt der Bezug zu den Noten stets erhalten und bietet eine auf einen Blick erfassbare Schnittfassung.

Die vollständige Umstellung auf einen derartigen digitalen Arbeitsprozess kann sowohl den Produktionsprozess übersichtlicher und komfortabler gestalten als auch die anschließende Dauer für die Verarbeitung des Rohmaterials reduzieren. So können digitale Noten und Editionen zu inhärenten Bausteinen künftiger Werkzeuge und Arbeitsprozesse in der Musikproduktion werden.

Auf zur nächsten Runde

Die Belange der Musikedition erschöpfen sich nicht in der Anfertigung der Edition an sich. Eine Edition bliebe bedeutungslos, die investierte oft mehrjährige Arbeit vergebens, ohne ihre Nutzer, welche bei Weitem nicht nur die ausführenden Musiker sind, sondern auch Tonmeister, Musikwissenschaftler, -informatiker und -enthusiasten. Wer die Belange und Erfordernisse dieser Nutzergruppen nicht im Blick behält, droht, an seinen Zielgruppen vorbei zu arbeiten und im „editionswissenschaftlichen Elfenbeinturm“ in Vergessenheit zu geraten. Die *digitale* Musikedition kommt der Vielfältigkeit der Nutzungskontexte nicht nur entgegen, sie befeuert sie sogar noch. Etliche Beispiele wurden in den vorangegangenen Abschnitten angeführt, zwei davon exemplarisch detaillierter ausgeführt. Ebenso wie diese Liste nicht abschließend sein kann, ist die Entwicklung der digitalen Musikedition längst nicht an ihrem Endpunkt

angelangt. Ihre Arbeitsprozesse (derzeit noch sehr ähnlich denen der traditionell analogen Musikedition), ihre Werkzeuge und die Beschaffenheit ihrer Resultate (Formate und korrespondierende Datenstrukturen) sowie die Art und Weise ihrer medialen Präsentation (gedruckter oder digitaler Notentext, Einbezug von Ton und Bewegtbild, statisch oder interaktiv) werden sich auch in Zukunft weiter wandeln.

Mit dem Schritt ins Digitale hat der Editionsigel einen großen Schritt gemacht, mit dem er zum vorauseilenden Programmierhasen aufgeschlossen hat. Es ist zu wünschen, dass dies in Zukunft mehr als bislang zu einem regen Austausch, gemeinsamer Arbeit und innovativen Ideen inspiriert. Schließlich konserviert die Musikedition nicht nur die kulturellen Errungenschaften der Vergangenheit, sondern trägt zum kulturellen Leben der Zukunft bei.

Beatrix Borchard

MusikGeschichtsVermittlung und Genderforschung im Internet

Bericht über ein work in progress

Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Forschungsplattform im Internet zum Thema Musik und Gender (MUGI) waren zwei Erkenntnisse: Die Ergebnisse von Forschung gehen verloren, wenn sie nur in Hochschulprojekte und einmalige Aufführungen münden, und: Vernetzung tut Not. Jede Studierende, jede Wissenschaftlerin (zunächst waren es ausschließlich Frauen), die sich mit musikbezogener Frauen- und Geschlechterforschung befasste, war in ihrem jeweiligen institutionellen Kontext eine Einzelkämpferin. So entstand noch in Berlin an der Universität der Künste (damals noch Hochschule der Künste) eine Idee, die 2001 zunächst am musikwissenschaftlichen Institut Detmold/Paderborn gemeinsam mit meiner Mitarbeiterin Kirsten Reese und in guter Nachbarschaft zu Joachim Veit Grundlage eines Konzepts wurde, das dann an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg realisiert wurde.

Konzept

Von vornherein legten wir die Plattform[1] mehrteilig an: Ein personenbezogener Teil, der sich den Werken und dem musikalischen Wirken von Frauen vom Mittelalter bis heute widmen sollte, wurde unterteilt in die Bereiche „Lexikon“, „multimediale Präsentationen“, „Materialsammlung“ und „kommentierte Links“. Später sollte noch ein sachbezogener Teil hinzukommen. Im Mittelpunkt der zugrundeliegenden Forschungsarbeit standen Arbeits- und Lebenszusammenhänge von Musikerinnen und bisher nicht erfasste bzw. unerforschte Werke. Ziel war es, durch die als offener Wissensraum konzipierte Plattform zu einer Musikgeschichtsschreibung beizutragen, in der nicht Autoren und Werke im Zentrum stehen, sondern das musikbezogene kulturelle Handeln von Frauen *und* Männern und die Rekonstruktion historischer und aktueller Lebens- und Klangwelten. Musik wurde in diesem Kontext verstanden als

[1] *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de [Stand: 30. Nov. 2015].

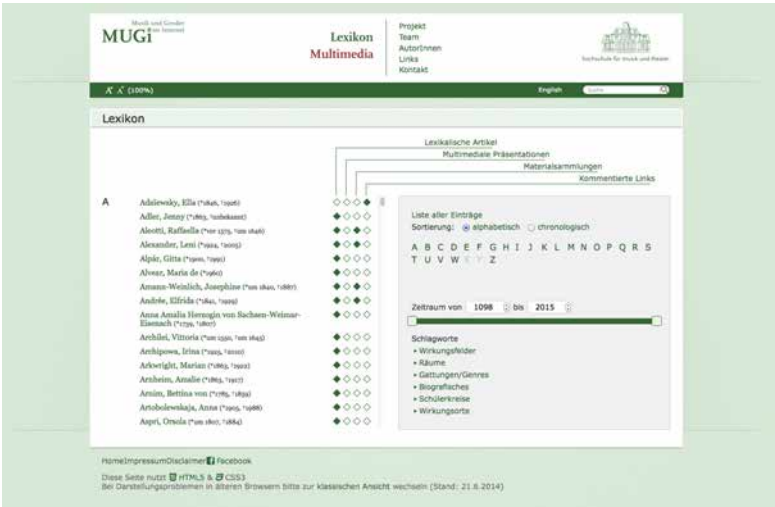


Abbildung 1: Screenshot MUGI Lexikon, http://mugi.hfmt-hamburg.de/Lexikon [Stand: 30. Nov. 2015]

vielfältiges Beziehungsereignis, verschriftlichte Werke nur als Teil eines komplexen Gefüges. Das Wirken von Frauen sollte ins Blickfeld gerückt werden. Das bedeutete zunächst, im lexikalischen Teil von MUGI nicht nur die Arbeit von Komponistinnen sondern auch von Interpretinnen, Mäzeninnen, Initiatorinnen von musikalischen Salons, Verlegerinnen, Pädagoginnen, Förderinnen u. a. lexikalisch zu erfassen. Eine Vorauswahl im Sinne von „die 100 wichtigsten Musikerinnen" wurde bewusst nicht getroffen, weil eine solche Auswahl Kriterien voraussetzt, die im Forschungs- und Vernetzungsprozess erst entwickelt werden mussten.

MUGI heute

Inzwischen sind mehr als zehn Jahre vergangen. Was in Detmold/Paderborn begann, wurde an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg ab 2002 mit wechselnden Mitarbeiter_innen[2] systematisch weitergeführt und ausgebaut[3] – anderes trat

[2] Vgl. „Team" unter http://mugi.hfmt-hamburg.de/Team [Stand: 30. Nov. 2015] (MUGI = Musikvermittlung und Gender im Internet).

[3] MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. Online frei verfügbar unter http://www.mugi.hfmt-hamburg.de [Stand: 30. Nov. 2015].

aufgrund der schmalen personellen Austattung in den Hintergrund, so der Plan, einen parallelen Sachteil aufzubauen. Aber im Laufe der Jahre wurde vor allem durch den lexikalischen Teil Schritt für Schritt ein nach wie vor weitgehend unbekannter Teil des europäischen Kulturerbes zum ersten Mal erfasst und nicht nur Wissenschaftler_innen und Musiker_innen sondern auch der interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die historische Orientierung des Lexikon spiegelt die historische Orientierung unseres Faches und damit unsere Autor_innen. Die Hoffnung, durch die kommentierten Links die zeitgenössische Musikszene immer aktuell miteinbeziehen zu können, war nicht wie geplant zu realisieren. Zahlreiche Nutzer_innen verstanden den Vernetzungsgedanken nicht, sondern beklagten – verleitet durch das Lexikonformat – die fehlenden Artikel. Außerdem müssen Links ständig aktualisiert werden – auch dies eine Frage der personellen Kapazität.

Sowohl die zunächst vorhandene Beschränkung auf Frauen als auch die spätere Einbeziehung sogenannter „Männerseiten" wurde wiederholt diskutiert. Da der Nachholbedarf bezogen auf unser Wissen über das kulturelle Handeln von Frauen nicht nur in der Vergangenheit sondern selbst noch in der Gegenwart unvermindert groß ist, wird MUGI auch künftig einen Beitrag zu beiden Gebieten leisten, zur musikbezogenen Frauen- *und* zur Geschlechterforschung. Die ursprüngliche Beschränkung auf Europa entsprach den Vorgaben von Geldgebern und wird nun nach und nach, nicht zuletzt dank erster englischsprachiger Seiten aufgehoben. Die Nichteinbeziehung der populären Musik bis auf den Bereich Kabarett ergab sich aus den eigenen Forschungsschwerpunkten und war rein pragmatisch motiviert. Auch dies wird sich dank des weiteren Ausbaus der Plattform gemeinsam mit Nina Noeske ändern.

Die Anlage der Artikel zeigt deutlich, dass es um ein möglichst breites Erfassen musikbezogener Tätigkeitsfeldern geht, statt, wie in herkömmlichen Lexika üblich, um die Zuweisung einer bestimmten Profession. Gerade für den Bereich der Musik ist bis heute die Vielfalt von Tätigkeiten kennzeichnend. Welche dieser Tätigkeiten hauptsächlich dem Gelderwerb dient, ist nur eines unter vielen Kennzeichen. Die Auswertung ihrer Repertoires, wie sie Christiane Wiesenfeldt auf der Grundlage des MUGI-Lexikons in Angriff genommen hat,[4] bezieht sich nahezu ausschließlich auf öffentliche Auftritte der Musikerinnen. Speziell, aber nicht ausschließlich bezogen auf weibliche Musiker ist jedoch Professionalität nicht gleichbedeutend mit Berufstätigkeit.[5] Das wird besonders deutlich, wenn man den Bereich des privaten und

---

4 Christiane Wiesenfeldt, *Repertoire-Konstanten und -Wandel von Komponistinnen des späten 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Frauen- und Geschlechterforschung multimedial – Chancen und Grenzen*, hg. von Beatrix Borchard, Elisabeth Treydte und Silke Wenzel, Hildesheim 2015 (Druck in Vorbereitung).

5 Vgl. Beatrix Borchard, *Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz*

halböffentlichen Musizierens mit ins Blickfeld nimmt, wie es hier explizit geschieht. Dadurch wurde zum ersten Mal sichtbar, welche Rolle Frauen historisch speziell als Trägerinnen des jeweiligen regionalen und städtischen Musiklebens in seiner ganzen Bandbreite gespielt haben.

Die Erfassung von Wirkungsorten, die neben den aktuellen auch diehistorischen Ortsbezeichnungen mit einbezog, vermittelte vor allem auch der Regionalgeschichtsschreibung umfangreiches, bisher unbekanntes Material. *Würdigung* und *Wirkung* eröffnen einen Einblick in das Arbeitsfeld der jeweiligen Musikerin und ihre Rezeption, wobei über zitierte Rezensionen mentale Bilder entstehen, die im Rahmen der Textsorte Lexikonartikel nicht differenziert hinterfragt werden können. Das wäre Aufgabe einer Auswertung der Artikel in einer vergleichenden Studie. Janina Klassen hat in einem Beitrag zum Thema „Gender, Sprache, Wertungsfragen" bereits die Grundlage gelegt.[6]

Ein Akzent der Lexikon-Artikel lag konzeptionell auf dem Lückenschreiben,[7] hier gemeint als Aufweisen von Forschungslücken und Hinweise auf unaufgearbeitete Archivbestände und private Nachlässe. Vom Benennen der Desiderata sollen Impulse zu weiterer Forschungsarbeit ausgehen, etwa, wenn es um die Themensuche für Examens-, Diplom- oder Doktorarbeiten geht, um weitere Forschung zu initiieren. Werkverzeichnisse verweisen auf ungehörte Musik in einem nicht erwarteten Umfang, damit auf künftige Editionsaufgaben. Welche Fragen sich bei der Anlage von Werkverzeichnissen stellen, hat Cornelia Bartsch eindrucksvoll gezeigt.[8]

Besonders die interessierte Öffentlichkeit reagierte nicht nur auf den neuen Zugang zu Informationen, sondern auch auf die Möglichkeit der Ergänzung und Korrektur biographischer Details der Artikel, während sich die Erwartung, dass die Autor_innen selbst für Aktualisierungen sorgen, bis auf wenige Ausnahmen nicht erfüllte. Dass die Fortschreibbarkeit, die das Medium ermöglicht und einer der großen Vorteile des Mediums ist, kaum genutzt wurde, hängt abgesehen vom ständigen Zeit- und Finanzmangel aller Beteiligter auch mit Vorbehalten innerhalb der wissenschaftlichen

vom 22. bis 25. August 1996, hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 115–122 (Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Musikhochschule Düsseldorf 5).

6 Janina Klassen, *Gender, Sprache, Wertungsfragen*, in: *Frauen- und Geschlechterforschung multimedial – Chancen und Grenzen*, hg. von Beatrix Borchard, Elisabeth Treydte und Silke Wenzel, Hildesheim 2015 (Druck in Vorbereitung).

7 Vgl. Beatrix Borchard, *Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik*, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 30–45.

8 Cornelia Bartsch, *Werkverzeichnisse – oder: Hase und Igel – zum Umgang mit einem Paradox*, in: *Frauen- und Geschlechterforschung multimedial – Chancen und Grenzen*, hg. von Beatrix Borchard, Elisabeth Treydte und Silke Wenzel, Hildesheim 2015 (Druck in Vorbereitung).

Community gegenüber einer Internetveröffentlichung von Forschungsergebnissen zusammen. Diese Vorbehalte bezogen sich zum einen auf die Einschätzung, dass für die eigene wissenschaftliche Laufbahn eine Internetveröffentlichung nicht gleichwertig ist mit einer Printveröffentlichung, zum anderen sprach aus ihnen die Sorge vor „Diebstahl am geistigen Eigentum". Die Gleichwertigkeitsdebatte erledigt sich zunehmend von selbst, auch wenn es immer noch Kolleg_innen selbst im Genderforschungsbereich gibt, die meinen, sie könnten das MUGI-Lexikon benutzen, ohne ihre Quelle, weil nur im Internet, anzugeben. Zudem haben die Plagiatsaffären der letzten Jahre deutlich gezeigt, was wir immer schon wussten, nämlich dass vermeintlicher oder tatsächlicher geistiger Diebstahl nicht an ein bestimmtes Medium gebunden ist.

MUGI-Lexikon

Anders als ursprünglich gedacht lag der Hauptakzent der Arbeit auf dem lexikalischen Teil, für den eine Datenbank entwickelt wurde, in der auch unter Kategorien recherchiert werden kann, die aus spezifisch genderbezogenen Fragestellungen erwuchsen. Das war nicht ohne Probleme. Denn eine Datenbank entwickelt man am besten, wenn die Daten vorliegen. Hier aber ging es um ein Projekt, das sich ständig weiterentwickelte und veränderte. Verschlagwortungen und Suchfunktionen mussten mehrfach überarbeitet werden. Das ist aufwendig, weil ja auch die ‚alten' Seiten nachgearbeitet werden müssen, aber notwendig. Die Überarbeitung betraf vor allem die für weiterführende Studien besonders wichtigen Kategorien „Wirkungsfelder", „Wirkungsorte" sowie „Räume". Die Tabelle 1 zeigt ausschnittsweise eine Liste von Wirkungsfeldern, die den Autor_innen mit der Bitte zur Verfügung gestellt wird, die aus ihrer Sicht passenden Zuordnungen anzukreuzen und gegebenenfalls neue Schlagwörter zu nennen Sie zeigt begrifflich eine große Heterogenität, um die Suchmöglichkeiten so vielfältig und so offen wie möglich zu gestalten. Außerdem wurden aus konzeptionellen Gründen Felder aufgenommen wie „Briefe", „Dialogpartnerin", „ideelle Förderung", „materielle Förderung" etc., die im engeren Sinne nicht als musikbezogen gelten.

[ ] Akkordeon	[ ] Bass (Kontra- /E-)	[ ] Bearbeitung
[ ] Beratung	[ ] Bildende Kunst	[ ] Briefe
[ ] Brotberuf	[ ] Cembalo	[ ] Chorleitung
[ ] Concertina	[ ] Dialogpartnerin	[ ] Dirigieren

[ ] Dramaturgie	[ ] Edition	[ ] Elementare Musikpädagogik (historisch)
[ ] Flöte	[ ] Förderung (ideell)	[ ] Förderung (materiell)
[ ] Forschung	[ ] Fürstin	[ ] Gesang
[ ] Gitarre	[ ] Glasharmonika	[ ] Gottesdienst
[ ] Harfe	[ ] Improvisation	[ ] Instrumentenbau
[ ] Interpretation	[ ] Journalismus	[ ] Kammermusik
[ ] Keyboard	[ ] Kirchenmusik	[ ] Klangkunst
[ ] Klavier	[ ] Komposition	[ ] Konzertmeisterin
[ ] Konzertorganisation	[ ] Korrepetition	[ ] Laptop
[ ] Laute	[ ] Librettistik	[ ] Literatur
[ ] Malerei	[ ] Management	[ ] Mandoline
[ ] Mäzenatentum	[ ] Medienkunst	[ ] Memoiren
[ ] Muse	[ ] Musikhochschule (Institution)	[ ] Musikkritik
[ ] Musikpädagogik	[ ] Musikpolitik	[ ] Musikschulgründung
[ ] Musiktheorie	[ ] Musiktherapie	[ ] Musikwissenschaft
[ ] Nachlassverwaltung	[ ] Oboe	[ ] Orchester
[ ] Orchesterleitung	[ ] Organistin	[ ] Orgel
[ ] Performance	[ ] Rebec	[ ] Regie
[ ] Salonorchester	[ ] Sammlung	[ ] Saxophon
[ ] Schauspiel	[ ] Schlagzeug	[ ] Schriftstellerin
[ ] Schulmusik	[ ] Songwriting	[ ] Sounddesign
[ ] Stimme	[ ] Streichquartett	[ ] Stummfilm

[ ] Stundengebet	[ ] Tanz	[ ] Theaterleitung
[ ] Theorbe	[ ] Theremin	[ ] Unterricht
[ ] Veranstalterin	[ ] Verlag	[ ] Vermittlung
[ ] Viola	[ ] Viola da gamba	[ ] Violine
[ ] Violoncello	[ ] Widmungsträgerin	[ ] Wissenschaft

Tabelle 1: MUGI-Schlagworte: Wirkungsfelder

Auch die Verschlagwortungen für die Rubrik „Gattungen/Genres“ sowie „Biographisches“ mussten kontinuierlich erweitert, Zuordnungen immer wieder diskutiert werden, obwohl es sich hier um tradierte musikwissenschaftliche Kategorisierungen handelt.

Viele der biographischen Kategorien wurden nur fallweise und bezogen auf lebende Musiker_innen nur mit ihrem Einverständnis vergeben. Besonders problematisch erwies sich die Markierung „Judentum“, da aus historischen Gründen nicht zu trennen ist zwischen einer positiven Zuordnung und einer negativen Markierung.

Dass es sich für das MUGI-Lexikon bei der Verschlagwortung um ein dynamisches System handeln muss, wird auch an einer durchaus nicht von vornherein mit bedachten Kategorie wie „Schülerin von …“ deutlich. Zum einen wurde, je mehr Instrumentalistinnen in das Lexikon aufgenommen wurden, immer deutlicher, welche Rolle Schülerkreise gespielt haben und spielen, zum anderen verweist diese recherchierbare Zuordnung auf männliche Musiker, die Frauen ausgebildet und gefördert haben.

Auch das Gesicht von MUGI wurde zweimal aktualisiert, die Programmierung sich verändernden Nutzergewohnheiten sowie der Weiterentwicklung von Browsern und Software angepasst. Datenbank und Layout entsprechen mit HTML 5 und CSS 3 dem neuesten Stand der Technik, so dass MUGI nunmehr mit einem „responsive design“ auch für das Lesen auf Smartphones attraktiv ist. Darüber hinaus wurde die Optik der Seite an gedruckte Lexika angeglichen. Die neue, digital zur Verfügung gestellte zweispaltige Druckfassung einzelner Artikel als pdf-Datei ist zwar vom Aufbau her, jedoch nicht im Außenbild von einem gedruckten Lexikonartikel zu unterscheiden, Die Namensveränderung von „Musik und Gender im Internet“ zu „Musikvermittlung und Genderforschung im Internet“ bei gleichbleibender Abkürzung MUGI weist auf eine Akzentverschiebung des gesamten Projekts auf die Vermittlung von Forschung und Musik.

Inzwischen verfügt MUGI über einen großen Stamm von Autor_innen und wächst kontinuierlich. Zur Zeit sind es ca. 500 Artikel. Dadurch ist die Grundlage für weiterführende systematische Untersuchungen wie etwa zu Professionalisierungswegen von Pianistinnen, Cellistinnen, Geigerinnen gelegt. Eine Studie von Silke Wenzel steht kurz vor der Veröffentlichung.[9] Entsprechendes gilt für Studien zur Wahrnehmung weiblicher Musiker in Kritiken. Durch die seit 2014 in Angriff genommene Ergänzung des Lexikons durch Artikel über männliche Musiker und Musikschriftsteller wie etwa Eduard Hanslick, Anton Reicha oder Richard Wagner unter Gendergesichtspunkten wird nicht zuletzt die Geschichte des Denkens über „Weiblichkeit" und „Männlichkeit" im Bereich der Musik lesbar. Durch diese Ergänzung wird zudem das deutlich, was Martina Bick herausgearbeitet hat, nämlich wie stark auch weibliche Autoren geschlechtsspezifische und häufig misogyne Zuschreibungen reproduziert haben, um Publikationsmöglichkeiten zu erhalten.[10]

MUGI Multimedial

Zweiter Schwerpunkt der Forschungsplattform sind speziell für das Medium Internet konzipierte multimediale Präsentationen über Leben und Werk von Komponistinnen und Musikerinnen. Außerdem wurden neben traditionellen Werkformen von vornherein auch Arbeiten ins Blickfeld gerückt, die einen erweiterten Werkbegriff voraussetzen, wie Performances, elektronische Musik, Klangkunst und andere zeitgenössische Musikformen. Dafür sowie für genderspezifische Sachthemen mussten neue Methoden der Erschließung und neue multimediale Darstellungsformen entwickelt werden. Die an Feature- und Montageformen[11] orientierten Präsentationen wurden individuell erarbeitet und von Webdesigner_innen gestaltet, um das jeweilige Thema mit Hilfe verschiedener Materialien und Formate, wie z. B. Texten, Audiodateien, Fotos, Videos, interaktiven Modulen und Animationen, möglichst aspektreich darzustellen. Jede Präsentation ist durch einen Kommentar zum zugrundeliegenden inhaltlichen und darstellerischen Konzept ergänzt.

---

9 Silke Wenzel, *Dreißig Violoncellistinnen 1850–1930. Eine biographisch-systematische Studie*, Hildesheim 2016 (Druck in Vorbereitung).

10 Vgl. Martina Bick, *Mittäterschaften? Wie Musikschriftstellerinnen zur Heroenbildung beitrugen (La Mara, Lina Ramann und Anna Morsch)*, in: *Frauen- und Geschlechterforschung multimedial – Chancen und Grenzen*, hg. von Beatrix Borchard, Elisabeth Treydte und Silke Wenzel, Hildesheim 2015 (Druck in Vorbereitung).

11 Vgl. Borchard, *Mit Schere und Klebstoff* (wie Anm. 7).

Kirsten Reese hat zu Darstellungsmöglichkeiten in und mit multimedialen und interaktiven Medien die grundsätzlichen konzeptionellen Überlegungen zum multimedialen Teil der Forschungsplattform ausformuliert.[12]



Abbildung 2: Startseite MUGI multimedial

Daneben sind derzeit z. B. folgende Präsentationen online zugänglich: „Kunst im Kollektiv – les femmes savantes“ (Martina Seeber), „Licht und Klang. Aspekte der Raumwahrnehmung in Klanginstallationen von Christina Kubisch“ (Claudia Tittel, Thomas Nösler und Sakrowski), „Spielfrauen im Mittelalter“ (Constanze Holze, Pepe Jürgens und Kirsten Reese), „Dienstmädchen auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts“ (Birgit Kiupel und Cornelia Geissler), „Körper und Musik“ (Julia Gerlach und Sybille Hotz) oder Pauline Viardot-Garcia (Beatrix Borchard und Julia Lindig) sowie Ethel Smyth (Melanie Unseld und Wice GmbH) und Gertrud Meyer-Denkmann (Kirsten Reese). Zwei Beispiele seien mit ihren Kommentaren herausgegriffen:

---

[12] Kirsten Reese, *Sehen/Hören/Lesen/Assoziieren*, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln u. a. 2006 (Musik – Medien – Geschlecht. Studien zur europäischen Kultur 1), S. 109–126.

Die multimediale Präsentation „Fanny Hensel – Korrespondenzen in Musik“[13] basiert auf der Idee, Inhalte aus Cornelia Bartschs Buch Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz (Kassel: Furore 2007) multimedial aufzuarbeiten bzw. weiterzuführen. Das Konzept entwickelte die Autorin gemeinsam mit Kirsten Reese 2007. Fertiggestellt wurde die multimediale Präsentation Anfang 2009 von Julia Heimerdinger. Ebenso wie die anderen multimedialen Präsentationen des Portals werden auch in *Fanny Hensel – Korrespondenzen in Musik* die Möglichkeiten des Internets gezielt ausgenutzt und textliche Inhalte mit zahlreichen Hörbeispielen, Abbildungen und interaktiven Elementen – in diesem Fall Musikanalysen – verknüpft.

Da das Forschungsprojekt MUGI an der Hochschule für Musik und Theater angesiedelt ist, war es möglich, acht Lieder Fanny Hensels erstmalig einzuspielen und zu veröffentlichen.

> „Fanny Hensel – Korrespondenzen in Musik“ lässt sich auf verschiedenen Wegen entdecken: An vielen Stellen wird durch Querverweise in Form von kleinen Bildern und Links zum assoziativen Kreuz- und Querlesen angeregt. Pfeile führen linear durch die Website und eine Sitemap gibt einen vollständigen Überblick über die Inhalte.[14]

Julia Gerlach hingegen stellt in ihrer Präsentation „Körper & Musik“[15] unter systematischen Gesichtspunkten künstlerische Arbeiten im Bereich der musikalischen Performance und der intermedialen Musik zusammen.

> Die ausgewählten, meist sehr aktuellen Werke werden durch eine textliche Beschreibung und Analyse sowie durch Medien (Video, Musikausschnitt) und Zitate vorgestellt.
> Ausgangspunkt für die Analyse sind einige Entwicklungen, insbesondere die der Reproduktionsmedien und der Computertechnologie, die historisch zu einer Entfremdung der Musik vom diese produzierenden Körper, also zu einer Entkoppelung und Entkörperlichung geführt haben. Dennoch sind zeitgenössische Produktionen, die neue Technologien verwenden, oft nicht körperlos. Körperlichkeit wird etwa durch die abstrahierende Transformation in Gesten und Bewegung in Musik wieder hergestellt oder der reale Körper wird neu inszeniert und durch neue

---

13 Cornelia Bartsch, *Fanny Hensel – Korrespondenzen in Musik*, URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Fanny_Hensel_-_Korrespondenzen_in_Musik [Stand: 30. Nov. 2015].

14 Vgl. Kommentar von Cornelia Bartsch zu ihrer Präsentation. http://mugi.hfmt-hamburg.de/Hensel_Korrespondenzen/ [Stand: 30. Nov. 2015].

15 Julia Gerlach, *Körper & Musik*, URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Körper_und_Musik [Stand: 30. Nov. 2015].

technische Optionen (Sensoren, Video etc.) auf eine andere – stärker vermittelte – Art eingebunden. Biodaten werden zu Steuerdaten. Der Körper des Rezipienten spielt im künstlerischen Produktionsprozess eine zunehmend große Bedeutung. Diese verschiedenen Spielarten und Methoden ordnet Julia Gerlach nach systematischen Gesichtspunkten: Gestik und Bewegung, Expanded, Körper = Instrument, Körperkunst und differenziert sie anhand von Unterbegriffen noch weiter aus. Auf diese Weise entsteht ein semantisches Netz künstlerischer Praktiken, die den Körper einbeziehen.

Unterschieden wird in dem Text zudem zwischen dem instrumentalen und dem vokalen Kontext. Während Instrumente selbst schon eine Medialität beinhalten, die durch Technologien lediglich verschoben und anders besetzt wird, ist die Stimme mit dem Körper ursächlich verbunden. Hier ist Körperbewusstsein fundamentale Voraussetzung und Ausgangspunkt für die künstlerischen Ansätze, die Erzeugung von Klang.

Aus ihren Analysen leitet Julia Gerlach sechs den Arbeiten inhärente zeitgenössische Tendenzen ab: „Stille und Bewegung", „Hybridisierung", „Außen und Innen", „Männlich und Weiblich", „Rezipientenkörper" und „Rituale".

Für die Darstellung des Themenfeldes und der inhaltlichen Gliederung wurde eine interaktive Lösung konzipiert. Das Thema ist netzartig aufgefächert, hat Voraussetzungen (Unkörperliche Musik) und Konklusionen (Körpermusik) und eine Kernerörterung (Körper und Musik). Die erste Seite der Website ist so programmiert, dass bei einem Rollover über die einzelnen netzartig angeordneten Gliederungspunkte die in dem Abschnitt besprochenen Künstler namentlich aufgelistet werden sowie zentrale Stichworte der Passage. Auf diese Weise ist der Besucherin ein intuitiver Zugriff ermöglicht und vor allem ein Überblick geboten, worum es in dem Text allgemein und in den Textabschnitten im Einzelnen geht. Sie kann sich gewissermaßen den Abschnitt auswählen, der sie thematisch und von den Künstlerpersönlichkeiten besonders interessiert. Durch Klick landet sie auf der jeweiligen Seite, auf der sie dann auch Zugriff auf die illustrierenden Medien erhält. Die Medien reichen von Bildern/Skizzen über Videos zu Musiken. Viele dieser Medien wurden von den Künstlern selbst kostenfrei zur Verfügung gestellt. Insgesamt ergibt sich aus den Medien eine große Breite dokumentarischen Materials zu dem Thema, das einzigartig ist.

Der Text ist so verfasst, dass zwei Lesarten möglich sind. Zum einen sind die einzelnen Textabschnitte in sich geschlossen und können daher

> einzeln gelesen werden. Zum anderen ist die Folge der Texte abgestimmt. Neben dem Zugriff auf die einzelnen Textseiten vom Netzbild aus ist es daher auch möglich, sich von vorne bis hinten durch den Text zu klicken.[16]

Dass der multimediale Teil der Plattform sehr viel langsamer wächst als der lexikalische, hängt zum einen damit zusammen, dass Entwurf und Realisation sehr aufwendig sind, zum anderen, dass die meisten Musikwissenschaftler_innen und -publizist_innen nach wie vor ‚in Büchern' denken und sich schwer damit tun, die Vorteile des Mediums, wie z. B. die nichthierarische und nichtlineare Darstellungsweise zu nutzen sowie interaktive Elemente einzubauen. Auch das sehr verbreitete auf schnelle Information ausgerichtete Nutzerverhalten steht einer intensiven Auseinandersetzung mit vielfältigen Präsentationen im Internet entgegen. Im Rahmen von Seminaren und Schulstunden hingegen korrespondieren die multimedialen Präsentationen mit modernen pädagogischen Konzepten des entdeckenden und forschenden Lernens, wie beispielsweise eine im Rahmen eines Seminars erarbeitete Präsentation unter dem Titel „Räume für Musik – Fanny Hensel" sowie ein Schulprojekt „Panorama der Vielfalt. Musik und Gender in heutiger Popularkultur".[17]

MusikGeschichtsVermittlung an Schulen

Das Projekt „Musik und Gender an weiterführenden Schulen" unter Leitung von Beatrix Borchard und Bettina Knauer wird in Hamburg seit 2010 als Projektpartnerschaft zwischen Wissenschaftler_innen, jungen Künstler_innen, Lehrer_innen und Schüler_innen durchgeführt, mit dem Ziel Schüler_innen und Lehrer_innen einen Einblick in die musik- und kulturwissenschaftliche, genderorientierte Forschung zu ermöglichen.[18] Am Projekt nahmen bislang ca. 120 Schüler_innen aus der Klassenstufe 6–13 teil. Durch aktive Mitwirkung an kleineren Forschungsprojekten, Einbindung in den wissenschaftlichen wie künstlerischen Betrieb an der Hochschule für Musik und

[16] Kommentar von Julia Gerlach zu ihrer Präsentation unter http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Körper_und_Musik [Stand: 30. Nov. 2015].

[17] „Panorama der Vielfalt. Musik und Gender in heutiger Popularkultur". Ein Projekt der Klasse 12h der Stadtteilschule Bergedorf im Schuljahr 2012/13, in Kooperation mit „Musikvermittlung und Genderforschung im Internet" der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, unter der Leitung und Herausgabe von Bernd Ruffer (Stadtteilschule Bergedorf), Dr. Bettina Knauer und Silke Wenzel (HfMT Hamburg).

[18] Beatrix Borchard und Bettina Knauer, *Musik und Gender – Vermittlungsprojekte an weiterführenden Schulen. Grundlagen, Fragestellungen, Beispiele*, in: *Frauen- und Geschlechterforschung multimedial – Chancen und Grenzen*, hg. von Beatrix Borchard, Elisabeth Treydte und Silke Wenzel, Hildesheim 2015 (Druck in Vorbereitung).

Theater Hamburg, Erarbeitung eigener Formate zur Musikvermittlung gemeinsam mit Studierenden der wissenschaftlichen und künstlerischen Studiengänge, etc. lernen Schüler_innen Fragestellungen und Methoden der Musik-, Literatur- und Kulturwissenschaft kennen. Die Zusammenarbeit mit den Schulen ist so strukturiert, dass sie in verschiedenen Fächern an den Schulen durchgeführt werden kann. Weitere Kooperationspartner waren bislang die Staatsoper Hamburg, die Laeiszhalle/Elbphilharmonie und das Kulturforum21, ein eigenständiges Education-Programm des Katholischen Schulverbandes Hamburg. Für diese Institutionen war es neben der Unterstützung aller Beteiligter wichtig zu erfassen, wie nachhaltig Prozesse der Musikvermittlung anzulegen sind, wie intensiv der Dialog mit Lehrer_innen und Schüler_innen gepflegt werden muss, damit ein Education-Programm sich nicht als ‚Eintagsfliege' erweist, wie genderorientierte Themen das eigene Programm bestimmen könnten und – nicht zuletzt – wie das Vermittlungsprojekt „Musik und Gender" innerhalb der seit 2010 diskutierten Frage der „Leichtigkeitslüge" resp. „Komplexitätsvermeidung" in der Musikvermittlung (Holger Noltze) als Kontrapunkt zu bewerten ist.

Fragestellungen und Themen

Ausgangspunkt des speziellen Vermittlungsprojektes ist die Grundlage von MUGI, nämlich ein Musikverständnis, das nicht nur Werke im Sinne von geschriebenen Noten meint, sondern alle Aspekte des Lebens einbezieht. Das Projekt identifiziert die Vielfalt der Formen, Räume und Orte kulturellen Handelns insbesondere von Frauen und öffnet damit neue Perspektiven in der Vermittlung von Musik und Musikgeschichtsschreibung im Transfer von Wissenschaft und Schule. Angeknüpft wird an die Ergebnisse von MUGI sowie an die einschlägigen Forschungen am Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater Hamburg unter Einbeziehung der Aufführungspraxis und der Entwicklung von neuen Formaten an der Hochschule; zudem werden interdisziplinäre Perspektiven durch die Verbindung zur Literatur- und Kulturwissenschaft und eine auf performative Wissensräume spezialisierten Musikvermittlung berücksichtigt. Die Bedeutung der Arbeit von Interpretinnen, Initiatorinnen von musikalisch-literarischen Salons, Kulturvermittlerinnen u. a. gehört ebenso zum Forschungsfeld wie Performances, Popkultur und andere zeitgenössische Musikformen. Als weiteres Forschungs- und Vermittlungsfeld kommen hinzu: musik- und literaturgeschichtliche Untersuchungen, in denen Fragen der Konstruktion von Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) im Vordergrund stehen. Grundsätzlich gilt es im Transfer zu Schulen die Vielfalt von Forschungsfeldern im Bereich Musik und Gender zu öffnen und ein Umdenken in der Musikgeschichtsschreibung und damit auch der Musik- und Kulturvermittlung zu bewirken.

Fazit

Es sei abschließend noch einmal betont: Es geht auch in der Zukunft darum, eine Forschungsplattform zu betreuen und weiter auszubauen und nicht ein herkömmliches Lexikon-Projekt, und die besonderen Chancen und Möglichkeiten des Mediums Internet gezielt (und besonders auch für die Lehre) zu nutzen. Es gilt auch zunehmend dem Prinzip Wikipedia von wissenschaftlicher Seite aus etwas entgegenzusetzen.

Wichtig bleibt

- die breite Zugänglichkeit des Mediums, die Informationen nicht nur der scientific community, sondern größeren Kreisen von Interessierten zugänglich macht,
- die Möglichkeit, multimedial zu arbeiten, also neben Texten auch Bild-, Noten- und Klangquellen wenigstens ausschnitthaft präsentieren zu können,
- die Möglichkeit, vorläufige Ergebnisse zu präsentieren, die ständig fortgeschrieben werden können. Dadurch wird der Forschungsprozess in seiner Diskontinuität und Fragmenthaftigkeit offengelegt. Ganz bewusst sollen die Lücken in der Kenntnis vor allem von weiblichen Biographien und Schaffenszusammenhängen aufgezeigt werden,
- die Möglichkeit, in multimedialen Beiträgen Informationen nicht hierarchisiert zu vermitteln, sondern den Nutzer_innen die Chance zu bieten, den Zugang zu einer Musikerin oder zu einem Sachthema bezüglich Themenauswahl und -reihenfolge selbst zu wählen. Außerdem können durch Verlinkungen Leben und Werk stärker miteinander verknüpft und verschiedene Aspekte individuell und vielfach aufeinander bezogen werden,
- die Möglichkeit der Interaktion für die Nutzer_innen, einmal durch e-mail-Kontakt, vor allem aber auch durch spielerische Präsentationsformen,
- die Möglichkeit, durch die Erarbeitung solch individueller Beiträge neue hochschuldidaktische Wege zu beschreiten. In Projekten könnte die musikalische Einstudierung, wissenschaftliche Aufarbeitung und technische Umsetzung einer multimedialen Seite die Zusammenarbeit verschiedener Fachrichtungen intensivieren. Der pluralistische Zugang auf ein Thema könnte tiefere Eindrücke hinterlassen, die Auseinandersetzung mit dem Medium die Kompetenzen der Studierenden und Lehrenden im multimedialen Bereich stärken,
- die Möglichkeit, eine Forschungsplattform bereitzustellen, die gemeinsam ausgebaut werden kann, und zwar hochschulübergreifend und international.

Irmlind Capelle

„Für gedrehte Eicheln an die Costüme zu Oberon“
Zur Kostüm-Ausstattung von Webers *Oberon* am Hoftheater in Detmold

Am 19. November 1828 führte die Detmolder Hoftheatergesellschaft erstmals in Münster Carl Maria von Webers letzte Oper *Oberon* auf. Diese Oper brachte dem Theater „über Jahre hinweg Rekordeinnahmen,“[1] doch hat das Theater auch vergleichsweise viel in deren Ausstattung investiert.[2] In diesem Beitrag soll es jedoch nicht in erster Linie um das Verhältnis von Einnahmen zu Ausgaben gehen, sondern um die Angaben zur Ausstattung selbst, da solche im frühen 19. Jahrhundert nur selten erhalten sind. Sie gewähren einen wichtigen Einblick in das ‚Gesamtkunstwerk‘ *Oberon*, für dessen Wirkung – wie bei jeder Oper – die Optik alles andere als unwichtig ist.[3] Natürlich

1 Joachim Veit, *Die Bestände des Musiktheaters bis 1849*, in: *Handschriften aus der Musikabteilung der Lippischen Landesbibliothek*, hg. von Dorothee Melchert und Joachim Veit, Detmold 1984, S. 21–27, hier S. 27.

2 In der Lippischen Landesbibliothek Detmold haben sich nicht nur die Aufführungsmaterialien aus der Frühzeit des Hoftheaters in bemerkenswerter Vollständigkeit erhalten, sondern auch sog. Theaterakten; diese Materialien werden seit Ende 2014 im Projekt *Detmolder Hoftheater* (http://www.hoftheater-detmold.de [Stand: 30. Nov. 2015]) erschlossen. Der vorliegende Beitrag wertet erstmals das Aktenmaterial für Webers *Oberon* aus. – Zu dem Bestand vgl. auch Joachim Eberhard, *Des Teufels Antheil. Hoftheatergeschichte in den Beständen der Lippischen Landesbibliothek Detmold*, in: *Musiksammlungen in den Regionalbibliotheken Deutschlands, Österreichs und der Schweiz*, hg. von Ludger Syré im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft der Regionalbibliotheken, Frankfurt am Main 2015, S. 93–108 und den Beitrag von demselben Autor in diesem Band.

3 Schon Carl Dahlhaus hat 1980 darauf hingewiesen, dass Opernanalyse zwingend die „szenische Dimension“ berücksichtigen müsse; vgl. Carl Dahlhaus, *Zur Methode der Opernanalyse*, in: *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2010, Bd. 2, S. 412–422. Gleichzeitig fand in der anglo-amerikanischen Forschung ein sog. ‚performative turn‘ statt; vgl. Camilla Bork, *Carl Dahlhaus: Zur Methode der Opern-Analyse*, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk – Wirkung – Aktualität*, hg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller in Verbindung mit Tobias Plebuch, Schliengen 2011, S. 118–124. Mündete Dahlhaus’ Forderung nach Camilla Bork in eine Betrachtung der „szenisch-gestischen Momente“ in der Musik, so entwickelte sich aus der anglo-amerikanischen Richtung eine Aufführungs- bzw. Inszenierungsanalyse; vgl. Daniele Daude, *Oper als Aufführung. Neue Perspektiven der Opernanalyse*, Bielefeld 2014. Inwiefern die Veröffentlichung von historischen Dokumenten zu Szene und Regie neue Möglichkeiten zur Aufführungsanalyse im 19. Jahrhundert ergibt, wird sich im Laufe des Projekts erweisen.

können die Beschreibungen in den Akten nur einen ‚papiernen' Eindruck geben, doch bieten die Detmolder Materialien zugleich einen Einblick in den ‚normalen' Theaterbetrieb, denn Szenen- oder Kostümbilder wurden selbstverständlich nur von den ersten Bühnen bzw. bedeutenden Interpreten veröffentlicht.[4]

Zur Aufführung des *Oberon* mit dem Detmolder Hoftheater haben sich folgende Materialien erhalten: Einerseits die Zusammenfassungen zu den Ausgaben, die unmittelbar vor der Premiere für die Austattung getätigt wurden, andererseits drei Übersichten zur Garderobe der Mitwirkenden des *Oberon*, die sich in den sog. Costümbüchern erhalten haben, sowie ein achtseitiger Regieeintrag.

Die ersten erhaltenen Einträge ab Oktober 1828 betreffen allerdings nicht die Garderobe oder Dekoration, sondern die Anschaffung der Aufführungsmaterialien: „An den Post-Officianten Schlüter den Postvorschuß für die Partitur zu der Oper Oberon 38 rthl 23 ggr 3 d",[5] „An die Theisingsche Leihbibliothek für das Buch Oberon 22 ggr" (TA 3, II, 199) und „Copial-Rechnung zu Oberon 1 rthl 9 ggr 8 d" (TA 3, II, 202). Wenig später folgen noch die Kopierkosten: „An Dassel für Copialien zur Oper Oberon 5 rthl 17 ggr" (TA 3, II, 207), „An Hautboist Zelpel für Copialien zu Oberon 4 rthl 4 ggr" (TA 3, II, 213) und „An J. Dassel für Copiatur zu Oberon 3 rthl 15 ggr 6 d" (TA 3, II, 237). Bezüglich der Ausstattung sind folgende Kosten notiert: „Für gedrehte Eicheln an die Costüme zu Oberon 1 rthl 6 ggr 2 d" (TA 3, II, 206), „An Blechschläger Schlöpper für einen Helm zu Oberon 6 rthl 16 ggr" (TA 3, II, 210), „An Drechsler *Lauter* für gedreht Eicheln zu Oberon 3 rthl 11 ggr" (TA 3, II, 211), „An Schumacher Rogge für Sandalen zu Oberon 5 rthl 12 ggr"(TA 3, II, 214), „für Costüme zu Nehen zu Oberon" an Mad. Marschall (TA 3, II, 217), Mad. Hoffmann (TA 3, II, 218) und Mad. Greenberg (TA 3, II, 219), „Rechnung von *Swiersen* für diverse Waaren zu Oberon 2 rthl 4 ggr" (TA 3, II, 222) und „An Madame Hoffmann für einen Anzug zu Oberon 3 rthl 23 ggr" (TA 3, II, 248). Weitere Ausgaben finden sich unter Tit. IV dieser Akte „Diverse Ausgabe 1828": „Steuer für die Partitur zu Oberon 12 d" (TA, IV, 316), „An den Maler Nelmeyer für die Decoration zu malen zu Oberon 76 rthl" (TA, IV, 370), „Für zwei Stück Leinwand zu Decoration zu Oberon 11 rthl" (TA 3, IV, 374), „Für Holz und Latten und Tischler-Arbeit

Die Arbeit von Mary Ann Smart, *Mimomania. Music and gesture in nineteenth-century opera*, Berkeley/Los Angeles 2004 untersucht trotz Einbindung von Bildmaterial vor allem die musikalisch-gestischen Elemente.

4 Auch die Erschließung und Auswertung von zeitgenössischen Bühnenbildern, Figurinen und Szenenbeschreibungen steht noch in den Anfängen. Bisher wurden diese Materialien häufig nur zur Veranschaulichung eingesetzt, nicht aber in die Analyse der Oper einbezogen.

5 Lippische Landesbibliothek Detmold, Theaterakten (Signatur: TA) 3, Tit. II „Ausgabe für Bibliothek und Garderobe" [1828], Eintrag 185. Im folgenden wird diese Akte in der Kurzform TA 3, der Titelnummer und der jeweiligen Eintragsnummer direkt im Text nachgewiesen. Die Akten sind auf dem Einband-Deckel und in den Kolumnentiteln für die jeweiligen Jahre datiert. Eine exakte Datierung ist allerdings nur mit Hilfe der Einzelbelege möglich, die aber für 1828 nicht erhalten sind.

zu Oberon 17 rthl 20 ggr“ (TA 3, IV, 381), „Für einen Handlanger bei der Malerey zu der Decoration zu Oberon 8 rthl 17 ggr 12 d“ (TA 3, IV, 382), „Für Zetteldruck und für 500 Texte[6] zu Oberon 28 rthl 5 ggr“ (TA 3, IV, 387), „An *Watermann* für Eisengeräth zu Oberon 1 rthl 4 ggr 9 d“ (TA 3, IV 392) und „An Holtermanns Erben für Leinewand zu Decorationen, zu Oberon 12 rthl 2 ggr“ (TA 3, IV, 409).

Leider sind die Einzelbelege zu diesem Ausgabenbuch nicht wie in anderen Jahrgängen erhalten, so dass sich die Einträge nicht präzisieren lassen.[7] Die knappen Angaben machen jedoch deutlich, dass offensichtlich zahlreiche neue Dekorationen gefertigt wurden, dazu Geräte sowohl aus Holz als auch aus Eisen, und dass zahlreiche Kostüme genäht wurden. Am verwunderlichsten ist sicherlich die zweifache Erwähnung von „gedrehten Eicheln“, die offensichtlich für die Feen-Kostüme verwendet wurden.

Zum „Costüm“ der Sänger und Schauspieler haben sich drei Übersichten erhalten, die sich auf Grund der erwähnten Mitwirkenden datieren lassen. Die erste Übersicht (TA 54, S. 273) beschreibt wohl die Kostüme der Erstaufführung: Zahlreiche Mitwirkende wie der Tenor Ludwig Grapow und die Herren Ottinger, Diestel und Fliehmann sind erst im Herbst 1828 engagiert worden, haben die Gesellschaft aber bereits – wie Ottinger und Diestel – ein Jahr später wieder verlassen, so dass sich die Niederschrift der Beschreibung auf 1828/1829 eingrenzen lässt.[8] Bemerkenswert ist in dieser Auflistung jedoch auch die Mitwirkung zweier überregional bekannter Künstler: Den Puck spielte „Fr. v. Weber“, das ist Therese von Weber, die Tochter von Edmund von Weber (einem Stiefbruder Carl Maria von Webers), die von Januar 1827 bis September 1829 am Hoftheater engagiert war. Scherasmin wurde von Albert Lortzing dargestellt, der von November 1826 bis September 1833 als Schauspieler und Sänger Mitglied der Hoftheatergesellschaft war.

Die Eintragungen sind in drei Spalten gegliedert: Zuerst steht der Rollen-Name, dann der Name der/des Ausführenden und dann die Angaben zum Kostüm, die in dieser ersten Übersicht sehr knapp gehalten sind.[9]

---

6 Die Ausgabenbücher belegen häufiger Textdrucke des Hoftheaters zu Opern, doch konnte bislang kein Exemplar nachgewiesen werden.

7 Eine Übersicht der Theaterakten findet sich als PDF-Dokument auf der Webseite der Lippischen Landesbibliothek: http://www.llb-detmold.de/fileadmin/user_upload/redaktion/dokumente/findbuecher/MUS_TA_Theater-Akten-Findbuch.pdf [Stand: 30. Nov. 2015]. Hierin ist allerdings fälschlich angegeben, dass die Rechnungsbelege von 1828 erhalten seien.

8 Alle biographischen Angaben beruhen auf den Auswertungen der Gagenbücher bzw. Gagenverzeichnisse, die in den Theaterakten überliefert sind. Vgl. http://www.hoftheater-detmold.de [Stand: 30. Nov. 2015] (Personen).

9 Der Eintrag steht auf den wenigen Seiten, die nicht vorab mit Bleistift in die Rubriken eingeteilt sind.

[Rolle]	[Ausführende(r)]	[Kostüm]
Oberon.	Ma: Hoffmann dj:	Weiß Atlaßkleid, u blau AtlaßMantel Lillienstengel
Puck.	Fr v Weber	Weiße Tunick, blauen Mantel Zauberstab.
Harun,	H. Fries	Türkischen Anzug.
Feuergeist	M Spengler	Feuer Anzug.
Babekan	H. Pichler	Türkischen Anzug.
Almansor	H. Ottinger	Türkischen Anzug.
Abdalla	H. Gladbach j.	Braune Kurze Hose u. Jacke Gürtel Turban
Sclaven	H. Gladbach s[en.] H. Kahn H. Elßner [Elzner] Popitz Spengler	Sclaven Anzüge.
Hüon	H. Grapow	Gelben Rock Harnisch Sclaven Anz
Scherasmin	H. Lorzing	Gelben Rock, Sclaven Anz
Seeräuber	H. Gladbach s H. Elßner [Elzner]	Seeräuber Anzüge
Elfen	Die H. Diestel Schellhorn Schmidt Fliehman Kügler	Elfen u Sclaven Anzüge.
2 Erdgeister H. Gladbach Schmidt. Luftgeister H. Kahn Fliehmann Feuergeister, M Spengler D Herold Wassergeister M Schellhorn Diestel. 12 Statisten.		

Tabelle 1: Übersicht zu den Kostümen für die Erstaufführung 1828 (TA 54, S. 273)

Auffällig ist bei dieser Aufstellung, dass Oberon von einer Frau, Mad. Hoffmann d. j., gespielt wird[10] und dass die Elfen auch von Herren dargestellt werden, was allerdings daran liegen dürfte, dass die Elfen in einem gemischten Chor auftreten. Darüber hinaus fehlen die Kostüme der weiblichen Rollen Titania, Rezia, Fatime und Namuna und des weiblichen Chorpersonals: Das weibliche Personal war verpflichtet seine Garderobe selbst zu stellen, weshalb diese nicht verzeichnet werden musste.[11]

Die nächste Garderobenübersicht (TA 54, S. 407–408) dürfte für die Wiederaufnahme der Oper 1835 begonnen worden sein.[12] Sie enthält zahlreiche Korrekturen und Nachträge, weshalb sie nur schwer lesbar ist. Auch hier werden die Geister von Herren (in Damenanzügen) gespielt, doch sind jetzt ausdrücklich auch Kinder u. a. für die Meermädchen erwähnt. Bei der Rolle des Oberon ist hier kein Interpret notiert. Insgesamt sind die Angaben in dieser Übersicht ausführlicher als 1828 und z. T. für die einzelnen Akte getrennt (vgl. z. B. Hüon) angegeben (siehe Tabelle 2).

Bei der Beschreibung der Geister wurde hier die übliche Rubrizierung aufgegeben. Die Darstellernamen stehen am Ende und lassen erkennen, dass die Feuergeister von Damen (Dem. Torbeck und Marschall) gespielt wurden. Erstmals finden sich in dieser Übersicht Hinweise auf die Wiederverwendung von Kostümen aus anderen Inszenierungen: Bei Hüon steht „Rüstung Helm Harnisch von Othello“ und bei den Erdgeistern „graue Tunikken grau Westen aus dem Alpenkönig“.

---

[10] Gegen Webers Komposition, in der Oberon eine Tenor-Partie ist, wurde diese Rolle immer wieder mit einer Frau besetzt. Vgl. dazu: Solveig Schreiter, *Das Libretto zu Carl Maria von Webers Oberon. Werkentstehung und Werktradierung: Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Werkes in Verbindung mit einer wissenschaftlich-kritischen Neuedition des Textbuchs*, Diss. Dresden 2013, URN: urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-132072, S. 104–105.

[11] „den Männern wird fast an den meisten Theatern das Costum geliefert (alles nach dem Theater Gebrauch zum Costüm Gehörige, d. h. Alles, was nicht zur laufenden Mode, der sogenannten modern französischen od. überhaupt auch zur Straßenkleidung und zum willkührlichen Aufputze gehört); doch geben verschied. größere Hoftheater auch das Letztere. Den Damen aber wird zur Anschaffung ihres Costumes, – mit Ausnahme weniger Gegenstände, als: ein Purpur- (Fürsten-) Mantel, Krone u. Aehnliches, und die bei Verkleidungen, öffentlichen Verwandlungen od. auf andere Art aus ihren Händen kommenden Anzüge, – ein sogenanntes G a r d e r o b e g e l d nach Verhältniß von mehreren hundert Thalern jährlich, außer ihrer Gage, ausgezahlt.“ Art. *Garderobe*, in: *Theaterlexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, hg. von Ph. J. Düringer und H. Barthels, Leipzig 1841, Sp. 455–494, hier Sp. 460. In den späteren Eintragungen taucht gelegentlich für einzelne Garderobenelemente der Begriff „eigen“ auf.

[12] Vgl. den Spielplan des Hoftheaters unter http://www.hoftheater-detmold.de [Stand: 30. Nov. 2015]. Die erste Aufführungsserie ging bis zum 12. August 1832, die zweite vom 10. Mai 1835 bis 24. Januar 1838, und es folgten dann drei Aufführungen ab 22. April 1845 (13. April 1846 und 13. Januar 1847). Da Herr Rath nur von Mai 1835 bis April 1836 Mitglied der Gesellschaft war, ergibt sich hieraus die Datierung dieser zweiten Kostüm-Übersicht.

[Rolle]	[Ausführende(r)]	[Kostüm]
König [Oberon]		Weiße Atlaß Eigen[13] Tunik mit Stickerey Atlaß / Mantel /mit Gold/Lielien Stengel weiß Horn Becher
Puck	Demoisel Schmit	Eigen. bloß Zaubersäbgen mit Gold
Kaiser	Hr. Grenberg se.	rothe Tunik mit Gold Bischofs-Mantel Krone Zepter. Stiefeln. Gurt. bleibt weg
Hüon[14]	Hr. Rath Marchand	~~ganze~~ Ermel Rüstung Helm Harnisch von Othello blaue Tunik mit ~~Gold~~ Schwarz gurt schwert 2 ~~Gelben Wappenrok mit schwarz. Baret~~. ~~3 Sclaven Bunte(?) Jacke Hose blau Türkisch jacke rothe nicht~~ ~~4 Blauen Wappen rok mit Fellen~~ Schwert. Rothe Hose Braune Jacke mit schwarz rothe mütze schwarze Gurt mit weiß weiß Hemd.
Scherasmin	Hr. Breimeier [= Preumayer]	Grünen ~~gelben~~ Wappen rok mit schwarz und grünen sch. gurt Baret 2. Sclavenanzug ~~3 grüner Wappenrok~~ Stiefel Schwefel Gurt Schwert

[13] Die Nachträge werden in grauer Schrift wiedergegeben.
[14] Unter Hüon: Weißen Wappen | rok. Hinko | Drogen(?) Helm | Brust Harnisch.

[Rolle]	[Ausführende(r)]	[Kostüm]
Harun	Hr. ~~Schäfer~~ Wolrabe	Schwarzen Talar weiße Hose roth Unterkleit Binde Turban
Prinz	Hr. Pichler	grünen Talar weiß Unterkleit u Hose. Turban Sebel
Hemir von Tunis	Hr. Grenberg	blauen Talar rosa Unterkleit weiße Patist Hose Turban Sebel Binde
Seeräuber	Hr. Gladbach	Türkische Jacken Schwarz Hosen Hemden Turbane Sebel
Alle Herrn	2 Erdgeister graue Tunikken grau Mützen aus dem Alpenkönig *Gladb. Scholz*[15] 2 Luftgeister blaue Tuniken weiße Binden blaue reife. *Bauer Schellhorn* 2 Wasser Geister Damen Anzüge mit Schuppen *M. Schellhorn Räuber* 2 Feuer Geister Damen rothe ring *Torbek Marschall* rothe Leibbinden 6 Kinder Weiße Tuniken mit um den Kopf 2. Atlaßband besatz rosa Linden Triko Hosen und Jakken Atlas Bänder zum Gürtel Silberbender um die Schuhe fleischfarbige Schuhe 6 Mermädchen Anzüge für Kinder blaue Kleider mit Blätter für die die in dem Wasser singt	

[15] Zur Verdeutlichung sind die in diese Aufzählung eingestreuten Namen der Darsteller kursiv gesetzt.

[Rolle]	[Ausführende(r)]	[Kostüm]
Alle Herrn	1. 5 Elven Kleider 2mal mit blau Bender blau um die Schuhe 2 Türken Sclaven Hemden Hosen – Sebel 3 Corsaren Bunte Hosen schwarze Jacken sebel 4 die die Geister gemacht haben krigen Prister Hemden rosa Binden	
4 Lange Tunken/ Türken 2 Kurtze 7 Elven	Statisten	16 Mann zum Marsch Harnische Helm gelb und blau 4 Hofhern Mantelkleider 2 erst von diesen ziehen sich an und dann machen sie Türkensclaven und ziehen sich um – als Hofhern[16]

Tabelle 2: Übersicht zu den Kostümen bei den Aufführungen ab 1835 (TA 54, S. 407–408)

Die letzte Übersicht (TA 53, Nr. 207, Bl. 203v–Bl. 204r)[17] wurde offensichtlich für die drei Aufführungen ab 1845 erstellt, denn die Herren Nebe und Kessler sind erst ab September bzw. November 1844 angestellt. Sie unterscheidet sich von den früheren Eintragungen durch die Verwendung von Kostüm-Nummern, die sich auf das „Inventarium der Garderobe, Requisiten und Möbel“ von Juni 1845 (TA 70) beziehen. Hier sind erstmals auch die Kostüme der Damen aus dem Chor erwähnt.[18]

---

16 Oben auf Seite 408 ist nachgetragen: Oberon ~~2~~ Weiße Tunik mit Gold 2 mahl Sterne scharze Gurt Steine Weiße Tunck zum unterziehen Atlaß Schurtz
Blauer Mantel Atlaß mit Gold.
Und unter der Ziffer 408: Westen von Wolf? [gemeint: von Westen und Wolf = Namen?] Hüon Rothen rock von Otello gelben Harnisch und Helm
Ketten gurt Weiße Türken Hosen rothe Jakke Zampa.

17 Dieses Kostümbuch ist auf der ersten Seite gezeichnet mit: „Vorstellungen. | Eingetragen von L: Fries.“ und trägt das Datum „Detmold d 24 November | 1840“.

18 Ob bis zu diesem Zeitpunkt die Chor-Damen ihre Garderobe ebenfalls selbst stellen mussten, dürfte erst die weitere Aufarbeitung der Materialien ergeben.

[Rolle]	[Ausführende(r)]	[Kostüm]
Oberon	Hr. Kluth. D. Völker I[19]	blaue SchnürStiefel mit Silber 2721 fleischfarbene Triko weise Tunik mit blau und Silber 1532 blauen Flormantel mit Sternen 2416 Lilienkrone und Scepter
Puck	D. Gey II. Kloss Scholz	fleischfarb. Tricot.
Hüon	Hr. Schloss Schmidt Reger	Jake 2971 Hose 2638 Goldharnisch ~~eigen~~ kl. gold. Sporen Harnischhandschuh 1971. Wappenrock von roth u. blau. Tybet 2429 Goldgurt. Schwert. Schw. Samet Jacke u. Schurz 2637. mit Hermelin dito Baret ([ein Wort unleserlich]) ~~Messinghelm mit Scheibe~~ 2. rothe Türkenhose 2425. grün Gürtel mit Weiß 2426. grüne Türkenjacken mit Weiß 2424. rothes Käppchen 1062
Scherasmin	Hr. Nebe Berthold	Stiefel eigen rothes Tricot 1828. schwarz. Wappenrock aus Cortez mit roth. Ermeln gelb. Gurt Schwert weißen Helm 2131. 2. wie Hr. Schloss roth Käppchen 1940 weiß Hemd
Kalif	Hr. Dumont Preumayr Schambeck	weiße Atlashose 1707. Stiefel eigen. grün. gestreift. Unterkleid ~~699~~ 2430 roth gestickt. Gürtel 2280 blau u. roth Turban 550 roth türkischer Schawl 1315 grün Sammt-Talar 699 ~~Sandalen~~ kurze Stutzen

[19] Darüber ist ein Name unleserlich mit Bleistift notiert; ev. Maschett?

[Rolle]	[Ausführende(r)]	[Kostüm]
Babekan	Hr. Pichler Dumont Lonin	rothe Schnürstiefel 2019. gelbe Türkenhose 2428. rothen Schurzrock mit gelb Ermeln 1827. gelb. Chemisett 598. gelb. Schärpe um den Leib 1790. gelb seid. Schärpe als Schawl 2081. Turban mit Blau u. Weiß 2419. Blauen Talar mit Hermelin 200. Türkensäbel mit Schnur von Gold
Almansor	Hr. Kessler Braunhofer?	Stiefel eigen. weiße Atlashose 2132. seidenes Collet 2133. blauen Schurzrock mit Silber ohne Ermel 1831. roth seid. Leibbinde 1733 roth Sammt-Talar 2435 roth seid Schärpe als Schawl 2251. Turban mit Messingspitze 2135. Säbel von Hr. *Pichler*.
Abdallah	Hr. Gladbach	Sandalen, fleischfarb. Tricot u. Leibchen, weiß Hemd grüne Sammt-Türkenjacke 701. rothe Türkenhose 197. grün Gurt mit Roth 2434 Turban. Säbel übrigens wie die Herren vom Chor
Seeräuber	Hr. Scholz Hr. Grüttemeyer Gladbach j.	gestreifte Türkenhosen 2248. dto Hemden 2293. blaue Gürtel ~~rothe u.~~ blaue Türkenjacken mit Roth 1771. Turban. Säbel. übrigens wie die Herren vom Chor

[Rolle]	[Ausführende(r)]	[Kostüm]
Alle Herren	vom Chor	1. fleischfarb. Tricot u. Leibchen. Sandalen. weiße Tuniken mit Roth 2407 Gold- oder Silbergürtel. rothe oder blaue Schawls. 2. weiße Türkenhosen 2408 weiße Hemden. blaue Gürtel mit Gelb 2420. blaue Türkenjacken 2406 Turbans. Säbel
Herren	vom Chor	3. graue Tuniks und Kaputzen aus Heiling 4. weiße Gürtel mit Roth 2427.
12	Militairsänger	wie die Herren vom Chor. Die Bassisten als Furien Robert-Anzüge die Tenoristen schwarze Kutten mit weißen Besätzen 2423. rothe Kopfreife mit schwarz Flor
Alle Damen	vom Chor	rosa Florschürzen. Rosenkränze
	Dem. Heine Grondina Dem. Völker II Blaser Dem. Räuber Md Dumont Mad. Blocksdorf Kloss Mad. Hoppe Dahm Mad. Hornicke TrautmannScholz	Meermädchen-Anzüge 2409. grüne Schilfkränze grüne Gürtel
	Md. Dumont Dem. Spitzeder	graue Kutten u. Kaputzen aus Heiling
	Md. Schlegel	grünes JachtKleid mit gold 2630.

[Rolle]	[Ausführende(r)]	[Kostüm]
Genien	6 Kinder	gelbe Sandalen mit Silber 2414. fleischfarb. Strümpfe. weiße Unterröcke 2413. rosa Feenkleider mit Sternen 2412 Silbergürtel. Rosenkränze
8 Statisten	als Türken	Sandalen. fleischfarb. Strümpfe. weiße Türkenhosen. weiße Hemden. rothe Gürtel. rothe Türkenjacke. weiße Turbans Säbel.
	Hr. Lichtenheld	bekommt noch die Türkenjacke mit schwarzen mit schwarzen Schnüren 1281 blaue Schärpe
	~~Md. Schlegel~~	
	Requisiten	w. Hifthorn an Goldschnur

Tabelle 3: Übersicht der Kostüme für die Aufführungen ab 1845 (TA 53, Nr. 207, Bl. 203v–Bl. 204r)

Zu der letzten bis zur vorübergehenden Auflösung des Hoftheaters Ende Juni 1847 nachgewiesenen Aufführung am 13. Januar 1847 hat sich der Theaterzettel erhalten. Ein Vergleich der hier genannten Personen zeigt, dass es sich dabei überwiegend noch um die zuerst eingetragenen Personen handelt. Die Eintragung weiterer Besetzungen legt die Schlussfolgerung nahe, dass dieses Kostümbuch über diese Zeit hinaus verwendet wurde.[20]

Leider ist in den elf erhaltenen Regiebüchern nur eine Beschreibung zu *Oberon* überliefert, die allerdings zahlreiche Nachträge und Korrekturen enthält.[21] Die Anordnung

[20] Die Zeit von 1847 bis 1851 ist für das Detmolder Hoftheater noch nicht vollständig aufgearbeitet. Die in der LLB überlieferten Akten belegen einen Abbruch der Tätigkeit nach der Saison in Pyrmont im Jahre 1847 und nicht wie Peters behauptet (vgl. Hans Georg Peters, *Vom Hoftheater zum Landestheater. Die Detmolder Bühne von 1825 bis 1969*, Detmold 1972 (Lippische Studien 1), S. 36) erst im Revolutionsjahr 1848.

[21] Auf die Existenz dieser Regiebücher ist bereits Arne Langer kurz eingegangen, vgl. Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main u. a., 1997

der Bücher entspricht eher der eines „Szenariums“[22] Der Eintrag zu *Oberon* befindet sich in dem Regiebuch mit der originalen Zählung V. (TA 52) gleich zu Beginn auf den Seiten 1 bis 8. Die Regiebücher sind ebenfalls in drei Spalten gegliedert, wobei die mittlere die Hauptspalte ist, in der der Ablauf des Stückes wiedergegeben wird, während links die Requisiten vermerkt sind und rechts die Anmerkungen für die Bühne (Gewitter, Licht, Klopfen sowie szenische Zeichnungen). Durch die Überschreibungen und die starke Benutzung und Beschmutzung (vor allem der ersten Seite) lassen sich Ersteinträge und Nachträge nicht immer eindeutig unterscheiden bzw. sind einige Ersteinträge unleserlich. Alle Einträge zum Auftrittsort (R., L., M., z. T. mit Angabe der Gasse) sind nachträglich.

Requisit.	Oberon König der Elfen. Oper in 3 Acten	Anmerk.
#	Act I. Scene 1. Halle in Oberons Pallast Damen R. Herren L. Feenchor. /Puck tritt ein/ R Aria des Oberon.	Wenn Oberon vorn ist Wolken Wolken zu
Lilienzweig Oberon gd.	Zum Dank dafür sein herbes Leiden enden. /Hüon und Scherasmin aus der Versenkung auf der Rasenbank/ Glanz und Noth Es vergebens dann bedroht	fuhre re beginnt.
Mandoline Guitarre Rezia	/Wolken verhüllen die Bühne/ Geister hört des Herren Geheiß auf. vollbringts zu meinem Preis Wolken ???	Wolken aufziehen

(Perspektiven der Opernforschung 4), S. 175. Seine Beschreibung ist allerdings sehr knapp und nicht korrekt.

22 Vgl. hierzu die Beschreibung bei Langer ebd., S. 167–176, bes. S. 168 und die dort zitierten Erläuterungen aus den historischen Lexika.

Requisit.	Oberon König der Elfen. Oper in 3 Acten	Anmerk.
goldner Becher Puck	/die Scene öffnet sich und man erblickt Rezia auf einem Lager/ genug, genug der Zaubermacht – sei kühn – sei treu – sei glücklich Feen erscheinen Feenchor. Mein Lilienscepter winkt u. Bagdad liegt vor dir Verwandlung in das Ufer des Tigris und der Stadt Bagdad. nach Chor verwandelt sich die Rasenbank L. in einen Wolkenwagen Oberon verschwindet in nach R demselben. Feen ab.R. einen bessern Wein habe ich in meinem Leben noch nicht getrunken. Hüon und Scherasmin ab L. /Babekan innerhalb/Rettung! Hülfe! Wer rettet? ihre Schwerter sollen dich Sitte lehren - /4 bewaffnete Saracenen treten ein//wenn alle ab sind/	Wolken zu [ein Wort unleserlich verblasst] Becher Horn r.[23]
Stern heraus Sternbank L. Schrank Tisch	Verwandlung Scene 2. /Namunas Zimmer/ Namuna kommt. Die Köpfe so wohl feil machen als obs Steckrübchen wären.	~~Dämmerung~~ [Zeichnung]

[23] Wegen Verschmutzung der rechten unteren Ecke durch das Blättern ist der Text in der Spalte nicht lesbar.

Requisit.	Oberon König der Elfen. Oper in 3 Acten	Anmerk.
1 Lampe Namuna	/es wird geklopft/ /Namuna mit einer Lampe./	= Klopfer Tag
Stern herein	nach Hüons Aria Verwandlung Zimmer eines Harem	hinten Mondlicht
Dolch Rezia	Scene 3. Rezia. Fatime.	R. 2.
Divan ohne Lehne	Steckt diese schauerliche Waffe in die Scheide wird schreckliche Ketten Söhne /es wird geklopft/ich handle fest, aber nicht übereilt.	? Ketten vorn rechts klopfen
	~~abermals Klopfen~~	~~Klopfen~~.
	# Fatime Duett Fatime ab L. 2 Duett Rezias Aria dann Finale. alle	auf d. Arm allmählich Nacht.
rothe Kissen runder Tisch Aufsätze von Silber Früchte. Gefäße m.	Act 2 Damen Zimmer R. Herren L. Speisesaal im Pallast des Harun Scene 1. Kalif. Babekan. Sclaven.	[Zeichnung] Rothe Puffe
	Chor Bringt die Braut herbei. /Die Seitenvorhänge werden weggezogen./ Rezia. Fatime, Sclavinnen treten heraus/R.	alle Damen

Requisit.	Oberon König der Elfen. Oper in 3 Acten	Anmerk.
	Komm näher, meine Tochter /innerhalb Schwerdtergeklirr/	Schwerdter? nach d. Musik
1 Horn v. Elfenbein zum umhängen elfenbeinernes Horn Oberon.[sic]	Was für Verwegenheit. Hüon und Scherasmin treten ein Ihr braucht Euch gar nicht zu in commodiren	[unleserlich]
bl.[bleibt]	Verwandlung Garten am Pallast. Scene 2. 4 Sarazenen. wenn sie nicht wirklich eingefleischte Teufel sind. /Hüon, Scherasmin, Rezia und Fatime kommen. L. dieses hier wird uns Beistand herbeirufen.[24] /Oberon im Wagen/ durch die ganze Welt /Wolken schwinden, und man sieht den Hafen von Askalon/ Du wirst endlich siegen! /Oberon verschwindet in den Wagen/. Aria der Fatime was ich vom Himmel verlange[25]	fort ~~Wolkenhintergrund~~ Wald Donner & Blitz R. ab
	Quartett R.	Hüon Scherasmin Rezia

[24] Diese vorstehende Szene ist gestrichen.
[25] Der Text ist überschrieben mit: „Zwei glückliche Männer“.

Requisit.	Oberon König der Elfen. Oper in 3 Acten	Anmerk.
	Verwandlung Felsen. Scene 4. Puck. Aria Geister erscheinen Chor.	Dunkel. Blitz
Bank heraus Bank R. I	/wenn die Geister verschwinden/ Verwandlung Höhle an der Seeküste Scene 5. Hüon. Rezia R. T. Aria. Grausamer Geist – keine Hülfe – keine Rettung, keine	= Donner Blitz Sturm[26] Dunkel
	/Zauberbecher wird ans Ufer geworfen/L. T.	Becher heraus
[zwei Worte unleserlich] 1 Becher	Aria der Rezia während der Aria	Sturm hört auf = Hell
1 Strick Baumast. kl: Hüon	sie springen aus dem bote sie kommen Abdallah mit Seeräubern aus dem Schiffe	Hausstatisten 3 Statisten
	/wenn Seeräuber ab sind, kommt Oberon mit Musik in den Wagen will ihr eine Laube baun nie ein Blümchen stand Finale Finale	= Busch hoch

[26] Ein Zeichen vermerkt, dass der Sturm vor Szene 5 stattfindet.

Requisit.	Oberon König der Elfen. Oper in 3 Acten	Anmerk.
Laterne Spaten Blumenkörbchen	Act 3. Vor dem Hause des Gärtners Ibrahim Scene 1. Fatime. R nach Aria Scherasmin tritt auf duett	
	Scene 2 Puck. Droll Hüon ~~auf den Wagen~~ L. Puck ab R. hin zum Feenland kehr ich	Wagen auf
	/Scherasmin tritt auf/R. das weiß allein der Himmel. /Fatime kommt eilig/R. nach Terzett Alle ab L	Fatime
Horn	~~Verwandlung.~~ ~~Scene 3. Zimmer in Emirs Harem~~ ~~Almansor. Sclave.~~ ~~dann ihrer Allgewalt fürstlich huldigen~~	? Musik gut bl
Divan	Rezia Aria daß ich auch dein Herr bin Rezia ab M. /Roschana tritt ein/R. Die Bosheit ihrer Feinde zu verspotten Roschana ab M.	[Zeichnung]
Blumensträusse Blumenstrauß f. Hüon	~~Verwandlung~~ ~~Gebüsch im Garten Almansors~~ ~~Scene 4. Fatime R.~~ ~~Da kommt er!~~ ~~/Hüon tritt auf/R.~~ ~~nach Hüons Aria~~	bl.
	Verwandlung Roschanas Zimmer	Nacht.

Requisit.	Oberon König der Elfen. Oper in 3 Acten	Anmerk.
4 Fackeln 1 Sessel auf(?) Phantasie	Zimmer. [Zeichnung] Scene 5. Nadina. Huon. L. Wie martervoll ist dieses Zögern! /Die Vorhänge der Nische werden zurückgezogen, und man sieht Roschana auf einem Sessel ruhen. Sclaven und Sclavinnen kommen mit Laternen	Tag
Blumen guirlanden 1 Becher	Chor. /Eine von den Mädchen reicht Hüon einen Becher Wein./ Auseinander, sag ich	
1 Dolch Roschana	/Almansor tritt auf/M fort mit ihm zur Tür Alle ab/ wenn alle ab sind/ Almansor ab M.	8 Sclaven Statisten [Wort oder Zeichnung unleserlich verwischt]
[Zeichnung] Horn hinter d. Bank	Verwandlung Garten hinter Ibrahims Hause Du wirst wohl auch am Ende so ein treuloser Geist sein wie alle übrigen. /eine Hand kommt aus dem Gebüsch und faßt Scherasmin an die Beine/ Ja, ja, ich sehe noch wie sie sich unter dem Rosenstrauche be- wegt	[Zeichen]

Requisit.	Oberon König der Elfen. Oper in 3 Acten	Anmerk.
	/das elfenbeinerne Horn sieht man im Busch sich bewegen/ nun sind wir gerettet; /Fatime kommt/ /wenn beide ab sind/	
Viele Fackeln	Verwandlung Hof in Harem mit Scheiterhaufen	Nacht
Statisten Stricke Horn	Almansor. Sclaven den verbrecherischen Sclaven herbei dann Rezia später Huon. während Chor Scherasmin. Fatime kommen den Elfenkönig selbst nun auch. Oberon Titania im Wagen /alle ab/	Elfen
	~~Verwandlung~~ ~~Pallast mit Thron~~ ~~Carl der Grosse. Ritter~~ ~~nach dem Marsch~~	weg
	Huon Rezia. Scherasmin Fatime Die Erbin seines Throns Und jetzt Vasallen braust Verwandlung. Chor. Finale.	[Zeichnung: Kopf]

Tabelle 4: Eintrag im Regiebuch zu *Oberon* (TA 52, S. 1–8)

Es ist zu diesem Zeitpunkt nicht möglich, diese Dokumente näher auszuwerten. Erst ein Vergleich mit den Einträgen zu anderen Opern und zu den Schauspielen wird die Bedeutung der Einträge zu *Oberon* ‚sprechen' lassen: Ist die Garderobe für das Detmolder Ensemble aufwendig oder eher schlicht? Was bedeuten die Änderungen:

Sind sie in der Zeit üblich oder für das Stück spezifisch? Der Regieeintrag lässt sich sicherlich nur in Zusammenhang mit den Aufführungsmaterialien verstehen: Ein Vergleich z. B. mit dem Soufflierbuch erhellt vielleicht manche Eingriffe in den Text, die hier unverständlich bleiben. Außerdem sind die dort enthaltenen Anmerkungen zur Szene in die Gesamtbetrachtung mit einzubeziehen.

So ist dieser Beitrag als Anregung für künftige Forschungen zu verstehen: Diese erste Wiedergabe der Dokumente soll zeigen, in welcher Quantität und Qualität in den Materialien Informationen zur szenischen Darstellung enthalten sind. Die weitere Erschließung im Rahmen des Projekts *Detmolder Hoftheater* ermöglicht die angesprochenen Vergleiche und eröffnet damit neue Forschungsmöglichkeiten zur Oper als ‚Gesamtkunstwerk‘.

Joachim Eberhardt

Der Höhepunkt
Don Juan in Detmold

Einleitung

Seit seinem Studium hat Joachim Veit sich mit dem Hoftheaterbestand in der Musiksammlung der Lippischen Landesbibliothek beschäftigt. Der Bibliothekskatalog weist eine Hausarbeit von 1982 für das Lehramt an Gymnasien (*Untersuchungen zum Instrumentalwerk Franz Danzis*, Signatur Mus-b 5737.4°), und eine Magisterarbeit von 1983 (*Die Sinfonien Franz Danzis und die Theorie des Abbé Vogler*, Signatur Mus-b 5871.4°) nach. 1984 wirkte er maßgeblich an der großen Musikhandschriftenausstellung in der Landesbibliothek mit, die anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Detmold stattfand. Das waren die Anfänge einer – aus der Perspektive der Bibliothek – wunderbaren Beziehung. Nichts scheint mir darum näher zu liegen, wenn es darum geht, den Jubilar zu ehren, als den Hoftheaterbestand zur Grundlage einer kleinen Betrachtung zu wählen. Und weil ich selbst in erster Linie Literaturwissenschaftler bin, wird das Thema idealerweise Musik und Literatur verbinden.

Gemessen an der Prominenz der Mitwirkenden ist der 29. März 1829 der Höhepunkt des Detmolder Theaterlebens im 19. Jahrhundert – jedenfalls aus heutiger Sicht. Denn gegeben wurde am Detmolder Hoftheater unter den kritischen Augen des Dichters Christian Dietrich Grabbe sein *Don Juan und Faust.* Den Don Juan spielte Gustav Albert Lortzing, der auch für die Bühnenmusik verantwortlich war: zwei große Namen also, die sich hier begegnen. Den Zeitgenossen kann die kulturhistorische Tragweite des Ereignisses nicht bewusst gewesen sein, denn weder Grabbe noch Lortzing waren zu diesem Zeitpunkt „Stars". Lortzing war noch kaum mit eigenen Kompositionen hervorgetreten und hatte als Schauspieler und Sänger gemischte Kritiken in der regionalen Presse geerntet, das Detmolder Publikum mochte ihn. Grabbe war auf die literarische Bühne Deutschlands mit den beiden Bänden seiner *Dramatischen Dichtungen* (1827) getreten und hatte einige Rezensionen veröffentlicht. In seiner Heimatstadt Detmold war er, der Sohn des Zuchtmeisters und Militärjurist, als Sonderling bekannt.

Doch heute können wir das Aufführungsereignis vom 29. März 1829 als außergewöhnliches Zusammentreffen zweier Theaterheroen erkennen und würdigen. Umso erstaunlicher ist es, dass dieses Ereignis in der Forschung wenig Niederschlag gefunden hat. Der Lortzing-Sammler und -Biograph Georg Richard Kruse hat zum 100jährigen Jubiläum 1929 in einem Artikel der Lippischen Landeszeitung der Uraufführung gedacht und dafür die brieflichen Zeugnisse aus dem Werk Grabbes und Lortzings zusammengestellt,[1] die auch späteren biographisch orientierten Darstellungen zugrundeliegen.[2] Die Forschung zu Grabbes Dramenschaffen konzentriert sich auf die literarische Gestaltung des gedruckten Textes.[3] Von musikwissenschaftlicher Seite hat Irmlind Capelle die von Lortzing z. T. zusammengestellte, z. T. eigens komponierte Musik untersucht.[4] Im Urteil von Hans Georg Peters, dessen Detmolder Theatergeschichte von 1972 immer noch das Standardwerk der lokalen Bühnengeschichtsschreibung ist, „bleibt" die Aufführung „ein Zwischenfall ohne Folgen, und die näheren Umstände dieser Aufführung sind in ziemliches Dunkel gehüllt."[5] Peters spekuliert weiter:

> Möglicherweise handelt es sich dabei um nicht viel mehr als eine nur halben Herzens vollzogene Pflichtübung, denn der genialische Sohn der Stadt war nicht nur bei seinen Mitbürgern eine umstrittene Gestalt, sondern hatte sich auch durch seine weit über das Ziel hinausschießenden Kritiken mit den Mitgliedern des Theaters so stark angelegt, daß man an eine völlige Aussöhnung kurz nach der Verspottung des Dichters auf offener Bühne nicht recht glaubt. Aber auch der Sache nach konnte sich

---

1 Georg Richard Kruse, *Grabbes Don Juan und Faust: zur Erinnerung an die Uraufführung in Detmold am 29. März 1829*, in: *Lippische Landes-Zeitung*, 1929, Nr. 73 (29. März), S. 6; Nr. 77 (3. April), S. 2.

2 Vgl. beispielsweise die Grabbe-Biographien von Ehrlich und Aufenanger: Lothar Ehrlich, *Christian Dietrich Grabbe*, Leipzig 1986, S. 101–104; Jörg Aufenanger, *Das Lachen der Verzweiflung. Grabbe. Ein Leben*, Frankfurt am Main 2001, S. 150–153.

3 Vgl. etwa den Forschungsüberblick bei Ladislaus Löb, *Christian Dietrich Grabbe*, Stuttgart u. a. 1996, S. 49–54. – Eine Ausnahme ist: Willi Kowalk, *Das Raumproblem im Drama Grabbes*, Dissertation Univ. Köln 1958. Kowalk versucht, „die Detmolder Uraufführung […] wenigstens in ihren entscheidenden Elementen zu rekonstruieren" auf der Grundlage des Soufflierbuches aus dem Bestand der Landesbibliothek (ebenda, S. 114). Kowalk beschäftigt sich vor allem mit den Bedingungen der Umsetzung, also z. B. auch ausführlich mit den „Vorhang"-Markierungen im Soufflierbuch (ebenda, S. 125–134). – Hans Press, *Christian Dietrich Grabbe's Tragödie „Don Juan und Faust" auf der Bühne*, Diss. Univ. München 1921, S. 31, beklagt, dass ihm das Detmolder Soufflierbuch nicht zugänglich war.

4 Irmlind Capelle, *Albert Lortzings Schauspielmusik zu Chr. D. Grabbes Tragödie „Don Juan und Faust" (1829)*, in: *Grabbe-Jahrbuch* 2 (1983), S. 29–50. Beispielhaft beschäftigt sie sich mit der Frage, welche Interpretation des Dramas in der überlieferten Musik Lortzings erkennbar wird. – Hans E. Valentin, *Grabbes „Don Juan und Faust"*, in: *Acta Mozartiana* 33 (1986), S. 44–47, behandelt Lortzings Musik nicht (und schreibt S. 45 Lortzing in der Aufführung fälschlich die Rolle des Leporello zu).

5 Hans Georg Peters, *Vom Hoftheater zum Landestheater. Die Detmolder Bühne von 1825 bis 1969*, Detmold 1972 (Lippische Studien 1), S. 53.

> dieses Stück auf dem Boden der Kleinstadt und mit den künstlerischen Mitteln des Theaters wohl am wenigsten durchsetzen.[6]

Peters despektierliche Wortwahl verwundert durchaus. Inwiefern soll die Aufführung ein „Zwischenfall" gewesen sein, inwiefern eine „Pflichtübung"? Die folgende Darstellung widmet sich dem historischen Aufführungsereignis am 29. März 1829.

Die Vorgeschichte: das Grabbe-Lortzing-Narrativ

Die Vorgeschichte der Aufführung ist mehrfach erzählt worden.[7] Der Kern des Grabbe-Lortzing-Narrativs ist die wundersame Wandlung des Lortzing-Kritikers Grabbe zum Lortzing-Liebhaber, mit Zwietracht und Versöhnung als den dramatischen Ingredienzien.

Lortzing war 1826 bekanntermaßen zusammen mit seiner Frau Rosine Mitglied der Detmolder Hoftheatergesellschaft geworden; am 9. November spielte er seine erste Rolle in Kotzebues *Johanna von Montfaucon*.[8] Die beiden bezogen ein monatliches Gehalt von 100 Reichstalern. Grabbes erste öffentliche Äußerung über Lortzing erscheint anonym als Teil einer Besprechung über die Pichlersche Gesellschaft, und zwar bereits am 14. Januar 1827 im Mindener *Sonntagsblatt*.[9] Sie ist – für Grabbes Verhältnisse – durchaus freundlich gehalten: Die „Truppe" besitze „eine ziemliche Anzahl recht brauchbarer Subjekte" und sei „unter einander eingespielt". „Der Bariton, Herr Lortzing, erfreut den Hörer bei seiner schwachen Stimme mit einer richtigen Intonation, und ist zwar zugleich kein genialer, aber höchst gewandter Schauspieler"

---

6 Peters, *Vom Hoftheater zum Landestheater* (wie Anm. 5), S. 53–54.

7 Beispielhaft die süßlichen Genieszenen von Stephan Georgi, in der Grabbe zu Lortzing sagt: „Sie werden mir zu meinem Stück eine kongeniale Musik schreiben, Sie, Albert Lortzing!" Stephan Georgi, *„Don Juan und Faust". Eine Lortzing-Grabbe-Skizze*, in: *Der Rundblick* 10, H. 30 (21. Juli 1940), S. 616; oder Otto Daube, *Grabbe und Lortzing. Ein nächtliches Gespräch im Hotel „Stadt Frankfurt" zu Detmold um die Jahreswende 1828 zu 1829*, in: *Lippische Staatszeitung* 7, Nr. 276 (18. Oktober 1935).

8 So nach dem Zeugnis der Theaterakten und Willi Schramms Kartei der Aufführungen des Detmolder Hoftheaters. Vgl. zur Detmolder Zeit auch Jürgen Lodemann, *Lortzing. Leben und Werk des dichtenden, komponierenden und singenden Publikumslieblings, Familienvaters und komisch tragischen Spieloperweltmeisters aus Berlin*, Göttingen 2000, S. 63 ff.

9 Meine Wiedergabe des Streites folgt wesentlich Alfred Bergmann, der die Quellenlage im „Nachwort" seiner Edition von Grabbes Theaterschriften ausführlich darstellt und kommentiert. Alfred Bergmann, Nachwort, in: Christian Dietrich Grabbe, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*, hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Lechte, 1960–1973, Bd. IV, S. 434–449. Der volle Text der Ausgabe ist online unter http://www.grabbe-portal.de [Stand: 30. Nov. 2015] zugänglich. – Im folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe direkt im Text mit Bandangabe und Seitenzahl zitiert.

(IV 60, 61). Im gleichen Artikel wird Lortzing als „gute[r] Operist und Schauspieler in einer Person“ (IV, 63) gelobt, gemeint ist: hier kann ein Sänger auch schauspielern.

Gezeichnet ist der Korrespondentenbericht mit „E. X“. Im 35. Stück des *Sonntagsblatts* am 2. September wird diese eben zitierte „Theaterrecension“ für „schlecht“ erklärt (VI, 68). Der anonyme Autor, der da den Eindruck erweckt, die Rezension sei nicht „fein“ genug begründet, ist ebenfalls Grabbe, das belegt ein erhaltener Brief Grabbes an den Herausgeber des *Sonntagsblatts* (der zugleich auch die Verfasserschaft der ersten Rezension erkennen lässt). Alfred Bergmann nennt dies in seinem Kommentar ein „für den Grabbe jener Jahre charakteristische[s] Versteckspiel“ (IV, 421).

Solcherlei Versteckspiel demonstriert auch die nächste – wieder anonyme – Äußerung, im 39. Stück der Zeitschrift *Westphalia* am 29. September 1827 erschienen, in dem die Schauspieler der Truppe wieder einzeln namentlich erwähnt werden. Gezeichnet ist diese Rezension, die mit dem Satz „Blindes Lob ist der Künste *Grab*“ endet, mit der Initiale „B.“ (IV, 73). Das ist, worauf auch schon Bergmann hinweist, ein für Grabbe typisches Spiel mit seinem eigenen Namen,[10] das Zeitgenossen entziffert haben mögen. Über Lortzing heißt es, „daß er trotz seiner fast marqueurmäßigen Gewandtheit, da, wo es poetisches Gefühl gilt, nichts ausrichtet“. Die Formulierung wirkt doppelt gemein, denn ein „Marqueur“ ist ein Kellner: auch das Lob der „Gewandtheit“ würdigt also herab, ebenso wie die Feststellung, Lortzing richte nichts aus.

In der Dresdener und Leipziger *Abend-Zeitung* setzt Grabbe im April 1828 – wieder als anonymer Korrespondent, diesmal „B. B.“ – noch einen drauf. Kaum ein Künstler der Truppe wird positiv hervorgehoben. Über Rosine Lortzing heißt es, sie „ersetz[e] uns den Verlust der nach Breslau abgegangenen Dem. Klingemann mit weinerlichem Vortrage, nichtssagenden Gesten und charakterlosem Spiele“ (IV, 78).

> Herr Lorzing spielt, was ihm so eben vorkommt: Bauerjungen, Bonvivant's, Studenten (die bei ihm aber als herrenlose Kaufmannsbursche aussehen), tragische Liebhaber […] und was seines Häckerlings mehr ist. Sein Organ ist schwach, seine Geberden sind bedeutlos, feine Mimik besitzt er gar nicht, indem seine Gesichtszüge ganz steif sind, aber seine kleine Figur versteht er auf dem Theater bisweilen herauszuputzen. Im Vortrag der Alexandriner kann er selbst von Madame Lorzing noch lernen. (IV, S. 79–80)

[10] Die Hervorhebung bereits im Original. – Vor allem späte Briefe bezeugen solche Spiele, etwa die Unterschrift „sepulcrum & B“ (VI, 250, 258, 265) oder „Grab und Schaafsgeschrei – Grab–bäh!“ (VI, 356).

Das ist starker Tobak und erzürnt die gesamte Schauspielertruppe. Lortzings Einschätzung ist in einem Brief an seine Eltern vom 10. Juni 1828 überliefert: es handele sich um eine „Schandschrift“,

> worin wir alle […] ganz nichts würdig rezensirt und wie gemeine Vagabonden behandelt sind, ein Pasquill […]. Es ist übrigens von Seiten des Hofes (denn der Fürst ist sehr aufgebracht darüber), an den Redacteur geschrieben worden, und es wird dem Herrn Rezensenten übel bekommen. – Es ist empörend, von einem Volke, das Gott danken sollte, eine solche Gesellschaft zu besitzen, so behandelt zu werden.[11]

Ein solches Schreiben Leopolds II. ist zwar nicht bekannt, aber August Pichlers Gegendarstellung wurde in der gleichen Zeitung gedruckt.[12] Beides konnte allerdings nicht verhindern, dass die Zeitschrift *Westphalia* die Rezension „aus dem entlegenen Park der Abendzeitung […] in das heimische Werretal zurück[versetzte]“ (IV, 442), indem sie sie am 25. Oktober und 3. November wieder abdruckte, um damit, wie im Mindener *Sonntagsblatt* festgestellt wurde, „einen längst verrauchten Kohl wieder aufzuwärmen“ und so „durch diese wiederholte Bekanntmachung jener Schmähkritik bei den betheiligten Personen neuen Ärger zu erregen, und kaum vernarbte Wunden wieder aufzureißen []“ (IV, 443).

Die Theatergesellschaft hat sich gerächt. Karl Ziegler, Grabbes Freund und früher Biograph, erzählt:

> Das Theaterpersonal war deshalb empfindlich geworden und mochte dies die Veranlassung sein, weshalb ein Herr Pichler in einem Stücke Kamäleon in der Rolle des Dichters Schulberg ihn auf die Bühne brachte und freilich bis zur frappantesten Aehnlichkeit darstellte, mit der hohen Stirn, dem bis oben auf den Kopf zurückgewichenen blonden Haar, dem röthlichen Backenbart und dem zurückgebogenen Mund und Kinn. Es fehlte auch nicht die Brille auf der Stirn, ferner der Regenschirm und die Gewohnheit, das rothe Schnupftuch in der Hand zusammenzudrücken und mit Bestie, Zobel und dergleichen um sich zu werfen, so daß man allgemein im Parterre ausrief: Grabbe, Grabbe! Letzterer war grade im Theater anwesend und wurde über diese Zurschaustellung seiner Person nicht nur übel berührt, sondern gerieth darüber wie außer Fassung, lief

---

11 Albert Lortzing, *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Irmlind Capelle, Kassel u. a. 1995 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 14. Vgl. zu Lortzings Erfahrungen mit Kritikern während und vor seiner Detmolder Zeit auch Willi Schramm, *Albert Lortzing während seiner Zugehörigkeit zur Detmolder Hoftheatergesellschaft*, Detmold 1951, S. 33–36.

12 Wiedergegeben bei Bergmann, Grabbe, *Werke und Briefe* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 434–436.

> von einer Seite des Theaters zur andern, und schickte sogar zur Intendanz, um die Aufhebung des Stückes zu verlangen, die aber natürlich nicht bewilligt werden konnte. Darauf faßte er den bittersten Haß gegen alle Detmolder Schauspieler und längere Zeit mußten diese, wenn er mit ihnen zusammentraf, seine schonungslosen wegwerfenden Aeußerungen anhören.[13]

Bis Ende November 1828 war die Theatergesellschaft in Münster gewesen, dann kehrte sie zurück nach Detmold. Das Stück „Kamäleon" – ein Lustspiel von Heinrich Beck (1760–1803) – wurde am 29. Dezember 1828 in Detmold gegeben, also genau drei Monate vor der Uraufführung des *Don Juan und Faust*.[14] Grabbe schreibt davon an seinen Freund und Verleger Kettembeil nach Frankfurt: „Dummer Streich wurde hier gemacht, indem der Sohn des Schauspieldirektors Pichler mein Abbild aufs Theater brachte. Wollte ihn durchschießen, kam aber in Hausarrest" (V, 274).[15]

Wie Bergmann vermerkt, ist von diesem Hausarrest in den Akten nichts bekannt.[16] – Das Zerwürfnis zwischen Theatergesellschaft und Autor war aber nicht endgültig. Ziegler erzählt weiter:

> Dann ließ [Grabbe] sich aber wieder von ihnen [den Schauspielern] leicht gewinnen. Sie brachten ihm nämlich eines Abends bei einer feierlichen Gelegenheit unter seinen Fenstern eine hübsche Nachtmusik. Da ladete er sie zu sich, es floß bei ihm von feinen Rheinweinen und Burgunder, denn er konnte sehr splendid, bis zur Uebertreibung, sein und die größte Vertraulichkeit trat an die Stelle der Feindschaft.[17]

---

13 Karl Ziegler, *Grabbe's Leben und Charakter*, Hamburg 1855, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10063544-2, S. 76–77.

14 Ein Theaterzettel ist nicht erhalten. Die Forschung verweist stets auf den „Druck" in der Grabbe-Biographie von Otto Nieten, *Christian Dietrich Grabbe, sein Leben und seine Werke*, Dortmund 1908. Dort ist allerdings lediglich eine Abschrift der oberen Hälfte, insbesondere der Rollenverteilung wiedergegeben. Das *Fürstlich-Lippische Intelligenzblatt* zeigt die Aufführung an: 1828, 52. Stück vom 27. Dezember, S. 420 (online abrufbar unter http://s2w.hbz-nrw.de/llb/periodical/pageview/173365 [Stand: 30. Nov. 2015]).

15 Die Datierung des Briefes mit 3. Juni 1829 in der Werkausgabe mutet seltsam an, da Grabbe seit Ende Dezember 1828 nach Bergmanns Ausgabe mehrfach an Kettembeil geschrieben hat: am 16. Januar 1829 (Nr. 221), 16. April (Nr. 227), 18. April (Nr. 228), 26. April (Nr. 229). Warum wartet er bis Juni, um in drei Zeilen ein Ereignis mitzuteilen, das schon fast ein halbes Jahr her und dessen Relevanz durch Versöhnung mit der Theatergesellschaft und der Aufführung des *Don Juan* … längst verblasst ist? – Nach Bergmanns Kritischem Bericht ist die Originalhandschrift des Briefes verschollen. Das auf der zweiten beigelegten Rezension vermerkte Datum 16. Januar 1829 würde zeitlich und inhaltlich deutlich besser passen (entspricht Brief Nr. 221). Vielleicht wurde hier von den frühen Herausgebern (Blumenthal), dem Bergmann folgt, Text durcheinandergebracht.

16 Grabbe, *Werke und Briefe* (wie Anm. 9), Bd. V, S. 445, Fn. 9.

17 Ziegler, *Grabbe's Leben und Charakter* (wie Anm. 13), S. 77.

Ziegler datiert diesen Teil der Anekdote nicht, aber man wird vermuten dürfen, dass die Versöhnung der Beleidigung durch die *Kamäleon*-Aufführung im Januar oder Februar nachgefolgt ist – schließlich hat die Theatergesellschaft Grabbes *Don Juan und Faust* am 29. März auf die Detmolder Bühne gebracht, und es ist schwer vorstellbar, dass sie dies im Unfrieden mit dem Autor tat.

Ich habe in meiner Darstellung, wie in anderen (biographisch orientierten) Erzählungen, das Zerwürfnis auf das Verhältnis Lortzing-Grabbe zugespitzt, die Versöhnung auch. Jürgen Lodemann als Lortzing-Biograph etwa spekuliert: „Mag also sein, in der Residenzstadt Detmold trifft sich Grabbes Trink- und Maulfertigkeit mit Lortzings Trink- und Geselligkeitslust."[18] Diese Zuspitzung ist einerseits eine Folge der Prominenz dieser beiden Protagonisten, andererseits aber auch eine der Quellenlage – Lortzings Empörung über die „Schandschrift" ist eben brieflich ausgemalt, die von Franz Pichler oder anderen Mitgliedern der Theatergesellschaft nicht.[19]

Zur Aufführung am 29. März

Die Aufführung fand am 29. März 1829 statt. Angezeigt war sie im *Fürstlich-Lippischen Intelligenzblatt*.[20] Man wird, was den Theaterbetrieb angeht, einen Vorlauf von mehr als einem Monat erwarten dürfen. Nicht nur musste geprobt, sondern das druckfrische Stück überhaupt erst eingerichtet und abgeschrieben werden. Wie lange dauert so etwas? Für die Proben der Auber-Oper *Des Teufels Antheil* reichte der Theatergesellschaft im Mai 1844 ein Vorlauf von drei Wochen; die Partitur war im März des gleichen Jahres erworben worden, so dass die Stimmen und Rollenhefte im April und Mai ausgeschrieben werden konnten.[21] Grabbes Textvorlage war im Druck Anfang 1829 erschienen, am 12. Januar verschickte er selbst die ersten Exemplare.[22] Es ist anzunehmen, dass er eines davon Pichler geschenkt hat, denn es war noch nicht zu

---

18 Lodemann, *Lortzing* (wie Anm. 8), S. 75. Ähnlich schon Georg Richard Kruse, *Albert Lortzing*, Berlin 1899, S. 26: „Ausser dem geistigen Band war es übrigens auch die beiderseitige Vorliebe für ein gutes Glas Wein, die sie [Grabbe und Lortzing] vereinigte und oft zusammenführte."

19 Vgl. August Pichlers oben (Anm. 12) schon erwähnte Entgegnung (Grabbe, *Werke und Briefe* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 434–436), in der er euphemistisch von „Missverständnissen" schreibt.

20 *Fürstlich-Lippisches Intelligenzblatt*, Nr. 13 (28. März 1829), S. 102, online abrufbar unter http://s2w.hbz-nrw.de/llb/periodical/pageview/173490 [Stand: 30. Nov. 2015].

21 Vgl. Joachim Eberhardt, *„Des Teufels Antheil". Hoftheatergeschichte in den Beständen der Lippischen Landesbibliothek Detmold*, in: *Musiksammlungen in den Regionalbibliotheken Deutschlands, Österreichs und der Schweiz*, hg. von Ludger Syré, Frankfurt am Main 2015, S. 93–108, hier S. 102.

22 Vgl. die Billete an Louise Christiane Clostermeier und an Christian von Meien (Grabbe, *Werke und Briefe* (wie Anm. 9), Bd. V, S. 260–261).

kaufen; das Werk wird in Detmold erst im April für den Buchhandel angezeigt.[23] Ein Beleg, der einen Kauf datiert hätte, ist in den Theaterakten nicht überliefert. Das Spielexemplar ist jedenfalls im Bestand des Literaturarchivs erhalten, es hat bei der Aufführung als „Souflier-Buch" gedient.[24] Ebenfalls erhalten sind 13 von 15 Rollenheften.[25] Das Souflier-Buch enthält Markierungen von Abschnitten, die im Vergleich mit den Rollenheften als Streichungen erkennbar sind, so dass sich die Spielfassung ausmachen lässt. War Grabbe an der Einrichtung des Spieltextes beteiligt? Grabbe hatte die Idee zu einem dramatischen Zusammentreffen von Don Juan und Faust bereits seit seinen Studientagen mit sich herumgetragen[26] und im Frühjahr 1827 ernstlich daran zu arbeiten begonnen. Im August 1828 ist das Manuskript bei Kettembeil. Die Arbeit am Spieltext dürfte dann im Januar 1829 mit dem frischen Druck erfolgt sein; wie es im Rheinisch-Westphälischen Korrespondenzblatt heißt, „unter den Augen des Verfassers" und „mit Genehmigung des Autors",[27] auch wenn es dafür keine weiteren Belege gibt.

Eine systematische Untersuchung der Spielfassung im Vergleich mit der veröffentlichten Fassung steht noch aus und kann auch an dieser Stelle nicht geleistet werden. Doch einige Grundzüge der Bearbeitung lassen sich festhalten. So lässt sich sofort sehen, dass es mindestens zwei Bearbeitungsphasen gegeben hat, da eine Reihe von Streichungen und Bemerkungen mit Bleistift, eine weitere Reihe mit rotem Buntstift ausgeführt sind. Dabei dürfte die Buntstiftredaktion später erfolgt sein; gestrichene Passagen dort beinhalten mit Bleistift gestrichene Passagen (z. B. S. 123).

Erste und wichtigste Veränderung ist die klarere theatralische Gliederung des Textes.[28] So ist der erste Akt, der bei Grabbe gerade einmal aus zwei Szenen besteht, in der Spielfassung in acht Szenen geteilt. Augenfälliger noch wird die stärkere Spielstrukturierung an einer kleinen Korrektur auf der 1. Seite. Dort heißt es: „Don Juan und Faust. Eine Tragödie in ~~vier~~ [handschriftlich darunter:] 5. Akten."

---

23 Die Veröffentlichung ist angezeigt in *Fürstlich-Lippisches Intelligenzblatt*, Nr. 15 (11. April 1829), S. 119, online abrufbar unter http://s2w.hbz-nrw.de/llb/periodical/pageview/173507 [Stand: 30. Nov. 2015], in dem die Meyersche Hofbuchhandlung zudem versichert, das Buch bald „wieder" vorrätig zu haben.

24 So der handschriftliche Eintrag auf der Rückseite des Vorsatzblattes dieses Exemplars: Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan und Faust. Eine Tragödie*, Frankfurt am Main 1829. Signatur: GA 9.1829 2. Ex. Im folgenden beziehen sich Seitenangaben im Haupttext ohne eine Bandangabe auf diese Ausgabe.

25 Signatur des Konvoluts Rollenhefte: T 243.

26 Ende August 1823, laut Alfred Bergmann, *Christian Dietrich Grabbe. Chronik seines Lebens 1801–1836*, Detmold 1954.

27 Besprechung abgedruckt in *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik*, hg. von Alfred Bergmann, Detmold 1960, Bd. 2, S. 38–39.

28 Darauf hat Kowalk (Kowalk, *Das Raumproblem im Drama Grabbes* (wie Anm. 3), S. 125) hingewiesen und begründet überzeugend die Teilung des vierten Aktes mit der Aufführungsnotwendigkeit, den Vorhang für Umbauten fallen zu lassen; die „Vorhänge" sind im Souflier-Buch markiert.

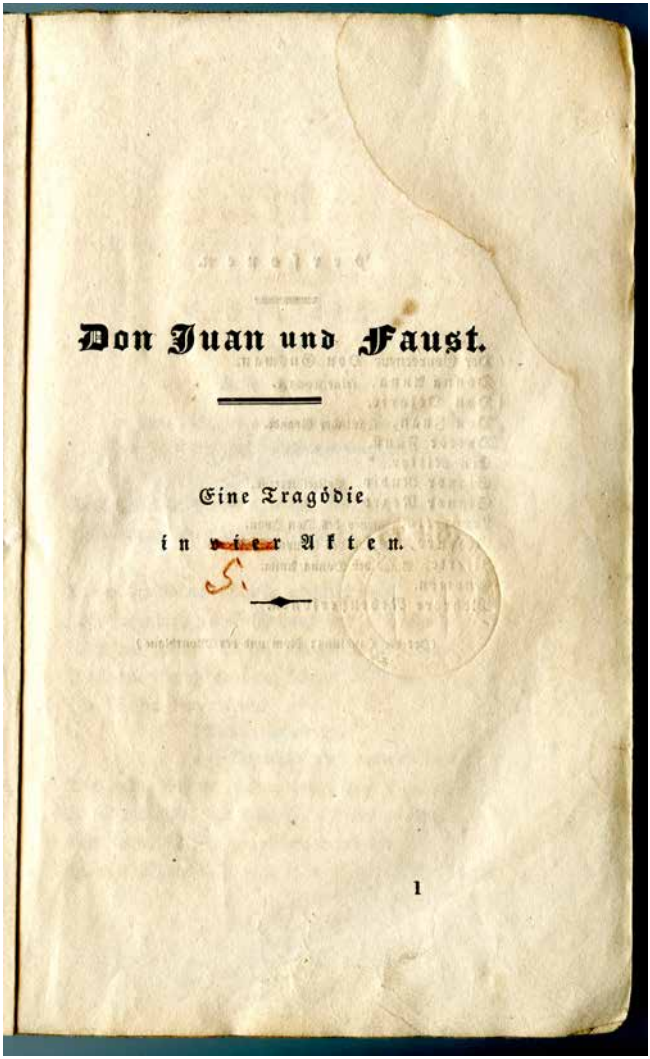


Abbildung 1: Korrektur der Akteinteilung auf dem Schmutztitel des Soufflier-Buches (GA 9.1829 2. Ex.)

Für das Spiel wurde also die Akteinteilung verändert: der vierte Akt wurde geteilt; der fünfte beginnt mit der „Vierten Scene“ (S. 190). Dass solche Veränderungen nötig sind, scheint mir vor allem zu belegen, wie sehr Grabbe sich täuscht, wenn er sich selbst für einen Kenner der Theaterpraxis hält – ein Selbstbild, das sich zum Beispiel besonders deutlich in seiner Shakespeare-Kritik ausspricht.[29]

Die zweite Gruppe augenfälliger Veränderungen sind die Streichungen. Insgesamt ist der Text geschätzt um vielleicht ¼ seines Umfangs gekürzt worden. Wenn längere zusammenhängende Textpassagen gekürzt wurden, dürfte dies mit dem Ziel einer strafferen dramatischen Entwicklung – oder einfach einer kürzeren Aufführung – geschehen sein. An einigen Textpassagen lassen sich jedoch deutlich weitere Bearbeitungsmotive ausmachen, beispielsweise an der folgenden (S. 97):

> Signor Negro
> […] Wer sind denn die? Der ~~große~~ [handschriftlich ergänzt:] eine ist der Herr,
> Der ausgedörrte, magere, der Knecht –
> Und wieder Spanier –
> *(Den Don Juan betrachtend:)*
> Am wilden Blick,
> Und an der Nas', ~~krumm wie ein Adlerschnabel~~,
> Spür ich den Don!

Gestrichen bzw. korrigiert sind hier Signor Negros ausgesprochene Hinweise auf die körperliche Beschaffenheit Don Juans. Da Lortzing, der ihn spielte, weder mit besonderer Körpergröße noch mit einer krummen Nase aufwarten konnte, durfte Signor Negro solche Merkmale auch nicht hervorheben. Ähnlicher Motivation dürfte sich die Korrektur in der Frage des Gouverneurs „Weshalb ward ich ~~achtzig~~ [handschriftlich:] 70 Jahre alt?“ (S. 115) verdanken.

Eine zweite Gruppe von Streichungen zeigt das Bemühen, das Stück für das Spiel mit weniger Schauspielern einzurichten, als Grabbe vorgesehen hatte. So kürzt die Bearbeitung durch geschicktes Streichen und Zusammenfügen die Nebenfigur „Signor Rubio“ und weitere „Herren“ ohne Namen vollständig heraus (vgl. etwa S. 96).

Eine dritte Gruppe von Streichungen würde ich „moralische“ nennen. So sind allzu freizügige oder misogyne Äußerungen der Figuren Faust, Don Juan und Leporello ebenso

---

[29] Vgl. Grabbes Aufsatz „Über die Shakespearo-Manie“, der 1827 im zweiten Band seiner *Dramatischen Dichtungen* erschienen war, und dazu Joachim Eberhardt, *Grabbes Abhandlung „Über die Shakespearo-Manie“ als literarisches Traditionsverhalten*, in: *Grabbe-Jahrbuch* 33 (2014), S. 196–200.

gestrichen wie ihre allzu respektlosen Äußerungen über Vertreter der Geistlichkeit, wie in dieser Szene (S. 123):

> Der Gouverneur.
> Es ist gescheh'n um mich – Holt einen Priester!
> *(Gasparo ab.)*
>
> ~~Don Juan.~~
> ~~Wo nichts mehr helfen kann, da ruft man Pfaffen!~~
> ~~Und das ganz folgerecht. Denn Niemand hilft~~
> ~~So wenig als ein Pfaffe.~~

Im ersten Akt ist ein Lied Leporellos um eine von zwei Strophen gekürzt, so dass es keinen rechten Sinn mehr ergibt (S. 22–23):

> Ein Käfer auf dem Zaune saß – Brumm, Brumm
> Die Fliege, die darunter saß – Summ, Summ,
> ~~Fliege, willst du mich heirathen? – Brumm, Brumm~~
> ~~Ich gebe dir einen Ducaten – Summ, Summ~~

Mit dem Dukatenangebot wird der Käfer zum Freier; die Streichung vermeidet Leporellos Anspielung auf die Prostitution. Derlei Beispiele ließen sich vermehren.[30]

Wie haben wir uns die Aufführung vorzustellen? Zwei Dokumente geben darüber Auskunft. Erstens ist das Kostümbuch der Zeit erhalten.[31] Dort sind nicht nur die Rollen und ihre Schauspieler angegeben, sondern auch die von ihnen getragenen Kostüme, die natürlich aus dem Fundus des Theaters stammen. In späteren Zeiten verweist das Kostümbuch mit Nummern auf Einträge in einem Inventar, aber für Aufführungen in dieser Zeit werden die Kleidungsstücke einfach beschrieben. Herr Greenberg in der Rolle des Gouverneurs trägt neben dem „Keißer anzug aus Hans Sax" den „Harnisch aus Don Juan", Herr Pichler in der Rolle des Leporello einen „Leporelloanzug". Andere Figuren tragen generisch bezeichnete Kostüme wie einen „Schwarzen Mantelanzug" (Herr Fries als Ritter), oder einen „Schwarzen Wappenrock" (Herr Schmidt als Faust). Die Wiederverwendung von Kostümen, die bereits bei der Aufführung von Mozarts / Da Pontes *Don Juan* – seit November 1826 von Pichlers Truppe zehnmal gespielt –, und Spohrs „Faust" – seit Dezember 1827 achtmal gespielt – zum Einsatz kamen, spiegelt

[30] Weniger leicht zu entscheiden ist, ob die Streichungen über das genannte hinaus die Charakterisierung der Figuren verändern, ob also die Aufführung die Figuren anders akzentuieren soll als vom Textautor Grabbe vorgesehen.

[31] Signatur: TA 54, S. 278.

sozusagen „intermateriell“ die intertextuellen Verknüpfungen, die der Dramentext in der Verbindung der Don-Juan- und Faust-Stofftraditionen bietet. Der „Harnisch aus Don Juan“ und der „Leporelloanzug“, also Kostüme aus dem Fundus, die nach den Rollen bezeichnet sind, zeigen dies am deutlichsten. Auch Lortzing spinnt dieses Verzweigungsnetz in der Zusammenstellung seiner Bühnenmusik mit Material aus beiden Stücken (Mozarts Don Giovanni, Spohrs Faust) weiter.[32]

Blickt man in das Rechnungsbuch der Zeit, dann sieht man übrigens, dass im Februar/März 1829 „Zwei Degen“ als Requisiten beschafft worden sind,[33] die ebenfalls in der Aufführung – im 1. Akt, beim Scheinduell von Leporello und Don Juan – Verwendung gefunden haben dürften. Den Ablauf der Aufführung läßt neben den Rollenheften und dem „Souflier-Buch“ das Regiebuch erahnen. Es umfasst 14 handgeschriebene Seiten.[34] Die Gliederung ist dreispaltig: In der breiten Mittelspalte ist das textliche Geschehen genannt, auf das sich die anderen Einträge beziehen. In der linken Spalte stehen die benötigten „Requisiten“, in der rechten Spalte benötigtes Beiwerk. Ein Beispiel: Die sechste Szene – im Druck die zweite Szene – zeigt Fausts „Zimmer“ in Rom. Grabbe schreibt nur vor, dass eine Lampe brenne und Faust sich vom Schreibtisch erhebe. Im Regiebuch sind die Requisiten genauer benannt:

> Schreibzeug. Dem Zuschauer links ein schwarz gedekter Tisch, worauf riesige Folianten liegen. Ein Foliantbuch ist mit Ketten umwunden. Eine brennende Lampe steht auf dem Tisch. In der Mitte des Tisches muß eine Oeffnung sein, daß eine brennende Fackel mit Spiritus durch kommen kann. Eine Spiritus Fackel. [Mit Bleistift hinzugefügt:] 1 Stuhl.

In Grabbes Szenenbeschreibung erfährt man erst acht Seiten später, als Teil von Fausts Monolog, dass der „Höllenzwinger“ als ein mit Ketten umwundenes Buch bereitliegt (S. 40), und dann, wie Faust eine „glutrothe Flamme“ beschwört, nachdem seine Kerze erloschen ist. Dazu heißt es in der Spielspalte: „Die Lampe erlischt (wird mit einem Rohr ausgeblasen)“, und weiter unten: „Eine Fackel kommt aus dem Tisch mit rother Flamme, muß aber die ganze Szene durch brennen.“

Die Aufzeichnungen des Regiebuches verraten also die praktischen Gesichtspunkte der Aufführung, beschreiben auch kurz das Bühnenbild mit größerer Deutlichkeit als Grabbes Text. So verlangt der Text für den zweiten Akt als Ort einen Garten, in dem Don Juan „zur Seite“ treten kann, ohne von Donna Anna bemerkt zu werden

---

32 Vgl. Capelle, *Grabbes „Don Juan und Faust“* (wie Anm. 4).

33 Signatur: TA 7a, Titel III: Ausgaben „für Garderobe“, Eintrag Nr. 407: „An Herr Ottinger für 2 Degen 2 Rth.“ Die Ausgaben sind nicht datiert.

34 Signatur: TA 49, S. 197–210.

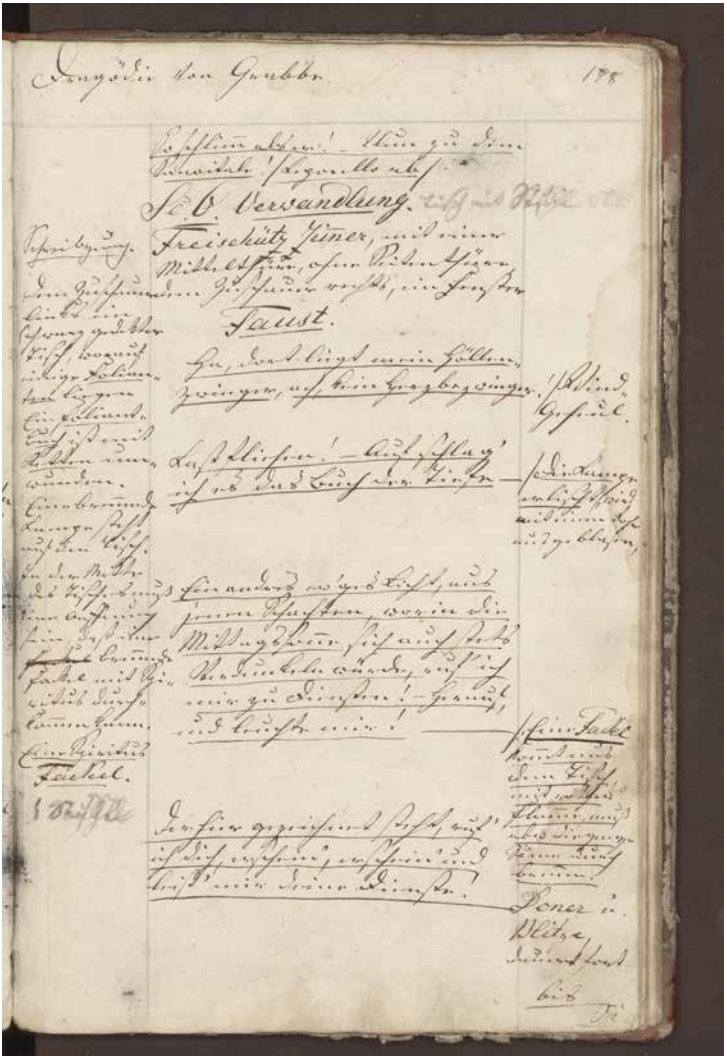


Abbildung 2: Regiebuch, Eintrag zum 1. Akt, 6. Szene. TA 49, S. 198

(S. 61); im Regiebuch wird folgerichtig für den zweiten Akt festgehalten: „Garten auf zwölf Coulissen. Dem Zuschauer links eine Rasen-Bank, rechts ein mannshohes Gebüsch."[35] Hinter dem Gebüsch wird Don Juan unbemerkt bleiben. – Dinge, die uns heute auch wichtig und als bestimmender Teil einer Inszenierung erscheinen, wie etwa welcher Schauspieler wo steht oder von wo auftritt, sind nicht notiert. – Feuer, Blitz und Donner sind an verschiedenen Stellen im Stück zu sehen und zu hören. Bei der Lektüre des Regiebuches fragt man sich daher, wie aufwändig das Stück im Vergleich mit anderen in der Produktion wohl gewesen sein muss. Die schiere Länge des Eintrags deutet auf eine für Detmolder Verhältnisse durchaus aufwändige Einrichtung des Stückes; eine Besprechung vermerkt immerhin die „große[ ] Pracht der Decorationen".[36]

Wie ist die Aufführung aufgenommen worden?

Wir wissen, dass Grabbe selbst mit der Aufführung zufrieden war.[37] Zu entnehmen ist dies einer anonym erschienenen Besprechung in der Frankfurter Zeitschrift *Iris*, die aber von Grabbe selbst stammt. Dort heißt es, die Aufführung des „wunderbaren Stückes" „dieses genialen Dichters" habe einen „überraschend groß[en]" „Effekt auf das gesammte Publikum" gehabt, und „der sonst sehr schwer zu befriedigende Dichter selbst [soll] die Darstellung für gelungen erklärt haben" (IV, 89). Die Besprechung tut, was sie aussagt; Grabbe erklärt mit ihrer Veröffentlichung die Aufführung für gelungen. Aber wie erlebte sie das andere Publikum? Die Höhe der Einnahmen deutet daraufhin, dass das Theater gut gefüllt war,[38] und beim Detmolder Publikum wird man ohnehin Interesse für das dramatische Produkt des stadtbekannten Auditeurs erwarten dürfen. Alfred Bergmann hat sich ausführlichst mit der Rezeption der Grabbeschen Werke beschäftigt und die erreichbaren Dokumente in seiner Sammlung „Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik" veröffentlicht. Dort sind neben den Besprechungen des gedruckten Werks auch zwei Kurzbesprechungen zur Detmolder Aufführung zu lesen (aus denen ich oben schon zitiert habe). Die erste erschien im *Rheinisch-Westphälischen Korrespondenzblatt* am 18. April 1829, ist datiert auf den 2. April und überschrieben „Aus Detmold"; die zweite in der Dresdener *Abend-Zeitung* vom 23. April 1829, ist datiert auf den 30. März und ebenfalls „Aus Detmold"

[35] Signatur: TA 49, S. 200.

[36] Rezension in der Abend-Zeitung vom 23. April 1829, zitiert nach *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik* (wie Anm. 27), S. 39–40.

[37] Der Verdacht liegt auf der Hand, dass diese Zufriedenheit nicht zuletzt von der Tatsache genährt wird, überhaupt und zum erstenmal ein eigenes Stück auf der Bühne gesehen zu haben.

[38] Im Einnahme-Journal des Theaters (TA 28, S. 24) wird als Einnahme vermerkt: „97 Rth., 22 Ggr., 7 d." bei aufgehobenem Abonnement.

überschrieben. Beide Besprechungen sind mit „P." gezeichnet. Da beides Korrespondentenberichte sind, wird man vielleicht die gleiche Person hinter beiden Artikeln vermuten dürfen, zumal die Texte ähnlich strukturiert sind und auch charakteristische Parallelen in den Formulierungen aufweisen. So wird in beiden Artikeln eigens hingewiesen auf die „ehrenvolle Erwähnung" der bereits gedruckten *Dramatischen Dichtungen* Grabbes, die in beiden Blättern besprochen worden seien,[39] und in beiden wird Lortzings Bühnenmusik mit dem Wort „charakteristisch" beschrieben. Des weiteren deutet die enthusiastische Wortwahl bei der Bewertung sowohl des Spiels als auch des gespielten Textes darauf hin, dass der Rezensent mit Grabbe bekannt oder befreundet ist. Eine „hochpoetische Tragödie" des „genialen Grabbe", die in Detmold „mit allgemeinem Beifalle" als „gelungene Darstellung" gegeben worden sei; das Stück sei ein „sehr wirksames Theaterstück", so das *Korrespondenzblatt*. Die *Abend-Zeitung* findet die Tragödie „meisterhaft und bühnenmäßig" geschrieben, die Aufführung sei „trefflich und unter allgemeinem Beifall" erfolgt. Alle drei Besprechungen versäumen auch nicht, die schauspielerischen Leistungen zu loben, darunter natürlich Lortzing als Don Juan, den Grabbe selbst in seiner Iris-Besprechung „einen der gewandtesten Schauspieler" nennt, der „Geist" habe.[40]

Warum, fragt man sich dann, ist es bei dieser einen Aufführung des Stückes in Detmold geblieben? Das erklärt die – allerdings nicht durch weitere Belege gestützte – Überlieferung, Leopold II. habe das Stück nicht gefallen, er habe es bereits während der Aufführung verlassen und eine Wiederaufführung untersagt.[41] Wenn es stimmt,

---

[39] Rheinisch-Westphälisches Korrespondenzblatt: „[…] dessen auch in Ihrem Blatte jüngst sehr ehrenvoll bei Gelegenheit der Anzeige seiner dramatischen Werke erwähnt wurde […]"; Dresdener Abend-Zeitung: „dessen auch in der Abendzeitung bei Gelegenheit seiner früheren dramatischen Dichtungen so ehrenvoll erwähnt ist."

[40] Hans Press (Press, *Grabbe's „Don Juan und Faust"* (wie Anm. 3), S. 37) spekuliert: „Die Detmolder Uraufführung muss, soweit sich aus den spärlichen Nachrichten ihr Bild rekonstruieren lässt, jedenfalls als ein Versuch mit unzureichenden Mitteln angesprochen werden", insbesondere die schauspielerische Leistungsfähigkeit aller Beteiligten sei nicht ausreichend gewesen. Dieses erstaunliche, da nur auf Grabbes Rezension gestützte, Urteil erklärt sich durch Press' Meinung, die beiden Titelrollen in Grabbes Drama hätten „so sehr menschliches Normalmass überschritten, dass nur aussergewöhnlich reiche schauspielerische Vollnaturen sie auf der Bühne aufleben lassen könn[t]en" (ebd.). Folgerichtig meint Press, dass kaum eine Aufführung des Stückes befriedigend sei, „das lehrt der Gang der Bühnengeschichte des Don Juan und Faust mit nüchterner, bestimmter Gewissheit" (ebd.).

[41] Das steht so bei Walter Dietrichkeit, *Gustav Albert Lortzing. Schauspieler, Sänger, Komponist, Kapellmeister. Eine Biographie*, Bad Pyrmont 2000, S. 40. Die entsprechende Anmerkung gibt als Quelle für diese Darstellung allerdings den Lortzing-Roman (!) von Anna Charlotte Wutzky „Das war eine köstliche Zeit" von 1935 an. Bei Heinz Schirmag, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin 1982, heißt es auf S. 48, der Aufführung sei „sofort ein Verbot durch die Zensurbehörde" gefolgt. Hier liegt der Verdacht auf der Hand, dass Schirmags staatlich gebotene linke Perspektive sich für das behördliche statt das individuelle fürstliche Verbot entschieden hat, auch wenn die 1995 erschienene Überarbeitung die These wiederholt. – Bei Dietrichkeit steht ebenda, Leopold II. habe Lortzing „für die Darstellung der

ist das (meiner bescheidenen Kenntnis nach) der einzige Fall eines direkten fürstlichen Eingriffs in den Spielplan des Detmolder Hoftheaters. – Weitere Reaktionen der Zeitgenossen auf die Aufführung sind bisher nicht bekannt.

Schluss

Wie genau der forschende Blick durch den Schleier der Geschichte ein historisches Aufführungsereignis erfassen kann, hängt selbstverständlich von der Materialfülle ab, die überliefert ist. Aber eine zweite Voraussetzung wird zunehmend wichtiger: die *Art* der Erschließung, über die das Material überhaupt erst bekannt und erreicht wird. In den seltensten Fällen dürfte das wissenschaftliche Interesse in dem Umfang auf Vorarbeiten aufbauen können wie meine Beschäftigung hier mit Grabbe auf dem unermüdlichen, faktenorientierten Enthusiasmus eines Alfred Bergmann. Daher schließt sich für mich der Kreis an dieser Stelle mit dem Hinweis auf ein weiteres Verdienst Joachim Veits, von dessen Weiterentwicklung elektronischer Erschließungsverfahren der Detmolder Hoftheaterbestand unmittelbar profitiert. Erzählungen wie diese vom Detmolder Theaterhöhepunkt werden wir ohne Zweifel in Zukunft öfter lesen können.

Titelrolle als persönliche Anerkennung“ einen edelsteinbesetzten Degen geliehen. Als Quelle verweist er auf: Richard Bürner, *Albert Lortzing in Detmold, Pyrmont, Münster und Osnabrück*, in: *Festbuch zur Albert Lortzing-Feier in Bad Pyrmont am 30. Juni und 1. Juli 1900*, Pyrmont 1900, S. 13–35. Bei Bürner heißt es allerdings, dass Leopold II. Lortzing den Degen als eine „hervorragende Anerkennung als Sänger […] bei der Interpretirung der Titelrolle im Don Juan“ geliehen habe – das bezieht sich eindeutig auf Lortzings Mitwirkung als Sänger in Mozarts *Don Giovanni*.

Norbert Otto Eke

Drei im gestimmten Raum
Lea Singers *Verdis letzte Versuchung*

Die ‚dunklen' Jahre

„Vielleicht der traurigste Augenblick meines Lebens. Signora Stolz kam heute an. Immer noch sehr schön. Dunkel, Dunkel, Dunkel vor mir […]"[1] – Giuseppina Verdi notiert diese Sätze am 23. September 1871 am Rand ihres Kalendariums. An diesem Tag war die Sopranistin Teresa Stolz (Tereza Stolzová), einer Einladung des Komponisten folgend, in Sant'Agata, dem Landsitz der Verdis, eingetroffen. Giuseppinas Notiz wirft ein Licht auf jene ‚dunklen' Krisenjahre in der Ehe des Künstlerpaares, die Lea Singer in das Zentrum ihres Romans *Verdis letzte Versuchung* stellt. Der Titel des 2012 erschienenen Romans öffnet als Anspielung auf Nikos Kazantzakis Roman *Die letzte Versuchung* (Ο τελευταίος πειρασμός, *O telefteos pirasmos*, 1951) und vielleicht noch mehr auf die 1988 unter dem Titel *The Last Temptation of Christ* erschienene Verfilmung dieses Romans durch Martin Scorsese einen weiten Assoziationsraum im Hinblick auf den ambiguen Charakter des Künstlers als im Dienst eines Höheren (des Kunstwerks) stehenden ‚vergötterten' Idols und als eines von der Sehnsucht nach dem einfachen, aber auch ‚vollen' Leben umgetriebenen Menschen.[2] Auf subtile Weise lenkt Singer zugleich damit den Blick auf den Charakter des bis heute ungeklärten Verhältnisses zwischen Verdi, dem erfolgreichen Komponisten, der es mit Opern wie *Rigoletto*, *La Traviata* und *La forza del destino* zu Ruhm und Reichtum gebracht hat, und der gefeierten Verdi-Interpretin Teresa Stolz, die zu einem Zeitpunkt in

1 *Verdi aus der Nähe. Ein Lebensbild in Dokumenten*, zusammengestellt und übersetzt von Franz Wallner-Basté, Zürich 1979, S. 243.

2 Roman und Film verhandeln das duale Wesen (wahrer Gott und wahrer Mensch) Jesus von Nazareths. Jesus erscheint als Zweifelnder und mit seinem Schicksal Hadernder, der seinen Auftrag erst begreifen muss. Von einem vermeintlichen Schutzengel (in Wirklichkeit Satan) dazu verführt, träumt er davon, die Last seines Auftrags abzuwerfen, eine Familie zu gründen und am Ende eines langen Lebens eines natürlichen Todes zu sterben. Jesus' Versuchung ist die, Mensch sein zu dürfen, das einfache Leben der Menschen zu leben, und nicht Gott sein zu müssen. Letztendlich entscheidet er sich für den schwierigeren Weg und das Opfer am Kreuz. In Singers Roman zieht sich das Thema der Dualität, hier des Künstlers, als Leitmotiv durch den gesamten Erzähltext.

Verdis Leben tritt, in dem die Ehe des Komponisten mit der einst selbst gefeierten Primadonna Giuseppina (eigentlich Clelia Maria Josepha) Strepponi bereits merklich von Spannungen und Kränkungen überlagert wird.

Verdis letzte Versuchung ist ein streng durchkomponiertes Oratorium für drei Stimmen, das in neun Abschnitten die durchaus auch für den Komponisten selbst ‚dunklen Jahre' in der Biographie Verdis und Giuseppinas ausleuchtet, ohne die komplizierte Dreiecksbeziehung mit der halb in das Leben der Verdis hineindrängenden, halb hineingezogenen Sängerin Teresa Stolz zu vereindeutigen. Der Roman ist angelegt gleichsam als mehrteilige Anordnung von Echoräumen. Jeweils für sich ins Recht gesetzt, ergreifen in immer der gleichen Reihenfolge die Sprecher ‚Giuseppina', ‚Giuseppe' (Verdi) und ‚Teresa' (Stolz) das Wort; ihre Stimme klingen auf, verstummen wieder – und finden gleichsam ein Echo im Selbstgespräch des jeweils nachfolgenden Sprecher-Ichs. Im Wechsel der Stimmen entsteht ein Ganzes, ein vielstimmiger, zugleich vielfach ‚gestimmter' Erzähl-Raum, in dem Singer die Geschichte der undurchsichtigen *ménage à trois* (die möglicherweise auch eine *amour fou* war) in Jahresringen gleichenden Kapiteln (1868 – 1869 – 1870 – 1871 – 1872/73 – 1873 – 1874/75 – 1876/77 – 1879) auffächert. In den Selbst-Erklärungen der Stimmen ‚Giuseppina', ‚Giuseppe' und ‚Teresa' erscheinen die jeweils anderen nicht als reale, schon gar nicht als psychologisch ‚wahre' Figuren. Sie alle erscheinen auf der Bühne des Romans vielmehr als Komposita widersprüchlicher Projektionen der anderen Laut-Sprecher, die sich wiederum selbst ‚erklären'.

Strukturell folgt dieses Stimmenspiel, das ‚Welt' gleichsam in Einzel-‚Welten' entstehen lässt, der *Logik der Polyphonie* (Ehrenfried Muthesius) mit ihrer Verbindung ‚stimmiger' Wesenheiten zur Einheit eines Ganzen. Singers erzählte Stimmen sind einerseits eigenständig, verhalten sich aus dieser Eigen- und Selbstständigkeit heraus in ihrer sukzessiven Anordnung aber zueinander, um am Ende des Romans in einem imaginären Raum ‚gleichstimmig' zusammenzufinden. Mit dieser ‚Übersetzung' musikalischer Strukturmuster in die narrative Architektur des Romans stellt Lea Singer sich in eine lange, von Lessings kontrastiver Kunsttheorie angestoßene Tradition ästhetischer, im 20. Jahrhundert dann vor allem auch semiotischer, Theoriebildung im Allgemeinen und der Interferenzbildung von Literatur und Musik im Besonderen, die in der Aufklärung mit der Theorie des Sprachsingens beginnt (vgl. dazu Herders Sprachphilosophie), von dort aus zunächst in die Theorien lyrischen Sprechens und seit der Frühromantik (vgl. Wackenroders/Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1796, und *Phantasien über die Kunst*, 1799) verstärkt auch Eingang in die Literatur selbst findet – thematisch, vor allem aber auch strukturell.

Die Liste derartiger struktureller Inferierungen[3] des komplex differenzierten Zeichensystems der Musik in das der Sprache/Literatur, seiner Umcodierung und Transferierung, ist lang und reicht bis in die Gegenwart.[4] Kleists Ringen mit der Struktur des Sonatenhauptsatzes zur Vermittlung des Erhabenen in der Erzählung mit dem sprechend gewordenen Titel *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810/11)[5] und Thomas Manns Versuch, mit der Verarbeitung der Zwölftonmusik Musik in Sprache nachzubilden (*Doktor Faustus*, 1947),[6] sind lediglich prominente Beispiele, denen sich in jüngerer Zeit etwa Thomas Lehr mit der Aneignung der Sonatenform für die narrative Struktur seines Romans *September. Fata Morgana* (2011)[7] an die Seite stellen ließen.

---

3 Spielmann hat diesen Begriff ursprünglich für den Einschluss von Bildeinheiten in eine andere Bildeinheit geprägt; Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1998, S. 136 f.

4 In der Forschung ist dies eingehend diskutiert worden. Vgl. dazu aus jüngerer Zeit lediglich exemplarisch: Christoph Vratz, *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*, Würzburg 2002; Corina Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003; Andreas Sichelstiel, *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren*, Essen 2004; Hannes Fricke, *Intermedialität Musik und Sprache. Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel „Thema und Variation" und „Fuge"*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 36 (2006), H. 141, S. 8–29; Joachim Grage (Hg.), *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*, Würzburg 2006; Torsten Valk, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt am Main 2008; Peter Kivy, *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel between Literature and Music*, Oxford 2009; Wolf Gerhard Schmidt (Hg.), *Faszinosum ‚Klang'. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis*, Berlin u. a. 2014.

5 Vgl. Christine Lubkoll, *Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle*, in: *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1994, S. 337–364; Bernhard Greiner, *„Das ganze Schrecken der Tonkunst". ‚Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik'. Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115 (1996), S. 501–520; Marc Oliver Schäfer, *Kleists Novelle von der Heiligen Cäcilie als kunsttheoretisches Gedankenexperiment 1998*, in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 5 (1998), S. 30 f.; Jean-Charles Margotton, *Die Gewalt der Heiligen Cäcilie. Das Bild der Musik bei Wackenroder, Hoffmann und Kleist*, in: *Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften*, hg. von Andrea Hohmeyer, Jasmin S. Rühl und Ingo Wintermeyer, Münster 2003, S. 409–420.

6 Thomas Manns Auseinandersetzung mit Schönbergs Zwölftonmusik ist in der Forschung eingehend behandelt worden. Vgl. dazu an neueren Veröffentlichungen u. a.: Angelika Abel, *Musikästhetik der klassischen Moderne. Thomas Mann, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg*, München 2003; Johannes Odendahl, *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in Literatur bei Thomas Mann*, Bielefeld 2008; Jens Schmitz, *Konstruktive Musik. Thomas Manns „Doktor Faustus" im Kontext der Moderne*, Würzburg 2009; E. Randol Schoenberg (Hg.), *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann. Tagebücher und Aufsätze 1930–1951*, Wien 2009.

7 Vgl. Norbert Otto Eke, *„Es gibt keinen Sieger außer Gott". Dialogizität im Raum der Schrift: Thomas Lehrs Roman September. Fata Morgana*, in: *Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*, hg. von Axel Dunker und Michael Hofmann, Frankfurt am Main 2014, S. 205–220.

In ihren Paderborner Poetikvorlesungen *Präzision & Sinnlichkeit. Überlegungen zur Gegenwärtigkeit des Flüchtigen* (2009/10) hat Lea Singer selbst an Steven Paul Schers Konzept der *Verbal Music* erinnert.[8] Scher gebraucht den Terminus ‚verbal music' für Versuche, durch Sprache als sekundäres Medium Musikerfahrung einzuholen bzw. hervorzurufen:

> [B]y verbal music I mean any literary presentation (wether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‚theme'. In addition to approximating in words an actual or fictitious score, such poems or passages often suggest characterization of a musical performance or of subjective response to music.[9]

Dabei unterscheidet Scher zwischen Strategien der Repräsentation und der Präsentation:

> Rather than capturing a poetic semblance of musical sound or imitating musical form, verbal music aims primarily at poetic rendering of the intellectual and emotional implications and suggested symbolic content of music. Two basic types of verbal music can be distinguished. When the poet draws on direct musical experience and/or a knowledge of the score as his source we may speak of *re-presentation* of music in words: he proceeds to *describe* either a piece of music which he himself identifies or which is identifiable through inference […]. Poetic imagination alone, inspired by music in general, serves as the source of the second type of verbal music; and it involves direct *presentation* of fictitious music in

---

8 Lea Singer, *Präzision & Sinnlichkeit. Überlegungen zur Gegenwärtigkeit des Flüchtigen. Poetikvorlesungen Paderborn 2009/2010*, unveröffentlichtes Manuskript, zitiert mit freundlicher Genehmigung der Autorin, S. 46 f.: „Die Wechselbeziehung von Musik und Sprache verleitet oft zu Irrtümern und Irrwegen. Ingeborg Bachmann lehnte wohl deshalb Begriffe wie musikalische Lyrik und musikalische Sprache kategorisch ab mit den Worten: ‚*Musik ist etwas ganz anderes.*' Doch in ihrem Werk wird deutlich, dass es zwei grundlegende und grundverschiedene Möglichkeiten gibt, Musik und Sprache zusammenzuführen. Steven Paul Scher, einer der wesentlichen Denker in der Literatur-Musikforschung, hat dafür die Begriffe *verbal music* und *word music* geprägt. *Verbal music* meint die Beschreibung von Musik, von Hörerlebnissen in der Literatur. Die Musik ist darin Gegenstand wie in vielen Werken von Thomas Mann, Max Brod, Franz Werfel oder Hermann Hesse, Heimito von Doderer, Alfred Andersch, Wolfgang Koeppen, Harry Mulisch oder Elfriede Jelinek. *Word music* meint, dass musikalische Erscheinungsformen, ob Klangfarbe, Rhythmus, Akzentuierungen, Melodie oder Aufbau im Text nachgebildet werden. Bei Thomas Mann, und das macht seine Silbenunterlegung so unvergesslich, ob wir Schönbergs Kritik nun für berechtigt erachten oder nicht, geschieht beides zugleich. Die Wirkung verspürt jeder: Die Sprache macht die Musik merkbar und die Musik wiederum Thomas Manns sprachliche Umsetzung."

9 Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven u. a. 1968, S. 8.

> words: the poet creates „a ‚verbal piece of music', to which no composition correspondends".[10]

Im Gegensatz zu ‚verbal music' zielt ‚word music' nach Schers Verständnis darauf ab, Musik dichterisch zu imitieren. „In word music […] [t]he poet who chooses to imitate musical structures and devices achieves his goal through attempting the superimposition of musical structures on a literary work or through experimenting with musical devices in a literary medium."[11]

Verdis letzte Versuchung ist als sprachlich erzählter Text beides: *word music* in seinen intermedialen bzw. interartiellen ‚Verfransungen' (Adorno)[12] und *verbal music* hinsichtlich der ihm ablesbaren Strategien zur Re-Präsentation von Musik. Der besondere Reiz des Romans besteht so darin, dass Lea Singer sich bei der Konstruktion eines polyphon gestimmten Erzählraums nicht nur musikalischer Strukturmuster bedient, sondern sich bei der Entfaltung ihrer Geschichte gewissermaßen auch ‚produktiv' gegenüber dem Verdischen Musikwerk selbst verhalten hat, indem sie die am 24. Dezember 1871 in Kairo uraufgeführten tragische Dreiecksgeschichte des „*dramma musicale*"[13] *Aida* und die am 22. Mai 1874 zum ersten Todestag Alessandro Manzonis in der Kirche San Marco in Mailand uraufgeführte *Messa da Requiem*, zwei musikalische Großwerke Verdis mithin, die jeweils in den ‚dunklen' Krisenjahren entstanden sind, als akustische und literarische Referenzmasken für die Geschichte der „letzten Versuchung" Verdis aufruft. Insofern Singer solcherart den Dialog mit Verdis Werk aufnimmt, folgt sie der Strategie vorangegangener Romane wie insbesondere *Die Zunge* (2000), *Konzert für die linke Hand* (2008) oder *Der Opernheld* (2011), dem Erzählen unter Aufbietung aller sprachlichen Möglichkeiten zur Darstellung akustischer, visueller, gustatorischer, olfaktorischer und haptischer Sinneswahrnehmungen eine geradezu körperliche Bildkraft zu verleihen.[14]

---

10 Steven Paul Scher, *Notes Toward a Theory of Verbal Music (1970)*, in: *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*, hg. von Walter Bernhart und Werner Wolf, Amsterdam, New York 2004, S. 23–35, hier S. 30.

11 Ebd.

12 Als ‚Verfransungen' bezeichnet Adorno Grenzüberschreitungen zwischen einzelnen Kunstgattungen. Vgl. Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: *Th. W. Adorno, Ohne Leitbild. Para Aesthetica*, Frankfurt am Main 1967, S. 158 f.

13 Lea Singer, *Verdis letzte Versuchung*, München 2012, S. 108.

14 Vgl. Norbert Otto Eke, *Lea Singer. Nähe in der Distanz – Humilitas und Emphase*, in: *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben*, hg. von Alo Allkemper, Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke, München 2012, S. 403–416.

„Ein Leben zu dritt“: Das ‚dramma intimo‘

In der Fluchtlinie beider Kompositionen, die als Appell an das akustische Gedächtnis, dem Erzähltext (idealerweise) eine zweite Wahrnehmungsebene einziehen, entfaltet der Roman ein selbst opernhaftes Drama der Liebe (und der Eifersucht), das streckenweise Züge eines Krieges annimmt. Singers Erzählfiguren spielen regelrecht, wenn auch am Ende nicht mehr den Regeln der Tragödie gerecht, ein „bühnenreifes Stück“,[15] in dem sich die Rollen zunächst ähnlich verteilen wie in der Figurenkonstellation der *Aida*. Bildet mit der *Aida* gleichsam das Ringen zweier einander kontrafaktisch gegenüber gestellter Frauen, auf die sich die widerstreitenden Affekte Liebe, Eifersucht, Hass, Verzicht, Trauer und Krieg verteilen, den zentralen Referenzpunkt der ersten im Roman erzählten Jahre, wechseln im zweiten, die Jahre 1873 bis 1879 umfassenden Teil von *Verdis letzte Versuchung* die Bezugsebenen: die *Aida*, in der die Beziehung von Liebe und Tod noch engmaschig geknüpft ist, tritt zurück und das *Requiem*, in dessen Zentrum mit der Raum greifenden *dies-irae*-Komposition „die Darstellung der leidenden Kreatur, ihres Bedrohtseins und ihrer Hoffnung auf Befreiung“[16] steht, schiebt sich in den Vordergrund. Ist es anfänglich der Liebes-Krieg (*la guerre de l’amour*), der alles überlagert, erscheint von nun an der Tod als Verbündeter (Giuseppina) und zugleich als Feind (Verdi).

Insbesondere Giuseppina ist es, die das tragisch endende Dreiecksverhältnis zwischen der Pharaonentochter Amneris, der Sklavin Aida und dem Feldherrn Radames auf sich und ihr Verhältnis zu Verdi bezieht, dessen Kompositionen sie ‚Geheimbotschaften‘ entnehmen zu können glaubt – so dem von Verdi für die letztlich gescheiterte Aufführung der *Messa per Rossini* (1869) komponierten „Libera me“[17] oder der von Verdi durch ein zehnmal wiederholtes Weltabschiedsmotiv besonders exponierten

[15] Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 122: Die Formulierung fällt im Zusammenhang der Erinnerung „Teresas“ an die menage á trois, in der zwei ihrer Schwestern gelebt haben: „Ich war schon zehn Tage oder länger bei den Verdis, als mir auffiel, dass sie, die Signora, oft ganz anders schaut, als sie redet. Sie hat mich nach meiner Familie gefragt, ganz interessiert. Als ich ihr erzählt habe, dass zwei meiner Schwestern jahrelang eine Ehe zu dritt geführt haben, mit dem Mann der Älteren, hat sie gesagt: Das muss ja ein bühnenreifes Stück gewesen sein, und hat gelacht. Ihre Augen haben nicht gelacht.“ (ebd.).

[16] Barbara Meier, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg ^{3}2007, S. 117.

[17] Vgl. Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 40 f.: „Mariani soll, wenn es nach Verdi geht, und es wird nach ihm gehen, dieses Requiem dirigieren. Mariani soll den Chor und das Orchester beschaffen. Mariani soll sich um die Solisten kümmern. /Mariani? Solisten? /Mariani, das heißt: Stolz. Ohne sie macht der nichts. […] Mariani wird dafür sorgen, dass die Stolz das Solo bei Verdi übernimmt. *Libera me! Erlöse mich!* Natürlich hat mir das zu denken gegeben. Wer würde sich da keine Gedanken machen? Ich muss das erst recht tun. Ich selbst habe Verdi früher in einigen Briefen als meinen Erlöser bezeichnet. Mir kam es damals so vor, als wäre ihm das peinlich, und ich habe damit aufgehört. Jetzt lässt er den Sopran, sprechen wir es ruhig aus, die Stolz, singen: *Erlöse mich!*“.

Hinwendung der sterbenden Aida an die Erde, die dort Heimat der Liebenden zu werden verspricht, wo ihnen der Himmel auf Erden verschlossen bleibt: „Sein liebstes Stück ist der Liebestod. Seine Lieblingsmelodie ist der Abschied von Aida und Radames. *O terra, addio.* Ich brauche nicht zu fragen, warum."[18] Aber auch Verdi und Teresa spiegeln sich in der in Giuseppinas Augen ‚flachen' Geschichte, der nur „die Musik […] einen Körper"[19] gibt. Sie kommunizieren regelrecht über das Libretto und den Gesang. „Bei der Probe vor dem Abendessen", heißt es in einem auf das Jahr 1871 datierten Monolog Teresas,

> gingen wir noch einmal das Duett von Radames und Aida am Ende des dritten Akts durch. Bisher hatte Verdi den Part von Radames auf dem Klavier gespielt. Ich spiele schlecht, hat er anfangs gesagt, aber ich singe noch schlechter. Er war zufrieden mit mir, bis auf die eine Stelle, wo ich ihn frage: *Nè d'Amneris paventi il vindice furor?* – Amneris' grausame Rache fürchtest du wohl nicht? Da hat er plötzlich gesungen, was Radames in den Takten vor dem Einsatz der Aida singt. Es war mehr ein Sprechgesang. *Sarai tu il serto della mia gloria, vivrem beati d'eterno amor.* Du wirst der Preis meines Ruhmes sein, wir werden glücklich in ewiger Liebe leben.[20]

Und Verdi bemerkt: „Ein Brief von Teresa war mit *Aida* unterschrieben. Dahinter hatte Peppina zwei Ausrufezeichen und ein Fragezeichen gesetzt."[21] Der Schlüssel zu dieser leitmotivisch wiederkehrenden Anverwandlung der *Aida*-Konstellation wiederum ist der Sprecherin Giuseppina in den Mund gelegt:

> Warum fällt mir erst jetzt auf, dass Verdis Amneris eine ganz andere ist als die in Mariettes Entwurf?[22] Bei Mariette war sie eine Furie. Hier bei Verdi ist sie eine Frau, die genauso liebt wie Aida. Die genauso geliebt werden will wie Aida. Die genauso von Qualen heimgesucht wird wie Aida. Sie ist klug, diese Amneris, sie ist eine Meisterin der Verstellung. Umarmt Aida. Nennt sie ihre liebste Freundin. Das Orchester sagt, was ihr Gesang verschweigt. Diese Triolenketten, die ruhelos und haltlos kreisen. Diese Triolenketten, aus denen es kein Entkommen gibt. Die verraten sie. Sie verraten ihren Argwohn. Und ihre Eifersucht. Das ist der Dämon, der sie beherrscht. Er macht mit ihr, was er will. Die Musik sagt, dass sein Mitleid, das Mitleid des Komponisten, des Orchesters, das Mitleid

18 Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 133.
19 Ebd., S. 104.
20 Ebd., S. 124.
21 Ebd., S. 141.
22 Von dem Ägyptologen Auguste Mariette stammt der erste Entwurf der Geschichte, von dem ausgehend Antonio Ghislanzoni dann das Libretto verfasst hat.

> von allen, nicht der Betrogenen gilt, nicht der Rächenden. Es gilt der Liebenden. Aida hat das Mitleid der Oboe, des Fagotts, die ihr Stöhnen nachzeichnen, bei ihr sind, als sie die Götter um Erbarmen anfleht. Sie ist die große Unglückliche. Aber sie ist eins mit sich. Ihre Liebe ist echt und bedingungslos. Jeder hört es. Und jeder sieht es, wer diese Liebende singt. *La Stolz* aus Böhmen. Wie Aida eine Frau fern der Heimat. Wie Aida jetzt nur dort zu Hause, wo sie geliebt wird.
>
> […] Ihm [Verdi] ist bewusst, was ich heute Abend erfahre: dass ihm nichts entgangen ist. Ihm ist auch bewusst, was seine Musik mir nun mitteilt: Dieser Dämon trägt Schuld. Dieser verdammte Dämon trägt Schuld an einem Ende, das Amneris zurücklässt als eine, die alles verloren hat, alles. Die nichts mehr ändern kann, obwohl sie es noch ändern will. Als der Geliebte schließlich in die Hände der Priester fällt, kann sie ihn denen nicht mehr entreißen. Da steht sie und verflucht nicht nur die Priester. Sie verflucht auch ihren Dämon. Ihre Eifersucht. Zu spät. Zu spät für Milde, Einsicht, Nachsicht. Ihr Dämon hat genau das zerstört, was sie behalten wollte. Das sagt mir Verdi, während er reglos neben mir sitzt. Er sagt mir: Du siehst hier, was passiert. Wenn du sie umbringst, bringst du auch ihn um. Ihn, der sie liebt. Wenn du sie auslöschen willst, dann verlierst du auch mich.[23]

Lassen können und wollen Giuseppina, Verdi und Teresa so wenig voneinander, wie dies Verdis Opernfiguren können: Nicht Giuseppina, die unter Verdis Kälte leidet und von ihm einerseits ultimativ die Beendigung des Verhältnisses verlangt („Entweder diese Frau verlässt das Haus, oder ich verlasse es.“[24]), andererseits weiß, dass sie in dem ihre Ehe gefährdenden Liebeskrieg „die Deckung nicht verlassen“[25] darf, und die Rivalin mit einer vergifteten Freundschaft strategisch umarmt,[26] um die Kontrolle zu behalten; nicht Verdi, der alternde, eigentlich des Komponierens müde Künstler,

---

23 Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 136 f.

24 Ebd., S. 240.

25 Ebd., S. 73.

26 Vgl. ebd., S. 134: „Ich sah die richtige Strategie. Den Gegner zu umarmen ist die eleganteste Methode, ihn zu behindern. Dann kann er die Hand nicht gegen dich erheben. Kann sie die Hand nicht gegen dich erheben. Und auch nicht die Arme um jemand anderen schlingen. Seither umarme ich die Stolz mit Worten und mit Taten. Umarme sie aus der Ferne und aus der Nähe. Ich habe De Sanctis geschrieben, um Verdi zu zeigen: Ich umarme sie, die Stolz. Was bleibt mir anderes übrig? Wenn ich gegen sie reden oder argumentieren würde, dann hielte Verdi seine Begegnungen mit ihr vor mir geheim. Er würde sie verstecken, wie er seine Gefühle versteckt. Und ich mit meiner fest gemauerten Moral? Ich wäre gefährdet wie eine befestigte Stadt. Also bin ich die offene Stadt. Das moderne Kriegsrecht sagt: Eine offene Stadt, die sich nicht verschanzt, also nicht verteidigt, darf nicht angegriffen und nicht bombardiert werden.“

der in der Folge seiner Begegnung mit Teresa Stolz die gerade auch künstlerische „Gier nach Neuem“[27] wieder zu spüren meint (was Segen und Qual zugleich ist für ihn) und der seiner Frau im Falle der Trennung von seiner idealen Interpretin nicht weniger ultimativ mit Selbstmord droht („Wenn diese Frau geht, dann blase ich mir das Hirn aus meinem Schädel.“[28]); nicht Teresa, die nach ihrem ersten Aufenthalt bei Verdi in Sant'Agata mit ihrem Verlobten, dem Dirigenten Angelo Mariani, bricht und sich ganz und ausschließlich an Verdi bindet, dessen Werke ‚rein' zur Aufführung zu bringen sie als ihre Aufgabe betrachtet, der sie alles unterzuordnen hat: „Ich habe von ihm den Auftrag, einmal eines seiner Werke so zu singen, wie er es im Kopf hört. Ich heiße Teresa. Und die Heilige, deren Namen ich trage, hat auch alles durchlitten, weil sie einen Auftrag hatte.“[29] Und:

> Verdi hat mich auserwählt. Er hat mir die Rolle der Aida gegeben, damit ich verstehe, was er von mir erwartet: dass ich kämpfe. *Sono tua rivale*, singt Amneris. Ich bin deine Rivalin. Und ich antworte ihr: *Mia rivale! Ebben, sia pure.* Meine Rivalin! Gut, so sei es![30]

Bereits in diesen wenigen Zitaten wird bei genauerem Blick das Konstruktionsprinzip des Romans *Verdis letzte Versuchung* deutlich, der – wie jeder andere literarische Text auch – dazu „imstande [ist], Fiktionen als Realität erscheinen zu lassen, Wirklichkeit beziehungsweise Gültigkeit zu stiften und gleichzeitig lesbar zu halten, daß es sich so einfach doch nicht verhält.“[31] Souverän nämlich überblendet Singer Quellenmaterial und Fiktionen, montiert immer wieder Sätze aus Briefen Verdis und seiner Frau in den Text ein, ohne dass die Übergänge harte Brüche werden würden. Das ist der Fall auch bei der eingangs zitierten Notiz Giuseppinas über die Verdunkelung ihres Lebenshorizonts, die nach knapp der Hälfte des Romans wörtlich in einem Monolog Giuseppinas wieder begegnet:

> Verdi ist losgefahren. Als er mit ihr zurückkam, als ich durchs Fenster sah, wie sie aus unserer Kutsche stieg und wie er ihr dabei die Hand reichte, habe ich an den Rand meines Kalenders geschrieben, was ich ihm nicht sagen konnte: *Das ist der traurigste Augenblick meines Lebens. Signora*

---

27 Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 139.
28 Ebd., S. 240.
29 Ebd., S. 180.
30 Ebd., S. 182.
31 Albrecht Koschorke, *Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung*, in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hg. von Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner und Bernd Stiegler Stuttgart ^{2}2008, S. 545–558, hier S. 554 f.

> *Stolz kam heute an. Sie strahlt. Aber vor mir ist nichts als Dunkelheit, Dunkelheit, Dunkelheit.*[32]

Dieses Verfahren ist charakteristisch für die Organisation des Stimmenspiels auf der Mikroebene des Textes, der einerseits exakt ist in der historischen Erinnerung, als Kunst-Stück andererseits aber ein Möglichkeitsspiel bleibt, das die erzeugte Wirklichkeit als Fiktion gleichsam einklammert. Singer schöpft aus überlieferten Quellen zur Biographie Verdis (und Giuseppinas und Teresas), zumal aus Giuseppinas Briefen und Aufzeichnungen, wobei ihr insbesondere der von Franz Wallner-Basté in der „Manesse Bibliothek der Weltliteratur" herausgegebene Band *Verdi aus der Nähe. Ein Lebensbild in Dokumenten* (Zürich 1979) und Frank Walkers Biographie *The Man Verdi* (London 1962) als Materialreservoir gedient haben dürften. Sie bringt die Quellen aber auch ‚in Form'; sie montiert und konzeptualisiert das dokumentarische Material, unterwirft es einer Narration – und nimmt sich gleichzeitig alle Freiheiten des Erzählens in den Lücken der Überlieferung. Wenn man so will, folgt Singer damit im Grunde genommen Verdis eigenem Verständnis von einem Realismus wahrhaftiger Menschendarstellung mit den Mitteln der Kunst, die sich nicht in der naturalistischen Widerspiegelung der Wirklichkeit erschöpft, schreibt sie mit den Mitteln der Sprache in seiner Manier fort. Verdi selbst ging es ja um das Erfinden der Wirklichkeit, nicht um ihre fotografische Abbildung. „Die Wirklichkeit zu kopieren ist eine gute Sache, aber die Wirklichkeit zu erfinden ist besser", schreibt er so am 20. Oktober 1876 an Clarina Maffei:

> Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas recht Gutes herauskommen; aber Wirklichkeit erfinden ist besser, weit besser. Vielleicht scheinen Ihnen diese Worte einen Widerspruch zu ergeben: Wirklichkeit erfinden […] Fragen Sie unser aller Vater [Shakespeare]! Vielleicht hat er irgendwo den Falstaff gefunden, aber schwerlich einen solchen Verbrecher wie Jago und nie, niemals Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona. Und doch sind die so sehr wirklich […] Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kommt etwas Gutes heraus: aber eine Photographie, kein Gemälde.[33]

Zumindest an einem Beispiel, einem Briefentwurf Giuseppinas aus der zweiten Aprilhälfte des Jahres 1876, sei dieses durchgängige Verfahren der Ausbalancierung von Repräsentation (Referentialität) und Konstruktion (Kunstsetzung), das hier aus Platzgründen nicht im Einzelnen dokumentiert werden kann, zumindest exemplarisch

---

32 Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 106.
33 Giuseppe Verdi, *Briefe*, hg. von Franz Werfel. Übersetzt von Paul Stefan, Berlin u. a. 1926, S. 286.

demonstriert. In Giuseppinas Entwurf – der Adressat des Briefs ist Verdi, der zu dieser Zeit mit seiner Frau eine Suite im selben Hotel in Paris bewohnte – heißt es:

> „Das schien mir kein passender Tag, einer Dame einen Besuch zu machen, die weder deine Frau ist, noch deine Tochter, noch deine Schwester." Mir entschlüpfte die Bemerkung und ich sah sofort wie sie Dich unangenehm berührte. Nur natürlich, daß Deine Übellaunigkeit mich verletzte, denn wenn nicht Krankheit oder eine Probe Anlaß gab, dann schien mir allerdings, man könne schon einmal vierundzwanzig Stunden aushalten, ohne besagte Dame zu besuchen, zumal da ich, um kein Gebot der Höflichkeit außer acht zu lassen, nicht versäumt habe, mich persönlich nach ihrem Befinden zu erkundigen, und Dir beim Nachhausekommen sofort davon berichtete.
>
> Ich weiß nicht, ob etwas daran ist oder nicht […] Eins weiß ich jedenfalls, daß es von 1872 an bei Dir [hinzugesetzt und wieder gestrichen: fieberhafte] Perioden emsiger Aufmerksamkeiten gegeben hat, die von keiner Frau anders verstanden werden können als im schmeichelhaftesten Sinn. [Gestrichen: Ich weiß auch, daß ich es gegenüber der betreffenden Person nie an Herzlichkeit und an Höflichkeit habe fehlen lassen.] Mir ist bewußt, daß ich jederzeit bereit war, sie offen und ehrlich gern zu haben.
>
> Wie Du mir's gedankt hast – Du weißt es. Mit harten, heftigen, kränkenden Worten! Beherrschen kannst Du Dich ja nicht.
>
> Wenn etwas daran ist: laß uns Schluß machen damit. [Gestrichen: Wenn Du diese Person so verführerisch findest] Sei offen und sag es, ohne mich der Demütigung dieser Kundgebungen Deiner übertriebenen Ergebenheit auszusetzen.
>
> Wenn nichts daran ist: halte Dich etwas mehr zurück in Deinen Aufmerksamkeiten [hinzugefügt und wieder gestrichen: sei nicht so aufgeregt], sei natürlich und nicht so exklusiv. Denke manchmal daran, daß ich, Deine Frau, zwar den Klatsch von ehedem verachte, aber auch gegenwärtig ein Leben *zu dritt* führe und ein Anrecht habe, wenn schon nicht auf Deine Zärtlichkeit, so doch wenigstens auf Deine Achtung. Ist das zuviel verlangt?
>
> Wie ruhig und guter Stimmung bin ich doch die ersten zwanzig Tage hier gewesen! Und das, weil Du nett zu mir warst.[34]

---

[34] Wallner-Basté, *Verdi aus der Nähe* (wie Anm. 1), S. 258–260. Siehe auch Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 Bde., Mailand 1959, Bd. 3, S. 806 f.

Bei Singer liest sich dies folgendermaßen (die montierten Passagen des Briefentwurfs im Monolog Giuseppinas, die sich hier als auf dem Altar der Leidenschaft Verdis geopfertes Gotteslamm ‚vorstellt', in kursiver Schrift):

> Wir treffen uns heute Abend bei Escudier. Er lädt uns zum Lammbraten ein.
>
> Ich werde kein Lamm essen, habe ich gesagt. Ganz bestimmt nicht. Und ich werde es nicht schweigend dulden, dass du nun davonrennst. *Dieser Tag scheint mir nicht geeignet, um einer Dame einen Besuch abzustatten, die weder deine Frau noch deine Tochter noch deine Schwester ist.*
>
> *Ich sah die Wut in seinen Augen aufziehen.* Trotzdem konnte ich nicht anders, als weiterzureden. *Diese Dame ist nicht krank. Die Premiere, bei der sie singt, findet erst in einer Woche statt. Ich habe mir die Mühe gemacht, mich persönlich nach ihrem Befinden zu erkundigen, um es nicht an Anteilnahme fehlen zu lassen. Und ich finde, es müsste dir möglich sein, einmal vierundzwanzig Stunden ohne sie auszukommen.*
>
> Er schwieg.
>
> Ich sagte: Wenn du siehst, dass ich leide.
>
> Da brach das Unwetter los. Du leidest! Aber mit deinem Leiden tyrannisierst du mich und alle anderen. Das Opfer schwingt die Peitsche. Es geißelt die Schuldigen. Aber der Erlöser, an den du glaubst, hat doch angeblich die Schuld abgeschafft!
>
> Verdi schrie. Ich hörte die Stimme der Stolz. Mit Verdis Tönen, mit Verdis *Agnus Dei.* Auch hier in Paris werde ich sie wieder hören müssen, engelsrein. Während unseres Streits hörte ich sie, so laut, dass mir schier der Schädel barst. Es schwoll an, lauter und lauter. *Agnus Dei.* Ich habe meine eigene Stimme kaum mehr gehört. Trotzdem konnte ich nicht anders, als weiterzureden. *Denk manchmal daran, dass ich deine Frau bin. Wenn ich schon kein Recht habe auf deine Zärtlichkeit, dann wenigstens auf deine Rücksichtnahme.*
>
> Ein Recht? Ein Pächter hat seine Rechte. Wer etwas leistet und etwas zahlt, hat ein Recht. Aber seit wann gibt es ein Recht auf Gefühle? Auf Liebe? Auf Rücksicht?
>
> Dann hat er die Tür zugeschlagen.
>
> Wir waren am Abend bei Escudier.[35]

---

[35] Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 231 f.

Drei in einem Raum

Die anfangs und über lange Zeit konfliktuöse Triangulierung kommt in einem Schluss-Stück, das mit dem Muster von Variation und Wiederholung arbeitet, in einem Gleichklang der Stimmen zur Ruhe – nicht im Sinne des Endens, sondern des Ausbalancierens der Wider- und Ansprüche. Am 3. Februar 1869 – Verdi und Giuseppina hatten gerade ihre Adoptivtochter Maria nach Turin ins Internat gebracht, Verdi war anschließend nach Mailand gefahren, um die Proben zu *La forza del destino* mit Teresa Stolz in der weiblichen Hauptrolle an der Scala zu beginnen – schreibt Giuseppina aus Genua an ihren Mann. „Ich habe keinen wissen lassen, daß ich wieder in Genua bin, weil ich keine Lust habe, irgendwen zu sehen. Zugleich scheinen mir diese enormen Zimmer traurig und verlassen, bevölkert von Gespenstern."[36] Singer macht diesen Gespensterbrief, in dem Giuseppina Verdi die Gründe dafür erläutert, nicht nach Mailand kommen zu wollen („Gott vergebe Dir die grausame und demütigende Wunde, die Du mir geschlagen hast."[37]), zum Ausgangspunkt ihres Romans. Der erste Satz in *Verdis letzte Versuchung* lautet: „Wenn die Nacht kommt, dann werde ich wach."[38] – und dann das ganze erste (Teil-)Kapitel hindurch leitmotivartig in Variationen wiederholt: „Wenn es Nacht wird, wenn ich wach werde und durch die Räume gehe, sehe ich Gespenster."[39] Am Ende des Romans nun ist der eingangs leere, nur von Gespenstern der Vergangenheit bevölkerte Raum ein erfüllter Raum. Aus der Dreiheit der ineinander verkrallten Einzelstimmen wird der Gleichklang eines ‚tres unum sunt', der ‚Giuseppina', ‚Giuseppe' und ‚Teresa' „in einem Raum und einer Gegenwart"[40] vereint. Gleich elfmal wiederholt Singer in den schließenden ‚Erklärungen' der drei Sprecher den Satz „Wir drei in einem Raum", bevor im „Epilog" die Erzählerstimme selbst sich zu Wort meldet, um die Geschichte buchstäblich ‚zu Ende' zu erzählen. Den Schluss des Romans bildet so – gleichsam als ‚Treffpunkt', in dem der die Einzelerinnerungen konstituierende Vorgang des Durchlaufens der ‚alten' Geschichte gleichsam zum Stillstand kommt, ein Bild imaginärer Gemeinsamkeit, genauer: der gleichzeitigen Anwesenheit des vormals Getrennten. In der Lakonie dieser ‚Schließung' der Geschichte ist gleichsam die Summe des Romans formuliert:

> Nun sitzen wir drei in einem Raum an einer gedeckten Tafel. Keiner von uns sieht dem anderen ins Gesicht. Deswegen sehen wir uns, wie wir sind. Drei Menschen, die von demselben träumen wie alle Menschen:

[36] Zitiert nach Irene Tobben, *„Ich wollte eine neue Frau werden". Giuseppina Strepponi, Verdis Frau. Ein Lebensbild*, Berlin 2003, S. 140.
[37] Wallner-Basté, *Verdi aus der Nähe* (wie Anm. 1), S. 214–216; das Zitat S. 216.
[38] Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 7.
[39] Ebd., S. 9 und passim.
[40] Ebd., S. 256.

> von einer Liebe, die nicht endet. Aber wenn wir die Liebe wie eine Torte behandeln, dann ist sie bald zu Ende.[41]

Vier Mal ist der Leitsatz „Wir drei in einem Raum“ Giuseppina in den Mund gelegt, vier Mal Verdi, drei Mal Teresa. Zunächst spricht ihn Giuseppina, die das erste Mal angesichts der verheerenden Katastrophe der Überschwemmungen von 1879 in Oberitalien Demut als Lebenstugend anzunehmen lernt und nach den Jahren der Krise damit buchstäblich wieder ‚zu sich kommt‘:[42]

> Wir drei in einem Raum. In einem grenzenlosen Raum. Dass wir uns darin begegnet sind, ist ein Auftrag. Ein Auftrag, uns zu verstehen. Ich habe die Stolz bisher hingenommen. Wie eine Krankheit, die es zu überstehen gilt.
>
> Aber ich werde lernen, sie anzunehmen. Ich hoffe, dass ich es lernen werde. Mit meinen bald vierundsechzig Jahren ist das Lernen eine mühsame Sache. Und es fragt sich, wie weit ich es noch bringe. Wenn wir ins Hotel zurückkehren, wenn ich Verdi schnarchen höre von nebenan, werde ich an meinen Schreibtisch gehen und mein Testament aufsetzen. Ich werde Teresina drei meiner Lieblingsschmuckstücke vermachen. Eines davon ist ein Armband, das mir Verdi geschenkt hat. In kleinen Brillanten steht darauf: *Souvenir*.[43]

Der von Verlassensängsten heimgesuchte Verdi, für den das Leben seinerseits die schlichte talmudische Weisheit „Die Dinge sind nicht, wie wir sie sehen. Die Dinge sind, wie wir sind.“[44] als Erkenntnis bereithält, stimmt hier ein:

> Bisher habe ich oft herausgehört, dass Peppinas Traurigkeit, die meiner ähnelt, sich mit Teresinas Fröhlichkeit nicht vertragen kann. Dann habe ich herausgehört, dass Teresina sich umgestimmt hat auf Moll. Das klang deprimierend. Schlecht gestimmtes Moll. Zwei, die miteinander leiden. Aber ich brauche zwei, die sich miteinander freuen. Heute hört es sich so an. Heute, zum ersten Mal. Ich riskiere es jetzt. Bedingungsloses Vertrauen. Ich lasse die Lider geschlossen. Die anderen werden denken: Der

41 Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 256 f.

42 Vgl. ebd., S. 254: „Als ich las, was die Überschwemmungen an Arbeit, Leben, Hoffnung zerstört haben, hat mir die Wirklichkeit eine Ohrfeige verpasst. Ich kam zu mir. Dort war ich schon lange nicht mehr gewesen.“ Und ebd., S. 255: „Ich habe getan, als sei ich demütig. Ich habe mich selbst demütig gefunden. Aber wie hätte ich mich von dieser Frau gedemütigt fühlen können, wenn ich demütig gewesen wäre? Wie hätte ich mich von ihr erniedrigt fühlen können, wenn ich nicht vorher auf einem Podest gestanden hätte?“

43 Ebd., S. 257.

44 Ebd., S. 260.

> Alte wird müde. Sollen sie das denken. Ich riskiere es. Jetzt. In diesem Augenblick. Blind vertrauend. Ich reiche Peppina meine rechte Hand und Teresina meine linke. Unter dem Tisch, versteht sich.[45]

Das Schlusswort wiederum hat Teresa, in deren Rückbezug auf die von Verdi geliebten einfachen Dinge – Singer nimmt hier Italo Pizzis Beschreibung von Verdis Arbeitszimmer auf[46] – noch einmal das hier wie in Singers früheren Romanen zentrale Humilitas-Motiv[47] in paradigmatischer Weise verdichtet ist:

> Wir drei in einem Raum. Nebeneinander. Alle gleich gut sichtbar. Aber Verdi hat mir gerade unter dem Tisch seine Hand gereicht. Und ich habe am Geräusch des Tischtuchs gehört, dass er auch Peppina seine Hand unter dem Tisch gereicht hat. Im Dunkeln, nicht sichtbar. Wieder denke ich an das Fass mit Wein in seinem Arbeitszimmer. Es ist Wein aus der Gegend, sein Alltagswein. Er liebt ihn. Der einfachen Dinge, sagt Verdi, wird man nie überdrüssig. Ja, es könnte doch ganz einfach sein.[48]

Diese Einsicht beschließt nicht nur den Roman *Verdis letzte Versuchung*; sie bildet gleichsam auch den Schlussstein zu einer ganzen Epoche, die (wie in Bernardo Bertoluccis Film „Novecento", 1976) mit Verdis Tod zu Ende geht. Die Geschichte Verdis, seiner Frau und der Sängerin Teresa Stolz ist die letzte große Aufführung einer Liebesoper, die bei allen Rasereien doch auch ein Drama der Intimität und Diskretion bleibt. Mit der nachfolgenden Generation kündigt sich, was das angeht, bereits eine Zeitenwende an: ihr gerät die große Oper zur banalen Seifenoper. Singer hat dies in einem 1876/77 datierten Monolog Teresas am Beispiel der Sängerin Adelina Patti, einem der größten Opernstars der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verdeutlicht.

---

45 Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 262 f.

46 Vgl. Wallner-Basté, *Verdi aus der Nähe* (wie Anm. 1), S. 336 f.

47 Ausführlich dazu Eke, *Lea Singer* (wie Anm. 14). Erinnert sei hier lediglich an das Ende von Singers Erstling *Die Zunge*. Singer schließt diesen Roman mit einer in ihrer Lakonie berührenden Sequenz über das Sterben des missgebildeten Helden Alexandre Balthasar Laurent Grimod de la Reynière, der auf seine alten Tage der Verfeinerung der Genüsse abgeschworen hat und in einem verkrüppelten Schwein, einem „Kümmerling" als animalischem Spiegel seiner selbst, einen letzten Gefährten findet. Intuitiv entwickelt er beim Anblick dieses Schweins, das er zu seinem Tischgenossen macht, das Vermögen zur Empathie. „Immer weniger wichtig" sei dem hochbetagten Genießer zuletzt, „ein aufwendiges Essen" geworden; das „Verbessern und Veredeln" habe ihn nicht mehr interessiert, vielmehr allein noch das „Gute", das Einfache und Schlichte: „Eine reife Birne, ein frisches Brot mit Schmalz, ein Stück Munsterkäse, ein Glas einfacher Rotwein." (Lea Singer, *Die Zunge*, München ^{4}2002, S. 377). Nach den hochfahrenden Aufbrüchen seines Lebens kommt Grimod am Ende seines Lebens zurück auf die reine *humilitas*, die sich als Traum bestimmt, sich der Erde anzuverwandeln: Grimod nimmt sich zurück, um am Ende ganz bei sich zu sein.

48 Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 265.

Sie macht all das, was bei den Verdis noch Geheimnis war und Geheimnis bleiben musste, öffentlich:

> Ich weiß, warum die Patti Furore macht: weil ihr Privatleben ein Teil des Geschäfts ist. Sie verkauft alles an sich. Ihr Aussehen, ihre Herkunft aus einer italienischen Sängerfamilie, ihre Kindheit in Madrid, ihr Debüt in Amerika, ein Debüt als Sechzehnjährige in New York. Sie verkauft es, dass sie sieben Sprachen spricht, dass ihre Taille sechsundfünfzig Zentimeter misst, mit Korsett, versteht sich, dass sie mit Mario, dem weltberühmten Tenor Mario, ein Verhältnis hatte, dass sie mit dem Baron de Ville verlobt war, dass sie die Verlobung gelöst und den Marquis de Caux geheiratet hat. Dass auf ihrer Hochzeit mit dem Marquis der weltberühmte Tenor Mario über seine heißen Liebesnächte mit seiner Kollegin Patti plauderte, obwohl er mit der Grisi, der älteren, noch berühmteren Kollegin der Patti, verheiratet ist. Dass sie sich nun von ihrem Marquis scheiden lassen will für Nicolini, dass der Marquis sich aber nicht scheiden lassen will. Und dass sie die Aida nur so großartig singen kann, weil ihr Radames kein anderer als ihr Liebhaber, der großartige Nicolini, ist.
>
> Ich neide der Patti nichts, gar nichts. […] Ich neide ihr einfach, dass es bei ihr noch nicht vorbei ist. Nach ihr drehen sich alle um. Das ist die Zukunft: seine ganze Existenz, sein Leben ausstellen und verkaufen. Früher reichte es, wenn eine Sängerin singen konnte. Dann war eine Sängerin gefordert, die singen konnte und schön war. Schön und willfährig war. Schließlich eine, die schön war, singen und spielen konnte. Jetzt muss ihr Leben auch noch ein Roman sein. Ein Roman, der die Leute mit allem bedient, was in ihrem Dasein fehlt.[49]

[49] Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 245 f.

Reinmar Emans

Kompositionsunterricht und ein Wirrwarr von Fassungen

Unser Wissen über die Methodik des Kompositionsunterrichts im 17. und 18. Jahrhundert ist ausgesprochen rudimentär. Es fehlen eindeutige historische Dokumente, welche die normale Unterrichtssituation erhellen könnten. Da im Wesentlichen nur Kompositionen herangezogen werden können, von denen allenfalls vermutet werden kann, dass sie in unmittelbarem Kontext zum Kompositionsunterricht entstanden sind, wird in diesen Ausführungen vieles zwangsläufig hypothetisch bleiben. Doch lassen sich einige Überlieferungssachverhalte bei einer Reihe von Stücken dann am ehesten erklären, wenn eine Unterrichtssituation unterstellt wird.[1]

Im Wesentlichen soll nachfolgend das unmittelbare Umfeld von Johann Sebastian Bach in den Fokus rücken; Bachs musikpädagogische Absichten schließlich lassen sich dank einiger seiner Sammlungen wie den zwei- und dreistimmigen *Inventionen*, dem *Orgel-Büchlein*[2] oder auch dem *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* belegen. Dass die in diesem Zeitraum gebräuchlichen Verzierungslehren Gegenstand des Unterrichts waren, wird man voraussetzen dürfen, zeigt sich aber auch etwa im *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach.* Hier hat Bach dem auf fol. 5v als Autograph und zudem abschriftlich im *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin Anno 1725* überlieferten Orgelchoral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 691 – ein nur acht Takte langes Exempel für eine verzierte Choralmelodie –, eine Verzierungstabelle vorangestellt, die nun unmittelbar ihre musikalische Umsetzung erfährt. Die didaktische Absicht liegt hier auf der Hand. Die eigentlichen Probleme dieses Stückes liegen freilich auf einer anderen Ebene: So beurteilte Ernst Naumann die abweichende Fassung BWV 691a (Anh. II 79) als die vielleicht „ursprünglich ältere Form des Stückes. Vor- und Nachspiel, sowie Zwischenspiele sind auf einem zweiten Clavier auszuführen, auch die Mitwirkung des Pedals [ist] erforderlich."[3] Gegen diese

[1] Für die kritische Durchsicht dieses Beitrages habe ich Sven Hiemke und Rüdiger Wilhelm zu danken.

[2] Zu den didaktischen Implikationen des *Orgel-Büchleins* siehe Sven Hiemke, *Johann Sebastian Bach: Orgelbüchlein*, Kassel 2007, S. 57 ff.

[3] J. S. Bach's Werke, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Bd. 40: Orgelwerke Bd. IV, hg. von Ernst Naumann, Leipzig o. J. (Vorwort 1893), S. XLIII.

Einschätzung sprechen allerdings die galanten Anklänge im Vor-, Zwischen- und Nachspiel. Es scheint vielmehr, als handele es sich hierbei um eine spätere Bearbeitung in der Art, wie sie bei einer Reihe von weiteren Orgelchorälen begegnen. Und die könnten – wie später noch auszuführen sein wird – ebenfalls der Unterrichtssituation geschuldet sein.



Notenbeispiel 1: *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, BWV 691a / Anh. II 79, T. 1–9 (= Vorspiel)

Aus Bachs Umfeld sind freilich zahlreiche weitere Kompositionen für Tasteninstrumente überliefert, die massive Probleme der Bewertung aufwerfen und gerade deshalb oft keine Aufnahme in kritische Ausgaben gefunden haben, was den Umgang mit ihnen nicht gerade erleichtert. Dies gilt zumal für die Gruppe der Incerta, unter denen sich zahlreiche vermeintliche Bearbeitungen finden.

Bedeutung der *Exempla classica* und Anregungen durch fremde Kompositionen

Es kann als einigermaßen sicher gelten, dass das Komponieren vorwiegend als Handwerk gelehrt wurde, und dieses reduzierte sich längere Zeit hindurch auf den Kontrapunkt und die Generalbassbegleitung.[4] Doch allem voran ging, wie Johann Nikolaus Forkels Bericht über den Bach'schen Unterricht belegt,[5] das Studium der *Exempla classica*: Wie manche Abschriften Bachs und Händels von Werken ihrer Kollegen ausweisen, gehört dieser Arbeitsschritt zu der allgemein geforderten Praxis, sich die rechte Kompositionsweise durch das genaue Studium derartiger Vorbilder anzueignen. Die auf diese Weise gesammelten Kompositionen konnten dann auch für eigene Arbeiten verwendet werden – sei es, dass einzelne Sätze komplett in ein Werk integriert wurden, sei es, dass aus dem Vorrat dieser klassischen Exempel nur das jeweils Nützlichste herausgezogen wurde. Dass insbesondere die letztere der beiden Möglichkeiten von den Theoretikern sanktioniert war, belegt ein Passus aus dem *Vollkommenen Capellmeister* des Hamburger Musikschriftstellers Johann Mattheson:

> Der Setzer muß an Modulationen, kleinen Wendungen, geschickten Fällen, angenehmen Gängen und Sprüngen, durch viele Erfahrung und aufmercksames Anhören guter Arbeit, hie und da etwas gesammlet haben, welches, ob es gleich in lauter eintzeln Dingen bestehet, dennoch was allgemeines und gantzes, durch fügliche Zusammensetzung hervorzubringen vermögend sey.[6]

Dass von einer solchen Lizenz, auch von fremden Kompositionen entsprechende Wendungen zu übernehmen, eifrig Gebrauch gemacht wurde, ist bekannt und kann nicht eigentlich verwundern. Für die Bewertung des Verfahrens ausschlaggebend dürfte vor allem sein, *wie* solche fremden Ideen in ein neues Werk integriert wurden. Es betrifft also allein den Aspekt, den die Rhetoriker als Elaboratio bezeichnen. Die Idee an sich ist zweitrangig. Hierbei scheint also auch der Aspekt des Handwerks durch, das dem Komponisten wesentliche Vorlagen und Regeln an die Hand gibt.

Die Umformung von vorhandenem musikalischen Material gehörte also zunächst einmal zum Rüstzeug; es stand ebenso bereit wie dem Bildhauer ein vorgeformter Stein, aus dessen natürlichen Formen durch wenige oder auch durch viele Meißelschläge das

---

4 Vgl. hierzu Peter Wollny (Hg.), *Beiträge zur Generalbass- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe* (Supplement zu Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke), Kassel u. a. 2011.

5 Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 38–42, bes. S. 41/42.

6 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faksimile-Nachdruck, Kassel u. a. 1954), S. 122.

jeweilige Kunstwerk gewonnen werden konnte. Je nach Vorlage und Bearbeitungstechnik sowie der eigenen kreativen Fähigkeiten konnte die ursprüngliche Form gut erkennbar bleiben oder aber so verändert werden, dass von dem einstigen Zustand kaum noch etwas übrig blieb.

Daneben können fremde musikalische Gedanken aber auch als Grundlage oder Ausgangspunkt für Improvisation dienen, deren Ergebnisse freilich kaum je schriftlich fixiert wurden. Über die schaffenspsychologische Bedeutung einer solchen Aneignung haben sich allerdings einige Zeugnisse erhalten. Im Jahre 1741 beschreibt Theodor Leberecht Pitschel die Improvisationskunst Johann Sebastian Bachs:

> Sie wissen, der berühmte Mann [J. S. Bach], welcher in unserer Stadt das größte Lob der Musik, und die Bewunderung der Kenner hat, kömmt, wie man saget, nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzückung zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt, und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat.[7]

Dabei spielte, nach dem Urteil Pitschels, die Qualität dieser Kompositionen nur eine untergeordnete Rolle: „Der geschickte Mann, dessen ich Erwähnung gethan habe, hat ordentlich etwas schlechteres vom Blatte zu spielen, als seine eigenen Einfälle sind. Und dennoch sind diese seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren." Also scheint auch bei der Improvisation weniger die Erfindung, die *creatio*, als vielmehr die *elaboratio* das wesentliche artifizielle Moment zu sein. In Noten fixierte Kompositionen und Improvisationen können also durchaus von fremden Ideen profitieren. So sah es im Übrigen auch Charles Burney, der über die Entlehnung eines Themas aus der Kanon-Messe Francesco Turinis in eine Händel'sche Fuge urteilte:

> […] but, according to his [Händels] usual practice, wherever he adopted another's thought, he has enlivened and embellished this theme, like a man of true genius, with a counter subject, and shewn that he saw farther into its latent fertility than the original inventor.[8]

Durch die geschickte Ausarbeitung eines vorgegebenen Themas wird also jede Entlehnung legitimiert. Dabei erinnert die Art der Übernahme stark an literarische Zitate in

---

[7] Zitiert nach: *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750, Kritische Gesamtausgabe, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel u. a. 1969, S. 397. Vgl. hierzu auch Christoph Wolff, *„Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs" – Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik*, in: *Bachiana et alia musicologica, Festschrift Alfred Dürr*, Kassel u. a. 1983, S. 360.

[8] Charles Burney, *General History of Music*, 3. Buch, London 1789 (Nachdruck, hg. von Frank Mercer, New York 1957), S. 521.

wissenschaftlichen Abhandlungen, die im 18. Jahrhundert nichts Anrüchiges hatten, sondern als Zeichen von Gelehrsamkeit galten – auch wenn die Zitate nicht nachgewiesen wurden. Diesen „Zitaten" nachzuspüren – was bei den Werken Händels Konjunktur hat –, mag vor allem dann lohnend sein, wenn vorwiegend die Art und Weise der Integration fremden Materials in den Fokus gerät.

Nachahmung fremder Modelle und kontextuelle Anpassungen

Ähnlichkeiten in der Anlage von verschiedenen Kompositionen ergaben sich im Unterricht fast wie von selbst, denn oftmals dürfte den Schülern eine Komposition ihres Lehrers (oder eines anderen Vorbildes) als melodisches, harmonisches oder kontrapunktisches Modell gedient haben. Je nachdem, wie weit ihre kompositorischen Fähigkeiten gediehen waren, hielten sie sich relativ genau an ihre Vorlagen oder pflegten bereits einen frei-kreativen Umgang mit ihnen, so dass die Vorlage mehr oder weniger deutlich erkennbar bleiben konnte.

Für *Auf meinen lieben Gott* BWV 744 etwa wird bereits seit längerem eine Entstehung im Bach'schen Unterricht vermutet – so etwa von Hermann Zietz:

> Die beiden Bearbeitungen [gemeint ist zudem die *alio modo* Fassung in derselben Quelle] gehören zusammen und sind ihrer Faktur nach gewiß auch demselben Autor zuzuschreiben. […] Es wäre denkbar, daß es sich um Schülerarbeiten des Johann Ludwig Krebs handelt. Die erste Fassung könnte unter der Aufsicht und dem Einfluß des Lehrmeisters J. S. Bach entstanden sein.[9]

– wobei als Autor dann freilich meist Johann Ludwig Krebs in Betracht gezogen worden ist, da dieser in der ältesten Quelle als Schreiber identifiziert wurde. Allerdings hätte er in diesem Fall vergessen, seinen Namen hinzuzufügen, was bei einem Beitrag zu einer hochkarätigen Sammelhandschrift ausgesprochen unklug gewesen wäre. Doch bleibt die Tatsache, dass er das Stück kopiert hat, ohnehin das einzige Indiz, das auf Krebs als Autor deutet. Die vage Ähnlichkeit von BWV 744 mit einem unter seinem Namen überlieferten Choralvorspiel über *Herr Gott, dich loben alle wir* lässt seine Autorschaft zwar als denkbar erscheinen; aber auch Modell-Analogien zu BWV 714 sind nicht von der Hand zu weisen (siehe Notenbeispiele 2 und 3). Ob diese Ähnlichkeiten wirklich den Schluss zulassen, den Hermann Keller zieht: „Dieses Stück ist so auffällig nach

[9] Vgl. Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem Krebs'schen Nachlaß unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), S. 171.



Notenbeispiel 2: *Auf meinen lieben Gott* BWV 744



Notenbeispiel 3: *Ach Gott und Herr* BWV 714

dem Vorbild von Nr. 12 (= BWV 714) gesetzt, daß es wenig wahrscheinlich ist, daß sich Bach selbst hier wiederholt hätte, vielmehr, daß Krebs, was er so oft tat, versucht hat, seinen Meister zu kopieren", bleibt freilich ausgesprochen fraglich.[10]

Wie Jean-Claude Zehnder unlängst noch einmal in Erinnerung gerufen hat, weisen auch einige Kompositionsübungen von Johann Tobias Krebs offenkundig darauf hin, dass im Unterricht mit Versatzelementen als Muster gearbeitet wurde. Krebs übernimmt etwa in *Herr, wie du willt, so schicks mit mir* Passagio-Elemente aus Kompositionen Bachs, die dort allerdings mit anderen Melodien in Verbindung standen.[11]

Dass bei Kompositionen, die sich an einem relativ abstrakten Modell orientieren, oftmals unklar bleiben muss, ob es sich „bloß" um eine Bearbeitung oder aber um eine Neukomposition über ein vorgegebenes Modell handelt, liegt auf der Hand. Denn hier hängt es alleine davon ab, wie sklavisch das Modell nachgeahmt wird. So lässt sich trefflich darüber streiten, ob die unterschiedlichen Fassungen[12] etwa der

[10] Vgl. hierzu Hermann Keller im Vorwort von Bd. IX der Peters-Ausgabe (1940): BWV 714 ist nicht nur – zusammen mit BWV 744 – in P 802 (*D-B*), sondern auch in der *Neumeister-Sammlung* überliefert.

[11] Jean-Claude Zehnder, *Die Passagio-Orgelchoräle – Neue Perspektiven*, in: *Bach-Jahrbuch* 99 (2013), S. 223–242, hier vor allem S. 231.

[12] Wenn im Folgenden die Differenzierung von „Fassung" und „Bearbeitung" immer mal wieder zu verschwimmen scheint, so hat dies ihre Ursache darin, dass häufig die Autorschaft nicht eindeutig zu bestimmen ist. Auf die Problematik der terminologischen Zuordnung haben Ralf Schnieders und

Choralbearbeitung *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, wirklich als Fassung oder als Bearbeitung der Bach'schen Vorlage (BWV 655) oder gar als neues Stück zu bewerten sind.[13] Diese fragwürdigen Fassungen sind in der sogenannten Sammlung Scholz enthalten, einer Sammlung, in der zahlreiche Bach'sche Choralbearbeitungen überliefert sind, die mehr oder weniger deutlich von ihren mutmaßlichen oder nachweisbaren Vorlagen abweichen. Dass der Sammler Leonhard Scholz (1720–1798) selbst dabei Hand angelegt hat, wie neuerdings wieder vermutet wird,[14] muss freilich fraglich bleiben. Allerdings hat Christine Blanken Indizien dafür beibringen können, dass die Scholz'schen „Fassungen" über den Bach-Sammler und Musikalienhändler Carl Wilhelm Ferdinand Guhr (1787–1848) nach Frankfurt gelangt sein könnten. Über diesen wären dann Abschriften in die Frankfurter Sammlung Schelble-Gleichauf gekommen, die inzwischen aber leider verschollen ist. Dass diese Sammlung einige Stücke mit fragwürdigen Lesarten enthielt, wissen wir durch die recht sparsamen Anmerkungen der Alten Bach-Gesamtausgabe zu singulären Lesarten der Sammlung Schelble-Gleichauf; die Sammlung Scholz war den Herausgebern damals nicht bekannt. Jedenfalls hat die Sammlung Scholz offenbar weitgehend identische Lesarten wie die Stücke in der Sammlung Schelble-Gleichauf. Da auch Felix Mendelssohn (1809–1847) über den Kontakt mit Guhr zahlreiche Stücke abgeschrieben hat, die heute bestenfalls als Incerta bewertet werden, obwohl er selbst sie als zweifelsfrei echte Bach'sche Kompositionen ansah, spielten diese Frankfurter Bach-Sammler offenkundig eine nicht ganz unbedeutende Rolle für einen Teil der Bach-Überlieferung. Christine Blankens Argumentation, Scholz sei aufgrund des schlechten Zustandes der altmodischen Nürnberger Instrumente zu Umarbeitungen gezwungen gewesen, wollte er Bach'sche Stücke spielen, scheint auf den ersten Blick plausibel, weil diese Kompositionen häufig den Tonumfang der alten Nürnberger Orgeln überschritten und zudem etliche Töne der Instrumente ausgefallen waren. So musste – und muss

---

Joachim Veit zu Recht erneut aufmerksam gemacht: Ralf Schnieders und Joachim Veit, *„Wie kann ich's fassen" – Überlegungen zur Darstellung von Fassungsproblemen in traditionellen und in neuen Medien*, in: *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag*, hg. von Reinmar Emans, Laaber 2007, S. 253–274.

13 Siehe zu dem Komplex BWV 655: Reinmar Emans, *Lesarten – Fassungen – Bearbeitungen. Probleme der Darstellung – Probleme der Bewertung*, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hg. von Helga Lühning, Tübingen 2002 (Beihefte zu editio 17), S. 189–196, hier besonders S. 194–196. Die in der abweichenden Tonart F-Dur (statt G-Dur) stehenden, nur in der Sammlung Scholz enthaltenen Fassungen werden hier innerhalb einer Fassungschronologie als Frühformen eingeschätzt. Jean-Claude Zehnder hingegen wertet bei seiner Edition der „18 Choräle" für Breitkopf & Härtel diese F-Dur-Stücke als selbständige Kompositionen, die wahrscheinlich von Leonhard Scholz stammen und lediglich das Modell von BWV 655 übernehmen: *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Jean-Claude Zehnder, Bd. 8, Wiesbaden 2015, S. 176.

14 So etwa Christine Blanken, *Bach „Nürnberger Art". Die Sammlung Scholz, Ausstellungsbeiheft*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 2013.

sich noch heute – jeder Organist bei bestimmten Stücken zunächst einmal behelfen. Allerdings lassen nur wenige Handschriften von Scholz Umarbeitungen erkennen, und außerdem ist der Bearbeitungsmodus in seiner Sammlung nicht wirklich einheitlich und stringent. Dass seine Manuskripte nur wenige Korrekturen enthalten, ließe sich unterschiedlich deuten. So könnte er seine Bearbeitungen vorab in separaten Arbeitsmanuskripten angefertigt haben, die heute verschollen sind, oder – was noch wahrscheinlicher ist – es handelt sich um Abschriften von heute nicht mehr nachweisbarer Zwischenquellen. Diese könnten von Organisten stammen, die mit ähnlichen Umfangsbeschränkungen ihrer Instrumente umgehen mussten und daher bereits ihre Bearbeitungen vorgenommen hatten – ein nicht nur in Nürnberg notwendiges Verfahren.

Einfache Übungen: Transposition als Grundvoraussetzung

Die Anpassung von Stücken für bestimmte Instrumente und Gegebenheiten gehörte zweifellos zu dem Rüstzeug, das ein guter Lehrer seinen Schülern beizubringen hatte. Zwangsläufig führte dies zu unterschiedlichen Werkfassungen. Deren Evaluation freilich ist ausgesprochen schwierig, denn auch bei derartigen Anpassungen konnten unterschiedlichste Konzepte greifen: Die Transposition eines Stückes, die dem Ambitus des jeweiligen Instruments gerecht wird, gehört gewisslich zu den ersten Übungen im Unterricht; sie mussten allerdings wohl nicht zwingend in Noten ausgeschrieben werden. Ob auch die oben angesprochenen Fassungen des Bach'schen Choralvorspiels *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655, die in der Sammlung Scholz nicht in G-, sondern in F-Dur stehen, in diesem Kontext gesehen werden können, muss ungeklärt bleiben. Ohnehin sind solche Transpositionen nur dann erkennbar, wenn entweder beide Werkfassungen vorliegen oder dem Bearbeiter bei der Transposition Fehler unterliefen. Geübt werden musste die Transposition um einen Ganzton schon alleine deswegen, weil Orgeln und Instrumente im 18. Jahrhundert unterschiedliche Stimmungen aufwiesen, was aus den Partituren in der Regel nicht ersichtlich ist. Der Unterschied zwischen Kammer- und Chorton betrug meist einen Ganzton. Wenn nun etwa Johann Sebastian Bach eine Kirchenkantate zu Papier brachte, notierte er den Orgelpart im Kammerton; erst beim Ausschreiben der Stimmen musste die Orgelstimme dann um einen Ganzton nach unten in den Chorton transponiert werden, damit sie in der gleichen Tonlage wie die übrigen Instrumente spielte. Im Stimmenmaterial Bachs lässt sich immer wieder erkennen, dass er hin und wieder – wohl immer dann, wenn ihm genügend Zeit bis zur Aufführung blieb – wenig geübte Schüler beauftragte, die zu transponierende Orgelstimme auszuschreiben, was entsprechend selten fehlerfrei verlief. Bei Zeitdruck ließ er die Stimme allerdings lieber von einem

geübten Hauptschreiber ausschreiben oder schrieb sie kurzerhand selber. Eine gute Übung für die Schüler dürfte diese Stimmentransposition aber allemal gewesen sein. Wie wichtig dergleichen Erfahrungen waren, lässt sich leicht erkennen. Noch bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert wurden bei Orgelprüfungen die Fähigkeiten zur Ad-hoc-Transposition als wesentlich vorausgesetzt. 1727 heißt es in einem Gutachten des Suhler Organisten Hieronymus Florentius Quehl zu einer Orgelprobe, der Kandidat habe „in Transpositione schlecht bestanden, welches ein nöthiges requisitum eines Organisten ist."[15] Noch detaillierter beschreibt der Suhler Stadtkantor Christoph Kreysig die Erfordernisse des Organisten bei seiner Stellungsnahme zu einer weiteren Orgelprüfung im Jahre 1714:

> Es soll (4) ein Organist in der Transposition geübt seyn; dieses ist heut zu tage ein fast unentbehrliches proprium eines Organisten. Denn nachdem die vornehmsten Componisten ihre Stücke meistentheils also setzen, daß sie wegen der darinnen vorkommenden instrumenten, alß: Hautbois, Waldhörner, Flaute touse etc: nicht aus ihrem tonô nativô, sondern aus dem so genannten Cammer-tonô müßen musiciret, u. also die General-Bässe ex tempore um eine Secunde oder Tertie transponiret werden, so weiß man nun nicht anders, alß daß ein iedweder, der sich vor einen Organisten will gebrauchen lassen, darinnen fertig seyn muß.[16]

Selbst noch die Braunschweiger Prüfungsordnung vom 26. Mai 1771 schreibt als 1. Prüfungspunkt vor: „Der Choral muß deutlich […] gespielet werden […] aber auch in einen anderen, entweder höhern oder tiefern Ton transponiert werden können."[17] Dass diese Fähigkeit nicht allen gegeben war, belegt der Prüfungsbericht von der Hand des Bach-Schülers Georg Heinrich Ludwig Schwanberger vom 18. Juni 1771: Dieser habe auftragsgemäß „dem Probespielen der Herrn Candidaten beÿgewohnt". Allerdings habe „keiner, außer H. Bach [gemeint ist Wilhelm Friedemann Bach], den aufgegebenen Choral transponiert, wie die Vorschrift erforderte […]."[18]

---

15 Zitiert nach Michael Maul, *Materialien zu barocken Organistenproben*, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* Heft 31 (2007), S. 217–243, hier S. 227.

16 Ebd., S. 229.

17 Zitiert nach Walrad Guericke, *Friedemann Bach in Wolfenbüttel und Braunschweig 1771–1774*, Braunschweig 1929; siehe auch Siegfried Vogelsänger, *Dokumente zur Musik an der Wolfenbütteler Hauptkirche*, in: *Ruhm und Ehre durch Musik. Beiträge zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit*, hg. von Rainer Schmitt, Jürgen Habelt und Christoph Helm, Wolfenbüttel 2013, S. 261.

18 Zitiert nach Rüdiger Wilhelm, *Wilhelm Friedemann Bach als Organist*, in: *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, hg. von Wolfgang Hirschmann und Peter Wollny, Beeskow 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik 1), S. 413–428, hier S. 422.

Manualiter – Pedaliter

Wenn die Anpassung an unterschiedliche Orgeln als unentbehrliches Rüstzeug für den werdenden Organisten angesehen wurde, dann dürften auch Umarbeitungen von Pedaliter- zu Manualiter-Fassungen und vice versa gewiss ebenfalls zu den didaktischen Übungen gehört haben. Sollten sie im Unterricht entstanden sein, dann dürfte es nicht verwundern, wenn diese einerseits unter dem Namen Bachs, andererseits unter dem Namen eines Schülers überliefert sind. Zu diesem Typus von Bearbeitung gehört etwa der Orgelchoral *Freu dich sehr, o meine Seele* (Emans Nr. 72), der gemeinhin Johann Ludwig Krebs zugeschrieben wird. In diesem Fall hätte die Aufgabe des Schülers Krebs also möglicherweise darin bestanden, die Manualiter-Vorlage seines Lehrers zu einem Pedaliter-Stück umzuformen.[19]

Die Echtheitszweifel an der zweiteiligen Manualiter-Bearbeitung über *Jesu, meine Freude* BWV 713 münden oftmals in die Frage, ob die Pedaliter-Fassung BWV 713a nicht vielleicht die ursprüngliche Version darstellt.[20] Eine Fassungschronologie zu erstellen aber ist beinahe unmöglich, da für jede der möglichen Reihenfolgen glaubhafte Argumente beizubringen sind.[21] Ob freilich die spieltechnisch recht unangenehme Manualiter-Fassung BWV 713 der in dieser Hinsicht einfacher zu spielenden Pedaliter-Version BWV 713a vorangeht oder nicht, scheint allerdings von untergeordneter Bedeutung, weil zumindest einer der beiden Sätze zweifelsfrei auf Johann Sebastian Bach zurückzuführen ist.

Umformung als didaktisches Ziel

Für das Erlernen des Handwerks war die Anpassung der Musik an die jeweiligen aufführungspraktischen Umstände ausgesprochen wichtig – ohne dass sich die letzte Fassung als die vom Komponisten einzig gültige und angestrebte Fassung letzter Hand erweisen würde. Nicht nur aus der Tradition heraus, sondern auch aus der Notwendigkeit, die eigenen Werke immer wieder zu bearbeiten, um sie damit anderen Instrumenten, Sängern, Instrumentalisten, Örtlichkeiten oder auch Geschmack

19 Reinmar Emans, *Orgelchoräle von Johann Sebastian Bach oder Johann Ludwig Krebs?*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002*, hg. von Martin Geck, Dortmund 2003 (Dortmunder Bach-Forschungen 6), S. 323–332.

20 So fragt Wolfgang Schmieder im Bach-Werke-Verzeichnis, Wiesbaden 1990: „Bei BWV 713 und 713a sollte noch untersucht werden, ob nicht 713a als ein Bachsches Werk eine größere Aufmerksamkeit verdient als 713." (S. 576).

21 Vgl. hierzu *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Bd. 10: *Orgelchoräle aus unterschiedlicher Überlieferung, Kritischer Bericht*, hg. von Reinmar Emans, Kassel u. a. 2008, S. 199 f.

anzupassen, verstanden sich die Komponisten jener Zeit weniger als Künstler denn als Handwerker; sie hatten ja ohnehin erst im Zeitalter der Genieästhetik genial zu sein. Im Unterricht wurde also wohl vor allem das Handwerkszeug gelehrt: das Spiel auf verschiedenen Instrumenten genauso wie die Bearbeitungen von Choralmelodien oder ganzen, auch fremden Kompositionen. Man denke hier beispielsweise an die Orgeltranskriptionen von Konzerten italienischer Meister, die in Bachs Unterricht offenbar eine bedeutende Rolle gespielt haben. Der Bezug auf den Unterricht ist aus dem Umstand zu erschließen, dass wir von diesen Transkriptionen fast ausschließlich durch Handschriften aus Bachs Schülerkreis Kenntnis haben.

Aufgrund des heutigen Werkbegriffs gelten freilich nur solche Kompositionen als authentisch, die mehr oder weniger vollständig auf den Autor selbst zurückgehen. Bearbeitungen hingegen setzen nach heutigem Verständnis das authentische Werk voraus, welches meist ohne Autorisation seines Urhebers von fremder Hand Änderungen erfährt. Derjenige, der in diesem Sinne ein Werk verändert, gilt uns nicht als Schöpfer, sondern eher als Manipulator.[22] Dass dies nicht immer so war, wurde spätestens mit dem Einsetzen der Händel-Forschung deutlich, die allerdings bis auf den heutigen Tag mit Georg Friedrich Händels eigener „Borrowing"-Praxis ihre Probleme zu haben scheint.

In den letzten Jahrzehnten hat sich diese Auffassung wohl vornehmlich auf Druck der Tonträgerindustrie zumindest partiell gewandelt. So stehen die Bearbeitungen Händel'scher Oratorien durch Wolfgang Amadé Mozart ebenso gleichberechtigt neben dem Original wie einige von Bach vorgenommene Bearbeitungen, man denke nur an Giovanni Battista Pergolesis (1710–1736) *Stabat Mater*. Natürlich haben auch Einrichtungen Bach'scher Kompositionen nicht nur eine lange Tradition, sondern auch ihren Marktwert, solange sie von namhaften Komponisten wie etwa Busoni, Reger oder Schönberg stammen. Auch die Praxis der mitunter ausufernden Orchestrierungen von Tastenmusik Bachs à la Leopold Stokowski[23] wird durch die Nachfrage gerechtfertigt. Adaptionen für den so genannten U-Musik-Bereich lassen dann den eigentlichen Urheber eines Werkes fast vergessen, wird die Vorlage doch häufig gar nicht mehr genannt. Hier gelten dann die Bearbeiter als Schöpfer, der eigentliche Autor hingegen gerade noch als Lieferant musikalischer Ideen. Die Originalkomposition wird auf solche Weise – fast ist man geneigt zu sagen: wieder – zum Gebrauchsgut. Zumindest

---

[22] Diese Einstellung hat das Herausgeber-Kollegium der *Neuen Bach-Ausgabe* zu der Entscheidung geführt, diese Kompositionen nicht im Notenband IV/10 (Emans, *Orgelchoräle* (wie Anm. 21)) zu veröffentlichen. Sie werden aber dennoch im Kritischen Bericht behandelt. Vgl. auch Fußnote 27.

[23] Vgl. hierzu etwa Reinmar Emans, *Personalstil versus Zeitstil in der Musik*, in: *Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert*, hg. von Paul Geyer und Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2003, S. 533–538.

nähert man sich hier der barocken Praxis in wesentlichen Punkten an. So kann es durchaus sein, dass eine Bearbeitung je nach Marktwert eines Namens entweder unter jenem des Komponisten oder aber dem des Bearbeiters überliefert wird, was aus der historischen Distanz meist unweigerlich zu Zuschreibungsproblemen führt.

Bei dem Mainzer Incerta-Kolloquium von 1988[24] ahnte man eigentlich noch nicht, dass innerhalb der Bach-Incerta ein erheblicher Teil deshalb als unecht angesehen wurde, weil es sich um Bearbeitungen handelt. Zwar führte Klaus Hofmann in seinem Beitrag „Bach oder nicht Bach?“ die Bearbeitungen als eigenständigen Problembereich der Echtheitskritik an,[25] die durchaus präzise erkannten Probleme im Kapitel „Stilistische Echtheitskritik“ aber wurden letztlich nicht mehr diskutiert. Welche Relevanz Bearbeitungen innerhalb des Korpus der Incerta haben, ist nach wie vor schwer zu beurteilen. Eine Bearbeitung lässt sich schließlich nur dann sicher als solche erkennen, wenn die Originalkomposition auch vorhanden ist. Wenn ein Stück stilistisch ausgesprochen heterogen ausfällt, lässt sich immerhin vermuten, hier könne eine Bearbeitung vorliegen. Etwa ein Dutzend Choralbearbeitungen von insgesamt etwa 210 Incerta[26] erweist sich als derartig heterogen, dass eine solche Vermutung naheliegt. Nur bei wenigen Stücken, wie etwa bei der in der Sammlung Scholz überlieferten Bearbeitung von *O Mensch, bewein dein Sünde groß* BWV 622 aus dem *Orgel-Büchlein* lässt sich definitiv der Beweis führen, da die Vorlage überliefert ist.[27] Allen diesen Stücken gemein sind Vor- und Zwischenspiele im Stil der Empfindsamkeit sowie Choraldurchführungen, die dagegen geradezu antiquiert wirken müssen. Es entsteht so von fremder Hand auf der Basis einer Bach’schen Komposition genau jener Typus von Choralbearbeitung, gegen den sich Johann Christian Kittel so vehement verwahrte: „Ein neumodisches Präludium vor einem alten Chorale würde eben den Contrast verursachen, als ein modernes Thor vor einem antiken Gebäude.“[28] Gleichwohl scheint die Frage legitim, ob nicht auch einige Bearbeitungen Bach’scher Kompositionen durch Schüler bzw. Bach-Söhne ebenfalls auf den Unterricht zurückgehen könnten. Hierzu wären all jene Arbeiten zu zählen, bei denen der Verdacht naheliegt, dass Vor- und Zwischenspiele zu bereits existierenden Choralbearbeitungen nachträglich hinzukomponiert worden

[24] Siehe *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988*, hg. von Hanspeter Bennwitz, Gabriele Buschmeier, Georg Feder u. a., Stuttgart 1991.

[25] Klaus Hofmann, *Bach oder nicht Bach?*, in: Bennwitz/Buschmeier/Feder u. a. (Hg.), *Opera incerta* (wie Anm. 24), S. 9–48.

[26] Vgl. hierzu *Johann Sebastian Bach. Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit – Thematischer Katalog*, zusammengestellt von Reinmar Emans, unter Mitarbeit von Michael Meyer-Frerichs, Göttingen 1997. Seit Erscheinen des Kataloges wurden noch zusätzlich die fünf Trios schlesischer Provenienz aus der Sammlung Hahn bekannt, die Bach zugeschrieben sind und sicherlich zumindest aus seinem direkten Umfeld stammen sowie einige kurze Choralbearbeitungen, die Gotthilf Wilhelm Körner herausgegeben hat.

[27] Vgl. hierzu die Notenbeispiele in Emans, *Lesarten – Fassungen – Bearbeitungen* (wie Anm. 13), S. 191.

[28] Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Bd. 3, Erfurt 1808, S. 2.

sind, was freilich meist nur zu beweisen sein wird, wenn eine Vorlage bekannt ist.[29] Jedenfalls handelt es sich hierbei um interessante Zeugnisse zumindest der Rezeptionsgeschichte, die letztlich gerade aufgrund ihrer Änderungen gegenüber den Vorlagen zu einem besseren Werkverständnis führen könnten.

Eine andere Gruppe von Bearbeitungen, für die möglicherweise Bach verantwortlich ist, enthält einige Stücke mehr. Sie beweisen deutlich Ehrfurcht vor den *Exempla classica*, die in diesem Fall von Johann Pachelbel stammen, und zeigen einen ungemein respektvollen Umgang mit ihnen. Bislang sind diese Bearbeitungen nur teilweise in Werkausgaben veröffentlicht, hauptsächlich wohl, weil sie „zwischen den Stühlen" sitzen, obgleich die Bearbeitungen ausschließlich unter dem Namen Bachs überliefert sind. Hierbei handelt es sich um *Ach bleib mit deiner Gnade* BWV Anh. 206 (Anh. II 79), *Ach Herr, mich armen Sünder* (Emans Nr. 16), *Christ lag in Todesbanden* BWV Anh. III 171, *Christe, der du bist Tag und Licht* BWV 1096, *Christus, der uns selig macht* (Emans Nr. 46), *Nun komm, der Heiden Heiland* (Emans Nr. 139), *O Mensch, bewein dein Sünde groß* BWV Anh. II 61 (Anh. III 172) und *Vater unser im Himmelreich* (Emans Nr. 165). Alle acht Choräle liegen in unterschiedlichen Fassungen vor. Bemerkenswerterweise sind die jeweiligen Fassungen (bis auf Nr. 1) ganz konsequent unter nur jeweils einem Autornamen überliefert, sieht man einmal von späteren Nachträgen mit Korrekturen der Zuweisungen ab. Es gibt also jeweils eine Version einer Choralbearbeitung, die Pachelbel, und eine andere, die Bach zugeschrieben wird. Ob diese nun als Bestandteil von Bachs eigenem Kompositionsunterricht zu bewerten sind oder von ihm im Unterricht seiner Schüler als Beispiel, wie sich sinnvolle Modernisierungen erarbeiten lassen, Verwendung fanden, sei dahingestellt. In beiden Fällen werden *Exempla classica* an die nachfolgende Generation sinnvoll vermittelt.

Die Verfahren der Bearbeitung bzw. deren Bewertung fallen dabei recht unterschiedlich aus. So unterscheiden sich die Fassungsänderungen bei *Ach bleib mit deiner Gnade* BWV Anh. 206 (Anh. II 79) sowohl quantitativ als auch qualitativ kaum von den Lesartenabweichungen, die normalerweise beim Kopiervorgang entstehen können; die unter dem Namen Bachs überlieferte Komposition ist lediglich einen Ganzton nach unten transponiert. Eine größere Bearbeitungsdichte weist die Bearbeitung von *Christ lag in Todesbanden* BWV Anh. III 171 auf. Die Fassungen Pachelbel – Bach unterscheiden sich nämlich schon in der Choralmelodie, da ersterer die Melodie ohne, der zweite hingegen mit Leitton bietet, was dem Stück unmittelbar einen moderneren Charakter verleiht.

---

[29] Beispiele, bei denen sowohl Vorlage als auch Bearbeitung erhalten sind, sind etwa *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV Anh. II 73 oder *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 691a (Anh. II 79).



Notenbeispiel 4: Christ lag in Todesbanden, Choralmelodie in den Fassungen Bach/Pachelbel

Die Choralbearbeitungen *O Mensch, bewein dein Sünde groß* BWV Anh. II 61 (Anh. III 172) und *Nun komm, der Heiden Heiland* lassen deutlich erkennen, dass alle Modernisierungsbestrebungen mit großer Zurückhaltung und Dezenz, zugleich aber auch mit aller nötigen Konsequenz umgesetzt wurden.[30] Einige weitere Orgelchoräle Pachelbels sind in Alternativfassungen ebenfalls unter dem Namen Bachs überliefert; bei diesen wird allerdings weniger in den Notentext selbst eingegriffen. Vielmehr wurden sie wie bei *Christe, der du bist Tag und Licht* um eine Durchführung des vollständigen Cantus firmus verlängert,[31] oder aber durch Alternativsätze ausgeweitet.

Dass bei derartigen Stücken stilkritische Probleme in einer Weise zunehmen, die kaum noch gesicherte Aussagen zum Autor zulässt, liegt auf der Hand. In der Vergangenheit wurden Kompositionen, die sowohl unter dem Namen Bachs als auch unter den Namen anderer Autoren überliefert wurden, meist – und meiner Meinung nach zu leichtfertig – den letzteren zugeschlagen, weil sie nicht durchgehend die erwartete hohe Qualität aufweisen. So einfach aber dürfen und sollten wir es uns heute wohl nicht mehr machen.

Vorgaben durch den Lehrer

Für einen angehenden Organisten sehr hilfreich können bekanntlich musikalische Vorgaben ihres Lehrers sein. Ihre Bearbeitung basiert also weniger auf *Exempla classica*, als vielmehr auf vorgegebenem musikalischem Material, das sehr genau auf die Bedürfnisse der Schüler angepasst werden konnte. Diese hatten dann mutmaßlich die Vorgaben zu vervollständigen.

---

30 Vgl. hierzu Reinmar Emans, *Einzeln überlieferte Choralbearbeitungen – ein Werkausschnitt voller Probleme*, in: *Bachs Klavier- und Orgelwerke*, hg. von Siegbert Rampe, Laaber 2008 (*Das Bach-Handbuch*, hg. von Reinmar Emans, Sven Hiemke und Klaus Hofmann 4/2), S. 547–600, hier S. 591–600.

31 Vgl. Günter Hartmann, *Authentischer Bach-Elbel. Marginalie zu einem der angeblichen Bach-Choräle der Neumeister-Sammlung*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986), S. 4–6; Christoph Wolff geht bei diesem Stück ebenfalls von einem Bearbeitungsvorgang durch Bach aus (vgl. NBA IV/9, Kritischer Bericht, S. 58).

Indizien für eine solche Unterrichtsmethode finden sich in zwei Choralbearbeitungen, die nicht nur ein ähnliches Profil erkennen lassen, sondern die auch in unterschiedlichen Versionen unter dem Namen Bachs sowie eines Schülers oder gar zweier Schüler überliefert sind: *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 759 (Anh. III 172) und *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV deest (Emans Nr. 109).[32] Die Unterschiede zwischen den Fassungen beider Kompositionen beginnen allerdings erst nach einigen identischen Takten, was dazu geführt hat, dass man die in den Quellen genannten Bach-Schüler – im ersten Fall Gottfried August Homilius, im zweiten Johann Ludwig Krebs[33] – kurzerhand als Urheber auch der abweichenden Fassungen angenommen hat. Dass es sich in Wirklichkeit bei den unter dem Namen Bachs überlieferten Stücken jeweils um eigenständige Fassungen handelt, blieb daher unerkannt. Bei diesen Stücken scheint die Anfangsmotivik genauso wie bei *Befiehl du deine Wege* BWV deest (Emans Nr. 36) oder *Wir glauben all an einen Gott* BWV Anh. II 69 – zwei Vorspielen, die den fünf Trios aus der nachfolgend zu besprechenden Sammlung Hahn sehr ähnlich sind – so gewählt worden zu sein, dass einer einfachen Durchführung nichts im Wege steht.

Erst vor wenigen Jahren wurde eine Sammelhandschrift in Privatbesitz bekannt, die seinerzeit vom Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Institut erworben werden konnte. Sie gehörte ursprünglich zur Sammlung von Theodor Hahn. In ihr sind unter Bachs Namen (zu Beginn des 1. Faszikels) insgesamt fünf bis dahin unbekannte Choraltrios enthalten: *Trio super Choral: | Wenn ich in Angst und Noth. | à 2 Clav. et Pedal.*; *Trio, super Choral: O Gott du frommer Gott. | à 2 Clav. et Pedal.*; *Trio, super: Was Gott thut, das ist wohlgethan. | à 2 Clav. et Pedal.*; *Trio super: Lobt Gott ihr Christen allzugleich. | à 2 Clav. et Pedal.*; *Trio, super: Wir Christen Leut etc. | à 2 Clav. et Pedal.*[34] Wahrscheinlich stammen sie alle von ein und demselben Autor. Ob dieser nun wirklich Bach ist, bleibt jedoch trotz der eindeutigen Autorenangabe fraglich. Zwar entsprechen diese virtuosen Stücke in vielerlei Hinsicht Bachs Orgeltrios, doch finden sich in allen fünf Choraltrios vor allem bei den Modulationen auch einige Ungeschicklichkeiten. Die ausgedehnten Gänge in Terzen oder Sexten in den beiden ersten Trios vermitteln

[32] Vgl. hierzu NBA IV/10, Kritischer Bericht, S. 475 ff. bzw. 409 ff. Aufgrund einer Entscheidung des Herausgeber-Kollegiums wurden diese Kompositionen nur im Kritischen Bericht behandelt und nicht ediert. Dies gilt grundsätzlich für alle Stücke, die auch unter einem anderen Namen überliefert sind, sowie für Bearbeitungen fremder Kompositionen, auch wenn diese unter dem Namen Bachs tradiert sind, und für Bearbeitungen Bachscher Kompositionen, die wohl auf die Schülergeneration zurückgehen. und damit wichtige Aufschlüsse über Bachs Kompositionsunterricht zu geben scheinen. Unlängst erschien eine von Uwe Wolf vorgelegte Ausgabe der Orgelwerke von Gottfried August Homilius bei Carus (Carus 37.107). Hier werden die Fassungen des Choralvorspiels *Schmücke dich, o liebe Seele* von Homilius und Bach synoptisch wiedergegeben. Auch Wolf vermutet in diesen auf einen identischen Beginn komponierten Fassungen eine Unterrichtssituation (S. V).

[33] Zudem existiert eine Fassung, die Johann Peter Kellner zugeschrieben wird.

[34] Diese Stücke wurden in NBA IV/10 erstmalig publiziert.



Notenbeispiel 5: *Wenn ich in Angst und Not* BWV deest

ebenso eher das Bild eines etwas unbeholfenen Komponisten. Nicht, dass Bach derartige Parallelen nie geschrieben hätte; in diesem Maß aber sind sie für ihn zumindest ungewöhnlich. Andererseits weisen sämtliche der Trios Eröffnungen auf, die ausgesprochen ‚bachisch' wirken. Ihre Motive sind sehr prägnant und offenkundig darauf ausgerichtet, in der für Bach charakteristischen Weise durchgeführt zu werden. Als Beispiel für diese Art von Eröffnungen mag *Wenn ich in Angst und Not* dienen (siehe Notenbeispiele 5).

Begreift man nun alle diese Kompositionen als eine Gruppe, die dem gleichen Prinzip folgt, könnte man mit aller Vorsicht vermuten, dass diese Choräle im Unterricht bei Bach entstanden sind. Dann freilich wäre nicht auszuschließen, dass Bach seinen Schülern einige Takte vorgegeben und die Aufgabe gestellt hat, die Stücke zu Ende zu führen. Noch Josef Gabriel Rheinberger griff im Übrigen auf diese Unterrichtsmethode zurück.[35] Doch warum sollte dies das einzige Verfahren gewesen sein, wenn es darum ging, fähige Organisten auszubilden?

Wenngleich die Bearbeitungsstrategie eine gänzlich andere ist, so könnte doch auch das Choralvorspiel *Wir glauben all an einen Gott* BWV 740, dessen insgesamt vier vierstimmige und zwei fünfstimmige Fassungen zumeist mit dem Namen Johann Ludwig Krebs verbunden sind, im gleichen Zusammenhang zu sehen sein. Die fünfstimmige Bearbeitung BWV 740 ist nämlich ausschließlich unter dem Namen Bachs überliefert und ihre Autorschaft in der Vergangenheit entsprechend kontrovers diskutiert worden.[36] Russell Stinson hat 2002 ernsthafte Bedenken an der Echtheit dieser

---

35 Für diesen Hinweis habe ich Manfred Hermann Schmid zu danken.

36 Vgl. Karl Tittel, *Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben? Ein Versuch zur Lösung von Autorschaftsproblemen*, in: *Bach-Jahrbuch* 52 (1966), S. 102–137, hier S. 130 ff., und Johann Ludwig Krebs, *Sämtliche Orgelwerke 3*, hg. von Gerhard Weinberger, Wiesbaden u. a. 1986, Vorwort [o. S.].

Version geltend gemacht.[37] Ein Brief Felix Mendelssohn Bartholdys scheint zu belegen, dass Johann Nepomuk Schelble (1789–1837) die Choralbearbeitung entsprechend „eingerichtet" hat. Eine „Einrichtung" meint im 19. Jahrhundert aber nicht zwingend das, was Stinson suggeriert, nämlich eine Bearbeitung. Mendelssohns Zusatz „es fehlt keine Note"[38] scheint ohnehin gegen die Gleichsetzung dieser Termini zu sprechen. „Einrichtung" kann auch bedeuten, dass Schelble das Stück in Partitur gebracht hat – ohne dabei den überlieferten Notentext zu ändern.[39]

Wenn man akzeptiert, dass derartige Stücke im Bach'schen Unterricht entstanden sind, wäre freilich zu prüfen, ob dies auch für jene als authentisch angesehenen Kompositionen gelten könnte, die (zumindest an einigen Stellen) Fragen zur Authentizität aufwerfen. Auch in jenen Stücken, die sich nur partiell durch typisch Bach'sche Charakteristika auszeichnen, ist es vorstellbar, dass Bach eine Komposition angefangen und sein Lehrling sie beendet hat, oder dass Bach – dies war die Unterrichtsmethode bei Giovanni Pierluigi da Palestrina und Christian Erbach[40] – seinen Schüler anwies, eine vorhandene Komposition zu bearbeiten. Und schließlich ist es möglich, dass einige jener vermeintlich frühen Kompositionen, die zugleich Bach'sche Merkmale und ungewöhnliche Ungeschicklichkeiten aufweisen, vollständig oder mindestens zum Teil Arbeiten von Schülern darstellen. Dass derartige Kompositionen dann unter dem Namen Bachs überliefert sind, entspräche durchaus der Handwerkstradition. Einem Lehrling – der Organistenberuf zählte damals ja noch zum Handwerk – war es normalerweise nicht erlaubt, offiziell mit eigenem Namen zu signieren. Im Übrigen kontrollierte der Meister die Arbeiten und brachte so auch ein gewisses Maß an kompositorischer Beteiligung ein, das allerdings nicht ohne Weiteres zu quantifizieren ist. Die Kategorie der „Werkstatt-Arbeit", die in der Kunstgeschichte seit langem Verwendung findet, sollte für die Musikgeschichtsschreibung jedenfalls nicht – wie bisher – vollständig ausgeklammert werden.

Damit die Werkstatt-Fassungen in angemessener Weise bewertet werden können, bedarf es wohl verstärkt einer Darstellung, die den Nutzer davon entbindet, jedes Mal die Fassungsänderungen der hier zur Diskussion stehenden Stücke durch eine zeitaufwändige Kollation erst erfassen zu müssen. Ein synoptischer Abdruck würde

---

37 Russel Stinson, *Mendelssohns große Reise*, in: *Bach-Jahrbuch* 88 (2002), S. 119–137, hier S. 131, und Russel Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, Oxford 2006, S. 25 ff.

38 Zitiert nach Stinson, *Mendelssohns große Reise* (wie Anm. 37), S. 129.

39 Reinmar Emans, *Notwendige Korrekturen am Bachbild Felix Mendelssohns*, in: *Bach und die deutsche Tradition des Komponierens. Wirklichkeit und Ideologie. Festschrift Martin Geck zum 70. Geburtstag. Bericht über das 6. Dortmunder Bach-Symposion*, hg. von Reinmar Emans und Wolfram Steinbeck, Dortmund 2009, S. 139–167.

40 Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)*, in: *Schütz-Jahrbuch* 27 (2005), S. 53–127, hier S. 102.

zwar die Varianten schneller erkennbar machen als – wie meist üblich – der Abdruck der unterschiedlichen Fassungen hintereinander, doch bliebe der unmittelbare Vergleich immer noch jedes Mal dem Nutzer überlassen. Da digitale und vor allem – was Fassungen betrifft – funktionale Werkzeuge dank der Arbeiten von EDIROM seit längerem zur Verfügung stehen, wäre sehr zu wünschen, dass hiervon öfter Gebrauch gemacht würde. Dann nämlich ließe sich endlich eine ältere Forderung der Literaturwissenschaft erfüllen, alle Fassungen und Textstufen angemessen zu dokumentieren. Wie Karl Maurer bereits 1984 betont hat, können nur dann die überlieferten Lesarten richtig bewertet werden; zugleich ging er noch weiter: „Bei der Erstellung dieses grundlegenden Variantenparadigmas ist das Kriterium der Authentizität, der ja oft von vielen Zufällen abhängigen Bezeugtheit nicht länger ausschlaggebend."[41] Welche Möglichkeiten das digitale Medium dafür eröffnet, haben Ralf Schnieders und Joachim Veit bereits einleuchtend beschrieben. Nun muss es bloß stärker genutzt werden.

[41] Karl Maurer, *Textkritik und Interpretation*, in: *Poetica* 16 (1984), S. 324–355, hier S. 353.

Kurt Gärtner

Neumierte Hoheliedverse in Willirams von Ebersberg Hoheliedkommentar in der Lambacher Handschrift

I.

Die aus dem Benediktinerabtei Lambach stammende Handschrift von Willirams Hohelied-Kommentar,[1] geschrieben um 1180, gehört zu den Hauptwerken aus der Blütezeit des Lambacher Skriptoriums, die von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bis in das beginnende 13. Jahrhundert reichte.[2] Der erste Teil der Handschrift enthält die Viten der Heiligen Nikolaus, Gallus, Othmar, Lambert, Hieronymus und kleinere Werke Hugos von St. Viktor († 1140); der zweite Teil enthält Bl. 124r–177r den Hoheliedkommentar Willirams von Ebersberg († 1085).[3] Um den von Kunsthistorikern auch als „Lambacher Williram" bezeichneten Kodex wird es im Folgenden gehen. Der um 1060 verfasste Kommentar Willirams besteht aus einem in Hexametern verfassten lateinischen Teil, der durch eine Paraphrase des Bibeltextes eingeleitet ist, und einem in Prosa verfassten deutschen Teil, der durch eine genaue Übersetzumg des Bibeltextes eingeleitet ist, an den sich der allegorische Kommentar anschließt. Der Inhalt ist in beiden Kommentarteilen der gleiche, doch wird er mit verschiedenen sprachlichen Mitteln ausgedrückt. Der lateinisch-deutsche Doppelkommentar ist für die deutsche Sprachgeschichte von großem Interesse, weil hier ein Bibelbuch vollständig ins Deutsche übersetzt und zugleich das Deutsche als theologische Fachsprache gebraucht wurde. Unter den 30 Textzeugen mit dem deutschen Kommentarteil spielt

---

1 Berlin, Staatsbibl., Ms. theol. lat. qu. 140; früher Lambach, Stiftsbibl., Cod. Membr. 93.

2 Vgl. Andreas Fingernagel, *Die illuminierten lateinischen Handschriften deutscher Provenienz der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, 2.–12. Jahrhundert*, Teil 1: Text, beschrieben von Andreas Fingernagel, Wiesbaden 1991, S. 28; Kurt Gärtner, *Zu den Handschriften mit dem deutschen Kommentarteil des Hoheliedkommentars Willirams von Ebersberg*, in: *Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985*, hg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer, Tübingen 1988, S. 1–34, hier S. 23 (Nr. 14).

3 Vgl. Kurt Gärtner, *Williram von Ebersberg*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 10, hg. von Burghart Wachinger, Berlin u. a. 1999, Sp. 1156–1170, hier Sp. 1159–1164.

die Lambacher Handschrift eine besondere Rolle wegen ihrer Autornähe und wegen der Neumierung zahlreicher Verse des Hoheliedtextes.

Williram hat den Bibeltext in 149 Kommentareinheiten eingeteilt, mit dem Prolog ergeben sich damit 150 Abschnitte. Für die Einteilung war möglicherweise der Psalter das Vorbild, das für das monastische Offizium zentrale Bibelbuch also, das den klösterlichen Alltag bestimmte. Die Struktur einer Kommentareinheit beschreibt Williram im Prolog folgendermaßen:

> Ich habe beschlossen, das Hohe Lied, dessen große Bedeutung schon durch seinen Namen angezeigt wird, mit Gottes Zustimmung sowohl in lateinischen Versen als auch in deutscher Prosa zu erklären, und zwar so, dass der Bibeltext in die Mitte gestellt von den beiden Kommentaren umgeben wird und so mühelos das gefunden wird, was man zum Verständnis braucht.[4]

Die dreispaltige synoptische Anlage ist in der Lambacher Handschrift in ein Nacheinander aufgelöst: Zuerst steht, durch eine rubrizierte Trennlinie von der vorausgehenden Kommentareinheit abgeteilt, der lateinische Kommentarteil; diesem folgt als Rubrik besonders hervorgehoben der Bibeltext, der z. T. mit Neumen versehen ist, und schließlich der deutsche Kommentarteil.

Die Lambacher Handschrift weist auf Bl. 3r einen Besitzvermerk auf: *Hic liber est Gotscalci de Lambach.* Dies gibt zu der begründeten Vermutung Anlass, dass es sich bei dem Schreiber um den Mönch Gottschalk von Lambach handelt, dessen Hand in mehreren anderen Lambacher Handschriften zu finden ist und der nicht nur als Schreiber, sondern auch als Miniator, Historiker und Musiktheoretiker in Lambach tätig war.[5] Für die Musikwissenschaft ist von herausragendem Interesse das ihm zugeschriebene Antiphonar, das nur in Fragmenten erhalten ist, die in verschiedenen Bibliotheken aufbewahrt werden. Die ursprüngliche Anlage des Kodex hat die Musikwissenschaftlerin Lisa Fagin Davis in einer umfassenden Studie rekonstruiert.[6] Der Autorin ist allerdings entgangen, dass der „Lambacher Williram" auch für die Musikwissenschaft von besonderer Bedeutung ist, denn im Hoheliedkommentar sind, wie bereits erwähnt, zahlreiche Verse des kommentierten Bibeltextes neumiert. Auf

[4] *cantica canticorum quę sui magnitudinem ipso nomine testantur. statui si deus annuerit et uersibus et teutonica planiora reddere: ut corpus in medio positum. his utrimque cingatur. et ita facilius intellectui occurrat quod inuestigatur.* Zitiert nach der Ausgabe von Erminnie H. Bartelmez, *The ‚Expositio in Cantica canticorum' of Williram Abbot of Ebersberg 1048–1085. A critical edition*, Philadelphia 1967 (Memoirs of the American Philosophical Society 69), P27–32.

[5] Vgl. Lisa Fagin Davis, *The Gottschalk Antiphonary. Music and Liturgy in Twelfth–Century Lambach*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Paleography and Codicology 8), S. 17–26.

[6] Ebd.

die Neumierung wird allerdings auch in den beiden jüngsten Handschriftenkatalogen[7] nicht eigens hingewiesen. In dem diplomatischen Abdruck des „Lambacher Williram" aus der Frühzeit der Germanistik durch Friedrich Heinrich von der Hagen[8] wird die Neumierung jedoch in den Anmerkungen sorgfältig verzeichnet, ebenso wird in der späteren germanistischen Fachliteratur auf die Neumierung hingewiesen.[9]

II.

Im Folgenden gebe ich einen diplomatischen Abdruck der mit Neumen versehenen Hoheliedverse, welche die Mitte einer Kommentareinheit bilden, aus der Lambacher Handschrift. In denjenigen Fällen, in denen der Bibeltext nur teilweise neumiert ist, sind die neumierten Teile durch Fettdruck hervorgehoben. Die neumierten Stellen sind durchnummeriert; der laufenden Nummer folgt die Folienangabe in der Handschrift, weiter die Identifikation des Hoheliedverses in der Verszählung der Vulgata (Halbverse bzw. Teilverse werden mit a, b bzw. a, b, c usw. angegeben) sowie die Referenz auf die Ausgabe von Bartelmez (s. Anm. 4). Nach diesen Angaben folgt abgesetzt der transkribierte Hoheliedtext; in diesem sind die Abkürzungen in runden Klammern aufgelöst; das tironische *et* ist durch *(et)*, die *&*-Ligatur durch *et* wiedergegeben. Mit Präpositionen zusammengeschriebene Substantive werden durch einen Bindestrich getrennt. Die Interpunktion der Handschrift, der *punctus*, meist auf der Zeile, gelegentlich auch auf der Zeilenmitte, ist durch einen Punkt wiedergegeben, der *punctus elevatus* durch ein Ausrufezeichen. Jeder Transkription folgen abgesetzt die Nachweise in der wichtigsten liturgischen Fachliteratur sowie Verweise auf weitere Literatur. Abgekürzt werden zitiert:

CAO Renatus Johannes Hesbert, *Corpus antiphonalium officii*, Bd. 1–6, Rom 1963–79 (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series maior, Fontes 7–12); Angabe der Nr. der Antiphon.

---

7 Weder von Fingernagel, *Die illuminierten lateinischen Handschriften* (wie Anm. 2) noch von Valentin Rose, *Verzeichnis der lateinischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Bd. 2,2: *Die Handschriften der Kurfürstlichen Bibliothek und der Kurfürstlichen Lande*, Berlin 1903 (Die Handschriften-Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin 13), S. 842–845, 794.

8 Friedrich Heinrich von der Hagen, *Willirams Verdeutschung des Hohen Liedes. Berliner Handschrift (I)*, in: *Von der Hagens Germania 4 (1841)*, S. 153–173 und Friedrich Heinrich von der Hagen, *Willirams Verdeutschung des Hohen Liedes. Berliner Handschrift (II)*, in: *Von der Hagens Germania 5 (1843)*, S. 143–190.

9 Gärtner, *Handschriften Willirams* (wie Anm. 2), S. 23; Ernst Hellgardt, *Neumen in Handschriften mit deutschen Texten. Ein Katalog*, in: *„Ieglicher sang sein eigen ticht". Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Spätmittelalter*, hg. von Christoph März (†), Lorenz Welker und Nicola Zotz, Wiesbaden 2011 (Elementa Musicae 4), S. 163–207, hier S. 167 (Nr. 4).

Stenzl Jürg Stenzl, *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des „Canticum canticorum" vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Textband, Würzburg 2008 (Salzburger Stier 1); Angabe der Nr. des alphabetischen Verzeichnisses der einstimmigen Hoheliedantiphonen; mit „S." sind ausgewählte Verweise auf den Darstellungsteil gekennzeichnet.

CANTUS *CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant. Indices of chants in selected manuscripts and early printed sources of the liturgical Office*, online unter http://cantusdatabase.org/ [Stand: 30. Nov. 2015]. In der Regel wird die CANTUS ID nur angegeben, wenn die Antiphon nicht im CAO verzeichnet ist.[10]

Davis Davis, *The Gottschalk Antiphonary* (wie Anm. 5), S. 176–201; Angabe der Blattzahl des rekonstruierten Antiphonars; Beschreibung von ihr für CANTUS unter http://cantusdatabase.org/source/374032/gottschalk [Stand: 30. Nov. 2015]. Varianten im Antiphonentext werden mit „Gottschalk" gekennzeichnet.

Bohnert Niels Bohnert, *Zur Textkritik von Willirams Kommentar des Hohen Liedes. Mit besonderer Berücksichtigung der Autorvarianten*, Tübingen 2006 (Texte und Textgeschichte 56).

Gelegentlich wird der Überlieferungsbefund dargestellt, vor allem wenn er für die liturgische Verwendung der neumierten Verse von Belang ist. Der Primärtext ist recte gesetzt, der editorische Sekundärtext kursiv. Die Antiphonen weisen unterschiedliche Textzusammensetzungen auf: den *linearen* Antiphonentexten liegt ein Vers oder eine Versfolge des Bibeltextes teilweise oder vollständig zu Grunde; in den *kombinierten* Antiphonen werden nur Ausschnitte oder charakteristische Wendungen aus verschiedenen Stellen des Bibeltextes zu einem Antiphonentext verbunden.[11] Auf die Textzusammensetzung wird im Kommentar zur Neumierung mehrmals hingewiesen.

1. *Ms. theol. lat. qu. 140, 128r; Ct 1,8a; Bartelmez 15V*

   Equitatui meo in-currib(us) pharaonis. assimilaui te. amica mea.

   Kein Nachweis in CAO und CANTUS; nach Stenzl 37 in dieser Form nur in einer Hs. nachgewiesen: Stuttgart, Landesbibl., cod. HB I 95, Bl. 51r, einem Cantionarium des 13. Jhs. aus Weingarten, das noch einige andere Hoheliedantiphonen überliefert, vgl. Stenzl S. 84.

[10] Ergänzend herangezogen wurde die Datenbank der Académie de Chant grégorien (Brüssel): http://www.gregorien.info [Stand: 30. Nov. 2015], die ein Verzeichnis der Gesänge umfasst, deren Ausgabe im Internet zu finden ist; das Verzeichnis enthält Verweise auf die CANTUS Database.

[11] Zur Textzusammensetzung vgl. Jürg Stenzl, *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des „Canticum canticorum" vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Textband, Würzburg 2008 (Salzburger Stier 1), S. 28f.

2. *128v; Ct 1,11; 19V*

   Cum esset Rex in accubitu suo! nard(us) mea ded(it) odore(m) suv(m)*.

   CAO 2450; Stenzl 28; Davis 131v. Gehört zu den neuen „großen" Hoheliedantiphonen, die in der „Renaissance des 12. Jahrhunderts" entstanden; Stenzl S. 63. – *suum] suauitatis *Gottschalk*.

3. *129r; Ct 1,14; 22V*

   Ecce tu pulchra es amica m(ea)! ecce tu pulch(ra)! oc(u)li tui colu(m)bar(um).

   CAO 2547; Stenzl 31.

4. *130r; Ct 2,2; 27V*

   Sicut lilium inter spinas. sic amica mea inter* filias.

   CAO 4937; Stenzl 94. *in ter *mit großem Spatium zwischen den beiden Silben aus Rücksicht auf die Neumierung*.

5. *130r; Ct 2,3; 28V*

   Sicut malum inter ligna siluaru(m). sic dilectvs m(eu)s int(er) filios. AEVIA.

   CAO 4940; Stenzl 95. Der Zusatz aevia (= alleluia), der nur *zum Text der Antiphon gehört, ist ein expliziter Hinweis auf den liturgischen Zusammenhang, der dem Schreiber präsent war.*

6. *131r; Ct 2,6 (= Ct 8,3); 32V (=133V)*

   Leua eius sub capite meo. et dextera illius amplexabitur me.

   CAO 3574; Stenzl 59; Davis 131r.

7. *132v; Ct 2,10; 38V*

   Et dilect(us) m(eu)s loq(ui)t(ur) m(ihi). **Surge p(ro)p(er)a amica mea.** colu(m)ba mea. formosa mea. (et) ueni.

   Vgl. CAO zur folgenden Nr. 8; vgl. Stenzl 23 und 58; CANTUS ID 602287 mit zahlreichen Belegen des neumierten Versteils.

8. *132v; Ct 2,11–12; 39V*

   Iam eni(m) hiemps transiit. ymber abiit et recessit. flores apparuer(un)t!* temp(us) putationis aduenit.

   CAO 3470: Jam hiems transit, imber abiit; surge, amica mea, et veni*; Stenzl 58; Davis 131v. Die neumierten Verseteile aus Ct 2,11 und 2,12a sind Teil einer Antiphon,*

*die aus Ct 2,11–12a und Ct 2,13b besteht. – * Nur in der Lambacher Hs. und ihrer durch die Hs. aus Kremsmünster (Stiftsbibl. CC 32) repräsentierten Vorstufe fehlt wie in der Antiphon nach* flores apparuerunt *der Versteil* in terra nostra *des Bibeltextes, der in allen übrigen Williram-Hss. erhalten ist, vgl. Bohnert S. 178.*

9. *143r; Ct 4,5 und 4,6a (= 2,17a); 59V*

   Duo ubera tua. sicut duo hinuli capreę gemelli. q(ui) pascunt(ur) in-liliis **donec aspiret dies. (et) inclinent(ur) umbrę.**

   CAO 2227b; Stenzl 25: Der neumierte Versteil bildet den zweiten Teil einer linearen Antiphon aus Ct 2,16 und 17a. Ct 4,6a und 2,17a mit demselben Wortlaut.

10. *143r; Ct. 4,6b; 60V*

    Uadam **ad MONTEM MYRRE ! et ad colle(m)** thuris. *a.r.Rd.* **Ibo m(ihi).**

    CAO 3160; Stenzl 48; Text der Antiphon bei Stenzl S. 63: Ibo michi ad montem myrrhae et ad colles Libani [. . .]. *Am rechten Rand ist die im Text der Antiphon gebrauchte und auch neumierte Variante* Ibo michi *als Ersatz der Lesart des Kommentartextes* Uadam *eingetragen;* thuris *ist nicht neumiert, denn der Text der Antiphon hat* Libani *für* thuris. *Der neumierte Text bildet den Anfang der ältesten und dann am weitesten verbreiteten „großen" Hoheliedantiphon, Stenzl S. 63 f.*

11. *144r; Ct 4,9; 63V*

    Uulnerasti cor meu(m) soror mea sponsa. uulnerasti cor meu(m). in uno oculor(um) tuor(um). (et) in uno crine colli tui.

    CAO 5511; Stenzl 129.

12. *145r; Ct 4,11; 66V*

    Fauus distillans labia tua sponsa! mel et lac sub-lingua tua! **et odor ue-stim(en)tor(um) tuor(um) sicut odor thuris.**

    CAO 2855; Stenzl 39. Die neumierten Versteile entsprechen dem als Antiphon gebrauchten Text. – Vgl. Abb. 1

13. *145v; Ct 4,12; 67V*

    Ortus conclusus. soror mea sponsa! ort(us) conclusus. fons **SIGNATUS**.*

    CAO 3138 (vgl. 3135–37); Stenzl 43: statt soror mea sponsa *hat die Antiphon die Variante* Dei genitrix; *vgl. den Wortlaut ohne diese Ersetzung im Faksimile CANTUS 003138:* http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007359/f563.item [Stand:

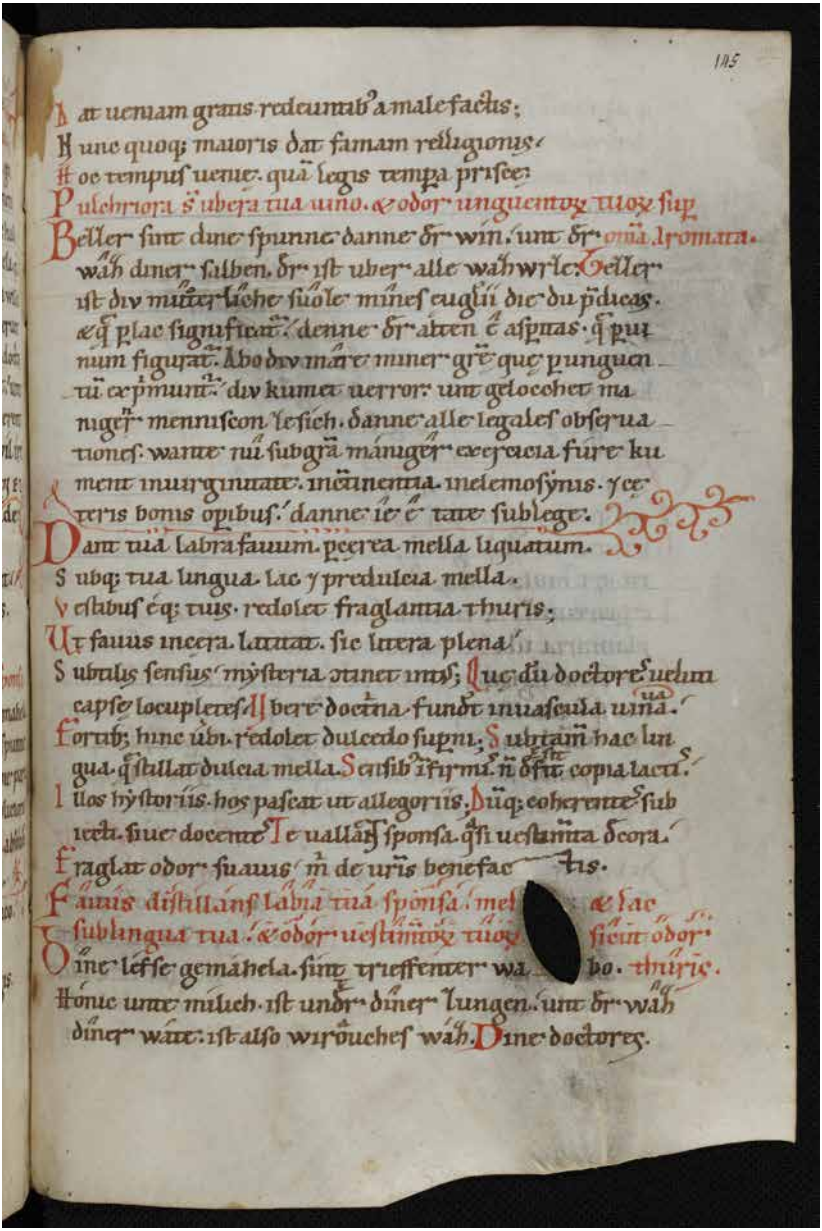


Abbildung 1: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Ms. theol. lat. qu. 140, Bl. 145r.

30. Nov. 2015]. Der Antiphontext mit seiner allegorischen Variante dei genitrix *(Stenzl S. 29) gehört zu den „großen" Hoheliedantiphonen, Stenzl S. 140.* – *SIGNATUS *mit Akuten nur über den Vokalen.*

14. *146r; Ct 4,13; 68V*

Emissiones tuę paradysvs malor(um) punicor(um)! cu(m) pomor(um) FRVCTIBVS.

CAO 2641; Stenzl 35.

15. *148r; Ct 4,15; 71V*

Fons ortoru(m). puteus aquaru(m) uiuentiv(m). q(ue)* fluunt impetu de lybano.

*CAO 2887; Stenzl 41. – * ą̊ Hs.*

16. *148v; Ct 4,16; 72V*

Surge aquilo. (et) ueni auster. p(er)fla ortu(m) meu(m). (et) fluENT aromata illivs.

CAO 5070; Stenzl 107. – Auf dem oberen Rand von 148v vor Zeile 1 beginnend mit 72L3 O uos in festę *steht eine Neumensequenz ohne Text.*

17. *149r; Ct 5,1a; 73V*

Ueniat dilect(us) m(eu)s in-ortu(m) suu(m)! ut comedat fructu(m) pomor(um) suor(um).

CAO 5329; Stenzl 121.

18. *149r; Ct 5,1b–d; 74V*

[b]UENI in-ortu(m) meu(m) soror mea sponsa. [c]messui myrra(m) mea(m) cu(m) aromatib(us) meis. [d]Comedi fauu(m) cv(m) melle meo! bibi uinv(m) *meum cu(m) lacte meo.

CAO 5352 und Stenzl 119 für Ct 5,1b–c sowie CAO 1856 und Stenzl 10 für Ct 5,1d. – *meum cum lacte meo *am Zeilenende interlinear eingefügt; ein Hinweis auf die nachträgliche Einfügung des rubrizierten Bibeltextes.*

19. *152v; Ct 5,6b; 82V*

Anima mea liquefacta est. ut dilectus locutus est.

20. *152v; Ct 5,6c; 83V*

Quesiui illum. (et) n(on) inueni! *uocaui. (et) n(on) respondit mihi.

21. *153r; Ct 5,7; 84V*

    Inuener(un)t me custodes **ciuitatis. q(ui) circu(m)eunt ciuitate(m). **p(er)cusser(un)t me. (et) uulnerauer(unt) me! tuler(unt) palliv(m) m(eum) c(ustodes) muror(um).**

    Zu 19.–21.: Ct 5,6b – Ct 5,7 sind Teile einer linearen Antiphon, die auch noch Ct 5,8 umfasst: CAO 1418; Stenzl 1. Anima mea liquefacta est *gehört zu den „großen" Antiphonen, vgl. zu Melodie und Text Stenzl S. 49–52. –* *illum vocavi *im Text der Antiphon bei Stenzl S. 46;* uocaui illum *im Text von Bartelmez,* illum *fehlt in der Lambacher Hs. (vgl. Apparat bei Bartelmez).–* **ciuitatis *nur in der Lambacher Hs., die hier den Text der Antiphon bezeugt. Die deutsche Übersetzung gibt den Bibeltext wieder, in dem das pleonastische* ciuitatis *der Lambacher Hs. nicht berücksichtigt ist:* In den sorgen. uundon míh die wahtáre. die dîe burg umbe gênt. – Vgl. Abb. 2 und 3.

22. *157v; Ct 5,16; 97V*

    Talis est dilectvs m(eu)s. et ipse est amicvs m(eu)s. filię hier(usa)l(em).

    CAO 5098; Stenzl 108. – Nur der Anfang der Antiphon ist neumiert.

23. *160r; Ct 6,7; 103V*

    SEXAGINTA s(unt) Reginę et octoginta concubinę! et adoloscentularum non est NVMERVS.

    CANTUS ID 204603; Stenzl 93. – Nur der Anfang der Antiphon ist mit schwarzer Tinte neumiert. Der Text gehört zu den „großen" Hoheliedantiphonen, Stenzl S. 141.

24. *162r; Ct 6,10; 107V*

    Descendi in-ortum nucum. ut uiderem poma conuallium. et inspicerem si floruissent *uineę̨. et germinassent MALA PUNICA.

25. *162v; Ct 6,12; 109V*

    Reuertere. reuertere sunamitis! reuertere. reuertere. ut intueam(ur) te.

    Zu 24.–25.: Ct 6,10 und Ct 6,12 sind Teile einer kombinierten Antiphon: CAO 2155; Stenzl 11. – *uineę̨: a *über* e, *Besserung des Plurals* uineę *in den Singular* uinea [*Willirams Text:* floruisset uinea], *doch das Verbum im Plural* floruissent *wird nicht verändert; zur Varianz vgl. Bohnert S. 183.*

26. *171v; Ct 8,3 (= Ct 2,6); 133V (= 32V)*

    Leua eius sub capite meo! et dext(er)a illius amplexabit(ur) me.

    CAO 3574; Stenzl 59; Davies 131v.. – Vgl oben zu 131r, Ct 2,6.

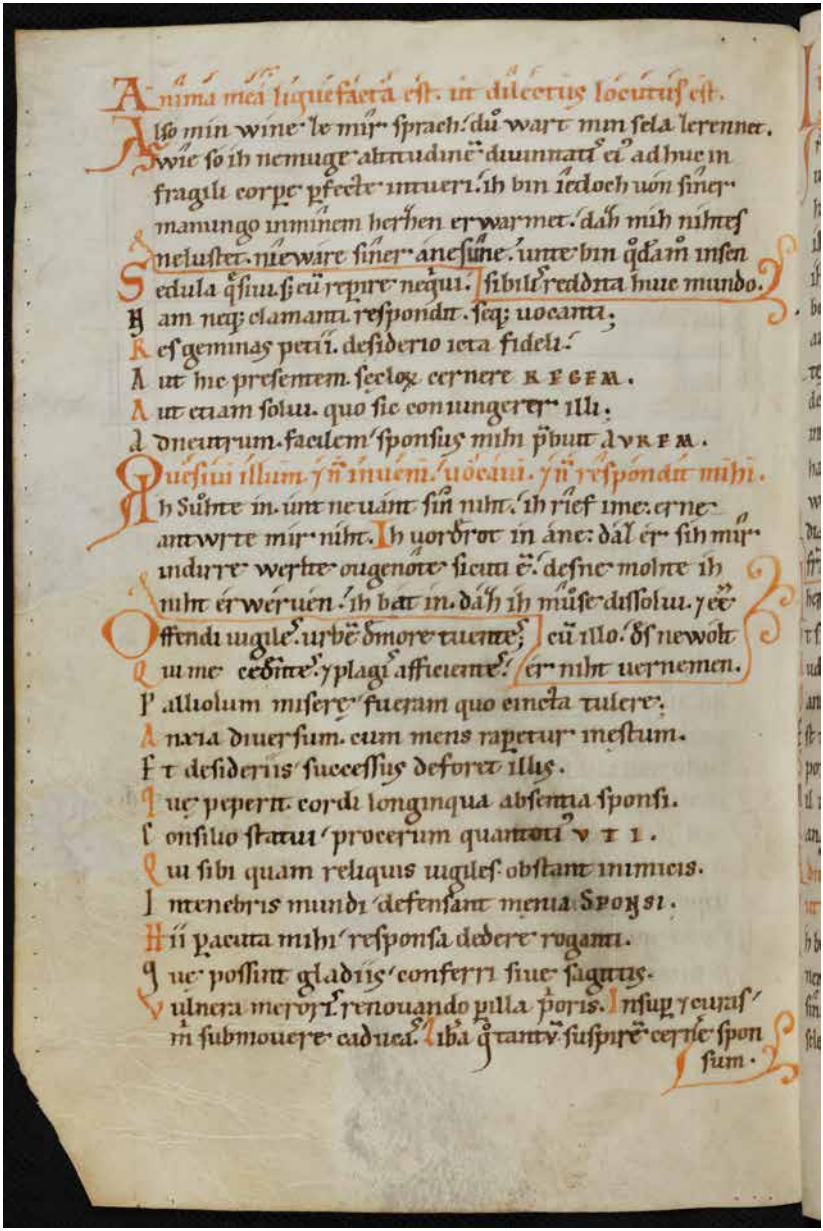


Abbildung 2: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Ms. theol. lat. qu. 140, Bl. 152v.

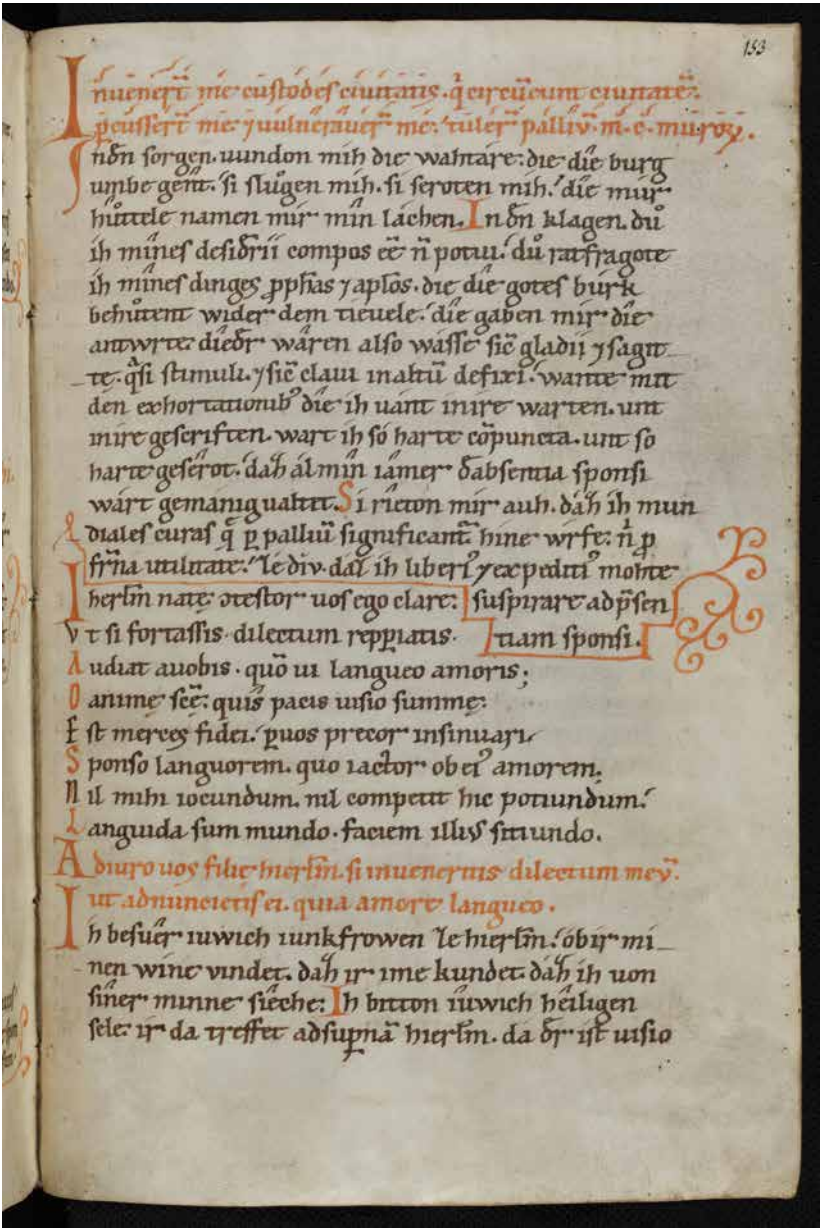


Abbildung 3: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Ms. theol. lat. qu. 140, Bl. 153r.

III.

Die neumierten Hoheliedantiphonen im Lambacher Williram wurden im 12. Jahrhundert überwiegend im Offizium der beiden ältesten Marienfeste verwendet, der *Assumptio Mariae* (15. August) und der *Nativitas Mariae* (8. September). In dem von Lisa Fagin Davis rekonstruierten Gottschalk-Antiphonar sind auf dem letzten erhaltenen Bl. 131r/v mehrere der auch im Lambacher Williram bezeugten neumierten Hoheliedantiphonen überliefert, die alle dem *Commune Virginum* zugewiesen werden;[12] Bl. 131v, Zeile 17 enthält jedoch den mit einem Paragraphenzeichen versehenen Hinweis *assumptione .s.* MARIE, der möglicherweise auf das entsprechende Marienfest verweist. Im alphabetischen Verzeichnis der einstimmigen Hoheliedantiphonen von Jürg Stenzl[13] ist die Zuordnung der Antiphonen zu einem bestimmten Fest verzeichnet, wenn das aus der Überlieferung hervorgeht, ebenso in der CANTUS Database. In den ältesten Quellen werden die Hoheliedantiphonen weit überwiegend den Festen *Assumptio Mariae* und *Nativitas Mariae* zugeordnet, noch selten auch dem *Commune Virginum*.

Der Bezug der neumierten Hoheliedverse des Kommentars auf den hauptsächlichen Gebrauch als Antiphonen im Offizium der beiden Marienfeste ist jedenfalls nicht auszuschließen. Die Himmelfahrt Marie und die Geburt Marie waren im Hochmittelalter populär, ebenso die apokryphen Quellen, die mit den beiden Festen eng verbunden sind. Über die Geburt Marias berichtet ausführlich das Pseudo-Matthäus-Evangelium,[14] über die Himmelfahrt Marias der *Transitus Mariae* des Pseudo-Melito.[15] Beide erfuhren schon früh volkssprachige Bearbeitungen im oberdeutschen Sprachgebiet: der Pseudo-Matthäus in Priester Wernhers *Driu liet von der maget*[16] (um 1170 in Augsburg), der *Transitus* durch Konrads von Heimesfurt *Unser vrouwen hinvart*[17] (bald nach 1200 am Hof des Bischofs von Eichstätt).

---

12 Davis, *The Gottschalk Antiphonary* (wie Anm. 5), S. 200 f.

13 Stenzl, *Der Klang des Hohen Liedes* (wie Anm. 11), Anhang 1, S. 103–131.

14 *Libri de nativitate Mariae: Pseudo-Matthaei Evangelivm, textus et commentarius*, hg. von Jan Gijsel; *Libellus de nativitate sanctae Mariae, textus et commentarius*, hg. von Rita Beyers, Turnhout 1997 (Corpus Christianorum, Series Apocryphorvm 9.10).

15 Monika Haibach-Reinisch, *Ein neuer ‚Transitus Mariae' des Pseudo-Melito. Textkritische Ausgabe und Darlegung der Bedeutung dieser ursprünglicheren Fassung für Apokryphenforschung und lateinische und deutsche Dichtung des Mittelalters*, Rom 1962 (Bibliotheca Assumptionis B. Virginis Mariae 5).

16 Priester Wernher, *Maria. Bruchstücke und Umarbeitungen*, hg. von Carl Wesle. Zweite Auflage besorgt durch Hans Fromm, Tübingen 1969 (Altdeutsche Textbibliothek 26).

17 Konrad von Heimesfurt, *Unser vrouwen hinvart und Diu urstende*. Mit Verwendung der Vorarbeiten von Werner Fechter hg. von Kurt Gärtner und Werner J. Hoffmann, Tübingen 1989 (Altdeutsche Textbibliothek 99).

Der Einfluss der Marienfeste auf die Exegese des Hohenliedes ist im Lambacher Williram wohl nur durch die Neumierung der als Antiphonen gebrauchten Hoheliedverse erkennbar, die Deutung der Braut als Maria ist darin jedoch impliziert. Die mariologischen Hoheliedkommentare setzen mit Rupert von Deutz (1075/80–1129/30) zu Beginn des 12. Jahrhunderts ein; sie könnten nach Jürg Stenzl als „ein theologisches Reagieren auf die HL-Texte in der Liturgie der Marienfeste" verstanden werden.[18] Von einer mariologischen Deutung der Braut findet sich bei Williram um 1060 allerdings noch keine Spur; er legt die Braut des Hoheliedes traditionell auf die Kirche aus und folgt damit Haimo von Halberstadt, seiner maßgeblichen Quelle.[19]

Die neumierten Hoheliedverse in der Lambacher Handschrift mit ihrem direkten Bezug auf die Marienfeste haben damit eine Art Kommentarfunktion: Sie schließen die Deutung der *sponsa* auf Maria mit ein. Der gelehrte Gottschalk von Lambach, wenn er nicht nur der Besitzer, sondern – wie der paläographische Befund ergibt – auch der Schreiber der Handschrift war, dürfte mit der im 12. Jahrhundert einsetzenden Neuausrichtung der Hohelied-Exegese vertraut gewesen sein. Die weitere Frage, wie sich Gottschalks Antiphonar und die Neumierung der Hoheliedverse in seiner Kopie des Williram-Kommentars aus musikwissenschaftlicher Perspektive zueinander verhalten, bleibt noch zu klären, denn ich habe mich im vorliegenden Beitrag einseitig mit dem Antiphonentext, aber nicht mit der zugehörigen Melodie beschäftigt. Von den zehn Hoheliedantiphonen in dem von Lisa Fagin Davis rekonstruierten Gottschalk-Antiphonar (Bl. 131r/v)[20] sind vier auch durch die neumierten Hoheliedverse im Lambacher Williram bezeugt. Ich gebe zum Abschluss die zehn Antiphonentexte nach dem Faksimile bei Davis[21] diplomatisch wieder; in Klammern füge ich den Verweis auf das CAO sowie auf die Nr. in Jürg Stenzls alphabetischem Verzeichnis (s. o.), das auch die Referenzen auf den Text des Hohen Liedes enthält, hinzu. Der Abdruck folgt den gleichen Prizipien wie oben der Abdruck der Verse aus dem Lambacher Williram.

1. Unguentum effusum nomen tuum ideo adolescentule dilexerunt te nimis (*CAO 5273; Stenzl 115*).
2. Leua eivs sub-capite meo et dextera illivs amplexibatur me (*3574; 6*).
3. Cum esset rex in-accubitu suo nardvs mea dedit odorem suauitatis (*2450; 2*).
4. Pulchra es et decora filia ierusalem terribilis ut castrorum acies ordinata (*4418; 76*).

---

18 Stenzl, *Der Klang des Hohen Liedes* (wie Anm. 11), S. 57.
19 Vgl. Gärtner, *Williram von Ebersberg* (wie Anm. 3), Sp. 1164.
20 Davis, *The Gottschalk Antiphonary* (wie Anm. 5), S. 315 f., Faksimiles von 131r/v.
21 Ebd., S. 200 f., normalisierte Incipits im Index „Chants in manuscript order" mit Nachweisen im CAO.

5. Iam hiemps transiit ymber abiit et recessit surge amica mea et ueni (*3470; 58*).
6. Surge aquilo et ueni auster p(er)fla ortum meum et fluent aromata illius (*5070; 107*).
7. Nigra sum sed formosa filia hierusalem ideo dilexit me rex et introduxit me in-cubiculum suum (*3878; 63*).
8. Aque multe non potuerunt extinguere caritatem (*1470; 6*).
9. Ista est speciosa inter filias hierusalem (*3415; 54a*).
10. Ista est speciosa inter filias hierusalem sicut uidistis eam plenam caritate et dilectione in-cubilibus et in-ortis aromatum (*3416; 54b*).[22]

Von diesen zehn Texten weisen die Nr. 2, 3, 5 und 6 im Abdruck aus dem Lambacher Williram (s. o. die Nr. 2, 6, 8 und 15) Neumen auf. Die Melodien habe ich in meinem Beitrag jedoch außer Acht gelassen, weil ich davon nicht genug verstehe. Diese Aufgabe muss ich daher an die Musikwissenschaftler weitergeben.[23]

[22] Nr. 10 ist als Responsorium gebraucht.

[23] Vgl. die Abb. 1–3 aus dem „Lambacher Williram“; die Abbildungen sind leicht verkleinert gegenüber der Blattgröße von 22,5 x 15,5 cm. Für die Herstellung von Digitalfaksimiles und die Erlaubnis zur Veröffentlichung habe ich der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zu danken. Sehr herzlich danken möchte ich auch Anne-Beate Riecke von der Handschriftenabteilung für Auskünfte und Beratung.

Axel Teich Geertinger

Werkbegriffe in Gesamtausgabe und Werkverzeichnis, oder: Wann ist ein Werk keins?

Definitorische Probleme dargestellt am Beispiel Carl Nielsens

Das thematisch-bibliographische Werkverzeichnis stellt ein zentrales Nachschlagewerk bei der Beschäftigung mit vor allem älterer Kompositionsmusik dar. „Thematisch" darf sich das Verzeichnis nennen, wenn es die Identifikation der verzeichneten Werke mittels des Incipits, d. h. der Wiedergabe der Anfangstakte des jeweiligen Werkes ermöglicht. „Bibliographisch" ist das Verzeichnis, falls es ferner die Quellen bibliographisch erfasst, d. h. die überlieferten Handschriften und Drucke identifiziert.

Die Bezeichnung „Werkverzeichnis" bezieht sich zwar nicht definitionsgemäß, wohl aber traditionell fast ausschließlich auf das Verzeichnis der Werke eines einzelnen Komponisten. Verzeichnisse anderer Korpora wie etwa örtlich definierte Sammlungen dagegen werden üblicherweise nicht als Werkverzeichnisse bezeichnet sondern als Kataloge. Es verbindet sich somit mit dem Werkverzeichnis auch die Vorstellung des künstlerischen *Gesamt*werkes einer Einzelperson, wenn auch der Begriff selbst eigentlich nur das Verzeichnis von Einzelwerken allgemein bezeichnet.

Die Gattung des Werkverzeichnisses hat mittlerweile eine jahrhundertlange Tradition hinter sich und hat sich als stehender Begriff in der Musikwissenschaft und Musikliteratur eingebürgert. Gerade wegen dieser Selbstverständlichkeit wird vielleicht erstaunlich selten – falls überhaupt jemals – in einem Werkverzeichnis erläutert, welche Werkdefinition dem Verzeichnis eigentlich zugrunde gelegt wurde. Dies ist umso erstaunlicher, wenn man den historischen Wandel der Werkauffassung über die Jahrhunderte, etwa seit dem Barock oder gar noch früherer Zeiten, bedenkt. Zwar erläutern Werkverzeichnisse oftmals die nähere Abgrenzung des zu verzeichnenden Œuvres; sie beschränken sich dabei meist auf die Feststellung, dass bestimmtes Material verzeichnet ist – z. B. alle vollendeten Kompositionen – oder dass umgekehrt dieses oder jenes Material ausgegrenzt wurde, z. B. Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten. Es handelt sich dabei also eher um die Erklärung einer praktikablen Begrenzung des Materials. Diese Frage soll uns hier nicht weiter beschäftigen, denn sie ist üblicherweise eine ebenso legitime wie notwendige Abgrenzung, die

auf Grundlage der spezifischen Quellensituation, der historischen Umstände, der zur Verfügung stehenden Mittel etc. die als optimal angesehene Lösung anstrebt. Das hier zu besprechende Problem ist vielmehr die bereits erwähnte Frage nach dem zugrunde liegenden, wenn stets auch nur impliziten Werkbegriff innerhalb des verzeichneten Materials, d. h. die Suche nach den Grenzen des einzelnen Werkes. Was gehört noch zum Werk? Wann etwa stellt eine Revision oder eine Kürzung nicht mehr eine Variante oder eventuell Neufassung des Werkes dar, sondern ein eigenständiges Werk? Fassungsprobleme wurden vor allem in editorischem Kontext öfters eingehend diskutiert,[1] gehören aber eher zur Peripherie des vorliegenden Themas, da sie sich hauptsächlich innerhalb der Grenzen des als Werk empfundenen bewegen.

Es soll hier nicht etwa versucht werden, eine allgemeine Definition aufzustellen, was angesichts der historischen, geografischen, gattungsspezifischen und anderen Unterschieden ebenso töricht wie unsinnig wäre. Es sollen lediglich Überlegungen zur Sprache gebracht werden, die dem Leser eines Werkverzeichnisses normalerweise verschlossen bleiben, die aber wegen der Autorität, die einem Werkverzeichnis zuteil wird, zumindest potentiell eine Bedeutung für die weitere Rezeption und Bewertung der betroffenen Kompositionen haben mag.

Dass die Frage nach einer Werkdefinition im Rahmen des Verzeichnisses kaum jemals angesprochen wird, mag mehrere Gründe haben. Die einfachste Erklärung wäre freilich, dass die Entscheidung – Werk oder nicht Werk – in der Praxis keine Fragen aufwirft und eine weitere Erörterung sich somit erübrigt. Angesichts der Diskussionen konzeptueller Fragen bei der Erstellung des unten zu besprechenden Nielsen-Verzeichnisses und nicht zuletzt wegen der widersprüchlichen Antworten, die vorhandene Vorarbeiten gaben, dürfte dies jedoch kaum der Fall sein. Vielmehr scheint das offensichtlich fehlende Interesse an der Mitteilung einer Werkdefinition damit zusammenzuhängen, dass das Werkverzeichnis sowieso eine idealisierte Abstraktion der Realitäten darstellt, die gerade in dem Kontext sowohl praktisch als sogar auch erwünscht ist, und deren Folgen für den Umgang mit der jeweiligen Komposition in der Praxis womöglich als unbedeutend eingestuft werden.

Eine weitere, naheliegende Erklärung mag sein, dass die Frage oftmals – vor allem bei den bekannteren Komponisten – schon längst von der Tradition beantwortet wurde und dass der Herausgeber des Verzeichnisses die Einteilung in Werke und nicht-Werke nicht zwingend neu beurteilen muss oder möchte. Manche Werkverzeichnisse beruhen auf Katalogen, die – wie z. B. bei W. A. Mozart – einst vom Komponisten selbst oder Personen aus seinem Umfeld erstellt wurden und freilich noch keineswegs

[1] Vgl. z. B. Reinmar Emans (Hg.), *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Textphilologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag*, Laaber 2007.

den Anspruch eines modernen Werkverzeichnisses erhoben, sondern z. B. als Bestandsaufnahmen eines Nachlasses funktionierten. Oftmals wurde dadurch allerdings bereits eine Werkauffassung tradiert, die auch spätere Verzeichnisse grundsätzlich nicht mehr geändert haben. In dem Fall mag es allerdings auch als unangemessen anmuten, wegen theoretischer Überlegungen über einen zeitgemäßen Werkbegriff eine stark tradierte Werkbestimmung zu verwerfen.

Am Rande bemerkt haben auch theoretische Arbeiten des 20. Jahrhunderts, die sich ausdrücklich mit dem Werkbegriff und dessen Wandel auseinandersetzten, scheinbar die Frage nach den Grenzen des einzelnen Werkes kaum berührt, wenn immerhin auch anerkannt wurde, dass Werken verschiedener Gattungen und verschiedener Epochen sehr unterschiedlicher Spielraum eingeräumt werden muss (als extreme Beispiele mögen z. B. Barockoper einerseits und Werke des Serialismus des mittleren 20. Jahrhunderts andererseits dienen). Zu erwähnen wäre z. B. Walter Wioras Buch *Das musikalische Kunstwerk*.[2] Ausführlich ging Wiora Fragen ontologischer Art nach und war unter anderem bestrebt, die verschiedenen Daseinsformen des Werkes zu systematisieren. Interessanterweise aber wurde nirgends angesprochen, wo die Grenzen zwischen den einzelnen Werken zu suchen sind, bzw. wie sich verwandtes, aber nicht identisches Material zum „Werk" verhält. Das Werk wurde grundsätzlich als eine a priori existierende Entität behandelt, die nicht weiter in Frage gestellt wurde. Ähnliches gilt für Wilhelm Seidels Buch *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, das wenige Jahre nach Wioras erschien.[3] Beiden ging es nicht darum, Kriterien für die Bestimmung einer Werkidentität auszumachen, sondern um Themen wie die ästhetische Wertung des Werkes (Werk als *Kunst*werk), seine Daseinsformen, und die Geschichte des Werkbegriffs.

Mit dem Begriff des Verzeichnisses als „idealisierte Abstraktion" wurde bereits angedeutet, dass das Werkverzeichnis nicht unbedingt der Komplexität der Wirklichkeit entspricht. Zumindest bezüglich der Werkzählung muss es notgedrungen mit einer binären Opposition operieren: Entweder wird ein Werk als eben solches anerkannt und erhält eine Nummer im Verzeichnis, oder es wird nicht als zureichend selbständiges Material angesehen und unter einer anderen Nummer subsumiert (vorausgesetzt, dass das Material nicht überhaupt aus dem Rahmen des Verzeichnisses fällt und deshalb ganz ausscheidet). Ein Dazwischen gibt es nicht. Gerade die kategorische Eindeutigkeit ist freilich ein Hauptzweck des Werkverzeichnisses, denn sie ermöglicht den eindeutigen Hinweis auf das jeweilige Werk; die Eindeutigkeit gilt jedoch nur der Kommunikation, nicht aber dem bezeichneten Gegenstand: „BWV 552" etwa

2 Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983.

3 Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 246).

als Hinweis auf Bachs *Präludium und Fuge* teilt zwar eindeutig mit, dass unter J. S. Bachs Orgelwerken dasjenige Paar in Es-Dur gemeint ist, vermag aber nicht genau zu definieren, welches Material – darunter Fremdbearbeitungen, zum Beispiel – dem bezeichneten Werk noch zuzurechnen ist und welches nicht. Den Herausgebern einer Gesamtausgabe stellt sich die Frage nicht unbedingt: Im Rahmen der Ausgabe muss nur eine Entscheidung getroffen werden, welche Kompositionen oder Fassungen zu veröffentlichen sind und welche nicht; es muss nicht notwendig über den Werkanspruch des jeweiligen Stücks (d. h. ob Werk, Werkteil oder Fassung) entschieden werden.

Das Carl Nielsen-Werkverzeichnis (CNW)

Derartige Fragen über den Werkanspruch stellten sich dem Dänischen Zentrum für Musikedition an der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen,[4] als die unmittelbar vorher vollendete Gesamtausgabe der Werke Carl Nielsens (1865–1931) durch ein thematisch-bibliographisches Nielsen-Werkverzeichnis ergänzt werden sollte. Das englischsprachige Verzeichnis wurde unter dem Titel *Catalogue of Carl Nielsen's Works* – kurz CNW – im Herbst 2014 online veröffentlicht. Es ist kostenlos im Internet abrufbar;[5] eine gedruckte Ausgabe in verkürzter Form ist in Vorbereitung. Das CNW ist zudem das erste Verzeichnis seiner Art, das ganz auf dem Metadatenmodell der *Music Encoding Initiative* beruht.[6]

Vorarbeiten

Trotz bedeutender Vorarbeiten lag bis zur Veröffentlichung des CNW noch kein vollständiges, thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke Nielsens vor. Als gängiges Nielsen-Verzeichnis galt bislang der 1965 erschienene Katalog von Dan Fog und Torben Schousboe.[7] Die darin angegebenen Nummern werden nach den Herausgebern üblicherweise als FS-Nummern bezeichnet. Das FS-Verzeichnis orientiert sich grundsätzlich an Drucken, erwähnt aber auch handschriftlich überlieferte Werke. Es kann als fast vollständig gelten, obwohl es ausdrücklich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

4 *Dansk Center for Musikudgivelse*, URL: http://www.kb.dk/dcm/ [Stand: 30. Nov. 2015].
5 *Catalogue of Carl Nielsen's works*, URL: http://www.kb.dk/dcm/cnw.html [Stand: 30. Nov. 2015].
6 Website der *Music Encoding Initiative* (MEI), URL: http://www.music-encoding.org [Stand: 30. Nov. 2015]. Für die Arbeit am CNW und anderen Werkverzeichnissen entwickelte das Zentrum einen Metadateneditor. Näheres hierzu unter http://www.kb.dk/en/nb/dcm/projekter/mermeid.html [Stand: 30. Nov. 2015].
7 Dan Fog und Torben Schousboe, *Carl Nielsen. Kompositioner. En Bibliografi*, Kopenhagen 1965.

Als wichtige Ergänzung hierzu veröffentlichten Birgit Bjørnum und Klaus Møllerhøj 1992 einen Katalog über den Bestand der Carl Nielsen-Sammlung (CNS) in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen,[8] die den Großteil der erhaltenen Musikhandschriften Nielsens – schätzungsweise über 95 % – enthält. Anders als FS orientiert sich der CNS-Katalog naturgemäß an Handschriften. Weder FS noch CNS sind thematische Verzeichnisse, d. h. sie erlauben die eindeutige Identifikation der Werke mittels Incipits nicht. Dies kann zumindest im FS-Verzeichnis zu Zweifelsfällen führen, z. B. auf welche lediglich als „Sätze für Streichquartett" bezeichneten Kompositionen die Nummer FS 3c hinweist.

Die wichtigste Vorarbeit zu einem thematisch-bibliographischen Nielsen-Verzeichnis jedoch stellte die Carl Nielsen-Gesamtausgabe dar, die während der Jahre 1994–2009 an der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen entstand.[9] Im Kontext der Gesamtausgabe wurden alle zugänglichen Quellen gesichtet, beurteilt und beschrieben und sämtliche vollendeten Werke kritisch ediert und veröffentlicht. Die naheliegende Annahme, dass die Erstellung eines Werkverzeichnisses sich nunmehr auf das Verleihen von Werkzahlen anhand des Inhaltsverzeichnisses der Gesamtausgabe und das mehr oder weniger mechanische Kopieren der dort zusammengetragenen Informationen – darunter die Erstellung der Incipits – beschränke, erwies sich allerdings als überraschend verfehlt.

Ordnungsprinzip des CNW

Ein eher kleineres Problem stellte die Werknummerierung dar. Die Frage war dabei nicht die Systematik der Zählung, also ob die Nummerierung etwa chronologisch, alphabetisch oder systematisch erfolgen sollte. Die oftmals nur ungenau datierbaren und bisweilen in mehreren Phasen oder parallel entstandenen Werke Nielsens ließen eine eindeutige Chronologie ohnehin nicht zu. Da das Verzeichnis als ein primär digitales geplant war, in dem sich die Werkliste nach mehreren relevanten Prinzipien umordnen lässt, war das Prinzip der Nummerierung allerdings sowieso nicht entscheidend. Es wurde daher auch mehr auf die Beibehaltung der ursprünglich verliehenen Nummern als auf die strenge Einhaltung des gewählten Ordnungsprinzips geachtet, als sich nach der (verfrühten, wie sich herausstellte) Veröffentlichung einer vorläufigen, bereits nummerierten Werkliste doch noch Verschiebungen und Ergänzungen ergaben. Die Zählung des CNW ist grundsätzlich systematisch, d. h. nach Gattungen

---

8 Birgit Bjørnum und Klaus Møllerhøj, *Carl Nielsens Samling. Katalog over komponistens musikhåndskrifter i Det kongelige Bibliotek*, Kopenhagen 1992.

9 *Carl Nielsen Udgaven /The Carl Nielsen Edition*, Kopenhagen 1998–2009.

angelegt. Innerhalb der Gattungen folgt die Ordnung in etwa derjenigen der Nielsen-Gesamtausgabe. Aber auch nach Gattungen ist die Einteilung nicht eindeutig. Die zahlenmäßig weitaus größte Werkgruppe stellen die Lieder Nielsens dar: etwa dreihundert der insgesamt mehr als vierhundert Kompositionen. Der Übersichtlichkeit wegen wurde diese Gruppe deshalb weiter unterteilt in einstimmige Lieder (mit oder ohne Begleitung), Werke für Chor a cappella und solche mit Begleitung. Etliche Lieder Nielsens sind jedoch in mehreren Fassungen überliefert, die mehrere dieser Gattungen vertreten und deshalb sowohl der einen als auch der anderen Gruppe zugerechnet werden können. Als bestimmend für die Zuordnung wurde in diesen Fällen die jeweils zuerst veröffentlichte Fassung gewählt.

Werk, Teil und Fassung

Schwieriger zu beantworten als die Frage nach dem Ordnungsprinzip war die Frage, was überhaupt als Werk zu zählen sei und was nicht. Dazu müssen jedoch erst einige Bemerkungen zum Schaffen Nielsens vorausgeschickt werden. Die meisten der gängigen Gattungen sind in Nielsens Gesamtwerk vertreten – von den beiden Opern und den sechs Symphonien bis zu den zahlreichen Liedern. Eine interessante Besonderheit ist, dass es sich bei den Liedern Nielsens meist nicht um Kunstlieder handelt, sondern hauptsächlich um Lieder für den Alltags- und Schulgebrauch. Unter anderem durch die Neuauflagen der 1920er Jahre des Liederbuches für die dänischen Volkshochschulen bzw. dem dazugehörigen Melodienbuch (*Folkehøjskolens Melodibog*), an dessen Redaktion Nielsen maßgeblich beteiligt war, fanden Nielsens Lieder Verbreitung; tatsächlich sind mehrere davon noch heute nahezu jedem Kind in Dänemark geläufig.

Die Produktion Nielsens verteilt sich somit gleichermaßen in einen Teil für den Konzertsaal oder die Bühne und einen Teil für den eher volkstümlichen Gebrauch. Nicht selten allerdings sind (Volks-)Lieder und Bühnenmusik, mitunter aber auch Instrumentalstücke innig miteinander verbunden. Die zahlreichen Verknüpfungen und andere Umstände erschweren mitunter die Entscheidung erstens, was als ein Werk zu zählen ist und was nicht, zweitens, welches Material als eigentliche Neufassung zu gelten hat. Als problematisch sind vor allem folgende Situationen zu erwähnen (mit einigen Beispielen aus Nielsens Produktion):

Wiederverwertung oder selbstständige Rezeption von Auszügen aus größeren Werken, z. B.	
• Lieder aus Bühnenwerken	*Sangen til Danmark* (CNW 237; aus dem Schauspiel *Moderen*, CNW 18) *Lied des Jeronimus* (aus der Oper *Maskarade*, CNW 2)
• Instrumentale Auszüge aus Orchesterwerken	Suite aus *Aladdin* (CNW 17; Orchestersuite aus der Schauspielmusik) *Taagen letter* (aus dem Schauspiel *Moderen*, CNW 18)
Aufnahme von vorhandenem Material in größeren Werken	
• Aufnahme eigenen Materials	*Moderen* (CNW 18; enthält das Orchesterstück *Saga-drøm*, CNW 35) *Bläserquintett Op. 43* (CNW 70; enthält Variationen über Nielsens Lied *Min Jesus, lad mit Hjerte faa*, CNW 184)
• Fremdmaterial	*Moderen* (CNW 18; enthält A. P. Bergreens Lied *Her vil ties, her vil bies*, das Volkslied *Roselil og hendes Moder* und zitiert ferner Nationalhymnen)
Andere Bearbeitungen eigener Werke, darunter	
• Wiederverwendung einer Melodie zu neuem Text	*Danevang med grønne Bred* (CNW 318) und *Er din Stue lav og trang* (CNW 384; Melodie von *Julesang*, CNW 313) *Søndret Folk er vokset sammen* (CNW 383; Melodie von *Sangen til Danmark*, CNW 237)
• Mehrfache Vertonungen desselben Textes	*Hjemvee* (CNW 205 und 296) *Solnedgang* (CNW 116 und 287)
• Bearbeitungen von Orchester- und Bühnenwerken für Klavier	*Moderen* (CNW 18; Fassung für Klavier und Gesang) *Symphonie Nr. 3* (CNW 27; Bearbeitung für zwei Klaviere)

• Klavierauszüge	*Maskarade* (CNW 2) *Søvnen* (CNW 101), Kantate für Chor und Orchester
Liedersammlungen, darunter	
• Liederzyklen mit Opuszahl	*Viser og Vers af J. P. Jacobsen*, Opus 6 (CNW 121–125) Lieder zu Texten von Ludvig Holstein, Opus 10 (CNW 126–131)
• Nicht-zyklische Sammlungen	*Salmer og aandelige Sange* (CNW 153–201) *Strofiske Sange*, Opus 21 (CNW 135–141)
• Beiträge zu allgemeinen (Volks-)Liederbüchern	*Folkehøjskolens Melodibog* (CNW 202, 204, 205, …) *Melodier til Sangbogen „Danmark“* (CNW 146, 186, 203, …)
Sonstiges	
• Werke, die in Zusammenarbeit komponiert wurden	*Kantate ved Aarhus Landsudstillings Aabnings-Højtidelighed 1909* (CNW 107; Nielsen und sein Schüler Emilius Bangert teilten sich die Arbeit)
• Fragmente	Musik zu Ben Jonsons Schauspiel *The Silent Woman* (CNW A 2) Mehrere Fragmente für Streichquartett, Klavier u. a.

Tabelle 1: Beispiele problematischer Werkbeziehungen

Mit den genannten Beispielen soll lediglich auf einige Werke hingewiesen werden, bei denen die betreffenden Fragen sich stellen mögen. Die konkreten Fragen in jedem Fall können hier nicht alle erörtert werden; es kann im Folgenden auch nur auf einige der erwähnten Aspekte eingegangen werden.

Um die sehr unterschiedlichen und mitunter verschachtelten Kompositionen bezüglich der Werkzählung so gleichartig wie möglich zu behandeln, war es für die Erstellung

des Werkverzeichnisses notwendig, konkrete Kriterien für die Bestimmung als ‚Werk' bzw. ‚nicht Werk' zu formulieren. Im engeren Sinne ging es darum, die Auffassung von Identität und Integrität eines Werkes in operationelle Richtlinien umzusetzen. Die bereits vorhandenen Werkzählungen – FS- und CNS-Katalognummern, aber ebenso Nielsens eigene Opuszahlen – schieden aus verschiedenen Gründen als Vorlage aus. Die FS-Nummern sind vor allem bei den Liedern problematisch, weil sie aufgrund der Druckorientierung nicht die einzelnen Lieder zählen, sondern die Sammlungen bzw. Liederbücher, in denen sie erschienen. Da zahlreiche Lieder in mehreren Kontexten veröffentlicht wurden, tragen Nielsens Lieder im FS-Katalog jeweils bis zu vier verschiedene Nummern, wovon aber keine das einzelne Lied eindeutig identifiziert; so tragen z. B. sowohl *Jeg ved en Lærkerede* („Ich weiß ein Lerchennest", CNW 262) als auch *Solen er saa rød, Mor* („Die Sonne ist so rot, Mama", CNW 263) als auch *Tyst som Aa i Engen rinder* („Still wie der Bach, der durch Wiesen fließt", CNW 264) die FS-Nummern 111 und 114. Ähnlich verhält es sich mit den CNS-Nummern. Da im CNS-Katalog grundsätzlich Handschriften – darunter auch Sammelhandschriften – gezählt werden, sind auch dort oftmals mehrere unabhängige Kompositionen unter derselben Nummer vermerkt. Falls eine Komposition in mehreren Handschriften vertreten ist, wurde dem Werk noch zusätzlich eine eigene Nummer verliehen, so dass sich ein verschachteltes Nummernsystem ergibt, in dem sich Nummern überschneiden oder in anderen Nummern enthalten sind. Wie bei FS besteht also auch im CNS-Katalog kein eins-zu-eins-Verhältnis zwischen Werk und Nummer. Die nur 58 authentischen Opuszahlen von Nielsen wiederum lassen offensichtlich zu viele Lücken übrig, um als Grundlage für eine komplette Nummerierung zu dienen. Auch sagen sie über Nielsens eigene Auffassung des Werkbegriffs kaum etwas aus; so tragen beispielsweise zwei der Hauptwerke Nielsens, die beiden Opern *Saul og David* („Saul und David", CNW 1) und *Maskarade* (CNW 2) keine Opusnummern, vermutlich weil sie nicht für den Druck bestimmt waren. Opuszahlen sind bei Nielsen eher als Verlagsnummern zu verstehen, nicht als ein Prädikat, das er besonders gewichtigen Kompositionen gab.

Es stand also fest, dass für das CNW von Grund auf neu durchdacht werden musste, wie die Identität der einzelnen Werke auszumachen und abzugrenzen wäre. Wurde eine eigentliche Definition einer solchen ‚Werkidentität' während der Vorbereitung des CNW auch nicht ausdrücklich formuliert, lässt sich doch folgendes aus den redaktionellen Richtlinien resümieren:

Auszüge bzw. Werkteile

Auszüge werden im CNW als Fassungen desselben Werkes angesehen, sofern sie das ursprüngliche Werk in seiner Gesamtform umreißen oder zusammenfassen. So sind

z. B. sowohl die siebenteilige Orchestersuite als auch der sechsteilige Auszug für Klavier und Chor als Fassungen der Schauspielmusik zu *Aladdin* (CNW 17) verzeichnet, da es sich um einen substantiellen Querschnitt aus der 30 Nummern umfassenden Vorlage handelt. Ferner ist es von Bedeutung, dass auch die verkürzten Fassungen den Titel des ursprünglichen Werkes beibehalten oder auf ihn hinweisen. Anders wurde bei Einzelstücken vorgegangen, die allein keinen Gesamteindruck des ursprünglichen Werkes mehr verleihen. Dies ist z. B. der Fall, wenn ein aus Schauspielmusiken stammendes Lied unabhängig vom ursprünglichen Kontext rezipiert wurde.

Als Kriterium für den Anspruch eines Werkteils auf eine eigene Werknummer wurde die vom Komponisten beauftragte oder zumindest zur Kenntnis genommene Veröffentlichung des betreffenden Stücks festgelegt. So erhielten die in den zentralen Liederbüchern (vor allem *Folkehøjskolens Melodibog* und *Melodier til Sangbogen ‚Danmark'*) veröffentlichten Lieder ihre eigene Werknummer, auch wenn sie ursprünglich als Teil eines größeren Werkes, etwa einer Kantate oder Schauspielmusik, konzipiert waren. Nur in sehr wenigen Fällen führte diese Praxis zu Entscheidungen, die heute überraschen mögen: So ist z. B. eines der bekanntesten Stücke Nielsens überhaupt, *Taagen letter* („Der Nebel steigt") für Harfe und Flöte bzw. für Klavier, nur als Teil der Musik zu Helge Rodes Schauspiel *Moderen* („Die Mutter", CNW 18; näheres dazu unten) zu finden, da es zu Nielsens Lebzeiten nicht als eigenständiges Stück veröffentlicht wurde. Auch das in Dänemark bekannte Lied des Jeronimus *Fordum var her Fred paa Gaden* („Schön war es in alten Tagen") aus der komischen Oper *Maskarade* erhielt aus demselben Grund keine eigene Werkzahl, obwohl es in spätere Liederbücher aufgenommen wurde.

Lieder und Liedersammlungen

Einen besonderen Problemkomplex stellten die in sehr unterschiedlichen Kontexten veröffentlichten Lieder Nielsens dar. Die Frage war, ob die in Sammlungen bzw. Liederbüchern zusammen veröffentlichten Lieder als nur ein Werk zu zählen waren oder als einzelne Werke. Angesichts der beschriebenen Schwächen sowohl des FS- als auch des CNS-Katalogs ließ sich die Frage relativ schnell dahingehend beantworten, dass Lieder grundsätzlich als eigenständige Werke zu zählen waren; dies erschien zumindest bei den in allgemeinen Liederbüchern veröffentlichten Liedern ohnehin als zweckdienlich. Die Schwierigkeit bestand darin, dass Liedersammlungen prinzipiell ein Kontinuum ausmachen, an dessen einem Ende die gemischten Liederbücher mit Beiträgen zahlreicher Komponisten stehen, am anderen Ende aber zyklisch konzipierte Liederkreise, die durchaus Anspruch darauf erheben können, als *ein* Werk angesehen zu werden und womöglich sogar mit einer Opuszahl versehen wurden. Ähnliche



Abbildung 1: Die erste der zwei Strophen aus dem Lied des Jeronimus aus Nielsens komischer Oper *Maskarade* (CNW 2). Als selbstständige Komposition in gedruckter Form setzte sich das Lied erst nach Nielsens Tod durch. Es erschien zwar bereits 1906 auch als Einzelheft in einer Reihe von Ausschnitten aus dem Klavierauszug, die jedoch immer noch mit Regieanweisungen versehen und auf dem Titelblatt als (sogar vollständiger) Klavierauszug zur Oper bezeichnet waren. Das Lied verdeutlicht zugleich, dass Nielsen nicht nur Kunstmusik einerseits und volkstümlichere Lieder andererseits schrieb, sondern mitunter sogar das eine im anderen integrieren konnte. *DK-Kk* D6, 1906–07.368

Fragen stellen sich bei anderen Komponisten, besonders vor 1800, auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, wenn z. B. mehrere Sonaten oder Konzerte unter einer Opuszahl und einem gemeinsamen Titel veröffentlicht wurden.

Nielsen veröffentlichte drei Liedersammlungen, die jeweils eine Opuszahl erhielten und Texte eines einzelnen Dichters vertonen, und zwar Opus 10 (sechs Lieder zu Texten von Ludvig Holstein), Opus 4 und Opus 6 (jeweils fünf Lieder zu Texten von Jens Peter Jacobsen). Trotz der Opuszahlen handelt es sich bei den drei Sammlungen jedoch nicht um im engeren, musikalischen oder inhaltlichen Sinn zyklische Kompositionen, und es erschien deshalb durchaus vertretbar, auch diesen Liedern einzelne Werknummern zu verleihen. Noch unterstützt wird diese Sichtweise dadurch, dass eines der Lieder aus Opus 10, *Sang bag Ploven* („Lied hinter dem Pflug", CNW 129) auch im Liederbuch der dänischen Volkshochschulen bzw. dem Melodienbuch dazu (*Folkehøjskolens Melodibog*), an dessen Redaktion Nielsen beteiligt war, Aufnahme fand. Wie bereits erwähnt kommen Opuszahlen bei Nielsen eher Verlagsnummern gleich. Nielsen selbst scheint als Opus bezeichnete Kompositionen nicht unbedingt als untrennbare Einheiten verstanden zu haben: aus den 1892 als Nielsens Opus 4 veröffentlichten fünf Liedern zu Gedichten von J. P. Jacobsen wurde eines, *Solnedgang* („Sonnenuntergang", CNW 116), bereits zwei Jahre vor der Veröffentlichung der Sammlung uraufgeführt, dann vier der Lieder im Erscheinungsjahr, und eines, *Til Asali* („Für Asali", CNW 118), erst drei Jahre später. Ferner erschien 1895 im Verlag Wilhelm Hansen, bei dem auch Opus 4 und 6 erschienen waren, eine Auswahl der Lieder in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Lieder von J. P. Jacobsen", in der jeweils drei Lieder aus Opus 4 und 6 als eine Sammlung vorgestellt wurde. Dass jedes der Lieder einen eigenen Eintrag im CNW erhielt, erleichterte die Darstellung dieser und ähnlicher Sachverhalte. Als Ergänzung zu den Werkeinträgen der einzelnen Lieder ist im CNW allerdings auch pro Sammlung ein Eintrag vorhanden, der die gemeinsamen Quellen und die Entstehungsgeschichte der jeweiligen Sammlung zusammenfasst; nur erhielten diese Sammlungseinträge statt Werknummern gesonderte Sammlungsnummern: CNW Coll. 1 (= Opus 4), Coll. 2 (= Opus 6), Coll. 3 (= *Lieder von J. P. Jacobsen*) usw.

Eine andere Frage, die sich besonders im Bereich der Lieder, mitunter aber auch anderswo stellt, ist, wie mit Wiederverwendung von Material – sei es Text oder Musik – in verändertem Kontext umzugehen ist. Die Wiederverwendung von entweder Melodien oder Texten kommt bei Nielsen öfters vor, wobei meistens keinerlei Beziehung zwischen den Kontexten besteht. Im CNW wurden Lieder grundsätzlich unter dem Gesichtspunkt behandelt, dass die Werkidentität unlöslich mit der Einheit von Melodie und Text verbunden ist; durch Ersetzen eines der beiden Elemente entsteht ein neues Werk. Besonders deutlich lässt sich dieses anhand des 1923 komponierten

Julesang („Weihnachtslied", CNW 313) darstellen, aus dem noch im selben Jahr mit neuem Text das eher sommerliche Lied *Danevang med grønne Bred* („Dänemark mit grünen Ufern", CNW 318) entstand. Zwei so unterschiedliche Konzepte lediglich als alternative Fassungen desselben Werkes zu verstehen, schien mit der Idee einer integralen Werkidentität kaum vereinbar.

Ein diffuses Werk: *Moderen* Opus 41

Wie schon aus der Übersicht ersichtlich ist, lassen sich erstaunlich viele der erwähnten Zweifelssituationen anhand der Musik zu Helge Rodes Schauspiel *Moderen* („Die Mutter", CNW 18) darstellen. Das daraus stammende Instrumentalstück *Taagen letter* wurde bereits oben angesprochen. Das patriotische Schauspiel *Moderen* entstand anlässlich der Wiedervereinigung Nordschleswigs mit Dänemark nach der Volksabstimmung 1920 über die Staatszugehörigkeit Schleswigs. Nielsen ließ sich – allerdings nur widerstrebend – überreden, dazu Musik zu komponieren. Gleich im ersten Bühnenbild griff Nielsen auf das bereits 1907–1908 komponierte Orchesterstück *Saga-drøm* („Sagen-Traum", CNW 35) Opus 39 zurück, das er einschließlich des Titels unverändert einsetzte. Hier handelt es sich somit nicht um die Verselbstständigung eines Werkteils, sondern umgekehrt um die Aufnahme eines bestehenden Werkes als Werkteil; denn anders lässt es sich kaum verstehen: *Saga-drøm* ist ohne Frage als eigenständiges Werk anzusehen, das aber im Kontext der 22 Nummern umfassenden Schauspielmusik eine so untergeordnete Rolle spielt, dass sich die Musik zu *Moderen* – die übrigens die eigene Opuszahl 41 erhielt – keinesfalls nur als Bearbeitung oder Fassung von Opus 39 verstehen lässt.

Noch vor der Uraufführung im Januar 1921 wurde eine von Nielsen angefertigte Bearbeitung der Schauspielmusik für Klavier und eine Stimme veröffentlicht, in der 13 der insgesamt 22 Nummern vertreten waren. Dieser Auszug wurde nach den oben angedeuteten Richtlinien im CNW nicht als eigenständiges Werk gezählt, sondern als alternative Fassung unter der gleichen CNW-Nummer wie die ursprüngliche Fassung für Orchester, Chor und Solisten aufgeführt. In dieser Zweitfassung befindet sich übrigens auch die Klavierfassung von *Taagen letter*. Im Gegensatz zu *Taagen letter* jedoch verselbstständigten sich unter Nielsens Aufsicht mehrere der Lieder, z. B. *Min Pige er saa lys som Rav* („Mein Mädchen ist so hell wie Bernstein", CNW 231), das 1921 in anderem Kontext in einer Fassung für zweistimmigen Kinderchor erschien.

Eine besondere Rolle aber spielt der Schlusschor *Som en rejselysten Flaade* („Wie eine reiselustige Flotte"), der in motivischer Hinsicht die Schauspielmusik zusammenhält: Ein Anklang daran lässt sich schon im Eröffnungsmarsch erahnen, das Lied *Søndret*



Abbildung 2: Die 1920 im Druck erschienene Partitur zu *Saga-drøm* („Sagen-Traum“, CNW 35) wurde in Nielsens autographe Partitur der Schauspielmusik zu *Moderen* („Die Mutter“, CNW 18) eingeklebt und mit einer Satznummer („Nr. 1a“) versehen. *DK-Kk* CNS 345a

Folk er vokset sammen („Zerschlagenes Volk ist zusammengewachsen") im fünften Bild stellt eine Variation derselben Melodie vor, und auch das Vorspiel zum siebenten Bild ist aus dem Liedanfang modelliert. Die Fassung für Klavier und Gesang des Liedes wurde 1922, d. h. im Jahr nach der Erstaufführung der Bühnenmusik, fast unverändert im Liederbuch der Volkshochschulen aufgenommen. In dem für die Schule bestimmten Liederbuch *Danmark. Sangbog for Skolen og Hjemmet* („Dänemark. Liederbuch für Schule und Heim") und dem dazugehörigen Melodienbuch erschien es 1924 ferner in einer Fassung für dreistimmigen Kinderchor, und schon 1921 war eine Fassung für gemischten Chor veröffentlicht worden. Mehrere Fremdbearbeitungen für gemischten Chor, Männerchor und für Blasorchester entstanden ebenfalls noch 1921. Als eigenständiges Lied ist *Som en rejselysten Flaade* im CNW unter der Nummer 237 mit dem Titel *Sangen til Danmark* („Das Lied an Dänemark") verzeichnet. Fremdbearbeitungen dagegen wurden im Anhang aufgenommen. Komplizierend kommt noch hinzu, dass im Liederbuch *Danmark* nicht nur *Som en rejselysten Flaade*, sondern auch *Søndret Folk er vokset sammen* erschien, und zwar letzteres nicht mit der ursprünglichen Melodie aus der Schauspielmusik, sondern in einer dreistimmigen Fassung, die mit derjenigen von *Som en rejselysten Flaade* identisch ist. Das Lied *Søndret Folk er vokset sammen* stellt als selbstständiges Werk im CNW unter der Nummer 383 somit eine Synthese aus ursprünglichem Text und geringfügig veränderter Melodie dar.

Zusammenfassung

Mit Nielsens Musik zu *Moderen* zeichnet sich ein etwas diffuses Bild von Kompositionen und Teilkompositionen, die ineinander greifen; trotzdem scheint es auch in diesem Komplex durchaus möglich, überzeugende oder zumindest zweckmäßige Urteile über ‚Werk' oder ‚nicht Werk' zu fällen, so dass sich die unterschiedlichen Entstehungs- und Rezeptionsgeschichten der jeweiligen Teile darstellen lassen. Die zahlreichen Relationen zwischen den Teilen lassen sich zudem vor allem im digitalen Verzeichnis mittels Verlinkung gut verfolgen, so dass sowohl Teil und Gesamtheit als auch die Verbindungen zwischen ihnen gleichermaßen berücksichtigt werden. Die hier besprochenen Prinzipien der Werkzählung und mehr werden übrigens in der englischsprachigen Einleitung zum CNW erläutert. Eine Frage, über die meistens die historischen oder praktischen Umstände entscheiden, die aber dennoch eine Erwägung wert sein mag, ist diejenige, ob im Idealfall eine Gesamtausgabe vor dem Werkverzeichnis erarbeitet werden sollte oder umgekehrt. Vermutlich wird in beiden Situationen die jeweils spätere Arbeit neues Wissen aufdecken, z. B. vorher unbekannte Quellen, die die umgekehrte Arbeitsfolge wünschenswert erscheinen lassen mögen. Die Parallelarbeit bzw. das Erstellen der betreffenden Werkverzeichniseinträge wäh-

rend der Edition der Werke mag diese Situation verbessern. Eine eigentliche Lösung gerade dieses Problems verspricht allerdings vermutlich nur die digitale Publikation beider, wodurch nachträgliche Ergänzungen prinzipiell ermöglicht werden.

Etwas überraschend war im Kontext des CNW die Erfahrung, dass die Perspektive des Werkverzeichnisses sich so deutlich von derjenigen der Gesamtausgabe unterschied, dass es retrospektiv mitunter besser erschien, die Gesamtausgabe *nicht* als Grundlage des Verzeichnisses benutzt zu haben. Neben Fragen gerade der Auffassung von Werk gegenüber Fassung oder Teil wären z. B. Überlegungen zum Status der Quellen zu erwähnen. Dem Begriff „Quelle" kommt in den beiden Kontexten unterschiedliche Bedeutung zu: Während eine Quelle im Werkverzeichnis naturgemäß eine und nur eine Fassung des Werkes verkörpert und folglich nur unter dieser Fassung verzeichnet wird,[10] kann dieselbe Quelle durchaus für die Edition mehrerer Fassungen herangezogen werden. Dieser und andere – an und für sich offensichtliche – Sachverhalte waren nicht immer von Anfang an bewusst genug; Reminiszenzen des Denkens der Gesamtausgabe werden hier und da noch immer im CNW entdeckt und laufend ausgebessert.

Unter der Kategorie der in Zusammenarbeit entstandenen Werke wurde oben lediglich eine Kantate erwähnt, deren Komposition Nielsen zur Hälfte seinem Schüler Emilius Bangert überließ. Die Stellung einer solchen kooperativen Komposition in einem Nielsen-Werkverzeichnis ist offensichtlich fraglich; im Falle Nielsen ist eine Arbeitsteilung dieser Art allerdings selten. Zu nennen wäre allenfalls noch, dass Nielsen bei der Arbeit mit seinen Liedern mitunter andere Schüler oder Kollegen um Rat bat und von ihnen Änderungsvorschläge übernahm, besonders durchgreifend etwa zur Harmonisierung seines Weihnachtsliedes *Forunderligt at sige* („Wunderlich zu sagen", CNW 165), die in ihrer endgültigen Form zu gleichen Teilen aus Entwürfen von Nielsen und seinem Schüler Paul Hellmuth besteht.

Wie aber steht es um die Schauspielmusik? Es ließe sich eigentlich Nielsens Musik zu *Moderen* – wie überhaupt Schauspielmusik generell – auch zu den in Zusammenarbeit entstandenen Werken zählen; die Konsequenzen einer radikalen Stellungnahme sind allerdings sowohl für die komponistenorientierte Gesamtausgabe als auch für das traditionelle Werkverzeichnis so weitreichend, dass eine eingehende Besprechung hier nicht erfolgen kann. In Katalogen wie FS und CNS, aber auch in Werkübersichten

[10] Abgesehen wird hier von z. B. Handschriften, die mehrere Fassungen derselben Komposition enthalten; ob solche Handschriften als eine oder mehrere Quellen beschrieben werden, mag von Projekt zu Projekt unterschiedlich sein.



Abbildung 3: Nielsens autographe Stichvorlage zu *Forunderligt at sige* („Wunderlich zu sagen", CNW 165). Von Nielsens Schüler Paul Hellmuth stammt die Harmonisierung von Takt 2, letztes Viertel, bis Takt 9, erstes Viertel. Interessanterweise gilt das Lied gerade in dieser vierstimmigen Fassung allgemein als eines der gelungensten Lieder Nielsens. *DK-Kk* CNS 220, S. 13

im *New Grove*[11] und der *MGG*,[12] sind Werktitel wie *Moderen* ohne jeglichen Zusatz verzeichnet, was den Eindruck erwecken könnte, Nielsen sei der Urheber des Werkes *Moderen*, nicht nur derjenige der Musik dazu. Im Schauspiel mehr noch als in der Oper ist der Text das tragende Element des Werkes; die Musik ist nicht selten eher ein Zusatz zum Text. Im CNW – und meist auch in der Nielsen-Gesamtausgabe, allerdings gerade mit Ausnahme der Musik zu *Moderen* – geschieht die Ausgrenzung des gesprochenen Dialogs stets explizit: Der vollständige Titel der Nummer 18 im CNW lautet somit *Musik til Helge Rodes skuespil „Moderen", Opus 41* („Musik zu Helge Rodes Schauspiel ‚Die Mutter', Opus 41"). Doch auch der sorgfältig formulierte, wenn auch etwas umständliche – und definitiv auf keine Quelle zurückzuführende – Titel kaschiert lediglich das eigentliche Problem: dass Schauspielmusik grundsätzlich kein selbständiges Werk darstellt, sondern nur ein Teil desselben. Das Problem wird in der Gesamtausgabe noch deutlicher: Sofern die Musik wie in der Nielsen-Ausgabe tatsächlich allein, d. h. ohne

---

11 David Fanning, Art. *Nielsen, Carl (August)*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, London 2001, S. 887–897, hier S. 894.

12 Claus Røllum-Larsen, Art. *Nielsen, Carl (August)*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 12, Kassel 2004, Sp. 1081–1096, hier Sp. 1085. In beiden Fällen freilich zeigt die Überschrift „Incidental Music" bzw. „Bühnenmusik" an, dass nur die Musik gemeint ist.

den kompletten Dialog ediert und veröffentlicht wird, entsteht der Eindruck eines amputierten Werkes, das sich nur schwer als dramatisch sinnvolle, kohärente Einheit verstehen lässt und als solche vermutlich auch nie intendiert gewesen ist. Rechnet man je nach historischer Situation ferner Inszenierung, Bühnenbild etc. zum Werk hinzu, wird noch deutlicher, dass gewisse Werke sich nicht als individuelle, sondern nur als kollektive Schöpfungen verstehen lassen und deshalb in der Edition der Werke einer einzelnen Person einen fragwürdigen Platz einnehmen. Die Schauspielmusik mag somit noch ein Nagel zum Sarg der Komponisten-Gesamtausgabe sein, sofern diese bemüht ist, im emphatischen Sinne die *Werke* eines Komponisten vorzustellen. Ähnliches gilt für das komponistenbezogene *Werk*verzeichnis. Ob das Problem durch eine Umbenennung in etwa ‚Kompositionsverzeichnis' zu lösen ist, mag dahingestellt bleiben.

Christopher Grafschmidt, Stefan König

Würdige Werke für festliche Anlässe, „compostiert von Max Reger, genannt Grobian“

I. Einleitung

Damit es ihm auf Dauer nicht so gehen sollte, wie er einmal gegenüber dem befreundeten Organisten Walter Fischer geklagt hatte – „Künstler und Schwein werden erst nach dem Tode geschätzt!“[1] –, entwickelte sich Max Reger zu einem ebenso bestaunten wie gefürchteten Promoter in eigener Sache. Die Krönung seines öffentlichen Wirkens und Werkens waren sicherlich die mehrtägigen Reger-Feste, deren erstes im Mai 1910 in Dortmund stattfand. Der Geiger Henri Marteau hatte dieses angeregt, die beiden Musikdirektoren Carl Holtschneider und Georg Hüttner wurden entflammt – und der Komponist plante kräftig mit: Am Ende hatten sie ein Festkomitee beisammen, das 132 Mitglieder umfasste, darunter zahlreiche „Leute bestklingendsten Namens in Deutschland“.[2] Weitere Feste sollten folgen, nach Regers Tod setzte seine Witwe die Reihe fort. Aber auch bei fremdveranstalteten Festlichkeiten gehörte Reger irgendwann dann doch zum Kreis derjenigen, die man guten Gewissens (und mit guter Aussicht auf ein Werk, das die Kritik beschäftigen würde) mit einer Festkomposition beauftragen konnte. Denn „eines Tages zeigte es sich, daß der Mann […] berühmt geworden war. Man riß sich um seine Werke, die man vorher nicht geschenkt genommen hätte, und fand, daß er ein großer Künstler sei.“[3]

Der die öffentliche Anerkennung suchende Reger genoss zweifelsohne die glanzvollen Festlichkeiten zu seinen Ehren – nicht zuletzt, weil sie auch seinen Kompositionen

---

1 Brief vom 6. Oktober 1903, in: Max Reger. *Briefe zwischen der Arbeit*, hg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn 3), S. 131.

2 Brief Regers vom 27. Juni 1909 an Bote & Bock, in: Max Reger. *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hg. von Herta Müller und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe 22), S. 98.

3 Max Hehemann, *Max Reger und sein Schaffen. Skizzenblätter*, in: *Max-Reger-Fest Dortmund 7., 8., 9. Mai 1910. Festbuch*, Dortmund 1910, S. 27.

Aufführungsmöglichkeiten boten. Doch erfüllte ihn zugleich eine starke Sehnsucht nach Privatheit, umgeben von ihm Wohlwollenden, die er, aller gesellschaftlichen Frackzwänge ledig, mit den ihm eigenen kleinen Späßen ergötzen konnte. Und so schrieb er am 29. Mai 1908, gerade vom 1. Darmstädter Kammermusikfest heimgekehrt, bei dem er vom hessischen Großherzog die Silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten hatte, an seine zur Kur weilende Frau Elsa:

> Ich bin froh, daß ich wieder zu Hause bin – u. meine Ruhe habe; denn diese ewigen Festivitäten sind doch schließlich herzlich fad. Es ist langweilig, wenn man immer und immer so angefeiert wird! […] Ich bin so froh, jetzt mal ohne Festlichkeiten zu Hause sein zu können; aber schön war's doch in Darmstadt! Nur ist man zu viel eingeladen! Jeder Mensch glaubt mit unsereinem ein Glas Wein trinken zu müssen! Ich hab' mich aber sehr zurückgehalten![4]

Dieser Zwiespalt hatte ihm schon im Jahr zuvor während einer Konzertreise in den Niederlanden zu schaffen gemacht: „Gestern abend war Diner beim Baron, der mit Brahms intim befreundet war […] Ich sehne mich nach Ruhe; denn das Leben, das ich führe, ist nicht zum Aushalten! Ein Diner nach dem andern; man wird krank!"[5]

Zwei Seelen wohnten, ach! also auch in Regers Brust.

II. Reger im Glanz der Öffentlichkeit

„Hofrat, Professor Dr. phil. et med. | Max Reger | Herzogl. Sachsen-Meiningischer Hofkapellmeister" konnten die geneigten Gesprächspartner lesen, bekamen sie vom Komponisten seine um 1912 in Umlauf gebrachte Visitenkarte in die Hand gedrückt. Dabei hatte sich Reger auf dieser bereits auf das Wesentliche beschränkt, denn alle seine Auszeichnungen hätten nicht Platz gehabt: Neben seinen beiden Funktionstiteln – Kompositionsprofessor (seit 1907 in Leipzig) und Hofkapellmeister (seit 1911 in Meiningen, ab 1913 Generalmusikdirektor) – sowie den beiden Ehrendoktoraten, verliehen im Juli 1908 von der Philosophischen Fakultät der Universität in Jena sowie im Oktober 1910 von der Medizinischen Fakultät der Universität Berlin, war der Komponist stolzes Ehrenmitglied der niederländischen Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (Juni 1907) und der Königlich Schwedischen Akademie der Musik (Ende März 1908). Ferner besaß er auch den Hofratstitel (erhalten im März 1911 vom

---

4 Brief vom 29. Mai 1908 an Elsa Reger, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1956.
5 Brief vom 15. Februar 1907 an Elsa Reger, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1910.



Abbildung 1: Festgesellschaft anlässlich der Taufe von Fritz Steins Sohn Max Martin, Jena, 25. Dezember 1911, Original: Nachlass Max Martin Stein, Düsseldorf

Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha)[6] und hatte bis Januar 1912 bereits „5 Orden (2 um den Hals, 3 auf der linken Brust)“ angesammelt.[7] Solche Orden – für sich und auch andere – insbesondere in kleineren Fürstenstaaten als blinkende Gegenleistung für Konzertauftritte einzuhandeln, getraute sich Reger unverblümt und legte dabei eine durchaus sportsmäßige Hartnäckigkeit an den Tag. Hatte er sein Ziel erreicht, ließ er die ehrenvollen Informationen eilends in die Zeitungen setzen, denn die Vorstellung, dass seine künstlerischen Feinde ausgerechnet ihn, das „*enfant terrible* der deutschen Musik“, unter die Honoratioren rechnen mussten, bereitete ihm eine diebische Freude.

---

6 Auf eine Aufnahme in die Berliner Akademie wartete Reger hingegen vergeblich: Eine solche war vom Komponisten Friedrich Ernst Koch ab 1911 mehrfach zur Diskussion gestellt worden, blieb aber bis zuletzt nicht mehrheitsfähig (vgl. Susanne Popp, *Werk statt Leben. Max Reger. Eine Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 303).

7 Postkarte vom 21. Januar 1912 an Theodor Roll, Privatbesitz (Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe). Belegt sind im Mai 1908 die Silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft, verliehen vom Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein in Darmstadt, der im Mai 1911 die „Goldene“ folgte; der Orden 1. Klasse für Kunst und Wissenschaft, verliehen durch den Fürsten zur Lippe-Detmold (März 1911) sowie der Orden 1. Klasse, verliehen durch den Herzog von Anhalt in Dessau (November 1911) und die Große goldene Medaille vom Fürsten von Waldeck-Pyrmont in Bad Arolsen (Januar 1912). – Im Juni 1913 kam das „Ritterkreuz vom Bernhard Orden“ hinzu, das Reger vom Großherzog von Baden verliehen wurde (vgl. Brief Elsa Regers vom 25. Juni 1913 an Hans von Ohlendorff, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1239).



Abbildung 2: Visitenkarten Regers, längere und kürzere Fassung, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signaturen: D. Ms. 21c und e

Um 1914 jedoch hatte die Jagd nach Auszeichnungen ihre Relevanz verloren und Reger trug nur noch den Generalmusikdirektor-Titel als Andenken an seinen verstorbenen Arbeitgeber, Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen.

Von allen Titeln, die er für sich gewinnen konnte, erfüllte ihn der Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät der Jenaer Universität mit besonderem Stolz; gegenüber Fritz Stein, dem dortigen Universitätsdirektor und Freund, den er als „treibende Kraft" hinter der Verleihung erkannte, nannte er den „Dr ‚humoris'" die „größte Auszeichnung meines ganzen Lebens".[8] Das Prestige eben dieses Doktorats der altehrwürdigen Fakultät war enorm: Robert Schumann hatte es 1840 erhalten, Hans von Bülow 1864.[9]

[8] Brief vom 2. August 1908 an Fritz Stein, in: Max Reger. *Briefe an Fritz Stein,* hg. von Susanne Popp, Bonn 1982 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn 8), S. 38. – Gleichlautend äußerte er sich auch gegenüber dem Verleger Henri Hinrichsen: „Der Dr. honoris causa ist der einzige Titel, auf den ich ‚stolz' bin; damit erachte ich meine ‚weltliche' Laufbahn für abgeschlossen!" (Brief vom 17. September 1908, in: Max Reger. *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn 13), S. 249).

[9] Insgesamt war Reger freilich der neunte Musiker, dem diese Ehre zuteil wurde – denn neben den o. a. waren auch Giacomo Meyerbeer (1850), Wilhelm Stade (1860), Albert Methfessel (1864), Gottlob Töpfer (1867), Karl Gille (1870) und Eduard Lassen (1883) bereits bedacht worden; vgl. Friedrich Stier, *Ehrung deutscher Musiker durch die Universität Jena*, Weimar 1955 (Darstellungen zur Geschichte der Universität Jena 2).

Musikgeschichtlich folgenreich war Regers Ehrung zudem, hatte er als Dank für den „Dr. h.c." doch den *100. Psalm* op. 106 geschrieben, der zugleich für die Feierlichkeiten zum 350-jährigen Bestehen der Universität bestimmt war. So erklang am 31. Juli 1908 um 11 Uhr beim Festakt in der Stadtkirche unter der Leitung von Fritz Stein, der dem Akademischen Chor Jena, der Sängerschaft zu St. Pauli und der Kapelle des 71. Infanterieregiments Erfurt verstärkt durch Mitglieder der Weimarer Hofkapelle vorstand, der erste, aus dem Manuskript aufgeführte Teil des Psalms („Jauchzet dem Herrn alle Welt"); eine komplette Psalmvertonung hätte den zeitlichen und logistischen Rahmen gesprengt (sie wurde von Reger auch erst im folgenden Jahr zu Ende geführt und konnte im Februar 1910 in Chemnitz uraufgeführt werden). Mittags durfte Reger dann seine Urkunde in Empfang nehmen. Dass die Festivitäten damit aber mitnichten beendet waren und Reger neben dem *100. Psalm* noch eine zweite Novität mit nach Jena brachte, ist weniger bekannt. Denn am selben Tag wurde das neue Universitätshauptgebäude, errichtet vom Architekten Theodor Fischer, der zusammen mit Reger ehrenpromoviert wurde, feierlich eröffnet, und zwar zu den Klängen des *Weihegesangs* WoO V/6 für Altsolo, gemischten Chor und Bläser.

Diese zweite Jenaer Auftragskomposition musste – wie bei Reger üblich – unter Hochdruck bewältigt werden. Am 15. Juni 1908 klagte das „arm geplagt Menschenkind" seiner Frau, die in der Wehrawaldklinik im Südschwarzwald kurte:

> Aber ich sitze sehr, sehr tief in Arbeit! […] Bitte, sei mir um Himmels willen nicht böse; aber ich kann nicht kommen! Außerdem muß ich für Jena noch einen 2. Chor komponieren; wenn ich denselben nicht komponiere, so entgeht mir der ‚Dr' u. ich habe an dem 2. Chor noch bis 2. July zu thun![10]

Kopfzerbrechen bereitete Reger der Umfang der Textvorlage, die aus dem Jenaer Professorenkollegium stammte. Geheimrat Otto Liebmann (1840–1912), Philosoph und Kant-Spezialist sowie von 1882 bis 1911 ordentlicher Professor an der Jenaer Universität, hatte das „Hochgieblig Haus, umragt von Baumeskronen" in immerhin fünf Strophen besungen und Reger befürchtete Stoff für „mindestens 30 Minuten".[11] Da Regers an Fritz Stein übermittelter Bitte nach einem kürzeren Text offenbar nicht entsprochen wurde und weiteres Nachhaken aus diplomatischen Gründen ausgeschlossen war, stellte er sich der Herausforderung, das Gedicht in „10 Minuten"[12] musikalisch zu bezwingen. Beschränkungen waren auch im Orchesterapparat unausweichlich: Reger schreibt lediglich je zwei Flöten, Oboen und Klarinetten, vier

[10] Brief vom 15. Juni 1908 an Elsa Reger, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1958.
[11] Brief vom 6. Mai 1908 an Fritz Stein, in: *Stein-Briefe* (wie Anm. 8), S. 24.
[12] Brief vom 9. Mai 1908 an Fritz Stein, in: ebd., S. 26.

Hörner und zwei Pauken vor – mehr Personal war neben der Solistin und dem Chor auf der Empore der Universitätsaula nicht unterzubringen. Bereits am 24. Juni konnte Reger – in Übererfüllung des ursprünglichen Zeitplans – erleichtert verkünden: „der Geheimraths-Chor ist fertig! Gott sei Dank!“[13] Geschwind wurden die Aufführungsmaterialien hergestellt,[14] so dass Fritz Stein „17 Tage Zeit zum Proben“ gewährt werden konnten – was laut Reger mehr als ausreichend sein musste: „das Orchester ist sehr einfach gehalten, ‚begleitet‘ den Chor!!“[15]

Ende Januar 1911 erlebte der *Weihegesang* in Jena mit der Schweizer Altistin Maria Philippi, die bereits bei der Premiere gesungen hatte, eine Folgeaufführung.[16] Ebenso wie dann im Februar zweimal der *100. Psalm* op. 106 wurde er von Stein in den vom ihm geleiteten „Akademischen Konzerten“ untergebracht, erschien jedoch, glaubt man dem Kritiker der Zeitschrift *Die Musik*, „matter als damals“.[17] Während sich Opus 106 mühelos aus dem ursprünglichen Festkontext lösen ließ und schon bald als ein Hauptwerk Regers galt, war der Text des *Weihegesangs* so konkret auf einen einmaligen Anlass gemünzt, dass der Komponist von seinem Werk „keine eigentlich recht grosse Verbreitung“ erwarten konnte. Eine Veröffentlichung der Gelegenheitskomposition, die sich „verschiedene Herren der Universität“[18] in Jena gewünscht hatten, leitete Reger dennoch in die Wege. Im Juli 1909 lag bei Bote & Bock in Berlin der Erstdruck vor; ein Freiexemplar davon ließ Reger umgehend Textdichter und Widmungsträger Otto Liebmann zugehen, dem er nach der Premiere auch ein Partitur-Autograph geschenkt hatte. Die Dankesreplik des Philosophen ist ein schönes Beispiel für das hohe Ansehen, das Reger insbesondere in akademischen Kreisen genoss:

> Sie haben die besondere Güte gehabt, Ihre ausgezeichnete Komposition des „Weihegesang's“, durch deren Aufführung vor einem Jahre unser hiesiges Universitätsjubiläum nach allgemeinem Urtheil so wesentlich erhöht und verschönert wurde, und deren Originalmanuscript ich mit Stolz als mein Eigenthum aufbewahren darf, beim Abdruck ausdrücklich „dem Dichter“ zu widmen. Empfangen Sie für diese Ehre, die meinen

---

13 Postkarte an Martha Ruben, in: *Arbeitsbriefe* (wie Anm. 1), S. 188.

14 Zu den Quellen dieses und aller anderen Werke siehe *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis* (RWV), im Auftrag des Max-Reger-Instituts hg. von Susanne Popp, in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, 2 Bde., München 2010.

15 Brief vom 7. Juli 1908 an Fritz Stein, in: *Stein-Briefe* (wie Anm. 8), S. 33.

16 Vgl. Otto Löw, *Der „Weihegesang“ von Max Reger*, in: *Reichtümer und Raritäten. Denkmale, Sammlungen, Akten und Handschriften*, Jena 1990, S. 127–130, hier S. 127.

17 Rezension von Alexander Elster, in: *Die Musik*, Jg. 10, Heft 17 (Juli 1911), S. 323.

18 Brief Regers vom 19. Februar 1909 an den Verlag Bote & Bock, in: *Bote & Bock-Briefe* (wie Anm. 2), S. 44 (ebenso vorhergehendes Zitat).

> Namen öffentlich mit dem Ihrigen in Verbindung bringt, den wärmsten, ergebensten Dank! Schon seit Jahren habe ich, wie so mancher andre, in Ihnen den genialen Komponisten, den eminenten Nachfolger Joh. Seb. Bach's verehrt und bewundert, und nun freue ich mich ungemein, mit Ihnen in persönlicher Beziehung zu stehen. Möge die musikalische Welt durch Ihre fruchtbare schöpferische Künstlerthätigkeit mit immer neuen hervorragenden Werken beschenkt werden, – auf lange Zeit hinaus![19]

Im März 1915, als Reger mit seiner Familie in Jena die Villa in der Beethovenstraße 2 beziehen konnte, sollten viele Universitäts-Professoren seine Nachbarn werden. Otto Liebmann war jedoch bereits am 15. Januar 1912 im Alter von 72 Jahren verstorben.

Besaß der Glanz der gehobenen akademischen Gesellschaft unweigerlich eine starke Anziehungskraft auf Reger, so spielten auf der anderen Seite bürgerliche Musikvereine eine nicht unerhebliche Rolle als Multiplikatoren seiner Werke, die auf Sänger- und Stiftungsfesten eine große Bühne bekommen konnten. Und so verteilte der Komponist die Widmungen seiner *Sieben Männerchöre* op. 38 auf Chorvereinigungen und deren Dirigenten von München bis Zwickau, um eine auch geografisch weit reichende Verbreitung zu erwirken. Je mehr sich Reger als Komponist etabliert hatte, desto häufiger traten die Vereine selbst mit ihren Wünschen an ihn heran: Die erste Vertonung von Friedrich Hebbels *Requiem*-Text etwa entstand auf Anfrage des Schweizer Dirigenten Hermann Suter, der in Basel auch die „Liedertafel" leitete. Diese Komposition für Männerchor, die Reger nachträglich in das Opus 83 eingliederte, wurde am 18. Mai 1912 im Rahmen des 60-jährigen Vereinsjubiläums inoffiziell und dann beim Eidgenössischen Sängerfest am 22. Juli 1912 in Neuchâtel offiziell aus der Taufe gehoben.

Rufe nach Festkompositionen hatten Reger bereits viele Jahre zuvor aus der Weidener Vereinslandschaft ereilt, als er sich nach den Wiesbadener Krisenjahren gerade wieder in den Ort seiner Kindheit zurückgezogen hatte, wo er noch keineswegs als berühmt, sondern allenfalls als berüchtigt galt. Gleich zwei Ehrendienste wurden ihm dabei von Adalbert Lindner abverlangt, der sich für die anstehenden Stiftungsfeste des „Liederkranzes", in dem er im Bass sang, und des Orchesters „Musiklust", das er leitete, Novitäten aus der Feder seines einstigen Schülers erbat. Reger ließ sich überreden und bereicherte sein Œuvre um die *Hymne an den Gesang* für Männerchor mit großem Orchester op. 21 und das *Scherzino* C-Dur für Horn und Streichorchester WoO I/6. Während die *Hymne* programmgemäß zum 60. Jubiläum des „Liederkranzes" am 19. November 1898 unter Regers Leitung und Beteiligung der

[19] Brief vom 12. Juli 1909, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br. 268/2.

Kapelle des 7. Infanterieregiments Bayreuth ihre Premiere erlebte,[20] musste die für den 9. Dezember 1899 angesetzte „Musiklust"-Aufführung des *Scherzino* „wegen Versetzung des Hornbläsers, des H. Adjunkten Schmidt"[21] abgeblasen werden. Das somit funktionslos gewordene Werk landete auf einem Stapel mit Manuskripten, die Reger 1901, als er Weiden gen München verließ, Lindner vermachte. Dieser wiederum machte sich die Pflege seines Weidener Reger-Archivs und die posthume Verbreitung zahlreicher Jugendwerke seines Eleven zur Lebensaufgabe, arrangierte das Stück gleich dreimal (für Klavier, für Harmonium und Klavier sowie für Horn und kleines Orchester) und realisierte den 1943 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Erstdruck als Veröffentlichung der Max-Reger-Gesellschaft. Zwei Jahre zuvor, am 26. Juni 1941, war es im VIII. Konzert der Max Reger-Feier, die anlässlich des 25-jährigen Todestags des Komponisten an mehreren Abenden in der Hochschule für Musik Berlin stattfand, auf Betreiben Lindners auch zur Erstaufführung des *Scherzino* gekommen.

In der Korrespondenz mit Fritz Stein, inzwischen Leiter der Berliner Hochschule,[22] hatte Lindner das *Scherzino* „mit seinem artigen Canon im Alternativsatz ein putziges Ding"[23] genannt – und es damit sicherlich harmloser gemacht, als es ist. Denn schon ein Blick auf das Titelblatt des Autographs lässt erahnen, dass Reger bei der Komposition der berüchtigte Schalk im Nacken saß: „Scherzino […] für die Musiklust Weiden | zum 9. Dezember 1899 | compostiert | von Max Reger. | genannt Grobian" – und darunter: „Eigenthum des Vereins | für alle Länder | und angrenzende Raubstaaten. | Luxusausgabe!" Dieser „Grobian" dachte natürlich nicht im Mindesten daran, die engagierten Feierabendmusiker der „Musiklust", die sich oftmals aus dem Lehrerstand rekrutierten,[24] zu schonen. Durch die verhinderte Aufführung des in knapp zweieinhalb Minuten vorbeihuschenden Stücks, das Susanne Popp als kleines Paradestück von Regers „*stile affrontoso*" in seiner gemäßigten Form charakterisiert, ist der Adjunkt Schmidt einigen musikalischen Stolpersteinen aus dem Weg gegangen:

[20] Zu dieser Komposition siehe: Stefanie Steiner, *„… an manchen Stellen eine ganz neue Art der Stimmenbehandlung …"? Max Regers* Hymne an den Gesang op. 21, in: *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hg. von Siegfried Schmalzriedt und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe 17), S. 77–90.

[21] Anmerkung Lindners auf blauer Schutzmappe um die autographe Partitur, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, Signatur: A 10.

[22] Bei der posthumen Erstaufführung in Berlin wurde das hochschuleigene Kammerorchester allerdings nicht von Stein dirigiert, dem Lindner das Stück offeriert hatte, sondern stand lt. erhaltenem Programm unter der Leitung von Karl-Heinz Schneider oder Heinrich Kernich.

[23] Brief vom 19. März 1941, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 3783.

[24] Vgl. das Mitgliederverzeichnis (ab fol. 83r) des von Lindner handschriftlich geführten Vereinsbuchs (Stadtmuseum Weiden, Nachlass Adalbert Lindner), das jedoch den Stand vom 14. Oktober 1896 wiedergibt. – Als einziger Eintritt des Jahres 1893 ist Regers Vater Josef verzeichnet, allerdings währte die Mitgliedschaft des Präparandenlehrers nur dreieinhalb Wochen (vom 1. bis 25. März 1893). Ob Josef Reger nach 1896 nochmals in den Verein eingetreten ist, ist nicht bekannt.

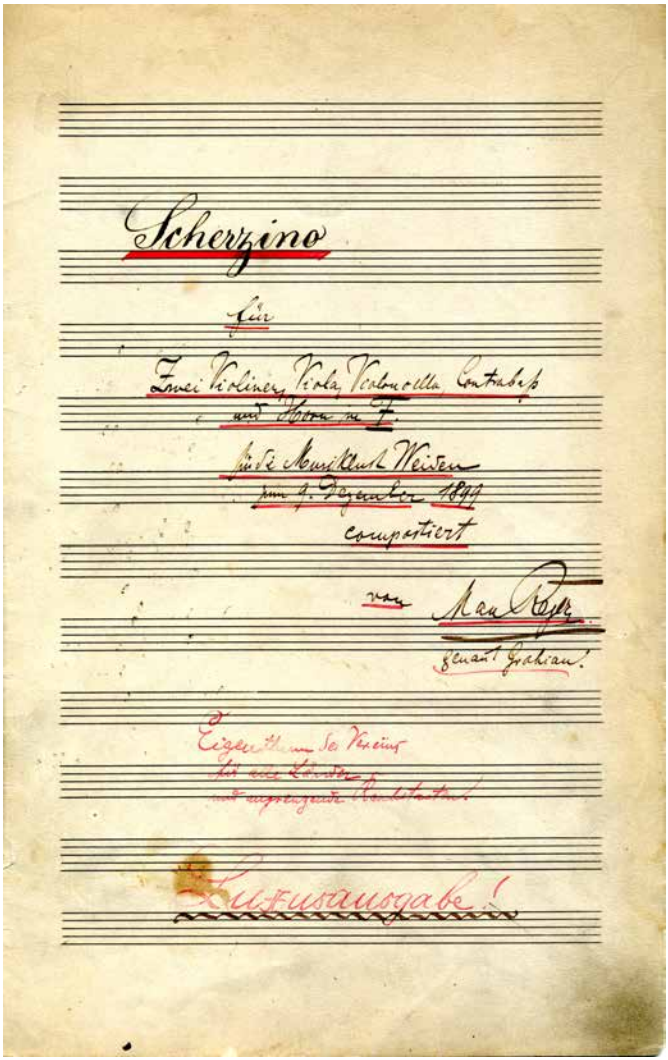


Abbildung 3: *Scherzino* für Horn und Streichorchester WoO I/6, Titelblatt der autographen Partitur, Stadtmuseum Weiden (Max-Reger-Sammlung), Signatur: A 10. Abbildung mit freundlicher Genehmigung

„Hier wird die Fähigkeit des Hornisten erprobt in sehr schnellem Tempo, mit bewegter, oft chromatischer Melodieführung, mit innerhalb des Taktgefüges verschobener Wiederholung, die wie ein verspäteter Einsatz wirkt".[25] Unter die *Da capo*-Angabe setzt Reger im Manuskript die Aufforderung: „So schnell als möglich | den I. Teil. | Den Mittelteil | eher langsamer | u sehr ausdrucksvoll!"[26] Der Gefahr des Umwerfens, der das Liebhaberorchester ausgeliefert hätte sein können, hatte Reger sicherlich lachenden Auges entgegengesehen – ebenso wie er sich in seinen Klavierstücken durch (nicht zuletzt metrische) Untiefen den Spaß von den vielgeschmähten, nur schwer ertragenen Privatschülern und -schülerinnen zurückholte. Der Balanceakt zwischen heiterer Serenade und situationskomischer Groteske ist, in all seiner Kürze, bereits physiognomisch typisch für Regers rasenden Scherzo-Stil, der sich später auch in den groß angelegten Werken, etwa im *Allegretto* des *Klaviertrios e-Moll* op. 102 oder der *Lustspielouvertüre* op. 120, ausbreitet. Dass sein einst verlassenes Stück – ermöglicht durch Lindners Veröffentlichung – einmal in der Obhut professioneller Interpreten wie Hermann Baumann (mit den Münchner Philharmonikern unter Marinus Voorberg) und Marie Luise Neunecker (mit den Bamberger Symphonikern unter Horst Stein) aufleben sollte, hätte sich Reger aber wohl doch nicht träumen lassen.

III. Reger in privatem Rahmen

Musikalische Freundschaftsbeweise erbrachte Reger bisweilen auch ganz privat: Allein drei Kompositionen für geschlossene Hochzeitsgesellschaften hat er geschrieben, die zu den Kleinodien seines Œuvres zählen. Zunächst entstand im Mai 1898 anlässlich der Vermählung von Willy Gemünd, dem Bruder von Regers nach eigenem Bekunden bestem Freund während der Spätphase seiner turbulenten Wiesbadener Zeit,[27] der *Liebestraum* – kein pompöser Hochzeitsmarsch, sondern ein zartes, gleichsam intimes, lyrisches Tonstück, verbunden mit „dem Wunsche, dass das ganze Leben des jungen Paares ein ewiger ‚Liebestraum' bleiben möchte".[28] Die überkommenen Fassungen

---

[25] Susanne Popp, *„Sein Ernst ist schon bizarr genug." Regers musikalischer Humor*, in: *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, hg. von Alexander Becker, Gabriele Gefäller und Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe 13), S. 108.

[26] Diese Angabe wurde weder in die von Lindner kuratierte Ausgabe von 1943 noch in die Publikation des Stücks innerhalb der *Reger-Gesamtausgabe* (Bd. 8, revidiert von Ulrich Haverkampf, Wiesbaden 1968) übernommen.

[27] Siehe Widmung auf einer Fotografie von 1896: „Seinem besten Freunde Karl Gemünd zur freundlichen Erinnerung", abgebildet in: *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe 15), S. 274.

[28] Schlussvermerk auf S. 4 des autographen Widmungsexemplars, Privatbesitz.

für Klavier (oder Orgel?) sowie für Streichquintett bzw. -orchester zeigen Regers Einfühlungsvermögen in die Erfordernisse sämtlicher Facetten einer solchermaßen vielfältigen Festivität. Und so zeichnet der dankbare Widmungsträger in seinen gefühlvollen Erinnerungen einen Menschen, der „mit einem bajuwarischen urwüchsigen Humor eine ungewöhnliche Zartheit des Empfindens [verband], die auf ein reiches Innenleben schließen ließ".[29] Wenn Reger, nachdem das berufliche Schicksal Gemünd 1896 nach Köln verschlagen hatte, später auf einer seiner Konzertreisen in der Domstadt weilte – zuletzt wenige Wochen vor seinem Tode –, brachte er wiederholt „meiner Frau und mir in unserem Heim den ‚Liebestraum' in seiner meisterhaften Weise zu Gehör".[30]

Der kirchlich gesegnete Eintritt in den heiligen Bund der Ehe inspirierte Reger noch zwei weitere Male zu Tonschöpfungen, welche diesem festlichen Akt jeweils die besondere Note geben sollten. Das erste Werk, ein Duett mit Orgelbegleitung, gab im März 1902 die seinerzeit von ihm angebetete Elsa von Bercken, mit der er ein starkes halbes Jahr später selbst das Treuegelübde ablegen sollte, in Auftrag:

> Pfingsten ist die Hochzeit eines reizenden jungen Mädchens, auf einer Nachbarbesitzung, Berthel u. ich möchten ihr zur Überraschung in der Kirche etwas singen in der Trauung. Mir würde es große Freude machen, könnten wir ein Duett von Reger singen. Die Begleitung muß aber leicht sein, da der Lehrer kein Held auf der Orgel ist. Und auch die Singstimme nicht zu schwer, sonst wagt sich Berthel nicht daran. Berthel hat Altstimme. Meine Stimme kennen Sie ja […] Suchen Sie bitte irgend einen schönen, zur Trauung passenden Spruch, Bibelspruch aus. Es ist eine völlige Liebesheirat.[31]

Die auch durch lesefreundliche Hervorhebung der jeweiligen Stimme auf die Interpretinnen zugeschnittenen Partituren des Trauungsliedes *Befiehl dem Herrn deine Wege* (WoO VII/34) versah Reger zudem mit zündenden Mottos: „Im Anfange war der Rhythmus!" gab er Elsa mit auf den Weg, „Von der Stirne heiss rinnen muss der Schweiss" lautete der Sinnspruch für ihre Pflegeschwester Bertha Baronesse von Seckendorff. Elsa versprach, ihr Motto zu beherzigen, aber „Berthel zappelt vor Angst über das viele Gehüpfe ihrer Stimme, d. h. über die Läufe etc., meint das lernt sie nie".[32] Und doch fügte sich wohl alles zum Guten, die Hochzeit fand statt, besondere Vorkommnisse sind nicht überliefert.

[29] Willy Gemünd, *Aus Max Regers Wiesbadener Zeit*, in: *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, 12. Heft (Juli 1934), S. 13.
[30] Ebd., S. 15.
[31] Brief vom 21. März 1902, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 3033.
[32] Brief vom 10. April 1902, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 3037.

Die nächste Gelegenheit für eine kleine geistliche Festmusik ergab sich anderthalb Jahre später, als am 19. September 1903 in Berchtesgaden Berthel selbst vor den Traualtar trat.

> Reger hatte ihr ein Trauungslied Wohl Denen komponiert, das sang ich [Elsa] mit seiner Begleitung, als meine geliebte Pflegeschwester die Kirche am Arm ihres jungen Gatten Oskar Sensburg, unseres Vetters (unsere Großmütter waren Schwestern) durchschritt.[33]

Das Manuskript des *Geistlichen Liedes* (WoO VII/36), aus welchem das nunmehrige Ehepaar Reger Berthel musikalisch in den Hafen der Ehe geleitete, ist bar jeglicher Vortragsbezeichnungen. Mit feinem Gespür dürfte Reger während der Aufführung – die Atmosphäre der kleinen Bergkirche in diesem besonderen Moment mit allen Sinnen aufsaugend – die Gestaltung improvisiert haben. Ohne Zweifel strahlte der über ihn gekommene Geist in einem Maße auf seine Partnerin aus, dass Berthel wie von Engeln getragen in eine glückliche Zukunft entschwebte. Als Honorar für den Druck erhielt Reger 20 Mark.

IV. „Hoch soll er leben!“[34]

Nicht ganz zehn Jahre später setzte sich Reger in bewährt revolutionärer Manier – ritt er doch nach eigenem Bekunden „unentwegt nach links“[35] – für das Recht auf Freude auch der noch nicht arrivierten, sittlich und familiär noch nicht gefestigten Vertreter des akademischen Standes ein. Das Pikante daran: Dies geschah in Verbindung mit einem geplanten Gastspiel der von ihm geleiteten, gleichsam adeligen Meininger Hofkapelle. Und so sandte er also am 31. Dezember 1912 dem Besitzer der Elwert'schen Verlagsbuchhandlung in Marburg, Gottlieb Braun, der für das Programmbuch verantwortlich zeichnete, eine ganz besondere Beilage: „Beiliegende Komposition ist das schöne Lied Hoch soll er leben in 17stimmiger canonischer Führung. Da wo ich [als Trennlinie] x – – – – x roth gemacht habe, ist das schöne Lied ‚Du bist verrückt mein Kind‘ als Kontrapunkt 3 x gebracht dazu“.[36] Hier gelang dem gewieften Kontrapunktiker Reger, der seine Kunst in zahllosen Kanons glänzend unter Beweis gestellt hatte, ein weiteres satztechnisches Kabinettstück, dem hinlänglich bekannten Beispiel aus der später entstandenen *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 nahezu

[33] Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 40.
[34] Oder: „Du bist verrückt mein Kind“.
[35] Max Reger, *Degeneration und Regeneration in der Musik*, in: *Neue Musik-Zeitung*, 29 (1907/08), Heft 3 (31. Oktober 1907), S. 49–51, hier S. 51.
[36] Begleitbrief, Privatbesitz, zitiert nach einer Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. X. 1873.

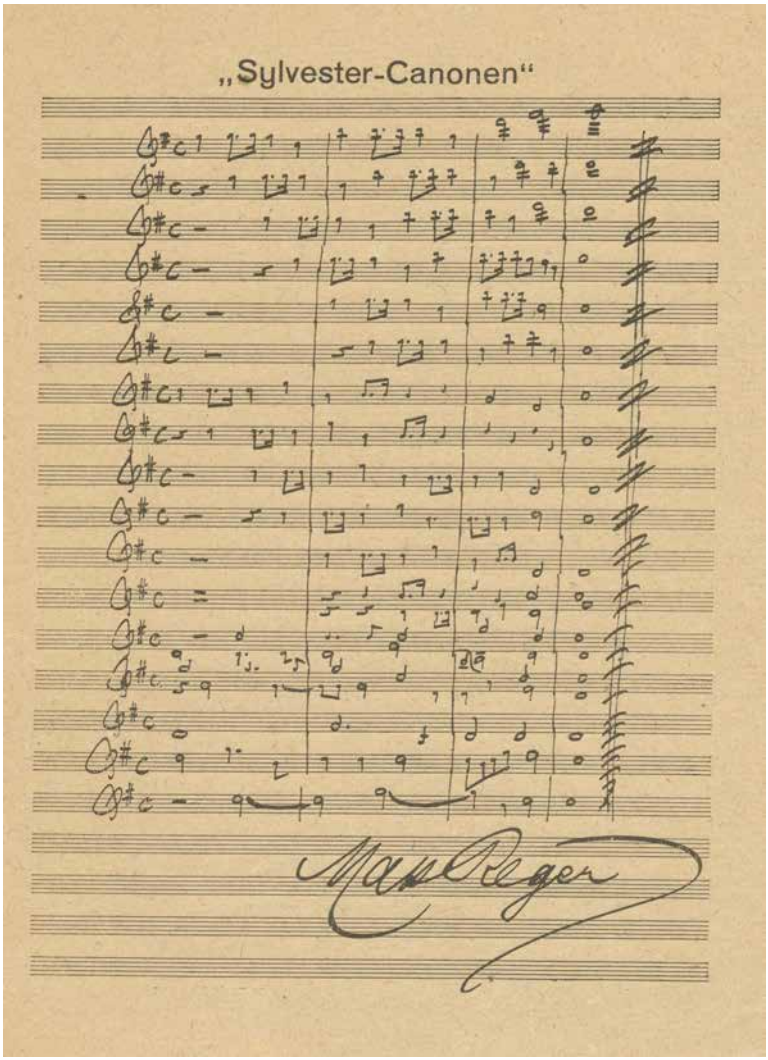


Abbildung 4: *Sylvester-Canonen „op. 1913“* (WoO VIII/13), Erstdruck als Faksimile, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg/Lahn, zunächst als Beilage zum Programmbuch der Meininger Musiktage in Marburg am 8. und 9. Februar 1913 erschienen

ebenbürtig. Zugleich barg diese Kombination offenbar ein gerüttelt Maß sozialen Sprengstoffs, weshalb er Braun ein Hintertürchen offenbarte, durch das sich dieser notfalls elegant aus der Affäre ziehen konnte: „[…] wenn Sie meinen, daß das ‚böses Blut' machen wird, dann schneiden Sie das weg u. lassen es nicht drucken".[37] Braun jedoch erachtete die *Sylvester-Canonen „op. 1913"* (WoO VIII/13) so, wie sie waren, als trefflich geeignet für Feiern in standesbewusstem Rahmen: „Sicher wird die Sache bei den hiesigen Studenten einen ungeheuren Erfolg haben; es wird schon fortwährend danach gefragt."[38] Der Hintergrund dieser musikalisch so volksnahen wie pfiffigen Melange war laut Braun eine Begebenheit, die ein schönes Beispiel gibt für Regers berühmt-berüchtigten Humor, der sich bei einem Leben „in der Eisenbahn"[39] auch nicht von seriösen Ritualen in den heiligen Hallen der Kunst bremsen ließ:

> Das 3 st. Thema im Bass ist eine Erinnerung an die Kammermusik-Matinée der Meininger in Marburg im Febr 1912. Der Trompeter war im Septett [op. 65] von Saint-Saëns herausgekommen u. Reger gab ihm andauernd Rippenstöße und improvisierte auf dem Klavier „Du bist verrückt mein Kind".[40]

Wenn man bedenkt, dass Regers bis dahin letzte kompositorische Auseinandersetzung mit dieser schmissigen Melodie im Sommer 1896 in Gestalt von *Zwei zweistimmigen Kanons* (WoO VIII/4) stattgefunden hatte, drängt sich der Gedanke auf, selbige könnte sich vielleicht ebenso durch sein Werk ziehen wie der Choral *„Wenn ich einmal soll scheiden"* – ein echtes Desideratum der Reger-Forschung.

Doch längst nicht alle seine musikalischen Grüße hat Reger in Druckgestalt und in die Öffentlichkeit gebracht. So manches Poesiealbum nämlich zierten kompositorische Miniaturen aus seiner Feder, die bisweilen unentdeckt blieben – Festkompositionen wohl auch diese, geschrieben im kleinstmöglichen Rahmen als Dankeschön etwa für einen geselligen Abend. Unter diesen findet sich auch *Hoch lebe dies Haus* WoO VIII/7, eine veritable Hymne. Im vollmundigen Abgang dieses kleinen Beitrags haben wir der Edition dieses Werks nun ihren Platz gegeben. Gewidmet ist diese Joachim Veit zum 60. Geburtstag – mit herzlichem Gruß der Reger-Werkausgabe.

Reger entwarf dieses in seiner Bedeutung gar nicht hoch genug einzuschätzende Werk mit kühner Hand am 7. Juni 1903 während eines gemeinsamen Besuchs mit

---

37 Begleitbrief (wie Anm. 36).

38 Brief vom 10. Januar 1913 an Reger, Privatbesitz, zitiert nach einer Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 1698.

39 Brief Regers vom 17. Juni 1904 an Henri Hinrichsen, in: *Peters-Briefe* (wie Anm. 8), S. 91.

40 Notiz Brauns in einem Exemplar der Faksimileausgabe, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Zugangsnummer: M. 1923.576.

seiner Gattin bei dem befreundeten Ehepaar Rikoff (Sängerin Sophie und Kunstmaler Theodor) in Berg am Starnberger See; in eben diesem Haus sollten Max und Elsa Reger ein Jahr später ihren Sommerurlaub verbringen. Das Albumblatt trägt, neben einer Unterschrift Elsas, einen ebenso süffisanten wie kulturkritischen Vermerk des Komponisten, ein Bonmot, das zugleich Regers ausgeprägte soziale Ader deutlich zu Tage treten lässt: „Professoren an Akademien u. Hochschulen ‚gegen' Musik werden dringendst ersucht im Interesse ihrer eigenen Gesundheit, dies Blatt mit Abscheu zu betrachten u. schleunigst weiter zu blättern".[41]



Abbildung 5: Max Reger, *Hoch lebe dies Haus* WoO VIII/7, Edition

Neben der Angst um den Fortgang der öffentlichen Lehre führte ihm hier auch die Sorge um die soziale Unversehrtheit seiner privaten Freunde die Hand. Musikalisch gibt Reger deren Heimstätte mit dem ersten und letzten F-Dur-Akkord einen stabilen Rahmen, mit jedem „hoch" hebt er ab in immer entferntere harmonische Sphären, bevor er abkadenzierend (F-Dur bereits mit „dies" wieder erreichend) zu den Grundfesten zurückkehrt. In den privaten vier Wänden herrscht also der freie Geist, den Reger in öffentlichen Gebäuden offensichtlich nur bedingt präsent wähnte. Die geweitete Lage des Schlussakkords ist dabei als Beleg dafür zu werten, dass durch den Gebrauch des Geistes der Schutz gegen die aus Regers Sicht rückwärts gewandten

41 J. A. Stargardt, Katalog Nr. 565, 3./4. Dezember 1963, Los 628, S. 113; Notenbeispiel auf S. 127.

Versuche akademischer Würdenträger, den Fortschritt aufzuhalten,[42] wogegen Reger immer wieder auch mit feinsinnigen Essays ankämpfte, größer wird. Ein gewaltiger sozialmoralphilosophischer Entwurf, doch Reger genügen dafür drei Takte – die Welt in einer Nussschale.

V. Ausleitung

Als die Medizinische Fakultät Berlin am 12. Oktober 1910 ihr 100-jähriges Bestehen feierte, garnierte auch sie dieses Ereignis mit der Verleihung mehrerer Ehrendoktorwürden. Dass auch Reger zu den Bedachten gehörte, begründete sie damit,

> daß nichts so sehr geeignet ist, das Gemüt des bedrückten und kranken Menschen zu erheben und aufzuheitern, als die wahre Kunst, und daß insbesondere Max Reger, auf der Kunst der alten Meister fußend, mit reicher Erfindungsgabe sich der Musica sacra e profana gewidmet und sie dem Volke zugänglich gemacht hat.[43]

Diese Verleihung konnte in der von Reger polarisierten Welt nicht unwidersprochen bleiben. So sah sich etwa der Inhaber des Dresdner Musik- und Literatur-Salons Ludwig zu einem „Offenen Brief“ genötigt:

> Wenn Universitäten bei ihren Jubelfeiern „in Kunst machen“, erleben die Fachleute stets böseste Überraschungen. Sie ernennen den Komponisten Reger zum Ehrendoktor indem sie orakeln: „er, der durch seine süssen (?) Melodien (?) die Kranken ergötzt, heilt (?) und aufrichtet“. Richtiger ist jedenfalls, wenn man behauptet, dass er durch seine sauren Themen den Gesunden erschöpft, verscheucht und niederwirft![44]

Eine Reaktion Regers auf diese Ungeheuerlichkeiten ist nicht überliefert. Sehr wohl überliefert ist jedoch seine Antwort auf die Glückwünsche von Fritz Steins Schwiegervater Vincenz Czerny: „Eine ärztliche Praxis werde ich nicht eröffnen – lieber für die Unsterblichkeit als für die Sterblichkeit arbeiten“.[45] Dem ist nichts hinzuzufügen.

---

42 So sah sich Reger etwa in Gefahr, „ernstlichen Zweifel in die Intelligenz dieser Herren setzen zu müssen, wenn man nicht genauer wüßte, daß da lediglich fette Bequemlichkeit, Denkfaulheit, Neid, Verbitterung ob erlittener Mißerfolge, Alterschwäche usw. die Triebfeder solch modernfeindlicher, damit auch kulturwidriger Denkungsart über uns ††† Moderne sind“ (*Musik und Fortschritt*, in: *Leipziger Tageblatt*, Nr. 165 vom 14. Juni 1907).

43 Zitiert nach *Peters-Briefe* (wie Anm. 8), S. 423, Fußnote 1.

44 Zitiert nach einer Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. X. 4580.

45 Brief vom 17. Oktober 1910, zitiert nach einer Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. X. 1954.

Rebecca Grotjahn

Der Wundersmann

Johann Sebastian Bach und die Kantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 93

> Daß Gott den Jubilar zu seiner Zeit
> versorgen und erhalten will.[1]

Jede Zeit hat ihr eigenes Bach-Bild. Das klingt banal; mit Mozart oder Beethoven, Rembrandt oder Goethe verhält es sich ja nicht anders – und doch ist der Fall Johann Sebastian Bach ein extremer. Denn wir wissen fast nichts über den Menschen Bach. Die Quellen, die sich biografisch auswerten lassen, finden in wenigen Bänden der *Bach-Dokumente*[2] Platz, und ein Großteil von ihnen lag bereits Philipp Spitta[3] vor. Neue Bach-Bilder wurden seither nicht so sehr durch spektakuläre Entdeckungen weiterer Lebenszeugnisse inspiriert, sondern vor allem durch veränderte Perspektiven der Biografen, die an dem Komponisten Seiten entdeckten – oder entdecken wollten –, die anderen Autoren bzw. Rezeptions-Epochen verborgen geblieben waren. Immer wieder dieselben Quellen, Ereignisse und Anekdoten erhielten dadurch immer wieder neue Deutungen.

Als Element der biografischen Konstruktion fungieren zuweilen die so genannten Choralkantaten. 1909 belegt Albert Schweitzer mit ihnen seine Vorstellung, Bach sei in mittelalterlichen Vorstellungen verwurzelt:

> Johann Sebastian Bach, um Kants Sprache zu reden, ist ein historisches Postulat.
> Auf welchem Pfade man den Gang durch die mittelalterliche Dichtung und Musik unternimmt: immer wird man zu ihm geführt.
> Was das Kirchenlied vom XII. bis zum XVIII. Jahrhundert Herrliches geschaffen hat, schmückt seine Kantaten und Passionen.

---

1 Frei nach dem Motto zum Erstdruck des Liedes „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ von Georg Neumark (siehe Fußnote 19).

2 *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, 7 Bände, Kassel u. a. 1963–2008 (NBA Supplement).

3 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1873.

> Händel und die anderen lassen den kostbaren Schatz der Choralmelodien ungenützt liegen. Sie wollen von der Vergangenheit frei sein. Bach empfindet anders. Er setzt den Choral zum Fundament seines Werkes.[4]

In Bachs Hinwendung zur Choralkantate, die er in Einklang mit dem damaligen Forschungsstand in den 1730er Jahren verortet, sieht Schweitzer eine Entscheidung des Komponisten gegen die moderne Dichtung, nachdem ihm endlich „das Unzulängliche seiner Kantatentexte zu Bewußtsein gekommen" war.[5] Allerdings habe Bach – unter dem schlechten Einfluss der Textdichter – nicht sofort zu einem adäquaten Umgang mit dem Choral gefunden; in den ersten Choralkantaten sei dieser vielmehr oft durch moderne dichterische bzw. kompositorische Verfahrensweisen entstellt. Schweitzers Negativbeispiel ist die Kantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, BWV 93, in der „die Choralverse mit freier Dichtung durchsetzt" seien, wie etwa im ersten Rezitativ mit seinen tropierenden Einschüben. Die kompositorische Verarbeitung der Choralmelodie sei die musikalische Entsprechung zu diesem Verfahren: „Wie Picander hier mit dem Text, so geht Bach mit der Melodie um", indem er die „Themen der Soli […] alle aus den ersten Noten des Cantus firmus" bilde, sogar das „leichtgeschürzte Motiv" am Beginn der Arie „Man halte nur ein wenig stille": „Dieses Spiel mag geistreich sein, künstlerisch zu befriedigen vermag es jedoch nicht. Es läuft auf eine Entstellung der Melodie hinaus und widerspricht Bachs eigensten Prinzipien, da er sonst die Choralweise in dieser Art nicht antastet."[6]

Rund hundert Jahre später bezeichnet Christoph Wolff die Choralkantaten als „Großprojekt", an das der Komponist „systematisch heranging",[7] mit dem Ziel der „Schaffung eines durch und durch homogenen Kantaten-Jahrgangs, dessen besondere Grundidee er selbst imstande war zu definieren".[8] Hier erscheint Bach als Komponist, der sein Werk bewusst plant und konzipiert, entsprechend dem Bild des selbstbewussten Künstlers, das Wolff in seiner Biographie erarbeitet:

> Erst bei Niederschrift dieses Buches und noch deutlicher im Nachhinein ist mir klar geworden, wie sehr das aus dem späten 18. Jahrhundert überkommene Verständnis Bachs im Sinne einer musikalischen Kultfigur auf ein offenbar vom Komponisten betriebenes und propagiertes Selbstverständnis zurückgeht. Nach allem, was wir heute wissen, war Bach ein höchst selbstbewußter Mann – ja einer, der offensichtlich keine Scheu

4 Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1909 (ND Leipzig 1948), S. 2.
5 Ebd., S. 618.
6 Vgl. ebd.. Schweitzer irrt bei der Zuschreibung des Kantatenlibrettos an Picander; zur Autorfrage siehe im vorliegenden Beitrag S. 306.
7 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2005, S. 301.
8 Vgl. ebd., S. 299.

> hatte, sich in seiner Umgebung und im Kreise seiner Schüler durchaus zu einer Art ‚Star' zu stilisieren und sich bewundern zu lassen.[9]

Wie Wolff an anderer Stelle zeigt, trug der Komponist selbst dafür Sorge, dass sein „Self-image" als Genie der Nachwelt übermittelt wurde: „Particularly remarkable, however, is the evidence (not merely a suspicion) that the groundwork for the image of Bach the genius was laid by none other than the composer himself."[10] Er stützt dies auf diverse verbale Aussagen, die Bach selbst niederschrieb – z. B. im Familienstammbaum – oder mittels seiner Schülerschaft verbreiten ließ.

Aber was ist mit Bachs eigenem Medium, der Musik? Ein Maler, der ein Selbstporträt anfertigt, oder ein Schriftsteller, der einen Künstlerroman schreibt, spricht nicht über sein Selbstbild, sondern formt es mit seinen eigenen künstlerischen Mitteln aus. Entsprechendes wäre von einem künstlerisch selbstbewussten Musiker zu erwarten: ein musikalisches Selbstbild, so wie wir das von Komponisten wie Schumann oder Berlioz kennen.[11] Bei Bach rechnen wir nicht mit dergleichen, schon weil in den von ihm vertonten Texten das Themenfeld Kunst und Künstlertum keine große Rolle zu spielen scheint. Indessen weist das Geniekonzept des 18. Jahrhunderts, dessen Relevanz für Bach Christoph Wolff so überzeugend dargelegt hat, bekanntlich Berührungspunkte mit der Idee der göttlichen Schöpferkraft auf. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, künstlerische Selbstaussagen mittels der Vertonung religiöser Texte zu konstruieren. Diese Überlegung soll meine Darstellung der Kantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 93 leiten.

***

Wie wohl alle Kantaten Bachs hat auch *Wer nur den lieben Gott lässt walten* mehrere Autoren. Die übliche Rede von der „Bach-Kantate"[12] ist nicht nur eine Nachlässigkeit, sondern auch methodisch problematisch: Das Auseinanderhalten der Autoren und der von ihnen geschaffenen Stufen des Werks ist die Bedingung dafür, Bachs eigenen Anteil zu verstehen. Ich werde daher zunächst sowohl auf das Lied, das der Kantate zugrunde liegt, als auch auf deren Libretto ausführlich eingehen.

---

9 Schweitzer, *J. S. Bach* (wie Anm. 4), S. 17.

10 Christoph Wolff, *Defining Genius. Early Reflections of J. S. Bach's Self-Image*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 145 (2001), S. 474–481, hier S. 481.

11 Vgl. hierzu: Rebecca Grotjahn, *„Mein bessres Ich" – Schumanns* Myrthen *als Selbstbildnis des Künstlers*, in: *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln u. a. 2013 (Musik – Kultur – Gender 11), S. 159–178.

12 Bach verwendete den Begriff „Kantate" bekanntlich nicht für seine Kirchenmusiken. Ich passe mich pragmatisch dem heutigen Begriffsgebrauch an, der weltliche und geistliche gemischtbesetzte Vokalwerke gleichsetzt und auf die ab 1850 erstellte erste Bach-Gesamtausgabe zurückgeht.

Das Lied *Wer nur den lieben Gott lässt walten* wurde von Georg Neumark (1621–1681) als Einheit von Text und Musik geschaffen. Der Dichter hat die Nachwelt in einem autobiografischen Bericht über die Entstehung dieses Liedes informiert.[13] Detailreich schildert er hier, wie er als neunzehnjähriger Student ausgeraubt worden war und danach verzweifelt ein Auskommen suchte. Nach Wochen fand er durch Zufälle eine Stelle als Hauslehrer. Dieses „gleichsam vom Himmel gefallene Glükk" veranlasste ihn dazu, „noch des ersten Tages / meinem lieben Gott zu Ehren / das hin und wieder wohl bekante Lied: Wer nur den lieben Gott läst walten […] etc. aufzusetzen".[14] Ob die Fakten dieses im vierzigjährigen Abstand zum Geschehen niedergeschriebenen Berichts zutreffen, ist von weit geringerer Bedeutung als die Tatsache, dass es überhaupt eine autobiografische Verortung eines literarischen Produkts gibt, was, wie der Literaturwissenschaftler Erich Trunz betont, im 17. Jahrhundert nicht üblich war: „Wann und aus welcher seelischen Situation heraus ein Gedicht entstand, das haben die Dichter des Barocks nicht gesagt – mit wenigen Ausnahmen; eine davon ist die hier zitierte Anmerkung Neumarks."[15]

Wir wissen nicht, ob Bach oder sein Librettist die Geschichte kannten. Sie war jedoch – in leicht abgewandelter Form – bereits in ihrer Zeit Teil des kulturellen Gedächtnisses. So erzählt Johann Herdegen 1744, dass der Dichter, „dienstlos in grosser Armuth" lebend, seine „Viola di [!] Gamba" (von der bei Neumark selbst nicht die Rede ist) habe versetzen müssen. Nachdem er eine Anstellung bekommen und das Instrument „wieder eingelöset, machte er das Lied: Wer nur den lieben GOtt lässt walten; und da ers componirt, spielte ers das erste mal darauf mit Vergiessung vieler Thränen".[16] In dieser Version war die Geschichte noch im 19. Jahrhundert verbreitet.[17] Davon

---

13 Georg Neumark, *Thränendes Haus-Kreutz oder gestallten Sachen nach Klag-Lob- und Dank-Opfer […]*, Weimar o. J. [1681], online abrufbar unter http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN509002315 [Stand: 30. Nov. 2015]. Vgl. zur Entstehung auch Erich Trunz, *„Wer nur den lieben Gott läßt walten". Georg Neumarks Lied und seine Entstehung in Kiel*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 30 (1986), S. 49–65; Hans-Christoph Piper, Jürgen Grimm, *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, in: *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, Bd. III,2: Liederkunde. Zweiter Teil: Lied 176–394, hg. von Joachim Stalmann und Johannes Heinrich, Göttingen 1990, S. 296–299; Jürgen Henkys, *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, in: *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, hg., vorgestellt und erläutert von Hansjakob Becker u. a., München 2001, S. 231–238.

14 Neumark, *Thränendes Haus-Kreutz* (wie Anm. 13), S. [21] mit Bezug zu ebd., S. [10], Strophe 21. Die Schrift ist unpaginiert, Seitenangaben hier nach dem o. a. Digitalisat.

15 Trunz, *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (wie Anm. 13), S. 64.

16 Amarantes [= Johann Herdegen], *Historische Nachricht von deß löblichen Hirten- und Blumen-Ordens an der Pegnitz […]*, Nürnberg 1744, S. 384 f, online abrufbar unter https://books.google.de/books?id=M7pfAAAAcAAJ&pg=PA385 [Stand: 30. Nov. 2015].

17 Vgl. Art. *Neumark, Georg*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 23, Leipzig 1886, S. 539–541, online abrufbar unter https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Neumark,_Georg [Stand: 30. Nov. 2015].

zeugt beispielsweise das Gedicht „Georg Neumark und die Gambe“, verfasst 1812 von keinem anderen als dem *Freischütz*-Librettisten Friedrich Kind. Die Schlussstrophen seien hier zitiert (der im Text erwähnte „Edle“ ist ein Graf, der Neumark finanziell rettet):

> Traun! würdig war die Ehrenspende
> Deß, der sie gab; deß, der sie nahm;
> Er drückt gerührt des Edlen Hände
> Mit stummem Dank, mit schöner Scham;
> Ihn treibt das volle Herz nach Haus,
> Doch – lös't er erst die Gambe aus.
>
> Nun grüßt er die verarmten Mauern,
> Die er so oft voll Grams geflohn,
> Mit Jubel, prüft mit süßen Schauern
> Den lieben, lang entbehrten Ton,
> Drückt fest die Gambe an die Brust
> Und stimmt sie ein mit inn'ger Lust.
>
> Nicht länger kann die Gluth sich halten,
> Er dichtet, spielt mit frommer Hand:
> „*Wer nur den lieben Gott läßt walten!*“
> Noch immer singt es Stadt und Land,
> Und manches Herz, des Kummers Raub,
> Schlägt leichter, segnet Neumarks Staub.[18]

Kinds Gedicht, das Strophenbau und Vermaß aus Neumarks Lied übernimmt und immer wieder Verse daraus zitiert, ist ein repräsentatives Dokument der Rezeptionsgeschichte des Liedes, die nicht nur von dessen großer Popularität geprägt ist, sondern auch vom Bewusstsein für den autobiografischen Entstehungsanlass.

Erstmals gedruckt wurde das Lied 1657 in *G. Neumarks Fortgepflanzter Musikalisch-Poetischer Lustwald*[19] als Aria für Singstimme und Basso continuo mit einem Vorspiel für zwei Violinen – der Dichter besaß offenbar hohe musikalische Kompetenzen und komponierte nicht nur zu diesem Text die Melodie selbst. Der Erstdruck verdeutlicht die Struktur des Gedichts grafisch. Die beiden Verse des sentenzartigen Abgesangs –

[18] Fridrich [!] Kind, *Georg Neumark und die Gambe*, in: Fridrich [!] Kind, *Gedichte.* Zweyter Theil. Neueste Auflage, Wien 1818, S. 239–242, hier S. 242.

[19] *G. Neumarks von Mühlhausen aus Thüringen Fortgepflanzter Musikalisch-Poetischer Lustwald*, Jena 1657, S. 26–30, online abrufbar unter http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10592752_00005.html [Stand: 30. Nov. 2015].

im Unterschied zu den kreuzreimigen Stollen als Paarreim angeordnet – sind durch größere Schrift hervorgehoben (in der folgenden Wiedergabe kursiv gesetzt). Auffällig ist die Sonderrolle der sechsten Strophe, die insgesamt größer gedruckt ist.

1.
Wer nur den lieben GOtt läst walten /
Und hoffet auf Ihn allezeit /
Der wird Ihn wunderlich erhalten /
In aller Noht und Traurigkeit.
Wer GOtt dem Allerhöchsten traut /
Der hat auf keinen Sand gebaut.

2.
Was helfen uns die schwere Sorgen?
Was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es daß wir alle Morgen /
Beseuftzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreutz und Leid /
Nur größer durch die Traurigkeit.

3.
Man halte nur ein wenig stille /
Und sey doch in sich selbst vergnügt /
Wie unsres GOttes Gnadenwille /
Wie sein' Allwissenheit es fügt /
GOtt der uns Ihm hat auserwehlt /
Der weis auch sehr wohl was uns fehlt.

4.
Er kennt die rechte Freudenstunden /
Er weis wohl wenn es nützlich sey /
Wenn ER uns nur hat treu erfunden /
Und merket keine Heucheley.
So kömmt GOtt eh wir uns versehn /
Und lesset uns viel Guts geschehn.

5.
Denk nicht in deiner Drangsalshitze /
Daß du von GOtt verlassen seyst /
Und daß GOtt der im Schoße sitze /
Der sich mit stetem Glükke speist.
Die Folgezeit verändert viel /
Und setzet Jeglichem sein Ziel.

6.
Es sind ja GOtt sehr schlechte Sachen /
Und ist dem Höchsten alles gleich /
Den Reichen klein und arm zu machen /
Den Armen aber groß und reich.
GOtt ist der rechte Wundermann /
Der bald erhöhn / bald stürtzen kan.

7.
Sing / bet / und geh auf GOttes Wegen /
Verricht das Deine nur getreu /
Und trau des Himmels reichem Segen /
So wird Er bey dir werden neu.
Denn Welcher seine Zuversicht /
Auf GOtt setzt / den verläst Er nicht.

Die Adressaten des Liedes sind die Mitchristen, die zunächst entweder unpersönlich (Wer/der; man) oder in der 1. Person Plural (wir/uns) angesprochen werden. Erst in Strophe 5 und dann erneut in Strophe 7 wird die 2. Person Singular gewählt – eine Intensivierung der Ansprache, die dadurch initiiert wird, dass in den jeweils

vorausgehenden Strophen 4 und 6 das Gewicht auf dem Handeln Gottes liegt. Von ihm ist stets in der 3. Person die Rede; das Gedicht hat also nicht den Charakter eines Gebets, sondern mit seinem starken Akzent auf dem Gegenüber eher den einer Predigt. An keiner Stelle des Gedichts wird das Wort „Ich" verwendet.

Unübersehbar sind einige Anklänge an Bibelstellen, insbesondere in Strophe 6 (hierzu unten mehr); daneben in Strophe 1 („auf Sand gebaut" spielt auf Matthäus 7, 24–27 an) und 5 („Die Folgezeit verändert viel" mag sich auf Psalm 37 beziehen). Indessen macht Trunz darauf aufmerksam, dass das Lied in seinen Formulierungen im Vergleich zu anderen Gedichten der Zeit eher wenige biblische Allusionen aufweist:

> Daß es in Gedankengang und Sprachschatz im christlichen Bereich bleibt, war für Neumark selbstverständlich. Deswegen sind Anklänge an die Sprache von Luthers Bibel und an das Erbauungsschrifttum der Zeit vorhanden, jedoch nur in allgemeiner Form.[20]

Das Lied durchschreitet die Höhen und Tiefen menschlicher Affekte und lehnt sich dabei – wie viele geistliche Lieder der Zeit – an den Aufbau einer klassischen Rede an.[21] Im Sinne einer *exordio* nimmt die erste Strophe den Inhalt und die Botschaft des gesamten Texts voraus. Strophe zwei bis sechs bilden den Hauptteil, in dem sich typischerweise narrative und argumentierende Passagen verbinden. Zunächst wird in der zweiten Strophe eine negative Gefühlswelt aufgebaut, die als Ausgangspunkt des im Lied durchmessenen Prozesses dient: „Sorgen", „Weh und Ach", „Seufzen", „Ungemach", „Kreuz", „Leid", „Traurigkeit" – der Jammer findet kein Ende, er erstreckt sich über ein zeitliches Kontinuum („alle Morgen") und verstärkt sich dabei noch selbst („Wir machen unser Kreutz und Leid / Nur größer durch die Traurigkeit"). Darauf antwortet die dritte Strophe mit einem Appell an Geduld und Gottvertrauen. Die vierte Strophe steigert die positive Botschaft: Gott weiß, wann es Zeit für Freude ist, er wird uns Gutes tun, sofern wir ihm treu sind. In der nächsten Strophe folgt eine Gegenrede, in der wieder negative Gefühle zur Sprache kommen, jedoch im Konjunktiv: Man könnte meinen, von Gott benachteiligt zu sein. Dem wird als Gegenargument der Glaube gegenüber gestellt: Alles kann sich ändern. Damit ist der Text am gedanklichen Kern angelangt, der nun in der – im Erstdruck grafisch hervorgehobenen – Strophe 6 breit ausgeführt wird. Dieser ist ein einziger Lobgesang auf Gottes Macht, die Dinge

---

[20] Trunz, *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (wie Anm. 13), S. 60. Er widerspricht anderslautenden Einschätzungen, die weitere biblische Anspielungen feststellen wollen: „Doch wenn man diese Stellen ansieht, merkt man, daß es sich nur um allgemeine Anklänge handelt, zumal wenn man die Literatur des 17. Jhds. kennt, die voll ist von Motiven und Formulierungen dieser Art." (Ebd., Fn. 18.).

[21] „Das Lied des 17. Jahrhundert *argumentiert* oder – was dasselbe ist – es ist *theologische* Dichtung." Elke Axmacher, *„Wer nur den lieben Gott läßt walten"*, in: *Lebenswege – Fluchtwege. Kantaten- und Liedpredigten an der Universität Bielefeld 1995–2006*, hg. von ders., Berlin 2008, S. 23–36, hier S. 29.

zu ändern. Ihr Text greift die berühmten Verse aus dem Magnificat (Lukas 1, 52 f.) auf: „Er stößt die Gewaltigen vom Thron und erhebt die Niedrigen. Die Hungrigen füllt er mit Gütern und lässt die Reichen leer ausgehen."[22] Die Rahmenverse der Strophe beziehen sich auf Jesaja 40, 4: „Alle Täler sollen erhöht werden und alle Berge und Hügel sollen erniedrigt werden, und was uneben ist, soll gerade, und was hügelig ist, soll eben werden". Dass er alles ändern kann, das ist es, was Gott ausmacht, darum ist er „der rechte Wundermann". So kann die Schlussstrophe als *peroratio* die Botschaft der Eingangsstrophe reformulieren, die nun ihre Begründung gefunden hat: Wer seine Zuversicht auf Gott setzt, den verlässt er nicht. Das Bild der eingeebneten Höhenunterschiede aus der 6. Strophe illustriert somit die Struktur des gesamten Gedichts: Das Auf und Ab der Affekte weicht dem Gottvertrauen.

***

Den Urheber oder die Urheberin der zweiten Stufe des Werks, des Kantatenlibrettos, kennen wir nicht. Dies gilt für sämtliche Texte des Bachschen Choralkantatenjahrgangs; es ist nicht einmal klar, ob dort verschiedene VerfasserInnen am Werke waren oder nur eine(r).[23] Daraus lässt sich schließen, dass der Dichter offenbar nicht die Absicht hatte, mit dem Text als Autor hervorzutreten – anders als etwa Salomon Franck, Mariane von Ziegler oder Christian Friderich Henrici (Picander), die ihre Kantatentexte als eigenständige Werke höchsten künstlerischen Anspruchs publizierten. Indessen ist auch der anonyme Librettist oder die Librettistin von *Wer nur den lieben Gott lässt walten* weit mehr als nur ein „Bearbeiter",[24] der lediglich den Liedtext in die Kantatenform übertrug.

In der Literatur wird die individuelle Gestalt der Choralkantatentexte zumeist wenig gewürdigt. So gilt der Text von BWV 93 vor allem als „Musterbeispiel für die Art, in der der unbekannte Textdichter seine Choralvorlage zu behandeln pflegte".[25] Auch wenn wir ja nicht wissen, welche Texte dieser Dichter außerdem schrieb, ist dies soweit richtig, als der Text das übliche Modell der Choralkantate repräsentiert: Die äußeren Choralstrophen bleiben wie in der Vorlage, während die zweite bis vorletzte

[22] Alle Bibelzitate in diesem Beitrag nach: *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*, hg. von der deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 1999. Das Magnificat bezieht sich seinerseits auf den Lobgesang der Hannah (1. Sam. 2,7): „Der Herr macht arm und macht reich, er erniedrigt und erhöht."

[23] Vgl. Hans-Joachim Schulze, *Texte und Textdichter*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hg. von Christoph Wolff, Bd. III: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten*, Stuttgart u. a. 1998, S. 109–125, hier insbes. S. 115.

[24] So Reinmar Emans, *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach. Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis*, hg. von Reinmar Emans, Kassel u. a. 1993 (NBA Serie 1, Bd. 17.2), S. 28.

[25] Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, Kassel [11]2013 (Bärenreiter Werkeinführungen), Bd. 1, S. 480.

zu Arien- und Rezitativtexten umgearbeitet werden, mit unterschiedlicher Nähe zum Wortlaut des Chorals (manche Zeilen oder Strophen bleiben unverändert, bei anderen ist die Vorlage nur noch zu erahnen). Dennoch lohnt sich die genauere Analyse; denn auch die einem Muster folgende Umarbeitung kann den Text inhaltlich und strukturell verändern. Was geschieht mit dem Choraltext, wenn er zum Libretto verarbeitet wird? Werden Strukturen übernommen oder verändert? Kommen neue inhaltliche Aspekte hinzu? Verschieben sich Gewichte? Ziel der Analyse ist zu erkennen, wie und in welchem Maße sich der Librettist die Vorlage aneignet und so seine Autorschaft ins Spiel bringt.

Zu den Hintergründen der Gattung Choralkantate zählt die bereits im 16. Jahrhundert existierende Choralbearbeitung „per omnes versus“.[26] Erst durch Bach bzw. seinen Librettisten werden Choräle so stark bearbeitet und umgedichtet, dass sie als Folge von Rezitativen und Arien strukturell der damals neuen Kantatenform entsprechen. Der Text der für den 5. Sonntag nach Trinitatis bestimmten Kantate BWV 93[27] ist in den beiden Rahmenstrophen sowie in Strophe 4 bis auf orthographische Abweichungen nahezu identisch mit dem Originaltext von Neumark.[28] Lediglich in Vers 4 der ersten Strophe gibt es eine inhaltliche Abweichung, die sich bereits in einigen Gesangbüchern der Zeit findet:[29] die „Noht“ wurde durch das „Kreuz“ ersetzt („in allem Kreuz und Traurigkeit“), wodurch die materielle Not, die Neumark im Blick hatte, theologisiert wird. Das Bild des Kreuzes wird in den Kantatenstrophen 2, 3 und 5 noch mehrmals aufgegriffen.

Auch die beiden Rezitative übernehmen die Liedverse nahezu unverändert, entfernen sich jedoch mit ihren umfangreichen Einschüben strukturell weit vom Liedtext.

[26] Vgl. Dürr, *Die Kantaten* (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 49 f.

[27] Erstmals aufgeführt wurde *Wer nur den lieben Gott lässt walten* am 9. Juli 1724. Das Aufführungsmaterial der Erstaufführung ist freilich – bis auf einen Bogen der Continuostimme – verloren, die erhaltenen Quellen stammen von einer Wiederaufführung um 1732/33 (vgl. Emans, *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach* (wie Anm. 24)). Allerdings steht der Eingangschor in der früheren Version in b-Moll anstatt in dem a-Moll der Version von 1732. Ob die Kantate darüber hinaus weitere Änderungen erfuhr, lässt sich den Quellen nicht entnehmen, aber natürlich auch nicht ausschließen. Genau genommen betrachten somit alle AutorInnen (einschließlich meiner Person), die sich bisher mit dem Werk befasst haben, ein Stück aus den 1730er Jahren.

[28] Den grammatikalisch problematischen dritten Vers „Der wird Ihn wunderlich erhalten“ korrigiert bereits Neumark in seinen Lebenserinnerungen zu „Den wird er wunderlich erhalten“ (Neumark, *Thränendes Haus-Kreutz* (wie Anm. 13), S. [21], wodurch die „Wer – Der“-Relation in den Zeilen 1 und 3 verschwindet und somit auch der Bezug zu den ebenfalls mit „Wer – Der“ beginnenden Versen 5 und 6.

[29] So bereits in: *Neu Leipziger Gesangbuch*, hg. von Gottfried Vopeli[us], Leipzig 1682, S. 787 ff. („in allem Creutz und Traurigkeit“), ebenso in der Neuausgabe: Vopelio, *Das privilegirte Vollständige und vermehrte Leipziger Gesangbuch […]*, neu hg. von Carl Gottlob Hofmann, Leipzig 1758, S. 258, Nr. 590. Auch das *Musicalisches Gesang-Buch […]*, hg. von George Christian Schemelli, Leipzig 1736, S. 343 f., Nr. 512, schreibt „in allem kreuz und traurigkeit“.

In Strophe 2 wird Neumarks regelmäßiger Strophenbau durch eine unregelmäßige Reimfolge ersetzt; auch das Versmaß ist teilweise unregelmäßig: (die Übernahmen aus Neumarks Lied sind in der Wiedergabe kursiv gesetzt):

> *Was helfen uns die schweren Sorgen?*
> Sie drücken nur das Herz
> Mit Zentnerpein,
> Mit tausend Angst und Schmerz.
> *Was hilft uns unser Weh und Ach?*
> Es bringt nur bittres *Ungemach.*
> *Was hilft es? daß wir alle Morgen*
> Mit *Seufzen* von dem Schlaf aufstehn[30]
> Und mit beträntem Angesicht
> Des Nachts zu Bette gehn?
> *Wir machen unser Kreuz und Leid*
> *Durch* bange *Traurigkeit nur größer.*[31]
> Drum tut ein Christ viel besser,
> Er trägt sein Kreuz
> Mit christlicher Gelassenheit.

Das Kantatenlibretto verstärkt die negativen Affekte, die bereits Neumarks zweite Strophe prägen. Werden im Original die drei direkt aufeinander folgenden Fragen „Was helfen/was hilft es …?" zusammenfassend mit der Aussage beantwortet, dass die Traurigkeit das Leid nur noch vertieft, so erhält im Libretto jede Frage eine Antwort, die die entsprechende Aussage wort- und bilderreich variiert. Die dritte Frage wird überdies selbst ausgebaut: Zu den Seufzern am Morgen kommen die Tränen der Nacht. So setzen die ersten zehn Zeilen den Gedanken um, der anschließend (angelehnt an die Zeilen 5/6 des Originaltexts) formuliert wird: „Wir machen unser Kreuz und Leid / Durch bange Traurigkeit nur größer": In der Tat ist der Leidensaffekt im Vergleich zur Vorlage im Libretto erheblich angewachsen. Zugleich wird der Blick auf die Lösung des Problems geöffnet: Durch die Verschiebung der „Traurigkeit" in die Zeilenmitte (Zeile 12) wird der originale Reim zum Wort „Leid" aufgehoben und stattdessen ein neuer initiiert, der zur zentralen Botschaft des Liedes führt: Auf „größer" reimt sich „besser", und „besser" ist, dass ein Christ sein Kreuz mit „christlicher Gelassenheit" trägt. In ähnlicher Weise verbindet auch der Schlussreim den Trost mit dem vorher

---

[30] Bei Neumark heißt die entsprechende Zeile 4: „beseuftzen unser Ungemach"; das Wort „Ungemach" hat der Librettist in die 6. Zeile des Rezitativs verschoben.

[31] Vorlage der Zeile ist die Schlusszeile Neumarks: „Nur größer durch die Traurigkeit".

ausgesprochenen Jammer: Die „Gelassenheit“ bezieht sich auf das „Leid“ vier Zeilen weiter oben.

An die Theologie der zweiten Strophe schließen die Veränderungen in der dritten Strophe an: Rät der Originaltext dazu, „stille“ in sich selbst vergnügt zu sein, soll nun „stille“ die Kreuzesstunde erwartet werden. Weiterhin wird der bereits bei Neumark vorhandene Gedanke ausgeführt, dass der allwissende Gott seine Auserwählten kennt und tröstet – wie ein Vater seine Kinder.

Libretto Arie Nr. 3	Neumark Strophe 3
Man halte nur ein wenig stille,	Man halte nur ein wenig stille /
Wenn sich die Kreuzesstunde naht,	Und sey doch in sich selbst vergnügt /
Denn unsres Gottes Gnadenwille	Wie unsres GOttes Gnadenwille /
Verläßt uns nie mit Rat und Tat.	Wie sein’ Allwissenheit es fügt /
Gott, der die Auserwählten kennt,	*GOtt der uns Ihm hat auserwehlt* /
Gott, der sich uns ein Vater nennt,	
Wird endlich allen Kummer wenden	*Der weis auch sehr wohl was uns fehlt.*
Und seinen Kindern Hilfe senden.	

Während die unveränderte Strophe 4 auch im Kantatenlibretto als freudiger Kontrast zu den düsteren Affekten der vorausgehenden Strophen dient, finden sich in der fünften Strophe wieder zahlreiche Tropierungen, die den Bezug zum Evangeliumstext des Sonntags herstellen und diverse weitere biblische Anspielungen einbauen.[32] Damit ähnelt der Satz strukturell Predigten der Zeit, die zuweilen wie Montagen aus Zitaten der unterschiedlichsten Büchern der Bibel wirken. Durch die unregelmäßige Reimstruktur und die durch unterschiedliche Längen und Akzente geprägten Zeilen tendiert diese Strophe noch stärker zur Prosa als das Rezitativ Nr. 2. Dem Predigtcharakter dürfte auch der Bezug zur aktuellen Wetterlage entsprechen, der die Strophe einrahmt (der 5. Sonntag nach Trinitatis fällt stets in den Hochsommer).

> *Denk nicht in deiner Drangsalshitze,*
> Wenn Blitz und Donner kracht
> Und dir ein schwüles Wetter bange macht,
> *Daß du von Gott verlassen seist.*
> Gott bleibt auch in der größten Not,
> Ja gar bis in den Tod

[32] Zu den biblischen Anspielungen in der Kantate vgl. Dürr, *Die Kantaten* (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 480, und Ulrich Meyer, *Biblical quotation and allusion in the cantata libretti of Johann Sebastian Bach*, Lanham 1997, S. 88.

Mit seiner Gnade bei den Seinen.
Du darfst nicht meinen,
Daß dieser Gott im Schoße sitze,
Der täglich wie der reiche Mann
In Lust und Freuden leben kann.
Der sich mit stetem Glücke speist,
Bei lauter guten Tagen,
Muß oft zuletzt,
Nachdem er sich an eitler Lust ergötzt,
„Der Tod in Töpfen!" sagen.
Die Folgezeit verändert viel!
Hat Petrus gleich die ganze Nacht
Mit leerer Arbeit zugebracht
Und nichts gefangen:
Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.
Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein
Auf deines Jesu Güte
Mit gläubigem Gemüte.
Nach Regen gibt er Sonnenschein
Und setzet jeglichem sein Ziel.

Es ist keine willkürliche Idee des Dichters, ausgerechnet diesem Satz einen so ausgeprägten Predigtcharakter zu verleihen. Die Grundlage hierfür findet er in Neumarks Text, in dem die fünfte Strophe durch die direkte Ansprache des „Du" gekennzeichnet ist. Dies aufgreifend, formuliert der Librettist seine Strophe als intensive Ansprache: „Denk nicht", „Du darfst nicht meinen", „Drum traue nur": Schritt für Schritt wird der Gläubige überzeugt, unter Einbeziehung von Alltagserfahrungen (Gewitter) und vertrauten biblischen Geschichten. Hierzu gehören neben dem Fischzug des Petrus – dem für den Sonntag vorgesehenen Evangeliumstext – die Geschichte vom reichen Mann und armen Lazarus (Lk. 16, 19–31, angeregt durch die schon bei Neumark vorhandene Formulierung „daß Gott der im Schoße sitze") und die des Propheten Elisa, der mit seinen Kochkünsten ein ungenießbares Gericht („der Tod in Töpfen") in ein wohlschmeckendes verwandelt (2. Kö. 4, 38–41). Stets geht es um die Idee, dass sich alles ändern kann.

Lassen sich die bisher aufgezeigten Veränderungen des Librettos mehr oder weniger auf inhaltliche und strukturelle Aspekte zurückführen, die bereits in Neumarks Lied angelegt sind, so entfernt sich die sechste Strophe weiter von der Vorlage. Dies fällt freilich nicht sofort auf, da Anzahl und Längen der Zeilen beibehalten bleiben. Jedoch besteht ein erheblicher Eingriff darin, dass hier zwei Aspekte hinzukommen, die in

Neumarks Text keine Rolle spielen: das gläubige Subjekt und der Wille. Dies wird durch strukturelle Maßnahmen gestützt.

Libretto Arie Nr. 6	Neumark Strophe 6
Ich will auf den Herren schaun	Z. 1: Es sind ja Gott sehr schlechte Sachen
Und stets meinem Gott vertraun.	Z. 2: Und ist dem Höchsten alles gleich
Er ist der rechte Wundersmann.[33]	Z. 5: Gott ist der rechte Wundermann
Der die Reichen arm und bloß	Z. 3: Den Reichen klein und arm zu machen
Und die Armen reich und groß	Z. 4: Den Armen aber groß und reich
Nach seinem Willen machen kann.	[Z. 6: Der bald erhöhn bald stürtzen kan.]

Nur scheinbar eine Äußerlichkeit ist die Veränderung der Reimstruktur: Aus der Folge Kreuzreim – Paarreim wird Paarreim – umarmender Reim. Anstelle einer abschließenden zweizeiligen Sentenz bekommt die Strophe damit einen zweizeiligen Anfangsteil, der gänzlich neu formuliert ist. Geradezu programmatisch beginnt die Strophe nun mit dem Wort „Ich“: Als Antwort auf die Predigt der vorausgehenden Strophe spricht nun der Gläubige, der in der Vorlage ja nur im Paratext – Neumarks autobiografischem Kommentar – zu Wort gekommen war, erstmals von sich selbst. Zugleich wird Gott zum persönlichen Gott, „meinem Gott“. Erst danach wird er als „Wundersmann“ apostrophiert. Seine Macht wird mithin nicht mehr als quasi objektive Tatsache festgestellt, sondern als Überzeugung des Gläubigen formuliert.

Die folgenden drei Verse entstammen der Liedstrophe, jedoch wird ihre Reihenfolge verändert, indem die Kernaussage – „Gott ist der rechte Wunder[s]mann“ – nun der Anspielung an das Magnificat vorausgeschickt wird. Dadurch ergibt sich der umarmende Reim mit dem Schlussvers, durch den die Zeilen 3–6 als geschlossener Abschnitt erscheinen. Das Reimwort „kan[n]“ bleibt freilich das einzige, das der Librettist aus Neumarks letzter Gedichtzeile übernimmt. Er verbindet es mit einem weiteren völlig neuen Aspekt, nämlich dem des göttlichen Willens, der hier als zusätzliche Instanz zu Gottes Fähigkeit, die Dinge zu ändern, betont wird. Der Begriff taucht bereits am Beginn der Strophe auf: „Ich will auf den Herren schaun“.[34] Dadurch wird die Strophe gerahmt – und noch mehr: Es ergibt sich zugleich eine Verbindung zwischen dem Willen des Ich und dem Gottes.

[33] Das Fugen-s in „Wundersmann“, das sich weder im Erstdruck von Neumarks Lied noch in den von mir eingesehenen Gesangbüchern findet, wird hier aus der NBA und dem bei Bach Digital reproduzierten Autograph (online abrufbar unter http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003237 [Stand: 30. Nov. 2015]) übernommen.

[34] Hier wird der Prophet Micha (7,7) zitiert: „Ich aber will auf den Herrn schauen und harren auf den Gott meines Heils; mein Gott wird mich erhören.“ „Ich will“ ist im Kontext dieses Bibeltexts nicht etwa nur eine Absichtserklärung, sondern betont die Entscheidung des Ichs, sich anders zu verhalten als die Personen seines Umfelds.

Ohne Änderungen übernimmt das Libretto die abschließende Strophe 7. Sie ist dennoch nicht identisch mit dem Liedtext Neumarks, denn im Kontext des Librettos bedeutet sie eine Rückkehr von dem über sich selbst sprechenden Subjekt zur Anrede in der 2. Person. Die entscheidende Änderung der vorletzten Strophe wird dadurch nicht entwertet: Indem er den Gläubigen „Ich" sagen lässt, artikuliert sich der Librettist als Autor.

***

Die Musik, die Johann Sebastian Bach zu der Kantate schrieb, ist bisher nicht Gegenstand ausführlicher Analysen geworden. Ähnlich wie der Text wird sie in der Literatur vor allem als typisches Beispiel der Choralkantate herangezogen: In den Ecksätzen bleibt die Vorlage in Text und Melodie beibehalten (wenn auch im Eingangssatz in der Regel mit erheblichen Erweiterungen), die Mittelsätze entfernen sich unterschiedlich weit von ihr – von der strengen Choralbearbeitung bis hin zu kaum mehr erkennbaren Bezügen. Dem entsprechend stellt Dürr zu BWV 93 fest: „Die musikalische Formung schließt sich eng an die des Textes an."[35] Dies ist insofern eine Selbstverständlichkeit, als die Formen Arie und Rezitativ vom Libretto vorgegeben sind. Ergiebiger ist es, nach den kompositorischen Entscheidungen innerhalb der Vorgaben zu fragen und zu analysieren, wie sich die Vertonungsgrundlagen – das Libretto und der Choral – durch die weitere künstlerische Verarbeitung – die Komposition – strukturell und inhaltlich verändern, und zwar auf der Ebene Musik zu Text und Musik zu Musik. Wie oben mit Blick auf das Libretto ist auch hier das Ziel, zu erkennen, wie und in welchem Maße sich der Komponist die Vorlage aneignet und so seine Autorschaft ins Spiel bringt.

Diese Frage scheint sich allerdings fast zu erübrigen, sobald die ersten Takte der Kantate erklingen: Das ist unüberhörbar Bach. Das bekannte Gesangbuchlied ist kaum wiederzuerkennen. Auf das Fünffache seiner ursprünglichen Länge[36] gedehnt, zeigt der Eingangschor eine klangliche, rhythmische und harmonische Vielfalt und satztechnische Komplexität, die die Aufmerksamkeit der Hörenden unmittelbar auf Bachs kompositorische Meisterschaft lenkt. Gleichwohl bleibt das Lied zentraler Orientierungspunkt – nicht nur, weil die Barform (weitgehend) erhalten bleibt und jede Choralzeile in ihrer (nahezu) originalen melodischen Gestalt zitiert wird, sondern auch, weil sich die Motivik der konzertierenden Partien auf die Choralmelodie zurückführen lässt. Der Satz ist so komponiert, dass sich der Choral aus den Motiven der

35 Dürr, *Die Kantaten* (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 481.

36 Um die Länge des Chorals zu messen, kann man sich an Bachs Schlusschoral orientieren: Er umfasst 15 Takte und dauert in einer durchschnittlichen heutigen Aufführung ungefähr eineinviertel Minuten; der Eingangschor ist 75 Takte lang und dauert gut 6 Minuten.

konzertierenden Partien allmählich herauszuschälen scheint. Im Ritornell zu Beginn wird er zunächst angedeutet: durch die fallende Terz *h* – *g* am Ende der ersten Phrase in der Oboenmelodie (T. 3) und durch den Bass, dessen erste drei Takte sich fast für die Harmonisierung des Chorals eignen würden (vgl. den Beginn des Basses im Schlusschoral Nr. 7). Die folgende konzertante Vokalpartie greift auf das Ritornell zurück (Rhythmus Achtel – vier Sechzehntel; sequenzierende Sechzehntelketten), setzt jedoch bereits mit dem charakteristischen Quartsprung der Choralmelodie ein und übernimmt auch deren melodischen Umriss, bevor dann die Melodie der ersten Choralzeile – in homophonem Vokalsatz – als Vokaleinbau mit der (variierten) Wiederholung des Ritornells verbunden wird. Der Choral hat hier also nicht den Charakter einer Vorgabe, sondern scheint erst im Verlauf des Satzes zu entstehen. Das gilt auch für die zweite Hälfte des Stollens. Im zweiten Ritornell (ab T. 13, verschränkt mit dem Schluss der ersten Choralzeile) wird die aus dem ersten Ritornell vertraute auftaktige Tonwiederholung des Beginns aufgegriffen und in Takt 15 von der Altstimme übernommen. Hier ist sie der Beginn der mit einer Wechselnote verzierten und neu rhythmisierten Melodie der Choralzeile 2, die in Sopran und Alt kanonisch sequenziert wird, bevor sie in T. 19 zu ihrer eigentlichen Gestalt findet. So entpuppt sich das vermeintlich „choralunabhängige“[37] Anfangsmotiv des ersten Ritornells im Nachhinein als Ableitung aus der Choralzeile 2.

Es würde zu weit führen, die raffinierte Kompositionstechnik des Eingangssatzes hier im Detail darzustellen. Nur auf drei besonders interessante Aspekte sei an dieser Stelle hingewiesen:

- den stets anders gestalteten Vokaleinbau, der den Choral und den konzertierenden Satz immer enger zusammenwachsen lässt, bis beides fast ununterscheidbar wird (die letzte Choralzeile wird nur noch vom Sopran in das Vokal-Instrumentalkonzert eingebaut und erscheint hier als Augmentation eines in T. 61 eingeführten und in der Weise einer Fugen-Engführung behandelten Themas).
- die ideenreiche Textausdeutung, besonders schön erkennbar in der Verarbeitung des zweiten Stollens, die zunächst wie eine Wiederholung des ersten Teils daherkommt, aber immer wieder durch kleine Abweichungen auf Zentralbegriffe hinweist, etwa (er-)„halten“ (gehaltene Noten in T. 30), „wunderlich“ (T. 33: verminderter Quartsprung im Bass, dadurch unerwartete ‚Doppeldominante‘) oder „Kreuz und Traurigkeit“ (T. 39–42 ‚expressive‘ Melodik, insbesondere im Bass).

[37] Dürr, *Die Kantaten* (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 481. Vgl. auch Hans-Joachim Schulze, *Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 2007, S. 322.

- die Tatsache, dass Bach seine individuelle Interpretation der vorgegebenen Barform durch die Umbesetzung der Wiederholung des Stollens (Tenor und Bass statt Sopran und Alt) geradezu plakativ hervorhebt.

Dass der Satz mit dem Hinweis auf seine Modellhaftigkeit nicht angemessen beschrieben ist, dürfte deutlich geworden sein. Bach nutzt die konventionelle Vorlage dazu, sich als origineller Komponist zu zeigen. Der Choral ist für ihn Material, mit dem er vollständig nach seinem eigenen Willen verfährt.

Dies gilt auch für die folgenden Sätze. Der Einbau der Choralmelodie in die beiden Rezitative lässt sich als Verbindung von Allgemeinem mit Individuellem verstehen: Das längst in kollektiven Besitz übergegangene Lied wird, ariosohaft verändert und ausgeziert, zur Aussage des Einzelnen. Aus den Ornamentierungen heraus entwickelt sich direkt der expressive Textausdruck; so etwa zu Beginn von Nr. 2, wo die einen Septakkord umfassende Verzierung ([schwe-]„ren Sorgen“) aufgegriffen und in die verminderten Intervalle in T. 4–5, 8–9 und 11 ff. überführt wird. Überdies verwenden die Rezitative eine geradezu experimentelle Harmonik, die auch die Choralmelodie selbst ergreift. In Nr. 5 führt Bach die einzelnen Liedzeilen durch die Tonarten es-Moll – f-Moll – b-Moll – c-Moll – a-Moll, um bei „und setzet jeglichem sein Ziel“, in der Zieltonart g-Moll zu landen, freilich nicht ohne ausgerechnet das Wort „Ziel“ mit einem Trugschluss zu harmonisieren.

Wie in der Aria Nr. 3 der Choral zu einer Melodie völlig anderen Charakters umgearbeitet wird, hat bereits Albert Schweitzer beschrieben (wenn auch nicht gutgeheißen).[38] Die Idee, die Choralmelodie durch Pausen zu unterbrechen, mag durch den Text angeregt sein: „Man halte nur ein wenig stille.“ Es entsteht dadurch eine zweitaktige Motivik als Grundlage eines geradezu ‚quadratisch‘ strukturierten Satzes, in dem sich Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen jeweils zu geschlossenen Einheiten verbinden. Dieser modern angelegten Arie steht mit dem Duett Nr. 4 eine traditionelle kontrapunktische Choralbearbeitung gegenüber, in dem die instrumental vorgetragene Choralzeile auf die vorausimitierende Bearbeitung in Sopran, Alt und basso continuo antwortet.[39]

Ein besonderes Augenmerk soll an dieser Stelle auf die kompositorische Verarbeitung der sechsten Strophe gerichtet werden, also derjenigen, die, wie gezeigt, sowohl im Lied als auch im Libretto eine Sonderstellung innehat. Gleichwohl fand sie bisher kaum das Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung. Festgestellt wurde lediglich das Offensichtliche: die Choralzitate in den Takten 23 ff., 28 ff., 31 f. und 35 ff.

[38] Siehe oben S. 300.

[39] Eine Orgelbearbeitung dieser Arie hat Bach später in die *Sechs Choräle von verschiedener Art*, die so genannten *Schübler-Choräle*, aufgenommen (BWV 647).

Wenn allerdings Konrad Küster schreibt, dass „Text und Melodie der 5. Zeile […] wörtlich übernommen“[40] werden, übersieht er, dass die fragliche Textzeile – „Er ist der rechte Wunder[s]mann“ – zwar im Neumark-Lied die fünfte, im Libretto jedoch die dritte Zeile ist. Dass Bach sie wieder mit ihrer ursprünglichen Melodie verbindet, ist ebenso seine „freie kompositorische Entscheidung“ wie die von Küster als solche apostrophierte Maßnahme, „den Reimpartner dieser Zeile, den der Dichter frei formuliert hat, in der Melodie der letzten Choralzeile zu fassen“.[41] Noch mehr Unabhängigkeit beweist der Komponist damit, dass er keine anderen Bestandteile der Liedmelodie zitiert. Mit den durch die rhythmische Gestaltung klar von ihrer Umgebung abgehobenen Melodiezitaten erfahren die beiden Zeilen „Er ist der rechte Wunder[s]mann“ und „nach seinem Willen machen kann“ eine deutliche Hervorhebung.

Indessen ist die Choralmelodie – genauer: die beiden Melodiezeilen fünf und sechs – auch im weiteren Verlauf der Arie präsent. Aus ihnen deduziert Bach einen überwiegenden Teil des Motivmaterials. Die Idee dazu mag ihm durch ihre strukturelle Ähnlichkeit gekommen sein: Anders als die Stollenzeilen bestehen die beiden Verse des Abgesangs ausschließlich aus Sekundschritten, und sie stehen (bei etwas großzügiger Betrachtung) im Umkehrungsverhältnis zueinander. Tonleiterausschnitte, wie sie den Abgesang kennzeichnen, finden sich in der Arie auf Schritt und Tritt, und sie sind keineswegs, wie man meinen könnte, beliebiges unspezifisches Material. Ihre Motivfunktion zeigt sich gleich im ersten Takt: Die Oboe beginnt mit der halben aufsteigenden Skala in umspielter Version, im Abstand einer Viertelnote folgt im Kanon (ohne Umspielungen) der Basso continuo. Nahezu genauso ist die Devise in T. 9 gestaltet, nur dass die Singstimme auf die Umspielungen der Skala verzichtet. Dies wiederholt sich zwei Takte später, beim endgültigen Einsatz der Singstimme; hier wird der Kanon (im Bass beim vierten Ton aus satztechnischen Gründen abgeändert) ergänzt durch die Hinzufügung der diminuierten Version der Skala in der Oboe. Weitere drei Takte später, in T. 14 f., wird die Melodik umgekehrt; die abwärts geführte Skala der Singstimme wird im Sekundabstand vom Kanon in der Unterquinte begleitet. (Die Skala ist an dieser Stelle auf sieben Töne erweitert, was in der Singstimme durch einen Oktavsprung in der Mitte verschleiert wird.) Solche kanonischen Verhältnisse zwischen den Skalenausschnitten finden sich an diversen weiteren Stellen (T. 19, 20, 30, 32). Die umspielte Version wird auch als Begleitung des Zitats von Choralmelodiezeile 5 eingesetzt (T. 23 ff.), die hier als Augmentation seines Begleitmotives erscheint; ebenso erscheint Choralmelodiezeile 6 in T. 35 f. als Augmentation der halben Abwärtsskala im Bass. Auch die Begleitung der Aufwärts-

---

40 Konrad Küster, *Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musices: Die Vokalmusik*, in: *Bach Handbuch*, hg. von Konrad Küster, Kassel 1999, S. 93–534, hier S. 258.

41 Vgl. ebd., S. 258.

mit der Abwärtsskala, also die Ausnutzung des Umkehrungsverhältnisses, findet sich (T. 33 f.). Und wenn keine Imitationsstrukturen erkennbar sind, so ist doch immer noch ein Großteil der Oboenstimme mit dem in den ersten beiden Takten vorgestellten Material verwandt. Der Komponist zeigt sich als ein rechter „Wundersmann", der alles „nach seinem Willen machen kann".

***

Der Komponist als Wundersmann? Kann es sein, dass Bach eine im Text Gott zugeschriebene Bezeichnung auf seine eigene Künstlerschaft angewandt haben könnte? Ist eine solche Lesart nicht blasphemisch angesichts der tiefen Frömmigkeit Bachs, der doch bekanntlich alle seine Werke mit „Soli Deo Gloria" unterzeichnete? Nun wird die Verwendung dieser konventionellen Formel ohnehin überinterpretiert; sie ist in barocker Literatur wie Musik weit verbreitet und lässt wenig Rückschlüsse auf individuelle Einstellungen zu. Aber es ist gar nicht nötig, an Bachs Frömmigkeit zu zweifeln, um die Vorstellung in Frage zu stellen, er habe seine künstlerische Arbeit in erster Linie als Dienst am Glauben gesehen.[42] In welchem Maße der Komponist in die Herausbildung des Konzepts vom musikalischen Genie involviert war, habe ich bereits eingangs unter Bezugnahme auf Christoph Wolff hervorgehoben. Bach gehört nicht ins ‚Mittelalter', wo Albert Schweitzer ihn sehen wollte; er steht der Moderne näher, als man sich das lange Zeit vorstellen konnte. Durch die Erforschung der Vorgeschichte der ‚romantischen' Bach-Rezeption ist der einst als riesig konstruierte Abstand zwischen Bach und dem 19. Jahrhundert geschrumpft.[43] Keineswegs abwegig ist damit auch die Vorstellung, dass die Idee des Komponisten als eines autonomen Künstlers und gottgleichen Schöpfers großer Werke bereits zum Horizont Bachs zählte.

Ein früher Protagonist dieser Idee ist Johann Nikolaus Forkel, der bekanntlich in engem Kontakt mit Bachs Söhnen, insbesondere Carl Philipp Emanuel, stand. Sein Paradigma für das „Kunstgenie" ist niemand anders als Johann Sebastian Bach, über den er schreibt: „Er arbeitete für sich, wie jedes wahre Kunstgenie; er erfüllte seinen eigenen Wunsch, befriedigte seinen eigenen Geschmack, wählte seine Gegenstände nach seiner eigenen Meynung, und war endlich auch mit seinem eigenen Beyfall am zufriedensten."[44] Viermal das Wort „eigen" in einem Satz: Forkel würde der Vorstellung,

---

42 Vgl. Ulrich Siegele, *Johann Sebastian Bach – „Deutschlands größter Kirchenkomponist". Zur Entstehung und Kritik einer Identifikationsfigur*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1988 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), S. 58–85.

43 Vgl. die Beiträge im Tagungsband: *Bach: Genius – Genus – Generationen*, hg. von Rebecca Grotjahn und Peter Wollny, München (Druck in Vorbereitung).

44 J[ohann] N[icolaus] Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802, S. 125.

dass Bach „soli Deo gloria“ arbeitete, wohl eher nicht zustimmen. Er akzentuiert die Autonomie des Komponisten, der für seinen eigenen „Beyfall“ arbeitete – und dessen Werke eben darum höchste Bewunderung erregen:

> Dieser wahre Kunstgeist ist es eben, der ihn zum Großen und Erhabenen, als dem höchsten Ziel der Kunst führte. Ihm haben wir es zu verdanken, daß Bachs Werke nicht bloß gefallen und ergötzen, wie das bloß Schöne und Angenehme in der Kunst, sondern daß sie uns unwiderstehlich mit sich fortreißen; daß sie uns nicht bloß einen Augenblick überraschen, sondern in ihren Wirkungen immer stärker werden, je öfter wir sie hören, und je näher wir sie kennen lernen; daß der in ihnen aufgehäufte ungeheure Gedankenreichthum auch nach tausendmahliger Betrachtung uns noch immer etwas Neues übrig läßt, das unsere Bewunderung und oft unser Staunen erregt; daß endlich selbst der Nichtkenner, der nichts weiter als das musikalische Alphabet kennt, sich kaum der Bewunderung erwehren kann, wenn sie ihm gut vorgetragen werden, und wenn er ihnen Ohr und Herz ohne Vorurtheil öffnet.[45]

***

Jede Zeit hat ihr eigenes Bach-Bild. Dass dasjenige Forkels seinen historischen Ort in nicht allzu großer Entfernung vom Protagonisten hat, ist natürlich kein Grund, es zu restaurieren. Es ermutigt mich jedoch, die Kantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten* einem modernen Diskurs zuzuordnen, der nach Bachs Tod immer mächtiger werden sollte: den um den Künstler als gottähnlichen Schöpfer. Der Komponist hätte hierfür keine geeignetere Vorlage wählen können als das Lied Georg Neumarks, das aufgrund seiner Entstehungsgeschichte und Rezeption zum frühen Autorschaftsdiskurs zählt. Das Potenzial der sechsten Liedstrophe, die eigene Autorschaft zu betonen, nutzt bereits der Librettist des Kantate. Aber es ist Bach, der diese Idee auf die Musik überträgt – und mit Musik ausdrückt.

---

45 Forkel, *Johann Sebastian Bach* (wie Anm. 44), S. 126.

Maja Hartwig, Johannes Kepper

Die Spuren des Digitalen
Über die Nachnutzbarkeit digitaler Inhalte

Einleitung

Eine in der heutigen Zeit zuweilen häufig aufgestellte Behauptung ist die verbesserte Nachnutzbarkeit digitaler Editionen gegenüber denen der traditionellen gedruckten Ausgaben. Denn zukünftige Arbeiten am gleichen Inhalt müssten demnach nicht mehr bei Null beginnen, sondern könnten direkt auf den Ergebnissen einer aktuellen Ausgabe ansetzen. Selbst wenn man bei dieser Frage technische Unberechenbarkeiten – hier seien nur die Stichworte Langzeitarchivierung und wechselnde Datenformate genannt – außer Acht lässt, so bleiben doch berechtigte Zweifel, ob für künftige Generationen tatsächlich ein goldenes Editionszeitalter beginnt, wie es digitale Möglichkeiten mitunter erscheinen lassen.

Im Folgenden wollen wir uns der Fragestellung widmen, welche Spuren die aktuellen digitalen Methoden nachweisbar hinterlassen und wie sie sich von denen früherer Arbeitsweisen unterscheiden. Ausgehend von der Frage der Verwertbarkeit dieser Spuren, sollen anschließend Überlegungen zu deren Verfügbarkeit oder gar besserer Erkennbarkeit für unsere Nachwelt angestellt werden.

Die aufgeführten Beispiele werden sich zwischen Best und Worst Practice bewegen, sollen aber möglichst ein realitätsnahes Bild der aktuellen Situation wiedergeben. Weiterhin werden sich diese Beispiele auf eine Auswahl innerhalb des Autorenumfeldes beschränken, sind aber dennoch sicherlich auf andere Projekte und ähnliche Problemstellungen übertragbar. Die Autoren nehmen ausdrücklich nicht für sich in Anspruch, als Vorbild zu taugen – vielmehr wird dieser Artikel als Eigenmahnung verstanden.

Spurensuche

Ein wesentliches Merkmal Digitaler Editionen ist der Gebrauch von Faksimiles und/oder Codierungen von deren Inhalten. Dabei „entstehen keineswegs zwingend ‚bessere' Editionen, aber die jeweilige wissenschaftliche Arbeit lässt sich leichter nachvollziehen und bewerten".[1] Im Gegensatz zu gedruckten Ausgaben geht damit gleichzeitig die berechtigte Hoffnung einher, die abschließende Publikation beherberge einen großen Teil der wissenschaftlichen Arbeit, womit sie gleichermaßen für nachfolgende Forschungen zur Verfügung stünde.

Betrachtet man die traditionellen tabellarischen Lesartenverzeichnisse und gleicht deren Informationsgehalt mit dem Erkenntnisgewinn des Editors bei dessen Erarbeitung ab, so ist die ‚Verwertungsquote' in der Regel betrüblich gering. Nur selten gehen die Einträge über das Deskriptive hinaus, die Frage nach dem „Warum?" der beobachteten Unterschiede ist nicht allein aufgrund des Platzmangels im Buchformat ohne extensiven Einsatz von Faksimiles so komplex, dass sie kaum je gewinnbringend verhandelt werden kann. Nichtsdestotrotz wird sich der Herausgeber mit all diesen Fragen auseinandergesetzt haben müssen, um zu (zumindest für ihn) überzeugenden Entscheidungen gekommen zu sein. All diese Überlegungen finden sich aber im gedruckten Band nicht mehr wieder, alle Abwägungen und (Gegen-)Argumente sind endgültig verloren, die Spuren des Editors sind demnach verwischt oder gänzlich unkenntlich gemacht.

Wird nun dieses edierte Werk zum Gegenstand einer weiteren Ausgabe, so kann der spätere Herausgeber nur auf die Ergebnisse der vorhergehenden Edition zurückgreifen, nicht aber auf den dorthin führenden „Weg der Erkenntnis". Um diese Ergebnisse nachvollziehen zu können, führt in diesem Fall kein Weg an einer neuerlichen Beschäftigung mit den Quellen vorbei, da frühere Entscheidungswege des Editors rekonstruiert werden müssen. Dies wird mitunter zu einer philologischen Herausforderung, welche unbezwingbar erscheint und die Frage aufkommen lässt, ob eine Edition tatsächlich zu einer Arbeitserleichterung für spätere Vorhaben wird.

Im gegenwärtigen Idealbild einer Digitalen Edition hat sich die Vorstellung einer inhaltlichen Codierung etabliert, welche in Verknüpfung mit zugehörigen Faksimiles die mögliche Subjektivität der Ausgaben zwar nicht vollständig behebt, aber doch so transparent werden lässt, dass alle Entscheidungen des Editors sichtbar und nachvollziehbar gemacht werden könnten. Letztlich zielt dieser Gedanke auf den Wagenheber-Effekt von Michael Tomasello,[2] also „das Konstruktionsprinzip, nach dem

1 Johannes Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien*, Norderstedt 2009, S. 197.
2 Michael Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge 1999.

die wiederholte Kraftanwendung jeweils auf den letzten erreichten Zustand wirkt."[3] Gleichsam ohne Verluste sollen so die gewonnenen Erkenntnisse über das eigene Projekt hinaus Bestand haben und zukünftigen Forschergenerationen zumindest als Arbeitserleichterung, wenn nicht -grundlage dienen können, eine Spurensuche also überhaupt erst möglich machen.

Daraus ergibt sich die Frage, ob und in welchem Maße diese Hoffnungen berechtigt sind.

Welche Arbeitsweisen Spuren hinterlassen können

Zunächst können hier die publizierten Forschungsdaten genannt werden. Dabei handelt es sich im Rahmen von Musikeditionen in erster Linie um MEI- bzw. TEI-Codierungen sowie Bilddateien. Zumindest erstere sollten in einer Digitalen Edition direkt, d. h. in ‚Rohform' verfügbar sein. Sie entsprechen dem Kritischen Bericht der gedruckten Ausgaben, gehen aber in ihrer inhaltlichen Bandbreite über dessen Informationsgehalt weit hinaus. Im Abgleich von Codierung und verknüpftem Faksimile kann der Benutzer einer solchen idealisierten Ausgabe jederzeit nachvollziehen, worauf die (weiterhin subjektive) Interpretation des Editors basiert. Das Projekt *Beethovens Werkstatt* bearbeitete als erstes Beispiel eine Variantenstelle aus Op. 111 des Komponisten und stieß in dessen Autograph[4] auf eine Abfolge von Noten, deren Tondauern jedoch von Beethoven nicht eindeutig notiert worden waren und somit von den Mitarbeitern nicht eindeutig identifiziert werden konnten.

Aus dem Kontext wird deutlich, dass es sich bei den hier gezeigten Noten um 16tel handeln muss, so dass in der editorischen Aufbereitung im Einklang mit den Richtlinien des Projekts letztlich nur diese Interpretation angeboten wird, ohne gesondert auf den Umstand dieser Auslegung hinzuweisen. Tatsächlich könnten in der Codierung auch mehrere alternative Interpretationen angeboten und entsprechend nachvollzogen werden.[5] Allerdings werden auch in diesem Fall lediglich die Ergebnisse des

---

3 Karl Eibl, *Vergegenständlichung. Über die kulturstiftende Leistung der Menschensprache*, in: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Berlin u. a. 2003, S. 566–590, hier S. 575.

4 Das Arbeitsmanuskript befindet sich heute im Beethoven-Haus Bonn (BH 71).

5 Dabei handelt es sich allerdings bislang um eine theoretische Möglichkeit; den Verfassern sind bis dato keine Ausgaben bekannt, die von dieser im theoretischen Diskurs immer wieder vorgebrachten Möglichkeit Gebrauch machen würden. Gegen deren Einsatz spricht wohl ein auf allen Ebenen signifikant erhöhter Aufwand: In der Benutzeroberfläche müssten Wege gefunden werden, diese ‚Unentschlossenheit' des Herausgebers dem Benutzer angemessen zu vermitteln. Damit dürfte auch die technische Auswertung der Editionsdaten deutlich komplexer werden. Nicht zuletzt verkompliziert

editorischen Erkenntnisprozesses angeboten, während die auf dem Weg dorthin stattgefundenen Diskussionen, erwogenen Alternativen und vorgebrachten Argumente weiterhin nicht zwingend Bestandteil der publizierten Edition sind.[6] Damit hat sich zwar die Fülle an vorhandenen Informationen ebenso verändert wie die Transparenz bzw. Nachvollziehbarkeit der editorischen Entscheidungen, die editorische Arbeit hingegen bleibt zumindest in der Publikation weiterhin unsichtbar. Nachnutzende Projekte können damit eben nicht in einen imaginären Dialog mit ihren Vorgängern treten, sondern müssen weiterhin deren Arbeit vom Ergebnis her rekonstruieren.

Versionsverwaltung

Mit der Erarbeitung einer Digitalen Edition fällt eine überaus große Menge an Daten an, die den editorischen Prozess dokumentieren sollen und nachnutzenden Projekten von großer Bedeutung sein können. An erster Stelle steht hier die genutzte Versionsverwaltung von Daten, bzw. deren Commit Messages. In dieser Versionsverwaltung – im Detmolder Kontext wird dazu in der Regel *Subversion* (SVN) genutzt – werden die Forschungsdaten sukzessive und kumulativ aufgebaut. Dabei ist jeder einzelne Zwischenstand rekonstruierbar und durch besagte Commit Messages dokumentiert. Diese kurzen Nachrichten dienen dazu, die Änderungen der jeweiligen Revision zusammenzufassen und so einen schnelleren Zugriff auf bestimmte Datenstände zu gewähren, ohne diese manuell sichten und vergleichen zu müssen. Voraussetzung dafür ist die Aussagekraft einer solchen Commit Message. Obgleich es sich hierbei um interne Arbeitsnotizen handelt, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind, gibt es in deren Gebrauch gravierende Unterschiede. Im Rahmen des Projekts *Freischütz Digital* wurden mittlerweile weit über 2.000 Revisionen erzeugt. Dabei konnte der Anteil derjenigen Commit Messages, die tatsächlich Text enthalten, kontinuierlich gesteigert werden; er liegt inzwischen bei etwa 90 %. Das bedeutet aber gleichzeitig,

---

sich aber der Aufwand zur Erstellung der Codierungen in nicht unerheblicher Weise: Zwar ist das für einen solchen Zweck nötige Markup recht überschaubar – im Wesentlichen handelt es sich um den zusätzlichen Gebrauch des <choice>-Elements in MEI – dadurch werden allerdings wesentlich komplexere Workflows notwendig, um mit solchen Daten weiterhin effizient umgehen zu können. Die Erfahrungen des Projekts *Freischütz Digital* haben dabei gezeigt, das gerade solche Komplexitätssteigerungen der Codierungsmodelle die bereits bestehenden Werkzeuge und Workflows überfordern und in einen immensen Mehraufwand resultieren.

6 Selbstverständlich gibt es grundsätzlich die Möglichkeit, diese Alternativen in den editorischen Anmerkungen vorzustellen und zu diskutieren. Ob ein Editor hier aber tatsächlich in absoluter Offenheit auch alle Gegenargumente zu seiner anderslautenden Entscheidung für den edierten Text – den er mit seiner Anmerkung ja rechtfertigen will – in ähnlich überzeugender Weise vorbringt, darf zumindest bezweifelt werden.

dass noch knapp ein Zehntel aller Eingriffe ohne (stichwortartige) Zusammenfassung erfolgt. Auch täuscht die recht hohe Zahl eine Brauchbarkeit der Informationen vor, die nicht immer gegeben ist. Eine Nachricht, die lediglich aus dem Wort „korr" besteht, bietet über den Hinweis auf Änderung bestehender Dateien (in Abgrenzung zum Hinzufügen neuer Inhalte) wenig Aussagekraft: diese Information ist beinahe ebenso schnell durch die technischen Metadaten zum jeweiligen Commit[7] zu gewinnen. Berücksichtigt man den Informationsgehalt der einzelnen Commit Messages, verdoppelt sich der Anteil der nicht aussagekräftigen Nachrichten auf etwa 20 % der letzten 200 commits. Wählt man einen Vergleichsausschnitt vom Beginn des Projektes, ergeben sich zunächst weitaus höhere Werte, so dass ein Lerneffekt, ein Gewöhnen an den Umgang mit dieser Technik offenkundig stattgefunden hat. Tatsächlich ist allerdings zu beobachten, dass sich die Werte nochmals deutlich anders darstellen, wenn man sie nach Personen sortiert, denn Subversion zeigt ebenfalls an, wer für einen commit verantwortlich ist. Es ist zu beobachten, dass Commit Messages von Personen mit größerem technischen Hintergrundwissen einen anderen Inhalt haben als solche von Mitarbeitern ohne dieses Hintergrundwissen. Eine mustergültige Commit Message ist zum Beispiel: „@artic normiert zu dot/stroke". Durch eine solche Nachricht lässt sich, verbunden mit dem Wissen, an welchen Dateien gearbeitet wurde, schon recht genau nachvollziehen, welcher Art die vorgenommenen Änderungen sind. Gleichzeitig wird aber deutlich, dass es sich bei Commit Messages um sehr kontextbezogene Informationen handelt, die nicht dazu geeignet sind, den grundsätzlichen Aufbau der Daten zu erläutern. Stattdessen begleiten sie die Entstehung der Daten in ihrer Bewegung vom Unfertigen zum Fertigen; sie sind ein technisches Protokoll einzelner Arbeitsschritte,[8] ihre Funktion entspricht eher der eines Bautagebuchs als dem Bauplan der behandelten Artefakte. Damit aber erlauben sie – ihre Verfügbarkeit vorausgesetzt – nachfolgenden Projekten einen in dieser Form bislang nicht möglichen Einblick in die tatsächliche Arbeit eines Projekts: In welcher Reihenfolge und zeitlichen Abfolge wurden die Daten aufgebaut? An welchen Stellen wurden Änderungen oder Umarbeitungen nötig? Wer verantwortete welche Bereiche der Ausgabe? All diese Fragen lassen sich grundsätzlich anhand einer Versionsverwaltung wie Subversion beantworten.

---

[7] Subversion liefert eine Liste aller im Rahmen einer Revision modifizierten, gelöschten und neu hinzugekommenen Dateien. Für die modifizierten Dateien lässt sich dann ein direkter Vergleich z. B. zur Vorgänger-Revision anstellen, bei dem gezielt die geänderten Stellen angesprungen werden können.

[8] Tatsächlich ist auch hier ein sehr uneinheitlicher Gebrauch zu beobachten: Manche commits gehen sehr feingliedrig vor, d. h. es werden gezielt nur einzelne Änderungen in einzelnen Dateien eingecheckt, während andere ein Füllhorn an Eingriffen auch über mehrere Dateien hinweg bündeln und so deren Nachvollziehbarkeit deutlich einschränken. Hier eine gute Balance zu finden, bei der zwar Zusammengehöriges gemeinsam, ansonsten aber grundsätzlich möglichst feingranular eingecheckt wird, bleibt eine andauernde Herausforderung.

Zusätzlich lassen sich in den beiden Formaten TEI und MEI auch innerhalb der Dateien selbst Änderungen protokollieren. Handelt es sich bei Commit Messages um sehr technische angelegte Informationen, sind an dieser Stelle die entsprechenden Eingriffe häufig eher inhaltlich erfasst. Da aber gerade bei manuellen Änderungen an den Forschungsdaten kein Automatismus die Erstellung dieser <change>-Elemente erzwingt, kommt es hier umso mehr auf die Disziplin der Projektmitarbeiter an. Bei zuverlässiger Eintragung aller Änderungen ergibt sich aber gerade in Kombination mit einer Versionsverwaltung ein überaus hilfreiches Protokoll des Werdegangs der Projektdaten.

Projektmanagement

Mit einem Projektmanagement (im Folgenden als PM abgekürzt) lassen sich in einzigartiger Weise Erkenntnisse über den Arbeitsprozess einer Digitalen Edition gewinnen. Wenn Subversion Zugriff auf die Bautagebücher gewährt, so fehlen noch immer die Baupläne der Edition. Diese setzen sich aus mehreren Komponenten zusammen, welche die Ausgabe in mehreren Abstraktionsgraden skizzieren. Den größten Zusammenhang zu den Bautagebüchern haben dabei die evtl. genutzten Arbeitsplanungen, die in Form von Tickets in einer Projektmanagement-Software[9] angelegt und einzelnen Mitarbeitern zur Bearbeitung zugewiesen werden. Während in Subversion die tatsächlichen Änderungen an den Dateien protokolliert werden, finden sich hier die Aufgabenbeschreibungen, Verantwortlichkeiten, sowie ggf. Arbeits- und Bearbeitungszeiten und Rückfragen des Bearbeiters. Eine solche Projektmanagement-Software ist gerade zur Koordination mehrerer Mitarbeiter von unschätzbarem Wert und erlaubt es, einen guten Überblick über den Stand der Arbeiten zu behalten. Allerdings setzt ihr Einsatz eine hohe Disziplin aller Beteiligten voraus – sämtliche Tickets müssen nicht nur inhaltlich abgearbeitet, sondern auch als erledigt markiert werden. Problematisch wird es, wenn Aufgaben innerhalb von Besprechungen zum Beispiel persönlich verteilt werden und somit nicht im PM nachvollzogen werden können. Damit verliert dieses seinen Anspruch auf Vollständigkeit und bildet eben nicht mehr sämtliche zur Edition gehörigen Arbeitsschritte ab. Dieses Problem lässt sich am ehesten durch eine sorgfältig austarierte „Größe“ der einzelnen Arbeitspakete beheben: Sind die einzelnen Arbeitspakete zu umfangreich, verliert die Projektmanagement-Software ihre Aussagekraft und Steuerungsfunktion, sind sie zu kleingliedrig, schreckt der damit verbundene Mehraufwand zur Protokollierung der einzelnen Arbeitsschritte leicht ab und verleitet zu einem nachlässigen Gebrauch. Neben der Möglichkeit

[9] Im Detmolder Kontext wird i. d. R. *Redmine* eingesetzt, vgl. http://www.redmine.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

das Ticketsystem zu nutzen, bietet ein PM darüber hinaus weitere Möglichkeiten der Dokumentation in Form eines Wikis zum Beispiel, welches eigenständig erstellt werden kann, allerdings auch selbstverantwortlich gepflegt werden muss. Ähnlich dem Subversion Repository kann auch hier eine personalisierte Entstehungshistorie nachvollzogen werden. Ein späteres Projekt, das die Arbeit eines Digitalen Editionsprojekts rekonstruieren will, sollte immer von einer gewissen Lückenhaftigkeit der Daten eines Projektmanagement-Systems ausgehen.

Trotz der Gefahr einer mangelhaften Dokumentation der Daten bildet die Kombination der Aufzeichnungen im SVN und PM grundsätzlich eine solide Quellengrundlage. Das nun bereits 18 Monate alte Projekt *Beethovens Werkstatt* bedient sich des PM's in ambitionierter Weise, indem wöchentliche Besprechungen und aktuelle Arbeitsstände sowie Zeitpläne und Übersichten zu Modulplanungen protokolliert sowie das Ticketsystem genutzt werden.

Terminologisches und Methodik

Neben der praktischen Gestaltung der editorischen Arbeit ist für ein späteres Projekt vor allem aber auch die methodische Ausrichtung der Edition, also die zugrundeliegende Forschungsfrage von Interesse. Was wollte die Edition erreichen? Wie motiviert sich die Auswahl der berücksichtigten Quellen? An wen richtet sich die Ausgabe und welche Nutzung lässt sie – vielleicht ganz bewusst – außer Acht? Gibt es einen oder mehrere edierte Texte und nach welchen Kriterien wird er bzw. werden sie erstellt?

Der Wert einer aktiven Beantwortung dieser Fragen auch innerhalb einer Digitalen Edition versteht sich von selbst und sollte genauso, wie eine gedruckte Ausgabe im (General-)Vorwort Auskunft über ihre Zielsetzung und Methodik gibt, wahrgenommen werden können. Allerdings, und hier findet sich ein zentraler Unterschied, sind Digitale Editionen noch immer methodisches Neuland – viele Ausgaben versuchen gezielt, die Grenzen der veränderten medialen Umgebung neu auszuloten und über das Technische hinaus auch inhaltlich-methodisch neue Impulse zu setzen. Trotz der Verbreitung Edirom-basierter Ausgaben[10] hat sich bislang kein Standard Digitaler Editionen etablieren können und angesichts der Dynamik der Entwicklungen in diesem Bereich ist eine Normierung in den nächsten Jahren bedauerlicherweise

[10] Vgl. http://www.edirom.de [Stand: 30. Nov. 2015]. Obwohl ein nennenswerter Anteil der aktuellen Digitalen Editionen auf dieser Software aufsetzt (u. a. Reger-Werke-Ausgabe, OPERA u. a.), handelt es sich dabei gerade nicht um die Avantgarde. Diese findet in Einzelprojekten wie *Beethovens Werkstatt* oder *Freischütz Digital* statt, deren Erkenntnisse und technischen Errungenschaften nach und nach in Edirom und von dort in die Breite der sie einsetzenden Projekte zurückfließen können.

auch nicht zu erwarten. Grundsätzlich kann man gerade in dieser Situation davon ausgehen, dass die beteiligten Wissenschaftler den öffentlichen Diskurs suchen und ihre Überlegungen auf einschlägigen Tagungen wie der Music Encoding Conference, der DHd oder auch der DH bzw. in entsprechenden Publikationen vorstellen. Dabei lässt sich ein generelles Abzielen auf Etablierung von Standards beobachten, welches jedoch ein kontinuierlicher Vorgang des Entwickelns, Revidierens und Erkennens bleibt. Die Kurzlebigkeit von Erkenntnissen innerhalb eines dynamischen Prozesses spielt aber unter Umständen eine erhebliche Rolle, welche unbedingt beachtet werden sollte: Bestimmte Hypothesen, auf denen ein Editionsprojekt aufsetzt, können sich im Verlauf der Arbeit als falsch oder wenig zielführend erweisen, dementsprechend Annahmen revidiert und Zielsetzungen geändert werden. Bei den gegenwärtigen Digitalen Editionen handelt es sich i. d. R. um methodische Grundlagenforschung, entsprechend offen muss sich der Projektverlauf gestalten (dürfen).[11]

Ein wesentliches Charakteristikum von Grundlagenforschung ist auch ihre terminologische Entwicklung. Gerade in dieser Hinsicht ist *Beethovens Werkstatt* zu erwähnen. Das Projekt versucht, genetische Textkritik im digitalen Medium umzusetzen. Da es für eine solche Editionsform im Bereich Musik – auch in Papierform – keine Vorlage gibt, erfordert dies nicht zuletzt eine grundlegende Auseinandersetzung mit der Terminologie, die u. a. aufgrund des anderen Textbegriffs nicht ohne Weiteres aus der Literaturwissenschaft übernommen werden kann. Diese sehr zeitintensive Auseinandersetzung mit terminologischen Fragestellungen findet – neben etlichen persönlichen Besprechungen – vor allem in einem Wiki-System[12] statt, wobei in diesem Fall ein in Redmine (s. o.) zur Verfügung stehendes Modul genutzt wird. In diesem Wiki werden die einzelnen Begriffe auf je eigenen Seiten definiert und diese Definitionen dann kontinuierlich revidiert, bis eine hinreichend stabile Fassung gefunden ist, die als zur Veröffentlichung geeignet angesehen wird; diese Fassung wird auf der Webseite des Projekts zugänglich gemacht und damit für einen breiteren Diskurs „geöffnet". Somit ist die Entwicklung des jeweiligen Begriffs ab diesem Zeitpunkt öffentlich nachvollziehbar. Aber auch die früheren, internen Versionen lassen sich in allen Zwischenschritten innerhalb des Wikis rekonstruieren.

---

[11] So hat sich u. a. im Rahmen des Projekts *Freischütz Digital* gezeigt, dass der Aufwand zur gleichzeitigen Erhöhung von Quantität und Komplexität der genutzten Codierungen wesentlich unterschätzt wurde. Da es aber keine Vorerfahrungen durch andere, ähnlich gelagerte Projekte gibt, handelt es sich hierbei um ein legitimes Projektergebnis – das allerdings anders aussieht, als zu Beginn erwartet.

[12] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Wiki [Stand: 30. Nov. 2015]. Es handelt sich um ein Internet-basiertes System, bei dem alle (registrierten) Benutzer Webseiten nicht nur lesen, sondern auch bearbeiten können.

Abgesehen von den eingeschränkten Formatierungs- und Kommentarfunktionen des Wikis erweist sich aber vor allem die Mischung aus on- und offline-Diskussionen als problematisch: Zwar können die einzelnen Textstadien verfolgt werden, der projektinterne Austausch über diese Begriffe, der zu den entsprechenden Revisionen führt, findet aber nur teilweise im Digitalen statt, so dass ggf. nicht alle Argumente nachvollzogen werden können. Bei aller Datenfülle, der sich ein nachnutzendes Projekt gegenübersieht, bleibt damit das traditionelle editorische Problem, mit einer nicht vollständigen Liste von (Text-)Zeugen arbeiten zu müssen: Nur das, was in Niederschriften bzw. hier: Daten überliefert ist, kann sicher identifiziert werden, mögliche Lücken im (digitalen) Gedächtnis müssen dagegen durch Interpolation, Interpretation und Divination gefüllt werden. Dieses Problem gilt allerdings nicht allein für die in einem Projekt entwickelte Terminologie, sondern im Grunde für alle konzeptionellen Inhalte – im Idealfall bilden die Dokumentation und Glossare den tatsächlichen Gebrauch von Terminologie und Konzepten korrekt ab, in der Praxis aber hinken sie oft der inhaltlichen Entwicklung hinterher oder postulieren ein im Projekt (zu diesem Zeitpunkt) oft noch nicht erreichtes Ideal. Grundsätzlich ist der Zusammenhang von Dokumentation und Projektdaten also als lose zu betrachten, auch wenn Inkonsistenzen nicht auf den ersten Blick ersichtlich werden.

Codierungsrichtlinien

Als besonders problematisch erweisen sich diese Inkonsistenzen bei der Dokumentation der TEI- und MEI-Codierungen; Abweichungen zwischen Dokumentation und Datengebrauch können hier zu Fehlinterpretationen der Daten führen. Für eine angemessene Umsetzung erfordern Digitale Editionen daher Codierungsrichtlinien, die in ihrer Funktion weitgehend den traditionellen Editionsrichtlinien entsprechen. Sie gehen inhaltlich weit über deren technische Festlegungen etwa zur Typografie hinaus und bilden die gesamte informationstechnische Modellierung des editorischen Sachverhalts ab, d. h. sie legen fest, welche Bedeutung einzelnen Aspekten beigemessen werden soll, in welcher Granularität sie erfasst werden und in welcher Weise sie auch für spätere Forschung noch zur Verfügung stehen. Sie legen damit nicht nur den technischen Rahmen, sondern auch die inhaltlichen Möglichkeiten der Edition fest. Allerdings unterliegen sie – wie auch die Editionsrichtlinien einer gedruckten Ausgabe – während der Projektlaufzeit einem kontinuierlichen Wandel, der im Wesentlichen auf die jeweils gemachten Erfahrungen und konzeptionelle Verfeinerungen zurückzuführen ist.

Die beste Möglichkeit, solchen Inkonsistenzen vorzubeugen, ist der konsequente Einsatz von ODD.[13] Mit dieser Schemasprache lassen sich die Datenformate TEI und MEI für ihren jeweils projektspezifischen Einsatzzweck anpassen, so dass nur die in der Edition benötigten und zu nutzenden Funktionen zur Verfügung stehen.[14] Der wesentliche konzeptionelle Vorteil von ODD ist dabei, dass aus der gleichen Datei sowohl ein zur Validierung der Projektdaten geeignetes Schema als auch eine inhaltlich entsprechende Dokumentation gewonnen werden kann. Damit lassen sich Inkonsistenzen zwischen Daten und Dokumentation wirksam vermeiden. Allerdings sollten im Idealfall in einer solchen ODD-Datei auch die Beschreibungen einzelner Elemente (wo nötig) an den projektspezifischen Gebrauch angepasst werden, um absolute Klarheit über ihren Gebrauch zu schaffen. Allzu oft reduziert sich der Gebrauch von ODD auf die technische Beschränkung der Format-Möglichkeiten, ohne jedoch die inhaltlichen Beschreibungsmöglichkeiten in angemessener Weise umzusetzen.[15] Ein Grund für diesen Missstand mag sein, dass die Validierung der Daten eine sofortige Kontrollmöglichkeit für die eigene Arbeit bietet, während eine Dokumentation i. d. R. nicht in ähnlicher Weise unmittelbar nach innen wirken kann. Gerade um die Nutzbarkeit der erstellten Daten über den Abschluss der Edition hinaus sicherstellen zu können, ist es aber überaus wichtig, die eigenen Codierungsrichtlinien sauber in ODD abzubilden.

Jenseits der Daten

Eine gründliche und aktuelle Dokumentation der Daten bietet damit gute Voraussetzungen zur späteren Rekonstruktion und Nachnutzung der Editionsinhalte. Allerdings bestehen Digitale Editionen nicht nur aus Daten, sondern auch aus den Anwendungen, die diese Daten visualisieren und einem Benutzer zugänglich machen. Um eine Digitale Edition vollständig rekonstruieren zu können, muss daher auch die zugehörige Software berücksichtigt werden. Während die Daten durch den überwiegenden

---

13 „One Document Does it all“ (http://wiki.tei-c.org/index.php/ODD [Stand: 30. Nov. 2015]).

14 So hat z. B. die Entscheidung, ob Vorzeichen als eigenständiges Objekt oder als Parameter einer Note erfasst werden sollen, Auswirkungen auf die mögliche Präzision in der Erfassung von Abweichungen zwischen mehreren Quellen. Auch die Möglichkeit, Akzidentien als Eintragungen von fremder Hand zu identifizieren, wird dadurch beeinflusst.

15 Dies betrifft u. a. das Projekt *Beethovens Werkstatt*. Die dort genutzte ODD-Datei ist zwar öffentlich verfügbar (vgl. https://github.com/BeethovensWerkstatt/Data-Model [Stand: 30. Nov. 2015]), dokumentiert aber bislang kaum den tatsächlichen Gebrauch der weiterhin vielfältigen Möglichkeiten. Dies wird u. a. daraus ersichtlich, dass die beiden ersten in diesem Projekt erarbeiteten Beispiel-Editionen trotz eines – wenn auch nur leicht – veränderten Datenmodells auf die gleiche, unveränderte ODD-Datei zurückgreifen.

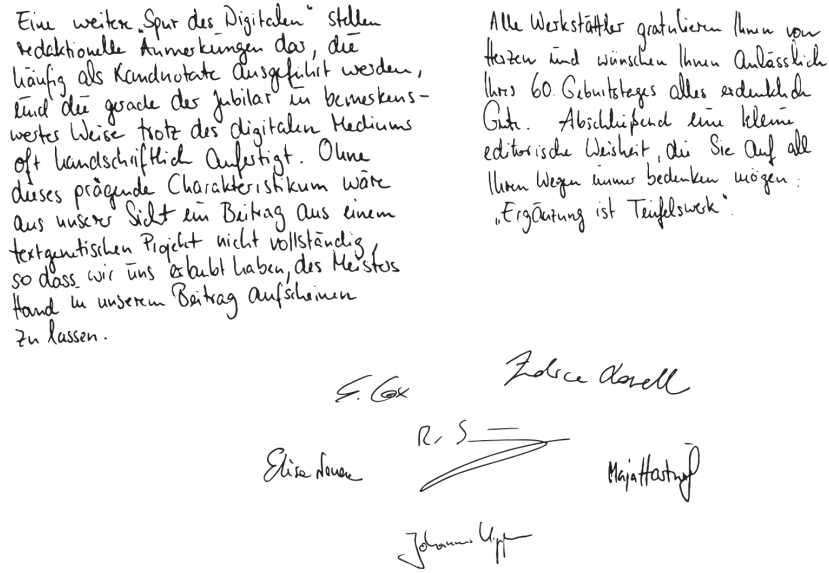
Gebrauch XML-basierter und grundsätzlich gut dokumentierter Formate wie zum Beispiel MEI und TEI als recht „zukunftsfähig" anzusehen sind, gilt dies nicht automatisch in gleicher Weise für die Anwendung(en), welche die Daten einer Ausgabe erst nutzbar machen. Es werden häufig Programmiersprachen und -konzepte verwendet, deren langfristige Verfügbarkeit angesichts der gegenwärtigen technischen Entwicklungsgeschwindigkeit zumindest nicht ohne Weiteres garantiert werden kann. Ob eine Digitale Edition nach einer längeren Zeit also so rekonstruiert werden kann, wie sie zum Zeitpunkt ihrer ersten Veröffentlichung dargestellt wurde, ist aus heutiger Perspektive schwer zu beurteilen. Die beste Strategie eines Editionsprojekts ist in dieser Hinsicht sicherlich der Einsatz von Open-Source-Software, die – ebenso wie die Daten – möglichst ausführlich zu dokumentieren ist. Damit kann ggf. auch die Benutzeroberfläche der Edition rekonstruiert werden. Sinnvoller wäre allerdings, wenn bereits heute eine engere Zusammenarbeit zwischen Editionsprojekten und Bibliotheken gesucht würde, um deren Expertise bei der Archivierung zu nutzen und sie zugleich frühzeitig, d. h. vor Ablauf der Projekte in die Vorbereitung einer möglichst langen Haltbarkeit (nicht nur der Daten) einzubeziehen.

Fazit

Bedenkt man die verschiedenen „Spuren", die digitale Editionsprojekte hinterlassen, so erscheint es zunächst durchaus realistisch, dass der „Verwertungsgrad" der editorischen Arbeit in der publizierten Ausgabe wesentlich höher liegt, als dies mit gedruckten Ausgaben praktikabel wäre. Infolgedessen dürfte es für spätere Editionsprojekte deutlich leichter sein, auf frühere (digitale) Editionen aufzubauen und diese weiter anzureichern. Goldene Zeiten werden aus diesen Gründen aber noch nicht anbrechen: Zunächst kann keine Vorarbeit die eigene Auseinandersetzung mit den zur Verfügung stehenden Primärquellen ersetzen. Darüber hinaus musste in vielen bisherigen digitalen Editionsprojekten die Fülle an Informationsquellen mitunter als problematisch erfahren werden – dann nämlich, wenn bei der Auswertung dieser Informationen der mögliche Erkenntnisgewinn den dafür nötigen Zeitaufwand nicht mehr rechtfertigt. Leider erscheint es kaum möglich, dieses Verhältnis im Vorfeld abzuschätzen. Letztlich entspricht diese Situation also jeder editorischen Arbeit, die bei vielen verfügbaren Zeugen zwar breitere Erkenntnisse zutage fördern kann, gleichzeitig aber auch erheblich mehr Zeit zur Rekonstruktion der Daten benötigt, als für deren Erstellung nötig war.

Um dieser Situation entgegenzuwirken, ist die konsequente, zeitnahe und umfassende Dokumentation aller editorischen Arbeiten unerlässlich, welche zu großen Teilen mit

dem Anspruch einer sehr konsistenten und zielorientierten Arbeitsweise einhergeht. Dies beinhaltet die inhaltliche Konzeption, die im Projekt genutzte Terminologie, die erarbeiteten Codierungsrichtlinien sowie die darauf basierenden Editionsdaten, die für ihre Erstellung und Publikation eingesetzte Software, sowie letztlich auch den Projektverlauf selbst (um den weiteren Kontext für die Interpretation der anderen Daten zu liefern). All diese Aspekte mit der nötigen Sorgfalt zu dokumentieren erfordert Zeit in nicht unerheblichem Maße – Zeit, die den meisten heutigen Editionsprojekten fehlt. Allerdings können nur auf diese Weise ausreichend gute „Spuren" gelegt werden, die die Nachhaltigkeit Digitaler Editionen sicherstellen. Es sollte im gemeinsamen Interesse von Editionsprojekten und Forschungsförderern liegen, die entsprechenden Kapazitäten bei der Planung und Erstellung von Ausgaben einzuplanen.



Frank Heidlberger

Zwischen Berlin und Italien[1]

Anmerkungen zu Giacomo Meyerbeers Frühwerk

Giacomo Meyerbeers musikdramatisches Frühwerk fand in den letzten fünfundzwanzig Jahren zunehmende Beachtung in der Forschung. Anlässlich Meyerbeers zweihundertstem Geburtstag im Jahr 1991 wurden zwei Symposien abgehalten, die Raum für die Diskussion dieser Thematik und ihres Kontexts boten. Die Konferenz des Instituts für Musiktheaterforschung in Thurnau festigte Meyerbeers Einordnung in das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts durch die ausführliche Würdigung seiner nicht-französischen Opern sowie die europaweite Rezeption seiner französischen großen Opern. Dabei fanden Frühwerke wie *Jephtas Gelübde*, sein italienischer Opernerstling *Romilda e Costanza* sowie *Margherita d'Anjou*, bis hin zu Meyerbeers Erstlingswerk in Paris, *Il Crociato in Egitto*, ausführliche Erörterung.[2] Die Meyerbeer-Tagung anlässlich der Dresdner Musikfestspiele konzentrierte sich dagegen auf Meyerbeers vielschichtiges Verhältnis zur Deutschen Oper, inklusive seiner deutschen Frühwerke und der deutschen Rezeption seiner Musik. Bei dieser Konferenz diskutierten sowohl der Autor als auch Joachim Veit Meyerbeers Verhältnis zur Vogler-Schule sowie dessen daraus resultierende musikdramaturgische Gestaltungsmittel, einschließlich Instrumentation, Harmonik und Form.[3] Veits Vortrag widmete sich der komischen Oper *Alimelek*, die Meyerbeer 1812 komponiert hatte und die im Januar 1813 unter dem Titel *Wirth und Gast, oder: aus Scherz Ernst* in Stuttgart zur (erfolglosen) Uraufführung gelangte. Veit stellte darin überzeugend fest, dass diese Oper Meyerbeers Emanzipationsbestreben verdeutlicht, sich – stärker noch als in der tragischen Oper *Jephtas Gelübde* – von dem übermächtigen Einfluss Georg Joseph Voglers zu lösen. Dies drückt sich nach Veit insbesondere durch harmonisches

1 Dieser Text entstand für ein Symposium anlässlich der Produktion von Meyerbeers *Robert le Diable* in Berlin im Jahr 2000. Der Charakter des einführenden Vortrags wurde für den Druck weitgehend beibehalten und durch musikalische Erläuterungen sowie neuere Forschungsliteratur ergänzt.

2 Siehe Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16).

3 Siehe Hans John u. a. (Hg.), *Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz Meyerbeer, Große Oper — Deutsche Oper, Dresden 1991*, Dresden 1992 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden 24).

Lokalkolorit aus sowie durch die Verwendung charakteristischer Instrumentationstechniken, die bislang Meyerbeers späteren Opern zugeschrieben worden war. Dazu zählt etwa die „dreifache Teilung der Cellogruppe", die nicht erst in Meyerbeers *Semiramide* erstmals vorkommt, „sondern äußerst wirkungsvoll schon in zwei Nummern dieser Oper".[4] Veits Schlussfolgerung ist bedeutend: Sind diese Techniken, ebenso wie die von Veit ferner beschriebene „Erinnerungsmotivik" in diesem Werk deutliche Hinweise auf den Einfluss Voglers auf den jungen Komponisten, so müssen diese Techniken dennoch als allgemeine Ausdrucksformen in ihrer Zeit und ihrem Kontext gesehen werden, die Meyerbeer individuell ausdeutet und seinem musikdramatischen Verständnis pointiert einverleibt.

Stilistische Ambivalenz, und die daraus resultierende Vermittlung zwischen verschiedenen gattungstypologischen und nationalen Einflüssen scheint das zusammenfassende Merkmal von Meyerbeers Frühwerk zu sein, das seither von der Forschung wiederholt exemplifiziert wurde. So konzediert Sieghart Döhring, dass die Uraufführung von *Emma di Resburgo* (1819 im Teatro di San Benedetto in Venedig) „Meyerbeers Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Opernszene Italiens [unterstrich], die man mit der Formel umschrieb, sein Werk vermittle ‚zwischen deutscher und italienischer Schule'."[5] Döhring greift diese Schlussfolgerung in einem rezenten Artikel auf, in welchem er konstatiert, es sei angemessen,

> die Frage nach dem historischen Stellenwert auch von Meyerbeers italienischen Opern erneut aufzuwerfen: Handelt es sich um Stücke, die lediglich innerhalb eines individuellen kompositorischen Entwicklungsprozesses Bedeutung besitzen, oder kommt ihnen doch bleibender Wert zu, insofern sie bisher übersehene Spuren in der Geschichte der Gattung hinterlassen haben, deren Bild in dieser Hinsicht zu revidieren wäre?[6]

Ohne hier allzu detailliert auf Döhrings Analyse einzelner Gattungskategorien der italienischen Oper und ihrer individuellen Umdeutung durch Meyerbeer eingehen zu können – ein Feld, das gerade in jüngster Zeit wichtige Impulse in der Forschung erfahren hat,[7] – sei hier auf eines der Themen verwiesen, auf das Döhring aufmerksam macht: „Die kritische Sicht auf religiösen Fanatismus bildet von *Jephtas Gelübde* bis zur

4 Joachim Veit, *Abuhassan, Der Admiral und Alimelek – Opern aus der Voglerschen Schule*, in: John (Hg.), *Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz Meyerbeer* (wie Anm. 3), S. 49–63, hier S. 55.

5 Sieghart Döhring, *Emma di Resburgo*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München und Zürich 1991, S. 114.

6 Sieghart Döhring, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*, in: *Musiktheater im Fokus*, hg. von Sieghart Döhring u. a., Sinzig 2014, S. 81–95, hier S. 83.

7 Genannt seien hier lediglich Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57) und Mark Everist, *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris*, Aldershot 2005.

L'Africaine (1865) eine Konstante des Meyerbeerschen Musiktheaters als Ideendrama, aus der seine schöpferische Phantasie immer neue Inspirationen zog."[8]

Den Bogen von Meyerbeers erster Oper von 1812, zu seiner letzten zu schlagen, unterstreicht – bei aller Differenzierung und Entwicklung im Einzelnen – Meyerbeers Unabhängigkeit von kleingliedrigen und historischer Revision unterworfener Gattungsnormen. Immer wieder greift er verschiedene Gattungen auf – sei es die deutsche Singspielgattung mit gesprochenen Dialogen seiner Erstlingswerke oder die opera semiseria sowie Rossinis Opernmodell – um sie mit seiner eigenständigen musikdramatischen und dramaturgischen Konzeption zu verschmelzen. Ein bleibendes Moment in Meyerbeers Frühwerk zu finden, bedeutet denn auch, die historische Gattungstypologie selbst zu überwinden, wie Döhring in seinem erwähnten Aufsatz zusammenfasst:

> Aus der Distanz von fast zweihundert Jahren Operngeschichte und damit zu einer Zeit, da mit dem Melodramma auch die nachfolgenden, ehemals als „fortschrittlich" angesehenen Gattungen Grand Opéra und Musikdrama ins imaginäre Museum der Operngeschichte eingezogen sind, treffen diese Werke auf ein verändertes Bewusstsein. Für den modernen Betrachter ist die Frage der Gattung zu einer nur noch historischen geworden, ist sie eingegangen in den multiplen Erfahrungshorizont eines als universell wahrgenommenen Musiktheaters. Was zählt ist die musikdramatische Evidenz des einzelnen Werkes, seine Fähigkeit zum emotionalen „impact".[9]

Gleichwohl darf diese durchaus konsequente Schlussfolgerung nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch und gerade der historische Kontext einen Weg zum Verständnis des Frühwerks Meyerbeers eröffnet. Dies führt uns zum Thema des vorliegenden Beitrags, der sich mit zwei Schwerpunkten aus dem Kontext von Meyerbeers Frühwerk beschäftigt, erstens, dem Einfluss der Freunde Meyerbeers sowie seines Elternhauses auf seine Entwicklung als Komponist und zweitens dem Gattungskonflikt, mit welchem er sich als Komponist italienischer Opern in seinem deutschen Herkunftsland auseinanderzusetzen hatte. Eine nähere Betrachtung ausgewählter musikdramatischer Schlüsselmomente in *Emma di Resburgo* soll abschließend die Möglichkeit der Synthese zwischen Meyerbeers Bezug zu historischen Vorbildern – seien sie gattungstypologisch oder personalstilistisch definiert – einerseits und der von Döhring reklamierten „musikdramatischen Evidenz" andererseits zur Diskussion stellen.

***

8 Döhring, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers* (wie Anm. 6), S. 90.
9 Ebd., S. 93.

„Meyerbeer verstrickt sich leider Gottes immer mehr in den elenden Schlendrian. Welch herrliche Blüte ging da unter! – Was hofften wir alles von ihm – O verfluchte Lust zu gefallen […]".[10] Als Carl Maria von Weber diese Zeilen 1824 schrieb und seinem Freund Gottfried Weber Giacomo Meyerbeers Abkehr von den gemeinsamen hehren Ideen einer deutschen Kunst schilderte, konnte er kaum ahnen, dass diese „herrliche Blüte" alles andere als dem Untergang geweiht war. Im Gegenteil, sie war gerade im gesündesten Aufgehen begriffen. Meyerbeer zog ein Jahr später, 1825, mit *Il Crociato in Egitto* triumphal in Paris ein und sicherte sich damit den ersten Rang neben Rossini im Bereich der zeitgenössischen Oper. Es wäre allerdings ungerecht, Weber angesichts seiner pessimistischen Beurteilung von Meyerbeers Werdegang Engstirnigkeit und Provinzialismus vorzuwerfen. Seine Kritik an der Italianità von *Emma di Resburgo* und *Margherita d'Anjou*, sein Vorwurf der Rossinismen in Meyerbeers Werk, die erstmals 1817 deutlich wurden, sind zunächst private Äußerungen eines Freundes und Geistesverwandten, der hart für seine kulturelle und professionelle Identität als deutscher Opernkomponist kämpfen musste. Als Direktor der deutschen Oper in Dresden war Weber hinreichend Intrigen und Missgunst ausgesetzt, die seine künstlerischen Absichten untergruben und die Erfüllung seiner Vision von einer emanzipierten deutschen Oper im Sinne eines eigenständigen musikalischen und dramaturgischen Stils erschwerten.[11]

Weitere ernstzunehmende Vorkämpfer einer deutschen Oper waren nicht in Sicht, seine Hoffnung ruhte daher auf dem Berliner Meyerbeer, in dessen Heimatstadt ohnehin die Parteien der deutschen und italienischen Oper besonders heftig aufeinanderprallten, um einen mehr kulturideologischen als ästhetisch begründeten Kampf zu führen. Webers öffentliche Kritik an Meyerbeers Werken klingt wesentlich milder, zudem hinderte die negative Beurteilung den Dresdner Operndirektor nicht daran, gerade diese beiden Werke seines Freundes in der Originalsprache aufzuführen. 1824 kam *Margherita d'Anjou* in Dresden heraus, bereits 1820 hatte Weber *Emma di Resburgo* präsentiert, die sich lange im Repertoire hielt. So erfüllte Weber trotz seiner Enttäuschung das Programm jenes „Harmonischen Vereins", das er knapp anderthalb Jahrzehnte zuvor mit den Freunden Gottfried Weber, Johann Baptist Gänsbacher und Meyerbeer selbst formuliert hatte: die Werke der Vereinsbrüder gegenseitig zu fördern. Dazu blieb dem Komponisten nicht mehr viel Zeit. Auf seinem Weg nach London 1826 streifte Weber im Februar die französische Hauptstadt und wurde dort ein paar Tage lang gefeiert. Vier Monate später verstarb er an der Themse, nach der

[10] Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hg. von Heinz Becker, Bd. 1, Berlin 1960, S. 578.

[11] Siehe dazu Gerhard Allroggen, *„Emma di Resburgo" und der Streit um das „Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen"*, in: John (Hg.), *Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz Meyerbeer* (wie Anm. 3), S. 70–80, in welchem Webers Streit mit Francesco Morlacchi um *Emma di Resburgo* und Webers Aufsatz über dieses Werk in der Dresdner *Abend-Zeitung* ausführlich dargestellt werden.

erfolgreichen Uraufführung des *Oberon* und, wie die Quellen zeigen, an der Schwelle zu einer eigenen internationalen Karriere.[12]

Weber war Meyerbeer mit seinem Pariser Debut sogar vorausgegangen: 1824 erschien der *Freischütz* dort in einer verstümmelten Fassung als *Robin des Bois*; am selben Haus, dem Théâtre de l'Odéon, hatte *Marguérite d'Anjou* in der dreiaktigen französischen Fassung von Thomas Sauvage am 11. März 1826, knapp zwei Wochen nach Webers kurzem Aufenthalt in Paris, Premiere. Der gleiche Thomas Sauvage hatte im November 1825 eine eigene Bearbeitung von Webers Schauspielmusik zu *Preciosa*, ebenfalls am Odéon, herausgebracht, sechs Wochen nach der Premiere von Meyerbeers *Crociato* am Théâtre Italien. Auch die stark korrumpierte Fassung der *Euryanthe* mit dem Titel *La Forêt de Sénart* war noch im Januar 1826, zwei Monate vor Meyerbeers *Marguerite* und sechs Wochen vor Webers Ankunft in Paris, auf die Bühne des Odéon gebracht worden. Diese zeitlichen Überschneidungen mögen Zufall sein, doch sie legen eine bemerkenswerte Parallelität der Ereignisse offen, die erst mit Webers Tod endete. Bemerkenswert deshalb, weil sie Webers wie Meyerbeers synchrone Aktualität und Beliebtheit markieren. Sie waren im Mittelpunkt des Interesses des Pariser Musiklebens. Hier lag der Grundstein für Meyerbeers späteren Erfolg, und hier wäre wohl auch der Ort für einen Weber nach 1826 gewesen.

Die Parallelen ließen sich noch weiter ziehen: Am 11. Februar 1820 erschien mit der eingedeutschten *Emma von Roxburg* erstmals eine Oper Meyerbeers auf der Bühne der Hofoper in Berlin, ein gutes Jahr vor Webers triumphalem *Freischütz*-Erfolg. Meyerbeer verhielt sich in dieser Phase seiner Entwicklung zurückhaltend bis ablehnend gegenüber den Bemühungen, ihn nach Berlin zu ziehen, und das nahezu völlige Vergessen dieser frühen Oper, die als *Emma di Resburgo* in Italien und als *Emma di Leicester* in Wien einige Erfolge erzielen konnte, schienen ihm recht zu geben. Seine Befürchtung, ein zu frühes Berliner Engagement, eine Konzentration auf die deutsche Oper – sowohl stilistisch als auch institutionell – führten ihn in eine Sackgasse künstlerischen Mittelmaßes, war nicht unbegründet. Die Misserfolge, die er mit seinen frühen deutschen Opern in München, Stuttgart und Wien erleben musste, hatten ihm krass vor Augen geführt, dass zu einem Erfolg mehr gehörte als eine großzügige finanzielle Förderung durch seine Eltern. Seine Distanz von Berlin und seinen deutschen Freunden, die ihm oft als Überheblichkeit und Arroganz ausgelegt wurden, war daher als notwendige Orientierung nach außen klug berechnet. Er wusste, dass seine Zeit erst später und anderswo kommen würde. Die mühevolle Selbstbehauptung des freien Künstlers leitete in besonderem Maße Meyerbeers Verhältnis zu seinem El-

[12] Zu Webers Aufenthalt in Paris und Dokumenten, die auf eine künstlerisch erfolgreiche Zukunft Webers in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts hindeuten, vgl. Frank Heidlberger, *Weber und Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tutzing 1994 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 14), Kap. 3.

ternhaus. Dieses fixierte seinen Weg auf das Ziel des künstlerischen Erfolges, ein Weg, der zuweilen rücksichtslos und wenig diplomatisch unter Ausnutzung des sozialen Status und der wirtschaftlichen Unabhängigkeit der Familie erkauft wurde. Meyerbeer selbst lavierte gegenüber seinen wohlmeinenden Eltern geschickt zwischen Gehorsam und latentem Aufbegehren. Er ging mit dieser Situation sehr pragmatisch — je nach aktuellem Nutzen — um. Einerseits ermöglichte ihm dieses Umfeld die geistige und kulturelle Bildung im klassischen Sinne, durch Kunstreisen und beste Empfehlungen an die herausragenden Geistesgrößen und Mächtigen der Zeit, andererseits warteten die Eltern ungeduldig auf Ergebnisse, die ihre Hoffnungen auf die künstlerische Karriere des begabten Sohnes auch in Berlin sichtbar und fruchtbar werden lassen sollten. Meyerbeer war aus der Sicht der Eltern der Schlussstein des sorgfältig aufgestellten Kunstgebäudes, in dem sie das Berliner Geistesleben der Zeit mit seinen Größen aus Wissenschaft, Kunst und Theater fruchtbringend zusammenführten. Meyerbeer entzog sich dieser Pflicht beständig. Bereits 1812 weigerte sich Meyerbeer, sein Erstlingswerk *Jephtas Gelübde* in Berlin herauszubringen, und zeigte sich verstimmt, als er erfuhr, dass die Mutter voreilig ihren Einfluss in dieser Sache geltend und damit eine Aufführung unmöglich gemacht hatte.[13] Selbst anlässlich der nach einigem Zögern von Meyerbeer freigegebenen Aufführung von *Emma di Resburgo* in deutscher Übersetzung als *Emma von Roxburgh* in Berlin[14] zeigte sich die Mutter wenig sensibel für die Absichten des Sohnes, als sie ihm nahelegte, doch einige Nummern umzuarbeiten, „[…] damit die Deutschen sehen dass Du auch deutsch schreiben kannst!“[15] Dass diese Betrachtungsweise, die Oper verliere sich in seichter Italianità, ohnehin einseitig war und letztlich an der Werkidee selbst vorbeigeht, ist ein Faktum, das im Folgenden noch zu besprechen sein wird.

Ein wichtiger Einschnitt in Meyerbeers Entwicklung und dem Verhältnis zum Elternhaus wird Ende 1814 sichtbar. Meyerbeer hielt sich noch in Wien auf und wollte nach Paris aufbrechen, als er die Aufforderung erhält, nach Berlin zurückzukehren. Der intensive Briefwechsel mit dem Vater in diesem Zeitraum zeigt, wie mühsam der junge Komponist seine künstlerische Freiheit gegenüber den Wünschen des Elternhauses behaupten muss:

---

13 Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 129 f.

14 Übersetzung von Johann Christoph Carl May. Eine weitere Übersetzung (von Joseph von Seyfried) lag der Aufführung des Werkes als *Emma di Leicester oder Die Stimme des Gewissens* im Theater an der Wien zugrunde.

15 Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 416.

> Du weist von Jahren her, dass ich Paris als den ersten und hauptsächlichen Punkt für meine dramatisch-musikalische Bildung betrachtet habe, kennst meine leidenschaftliche Vorliebe für die französische Opernbühne und weißt, wie sehr ich mich dahin gesehnt habe.[16]

Offensichtlich erschien dem Vater die Befreiung Preußens von der Napoleonischen Herrschaft als der geeignete Zeitpunkt, seinen Sohn zu einem der Protagonisten des Berliner Kunstlebens zu machen. Von seinem Erzieher und Vertrauten Aaron Wolfssohn wusste Meyerbeer, dass ein zweiter Kapellmeister am Berliner Hoftheater gesucht werde und er dort Chancen hätte, doch er durchschaut rechtzeitig die Gefahr der Provinzialität, die ihm keine Entwicklungsmöglichkeiten gelassen hätte, zumal der Erste Musikdirektor des Nationaltheaters, Bernhard Anselm Weber, sein Lehrer in früheren Zeiten gewesen war: „Wahrscheinlich fürchtet er ebensosehr daß ein großes Talent an diesem Platz komen und eignen Willen mitbringen werde als er hofft daß ich ein kleines Talent sein, und seinem Willen folgen werde."[17]

Daher kann Meyerbeer seinen Entschluss gegenüber dem Vater nur bekräftigen:

> Allein Du weißt es daß ich dazu [zum Abschluß der Studien] von jeher für ganz unerläßlich die gründliche Kenntniß des französisch[en] und italiänischen Theaters […] rechnete, und deßhalb kann ich mich unter keiner Bedingung entschließen eher nach Berlin zurückzukommen als bis ich diese beiden Reisen gemacht. Ich finde das meiner musikalischen Überzeugung nach unumgänglich not wendig, und würde daher […] meine Reise in diesem Augenblick um keinen Preiß der Welt […] aufhalten […][18].

Betrachtet man diese Umstände im Ganzen aus der Perspektive von Meyerbeers musikalischer Ausbildung und Entwicklung, wird deutlich, dass dessen Werke zwischen *Jephtas Gelübde* und den letzten italienischen Opern unter dem Kalkül einer zielgerichteten und breitgefächerten Aneignung eines umfangreichen Stilrepertoires entstanden sind, ohne sich damit der einen oder anderen Partei „anzudienen". Dieses Repertoire ist ein work in progress im Ganzen, der Prozess der Prägung eines individuellen Opernstils ist erst mit *Il Crociato in Egitto* abgeschlossen. Dies muss man sich vor Augen halten, wenn man sein Schaffen zwischen 1811 und 1825 verstehen und einordnen will.

***

---

16 Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 10), S. 248.
17 Ebd., Bd. 1, S. 249.
18 Ebd.

Insgesamt lässt sich Meyerbeers Frühwerk in vier Phasen gliedern, die seine Lehr-, Wander- und frühe Schaffenszeit umfassen (vgl. dazu die Tabellen 1 und 2 im Anhang). Das beeindruckende geographische Koordinatensystem, in dem sich Meyerbeer, ausgehend von Berlin, bewegt – Darmstadt, München, Neapel einerseits, Wien, Paris und London andererseits – umschreibt zugleich wesentliche Eckpunkte des zeitgenössischen europäischen Kulturlebens allgemein. Unterricht im engeren Sinne hatte er, abgesehen von den Elementarstudien in Klavier und Theorie bei Franz Lauska und Carl Friedrich Zelter, nur bei Bernhard Anselm Weber und Georg Joseph Vogler in einem Zeitraum von etwa fünf Jahren, wobei er sich erst seit seiner Zeit bei Vogler in Darmstadt vollständig auf die Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten konzentrieren konnte. Inwiefern ihn das Berliner Musikleben allgemein und das Schaffen Bernhard Anselm Webers im besonderen beeinflusste, lässt sich schwer abschätzen. Die Uraufführung von Webers Oper *Deodata* im Jahre 1810 erlebte Meyerbeer noch in Berlin. Mutmaßungen über einen Einfluss dieses und anderer Werke des Berliner Kapellmeisters sind zwar spekulativ, doch hinsichtlich einer mit spezifischem Kolorit versehenen Genrezeichnung innerhalb der Oper nicht auszuschließen. Rainer Zimmermann weist darauf hin, dass in Webers Bühnenmusik zu Werners Drama *Die Weihe der Kraft* der Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ verwendet wird, und auch der dreistimmige Frauenchor „Höre deiner Töchter Chöre“ Wiederhall in *Les Huguenots* findet,[19] doch eher dürften Webers Interesse für Christoph Willibald Gluck und die Zeichnung des Ossian-Kolorits in Webers Lyrischem Duorama *Sulmalle* (1802) Meyerbeer erste Eindrücke der für ihn so bedeutenden Opernästhetik Glucks und seiner Nachfolger innerhalb der französischen Revolutionsoper, vor allem etwa Jean-François Lesueurs, vermittelt haben.

Meyerbeers Zeit bei Vogler ist in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen. Hauptsächlich sollte er der Schulung der Disziplin des Kontrapunkts dienen, für die Vogler als Kapazität galt. Bernhard Anselm Weber war selbst Schüler Voglers gewesen und führt mit seiner Empfehlung Meyerbeers konsequent eine Tradition fort, die allerdings nicht unumstritten war. Es ist hier nicht der Ort, Wirkung und Bedeutung Georg Joseph Voglers allgemein zu würdigen,[20] vor allem da er seine Zeitgenossen zu extremer Polarisierung zwang — die Bandbreite reichte von einer totalen Ablehnung Voglers als Scharlatan bis hin zu rückhaltlosem Anerkennen seiner Fähigkeiten als Lehrer und Anreger —, doch bleibt festzuhalten, dass Meyerbeers Verhältnis zu dem väterlichen Lehrer — Vogler war bereits über sechzig, als Meyerbeer zu ihm kam —

[19] Rainer Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie nach Dokumenten*, Berlin 1991, S. 29.

[20] Siehe dazu Frank Heidlberger, *Unus est Deus, unus est Voglerus – Vogler als Lehrer Giacomo Meyerbeers*, in: *Musikleben und „Musikwissenschaft“ in Würzburg um 1800*, hg. von Ulrich Konrad, Tutzing 1998, S. 95–120, sowie den Tagungsband der Vogler-Konferenz Heidelberg 1999: Thomas Betzwieser u. a. (Hg.), *Abbé Vogler – Ein Mannheimer im europäischen Kontext*, Frankfurt am Main 2003.

weit über das eines Theorielehrers zu seinem Schüler hinausreichte. Man tut Vogler sicher Unrecht, wenn man seine Begeisterung für Meyerbeer auf rein wirtschaftliche Gründe zurückführte, denn zweifellos profitierte Vogler auch rein materiell von seinem Berliner Schüler; vielmehr ist jedoch zu beachten, dass Vogler Meyerbeers außergewöhnliche Fähigkeiten erkannte und nach seinen Möglichkeiten förderte. Wie bereits acht Jahre zuvor bei Carl Maria von Weber wusste Vogler auch bei Meyerbeer analytische Fähigkeiten zu wecken, die es erlaubten, musikalische Phänomene in ihrer ästhetischen Wirkung und technischen Handhabung zu beurteilen und künstlerisch umzusetzen.

Voglers kontrapunktische Theorien basieren auf dieser analytischen Methode und prägten Meyerbeer in einem besonders produktiven Sinne. Die Stimmführung nach Voglers Regeln, die vom zeitgenössischen Fachpublikum meist als Kuriosa jenseits der ‚klassischen' Lehre abgetan wurden, erwies sich als bedeutend für einige von Meyerbeers Kompositionen aus seiner Unterrichtszeit. Einige Berühmtheit erlangte der „Chor der vier Elemente" aus dem Oratorium *Gott und die Natur* (1811), nicht zuletzt durch eine ausführliche Besprechung in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in der Carl Maria von Weber die besondere Wirkung der vier selbständig verlaufenden Melodielinien mit ihrer jeweiligen Begleitung zur Darstellung von Erde, Wasser, Luft und Feuer als „kontrapunktisches Meisterstück" bewertete.[21] Von diesen frühen Versuchen bis hin zu Meyerbeers kunstvollen Ensemblesätzen mit ihren Überlagerungen musikalischer und dramatischer Schichten ist es zwar noch ein weiter Weg, doch ein ideelles Fundament war in dieser Hinsicht durch Voglers Theorien gelegt. Auch die Kanontechnik, die in Meyerbeers frühen Opern auffällig oft vorhanden ist, dürfte auf Anregungen Voglers zur kontrapunktischen Durcharbeitung mehrstimmiger Sätze zurückgehen, wenngleich sie aus der Perspektive dramatischer Relevanz auf Traditionen der italienischen Opera buffa zurückgeführt werden können, die Meyerbeer ebenso zur Kenntnis genommen hat.

Ferner ist zu vermuten, dass Meyerbeer bei Vogler Glucksche Opern und Händelsche Oratorien studierte, mit denen sich Vogler nachweislich besonders intensiv beschäftigte. Auch die Verwendung außergewöhnlicher Besetzungs- und Instrumentationstechniken war Vogler nicht fremd, in diesem Punkt ist in einigen seiner Werke sogar eine kühne Experimentierfreudigkeit zu erkennen, die Techniken der romantischen Oper in nuce vorausnimmt. In seiner Oper *Samori* sowie in der deutschen Fassung von *Castor und Pollux* findet sich eine Orchestrierung, die dramatische Stimmungen und Handlungsmomente nicht nur koloristisch, sondern charakteristisch

[21] Frank Heidlberger, *Meyerbeer und Weber. Zur künstlerischen Wechselbeziehung aus der Sicht der frühen Werke*, in: John (Hg.), *Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz Meyerbeer* (wie Anm. 3), S. 26–48.

gestaltet.[22] Die hymnenartige Verwendung von Blechblasinstrumenten bei herausragenden Schwur- und Anrufungsszenen stellt zudem einen wichtigen Bezug zur aktuellen französischen Oper wie auch zu den entwickelten Formen der späten Opera seria her.[23]

Das Studium der Opern Voglers, die Meyerbeer in Darmstadt kennenlernte, eröffnete Meyerbeer erstmals einen tieferen Einblick in die Möglichkeiten differenzierter Singstimmenbehandlung. Diese Thematik sollte ihn, das zeigen die Dokumente der Entstehung seiner Opern im Ganzen, zeitlebens beschäftigen. Vogler knüpfte in dieser Beziehung sowohl an die charakteristische Ausdrucksweise Glucks als auch an die ausgeprägte Virtuosität des zeitgenössischen italienischen Gesanges an. Für beide Anknüpfungspunkte finden sich zahlreiche Beispiele bereits in Meyerbeers erster Oper *Jephtas Gelübde*, die in enger Zusammenarbeit mit Vogler 1811/12 entstanden war. Ein Beispiel aus dem Finale des II. Aktes mag dies veranschaulichen. Hier kulminiert die Handlung in Jephtas Verkündigung: seine Tochter sei verloren, da der Schwur Jephtas die Opferung jenes Menschen verlange, der ihm nach seiner Rückkehr zuerst begegnete.

Die aufstrebende Melodielinie wird ohne Begleitung deklamiert und bringt damit Jephtas Erregung angesichts seiner zu opfernden Tochter zum Ausdruck. Auf die Erregung folgt die Resignation: Die Singstimme springt nach einer Zäsur in die tiefe Lage. Der weite Sprung *cis*^{1}-*G* verstärkt die immanente dramatische Spannung ebenso wie die Angabe „mit verloschener Stimme“ und der harmoniefremde phrygische Sekundschritt *G-Fis* bei „dem Tode (geweiht)“.[24]

Auf der anderen Seite stehen ausgedehnte Koloraturen, die oft in den Dialog mit einem konzertierenden Soloinstrument treten. So etwa in der großen Arie der Sulima im III. Akt (Nr. 12), mit der Meyerbeer seiner Primadonna, der Sopranistin Helene Harlas, in München Gelegenheit zum Brillieren verschaffte. Hierin zeigt sich eine Tradition, die Meyerbeer auch und besonders in den italienischen Folgewerken pflegte. Meyerbeer sah die Berücksichtigung individueller Fähigkeiten seiner jeweiligen Sänger keineswegs als Verrat an der künstlerischen Wahrheit an, sondern wusste, dass diese Rücksicht und mit ihr die Sicherstellung einer herausragenden Leistung

[22] Vgl. dazu Joachim Veit, *„Es ist ganz göttliche Musik“. Zu Georg Joseph Voglers Oper Samori*, in: *Musikleben und „Musikwissenschaft“ in Würzburg um 1800, Symposiumsbericht Würzburg 1997*, hg. von Ulrich Konrad, Tutzing 1998, S. 49–69.

[23] Zu *Castor und Pollux* im stilistischen und historischen Kontext vgl. Frank Heidlberger, *„Ausdruk ist die Seele der Musik“ — Georg Joseph Voglers Oper „Castor und Pollux“ im historischen Kontext*, in: Betzwieser (Hg.), *Abbé Vogler* (wie Anm. 20), S. 247–269.

[24] Diese Stelle ist ausführlicher besprochen und mit Notenbeispiel versehen in: Frank Heidlberger, *„Jephtas Gelübde“: Charakteristische Form und musikalische Gestalt in Meyerbeers Frühwerk*, in: Döhring/Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (wie Anm. 2), S. 1–26, hier S. 15.

der Protagonisten auf der Bühne Voraussetzung für den individuellen Erfolg seiner Werke waren.

Für die erwähnte Helene Harlas und deren Lebensgefährten, den Klarinettisten Heinrich Baermann, schrieb Meyerbeer gleich nach seiner Ankunft in Italien 1816 eine Kantate, die das konzertierende Prinzip von Singstimme und Soloinstrument in den Vordergrund stellt, eingebettet in das Kolorit einer Schäferidylle. Die Soloklarinette umschreibt hier den rufenden Schäfer, an dessen Signal Teolinda ihren Geliebten erkennt. In Nr. 4 dieser Kantate wird das Zusammenspiel von Klarinette und Singstimme virtuos exponiert. Auf die Rufe der Klarinette folgt Teolindas erwartungsvolles Aufhorchen. Das Echospiel steigert sich und mündet in einer virtuos-verspielten Duopassage. Meyerbeer nützt hier die außerordentliche Dynamik des von Baermann gespielten Instruments (am Beginn) ebenso aus wie die stimmliche und rhythmische Gestaltungskraft der Solistin.

Notenbeispiel 1 zeigt den Beginn der Nr. 4: die Klarinette lässt den Ton aus dem Nichts extrem anschwellen. Die Halbtonbewegung *g-as* mündet auf der Septime des Bläserakkordes auf *b*, der das Signal für den Rezitativeinsatz der Singstimme gibt. Auf virtuose Girlanden des Soloinstruments (im Notenbeispiel verkürzt wiedergegeben) folgt das Es-Dur-Thema in der Klarinette, dessen Schlussphase im Notenbeispiel dargestellt ist. Das folgende Rezitativ ist als enggliedriges Wechselspiel von Singstimme und antwortendem Soloinstrument angelegt. Baermanns kantabler Spielweise des Instruments kommen die Angaben „die Stimme nachahmend“ und „das Clarinett parodiert die Stimme“ entgegen. Erneut wird von der dynamischen Spannweite des Instruments und der Singstimme Gebrauch gemacht. Nach dem ‚Zusammenfinden‘ beider Stimmen, die sich in Terzparallelen ergehen, mündet die Klarinette in einen Triller, der eine ausgedehnte notierte Kadenz einleitet.

Meyerbeer führt mit diesem Beispiel nicht nur vordergründige Instrumentaleffekte vor, die den beiden Solisten angepasst sind, sondern er trifft auch den charakteristischen Ton dieser Schäferidylle und damit eine der zeitgenössischen Oper typischen Gestaltung ländlich-alpinen Kolorits. Beide Gestaltungselemente – konzertierendes Soloinstrument als klangliches Zeichen und pastorale Stimmung als dramatischer Ausdruck – entwickeln sich zu Topoi, auf die der Komponist später wiederholt zurückgreift. Meyerbeer benutzt dazu opernverwandte Kleinformen, die ihm als Experimentierfeld für derartige Wirkungen dienen: Neben der erwähnten dramatischen Kantate ist dies etwa auch das Oratorium *Gott und die Natur* (1811) sowie die Verarbeitung des *Ranz des vaches d'Appenzell* als klavierbegleitete Duoszene auf einen Text von Eugène Scribe (1828), die Alpenkolorit und Schäferidylle erneut exponiert.

***


Clarinetto
principale in B
Teolinda
Orch.
pppp
Cadenza ad. lib.
cresc.
ff
dolce
ah ch'egli desso io o-do
Bläser/Pauke
p
cresc.
6
[dolce]
f
Streicher
17
(die Stimme nachahmend)
con tenerezza
ci vie-ne
ci ciene per me
Ob/Fg/Hr
Streicher
cresc.
p
pp



Notenbeispiel 1: *Gli Amori di Teolinda*, Nr. 4, Anfang (Auszug)

Meyerbeer war in seiner frühen italienischen Zeit in erster Linie Lernender. Als Komponist hielt er sich – von Gelegenheitswerken wie der erwähnten Kantate abgesehen – bewusst zurück, um sich zunächst an den Werken der einheimischen Komponisten zu schulen. Erst in der dritten und vierten Phase erschloss sich Meyerbeer durch die Zusammenarbeit mit den führenden italienischen Librettisten der Zeit, Gaetano Rossi und Felice Romani, jene Stoffe und Genres, an denen sich seine musikdramatischen Ideen entzünden konnten. Wie gezeigt, wies Meyerbeers Feder bereits in *Jephtas Gelübde* und in der Kantate *Gli Amori die Teolinda* eine ausgeprägte und sichere Singstimmenbehandlung auf. Nun galt es, größere musikdramatische Einheiten zu bilden, die sowohl der speziellen dramatischen Situation als auch dem Handlungsgefüge und der Situationspsychologie musikalisch gerecht werden konnten. Jüngere Untersuchungen auf dem Gebiet der formalen und stilistischen Entwicklung in Meyerbeers Frühwerk haben gezeigt, dass für Meyerbeer das Genre der halbernsten Opern, des *melodramma semiserio* bzw. der *opera semiseria* zu einem wichtigen Experimentierfeld wurde, das ihm die freie Kombination italienischer, französischer, traditioneller und aktueller Gestaltungskonzepte ermöglichte. Demnach erscheint *Romilda e Costanza* als typische Vertreterin einer historischen Umbruchsituation innerhalb der Entwicklung des italienischen melodramma, ein Umbruch, der, so Markus Engelhardt, für Meyerbeer selbst einen „Aufbruch" markiere.[25]

In *Margherita d'Anjou* entwickelt Meyerbeer bereits jene szenischen Großkomplexe, welche das Tableau der späteren Grand Opéra antizipieren. Dass innerhalb dieser großformalen Komplexe die dramaturgische Mehrschichtigkeit der Charaktere und Situationen wesentlich ist — und damit eine entsprechende Reflexion innerhalb des musikalischen Gefüges motiviert —, stellte Jacobshagen heraus: Er zeigt anhand der Introduktion, dass die „vordergründige Heiterkeit des einleitenden Genrebildes mit Würfelspiel, Marketenderinnen und Trinkliedern […] durch die Anwesenheit des auf Rache sinnenden Spions" gebrochen werde und verweist dabei auf die ungewöhnliche Blechbläserbehandlung sowie auf die Nähe zu *Il Crociato in Egitto* hinsichtlich der „kontrastreich gegliederten Binnenstruktur".[26] Im Kontext der italienischen Operngattungen der Zeit wirken diese Gestaltungsmerkmale, wenn nicht als fremde Elemente, so doch als Kennzeichen einer Materialbehandlung, die sich mit experimenteller Freizügigkeit neue Dimensionen charakteristischen Ausdrucks erschließt.

***

---

[25] Markus Engelhardt, *Giacomo Meyerbeers italienischer Opernerstling Romilda e Constanza*, in: Döhring/Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (wie Anm. 2), S. 27–40, hier S. 40.

[26] Arnold Jacobshagen, *Pixérécourt – Romanelli – Romani:* Margherita d'Anjou *und das Melodramma semiserio*, in: Döhring/Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (wie Anm. 2), S. 41–63, hier S. 56.

Ist *Romilda e Costanza* in erster Linie ein Erfolg mit lokaler Bedeutung, und trägt *Margherita d'Anjou* bereits die Züge der kompositorischen Reife, die geradewegs auf den *Crociato in Egitto* weisen, erscheint *Emma di Resburgo*, die auch zeitlich zwischen diesen beiden Opern angesiedelt ist, als ambivalentes Werk. Wie *Romilda* steht es in der Tradition der Rettungsoper, wie *Margherita* tragen Ensemble- und Tableaugestaltung sowie die Orchesterbehandlung Züge des zukunftsweisenden Experiments. Mit diesem Werk steht Meyerbeer an der Schwelle einer neuen historischen Phase, die den Künstler mit einem individuellen stilistischen Profil definiert. An dieser Oper entzündet sich ein ästhetischer Diskurs, der bereits Motive der späteren Meyerbeer-Kritik – jenen Vorwurf der eklektizistischen Aneignung verschiedener Vorbilder und Stile – vorwegnahm.[27] Dieser Diskurs lässt sich als Polarisierung zwischen der auf „dramatische Wahrheit" pochenden romantisch-deutschen Schule und der Befürworter einer Italianità alla Rossini beschreiben. Doch es ist weniger diese allgemein bekannte Schwarz-Weiß-Malerei als vielmehr die Art der Argumentation der beiden Gruppen, die bemerkenswert ist. Trifft Meyerbeer vor allem die negative Kritik der ersteren Gruppe, eine Kritik, die sich in Wien schnell zur Polemik steigert und darin gipfelt, Meyerbeer jegliche Originalität abzusprechen, bleibt er eben auch bei den Anhängern Rossinis nur in der Rolle des Nachahmers. Beide Pole der Kritik treffen nicht den sachlichen Kern dessen, was Meyerbeer mit dieser Oper gestalterisch leistete, schon gar nicht Webers eingangs erwähnte Reserve gegenüber Meyerbeers vermeintlichem Abdriften in die „wälsche Kultur". Diese Sichtweise ist einseitig und verstellt den Blick auf die „pluralistische Ästhetik", die diesem Werk zugrunde liegt und die sich als „entschiedener Stilwille" äußert, „der das vorhandene musikdramatische Vokabular auf neue Weise zum Sprechen zu bringen vermag".[28]

Dieses „Melodramma eroico" greift auf zwei Stoffgebiete zurück, die in der Zeit der nachrevolutionären Neuorientierung der italienischen und französischen Oper kaum wegzudenken sind, zum einen auf das Motiv der Gattenliebe, auf die Frau, die bereit ist, sich für den zu Unrecht verurteilten Ehemann zu opfern, zum anderen die Welt Ossians, das düster-nordische Kolorit schottischer Schlösser und Friedhöfe, das Luigi Cherubini und Étienne Nicolas Méhul so treffend einzufangen verstanden.[29] Meyerbeers musikalische Umsetzung dieses Ambientes lässt in besonderem Maße

[27] Döhring, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers* (wie Anm. 6), S. 115.

[28] Ebd.

[29] Hier sei die Handlung knapp zusammengefasst: I. Akt, Graf Edemondo befindet sich auf der Flucht. Er wird fälschlicherweise des Mordes an seinem Vater bezichtigt. Emma sucht ihren Gatten Edemondo; ihren Sohn gibt sie dem befreundeten Olfredo in Pflege. Norcesto ist neuer Herr auf Lanerk, der Burg Edemondos, und sucht nach diesem, um ihn der Bestrafung zuzuführen. Edemondo (als Hirte verkleidet) und Emma (als Barde verkleidet) treffen sich auf der Burg Olfredos. Auf einem Fest erscheint Norcester und erkennt die Ähnlichkeit zwischen dem Kind und dem flüchtigen Edemondo. Norcester will das Kind entführen, doch Emma verhindert dies, indem sie sich als Mutter des Kindes zu erkennen gibt.

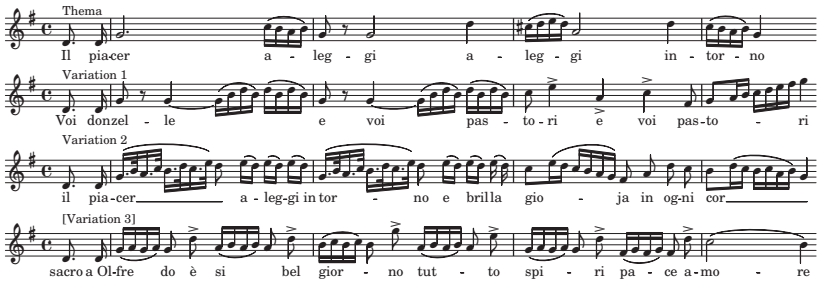
seine treffsichere Klangfarbenbehandlung erkennen: Posaune und Pauken bilden oft eine Grundfarbe, das Bardenlied der verkleideten Emma im I. Akt weist mit seiner Harfenbegleitung unmittelbar auf das literarische Vorbild. Von noch größerer Bedeutung ist die Tatsache, dass es Meyerbeer gelingt, ein situationsgerechtes und charaktertypisches Klangkolorit (im Sinne der Orchestrierung und der harmonischen Klangfortschreitung) zu gestalten, dass nicht in vereinzelten Momenten, sondern als durchgehendes Grundprinzip deutlich wird. Ist die Verwendung der Flöte und der Oboe als Charakterfarben der Emma (sowie, im I. Akt, des Pastoralen) noch eher aus der Tradition zu deuten, weisen die Englischhorn- und Fagottduette zur Pointierung von Emmas Empfindungen im Angesicht der Vollstreckung des Todesurteils auf die markante Gestaltungstechnik der französischen Oper. Beruhen diese Mittel als Techniken per se noch stark auf Vorbildern der Klangdramaturgie der Gluck-Schule, wobei die Behandlung tiefer Holzbläser in Verbindung mit charakteristischen Akkordrückungen (also Ganzton-Grundschritte oder Terzfortschreitungen) den Einfluss von Meyerbeers Lehrer Vogler durchscheinen lassen, gelingt Meyerbeer durch die kontrastreich angelegte Kombination dieser Techniken mit einer ausgeprägten Singstimmenbehandlung eine großzügige dramatische Tableaubildung, vor allem im II. Akt. In dessen erster Szene, die das anklagende Volk, das Gericht und Emmas große ‚Abrechnung' mit dem Bösewicht Norcester zeigt, wechseln Soloepisoden, Dialogpartien und Chorkommentar in enger Verklammerung von individuellem Ausdruck und allgemeiner dramatischer Zeichnung des (re-) agierenden Kollektivs unter dem großen Bogen einer sich zuspitzenden Handlung miteinander ab. In der zweiten Szene des II. Aktes gewinnt zudem die flexible Gestaltung des klanglich-harmonischen Bereichs eine besondere Bedeutung innerhalb des von Brechungen und Kontrasten gezeichneten dramaturgischen Kontinuums (siehe Notenbeispiel 2).

Das Zulaufen auf die Peripetie beginnt mit der resignativen Erwartung des Vollzugs des Todesurteils (Cavatine der Emma, Trauermarsch). Die Signale zur Hinrichtung unterbrechen Emmas klagendes F-Dur mit Des-Dur-Akkordbrechungen. Dieses Des-Dur moduliert enharmonisch (über den Quintfall *cis-fis*) zum A-Dur bei Norcesters Einsatz. Norcester unterbricht die Hinrichtungszeremonie mit der Nachricht, Edemondo sei unschuldig. Die Offenbarung des Namens des wahren Mörders wird spannungsvoll verzögert: schneidende Akkordsignale des vollen Orchesters begleiten die Forderung des Chors nach der Nennung des wahren Mörders. Die statische Harmonik (A-Dur-

II. Akt, nach Edemondo wird weiter erfolglos gesucht. Er stellt sich erst, als das Volk und die Ritter versuchen, das Kind aus Rache zu töten. Edemondo wird zum Tode verurteilt, obwohl er unschuldig ist. Emma klagt daraufhin Norcester des Mordes an. Die Spannung steigt, Edemondo steht kurz vor seiner Hinrichtung, als Norcester die Wahrheit offenbart: Norcesters verstorbener Vater Duncalmo hatte den Mord verübt, was Norcester durch seine falsche Anklage verdunkeln wollte, um den Ruf des Vaters zu retten. Emma ist wieder mit Edemondo vereint.



Notenbeispiel 2: *Emma di Resburgo*, Auszüge aus II. Akt, 2. Szene



Notenbeispiel 3: *Emma di Resburgo*, I. Akt, Canzonetta con Variazione (Singstimmenmelodie, Anfangstakte von Thema und Variationen)

Akkorde) wird mit Norcesters Einsatz aufgebrochen und setzt eine musikalische Dynamik in Gang, die mit einstimmigen Blechbläser-Signalen und unerwarteten harmonischen Rückungen nach C-Dur drängt. Dieses C-Dur fungiert als harmonische Basis einer neuen Themenphrase, die ihrerseits das Gerüst für Norcesters Offenbarung darstellt.

Der beschriebene Abschnitt zeigt deutliche Ansätze zur ‚Klangregie': die Folge von Terzbeziehungen (*F-Des/cis-A-C*) führt zu einer dramaturgisch begründeten harmonischen ‚Umblendung' dieser entscheidenden dramatischen Situation: Emma, das Volk und Norcester werden schlaglichtartig mit kontrastierenden Klängen beleuchtet. Bühnengeschehen, dramatische Steigerung und musikalische Charakteristik bedingen sich gegenseitig auf verschiedenen Ebenen des Affekts. Das stilisierte ‚Auskomponieren' des Librettos weicht einem ‚Mitempfinden' von fast musikdramatischer Dimension. In dieser Vorausnahme einer der wesentlichen Gestaltungsformen der späteren Grand Opéra, der plastischen Zeichnung der bewegten Dramaturgie des Tableaus in der Musik mit klangtechnischen Mitteln, liegt die Bedeutung von *Emma di Resburgo*.

Dieses Urteil lässt sich für diese Oper zweifellos nicht generalisieren. Oft finden sich Abschnitte, die an Gestaltungskonventionen der zeitgenössischen italienischen Oper, vor allem Rossinis, orientiert sind. An die Stelle dramatisch motivierter Stimmungen treten solche, die durch den Stimmcharakter der Figur und Gestaltungsmöglichkeiten des Belcanto geprägt sind. Hierfür stehen etwa die Cavatine des Edemondo und die Canzonetta der Emma im I. Akt. Dort beharrt der Komponist auf regelmäßigen Themenperioden mit virtuosen Motiven, Floskeln und Skalen, die in Emmas Canzonette, dem Harfenlied, als sich steigernde Variationenreihe angelegt sind (Notenbeispiel 3). Auch macht Meyerbeer von der Kanontechnik als dem in seinen früheren Werken bereits angewandten Mittel zur Ensemblegestaltung Gebrauch, wie das Finale des



Notenbeispiel 4: *Emma di Resburgo*, Finale I, kanonische Einsätze der Singstimmen

I. Aktes zeigt (Notenbeispiel 4). Diesem Satz liegt eine einfache, fließende Melodie zugrunde, welche die Stimmung durch Solopartien von Fagott und Flöte zeichnen „di gioja, di pace | la bella speranza“. Die Imitationsfolge der Singstimmen, die in Notenbeispiel 4 verkürzt dargestellt wird, fügt sich zu einem vollstimmigen polyphonen Gebilde zusammen, dessen Einzelphrasen subtile Komplementärmotive aufweisen.

Dieses Andantino kombiniert effektvoll virtuos-figurierte Einzelstimmen und breiten Chor-Ensembleklang. Zusätzlich setzt Meyerbeer solistische Holzbläser ein, die für den Komponisten von seiner ersten Oper an eine bedeutende Rolle für die Gestaltung von Eröffnungsphrasen spielen, vor allem bei Nummern mit kontemplativem Grundcharakter oder, wie hier, einer freudig-erwartungsvollen Grundstimmung.

Eine Uraufführungskritik warf Meyerbeer vor, seine Schreibweise sei zu stark elaboriert, was zu einer unnatürlichen Darstellungsform führe.[30] An Stellen wie der zuvor beschriebenen mag dies im Ansatz zutreffen, doch gewinnt man nie den Eindruck satztechnischer Willkür. Vielmehr entfalten sich hier Meyerbeers intensive Kontrapunktstudien zu voller Blüte. Der I. Akt von *Emma di Resburgo* verdeutlicht Meyerbeers Entwicklungsstand als jenen der Orientierung und der gewandten Ausnutzung neu errungener stilistischer Sicherheit, doch es wäre höchst inadäquat, diesen Stil als Gemisch „deutscher“ und „italienischer“ Elemente zu beschreiben, wie dies

30 Döhring, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers* (wie Anm. 6).

in der Kritik zuweilen geschah. Dieses Urteil ignoriert die hier bereits vorhandene Gestaltungskraft des musikalischen Kontinuums aus dem unmittelbaren, nicht mehr stilisierten, dramatischen Geschehen.

Mit diesem Werk im Ganzen ist indes Meyerbeers „Frühwerk" im Zeichen einer ausgeprägten Musiksprache weitgehend abgeschlossen, nicht jedoch Meyerbeers Entwicklung als Komponist. Das „work in progress", von dem eingangs die Rede war, ist noch längst nicht ad acta gelegt. Meyerbeer hatte sich bis zur *Emma* das kompositorische Handwerk durch Anwendung typisierter Modelle der italienischen Oper erarbeitet und dabei zu einer situationsgerechten und charakteristischen Gestaltungsform gefunden. Der Weg zu *Robert le diable* führte ihn mithin über eine Vielzahl primär italienischer Stationen, doch erst die Überwindung der italienischen Episode erschließt ihm jene Freiräume, die er zur Entfaltung einer stilbildenden künstlerischen Autonomie benötigt. Der Vorwurf des Eklektizismus, der gegen Meyerbeer immer wieder erhoben wurde, verkennt diesen Prozess vollständig, da er auf der willkürlichen Herauslösung und Betrachtung separater Elemente in seinen Opern beruht. Hinsichtlich Döhrings eingangs zitierter These des Perspektivenwechsels von Meyerbeers frühen Opern lässt sich schlussfolgern, dass der emotionale „impact" in jenem Werkkorpus nicht nur in Ansätzen, sondern als wohlkalkulierte musikalische und instrumentationstechnische Dramaturgie verwirklicht wird. Auch wenn dies, vor allem hinsichtlich der Stringenz der eingesetzten Mittel im Verhältnis zur formalen Gliederung, am einzelnen Werk überprüft werden muss, kommt den Frühwerken Meyerbeers mehr Stellenwert zu als nur Forschungsobjekt der Musikwissenschaft zu sein.

Anhang

1. — 1805–1814	Lernphase im engeren Sinne: Berlin-Darmstadt-Wien; Unterricht in Berlin: G. F. Zelter, F. Lauska, ab 1807: B. A. Weber; Darmstadt 1810–1812: Vogler, Freundschaft mit C. M. v. Weber u. Gottfried Weber.
2. — 1814–1817	Zeit der Reisen, Eindrücke in Paris (Ende 1814–1815), London: Dez. 1815, ab Anfang 1816: Italien.
3. — 1817–1820	Erstes Auftreten als Opernkomponist, lokale Erfolge in Italien, erste Verbreitung seiner Opern (*Emma di Resburgo*) außerhalb Italiens (Wien, Dresden) Rückkopplungen nach Berlin.
4. — 1820–1827	Zunehmende internationale Profilierung, Eigenbehauptung gegenüber Rossini (*Margherita*, *Crociato*); 1825: Paris; 1827: Beginn der Zusammenarbeit mit Eugène Scribe.

Tabelle 1: Meyerbeers Frühwerk, Schaffensphasen in Stichworten

Name	Bemerkungen
Gott und die Natur Lyrische Kantate	UA Berlin, 8. Mai 1811 unter Bernhard Anselm Weber.
Jephtas Gelübde Oper in drei Akten	UA München, 23. Dezember 1812. Entstanden 1811/12 unter der Aufsicht Georg Joseph Voglers in Darmstadt, Würzburg und München.
Wirth und Gast oder Aus Scherz Ernst Lustspiel in zwei Akten	UA Stuttgart, 6. Januar 1813, umgearb. als *Die beiden Kalifen (Alimelek)*, UA Wien, 20. Oktober 1814.
Gli Amori di Teolinda Dramatische Kantate	UA Verona, 18. März 1816. Kantate für Sopran, Klarinette, Chor und Orchester, Libretto von Gaetano Rossi.
Romilda e Costanza Melodramma semiserio in due atti	UA Padua, Teatro nuovo, 19. Juli 1817. Libretto von Gaetano Rossi.
Semiramide riconosciuta Dramma per musica in due atti	UA Turin, Teatro Regio, März 1819, Libretto von Gaetano Rossi nach Pietro Metastasio.
Emma di Resburgo Melodramma eroico in due atti	UA Venedig, Teatro San Benedetto, 26. Juni 1819, Libretto von Gaetano Rossi. Aufführungen 1820 in Florenz, Berlin (als *Emma von Roxburgh*), Dresden (Carl Maria von Weber, auf italienisch), Wien (als *Emma von Leicester*), Frankfurt am Main; 1821 in Warschau.
Margherita d'Anjou Opera semiseria in due atti	UA Mailand, La Scala, 14. November 1820, Libretto von Felice Romani nach Guilbert de Pixérécourt. Umarbeitung in drei Akte von Thomas Sauvage, 11. März 1826, Paris, Théâtre Odéon.
L'Esule di Granata Opera seria in due atti	UA Mailand, La Scala, 12. März 1822. Libretto von Felice Romani.
Il Crociato in Egitto Opera seria in due atti	Venedig, La Fenice, UA 7. März 1824. Libretto von Gaetano Rossi. Umarbeitung für Paris, 25. September 1825, Théâtre Italien.

Tabelle 2: Wichtige Werke Meyerbeers bis *Il Crociato in Egitto*

Detlev Hellfaier

Leopolds Löwen und Hermanns Bären
„Offizielles Lipperband“ zum Besten der Hinterbliebenen

Der Erste Weltkrieg hat auch in Lippe seine Spuren hinterlassen. Die Ausstellung „1914–1918, Krieg und Erinnerung“ im Lippischen Landesmuseum und die vom Kreisarchiv erarbeitete Wanderausstellung „Vorwärts auf den Feind, koste es, was es wolle! – Lipper im Ersten Weltkrieg“ haben mit Exponaten, Fotomaterial und Begleittexten nicht nur die Beteiligung lippischer Einheiten an den Kämpfen in Belgien und in Frankreich nachgezeichnet, sondern auch den Alltag der Zivilbevölkerung und die Situation der Hinterbliebenen vor Augen geführt.[1] Mehr als 4.200 Gefallene hatte allein das weitgehend aus Lippern bestehende Infanterie-Regiment Nr. 55 (6. Westfälisches), dessen drei Bataillone in Höxter (I.), Bielefeld (II.) und Detmold (III.) stationiert waren, zu beklagen. Kaum eine Familie blieb von Kriegstoten, Vermissten oder Verwundeten verschont. Landesweit künden noch heute in nahezu jedem lippischen Ort Kriegerdenkmäler und Totentafeln in den Kirchen in uns eher fremder Ikonographie und Rhetorik von „Heldenmut“ und „Heldentod für das Vaterland.“ Wie man auch dazu steht: sie alle eint die schier endlose Reihe der Gefallenen, oft unter Angabe von Sterbeort und Sterbedatum; Namensgleichheit legt nahe, dass viele Familien mehrfach betroffen waren. Was sie verschweigen, sind die Folgen für die Hinterbliebenen und deren bedrückende soziale Situation. Angesichts der hohen Verlustzahlen und oft nur bescheidener staatlicher Alimentation der Witwen, Waisen und Versehrten begann man auch in Lippe recht bald nach Kriegsausbruch damit, zu deren Gunsten Spenden zu sammeln, Ausschüsse der Kriegsfürsorge zu bilden, Benefizveranstaltungen durchzuführen und Kriegsdevotionalien zu verkaufen. Zahlreiche Aktivitäten verdankten ihr Entstehen privater Initiative.

In diesen Zusammenhang gehört im Fürstentum Lippe die Auflage eines sogenannten Vivatbandes, das als „Offizielles Lipperband“ den Spendenzweck „Eine Mark zum Besten der Hinterbliebenen der im Felde gefallnen lippischen Helden“ aufführt. Unter

[1] Vgl. Lena Krull (u. a.), *Lippe und der Erste Weltkrieg. Aspekte einer regionalen Erinnerungskultur*, in: *Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde* 82 (2013), S. 13–51; Hansjörg Riechert, *Lipper im Ersten Weltkrieg. „Vorwärts auf den Feind koste es, was es wolle“*, Lage 2014.

den Vivatbändern, so ist in Erinnerung zu rufen, versteht man bedruckte farbige Halbseidenbänder, die angesichts einer erfolgreichen Schlacht, einer herausragenden militärischen Leistung oder zum Ruhme einer kämpfenden Einheit herausgegeben wurden. Sie beginnen stets mit dem Wort „Vivat", es folgen in der Regel das Porträt des erfolgreichen Kommandeurs, eine Grafik in freier Gestaltung und ein literarisches Zitat, Sprichwort oder Gedicht. Den Abschluss bildet ein Hinweis auf den verfolgten Spendenzweck. Von 1914 bis etwa 1917 erschienen in einschlägigen Kunstverlagen in Deutschland und in Österreich ganze Serien von Vivatbändern. Oft von namhaften Künstlern, u. a. der Münchner und Berliner Secession, gestaltet, avancierten die Bänder als Andenken, Propagandamittel, Schmucktextilien und Spendenbelege schnell zu pittoresken Sammlerobjekten der Erinnerungskultur.[2] In den ehemaligen Kriegssammlungen der Archive, Bibliotheken, Museen und anderen Institutionen in Deutschland, in denen der Erste Weltkrieg als „große Zeitenwende" in Bild-, Text- und Sachzeugnissen akribisch dokumentiert wurde, gehörten Vivatbänder von vornherein zum Sammelauftrag.[3] Da das siegreiche Ende mit zunehmender Dauer des Krieges in weite Ferne rückte, erlahmte das Interesse am Sammeln und Erschließen bald, und die Überlieferung weist heute z. T. erhebliche Lücken auf.[4] Die Länder der Entente kannten im Übrigen diese Form der Kriegswahrzeichen nicht.

„Das [Offizielle Lipper-]Band ist etwas massig, wirkt aber trotzdem nicht schlecht", urteilte Gustav G. Winkel, der Initiator und Sammler von Vivatbändern im Jahre 1920

---

2 Konrad Vanja, *Vivat-Vivat-Vivat! Widmungs- und Gedenkbänder aus drei Jahrhunderten*, Berlin 1985 (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin 12), S. 37–42, 63–78; Tristan Loidl, *Andenken aus Eiserner Zeit. Patriotische Abzeichen der österreichisch-ungarischen Monarchie von 1914 bis 1918*, Wien 2004, S. 172–199; Hans-Christian Pust, *Vivatbänder*, in: *1914–1918. In Papiergewittern. Die Kriegssammlungen der Bibliotheken*, hg. von Christophe Didier u. a., Paris 2008, S. 204–209; Gerhard P. Gross, *Vivat-Bänder*, in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, aktualisierte und erw. Studienausg., hg. von Gerhard Hirschfeld u. a., Paderborn 2014, S. 951.

3 Albert Buddecke, *Die Kriegssammlungen. Ein Nachweis ihrer Einrichtung und ihres Bestandes*, Oldenburg 1917, S. 4; zuletzt Julia Hiller von Gaertringen (Hg.), *Kriegssammlungen 1914–1918*, Frankfurt am Main 2014 (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderband 114); ein interaktives Webportal zu den Kriegssammlungen wurde Anfang 2014 unter http://www.Kriegssammlungen.de [Stand: 30. Nov. 2015]; eingerichtet, vgl. Julia Hiller von Gaertringen, *Landkarten, Maueranschläge und Fliegerabwürfe. Kriegssammlungen in Deutschland 1914 bis 1918. Das Webportal*, in: *Buch und Bibliothek* 66 (2014), S. 195–199.

4 In der Kriegssammlung der Lippischen Landesbibliothek Detmold sind neben Feldzeitungen, Plakaten, Maueranschlägen, Notgeld und Extrablättern der regionalen Tageszeitungen auch an die 50 Vivatbänder erhalten geblieben, das „Lipperband" befindet sich nicht darunter, vgl. Detlev Hellfaier, *Vivatbänder als Umzugsfunde. Das allmähliche Comeback der Detmolder Kriegssammlung*, in: *Kriegssammlungen*, hg. von Julia Hiller von Gaertringen, Frankfurt am Main 2014, S. 119–138; zur Detmolder Sammlung kurz Joachim Eberhardt, Detlev Hellfaier (Hrsg.), *1614–2014. 400 Jahre Lippische Landesbibliothek*, Detmold 2014 (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold 38), S. 134–137.

etwas gönnerhaft.[5] Der aus Königsberg stammende Verwaltungsjurist hatte die im 19. Jahrhundert ins Hintertreffen geratene Tradition der Vivatbänder im Zuge der Vorbereitungen zum hundertsten Jubiläum der Völkerschlacht bei Leipzig 1913 wieder ins Leben gerufen und mit dem Verkauf erhebliche Erfolge zu Gunsten karitativer Einrichtungen erzielt.[6] Daran knüpfte man nach Ausbruch des Krieges nahtlos an und machte sich die erwachte Beliebtheit der Bänder für eben solche Zwecke zu Nutze. Das Lipperband steht für eine überschaubare Zahl regionaler Vivatbänder, die hier und da als Einzelstücke aufgelegt worden sind. Im Lippischen Landesmuseum in Detmold sind etliche Exemplare dieses Bandes überliefert. Das meist hellorange-gelbe atlasbindige Band, von dem es auch Varianten in anderen Farben gibt, besteht aus einem Mischgewebe mit Seidenkette und Baumwollschuss, die Ränder sind umgelegt und geprägt. Das Band in den Maßen von 6,4 x 39,4 cm ist schwarz bedruckt und fünffach unterteilt. Es zeigt unter der namengebenden Überschrift „VIVAT“ im Blütenrahmen das Kopfporträt des Fürsten Leopold IV. zur Lippe (1871–1949). Der Fürst trägt den hochgeschlossenen Uniformrock mit Offizierskragenspiegel, -epauletten und -schirmmütze. Darunter liest man in einer ziselierten Plakette die Verse:

> Wisst ihr von [!] | Teutoburger Mut? |
> Wie glänzt er neu aus Glut und Blut! |
> Noch lebt der alte Cheruskerzorn |
> und die Lippische Rose hat | scharfen Dorn |
> und Leopolds Leuen han | scharfen Zahn |
> und beissen wie’s | Hermanns Bären getan. |
> A. Rehbein.

Mit Eichenlaub umkränzt folgen zentral Schwert und Schild mit lippischer Rose. Über und unter dem Wappenbild gruppiert sind die Schlachtenorte, an denen die Bataillone des Infanterie-Regiments Nr. 55 an der Westfront im Einsatz gewesen sind: *Lüttich, Namur /Maubeuge /Reims, Arras /Neuve-Chapelle /Richebourg L’Avoué /La Basse[é] /vor Verdun*. Mit „Hans R. Schulze“ folgt darunter der Name des entwerfenden Künstlers. Die grafische Gestaltung endet mit einer Nachzeichnung des Lippischen Kriegsverdienstkreuzes. Das Ehrenzeichen trägt in der Mitte die von einem Lorbeerkranz umgebene lippische Rose. Auf dem oberen Kreuzarm befinden sich die Initiale „L[eo-

---

5 Gustav G. Winkel, *Vivatbänder*, in: *Mitteilungen des Verbandes deutscher Kriegssammlungen* 2 (1920), Nr. 4, S. 101–118, hier S. 117.

6 Vgl. Vanja, *Vivat-Vivat-Vivat!* (wie Anm. 2), S. 32–36; Beispiel aus Detmolder Sammlungen: Detlev Hellfaier, *Vivat! Vivat! Völkerschlacht und Thronjubiläum*, in: *Heimatland Lippe* 106 (2013), S. 306–308, online abrufbar unter http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2013-8.html [Stand: 30. Nov. 2015].



Abbildung 1: Vivat Leopold zur Lippe, Offizielles Lipperband, 1916. Entwurf: Hans Rudolf Schulze, Text: Arthur Rehbein. – Privatbesitz. Foto: Detmold, Lipp. Landesbibliothek



Abbildung 2: Lippisches Kriegsverdienstkreuz, 1914. – Detmold, Lipp. Landesmuseum, Inv.-Nr. 1638a/95. Foto: LLM

pold]“ und die Fürstenkrone, auf dem unteren die Jahreszahl „1914“. Den Abschluss bildet der oben zitierte Spendenzweck „zum Besten der Hinterbliebenen“.[7]

Angesichts des Fehlens einer eindeutigen aktenmäßigen Überlieferung und des Verzichts auf die Nennung eines verantwortlichen Urhebers muss wohl davon ausgegangen werden, dass die Herausgabe des lippischen Vivatbandes auf unmittelbare Veranlassung Leopolds IV. oder dessen nahes Umfeld erfolgt ist. Der Fürst hatte anlässlich seines Geburtstages am 30. Mai 1916 eine eigene „Fürst Leopold IV. Stiftung für Invaliden und unversorgte Familien im Weltkriege 1914/16 gefallener Helden“ ins Leben gerufen und mit 100.000 Mark zu 5 % verzinslicher Kriegsanleihe ausgestattet;[8] später wurde die Kapitalausstattung um die gleiche Summe erhöht. Bereits zuvor hatte er für die „Nationalstiftung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen“ 10.000 Mark gezeichnet. Am 27. Januar 1910 war Leopold zum Chef des III. Bataillons des I.R. 55 ernannt worden und hatte am 8. August 1914 in dieser Eigenschaft das auf

---

7 Winkel, *Vivatbänder* (wie Anm. 5), S. 117; Vanja, *Vivat-Vivat-Vivat!* (wie Anm. 2), S. 73, Nr. 31; Wilhelm A. Eckhardt, *Vivatbänder aus dem Museum Weißenfels*, Marburg 1992 (Schriften des Hessischen Staatsarchivs Marburg 8), S. 46, Nr. 199.

8 *Amtsblatt für das Fürstentum Lippe*, Sonder-Ausg., 39 (1916), Nr. 66, S. 589 f.; vgl. *Lippische Landeszeitung* 149 (30. Mai 1916), Nr. 126, S. 1.

dem Kaiser-Wilhelm-Platz in Detmold angetretene Bataillon ins Feld verabschiedet.[9] Das Vivatband zeigt ihn in der Ausgehuniform der Offiziere des Regiments, wie sie anlässlich eines Frontbesuches am 19. Oktober 1915 im Bilde festgehalten worden ist.[10] Das „Offizielle" des vorliegenden Vivatbandes unterstreicht zudem die Verwendung des Kriegsverdienstkreuzes, eine Auszeichnung, die Leopold am 8. Dezember 1914 gestiftet hatte. Im Original war das Verdienstkreuz aus vergoldeter Geschützbronze hergestellt und wurde als Umhänge- (mit Öse) oder als Steckkreuz (mit Nadel) u. a. bei Frontbesuchen verliehen.[11]

Die gereimten Verse stammen von Arthur Rehbein (1867–1952), einem aus Remscheid gebürtigen Berliner Journalisten und Schriftsteller, der sich – oft unter dem Pseudonym Atz vom Rhyn (Rheyn) oder Rehlauf – mit Reiseberichten, Erzählungen, Gedichten und Hörspielen einen Namen gemacht hat. Bereits seit den 1920er Jahren zeigte er starke Sympathie für den Nationalsozialismus und hatte Mühe, sich später davon zu distanzieren.[12] Das eigens für das Lipperband verfasste Gedicht ist zeittypisch und reiht sich zwanglos in die Vielzahl der national-propagandistischen, das heldenhafte Germanentum auf die Gegenwart projizierenden lyrischen Elogen ein. Die künstlerische Gestaltung der Textilie lag in den Händen von Hans Rudolf Schulze (1870–1951), einem Landschaftsmaler und Illustrator, Kunstprofessor an der Königlichen Kunstakademie am Kunstgewerbemuseum Berlin. Er illustrierte u. a. Kriegsbücher („Vater ist im Kriege", „Unser Seekriegsbuch", beide 1915) und Postkarten von der Front; besonders Fliegereinsätze zählten zu seinen bevorzugten Motiven (z. B. „Unsere Luftflotte im Weltkriege 1914/1915"). Beide waren darüber hinaus für den Entwurf und den Text eines Vivatbandes verantwortlich, das anlässlich der Einnahme der Festung

---

9 Schulz (Hrsg.), *Infanterie-Regiment Graf Bülow von Dennewitz (6. Westfälisches) Nr. 55 im Weltkriege*, Detmold 1928, S. 35.

10 Ebd., S. 133, Abb. nach S. 128, Abb. 47.

11 Reiner Schwark, *Orden und Ehrenzeichen des Fürstentums Lippe-Detmold und des Freistaats – Land Lippe – 1778–1933*, Detmold 2005 (Schriften des Lippischen Landesmuseums 6), S. 128, Nr. 17.

12 Über ihn *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bd. 12, 3. Aufl., Bern, Stuttgart 1990, S. 747; Arthur Rehbein, *Ein Schreiber mit Makel*, in: *Remscheider Generalanzeiger* (rga-online), aktualisiert 18. 12. 2014. Online unter http://www.rga.de/lokales/bergische-kultur/arthur-rehbein-schreiber-makel-4139220.html [Stand: 30. Nov. 2015]; sein Nachlass befindet sich im Historischen Zentrum/Stadtarchiv der Stadt Remscheid, Sign. N 14, Arthur Rehbein (1867–1952), online abrufbar unter http://www.rheinische-literaturnachlaesse.de/ [Stand: 30. Nov. 2015]; biographische Notizen und ausgewählte Texte in dem Gedenkbuch von Friedrich Dietert (Hrsg.), *Unser wandernder, lachender Lebensfreund Atz vom Rhyn. Ein deutscher Dichter und Wandersmann*, Berlin-Zehlendorf 1952; in seinen Lebenserinnerungen finden sich keine Angaben zu den Arbeiten während des 1. Weltkriegs, vgl. Arthur Rehbein, *Kaleidoskop meiner Zeit*, T. 1–2, Remscheid 1978–1979. – Porträt-Lithografie aus dem Jahre 1917 von Ernst Pickardt (1876–1931), Maler, Grafiker und Illustrator, als Frontispiz in: Arthur Rehbein, *Gedichte*, 3. Aufl., Berlin 1917.



Abbildung 3: Fürst Leopold IV. zur Lippe, Porträtfoto, um 1915. – Privatbesitz. – Foto: Detmold, Lippische Landesbibliothek

Nowogeorgiewsk nördlich von Warschau am 19. August 1915 herausgegeben wurde.[13] Auch ein Vivatband zur Besetzung der lettischen Hafenstadt Libau am 8. Mai 1915 wurde von Schulze gestaltet, blieb aber ohne textliche Beigabe.[14] Beide Vivatbänder waren von der Berliner Kunsthandlung Amsler & Ruthardt verlegt worden; diese hatte eine Serie von 101 Vivatbändern „zum Besten des Roten Kreuzes" auf den Markt gebracht und damit einen ungeheuren Absatz erzielt.[15]

---

13 Vanja, *Vivat-Vivat-Vivat!* (wie Anm. 2), S. 69, Nr. 28,66.
14 Ebd., S. 68, Nr. 28,63.
15 Ebd., S. 39–41; Eckhardt, *Vivatbänder* (wie Anm. 7), S. 39 f.; Hellfaier, *Vivatbänder* (wie Anm. 4), S. 126–128.



Abbildung 4: Arthur Rehbein, Lithografie von Ernst Pickardt, 1917. – Wuppertal, Stadtbibliothek, 721 Lr 1½. Foto: LLB

Zeitgleich arbeiteten Schulze und Rehbein gemeinsam und intensiv für den Kunstdruck-Verlag Kuno Bergmann in Berlin, der bereits zuvor Vivatbänder zur Hundertjahrfeier der Völkerschlacht bei Leipzig und zum silbernen Thronjubiläum Kaiser Wilhelms II. im Jahre 1913 herausgebracht hatte. Neben Amsler & Ruthardt sowie den Verlagen Louis Pernitzsch (Th. Gruhl) in Leipzig und Albert Berger in Wien gilt Bergmann als bedeutendster Herausgeber von Vivatbändern des Ersten Weltkriegs. Anfangs bezüglich Design und Material als eher „einfallslos" und „nachlässig" qualifiziert, gewannen die 66 Vivatbänder, die der Verlag zu verantworten hat, alsbald an Format. Diese Qualitätsverbesserung war u. a. der Tatsache zu verdanken, dass man bekannte Künstler für die Gestaltung der Bänder gewinnen konnte;[16] unter diesen befand sich auch Hans Rudolf Schulze. Für den Verlag Bergmann entwarf er in den Jahren 1915/16 sieben Vivatbänder, von denen zwei dem Weltkrieg allgemein, zwei der Marine, zwei den Kämpfen an der Ost- und Westfront sowie eines dem Luftkrieg

[16] Winkel, *Vivatbänder* (wie Anm. 5), S. 109–111; Vanja, *Vivat-Vivat-Vivat!* (wie Anm. 2), S. 38 f.; Eckhardt, *Vivatbänder* (wie Anm. 7), S. 44–46; Hellfaier, *Vivatbänder* (wie Anm. 4), S. 125 f.

gewidmet sind.[17] Mithin lassen sich bisher einschließlich der im Verlag Kuno Bergmann erschienenen Bänder, den beiden bei Amsler & Ruthardt herausgegeben und dem „Offiziellen Lipperband" zehn Vivatbänder auf Entwürfe Hans Rudolf Schulzes zurückführen. Im Anhang sind diese zum Vergleich im Einzelnen beschrieben.[18]

Ein durchgängiges Motivrepertoire und eine eindeutige Handschrift des Künstlers lassen sich in den Vivatbändern nur mit viel Phantasie ausmachen. Allenfalls die Schrifttype, eine dekorative, Einflüsse des Jugendstils verratende, serifenlose Versalie, zeigt sich durchgängig auf allen Entwürfen, so auch auf dem Lipperband. Nur die Hälfte der von Schulze gestalteten Bänder folgt dem üblichen Schema mit dem Incipit „Vivat" und dem Porträt des/der siegreichen Heerführer/s an der Spitze. Die zentralen bildlichen Darstellungen weisen die bei den Vivatbändern des Ersten Weltkriegs übliche große Bandbreite auf. Sie reicht von realistischen Kampfesszenen (eroberte Festung, stürmende Infanterie, Kriegsschiff, Bomben abwerfender Zeppelin), über allegorisch-mythologische Figuren (Haupt der Medusa) und heraldische wie staatssymbolische Elemente (Adler, Wappen, Orden) hin zu schlichten Beispielen der Schlachtenemblematik (eiserne Faust, Schwert, Schild, Feuer).[19] Das Lipperband fügt sich mit dem Porträt Leopolds, dem Schwert und Schild sowie der lippischen Rose und dem Kriegsverdienstorden zwanglos in dieses Spektrum ein. Schulze kann in seiner Malerei wohl dem Naturalismus zugewiesen werden; bisweilen lassen seine Burgen-, Tempel- und Landschaftsbilder auch symbolistische und frühe expressionistische Einflüsse erkennen. Da er in einer Zeit des künstlerischen Experimentierens sozialisiert wurde, fällt es schwer, sein Oeuvre verbindlich einer Stilrichtung zuzuordnen.[20] Bei der figürlichen Gestaltung der Vivatbänder wandte er sich einem eher historisierenden Motiv- und Formenschatz zu, wie er – schon des Formats wegen – in der Buch- und Einbandillustration um die Jahrhundertwende und in der Plakatkunst zum Ausdruck kommt.

17 Eckhardt, *Vivatbänder* (wie Anm. 7), S. 55–57.

18 Mit Ausnahme des „Offiziellen Lipperbandes" folgen die Beschreibungen den im Museum Schloss Neu-Augustusburg, Weißenfels, vorhandenen Exemplaren. Das Museum hatte im Jahre 1919 die umfangreiche Sammlung Gustav G. Winkels übernommen und verfügt heute über den wohl größten Fundus an Vivatbändern überhaupt, vgl. Eckhardt, *Vivatbänder* (wie Anm. 7), S. 3 f.; Reinhard Wylegalla, *Vivatbänder im Städtischen Museum Weißenfels: Textile Widmungen und Huldigungen*, in: *Textilkunst international* 41 (2013), H. 2, S. 98–102; die Sammlung ist digitalisiert und recherchierbar unter http://www.museum-digital.de [Stand: 30. Nov. 2015].

19 Hellfaier, *Vivatbänder* (wie Anm. 4), S. 133 f.

20 Die Recherche im World-wide-web gibt einen Einblick in sein Schaffen in dieser Zeit. Die Vorlagen entstammen den Offerten einschlägiger Kunstauktionshäuser; auf Einzelnachweise wird verzichtet. Vgl. etwa die Werke „Landschaft mit Tempel" (1905), „Kloster an der Küste Dalmatiens" (1910), „Markt in Kairo" (1907), „Burgruine auf einer Anhöhe am Flusslauf" (1913), „Alte Bäume" (1917), „Gartenszene" (ohne Dat.), „Villa d'Este, Tivoli" (ohne Dat.), „Das Berliner Stadtschloß von der Spree aus gesehen" (1918) u. a.

Dazu textete Arthur Rehbein alias Atz vom Rhyn patriotische, den Krieg verherrlichende Gelegenheitsgedichte, die nicht ohne eine Portion Zynismus chauvinistisch von Deutsch- und Heldentum, Blut und Waffengewalt künden. Nimmt man seine 1917 in dritter Auflage erschienene Sammlung „Gedichte“ zum Maßstab, so lag der Schwerpunkt seiner Lyrik auf romantischen Landschafts- und Naturschilderungen, Szenen regionalen Kulturlebens sowie nationalheroischen Themen vor historischer Kulisse; besonders letztere erinnern in ihrer Diktion an die Versepen der „Butzenscheibendichter“ des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Neben den Versen von vier Vivatbändern ließ er in die Anthologie die Gedichte „1914“, „Den gefallenen Farbenbrüdern“ und „Feldgrau“ einrücken; die beiden Letztgenannten waren einem gefallenen Bundesbruder und einem ebenfalls gefallenen Neffen gewidmet.[21]

Mit dem Maler Schulze und dem Publizisten Rehbein hatte man also für die ikonographische und textliche Gestaltung des „Offiziellen Lipperbandes“ zwei ausgewiesene Fachleute gewinnen können. Für die Initiative zur Herausgabe des Lipperbandes durch Leopold IV. spricht, dass er sowohl mit Hans Rudolf Schulze als auch mit Arthur Rehbein in Verbindung gestanden hat. Vielleicht hatte Schulze den Schriftsteller sogar empfohlen, sofern der Kontakt nicht erst durch den fürstlichen Berater Georg von Eppstein, Verwaltungswissenschaftler und Schriftsteller, der ebenfalls aus Berlin kam, hergestellt worden ist. Der Künstler war gelegentlich in Detmold zu Gast und hatte im Jahre 1914 den Auftrag erhalten, Gemälde des Residenzschlosses Detmold und des Schlosses Varenholz in den Maßen 1,20 x 1,50 m anzufertigen; 1915 sollte er zudem alte Bilder im Schloss restaurieren.[22] Spätestens Ende 1913/Anfang 1914 wurde er mit der „Lippischen Rose für Kunst und Wissenschaften 2. Klasse mit Eichenlaub“, einem 1898 vom Grafregenten Ernst gestifteten Orden, ausgezeichnet.[23] Auch zu Rehbein bestand nahe Verbindung, deren Anfänge bisher nicht auszumachen sind. So hatte der Schriftsteller z. B. bereits im Jahre 1916 seine Anthologie mit Humoresken „Aus dem Sennelager“ in zweiter Auflage bei der Meyerschen Hofbuchhandlung in Detmold publiziert und darin als Widmungsspruch unter dem Titel „Lippe-Detmold im Weltkriege“ sein Gedicht „Wißt Ihr vom Teutoburger Mut? Wie glänzt er neu aus Glut

---

21 Rehbein, *Gedichte* (wie Anm. 12), S. 81–84; das dort abgedruckte, für ein Vivatband verfasste Gedicht „Heldenfriedhof“ lässt sich bisher keinem Objekt zuordnen.

22 Fürstl. Lipp. Archiv, Schloss Detmold, Nr. 6285, Fasz. Maler Hans Rudolf Schulze, unpag. – SD Dr. Armin Prinz zur Lippe (†) ermöglichte dankenswerterweise die Benutzung der Archivalien.

23 Hermann A. L. Degener (Hrsg.), *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*. VI. Ausg., Leipzig 1912, S. 1467; VII. Ausg., 1914, S. 1548 (hier Hinweis auf die Ordensverleihung); VIII. Ausg., 1922, S. 1426; zum Orden „Lippische Rose für Kunst und Wissenschaft 2. Klasse mit Eichenlaub“ vgl. Schwark, *Orden und Ehrenzeichen* (wie Anm. 11), S. 88, Nr. 4b.

und Blut! […]“ vorangestellt.[24] Im Frühjahr 1917 wurde ihm die Fürstlich-Lippische Kriegsehrenmedaille verliehen; mit der Auszeichnung dürfte die Anerkennung für den lyrischen Beitrag zum Vivatband zum Ausdruck gebracht worden sein. In seinem Dankesschreiben an von Eppstein vom 23. Mai 1917 teilt er diesem u. a. mit, dass er im Kriegs-Presseamt die „Ehrentafeln“ für die „Heldentaten einzelner Mannschaften und Patrouillen“ bearbeite und es ihm eine Freude wäre, wenn er auch von „lippischen Landeskindern“ berichten könne. Und er fährt fort, „ist es mir dann doch [so], als ob immer wieder mein Vivatbandspruch bestätigt wird“; diesen zitiert er im Anschluss vollständig.[25] Sein Angebot, für die Neueröffnung des Fürstlichen Hoftheaters den Prolog zu schreiben, blieb ungehört, denn von Eppstein dichtete den sechsstrophigen Festprolog für die Einweihung am 29. September 1919 selbst.[26] Noch am 12. November 1918 ernannte der Fürst Rehbein zum Geheimen Hofrat.[27] Dem Kabinettschef von Eppstein hatte der Schriftsteller wohl auch den Kontakt zu Prof. Dr. Hermann Kastner, dem Studiendirektor der Fürst-Leopold-Akademie, zu verdanken, denn auf sein Anerbieten hin hielt er im Sommersemester 1920 unter der Rubrik „Allgemeinbildende Vorlesungen“ ein Gastkolleg zum Thema „Die Kunst der öffentlichen Rede“.[28] Danach scheint die Verbindung nach Lippe nicht weiter gepflegt worden zu sein

Da ein Stiftungsvorgang für das „Offizielle Lipperband“ nicht dokumentiert und das Band selbst undatiert ist, lässt sich seine Entstehungszeit nur grob eingrenzen. Durch den Gefechtskalender des I. R. 55 sind die Kämpfe an den aufgeführten Orten recht präzise zu bestimmen:[29] Eroberung von Lüttich (12.–16. Aug. 1914), Schlacht bei Namur (23./24. Aug. 1914), Belagerung und Einnahme von Maubeuge (25. Aug.–7. Sept. 1914), Kämpfe bei Reims (12. Sept.–4. Okt. 1914), Schlacht bei Arras (8.–12. Okt. 1914), Schlacht bei Neuve Chapelle (10.–14. März 1915), Stellungs-

[24] Arthur Rehbein, *Aus dem Sennelager und andere Humoresken*, 2. Aufl., Detmold 1916; der Verf. begründet das Erscheinen der 2. Aufl. damit, dass „der Neudruck zu Gunsten der Kriegswohlfahrtspflege gewünscht“ wurde. Die 1. Aufl. erschien bereits 1902 in Köln.

[25] Rehbein an v. Eppstein, Berlin, 23. 5. 1917, Fürstl. Lipp. Archiv, Schloss Detmold, Nr. 3111, unpag.; zur Fürstlich-Lippischen Kriegsehrenmedaille in der Ausgabe von 1915 vgl. Schwark, *Orden und Ehrenzeichen* (wie Anm. 11), S. 133, Nr. 19.

[26] Rehbein an v. Eppstein, Berlin, 5. 6. 1918, Fürstl. Lipp. Archiv, Schloss Detmold, Nr. 3111, unpag.; Lippische Landeszeitung 153 (1919), Nr. 264, S. 1; dazu auch Hans Georg Peters, *Vom Hoftheater zum Landestheater. Die Detmolder Bühne von 1825 bis 1969*, Detmold 1972 (Lippische Studien 1), S. 173 f.

[27] Der „Ausweis“ über die Verleihung der Urkunde datiert vom 26. 10. 1918, das Patent selbst vom 12. 11. 1918, Fürstl. Lipp. Archiv, Schloss Detmold, Nrr. 2043 und 3111, Abschrift, unpag.

[28] Senatsbeschluss vom 28. 1. 1920 sowie Hermann Kastner an Rehbein, Detmold, 31. 1. 1920, Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, Detmold, L 106 C, Nr. 147, unpag.; die Vorlesung fand zwischen dem 27. 7. und 7. 8. 1920 statt; Fürst-Leopold-Akademie, Hochschule für Verwaltungswissenschaften in Detmold, [Vorlesungsverzeichnis] Sommersemester 1920, S. 13, 17.

[29] Schulz, *Infanterie-Regiment Graf Bülow von Dennewitz* (wie Anm. 9), S. 299.

kämpfe bei Richebourg-l'Avoué (20. März–8. Mai., 4. Aug.–12. Okt. 1915; 14. Okt. 1915–28. März 1916), zwei Schlachten bei La Basseé (9.–18. Mai, 13. Okt. 1915) und Schlacht bei Verdun (8. Juni–6. Sept. 1916). Da die Beteiligung des Regiments in der Schlacht an der Somme (10.–22. Sept. 1916) und an anderen markanten Schauplätzen etwa bei Malancourt, an der Aisne und am Chemin des Dames nicht mehr aufgeführt wird, mag man wohl schließen, dass das Vivatband vermutlich im Herbst 1916 noch vor der Schlacht an der Somme aufgelegt und über die restliche Zeit des Krieges für den karitativen Zweck angeboten worden ist. Diese Datierung korrespondiert mit dem ersten Erscheinen seines Gedichts in der Anthologie „Aus dem Sennelager". Auf jeden Fall lag das Band im Mai 1917 vor, als Rehbein seine eingebrachten Verse brieflich zitiert hat.[30] Über Hersteller, Auflagenhöhe, Vermarktung und Erlös liegen keine Nachrichten vor. Mit dem vergleichsweise hohen Preis von einer Mark sollten vermutlich die geringe Auflage und die überschaubaren Absatzmöglichkeiten ausgeglichen werden, denn üblicherweise kosteten die Bänder nur bis zu 50 Pfennig, spielten aber dennoch dank immenser Stückzahlen binnen kurzer Zeit fünfstellige Spendensummen ein.

Eine Auswertung der Vivatbänder des Ersten Weltkriegs, die auch das „Offizielle Lipperband" in die Argumentation mit einbezieht, steht derzeit noch aus. Unter kunst-, literatur-, medien- und mentalitätsgeschichtlichen Gesichtpunkten verspricht eine kritische Durchsicht dieser Zeugnisse der Erinnerungskultur weiterführende Erkenntnisse.

---

30 Rehbein an v. Eppstein, Berlin, 23. 5. 1917, Fürstl. Lipp. Archiv, Schloss Detmold, Nr. 3111, unpag.

Anhang: Von Hans Rudolf Schulze (Grafik) und Arthur Rehbein [Pseud.: Atz vom Rhyn] (Text) gestaltete Vivatbänder (1915–1916)

1. Vivat General der Infanterie Otto von Below, Libau 8. Mai 1915.

Vivatband zur Einnahme der russischen Festung Libau (lett. Liepāja) am 8. Mai 1915 durch General Otto von Below (1857–1944), Oberbefehlshaber der 8. Armee.

Entwurf: Hans Rudolf Schulze

Im oberen Drittel Porträt Otto von Belows, mittig in Rahmen aus Eichenlaub und Blüten Schwert mit Spruchband, darauf die Inschrift: *Libau 8. Mai 1915*, im unteren Drittel natürlicher Adler mit ausgebreiteten Schwingen.
Zum Besten des Roten Kreuzes. Amsler & Ruthardt, Berlin W 8
Hans Rud. Schulze.

6,3 x 39,0 cm, rostrot mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Leipzig, Stadtgeschichtl. Museum, Inv.-Nr. V 7930/2007; Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 668 M.

Lit.: Vanja, Vivat, S. 68, Nr. 28,63.

2. Vivat General von Hindenburg und von Beseler, Nowo-Georgiewsk 19. August 1915.

Vivatband zur Eroberung der Festung Nowogeorgiewsk (dt. Modlin) nordwestlich von Warschau am 19. August 1915 durch die Armeegruppe Hans von Beselers (1850–1921).

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Arthur Rehbein

Obere Hälfte Kopfporträts der Generäle Paul von Hindenburg und Hans von Beseler, untere Hälfte geharnischte Faust, die eine Festung zerschlägt, lodernde Flammen.
Text: *War auch aus Stahl und Stein das Tor /nicht lang hat's uns gekümmert /mit deutscher Faust ein Schlag davor – /zertrümmert! Zertrümmert! /*
Arthur Rehbein.
Zum Besten des Roten Kreuzes. Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin W 8.

6,4 x 41,0 cm, violett mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. Kte 81/26.75; Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 671 M.

Lit.: Winkel, Vivatbänder, S. 113; Vanja, Vivat, S. 69, Nr. 28,66.

3. Weltkrieg 1914–1916

Vivatband zum Ruhme des Weltkriegs und des deutschen Heldentums.

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Arthur Rehbein

Haupt der Medusa im Sternenhimmel, darunter die in Flammen stehende östliche Weltkugel, Grabkreuz mit der Inschrift *Deutschem Heldentum.*
Text: *O Herr der Welten /füg' es gut: /was faul vertilg' in /Brand und Blut. /Geläutert lass aus /Blut und Brand /ersteh'n das /deutsche /Vaterland /A. Rehbein.*
H. R. Schulze
Vivatband I, Kuno Bergmann, Berlin SW 68.

5,2 x 32,2 cm, dunkelblau mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 43 M.

Druck: Rehbein, Gedichte, S. 83. – Lit.: Eckhardt, Vivatbänder, S. 55.

4. Deutschland, Österreich-Ungarn, Bulgarien, Türkei, 1914–1915–1916

Vivatband zum Bündnis der vier Mittelmächte, sog. „Bundesband".

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Atz vom Rhyn [Pseud.]

Unter einem natürlichen Adler ein Schwert mit vier Klingen, die in züngelnde Flammen tauchen; hinter der Parierstange ein Lorbeerkranz.
Text: *Notung, glutgebornes /Schwert, /sei durch Trutz der /Treue wert! /Waffe ohne gleichen /Segen deinen /Streichen! /Atz vom Rhyn.*
Hans Rud. Schulze.
Vivatband III, Kuno Bergmann, Berlin SW 68.

5,2 x 32,5 cm, gelb mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 40 M.

Lit.: Winkel, Vivatbänder, S. 110; Eckhardt, Vivatbänder, S. 55.

5. Unser Kaiser – von Tirpitz

Vivatband zu Ehren der Schöpfer der deutschen Hochseeflotte, sog. „Marineband".

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Atz vom Rhyn [Pseud.]

Untereinander die Kopfporträts Kaiser Wilhelms II. und des Admirals Alfred von Tirpitz, darunter Panzerkreuzer mit 4 rauchenden Schornsteinen.
Text: *Weingetaufte /Panzerplanke /heldenblutgeweiht, /wehrgewordener /Gedanke / deutscher /Herrlichkeit! /Atz vom Rhyn.*
Hans Rud. Schulze.
Vivatband IV, Kuno Bergmann, Berlin SW 68.

5,2 x 32,2 cm, weiß mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 42 M.

Lit.: Eckhardt, Vivatbänder, S. 55.

6. Otto Weddigen Kapitänleutnant

Vivatband zum Gedenken an den erfolgreichen U-Boot-Kommandanten Otto Weddigen (1882–1915), der am 26. März [richtig: 18. März] 1915 vor Schottland mit U 29 versenkt wurde.

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Atz vom Rhyn [Pseud.]

Porträt Otto Weddigens mit dem Orden Pour le Mérite und dem faksimilierten handschriftlichen Namenszug, darunter in einem Gebinde aus zwei Eichenlaubkränzen auf schwarzem Grund ein Stern, der auf den Schriftzug „U 29" strahlt.
Text: *Dir fiel auf dunkelen Pfad /die leuchtende /Schicksalsstunde /hinfort in der / Heldenkunde /unsterblich /lebt deine Tat. /Atz vom Rhyn.*
Hans Rud. Schulze.
Vivatband 24, Kuno Bergmann, Berlin SW 68.

5,2 x 32,6 cm, weiß mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Weißenfels, Schloss Museum Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 183 M.

Druck: Rehbein, Gedichte, S. 83. – Lit.: Eckhardt, Vivatbänder, S. 56.

7. Vivat 22. April 1915 Schlacht bei Steenstraate, Het Sas, Langemark[!]

Vivatband zum erfolgreichen Vorstoß in der 2. Flandernschlacht durch Truppen der 4. Armee unter Herzog Albrecht von Württemberg (1865–1939).

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Arthur Rehbein

Oben das Wappen Baden-Württembergs (3 Hirschstangen, 3 rechtsschreitende Löwen) in einem Kranz aus Eichenlaub, mittig stürmende Infanterie, unten württembergischer Friedrichs-Orden 1. Klasse mit Schwertern.
Text: *Hochberühmt im /Deutschen Reiche /waren stets die /Schwabenstreiche /wurden nun auf /welschem Grund /aller Welt als /sieghaft kund /Arthur Rehbein.*
Hans R. Schulze.
Vivatband 27, Kuno Bergmann, Berlin SW 68.

5,2 x 32,5 cm, gelb mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 16 M.

Lit.: Winkel, Vivatbänder, S. 110; Eckhardt, Vivatbänder, S. 56.

8. Deutsche Luftkreuzer beschiesen[!] London und die Themsemündung 11. Aug. 1915

Vivatband zum Bombenangriff eines deutschen Luftschiffes auf London und die Themsemündung am 11. August 1915.

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Arthur Rehbein

Ein Zeppelin wirft Bomben und Brandsätze über London ab, Scheinwerfer tasten durch die Nacht, in der Stadt lodern Brände, auf der Themse legt ein Schiff ab.
Text: *Mene tekel /upharsin – /so glomm's an der /Mauer von Babel. /Nachts nun am /Firmament, /London, /flammt dir /der Fluch. /A. Rehbein.*[31]
Hans R. Schulze.
Vivatband 29, Kuno Bergmann, Berlin SW 68.

5,3 x 32,5 cm, blau mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 8 M.

Druck: Rehbein, Gedichte, S. 83. – Lit.: Eckhardt, Vivatbänder, S. 57.

[31] Vgl. Buch Daniel, 5, 25–28.

9. Vivat 10. September 1915 – Festung Dubno von der Armee Böhm Ermolli erobert

Vivatband zur Einnahme der Festung Dubno in Galizien durch die Truppen der 2. k.u.k.-Armee unter Eduard von Böhm-Ermolli (1856–1941).

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Arthur Rehbein

Über der von deutschen und österreichischen Truppen besetzten Festung weht die deutsche schwarz-weiß-rote Fahne.
Text: *Dubno – Deutsch /wie Sichelschlag /schrillt's in den /Septembertag, /der die Flur du /blutig färbst, /Dank für diese /Ernte, Herbst! /Arthur Rehbein.*
Hans R. Schulze.
Vivatband 29, Kuno Bergmann, Berlin SW 68.

5,2 x 32,5 cm, gelb mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 26 M.

Lit.: Eckhardt, Vivatbänder, S. 57.

10. Vivat Fürst Leopold zur Lippe

Vivatband („Offizielles Lipperband") für Fürst Leopold IV. zur Lippe (1871–1949) und das an der Westfront kämpfende Infanterie-Regiment Nr. 55 (6. Westf.)

Entwurf: Hans Rudolf Schulze; Text: Arthur Rehbein

Oben Porträt des Fürsten Leopold, mittig in einem Rahmen aus Eichenlaub Schwert mit an die Parierstange gehängtem Wappenschild, darauf die lippische Rose sowie die Namen der Schlachtenorte, an denen das lippische Regiment gekämpft hat: *Lüttich, Namur /Maubeuge /Reims, Arras /Neuve-Chapelle /Richebourg L'Avoié /La Bassé*[!] */vor Verdun,* unten das lippische Kriegsverdienstkreuz mit Lorbeerkranz und lippischer Rose.
Text: *Wisst ihr von /Teutoburger Mut? /Wie glänzt er neu aus Glut und Blut! /Noch lebt der alte Cheruskerzorn /und die lippische Rose hat /scharfen Dorn /und Leopolds Leuen han /scharfen Zahn /und beissen wie's /Hermanns Bären getan. /A. Rehbein.*
Hans R. Schulze.
Eine Mark /zum Besten der /Hinterbliebenen der im Felde gefallnen /lippischen Helden /Offizielles Lipperband.

6,4 x 39,4 cm, orange-gelb mit schwarzem Aufdruck, Halbseide in Atlasbindung.

Nachweis: Detmold, Lippisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 41/2010; Minden, Mindener Museum, Inv.-Nr. 21 E 6.3; Weißenfels, Museum Schloss Neu-Augustusburg, Inv.-Nr. V 573 M.

Druck: Rehbein, Aus dem Sennelager, Rückseite d. Titelbl. – Lit.: Winkel, Vivatbänder, S. 117; Vanja, Vivat, S. 73, Nr. 31; Eckhardt, Vivatbänder, S. 46, Nr. 199.

Knut Holtsträter

„Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen“
Zur Figurenführung in der *Euryanthe* von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber

Keine andere Oper des 19. Jahrhunderts scheint die Fachwelt so anzugehen wie Carl Maria von Webers *Euryanthe*. René Leibowitz zählt sie als ‚verfluchte‘ oder ‚verachtete‘ Oper zu den ‚Phantomen der Oper‘.[1] Kurt Honolka erklärt sie zum „Schmerzenskind ihres Schöpfers“.[2] Sabine Henze-Döhring spricht ihr, indem sie sie als ‚gescheitertes Projekt‘ deklariert, gar den Werkcharakter ab. Marita Fullgraf geht davon aus, dass die Oper ‚gerettet‘ werden müsse.[3] Dabei sind sich alle Autorinnen und Autoren einig, dass die Musik für sich wegweisend und über den *Freischütz* hinausführend sei, aufgrund des schlechten Librettos aber nicht richtig zur Wirkung finden konnte.[4]

Schreibt man über Webers und Chézys *Euryanthe*, sei es für ein Lexikon, eine wissenschaftliche Publikation oder ein Programmheft, kommt man offenbar nicht daran vorbei, die überaus komplexe Entstehungsgeschichte des Textbuches zu umreißen und gegebenenfalls für eine ästhetische Bewertung des Werkes zu nutzen. Die Entste-

1 René Leibowitz, Kapitel *Un opéra maudit: „Euryanthe“*, in: *Les fantômes de l’opèra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris 1978, S. 145–174. Vgl. auch René Leibowitz, *Eine verachtete Oper: Euryanthe*, in: *Carl-Maria von Weber*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1986 (Musik-Konzepte 52), S. 48–78. Die Übersetzung stammt vermutlich von Metzger und/oder Riehn.

2 Kurt Honolka, *Einleitung* zur von ihm und Wilhelm Zentner neu eingerichteten Textfassung der *Euryanthe*, Stuttgart 1961, S. 5–9, hier S. 5. Kurt Honolka (1913–1988) war als Musikkritiker, Musikschriftsteller und als Übersetzer von Opernlibretti tätig, meines Wissens war er an Opernproduktionen nicht beteiligt.

3 So die Titel von Sabine Henze-Döhring, *Der Blick auf die deutsche Große Oper oder Das Scheitern zweier Projekte: Spohrs Jessonda und Webers Euryanthe*, in: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, hg. von Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 13), S. 130–143; Marita Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper. Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der Oper „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber*, Saarbrücken 1997.

4 Wobei berücksichtigt werden muss, dass der öffentlich gemachte Streit Chézys mit Weber um das Honorar erheblich dazu beitrug, dem Bild der zweifach geschiedenen und in einem Männerberuf tätigen Frau einen weiteren Makel hinzuzufügen. Vgl. hierzu auch Till Gerrit Waidelich, *„Durch Webers Betrügerey die Hände so gebunden“. Helmina von Chézys Kampf um die Urheberrechte an ihrem Euryanthe-Libretto in ihrer Korrespondenz und Brief-Entwürfen*, in: *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.* 18 (2008), S. 33–68.

hungsgeschichte der *Euryanthe* entwickelt ein eigenes Narrativ, sie drängt sich quasi als unautorisierter ‚Paratext' dem Werk auf. Dies allerdings aus gutem Grund, denn bei Wiederaufführungen haben Dramaturgen, Regisseure und musikalische Leiter versucht, das Werk in fast allen Belangen zu verbessern. Wie Fullgraf darstellt, handelt es sich bei den meisten Umarbeitungen nicht nur um aufführungspraktische Striche, wie sie allenthalben an Opern vorgenommen wurden und werden, um sie von der Länge her an Aufführungskonventionen und den jeweiligen Publikumsgeschmack anzupassen, sondern um Versuche, das Textbuch hinsichtlich der Dramaturgie und der Textgestalt zu verändern.[5] Honolka griff für seine Bearbeitung von 1961 substantiell in den Text ein. Er fragt sich im Vorwort zur Ausgabe:

> Warum Euryanthe-Bearbeitung? Weil die Oper mit dem ursprünglichen Libretto nicht lebensfähig ist; weil alle bisherigen Restaurationsversuche fehlschlugen; weil es ein Jammer ist, daß eine der genialsten Partituren der deutschen Operngeschichte in den Archiven vergilben soll.[6]

Das Argument, Musik und Text seien aufgrund der unterschiedlichen künstlerischen Stilhöhe und Qualität nicht miteinander vereinbar, knüpft an Wagners Aussagen zu Chézys und Webers Zusammenarbeit an,[7] die, so vermutet Michael C. Tusa am Rande seiner Untersuchung von Webers Einfluss auf Wagner, die Umarbeitungsversuche um 1900 und in der Folgezeit stark beeinflusst hätten.[8] Wie Fullgraf darstellt, gab es aber bereits vor 1900 eine Reihe an Umarbeitungsversuchen.

Beispielhaft für die Rezeption der Oper im 20. Jahrhundert ist der Änderungsversuch des Opernsängers und Regisseurs Max Hofmüller (1881–1981) aus dem Jahr 1935. Er

5 Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper* (wie Anm. 3).

6 Honolka, *Einleitung* (wie Anm. 2), S. 5.

7 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hg. und komm. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 2000, S. 87–92.

8 Michael C. Tusa, *Richard Wagner and Weber's Euryanthe*, in: *19th-Century Music* 9, Heft 3 (Frühling 1986), S. 206–221, hier S. 209, Fußnote 18. Wagner wirft Weber in *Oper und Drama* noch vor, dass er versuchte „das Drama selbst aus der absoluten Melodie zu konstruieren. Weber war hierbei in einem tiefen Irrtume, aber in einem Irrtume, der ihm mit Notwendigkeit hatte ankommen müssen". Die Beobachtung Tusas, dass Wagner in seinen frühen Schriften der Ansicht war, dass Weber als Künstler „frivol" gehandelt hätte, kann ich aus der Argumentation von *Oper und Drama* (besonders S. 89), nicht nachvollziehen. In Wagners „Geschichte des Scheiterns der Oper", mit der Wagner in Teil I seine Hauptschrift eröffnet, steht Weber auf der Seite der von innerer Notwendigkeit angetriebenen und ‚deutschen' Komponisten Gluck, Mozart und Beethoven, während Spontini, Rossini, Auber, Berlioz und Meyerbeer auf der Gegenseite jeweils die frivolen und ‚ausländischen' Kontrahenten bilden. Insofern würde ich Wagners spätere Aussagen über Weber, wie die in „Über das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen" (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. X, S. 167–168) nicht wie Tusa als vom Alter gemildert betrachten, sondern als direkte Anknüpfung an die Aussagen seiner Züricher Zeit. Vgl. hierzu auch Joachim Veit, *Spurensuche: Wagner und Weber – Aspekte einer künstlerischen Beziehung*, in: *Richard Wagner und seine ‚Lehrmeister'. Tagungsbericht Mainz 1997, Egon Voss zum 60. Geburtstag*, Mainz 1999, S. 173–214, hier bes. S. 179.

begründet seine Umdichtungen und Striche damit, dass Chézys Textdichtung „verhängnisvolle Fehler“ habe, die trotz der angeblichen „elfmaligen Umarbeitung“ von Webers Seite – Hofmüller wusste noch nicht, dass Weber und Chézy gemeinsam an den Änderungen gearbeitet haben – nicht ganz behoben werden konnten.[9] (Erst in neuerer Zeit, von Tusa erstmals detailliert und darauf aufbauend von Joachim Veit und Henze-Döhring mit jeweils verschiedenen Fragen und Schwerpunkten zusammenfassend dargestellt,[10] wurde deutlich, dass Weber ebenso eine gute Zahl der Monita des Textbuches verantwortet.)

„Die Mängel des Textes“

Hofmüller knüpft vom Duktus und von der Argumentation her an Wagners Aussagen über Weber in *Oper und Drama*, an, wenn er Webers Festhalten am *Euryanthe*-Stoff erklärt:

> Daß Weber trotz seiner klaren Einsicht in die Mängel des Textes von ihm nicht abließ, ist nur durch einen tief inneren Wesenszug dieses edlen Menschen verständlich. Seinem wahrhaft ritterlichen Gefühl, dem Grundzug seines vornehmen Charakters, mochte dieses Buch die Möglichkeit bieten, die reichsten Quellen seines Innern erschließen und musikalisch ausströmen zu lassen. Er war sich seiner schöpferischen Kraft bewußt und glaubte wohl die leeren Worte dieser Pseudodichtung mit dem blutvollen Strom seiner Musik zum Leben zu erwecken.[11]

Der Vorwurf des schriftstellerischen Unvermögens der Chézy überschattet den öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs bis in die heutige Zeit. Ein ebenso fragwürdiges wie in seiner Gestrigkeit extremes Beispiel stellt das Vorwort von Miguel Montfort zur Wiederauflage des Partiturdrucks von Schlesinger dar, in dem es heißt, dass die

---

9 Max Hofmüller, *Das Textproblem der Euryanthe*, in: *Euryanthe. Romantische Oper von K. M. von Weber. Neufassung von Max Hofmüller*, München 1935, S. 4–6, hier S. 4. Hofmüller war von der Spielzeit 1928/29 bis 1933 Intendant der Kölner Oper, führte Regie an großen Häusern im In- und Ausland – u. a. hat er 1938 bei den Salzburger Festspielen den *Tannhäuser* neu inszeniert – wirkte nach Kriegsende an der Bayerischen Staatsoper und veröffentlichte 1963 ein Buch über die *Atemtechnischen Grundlagen des Kunstgesanges*. Vgl. auch Christoph Schwandt, *Hofmüller und der Nazi aus Weimar (1928–1944)*, in: *Oper in Köln. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von dems., Berlin 2007, S. 255–306, hier S. 269.

10 Joachim Veit, *Gehört die Genesis des „Euryanthe“-Textbuchs zum Werk?*, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hg. von Walther Dürr u. a., Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 8), S. 184–211; Henze-Döhring, *Jessonda und Euryanthe* (wie Anm. 3).

11 Hofmüller, *Das Textproblem der Euryanthe* (wie Anm. 9), S. 4.

„eher minderbegabte Helmina von Chézy“ den Ansprüchen nicht genügen konnte und „angesichts der mittlerweile abstrusen Handlung, ihren Ungereimtheiten, der unlösbaren dramaturgischen Probleme“ überfordert war, zumal „es ihr doch auffällig an einem Gefühl für die Melodie ihrer eigenen Worte mangelte, von deren Rhythmus ganz zu schweigen“.[12] Leider färbt die Lieblosigkeit, mit der diese Raubkopie erstellt wurde, auch auf das Vorwort ab, Montfort zitiert leider ungenau Leibowitz und spricht in diesem Zusammenhang von der „Mißgestalt des Textbuchs“. Leibowitz spricht an entsprechender Stelle von „faiblesse“, also von Schwäche.[13]

Woran genau entzündete sich die Kritik? Neben den sprachlichen Mängeln sind es für Hofmüller vor allem die dramaturgischen Mängel des Librettos, die dem Werk insgesamt zusetzen:

> Die Szenen zeichnen wohl – noch dazu dramaturgisch und im Sprachstil höchst anfechtbar – das äußere Geschehen einer Handlung nach, aber nirgends ist der Antrieb dazu im Innern der handelnden Personen spürbar. Es sind Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen. Aber nur, wo die Handelnden mit Herz und Hirn *von innen* heraus in Konflikt geraten oder sich in Liebe finden, ist dramatisches Leben möglich. Wenn das nicht hinter jedem Satz, hinter jedem Handlungsmotiv zu spüren ist, dann ist das Theater unkünstlerisch. Ja, die Bühne wird wirkungslos und verlogen, wenn sie eine abstoßende Imitation an die Stelle wahren Impulses setzt.[14]

Folgernd sieht Hofmüller seine Aufgabe als Regisseur und Herausgeber darin, „dem roten Faden der Gefühlssymphonie zu folgen und eine von dem gleichen inneren Antrieb hergeleitete Handlung zu erfinden“.[15]

---

[12] Miguel Montfort, Vorwort zu *Carl Maria von Weber, Euryanthe. Große romantische Oper in drei Akten, Studienpartitur*, München 2003, zweite von fünf nicht paginierten Seiten. Bei dieser ‚Studienpartitur‘ handelt es sich um eine bis zur Unbrauchbarkeit korrumpierte Reproduktion von der bei Schlesinger in Berlin herausgegebenen Partitur. Die allgemeinen Verlagsangaben, das Vorwort von Ernst Rudorff und die Plattennummer wurden getilgt, der gesamte Spiegel um etwa 80 Prozent in der Waagerechten gestaucht. Mit der Tilgung von Rudorffs Vorwort verschwanden neben seinen behutsamen Kürzungsvorschlägen und den Anmerkungen zu Webers berüchtigter Uneinheitlichkeit bei der Auszeichnung des akzidentiellen Notentexts auch seine Erklärungen zu den verschiedenen im Anhang der Partitur dargestellten Aufführungsvarianten. (Bei dem Namen Miguel Montfort könnte es sich übrigens um ein Pseudonym handeln: Es gab in frühen Fassungen des Textbuches noch einen Ritter Montfort, der Euryanthe in der Einöde auffindet und dazu bringt, zurückzukehren.) Für Verweise auf die Partitur nutze ich das Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek, online abrufbar unter URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb11133482-1.

[13] Leibowitz, *Un opéra maudit* (wie Anm. 1), S. 147.

[14] Hofmüller, *Das Textproblem der Euryanthe* (wie Anm. 9), S. 5. Kursiva im Original gesperrt.

[15] Ebd., S. 5.

Als eine sehr frühe, den bereits im direkten Zusammenhang der Uraufführung kursierenden Vorwurf der dramaturgischen Fehlerhaftigkeit äußernde Stimme lässt sich der mit dem Pseudonym „Vocas“ gezeichnete Beitrag aus der *Zeitung für die elegante Welt* vom 11. November 1824 heranziehen. Der anonyme Autor wundert sich darüber, warum der König bei Euryanthes öffentlicher Bloßstellung nicht einfach nachfragt. Damit werde die ganze Handlung desavouiert:

> Gleichwohl ist die Scene von so großer dramaturgischer Wichtigkeit, daß das Gebäude augenblicklich zusammenstürzt, sobald man sie herausziehen wollte. Das ganze folgende Spiel läuft von diesem Mißverständnisse aus, und auf der Spitze dieses Momentes spinnt sich gleichsam das ganze Gewebe. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Dichterin diesen Umstand übersehen habe; aber wundern muß man sich, Sünden gegen die ersten Elemente der dramatischen Kunst zu bemerken. Das Interesse hört auf, denn man muß annehmen, daß man sich blos dem Witz einer Laune überliefern soll, und daß man Theilnahme an dem Schicksale von Menschen fordert, die es sogleich enden können, wenn sie wollen. Ist eine Person unter ihnen zu beklagen, so ist es Euryanthe, wegen des Unfalls, unter das Richteramt einfältiger Decernenten gestellt zu seyn.[16]

Diesen Stellen lassen sich freilich andere hinzugesellen, wie beispielsweise Euryanthes Scheintod, der völlig unmotiviert ist und zu sehr an Agathes ebenfalls schwer plausible, plötzliche Ohnmacht aus dem *Freischütz* erinnert, oder das plötzliche Erscheinen der Riesenschlange in der Einöde, das beim Publikum eher Irritation als Schrecken heraufbeschwört. Veit versteht Chézy und Weber nach seiner neuerlichen Sicht auf die Quellen beide als Autoren des Textbuchs, sein vorsichtiges Resümee bringt die Gemengelage wohl am besten auf den Punkt: „Beiden Autoren gingen offensichtlich im Laufe ihrer Arbeiten das Gespür für Zusammenhänge verloren. Sicherlich zeigt sich hier die Schwäche der Dichterin.“[17]

Überblickt man die Gemengelage an Urteilen, hegt sich der leise Zweifel, ob sich dieser Diskurs in seiner Einmütigkeit nicht ein wenig verselbständigt hat. Und es wäre hinsichtlich der Analyse und Interpretation zu fragen, ob man dem Werk nicht (wieder) mehr Vertrauen in sein mögliches Gelingen geben sollte. Carl Dahlhaus postuliert diesen Vertrauensvorschuss für die Analyse als substantiell:

> Analyse ist der niemals ganz gelingende Versuch, zu begreifen und zu demonstrieren, daß sämtliche Teile eines Werkes sinnvoll aufeinander

[16] „Vocas.“ (anonym), *Eine Stimme aus dem Parterre über einen Moment der Euryanthe als Dichtung*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 24, Nr. 222 (11. November 1824), Sp. 1777–1780, hier Sp. 1779.

[17] Veit, *Gehört die Genesis des „Euryanthe“-Textbuchs zum Werk?* (wie Anm. 10), S. 192.

> und auf das Ganze bezogen sind und daß jeder von ihnen in der Funktion aufgeht, die er erfüllt. Der Triumph der Analyse besteht in dem Nachweis, daß ein Werk, mindestens ein geglücktes, nicht anders sein kann, als es ist. Wo ein Komponist Möglichkeiten sieht, realisierte neben unterdrückten, sucht der Analysierende nach Notwendigkeit. Von Zufall oder Überschuß spricht er nur widerstrebend.[18]

Dem Werk Sinn und Notwendigkeit und Gelingen zu unterstellen, würde im Fall der *Euryanthe*, insbesondere hinsichtlich der Figurenführung, welche sich über die Analyse des Librettos und der Partitur darlegt, bedeuten, dass wir den Figuren zugestehen, ihre jeweiligen Selbste und ihr eigenes Dasein zu besitzen, auch wenn es innerhalb der Handlung Elemente gibt, die uns dieses generelle Zugeständnis, den ersten Interpretationsakt des Publikums überhaupt, bereuen lassen. (Und man kann offen zugeben: Es gibt Libretti aus dem 19. Jahrhundert, die in dieser Hinsicht eine größere Zumutung sind.) Mein Bestreben liegt dabei nicht in einem ‚Zurechtlesen' des Textbuches und der Oper im Ganzen, sondern zunächst in der Abgrenzung von Wagners Perspektive auf das Werk, welche die folgenden Debatten und Verbesserungsversuche stark beeinflusste. Ich verstehe sein Pauschalurteil über Chézys Anteil an der *Euryanthe* als eine diskursive Konstruktion, die dazu führt, alle Aspekte des Librettos von vornherein wertungsästhetisch zu verbrämen. Um den Faden für eine hermeneutische Interpretation aufnehmen zu können, ist es unerlässlich, das Werk zunächst als gelungen anzusehen. Das Libretto verstehe ich hierbei als gemeinsam autorisiertes Gemeinschaftswerk Chézys und Webers.[19]

Eigentlicher Anlass für diesen Beitrag war aber eine Seminarsitzung, in der ich Adolars und Lysiarts Wortgefecht in Anwesenheit des Königs und seiner Vasallen als Konstellation dargestellt habe, wie sie in Hollywood-Filmen wie *Fight Club* (Regie: David Fincher, twentieth Century Fox 1999) beschrieben werden. In seiner Struktur erinnert der Wettbewerb in dieser Männerrunde an zeitgenössischen Battle Rap, eine Performance-Kunst, in der es darum geht, den Kontrahenten möglichst originell und kunstvoll zu beleidigen und herabzusetzen.[20] Chézy ließe sich aus dieser Perspektive

---

[18] Carl Dahlhaus, *Plädoyer für eine romantische Kategorie: Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik* (1969), in: ders., *20. Jahrhundert. Historik. Ästhetik. Theorie. Oper. Arnold Schönberg*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2005 (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften 8), S. 216–224, hier S. 223–224.

[19] Aspekte der Werkgenese haben bereits Tusa, Veit und Fullgraf sowie Henze-Döhring thematisiert. Michael C. Tusa, *Carl Maria von Weber's Euryanthe. A Study of Its Historical Context, Genesis and Reception*, Masch. Diss. Princeton Univ. 1983; Veit, *Gehört die Genesis des „Euryanthe"-Textbuchs zum Werk?* (wie Anm. 10); Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper* (wie Anm. 3).

[20] Für den Mainstream künstlerisch verarbeitet findet sich diese Kultur in Filmen wie *8 Mile* (Regie: Curtis Hanson, Universal Pictures 2002) dargestellt. Aber es gibt auch besonders im nordamerikanischen Raum eine Battle Rap-Kultur, die gänzlich ohne (eingespielte) Musik auskommt und bei der sich die

als emanzipierte Schriftstellerin interpretieren, die die Mechanismen männlicher Herrschaft innerhalb der erzählten Welt *Euryanthes* dar- und bloßstellt und damit auch Aussagen zur historischen Wirklichkeit der sozialen Geschlechter im 19. Jahrhundert trifft. In der Vorbereitung dieses Aufsatzes verlor diese Interpretation aber recht bald an Glanz, wenngleich einige Aspekte dieser Interpretation noch haltbar sind und überlebt haben. Insofern war es für mich ein glücklicher Zufall, dass die Frankfurter Inszenierung von Johannes Erath[21] einige Aspekte des sozialen Geschlechts thematisiert hat. Diesen Impuls aufnehmend möchte ich Eraths Inszenierung einer kursorischen Analyse unterziehen und deren ‚regietheatrale‘ Einsichten bezüglich des sozialen Geschlechts nutzen, um Webers und Chézys Werk selbst, also das Libretto und die Musik, einer neuerlichen Sichtung zu unterziehen. Eine genderspezifische Lesart der *Euryanthe* lässt – so viel sei bereits verraten – besonders die männlichen Figuren in einem anderen Lichte dastehen und bot manche Überraschung.

Die Frankfurter Inszenierung zeichnet sich dadurch aus, dass sie das Textbuch und die Partitur – soweit ich das anhand lediglich einer Aufführung beobachten konnte – vollständig wiedergibt. An unzähligen Stellen (und an einigen Stellen des Programmhefts) wird deutlich, dass der Dramaturg Zsolt Horpácsy umfangreich recherchiert hat und dass dieses Wissen auch in Eraths Regiearbeit mit eingeflossen ist. Ein Aspekt, der auf ein Studium der wissenschaftlichen Literatur hinweist, ist der Einsatz von pantomimischen Szenen. Die Frankfurter Inszenierung versucht die problematischen Handlungsmomente, welche aus der unklaren Darstellung von Adolars Familiengeheimnis herrühren, plausibel zu gestalten, indem die tragische und im besten Sinne romantische Liebesbeziehung zwischen Emma und Udo von stummen Darstellern in pantomimischen Passagen dargestellt wird. Damit greift die Dramaturgie auf eine Variante einer frühen Entwurfsfassung zurück, die aber vermutlich angesichts der Wiener Zensur, die das Werk für die Uraufführung am 25. Oktober 1823 durchlaufen musste, von Weber und Chézy wieder getilgt worden war.[22]

Kontrahenten bei den Wettbewerben allein auf die rhythmisch-musikalische Struktur ihrer Texte verlassen.

21 Musikalische Leitung: Roland Kluttig, Inszenierung: Johannes Erath, Bühnenbild: Heike Scheele, Kostüme: Gesine Völlm, Licht: Joachim Klein, Dramaturgie: Zsolt Horpácsy (Premiere am 5. April 2015). Besucht habe ich die Vorstellung vom 25. April 2015, die Angaben der Mitwirkenden stammen von der beigelegten Abendbesetzung.

22 Tusa, *Euryanthe* (wie Anm. 19), S. 274 und in Grundzügen auch schon Wittmann, einleitender Text zu *Euryanthe. Romantische Oper in drei Aufzügen von Karl Maria von Weber. Dichtung von Helmine von Chezy. Vollständiges Buch. Durchgearbeitet und herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann*, Leipzig [etwa 1890], S. 8. Die Geistergeschichte hat erst im Laufe der Erstellung der verschieden Textfassungen an Raum gewonnen. (Tusa, *Euryanthe* (wie Anm. 19), S. 273) In dem Libretto findet sich – so Tusa – im Manuskript des Kopisten, welches mit Anmerkungen aus Webers Hand durchsetzt ist, eine pantomimische Szene skizziert, die während der Ouvertüre aufgeführt werden soll: Eglantine belauscht in der Gruft Euryanthe

Bevor die Hauptfiguren der Oper untersucht werden sollen, möchte ich zunächst auf eine sehr grundsätzliche Frage eingehen, die mir besonders bei der *Euryanthe* oft unterbelichtet, aber dennoch als unerlässlich erscheint, und zwar, wie wir auf die Idee kommen, bei Opernfiguren überhaupt auf eine Persönlichkeit und damit eine Motivation zu schließen. Oder in anderen Worten:

„Papa, warum schreit die Frau so?" – Das Problem der generellen Plausibilität in der Oper

Ohne Zweifel ist es generell schwierig, in der musikalischen Gattung der Oper, die durch so ein hohes Maß an Künstlichkeit in der menschlichen Äußerung geprägt ist, und deren Handlung von den in den jeweiligen Gattungsgrenzen bestimmten musikalischen Formkonventionen stark beeinflusst ist, eine Motivation der Figuren zu vermuten, wie man sie in Werken des realistischen Sprechtheaters zum Ausgang des 19. Jahrhunderts findet und spätestens mit Richard Strauss' Opern auch im Musiktheater. Die Oper des 19. Jahrhunderts und früherer Zeit mithilfe von durch den Realismus beeinflussten Schauspieltheorien wie der von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski zu interpretieren und zu erwarten, dass die in das enge Regelkorsett der Oper geschnürten Sängerinnen und Sänger in der Lage sein müssten, reale oder fiktive Personen nachzuzeichnen, die für das Publikum plausibel handeln, ist sicher eines der fruchtbarsten Missverständnisse, die das Regietheater in der Oper heraufbeschworen hat. Dieses Missverständnis ist aber in der allgemeinen Grundannahme verankert, dass Personen auf der Bühne überhaupt in der Lage sind, plausibel andere Personen zu repräsentieren. Diese Vorannahme, welche die Zuschauer als Vorleistung mit in den Theatersaal bringen, ist dem von Erving Goffman so genannten „theatralen Rahmen" geschuldet, einem – wie Klaus Lazarowicz formuliert – „contrat théâtral", der vom Publikum (annähernd) bedingungslos unterzeichnet wird, sonst wüsste es mit dem ganzen Treiben auf der Bühne nichts anzufangen.[23]

und Emmas Geist (ebd., S. 483–484). (Damit ist die Geistererscheinung dargestellt, aber die tragische Geschichte von Udo und Emma noch nicht erzählt. Und eigentlich wäre damit ja auch das Geheimnis, von dem Eglantine erst in dem Duett mit Euryanthe erfährt, schon bei der Ouvertüre verraten.) Die Frankfurter Inszenierung nimmt das von Weber in den Vorfassungen angedeutete pantomimische Element in den Grundzügen auf, Emma (dargestellt von Katharina Ruckgraber) wird in vielen Szenen während der gesamten Oper als eine Art stumme Doppelgängerin Euryanthes geführt. (Im dritten Akt übernimmt die bis dahin stumme Darstellerin den Gesangspart der Bertha, welche Adolar von Lysiarts und Eglantines Hochzeit berichtet.) So ist sie ähnlich Euryanthe in Hochzeitsweiß gekleidet und hat eine hellblonde Langhaar-Perücke. Ihr wird an den Stellen, in denen von der tragischen Liebesgeschichte berichtet wird, ein Udo als stumme Rolle (dargestellt von Michael Porter) hinzugesellt.

23 Erving Goffmann, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York u. a. 1974, dort Kap. „The Theatrical Frame", S. 123–155; Klaus Lazarowicz, *Einleitung*, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. von Christopher Balme und dems., Stuttgart 1991, S. 19–38, hier S. 24.

In der musikalischen Gattung der Oper ist dieser Vertrag zwischen Künstler und Publikum ebenfalls abgeschlossen, jedoch enthält er andere Klauseln als derjenige für das Sprechtheater. Der Umstand, dass Menschen sich ansingen statt miteinander zu sprechen, ist unter dieser Prämisse weder weniger plausibel noch unrealistischer als im Sprechtheater, sondern er gehört zu dieser Absprache. Dieses Einverständnis ermöglicht dem Publikum Personen auf der Bühne, die durch die theatrale Situation der Oper bedingt höchst unrealistisch oder unplausibel handeln, in der Eigengesetzlichkeit der Handlung als Menschen wahrzunehmen und sich mit ihnen zu identifizieren, d. h. aus ihren Äußerungen und Handlungen auf ihre Gefühle, Ziele, Ängste und Hoffnungen zu schließen und ihnen eine Motivation zu unterstellen, die mit seiner Erfahrungswelt, seinem Wissen, wie Menschen normalerweise handeln, in Einklang gebracht werden kann.[24] Dieses Verstehenkönnen eines Menschen, oder eher einer von einem uns unbekannten Menschen dargestellten Figur, ist (besonders bei musiktheatralen Gattungen) eine Leistung des Publikums, der ein sehr intensiver Sozialisations- und Konditionierungsprozess vorangegangen sein muss. Neben den Zumutungen, die Goffman für die Kommunikationssituation im Sprechtheater beschreibt, darf das Publikum in der Oper sich nicht über vermeintlich unsinnige Wort- und Textwiederholungen im Gesang wundern, es muss aufgeben, jedes Wort überhaupt verstehen zu wollen, es muss sich daran gewöhnen, dass tödlich Verletzte oder Sterbende noch genügend Vitalität und Spannkraft für die Abschiedsarie aufbringen, ebenso wird jeder Anlass genutzt, um in Tanz auszubrechen usw. usf. Oder um es mit Honolka zu formulieren: „Opernbesucher sind Kummer gewohnt und schlucken allerlei Unsinn“.[25] Zwischen einer Inszenierung von Walter Felsenstein und der eines Stadttheater-Intendanten liegt diesbezüglich nur ein gradueller Unterschied.

Setzt man diese Prämissen der Kunstform im Allgemeinen und der Gattung im Speziellen als gegeben voraus, ist es ja durchaus möglich, sich über die Motivation und das daraus resultierende Handeln von Opernfiguren zu verständigen. Insofern ist das vermeintlich leichte Psychologisieren von Opernfiguren, welches in Programmhefttexten, Rezensionen oder Regiekonzepten anzutreffen ist, ein ungemein spezialisierter diskursiver Akt, der aber auch sinnvoll und notwendig ist. In diesem Diskurs über Oper im Allgemeinen ist die Diskussion über die anscheinend mangelhafte Führung der Handlung in Webers *Euryanthe* und ihrer Figuren zu begreifen. Oder anders gesagt: Der Umstand, dass in der Opernfachwelt über *Euryanthe* gesprochen wird wie über ein Werk von Ibsen ist diesem Operndiskurs geschuldet.

---

[24] Siehe hierzu u. a. David Graver, *The Actor's Bodies*, in: *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, hg. von Philip Auslander, London 2003, Bd. 2, S. 157–174.

[25] Honolka, *Einleitung* (wie Anm. 2), S. 8.

Die Figuren

Henze-Döhring bindet ihre Argumentation wohlweislich an die Gattungsgeschichte der Oper an und nähert sich dem Werk mit der Frage, welche Implikationen mit Webers Bezeichnung des Werks als „Große Oper“ einhergehen. Diese müssten neben musikalischen und formalen Kriterien auch die Anlage der Figuren beeinflussen. So spielen nach Ignaz Franz Edler von Mosel bei der Unterscheidung von Oper und Singspiel die Frage nach dem Stoff und den Personen eine Rolle. Nehme das Singspiel „[b]eynahe jeden Stoff, der dem Lustspiele, dem Drama, oder dem romantischen Schauspiele angemessen ist“,[26] findet die Oper hingegen „nur erhabene Charaktere, grosse Handlungen, mächtige Leidenschaften würdig, zur Vorstellung gebracht zu werden“. Sie

> nimmt ihre Stoffe am liebsten aus der antiken Welt und stellt uns Personen vor, die wir ihrer Gemüths- und Körperkraft, ihrer oft an das Unglaubliche gränzenden Thaten wegen, für mehr als Menschen, für überirdische, an das Göttliche gränzende Wesen zu halten geneigt sind.[27]

Wie vertragen sich solche zeitgenössischen Aussagen, die damals wie heute den ästhetischen Diskurs über Oper prägten, mit der Personenführung und der Handlung in der *Euryanthe*?

Bemerkenswert ist ja, dass die Figuren – wie Leibowitz anmerkt – zwar traditionell als ein hohes und ein niederes Paar angelegt sind, aber in ihrer jeweiligen Charakterisierung eine Vielschichtigkeit aufweisen, die sie in manchen Situationen widersprüchlich handeln lässt.[28] Für eine Inszenierung gelte es, die Komplexität der Charaktere, sowohl auf Seite der Protagonisten als auch der Antagonisten, nicht einfach zu bemängeln, sondern für eine Inszenierung zu nutzen. Die Frankfurter Inszenierung scheint diesen Impuls aufzunehmen, wenn sie versucht, viele Handlungsmomente als durch (zwischen-)geschlechtliche Liebe, und zwar in ihren Ausprägungen als Begehren, Verlangen und Sehnsucht, motiviert zu begründen. Beispielsweise erscheint Adolar als stumme Rolle in dem Duett Nr. 7 („Unter ist mein Stern gegangen“) zwischen Euryanthe und Eglantine auf der Bühne, was dazu führt, dass Eglantine den Anlass nutzt, sich ihm mit verführerischen Bewegungen zu nähern. Dieses Handeln lässt die von den beiden Frauen gesungene Textzeile „Du nur bist mein Alles“ zumindest

---

[26] Ignaz Fr. von Mosel, *Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 4, Heft 86 (25. Oktober 1820), Sp. 681–686; Heft 87 (28. Oktober 1820), Sp. 689–692 und Heft 88 (1. November 1820), Sp. 697–701, hier Sp. 683.

[27] Ebd., Sp. 689. Vgl. auch Henze-Döhring, *Jessonda und Euryanthe* (wie Anm. 3), S. 131.

[28] Leibowitz, *Un opéra maudit* (wie Anm. 1), S. 164.

für Eglantine nicht mehr nur als Beteuerung der hier noch möglich erscheinenden Freundschaft mit Euryanthe verstehen, sondern auch als Ausdruck ihrer Hoffnungen bezüglich Adolar.

Beginnen wir mit der Figur, die in der frühen Entwicklungsphase des Textbuches als letzte mit Solonummern bedacht wurde[29] und auf der Bühne als erstes stirbt: die Intrigantin Eglantine, welche sich mit Lysiart verbündet. Bei der Frankfurter Inszenierung wird Eglantine als Bestandteil der Männerwelt inszeniert: Nachdem Lysiart sich abfällig über die Treue der Frauen geäußert hat, um Adolar zu provozieren, verlassen bis auf Eglantine alle Frauen des Hofstaates die Bühne. Sie nimmt an der weiteren Auseinandersetzung als stumme Zeugin teil und gehört ab diesem Zeitpunkt in gewisser Weise zur Männergesellschaft. Bereits im ersten Akt wird sie als außerhalb der höfischen Gesellschaft stehend charakterisiert: Eglantine hält sich in der als Offizierskasino gehaltenen Kulisse vorwiegend an der Theke auf und lässt sich vom Barkeeper Drinks machen, die sie dann auch trinkt. Sie ist offensichtlich auch in gesellschaftlicher Hinsicht – zumindest bezogen auf die ritterliche Männergesellschaft – die Gegenspielerin oder das Gegenmodell zu Euryanthe, da sie tatsächlich von den Männern/Rittern als Sexualobjekt wahrgenommen und begehrt wird. Die Charakterisierung von Eglantine in dieser Inszenierung ist insofern interessant, als sie einen Aspekt des Textbuchs hervorhebt, der oft übersehen wird, und zwar ihre gesellschaftliche Stellung, welche sie ja selber in ihrem Dialog mit Euryanthe beschreibt:

> Eglantine
> Du wandeltest den Kerker
> Zur Freystatt um, warst mild der Heimathlosen,
> Die ihrer Ahnen Burg in Staub gesehn,
> Den Vater, als Rebell, geächtet, flüchten –
> Mich tödtet die Erinn'rung!
>
> Euryanthe
> Du Geliebte,
> Getrost blick in die Zukunft, mir vertraue!
>
> Eglantine
> Dir? Nimmer hast Du mir Vertrau'n gewährt, […][30]

[29] Tusa, *Euryanthe* (wie Anm. 19), S. 277.

[30] Textbuch, 1. Akt, 3. Scene, S. 11–12. Dieses und die folgenden Zitate stammen aus dem Textbuch der Uraufführung von 1823. „Euryanthe. | Große romantische Oper in drey Aufzügen, | von | Helmine von Chezy, | geborne Freyin Klencke. | Musik von Carl Maria von Weber, | königl. sächsischem Hof-Kapellmeister. | Für das k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore. | Wien, 1824. | Druck und Verlag von J. B. Wallishausser“. Das Digitalisat von Slg. Her 456 aus der BSB ist online abrufbar unter URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00062158-8.

Sie gehört einem gefallenen Adelsgeschlecht an, hatte also vormals, als unverheiratete Hofdame und Tochter eines Vasallen, den gleichen Status wie Euryanthe, ist aber nach dem Fall der Familie in Sippenhaft geraten und hat die Adelsprivilegien verloren.[31] Obwohl sie mit Euryanthes Ankunft in Nevers[32] eine Herrin gefunden hatte, die sie als Vertraute und Freundin akzeptiert, plagt sie die Haft und der Statusverlust so sehr, dass sie gegenüber Euryanthe nur Hass empfindet. (Es ist bemerkenswert, dass diese Hintergrundinformationen, welche im Bühnengeschehen ohnehin leicht untergehen können, sogar von einem so skrupulösen Herausgeber wie Carl Friedrich Wittmann zur Streichung vorgeschlagen wurden.)[33] Die Frankfurter Inszenierung zeigt diesen Statusverlust in all seiner Hässlichkeit, indem sie Eglantine als entwurzelte Marketenderin darstellt.

Die namensgebende Figur der Oper, Euryanthe, erscheint aus der Lektüre des Librettos heraus schwer verständlich. Mit ihrer eigenartigen Passivität, ihrer bis in den Tod standhaften Liebe und ihrem unerschütterlichen Festhalten an der Wahrheit und an der Treue besitzt sie Charaktereigenschaften, die nicht unbedingt dazu angelegt sind, die Handlung voranzutreiben oder eine Entwicklung der Figur zu begünstigen. Insofern ist es nicht erstaunlich, wenn sie gegenüber den anderen Hauptfiguren, die gewissermaßen diese Aufgaben unter sich aufteilen, merkwürdig blass und passiv erscheint. Diese ‚Schwäche' Euryanthes ist aber in der Handlung als Konfliktmoment intendiert.

---

31 Im Textbuch zur Uraufführung wie auch in der Ausgabe von Wittmann, S. 20, lautet die Auskunft „Eglantine von Puiset, eine Gefangene, Tochter eines Empörers". Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper* (wie Anm. 3), S. 48–49, dokumentiert eine frühe Textvariante in der 2. Szene des 1. Akts, die der Rede von Eglantine ein wenig mehr Zeit gibt. Dort beklagt Eglantine den gewaltsamen Tod ihrer Eltern und das Schleifen der Heimatburg.

32 Es sei angemerkt, dass die mittelalterliche Erzählung, die Chézy vorgelegen hat, sich bis auf den Namen des Königs nicht mit historischen Fakten untermauern lässt. Insofern lässt sich über die Dauer der freundschaftlichen Beziehung der beiden Frauen nur mutmaßen. Aber es ist bemerkenswert, dass Euryanthe im Laufe dieser Freundschaft offensichtlich nur wenig von sich preisgegeben hat.

33 Carl Friedrich Wittmann (1839–1903), u. a. Leiter des Hoftheaters in Gera, ab 1884 für Reclam tätig, vgl. Georg Ewald, *Carl Friedrich Wittmann – ein biographischer Versuch*, in: *Reclam. Die Kunst der Verbreitung. Begleitband der Ausstellung, 22. Februar bis 2. April 2006, Klingspor Museum in Offenbach am Main*, Stuttgart 2006, S. 35–40. Wittmann hat in seiner Ausgabe der *Euryanthe* nur wenige Stellen zur Streichung vorgeschlagen, vorzugsweise bei Dialogstellen und Chören. Im ersten Akt zu Anfang des dritten Auftritts sind fünf Zeilen des Dialogs zwischen Euryanthe und Eglantine getilgt. Die nächsten Streichungen finden sich im 3. Akt, 1. Auftritt im Gespräch Euryanthes und Adolars in der Einöde, dort sind insgesamt 17 Zeilen im Rezitativ und neun Zeilen im Duett zur Streichung vorgeschlagen. Ebenso solle der komplette abschließende Chor im 3. Akt, 8. Auftritt mit insgesamt acht Textzeilen wegfallen, im neunten Auftritt zwei Zeilen im Rezitativ, im zehnten Auftritt vier Zeilen Adolars und im Schlusschor fünf Textzeilen. Insgesamt sollen also 50 Textzeilen wegfallen. Dafür gibt er Anweisungen, die man eher in einem Regiebuch vermutet, bspw. Vorschläge für die räumliche Figurenführung der Ensembleszenen in Form von Stellungsplänen.

Innerhalb der Gesellschaft der Ritter erfüllt Euryanthe eine repräsentative Funktion, sie schmückt und krönt, so der König, die Siegesfeier: „Sie wird der Schmuck des Hofes seyn“.[34] So viel Wertschätzung kann alleine durch ihre körperliche Attraktivität nicht gegeben sein, denn offensichtlich ist, dass Adolar ihr zugewiesener Partner ist und alle Ritter und Vasallen sich hüten müssten, sie in dieser Hinsicht zu preisen.[35] Ihre eigentliche Qualität oder – um es mit Simone de Beauvoir zu bezeichnen – ihr von einer patriarchalen Gesellschaft ausgehandelter Wert als Objekt und „Eigentum“[36] liegt in ihrer Treue und ihrer Eignung als Gegenstand von Minne. So singt der Chor nach Adolars Minne auf Euryanthe:

> Heil Adolar, Heil, Euryanth, der Schönen,
> Der Liebe Heil, in reiner Unschuld Glanz!
> Dich, Held und Sänger, müsse Ruhm bekrönen,
> Doch Treue reicht den schönsten Lebenskranz.[37]

Die Frauentreue oder Gattinnentreue wird hier gleichgesetzt mit der Treue des Vasallen zu seinem Lehnsherrn, deswegen singt gerade der König so oft davon. Die Braut Euryanthe ist in jeglicher Hinsicht wirklich „vorzeigbar“ und damit das krasse Gegenbild zu Eglantine. Sogar der König wird zum unverhohlenen Bewunderer ihrer weiblichen Qualitäten. Mit Judith Butler lässt sich die Männergesellschaft in dieser Oper als eine beschreiben, die Frauen und im besonderen Euryanthe, nur als Objekte nutzt. Ähnlich wie Eglantine hat Euryanthe keine Möglichkeit über sich selbst zu bestimmen und zu einem handelnden Subjekt zu werden.

Euryanthes ‚Funktion‘ als Braut und zukünftige Gattin, also ihre direkte Beziehung zu Adolar, ist hingegen durch die romantische Liebe geprägt, durch das gegenseitige Aufgehen im geliebten Partner und durch die Opferbereitschaft bis in den Tod. (Emma und Udo sind diesbezüglich als Vorbild zu sehen.) So singen Adolar und Euryanthe bei ihrem langerhofften Wiedersehen im vierten Auftritt des zweiten Aktes:

> Hin nimm die Seele mein
> Athme mein Leben ein!

[34] Textbuch (wie Anm. 30), 1. Akt, 1. Scene, S. 4.

[35] Es ist überhaupt unklar, ob das „Schmücken“ oder die „Schönheit“ Euryanthes sich auf die äußeren Merkmale der weiblichen Person beziehen – und damit vielleicht in der Inszenierung hervorgehoben werden müssen –, denn nach Butler werden solche Attribute ‚eingeschrieben‘: „‚the body‘ appears as a passive medium on which cultural meanings are inscribed or as the instrument through which a set of cultural meaning for itself“. Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York u. a. 1990, S. 8.

[36] Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (1949), übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 108–110.

[37] Textbuch (wie Anm. 30), 1. Akt, 1. Scene, S. 6.

Laß mich ganz Du nur seyn.
Ganz bin ich Dein!
Seufzer, wie Flammen weh'n,
Selig um Lindrung fleh'n,
Laß mich in Lust und Wehn
An Deiner Brust vergehn.[38]

Wie steht es um Adolar, der im ersten Akt so leicht in Lysiarts Intrigenfalle tappt? Nach Leibowitz zeigen sich von Anfang an die „Charaktereigenschaften eines melancholischen und zärtlichen Mannes".[39] Zunächst aber wird er von der Gemeinschaft der Vasallen als Kriegsheld gefeiert, er genießt offensichtlich beim König besondere Gunst. Die anderen Vasallen bzw. Ritter stehen uneingeschränkt zu ihm. Sogar in dem Augenblick, in dem Euryanthe in aller Öffentlichkeit nichts gegen Lysiarts Vorwürfe erwidert, und Adolar somit als betrogener Bräutigam erscheint (2. Akt, 7. Auftritt), bestärken die Ritter ihn: „Wir wollen alle mit Dir gehen".[40]

Lysiart hingegen agiert in dieser Männergesellschaft als kalkulierender Machtmensch. Er spinnt dem offensichtlich jüngeren Adolar eine Intrige, um sein Lehen, die Grafschaft Nevers, und seinen Status zu erlangen. Auch scheint der Neid auf Adolars besondere Gunst beim König am Anfang eine Motivation für Lysiarts Handeln zu sein. Prekär und verhängnisvoll wird der Handlungsfortgang für ihn, wenn er Euryanthe wohl zum ersten Mal leibhaftig begegnet und sich unsterblich in sie verliebt. (Weder im Textbuch noch in der Partitur finden sich Hinweise darauf, dass Lysiart gegenüber Euryanthe schon vor ihrem Treffen zärtliche Gefühle hegte oder ihr vorher überhaupt persönlich begegnet ist. Zwar gibt die von Chézy aus dem Französischen übersetzte und von Friedrich Schlegel unter seinem Namen im Jahr 1804 herausgegebene *Geschichte der tugendsamen Euryanthe* zwar darüber Auskunft, dass Euryanthe Lysiart „wohl kannte".[41] Den Halbsatz mit dieser Information hat Chézy 1823 in ihrer

---

[38] Textbuch (wie Anm. 30), 2. Akt, 4. Scene, S. 24. Diese Zeilen werden in der Finalszene des dritten Aktes von Adolar und Euryanthe als Duett in verkürzter Form wiederholt und lassen sich daher als Motto für Ihre Beziehung auffassen. Die hier angegebenen fünften und sechsten Zeilen fallen weg, da die „Lindrung" ja nun eingetroffen ist.

[39] In diesem Wortlaut im Programmheft der Frankfurter Aufführung, S. 32, aus der dt. Übers. in dem Band über Carl Maria von Weber in der Reihe Musik-Konzepte, S. 63. Vgl. auch Leibowitz, *Un opéra maudit* (wie Anm. 1), S. 164: „La première intervention d'Adolar – qui, par al suite, se révélera comme un personnage vaillant, héroïque et passionné – nous le fait voir sous les traits d'un être mélancolique et tendre."

[40] Textbuch (wie Anm. 30), S. 29.

[41] Friedrich Schlegel, *Sammlung von Memoiren und romantischen Dichtungen des Mittelalters aus altfranzösischen und deutschen Quellen*, mit Einleitung und Kommentar hg. von Liselotte Dieckmann, Paderborn u. a. 1980 (Kritische Schlegel-Ausgabe 33), S. 317–375, hier S. 320. Zur Autorschaft siehe S. XXII–XXV.

eigenen Herausgabe dieser Übersetzung jedoch getilgt, sicher aus dem Grund, dass sie sich mit Lysiarts plötzlicher Verliebtheit und Bestürzung, welche auch schon in der Textfassung von 1806 ins Auge springt, nicht vereinbaren lässt.)[42] Gleichzeitig muss Lysiart erkennen, dass sie nie von Adolar ablassen wird. Dies führt ihn zu dem Schluss, Adolar zu töten:

> Was soll mir ferner Gut und Land?
> Die Welt ist arm und öde, ohne sie!
> M e i n ihre Huld!? – Mein wird sie nie! –
> Vergiß, Unseliger, entflieh!
> Sie liebt ihn! – Und er sollte leben?
> Ich, schmachtend beben?
> Im Staube Sieg ihm zugestehn?
> O nein! Er darf nicht leben,
> Ich mord’ ihn unter tausend Weh’n!
> Doch, Hölle, du kannst sie mir auch nicht geben,
> Sie liebt ihn, ich muß untergeh’n![43]

In der anschließenden Arie wird klar, dass auch Euryanthe bestraft werden und vielleicht sogar sterben soll:

> So weih’ ich mich den Rachgewalten,
> Sie locken mich zu schwarzer That!
> Geworfen ist des Unheils Saat,
> Der Todeskeim muß sich entfalten!
> Zertrümm’re, schönes Bild,
> Fort, letzter, süßer Schmerz! […][44]

Durch Zufall erfährt er dann in der zweiten Szene des zweiten Akts von Eglantines Racheplänen und verbündet sich mit ihr.

Lysiarts Handeln ist ein tragisches. Weber betont in einem Brief an Chézy vom 28. November 1822, dass Lysiart über die ganze Oper „heldenmäßig bis zuletzt“ ge-

---

42 „Euryanthe von Savoyen. | Aus dem Manuscript | der Königl. Bibliothek zu Paris: | ‚Historie de Gerard de Nevers | et | de la belle et verteuse | Euryant de Savoy, sa mie‘ | übertragen von Helmine von Chézy, geb. Freiin Klencke | Berlin, | in der Vereins-Buchandlung. | 1823“. Angesichts dessen, dass die beiden Ausgaben bis in den Wortlaut annähernd identisch sind, werte ich diese Tilgung als bewussten Eingriff Chézys, um Lysiarts Reaktion Plausibilität zu verleihen.

43 Textbuch (wie Anm. 30), 2. Akt, 1. Scene, S. 20–21.

44 Ebd., 2. Akt, 1. Scene, S. 21.

halten sein solle.[45] Diese Aussage lässt sich nur sehr schwer mit den Aussagen des Sohnes Max Maria von Weber in Einklang bringen, der Lysiart zunächst als Zyniker und Spötter beschreibt. In seinem Wesen „ist, von seinem ersten rohen Zweifel am Werth der Frauen an, bis zum Erdolchen der Eglantine, mehr von dem gewaltsam zufahrenden, knotendurchhauenden, thöricht wagehalsigen, sinnlich rüden Wesen des Ritters, wie er wirklich war".[46] Lysiart gemäß Carl Maria als tragischen Helden zu verstehen, das heißt sein Handeln als aus einem tragischen Konflikt motiviert zu begründen, korrespondiert aber ganz trefflich mit Mosels Forderung nach Größe in der Gattung Oper. Ebenso findet sich im Textbuch kein Hinweis darauf, dass er gegenüber dem König oder den anderen Vasallen untreu sei. Seine Verärgerung über die bevorzugte Behandlung Adolars kann er nur schwer verbergen.

Lysiart
Ich trag es nicht. *(laut.)* Hör an, Graf Adolar,
Du hast uns hoch – ergetzt – mit dem Gesang,
Wo *Alle* danken, nimm auch *meinen* Dank,
Kein Sänger ringt den Preis dir ab, fürwahr!
Vergeuden könntest du getrost dein Erbe,
Die Zither sorgt, daß nicht ihr Held verderbe!

Adolar.
Gern, Lysiart, üb' ich mich in sanften Weisen,
Für Mißlaut taugt ein gut gestimmtes Eisen.

Lysiart.
Was zürnst du gleich? Die Weise tadl' ich nicht,
Doch wohl die Worte vom Gedicht!
Hör' auf, der Frauen Treu' so hoch zu preisen!
Des Meeres Grund hegt Perlen, makelrein,
Des Weibes Brust schließt keine Treue ein.

(Die Dame, welche Adolarn gekränzt, winkt den Frauen, die sich mit ihr aus der Halle entfernen.)

Lysiart.
Schon athm' ich freier! – Was entgegnest du?

---

45 Programmheft der Frankfurter Aufführung, S. 31. Vgl. auch Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://www.weber-gesamtausgabe.de/A041978 [Stand: 30. Nov. 2015].

46 Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 455. Vgl. auch Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper* (wie Anm. 3), S. 79, die sich bei ihrer Interpretation der Figuren weitgehend von Max Marias Anmerkungen leiten lässt.

Adolar.
Dieß acht ich keiner Antwort werth,
Komm in den Wald, dort schließet dir mein Schwert
Mit Gott! die gift'gen Lippen zu.

Lysiart.
Um schnöden Anlaß kämpfen? Nie!
Die Warnung gab ich, – nütze sie!
Mein junger Freund, wärst du der Preis der Ritter,
Wär ich ein nied'rer Knecht, ich schwör' es dir,
Die Liebe deiner Braut gewönn' ich mir,
Trotz deiner Rosenwang' und gold'nen Zither![47]

Was Lysiart meines Erachtens jedoch zusätzlich zum Affront treibt, ist das Verhalten Adolars bei dem Festakt. Adolar zieht sich demonstrativ zurück und erregt so die Aufmerksamkeit des Königs, der ihn auffordert, eine an Euryanthe gerichtete Minne zu anzustimmen. Ihre dort besungene Treue ist lesbar als die im Krieg erwiesene Treue bzw. Loyalität des Vasallen Adolar zum Lehnsherrn, dem König. Aus der Sicht des Machtpolitikers Lysiart dient Adolars Gesang dem Zweck, sich im Augenblick des Triumphes, den Adolar genießt und ohnehin schon sicher hat, noch einmal über die anderen Vasallen zu erheben – ein Verhalten, welches aus der Sicht eines ebenfalls treuen Vasallen wie Lysiart als unwürdig erscheint.

In der Frankfurter Inszenierung wird Lysiart hingegen als gegenüber dem König respektlos dargestellt: er verneigt sich nicht vor ihm, sondern blickt ihm direkt ins Gesicht. Seine übertriebene, falsche Höflichkeit gegenüber allen Figuren auf der Bühne, begleitet von tänzelnden und manierierten Bewegungen, lassen sein Verhalten als Teil eines perfiden Spiels erscheinen. Dieses Verhalten verleiht Lysiart einerseits etwas unmotiviert Diabolisches, andererseits schwächt es den offenen Sarkasmus seiner Eingangsrede ab. Wie bereits bemerkt, geben uns weder das Textbuch noch die Partitur einen konkreten Hinweis für eine solche Charakterisierung Lysiarts.

Die Beherrschtheit und Abgeklärtheit Lysiarts auf dem politischen Parkett wird aber schon in der Musik deutlich. Schafft es Weber in den Rezitativen der *Euryanthe* mit Leichtigkeit, den Gesangstext in der gesamten Oper in ein überhöhtes Sprechen zu überführen,[48] so findet er auch bei Lysiarts Passagen einen Sprachtonfall, der dessen Höhnen in der Partitur musikalisch greifbar macht. Beispielhaft dafür ist die Vertonung der Phrase „Mein junger Freund!“ (vgl. Notenbeispiel 1). Mit einem kleinen

[47] Textbuch (wie Anm. 30), 1. Akt, 1. Scene, S. 6–7.
[48] Veit, *Gehört die Genesis des „Euryanthe“-Textbuchs zum Werk?* (wie Anm. 10), S. 186–188, hat Webers langwierigen Arbeitsprozess an der Sprechmelodie an einer Stelle veranschaulicht.



Notenbeispiel 1: Carl Maria von Weber und Helmina von Chézy: *Euryanthe*, Partitur, Berlin: Schlesinger [1866], 1. Akt, Nr. 3, S. 54; online abrufbar unter URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb11133482-1

Sekundschritt von *b* nach *a* und dem Abstieg nach *e*, umfasst die Phrase einen Tritonus, schließt jedoch auf *fis*, der Terz des D-Dur-Akkords. Die Silben „jung-“ und „Freund“ werden durch die Zählzeit betont und springen eigentümlich stark gedehnt hervor. Durch den doppelten Quintfall über E^7 (mit Septime im Bass) nach A^7 (mit der Terz *cis* im Bass) hin zu D wird im Bass die Diskantklausel *d-cis-d* erzeugt, was den D-Dur-Klang in Grundstellung trügerisch erscheinen lässt. In diesem Zusammenhang klingt die Dur-Terz *fis* auf „Freund“ einfach nur ‚hart‘. Die Harmonie verschleiert hier die Zugehörigkeit der Gesangstöne zu den Akkorden und erweckt den Anschein eines harmonischen Durchgangs, der aber nur genutzt wird, um Instabilität zu erzeugen. Ebenfalls bemerkenswert ist hier ein stimmlich-klangliches Phänomen: Der (recht hohe) Bass muss bei dieser Phrase in seiner höheren Mittellage einsetzen, wodurch der Klang notwendigerweise verjüngt wird, der Abstieg in die tiefere Lage bietet ihm aber dann die Sonorität, Adolar im Hofsaal akustisch zu erreichen. Der Gesang setzt sich gegen die Orchesterstimme als ein gemächliches, Nähe und Gemütlichkeit vortäuschendes, aber letztendlich keine Unterbrechung duldendes (überhöhtes) Sprechen durch, das allen Beteiligten klarmacht, was Lysiart eigentlich denkt.

Lysiarts abwartende Haltung in seiner Rede und seine sorgfältig vorbereitenden verbalen Nadelstiche – im Ganzen seine Souveränität in diesem Wortgefecht – sind auch hier konkret in den Noten zu finden, so sind seinen Redebeiträgen *Andante* und *Larghetto* vorgezeichnet, sie werden von Akkordflächen oder von Pausen begleitet. Er nimmt sich zwischen den Sätzen Zeit und wählt anscheinend seine Worte mit Bedacht. Nur in den Teilen, in denen er zu sich spricht, scheint in schnellen Läufen der

hohen Streicher, sein Zorn auf. Adolars Rezitativteile hingegen sind alle *accompagnée*, und zwar von Tremolo-Streicherflächen mit starken dynamischen Kontrasten. Wenn seinen Beiträgen eine musikalische Bewegung vorangeht, dann ist sie mit *Allegro* bezeichnet, zwischen seinen Sätzen ist gerade einmal genug Zeit um Luft zu holen. Adolars Entgegnungen muten in ihrer Hast, die sich über den Notentext mitteilt, spontan und unüberlegt an, was ihn dann ja auch letztendlich in Probleme bringt. In dieser Gesellschaft von gestandenen, älteren Männern, dem Parkett der höfischen Diplomatie, ist der junge Adolar derjenige, der aus der Rolle fällt. Insofern wird verständlich, dass der König erst nach längerer Zeit eingreift und dann nicht Lysiart zur Ordnung ruft, sondern Adolar: „Mein Adolar, laß ab von diesem Streite!“[49]

In der Frankfurter Inszenierung geht Adolar (offensichtlich nach Leibowitz’ Lesart Adolars als der eines „melancholischen und zärtlichen Mannes“) nur zögernd und unwillig auf die Bitte des Königs ein, die Minne anzustimmen. Das Textbuch hingegen lässt sich an dieser Stelle – mit Blick auf Lysiarts Verfassung in diesem Moment – auch so lesen, dass Adolar es durch sein bei diesem Festakt offen zur Schau getragenes Verhalten geradezu darauf anlegt, von dem König gebeten zu werden. Eigentlich verhält sich Adolar bei dem Festakt in seiner Funktion als Vasall unziemlich und versucht, seinem freundlichen und ihm zugeneigten, aber offensichtlich schwachen und nachgiebigen König eine weitere Vergünstigung zu entlocken.

König.
Mein Adolar, so fern dem schönen Reigen,
So trübe bey des Festes Lust?

Adolar.
Nur Sehnsucht herrscht in meiner Brust,
Ihr muss sich jede Freude neigen.

König.
Erheitre dich!

Lysiart *(für sich).*
O, Sorg’ um einen Knaben!

König.
Beglückend Wiedersehn ist nah!
Weilt deine Braut in Nevers?

[49] Textbuch (wie Anm. 30), 1. Akt, 1. Scene, S. 7.

Adolar.
Ja,
Mein König!

König.
Heut' noch soll sie Kunde haben,
Bald soll ihr Anblick dich erfreun,
Sie wird der Schmuck des Hofes seyn.

Adolar.
Mein theurer König![50]

Mit dieser Lesart von Adolars Verhalten wären zwei Eigenschaften in seinen Charakter eingebracht, welche er auf dem Schlachtfeld sicher gebraucht hat, jedoch für sein politisches Leben noch anzuwenden lernen muss: Geltungsdrang und List.

Wie deutlich wird, haben alle vier Figuren, das hohe Paar Adolar und Euryanthe und die Gegenspieler Lysiart und Eglantine, sehr verschiedene Motive für ihr Handeln, wobei Euryanthe durch ihre gesellschaftlich-repräsentative Funktion und/oder ihre charakterliche Disposition – nach de Beauvoir wäre dies für ihre Wirkungsmacht unerheblich – das geringste Entwicklungspotential für die Bühnenhandlung birgt. Wie auch schon Leibowitz darlegt, lässt sich der Konflikt zwischen den beiden Paaren nicht auf den Gegensatz zwischen „Gut und Böse" reduzieren (und folgt damit auch nicht den pauschalen Kategorisierungen der Paarungen in der Oper). Da ist zum einen der Konflikt der beiden Staatsmänner in der politischen Öffentlichkeit (der Vasallen und des Königs) am Anfang. Da ist zum anderen der unerwartete Zufall, der Lysiarts Motivation grundlegend verändert: war er anfangs noch von überzogener Ritterlichkeit (oder von ritterlicher Männlichkeit) erfüllt, so verändert sich dies mit dem ersten Zusammentreffen mit Euryanthe zu einem verblendeten Verliebtsein, welches in Zerstörung mündet. Bei Eglantine scheint ein längerer Prozess stattgefunden zu haben: der Standesverlust, der Verlust der Familie und die Gefangenschaft haben sie schon lange zermürbt, sie entscheidet sich, von der Opferrolle in die der Täterin zu wechseln.

Bereits in den Momenten, in denen sie Gelegenheit zur Retrospektion hat, beim fünften Auftritt (Rezitativ und Arie), klingt sie wie eine Isolde kurz vor dem Liebestod:

Vielleicht sinkt Adolar
Noch reuevoll an diese glüh'nde Brust,

[50] Textbuch (wie Anm. 30), 1. Akt, 1. Scene, S. 4.

O, der Gedanke lös't mich auf in Lust,
In Ahnungswonnen schwelgt die Seele trunken.
Fänd' ich den Tod, an seine Brust gesunken,
Nur einen, einen Augenblick,
Ich wollt' ihn mit Vernichtung zahlen.[51]

Andererseits ist dieses selbstzerstörerische Moment des Liebens bis in den Wahnsinn oder die Selbstauslöschung des Eigenen und des geliebten Anderen, bis in den Suizid oder den erweiterten Suizid, ein Moment, welches die romantische Liebe ausmacht. So beschreibt Günter Dux an den Schriften und Briefen von Novalis, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano die romantische Welt als durch Liebe bestimmt: „Jedwede Form menschlicher Liebe, vor allem die Liebe zwischen den Geschlechtern stellt sich ihr als Partizipation an der göttlichen Liebe dar, die den Kosmos durchdringt; sie ist [nach Novalis] ‚das Unum des Universums', der Endzweck der Geschichte."[52] Notwendig sei diesem Verständnis zufolge die Macht der Liebe auch die Macht des Todes. Im Sterben, so Dux, löse sich nach diesem Verständnis die Liebe an einen Menschen in die kosmische Liebe auf.

Das Aufgehenwollen in der vollendeten Zweisamkeit mit Adolar und die Vereinigung im Tod, die Sehnsucht nach dem Vergehen „an der Brust des Geliebten", vereint die beiden Frauen und Rivalinnen Eglantine und Euryanthe. Aber auch Adolar singt in der Zweisamkeit mit Euryanthe von dem Auflösen des Eigenen im Anderen. (Und sogar Adolars Versuch, Euryanthe zu töten, kann im Sinne eines romantischen Liebeskonzepts, welches keinen Unterschied zwischen Leben und Tode macht, nicht als Gottesgericht, sondern als letzter Akt seiner Liebe angesehen werden. Freilich ist in diesem patriarchalen Konzept unbestritten, dass nur der Mann die Tötung ausführen darf und nicht die Frau.)[53]

Ohne noch weitere Details zu thematisieren, lässt sich sagen, dass in dieser Gemengelage von Motiven das Handeln aus Liebe, welches besonders in Cavatinen wie Euryanthes „Glöcklein im Thale" (zum Anfang des dritten Auftritts im ersten Akt) betont wird, nur einen Teil der Handlung darstellt. Insofern finde ich das dezidierte und teilweise auch naive Betonen von Liebesmomenten, wie sie in der Frankfurter Inszenierung allenthalben durch das Einsetzen von pantomimischen stummen Rollen zu finden sind, nicht förderlich für das, was ich als handlungsleitende Momente und

---

51 Textbuch (wie Anm. 30), 1. Akt, 4. Scene, S. 15.

52 Günter Dux, *Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben. Die romantische Liebe nach dem Verlust der Welt*, Frankfurt am Main 1994, S. 432.

53 Vgl. hierzu de Beauvoirs Beschreibung des Tötungsrechts im Falle eines Ehebruchs in feudalen Gesellschaften. De Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (wie Anm. 36), S. 110.

Motive erkenne. Eglantine (von Puiset) wird im Textbuch als die Tochter eines Empörers bzw. Aufrührers beschrieben. Das ist Lysiart sehr bewusst, deswegen singt er im gemeinsamen Rezitativ mit Eglantine nicht von verschmähter Liebe, sondern von weltlicheren Dingen:

> Die Fesseln wandl' ich in ein Rosenband,
> Beherrschen sollst du diese [d. h. Adolars] reichen Gauen,
> Heil, Ehre, Leben darfst Du mir vertrauen![54]

Lysiarts Eheversprechen im Rezitativ und dann im Duett „Nimm mein feierlich Versprechen, Rächer werd' ich und Gemahl!"[55] wird in Frankfurt mit gegenseitigem heftigen Küssen besiegelt. Meines Erachtens ist dies einer der ganz wenigen ‚echten' Inszenierungsfehler, denn die Liaison zwischen Lysiart und Eglantine ist eine reine Zweckbeziehung, um die Intrige zum Erfolg zu führen. Folgerichtig sieht Lysiart, wie an obigen Zeilen deutlich, vor allem Eglantines verpasste Chance einer Statuswiederherstellung, die Adolar Eglantine durch sein Verschmähen nicht gewährte.

„Der Frauen Treu'" und Vasallentreue

Insofern ist es generell fraglich, wie die normalerweise mit ‚Liebe' assoziierten Verhaltensweisen zu deuten sind. Insgesamt ist es bemerkenswert, in welch enge Nähe die Autoren Chézy und Weber die Treue des Vasallen zum König zur Treue der versprochenen Braut, in diesem Fall Euryanthe, bringen. Besonders in den öffentlichen und repräsentativen Anlässen wie der Siegesfeier und der Hochzeit, in denen der Chor die höfische (Teil-)Öffentlichkeit repräsentiert, erfüllt der Lobpreis der Treue Euryanthes einen rituellen Zweck. Dies geht soweit, dass der König Adolar die Minne, das rituelle Lob der Frau, in einem Moment der vollständigen Öffentlichkeit und im Angesicht eines errungenen Sieges anstimmen lässt. Bei der Ankunft Lysiarts und seiner Gefolgschaft in Euryanthes Aufenthaltsort, dem Garten der Burg von Nevers, werden die siegreichen Ritter von den „Landleuten" (d. h. der einfachen Bevölkerung) empfangen mit: „Laßt euch Dank und Liebe krönen / In der Treue Heiligtum".[56] Die Treue Euryanthes, wie immer sie geartet ist, scheint ein allgemeingesellschaftlicher Konsens zu sein, der in Chézys und Webers Interpretation des feudalen Mittalters alle gesellschaftlichen Schichten vereint.

---

[54] Textbuch (wie Anm. 30), 2. Akt, 2. Scene, S. 22.
[55] Ebd., 2. Akt, 2. Scene, S. 23.
[56] Ebd., 1. Akt, 5. Scene, S. 17.

Diese Kombination Staatstreue/Frauentreue kann auch in ihr Gegenteil umschlagen. Indem Lysiart den Frauen und damit auch Euryanthe Untreue vorwirft, stellt er die Möglichkeit in den Raum, dass ein Vasall seinem Herrn, hier Adolar seinem König, untreu sein könnte. Schlimmer noch, er mindert Adolars erbrachte Leistung im Kampf, indem er die Möglichkeit eröffnet, dass Adolar sich weder um seine Ländereien noch um seine Braut kümmern könnte.

Carl Friedrich Wittmann, der das Werks innerhalb seiner mit Georg Richard Kruse bei Reclam herausgegebenen Reihe der „Opernbücher“ bearbeitet und kommentiert hat, deutet als entscheidenden Fehler des Textbuchs, dass Weber und Chézy aufgrund der in Wien zu befürchtenden Zensur den Hinweis auf die Untreue umänderten. In der mittelalterlichen Romanvorlage erlangte Lysiart durch die verräterische Vertraute (damals noch eine alte Zofe namens Gundrieth) Zugang zu Euryanthes Bad und konnte das Mal unter der rechten Brust sehen, welches die Form eines Veilchenblattes hat.[57] Die Kenntnis dieses intimen körperlichen Merkmals reichte aus, um Euryanthe der Untreue zu bezichtigen. Chézy ändert dies in ihrem ersten Szenario[58] in die Kenntnis von Adolars Familiengeheimnis, Emmas Suizid. Stellvertretend für die Kenntnis dieses Geheimnisses ist Lysiarts Besitz von Emmas Ring. Wittmann dazu:

> Bei dem Veilchenmal war das Schweigen Euryanthes auf die Vorwürfe des Geliebten aus zarten Rücksichten erklärlich und vollkommen motiviert; bei dem Ring erscheint unbegreiflich und unklar, weshalb es Euryanthe Adolar und dem ganzen Hofe gegenüber nicht ausspricht: sie habe den Verlockungen der Freundin nachgegeben und dieser das Geheimnis des Ringes in einer schwachen Stunde offenbart.[59]

Ich finde diesen Vorwurf nicht plausibel, denn das Ausplaudern von Adolars Familiengeheimnis scheint für Euryanthe genauso schlimm zu sein wie der Vorwurf des Seitensprungs. Letztendlich bleibt es aber im Textbuch unklar, wessen Adolar Euryanthe konkret bezichtigt. Für ihn scheint das Verraten des Geheimnisses wie die mögliche Untreue (in der Spannweite denkbar von dem Gewähren eines Gesprächs unter vier Augen bis hin zum Vollzug des konkreten Geschlechtsaktes) mit dem Widersacher Lysiart in einem verschwommenen Möglichkeitsfeld der ‚Untreue‘ zusammenzufallen. Plausibler erscheint ein anderer Grund, der ebenfalls mit Liebe, aber in ihrer gesellschaftlich institutionalisierten Form zu tun hat: Indem Euryanthe Adolars mit Schande beladenes Familiengeheimnis nicht für sich behalten kann, hat sie sich für die Aufnahme in Adolars Familie, die ihr als Braut bevorsteht, als unwürdig erwiesen,

---

57 Siehe hierzu detailliert Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper* (wie Anm. 3), S. 47–48.
58 Abgedruckt in Tusa, *Euryanthe* (wie Anm. 19), S. 467–470.
59 Wittmann, *Euryanthe* (wie Anm. 22), S. 7–8.

und muss mit allen Mitteln, notfalls mit Mord, aus dem Eheversprechen entbunden werden. Adolar will seine Euryanthe also als Braut nicht mehr haben. Euryanthes Versuch, die Lage während der Befragung am Hof und später in der Einöde unter vier Augen zu klären, scheitert, weil Adolar der Sachverhalt ausreicht, Euryanthe habe Lysiart gegenüber das Familiengeheimnis ausgeplaudert. Erst in den beiden Dialogen zwischen Euryanthe und dem König und später zwischen Berta und Adolar – in denen offengelegt wird, dass Euryanthe selber betrogen wurde, und zwar durch die Vertraute Eglantine, die das Geheimnis weitergetragen hat – löst sich für alle Beteiligten das Missverständnis völlig auf, da nun klar wird, dass Euryanthe in beiderlei Hinsicht nicht untreu war.

Fazit

Wie deutlich wurde, ist Leibowitz' Wunsch nach Differenzierung und neuerlicher Hinterfragung der Figuren nach wie vor aktuell. Und durch den Einbezug des sozialen Geschlechts innerhalb der Handlung der Euryanthe, und zwar sowohl der Männer als auch der Frauen, lässt sich seine Beobachtung, dass die Figuren vielschichtig sind und auch widersprüchlich handeln, weiter präzisieren. Dabei erscheint es mir angemessen eine aktuelle Inszenierung bzw. die Aufführung derselben als ein Interpretationsangebot heranzuziehen, welches Auskünfte über das Werk gibt, die bis dahin in der Forschung oder durch die vorwissenschaftliche Beobachtung nicht klar formuliert sind. In großen Teilen war die Frankfurter Inszenierungskonzept ebenfalls von Fragen des sozialen Geschlechts bestimmt. Wie in der parallelen Analyse von Text und Bühnengeschehen deutlich wurde, ist der Umstand, dass der Schwerpunkt auf dem sozialen Geschlecht liegt, nicht (nur) das Resultat einer künstlerischen Willkür der inszenierenden Instanzen oder Ausdruck einer zeitgenössischen Entwicklung, von denen – so der mögliche Vorwurf – das Werk und deren Schöpfer noch nichts wussten, sondern dieses Interpretationsangebot ist bereits in das Werk eingeschrieben. Das bedeutet einerseits, dass das Regietheater hier (im Sinne Sven Friedrichs) ein ‚gutes' ist, weil es – im Sinne Wagners Begriff der „Notwendigkeit", welche die „reine Willkür" ablehnt – die womöglich versteckte Botschaft des Werkes erkennt, ernst nimmt und in eine zeitgemäße Theatersprache übersetzt.[60] Andererseits wirft eine feministische Lesart der *Euryanthe* ein helleres Licht auf die Autorin des Librettos und natürlich auch auf den Komponisten.

---

[60] Vgl. Sven Friedrich, *Um die „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" bittend. Überlegungen zum „Regietheater" auf der Opernbühne*, in: *wagnerspectrum* (2005), Heft 2: Schwerpunkt Regietheater, S. 31–54.

Einige durch das Textbuch bedingte Probleme in der Handlung, wie bspw. der Umstand, dass Eglantines Auskunft über ihre Herkunft im Bühnentreiben untergehen kann, Euryanthes Schweigen bei dem Scherbengericht und Lysiarts plötzliche und rasende Verliebtheit lassen sich aber auch nach detaillierter Analyse und wohlwollender Interpretation, welche die sozialen Komponenten dieser mittelalterlichen Gesellschaft berücksichtigt, nicht schlüssig klären. Indem die Verantwortlichen der Frankfurter Inszenierung die gesellschaftliche Komponente hervorheben und mit anderen Mitteln wie beispielsweise der Parallelpantomime den Inhalt des gesungenen Textes verdeutlichen, können einige dramaturgische Probleme wie Eglantines Motivation für ihr Handeln und das Geheimnis um Emma und Udo behoben werden. Die Figur des Lysiart bleibt allerdings weiterhin schwach und unter den hier angedeuteten Möglichkeiten ausgebildet.

Ohne dass dieser Beitrag in eine Rezension münden soll, kann festgestellt werden, dass die repräsentative Musikgattung der Minne, welche in diesem Werk dazu genutzt wird, die gesellschaftliche Funktion Euryanthes zu bezeichnen beziehungsweise ihren ‚Körper' fortwährend zu ‚beschreiben', noch weiter thematisiert werden könnte. Indem in einer möglichen Inszenierung Euryanthes symbolischer Wert als Frau in dieser Männergesellschaft deutlich hervorgehoben wird, ließe sich darstellen, wie das Singen über die Liebe mehrere soziale Funktionen erfüllen kann. Einerseits ist es, als Minne dargebracht, im öffentlichen Kreis geäußerter Ausdruck von Herrschafts- und Loyalitätsansprüchen, andererseits drücken sich in Momenten der Privatheit die Subjekte im Singen scheinbar unmittelbar aus. Jedoch auch diese Momente erscheinen determiniert oder kontaminiert von der Geschlechterdiskriminierung, denn das Sprechen der Protagonisten verändert sich in den verschiedenen Situationen nicht.

Ein starkes Wahrheitsmoment liegt daher in der inszenatorischen Lösung des Finales, welches in Frankfurt gefunden wurde. Euryanthe wacht nicht aus ihrer Ohnmacht auf. Adolar, nun verstummt, zerrt hilflos an ihr herum und versucht sie zum Leben zu erwecken. Derweil brüllt der Chor ins Publikum: „Heil Adolar! Heil Euryanthe!“ Das Spiel der Geschlechterdiskriminierung kennt keine Gewinner, sondern nur Verlierer.

Oliver Huck

Melodieverweise bei Johann Rist
Korpus und Kommentierung

Hatte der Dichter Johann Rist (1607–1667) im Druck seiner *Himlischen Lieder* 1641/42 für deren Vortrag noch ausschließlich von Johann Schop komponierte Vertonungen[1] vorgesehen, so hebt er im Vorwort seiner 1651 gedruckten *Neuen Himlischen Lieder* zunächst hervor, man könne diese auf „bekante und in unseren Evangelischen Kirchen gebräuchliche Melodien leichtlich singen" bevor er denjenigen Lesern, die in „der edlen Singkunst" erfahren sind, die dem Druck beigegebenen Generalbaßlieder als „von unterschiedlichen vortrefflichen Künstlern oder Komponisten wolgesetzte Weisen"[2] anempfiehlt. Entsprechend haben Rist und die Komponisten seiner Texte einen Platz in der Geschichte des deutschen Liedes,[3] jedoch Rist und die von ihm herangezogenen Melodieverweise keinen Platz in einer ohnehin erst noch zu schreibenden Geschichte des deutschen Kirchenliedes nach 1610.[4] Denn die Musikwissenschaft neigt von jeher

---

1 Im ersten Teil der *Himlischen Lieder* stammen, wie aus den Vorworten sowohl zum ersten, als auch zum zweiten Teil hervorgeht, nur „etliche wenig" von Schop, vgl. Johann Rist und Johann Schop, *Himmlische Lieder*, kritisch hg. und kommentiert von Anselm Steiger, kritische Edition des Notentextes von Konrad Küster, Berlin 2012, S. 14 und 101. Sicher nicht von Schop komponiert wurde „O Trawrigkeit! O Hertzeleid!" (I/3), weil von Rist die erste Strophe von Friedrich Spee samt dem zweistimmigem Satz – wenn auch mit einer Reihe von Veränderungen in beiden Stimmen – aus der 1628 publizierten *Himmlischen Harmony* (RISM 1628^{05}) übernommen wurde, vgl. Werner Braun, *Rist-Gesänge in der Passionshistorie*, in: *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*, hg. von Günther Fleischhauer, Blankenburg 2001, S. 121–134, hier hier S. 123 ff. Konrad Küster hebt hervor, dass sich die ersten drei Lieder und das siebente durch mehrere typographische Merkmale von den anderen Kompositionen des ersten Teils unterscheiden und damit vermutlich aus anderen Vorlagen gesetzt wurden (vgl. Rist/Schop, *Himmlische Lieder* (wie Anm. 1), S. 604), damit könnten I/1–2 und I/7 – I/3 jedoch nur als Bearbeitung – von Rist (oder auch einem anderen Komponisten) stammen.

2 Johann Rist, *Neue Himmlische Lieder*, kritisch hg. und kommentiert von Anselm Steiger, kritische Edition des Notentextes von Konrad Küster, Berlin 2013, S. 39.

3 Vgl. zuletzt Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 100).

4 Vgl. zum Abbruch des ursprünglich bis 1800, dann bis 1680 und später bis 1640 geplanten Vorhabens Joachim Stalmann, *„… deren etliche noch leben …" 40 Jahre Edition deutsches Kirchenlied: eine bewegte Geschichte*, in: *Das deutsche Kirchenlied. Bilanz und Perspektiven einer Edition*, hg. von Wolfgang Hirschmann und Hans-Otto Korth, Kassel u. a. 2010, S. 11–16.

dazu, Notentexten mehr Aufmerksamkeit zu schenken als Texten, selbst wenn diese sich als Paratexte unmittelbar auf Musik beziehen. Entsprechend erhalten Kompositionen gegenüber Kontrafakturen nicht nur unter ästhetischen, sondern auch unter editorischen Prämissen Vorrang.

Eben weil es sich um gebräuchliche Melodien handelt, scheinen Rists Melodieverweise für den Kommentar in einer kritischen Edition keine Herausforderung darzustellen. Ich greife als Beispiel mit „Frisch auf und last uns singen“ ein Lied aus den *Neuen Himlischen Liedern* auf, dass zusammen mit der Vertonung von Heinrich Scheidemann Eingang in Gottfried Vopelius' *Neu Leipziger Gesangbuch* von 1682 gefunden hat.[5] Rist gibt als Alternative zur Vertonung von Scheidemann an: „Dises kan man auch singen auf die Melodei des Lides: Nun lobe meine Seele den Herren.“[6] Nun erscheint es keineswegs ausgeschlossen, dass Rist die 1540 erstmals gedruckte Fassung der Melodie (DKL[7] Ef16) kannte und auch im Sinn hatte als er den Melodieverweis notierte. Ebenso wahrscheinlich ist es, dass sich unter seinen zahlreichen Lesern nicht wenige befanden, die bei dem zitierten Verweis genau diese Melodiefassung erinnerten. Andere hingegen werden je nach Ort und Zeit der Lektüre andere Melodiefassungen assoziiert haben.[8] Damit ist festzuhalten, dass aus einer rezeptionsgeschichtlichen Perspektive nicht eindeutig zu bestimmen ist, mit welcher Melodie bzw. Melodiefassung Rists Texte verbunden wurden, sondern potentiell jede Melodie und Melodiefassung, die die Verweise bezeichnen können, mit Rists Text verbunden worden sein kann. In Bezug auf Rist selbst erscheint es mir jedoch wahrscheinlich zu sein, dass er die in Hamburg zirkulierenden Melodiefassungen kannte, die im Falle von „Frisch auf und last uns singen“ erstmals 1588 im Anhang zu Franz Elers *Cantica sacra* gedruckt wurde[9] (DKL Ef16G), und dass er diese auch im Sinn hatte, als er den Verweis notierte.[10]

---

5 Vgl. Gottfried Vopelius, *Neu Leipziger Gesangbuch*, Leipzig 1682, S. 997–1002.

6 Rist, *Neue Himmlische Lieder* (wie Anm. 2), S. 371.

7 *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien.* Abt. 3: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, hg. von Joachim Stalmann, Kassel u. a. 1993–2010.

8 Insofern gibt der Verweis in Rist, *Neue Himmlische Lieder* (wie Anm. 2), S. 371 (mit Verweis auf „Wie wol hast du gelabet“, das den gleichen Melodieverweis enthält, und dort ebd., S. 145) auf Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1889–1893, Nr. 8244 f., die Unbestimmtheit zutreffend wieder.

9 Franz Eler, *Cantica Sacra […]. Acceßerunt in fine Psalmi Lutheri, et aliorum ejus seculi Doctorum, itidem Modis applicati*, Hamburg 1588, S. 40 f. (RISM 1588[14]), online abrufbar unter http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0009/bsb00092315/images/ [Stand: 30. Nov. 2015].

10 Entsprechend könnte ein Kommentar zu diesem Melodieverweis lauten: Zu der von Rist vorgesehenen Melodie des erstmals 1540 in Augsburg (RISM 1540[13]) gedruckten Liedes „Nun lob', mein Seel, den Herren“ vgl. *Das deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 7), Bd. III/1.2 Notenband, S. 180 f. (Ef16) und Textband, S. 226–229 sowie III/3–4 Abschließender Kommentarband, S. 308 f. Rist dürfte die Melodie jedoch in der Fassung aus Franz Elers 1588 in Hamburg gedruckten *Cantica sacra* (RISM 1588[14]) geläufig gewesen sein, die auch in David Wolders *New Catechismus Gesangbüchlein* von 1598 (RISM 1598[11]) aufgenommen

Bereits im Zuge der Edition von Rists *Neuen Hochheiligen Paßions=Andachten* mit Musik von Martin Coler[11] stellte sich damit die Frage, wie im Kommentar zum Text mit den Verweisen auf solche Melodien umzugehen ist, bei denen es sich nicht um Melodien aus Rists früheren Publikationen, insbesondere den *Himlischen Liedern* handelt, sondern um „bekante und in unseren Evangelischen Kirchen gebräuchliche Melodien."[12] Bei der Edition des ersten Teils von Rists *Neuem Musikalischen Seelenparadis* mit Musik von Christian Flor[13] stellte sich diese Frage umso dringlicher, als die Zahl entsprechender Verweise noch weitaus größer ist. Darüber hinaus kommt den Melodieverweisen in diesen und Rists weiteren Sammlungen geistlicher Lieder jedoch auch insofern Bedeutung zu als sie ein repräsentatives Korpus von Haus- und Kirchenliedern[14] in der Mitte des 17. Jahrhunderts adressieren.

Ich möchte an dieser Stelle zum einen erstmals einen Überblick darüber geben, welche Lieder Rist und damit ein als Dichter und Pastor gleichermaßen repräsentativer Zeitgenosse bei seinen Lesern insofern als bekannt voraussetzte, als er diese gerade für musikalisch nicht gebildete Leser für in höherem Maße geeignet hielt, um seine Texte darauf zu singen, als die eigens komponierten und in den Publikationen auch abgedruckten Melodien. Zum anderen möchte ich exemplarisch der Frage nachgehen, ob es möglich ist, zu entscheiden, welche der vor der zunehmenden Normierung der Gesangsbücher ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert vielfach abweichenden Melodiefassungen Rist jeweils im Sinn gehabt haben könnte.

---

wurde, vgl. *Das deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 7), Bd.. III/3 Notenband, S. 242 (Ef16G) und Textband, S. 281 sowie III/3–4 Abschließender Kommentarband, S. 309.

11 Vgl. Johann Rist und Martin Coler, *Neue Hochheilige Passions-Andachten*, kritisch hg. und kommentiert von Anselm Steiger, kritische Edition des Notentextes von Oliver Huck und Esteban Hernández Castelló, Berlin 2015.

12 Rist, *Neue Himmlische Lieder* (wie Anm. 2), S. 39.

13 Vgl. Johann Rist und Christian Flor, *Neues Musikalisches Seelenparadis*, kritisch hg. und kommentiert von Anselm Steiger, kritische Edition des Notentextes von Oliver Huck und Esteban Hernández Castelló, Druck in Vorbereitung.

14 Auch wenn Rist nach den *Neuen Himlischen Liedern* auf dem Titelblatt nahezu jeder Sammlung geistlicher Lieder den Hinweis auf den Gebrauch der Melodien in den evangelischen Kirchen wiederholt, bezeichnet er die Lieder im einzelnen (s. u.) teilweise als Haus- und Kirchenlieder.

Innerhalb des über 700 Texte umfassenden Korpus von Rists *Carmina spiritualia*[15] liegen zu 658 Texten insgesamt 678 Vertonungen vor.[16] Rist hat zwar jedem Lied einen neu komponierten zweistimmigen Satz beigegeben,[17] dennoch stellen jene Publikationen, die ausschließlich die Möglichkeit bieten, die Lieder auf neue und eigene Melodien zu singen, die Ausnahme dar. Lediglich in den ersten beiden Sammlungen, den *Himlischen Liedern* sowie dem *Leiden und Sterben*, verfährt Rist durchgehend und ausschließlich so. Alle künftigen Bände enthalten neben neu komponierten Melodien stets auch Verweise auf bekannte Melodien. Ausnahmen hiervon sind neben jenen 19 Liedern in den *Neuen Hochheiligen Paßions=Andachten*, die bereits Hinrich Pape im *Leiden und Sterben* vertont hatte,[18] nur wenige zu verzeichnen, lediglich neun der verbleibenden 570 Lieder können ausschließlich in ihrer „eigenen gantz neüen Melodei“[19] gesungen werden. Mit Ausnahme der *Sabbahtischen Seelenlust* dienen Rist dabei stets auch Vertonungen eigener Texte als Melodievorlagen, insgesamt sind 116[20] Entlehnungen aus und Verweise auf Rists eigene Sammlungen geistlicher Lieder

---

15 Vgl. Johann Anselm Steiger, *Carmina spiritualia Ristiana. Bibliographie sämtlicher geistlicher Lieder Johann Rists (1607–1667)*, in: *Jahrbuch für Hymnologie* 52 (2013), S. 171–204. Die dort verwendeten Abkürzungen für die Ristschen Publikationen werden hier (vgl. Anhang 1) übernommen. In vier der Sammlungen sind weder Vertonungen, noch Angaben zu Melodien enthalten, auf die die Texte zu singen wären, es sind dies: *Poetischer Lust=Garte*, Hamburg 1638; *Starker Schild Gottes*, Hamburg 1644; *Poetischer Schauplatz*, Hamburg 1646 und *Betrachtung Der überaus schweren Anfechtungen mit welchen offtmahls eine Christliche Seele biß auff die euserste Verzweiflung wird geplaget*, o. O. 1665. Es handelt sich damit nicht um geistliche Lieder in einem musikalischen, sondern in einem textlichen Sinne.

16 Die Liedtexte aus HV und LS sind erneut in NHL bzw. PA vertont. Carl Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Teil 2, Leipzig 1845, S. 432, nennt 611 Texte und 629 Vertonungen, er unterschlägt dabei HV, VE I und VE II.

17 Zu den Kompositionen vgl. grundsätzlich Konrad Küster, *„O du güldene Musik!“. Wege zu Johann Rist*, in: *„Ewigkeit, Zeit ohne Zeit“. Gedenkschrift zum 400. Geburtstag des Dichters und Theologen Johann Rist*, hg. von Johann Anselm Steiger, Neuendettelsau 2007 (Testes et testimonia veritatis 5), S. 77–180.

18 Vgl. die zwölf Andachten „Uber unseren Allerlibsten HErren und Seligmacher JESUM/Wie Derselbe/ zu Seinem Allerheiligsten Leiden ist hingeführet/“ und die sieben Andachten über „Allerheiligste/ Jämmerlich geplagte/und zermarterte Glieder“, Rist/Coler, *Neue Hochheilige Passions-Andachten* (wie Anm. 11), S. 131 ff., 343 ff. und 429 ff.

19 Rist, *Neue Himmlische Lieder* (wie Anm. 2), S. 300. In den *Neuen Himlischen Liedern* sind dies lediglich „GOtt/der du den Klooß der Erden“ (NHL Nr. I/9, S. 56), bei dem Rist zwar angibt, es sei „Jn unterschiedlichen neüen Melodeien andächtig und bußfertig zu singen“, jedoch weder auf die dem Erstdruck des Textes (HV) beigegebene Melodie, noch auf die dort angegebene Alternative (HL Nr. I/7) so verweist, dass sie für den Leser auffindbar wären, „WAch auf/wach’ auf du sichre Welt“ (NHL Nr. V/8, S. 248) und „WJrd den nun der Tag anbrechen“ (NHL Nr. IV/10, S. 262), daneben „Wo flieh Jch armer hin/wem sol ich Mich vertrauen?“ (AH Nr. 4, S. 14), „WAch’ auf Mein Geist mit Freuden/Hinweg Sorg/Angst und Leiden“ (AH Nr. 70, S. 378), „O Fröliche Stunden!“ (NFA Nr. 27, S. 174), „WJe geh ich so gebückt“ (DSch Nr. 4, S. 22), „REcht wunderbahrlich stund gebauet“ (NMS.NT Nr. 34, S. 202) und „O Süsser Jesu hilff! Es ist zu groß mein Schade“ (PA, S. 284).

20 Dreimal gibt Rist alternativ die Melodie eines Kirchenliedes und eines eigenen Liedes an, vgl. „ALles was der HErr geschaffen“ (KA S. 286) und „LJbster/wilt du meiner wahrten“ (VE I, Nr. 21, S. 365), die

nachweisbar.[21] Weitaus zahlreicher (vgl. Anhang 2) sind jedoch die Melodieverweise auf 78 Haus- und Kirchenlieder (vgl. Anhang 3).

Bemerkenswert ist, dass Rist auf mehrere Melodien mit unterschiedlichen Textincipits verweist, bei zwei Liedern handelt es sich um Strophen, die im jeweils anderen Lied enthalten sind, die jedoch auch einzeln gebräuchlich waren und offenbar als eigenständige Lieder verstanden wurden. Während er in den Publikationen bis 1656 auf „Es ist das Heil uns kommen her" (DKL Ea2G) verweist, bezeichnet er die gleiche Melodie 1658 und 1659 dann als „Sei Lob und Ehr' mit hohem Preis", möglicherweise ein Indiz dafür, dass die selbständige Verwendung der Strophen 13 und 14 gebräuchlicher geworden war. Im ersten Teil des *Neuen Musikalischen Seeleparadises* verweist er zweimal auf „Der Tag der ist so freudenreich" und dreimal auf „Ein Kindelein so löbelich", die zweite Strophe aus dem gleichen Lied (DKL Eg17B).[22] Warum Rist jedoch innerhalb der gleichen Sammlung für eine identische Melodie unterschiedliche Liedincipits als Verweis angibt, bleibt unklar.

Ob davon auszugehen ist, dass Rist mit der Wahl verschiedener Incipits dort, wo es sie gibt, auf unterschiedliche Melodien verweist, erscheint damit keineswegs sicher. „Herr Christ, der einig Gott(e)s Sohn" (DKL Ea4) gehört zu jenen Liedern, auf die Rist in sämtlichen Sammlungen ab den *Neuen Himlischen Liedern* verweist. Lediglich einmal gibt er hingegen auch „O Mensch, du wollst bedenken mein bitter Leiden" (NFA Nr. 18, S. 114) an, ein Lied, für dessen Melodie sowohl bei Eler als auch bei David Wolder jeweils auf „Herr Christ, der einig Gott(e)s Sohn" verwiesen wird.[23] „Herr Christ tu mir verleihen" wurde von Jeremias Nicolai als Kontrafaktur auf die Melodie von „Aus meines Herzensgrunde" gedichtet, unwahrscheinlich ist damit, dass Rist mit diesen beiden Incipits auf unterschiedliche Melodien verweist. Im Falle von „Wie 's Gott gefällt, so g'fält mir 's auch" gibt es zwar zwei eigene Melodien zu diesem Lied (DKL C 43 und Zahn 7547), keine davon war jedoch verbreitet, so dass es wahrscheinlich erscheint, dass Rist hier ebenfalls die von Wolder als Verweis vorgeschlagene Melodie, „Durch Adams Fall ist ganz verderbt",[24] im Sinn hatte.

entweder auf „Wie nach einem Wasserquelle" oder nach HL III/8 gesungen werden können, sowie „GUte Nacht du schnöde Welt" (VE II, Nr 24, S. 663), das entweder auf „Christus, der uns selig macht" oder auf VE I, Nr. 22 gesungen werden kann.

21 Vgl. dazu Oliver Huck, *„nach der Melodie meines aus den himlischen wolbekanten Liedes". Rists Melodieverweise auf seine eigenen geistlichen Lieder*, in: *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerke eines Pastors, Dichters und Gelehrten*, hg. von Johann Anselm Steiger und Bernhard Jahn, Berlin 2015 (Frühe Neuzeit 195), S. 439–457.

22 Vgl. NMS-AT Nr. 57, S. 350 und Nr. 86, S. 386 bzw. Nr. 1, S. 4, Nr. 5, S. 28 und Nr. 78, S. 479.

23 Vgl. Eler, *Cantica Sacra* (wie Anm. 9), S. 9 und 35 f.; sowie David Wolder, *New Catechismus Gesangbuechlein […]*, Hamburg 1598; online abrufbar unter http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000F7C400000000 [Stand: 30. Nov. 2015], S. 340 f. und 333 f. (RISM 1598[11]).

24 Ebd., S. 329–331.

Rist unterscheidet zwischen Liedern, die im evangelischen kirchlichen Gebrauch (dass er damit den lutherischen meint, wird deutlich, wenn er die drei Lobwasser-Psalmen – s. u. – nicht als „Kirchenlied“, sondern als „Psalm“ bezeichnet) seiner Zeit waren und solchen, die dies nicht waren.[25] Außer den „Kirchenliedern“ bzw. „Kirchengesängen“ gibt es daneben eine Reihe von Liedern, die zwar nicht als Kirchenlieder bezeichnet sind, jedoch durch die auf das Kirchenjahr zielende Bezeichnung als Adventslied, Weihnachtslied, Passionslied, Osterlied oder Pfingslied in diesen Kontext gestellt werden, gleiches gilt für das Tauflied „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (NHL Nr. III/6, S. 172 u. a.) und das Grablied „Nun lasst uns den Leib begraben“ (NFA Nr. 25, S. 160) sowie vermutlich auch für das „Buhs=Lied“ (DSch Nr. 28, S. 166) „O Herre Gott begnade mich“, insofern als die beiden anderen Bußlieder „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ und „Erbarm dich mein O Herre Gott“ auch als Kirchenlieder bezeichnet werden (DSch Nr. 34, S. 204 und Nr. 22, S. 128). Nur sechs Lieder bezeichnet Rist explizit als „Haus- und Kirchenlied“,[26] eine Bezeichnung die er erstmals in den *Katechismus Andachten* und dann auch in den folgenden Publikationen verwendet.[27] Daneben sind Morgengesang,[28] Abendgesang[29] Tischgesang[30] und Abschied- bzw. Sterbelied[31] durch ihre Funktion jedoch ebenfalls als „Hauslieder“ markiert.

Für das Gebiet, zu dem Rists Wohnort und Wirkungsstätte Wedel gehörte – bis 1640 die Grafschaft Holstein-Pinneberg, danach das Herzogtum Holstein –, ist bis zu Rists Tod kein Gesangbuch gedruckt worden – als erstes Gesangbuch gilt das Plönische von

---

25 Eine Reihe von Liedern wird einfach nur als „Lied“ bezeichnet ohne eine funktionale Bindung als Haus- und/oder Kirchenlied. Zum einen sind dies Lieder, die ausschließlich in den *Neuen Himlischen Liedern* herangezogen werden, wo viele der Melodieverweise funktional nicht spezifiziert sind, vgl. „Der Tag hat sich geneiget“, „Mag ich Unglück nicht widerstehn“, „So wünsch ich nun ein gute Nacht“ und „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (NHL Nr. V/6, S. 308, Nr. III/7, S. 178, Nr. V/10, S. 338 und Nr. III/8, S. 186), daneben jedoch auch „Ach Gott tu dich erbarmen“, „Das alte Jahr vergangen ist“, „Du Friedenfürst Herr Jesu Christ“, „Jesu nun sei gepreiset zu diesem neuen Jahr“, „O Welt ich muss dich lassen“, „Wacht auf ruft uns die Stimme“ und „Was mein Gott will das gescheh allzeit“.

26 „Auf meinen lieben Gott“, „Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn“, „Singen wir aus Herzens Grund“, „Von Gott will ich nicht lassen“, „Warum betrübst du dich mein Herz“ und „Wie es Gott gefällt so gefält mirs auch“.

27 Zuvor einmal „Haus= und KirchenGesang“ (SSL Nr. 20, S. 120).

28 „Aus meines Herzens Grunde“, „Ich dank dir lieber Herre“ und „Ich danke dir schon“ (u. a. AH Nr. 16, S. 80, Nr. 43, S. 232 und Nr. 42, S. 226).

29 „Christe der du bist Tag und Licht“ (AH Nr. 44, S. 236).

30 „Nun last uns Gott dem Herren“ und „O Gott wir danken deiner Güth“ (u. a. AH Nr. 9, S. 52 [recte 42] und Nr. 46, S. 246) sowie „Singen wir aus Herzens Grund“ (SSL Nr. 46, S. 278) und „Zwei Ding o Herr bitt ich von dir“ (AH Nr. 45, S. 242).

31 „Herzlich tut mich verlangen nach einem seligen End'“ (SSL Nr. 58, S. 352) und „Wenn mein Stündelein fürhanden ist“ (AH Nr. 66, S. 358).

1674.[32] Lediglich die beiden Kirchenordnungen von Paul Walther (1635) und Adam Olearius (1665) enthalten Lieder,[33] jedoch ohne Melodien, ersteres 114 Lieder in niederdeutscher Sprache, letzteres die gleichen Lieder in hochdeutsch und dazu weitere 32 (bis auf 16 Lieder sind alle bei Rist zitierten hier enthalten).[34] Insofern erscheint es naheliegend anzunehmen, dass Rist vor allem mit Hamburger Gesangbuchdrucken und den in ihnen enthaltenen Melodiefassungen bekannt war. Entsprechend sind 50 der von Rist herangezogenen Lieder, viele davon mehrfach verwendet, in Franz Elers 1588 als Anhang zu den *Cantica sacra* gedruckten niederdeutschen *Psalmi Lutheri, et aliorum* enthalten, teilweise erscheint die in Hamburg fortan geläufige Melodie hier erstmals. All diese und zwölf weitere Lieder sind auch in David Wolders 1598 gedrucktem hochdeutschem *New Catechismus Gesangbüchlein* enthalten, das damit wohl das Rist bekannte Gesangbuch gewesen sein dürfte, hingegen fehlen im Hamburger *Melodeyen Gesangbuch*[35] von 1604 zwölf dieser bei Wolder enthaltenen Lieder. „Sei Lob und Ehr in hohem Preis“ ist als 13. (und 14.) Strophe von „Es ist das Heil uns kommen an“ in allen genannten Hamburger Gesangbüchern enthalten, lediglich im *Melodeyen Gesangbuch* ist es innerhalb des Liedes „Es ist das Heil uns kommen an“ durch eine Zwischenüberschrift[36] und einen Verweis im Register als eigenständiges Lied herausgehoben. Es zeichnet sich damit ab, dass Rist sich am Repertoire und wohl auch den Melodiefassungen der Hamburgischen Gesangbücher, vor allem an Wolder, orientierte,[37] in dem bis auf 16 sämtliche verwiesenen Lieder enthalten sind.[38]

Bei einigen Liedern weichen die Melodien bzw. die Melodiefassungen in den Hamburger Gesangbüchern voneinander ab, so dass sich Gelegenheit bietet, diese These auf ihre Plausibilität zu überprüfen. So verweist Eler für „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ auf die Melodie von „Es ist das Heil uns kommen her“[39] (DKL Ea2G), während Wolder und das *Melodeyen Gesangbuch* hier eine eigene Melodie in jeweils unterschiedlichen Fassungen (DKL Em6G bzw. Em6F) vorsehen. Auch bei drei ande-

[32] Vgl. Emil Brederek, *Geschichte der schleswig=holsteinischen Gesangbücher. I. Teil: Die älteren Gesangbücher (bis 1771)*, Kiel 1919 (Schriften des Vereins für schleswig=holsteinische Kirchengeschichte I/9), S. 3 ff.

[33] Vgl. Paul Walther, *Manuale Ecclesiasticum Edder Kercken Hand=Böckschen […]*, Hamburg 1635 und Adam Olearius, *Das Schleßwigische und Holsteinische Kirchen Buch […]*, Schleswig 1665, online abrufbar unter http://diglib.hab.de/drucke/tk-79/start.htm [Stand: 30. Nov. 2015].

[34] Vgl. Brederek, *Geschichte der schleswig=holsteinischen Gesangbücher* (wie Anm. 32), S. 1–3 und Johann Heinrich Höck, *Der Ritual= und Agendenschatz der lutherischen Kirche in Schleswig-Holstein*, Kropp 1888, S. 25 ff. und 49 ff.

[35] *Melodeyen Gesangbuch […]*, Hamburg 1604 (RISM 1604^{05}), online abrufbar unter http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN647647958 [Stand: 30. Nov. 2015].

[36] Ebd., S. 111.

[37] Vgl. auch Rist/Coler, *Neue Hochheilige Passions-Andachten* (wie Anm. 11), S. 496 ff.

[38] „Jesu, nu sei gepreiset“ (DKL C87) jedoch ohne Melodie, vgl. Wolder, *New Catechismus Gesangbuechlein* (wie Anm. 23), S. 412 f.

[39] Vgl. Eler, *Cantica Sacra* (wie Anm. 9), S. 66 und 37 f.

ren Liedern unterscheiden sich die Melodiefassungen bei Wolder und im *Melodeyen Gesangbuch*, je einmal ist die Melodie bei Eler nicht vorhanden („In dich hab' ich gehoffet, Herr" DKL Ek24D bzw. Ek24E) bzw. stimmt bei Eler mit Wolder („Singen wir aus Herzens Grund" DKL Eg100G bzw. *Melodeyen Gesangbuch* Eg100I) oder dem *Melodeyen Gesangbuch* („O Gott, wir danken deiner Güt'" DKL En2C bzw. Wolder En2B) überein. Im Falle von „Christe, der du bist Tag und Licht", das im *Melodeyen Gesangbuch* fehlt, divergieren die Melodiefassungen bei Eler und Wolder (DKL B12 bzw. B12G,a). Bei letzterem erscheint es aufgrund des bei Rist angegebenen Incipits „Christe der du bist Tag und Licht")[40] wahrscheinlich, dass er sich auf Wolder und nicht auf Eler bezieht, auch bei „O Gott, wir danken deiner Güt" scheint dies plausibel, insofern als Wolder hier die weiter verbreitete Fassung enthält, ebenso bei „Wenn mein Stündlein vorhanden ist", für das Eler keine eigene Melodie angibt.

In Hamburg fanden 1604 zunächst zwei,[41] ab dem 1607 erschienenen (verlorenen) Hamburger *Enchiridion* – also noch zur Amtszeit Philipp Nicolais als Hauptpastor an St. Katharinen – dann alle vier in dessen *FrewdenSpiegel deß ewigen Lebens* (RISM 1599[10]) abgedruckten Lieder Eingang in die Gesangbücher.[42] Sie wurden sowohl niederdeutsch als auch hochdeutsch danach auch separat gedruckt als *Veer Schöne Geistlyke Leeder/genamen vth dem Fröuwden Spegel deß ewigen Leuendes* (RISM 1613[14]) bzw. *Vier Schöne Geistliche Lieder/genommen auß dem FrewdenSpiegel deß ewigen Lebens* (RISM 1615[17]), ebenso in der Hamburger Ausgabe des *FrewdenSpiegel* (RISM 1617[18]). Mit „So wünsch ich nun ein gute Nacht" (zur Melodie des weltlichen Liedes „So wünsch ich nun ein gute Nacht")[43] und „Wacht auf ruft uns die Stimme" sowie „Herr Christ tu mir verleihen" (Text Jeremias Nicolai zur Melodie des Liedes „Aus meines Herzens Grunde") verwendet Rist die Melodien von drei dieser Lieder, gerade jene drei sind jedoch im Hamburger *Enchiridion* von 1630 nicht mehr enthalten.[44] Auf die Melodien „Aus meines Herzens Grunde" und „So wünsch ich ihr ein gute Nacht" wird jedoch auch in den Hamburger Ausgaben nur verwiesen.

Dass „Auf meinen lieben Gott" in Hamburg verbreitet war, belegt seine Aufnahme (wenn auch ohne Noten) in das *Enchiridion* von 1630.[45] Dieses Datum deutet darauf hin, dass die Melodie in der weit verbreiteten Fassung des 1627 erschienen *Cantional*

40 AH Nr. 44, S. 236.

41 „Wacht auf ruft uns die Stimme" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" bereits 1604 im *Melodeyen Gesangbuch*, S. 374 ff. und 346 ff., ersteres jedoch mit einer abweichenden Melodiefassung.

42 Vgl. Herwarth von Schade, *Zu Gottes Lob in Hamburgs Kirchen. Eine Hamburgische Gesangbuchgeschichte*, Herzberg 1995 (Arbeiten zur Kirchengeschichte Hamburgs 20), S. 121 f.

43 Ludwig Erk und Franz M. Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. 3, Leipzig 1894, S. 187 f.

44 Vgl. von Schade, *Zu Gottes Lob in Hamburgs Kirchen* (wie Anm. 42), S. 125. Das *Enchiridion* von 1630 enthält keine Noten.

45 Vgl. ebd.

von Johann Hermann Schein[46] (RISM 1627[10]) geläufig gewesen sein dürfte, die damit wohl auch die Rist bekannte war.

Lediglich zwölf Lieder gehören damit nicht zu einem in Hamburger Drucken bereits 1607 etablierten Repertoire, eben jene fallen damit aber auch nicht unter das von Rist im Vorwort der *Fest=Andachten* beschworene Repertoire jener Lieder, die „in unseren evangelischen Kirchen von vielen Jahren her üblich“[47] seien. Von diesen sind „Mein Hüter und mein Hirt' ist Gott der Herre“, „O höchster Gott, o unser lieber Herr“ und „Wie nach einem Wasserquelle“ in dem von Ambrosius Lobwasser ins Deutsche übertragenen Genfer Psalter (mit den vierstimmigen Sätzen von Claude Goudimel) enthalten, der erstmals 1573 in Leipzig gedruckt wurde und zahlreiche Nachdrucke erfahren hat. Da es bis zu Rists Tod kein Gesangbuch gibt, in dem alle drei von Rist als Melodievorlagen herangezogenen Lobwasser-Psalmen (Ps 8, 23 und 42) enthalten sind,[48] ist davon auszugehen, dass er Lobwasser direkt (ev. auch in einer der erstmals 1574 erschienenen einstimmigen Ausgaben) rezipiert hat.[49] Das von Bartholomäus Gesius komponierte Lied „Du Friedefürst Herr Jesu Christ“ erschien erstmals 1601 in dessen *Geistlichen Deutschen Liedern*[50] und fand weite Verbreitung.

Bei drei der verbleibenden acht Lieder enthalten Quellen, die nach Rists Tod erschienen sind, Hinweise auf Melodiefassungen, die in Hamburg geläufig waren. Mit „Der Tag hat sich geneiget“ kann Rist aufgrund des Metrums nicht auf die erstmals in Erhard Bodenschatz' *Harmoniae Angelicae* 1608 (RISM 1608[03]) gedruckte Melodie (DKL H 120 bzw. Zahn 7219), sondern nur auf die erstmals in Bremen 1639 (RISM 1639[04]) gedruckte Melodie (Zahn 5420a), von der das – verlorene – Hamburger Choralbuch von 1690 (RISM 1690[08]) eine eigene Melodiefassung enthielt (Zahn 5420b), verwiesen haben. Auch von „Ich dank' dir schon“ enthielt das Hamburger Choralbuch von 1690 eine eigene Melodiefassung (Zahn 247b), die möglicherweise bereits zuvor in Hamburg

---

46 Vgl. Johann Hermann Schein, *Cantional oder Gesangbuch Augsburgischer Konfession 1627/1645*, hg. von Adam Adrio, Kassel u. a. 1965–67 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke 2), Teil 2, S. 61.

47 NFA, fol. B4 r.

48 Vgl. Judith Haug, *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)*, Tutzing 2010 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 30), S. 245 ff. und Irmgard Scheitler, *Der Genfer Psalter im protestantischen Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden*, hg. von Eckhard Grunewald, Henning P. Jürgens und Jan R. Luth, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 97), S. 263–282.

49 Vgl. Ambrosius Lobwasser, *Der Psalter dess Kœniglichen Propheten Dauids, Jn deutsche reymen verstendiglich vnd deutlich gebracht, mit vorgehender anzeigung der reymen weise*, Leipzig 1573 [nicht paginiert] (RISM 1573[03]).

50 Bartholomeus Gesius, *Geistliche deutsche Lieder Mart. Lutheri und anderer frommen Christen, welche durchs gantze Jahr in der christlichen Kirchen zu singen gebreuchlich, mit vier und fünff Stimmen nach gewöhnlicher Choralmelodien richtig und lieblich gesetzet*, Franckfurt/Oder 1601, fol. 198 r (RISM 1601[03]).

geläufig war. Im Falle von „Das alte Jahr vergangen ist“[51] ist es nicht unwahrscheinlich, dass Rist die noch bei Georg Philipp Telemann 1730 (RISM 1730[11]) in Hamburg gebräuchliche, erstmals in Scheins *Cantional*[52] gedruckte Melodiefassung (Zahn 522) geläufig war. Neben diesem und „Auf meinen lieben Gott“ sind mit „Christus, der uns selig macht“, „Helft mir Gott’s Güte preisen“, „Herzlich tut mich verlangen nach einem seligen End“ und „Jesu nu sei gepreist“ vier weitere Lieder ebenfalls in Scheins *Cantional* enthalten,[53] so dass es nicht unwahrscheinlich ist, dass Rist diese Fassungen direkt oder indirekt bekannt waren. Im Fall jener Lieder, von denen die Hamburger Gesangbücher keine Melodien enthalten, ist letztlich jedoch weder die Melodiefassung, noch Rists Quelle eindeutig zu benennen, insbesondere, wenn sie so weit verbreitet waren wie „Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End’“ (Zahn 5385a) auf Hans Leo Hasslers „Mein Gemüt ist mir verwirret“.

---

51 Die bei Schein erstmals gedruckte Melodiefassung (Zahn 522) ist, wenn auch mit rhythmischen Veränderungen, noch bei Georg Philipp Telemann 1730 (RISM 1730[11]) in Hamburg zu finden.

52 Vgl. Schein, *Cantional* (wie Anm. 46), Teil 1, S. 27.

53 Vgl. ebd., Teil I S. 35 f. und 25, Teil II, S. 58 sowie Teil I, S. 26.

Anhang I: Erstausgaben von Rists Geistlichen Liedern mit Musik

Sigle	Druck	Komponist(en)
HL	Himlische Lieder. Lüneburg 1641–1642	50 Lieder, Johann Schop und im ersten Teil auch Rist?
LS	Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreütz gehefteter Christus Jesus. Hamburg 1648	19 Lieder, Hinrich Pape
HV	Holstein vergiß es nicht. Hamburg 1648	1 Lied, Komponist nicht genannt, Rist?
NHL	Neüer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch. Lüneburg 1651	50 Lieder, Musik von Andreas Hammerschmidt, Michael Jacobi, Jacob Kortkamp, Petrus Meier, Hinrich Pape, Jacob Praetorius, Heinr. Scheidemann und S. Th. Staden
SSL	Sabbahtische Seelenlust. Lüneburg 1651	58 Lieder, Thomas Selle
AH	Frommer und Gottseliger Christen Alltägliche Haußmusik. Lüneburg 1654	70 Lieder, Johann Schop und Michael Jacobi
NFA	Neüe Musikalische Fest=Andachten. Lüneburg 1655	52 Lieder, Thomas Selle
KA	Neüe Musikalische Katechismus Andachten. Lüneburg 1656	50 Lieder, Andreas Hammerschmidt und Michael Jacobi
VE I	Die verschmähete Eitelkeit Und Die verlangete Ewigkeit. Lüneburg 1658	24 Lieder, Heinrich Scheidemann
DSch	Neüe Musikalische Kreutz= Trost=Lob= und DankSchuhle. Lüneburg 1659	70 Lieder, Michael Jacobi
NMS.AT	Neues Musikalisches Seelenparadis/ Jn sich begreiffend Die allerfürtreflichste Sprüche der heiligen Schrifft/ Alten Testaments. Lüneburg 1660	82 Lieder, Christian Flor
NMS.NT	Neues Musikalisches Seelenparadis/ in Sich begreiffend Die allerfürtreflichste Sprüche der H. Schrifft/ Neuen Testaments. Lüneburg 1662	82 Lieder, Christian Flor
PA	Neue Hoch=heilige Paßions=Andachten. Hamburg 1664	46 Lieder, Martin Coler
VE II	Der verschmäheten Eitelkeit Und Der verlangeten Ewigkeit/ Ander Theil. Frankfurt a.M. 1668	24 Lieder, Komponist nicht genannt

Anhang II: Verweise auf Melodien von Kirchenliedern (Textincipitis nach DKL, Angegeben ist die Seitenzahl)

	NHL 1651	SSL 1651	AH 1654	NFA 1655	KA 1656	VE I 1658	DSch 1659	NMS.AT 1660	NMS.NT 1662	PA 1664	VE II 1668
Ach Gott, tu dich erbarmen	256	260									
Ach Gott, vom Himmel sieh darein	20		182	36	154		354	281			
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'			142	166		312	16, 88	490	99, 400		
Allein zu dir, Herr Jesu Christ	44	218, 334	204								
Als (Da) Christus geboren war			354								
An Wasserflüssen Babylon	212, 316	82, 248	256	96, 210, 330	136, 242	136	224, 380	150, 230	130, 430	174	
Auf meinen lieben Gott	106, 192	52	154, 214	42	34	241	260	96, 484	148, 442	130	298
Aus meines Herzen Grunde	32	46, 266	80, 148, 220	310	261	329		454	190		
Aus tiefer Not schrei' ich zu Dir		254	172		178		204	73	141, 447		
Christ lag in Todesbanden		138							159		
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	172	170	64, 300		202		146	357	171, 466		

	NHL 1651	SSL 1651	AH 1654	NFA 1655	KA 1656	VE I 1658	DSch 1659	NMS.AT 1660	NMS.NT 1662	PA 1664	VE II 1668
Christe, der du bist Tag und Licht			236								
Christus, der uns selig macht			312			384	58, 298	85, 337	111, 418	217	54, 663
Da Jesus an dem Kreuze stund		100					288	324		16	
Das alte Jahr vergangen ist				68							
Der Tag, der ist so freudenreich			108	74		224	192	350, 386	208, 485		607
Der Tag hat sich geneiget	308										
Dies sind die heil'gen 10 zehen Gebot'		290			10						
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ			330				4	46, 310	33, 335		
Durch Adams Fall ist ganz verderbt	12	200, 314	260, 306, 341 [recte 342]	216, 272	40, 70	276	76	380, 472	70, 366	181	553
Ein feste Burg ist unser Gott	154	126			124, 248	68	210	102, 412	264		
Ein Kindelein so löbelich	72	34		16	88, 274		64	4, 28, 479	58, 270, 355	104	241
Erbarm dich mein, o Herre Gott	230	236, 340	318		22, 300		128, 282	108	166, 460		
Es ist gewisslich an der Zeit	270				112						

	NHL 1651	SSL 1651	AH 1654	NFA 1655	KA 1656	VE I 1658	DSch 1659	NMS.AT 1660	NMS.NT 1662	PA 1664	VE II 1668
Es ist das Heil uns kommen her		224	266	278	196						
Es wollt' uns Gott genädig sein	166	70, 182	276								
Gelobet seist du, Jesu Christ		28		54			122				
Gott der Vater, wohn uns bei		114									
Helft mir Gott's Güte preisen			4		142		386				
Herr Christ, der einig Gott(e)s Sohn	206	22	198, 324	10, 126	82	258	92	269, 275	88, 377	154	383
Herr Christ tu mir verleihen	140	4, 126, 284	194	246	28	86	28	22	16, 318		
Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr	148		38		226		186	436	277		
Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End'	292	352		298, 344							
Hilf, Gott, dass mir gelinge		108					392	304	306		
Ich dank' dir, lieber Herre	198	230	232	224	208	207	40	78, 91	82, 371	187	354
Ich dank' dir schon			226			347	366				
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	50	64, 272	130								413
In dich hab' ich gehoffet, Herr	236	212, 328	18, 188	290	58	293	46	293	394, 412		
In dulci jubilo				30			198, 330				

	NHL 1651	SSL 1651	AH 1654	NFA 1655	KA 1656	VE I 1658	DSch 1659	NMS.AT 1660	NMS.NT 1662	PA 1664	VE II 1668
Jesu, nu sei gepreiset				60							
Jesus Christus, wahr Gottessohn		144		182	100		276				
Komm, Heiliger Geist, Herre Gott		176			4, 118		242, 420	211, 393	4, 312		
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	38, 224	16, 206, 322	160, 176	120, 252	46, 268	121	82, 322	132, 287	22, 324	142	80
Mag ich Unglück nicht widerstahn	178										
Mein Hüter und mein Hirt' ist Gott der Herre			92	196			10	52	39, 342		
Nun freuet euch, lieben Christen g'emein	84	76	28	230		14			220		108, 526
Nun komm, der Heiden Heiland				108							
Nun lob', mein Seel', den Herren	78, 330	156	250, 348	202, 258, 336	106, 306	50	34	187, 237	118		162
Nun lasst uns den Leib begraben				160							
Nun lasst uns Gott dem Herren			52 [recte 42]				70	59			
O Gott, wir danken deiner Güt'	126		60, 246								

	NHL 1651	SSL 1651	AH 1654	NFA 1655	KA 1656	VE I 1658	DSch 1659	NMS.AT 1660	NMS.NT 1662	PA 1664	VE II 1668
O Herre Gott, begnade mich	4	242	22		64, 280		166	114	257		
O Herre Gott, dein göttlich Wort				190	234						
O höchster Gott, o unser lieber Herre				138							
O Lamm Gottes, unschuldig				154						199	
O Mensch, bewein dein Sünde groß	278	94		146	94, 214					4	
O Mensch, du wollst bedenken mein bitter Leiden				114							
O Welt, ich muss dich lassen	284	132, 346	374	48, 102	190		230	198			
O (Ach) wir armen Sünder, unsre Missetat		194, 302		132	130, 220	190	264, 342	193	195, 478	10, 193	636
Sei Lob und Ehr' mit hohem Preis						425	52				
Singen wir aus Herzens Grund		120, 278									468
So wünsch ich nun ein gute Nacht	338										
Vater unser im Himmelreich	160	88	8, 282	324	148, 294	104	152	138, 443	9, 289	117	134
Von allen Menschen abgewandt	218	58					316				
Von Gott will ich nicht lassen	132, 324			88, 266	160		360	162	46	110	325

	NHL 1651	SSL 1651	AH 1654	NFA 1655	KA 1656	VE I 1658	DSch 1659	NMS.AT 1660	NMS.NT 1662	PA 1664	VE II 1668
Wacht auf, ihr Christen alle	242	10	54, 370	4	16	31	134, 248	144, 418	27, 329	97	27
Wacht auf ruft uns die Stimme		308									
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit	186										
Warum betrübst du dich, mein Herz	26	40	166		52, 172		96	362	184		441
Was kann uns kommen an für Not		150				154					
Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit	118		86								
Wenn mein Stündlein vorhanden ist			358								
Wenn wir in höchsten Nöten sein	100		136		184						186
Wie 's Gott gefällt, so g'fält mir 's auch	300	162			166	172	172	466	245		
Wie nach einem Wasserquelle			270			365					
Wir glauben all an einen Gott		188			76						
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält			288	284							
Zwei Ding', o Herr, bitt' ich von dir			242								

Anhang III: Verwiesene Lieder, wahrscheinliche Melodiefassungen und ihre Quellen

	vermutete Melodie-fassung DKL/Zahn	Eler 1588	Wolder 1596	Melodey-en Gesang-buch 1604	Olearius 1665 bis auf ( ) auch Walther 1635	Bemerkung
Ach Gott, tu dich erbarmen	Eg 239		209–213			
Ach Gott, vom Himmel sieh darein	Ea 5	56 f.	311 f.	10–13	59 f.	
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	Ei 2A	19	150 f.	32–37	31 f.	
Allein zu dir, Herr Jesu Christ	B 47A	31	427–429	28–33	43 f.	
Als (Da) Christus geboren war	Eg 100B					erstmals RISM 1560[17]
An Wasserflüssen Babylon	Eb 17	50 f.	464–466	46–51	74 f.	
Auf meinen lieben Gott	Zahn 2164				93 f.	erstmals Schein, RISM 1627[10]
Aus meines Herzen Grunde	A 247C		387 f.[54]		117 f.	Melodiefassung erstmals bei Wolder
Aus tiefer Not schrei' ich zu Dir	Ea 6	28	423 f.	36–41	39 f.	
Christ lag in Todesbanden	Ea 8A	12 f.	187–189	66–71	20 f.	
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	Ec 4	24 f.	529–531	70–77	38 f.	
Christe, der du bist Tag und Licht	B 12 (Eler) B 12G, a (Wolder)	73	395–397	58–63	118 f.	

[54] Melodieverweis auf 222–229 „Herzlich tut mich erfreuen".

	vermutete Melodie-fassung DKL/Zahn	Eler 1588	Wolder 1596	Melodey-en Gesang-buch 1604	Olearius 1665 bis auf ( ) auch Walther 1635	Bemerkung
Christus, der uns selig macht	B 7				(17 f.)	erstmals 1545[05]
Da Jesus an dem Kreuze stund	Ek 7A	7 f.	176–178	76–81	14 f.	
Das alte Jahr vergangen ist	Zahn 522					erstmals Schein, RISM 1627[10]
Der Tag, der ist so freudenreich	Eg 17B		129 f.[55]		8 f.	= 1. Strophe zu „Ein Kindelein so löbelich“
Der Tag hat sich geneiget	Zahn 5420a/b				122 f.	erstmals RISM 1639[1]
Dies sind die heil'gen 10 zehen Gebot'	Ea 1	20 f.	19–21	86–89	34 f.	
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	H 20				(77 f.)	erstmals Gesius, RISM 1601[03]
Durch Adams Fall ist ganz verderbt	Ee 13	32 f.	99–102	90–95	54–56	
Ein feste Burg ist unser Gott	B 31	58	241–243	100–105	61 f.	
Ein Kindelein so löbelich	Eg 17B,a	4	130–132	96–101	9 f.	= „Der Tag, der ist so freudenreich“
Erbarm dich mein, o Herre Gott	Ec 5	29	421 f.	126–131	40 f.	
Es ist gewisslich an der Zeit	B 15		204 f.[56]			

[55] Melodieverweis auf 130 f. „Ein Kindelein so löbelich“.
[56] Melodieverweis auf 102–105 „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“.

	vermutete Melodie-fassung DKL/Zahn	Eler 1588	Wolder 1596	Melodey-en Gesang-buch 1604	Olearius 1665 bis auf ( ) auch Walther 1635	Bemerkung
Es ist das Heil uns kommen her	Ea 2G	34 f.	73–76	104–111	56–58	Melodiefassung erstmals bei Eler
Es wollt' uns Gott genädig sein	B 17	58 f.	313 f.	132–135	62 f.	
Gelobet seist du, Jesu Christ	Ec 10	2	139 f.	146–149	4 f.	
Gott der Vater, wohn uns bei	Ec 17C	18 f.	454 f.	154–159	31	
Helft mir Gott's Güte preisen	B 76				112 f.	erstmals RISM 1563^{16}
Herr Christ, der einig Gott(e)s Sohn	Ea 4	35 f.	333 f.	160–163	58 f.	
Herr Christ tu mir verleihen	A 247C					Nicolai, RISM 1599^{10} ohne Noten = „Aus meines Herzens Grunde"
Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr	Ek 25B		279–281		(53 f.)	
Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End'	Zahn 5385a				(138 f.)	erstmals RISM 1613^{22} = Hassler (Lustgarten 1601), „Mein Gemüt ist mir verwirret"
Hilf, Gott, dass mir gelinge	A 881	8 f.	173–176	186–191	15–17	Melodiefassung erstmals bei Eler
Ich dank' dir, lieber Herre	B 41D	71 f.	381–383	216–221	115–117	Melodiefassung erstmals bei Eler
Ich dank' dir schon	A 907A					erstmals RISM 1610^{06}

	vermutete Melodie-fassung DKL/Zahn	Eler 1588	Wolder 1596	Melodey-en Gesang-buch 1604	Olearius 1665 bis auf ( ) auch Walther 1635	Bemerkung
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	Ee 17	45	334–336	196–201	82 f.	
In dich hab' ich gehoffet, Herr	Ek 24D (Wolder) Ek 24E (1604)		282 f.	220–226	71 f.	Melodiefassung erstmals bei Wolder
In dulci jubilo	Ee 12	5	140–142	202–205	10 f.	
Jesu, nu sei gepreiset	C 87		412 f. ohne Noten			bei Wolder keine Noten; erstmals RISM 1591[14]
Jesus Christus, wahr Gottessohn	A 212,b	15	84	206–209	26	
Komm, Heiliger Geist, Herre Gott	Ea 11	17	234 f.	232–237	30	
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	B 37A	43 f.	455–459	224–231	80–82	
Mag ich Unglück nicht widerstahn	B 33A	53	463 f.	246–249	75	
Mein Hüter und mein Hirt' ist Gott der Herre	Fa 23A					Lobwasser, RISM 1573[03]
Nun freuet euch, lieben Christen g'emein	B 15	39 f.	102–105	262–267	106–108	
Nun komm, der Heiden Heiland	Ea 10	1	124 f.	256–259	1 f.	
Nun lob', mein Seel', den Herren	Ef 16G	40 f.	260–262	268–273	108 f.	Melodiefassung erstmals bei Eler

	vermutete Melodie-fassung DKL/Zahn	Eler 1588	Wolder 1596	Melodey-en Gesang-buch 1604	Olearius 1665 bis auf ( ) auch Walther 1635	Bemerkung
Nun lasst uns den Leib begraben	C 38B	67	299 f.	252–255	96 f.	
Nun lasst uns Gott dem Herren	A 793A		353 f.	398–403	115	
O Gott, wir danken deiner Güt'	En 2C (Eler, 1604) En 2B (Wolder)	73 f.[57]	354 f.	274–277	113	Melodiefassung erstmals bei Eler
O Herre Gott, begnade mich	Eb 11	30	418–420	286–293	41–43	
O Herre Gott, dein göttlich Wort	Ee 3A	63 f.	314–317	280–287	65–67	
O höchster Gott, o unser lieber Herre	Fa 8,a					Lobwasser, RISM 1573[03]
O Lamm Gottes, unschuldig	D 21G	27	178 f.	278–281	18	Melodiefassung erstmals bei Eler
O Mensch, bewein dein Sünde groß	Eb 14	9–12[58]	158–196 [recte: 166][59]			

[57] Melodieverweis auf 27 f. „O Christ, wir danken deiner Güt'".
[58] Melodieverweis auf 45 f. „Es sind doch selig alle, die".
[59] Melodieverweis auf 4–7 „Es sind doch selig alle, die".

	vermutete Melodie-fassung DKL/Zahn	Eler 1588	Wolder 1596	Melodey-en Gesang-buch 1604	Olearius 1665 bis auf ( ) auch Walther 1635	Bemerkung
O Mensch, du wollst bedenken mein bitter Leiden	Ea 4	9[60]	340 f.[61]		18–20	= Melodie „Herr Christ, der einig Gott(e)s Sohn“
O Welt, ich muss dich lassen	Ga 4B		291–293			Melodiefassung erstmals bei Wolder = Melodie „Innsbruck ich muss dich lassen“
O (Ach) wir armen Sünder, unsre Missetat	E f7E	6 f.	182–184	14–17		
Sei Lob und Ehr’ mit hohem Preis	Ea 2G			111 (innerhalb von „Es ist das Heil uns kommen her“ für Strophe 13 mit Über-schrift)	58 (als Teil von „Es ist Heil uns kommen her“, ohne Auszeichnung)	= „Es ist das Heil uns kommen her“ (Str. 13 und 14)
Singen wir aus Herzens Grund	Eg 100G (Eler, Wolder); Eg 100I (1604)	74 f.	359–361	306–309	117 f.	Melodiefassung erstmals bei Eler

[60] Melodieverweis auf 35 f. „Herr Christ, der einig Gott(e)s Sohn“.
[61] Melodieverweis auf 333 f. „Herr Christ, der einig Gott(e)s Sohn“.

	vermutete Melodie-fassung DKL/Zahn	Eler 1588	Wolder 1596	Melodey-en Gesang-buch 1604	Olearius 1665 bis auf ( ) auch Walther 1635	Bemerkung
So wünsch ich nun ein gute Nacht						Nicolai, RISM 1599[10] ohne Noten = „So wünsch ich ihr ein gute Nacht“
Vater unser im Himmelreich	Eb 35	2 f.	304–306	310–315	36–38	
Von allen Menschen abgewandt	A 43C	31 f.	114	314	44 f.	Melodiefassung erstmals bei Eler
Von Gott will ich nicht lassen	B 76F		294–296	330–335	(87 f.)	Melodiefassung erstmals bei Wolder
Wacht auf, ihr Christen alle	A 795A	68 f.	58 f.	338–343	101 f.	Melodiefassung erstmals bei Eler
Wacht auf ruft uns die Stimme	A 1069 (Nicolai); A 1069B (1604)			374–379	(70 f.)	Nicolai, RISM 1599[10]
Wär’ Gott nicht mit uns diese Zeit	Ec 14	59	243 f.	366	63	
Warum betrübst du dich, mein Herz	A 518	81 f.	336–339	368–375	72–74	
Was kann uns kommen an für Not	Ee 7	41 f.	105 f.	334–339	110 f.	
Was mein Gott will, das g’scheh’ allzeit	A 514B	65 f.	289–291	362–365	(139 f.)	Melodiefassung erstmals bei Eler

	vermutete Melodie-fassung DKL/Zahn	Eler 1588	Wolder 1596	Melodey-en Gesang-buch 1604	Olearius 1665 bis auf ( ) auch Walther 1635	Bemerkung
Wenn mein Stündlein vorhanden ist	Em 6G (Wolder); Em 6F (1604); Ea 2G (Eler)	66[62]	276–279	382–389	92 f.	Melodiefassung erstmals bei Wolder
Wenn wir in höchsten Nöten sein	B 81B	66	461 f.		76 [recte 78] f.	Melodiefassung erstmals bei Eler
Wie ’s Gott gefällt, so g’fält mir ’s auch	Ee 13		329–331[63]			= „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“
Wie nach einem Wasserquelle	Fa 40,a					Lobwasser, RISM 1573[03]
Wir glauben all an einen Gott	Ec 18	21 f.	77 f.	388–394	36	
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	Ee 11	61 f.	245–247	356–361	64 f.	
Zwei Ding’, o Herr, bitt’ ich von dir	A 1051		67 f.[64]			Melodiefassung erstmals bei Wolder

62 Melodieverweis auf 34 f. „Es ist das Heil uns kommen her“.
63 Melodieverweis auf 99–102 „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“.
64 Melodieverweis auf 27–29 „Willst du, dass dein Stand sei christlich“.

Roland S. Kamzelak

Digitale Editionen im *semantic web*

Chancen und Grenzen von Normdaten, FRBR und RDF

Alle Editionen sind digital; das ist inzwischen eine Binsenweisheit. Die Erarbeitung und Verarbeitung der Daten, die für eine Edition gesammelt und hinzugefügt werden, als Transkription, als Kommentar und als Metadaten auch technischer Art, geschieht digital, mit Computern im weitesten Sinne. Das Produkt oder die Produkte sind zunächst digitale Daten, später bedruckte Seiten oder eine digitale Publikation auf E-Readern oder im *World Wide Web* (W3). Ebenso eine Binsenweisheit ist es, dass Editionsdaten sehr hochwertige Daten sind. So scheint es im Zeitalter von „Mashups, der intelligenten Wiederverwendung von Webressourcen“[1] sinnvoll zu sein, die digitalen Daten von Editionsprojekten für solche Mashups zur Verfügung zu stellen.

Als Beispiel soll – nicht ganz zufällig – die Edition der Tagebücher von Harry Graf Kessler dienen.[2] Es sind seit 1994 neun von acht Bänden erschienen. Die Arbeit daran dauerte insgesamt 16 Jahre. Bei der Edition sind hochqualifizierte Daten gesammelt worden, die als erläuterte Register in jedem Band zu finden sind. Dabei sind relevante Mengen zusammengekommen, bedenkt man, dass alle Einträge gut recherchiert und mit IDs der *Gemeinsamen Normdatei* (GND) angereichert sind. Über 4.000 Werke der europäischen Literatur, über 4.000 Körperschaften zumeist aus Europa, aber auch aus den USA, über 5.000 Orte auf der ganzen Welt, teilweise mit historischen Hintergrunddaten und über 12.000 Namen der wichtigsten Kulturschaffenden Europas um die Jahrhundertwende mit Verflechtungen in die ganze Welt.[3] Auch die Weltreise Kesslers hat die Register erweitert.[4] Diese Arbeit wurde zumeist mit öffentlichen Geldern im Umfang von mehr als 2,3 Millionen Euro finanziert. Zwar ist die Ausgabe erfolgreich

---

1 Siehe Brigitte Endres-Niggemeyer (Hg.), *Semantic Mashups. Intelligent Reuse of Web Resources*, New York 2013.

2 Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880–1937* (9 Bde., 2004–2010), hg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott, Stuttgart 2004–2010.

3 Für eine ausführliche Darlegung der materiellen Seite dieser Edition siehe Roland S. Kamzelak, *Materialwirtschaft*, in: *editio* 23 (2009), S. 159–168.

4 Siehe Roland S. Kamzelak (Hg.), *Harry Graf Kesslers Weltreisealbum*. Mit einem Essay von Ulrich Pohlmann, edition.eliber.de 2013.

und verkauft sich im Vergleich mit anderen, qualitativ nicht im Mindesten dieser Edition nachstehenden Ausgaben sehr gut. Dennoch ist es angesichts der Fördersumme, der Arbeitszeit und vor allem der weiteren Möglichkeiten, diese Daten in weiteren Zusammenhängen zu nutzen, absolut geboten, weiterzudenken, wie diese Daten tatsächlich nachgenutzt werden können.

Bei qualitativ hochwertigen Daten zur Kultur der Jahrhundertwende um 1900, die digital vorliegen, denkt man an das *semantic web*. Also einer automatischen Verknüpfung semantischer Entitäten im W3. Das *World Wide Web Consortium* (W3C) definiert das *semantic web* kurz so:

> The term „Semantic Web" refers to W3C's vision of the Web of linked data. Semantic Web technologies enable people to create data stores on the Web, build vocabularies, and write rules for handling data. Linked data are empowered by technologies such as RDF, SPARQL, OWL, and SKOS.[5]

Das hier zugrundeliegende Verständnis von „Semantik" dürfte sich allerdings nicht mit dem eines Geisteswissenschaftlers decken, der eher eine Definition wie die folgende erwarten dürfte:

> Semantik (Semasiologie, vom griech. sema, „Zeichen"; Signifikant, vom lat. signum, „Zeichen"), Teildisziplin der Semiotik, deren Forschungsgegenstand die Beziehung zwischen dem Zeichen und dem durch dieses bedeutetem oder bezeichnetem Objekt ist. Allgemein ist die S. auch die Wissenschaft von den Bedeutungen sprachlicher Zeichen, die Theorie der Bedeutungen.[6]

Was in der Linguistik eher als die Bedeutung von Zeichen und von Verbindungen von Zeichen (Wörtern, Sätzen, ganzen Büchern oder Bibliotheken) verstanden wird, versteht die Technik als Verknüpfung von „Gleichem" und konzentriert sich auf die Verknüpfungsregeln (RDF, OWL),[7] um dieses Gleiche, das an verschiedenen Orten abgelegt ist, über eine Abfragesprache (SPARQL)[8] sichtbar zu machen. Und hier beginnen die Schwierigkeiten, denn ein einfacher Satz wie „‚Ich hab dich lieb bis zum Mond', sagte der kleine Hase und machte die Augen zu."[9] ist an sich unverständlich

[5] World Wide Web Consortium (W3C), *Semantic Web*, online abrufbar unter http://www.w3.org/standards/semanticweb/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[6] Art. *Semantik* in: Heinrich Schmidt, *Philosophisches Wörterbuch*, neu bearb. von Georgi Schischkoff, Stuttgart 1982, S. 631.

[7] RDF = Reference Description Framework. Siehe https://www.w3.org/RDF/ [Stand: 30. Nov. 2015].
OWL = Web Ontology Language. Siehe http://www.w3.org/TR/owl2-overview/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[8] SPARQL = SPARQL Protocol And RDF Query Language.

[9] Aus dem Kinderbilderbuch: Sam McBratney, *Weißt Du eigentlich, wie lieb ich dich hab?*, Frankfurt 2015.

bzw. im Wortsinne unverständlich. Bei „bis zum Mond“ fehlt der Vergleichspunkt. Nimmt man den Standpunkt des Sprechers (den eine Maschine ja nicht hat), so könnte sich eine Distanz ergeben, die man messen kann und als Vergleich zum „Liebhaben“ nehmen könnte, doch misst man „Liebhaben“ ja kaum mit Distanzen. Auch der Halbsatz „und machte die Augen zu“ ist mehrdeutig. Entweder der Hase schläft einfach ein oder er entschläft. Dem Wort „einschlafen“ ist das nicht abzulesen, wohl aber dem Kontext des ganzen Buches, wo es ja ums Einschlafen, oder das nicht Einschlafen können/wollen, um das zu Bett gehen, geht. Dieses metaphorische Sprechen ist selbst für geübte Leser und Sprecher eine Herausforderung. In diesem Falle noch mehr durch die Multimodalität und Mehrsprachigkeit, da die Geschichte nicht nur aus Text, sondern auch aus Illustrationen[10] besteht, und der Text eine Übersetzung aus dem Englischen ist.[11] Bedeutung ist also kontextabhängig und mehrdeutig.

Dass dies kein konstruiertes Beispiel ist, beweist ein Blog-Beitrag von Lucy Wickham:

> […] I guess I just do not understand why it is that specific distance. The moon is, on average, 238.855 miles away. So technically people are saying they love you 477.710 miles (the distance to the moon and back).
> You think that's a lot, but in terms of a car, it's not really. A car gets an average of 12.000 miles a year. Saying someone loves you 477.710 miles is like saying someone loves you for 40 years. That is not a very strong guarantee. […][12]

Was Wickham versucht, ist eine Explikation dieser Metapher. Linguistisch gesehen stellt sie Implikaturen her, um das Unverständliche in Verständliches aufzulösen.[13] Sie expliziert das Metaphorische. Grice gibt als Grundmaxime aus, dass Verständigung auf Kooperation beruht. Diese Grundbedingung muss man auch unterstellen, wenn man die Bemühungen um ein *semantic web* beurteilt. Doch die vier Maximen, die dann folgen, sind schwer zu greifen: 1. Qualität zielt darauf ab, nur wahre Dinge zu sagen, Dinge, für die man Beweise besitzt, 2. Quantität spricht von der Menge der Informationsvergabe, die weder zu ausladend, noch zu verkürzt sein darf, 3. Relation und 4. Art und Weise: Hier soll man Mehrdeutigkeit vermeiden oder obskure Ausdrücke. Am schwersten zu greifen ist allerdings die dritte Maxime, die erläutert wird mit

---

10 Illustrationen von Anita Jeram.

11 Übersetzung von Rolf Inhauser. Im Englischen ist „I love you to the moon and back“ inzwischen eine sehr populäre Redeweise geworden.

12 Lucy Wickham, *The Dilemma with the Phrase, „I Love You to the Moon and Back“*, in: *Thought Catalog*, online abrufbar unter http://thoughtcatalog.com/lucy-wickham/2014/08/the-dilemma-with-the-phrase-i-love-you-to-the-moon-and-back/ [Stand: 30. Nov. 2015].

13 Siehe H. Paul Grice, *Logic and Conversation*, in: *Syntax and Semantics*, hg. von P. Cole und J. Morgan, New York 1975, Bd. 3: Speech Acts, S. 41–58.

dem Satz „Be relevant." Diese dritte Maxime erinnert aber am meisten an die Sprache des W3C, wo es eben um Verknüpfungen von Daten geht, um Relationen, und zwar um relevante, um semantisch zugehörige Daten.

Da Maschinen noch keine Implikaturen herstellen können, müssen die Relationen eindeutig sein. Das gelingt am zielsichersten durch die Verwendung von Normdaten. Ist eine Person durch eine GND-Nummer[14] identifiziert, lassen sich leicht Verknüpfungen zu anderen Angeboten herstellen, die diese Nummer ebenfalls führen. Das sehr beliebte und stetig qualitativ verbesserte Wikipedia[15] führt diese GND-Nummer zum Beispiel mit. Es wäre also möglich – und wird auch praktiziert – statt selbst Personenerläuterungen zu recherchieren und zu schreiben, über die GND-Nummer auf Angebote wie die Deutsche Biographie[16] oder den Wikipedia-Eintrag zu verlinken oder diesen Link alternativ zur eigenen Erläuterung anzubieten. Das wird von der *academic community* aber nur angenommen, wenn die Verbindungen auch eindeutig sind und nicht durch falsche Verknüpfungen auf andere Personen zeigen, als die, die man gemeint hat. Trotz sorgfältiger Redaktion an der Deutschen Nationalbibliothek (DNB) gibt es doch oft uneindeutige Individualisierungen. Das rührt daher, dass die Personen durch Croudsourcing in der Bibliotheksgemeinde über die Katalogverbünde in die DNB eingespeist werden. Zweck der Eingabe ist durchaus die eindeutige Identifizierung eines Autors, um ihn mit einem Werktitel zu verknüpfen, doch bleibt dafür im Zusammenhang mit der Erschließung wenig Zeit. So ist es doch oft einfacher, einen neuen GND-Satz anzulegen.[17] Nimmt man hier noch in Betracht, dass es international mehrere ernst zu nehmende Normdatenpools zu Personen gibt, verwässert sich der Wert des Normdatums zunehmend, da sich das Problem der Dubletten potenziert. Antworten auf dieses Problem hat das Projekt VIAF[18] gesucht und teilweise gefunden. VIAF hat einen Algorithmus entwickelt, der Normdaten verschiedener Normdatenpools abgleicht und da, wo es durch die Beschreibungen möglich ist, zusammenführt. So kann VIAF z. B. sechs Ansetzungen von Harry Graf Kessler auf einen Datensatz reduzieren. Das gelingt aber leider nicht zuverlässig.[19] Hier besteht also Handlungs-

[14] Siehe die Informationsseite der Deutschen Nationalbibliothek, die die GND pflegt: http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/gnd_node.html [Stand: 30. Nov. 2015].

[15] *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, URL: https://www.wikipedia.de/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[16] http://www.deutsche-biographie.de/ [Stand: 30. Nov. 2015]. Die Deutsche Biographie hat gegenüber der Wikipedia den Nachteil, dass die Artikel ‚veralten', während die Wikipedia ‚lebt' und stetig verbessert werden kann. Dafür lässt sich die Deutsche Biographie eindeutiger referenzieren, weil sie stabiler ist.

[17] Es gibt 29.675 Müller, 80.282 Heinrich, 1.947 Veit in der GND. Bei solchen Mengen ist selbst die kaskadierende Suche noch sehr aufwändig.

[18] *Virtual International Authority File* (VIAF), URL: https://viaf.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[19] Sucht man in VIAF im Feld „Namen" nach „Veit", erhält man 3.057 Treffer. Bei „Veit, Joachim" schränkt sich die Auswahl ein auf 86 Treffer. Der gesuchte Joachim Veit mit der GND-Nummer 103988327 ist jedoch nicht darunter. Die Suche erfolgte am 29. September 2015.

bedarf. Dennoch: Die GND-Nummer ist die verlässlichste Identifikation, die wir im deutschsprachigen Raum haben und sollte unbedingt zum Pflichtfeld aller Metadaten gehören.

Gleiches oder Ähnliches gäbe es über Normdaten für Körperschaften, Orte, Werke, Periodika, Sachen und Themen zu sagen. Bei diesen Gruppen ist die Identifizierung in der Regel noch viel schwieriger zu vereindeutigen. Bei Orten verwendet man zunehmend Georeferenzen oder Geoinformationssysteme (GIS) und kann auf diese Weise zuverlässig einen Punkt auf einer vermassten Karte anzeigen, aber keine Flächen und keine historische Dimension eines Ortes. Die historische Dimension muss über andere Quellen, als textliche Metadaten, hinzugespielt werden.[20] Dies in aller Breite auszuführen würde den Rahmen jedoch sprengen.[21] Hier sollen die Werke noch betrachtet werden, die in Editionen von Lebensdokumenten eine besondere Rolle spielen. Eine besondere Rolle deshalb, weil in Briefen und Tagebüchern zwar über publizierte Werke, aber auch über Publikationsprojekte gesprochen wird. Projekte haben einen besonderen Charakter, denn sie werden im Idealfall einfach zu publizierten Werken, können aber auch unvollendet bleiben oder es können mehrere Werke aus diesen Projekten resultieren.[22] Im ersten Fall ist die Wahrscheinlichkeit groß, ein Normdatum zu finden, im zweiten Falle in der Regel nicht. Wie geht man im *semanic web* mit solchen Projekten um? Wenn Thomas Mann über seinen *Joseph* schreibt, dann ist überhaupt nicht klar, um welchen Romanteil es geht, und oft ist ein Motiv gemeint, das in mehreren Bänden vorkommt. Dieses Motiv jedoch als Thema oder Schlagwort zu begreifen, würde zu kurz greifen, da es ja wiederum mit dem Werk verbunden ist. Gibt man also alle Werke an, die in Frage kommen, dann wird die Verknüpfung inflationär und führt zu einer Verwässerung der Suchergebnisse.

Aber selbst bezüglich der publizierten Werke stellt sich oft die Frage, was referenziert werden soll. So sprechen Schriftsteller – so wie wir auch – meist nur vom Faust. Wir gehen davon aus, dass Goethes *Faust I* gemeint ist,[23] was aber durchaus nicht gesichert ist. Es gibt *Faust I* und *II*, den *Urfaust* und die Figur Faust. Es gibt einen *Faust* von Christopher Marlowe, dann den *Dr. Faustus* von Thomas Mann usw. Wir müssen also, wenn wir Faust referenzieren, Verweisungen setzen zu all diesen Möglichkeiten. Hilft das oder wird auch hieraus eine Flut von Verknüpfungen, die verwässert?

---

20 Eine wichtige Quelle hierfür ist *Geonames*, das einige historische Informationen mitführt. Siehe http://www.geonames.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

21 Hier sollte es einen interdisziplinären Workshop mit Geographen, Historikern und vielleicht Ethnologen gemeinsam mit Fachleuten aus der Informatik und den Digital Humanities geben.

22 So wird aus Thomas Manns *Joseph* eine Tetralogie. Siehe z. B. Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder* (3 Bde.), Frankfurt am Main 1988.

23 Im Grunde auch nur eine Grice'sche Implikatur, um die Dunkelheit der Sprache, wie Adorno sagt, aufzulösen.

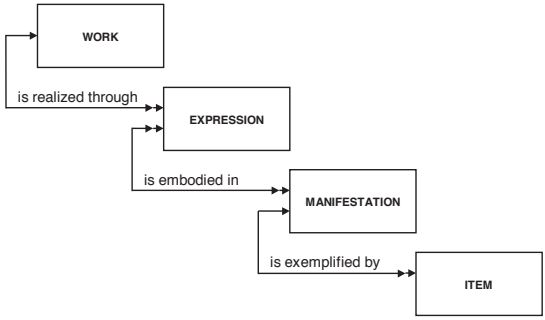


Abbildung 1: FRBR-Modell, *Group 1 Entities and Primary Relationships*[24]

Eine Antwort auf diesen Problemkomplex versucht die *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA) mit dem System FRBR[25] zu geben (vgl. Abb. 1). Die Bibliotheken haben erkannt, dass die Verbindungen zwischen Entitäten für jeden Nutzer eines Bibliothekskatalogs sichtbar sein sollten. Dabei ist *item* ein spezifisches Exemplar einer Medieneinheit, das in einer Bibliothek zu finden ist. Dieses Exemplar ist unikal, aber eine Bibliothek kann mehrere Exemplare eines Werkes besitzen. So zum Beispiel Ausgaben verschiedener Verlage oder verschiedene Auflagen, also Exemplare (*items*) verschiedener *manifestations* des Werkes. Das Werk selbst ist dabei als Werkidee (*work*) zu verstehen, die einen spezifischen Ausdruck findet (*expression*), zum Beispiel als Roman oder als Komposition. Oder aber, um im Beispiel zu bleiben, wäre Thomas Manns Projekt *Joseph*, von dem er in Briefen spricht, *work*, der erste Teil des Romans *Die Geschichten Jaakobs expression* und die Fischerausgabe davon die *manifestation*. Das scheint logisch zu sein und abzudecken, was in Lebensdokumenten an Referenzpunkten vorkommt. Wie sieht es also mit dem zweiten Beispiel – *Faust* – aus? Nehme ich den Goetheschen Faust als *work*, so sind *Urfaust*, *Faust I* und *Faust II expressions*? Oder nehme ich den Stoff Faust als *work* und habe dann als *expressions* Goethes *Urfaust*, *Faust I* und *Faust II*, aber auch Marlowes *Dr. Faustus* und vielleicht sogar Thomas Manns *Dr. Faustus* als *expressions*? Wie sieht es mit Übersetzungen aus? Sind sie *expressions* neben den Originaltexten? Das würde dann ja bedeuten, dass sie direkt aus der Werkidee stammen, was sie faktisch nicht tun. Und wenn man nun die Originalmanu- oder typoskripte hinzunimmt, die ja vor dem 20. Jahrhundert teilweise wesentlich von den gesetzten Texten abweichen, dann

[24] Abbildung entnommen aus http://archive.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr1.htm#3 [Stand: 30. Nov. 2015].
[25] *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR). Siehe http://www.ifla.org/publications/functional-requirements-for-bibliographic-records [Stand: 30. Nov. 2015].

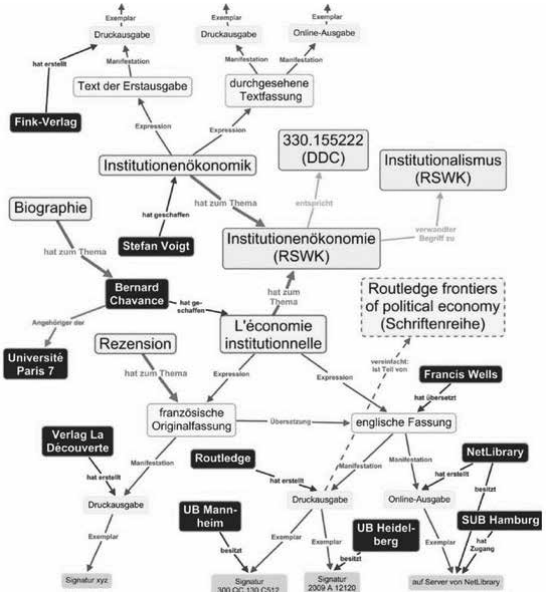


Abbildung 2: RDF-Modell nach FRBR[26]

fehlt ein Glied in der Kette oder die falsch gesetzten *expressions* verorten sich neben den ‚richtigen' Handschriften.

Nun hat bereits die IFLA erkannt, dass das System so zu steif wäre und hat Rekursivität zugelassen. In ihrer Vorstellung sollte eher ein semantischer Graph entstehen, kein hierarchischer Baum (vgl. Abb. 2). Was sich hier manifestiert, ist ein einfaches Schema mit Subjekt, Prädikat und Objekt. Verwendet werden erweiterte Prädikate, wie sie bereits in der ersten Grafik von FRBR gezeigt sind: „is realized through", „is embodied in", „is exemplified by". Wozu benötigt man die Begriffe *work*, *expression*, *manifestation* und *item*? Und wieso muss im Beispiel der Grafik die englische Fassung einen direkten Pfeil vom Werk haben, wenn es doch die Übersetzung des französischen Originals ist. Da die Pfeile alle einseitig gerichtet sind, liesse sich diese Übersetzung trotzdem

[26] Heidrun Wiesenmüller, *FRBR – Functional Requirements for Bibliographic Records. Vision – Theorie – Praxis*, Präsentation in der VÖB-Kommission für Sacherschließung in Wien am 17. Juni 2010, online abrufbar unter http://www.univie.ac.at/voeb/fileadmin/Dateien/Kommissionen/Sacherschliessung/2010-06-17_FRBR.pdf [Stand: 30. Nov. 2015]. Die Grafik wurde dem Wikipedia-Eintrag zu FRBR entnommen, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Functional_Requirements_for_Bibliographic_Records [Stand: 30. Nov. 2015].

eindeutig dem Werk zuordnen. Um es positiv zu wenden, kann man vielleicht sagen, dass die Einteilung von Werken nach *work*, *expression*, *manifestation* und *item* in die richtige Richtung weist und hilft, ein Bewusstsein für die Komplexität des Werkbegriffs zu entwickeln. Die Beschreibung mit Pfeildiagrammen nach dem Schema Subjekt, Prädikat und Objekt eröffnet vielfältige Möglichkeiten. Dass es sich bei diesem Schema um RDF handelt, ist unschwer zu erkennen. Bibliothekskataloge künftig mit RDF aufzubauen, ist ein großer Schritt, um digitale Editionen mit der Bibliotheks- und Archivwelt zu verschmelzen.[27]

Wünschenswert wäre ein einfaches System, das wie eine Genealogie funktioniert. Von jeder Person gibt man ausschliesslich Vater und Mutter ein. Daraus allein erschließt sich die gesamte Familiengeschichte mit allen Seitenlinien: Nachzeitig sind Mutter und Vater, Großmütter und Großväter, Urgroßeltern usw., vorzeitig sind Töchter und Söhne, Enkelinnen und Enkel, Urenkel usw., zur Seite Cousinen, Cousinen 2. Grades, 3. Grades usw., oder zur Seite vorzeitig finden sich Nichten und Neffen 2. Grades (also die Kinder von Cousinen) usw. Nur die Begriffe gehen aus, nicht die Eindeutigkeit der Beziehung zur Ausgangsperson.

Kehrt man zu dem Beispiel Faust zurück, wäre ein Graph wie in Abb. 3 dargestellt vorstellbar. Dies wäre das Ergebnis einer Suche mit SPARQL, der RDF-Abfragesprache.[28] RDF muss man formal beschreiben, wobei man verschiedene Notationen verwenden kann: Turtle, N-Triples, N-Quads, JSON-LD, Notation3 oder RDF/XML. Der Datensatz zu Harry Graf Kessler aus der Deutschen Biographie ist im Listing 1 wiedergegegen. Auf diese Weise formal beschrieben kann ein Projekt wie RelFinder,[29] das die Daten aus der Wikipedia in Form der DBPedia[30] abfragt, diese in Graphen umsetzen. Sucht man nach Goethe und Faust, erhält man den Graphen aus Abb. 4. Weder *Faust I* noch *Faust II* kommen in dem Graphen vor. Auch die Verbindung zu Ovid wird nicht dargestellt. Sucht man nach Goethe und Ovid, ergibt sich der Graph aus Abb. 5. Zunächst ist der Graph verwirrend und enthält leider auch falsche Angaben, wie zum Beispiel, dass Goethe Shakespeare beeinflusst habe. Das ist aber sicherlich nur eine Frage der Justierung. Interessant ist an dem Graphen, dass Namen zum Vorschein kommen, an die man bei der Eingabe der Stichwörter vielleicht nicht gedacht hat. Gibt man nun ein drittes Stichwort ein, ergeben sich neue Fragestellungen (vgl. Abb. 6).

[27] Die bisherige Katalogisierungsrichtlinie RAK (*Regeln für die alphabetische Katalogisierung*) soll abgelöst werden durch das auf FRBR und RDF aufbauende RDA (*Ressource Description and Access*). Siehe http://www.rda-jsc.org/archivedsite/rda.html [Stand: 30. Nov. 2015]. Ziel ist es dabei auch, die Katalogisierung bereits im Verlag zu beginnen, indem dort die Werke bereits in RDA angelegt werden.

[28] Siehe http://www.w3.org/TR/rdf-sparql-query/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[29] *RelFinder. Interactive Relationship Discovery in RDF Data*, URL: http://www.visualdataweb.org/relfinder.php [Stand: 30. Nov. 2015].

[30] Siehe http://wiki.dbpedia.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

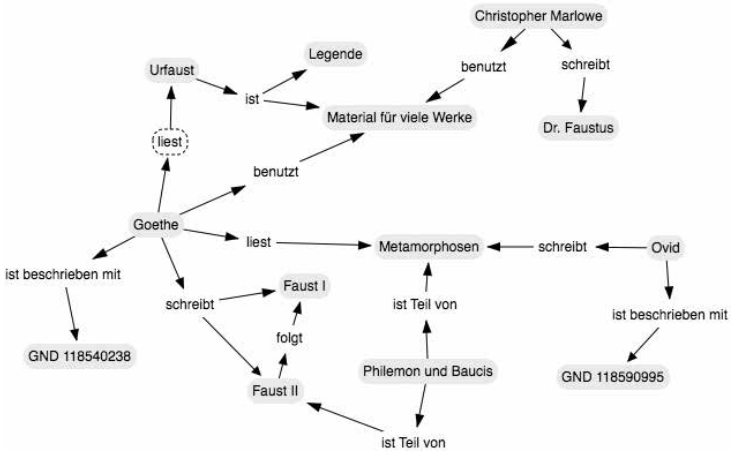


Abbildung 3: Natürlichsprachliche Triple

Das Ergebnis ist sicherlich für die Faustforschung unergiebig. Es fehlen dezidiert literaturwissenschaftliche Relationen – wie zum Beispiel der intertextuelle Bezug zu Philemon und Baucis. Das ist jedoch nicht dem Projekt RelFinder zuzuschreiben, sondern der Datenbasis, die eben noch zu dünn ist. Doch selbst jetzt bereits wird man durch die Visualisierung auf Dinge hingewiesen, die man vielleicht beim Beginn der Recherche nicht im Blick hatte[31] – wie zum Beispiel den angezeigten Filmen.

Als Quintessenz kann man festhalten, dass die Entwicklung hin zu einem *semantic web* mit Hinzufügung von Editionsdaten auf einem guten Weg ist. Schaut man sich DBPedia an, also ein Croudsourcing Projekt wie die Wikipedia selbst, bei dem semantische Entitäten im Sinne des W3C aus der Wikipedia extrahiert werden, so stellt man fest, dass die guten Effekte, wie sie etwa der RelFinder zeigt, durch falsche Schlüsse überlagert werden: Dass Shakespeare durch Goethe beeinflusst wurde, kann schlicht nicht sein. Es wäre deshalb sinnvoller, die RDF-Tripel selbst herzustellen oder die Editionsdaten so aufzubereiten, dass die RDF-Tripel sich eindeutig daraus ableiten. Ein Aspekt ist dabei besonders wichtig, dass nämlich die Experten für ein Gebiet selbst die Relationen beschreiben; aber auch nur die Relationen ihres eigenen Fachgebietes und nicht auf Vollständigkeit aller möglichen Relationen zielen. Das kann nur zu Ungenauigkeiten, zum Beispiel zu Dubletten führen. Vielleicht reicht

[31] Dies ist das Ziel des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung BMBF geförderten Projektes „Vernetzte Korrespondenzen | Exilnetz33. Erforschung und Visualisierung sozialer, räumlicher, zeitlicher und thematischer Netze in Briefkorpora“, siehe http://exilnetz33.de/de/ [Stand: 30. Nov. 2015].

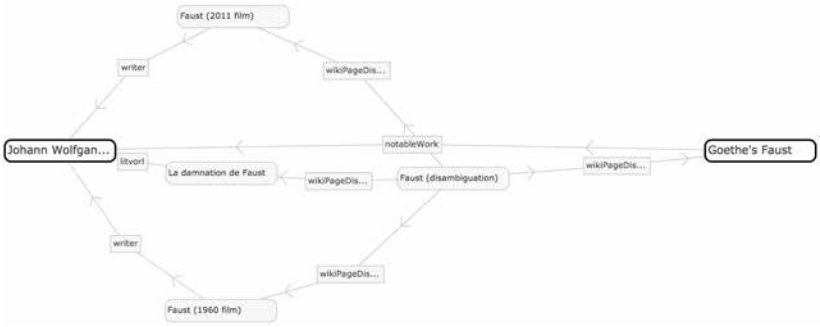


Abbildung 4: RelFinder Graph zu Goethe und Goethes *Faust*.
Siehe http://www.visualdataweb.org/relfinder/relfinder.php [Stand: 30. Nov. 2015] mit Eingabe der zwei Stichwörter „Goethe, Johann Wolfgang von“ und „Goethes Faust“

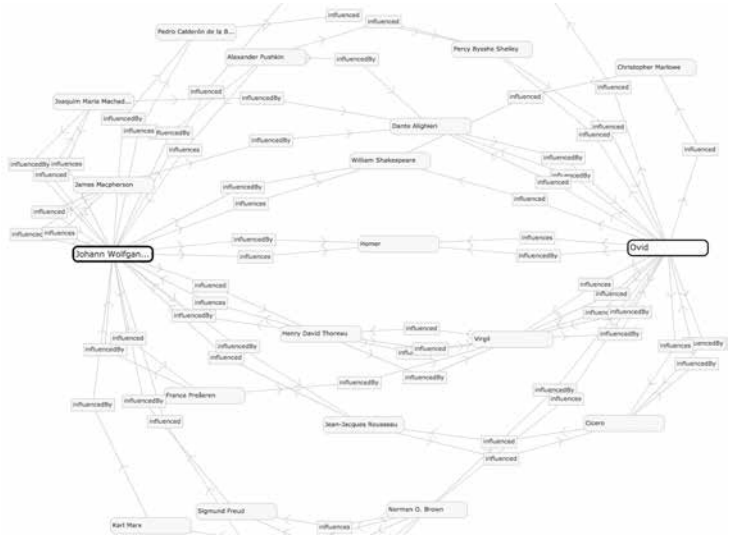


Abbildung 5: RelFinder Graph zu Goethe und Ovid.
Siehe http://www.visualdataweb.org/relfinder/relfinder.php [Stand: 30. Nov. 2015] mit Eingabe der zwei Stichwörter „Goethe, Johann Wolfgang von“ und „Ovid“

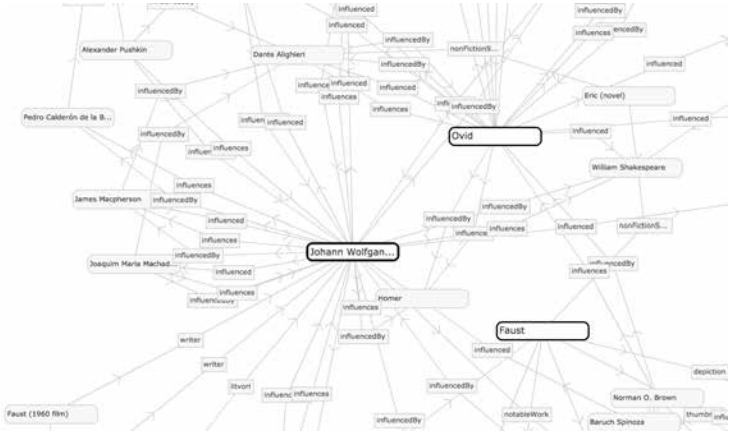


Abbildung 6: RelFinder Graph zu Goethe, Ovid und *Faust*.
Siehe http://www.visualdataweb.org/relfinder/relfinder.php [Stand: 30. Nov. 2015] (Ausschnitt) mit Eingabe der drei Stichwörter „Goethe, Johann Wolfgang von" und „Ovid" und „Faust"

es künftig tatsächlich für einen Bibliothekar, den Werktitel nach Vorlage sowie den Autorennamen nach Vorlage zu erfassen und diese beiden Entitäten miteinander du verknüpfen. Die Abfragesprache berücksichtigt dann den gesamten Datenbestand im W3, um die Beziehungen zwischen Werk und Person eindeutig zu definieren. Dies würde aber bedingen, dass alle Experten ihre Daten als RDF-Tripel eingeben. Das scheint zu kompliziert, wie das Beispiel am Datensatz der Deutschen Biographie zu Harry Graf Kessler gezeigt hat. Kaum scheint es gelungen zu sein, die Editoren auf XML mit den Richtlinien der TEI[32] eingeschworen zu haben, sollen sie RDF/XML erlernen? Und vielleicht dann auch RDF/XML mit Richtlinien der TEI? Das führt doch allmählich zu weit weg vom philologischen Terrain, auch wenn eine grundsätzliche computertechnische Kompetenz inzwischen vorausgesetzt werden muss und kann.

Auch Bibliotheken setzen nicht auf die Eingabe von Tripeln nach RDF, sondern bauen weiterhin auf an RDA angepasste Katalogsysteme, aus denen RDF in einer der möglichen Sprachen erzeugt wird. Doch wie überprüfen sie die Richtigkeit der übersetzten Syntax? Für Editoren gibt es bereits einen epistemischen Grund, Algorithmen nach den Regeln der Wissenschaftlichkeit zu verifizieren oder wenigstens zu plausibilisieren, d. h. blindes Vertrauen auf rechnergestützte Verfahren darf es in der Wissenschaft

32 *Text Encoding Initiative* (TEI), URL: http://www.tei-c.org [Stand: 30. Nov. 2015].

nicht geben. Editoren müssten also die Transferleistung von ihrer eigenen Erfassung in RDF überprüfen und gegebenenfalls korrigieren, was wiederum die Kenntnis von RDF/XML bedingen würde. Es stellt sich die Frage, warum in der heutigen Zeit mit den heutigen technischen Möglichkeiten keine natürlichsprachlichen Tripel realisierbar sind. Dabei denke ich in der Tat an die Form wie oben in Abb. 3 beschrieben. Wenn Computerlinguisten es schaffen, aus einem Werk wie den Thomas Mannschen *Buddenbrooks* mit NER-Taggern[33] sämtliche Romanfiguren zu erkennen, dann kann es nicht unmöglich sein, in gut aufbereiteten natürlichsprachlichen Tripeln zielsicher Anschlussmöglichkeiten herzustellen. Auch die Sprache darf dabei keine Rolle spielen, wenn man zwei Grundregeln für die Prädikate anwendet: 1. Alle Prädikate werden im Präsens verfasst. 2. Alle Prädikate werden aktivisch gefasst. Auf diese Weise könnten alle Experten hochqualifizierte Daten-Tripel erstellen.

Nun bleibt noch die Frage offen, wie denn das *semanic web* zu einem sinnvollen, Bedeutung transportierenden Informationsmedium wird. Der RelFinder kann die DBPedia verwenden, weil sie einen SPARQL-Endpoint bietet, der gezielt abgefragt wird. Damit sind aber nur die Datenquellen im Blick, die auch bekannt sind. Das ist zu wenig. Die Holschuld muss in eine Bringschuld umgewandelt werden, der Fetch- in einen Pushdienst. So wie alle mobilen Daten potenziell überall verfügbar sind, müssen auch alle semantischen Tripel überall verfügbar sein. Es muss eine Technologie entwickelt werden, die jede RDF-Quelle mit einem Sender ausstattet, statt mit einer Schnittstelle. Der Receiver fragt dann in den virtuellen Raum und empfängt relevante Daten, die dann gefiltert, übersetzt und zusammengesetzt werden müssen. Erst dann entstehen Graphen, die von Experten gespeist werden und diese dann wieder durch die Zusammenschau, die Visualisierung zu neuen Fragestellungen führen. Erst dann entsteht ein wirkliches, hochqualifiziertes *semantic web*.

[33] NER = Named Entity Recognition.

```
<rdf:RDF
  ↪  xmlns:rdf="http://www.w3.org/1999/02/22-rdf-syntax-ns#"
  ↪  xmlns:rdfs="http://www.w3.org/2000/01/rdf-schema#"
  ↪  xmlns:gnd="http://d-nb.info/standards/elementset/gnd#"
  ↪  xmlns:rda="http://rdvocab.info"
  ↪  xmlns:rel="http://purl.org/vocab/relationship/"
  ↪  xmlns:shv="http://ns.aksw.org/spatialHierarchy/"
  ↪  xmlns:acal="http://cal.aksw.org/"
  ↪  xmlns:ndb="http://data.deutsche-biographie.de/"
  ↪  xmlns:ndbvoc="http://data.deutsche-
  ↪  biographie.de/vocabulary/"
  ↪  xmlns:tei="http://www.tei-c.org/ns/1.0"
  ↪  xmlns:rdaGr2="http://RDVocab.info/ElementsGr2/"
  ↪  xml:base="http://data.deutsche-biographie.de/">
   <rdf:Description rdf:about="http://data.deutsche-
  ↪  biographie.de/Person/sfz40697">
      <rdf:type rdf:resource="http://data.deutsche-
  ↪  biographie.de/vocabulary/Person"/>
      <rdfs:seeAlso
  ↪  rdf:resource="http://d-nb.info/gnd/118561685"/>
      <rdfs:seeAlso rdf:resource="http://linkedhisto-
  ↪  ry.aksw.org/pnd/118561685"/>
      <rdfs:seeAlso
  ↪  rdf:resource="http://beacon.findbuch.de/seealso/
          pnd-aks?format=sources&amp;id=118561685"/>
      <rdaGr2:identifierForThePerson>⌋
  ↪  sfz40697</rdaGr2:identifierForThePerson>
      <ndbvoc:page>⌋
  ↪  http://www.deutsche-biographie.de/sfz40697.html</ndbvoc:page>⌋
  ↪
      <rdaGr2:gender>Male</rdaGr2:gender>
      <gnd:gender rdf:resource="http://d-
  ↪  nb.info/standards/vocab/gnd/Gender#male"/>
      <ndbvoc:gender rdf:resource="http://data.deutsche-
  ↪  biographie.de/vocabulary/Male"/>
      <gnd:preferredNameForThePerson>Kessler, Harry Graf
  ↪  von</gnd:preferredNameForThePerson>
      <rdfs:label>Kessler, Harry Graf von</rdfs:label>
      <rdaGr2:periodOfActivityOfThePerson>1868 bis
  ↪  1937</rdaGr2:periodOfActivityOfThePerson>
      <gnd:periodOfActivityOfThePerson>1868 bis
  ↪  1937</gnd:periodOfActivityOfThePerson>
      <rdaGr2:professionOrOccupation>Schriftsteller;
  ↪  Diplomat</rdaGr2:professionOrOccupation>
      <gnd:professionOrOccupation>Schriftsteller;
  ↪  Diplomat</gnd:professionOrOccupation>
      evangelisch 1868 186818681868;1868*1868-05-23Paris 1937
  ↪  193719371937;1937*1937-11-30Lyon
      <!-- pg -->
      <rel:childOf rdf:resource="http://data.deutsche-
  ↪  biographie.de/Person/sfz40686"/>
      <!-- 1 -->
   </rdf:Description>
</rdf:RDF>
```

Listing 1: RDF-Datensatz zu Harry Graf Kessler aus der *Deutschen Biographie*, URL: http://data.deutsche-biographie.de/rest/sfz40697.rdf [Stand: 30. Nov. 2015]

Reinhard Keil

Gestaltung virtueller Forschungsumgebungen für die philologische Detailarbeit

Einführung

Im Bereich der Digital Humanities werden vielfältige Informatikprodukte betrachtet, die von einfachen „inhaltsneutralen technischen Werkzeugen“[1] über Datenbanken und Informationssysteme sowie virtuelle Infrastrukturen bis hin zu komplexen analytischen Algorithmen reichen. Letztere werden in der Informatik zunehmend unter dem Begriff „Data Science“ zusammengefasst. Der Begriff der Inhaltsneutralität dient dazu, die bloße Umsetzung von Anforderungen von der interdisziplinären Erforschung von technischen Lösungsansätzen zu unterscheiden. Ersteres erfordert Technikkompetenz, letzteres jedoch Forschungskompetenz.

Die Nutzung inhaltsneutraler Werkzeuge begründet demnach keine interdisziplinäre Forschungsarbeit, da die „Neutralität“ die Oberhoheit der Hermeneutik gegenüber den formalen Wissenschaften zu garantieren scheint. Demgegenüber stellen die neuen Methoden aus den Bereichen der Data Science und der Computerlinguistik eine neue Herausforderung dar, da sie, so die Thesen des Verbands Digital Humanities im deutschsprachigen Raum: „das ‚Wie‘ unserer Praxis um eine empirisch ausgerichtete Epistemologie [ergänzen].“[2] Gemäß dieser Sicht begründet genau diese epistemologische Herausforderung die Notwendigkeit der inter- bzw. transdisziplinären Zusammenarbeit, die letztlich zur Prägung der E-Humanities bzw. Digital Humanities geführt hat.

---

1 *Digital Humanities 2020*, Thesen des Verbands Digital Humanities im deutsch-sprachigen Raum zur 1. Mitgliederversammlung im Rahmen der Tagung „DHd 2014 Digital Humanities – methodischer Brückenschlag oder ‚feindliche Übernahme‘?“ Chancen und Risiken der Begegnung zwischen Geisteswissenschaften und Informatik, Passau 2014, online abrufbar unter http://www.dhd2014.uni-passau.de/fileadmin/dokumente/projekte/digitalhumanities/DH2020-2014-2-Lang.pdf [Stand: 30. Nov. 2015].

2 Ebd., Abschn. 1.1.

So sinnfällig und notwendig die Unterscheidung in inhaltsneutrale und epistemologisch herausfordernde digitale Techniken und Systeme auf den ersten Blick sein mag, so problematisch oder zumindest präzisierungswürdig erweist sich bei näherer Betrachtung der Begriff der „inhaltsneutralen technischen Werkzeuge", denn er unterstellt, dass Inhaltsneutralität ein binäres zeitloses Attribut eines technischen Artefakts als Ganzem zugeschrieben werden kann, und blendet damit sowohl die Aspekte der Genese aus als auch die Tatsache, dass diese Werkezuge meist viele Funktionen beinhalten, von denen nur einer Teilmenge dieses Attribut berechtigterweise zugeschrieben werden kann.

Schon die Nutzung inhaltsneutraler Werkzeuge wie z. B. einer relationalen Datenbank bereitet Probleme, da für Datenbankeinträge zeitlich präzise Angaben erforderlich sind, die im jeweiligen Kontext der Forschung (noch) nicht vorliegen und damit auch nicht als Voraussetzung gesetzt werden dürfen. Allerdings begründet dies noch keine interdisziplinäre Forschungsarbeit, wenn man die Bedingung aufstellt, dass das Werkzeug erst verwendet werden soll, wenn die erforderlichen präzisen Daten vorliegen. Das Datenbankwerkzeug behält seine Inhaltsneutralität, verlagert aber den damit verbundenen Aufwand auf die Forschungsprozesse in den Humanities. Zur Reduzierung dieses Aufwands könnte man jedoch auch interdisziplinäre Projekte nutzen, um neue Ansätze für eine „agile Datenmodellierung" zu entwickeln, die es gestatten, z. B. das Format, die Granularität und die Verknüpfung von Wissensartefakten im Prozess der Erforschung anzupassen. Werkzeuge zur Unterstützung dieses Prozesses können nicht mehr als inhaltsneutral charakterisiert werden, könnten diesen Status aber partiell erreichen, wenn im Verlauf mehrerer Nutzungs- und Revisionszyklen die Designentscheidungen mit den damit verbundenen Handlungskonsequenzen von der jeweiligen Forschungsgemeinschaft als inhaltsneutral gewertet würden. Der Begriff der Inhaltsneutralität verkörpert somit eher ein Kontinuum als eine binäre Variable und die Platzierung bzw. Zuschreibung einzelner Systeme ist in soziale Zusammenhänge der Genese dieser Werkzeuge eingebettet.

Damit stellt sich für viele zunächst scheinbar inhaltsneutrale Werkzeuge grundsätzlich dieselbe epistemologische Herausforderung wie beim distant reading, wo – analog zum neuen Feld des „cognitive computing" – die Inhaltsneutralität nur unter Berücksichtigung vielfältiger Kontextbedingungen und nur in eingeschränkten Bereichen erreicht wird.[3]

Grundsätzlich ist jedoch die Inhaltsneutralität von technischen Verfahren auch aus dem Bereich Data Science ein immanentes Ziel, denn erst eine zumindest graduell

---

3 Scott Earley, *Cognitive computing, analytics, and personalization*, in: *IT Professional* 17 (2015), S. 12–18.

gesicherte Neutralität gewährleistet, dass die Verfahren übertragbar und ohne spezifische technische Kenntnisse und Kompetenzen nutzbar sind. Allerdings ist hier allgemein anerkannt, dass Inhaltsneutralität ein forschungsmäßig zu erkämpfender Freiraum ist, der nicht per se gegeben ist.

Was für die algorithmische Verarbeitung und Generierung von Wissen gilt, gilt jedoch auch für virtuelle Forschungsumgebungen, die sich die Unterstützung der Wissensarbeit zum Ziel setzen. Dies zeigt sich an verschiedenen Problemen, die eine Herausforderung an die Gestaltung von Unterstützungsfunktionen für die Informatikforschung auch in anderen anwendungsbezogenen Bereichen wie z. B. dem E-Learning darstellen:

- Syntaktische und materielle Strukturen der zu erforschenden Wissensartefakte entsprechen in der Regel nicht semantischen Einheiten der Interpretation.
- Die Granularität der zu bearbeitenden Objekte (Zeichen bzw. Zeichenaggregate) und Strukturen stehen zu Beginn des Forschungsprozesses noch nicht fest bzw. sind im Forschungsprozess selbst Veränderungen unterworfen.
- Hermeneutische Prozesse im Forschungsdiskurs beziehen vielfältige Aspekte ein, die nicht selbst Teil der in Form von Zeichen repräsentierten und zu untersuchenden Gegenstandsbereiche sind.
- Verletzungen der Inhaltsneutralität – auch tradierter analoger Medien – sind nicht im Vorhinein bekannt, sondern müssen erst im Laufe des Forschungsprozesses untersucht bzw. aufgedeckt werden (Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität von Zeichen).[4]
- Mehrdeutigkeiten, unvollständiges Wissen sowie verschiedene Varianten und Versionen müssen so kodifiziert werden, dass ihre Anschlussfähigkeit für weitere Fragestellungen und Untersuchungen gegeben ist.

---

[4] Dieser Aspekt, der sich im traditionellen Forschungskontext als zunehmend bedeutsam erweist (siehe Markus Hilgert, *‚Text-Anthropologie‘: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie*, in: *Altorientalistik im 21. Jahrhundert. Selbstverständnis, Herausforderungen, Ziele*, hg. von Markus Hilgert, Berlin 2010 (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 142)), erweist sich bei der Suche „nach der differencia specifica des digitalen im Vergleich zum analogen Dokument“ (Sarah Dudek, *Schöne Literatur binär kodiert: Die Veränderung des Text- und Dokumentbegriffs am Beispiel digitaler Belletristik und die neue Rolle von Bibliotheken*, Berlin 2011 (Berliner Handreichungen zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft 290), S. 11) als Herausforderung, aber erst recht bei der Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen beiden. Joachim Veit, *Es bleibt nichts, wie es war – Wechselwirkungen zwischen digitalen und ‚analogen‘ Editionen*, in: *editio* 24 (2010), S. 37–52.

Inhaltsneutralität ist also keine Kategorie, mit der sich die Relevanz oder Zugehörigkeit von Ansätzen, Methoden und Werkzeugen aus der Informatik zum Feld der Digital Humanities begründen ließe, sondern die Frage, unter welchen Bedingungen und bis zu welchem Grad die Zuschreibung dieses Attributs zulässig ist, stellt selbst den Kern der epistemologischen Herausforderung dar.

Dies beinhaltet auch eine Herausforderung für die Informatikforschung, denn aufgrund der angeführten Besonderheiten ist es nicht möglich, Unterstützungsfunktionen im Rahmen eines benutzerzentrierten Entwicklungsansatzes zu erheben, da die Nutzer weder die innovativen Potenziale der Technik hinsichtlich ihrer zu bewältigenden Probleme abschätzen oder bewerten noch ihre Bedarfe im Vorhinein detailliert artikulieren können. Schon am Beispiel der Entwicklung gebrauchstauglicher Nutzungsschnittstellen ist deutlich geworden, dass die Konzentration auf Nutzer und ihre Aufgaben ein notwendiges, aber keineswegs hinreichendes Merkmal einer ergonomischen Gestaltung ist.[5]

Gewiss ließen sich viele dieser Herausforderungen dadurch ‚lösen', dass man nur über genügend lange Jahre mit entsprechendem Aufwand an kompetenten Entwicklern in vielen Zyklen immer wieder die entsprechenden Werkzeuge und Systeme anpasst und weiterentwickelt. Allerdings wäre der Preis für ein solches Vorgehen nach Versuch und Irrtum eine äußerst mangelhafte Kosteneffizienz, da jeder Lernprozess immer wieder teuer bezahlt werden müsste. Zudem wäre es kein taugliches Mittel, um sich im nationalen und internationalen Forschungswettbewerb in den Digital Humanities einen Vorsprung zu erarbeiten oder eine Spitzenposition zu erobern.

Der Ansatz einer hypothesengeleiteten und damit prospektiven Technikgestaltung soll dieses Defizit beheben helfen. Er hat sich bereits bei der Entwicklung von E-Learning-Systemen bewährt und über den nachfolgend skizzierten Begriff der Wissensarbeit können viele der dort angestellten Überlegungen auch auf die Entwicklung virtueller Forschungsumgebungen übertragen werden.[6]

---

5 Vgl. Reinhard Keil, *Hypothesengeleitete Technikgestaltung als Grundlage einer kontextuellen Informatik*, in: *Informationstechnik und ihre Organisationslücken. Soziale, politische und rechtliche Dimensionen aus der Sicht von Wissenschaft und Praxis*, hg. von Andreas Breiter und Martin Wind, Berlin 2011, S. 165–184; Reinhard Keil und Christian Schild, *Gestaltungskonflikte in der Softwareergonomie*, in: *Mensch & Computer 2013: Interaktive Vielfalt*, hg. von Susanne Boll, Susanne Maaß und Rainer Malaka, München 2013, S. 67–77.

6 Jonas Schulte, Reinhard Keil und Andreas Oberhoff, *Unterstützung des ko-aktiven Forschungsdiskurses durch Synergien zwischen E-Learning und E-Science*, in: *Wissensgemeinschaften: Digitale Medien – Öffnung und Offenheit in Forschung und Lehre*, hg. von Thomas Köhler und Jörg Neumann, Münster 2011, S. 81–91.

Nachfolgend sollen einige grundsätzliche Überlegungen zu den Grundlagen einer hypothesengeleiteten Entwicklung von Unterstützungsfunktionen für die Wissensarbeit skizziert werden. Dabei wird deutlich, dass eine klare Trennung zwischen technischen Funktionen und sozialen Nutzungspraktiken erforderlich ist, um Unterstützungspotenziale verdeutlichen zu können. Ein zentrales Konzept ist hierbei der virtuelle Wissensraum. Auf dieser Basis werden dann Gestaltungsdimensionen für virtuelle Wissensräume identifiziert, die es zum einen erlauben sollen, die Eignung verschiedener Systeme für den jeweiligen Anwendungszweck zu untersuchen, und zum anderen Überlegungen anzustellen, wie die Innenarchitektur solcher virtuellen Räume für einen bestimmten Anwendungszweck gestaltet sein sollte. Diese Innenarchitektur verkörpert keine Systemarchitektur im softwaretechnischen Sinne, sondern ist eine konzeptuelle Brücke, die es gestatten soll, technische Potenziale und konkrete Anforderungen systematisch aufeinander zu beziehen und in technische Lösungen zu überführen.

Wissensarbeit und ihre mediale Unterstützung

Wie in der Einleitung bereits dargelegt, geht es beim vorliegenden Ansatz nicht um die Modellierung von Wissen, sondern um die Prozesse der Wissensarbeit, in denen vorhandenes Wissen selektiert und angepasst sowie neues Wissen erzeugt wird.[7] Dabei spielt der Begriff des stillschweigenden oder impliziten Wissens eine entscheidende Rolle.[8] Obwohl der Begriff Wissensarbeit ursprünglich für die Charakterisierung einer nicht-tayloristischen Form der Arbeit in Organisationen geprägt wurde, bietet er sich gerade durch diese Abgrenzung dazu an, beispielsweise auch auf Lern- und Forschungsprozesse übertragen zu werden. Taylors Buch *Grundzüge wissenschaftlicher Betriebsführung*, das 1913 in deutscher Sprache erschien, wird als paradigmatisch für den Ansatz gesehen, Arbeitsprozesse in möglichst kleine, sich monoton wiederholende Einheiten zu zerlegen, automatisierbare Anteile zu identifizieren und daraus einen neuen, rationelleren Arbeitsprozess zu gestalten, dem der Mensch sich unterzuordnen hat.[9]

---

7 Peter F. Drucker, *The landmarks of tomorrow*, New York 1957.

8 Margit Osterloh, *Human resources management and knowledge creation*, in: *Handbook of knowledge creation*, hg. von Ikujiro Nonaka und Ichijo Kazuo, Oxford 2007, S. 158–175.

9 Der Begriff *Taylorismus* hat sich als Synonym für entmenschlichte Arbeitsteilung festgesetzt, obwohl dies in dieser Form nicht nur Taylor und seinem Werk zugeschrieben werden kann (Walter Hebeisen, *F. W. Taylor und der Taylorismus: über das Wirken und die Lehre Taylors und die Kritik am Taylorismus*, Zürich 1999).

Der Begriff der Wissensarbeit entzieht sich qua Definition solchen Zerlegungsprozessen und steht damit ebenso paradigmatisch für geistige Handlungen, bei denen das interpretierende Bewusstsein des Menschen die Voraussetzung für das Gelingen ist. Damit einher geht zugleich das Problem, dass sowohl in Bezug auf die Produktivität als auch die Kontrollierbarkeit von Wissensarbeit dem Management epistemologische Grenzen gesetzt sind.[10] Dies ist insofern von Bedeutung, als sich damit Wissensarbeitsprozesse gemäß ihrer Definition einer formalen Modellierung entziehen, denn das in den Arbeitsprozessen erst geschaffene Wissen kann im Vorhinein nicht antizipiert und damit auch nicht als Grundlage für die Formulierung von Hypothesen genutzt werden.

Deshalb wird ein Zugang gewählt, bei dem die Unterstützungspotenziale für Wissensarbeit nicht über die Analyse von Wissen und Wissensverarbeitungsprozessen begründet werden, sondern über die Untersuchung der Umgebung, in der Wissensarbeit stattfindet. Diese Perspektive lehnt sich an die Kernaussage von Leroi-Gourhan an, der feststellt, dass in Bezug auf unsere kulturgeschichtliche Entwicklung die Evolution des Geistes im Wesentlichen die der vom Menschen geschaffenen Ausdrucksmittel sei.[11] Gemäß dieser Sicht bildet die Analyse der Mehrwerte physischer Ausdrucksmittel die Grundlage für die Hypothesenbildung bezüglich der Gestaltung technischer Unterstützungsfunktionen.

Es sind diese medialen Ausdrucksmittel, die es dem Menschen gestatten, über seine biologische Konstitution und seine natürliche Lebenswelt hinausgehend

- mit Hilfe medialer Artefakte die „Umwelt zum Sprechen“ zu bringen und diesen Prozess systematisch zu beobachten (Differenzerfahrung) und
- zeit- und ortsübergreifende gemeinsame Handlungs- und Wahrnehmungsräume zu schaffen (externes Gedächtnis).

In welcher Form Begriffe wie Differenzerfahrung und externes Gedächtnis genutzt werden können, um im Rahmen einer hypothesengeleiteten Technikgestaltung Unterstützungsumgebungen auf der Basis virtueller Wissensräume im Gebiet E-Learning zu entwickeln, ist bereits vielfach in seinen verschiedenen Facetten vorgestellt worden.[12]

---

[10] Osterloh, *Human resources management and knowledge creation* (wie Anm. 8).

[11] André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, Frankfurt am Main 1988, S. 262.

[12] Dies reicht von grundlegenden Überlegungen zur ko-aktiven (Thorsten Hampel und Reinhard Keil-Slawik, *sTeam: Structuring Information in a Team – Distributed Knowledge Management in Cooperative Learning Environments*, in: *ACM Journal of Educational Resources in Computing* 1(2) (2002), S. 1–27) und moderierten (Reinhard Keil, Detlef Schubert und Harald Selke, *Mobile Schreibtische als neue Form des betreuten virtuellen Lernens*, in: Andreas Schwill und Nicolas Apostolopoulos (Hg.), *7. e-Learning*

Da die hier geschilderte Sichtweise auf Wissensarbeit mit ihren Randbedingungen für Lernprozesse in gleichem Maße gilt wie für hermeneutische Forschungsprozesse, scheint es zulässig, die Annahmen und bisherigen Ergebnisse aus dem Bereich E-Learning auf die Gestaltung virtueller Forschungsumgebungen zur Unterstützung hermeneutischer Praxen in den Digital Humanities zu übertragen.

Wissensräume können verkürzt gesagt als MediArenen der Wissensarbeit charakterisiert werden. Das sind virtuelle Handlungs- und Wahrnehmungsräume, in denen mediale Objekte in vielfältigen Formen abgelegt, bearbeitet, angeordnet und ausgewertet werden können. Die virtuelle Forschungsumgebung verkörpert gewissermaßen die Arena, die zum Zeitpunkt der Entwicklung des technischen Systems mit ihren Eigenschaften und Merkmalen spezifiziert werden muss, während sich die verschiedenen medial gestützten Verarbeitungsformen von Wissen erst zur Nutzungszeit basierend auf der Performanz der handelnden Akteure ergeben. Da auch diese Sicht, ihre grundsätzliche Bedeutung ebenso wie ihre theoretische Herleitung, schon an anderen Stellen hinlänglich beschrieben worden ist,[13] soll nachfolgend ein darauf

---

Fachtagung Informatik (DeLFI) 2009, S. 175–185 (GI-Edition Lecture Notes in Informatics P-153)) Strukturierung von Wissen, über die Einbeziehung virtueller Labore (Ferdinand Ferber, Thorsten Hampel, Franz-Barthold Gockel, Thorsten Pawlak und Rolf Mahnken, *Homogeneous administration of experiments in material science for configuration, monitoring and analysis*, in: *Proceedings of 13th International Conference on Experimental Mechanics (ICEM13)*, Alexandroupolis 2007, S. 455–456) und neuer Formen ko-aktiver Visualisierungen und Simulationen (Bernd Eßmann, Thorsten Hampel und Frank Götz, *An open architecture for collaborative visualizations in rich media environments*, in: *Proceedings of the 8th International Conference on Enterprise Information Systems (ICEIS 2006)*, Paphos 2006, S. 367–374) über digitale Semesterapparate (Daniel Büse und Reinhard Keil, *Lernen in und mit virtuellen Räumen – Medi@renen als Stätten der Wissensarbeit*, in: Dirk Meister, Wilhelm Schäfer und Wilfried Hauenschild (Hg.), *Hochschulentwicklung innovativ gestalten: Das Projekt Locomotion an der Universität Paderborn*, Bd. 53, Münster u. a. 2010, S. 57–71) und die Einbettung didaktisch motivierter Verwaltungsfunktionen (Alexander Roth, René Sprotte, Daniel Büse und Thorsten Hampel, *koaLA – Integrierte Lern- und Arbeitswelten für die Universität 2.0*, in: Sigrid Schubert, Johannes Magenheim und Martin Wessner (Hg.), *5. e-Learning Fachtagung Informatik (DeLFI)*, Bonn 2006, S. 221–232) bis hin zu neuen pädagogischen Szenarien des Umgangs mit Wissensvielfalt (Bettina Blanck und Christiane Schmidt, *Erwägungsorientierte Pyramidendiskussionen im virtuellen Wissensraum open sTeam*, in: *Auf zu neuen Ufern! E-Learning heute und morgen*, hg. von Djamshid Tavangarian und Kristin Nölting, Münster 2005, S. 67–76; Reinhard Keil und Christian Schild, *Hypothesengeleitete Gestaltung von Benutzungsoberflächen*, in: *Mensch und Computer 2014*, hg. von Michael Koch, Andreas Butz und Johann Schlichter, München 2014, S. 265–274).

13 Siehe Reinhard Keil, *Perspektiven der Wissensarbeit im digitalen Zeitalter*, in: *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung*, hg. von Peter Stadler und Joachim Veit, Tübingen 2009, S. 9–22 (Beihefte zu editio 31); Reinhard Keil, *Das Differenztheater. Koaktive Wissensarbeit als soziale Selbstorganisation*, in: *Automatismen*, hg. von Hannelore Bublitz et al., München 2010, S. 205–229; Schulte/Keil/Oberhoff, *Unterstützung des ko-aktiven Forschungsdiskurses* (wie Anm. 6); Jonas Schulte, Johann Rybka, Ferdinand Ferber und Reinhard Keil, *KoForum – Kooperative Forschungsumgebung für die organisationsübergreifende wissenschaftliche Laborarbeit*, in: *Wissensgemeinschaften: Digitale Medien – Öffnung und Offenheit in Forschung und Lehre*, hg. von Thomas Köhler und Jörg Neumann, Münster 2011, S. 92–101; Felix

aufbauender Schritt vorgestellt werden, der sich damit befasst, wie im Rahmen einer hypothesengeleiteten Gestaltung mit Hilfe des Konzepts der Innenarchitektur solcher MediArenen eine Brücke zwischen der Welt der evolvierenden Anforderungen und den ebenfalls evolvierenden technischen Möglichkeiten geschlagen werden kann und die dabei gewonnenen Erfahrungen kodifiziert aufeinander bezogen und – soweit möglich – aggregiert werden können.

Dabei geht es nicht zuletzt darum, den Grad der Inhaltsneutralität zu bestimmen und so epistemologische Probleme offen zu legen. Dazu ist es jedoch erforderlich, technische Potenziale und Nutzungspotenziale bzw. aktuelle Nutzungsformen zu trennen, um einerseits Missverständnisse und falsche Erwartungen zu reduzieren und andererseits die der Gestaltung zugrunde liegenden Annahmen offen zu legen und so dem weiteren Forschungsdiskurs zugänglich zu machen.

Die sorgfältige Trennung von Diskursbereichen ist aber leider keine gängige Praxis in der Systemgestaltung, da sich viele im interdisziplinären Umfeld genutzte Analysemethoden auf das Zusammenspiel technischer und menschlicher bzw. sozialer Aspekte konzentrieren.[14] Eine sorgfältige Abgrenzung technischer und nicht-technischer Bereiche erfolgt kaum. Beispielsweise werden nicht nur im Bereich kooperationsunterstützender Systeme Begriffe wie Kommunikation, Kooperation, Koordination etc. sowohl für technische Funktionen als auch für soziale Prozesse gleichermaßen verwandt.[15] Die Schwierigkeit dabei ist, dass nicht mehr klar unterscheidbar ist, was denn jeweils die Leistung der Technik ist und was durch die spezielle Form der Nutzung technischer Funktionen erreicht wird, also letztlich das Ergebnis menschlicher (Wissens-)Arbeit ist. Dazu ein Beispiel: Wenn eine Person A einer zweiten Person B eine Nachricht mit dem Inhalt übermittelt: „Treffen am Freitag um 14 Uhr am Stadtbrunnen", dann koordinieren sie ihre Handlungen, nutzen dazu aber keine technische Koordinierungsfunktion, sondern (nur) eine technische Kommunikationsfunktion. Die Bereitstellung technischer Kommunikationsfunktionen besteht darin, einen in der Regel gedächtnislosen Kanal zur Übertragung von Signalen bereitzustellen, dessen entscheidende technische Qualität darin besteht, dass alle für die Kommunikationspartner potenziell wichtigen Unterschiede in der Kodierung einer Nachricht auch technisch übertragen werden und deutlich vom Hintergrundrauschen unterscheidbar

---

Winkelnkemper und Andreas Oberhoff, *WebArena – Räumliche Strukturen für die Lernorte der Zukunft*, in: *20 Jahre Lernen mit dem World Wide Web – Technik und Bildung im Dialog*, hg. von Reinhard Keil und Harald Selke, Paderborn 2015, S. 103–117 (HNI-Verlagsschriftenreihe 330).

14 Ein geradezu paradigmatischer Vertreter ist die *Akteur-Netzwerk-Theorie*, die den analytischen Blick auf komplexe soziale Formen schärft, aber die Forderung nach Gestaltungstransparenz nicht unterstützt.

15 Stephanie Teufel, Christian Sauter, Thomas Mühlherr und Kurt Bauknecht, *Computerunterstützung für die Gruppenarbeit*, Bonn 1995.

sind. Ob und inwiefern diese Signale für die Kommunizierenden sinnfällig sind, ist dabei unerheblich, denn die Übertragungsfunktion soll eine Nachricht weder abwandeln noch verfälschen (Abtasttheorem).

Der Tatbestand der Koordinierung erfolgt in diesem Beispiel über die Interpretation des Inhalts der Nachricht nicht durch die Nutzung einer technischen Koordinierungsfunktion. Technisch wird eine Funktion zur Unterstützung von Kommunikationsaktivitäten genutzt, aber keine Funktion zur Unterstützung von Koordinationsaktivitäten. Letzteres wäre dann gegeben, wenn das technische System zusätzliche Daten mit entsprechenden Auswertungsfunktionen bereitstellen würde, um Ereignisse zu verarbeiten, um damit die Abhängigkeiten zwischen verschiedenen Aktivitäten unterschiedlicher Akteure zu verwalten. Ein solches Ereignis kann z. B. das Ändern eines Dokuments oder die Neuerscheinung einer Publikation sein, was dann dazu führt, dass alle ‚Abonnenten' für das jeweilige Ereignis automatisch eine Nachricht erhalten. Ein Ereignis kann unmittelbar durch Handlungen der Nutzer oder durch zeitliche, örtliche oder sonstige Bedingungen ausgelöst werden. Unterstützungsfunktionen verkörpern somit eine Entlastung von physischem und mentalem Aufwand und ermöglichen damit auf direkte oder indirekte Art und Weise neue Differenzerfahrungen, die ohne sie im jeweiligen Praxisumfeld aufgrund des damit verbundenen Aufwands nicht oder nicht effektiv und verlässlich möglich wären.

Die Nutzung technischer Funktionen kann dabei durchaus entgegen der ursprünglichen Zweckbestimmung sein. Ein hoher Grad an Flexibilität in der Nutzung lässt zugleich auf einen hohen Grad an Inhaltsneutralität schließen. Doch lässt sich diese Einsicht konstruktiv umsetzen? Mit seinem Ansatz „unanticipated use" verfolgt Robinson das Ziel, die Gestaltung kooperationsunterstützender Systeme zu verbessern, indem nicht Arbeitsabläufe, Regeln und Vorschriften in den Vordergrund der Analyse gestellt werden, sondern versucht wird, möglichst generisch genutzte bzw. nutzbare Artefakte (common artefacts) zu identifizieren.[16] Zwar helfen die mit dem Begriff der common artefacts verbundenen Dimensionen (predictability, peripheral awareness, implicit communication, double level language, and overview) den Blick für Probleme einer möglichst flexiblen und damit nicht präzise vorgeschriebenen Nutzung eines Systems zu schärfen, doch bleiben für eine prospektive bzw. hypothesengeleitete Gestaltung zu viele Probleme offen.[17] Insbesondere sind die Dimensionen nicht auf

---

[16] Mike Robinson, *Design for unanticipated use*, in: *Proceedings of the Third European Conference on Computer Supported Cooperative Work (ECSCW)*, hg. von Giorgio de Michelis, Carla Simone und Kjeld Schmidt, Dordrecht 1993, S. 187–202.

[17] Samuli Pekkola, *Designed for unanticipated use: common artefacts as design principle for CSCW applications*, in: *Proceedings of the Group 2003 International ACM SIGGROUP Conference on Supporting Group Work*, New York 2003, S. 359–368.

Eigenschaften und Merkmale des zu gestaltenden Systems bezogen, sondern auf Nutzungsqualitäten, die schon innerhalb einer relativ homogenen Nutzergruppe stark variieren können. Hinzu kommt, dass der Begriff des common artefact auf die gegenständliche, nicht-digitale Welt bezogen war; schon die Dimension der Erwartbarkeit (predictability) gibt Anlass für vielfältige Gestaltungskonflikte[18] und stellt bei der Gestaltung digitaler Medien eher eine Herausforderung als einen Lösungsansatz dar.[19]

Gleichwohl ist die mit dem Ansatz verbundene Perspektive verwandt mit der hier vorgestellten Sicht, statt der Prozesse der Wissensarbeit die dabei genutzten Artefakte in den Vordergrund zu stellen. Der gemeinsame Handlungs- und Wahrnehmungsraum kann als common artefact betrachtet werden, der beispielsweise die Dimensionen Gewärtigkeit (peripheral awareness), implizite Kommunikation (implicit communication) und Übersicht (overview) in den Fokus rückt. Die besondere Schwierigkeit besteht jedoch darin, dass die semiotischen Objekte in einem virtuellen Wissensraum nicht mehr die Vertrautheit und Stabilität eines gegenständlichen Raums aufweisen, denn sie

- werden von u. U. vielen Personen während der Nutzung angelegt, verändert oder auch entfernt,
- unterliegen keinen natürlichen Kräften und kaum vertrauten Wirkungen wie z. B. der Schwerkraft, die die Möglichkeiten ihres Arrangements einschränken und dadurch zugleich die Verständnisbildung erleichtern,[20]
- sind algorithmisch auswertbar und
- können sowohl manuell als auch automatisch auf vielfältige Weise miteinander verknüpft werden (Indexierung, Referenzierung, Verknüpfung, Annotierung …),
- weisen eine oftmals erstaunlich variable Granularität auf, sodass syntaktische Einheiten und Strukturen nicht direkt auf semantische Strukturen abgebildet werden können.

---

18 Pekkola, *Designed for unanticipated use* (wie Anm. 17), S. 366.

19 Zum Konzept der Gestaltungskonflikte siehe Keil/Schild, *Gestaltungskonflikte in der Softwareergonomie* (wie Anm. 5) und Keil/Schild, *Hypothesengeleitete Gestaltung von Benutzungsoberflächen* (wie Anm. 12).

20 Vgl. hierzu das psychologische Konzept der Affordanz: James J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Boston 1979; Harold S. Jenkins, *Gibson's „Affordances": Evolution of a pivotal concept*, in: *Journal of Scientific Psychology* 12 (2008), S. 34–45; Don Norman, *The design of everyday things*, New York 1988.

Insbesondere der letzte Punkt verweist auf ein Problem, das sich schon in der gegenständlichen Welt stellt, aber in der digitalen Welt noch deutlich verschärft wird.[21] Die Konsequenz ist, dass sich der Artefaktbegriff aufzulösen scheint bzw. je nach Situation neu rekonstituiert werden muss. Insbesondere erfordert die Entwicklung von Unterstützungsfunktionen, sowohl die Granularität der betrachteten Objekte als auch die verschiedensten Möglichkeiten ihrer Verknüpfung detailliert zu betrachten und jeweils auf Anforderungen an die technische Gestaltung zu beziehen, denn nur so können neue Formen der Differenzerfahrung eröffnet, Möglichkeiten einer flexiblen, nicht vorhergesehenen Nutzung[22] erschlossen, Medienbrüche reduziert, Designkonflikte austariert und Entlastungen von unnützen körperlichen und mentalen Aufgaben umgesetzt werden.

Im Rahmen virtueller Forschungsumgebungen zielt die Entwicklung von Unterstützungsfunktionen für die Wissensarbeit darauf ab, möglichst inhaltsneutrale Werkzeuge für die philologische Arbeit zu entwickeln und dabei die situativen Anforderungen der Nutzer so in eine Innenarchitektur virtueller Wissensräume zu integrieren, dass die entstehenden Systeme zu vorhandenen Praktiken anschlussfähig und zugleich für die langfristige Erhaltung und spätere Bearbeitung geeignet sind. Eine grundlegende Hypothese besagt dabei, dass jeder technisch-medial vermittelten Möglichkeit für neue Differenzerfahrungen Unterstützungspotenzial zukommt. Eine weitere geht davon aus, dass jede Reduzierung erzwungener Sequenzialität das Unterstützungspotenzial vergrößert. Erzwungene Sequenzialiät bedeutet dabei, dass Handlungen, die nur aus technischen Gründen erforderlich sind, aber nicht zur Erreichung des jeweiligen Handlungsziels beitragen, ebenso zu vermeiden sind wie aufgenötigte Handlungsfolgen. Wann jeweils Zusatzhandlungen oder aufgenötigte Folgen vorliegen, kann dabei partiell inhaltsneutral ermittelt werden über die Identifikation von Medienbrüchen oder die Berücksichtigung wissenschaftlicher Erkenntnisse z. B. aus der Psychologie. Hinzu kommen aber viele weitere Gestaltungsaspekte wie methodisch zu entwickelnde inhaltsbezogene Funktionen, die ergonomische Gestaltung, die Verwendung von Datenformaten, die Entwicklung von Metadaten, die Auflösung von Zielkonflikten zwischen verschiedenen Nutzergruppen und das Austarieren von Designkonflikten, bei denen einzelne Anforderungen nur auf Kosten anderer, gleichermaßen berechtigter Anforderungen umgesetzt werden können. Dies ist nicht in

---

[21] Vgl. hierzu die Problematik, den Begriff des Dokuments klar zu definieren: Michael Buckland, *What is a „document"?*, in: *Journal of the American Society for Information Science* 48 (1997), S. 804–809 und Michael Buckland, *What is a „digital document"?*, in: *Document Numérique* 2 (1998), S. 221–230.

[22] Flexible Nutzungsmöglichkeiten werden heute insbesondere bei der Suche nach Inhalten mit dem Begriff *Serendipity* belegt, wenn zuvor nicht erwartete Ergebnisse erzielt werden. Beispielsweise kann die Google Bildersuche Dokumente liefern, die man über eine textuelle Eingabe vielleicht nicht erreicht hätte.

einem einmaligen Entwicklungsprozess zu leisten. Umso mehr kommt es darauf an, Modelle und Konzepte für eine hypothesengeleitete Technikgestaltung zu entwickeln, um bereits erworbenes Gestaltungswissen festzuhalten, dieses mit neuem Wissen und veränderten technischen Möglichkeiten in Beziehung zu setzen und Konsequenzen abzuschätzen. Mit dem nachfolgend vorgestellten Gestaltungskonzept für die Innenarchitektur virtueller Wissensräume soll dazu ein Baustein für Aspekte der verteilten Nutzung vorgestellt werden.

Innenarchitektur virtueller Wissensräume

Ziel einer hypothesengeleiteten Gestaltung ist es, eine Brücke zwischen der Welt der Nutzung und den formalen Strukturen der Daten, Algorithmen und Systemarchitekturen zu schlagen. Im Gegensatz zu einer einmaligen, auf speziellen Anforderungen basierenden Systementwicklung geht es darum, Konzepte zu entwickeln, die es gestatten, Annahmen bei der Systemgestaltung offen zu legen und zu überprüfen, das entstandene Wissen in einer expliziten Form dergestalt zu kodifizieren, dass es einerseits weitergegeben werden kann und andererseits Ausgangspunkt für das Bilden neuer Gestaltungshypothesen ist, die wiederum in weiteren Entwicklungsschritten überprüft werden können (vgl. Abb. 1).

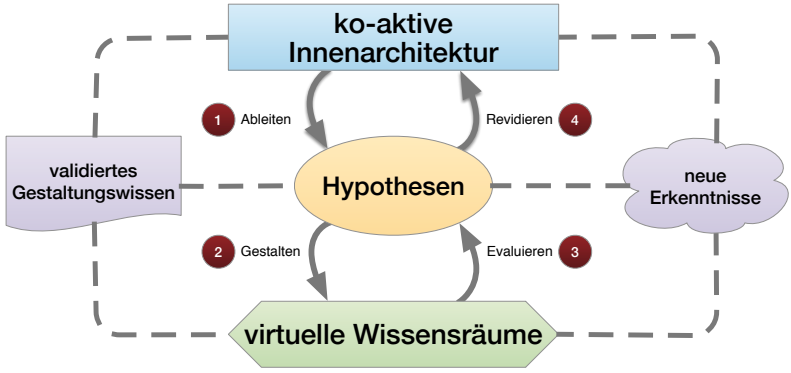


Abbildung 1: Prozess der hypothesengeleiteten Technikgestaltung in Anlehnung an Keil/Schild, *Hypothesengeleitete Gestaltung von Benutzungsoberflächen* (wie Anm. 12)

Die Theoriebildung zur Entwicklung und Nutzung von Gestaltungswissen bei der Entwicklung von Softwaresystemen ist jedoch über sehr unterschiedlichste Disziplinen

und Anwendungsfelder gestreut und umfasst neben empirischen Untersuchungskonzepten zur Analyse allgemeiner sozialer Praktiken[23] kritische Reflexionen zum Gestaltungsprozess selbst,[24] methodische Ansätze zur Verknüpfung von Analyse und Gestaltung und Ansätze für eine theoriegeleitete Anwendungsentwicklung.[25] Diese bieten zwar vielfältige Anknüpfungspunkte zu den hier vorgestellten Problembereichen, doch zielen sie weniger auf eine hypothesengeleitete Gestaltung von Informatikprodukten als vielmehr auf verbesserte analytisch-empirische Vorgehensweisen und die Theoriebildung in anderen Disziplinen auch dann, wenn interdisziplinär verbindende Wissensobjekte im Vordergrund stehen.[26] Im Hinblick auf eine technische Fokussierung stellt sich beim Objektbegriff dasselbe Problem wie schon beim Dokumentenbegriff und zunehmend auch bei anderen Begriffen wie z. B. dem des IT artefacts: Die Begriffe sind nicht klar zu definieren oder abzugrenzen, wandeln sich sehr schnell und sie offenbaren eine Fülle von verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten und semantischen Konnotationen, die ihre Operationalisierung im Kontext von Gestaltungsprozessen unmöglich machen bzw. mit viel Willkür unterlegen.[27] Doch selbst wenn diese Konzepte punktuell im Rahmen einer soziotechnischen Systementwicklung erfolgreich eingesetzt werden,[28] ermöglichen sie noch keine Theoriebildung aus der Informatik heraus, da sie auf die Theorie- und Konzeptbildung der jeweiligen Ausgangsdisziplin wie z. B. der Soziologie bezogen sind.[29] Die geforderte klare Trennung zwischen technischen Potenzialen und sozialen Nutzungspraktiken kön-

---

23 Volker Wulf, *Theorien sozialer Praktiken zur Fundierung der Wirtschaftsinformatik. Eine forschungsprogrammatische Perspektive*, in: *Wissenschaftstheorie und gestaltungsorientierte Wirtschaftsinformatik*, hg. von Jörg Becker, Helmut Krcmar und Björn Niehaves, Heidelberg 2009, S. 211–224.

24 Donald A. Schön, *The reflective practitioner. How professionals think in action*, New York 1983.

25 Peter Fettke, Constantin Houy und Peter Loos, *Zur Bedeutung von Gestaltungswissen für die gestaltungsorientierte Wirtschaftsinformatik. Konzeptionelle Grundlagen, Anwendungsbeispiel und Implikationen*, in: *Wirtschaftsinformatik* 52 (1993), S. 339–352 und Alan R. Hevner, Salvatore T. March, Jinsoo Park und Sudha Ram, *Design science in information systems research*, in: *MIS Quarterly* 28 (2004), S. 75–105.

26 Das Konzept der *boundary objects* (vgl. Susan Leigh Star und James R. Griesemer, *Institutional ecology, ‚translations' and boundary objects: Amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology*, in: *Social Studies of Science* 19 (1989), S. 387–420) ist ein analytisches Konzept zur Theoriebildung in den Sozialwissenschaften, hat aber bis heute das erhoffte Potenzial für eine hypothesengeleitete Gestaltung noch nicht erfüllen können.

27 Vgl. Steven Alter, *The concept of ‚IT artifact' has outlived its usefulness and should be retired now*, in: *Information System Journal* 25 (2015), S. 47–60.

28 Vgl. dazu Wolfgang Reinhardt, *Awareness support for knowledge workers in research networks*. Dissertation, Maastricht 2012 (Dutch Research School for Information and Knowledge Systems 2012–06), URL: http://hdl.handle.net/1820/4193 [Stand: 30. Nov. 2015].

29 Als exemplarisch kann hier der Aufsatz von Riklef Rambow und Rainer Bromme, *Was Schöns „reflective practitioner" durch die Kommunikation mit Laien lernen könnte*, in: *Wissen – Können – Reflexion. Ausgewählte Verhältnisbestimmungen*, hg. von Hans Georg Neuweg, Innsbruck 2000, S. 201–219 betrachtet werden, in dem das bereits referenzierte soziologische Konzept des „reflective practitioner" von D. A. Schön unter einem empirisch-psychologischen Gesichtspunkt kritisch durchleuchtet wird.

nen sie entsprechend nicht leisten. Das erschwert die Kodifizierung technischen Gestaltungswissens und seine Fortschreibung im Rahmen einer hypothesengeleiteten Gestaltung.

Um die ko-aktive Innenarchitektur virtueller Wissensräume zu beschreiben, müssen die einzelnen Dimensionen der Gestaltung festgelegt und später dann auf Architekturelemente abgebildet werden.[30] Dieser Ansatz ist im Rahmen der Lehrveranstaltung zur „Gestaltung kooperationsunterstützender Systeme" in Zusammenarbeit mit Jonas Schulte entstanden. Das Ziel war dabei, den Studierenden ein Hilfsmittel an die Hand zu geben, um verschiedene Formen ko-aktiven Schreibens wie z. B. „shared editing, shared publishing, shared content oder social networks" in Beziehung zu setzen mit bestimmten technischen Systemen wie Wikis, Blogs, Content Management Systemen oder auch Versionsmanagementsystemen, um herauszufinden, ob es für bestimmte Aufgabenkonstellationen gewissermaßen prototypische Werkzeuge gibt und durch welche Qualitäten sie charakterisiert werden können. Ausgangspunkt war die Feststellung, dass bei Systemvergleichen traditionell Features und Funktionen aufgelistet und verglichen werden.[31] Dabei geht verloren, dass viele Systeme einen vergleichbar komplexen Funktionsumfang haben, sich jedoch von ihrer Entstehung her in ihrem grundlegenden Verarbeitungsparadigma unterscheiden. Dies lässt sich gut am Beispiel von Textverarbeitungssystemen und „desktop publishing"-Systemen illustrieren: Steht beim Textverarbeitungssystem eine beliebig lange Zeichenkette, in die Formatierungs- und Auswertungszeichen eingestreut werden, im Vordergrund der Verarbeitung, so werden beim desktop publishing grundsätzlich Rahmen bzw. Flächen festgelegt, die untereinander zu einem Textfluss verknüpft werden können. Rein formal betrachtet kann prinzipiell mit beiden Systemparadigmen dasselbe Ergebnis erzeugt werden, doch liegt der Unterschied darin, dass die beiden Arten verschiedene Aufgabentypen jeweils unterschiedlich gut unterstützen.

Entsprechend lautet eine grundlegende Gestaltungshypothese, dass das jeweilige technische Implementierungsparadigma bestimmt, in welchen Situationen und bei welchen Aufgaben die Nutzer jeweils einen vermehrten Aufwand haben, weil das Paradigma nicht mit ihrem typischen Aufgabenkontext übereinstimmt. Unter solchen Gesichtspunkten könnte man auch überlegen, wann beispielsweise für die Verwaltung von Daten der Einsatz einer Tabellenkalkulation ausreichend wäre oder wann man auf

[30] Eine solche Abbildung wird exemplarisch in Jonas Schulte, Reinhard Keil, Dominik Klaholt und Jannis Sauer, *KOI school – towards the next level of communication, organization and integration in education*, in: *Proceeding of ICEIS 2011 – 13th International Conference on Enterprise Information Systems* 4, Beijing, China 2011, S. 43–52 vorgestellt.

[31] Vgl. dazu die kritische Übersicht zu Lernplattformvergleichen in Harald Selke, *Sekundäre Medienfunktionen für die Konzeption von Lernlattformen für die Präsenzlehre*. Dissertation, Paderborn 2008, URN: urn:nbn:de:hbz:466-20100226011, Kap. 2.

eine relationale Datenbank zurückgreifen sollte. Gewiss ist ein Implementierungsparadigma nur ein Faktor in der gesamten Systemgestaltung, doch einer, den Nutzer meist nicht explizit oder gar falsch formulieren, sodass er zu ihren sonstigen Anforderungen im Widerspruch stehen kann. Das Einbringen der Entwicklerkompetenz und die Formulierung von Gestaltungshypothesen sind hier unverzichtbar. Für eine partizipative Entwicklung ist die Trennung der Diskursbereiche eine wichtige Zusatzforderung, um Missverständnissen vorzubeugen, denn Anforderungen der Nutzer und Angebote der Entwickler können, müssen sich aber nicht decken.[32]

In heutigen verteilten Systemen geht es in der Regel nicht mehr um ein einzelnes isolierbares Implementierungsparadigma, sondern um das Zusammenspiel einer Vielzahl einzelner Funktionen, die auf unterschiedliche Systeme oder Komponenten verteilt sein können. Um diesem Umstand gerecht zu werden, müssen verschiedene Gestaltungsdimensionen berücksichtigt werden. Die Identifizierung einer Dimension geschieht dabei analog zu dem schon beschriebenen Beispiel der Koordinierungsunterstützung, das hier zur Begründung des Prinzips um zwei weitere Dimensionen ergänzt werden soll. Ein wichtiger Aspekt ist dabei auch der Aspekt der Inhaltsneutralität, weil sie zugleich die Grenze markiert zwischen technischen Leistungen und solchen, die sich durch die spezielle Einbettung in den (sozialen) Nutzungskontext ergeben.

Das erste Beispiel konzentriert sich auf den Begriff der Anmerkung, mit dem ein vielfältiges Geflecht verschiedenster Ansätze, Interessen und Vorgehensweisen verbunden ist, das von algorithmisch generierten Daten, über individuelle Kommentare bis hin zu Indexierungen und Bewertungen reichen kann. Entscheidend ist, welche Art der Nutzung bzw. welche Formen der Auswertung damit verbunden sein sollen. Beispielsweise kann ein Kommentar an einem Text eine Wertung darstellen, ohne dass dies irgendwelche Auswirkungen auf das weitere Systemverhalten hat; d. h. der Kommentar verändert auch nicht das kommentierte Objekt. Änderungen aufgrund dieses Kommentars erfolgen durch Aktivitäten der Nutzer, die ihn interpretieren und gegebenenfalls daraus Konsequenzen ziehen. Der wesentliche Vorteil von Kommentaren ist, dass sie nicht über einen separaten Kommunikationskanal erfolgen, sondern direkt am zu kommentierenden Objekt. Das erspart den Nutzern den Aufwand des Adressierens einer Nachricht an den oder die Autoren und eine umständliche verbale Beschreibung, um welches Objekt es sich handelt und wo bzw. wie man es finden kann. Insofern eröffnet die Möglichkeit des Kommentars eine neue Gestaltungsdimension, weil das System die Daten für eine solche Zuordnung explizit erfassen und verwalten

[32] Deshalb sollte die Systemspezifikation, die ja einen Lösungsvorschlag für die Anforderungen der Nutzer verkörpert, auch eine Bewertung enthalten, inwieweit sie den Anforderungen gerecht wird (Christiane Floyd und Reinhard Keil, *Adapting Software Development for Systems Design With the User*, in: *Systems Design For, With, and By the User*, Amsterdam u. a. 1983, S. 143 f.).

muss. Beziehen sich diese Daten nur auf den topologischen Ort der Handlung in einem Wahrnehmungsraum unabhängig von der Syntax oder Semantik des kommentierten Objekts, dann kann man von einer inhaltsneutralen Gestaltung sprechen. Sobald aber der Ort über syntaktische Kategorien adressiert wird, verstärkt sich die Inhaltsabhängigkeit. Erst die Abgrenzung bzw. Schaffung einer neuen Gestaltungsdimension ermöglicht auch zusätzliche inhaltsneutrale Auswertungsfunktionen, die beispielsweise festlegen, wie viele Kommentare sich auf ein Objekt beziehen können, wie sie dargestellt werden, ob man sie filtern kann, usw. Alle diese Funktionen ändern weder das kommentierte Objekt noch sein Verhalten im System.

Sobald man jedoch eine Auswertungsfunktion haben will, die beispielsweise die Anordnung der Objekte aufgrund von Benutzerbewertungen beeinflussen soll (ranking), benötigt man eine weitere Gestaltungsdimension, die jetzt aber einen zusätzlichen, auf den Inhalt bezogenen Aspekt verkörpert. Zwar ist der Inhalt noch immer unverändert, doch wird er jetzt vom System aufgrund der Kommentare in einem anderen Kontext dargeboten. Dadurch kann es passieren, dass schlecht bewertete Inhalte nicht mehr im Wahrnehmungsfeld der Nutzer erscheinen oder nur durch zusätzliche Navigationshandlungen ins Wahrnehmungsfeld gebracht werden können. Ebenso wie Berechtigungen können somit Bewertungen zu einer Segmentierung des Handlungs- und Wahrnehmungsraums führen. Daran schließen sich weitere Fragen an, die sich z. B. auf die Frage der individuellen Erschließung (Indexieren, Tagging) oder z. B. des Setzens von Verweisen (Referenzieren) beziehen. Erst wenn diese auch eigene Gestaltungsdimensionen verkörpern, ist es möglich, beispielsweise Schreibrechte unabhängig voneinander für die verschiedenen Gestaltungsdimensionen zu vergeben. So kann jemandem das Recht zum Indexieren, aber nicht zum Verweisen eingeräumt werden oder man kann überlegen, ob nicht auch Verweise (links) kommentiert oder bewertet werden sollen.

Umgekehrt lohnt es sich auch zu überlegen, ob einzelne Gestaltungsdimensionen nicht zusammengefasst werden können, denn jede zusätzliche Gestaltungsdimension erweitert die Möglichkeiten, den ko-aktiven Handlungs- und Wahrnehmungsraum entsprechend zu konfigurieren und dadurch sowohl neue Differenzerfahrungen zu ermöglichen als auch verschiedenste Möglichkeiten zur verteilten Nutzung zu eröffnen. Damit verbunden steigt jedoch auch die Komplexität der Umsetzung und der Lernaufwand für die Nutzung. So kann man z. B. die Dimensionen Bewerten und Indexieren zusammenfassen, wenn die Auswertungsfunktionen des Bewertens keine Ergebnisse ermöglichen, die nicht auch durch geschickt gewählte Datenformate beim Indexieren erreicht werden könnten.

Gestaltungsdimensionen verkörpern Gestaltungspotenziale, um bestimmte Nutzungsformen zu ermöglichen. Im aktuellen Nutzungskontext ist dann zu entscheiden, ob

bestimmte Funktionen öffentlich oder nur für eine Benutzergruppe oder eine einzelne Person zugänglich sind. Ein weiterer, eng damit zusammenhängender Aspekt ist die Frage, auf welche Bereiche des Inhalts die Sichtbarkeit oder Zugreifbarkeit bezogen werden kann. Dies lässt sich gut am Beispiel des World Wide Web illustrieren. Hier sind die Verweise definitionsgemäß integraler Bestandteil des Inhalts, von dem aus auf andere Seiten bzw. Inhalte verwiesen wird. Soll eine andere Person als der Autor des Inhalts in die Lage versetzt werden, eigene Verweise anzubringen, dann geht das nur, wenn er damit die Möglichkeit erhält, zugleich den gesamten Inhalt zu verändern. Solange Verweise also nicht als getrennte Objekte verwaltet und damit auch mit eigenen, vom jeweiligen Inhalt unabhängigen Berechtigungen versehen werden können, bilden sie keine eigenständige Gestaltungsdimension. Berechtigen selbst ist natürlich auch wiederum als Gestaltungsdimension zu betrachten, denn Rechte müssen vom System erfasst, verwaltet und überprüft werden.

In diesem Sinne verweist der Begriff ko-aktiv auf die technische Möglichkeit, bestimmte Daten verteilt von verschiedenen Personen oder Gruppen bearbeiten zu lassen (Einschreibungen). Ob dieser Vorgang in der jeweiligen Nutzergruppe egalitär oder hierarchisch gestaltet wird, sollte nicht vom technischen System erzwungen, sondern sozial ausgehandelt werden. Dies gilt gleichfalls für die Entscheidung, welche Daten Nutzer oder Nutzergruppen privat oder öffentlich verwalten und ob und wann sie jeweils diese Entscheidung revidieren wollen. Entscheidend für den Begriff ko-aktiv ist deshalb, dass die Schreibfunktionen während der Nutzungszeit durch die Nutzer festgelegt werden können und nicht während der Entwicklungszeit durch die Entwickler oder bei der Installation eines Systems durch die Administratoren festgelegt und damit für die Nutzer vorgeschrieben werden.

Die Gestaltungsdimensionen sollen helfen, diese Unterschiede transparent zu machen. Ein Wiki beispielsweise eröffnet einen großen geteilten Handlungs- und Wahrnehmungsraum zwischen allen, die schreiben und lesen, führt aber auch dazu, dass durch die fest eingebaute Versionsfunktion alle Fehler und Revisionen einer Person sichtbar sind und nachvollziehbar bleiben. Es gibt Situationen, in denen dies zu Ablehnung des Einsatzes von Wikis führt, weil beispielsweise darüber auch personenbezogene Leistungsmerkmale erfasst und ausgewertet werden können. Das mag in einer Wikipedia möglicherweise für die Nutzer ohne Bedeutung sein. In einem Unternehmen dagegen kann es schnell zu Unsicherheit und Ablehnung führen. Versionsmanagementsysteme vermeiden solche Konstellationen, da sie eine Segmentierung des Handlungs- und Wahrnehmungsraums gestatten, indem Teile eines Textes lokal/individuell bearbeitet und dann durch die Freigabe anderen Beteiligten zugänglich gemacht werden können. D. h. bei der Gestaltungsdimension, bei der die verteilt erstellten und zu verwaltenden Daten der eigentliche Inhalt sind, kommt es darauf an, ob und wie der Handlungs- und

Wahrnehmungsraum segmentiert werden kann. Das bietet die Möglichkeit, auch an die Segmente Zugriffsberechtigungen so zu erteilen, dass beispielsweise alle Bereiche einsehbar sind, aber nur bestimmte verändert werden dürfen. Hier setzt auch eine weitere wichtige Qualität einer Gestaltungsdimension an, die darauf abzielt festzulegen, welcher Grad an ko-aktiver Bearbeitung der jeweiligen Daten besteht. Zugriffsrechte können z. B. so gehandhabt werden, dass sie mit der Einrichtung des Systems festgesetzt und danach nicht mehr verändert werden können. Oder das System verwaltet die Daten dergestalt, dass im Prozess der Nutzung Zugriffrechte vergeben oder auch wieder entzogen, neue Zugriffsrechte definiert (eine Datei ist sichtbar, kann aber nicht geöffnet werden) oder auch Rechte an andere weitergegeben werden können. Fasst man alle Gestaltungsdimensionen kreisförmig zusammen und unterteilt die Achsen nach dem Grad an ko-aktiver Bearbeitung, der für jede Dimension ermöglicht wird, so erhält man ein Netzdiagramm (Abb. 2), das sowohl für die Analyse als auch zum systematischen Ausloten von ko-aktiven Gestaltungsmöglichkeiten genutzt werden kann.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in technischer Hinsicht eine Gestaltungsdimension gekennzeichnet ist durch einen eigenständigen Satz persistenter Daten, der von einem technischen System explizit verwaltet wird, sowie Funktionen zu Erhebung, Verwaltung und Auswertung dieser Daten, die ko-aktiv genutzt werden können.

Das Netzdiagramm mit den Gestaltungsdimensionen für die ko-aktive Innenarchitektur virtueller Wissensräume ist ein Konstrukt, um im Rahmen einer hypothesengeleiteten Gestaltung

- Erfahrungen über frühere Entwicklungsprozesse aufzunehmen und zu reflektieren,
- im Rahmen aktueller Entwicklungsprozesse Anforderungen systematisch hinsichtlich ihrer Wirkungen und Potenziale mit früheren Erfahrungen in Beziehung zu setzen und
- die Eignung einzelner Systeme oder Systemklassen für typische Aufgabenfelder zu identifizieren und zu spezifizieren.

Der Blick auf die Gestaltungsdimensionen erlaubt eine möglichst saubere Trennung zwischen Nutzungskonstellationen und Systemarchitekturen oder Systemklassen, weil Wert darauf gelegt wird, dass technische Eigenschaften und Merkmale unabhängig von der Nutzungskonstellation betrachtet werden können. Die Verwendung des Begriffs ko-aktiv statt kooperativ oder kommunikativ soll genau diese Unterscheidung deutlich

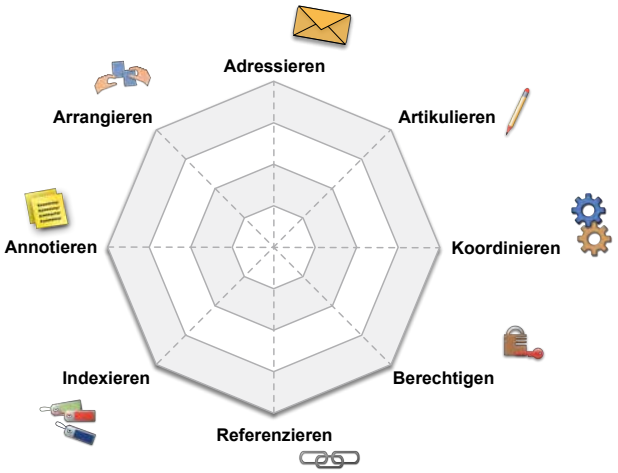


Abbildung 2: Netzdiagramm zur Untersuchung der ko-aktiven Innenarchitektur virtueller Wissensräume

machen, denn das Bereitstellen einer technischen Schreibfunktion, mit der Nutzer z. B. Berechtigungen im laufenden Arbeitsprozess erteilen oder ändern können, sagt noch nichts darüber aus, ob dies im Nutzungskontext in eine Form der Arbeitsteilung eingebettet ist oder ob es zur Unterstützung eines kooperativen oder gar kollaborativen Teams genutzt wird.[33]

Erste Erprobungen im Rahmen von Lehrveranstaltungen zeigten, dass die ko-aktiven Gestaltungsdimensionen zunächst eine Begriffsebene bereitstellen, um die Merkmale technischer Systeme unabhängig von den vielfältigen, heterogenen und oft auch widersprüchlichen Fachausdrücken und Charakterisierungen, mit denen sie beschrieben oder beworben werden, zu beurteilen. So lässt sich z. B. feststellen, dass bei bestimmten Online-Spielen mit vielen weltweit verteilten Nutzern (MMORPG) die Kooperationsunterstützung trotz der Spielszenerie als einem gemeinsamen Handlungs- und Wahrnehmungsraum außerhalb des jeweiligen Systems stattfindet, weil die Spieleplattform die jeweils benötigten Gestaltungsdimensionen nicht berücksichtigt.

[33] Die Begriffe werden in der Literatur sehr unterschiedlich, zum Teil auch synonym verwendet. Im anglo-amerikanischen Sprachgebrauch verweist *cooperation* eher auf eine Form der Arbeitsteilung, während *collaboration* stärker auf das Setzen gemeinsamer Ziele und die gemeinsame Wissenskonstruktion fokussiert. Vgl. Gabi Reinmann-Rothmeier und Heinz Mandl, *Analyse und Förderung kooperativen Lernens in netzbasierten Umgebungen*, in: *Zeitschrift für Entwicklungspsychologie und Pädagogische Psychologie* 34 (2002), S. 44–57, hier S. 45.

Auf der anderen Seite zeigte sich bei der Untersuchung von Systemen, dass bestimmte Aspekte nicht im Netzdiagramm abbildbar waren. Nach einer vertiefenden Analyse wurde festgestellt, dass eine weitere bisher noch nicht berücksichtigte Gestaltungsdimension vorlag, sodass das Netzdiagramm entsprechend erweitert werden musste. Ein Beispiel hierfür ist die Dimension des räumlichen Arrangierens, die in aktuellen Systemen zunehmend an Bedeutung gewinnt.[34]

Insofern verkörpern die Gestaltungsdimensionen auch jeweils einen Erkenntnisstand, der aber durch neue Einsichten und technische Entwicklungen systematisch weiterentwickelt werden kann. Im nächsten Abschnitt geht es darum zu zeigen, dass die bislang vorgestellten Überlegungen zur Innenarchitektur virtueller Räume auch in der Musikwissenschaft genutzt werden können, um Anforderungen und Möglichkeiten zur Unterstützung der Editionsarbeit zu analysieren und zu präzisieren.

Identifizierung von Unterstützungsfunktionen für die Musikwissenschaft

Für die Entwicklung eines Ansatzes zur hypothesengeleiteten Technikgestaltung ist es erforderlich, Anforderungen nicht nur als situative Vorgaben für die aktuelle Entwicklung eines Systems zu betrachten, sondern sie in einen größeren Zusammenhang zu stellen, der es ermöglicht, innovative Entwicklung mit allgemein beobachtbaren und geforderten Nutzungsszenarien in Beziehung zu setzen. Dies ist deshalb wichtig, weil man bei der Entwicklung eines Systems meist nicht – wie im vorliegenden Fall – auf einen ausgewiesenen Editor historisch kritischer Werkausgaben mit einer besonderen Kompetenz für digitale Editionspraktiken zurückgreifen kann. Anhand einiger Publikationen von Joachim Veit sollen deshalb zunächst einige essentielle Aspekte ko-aktiver Arbeit destilliert werden, die in den Publikationen selbst nicht immer explizit als Anforderungen deklariert worden sind.[35] Mal handelt es sich um Potenziale, mal um Defizite oder Probleme editorischer Arbeit, mal um provokante Aussagen zum Verhältnis analoger und digitaler Editionen oder um Vergleiche verschiedener Praktiken.

Vorab sollte jedoch noch angemerkt werden, dass es im Rahmen dieses Beitrags weder um die Vollständigkeit noch um die Detailliertheit der einzelnen Punkte geht, die hier

[34] Vgl. Winkelnkemper/Oberhoff, *WebArena* (wie Anm. 13).

[35] Es muss an dieser Stelle betont werden, dass die ausgewiesene Kompetenz von Joachim Veit für Probleme digitaler Musikeditionen dieses Vorgehen enorm erleichtert. Berücksichtigt wurden dabei die Veröffentlichungen Joachim Veit, *Musikedition 2.0: Das ‚Aus' für den Edierten Notentext?*, in: *editio* 29 (2015), Druck in Vorbereitung; Joachim Veit, *Noten jenseits des Papiers. Zur Entwicklung von Werkzeugen für die Digital Humanities im Bereich der Musikedition*, in: Forschungs-Forum Paderborn 18 (2015), S. 40–48; Veit, *Es bleibt nichts, wie es war* (wie Anm. 4).

vorgestellt werden, zumal es sich dabei nicht um Äußerungen des Editors handelt, sondern um Destillationen des Autors dieses Beitrags mit dem Ziel, exemplarisch die Möglichkeiten und Probleme einer ko-aktiven Unterstützung zu verdeutlichen. Die jeweiligen Ergebnisse sind naturgemäß nicht fertige Lösungsvorschläge, sondern Hinweise darauf, was bei der weiteren Entwicklung zu beachten ist.

Folgende Punkte sind aus den einzelnen Publikationen unsystematisch herausgezogen worden:

- Umständliche verbale Beschreibung musikalischer Sachverhalte,
- getrennte Darstellung von Notenbild und verbalen Anmerkungen,
- Konsistenz einer Gesamtedition, die sich auf Teileditionen verteilt und sich über verschiedene Bände und verschiedene Seiten eines Bandes erstreckt, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstehen,
- Nachvollziehbarkeit editorischer Entscheidungen für die Leser,
- unzureichende Prozessierbarkeit von Varianten aufgrund fehlender Objektgranularität,
- taktbasierte Synopse von Quellen; keine Zusammenfassung der Einzelstimmen zu einer Partitur,
- Referenzieren der Takte über die Erläuterungen,
- Ein- und Ausblenden von Zusatzinformationen wie z. B. Taktzahlen,
- Zuschalten von Schichten mit unterschiedlichen Informationen, die sich auf denselben Gegenstand beziehen,
- Bezug auf andere Quellen und Dokumente durch standardisierte Dateiformate und Kodierungen, Verknüpfung von Kontextmaterialien,
- nicht nur textuell vermittelte Genese erfassen, sondern akustische Seite mit einbeziehen,
- halbautomatische Segmentierung des zeitlichen Verlaufs von Musik,
  - Auflösen von Gleichzeitigkeit (Einzelstimmen),
  - Hervorheben von Einzelstimmen,
- Bewegtbild (Video) zur Visualisierung von Änderungen.

Bei diesen Punkten fällt zunächst auf, dass sie sich auf eine Fülle unterschiedlicher Aspekte beziehen, die von Fragen der Visualisierung, der Codierung, der Speicherung, der digitalen Verarbeitung, der Objektgranularität etc. beziehen. Die Frage der ko-aktiven Zusammenarbeit ist nur implizit angesprochen und tritt aus einer Informatikperspektive erst auf den zweiten Blick ins Bewusstsein. So ist beispielsweise die Frage nach einer Gesamtedition im Kontext historisch kritischer Editionen immer mit einem mehrjährigen Forschungshorizont verbunden. Auch die bewusst provokant gestellte Frage, ob die neuen Möglichkeiten digitaler Medien „das ‚Aus' für den edierten Notentext?"[36] bedeuten, zielt nicht nur auf die Fragen einer veränderten epistemologischen Perspektive auf den Umgang mit Urtexten und Gesamtausgaben, sondern verweist durch den vorangestellten Begriff „Musikedition 2.0" darauf, dass der traditionell individuelle, analoge Arbeitsplatz des Editors sich zunehmend ins Netz verlagert und damit die Produkte und Teilprodukte seines Schaffens ebenso wie die zugrunde liegenden Werke und Teilwerke nicht mehr als individualisierte Objekte oder Dokumente aufgefasst werden können, die der alleinigen Rezeption, Transformation und Urheberschaft der jeweiligen Editoren unterliegen.

Doch nicht nur die kritische Reflexion der mit den Zeithorizonten verbundenen epistemologischen Probleme einer konsistenten, den jeweils erreichten Wissensfortschritt einbeziehenden Gesamtausgabe lassen die Notwendigkeit ko-aktiver Bearbeitungsfunktionen erahnen, sondern auch die spezifischen Fragestellungen, die angesichts der neuen Potenziale zunehmend eine Einbettung philologischer Alltagspraxis in einen übergreifenden Forschungsdiskurs bedingen. Dies beginnt bei der Frage nach der Identität bzw. Identifizierung historischer Personen, Orte und Ereignisse und geht über interdisziplinäre Probleme der historisch adäquaten Interpretation unterschiedlicher Fassungen bis hin zur Frage der multimedialen Verknüpfung von Musik und Text. Die im digitalen Medium vergleichsweise einfach herzustellende Verfügbarkeit von Varianten gestattet es Lesern ebenso wie Musikern, Entscheidungen nicht nur zum Editionszeitpunkt festzulegen, sondern zum Aufführungszeitpunkt. Damit ergibt sich aber ein Kreislauf, in dem die vielfältigen Interessen unterschiedlicher Nutzergruppen selbst wieder auf die Arbeit des Editors zurückverweisen. Prozessierbarkeit und Objektgranulariät sind nun nicht mehr allein Fragen der editorischen Bearbeitung, sondern es gilt die Anschlussfähigkeit zu sichern.

Genau hier kann die ko-aktive Innenarchitektur helfen, Fragen systematisch zu stellen, indem zunächst festgestellt wird, welche Gestaltungsdimensionen für welche Interessengruppen und Zeithorizonte notwendig und auch geeignet sind. So kann es wünschenswert sein, Anmerkungen eines Editors von den Anmerkungen eines

---

[36] Veit, *Musikedition 2.0* (wie Anm. 35).

Lesers oder Dirigenten zu unterscheiden. Dabei geht es sowohl um Fragen der Authentizität und Autorenschaft als auch um die Frage, in welchem Zeithorizont und Arbeitsszenario man sich bewegt. In Bezug auf eine abgeschlossene Edition wird hier die Gestaltungsdimension Kommentieren reichen, weil man die Anmerkungen des Editors als Inhalt betrachten kann (Dimension Artikulieren), der von Lesern selbst wiederum nicht verändert werden kann, um die Urheberschaft zu sichern oder um sich vor ungewollten Veränderungen zu schützen. Sollen aber die Anmerkungen selbst zum Gegenstand des ko-aktiven Forschungsdiskurses avancieren, muss man sich zum einen überlegen, welche weiteren Gestaltungsdimensionen hier zu berücksichtigen sind (z. B. Berechtigen, Indexieren, Referenzieren etc.) und wie sie über die Segmentierung der Dimensionen die Gestaltung unterschiedlicher Handlungs- und Wahrnehmungsräume ermöglichen. Zum anderen gilt es zu überlegen, ob und wenn ja, in welcher Form diese ko-aktiven Handlungen über einen längeren Zeitraum oder aber über technisch bedingte Systemgrenzen hinweg kodiert und abgebildet werden sollen, was jeweils erfordert, einen eigenständigen Datenraum für diese Zwecke anzulegen und damit eine neue Gestaltungsdimension zu eröffnen.

Die damit zusammenhängenden Konsequenzen und technischen Fragen sind zum gegenwärtigen Zeitpunkt ebenso wenig befriedigend zu beantworten wie die Fülle der noch editorisch zu bewältigenden Probleme und der sich zukünftig entwickelnden Editionspraxen. Angesichts der komplexen Gemengelage ist es für eine längerfristige interdisziplinäre Forschung notwendig, auch aus der Informatik heraus eine Sprachebene und methodische Hilfsmittel zu entwickeln, die es gestatten, für die ko-aktive Nutzung digitaler Medien den potenziellen Gestaltungsraum zu beschreiben, Potenziale und Konsequenzen frühzeitig zu erkennen, Wirkungen zu systematisieren und die Frage der Einbettung ko-aktiver Funktionen in soziale Praktiken so zu thematisieren, dass eine wechselseitige Befruchtung stattfinden kann, um auch zukünftig im Forschungsfeld der Digital Humanities international federführend agieren zu können.

Ausblick

Der Forschungsdiskurs zwischen Musikwissenschaft und Informatik hat gerade erst begonnen. Epistemologische Fragen betreffen dabei nicht nur verschiedene Ansätze der automatisierten Erkennung von Musikstücken oder der Modellierung akustischer Strukturen in der Musik, die dem Bereich des distant reading zugeordnet werden können, sondern auch die Unterstützung philologischer Arbeitsprozesse im Bereich historisch kritischer Musikeditionen. Die verschiedenen digitalen Werkzeuge wurden

hier vereinfacht unter dem Begriff der virtuellen Forschungsumgebung zusammengefasst.

Die Gestaltung virtueller Forschungsumgebungen stellt enorme Herausforderungen dar, die nur interdisziplinär zu bewältigen sind. Dabei wurde deutlich, dass auch in diesem Feld grundlegende epistemologische Fragen angesprochen und bearbeitet werden müssen. Für eine langfristige Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaft und Informatik ist es erforderlich, solche Problemstellungen zu thematisieren und ihre wechselseitigen Bezüge zu analysieren. Dazu ist aber auch auf der Seite der Informatik ein Ansatz erforderlich, der einerseits zu den Diskursen der Digital Humanities im Allgemeinen und der Musikwissenschaft im Speziellen anschlussfähig ist und andererseits gestattet, Gestaltungswissen für virtuelle Forschungsumgebungen zu kodifizieren, zu erweitern und zu aggregieren. Auch wenn sich Gestaltungsprozesse einem formalen Zugang naturgemäß widersetzen, können trotzdem vielfache Unterstützungspotenziale über den Begriff der Wissensarbeit identifiziert, aus anderen Bereichen übertragen und zu einem Ansatz für eine hypothesengeleitete Technikgestaltung verdichtet werden.

Die hier vorgestellten Gestaltungsdimensionen verkörpern ein Gestaltungsrepertoire für die Innenarchitektur virtueller Wissensräume, um speziell den Aspekt der ko-aktiven Nutzung virtueller Forschungsumgebungen zu thematisieren. Dabei wurde gezeigt, dass sowohl Fragen der Objektgranularität und der Segmentierung von Handlungs- und Wahrnehmungsräumen als Grundlage für die verteilte Wissensarbeit als auch epistemologisch bedeutsame Fragen beispielsweise nach der Inhaltsneutralität technischer Werkzeuge und ko-aktiver Funktionen produktiv bearbeitet und wechselseitig aufeinander bezogen werden können.

Das vorgestellte Netzdiagramm als analytisches und konstruktives Hilfsmittel für eine hypothesengeleitete Gestaltung muss dabei selbst noch als Gegenstand der Hypothesenbildung angesehen werden, das in weiteren Forschungsdiskursen erprobt, angepasst und verfeinert werden muss. Dazu gehört auch die Verknüpfung mit anderen Aspekten der Gestaltung solcher Forschungsumgebungen.

Der vorgestellte Ansatz zielt darauf ab, durch das Konzept der möglichst weitgehenden inhaltsneutralen Unterstützungsfunktionen, den Handlungs- und Interpretationsspielraum für die philologische bzw. kulturwissenschaftliche Forschungspraxis zu erhalten und zu erweitern, ohne dabei die Praxis der Nutzer epistemologisch zu beeinflussen oder gar einzuschränken. Zugleich lenkt er den Blick auf technische Gestaltungspotenziale, deren Ausnutzung im nationalen und internationalen Forschungswettbewerb einen Vorsprung ermöglichen könnte.

Im Sinne dieser Vorgehensweise bietet es sich zwar an, von einer dienenden Funktion der Technik zu sprechen, doch wäre es fatal und verkürzt, die dienende Funktion als eine zu verstehen, bei der es nur darum geht, technische Systeme nach festen Vorgaben zu implementieren. Um auf Dauer wirklich dienende Funktionen zu konzipieren und sie nachhaltig und alltagstauglich umzusetzen, ist der interdisziplinäre Diskurs zwischen der Informatik und den Geistes- und Kulturwissenschaften unverzichtbar. Für den Erfolg dieser Zusammenarbeit ist jedoch weniger der spezielle hier vorgestellte Ansatz entscheidend, sondern die Frage, ob überhaupt der Ansatz einer hypothesengeleiteten Technikgestaltung mit den ihnen zugrunde liegenden Annahmen, damit verbundenen epistemologischen Fragestellungen und den technischen Gestaltungsperspektiven eine geeignete Grundlage für den interdisziplinären Diskurs abgibt. Anders ausgedrückt: Der Ansatz einer hypothesengeleiteten Technikgestaltung verkörpert selbst eine Hypothese im Forschungsdiskurs zwischen der Musikwissenschaft bzw. den Digital Humanities und der Informatik.

Werner Keil

Heinrich Schenker als Herausgeber

> [G]esetzt, es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in das einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, [würde sie] sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein […][1]

I.

Die Wiener *Universal Edition* – 1901 gegründet, um der Dominanz deutscher Musikverlage entgegenzutreten – begann seit 1907 unter ihrem leitenden Direktor Emil Hertzka zunehmend zum Verlag für zeitgenössische Komponisten zu werden; schon 1920, nach dem Ersten Weltkrieg, standen bei ihr neben Gustav Mahler, Franz Schreker und Arnold Schönberg, Komponisten der ersten Stunde sozusagen, zahlreiche jüngere Musiker aus den meisten europäischen Ländern unter Vertrag, darunter etwa Béla Bartók aus Ungarn, Leoš Janáček aus der Tschechoslowakei, Ethel Smyth aus England, Karol Szymanowski aus Polen, Darius Milhaud aus Frankreich, Ottorino Respighi aus Italien, Nikolaij Tscherepnin aus der Sowjetunion, George Antheil aus den USA und Kurt Weill aus Deutschland.[2] Gleichzeitig hatte der Verlag auch von Anfang an Herausgeber mit der Publikation älterer Musikwerke angeworben; in der *Universal Edition* erschienen beispielsweise die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, herausgegeben von 1919 bis 1938 von Guido Adler. Ferner publizierte der Verlag Bücher und Zeitschriften: So erschienen hier beispielsweise 1911 Arnold Schönbergs

1 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Stuttgart u. a. 1968, S. 369.

2 Christopher Hailey, *Anbruch and Tonwille: The Verlagspolitik of Universal Edition*, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien 2006, S. 59–67.

Harmonielehre und 1935 Heinrich Schenkers *Der freie Satz* sowie von 1919–1937 als progressives Organ die *Musikblätter des Anbruch*, denen als reichlich reaktionäre Zeitschrift von 1921–1924 Schenkers *Der Tonwille* gegenüberstand.[3] Hertzka betraute den promovierten Juristen Schenker mit einer Neuausgabe der 32 Klaviersonaten Beethovens, die 1923 in vier Bänden erschien.[4] Schenker, der den von ihm bewunderten Johannes Brahms noch persönlich gekannt und diesem seine eigenen Kompositionen vorgelegt hatte,[5] kämpfte seit seinen frühesten Rezensionen und Artikeln gegen das damals übliche Herausgeberwesen, das im Prinzip darin bestand, eine bestimmte, dem Herausgeber vorschwebende Interpretation durch entsprechende Vorschriften zur Phrasierung, Dynamik, Fingersatz etc., nötigenfalls auch unter Veränderung der überlieferten Handschriften oder älteren Druckausgaben, durchzusetzen, was in Schenkers Augen auf ein ungerechtfertigtes Besser-Wissen-Wollen gegenüber dem Komponisten hinauslief. Davon zeugt beispielsweise sein 1925 erschienener Text „Weg mit dem Phrasierungsbogen" aus seinem Jahrbuch *Das Meisterwerk in der Musik*. Hier ist unmittelbar von „Verfälschung der Texte"[6] durch moderne Phrasierung die Rede, und nach der Besprechung von etwa einem Dutzend Beispielen heißt es:

> Wir sahen, wie der Phrasierungsbogen die Form verletzt, das Stimmengefüge verändert und verunstaltet, das Motiv im einzelnen und in seinen Zusammenhängen schädigt, wie er also gerade das auslöscht, was den Wert einer meisterlichen Synthese ausmacht.[7]

Anstelle der zu seiner Zeit ganz selbstverständlich vorgenommenen Herausgeber-Ergänzungen und -Bearbeitungen plädierte Schenker kompromisslos für das Schriftbild der Autographen von Kompositionen, namentlich wenn es um ‚Meisterwerke' ging. Diese waren ihm, wie noch im Einzelnen zu zeigen sein wird, geradezu heilig, und er versuchte als Herausgeber, sie möglichst unverändert ins gedruckte Notenbild

[3] Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911 (7. Aufl. Wien 2001); Heinrich Schenker, *Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien III)*, 2 Bde. (Text und Notenbeispiele) Wien 1935 (2. Aufl., hg. von Oswald Jonas, Wien 1956).

[4] Zunächst Einzelausgaben: *Beethoven Klaviersonaten. Nach den Autographen und Erstdrucken rekonstruiert von Heinrich Schenker*, Wien 1920–23 (UE 4010–4041); danach vier Bände: Wien 1923 (UE 8a, 8b, 9a, 9b); eine zweite, von Erwin Ratz überarbeitete Ausgabe erschien 1946–47 unter dem Titel: *Beethoven Klaviersonaten. Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Heinrich Schenker. Neue Ausgabe revidiert von Erwin Ratz. Fingersätze von Heinrich Schenker*; eine dritte, die der ersten folgte, mit Anmerkungen und Vorwort von Carl Schachter, kam 1975 bei Dover in New York heraus. Alle drei Ausgaben wurden mehrfach nachgedruckt, wobei die zweite Ausgabe jahrelang als „Wiener Urtext Ausgabe" beworben wurde, während die dritte, amerikanische, bis heute (2015) im Handel erhältlich ist.

[5] Oswald Jonas, Art. *Schenker*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 11 (1963), Sp. 1670 ff.

[6] Heinrich Schenker, *Weg mit dem Phrasierungsbogen*, in: *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Teil I, hg. von Heinrich Schenker, München 1925, S. 41–60, hier S. 43.

[7] Ebd., S. 59.

zu übertragen. Er war, wie die heutigen Vertreter einer textgenetischen Editionsphilologie, davon überzeugt, dass die Handschriften der ‚Meister' die eigentliche Essenz ihrer Hinterlassenschaft bildeten. Zu den bleibenden Leistungen Schenkers zählt die Ermunterung seines Schülers Anthony van Hoboken, 1927 das legendäre *Archiv für Photogramme musikalischer Meister-Handschriften* anzulegen, eine Sammlung fotografierter Handschriften von Musikwerken, die dieser 1957 mit etwa 60.000 Blatt der Österreichischen Nationalbibliothek vermachte.

Heute kennt man Heinrich Schenker in erster Linie als einen der wichtigsten Theoretiker tonaler Musik, zumal sein Erbe als *Schenkerism* in den USA und England intensiv gepflegt wird und dort in den musiktheoretischen und musikanalytischen Disziplinen, anders als in Deutschland, sogar vorherrschend ist. Demgegenüber ist Schenker als Herausgeber deutlich in den Hintergrund getreten und seine aller Orts anzutreffenden kulturkritischen und reaktionären politischen Äußerungen sind seinen Anhängern nichts als peinlich. Es sollte aber doch erlaubt sein zu fragen, ob man die unterschiedlichen Tätigkeits- und Interessensbereiche Schenkers wirklich so fein säuberlich auseinander halten darf. Die ersten Herausgeber Schenkerscher Schriften nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere Oswald Jonas 1956 in seiner Neuauflage des Schenkerschen Hauptwerkes *Der freie Satz* für die Wiener Universal Edition,[8] hatten (aus verständlichen Gründen) die in seine Texte eingebetteten politisch-reaktionären Bemerkungen eliminiert, um gewissermaßen den musiktheoretischen Gehalt seines Denkens zu retten. Erst seit den 1980er Jahren ist diese Scheu vor Schenkers Schimpflust in der einschlägigen Forschung weitgehend geschwunden; Hellmut Federhofer beispielsweise gab aus dem in der *Oswald Jonas Memorial Collection* befindlichen Nachlass Tagebuch-Einträge und Briefstellen wieder, ohne das Bild Schenkers zu retuschieren,[9] und Martin Eybl, mehrere Jahre lang Leiter des Schenker-Instituts an der Wiener Musikhochschule, hat in seiner Dissertation zum ideengeschichtlichen Kontext der Schenkerschen Musiktheorie Zitate, die dessen reaktionäre politische Gesinnung dokumentieren, mit der Frage nach der Entstehung des musiktheoretischen Gedankengebäudes verknüpft.[10] Inzwischen entsteht, verantwortet von Ian Bent, in Zusammenarbeit mit dem *Department of Digital Humanities* des *King's College London*, in einem digitalen Großprojekt eine Webseite mit sämtlichen Dokumenten Schenkers aus dessen Nachlass;[11] man kann hier inzwischen beispielsweise in Schenkers Tage-

8 Schenker, *Der freie Satz* (wie Anm. 3).

9 Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside*, Hildesheim 1985.

10 Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing 1995.

11 *Schenker Documents Online*, URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org [Stand: 30. Nov. 2015]; ebenfalls verfügbar unter http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/index.html [Stand: 30. Nov. 2015].

buch vom 5. Februar 1907 nachlesen, wie eine Aufführung von Schönbergs erstem Streichquartett in *d*-Moll (op. 7) auf ihn gewirkt hat:

> *Quartett* d[m] v. *Schönberg* bei *Rosé*: Ein einziger langgezogener Frevel ! Wenn es Verbrecher auch in der Welt der Kunst gäbe, man müßte zu ihnen auch den Autor rechnen, als einen geborenen oder vielleicht erst gewordenen. Ohne Gefühl für Tonart, Motiv, Maß, nur so einfach lumpig vor sich hin, ohne jegliche Technik, u. dennoch zugleich eine größte, nicht dagewesene immerzu simulierend.[12]

In dieser Deutlichkeit waren die von Anfang an bestehenden Differenzen zwischen Schönberg und Schenker vielleicht nicht jedem bewusst; die freundliche Sichtweise, die Allen Forte angesichts des Zwistes zwischen den beiden einzunehmen versucht hat, wird zumindest dank der Veröffentlichung derartiger Äußerungen erheblich problematisiert.[13]

II.

Heinrich Schenker, am 19. Juni 1868 in Vyshnivchyk, einem Dorf in der Provinz Ternopil der heutigen Ukraine (damals Teil des zu Österreich gehörenden Galiziens) geboren, am 14. Januar 1935 in Wien gestorben, war 1884 in die österreichische Hauptstadt gekommen, wo er an der Universität Jura studiert hatte und promoviert worden war; er erhielt danach am Wiener Konservatorium Musikunterricht (u. a. bei Anton Bruckner) und schlug sich fortan zunächst als Komponist, Klavierbegleiter und Kritiker, später als Privatlehrer durchs Leben, ohne je ein öffentliches Amt bekleidet oder eine offizielle Stelle angenommen zu haben. Er publizierte schon zu Lebzeiten in bemerkenswerter Fülle musiktheoretische Werke – darunter als wichtigstes seine *Neuen musikalischen Theorien und Phantasien* – und hinterließ bei seinem Tod über 130.000 Blatt handschriftlicher bzw. maschinenschriftlicher unveröffentlichter Papiere, mit deren Edition, ebenso wie mit der seiner äußerst umfangreichen Korrespondenz, die Schenkerforschung bis heute zu tun hat.[14] Er polarisierte von Anfang an die Mu-

[12] Heinrich Schenker, *Tagebucheintrag vom 5. Februar 1907*, in: *Schenker Documents Online* (wie Anm. 11), URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-02/r0003.html [Stand: 30. Nov. 2015] – Die Internet-Darstellung erlaubt sogar, anders als es hier wiedergegeben ist, durch unterschiedliche Farben, Schriftgrößen und Durchstreichungen den handschriftlichen Duktus des Geschriebenen relativ getreu wiederzugeben.

[13] Allen Forte, *Schenkerians and Schoenbergians in America*, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien 2006, S. 83–88.

[14] „Schenker left behind approximately 130,000 manuscript and typescript leaves comprising unpublished works“ (*Schenker Documents Online* (wie Anm. 11)).

sikwelt, vor allem wegen seines starrsinnigen Antimodernismus und seiner bei jeder Gelegenheit zur Schau gestellten reaktionären, deutschnationalen Gesinnung, die ihn, den galizischen Juden, dessen Ehefrau Jenny die Nazis 1945 im Konzentrationslager Theresienstadt ermordeten, zu einem Parteigänger Hitlers (!) werden ließ, der sich als „Hakenkreuzler" unter die Wiener „jüdischen Neutöner"[15] verschlagen sah und der nach dem Ersten Weltkrieg, im ersten Heft seiner Zeitschrift *Der Tonwille*, und zwar gleich im allerersten Beitrag *Von der Sendung des deutschen Genies*, seiner Wut über den verlorenen Krieg ungehemmtesten Ausdruck gab. Da liest man mehrere Seiten lang eine wahre Stammtisch-Schmährede, die davon handelt, wie am „Genie des Deutschtums" „schnöder Verrat" geübt worden sei „von einem geistig und moralisch feilen Hinterland […]", „von der naseweisen, größenwahnsinnigen Lohnkirche Karl Marxens […]", „von gewissen sogenannten Pazifisten und Professoren […]", „von gewissen Litfaßkreaturen […]", „von gewissen Bänkelsängern des Intellektualismus […]" usw.[16] In seinem Testament verfügte Schenker, man möge sein Grab mit folgendem Spruch schmücken (was dann auch geschah): „Hier ruht, der die Seele der Musik vernommen, ihre Gesetze im Sinne der Großen verkündet wie Keiner vor ihm."[17]

„Für ‚Kleinmeister' hatte Schenker schlichtweg kein Herz. […] Als Herausgeber pickte er sich treffsicher die schönsten Rosinen aus dem Kuchen."[18] Was Cristina Urchueguía knapp auf den Punkt bringt, lässt sich anhand zahlloser Zitate und Äußerungen Schenkers belegen. Es mag hier ausreichen, sein Verhältnis zu Anton Bruckner, seinem eigenen Lehrer, zu skizzieren. In der von Maximilian Harden gegründeten Zeitschrift *Die Zukunft* und der u. a. von Hermann Bahr geleiteten *Zeit* publizierte Schenker 1893 und 1896 zwei Aufsätze zu Bruckner, in denen er sich als dessen Schüler bekannte, der „ihm gegenüber immer die unwandelbar aufrichtige Dankbarkeit eines Schülers" hege, in denen er jedoch gleichwohl Bruckners „einfache Natur" herausstellte, seine mangelnde Bildung betonte und ihm einen „sich selbst still erschließenden Kunstinstinkt" absprach – er habe eben nur „eine kleine Welt von Gedanken in sich".[19] Erheblich drastischer formuliert es das Tagebuch nach einem Konzert mit Bruckners 5. Symphonie am 22. Januar 1907: „Konzert Verein bringt *Bruckner*'s *V Symph*: Abscheuliche Indolenz des *Autors*. Bei den Haaren herbeigezogener Choralschluß

15 Federhofer, *Heinrich Schenker* (wie Anm. 9), S. 316 f.

16 Heinrich Schenker, *Von der Sendung des deutschen Genies*, in: *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht* 1 (1921), S. 3–6.

17 Heinrich Schenker, *Testament*, in: *Schenker Documents Online* (wie Anm. 11), URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/other/OJ-35-6_1.html [Stand: 30. Nov. 2015].

18 Cristina Urchueguía, *Wie kam die ‚Urlinie' in den ‚Urtext'? Aporien musikalischer Schrift im Denken Heinrich Schenkers*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 32 (2012), S. 237–253, hier S. 238.

19 *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901*, hg. von Hellmut Federhofer, Hildesheim 1990, S. 57–61 und S. 197–205, hier S. 59 und S. 197.

imponiert dem Publik. wie der Presse gewaltig. Wie fern ist doch alle Welt noch von den Vermächtnissen u. Lösungen der Großen!“[20] Schon 1896 fallen im Kontext eines dieser Bruckner-Aufsätze die Namen jener Komponisten, die für Schenker den Status ‚echter‘ Meister haben: „Es ist“, heißt es dort, „ein ganz großer Abstand zwischen der Gedankenwelt eines Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, geschweige denn eines Schubert, Mendelssohn, Weber, Schumann oder Brahms und der Bruckners.“[21] Zu den genannten *deutschen* Komponisten treten im Hauptwerk *Der freie Satz*, in dem sie (außer Weber) mit rund 230 Beispielen vertreten sind, als einzige nicht-deutsche Komponisten noch Chopin mit 47 Beispielen sowie Scarlatti mit zweien, Clementi, Josquin und Paganini mit je einem Beispiel hinzu.[22]

III.

Schenkers Eigenheiten als Herausgeber lassen sich an einer der von ihm edierten Beethovenschen Klaviersonaten exemplifizieren, der 23. Sonate in *f*-Moll, bekannt unter dem (nicht von Beethoven stammenden) Namen *Appassionata*. Im Folgenden werden einzelne Stellen im Autograph sowie in mehreren Editionen mit Schenkers Ausgabe verglichen. Schenker schrieb 1934 im Vorwort (zu einem Nachdruck) seiner Beethovenausgabe, der Komponist sei bekanntlich mit den „Drucken seiner Werke durchaus unzufrieden gewesen“; nur das Schriftbild seiner Handschrift, seine „Schreibart“, könne „zu seinem Inhalt führen“. Er zitiert in dem Vorwort eigene Äußerungen, die er erstmals in der Erläuterungsausgabe von op. 101 (Wien 1920) gemacht hatte:

> Beethovens kräftiges, unmittelbares, sozusagen ton-körperliches Denken bringt ihm eine auch das Auge des Lesers sinnlich überzeugende Schreibart heran: das Steigen und Fallen der Linien: hier sieht man sie aus dem unteren ins obere Notensystem ziehen, dort vom oberen ins untere sinken; das tiefsinnige Spiel der Balken: sie künden dem Auge den Willen zur Zusammengehörigkeit hier, Trennungszwang dort; die geheimnisvolle Beredsamkeit der Bogen […]; das Auf- und Abwärtsstreichen der Notenhälse […]; das Register der Pausen […] usw.[23]

---

[20] Heinrich Schenker, *Tagebucheintrag vom 22. Januar 1907*, in: *Schenker Documents Online* (wie Anm. 11), URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-01/r0015.html [Stand: 30. Nov. 2015].

[21] Federhofer, *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker* (wie Anm. 19), S. 197.

[22] Schenker, *Der freie Satz* (wie Anm. 3), S. 221–228.

[23] *Beethoven Klaviersonaten. Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Heinrich Schenker. Neue Ausgabe revidiert von Erwin Ratz*, UE 8a, Wien 1962, *Vorwort* (Wiener Urtext Ausgabe, hg. von Karl Heinz Füssl und H. C. Robbins Landon).



Abbildung 1: Beethoven, Beginn von op. 57 im Autograph



Abbildung 2: Beethoven, Beginn von op. 57 im Erstdruck

Vergleicht man den Anfang des ersten Satzes im Autograph, im Erstdruck, in einer der von Schenker so verhassten Editionen des 19. Jahrhunderts (derjenigen Hans von Bülows von 1872), in der lange als Standard geltenden Peters-Ausgabe von Pauer/Martienssen (1920) und in Schenkers eigener Ausgabe, fallen in der Tat bemerkenswerte Unterschiede auf. Abbildung 1 gibt den Beginn im Autograph wieder, das im Besitz des französischen Geigers Pierre Marie Baillot war, der es 1889 dem Pariser Konservatorium vermacht hatte.

Man sieht in der Tat das „Steigen und Fallen der Linien", insbesondere wird gleich nach den beiden ersten Tönen die rechte Hand ins System der linken geführt, aus dem sie einen Takt später wieder auftaucht. Ebenso deutlich sind die zwei Takte weit reichenden Bögen rechts (oberhalb des Systems) und links (unterhalb des Systems) zu erkennen. Der Erstdruck (vgl. Abbildung 2), erschienen 1807 im Wiener *Bureau des Arts et d'Industrie* (Druckplatte Nr. 521), wahrt nicht jedes dieser Details; zwar sinkt auch hier die rechte Hand nach zwei Tönen ins System der linken herab, doch ist die

Halsung der Noten im zweiten Takt anders gehandhabt und insbesondere die Bögen werden unterschiedlich weit geführt: der obere reicht einen ganzen Takt weiter als in Beethovens Handschrift.

Die Editionen aus dem 19. und 20. Jahrhundert (Hans von Bülows Ausgabe bei Cotta von 1872 und die Peters-Ausgabe von Max Pauer, revidiert von Carl Adolf Martienssen (1920) in Abbildung 3 und 4) notieren von Anfang an rechte und linke Hand getrennt im Violin- bzw. Baßschlüssel – das findet man, entgegen dem Autographen, auch bei Schenker, der keinen Hinweis darauf gibt, hier Beethovens „Schreibart" gegenüber der Handschrift verändert zu haben.[24] Was seine Edition etwa von derjenigen der Peters-Ausgabe unterscheidet, ist die Länge der Bögen: Die Peters-Ausgabe (vgl. Abbildung 4) folgt hier dem Erstdruck, Schenker (vgl. Abbildung 5) dem Autographen. Vom unterschiedlichen Fingersatz, der in beiden Fällen eine Zutat der Herausgeber darstellt, sowie von den verschiedenen, aber dasselbe aussagenden Bögen in Takt 9 abgesehen, unterscheiden sich beide Ausgaben nicht. Anders dagegen die Bülow-Ausgabe aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Abbildung 3). Sie verlängert nicht nur die Phrasierungsbögen, sondern fügt zusätzlich nach dem Triller im dritten und siebten Takt kleine crescendo- und decrescendo-Gabeln hinzu.

In Skizzen zu der Sonate hatte Beethoven den 12/8-Takt noch als 4/4-Takt notiert.[25] Es ist sehr aufschlussreich zu verfolgen, wie die geänderte Taktart zu eigenartigen rhythmisch-metrischen Verläufen führt, die von den Herausgebern größtenteils wieder beseitigt oder doch zumindest umgeändert worden sind. Der 12/8-Takt ermöglicht ohne weiteres eine Aufteilung in vier mal drei Achtel (das würde einem triolisch gedachten 4/4-Takt entsprechen) oder in sechs mal zwei Achtel (das ließe sich im 4/4-Takt nicht so leicht darstellen). Gleich die Brachial-Stelle in Takt 16 ff. lebt davon: Konnte man bis dahin das Thema selbst und seine weitere Fortführung als triolisch gedachten 4/4-Takt auffassen, werden hier synkopisch wirkende sechs mal zwei Achtelgruppen zwischen den beiden Händen, noch dazu im Fortissimo, vorgeschrieben. Das wird im Autograph und im Erstdruck ebenso deutlich wie in Schenkers (vgl. Abbildung 6) und Pauer/Martienssens Ausgabe. Hans von Bülow jedoch machte durch entsprechende Akzente sowie durch eine textliche Anmerkung deutlich, dass er hier, anders als Beethoven es gemeint zu haben schien, den (gedachten) triolischen 4/4-Takt fortgesetzt wissen wollte; obendrein wird der höchste Akkord noch mit einem „*ffz*" versehen (vgl. Abbildung 7).

---

[24] Dieser Umstand scheint Peter Hauschild entgangen zu sein, der sich 1977 einlässlich mit Beethovens Notationsgepflogenheiten am Beispiel der *Appassionata* befasst und auch Schenkers Ausgabe umfassend berücksichtigt hat (Peter Hauschild, *Bemerkungen zu Beethovens Klaviernotation*, in: *Beethoven-Jahrbuch* 9 (1973/77), S. 147–165).

[25] Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. III: Sonaten 16–32, Stuttgart 1986, S. 192.



Abbildung 3: Beethoven, Beginn von op. 57 in der Bülow-Ausgabe



Abbildung 4: Beethoven, Beginn von op. 57 in der Peters-Ausgabe (Pauer/Martienssen)



Abbildung 5: Beethoven, Beginn von op. 57 in der Schenker-Ausgabe



Abbildung 6: Beethoven, op. 57, Takte 17–20 des ersten Satzes in der Schenker-Ausgabe



Abbildung 7: Beethoven, op. 57, Takte 16–19 des ersten Satzes in der Bülow-Ausgabe



Abbildung 8: Beethoven, op. 57, Takte 252–259 des ersten Satzes im Autograph



Abbildung 9: Beethoven, op. 57, Takte 250–255 des ersten Satzes in der Peters-Ausgabe

Besonders aufschlussreich werden diese rhythmisch-metrischen Unterschiede in der Coda des ersten Satzes (Takte 249–256). Im Autograph, im Erstdruck und in der Schenker-Ausgabe werden hier bei durchlaufenden Achteln in vier Takten (Takt 251 und Takte 254–256) Triolen notiert, im Autograph sogar überdeutlich über und unter dem System (vgl. Abbildung 8).

Es befinden sich aber in jedem dieser Takte, ob mit oder ohne Triolenbogen, gleichviel, nämlich zwölf Achtel – die Notierung von Triolen bewirkt hier keinen anderen rhythmischen Ablauf. Es scheint, als habe Beethoven mit der Verwendung des Triolenbogens und der Ziffer „3“ auf eine Gruppierung der Achtel in vier mal drei hinweisen wollen und nicht, wie in den Fortissimo-Takten 17 und 20, auf eine in sechs mal zwei. Die Peters-Ausgabe lässt an dieser Stelle einfach die (eigentlich entbehrlichen)



Abbildung 10: Beethoven, op. 57, Takte 250–255 des ersten Satzes in der Bülow-Ausgabe

Triolenbögen aus (vgl. Abbildung 9), während Hans von Bülow die ganze Notation umschreibt, die Pausen eliminiert und zusätzliche Akzente einträgt, um die von ihm bevorzugte triolische Metrik unmissverständlich klarzustellen (vgl. Abbildung 10).

Sowohl die von Bülowsche Ausgabe wie die Peters-Ausgabe nehmen in klavieristischer Hinsicht Rücksicht auf den Interpreten: Sie geben neben Fingersätzen auch Hinweise zu abweichender Ausführung einzelner Stellen, etwa durch die Verteilung des Sechzehntellaufes der rechten Hand im 14. Takt auf beide Hände (Bülow) oder durch andere Gruppierung der Sechzehntel in Takt 15 (Peters). Auch die Fingersätze unterscheiden sich: So sieht man in Abbildung 4, dass die Peters-Ausgabe das Thema des ersten Satzes in der rechten Hand mit den Fingern 4–2–1, in der linken mit 1–3–5 spielen lässt, was einem ‚natürlichen' Griffgefühl für einen *f*-Moll-Dreiklang entspricht. Schenkers Fingersätze dagegen stehen, wie jüngst Loretta Terrigno gezeigt hat, eher im Dienst eines künstlerischen Interpretationskonzeptes und berücksichtigen dabei die schwächeren oder stärkeren Finger zur Hervorhebung bestimmter Noten.[26] Man sieht dies gleich zu Beginn, wenn (vgl. Abbildung 5) der Anfangston in der rechten Hand mit dem dritten, in der linken mit dem zweiten Finger gespielt werden soll: Dies erzwingt eine stärkere Spannung der Hand beim Spielen des *f*-Moll-Dreiklangs. Ähnlich wird, worauf Terrigno explizit hinweist, die Baßfigur *as-ges-f-es-des* im vierten Takt des zweiten Satzes (linke Hand) nicht 1–2–3–4–5 gespielt, sondern 2–3–4/3–4–5/2, mit stummen Fingerwechseln 4/3 auf dem *f* und 5/2 auf dem *des*, womit die ‚Seele' des Themas besser herauskommen soll.[27] Man kann also nicht ohne weiteres

[26] Loretta Terrigno, *Schenker's Interpretative Fingerings: A Comparison of Two Beethoven Piano Sonatas*, in: *Music research forum* 24 (2009), S. 1–24.

[27] Ebd., S. 9.

behaupten, Schenker „did not set out to leave his own interpretive imprint on the resulting text", wie es Charles J. Smith 1978 tat[28] – seine Fingersetzung impliziert sehr wohl eine bestimmte Art der Interpretation.

IV.

Und nicht nur sie. Man wird dem Herausgeber Schenker nämlich nicht gerecht, wenn man angesichts seiner Edition der Beethovenschen Klaviersonaten die gleichzeitig erfolgten musiktheoretischen Leistungen unbeachtet lässt.

Schenker entwickelte sein musiktheoretisches Denken nach und nach innerhalb von rund 30 Jahren, ohne darauf zu achten, es in einen systematisch durchdachten Zusammenhang zu bringen: Er veröffentlichte zunächst eine *Harmonielehre* (1906), dann zwei Bände *Kontrapunkt* (1910 und 1922) und schließlich 1935 sein Hauptwerk *Der freie Satz*, alle drei unter dem gemeinsamen Titel *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Dazu traten zahlreiche einzelne Analysen beispielsweise Mozartscher und Beethovenscher Werke, niedergelegt etwa in seinem Jahrbuch *Das Meisterwerk in der Musik* oder in den *Tonwille*-Heften. Er sprach selbst von einer neuen Lehre, die das Geheimnis der Entstehung der Werke der großen Meister offenlege, indem sie eine „Lehre vom organischen Zusammenhang" bilde.[29] Denn alles Organische gehöre Gott und sei sein Geschenk an uns: „Die Summe allen Vordergrundes, von den Menschen Chaos benannt, leitet Gott von seinem Kosmos als Hintergrund ab: in diesem Zusammenhang ruht die unendliche Harmonie seines unendlichen Wesens."[30] Schenker stellte sich Musik in einem mehrdimensionalen Raum vor: Er unterschied einen *Vordergrund* von einem *Mittelgrund* (unter dem mehrere zunehmend abstraktere Ebenen zu verstehen sind), der auf einem quasi göttlich-kosmischen *Hintergrund* beruhe. Ausgangspunkt und einziger für die Musik relevanter Klang in der Natur sei der reine Durdreiklang, gewissermaßen der Uranfang aller Musik. Er ermögliche drei archetypische Melodiebewegungen: die stufenweise Abwärtsbewegung von der Terz zum Grundton (*Terzzug*), von der Quinte zum Grundton (*Quintzug*) sowie von der Oktave zum Grundton (*Oktavzug*). Hinzu tritt für Schenker eine fundamentale kontrapunktische Baßstimmenbewegung, die sogenannte *Baßbrechung*, die von der ersten Stufe, dem Grundton, über die fünfte zurück zur ersten reiche, wie in Abbildung 11 zu sehen ist.

---

28 Charles J. Smith, *Beethoven via Schenker: A Review*, in: *In Theory Only* 4 (1978), S. 37–47, hier S. 37.
29 Schenker, *Der freie Satz* (wie Anm. 3), S. 15.
30 Ebd., S. 18.

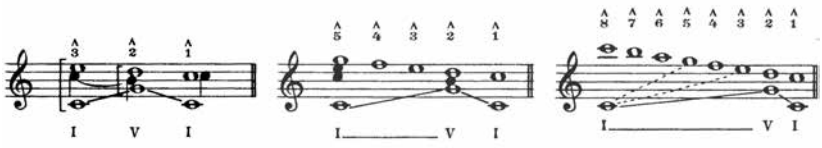


Abbildung 11: Drei Ursätze (Terz-, Quint- und Oktavzug) aus Schenker, *Der freie Satz*, Figurentafeln Nr. 9–11

Einen solchen zweistimmigen Fundamentalsatz nannte Schenker einen Ursatz, die Ursatz-Oberstimme „Urlinie“.[31] Alle tonale Musik besteht nach seinem System aus melodisch-harmonischen Ausfaltungen, den sogenannten Prolongationen eines solchen Ursatzes. Die grundsätzliche Idee dabei ist die einer Hierarchie des musikalischen Gefüges in mehreren Ebenen: Jedes Musikstück besteht aus strukturell mehr oder weniger wichtigen Tönen sowie deren Prolongationen. Jede tonale Komposition – zumindest, wenn sie aus dem von Schenker bevorzugten Zeitraum des späten 18. und 19. Jahrhunderts und aus der Feder eines ‚Meisters‘ stammt – kann prinzipiell auf einen Ursatz zurückgeführt werden. Namentlich hat ihn dabei die Urlinie zu weitreichenden Spekulationen verleitet; von ihr heißt es etwa in dem kurzen Aufsatz *Die Urlinie. Eine Vorbemerkung* im ersten *Tonwille*-Heft, sie berge „in sich die Keime aller das Tonleben gestaltenden Kräfte“, erst mit ihr habe die „Kunstwerdung der Musik“ stattgefunden, in ihr vollziehe sich „das Schöpfungswunder“ und, vor allem, sei sie „Besitz des Genies allein“.[32]

Schenkers musikalische Analysen, festgehalten in Diagrammen, den sogenannten Figurentafeln, sollen die Zusammensetzung eines Stückes aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund nachvollziehbar und sichtbar machen, indem sie in einzelnen Schritten das Notenbild eines Stückes Schicht für Schicht reduzieren, (Vordergrunds-)Phänomene wie Rhythmus, Dynamik, Artikulation, Besetzung, formalen Aufbau, Modulationen etc. *peu à peu* ausblenden, um auf diese Weise mehrere Ebenen des Mittelgrunds zu durchlaufen, bis sie schließlich in immer weiteren Abstraktionsschritten zum Ursatz gelangen: Schenkers Analysen sind prinzipiell Reduktionsanalysen. Für dieses schrittweise Vorgehen entwickelte er eine modifizierte Notationsweise, bei der am auffälligsten das Absehen von Rhythmus und Tonwiederholungen ist; rhythmische Notenwerte dienen stattdessen der Veranschaulichung struktureller Hierarchien. So werden beispielsweise die strukturell wichtigsten Noten in Halben oder Ganzen geschrieben, Prolongationen je nach Hierarchiestufe in Vierteln mit und ohne Hals bzw.

31 Schenker, *Der freie Satz* (wie Anm. 3), S. 40 f.

32 Heinrich Schenker, *Die Urlinie. Eine Vorbemerkung*, in: *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht* 1 (1921), S. 22–26, hier S. 22 f.

in Achteln. Zusammengehörende Tongruppen können mit einem Balken verbunden werden, für bestimmte Wendungen gibt es durchgezogene oder punktierte Bögen etc. Die wichtigsten Töne, die einen Terz-, Quint- oder Oktavzug, also eine Urlinie bilden, werden mit Ziffern und Caret-Zeichen markiert; unter der Baßstimme notierte Schenker traditionelle römische Ziffern zur Angabe der jeweiligen harmonischen Stufe, ggf. auch herkömmliche Generalbaßziffern.

Sein System basiert auf vier historischen Voraussetzungen: Der seit der Renaissance geübten Kunst der Diminution, der Variationskunst namentlich des 18. Jahrhunderts, dem improvisierten Generalbaßspiel sowie dem Kontrapunkt. Von zentraler Bedeutung waren dabei vor allem die Kunst des Generalbaßspielens und das Erlernen des Kontrapunkts. Schenker verwies wiederholt auf Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* von 1753, ein Lehrbuch, das die Kunst des Continuospiels zu einer Zeit ihres Niedergangs darzustellen suchte. Ein Continuospieler improvisiert über einer mit Ziffern versehenen Baßstimme einen mehrstimmigen Klaviersatz und vermag sich dabei den jeweiligen Erfordernissen der Situation, etwa einer solistischen Gesangsstimme oder einer Gruppe Holzbläser, geschickt anzupassen. Für seine Darstellung harmonischer Aspekte übernahm Schenker die Notationsweise des Generalbasses. Beim Kontrapunkt ging er davon aus, dass die Prinzipien des in früheren Jahrhunderten entwickelten mehrstimmigen (vokalen) Kontrapunkts auch in der homophonen und überwiegend auf harmonischen Bildungen beruhenden Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts wirksam geblieben seien. Mozart etwa oder Beethoven hätten Jahre mit intensiven Kontrapunktstudien verbracht und dabei u. a. ein sicheres Gespür für Melodiebildung, für den Aufbau eines melodischen Höhepunkts, für Abwechslung, für ein harmonisch ausgewogenes Interagieren mit anderen Stimmen erworben, eine Art antrainierter Fähigkeit, instinktiv musikalisch ‚richtig' zu handeln. Für den Verfall der Kompositionskunst im ausgehenden 19. Jahrhundert machte Schenker die Vernachlässigung von Kontrapunkt und Generalbaß verantwortlich (im Falle seines kontrapunktisch zweifellos geschulten Lehrers Bruckner dessen mangelnde Fähigkeit zum Transfer kontrapunktischen Könnens in den freien Satz). In Abbildung 12 ist eine Schenkersche Figurentafel wiedergegeben, die einen ganzen Sonatensatz, und zwar den langsamen Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 10 Nr. 3, zusammenfasst: Neben Taktzahlen zur Orientierung erkennt man eine zweiteilige Großform mit einem unterbrochenen Terzzug, im Baß eine Brechung zur V. Stufe, in den Mittelstimmen ein durch vorhandene oder fehlende Halsung, gestrichelte oder durchgezogene Bögen sowie Worterklärungen verdeutlichtes harmonisch-kontrapunktisches Geflecht. Im oberen System ist eine weitere Reduktion des gesamten Satzes wiedergegeben.

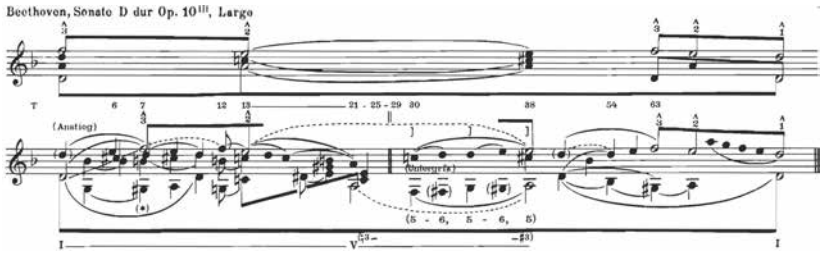


Abbildung 12: Beethoven, op. 10 Nr. 3, Largo; nach Schenker, *Der freie Satz*, Bd. 2, Figurentafel 39

V.

Schenkers musiktheoretisches System ist von seinen Schülern Oswald Jonas und Felix Salzer bereits vor Jahrzehnten detailliert beschrieben worden;[33] jüngere Darstellungen englischsprachiger Autoren, insbesondere mit Blick auf Studierende, stammen u. a. von Allen Forte und Steven E. Gilbert, Allen Cadwallader und David Gagné sowie von Tom Pankhurst.[34] Daher mag es sich hier erübrigen, noch eingehender auf Schenkers System einzugehen. Es bleibt jedoch zu klären, wie seine Herausgebertätigkeit mit der Entwicklung seines Musiksystems zusammenhängt und ob es zwischen diesen Bereichen Querverbindungen gibt. In ihrem bereits erwähnten Aufsatz *Wie kam die ‚Urlinie' in den ‚Urtext'?* geht Cristina Urchueguía eben dieser Frage nach; schon zuvor hatte Nicholas Cook sich mit der Auseinandersetzung zwischen Schenker und Bülow sowie mit dem Konzept des sogenannten Urtextes bei Schenker befasst.[35] Urchueguía und Cook stellen dem Herausgeber Schenker kein gutes Zeugnis aus; zwar habe er heftig gegen Herausgeberzutaten nach der Art Hans von Bülows in dessen der musikalischen Praxis zugedachten Ausgaben gewettert und auf der Unantastbarkeit und besonderen Aura der Autographen bestanden, im Ernstfall jedoch einen stimmigen, sozusagen zwingend überzeugenden Sachverhalt gemäß seinem Musiksystem der Notierungsweise des jeweiligen Autographen vorgezogen. Bereits in seiner *Harmonie-*

[33] Oswald Jonas, *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1934; Felix Salzer, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York 1952, dt. als: *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1960.

[34] Allen Forte und Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York 1982; Allen Cadwallader und David Gagné, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, New York 1998; Tom Pankhurst, *SchenkerGUIDE. A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*, New York 2008.

[35] Nicholas Cook, *The Editor and the Virtuoso, or Schenker versus Bülow*, in: *Music, performance, meaning. Selected essays*, hg. von dems., Aldershot 2011, S. 83–100; Nicholas Cook, *Heinrich Schenker and the authority of the Urtext*, in: *Tradition and its future in music*, hg. von Yosihiko Tokumaru, Tokio 1991, S. 27–33.

lehre (1906) habe er den Gedanken vertreten, ein Meisterwerk könne durchaus gegen den bewussten Willen des Komponisten entstehen. Die von Cook verkürzt zitierte Stelle lautet im deutschen Original:

> Großen Talenten und Genies nämlich ist es oft eigen, Nachtwandlern gleich den rechten Weg zu gehen, auch wenn sie durch dieses oder jenes, […] sogar durch die volle Absicht auf Falsches, verhindert sind, auf ihren Instinkt zu horchen. Es ist, als komponierte geheimnisvoll hinter ihrem Bewußtsein und in ihrem Namen die weit höhere Macht einer Wahrheit […][36].

Im Konfliktfall komme daher, nach Cook, dem objektiven Befund höhere Beweiskraft zu als einer „purely personal, subjective creation".[37] Dies wird beispielhaft gezeigt an einer Stelle aus Frédéric Chopins Klavieretüde op. 10 Nr. 5 (*Ges*-Dur): „In bars 24–6, the sources all have $e^{b'''}$ but modern editors unanimously change this to $g^{b'''}$ […]".[38] Schenker folge hier nicht den Autographen, die an dieser Stelle eben sämtlich *es*''' notieren, sondern halte mit den modernen Herausgebern an der Konjektur *ges*''' fest, denn „voice leading stands above Chopin."[39] In seinem kleinen Aufsatz zum Urtext betont Cook, Schenker habe etwa im Sinne Rudolph Rétis an einem Begriff von Kohärenz festgehalten, der wie eine Grundidee ‚hinter' jeder Beethovenschen Komposition stünde; deshalb sei er ganz selbstverständlich davon ausgegangen, er müsse zum Beispiel, auch wenn es im Autograph anders notiert sei, analoge Abschnitte eines Werkes einander mit gleicher Bogensetzung anpassen: „Both as editor and as analyst, Schenker upheld the ‚paradigm of consistency'. He was prepared, on occasion, to regularize slur-markings in analogous passages – even when they were marked dinstinctly in the composer's autograph […]".[40]

Am heftigsten verfährt indes Urchueguía mit dem Herausgeber Schenker. Sie setzt sich ausführlich mit seinen Erläuterungsausgaben zu den letzten Beethovenschen Klaviersonaten auseinander und konstatiert, Schenker resümierend:

> Der Editor muss dem Genie zur Seite stehen, um es vor dem Ungemach der Überlieferung und vor dem, was Schenker ‚mangelhafte Erkenntnis', vulgo Dummheit der Herausgeber, nennt, zu schützen. Gerechtfertigt und begründet werden darin nicht die textkritischen Entscheidungen Schen-

---

36 Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Stuttgart u. a. 1906 (Neue musikalische Theorien und Phantasien I), S. 76 f.
37 Cook, *The Editor and the Virtuoso* (wie Anm. 35), S. 93.
38 Ebd.
39 Ebd.
40 Cook, *Heinrich Schenker and the authority of the Urtext* (wie Anm. 35), S. 29.

> kers, sondern die textgenetischen Entscheidungen Beethovens, weshalb er „so und nicht anders den Text abfaßte und notierte“.[41]

Ausführlich behandelt sie dann die Erläuterungsausgabe zu op. 101, die als letzte dieser Ausgaben im Jahre 1920 erschienen war. Schenker konnte hier auf das von Gustav Nottebohm bereits 1876 herausgegebene Beethovensche Skizzenbuch *Scheide* zurückgreifen mit seinen zahlreichen Skizzen zu eben dieser Sonate. Es zeigt sich jedoch, dass Schenker, dem „bekennenden Autographen-Fetischisten“,[42] die Darstellung der Genese der Sonate aus den Skizzen relativ gleichgültig war; stattdessen brachte er zur Erläuterung des Anfangs des zweiten Satzes eine ‚Skizze‘ – bei der es sich jedoch nicht um eine authentische Beethovensche, sondern um seine eigene, die Urlinie verdeutlichende Analyse handelt: „Die Zeugnisse des Schaffensprozesses, die tatsächlich von Beethoven verfassten und von Nottebohm edierten Skizzen, werden in dieser Besprechung nicht erwähnt. Sie erscheinen zwar in Schenkers Ausgabe, aber lediglich im Anhang“.[43] Für Schenker war eben eine Komposition von Anfang an fertig, eine schreibend-skizzierende Auseinandersetzung innerhalb des Kompositionsprozesses scheint er nicht in Erwägung gezogen zu haben: „Ob und warum ein Autor skizzierte, warum dieses oder jenes Element der Komposition schriftlich ausprobiert wurde, gehört zu den großen Rätseln der Skizzenforschung“[44] – für die Schenker sich aber nicht interessierte.

VI.

Es scheint nach den bisherigen Ausführungen klar geworden zu sein, dass es Schenker nicht darum gehen konnte, eine ‚praktische‘ Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten vorzulegen, in dem Sinn, wie Hans von Bülow in erster Linie ein bestimmtes Werk für musikalisch Interessierte ‚spielbar‘ machen wollte – gegebenenfalls sogar mit Vorschlägen, wie eine bestimmte, schwierig auszuführende Stelle, etwa der Sechzehntellauf der rechten Hand in den Takten 14/15 der *Appassionata*, für weniger geübte Hände leichter gemacht werden könnte (etwa indem die Passage auf beide Hände verteilt wird). Andererseits, auch das dürfte sich gezeigt haben, ging es Schenker, obwohl er unerbittlich auf der Autorität der Autographen bestand, auch nicht um eine ‚wissenschaftliche‘ Ausgabe in dem Sinn, dass der Nachwelt das Ringen eines Komponisten um die Fassung eines Werkes einerseits genetisch, andererseits in seiner

---

41 Urchueguía, *Aporien* (wie Anm. 18), S. 240.
42 Ebd., S. 248.
43 Ebd., S. 247.
44 Ebd., S. 249.

womöglich inkohärenten Vielfalt und Offenheit möglichst objektiv übermittelt werde. Seine oft nicht einmal transparent gemachten Abweichungen von den Autographen (in der *Appassionata* etwa gleich zu Beginn die Notation des Anfangs der rechten Hand im Violinschlüssel), seine Entscheidungen gegen die Autographe, wenn ‚höhere' Rücksichten im Spiel sind (in dem von Cook behandelten Chopin-Beispiel) oder sein Verzicht auf Berücksichtigung der Skizzen, wie es Urchueguía beschrieben hat, lassen hieran keinen Zweifel.

Tatsächlich ergibt sich aber aus den heutzutage befremdlich wirkenden ästhetischen Ansichten Schenkers, aus seiner grandiosen Selbsteinschätzung, wie sie sich im testamentarisch verfügten Grabspruch offenbart, aus seiner Vorstellung von Urlinie und Ursatz sowie aus seinem Vorgehen als Herausgeber ein durchaus stimmiges Gesamtbild, das nun noch etwas genauer untersucht werden soll.

Wer davon überzeugt ist, nur er selbst verstünde als einziger etwas von seinem Fach, während alle Kolleginnen und Kollegen mehr oder minder große Trottel seien, ist, wenn man jüngsten Umfrageergebnissen vertrauen will, ein Angehöriger des deutschen Professorenstandes. Außerhalb dieser Berufsgruppe (und dieser nicht ganz ernst gemeinten Aussage) kennzeichnet die Haltung, es ginge mit der Welt bergab, man sei der letzte und einzige, der noch etwas von vergangener Größe verstünde, die Zeitgenossen seien, wenn nicht einfach dumm, so von falschen Ansichten verblendet etc. einen Typus, wie er um die Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert relativ oft aufgetreten ist und für den Michael Pauen den Begriff eines „Dithyrambikers des Untergangs" vorgeschlagen hat, eines modernen Gnostikers, als den er beispielsweise Philosophen wie Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche oder Theodor W. Adorno angesehen hat.[45] Im Sinne Pauens kann man auch Schenker für einen gnostisch veranlagten Monisten halten: In seinem Tagebuch vermerkte er, „alles Lebendige" sei „vom Göttlichen buchstäblich durchwoben", Gott sei gewissermaßen „in Allem"[46] gegenwärtig; man erinnert sich an seine Bemerkung zum Vorder- und Hintergrund in der Musik, worin sich „die unendliche Harmonie" von Gottes unendlichem Wesen offenbare oder an die auch über Chopin stehende Wahrheit der Urlinie, diesem „Schöpfungswunder" etc. Man könnte daraus folgern, Schenker sei in der Rolle eines ‚Erwählten' aufgetreten, dem als einzigem die ‚Wahrheit' offenbart wurde, der aber um sich herum nur Niedergang und Ahnungslosigkeit beobachten müsse, vielleicht auch absichtsvolle Bosheit, das Wahre und Richtige zu verzerren. Aus einer solchen elitären Haltung heraus wäre es nur zu verständlich, dass Schenker in *dieser* Welt kein offizielles Amt angenommen hat.

45 Michael Pauen, *Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne*, Berlin 1994.

46 Zitiert nach Federhofer, *Heinrich Schenker* (wie Anm. 9), S. 337.

Andererseits schart ein ‚Erwählter' seit jeher Anhänger und Jünger um sich, um das, was er bislang als einziger weiß, an ‚Würdige' weiterzugeben. Genauso verhielt sich Schenker: Bis heute besteht die Schenkerforschung größtenteils aus ehemaligen Schülern bzw. Schülern von Schülern, aus einem relativ kleinen Kreis ‚Eingeweihter', und einen erheblichen Teil seines umfangreichen Nachlasses bilden Tausende regelmäßig von ihm gemachter Notizen seiner privat gegebenen Unterrichtsstunden. Auf dieses Material hat sich bereits 1984 William Rothstein gestützt, als er „Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas" untersuchte und dabei auf handgeschriebene Seiten zu einem „Entwurf einer ‚Lehre vom Vortrag'" stieß, in der es ums „Klavier", um „Üben", „Legato", „Fingersatz" und „Oktavenspiel" geht.[47] Schenker erweist sich darin, so kann es Rothstein überzeugend herausarbeiten, als kundiger Pianist, der etwa kleine Modifikationen der Tempogestaltung in den Dienst einer kunstvollen Interpretation stellen konnte oder um Beethovens seinerzeit neuartige Kunst eines möglichst *legato* ausgeführten Klavierspiels wusste (was die Fingersetzung in seinen Ausgaben wesentlich beeinflusst hat). Wenn man, wie es viele Äußerungen Schenkers nahelegen, den *Künstler* als eine Art Hohepriester der Musik versteht, der, in den Worten Arthur Schopenhauers, in der Sprache der Kunst ausdrücke, was sonst nur höchste Philosophie zu leisten vermöge – siehe das diesem Aufsatz vorangestellte Motto –, dann zielte Schenker als Herausgeber weder auf eine praktische, noch eine wissenschaftliche, sondern vielmehr auf eine *künstlerische* Edition: Eine sozusagen um das Göttliche in der Musik wissende Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten musste sich am Beginn des 20. Jahrhunderts von den bis dahin üblichen Herausgebergepflogenheiten abwenden, weshalb die Autographe für Schenker zwangsläufig außerordentlich wichtig wurden. Doch sind auch sie nicht das letzte Wort: Es bleibt dem wissenden Künstler vorbehalten. Bereits 1906, in seiner *Harmonielehre*, sah Schenker sich selbst in dieser Rolle: Auf dem Titelblatt steht unter der Überschrift *Neue musikalische Theorien und Phantasien* statt seines eigenen Namens die Formulierung „Von einem Künstler".

---

47 William Rothstein, *Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas*, in: *19th-Century Music* 8 (1984), S. 3–28, hier S. 5.

Stephanie Klauk, Rainer Kleinertz, Sergi Zauner

Zur Edition der Werke von Tomás Luis de Victoria
Geschichte und Perspektiven

Tomás Luis de Victoria (ca. 1548–1611) genoss bereits zu Lebzeiten internationalen Ruhm. Aus Ávila stammend war er lange Zeit in Rom – dort zudem mit einem deutlichen Bezug zu Deutschland[1] – und schließlich wieder in Spanien tätig, so dass Drucke, Abschriften und Editionen seiner Werke gerade in den genannten Ländern nicht überraschen. Bisher liegen zwei im engeren Sinne musikwissenschaftliche (Gesamt-) Ausgaben seiner Werke vor: *Opera omnia* in acht Bänden, herausgegeben von Felipe Pedrell (Leipzig 1902–1913) und *Opera omnia* in vier Bänden, herausgegeben von Higinio Anglés (Barcelona 1965–1968).[2] Unabhängig davon, dass die Ausgabe von Anglés ein Torso blieb, entsprechen beide Ausgaben weder nach Maßstäben der Vollständigkeit noch der Edition heutigen wissenschaftlichen Standards. Sie basieren nahezu ausschließlich auf den zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Drucken seiner Werke:[3]

- *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur* (Venedig 1572)

[1] Auch wenn es keinerlei Belege für einen Aufenthalt Victorias in Deutschland gibt, so steht seine besondere Beziehung zu Deutschland außer Frage. Neben seinen vielfältigen Verbindungen zum Collegium Germanicum in Rom, an dem er zunächst Schüler, später Musiklehrer war, widmete Victoria zwei seiner Drucke politischen und kirchlichen deutschen Persönlichkeiten. Basierend auf der Widmung seiner *Motecta* (Venedig 1572) an den Bischof von Augsburg und Kardinal Otto Truchsess von Waldburg (1514–1573) entwarf Raffaele Casimiri die Hypothese, Victoria habe von 1568 bis 1571 als Nachfolger Jacobus de Kerles die private Kapelle des Kardinals geleitet (Raffaele Casimiri, *Il Vittoria. Nuovi Documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovico de Victoria*, in: *Note d'Archivio per la Storia Musicale* 11 [1934], S. 127). Dies wurde widerlegt von Noel O'Regan, *Histories of Renaissance Music for a New Century*, in: *Music & Letters* 82 (2001), S. 279, der zeigen konnte, dass die Kapelle bereits 1563 aufgelöst worden war.

[2] Tomás Luis de Victoria, *Opera Omnia*, hg. von Higinio Anglés, 4 Bde., Barcelona 1965–1968 (Monumentos de la Música Española 25, 26, 30 und 31). In diesem Zusammenhang muss auch Samuel Rubios vierbändige Ausgabe sämtlicher damals bekannten Motetten Victorias genannt werden: Tomás Luis de Victoria, *Motetes*, hg. von Samuel Rubio, 4 Bde., Madrid 1964.

[3] Bei den Titelangaben der nachfolgenden Übersicht wurden unterschiedliche Schreibweisen und die Interpunktion weitgehend angeglichen.

- *Liber primus, qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes, aliaquae complectitur* (Venedig 1576)
- *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus. Una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitatibus, qui octo vocibus modulantur* (Rom 1581)
- *Cantica Beatae Virginis vulgo Magnificat quatuor vocibus. Una cum quatuor antiphonis Beatae Virginis per annum: quae quidem, partim quinis, partim octonis vocibus concinuntur* (Rom 1581)
- *Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis, concinuntur vocibus* (Rom 1583)
- *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur: quae quidem nunc vero melius excussa, et alia quam plurima adiuncta noviter sunt impressa* (Rom 1583)
- *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rom 1585)
- *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum. Quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur* (Rom 1585)
- *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, quae quidem nunc vero melius excussa, et alia quam plurima adiuncta, noviter sunt impressa* (Mailand 1589)
- *Cantiones sacrae Thomae Ludovici a Victoria abulensis, musici suavissimi, quatuor, quinque, sex, octo, et duodecim vocum, nunquam antehac in Germania excussae* (Dillingen 1589)
- *Missae, quattuor, quinque, sex, et octo vocibus concinendae, una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber secundus* (Rom 1592)
- *Missae, Magnificat, motecta, psalmi, et alia quam plurima. Quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur* (Madrid 1600)
- *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae* (Venedig 1600)
- *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus, in omnibus solemnitatibus per totum annum concinuntur, noviter recognita et impressa* (Venedig 1603)
- *Officium defunctorum, sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis* (Madrid 1605)

Bei vier dieser insgesamt fünfzehn zeitgenössischen Drucke, erschienen zwischen 1572 und 1605, handelt es sich wahrscheinlich um nicht-autorisierte Nachdrucke: *Motecta* (Mailand 1589), *Cantiones sacrae* (Dillingen 1589), *Hymni totius anni* (Venedig 1600) und *Motecta* (Venedig 1603). Für diese finden sich jedenfalls keine Hinweise auf eine Beteiligung Victorias, während er an den anderen Drucken seiner Werke allem Anschein nach mitgewirkt hat. Neuere Studien geben Aufschluss über seine konkrete Mitarbeit, die sich von den Planungen des Formats über die Reihenfolge des Inhalts bis hin zu musikalischen Details (die in verschiedenen Nachdrucken verändert werden konnten) erstreckte.[4] Belegt ist, dass er 1592, als er bereits dauerhaft wieder nach Spanien zurückgekehrt war, sogar nach Rom reiste, um die Veröffentlichung seines *Missae [...] Liber secundus* zu beaufsichtigen.[5]

Diese unmittelbare Beteiligung des Komponisten am Druck seiner Werke spricht nicht zuletzt für ihre Authentizität sowie für eine gewisse ‚Werktreue' – soweit davon im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert gesprochen werden kann –,[6] während die Nachdrucke, an denen er nicht beteiligt war, die Verbreitung und Rezeption seiner Werke bereits zu Lebzeiten bezeugen.[7] In diesem Zusammenhang sind auch einige zeitgenössische Anthologien zu nennen, die einzelne Kompositionen Victorias beinhalten und damit für die frühe Editionsgeschichte relevant sind:

- Adrian Denss: *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accomodatarum, longe iucundissimum. In quo praeter fantasias lepidissimas, continentur diversorum authorum cantiones selectissimae* (Köln: Gerardus Greuenbruch, 1594) [RISM 1594[19]]

---

4 Juan Ruiz Jiménez, *Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la corona de Castilla*, in: *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, hg. von Alfonso de Vicente Delgado und Pilar Tomás, Madrid 2012, S. 301–352; Martin Ham, *Victoria as Self-Editor: Changing Musical Texts and their Implications*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 277–306; Daniele V. Filippi, *Carlo Borromeo and Tomás Luis de Victoria: a gift, two letters and a recruiting campaign*, in: *Early Music* 43 (2015), S. 37–51.

5 Victoria zeichnete die Widmung an Kardinal Albrecht VII. von Österreich (1559–1621) im November 1592 in Rom. Vgl. Daniele V. Filippi, *Tomás Luis de Victoria*, Palermo 2008, S. 46.

6 Vgl. hierzu u. a. Reinhard Strohm, *Opus: an Aspect of the Early History of the Musical Work-Concept*, in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius, Hildesheim u. a. 2010 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 8), S. 205–217.

7 Vgl. zur Verbreitung seiner Werke, die Victoria auch aktiv selbst vorantrieb: Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley u. a. 1961, S. 448–450; Juan Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada 2007, S. 143–144; Ruiz Jiménez, *Recepción y pervivencia* (wie Anm. 4), S. 304–317.

- Giovanni Battista Bovicelli: *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati* (Venedig: Giacomo Vincenti, 1594)
- *Thesaurus litaniarum. Quae a praecipuis hoc aevo musicis, tam in laudem sanctiss. nominis Iesu, quàm in honorem Deiparae coelitumque omnium, quatuor, quinque, sex, plurium vocum compositae: ad commune verò Ecclesiae usum collectae, opera & studio Georgii Victorini in aede D. Michaëlis* (München: A. Berg, 1596) [RISM 1596[2]]
- *Florilegium sacrarum cantionum quinque vocum pro diebus dominicis & festis totius anni, e celeberrimis nostri temporis musicis* (Antwerpen: Pierre Phalèse, 1609) [RISM 1609[1]]
- *Quodlibetum novum latinum 5 voc. cum Basso Generali, ex variis cantionum, maximam partem sacrarum, clausulis* (Leipzig: Fridericus Lanckisch, 1620)
- Johannes Donfried (Hg.), *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos II. III. et IV. vocum cum basso continuo & generali, organo applicato* […]. *Pars prima* (Straßburg: P. Ledertz, 1622) [RISM 1622[2]]

So finden sich beispielsweise die beiden Motetten „O quam gloriosum" und „Domine non sum dignus/Miserere mei" in Adrian Denss' *Florilegium* von 1594. Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung von Werken verschiedener Autoren (und Gattungen: ‚cantiones'), Übertragungen wie Originalkompositionen, für Laute. Vertreten sind sowohl Komponisten, die im süddeutschen Raum tätig waren, wie Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler und Leonhard Lechner als auch Italiener. Neben Andrea Gabrieli, Alfonso Ferrabosco und Orazio Vecchi tritt vor allem Gasparo Costa hervor, von dem 23 Stücke enthalten sind. Victoria wird hier – ebenso wie in anderen Anthologien – offenbar als ‚Italiener' (tätig in Rom) rezipiert, ein Verständnis, das auch bei der ‚Wiederentdeckung' Alter Musik im 19. Jahrhundert eine Rolle spielen wird. Diese Lautenmusik-Sammlung von Denss dokumentiert nicht nur eine Verbreitung der Werke Victorias als private Gebrauchsmusik über den liturgischen Kontext hinaus, sondern ist im Zusammenhang mit editorischen Fragestellungen vor allem im Hinblick auf Fragen der Alteration von Tönen (Musica ficta) von Bedeutung.

Im Falle von Giovanni Battista Bovicellis *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati* (Venedig 1594) kann zwar weder von einer Anthologie geschweige denn von einer Edition gesprochen werden, allerdings bietet diese Quelle interessante Hinweise auf die zeitgenössische Aufführungspraxis.[8] Bovicelli verdeutlicht anhand

[8] Giovanni Battista Bovicelli, *Regole Passaggi di musica 1594*, Faksimile-Nachdruck hg. von Nanie Bridgman, Kassel u. a. 1957.



Abbildung 1: Intabulierung von Victorias Motette „O quam gloriosum“ (Denss, *Florilegium* […], Köln 1594, fol. 1 r und 2 r)



Abbildung 2: Bovicelli, *Regole* […], Venedig 1594, S. 53

verschiedener Beispiele aus seinem zeitgenössischen musikalischen Umfeld (Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cipriano de Rore, Victoria, Antonio da Correggio, Giulio Cesare Gabucci, Ruggiero Giovanelli, Bovicelli) die Möglichkeiten, Diminutionen in der Vokalmusik anzubringen.[9] Von Victoria nimmt er als konkretes Beispiel die Oberstimme (cantus) der Motette „Vadam et circuibo", die im jeweils oberen System im ‚Original' zitiert wird,[10] im unteren System stellt er eine diminuierte Version gegenüber (Abb. 2). In den Sammeldrucken nach Victorias Tod ist der unmittelbare Bezug zur zeitgenössischen Aufführungspraxis fraglich. Sie bezeugen lediglich die weitere Rezeption und Verbreitung der Werke Victorias, Publikationen wie das *Quodlibetum novum latinum* von 1620 oder Johannes Donfrieds *Promptuarii musici* […] *pars prima* von 1622 sogar eine Anpassung an musikalische Neuerungen wie den Generalbass.

Aus dem späteren 17. und 18. Jahrhundert sind keine weiteren Drucke mit Kompositionen Victorias bekannt.[11] Das bedeutet jedoch nicht zwangsläufig eine Zäsur in der Überlieferung. Zumindest für Spanien kann anhand von Abschriften und Drucken mit aufführungspraktischen Hinweisen belegt werden, dass Werke von Victoria weiterhin in Gebrauch waren.[12] Dies ist nicht nur rezeptionsgeschichtlich von Bedeutung, sondern könnte im Rahmen einer digitalen Edition, beispielsweise mit dem an der Universität Paderborn entwickelten Programm *Edirom*, auch für die Aufführungspraxis gewinnbringend sein.[13]

Eine Wende in der Rezeptionsgeschichte, die gleichzeitig den Ausgangspunkt für die erste Gesamtausgabe der Werke Victorias bildete, war die ‚Wiederentdeckung' alter Musik im 19. Jahrhundert. In Bezug auf Victoria verbindet sich damit vor allem der Name Carl Proske (1794–1861), der europaweiten Einfluss ausübte, in Spanien beispielsweise auf Felipe Pedrell.

Die Wiederentdeckung Victorias hatte jedoch bereits lange vor Proske eingesetzt. Dabei sind französische und italienische Herausgeber eher von nachrangiger Bedeutung. Joseph Napoléon Ney, Prince de la Moskova (1803–1857), nahm zwar mehrere Werke

---

9 Vgl. u. a. Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, London 1976.

10 Die Motette ist in mehreren zeitgenössischen Drucken enthalten: *Motecta* (Venedig 1572), *Motecta* (Rom 1583), *Motecta* (Mailand 1589), *Cantiones sacrae* (Dillingen 1589) und *Motecta* (Venedig 1603).

11 Vgl. in diesem Zusammenhang: François Lesure (Hg.), *Recueils imprimés XVIe–XVIIe siècles. Liste chronologique*, München 1960 (Répertoire International des Sources Musicales B/I); François Lesure (Hg.), *Recueils imprimés XVIIIe siècle*, München 1964 (Répertoire International des Sources Musicales B/II); Eugene Casjen Cramer, *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*, New York u. a. 1998, S. 251–359.

12 Ruiz Jiménez, *Recepción y pervivencia* (wie Anm. 4), S. 323–327; Alfonso de Vicente, *Tomás Luis de Victoria en el siglo XVIII. Dos estudios de historia de la fortuna póstuma*, Ávila 2012.

13 Vgl. hierzu insbesondere Peter Stadler und Joachim Veit (Hg.), *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung*, Tübingen 2009 (Beihefte zu editio 31).

Victorias in seine elfbändige Reihe *Recueil des morceaux de musique ancienne* (Paris 1843–1845) auf, war damit aber ebenso wenig der erste wie der italienische Musikwissenschaftler und Komponist Pietro Alfieri (1801–1863). Alfieri war die zentrale Gestalt im Kontext der frühen Palestrina-Edition, von Victorias Werken publizierte er jedoch vergleichsweise wenig.[14] Einen unmittelbaren Einfluss auf Proske dürfte eher das deutsche, aber auch das englische Umfeld ausgeübt haben.

Tatsächlich scheint das Phänomen der Wiederentdeckung alter Musik nicht zuletzt von aristokratischen Kreisen in England ausgegangen zu sein.[15] Der Aspekt antiquarischen Sammelns verband sich dabei mit dem praktischen Interesse an aufführbarer Musik. Treibende Kräfte hierfür waren verschiedene Gesellschaften, deren Gründung bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht, wie zum Beispiel die Academy of Ancient Music (gegründet 1726), The Madrigal Society (gegründet 1741) oder der Concert of Ancient Music (gegründet 1776). Hinzu kamen die Arbeiten von Musikhistorikern, deren bekanntester wohl Charles Burney war.

Die in diesem Sinne erste ‚moderne' Edition mit einem Werk Victorias scheint auf die Initiative der Madrigal Society zurückzugehen und wurde von dem Architekten Joseph Gwilt (1784–1863) herausgegeben: *A Collection of Madrigals and Motets chiefly for four equal voices by the most eminent composers of the Sixteenth and Seventeenth centuries* (London 1815). In dieser Sammlung überwiegend englischer Madrigale ist Victoria (neben zwei Kompositionen Palestrinas) als einziger mit einer lateinischen Motette – „O vos omnes" – vertreten. Unter dem Titel *The Fitzwilliam Music* erschienen zwischen 1825 und 1827 fünf Bände mit ausgewählter Musik aus der Handschriftensammlung von Richard Fitzwilliam (1746–1816).[16] Der irische Aristokrat gehörte zu den Direktoren des Concert of Ancient Music. Viele der Abschriften erwarb er in England, aber auch auf seinen zahlreichen Reisen durch Frankreich und Italien.[17] Nach seinem Tod wurde die Sammlung der Universität Cambridge gestiftet, die den Komponisten und Organisten Vincent Novello (1781–1861) mit einer Teiledition beauftragte.[18] In der Sammlung befinden sich insgesamt sechs Manuskripte mit Werken Victorias, wovon

---

14 Pietro Alfieri (Hg.), *Excerpta ex celebrioribus de musica viris*, Rom 1840, darin von Victoria: „Pueri hebrearum", „Passio secundum Matthaeum", „Passio secundum Ioannem"; Pietro Alfieri (Hg.), *Raccolta di mottetti*, Rom 1841, darin: „Vere languores", „O quam gloriosum", „Benedicam dominum", „O vos omnes".

15 William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford 1992.

16 Vgl. zu einer Übersicht des kompletten Inventars der Sammlung: John Alexander Fuller-Maitland und Arthur Henry Mann, *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge u. a. 1893, S. 16 f.

17 Alec Hyatt King, *Some British Collectors of Music, c. 1600–1960*, Cambridge 1963, S. 36.

18 Vincent Novello (Hg.), *The Fitzwilliam Music*, 5 Bde., London 1825–1827, hier Bd. 5, 1827.

Novello nur das „Regina coeli“ auswählte[19] und – wie alle anderen Kompositionen – mit einer Orgelbegleitung versah. Der praktische Aspekt der Edition, nämlich Alte Musik für die zeitgenössische Interpretation und Aufführung zu liefern, stand also auch hier im Vordergrund, was insbesondere an der Sorgfalt bei der Textunterlegung – die bis heute ein Problem jeder Victoria-Edition darstellt[20] – ersichtlich wird.[21]

Die Wiederentdeckung alter Musik in England weist Parallelen zu derjenigen in Deutschland auf.[22] Auch hier ist ein im 18. Jahrhundert verwurzelter historizistischer Rückbezug zu beobachten, der ausgehend von Kunst und Literatur nun auch die Musik mit philologischen Kriterien zu beschreiben versuchte. Der für Deutschland charakteristische verstärkte Rückgriff auf Victoria verdankte sich dem Zusammenspiel mehrerer (landesspezifischer) Gegebenheiten.[23] Dazu gehörten erstens ein regelrechter ‚Rom-Kult‘, der sich nicht zuletzt mit der Italienreise Johann Wolfgang von Goethes bzw. seinen Schriften hierzu verband,[24] und zweitens Bestrebungen zur Erneuerung der Kirchenmusik. Victoria wurde in diesem Kontext vor allem als ‚römischer‘ Komponist rezipiert, der gewöhnlich in einem Atemzug mit Palestrina genannt wurde. Deutschland bot damit den idealen geistesgeschichtlichen Nährboden für die Kanonisierung der Musik Victorias neben derjenigen Palestrinas.[25] Bemerkenswerterweise spielte hierbei ebenso wie bei Palestrina und der venezianischen Kirchenmusik[26] die Konfession – und damit auch die liturgische Verwendbarkeit – keine oder höchstens

19 Vgl. hierzu Cramer, *Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 11), S. 54. Das „Regina coeli“ befindet sich in der Handschrift Ms. 24F 3 (entstanden ca. 1730), die auch die achtstimmige Motette „Alma redemptoris/Tu quae genuisti“ und die *Missa Gaudeamus* beinhaltet. Interessanterweise lagen dafür wohl verschiedene Quellen zugrunde, da diese Werke Victorias in keinem (zeitgenössischen) Druck zusammen publiziert wurden.

20 Vgl. dazu auch Higinio Anglés, *Problemas que presenta la nueva edición de las obras de Morales y de Victoria*, in: *Renaissance-muzick 1400–1600: donum natalicium René Bernard Lenaerts*, hg. von Jozef Robijns, Leuven 1969 (Musicologica Lovaniensia 1), S. 21–32.

21 Vgl. Philip Olleson und Fiona M. Palmer, *Publishing Music from the Fitzwilliam Museum, Cambridge: The Work of Vincent Novello and Samuel Wesley in the 1820s*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 130 (2005), S. 38–53.

22 Vgl. hierzu Cristina Urchueguía, *Victoria in Germania. Tomás Luis de Victoria y la historiografía alemana hasta principios del siglo XX*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 477–488, hier S. 477–479.

23 Vgl. hierzu beispielsweise James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, Cambridge 2002, S. 9–35.

24 Der Erstdruck von Johann Wolfgang von Goethes *Italienischer Reise* erschien unter dem Titel *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Stuttgart und Tübingen 1816–1817. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München u. a. 1992 (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe 15).

25 Garratt, *Palestrina* (wie Anm. 23), S. 38.

26 Vgl. etwa die Arbeiten des preußischen Protestanten Carl von Winterfeld, *Johannes Pierluigi von Palestrina*, Breslau 1832, sowie dessen grundlegende Arbeit *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 Bde., Berlin 1834. Von Winterfeld hat sich später mit Fragen des evangelischen Kirchengesangs beschäftigt.

eine untergeordnete Rolle. Unter den frühen deutschen Herausgebern von Werken Victorias finden sich ebenso Protestanten wie Katholiken.

Als paradigmatisches Beispiel für einen deutschen Victoria-Herausgeber und gleichzeitig als der erste dürfte Gottlieb Freiherr von Tucher (1798–1877) gelten. Nicht zuletzt durch den persönlichen Kontakt mit seinem Heidelberger Jura-Professor Anton Friedrich Justus Thibaut (*Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1824) wurde Tuchers Interesse an alter Kirchenmusik gefördert. Das Ergebnis seines Rom-Aufenthaltes 1824, den er vor allem für Quellenarbeiten in der Sammlung des Abbate Fortunato Santini (heute in der Diözesanbibliothek Münster) nutzte, ist sein zweibändiges Werk *Kirchengesänge der berühmtesten älteren italiänischen Meister* (Wien 1827–1828), das den Repräsentanten der Römischen Schule, des sogenannten Palestrina-Stils, gewidmet ist.[27] Neben Palestrina, Felice Anerio und Giovanni Maria Nanino ist Victoria hier mit „O vos omnes" und dem inzwischen als unecht geltenden Hymnus „Jesu dulcis memoria" vertreten. Diesen Hymnus nahm auch der vor allem als Musikkritiker bekannt gewordene Friedrich Rochlitz (1769–1842) zusammen mit Victorias „O quam gloriosum" in seine zweibändige *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke* (Mainz 1835) auf, während im zweiten Band von Franz Commers (1813–1887) mehrbändiger Reihe *Musica sacra – Sammlung der besten Meisterwerke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für 2, 3 und 4 Männerstimmen* (Berlin 1841) – Victorias Improperium „Populo meus" enthalten ist.

Dieser deutschen Tradition ist auch Proske verbunden. Die Motivation für sein editorisches Werk war die Verfügbarmachung alter Musik im Dienste der Erneuerung der Kirchenmusik.[28] Dabei ist die Fokussierung auf die klassische Vokalpolyphonie und die römische Schule ebenso charakteristisch wie seine mehrfachen Italienreisen, die ihn auch nach Rom führten. Die Rezeption Victorias als italienischer bzw. römischer Komponist ist hier bereits verstetigt; entsprechend erscheint sein Name in den Ausgaben Proskes nur in der italienischen Schreibweise „Vittoria". Vermutlich brachte Proske die Kanonisierung Victorias aber vor allem durch den Plan einer ersten Victoria-Gesamtausgabe einen entscheidenden Schritt weiter. In einem an den Verlag Schott oder Breitkopf & Härtel adressierten Brief von 1841 nennt Proske verschiedene Ideen für Editionen. Neben ausgewählten Werken von Anerio, einer „Miserere"-Anthologie und einem Band mit vierstimmigen Messen Lassos schlägt er

---

27 Barbara Eichner, *Gottlieb Freiherr von Tuchers „Kirchengesänge der berühmtesten älteren italiänischen Meister" (1827/28) und die Wiederentdeckung der Alten Musik*, in: *Musicologica Austriaca* 23 (2004), S. 58–80.

28 Vgl. u. a. Rainer Kleinertz, *Carl Proske – Arzt, Priester und Reformator der Kirchenmusik (1794–1861)*, in: *Berühmte Regensburger. Lebensbilder aus zwei Jahrtausenden*, hg. von Karlheinz Dietz und Gerhard H. Waldherr, Regensburg 1997, S. 232–241.

als einziges Gesamtausgabenprojekt das Œuvre Victorias vor. Realisiert wurde jedoch nur eines dieser Projekte – die *Missa Papae Marcelli: Triplici concentu distincta* (Mainz 1850) –, während die anderen teilweise in Proskes mehrbändigen Anthologien *Musica Divina* (1853–1863) und *Selectus Novus Missarum* (1856–1861) aufgegangen sind.[29] Beide Publikationen enthalten auch Kompositionen Victorias, dessen Bedeutung Proske im Vorwort des ersten Bandes der *Musica Divina* unterstreicht.[30]

Proske selbst war es noch möglich, die vorgesehenen vier Bände der ersten Serie der *Musica Divina* vorzubereiten. (Die zweite Serie wurde von verschiedenen Herausgebern weitergeführt, darunter dem Proske-Schüler Franz Xaver Haberl). Die erste Serie enthält vierstimmige Werke, die vier Bände sind dann jeweils verschiedenen Gattungen gewidmet. Von dem ursprünglich auf drei Bände angelegten *Selectus Novus Missarum* erschienen nur zwei mit jeweils acht Messen verschiedener Komponisten. Neben Palestrina, Lasso, Anerio, Soriano, Hassler, Gabrieli, Paciotti und Vecchi ist Victoria mit der *Missa Simile est regnum*, der *Missa Vidi speciosam* und der *Missa Trahe me post te* vertreten.

Für die Editionsgeschichte Victorias von besonderem Interesse sind dabei diejenigen Werke, bei denen Proske auf handschriftliche Quellen zurückgriff. So waren beispielsweise „Benedicam Dominum in omni tempore“[31] und „Domine ad adjuvandum“[32] in den Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts nicht enthalten, gelten heute aber als authentisch.

Insgesamt leitete Proske mit seinen Ausgaben eine neue Etappe in der Editionsgeschichte der Werke Victorias ein. Im Kontext der Zeit[33] handelt es sich nämlich

[29] Bernhard Janz, *Das editorische Werk Carl Proskes und die Anfänge der kirchenmusikalischen Reformbewegung*, in: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert: zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, hg. von Winfried Kirsch, Michael Jacob, Martina Janitzek und Peter Lüttig, Regensburg 1989 (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert 1), S. 3. Siehe auch August Scharnagl, *Dr. Karl Proske als Lasso-Forscher*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 41 (1957), S. 147–149, hier S. 148.

[30] Carl Proske, *Musica Divina*, Bd. 1, Regensburg 1853, S. XVI: „dreier der grössten Zeitgenossen Palestrina's und unsers Orlandus de Lassus, nämlich des Spaniers Tomaso Ludovico da Vittoria, des Venetianers Constanzo Porta und des Deutschen Jacobus Gallus oder Handl.“

[31] Proske kopierte diese Motette in Rom aus einem Manuskript des 18. Jahrhunderts (Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana; *I-Rli* Miscellanea N.2. Musica M14).

[32] Laut Proske stammt die Motette aus einer alten Handschrift der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München (heute *D-Mbs*). Dabei könnte es sich um eine der beiden heute noch dort erhaltenen Quellen des 16. Jahrhunderts *D-Mbs* 2 Mus. pr. 23, hand. Beiband, oder *D-Mbs* Mus. Ms. 72 handeln. Die Motette ist dort allerdings ohne Zuschreibung überliefert, die einzige heute bekannte Zuschreibung als Werk Victorias stammt aus Proskes Abschrift (*D-Rp* Mappe Victoria I, N.27a).

[33] Die von der Bach-Gesellschaft herausgegebene Ausgabe der *Werke* von Johann Sebastian Bach erschien ab 1851 in Leipzig; die von Friedrich Wilhelm Chrysander herausgegebene Ausgabe der *Werke* Georg Friedrich Händels ab 1858 in Leipzig und Bergedorf bei Hamburg.

erstmals um eine wissenschaftliche Edition mit kritischer Quellenuntersuchung und Berücksichtigung philologischer Kriterien. Proskes Editionsrichtlinien waren zugleich darauf ausgerichtet, dass sich die edierten Werke auch für die zeitgemäße liturgische Praxis eignen sollten. Dies schlägt sich beispielsweise in der Übernahme der originalen Schlüsselung nieder. Proske nahm grundsätzlich keine Transpositionen vor. Der Ambitus und die entsprechende Zuordnung zu einem Modus sollten erhalten bleiben, um ein korrektes Alternieren mit dem Gregorianischen Gesang zu ermöglichen.

Die Vielzahl der von Proske herausgegebenen Werke Victorias zog – nicht zuletzt im Kontext des Caecilianismus – vor allem in Deutschland eine wachsende Zahl weiterer Editionen nach sich.[34] Viele davon waren rein für den praktischen Gebrauch bestimmt.[35] Aus musikwissenschaftlicher Sicht von Belang ist Proskes Einfluss auf seinen Schüler Haberl (1840–1910). Der Musikwissenschaftler, Priester und Kirchenmusiker edierte zwar vergleichsweise wenige Werke Victorias,[36] war aber für die ersten Gesamtausgaben der schon von Proske neben Victoria als zentral erachteten Komponisten des 16. Jahrhunderts – Palestrina und Lasso – verantwortlich.[37] Haberl sah die Notwendigkeit einer Ausgabe der Opera omnia Victorias, die er nach Be-

---

[34] Proske erreichte erstmals auch ein vergleichsweise großes Publikum. So hatte beispielsweise allein seine Reihe *Musica Divina* ca. 350 Subskriptionen aus dem kirchlichen Umfeld sowie ca. 130 von Privatpersonen.

[35] August Neithardt (Hg.), *Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuester Zeit zum bestimmten Gebrauch für den Königlichen Berliner Domchor*, Berlin ca. 1860 (Musica sacra 12), darin: „Duo seraphim/Tres sunt"; Stephan Lueck, *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche*, 2 Bde., Trier 1859, in Bd. 2: „Jesu dulcis memoria", „Populе meus", „O quam gloriosum"; Michael Hermesdorff, *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche*, 5 Bde., Leipzig 1884–1885, in Bd. 2: *Missa O quam gloriosum*; in Bd. 3: „Populе meus", „O quam gloriosum", „Regina coeli" à 5; in Bd. 5: „Ne timeas Maria", „Veni sponsa Christi"; Franz Wüllner, *Chorübungen der Münchener Musikschule*, München 1876, in Dritter Stufe: „Jesu dulcis memoria", „Pange lingua", „Ave Maria" à 4, „O vos omnes", *Missa Quarti toni* (Credo und Agnus Dei). Mit deutschen Texten im protestantischen Umfeld: Johann Heinrich Lützel, *Chorgesangbuch für Kirchen und Schulchöre. Geistliche Gesänge aus dem 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert für Gemischten Chor*, Kaiserslautern ^{2}1880, darin: „Populе meus" („Gott der Heilige und Gnädige"). Erwähnenswerte Editionen außerhalb Deutschlands sind vor allem: Hilarión Eslava, *Lira sacro-hispana, Siglo XVI*, Madrid 1869, in Serie 1, Bd. 2: *Missa Ave maris stella*, „Vere languores", „O Domine Jesu Christe", „O quam gloriosum", *Missa pro defunctis*; Pierre-Jean van Damme (Hg.), „Jesu dulcis", in: *Musica sacra. Revue de chant d'église et de musique religieuse. Bulletin de la Société de Saint Grégoire* 6/1 (August 1886), S. 3–4 und S. 12; Pierre-Jean van Damme (Hg.), „Ave Maria", in: *Musica sacra* 15/5 (Dezember 1895), S. 17–20.

[36] Franz Xaver Haberl (Hg.), *Missa Quarti toni*, Regensburg 1883; Franz Xaver Haberl (Hg.), „O vos omnes", Wiesbaden u. a. o. J.; Franz Xaver Haberl (Hg.), *Officium hebdomadae sanctae*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 11 (1896), S. 1–28; 12 (1897), S. 29–72; 13 (1898), S. 73–160.

[37] Franz Xaver Haberl (Hg.), *Pierluigi da Palestrina's Werke*, 33 Bde., Leipzig 1863–1894; Franz Xaver Haberl (Hg.), *Orlando di Lasso, Sämmtliche Werke*, 21 Bde., Leipzig 1894–1927. Vgl. Bernhold Schmid, *„… immer noch wenige Werke von Lassus": Zur Editionsgeschichte der Werke des Münchner Hofkapellmeisters Orlando di Lasso*, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin u. a. 2015, S. 48–68.

endigung der Lasso-Edition in Angriff nehmen wollte.[38] Zu beidem kam er jedoch nicht mehr. Dafür verstand der spanische Komponist und Musikwissenschaftler Felipe Pedrell (1841–1922), der sich bereits zuvor mit Victoria beschäftigt hatte,[39] die Ankündigung der Victoria-Gesamtausgabe Haberls als einen Weckruf.[40] Pedrell, der als Begründer der spanischen Musikwissenschaft gilt, nahm die erste Gesamtausgabe Victorias in Angriff, die bis heute die umfangreichste ist (8 Bde., 1902–1913; Nachdruck: Ridgewood 1966). Im Sinne seiner ‚Vorgänger' (deren Arbeiten Pedrell vertraut waren)[41] war auch er geleitet sowohl von historizistischen Idealen[42] als auch vom Bestreben einer kirchenmusikalischen Reform.[43] Die gleichen Beweggründe hatten bereits die Publikation seines *Salterio sacro-hispano* (ab 1882) veranlasst.[44] Hinzu tritt aber nun die Absicht, Werke des eigenen spanischen musikalischen Erbes zugänglich zu machen. Zur ‚Rehabilitierung' der nationalen Kultur[45] wollte Pedrell ursprünglich neben Victoria noch zwei weiteren Komponisten des 16. Jahrhunderts ein Denkmal in Form einer Gesamtausgabe setzen, nämlich Cristóbal de Morales und

---

38 Franz Xaver Haberl, *Tomas Luis de Victoria: eine bio-bibliographische Studie*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 11 (1896), S. 72–84, hier S. 83.

39 Pedrell hatte das Victoria zugeschriebene „Domine ad adjuvandum" in seiner *Hispaniae schola musica sacra* (1894–1898) publiziert.

40 Vgl. hierzu: Felipe Pedrell, *Estudio Biográfico-Bibliográfico sobre el Maestro abulense Tomás Luis de Victoria y la presente edición completa de sus obras*, in: *Victoria, Opera omnia*, hg. von Felipe Pedrell, Bd. 8, Leipzig 1913, S. I–XCVIII, hier S. II.

41 So war er u. a. von Proske und Haberl beeinflusst. Er konnte ihre Arbeiten und die anderer Herausgeber aus erster Hand in Paris und Rom kennenlernen. Vgl. José V. González-Valle, *Recepción del* Officium Hebdomadae Sanctae *de T. L. de Victoria y edición de F. Pedrell*, in: *Recerca Musicològica* 11–12 (1991–1992), S. 133–155, hier S. 140.

42 Victoria, *Opera omnia*, hg. von F. Pedrell, Bd. 1, Leipzig 1902, S. V–VI: „Las tres colecciones de obras musicales clásico-religiosas, que forman la modesta contribución aportada por España al espíritu de restauración y de reconstitución artístico actual, no podían llenar las aspiraciones […], dadas las imperiosas solicitudes de tal despertamiento vivificador de estudios, porque España, la nación que hizo fructífera la semilla sembrada en Roma por los predecesores, contemporáneos y continuadores inmediatos de Palestrina: la nación que pudo resistir la influencia neerlandesa conservando su independencia de escuela; la nación que se envanece de contar entre las conquistas del genio de sus hijos el *expresivismo* (compenetración y fusión poética del texto con la música), merecía más y á más venía obligado el que se empeñase en esa verdadera obra de rehabilitación de cultura nacional."

43 Vgl. José López-Calo, *Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa*, in: *Recerca Musicològica* 11–12 (1991–1992), S. 157–209.

44 Auch hier nimmt Pedrell explizit Bezug auf Proske. Vgl. Felipe Pedrell, *Jornadas de arte (1841–1891)*, Paris 1911, S. 175–177.

45 Vgl. hierzu auch Rainer Kleinertz, *La música española en el entorno del 98: tradición y modernidad*, in: *Discursos del 98. Albores españoles de una modernidad europea*, hg. von Jochen Mecke, Frankfurt am Main u. a. 2012, S. 363–372.

Francisco Guerrero.[46] Die Dreizahl sollte wohl eine eigene spanische Vokal-Klassik unterstreichen.

Zur Realisierung des Opera omnia-Projektes war Pedrell jedoch auf Verlagshäuser außerhalb Spaniens angewiesen.[47] In einem Brief vom 22. November 1898 unterbreitet er den Vorschlag Breitkopf & Härtel:

> Messieurs.
>
> J'ai l'honneur d'exposer à votre consideration que tachant de publier une edition complète des œuvres du maître espagnol Tomás Luis de Victoria, contemporain et continuateur progressif de Palestrina, je desirerais savoir s'il pourrait convenir à vos intérêts l'idée d'accepter en principe (en vue du plan et les conditions generales que je pourrais détailler si vous avez la bonté de me l'ordonner) une telle publication qui serait pour les œuvres de Victoria ce qui sont pour les compositions de Palestrina et l'*Opus magnum* de Orlando Lassus vos monumentales editions.
>
> Veuillez, Messieurs, agréer l'assurance de ma haute consideration et de mes sentiments affectueusement devoués.
>
> Felipe Pedrell[48]

Der Verlag, der auch schon die „O vos omnes"-Ausgabe von Haberl übernommen hatte, erklärte sich zur Publikation einer Victoria-Gesamtausgabe bereit. Wie aus dem anschließenden Briefwechsel (vor allem der vier Jahre bis zum Erscheinen des ersten Bandes) hervorgeht, musste sich Pedrell mit dem Verlag zunächst sowohl über die Konzeption der Gesamtausgabe als auch über die Editionsrichtlinien und -kriterien einigen.[49] Während Pedrell beispielsweise eine Unterteilung der verschiedenen Bände

---

46 Victoria, *Opera omnia*, Bd. 1: *Motecta*, S. VI: „[…] verdadera obra de rehabilitación de cultura nacional: dar a luz una colección de obras completas dedicada a cada una de esas tres figuras de primera magnitud que en la historia del arte musical español llenan todo el siglo XVI." Vgl. hierzu auch Josep Maria Gregori, *Felip Pedrell i el renaixement musical hispánic*, in: *Recerca Musicològica* 11–12 (1991–1992), S. 47–61.

47 Felipe Pedrell, *Intimidades sobre la edición completa de las obras de Victoria (1902)*, in: *Orientaciones*, hg. von Felipe Pedrell, Paris 1911, S. 203–233, hier S. 215.

48 Die Korrespondenz zwischen Pedrell und dem Verlag Breitkopf & Härtel ist aufbewahrt im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig, 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig (im Folgenden: *StA-L*, 21081), Nr. 2772, 2773 und 2743. Dort befinden sich die originalen Briefe von Pedrell und Kopien der Briefe des Verlagshauses. Die Originale der letztgenannten sind erhalten in der Biblioteca de Catalunya, *E-Bc* M964. Der hier zitierte Brief trägt die Signatur *StA-L*, 21081, Nr. 2772/1.

49 Weitere Informationen zum Projekt finden sich auch in verschiedenen Schriften Pedrells: Pedrell, *Estudio Biográfico-Bibliográfico* (wie Anm. 40), S. I–XCVIII; Pedrell, *Intimidades* (wie Anm. 47).

nach der Chronologie der Werke vornehmen wollte, setzte sich Breitkopf & Härtel mit einer Anordnung nach Gattungen durch (vgl. die folgende Übersicht):[50]

Band	Titel	Erscheinungsjahr
1	Motecta	1902
2	Missarum Liber Primus	1903
3	Cantica B. M. V. vulgo Magnificat et Canticum Simeonis	1904
4	Missarum Liber Secundus	1905
5	Hymni totius anni et Officium Hebdomadae Sanctae	1908
6	Missarum Liber Tertius	1909
7	Psalmi – Antiphonae Marianae – Antiphonae	1911
8	Documenta Biographica et bibliographica. – Appendicis. – Cantiones sacrae ex Collectionibus non impressus et aliè. – Index	1913

Auch in Bezug auf das Notenbild musste sich Pedrell den Wünschen des Verlags fügen,[51] der eine Angleichung an die unmittelbar zuvor erschienenen Gesamtausgaben Palestrinas und Lassos anstrebte. Dem Verlagshaus war sehr wohl bewusst, dass Pedrell bereits einen Großteil der Transkriptionen nach modernisierten Kriterien erstellt hatte und eine Angleichung somit eine erhebliche Mehrarbeit für ihn bedeutete. Dies lässt sich an dem ausgesucht höflichen Tonfall des Briefes ablesen, in dem das Verlagshaus diese Bitte an Pedrell richtet:

> Monsieur,
>
> Déjà occupés de la gravure de l'édition des œuvres de Victoria, il s'était offert l'autre jour l'occasion d'en parler en détail avec un musicien distingué qui sera pour la propagation de cette édition en Allemagne d'une influence inappréciable. Ce monsieur est très au courant de la

[50] Pedrell, *Estudio Biográfico-Bibliográfico* (wie Anm. 40), S. XII; Pedrell, *Intimidades* (wie Anm. 47), S. 216.

[51] Pedrell nimmt dazu Stellung, indem er seinen ursprünglichen Plan rechtfertigt und die Verantwortung für die letztlich übernommenen Richtlinien allein dem Verlag zuweist (Pedrell, *Intimidades* (wie Anm. 47), S. 209–220).

> publication d'œuvres anciennes et connaît bien les principes, observés par les éditeurs des Monuments de l'Art musical en Allemagne[52] et des autres Collections complètes, publiées par notre maison. Il nous a exprimé quelques désirs d'une manière très aimable et nous ne voudrions pas lui refuser ses conseils, d'autant moins que vous nous avez dit vous *même* d'une manière aussi aimable que vous voudriez publier l'édition des œuvres de Victoria d'après les mêmes principes que ceux, d'après lesquels les Monuments de l'Art musical en Allemagne sont publiés.[53]

In einem auf wenige Tage später datierten Antwortschreiben bemüht sich Pedrell, jede einzelne seiner Entscheidungen und Kriterien zu verteidigen,[54] muss aber letztlich nachgeben. Die originale Schlüsselung und die Notenwerte wurden somit beibehalten und nicht, wie von Pedrell gefordert, an den modernen Gebrauch angepasst.[55] Damit trug der spanische Musikwissenschaftler gegen seinen Willen zur Internationalisierung und Kanonisierung des ‚Urtextes' bei.[56]

Die Festlegung der Editionskriterien lief jedoch nicht ohne Spannungen ab. Einige Monate später teilten Breitkopf & Härtel Pedrell mit, dass die originalen Schlüssel – wie in den letzten Bänden der Palestrina-Gesamtausgabe und entgegen dem ursprünglich geforderten Urtext-Prinzip – teilweise transponiert werden sollten. In seinem umgehenden Antwortschreiben lehnt Pedrell nicht nur eine erneute Revision ab und droht damit, das ganze Projekt aufzugeben, sondern macht auch seinem Ärger über Haberl, den Herausgeber der Palestrina-Gesamtausgabe, Luft:

> Messieurs
>
> Pous[s]ée à bout ma patience et ma circonspection, je ne me sens disposé nullement a entreprendre une quatrième révision du matériel de l'édition des œuvres de Victoria, car d'après les innombrables contradictions des plans proposes pour [sic] vous (je les conserve tous) ce n'est pas *un* système plus o moins logique que vous me proposez nouvellement, mais *le* système de Monseigneur Haberl, personnage nefaste pour tout ce qui regarde aux questions d'art, de droiture artistique et d'education sociale. Je connais bien ses exploit[s] et le côté d'où vient

[52] Gemeint sind die *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, die seit 1892 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Der zweite Band enthielt die *Cantiones sacrae* von Hans Leo Hassler (Leipzig 1894). Die Kriterien der Edition sind im *Vorwort* des Herausgebers Hermann Gehrmann genannt (S. 5–10).

[53] Brief vom 9. November 1900. *E-Bc* M964, Breitkopf und Härtel.

[54] *StA-L*, 21081, Nr. 2772/75.

[55] Brief vom 14. November 1900. Vgl. auch Pedrell, *Intimidades* (wie Anm. 47), S. 208 f.

[56] Vgl. dazu González-Valle, *Recepción* (wie Anm. 41), S. 142–148.

> le peril. Vous comprendez [sic] parfaitement que le savoir musical du monde entier n'est pas de l'exclusive competence de Monseigneur Haberl ou des Caecilienverein de sa façon. *Je ne retire aucune des paroles que je viens d'ecrire* et vous pouvez lui en faire communication au dit Monseigneur s'il vous plait. Il en entendra de pires si je reviens sur ce sujet (il faut l'ésperer) en racontant à l'Europe artistique cette autre histoire de ses procédures. […]. *Ou vous acceptez le plan primitif de transcription imaginé par moi* et qui a mérite vous [sic] hauts éloges […] *ou je renonce a l'édition des œuvres de Victoria que j'eus l'honneur de vous proposer.*[57]

Letztlich kam es zu einem Kompromiss: Breitkopf & Härtel verzichteten auf eine erneute Überarbeitung, ohne jedoch Pedrells Kriterien ganz zu übernehmen.

Abgesehen von den wenigen nur handschriftlich überlieferten Werken im achten Band (1913), legte Pedrell seiner Ausgabe stets die Editio princeps der Drucke zu Grunde. Das heißt, und dies ist ein wichtiger Aspekt für die nachfolgenden Editionen, dass weder Varianten aus unterschiedlichen Drucken (wie von Pedrell angekündigt),[58] geschweige denn aus Abschriften Berücksichtigung fanden. Dieser Punkt bildet die zentrale Kritik an der Ausgabe Pedrells durch einen der bekanntesten Victoria-Spezialisten und -Herausgeber: Samuel Rubio (1912–1986)[59] darf als erster und lange Zeit als einziger spanischer Musikwissenschaftler gelten, der sich sowohl als Herausgeber der Werke Victorias betätigte als auch den sich daraus ergebenden wissenschaftlichen Fragestellungen widmete.[60]

Bereits zwischen 1947 und 1950 veröffentlichte Rubio zahlreiche Werke Victorias in den Nummern 16, 18, 19 und 25 seines *Suplemento polifónico de Tesoro sacro-musical*, weitere in den beiden Bänden seiner *Antología polifónica sacra* (Madrid 1954–1956).

---

57 Brief vom 14. Juli 1901, *StA-L*, 21081, Nr. 2772/94.

58 Pedrell versicherte dies im Vorwort des ersten Bandes (Pedrell, *Estudio Biográfico-Bibliográfico* (wie Anm. 40), S. XII).

59 Neben seiner Tätigkeit als Organist und Maestro de capilla in San Lorenzo de El Escorial ab 1940 studierte Rubio 1950 Musikwissenschaft bei Ferdinand Haberl in Regensburg und 1952 am Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom. Zu weiteren grundlegenden biographischen Informationen vgl. José López-Calo, Art. *Rubio (Calzón), Samuel*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 21, S. 851.

60 Vgl. Alfonso de Vicente, *Victoria, anteayer mismo. La contribución de Samuel Rubio*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 501–519; José Sierra Pérez (Hg.), *Samuel Rubio (1912–2012). In memoriam. Estudios sobre Tomás Luis de Victoria*, Madrid 2012 (eine Anthologie der wichtigsten Publikationen Rubios zu Victoria). Alle von Rubio publizierten Werkausgaben sind aufgelistet bei Cramer, *Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 11), S. 286–290.

In beiden Fällen handelt es sich, schon durch die Vorgabe des Verlags Coculsa, um praktische Ausgaben. Rubio plante darüber hinaus auch eine Gesamtausgabe der Werke Victorias,[61] was nicht zuletzt aufgrund fehlenden institutionellen Rückhalts und schließlich des gleichartigen Projekts seines Doktorvaters Anglés aufgegeben wurde.[62] 1965 gab Rubio immerhin sämtliche bis dahin bekannten 52 Motetten Victorias in einer vierbändigen Ausgabe heraus.[63] Verwendet sind moderne Schlüssel, die zahlreichen Varianten sind auf Bitten des Verlags Unión Musical Española nicht in einem Kritischen Apparat, sondern in Fußnoten verzeichnet. Dabei berücksichtigt Rubio die handschriftliche Überlieferung nicht nur – wie bereits Pedrell in Band 8 seiner Ausgabe – bei den in den Drucken nicht enthaltenen Werken, sondern grundsätzlich für alle Motetten. Neben seiner Ausgabe veröffentlichte Rubio zahlreiche Artikel zu den Varianten, weiteren gedruckten Quellen und Zuschreibungen, deren Ergebnisse in seine Ausgabe eingeflossen sind.[64] Zwölf Jahre später erschien Rubios bemerkenswerteste Edition: die des *Officium Hebdomadae Sanctae* von 1585.[65] Hier sind sämtliche Varianten derjenigen Stücke verzeichnet, die bereits in früheren Drucken enthalten waren. Während der Haupttext auf dem Druck von 1585 beruht, wird im Anhang zudem noch die vollständige handschriftliche Fassung der *Lamentationes* in der Vaticana (*I-Rvat* CS 186) wiedergegeben, die möglicherweise auf eine Fassung vor der gedruckten zurückgeht.[66] Insgesamt hat Rubio mit 97 Werken fast die Hälfte des Gesamtschaffens Victorias herausgegeben.

Die Tatsache, dass Rubio sein Projekt einer Victoria-Gesamtausgabe nicht zuletzt aufgrund der Betreuung seiner 1967 eingereichten Dissertation über Cristóbal de Morales durch Anglés[67] aufgab und damit den Weg für dessen Ausgabe freimachte, hatte zur Folge, dass sich der Name Anglés heute stärker mit Victoria verbindet als der Rubios. Higinio Anglés (1888–1969) war von 1913 bis 1917 Schüler von Pedrell in Barcelona und studierte später (1923–24) in Freiburg und Göttingen bei Willibald

---

61 Er kündigt dies 1950 in einem seiner bekanntesten Aufsätze an. In diesem Zusammenhang übt er starke Kritik an Pedrell, der das Problem der Varianten komplett vernachlässigt habe. Vgl. Samuel Rubio, *Historia de las reediciones de los motetes de T. L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas*, in: *La Ciudad de Dios* 162 (1950), S. 113–151; ferner Samuel Rubio, *Felipe Pedrell, editor de „Opera omnia" de Tomás Luis de Victoria*, in: *Anuario Musical* 27 (1973), S. 39–44. Beide Aufsätze sind auch enthalten in Sierra Pérez, *Samuel Rubio* (wie Anm. 60).

62 Anglés bedankte sich ausdrücklich für den Rückzug in: Victoria, *Opera Omnia* (wie Anm. 2), Bd. 4, S. 9–10. Vgl. dazu auch De Vicente, *Victoria, anteayer mismo* (wie Anm. 60), S. 505.

63 Siehe oben, Anm. 2.

64 Ein Teil davon ist auch abgedruckt in Sierra Pérez, *Samuel Rubio* (wie Anm. 60).

65 Tomás Luis de Victoria, *Officium Hebdomadae Sanctae*, hg. von Samuel Rubio, Cuenca 1977.

66 De Vicente, *Victoria, anteayer mismo* (wie Anm. 60), S. 502.

67 Samuel Rubio, *Técnica, estilo y expresión en la polifonía de Cristóbal de Morales* (Rom 1967), publiziert unter dem Titel *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*, El Escorial 1969.

Gurlitt und Friedrich Ludwig. 1917 wurde er zunächst Leiter der Musikabteilung der Biblioteca de Catalunya, ab 1943 war er der erste Direktor des von ihm gegründeten Instituto Español de Musicología in Barcelona. Dort führte er das bereits 1941 begonnene wichtigste musikwissenschaftliche Editionsprojekt in Spanien fort: die *Monumentos de la Música Española* (im Folgenden: MME).[68] Die Serie, deren Editionsprinzipien Anglés in der Einleitung zum ersten Band erläuterte, umfasst Werke des 16. bis 18. Jahrhunderts.[69] Neben den Beiträgen zu dieser Denkmälerausgabe hat Anglés wenig zu Victoria publiziert.[70] Obwohl er bereits 1940 erstmals auf die Notwendigkeit einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Victorias hingewiesen hatte,[71] erschien der erste Band (MME 25) erst 1965. Bis zu seinem Tod 1969 konnte er nur vier der insgesamt zwölf geplanten Bände zum Druck bringen. Das Projekt blieb ein Torso.[72] Die vier erschienenen Bände umfassen:

- Volumen I (MME 25): Missarum Liber Primus
  - Missa Ave maris stella
  - Missa Simile est regnum
  - Missa de Beata Maria
  - Missa Gaudeamus
- Volumen II (MME 26): Motetes I–XXI
- Volumen III (MME 30): Missarum Liber Secundus
  - Missa Quam pulchri sunt
  - Missa O quam gloriosum est regnum

---

68 Jack Westrup, Art. *Anglés, Higinio*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 1, S. 656–657.

69 Higinio Anglés (Hg.), *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. Vol 1: *Polifonía religiosa*, Madrid 1941 (Monumentos de la Música Española 1), S. 5–6.

70 Mit Ausnahme von Higinio Anglés, *Austausch deutscher und spanischer Musiker im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Scripta musicologica*, hg. von José López-Calo, Rom 1975, Bd. 2, S. 687–702, hier S. 697–699.

71 Higinio Anglés, *A propósito de las ediciones originales de Victoria*, in: *Revista Musical Ilustrada Ritmo* 11 (1940), S. 91–101.

72 Die geplanten Bände wurden vorgestellt in: Tomás Luis de Victoria, *Opera omnia*, hg. von Higinio Anglés, Bd. 3: *Missarum liber secundus*, Barcelona 1967 (MME 30), S. 7. Javier Suárez-Pajares, *Introducción. Una reflexión historiográfica*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 13–17, hier S. 15.

  - Missa Surge propera
  - Missa Dum complerentur [aus Liber Primus von 1576]

- Volumen IV (MME 31): Motetes XXII–XLVI

Im Vorwort („Al lector") des ersten Bandes erläutert Anglés die Prinzipien und den Plan seiner Edition.[73] An der Ausgabe Pedrells bemängelt er, dass dieser keinen Zugang zu den bedeutendsten Bibliotheken und Sammlungen in Europa gehabt und nicht sämtliche Varianten aufgeführt habe. Man könne seine Ausgabe daher nicht als eine wirklich kritische und vollständige ansehen. Seine eigene Ausgabe beginnt Anglés mit den ‚größeren' Werken, also den Messen, worin sich wohl die Vorstellung der Überlegenheit zyklischer Werke (wie später der Symphonie) gegenüber einsätzigen Stücken spiegelt. Da sich die Messen häufig auf Motetten beziehen, war es notwendig, jedem Messen-Band jeweils einen Motetten-Band folgen zu lassen.[74] Um die stilistische und kompositionstechnische Entwicklung Victorias deutlich zu machen, bemühte sich Anglés innerhalb der Gattungen um eine chronologische Anordnung. Im Gegensatz zu dem weitaus umfassenderen Ansatz Rubios berücksichtigt Anglés ausschließlich Drucke – wobei der Editio princeps der Vorrang eingeräumt wird – mit der Begründung, die überlieferten Handschriften seien nur Abschriften von Drucken;[75] ein Irrtum wie sich gezeigt hat,[76] auch wenn das Problem der Varianten bei Victoria weniger gravierend ist als im Falle von Morales.

Alle Bände weisen dieselbe Struktur auf: Zunächst einige Faksimiles, dann eine Beschreibung der Drucke, ein Kritischer Bericht der Lesarten und Varianten und schließlich die Edition. Die Reihenfolge innerhalb der Bände richtet sich nach der Stimmenzahl, bei den Motetten mit gleicher Stimmenzahl ordnet Anglés nach dem Kirchenjahr. Dass die Ausgabe nach Anglés' Tod nicht fortgeführt wurde, hatte zur Folge, dass nur acht der insgesamt zwanzig Messen (fünf von 1576 und drei der vier neuen von 1583) sowie 46 der 52 bekannten Motetten (davon sechs in Handschriften Victoria zugeschrieben) ediert sind.

---

73 Victoria, *Opera Omnia* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 9–10. Teile des Vorworts sind aufgegriffen in: Anglés, *Problemas* (wie Anm. 20), S. 21–32.

74 Daher wurde im Anhang des ersten Bandes auch die vierstimmige Motette „Simile est regnum caelorum" von Guerrero abgedruckt, auf die die gleichnamige Messe Victorias Bezug nimmt.

75 Victoria, *Opera Omnia* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 10, und Bd. 2, S. 30.

76 So enthält beispielsweise Ms. 30 der Kathedrale von Toledo Versionen der Messen aus dem *Liber primus* von 1576, die wahrscheinlich älter sind als der Druck. Vgl. Michael Noone und Graeme Skinner, *The Cathedral, the Copyist, the Composer and the Canon: Revising Toledo Cathedral's Victoria Choirbooks and the Liber primus (1576)*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 37–54.

Beide, Rubio und Anglés, sind die zentralen Persönlichkeiten in der Editionsgeschichte Victorias des 20. Jahrhunderts. Obwohl Anglés eigentlich eine ganze Generation älter war, liegen Rubios Victoria-Ausgaben deutlich früher. Vor diesem Hintergrund ist eine Victoria-Gesamtausgabe eines der wichtigsten Desiderata zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. Das wohl größte Problem dürfte dabei die Vollständigkeit sein. Angesicht der relativ langen Schaffensphase Victorias scheint das bisher überlieferte bzw. das als authentisch akzeptierte Repertoire vergleichsweise wenig umfangreich zu sein. Neben den Werken in den zu seinen Lebzeiten erschienenen monographischen Drucken (siehe oben), die keinen Anlass geben, an seiner Autorschaft zu zweifeln, existieren auch zahlreiche Handschriften. Knapp 300 lassen sich den bekannten Kompositionen zuordnen, weitere mehr als 100 Handschriften des 16. bis 19. Jahrhunderts enthalten jedoch 71 Kompositionen, die Victoria zugeschrieben und in keinem der Drucke vertreten sind.[77] Es sollte also nicht überraschen, wenn zumindest ein Teil der nur handschriftlich überlieferten Kompositionen authentisch wäre.[78] In den letzten Jahren und Jahrzehnten ist ein Großteil davon als zumindest wahrscheinlich echt beurteilt worden, auch wenn sich dieser aktualisierte Forschungsstand in einschlägigen Lexika-Artikel nicht widerspiegelt und nicht diskutiert wird. So finden sich in den jeweiligen Werkverzeichnissen unterschiedliche Angaben.[79]

Darüber hinaus werden 14 weitere handschriftlich überlieferte Kompositionen als zweifelhaft eingestuft.[80] Dazu gehören unter anderen die *Missa Dominicalis* und der Hymnus „Jesu dulcis memoria“, die beide in der Gesamtausgabe von Pedrell enthalten sind.[81] Von den mittlerweile als echt angenommenen Werken edierte Pedrell die Motetten „Domine, ad adjuvandum“ und „Benedicam Dominum“, das vierstimmige „Ave maria gratia plena“ sowie die handschriftliche Fassung der *Lamentationes* (*I-Rvat* CS 186). Samuel Rubio ergänzte Victorias Œuvre in seiner Motetten-Ausgabe um fünf bis dahin unveröffentlichte Motetten, nämlich „Beati immaculati“, „Ego sum panis vivus“, „O doctor optime“, „Domine, in virtute tua“ und „Beata es, virgo Maria“, die auch Nanino zugeschrieben wurde.

---

77 Vgl. das entsprechende Kapitel bei Cramer, *Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 11), S. 91–101 (Works attributed to Victoria in Manuscript Sources).

78 In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass möglicherweise ein weiterer, bis heute verschollener Druck Victorias existierte. Vgl. Rubio, *Felipe Pedrell* (wie Anm. 61), S. 40 ff.

79 Michael Zywietz, Art. *Victoria, Tomás Luis de*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, 2. Aufl., Personenteil 16, Kassel 2006, Sp. 1543–1554; Robert Stevenson, Art. *Victoria, Tomás Luis de*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 26, S. 531–537; José María Llorens Cisteró, Art. *Victoria, Tomás Luis de*, in: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, hg. von Emilio C. Rodicio, Madrid 2002, Bd. 10, S. 852–859.

80 Cramer, *Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 11), S. 103–105.

81 Rubio sprach sich für die Autorschaft Victorias aus: Samuel Rubio, *¿Son de Victoria la „Missa dominicalis“ y el himno „Jesu dulcis memoria“?*, in: *Tesoro Sacro Musical* 32 (1949), S. 73–76, und 33 (1950), S. 14–17.

Von der Tatsache abgesehen, dass es sich neben diesen bei Cramer verzeichneten Handschriften sicherlich nicht um ein vollständiges Corpus von möglichen Zuschreibungen handelt, müssten für eine neue Gesamtausgabe Echtheitsfragen auch für die bereits bekannten zunächst einmal systematisch untersucht werden. In den letzten 40 Jahren wurden hierzu nur vereinzelt Beiträge publiziert. So legte Kurt von Fischer dar, dass der spanische Kopist Francisco Soto die Psalmen des Manuskripts Mus. 130 der Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II in direkter Zusammenarbeit mit Victoria notierte.[82] In jüngerer Zeit sprach sich Cramer für die Authentizität weiterer Kompositionen verschiedener Gattungen und Provenienz aus.[83] Hervorzuheben ist dabei eine Reihe von Falsobordoni und Psalmen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek (2 Mus. pr. 23 und Mus. ms. 89), die teilweise von Carl Proske in die sogenannte Mappe Victoria I der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg (N. 27a) kopiert wurden. Während die Frage der Autorschaft der *Missa Pange lingua* noch nicht abschließend geklärt werden konnte, ist das fünfstimmige „Congratulamini mihi" (u. a. München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 1640 und 4480) mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht authentisch.[84] Die Diskussion der Echtheit steht also insbesondere für folgende Werke noch aus:

- Ave Maria (sechsstimmig): *PL-Wu* Mus. 2083 (unvollständig)
- Ecce nunc tempus (vierstimmig): *D-MÜs* Hs. 3590
- Gloria, laus et honor (vierstimmig): *D-MÜs* Hs. 2762
- O bone Jesu: *GB-Lcm* Ms. 2089
- Si Deus pro nobis: *GB-Cfm* Ms. 30 F22
- Virgini laudes canimus (vierstimmig): *D-Mbs* Mus. Ms. 1536

Ein weiteres grundlegendes Problem einer Victoria-Ausgabe ist das der sogenannten Musica ficta.[85] Diese ursprünglich nicht notierten Alterationen müssen gegebenenfalls

---

82 Kurt von Fischer, *Unbekannte Kompositionen Victorias in der Biblioteca Nazionale in Rom*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 124–138; vgl. ferner die kommentierte Faksimile-Ausgabe: Tomás Luis de Victoria, *Salmos de Vísperas. Manuscrito Musical 130 de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma*, hg. von Esteban Hernández Castelló, Ávila 2003.

83 Eugene Casjen Cramer, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot u. a. 2001, S. 164–217.

84 Stephanie Klauk, *Problems of Authenticity in the Works of Tomás Luis de Victoria. Some Methodological Considerations*, in: *New Perspectives on Early Music in Spain*, hg. von Tess Knighton und Emilio Ros-Fábregas, Kassel 2015 (Iberian Early Music Studies 1), S. 56–68.

85 Anglés, *Problemas* (wie Anm. 20).

vom Herausgeber gemäß dem damaligen Usus ergänzt werden.[86] Dies ist vor allem für die Quellen des 16. Jahrhunderts problematisch: Standen die Alterationen zuvor noch wesentlich für Solmisationssilben (# für *mi* und *b* für *fa*), die dem Sänger den zentralen Halbton des Hexachords angaben – und damit innerhalb eines rein diatonischen Systems den Hexachord, in dem er sich gerade bewegte –, so führte die zunehmende Chromatisierung der Musik dazu, dass das Denken in Hexachorden zunehmend von der Notation im Fünfliniensystem und der Tastatur (beziehungsweise den Griffen bei Laute und Vihuela) abgelöst wurde. Dieser Bedeutungswandel sorgte bereits unter den Zeitgenossen für Verwirrung.[87] Möglicherweise war an einigen Stellen sogar eine gewisse Ambivalenz beabsichtigt, sodass die Entscheidung über Alterationen in den Bereich der Interpretation fiel.[88] Auch wenn Victoria seine Drucke sorgfältig betreute und dabei im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Komponisten häufig Akzidenzien verwendete,[89] besagt dies also keineswegs, dass sämtliche Alterationen angezeigt wären. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang daher Notationen seiner Musik in Lauten- und Orgeltabulaturen, da dort die entsprechenden Bünde und ‚Tasten' klar bezeichnet sind.[90]

---

[86] Vgl. zu einer Übersicht über die Bedeutungen des Begriffs Musica ficta: Rob C. Wegman, *Musica ficta*, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, hg. von Tess Knighton und David Fallows, New York 1992, S. 265–274. Weitere grundlegende Arbeiten hierzu: Karol Berger, *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987; Brigitte Sydow-Saak, *Musica falsa/musica ficta*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 18. Auslieferung 1990; John Caldwell, *Editing Early Music*, Oxford 1985 (Early Music Series 5), S. 31–32; James Grier, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge 2004, S. 163–164.

[87] So gibt Juan Bermudo den Ratschlag, Alterationen im Notentext unbedingt kenntlich zu machen: „Los musicos practicos usan en la Musica de dos señales: y (aunque algunos los llaman señales de ignorantes) son buenas, y dan gran lumbre en el canto. Pluguieße a Dios, que los componedores en todas las partes que uvieße de ser tecla negra: las pusießen para los tañedores de todos los instrumentos" (Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* [1555], hg. von Macario S. Kastner, Kassel u. a. 1957 [Documenta musicologica: Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles 1], fol. 43 v).

[88] Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Tonsystem und Kontrapunkt um 1500*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1968*, Berlin 1969, S. 7–18. Vgl. hierzu auch: Anthony Newcomb, *Unnotated Accidentals in the Music of the Post-Josquin Generation*, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Michigan 1997, S. 215–225, hier S. 225: „And in a still greater number of situations, there were at least two possibilities. Sometimes these dilemmas interlock producing manifold possible permutations, but the ensuing variety of possible behavior seems to have been a source of delight rather than dismay. Some passages remain impossible to realize without some unusual asperity – typically a harsh cross-relation of a kind usually avoided. Perhaps the process of devising a way out of these puzzle-passages was itself considered a source of delight, another intellectual game for the members of academies of the time, and a test of a musician's *virtù*."

[89] Stevenson, *Spanish Cathedral Music* (wie Anm. 7), S. 432.

[90] Im Unterschied zu Guerrero und Morales sind in den spanischen Vihuela-Tabulaturen keine Werke Victorias enthalten.



Abbildung 3: Denss, *Florilegium* […], Köln 1594, f. 1 v, Bassus

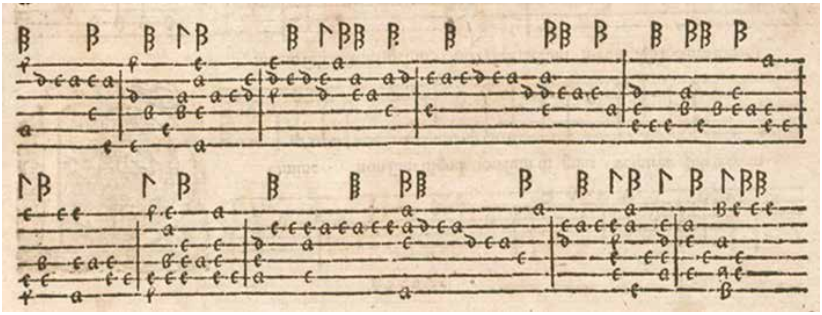


Abbildung 4: Denss, *Florilegium* […], Köln 1594, f. 2 r, M. 43–52

Dies lässt sich exemplarisch an dem oben erwähnten Druck von Denss, *Florilegium* (Köln 1594) zeigen (vgl. auch Abb. 1). Denss intabuliert in französischer Griffschrift mit Kleinbuchstaben für die Bünde jeder Saite (G-Stimmung). Gleichzeitig werden zu jedem Stück auch die Diskantus- und die Bassus-Stimme der Vokalvorlage abgedruckt. In Abb. 3 ist ein Ausschnitt der Bassstimme von Victorias Motette „O quam gloriosum" dargestellt. Dort ist eine Alteration angegeben (zweites System), unklar bleibt jedoch, ob das fast unmittelbar nachfolgende *f* ebenfalls erhöht werden soll oder nicht. In der Intabulierung von Denss ist diese Frage zugunsten des unalterierten Tones geklärt (Abb. 4, M. 49, *a* statt *b* auf der dritten Linie von unten). Außerdem wird die vorangehende Parallelstelle, die im Bassus unalteriert notiert ist (Abb. 3, Ende des ersten Systems) in der Tabulatur entsprechend ausgezeichnet (Abb. 4, M. 47, a und b auf der dritten Linie von unten).

Im Rahmen der Vorarbeiten zu einer neuen Victoria-Gesamtausgabe an der Universität des Saarlandes konnten außerdem eine Reihe von Orgeltabulaturen lokalisiert werden,

die ebenfalls Werke Victorias enthalten und über solche Fragen Aufschluss zu geben vermögen:[91]

- Altötting, Schatzkammer der Hl. Kapelle, 716a
- Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Mus. 20
- Levoca, Evanjelický Farský Úrad, Ms. Mus. 13990a
- München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 263, 264 und 1640
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. WINtj 78
- Pelplin, Wyższe Seminarium Duchowne, Ms. 305 und 308
- Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralarchiv, F. K. Musik 21–24

Für beide editorischen Probleme – Echtheitsfragen und Musica ficta – können auch computergestützte Verfahren zur Anwendung kommen. Perspektiven solcher Forschungsansätze wurden im September 2015 im Rahmen der Tagung *Musicology and Informatics in Dialogue: Problems of Transmission and Possibilities of Analysis in the Oeuvre of Tomás Luis de Victoria* an der Universität des Saarlandes vorgestellt und diskutiert. Beispielsweise können zur automatisierten Identifikation musikalischer Strukturen schon bestehende Verfahren modifiziert und kombiniert werden. Zusätzlich oder alternativ zum sogenannten Pattern Mining, das mit symbolischen Daten arbeitet (z. B. MusicXML, MEI oder CMME), können auch auf Audiosignalen basierende Verfahren eingesetzt werden.[92]

---

[91] Vgl. hierzu Cleveland Johnson, *Vocal Compositions in German Organ Tablatures, 1550–1650: A Catalogue and Commentary*, New York 1989; Nicole Schwindt-Gross, *Die Musikhandschriften der Stiftskirche Altötting, des Kollegiatstifts Landshut und der Pfarrkirchen Beuerberg, Schnaitsee und St. Mang in Füssen. Thematischer Katalog*, München 1993 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 18), S. 71–83; Ángel Manuel Olmos, *Las obras de Tomás Luis de Victoria en la tablatura para órgano de Pelplin (Polonia) Biblioteka Seminarium, 304–308, 308[a] (1620–1630)*, in: *Cinco siglos de música para tecla española. Actas de los Symposia FIMTE 2002–2004*, hg. von Luisa Morales, Garrucha 2007, S. 87–124; Andrés Cea Galán, *Cantar Victoria al órgano: Documentos, Música, Praxis*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 307–357, hier S. 328–333.

[92] Vgl. hierzu u. a. Meinard Müller, *Information retrieval for music and motion*, Berlin u. a. 2007; Meinard Müller und Sebastian Ewert, *Towards timbre-invariant audio features for harmony-based music*, in: *Transactions on Audio, Speech, and Language Processing* 18 (2010), S. 649–662; Meinard Müller, Daniel P. W. Ellis, Anssi Klapuri und Gael Richard, *Signal processing for music analysis*, in: *Journal on Selected Topics in Signal Processing* 5 (2011), S. 1088–1110; David Rizo, José M. Iñesta und Kjell Lemström, *Polyphonic Music Retrieval with Classifier Ensembles*, in: *Journal of New Music Research* 40 (2011), S. 313–324; Verena Konz, Meinard Müller und Rainer Kleinertz, *A Cross-Version Chord Labelling Approach for*

Mit dem Auffinden identischer oder vergleichbarer musikalischer Abschnitte innerhalb eines Werkes oder im Gesamtwerk Victorias lässt sich die Verwendung von Musica ficta systematisch untersuchen. Dies ist nicht nur editionsphilologisch von Bedeutung, sondern auch musikhistorisch vor dem Hintergrund des Übergangs zur Dur-Moll-Tonalität.[93] Die ‚Wiederverwendung' melodischer und harmonischer ‚Muster' kann ebenso im Kontext von Echtheitsfragen bisher nicht (eindeutig) Victoria zugeschriebener Werke eine Rolle spielen. So konnte an Einzelbeispielen bereits gezeigt werden, dass die musikalische Intertextualität einen wichtigen Beitrag zur Authentifizierung zu leisten vermag.[94]

Der interdisziplinäre und internationale Austausch zwischen Musikwissenschaftlern und Informatikern dürfte im Rahmen des Projekts einer modernen und kritischen Victoria-Gesamtausgabe hierfür zukunftweisende Perspektiven bieten.

Exploring Harmonic Structures. A Case Study on Beethoven's Appassionata, in: *Journal of New Music Research* 42 (2013), S. 1–17; Agustín Martorell und Emilia Gómez, *Hierarchical multi-scale set-class analysis*, in: *Journal of Mathematics and Music: Mathematical and Computational Approaches to Music Theory, Analysis, Composition and Performance* 8 (2014), S. 1–14.

93 Vgl. hierzu grundlegend die Arbeit von Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2); speziell zu Spanien Stephanie Klauk, *Kirchentöne versus Dur-Moll-Tonalität. Juan Bermudo: Aufführungspraxis und Hörgewohnheiten im 16. Jahrhundert*, in: *Anuario Musical* 69 (2014), S. 159–170.

94 Vgl. hierzu Cramer, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 83); Klauk, *Problems of Authenticity* (wie Anm. 84).

Anna Maria Komprecht, Daniel Röwenstrunk

Projektmanagement in digitalen Forschungsprojekten

Ein Leitfaden für interdisziplinäre und kooperative Drittmittelprojekte im Umfeld Digitaler Musikeditionen

Einleitung

Neben vielen geistes- und kulturwissenschaftlichen Themen, die bereits seit über vierzig Jahren in den Digital Humanities Gegenstand der Forschung sind, nutzt die Musikwissenschaft und hierin der spezifische Teil der Musikedition noch seit vergleichbar kurzer Zeit digitale Methoden und Techniken für Forschungsvorhaben und deren Umsetzung im digitalen Raum.[1]

Aufgrund der Digitalisierung, die sich auf fast alle Bereiche der Forschungsarbeit auswirkt, müssen neue Wege gefunden werden, die es beteiligten Institutionen (vor allem Universitäten, Bibliotheken, Archiven und Museen) und Mitarbeitern (in diesem Kontext vor allem MusikwissenschaftlerInnen, InformatikerInnen, MedienwissenschaftlerInnen, BibliothekarInnen und ArchivarInnen) ermöglicht, reibungslos und ohne große fachliche Hürden zusammenzuarbeiten. Herausforderungen gibt es aus Gründen dieser Vielfältigkeit nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch bei der Organisation der Projekte über inhaltliche und disziplinäre Grenzen hinweg, um erfolgreiche Ergebnisse und Produkte zu erzielen.

Die Planung und Durchführung einer digitalen Musikedition erfordert neben den musikwissenschaftlichen und philologischen Kompetenzen auch Kenntnisse in informatisch-technischen Disziplinen. Da es aber nicht immer einfach ist, alle erforderlichen Kenntnisse auf einzelne Personen zu vereinen, wurde 2014 an der Universität Paderborn, der Hochschule für Musik Detmold und der Hochschule Ostwestfalen-Lippe

[1] Für eine kurze Einführung zum Thema Digitale Musikedition vgl. Joachim Veit, *Musikwissenschaft und Computerphilologie – eine schwierige Liaison?*, in: *Jahrbuch für Computerphilologie* 7 (2005), S. 67–92, online abrufbar unter http://computerphilologie.tu-darmstadt.de/jg05/veit.html [Stand: 30. Nov. 2015]; für eine ausführliche Diskussion der Thematik Musikedition vgl. Johannes Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien – Historische Entwicklungen und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben*, Norderstedt 2011.

die Forschungseinrichtung *Zentrum Musik – Edition – Medien* gegründet. Basierend auf über zehn Jahren Erfahrung in der Planung, Umsetzung und Publikation von digitalen Musikeditionen, die sich in verschiedenen Projekten finden lassen, bündelt das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderte Zentrum Kompetenzen in verschiedenen relevanten Fachrichtungen und sieht es als seine Aufgabe, der wissenschaftlichen Community Dienstleistungen anzubieten und das erarbeitete Wissen weiterzugeben. Oft fehlt der entsprechende Überblick, so dass sich schon die Planung eines digitalen Forschungsprojekts als schwierig erweist. Verschiedene Phasen, von der Projektidee über die Projektplanung und Antragstellung bis zur Durchführung des Projekts und die Sicherung der langfristigen Verfügbarkeit der Ergebnisse, müssen – wissenschaftlichen Standards entsprechend – zukunftsorientiert geplant werden. Obwohl die Arten von digitalen Forschungsprojekten sich in den meisten Fällen in ihrem Umfang, der Fragestellung und der Teamzusammenstellung unterscheiden, sagt Sharon Leon, Leiterin verschiedener Projekte aus dem Gebiet der Digital Humanities, sei es auch möglich, viele Dinge zu generalisieren und Methoden des Projektmanagements zum Projekterfolg einzusetzen.[2]

Der vorliegende Beitrag soll aufzeigen, wie verschiedene Konzepte des Projekmanagements in digitalen Forschunsgprojekten verstanden und eingesetzt werden können. Darüber hinaus soll er ein Leitfaden für die Beantragung, Durchführung und Sicherung eines Projekts im Bereich der Digitalen Musikedition in Zusammenarbeit mit dem *Zentrum Musik – Edition – Medien* sein und verschiedene Aspekte der Projektorganisation präsentieren. Hierfür werden einige Konzepte aus dem klassischen Projektmanagement der Betriebswirtschaftslehre und der Projektarbeit herangezogen. Ziel der im Weiteren auszuführenden fünf Phasen ist die Zusammenfassung relevanter Vorgehensweisen und Fragestellungen im Hinblick auf die Beantragung eines digitalen Forschungsprojekts im musikeditorischen Umfeld.

---

2 Sharon Leon, *Project Management for Humanists - Preparing Future Primary Investigators*, 2011, online abrufbar unter http://mediacommons.futureofthebook.org/alt-ac/pieces/project-management-humanists [Stand: 30. Nov. 2015].

Spezifika von Projekten im Bereich Digitaler Musikedition

In unterschiedlichen Projektkulturen existieren verschiedene Richtlinien und Vorgaben des Projektmanagements, die von dem international geltenden *Leitfaden zum Projektmanagement* ISO 21500[3] für wirtschaftlich arbeitende Projekte oder dessen nationalen Entsprechungen wie beispielsweise DIN 69901[4] im deutschsprachigen Raum oder PRINCE2[5] in Großbritannien, über Aufsätze zum Thema Projektmanagement in den Geisteswissenschaften[6] bis hin zu persönlichen, auf Erfahrungen basierenden Regeln[7] reichen. Und trotzdem teilen Projekte viele Gemeinsamkeiten – nicht zuletzt die Definition eines Projekts selbst als ein „[…] einmaliger Prozess, der aus einem Satz von abgestimmten und gelenkten Tätigkeiten mit Anfangs- und Endterminen besteht und durchgeführt wird, um unter Berücksichtigung von Zwängen bezüglich Zeit, Kosten und Ressourcen ein Ziel zu erreichen, das spezifische Anforderungen erfüllt“[8] –, die es erlauben, Konzepte und Methoden aus unterschiedlichen Kulturen zu übertragen. Die Auseinandersetzung mit Standards und Erfahrungen von Forschenden, die Techniken des Projektmanagements bewusst einsetzen, ist somit unbedingt notwendig; die unkritische oder vollständige Übernahme von Konzepten und Methoden ist in aller Regel aber nicht möglich, da Projekte im Bereich der Digitalen Musikedition spezifischen Rahmenbedingungen unterliegen und somit ein speziell auf die Anforderungen angepasstes Projektmanagement erfordern.

---

3 Vgl. ISO 21500: *Leitfaden zum Projektmanagement*, online abrufbar unter https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:21500:ed-1:v1:en [Stand: 30. Nov. 2015].

4 Vgl. DIN 69901–1:2009–01: *Projektmanagement – Projektmanagementsysteme*, online abrufbar unter http://www.beuth.de/de/norm/din-69901-1/113428320 [Stand: 30. Nov. 2015].

5 Vgl. PRINCE2: *PRojects IN Controlled Environments*, online abrufbar unter https://www.prince2.com/eur [Stand: 30. Nov. 2015].

6 Zum Beispiel: Brian Croxall, *12 Basic Principles of Project Management*, 2011, online abrufbar unter http://chronicle.com/blogs/profhacker/12-basic-principles-of-project-management/31421 [Stand: 30. Nov. 2015].

7 Zum Beispiel: Bethany Nowviskie, *Ten rules for humanities scholars new to project management*, 2012, online abrufbar unter http://nowviskie.org/handouts/DH/10rules.pdf [Stand: 30. Nov. 2015].

8 DIN EN ISO 9000:2005 – *Qualitätsmanagementsysteme – Grundlagen und Begriffe*, online abrufbar unter ftp://trabant.tr.fh-hannover.de/Schwarzes_Brett/Schluenz/BA-TR/BTR4-QM/Normen%20nur%20fuer%20die%20LV/DIN_EN_ISO_9000_2005.pdf [Stand: 30. Nov. 2015], S. 25.

Diese Anforderungen werden durch die nationale Verankerung,[9] die personelle und strukturelle Ausstattung,[10] die in der jeweiligen Förderungskultur herrschenden Projektlaufzeiten[11] und nicht zuletzt durch das Fach selbst, in diesem Fall bezogen auf die noch recht junge Geschichte Digitaler Musikedition in Deutschland, bestimmt. Neben den äußeren Gegebenheiten bestimmen zwei weitere Eigenschaften die Forschung zur Digitalen Musikedition. Zum einen finden sich drei unterschiedliche Typen der Zielsetzung bzw. Kombinationen derselben; so werden in besagten Projekten 1. Grundlagen- und Methodenforschung musikeditorischer Fragestellungen, 2. Generierung von neuem, spezifisch musikwissenschaftlichem Inhalt und 3. technische Umsetzung einer (Forschungs-)Infrastruktur zum Gegenstand der Betrachtung. Zum anderen lassen sich die Forschungsgegenstände nicht über die Fachgrenzen hinweg vereinheitlichen und sind somit von verschiedenen Konzepten geprägt; so erfordern Zielsetzungen im Bereich der Digitalen Musikedition gegenüber dem Distant Reading, also der Generierung von Ergebnissen durch quantitative Ansätze oder Methoden der Mustererkennung, eine Tiefenerschließung durch Close Reading.[12] Hierbei ist eine Übertragbarkeit auf in der Zukunft folgende Projekte nur bis zu einem gewissen Grad möglich, da die spezifischen Anforderungen eines solchen Projekts jeweils an den Forschungsgegenstand neu angepasst werden müssen.

---

9 Vgl. hierzu die nationale Förderpolitik, die im wesentlichen durch die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) und das Bundesministerum für Bildung und Forschung und deren Regelungen bestimmt wird. Siehe hierzu online abrufbar eine Auswahl der Richtlinien und Forschungsprogramme: http://www.akademienunion.de/forschung/akademienforschung/ [Stand: 30. Nov. 2015], http://www.dfg.de/foerderung/antragstellung_begutachtung_entscheidung/antragstellende/antragstellung/index.html [Stand: 30. Nov. 2015] und https://www.bmbf.de/de/geistes-und-sozialwissenschaften-152.html [Stand: 30. Nov. 2015] Immer mehr ist auch die Beteiligung von Stiftungen bei der Förderungen von Projekten zu erkennen, siehe hierzu als Beispiel das Programm der Volkswagenstiftung https://www.volkswagenstiftung.de/foerderung/unser-foerderangebot-im-ueberblick.html [Stand: 30. Nov. 2015].

10 Wie zum Beispiel durch die Befristung von Arbeitsverträgen im Wissenschaftszeitvertragsgesetz (http://www.gesetze-im-internet.de/wisszeitvg/BJNR050610007.html [Stand: 30. Nov. 2015]) oder die neue berufliche Ausrichtung des *Research Software Engineers*, die bereits an Universitäten in Großbritannien und den Vereinigten Staaten existiert (vgl. Rob Baxter et al., *The Research Software Engineer*, Digital Research Conference, Oxford 2012, online abrufbar unter http://dirkgorissen.com/2012/09/13/the-research-software-engineer/ [Stand: 30. Nov. 2015]).

11 Im Bereich der Digital Humanities und speziell der Digitalen Musikedition zum Teil mit sehr langen Laufzeiten. Vgl. zum Beispiel *Beethovens Werkstatt – Genetische Textkritik und Digitale Musikedition* (http://beethovens-werkstatt.de/ [Stand: 30. Nov. 2015]) mit einer Projektlaufzeit von 16 Jahren, *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen* (http://www.opera.adwmainz.de/informationen.html [Stand: 30. Nov. 2015]) mit einer Laufzeit von 15 Jahren oder *Bernd Alois Zimmermann Gesamtausgabe – Historisch-kritische Ausgabe seiner Werke, Schriften und Briefe* mit einer Laufzeit von 25 Jahren.

12 Kathryn Schulz, *What Is Distant Reading?*, 2011, online abrufbar unter http://www.nytimes.com/2011/06/26/books/review/the-mechanic-muse-what-is-distant-reading.html?_r=0 [Stand: 30. Nov. 2015].

In Projekten zur Forschung an und in der Digitalen Musikedition, die bisher im Umfeld des Detmolder Zentrums erfolgten, lässt sich die Ausgangslage, von der in der folgenden Anwendung der Idee des Projektmanagements ausgegangen wird, wie folgt zusammenfassen: In vergleichbar kleinen Forschungsprojekten sind neben den Antragsstellern meist zwei bis sechs Wissenschaftliche MitarbeiterInnen mit unterschiedlichen Forschungsschwerpunkten und zum Teil auf Qualifikationsstellen gemeinsam für das Erreichen des Projektziels verantwortlich, was ein hohes Maß an kollaborativer Zusammenarbeit erfordert, zumal häufig über mehrere Standorte und institutionenübergreifende Kooperationen hinweg eine dezentrale Arbeitsumgebung existiert. Die in interdisziplinär angelegten Projekten zu realisierenden Ziele erfordern Laufzeiten zwischen zwei und 25 Jahren, wobei verschiedene Grundsätze des Open Access neben digitalem Publizieren und Konzepten einer Langzeitverfügbarkeit von Daten und Software von den Drittmittelgebern vorausgesetzt werden.[13]

1 Projektidee

Das Entwickeln oder Finden von „something which is not yet“[14] ist die Idee und somit das Ziel eines jeden Forschungsprojekts – sei es die Antwort auf eine Frage, eine neue Methode, ein neues Werkzeug oder die qualitative Aufbereitung von Materialien. Ausgehend von einem klar zu umreißenden Problem ist die Beschreibung einer Idee zur Lösung desselben die grundlegende Motivation für ein Projekt. Die Idee sollte in dieser ersten Phase möglichst präzise anhand der Problemstellung ausgearbeitet, allgemein verständlich und operational formuliert werden und zunächst technologische, personelle oder finanzielle Abhängigkeiten außer Acht lassen.

Unter der Voraussetzung, dass das definierte Ziel tatsächlich eine Lösung für ein Problem darstellt, muss sich die Zieldefinition einigen Kriterien[15] stellen, die im Folgenden beschrieben werden. Die *Neuartigkeit* beschreibt den Innovationsgrad der Lösungsidee und stellt Fragen nach bereits existierenden Antworten für das Problem. Gibt es sie, muss der Lösungsansatz mindestens einen weiteren Aspekt des Problemfeldes abdecken, der durch andere Lösungen nicht berücksichtigt wird. Dies kann zum

---

13 Vgl. u. a. das Merkblatt der DFG Open Access Publizieren (online abrufbar unter http://www.dfg.de/formulare/12_20/12_20_de.pdf [Stand: 30. Nov. 2015]).

14 Anne Burdick et al., *Digital_Humanities*, Cambridge, Massachusetts 2012, online abrufbar unter https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/9780262018470_Open_Access_Edition.pdf [Stand: 30. Nov. 2015], S. 130.

15 Ähnliche Kriterienkataloge wie z. B. die SMART-Kriterien (vgl. George T. Doran, *There's a SMART Way to Write Management's Goals and Objectives*, in *Management Review*, 70 (11), 1981, S. 35–36) können ebenfalls zur Bewertung der Zieldefinition herangezogen werden.

Beispiel ein verringerter Zeitaufwand sein, der durch die neue Herangehensweise ermöglicht wird. Die Auseinandersetzung mit dem Fach und die Positionierung des Ergebnisses im Fachdiskurs sichert die *Anschlussfähigkeit* der anvisierten Lösung. Eine klare Abgrenzung des Ziels hinsichtlich der Problemstellung ist im Rahmen der Prüfung der *Abgeschlossenheit* sicher zu stellen, wobei die *Validierbarkeit* des Ziels eine genaue Definition von Erfolg und Misserfolg der Lösung gewährleistet. Beide Kriterien sind Voraussetzung dafür, dass ein Problem innerhalb eines Projektkontexts gelöst werden kann, da Projekte per Definition in endlicher Zeit zu bearbeiten sein müssen und das Erreichen des Projektziels ablesbar sein muss. Im Rahmen der Prüfung der *Durchführbarkeit* schließlich muss geklärt werden, ob das Wissen, die Materialien und die Technologien für die Umsetzung des Ziels prinzipiell zur Verfügung stünden. An dieser Stelle kann es noch nicht um konkrete Technologien gehen, sondern vielmehr um die Definition der Vorraussetzungen zur Erarbeitung des Projektziels.

Als Ergebnis der ersten Phase folgt eine Projektskizze, die eine klare, auf das Ergebnis ausgerichtete Zieldefinition mit der Einordnung in den gegebenen Kontext vorgibt, den Stand der Forschung analysiert und die dynamische Beschaffenheit der Aufgabe beschreibt.[16]

2 Projektplanung

Wie Anne Burdick et al. beschreiben, benötigt Forschung in einem Projektkontext „design, management, negotiation, and collaboration".[17] Ersteres wird in der konkreten Projektplanung auf Grundlage der den oben genannten Kriterien entsprechenden Ansatzpunkte für das Forschungsvorhaben umgesetzt. Sämtliche für das Erreichen des Projektziels relevanten Aspekte müssen zeitlich und inhaltlich geplant und schriftlich festgehalten werden. Das bedeutet daher nicht nur Ziele, Aufträge und Beschaffenheit des Projekts festzulegen, sondern auch Verantwortlichkeiten und Rollen klar zu definieren und diese mit in die Planung aufzunehmen. Zusammengefasst werden darunter unter anderem die Organisation der Strukturen für die Projektergebnisse und -produkte sowie deren Verwertung (auf Tagungen, in Veröffentlichungen, in Folgeprojekten oder wirtschaftlichen Projekten), die Abhängigkeiten von Projekt- und Kooperationspartnern (in Bibliotheken, Archiven oder anderen Gedächtnisinstitutionen oder in der freien Wirtschaft), die konkreten Aufgaben, zeitlichen Abhängigkeiten und die Erfordernisse an technischem Wissen der Mitarbeiter und deren Austausch,

16 Robert Lewis, *Membership and management of a virtual team: the perspectives of a research manager*, in: *R&D Management*, 28(2), 1998, S. 5–12.

17 Burdick et al., *Digital_Humanities* (wie Anm. 14), S. 124.

um die daraus resultierende Erreichbarkeit des Projektziels sicherzustellen.[18] Wesentliche Aufgabe der Projektplanung ist die zeitliche Umsetzung der Arbeitsschritte mit ihren Abhängigkeiten. Hierbei sollte zunächst eine Modularisierung vorgenommen werden, um Teilziele deutlicher absetzen zu können und ggf. sinnvolle Abschnitte für Förderphasen oder Evaluationen zu definieren. Gleichzeitig bietet die Einteilung in Teilziele bzw. Module einen präziseren Umgang mit dem Scheitern einzelner Aspekte des Projekts, da die Abhängigkeiten und Übergänge zwischen den Modulen beschrieben sind und somit die Auswirkungen für das Gesamtziel ablesbar werden. Innerhalb der Module werden die Arbeitsschritte zunächst in Meilensteine eingeteilt, die wiederum überprüfbare Zwischenergebnisse innerhalb des Moduls beschreiben; erst im letzten Schritt wird die konkrete, inhaltlich überschneidungsfreie Arbeitsplanung in Personenmonaten vorgenommen und in die Meilensteinplanung integriert.[19] So entstehen in der Projektplanung Definitionen von Haupt- und sekundären bzw. Nebenzielen und mögliche Ausstiegspunkte, wodurch das Scheitern einzelner Ziele nicht zwangsweise zum Scheitern des gesamten Projekts führen muss, dieses aber sehr präzise dokumentiert und kommuniziert werden kann. Wie Hauschke und Heise bereits festgestellt haben, ist „Scheitern […] selten ein öffentliches Thema und wird selten kommuniziert oder publiziert. Dabei können besonders in vernetzten Projekten alle durch die Offenheit aus dem Scheitern anderer lernen."[20]

Eine besondere Herausforderung stellt in den meisten Projekten die Planung der technischen Aspekte des Projekts dar. Entweder ist schlichtweg die Expertise im bestehenden Projektkonsortium nicht vorhanden oder es ist eine Abstimmung zwischen zwei Fächern notwendig, die mit allen Fallstricken unterschiedlicher Forschungskulturen und deren Sprachen verbunden ist. Eine präzise Definition der Begrifflichkeiten, Probleme und Ziele verbunden mit einer grundsätzlichen Offenheit kann hier zu einer missverständnisfreien Arbeits-, Material- und Ergebnisplanung führen. Wichtig ist dabei zu berücksichtigen, dass die Forschungsgegenstände in aller Regel so individuell sind, dass generische technische Lösungen nicht ohne Anpassungen angewendet werden können. Es muss geklärt werden, welche Erweiterungen und Anpassungen bestehender Systeme außerhalb des Projekts über die Vergabe von Aufträgen erfolgen können und welche Tätigkeiten zwingend innerhalb des Projekts mit entsprechendem Personal, Geräten und Systemen vorgenommen werden müssen. In Verbundprojekten entsteht grundsätzlich die Notwendigkeit, im Rahmen von Projekttreffen die stra-

[18] Christian Hauschke, Christian Heise, *Handbuch CoScience/Organisieren*, 2015, online abrufbar unter http://handbuch.io/w/index.php?title=Handbuch_CoScience/Organisieren [Stand: 30. Nov. 2015].

[19] Die Planung der einzelnen Aufgaben in Personenmonaten, die Meilensteinplanung und die Planung der Module lässt sich in aller Regel nicht sequenziell abarbeiten; es wird immer zu Anpassungen der einzelnen Ebenen in Abhängigkeit der anderen kommen.

[20] Hauschke/Heise, *Handbuch CoScience/Organisieren* (wie Anm. 18).

tegische Führung des Projekts abzustimmen. Hierfür sollten bereits in dieser Phase Zeitpunkte definiert werden, um projektintern an strategisch wichtigen Momenten des Modul- bzw. Meilensteinplans Entscheidungen über die weitere Ausrichtung des Projekts treffen zu können. Auch inhaltlich werden in Verbundprojekten Abstimmungsbedarfe vorhanden sein, die in Form von Projekttreffen auf Ebene der Mitarbeitenden in die Arbeitsplanung integriert werden müssen, wobei der Zeitaufwand für die Vor- und Nachbereitung dieser Treffen nicht unberücksichtigt bleiben darf.

Nach Abschluss dieses Planungsabschnitts sollte eine Projektbeschreibung inkl. der Zieldefinition und Einordnung in den Stand der Forschung aus dem ersten Abschnitt vorliegen und Klarheit über die für die Realisierung des Projekts notwendigen Partner herrschen und Einvernehmen zwischen diesen bezüglich der bisherigen Planung existieren. Das Projekt sollte in Module eingeteilt sein, die in einer Modulübersicht mit ihren gegenseitigen Abhängigkeiten, Übergängen und Teilzielen beschrieben sind. Innerhalb der Module sollte eine Meilensteinplanung als größte Einheit der Arbeits- und Aufgabenplanung bis hin zur Detailplanung auf Ebene von Personenmonaten vorliegen. Neben dem Verwertungsplan der Ergebnisse und Produkte des Projekts sollte eine grobe Planung der Projektorganisation vorliegen.

3 Projektbeantragung

Die Wahl des Förderprogramms ist im Wesentlichen von der fachlichen Ausrichtung, der Art der Zielsetzung (infrastrukturell, inhaltlich, methodisch) und der Dauer (zwei bis drei, sechs bis zwölf oder über zwölf Jahre) des zu beantragenden Projekts abhängig. Darüber hinaus sind weitere Kriterien wie die Kooperation mit Bibliotheken, Archiven oder wirtschaftlich tätigen Projektpartnern zu berücksichten. Neben fest installierten Förderprgrammen, die zu jeder Zeit beantragt werden können,[21] existieren auch Programme, die zeitlich begrenzt und zu bestimmten Themen ausgeschrieben werden, die ggf. durch die spezifische Ausrichtung eine höhere Chance auf eine Förderung versprechen.[22] Die Form des Antrags ergibt sich letztendlich aus den Vorgaben des Förderers zu dem gewählten Programm, in aller Regel sind aber die in der Projektplanung aufgestellten Ergebnisse mit Finanz- und Stellenplänen zu

[21] Vgl. u. a. die DFG-Einzelförderung (online abrufbar unter http://www.dfg.de/foerderung/programme/einzelfoerderung/ [Stand: 30. Nov. 2015]).

[22] Thematisch ausgerichtete, zeitlich begrenzte Förderprogramme können natürlich auch der Auslöser für eine Projektidee sein. In diesem Fall werden die ersten beiden Phasen schon direkt im Hinblick auf das Programm ausgerichtet. Die Kriterien zur Zielsetzung sollten aber auf jeden Fall angewendet werden, da sonst die Gefahr der willkürlichen Konstruktion eines Problems bzw. einer Lösungsidee besteht.

ergänzen. Die so notwendigen Anpassungen müssen immer in die vorherige Projektplanung zurückgeführt werden und es muss sichergestellt sein, dass das Projektziel weiterhin den Kriterien der ersten Phase standhält.

Während in der Planungsphase des Projekts die Aufteilung der Arbeit anhand der Zielsetzung vorgenommen wurde, ist im Rahmen der Stellenplanung der Fokus auf den einzelnen Mitarbeitenden zu richten und eine Beschreibung der Aufgaben und Verantwortlichkeiten für jede Stelle festzulegen. Hierbei kann grundsätzlich zwischen Stellen unterschieden werden, die aufgrund einer fachlichen, technischen oder methodischen Expertise personalisiert beantragt werden können, und solchen, für die eine auf Basis der Aufgabenbeschreibung zu erfolgende Ausschreibung vorgesehen ist. Während die personalisierte Stelle eine präzisere Beschreibung der Aufgaben anhand der Expertise des designierten Mitarbeiters zulässt und darüber hinaus auch die Existenz dieses Stellenprofils sicherstellt, hängt oftmals auch der Projekterfolg von exakt dieser Expertise ab; eine ggf. notwendig werdende Neubesetzung einer solchen Stelle zur Laufzeit des Projekts ist im Gegensatz zu einer personenunabhängig beschriebenen Stelle in aller Regel schwieriger und muss als Risiko einkalkuliert werden. Neben den rein inhaltlichen Aufgaben werden an dieser Stelle auch zum Beispiel Verwaltungsaufgaben, die Betreuung von Personal, die Verantwortung für die Betreuung der Nachwuchswissenschaftler oder auch Aufgaben im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit festgehalten.

Auch für die Finanzplanung ist es wichtig, ob eine Stelle personalisiert beantragt werden kann; hier erlauben die Förderer in aller Regel eine bedarfsgerechte Beantragung der Mittel für bekanntes Personal, was im Vergleich zur pauschalen Kalkulation sehr viel präzisere Berechnungen erlaubt. Neben den Personalkosten, den Mitteln für Reisen, spezieller Soft- oder Hardware und Kosten für Mieten und Aufträge sollte besonderes Augenmerk auf die Einplanung von Mitteln für die Öffentlichkeitsarbeit,[23] die technische Betreuung inklusive der Planung der Langzeitverfügbarkeit[24] und gegebenenfalls rechtliche Beratung[25] gelegt werden. Die aus der vorherigen Phase vorliegenden Pläne werden in dieser Phase um die Personal- und die Kostenplanung ergänzt und an die Vorgaben und Ansprüche einer jeweiligen Förderinstitution ange-

---

[23] Allein für die Präsentation des Projekts auf einer Webseite sollten genügend Mittel für die Gestaltung und die Umsetzung eingeplant werden.

[24] Bislang werden in aller Regel keine Mittel für die Pflege und Verfügbarkeit von Daten und Programmen über die Förderlaufzeit hinaus gestellt. Es sollte aber neben dem inhaltlichen Konzept für die Langfristverfügbarkeit auch ein Finanzkonzept erarbeitet werden.

[25] Gerade im Bereich der digitalen Publikation von Projektergebnissen ergeben sich häufig Fragen im Bereich des Urheberrechts. Je nach zu erwartendem Bedarf sollten Mittel in der Beantragung berücksichtigt werden.

passt.[26] In Verbundprojekten kann der Abschluss eines Kooperationsvertrags durch die Förderinstitution vorgegeben sein; es sollte grundsätzlich Einigkeit über den Inhalt des Vertrages herrschen, bevor das Projekt beantragt wird.

4 Projektmanagement

Projektmanagement versucht, das Erreichen der in der Projektplanung aufgeführten Ziele zu unterstützen bzw. zu ermöglichen, indem Methoden und Hilfsmittel zur Verfügung gestellt werden, um die Zeitplanung einzuhalten, den Einsatz der Kosten und Ressourcen zu verwalten, die Arbeitsinhalte abzustimmen, die Art und Weise der Zusammenarbeit zu regeln und die sozialen Anforderungen eines Projektteams bewältigen zu können. Die Herausforderung hierbei ist die Entwicklung eines konkreten Projektverständnisses aller Beteiligter, um das Vorhaben in eine erfolgreiche Richtung lenken zu können.[27] Ein Problem, das im Bereich der digitalen Forschungsprojekte in Deutschland häufig auftritt, ist dabei die Umsetzung des Projektmanagements. Durch die gegebenen Förderstrukturen ist meist keine originär auf das Projektmanagement bezogene Rollenverteilung möglich, da in der Regel Fachwissenschaftler ohne eine entsprechende Ausbildung zusammenarbeiten und keine Regelungen zur inhaltlichen oder projektmanagerialen Leitung getroffen sind. Einen Principle Investigator (PI) oder Projektmanager, der – wie in den englischsprachigen Projekten üblich – die Verantwortung für das Projektteam übernimmt sowie Zeitpläne für durchzuführende Arbeiten erstellt und die Bewertung des Projekts in jeder Phase durchführt,[28] existiert in dieser Weise nicht. Die Aufgaben werden daher oft auf verschiedene Forschende aufgeteilt, aber auch dabei sollten die vier grundsätzlich in einem Projekt vorhandenen Rollen (Auftraggeber, Entscheider, Projektleiter und Projektmitarbeiter) mit Personen verknüpft werden, wobei einzelne Personen auch mehrere Rollen übernehmen können.[29] Darüber hinaus ist die Verantwortung für die Personalführung und -entwicklung zu klären, die gerade im Sinne der Nachwuchsförderung von besonderem Interesse ist.

---

[26] Vgl. beispielsweise den Leitfaden für die Antragsstellung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) (online abrufbar unter http://www.dfg.de/formulare/54_01/54_01_de.pdf [Stand: 30. Nov. 2015]) oder die Forschungsförderung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (online abrufbar unter https://www.bmbf.de/de/foerderung-in-der-forschung-642.html [Stand: 30. Nov. 2015]).

[27] Robin Henderson, *Research Project Management - Key Concepts*, 2010, online abrufbar unter http://www.myconsultants.net/higher-education/documents/REsearchPMHandout.pdf [Stand: 30. Nov. 2015].

[28] Burdick et al., *Digital_Humanities* (wie Anm. 14).

[29] TU Clausthal, *Management von F&E-Kooperationen zwischen Hochschulen und Unternehmen – Ein Projektmanagement–Leitfaden für die Praxis*, 2012, online abrufbar unter https://www.tt.tu-clausthal.de/fileadmin/tt/dokumente/PM-Leitfaden_v2_2012.pdf [Stand: 30. Nov. 2015], S. 28 ff.

Eine offene und kollegiale Informationspolitik und regelmäßige persönliche Abstimmungen des Forschungsteams[30] sind wesentliche Bausteine zum Projekterfolg. „Neben der reinen fachlichen Arbeit beeinflusst die Zusammenarbeit des Teams die Qualität der Lösung mehr als von vielen vermutet."[31] Demnach ist das Schaffen einer gesunden Arbeitskultur mit regelmäßigen (moderierten) Einzel- sowie Teamtreffen und Gesprächen eine notwendige Plattform, um unterschiedliche Interessenlagen und Prozesse abzugleichen und eine gemeinsame Teamidentität zu schaffen. Gerade einem Team, das aus Forschenden verschiedener Disziplinen besteht, muss Zeit eingeräumt werden, die Herausforderungen der interdisziplinären Arbeit anzugehen und diese gemeinsam zu bewältigen.[32] Dazu gehört die Entwicklung einer eigenen Sprache zur Kommunikation und Dokumentation innerhalb des Projektteams, wobei Protokolle der Besprechungen und Berichte über die Arbeitsergebnisse und -abläufe wichtige Manifestationen derselben – nicht nur für die Einarbeitung neuer Mitarbeiter – sind.[33]

Neben der durch die Dokumentation geschaffenen Transparenz obliegt es dem Projektcontrolling in Person der Projektleitung, das Team fortlaufend über den Stand des Projekts bezogen auf das Erreichen der Ziele zu informieren. Dafür werden die Ist-Zustände der Fortschritte in den Arbeitspaketen und den bereits erzielten Ergebnissen mit den Soll-Zuständen aus der Planungsphase verglichen, wobei neben den Arbeitsinhalten auch die Einhaltung oder Überschreitung von Zeit-, Kosten- und Ressourcenplänen überprüft wird. Etwaigen Abweichungen zwischen Soll- und Ist-Zustand muss mit entsprechenden Steuerungsmaßnahmen entgegen gewirkt werden, wobei Scheitern als wesentlicher Bestandteil der Projektsteuerung nicht ausgeschlossen werden darf.[34] Das Managen von schwierigen Situationen und deren Bewältigung in einem größeren Kontext, um Schwierigkeiten für den Projekterfolg nutzen zu können, ist Teil der Aufgaben der Projektleitung und bezieht sich wiederum auf die Zeit-, Kosten-, Ressourcen- und Arbeitsplanung, aber auch auf zwischenmenschliche Probleme im Team.

Zu den oben genannten Bausteinen des Projektmanagements kommen innerhalb digitaler Forschungsprojekte noch weitere Bestandteile hinzu, die das Projektmanage-

---

30 Lynne Siemens, *It's a team if you use reply all: An exploration of research teams in digital humanities environments*, in: *Literary and Linguistic Computing*, 24 (2), 2009, S. 225–233, hier S. 225.

31 TU Clausthal, *Management von F&E-Kooperationen* (wie Anm. 29), S. 34 .

32 Vgl. Quinn Dombrowski, die aus ihrer Erfahrung im Project Bamboo folgendes berichtet: „The technical team and the scholarly team had very different perspectives on what was needed, which led to frustration and communication failures from both sides." (Quinn Dombrowski, *What Ever Happened to Project Bamboo?*, in: *Literary and Linguistic Computing*, 29, 2014, S. 1–14, hier S. 9).

33 Lynne Siemens, *More Hands Means More Ideas: Collaboration in the Humanities*, in: *Humanities*, 4, 2015, S. 353–368, hier S. 353.

34 Hauschke/Heise, *Handbuch CoScience/Organisieren* (wie Anm. 18).

ment im Blick haben muss. Hierzu zählen neben dem Umgang mit Forschungsdaten das Datenmanagement innerhalb des Projekts und die Absicherung der fachlichen sowie softwaretechnischen Ergebnisse nach verschiedenen Qualitätskriterien.[35]

5 Sicherung von Projektergebnissen

Die Anforderungen an die Sicherung der langfristigen Verfügbarkeit von Projektresultaten steigt durch die kurzen Innovationszyklen im Einsatz digitaler Medien sowohl im Forschungsprozess als auch bei der Veröffentlichung der Ergebnisse stetig an. Aus diesem Grund ist schon in der Projektplanung der Einsatz von standardisierten Technologien und die Zusicherung der Verwendung von wissenschaftlichen Datenstandards wie die der *Text Encoding Initiative* (TEI)[36] oder der *Music Encoding Initiative* (MEI),[37] die als „das wichtigste Instrument der kulturellen Aufbauarbeit"[38] eine langfristige Sicherung und Archivierung der digitalen Daten garantieren, von großer Bedeutung. Die langfristige Sicherung und Archivierung, also der Erhalt der digitalen Daten, allein reicht aber nicht aus, unter einer Langzeitverfügbarkeit wird der „Erhalt der Interpretierbarkeit der Inhalte der digitalen Daten"[39] verstanden. Während die Migration der Forschungsdaten durch die Gedächtniseinrichtungen aufgrund der Nutzung von Standards auch langfristig abgesichert zu sein scheint, ist die Pflege und Wartung der in Projekten im Bereich der Digitalen Musikedition zum Einsatz kommenden Präsentationswerkzeuge wie zum Beispiel die vom Forschungsprojekt *Edirom* entwickelte Oberfläche Edirom Online[40] nicht durch diese Institutionen zu gewährleisten, zumal – wie bereits erwähnt – nicht von einer Adaption der Werkzeuge ohne projektspezifische Anpassungen und Erweiterungen ausgegangen werden

---

35 Vgl. hierzu die verschiedenen Richtlinien zu Forschungsdaten (beispielsweise den *Data Management Plan* (DMP) der Universität Bielefeld, online abrufbar unter https://data.uni-bielefeld.de/de/data-management-plan [Stand: 30. Nov. 2015] oder die Grundsätze zum Umgang mit Forschungsdaten der Schwerpunkt Initiative ‚Digitale Information' der Allianz der deutschen Wissenschaftsorganistionen, online abrufbar unter http://www.allianzinitiative.de/de/handlungsfelder/forschungsdaten/grundsaetze.html [Stand: 30. Nov. 2015]) und die Standisierung der Qualität durch ISO/TC 176 (online abrufbar unter http://www.iso.org/iso/iso_catalogue/catalogue_tc/catalogue_tc_browse.htm?commid=53882 [Stand: 30. Nov. 2015]).

36 Vgl. Webseite der *Text Encoding Initiative*, online abrufbar unter http://www.tei-c.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

37 Vgl. Webseite der *Music Encoding Initiative*, online abrufbar unter http://music-encoding.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

38 Fotis Jannidis, *Zum Geleit*, in: Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien* (wie Anm. 1), S. IX–X.

39 Vgl. Webseite der Deutschen Nationalbibliothek zum Thema Langzeitarchivierung, online abrufbar unter http://www.dnb.de/lza [Stand: 30. Nov. 2015].

40 Vgl. hierzu die Dokumentation auf http://www.edirom.de/ [Stand: 30. Nov. 2015].

kann. Die somit sehr individuellen multimedialen Darstellungen der Inhalte bleiben als solche für die volle Interpretierbarkeit der digitalen Inhalte notwendig. Eine vielversprechende Strategie der Langzeitverfügbarkeit scheint die Emulation dieser Artefakte zu sein, die digital erarbeitete Forschungsergebnisse auch in 50 Jahren noch verfügbar halten soll.[41]

Somit ergibt sich nicht nur für das Datenmanagement in einem digitalen Forschungsprojekt sondern auch für die Präsentation der Inhalte die Anwendung der Richtlinien des Open Access für die Nutzung, Publikation und Lizenzierung der Werkzeuge und Ergebnisse.

> Open access (OA) helps readers find, retrieve, read and use the research they need. At the same time, it helps authors enlarge their audience and amplify their impact. Those are the main benefits. But these benefits lead to others. If OA helps readers and authors of research, then it helps advance research itself and all the benefits that depend on research. In the case of the sciences, that can mean new medicines and useful technologies, and in the case of the humanities it can mean enriched education, politics, compassion, imagination and understanding.[42]

Die Nutzung standardisierter Lizenzierungen wie beispielsweise Creative Commons[43] für Daten oder die GNU General Public License[44] für Software erlauben, die wissenschaftliche Arbeit mit einem weltweiten Publikum ohne Kosten zu teilen,[45] und sind somit Grundvoraussetzung für den freien und offenen Umgang mit Daten und Anwendungen.[46]

---

41 Tabea Lurk, Dragan Espenschied, Jürgen Enge, *Emulation in the context of digital art and cultural heritage*, in: *Praxis der Informationsverarbeitung und Kommunikation PIK*, 35, 2012, S. 245–254.

42 Martin Paul Eve, *Open Access and the Humanities*, Cambridge 2014, S. IX.

43 Vgl. die deutsche Webseite der Non-Profit Organisation Creative Commons, online abrufbar unter http://de.creativecommons.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

44 Vgl. die deutsche Webseite der GNU General Public License, online abrufbar unter http://www.gnu.de/ [Stand: 30. Nov. 2015].

45 Peter Suber, *Open Access*, Cambridge, Massachusetts 2012, S. 1.

46 Ein erster Versuch das Thema mit verschiedenen Beteiligten der Forschungsprojekte im Bereich Digitaler Musikedition in Deutschland zu besprechen und unterschiedliche Sichten auf die Sicherung von Forschungsdaten zu erhalten, wurde bei der Edirom Summer School 2015 ermöglicht. Hier trafen sich sowohl Vertreter aus digitalen Forschungsprojekten und Bibliotheken als auch Verlagsmitarbeiter und Mitarbeiter aus Förderinstitutionen um die Thematik der nachhaltigen Sicherung von Forschungsergebnissen zu diskutieren. Entstanden ist hierbei im Kreise des Virtuellen Forschungsverbundes Edirom (ViFE) ein Strategiepapier, welches verschiedene Forderungen an den Umgang mit Forschungsdaten aus Sicht der Forschungsprojekte stellt, online abrufbar unter https://docs.google.com/document/d/1Z2fvBPok8_ysr9Do0nX1_uVlncUeq9Ewn3MK3jxBTf8 [Stand: 30. Nov. 2015].

Zentrum Musik – Edition – Medien

Auch wenn es Projektarbeit in der geistes- bzw. kulturwissenschaftlichen Forschung schon immer gab, müssen einige Bestandteile des Forschungsprozesses in der digitalen Forschungslandschaft um- und neu gedacht werden. Das *Zentrum Musik – Edition – Medien* versteht sich als Anlaufstelle für eben diese Forschungsvorhaben, um die Herausforderungen des Einsatzes digitaler Medien in der Projektplanung, -beantragung und -durchführung gemeinsam anzugehen. Der Umgang mit der offenkundigen Schnelligkeit der technologischen Entwicklungen, aber auch der Modelle, Methoden und Konzepte bei der Erarbeitung eines Projekts sowie dessen Organisation ist Bestandteil der Aufgaben des Zentrums; wobei das Wissen und die Erfahrungen über die einzelnen Projektkontexte hinaus genutzt werden und in projektunabhängige Planungen zum Beispiel im Bereich der Langfristverfügbarkeit fließen können.

Auf den Webseiten des Zentrums haben wir einen Leitfaden bereitgestellt,[47] der die hier angeführten fünf Phasen weiter erläutert und an einem fiktiven digitalen Forschungsprojekt demonstriert.

47 http://www.zenmem.de/projektleitfaden [Stand: 30. Nov. 2015].

Silke Leopold

Komponieren im Rentenalter
Über die Kategorie des Spätwerks in der Musik

Hin ist alle meine Kraft!
Alt und schwach bin ich,
Wenig nur erquicket mich
Scherz und Rebensaft!

Hin ist alle meine Zier;
Meiner Wangen Roth
Ist hinweggeflohn! der Tod
Klopft an meine Thür!

Unerschreckt mach' ich ihm auf;
Himmel, habe Dank:
Ein harmonischer Gesang
War mein Lebenslauf![1]

Im Jahre 1796 vertonte Joseph Haydn das Gedicht von Johann Wilhelm Ludwig Gleim als einen vierstimmigen Gesang, gemeinsam mit vergleichbar launig verstandenen Texten wie etwa Gotthold Ephraim Lessings *Beredsamkeit* oder Johann Nikolaus Götz' *Harmonie in der Ehe*. Sieben Jahre später ließ Haydn sich eine Visitenkarte in Form einer Briefkarte anfertigen, auf der die ersten beiden Zeilen des Gleimschen Gedichts in seiner Vertonung abgedruckt waren – ein Mittel, gesellschaftlichen Verpflichtungen auf eine augenzwinkernde und doch unmissverständliche Weise zu entkommen, denn mit dieser Karte ließen sich unliebsame Einladungen freundlich zurückweisen. Noch einmal drei Jahre später veröffentlichte der Verlag Breitkopf und Härtel Haydns letztes Streichquartett bzw. das, was davon fertiggestellt war. Haydn, nunmehr 74 Jahre alt, war sich sicher, dass er das Quartett nicht mehr zu Ende bringen würde; anstelle des Finales setzte der Verlag das Zitat von der Briefkarte, um zu dokumentieren, warum dieses Quartett unvollendet blieb.

[1] Johann Wilhelm Ludwig Gleim, *Der Greis*, in: *Anthologie aus J. W. L. Gleim's sämmtlichen Werken. Zweiter Theil*, Hildburghausen u. a. 1829, S. 110 f. (Cabinets-Bibliothek der Deutschen Classiker).

Von einem „Spätwerk" ist in Zusammenhang mit den Quartettsätzen op. 103 selten die Rede, ebenso wenig auch in Zusammenhang mit den beiden großen Oratorien, der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten*. Dabei lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Haydn, als er mit den beiden Oratorien 1798 und 1801 zu neuen musikalischen Ufern aufbrach, das Rentenalter bereits erreicht hatte. Mit Rentenalter ist hier in bewusst maliziöser Simplifizierung nicht nur das hohe Alter eines Komponisten, sondern auch der weitgehende Rückzug aus dem aktiven Musikerleben gemeint. Haydn, 1732 geboren, mithin bei der Komposition der *Schöpfung* 66 Jahre alt und von Zeitgenossen als ein Greis beschrieben, war nach seiner Rückkehr aus London 1795 zwar weiterhin in Diensten der fürstlichen Familie Eszterházy geblieben, seine Aufgaben bestanden aber lediglich noch in der Komposition einer Messe pro Jahr, und seinen Wohnsitz nahm er nunmehr in Wien und nicht mehr in Eisenstadt. Und obwohl Haydn selbst das Nachlassen seiner körperlichen und geistigen Kräfte beklagte, blieb seine Schaffenskraft zunächst ungebrochen. Das *Trompetenkonzert* und die *Streichquartette op. 76* fallen in die Zeit nach seiner Rückkehr aus London ebenso wie die Hymne *Gott erhalte Franz den Kaiser*. *Die Schöpfung*, ein abendfüllendes Chor-Oratorium nach englischem Vorbild, wie es in Wien noch nie komponiert worden war, dürfte mehr schöpferische Kräfte freigesetzt und verschlungen haben als jede Messe und jede Sinfonie aus der Zeit davor, zumal Haydn in diesem Werk erstmals und mit Nachdruck die Spezifika liturgischer Komposition mit den instrumentatorischen Finessen seiner symphonischen Musik verknüpfte.

Das Lamento über die Schwäche des Alters hatte denn auch wohl eher dieselbe Funktion wie die Visitenkarte als dass es eine nüchterne Diagnose darstellte. In einem Brief an den Verleger Breitkopf vom Juni 1799 dienen Arbeitsüberlastung und Altersschwäche gleichermaßen und in dieser Kombination nicht unbedingt überzeugend als Entschuldigung für Saumseligkeit:

> Liebster Freund! Ich schäme mich in der that, einen Mann, welcher mich schon so oft auf die verehrungswürdigste arth ohne es verdient zu haben mit seinen zuschriften beehrte, mit meiner späten andworth beleydiget zu wissen, es ist nicht saumlosigkeit, sondern die Menge der geschäfte schuld daran, welche, wie älter ich werde, desto mehr sich täglich vermehren, nur bedaure ich, daß ich vermög meines hochanwachsenden Alters, und bey leider abnehmenden geisteskräften den wenigsten theil derselben befriedigen kann. Die Welt macht mir zwar täglich viele complimente über das feuer meiner letzten Arbeiten, aber niemand will mir glauben, mit welcher mühe und anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muß, indem mich an manchen Tag die schwache gedächtnüß und Nachlassung

> der Nerven dermassen zu boden drückt, daß ich in die traurigste Laage verfalle, und hiedurch viele Tage nachhero ausser stand bin nur eine einzige Idee zu finden, bis ich endlich durch die vorsicht aufgemuntert mich wieder an das Clavier setzen und dann zu kratzen anfangen kann.[2]

„Feuer" hatte auch der zweiundzwanzigjährige Mozart einst dem 63-jährigen Ignaz Holzbauer attestiert, als er 1777 in Mannheim dessen Oper *Günther von Schwarzburg* hörte und an seinen Vater schrieb: „am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann, wie holzbauer, noch so viell geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musick für feüer ist."[3]

Auch *Günther von Schwarzburg* wird in der Musikgeschichtsschreibung nicht als ein Spätwerk gehandelt; „Feuer" scheint nicht das Merkmal eines Spätwerks zu sein. Auch in der heutigen Arbeitswelt ist es ja nahezu unbestritten, dass nur die Jungen kreativ, innovativ und fit sind. Je jünger, desto größer die Chancen, einen der rarer werdenden Arbeitsplätze zu ergattern. Jenseits der 45 steigt die Arbeitslosigkeit dramatisch an, wer mit 55 noch Arbeit sucht, wird belächelt oder bestenfalls bemitleidet, und mit 65 oder neuerdings 67 Jahren ist dann endgültig Schluss. 65 ist in den derzeitigen Lebensverhältnissen fast eine magische Zahl: Davor die Tretmühle, danach der Ruhestand. Lange Zeit lag die Altersgrenze für die Berufung eines Professors in Deutschland bei 53 Jahren; was ursprünglich einmal lediglich mit Versorgungsansprüchen zu tun hatte, hat sich im Laufe der Jahre schleichend zu einer Mutmaßung über die Zukunftsfähigkeit von Mittfünfzigern gewandelt. Den Alten, daran ändert auch die im letzten Jahrhundert signifikant gestiegene Lebenserwartung nichts, traut unsere Gesellschaft wenig zu; erst die Hundertjährigen, das wissen wir seit Ernst Jünger, Hans-Georg Gadamer oder Johannes Heesters, dürfen sich der allgemeinen Bewunderung wieder sicher sein.

Wie viele musikalische Meisterwerke wären uns aber entgangen, hätten die Komponisten mit 65 Jahren die Feder aus der Hand gelegt! Joseph Haydn war 67, als er die *Schöpfung* fertig stellte, Claudio Monteverdi 75, als er als sein letztes sein vielleicht „jugendlichstes" Werk schrieb – *L'incoronazione di Poppea*. Jean-Philippe Rameau war fast 80 Jahre alt, als er seine letzte Tragédie en musique *Abaris ou Les Boréades* komponierte; Georg Philipp Telemann 84, als er die *Ino-Kantate* schrieb. Diese Liste ließe sich noch lange fortsetzen. Spätwerke, Alterswerke, Reifezeit – die Musikwissenschaft hat viele diffuse Begriffe für jene Werke, die ein Komponist am Ende seines Lebens schrieb,

[2] Joseph Haydn, *Brief an Christoph Gottlob Breitkopf vom 12. Juni 1799*, in: *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965, S. 319 f.

[3] Wolfgang Amadeus Mozart, *Brief vom 14. November 1777*, in: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, erläutert von J. H. Eibl, 7 Bde., Kassel u. a. 1962–1975, Bd. 2, Nr. 373, S. 125.

unabhängig davon, wie lang dieses Leben währte und wie abrupt oder schleichend es endete. Was aber versteht sie unter der Kategorie des Spätwerks, wenn darunter auch Mozarts *Zauberflöte* und Schuberts *Heine-Lieder* fallen? Spätwerke, so möchte man glauben, wenn man die musikwissenschaftliche Literatur durchforstet, haben vor allem Bach, Beethoven, Liszt und Schönberg hervorgebracht. Spätwerk, so lernt man weiter, ist keine biographische Kategorie, sondern eine kompositionsgeschichtliche. Theodor W. Adorno versuchte als einer der ersten, dem zunächst eher harmlosen Begriff eine auratische Komponente zu verleihen. In seinem Aufsatz *Spätstil Beethovens* aus dem Jahre 1937 definierte er „Spätwerk" folgendermaßen:

> Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken; es fehlt ihnen all jene Harmonie, welche die klassizistische Ästhetik vom Kunstwerk zu fordern gewohnt ist, und von Geschichte zeigen sie mehr die Spur als vom Wachstum.[4]

Und später: „In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen."[5]

Dieser auf die Beschaffenheit des einzelnen Werks bezogenen Definition setzte Carl Dahlhaus, Adornos gewärtig, in seinem Beethoven-Buch von 1987 eine auf die historische Position des Werkes bezogene Definition entgegen:

> Der Begriff des musikalischen Spätwerks im emphatischen Sinne ist eine Kategorie, die sich nur verständlich machen lässt, wenn man der Konfiguration von Archaisierendem und Modernem, die ihr Wesen ausmacht, auf den Grund zu gehen versucht. Aus den Epochen, denen sie chronologisch angehören, fallen Spätwerke geistes- und kompositionsgeschichtlich heraus, ohne dass sie sich ‚ideell' in andere Zeiten versetzen ließen […] Die Art von ‚Zeitlosigkeit', die man an Spätwerken empfindet, unterscheidet sich tiefgreifend von derjenigen, die klassischen Werken zugeschrieben wird. Das klassische Werk scheint in seiner ästhetischen Geltung – in dem Nachleben, das sein eigentliches Leben ist – der Epoche, aus der es stammt, enthoben zu sein: Die geschichtlichen Bedingungen, unter denen es entstanden ist, fallen gleichsam von ihm ab. Für ein Spätwerk ist es dagegen charakteristisch, daß es bereits bei seiner Entstehung der Zeit, der es äußerlich angehört, innerlich entfremdet ist. Nicht erst in sei-

4 Zitiert nach Harald Haslmayr, *„Katastrophen der Kunst". Zum Klischee des Begriffs „Spätwerk"*, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien u. a. 1994 (Studien zur Wertungsforschung 28), S. 149.

5 Ebd., S. 150.

> nem ästhetischen Überdauern, sondern schon in seinem geschichtlichen Ursprung ist es durch eine Kluft von der Zeit getrennt, deren Datum es trägt.[6]

Dahlhaus' Definition ist an Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* und dem *Musikalischen Opfer* entwickelt ebenso wie an Beethovens späten Streichquartetten. Bei allem Reiz, den diese Definition besitzt, lässt sie doch außer Acht, dass die beschriebenen Merkmale nicht unbedingt Charakteristika eines Spätwerks sein müssen. Eine derartige „chronologische Ortlosigkeit,"[7] wie Dahlhaus es nannte, ist auch zahlreichen Werken eigen, die nicht unter dem Label „Spätwerk" firmieren können – man denke etwa an frühe Madrigale Monteverdis wie etwa *Cantai un tempo* von 1590 oder an Mozarts Dissonanzen-Quartett, um nur zwei von zahllosen Beispielen zu nennen. Was freilich alle die genannten Beispiele verbindet, ist die Tatsache, dass sie ohne Auftrag, also gleichsam um ihrer selbst willen und ohne Rücksichten auf eine musikalische Öffentlichkeit konzipiert wurden. Insofern lohnt es sich doch, die biographische Komponente auch hinsichtlich des Spätwerks in Betracht zu ziehen und späte Kompositionen daraufhin zu befragen, welchen Stellenwert sie im Kontext nicht nur der Musikgeschichte, sondern auch eines individuellen Lebenswerkes besitzen. Beethovens späte Streichquartette mögen dafür ein weniger geeignetes Beispiel sein, denn Beethoven war der erste und für lange Zeit einzige Komponist, der finanziell unabhängig und frei von Anstellungen und Aufträgen allein seinen kompositorischen Ideen leben konnte. Bei jenen Musikern aber, denen das Dienen, sei es einem weltlichen oder geistlichen, einem höfischen oder bürgerlichen Herrn, den Lebensunterhalt sicherte, die in berufliche Zwänge und Pflichten eingebunden waren, zeigen sich in späten Werken bisweilen erstaunliche Aufbrüche, die weniger von der von Adorno wortmächtig beschworenen Todesnähe künden als vielmehr von einer souveränen Gelassenheit im Umgang mit Traditionen und Erwartungen. Todesnähe mit Alter in Verbindung zu bringen ist ohnedies eine eher moderne Sicht der Dinge; das Gefühl der Endlichkeit des eigenen Lebens war in früheren Zeiten nicht an ein Lebensalter gebunden und der Tod als Teil des Lebens immer präsent. Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* sind – um bei diesem Beispiel zu bleiben – nicht etwa von einer chronologischen Ortlosigkeit geprägt, sondern im Gegenteil von einer klaren Bezugnahme auf die Tradition mit dem Ziel, Modelle für die musikalische Zukunft einer bis dato in Wien und überhaupt auf dem Kontinent wenig verbreiteten Gattung bereitzustellen.

Um das Nachdenken über das Spätwerk in der Musik noch weiter zu verwirren, hat Harald Haslmayr in einem Aufsatz „Zum Klischee des Begriffs ‚Spätwerk'" 1994 aus

6 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 263 f.
7 Ebd.

der Beobachtung heraus, dass Kompositionen wie die *Schöpfung* oder die *Jahreszeiten* keinerlei Todesnähe atmen, einen Unterschied konstruiert zwischen einer „bewussten, auktorial-intendierten Gestaltung der eigenen Todesnähe“,[8] etwa in den *Vier letzten Liedern* von Richard Strauss oder der *9. Symphonie* von Anton Bruckner, für die er den Begriff Alters- oder Reifewerk vorschlägt, und solchen Werken, „die weder als Spätwerke noch als Alters- oder Reifewerke aufzufassen sind, weil sie am Ende einer biographisch messbaren Lebensspanne eines Komponisten stehen und keinerlei autobiographisch-testamentarische Elemente enthalten“[9] – genannt sind hier neben Haydns *Jahreszeiten* auch Webers *Oberon*, Giuseppe Verdis *Quattro pezzi sacri* oder Claudio Monteverdis *Incoronazione di Poppea*.

Keinerlei autobiographisch-testamentarischen Elemente? Hinter dieser Behauptung sei ein Fragezeichen angebracht. Sicher: Carl Maria von Weber konnte zwar ahnen, aber nicht wissen, dass *Oberon* die letzte Oper des kaum Vierzigjährigen bleiben würde. Aber ein weit über siebzigjähriger Monteverdi oder ein achtzigjähriger Verdi wussten sehr wohl, dass ihr Leben sich dem Ende zuneigte. Und wenn sich Monteverdi im Alter von 73 Jahren nach Jahrzehnten musikdramatischer Abstinenz und in einer überaus komfortablen Lebenssituation, die keinerlei zusätzlichen Gelderwerb nötig machte, noch einmal vor den Karren eines neuen Opernbetriebs spannen ließ, so muss doch die Frage nach seinen Beweggründen ebenso erlaubt sein wie Überlegungen zu der Art der Musik, mit der Monteverdi sein künstlerisches Testament gleichsam wieder in Frage stellte. Denn mit den beiden großen Sammlungen, dem *VIII. Madrigalbuch* von 1638 und der *Selva morale et spirituale* 1640/41 hatte Monteverdi der Nachwelt übergeben, was er selbst als sein musikalisches Vermächtnis ansah – Kompositionen aus mehr als dreißig Jahren seines Lebens und darum nicht unbedingt als Spätwerk anzusehen, ästhetische Reflexionen im Vorwort ebenso wie kompositorische Erfindungen, die er mit diesen beiden Drucken der Nachwelt als sein künstlerisches Eigentum übergab. Wenn er danach noch drei Opern komponierte (zwei davon sind erhalten), so muss er damit andere Ziele verfolgt haben. Selten ist Monteverdis Musik so jung, so leidenschaftlich und so sinnlich gewesen wie in seinem allerletzten Werk, der *Incoronazione di Poppea*, jenem Hohelied auf den Ehebruch, das noch den Musikwissenschaftlern des vergangenen Jahrhunderts eher peinlich und ein Dorn im Auge war.[10] Mit mehr als siebzig Jahren, als einer der angesehensten Musiker seiner Zeit, in kirchlicher Funktion und als Geistlicher über jeden moralischen Zweifel erhaben, hatte Monteverdi buchstäblich nichts mehr zu verlieren; er musste auf nichts und

---

8 Haslmayr, *„Katastrophen der Kunst“* (wie Anm. 4), S. 154.

9 Ebd., S. 155.

10 Hermann Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919, S. 88, nannte den Text der *Incoronazione di Poppea* „höchst widerlich“.

niemanden Rücksicht nehmen und konnte das Rad der Operngeschichte gleichsam noch einmal neu erfinden und seinen Figuren all jene Leidenschaften musikalisch in den Mund legen, die ihm selbst und allen anderen ehrbaren Zeitgenossen verwehrt gewesen wären. Die *Incoronazione di Poppea*, die Verkehrung jeglicher Moral in ihr Gegenteil, wie es nur die Zeit des Karneval erlaubte, hat etwas Anarchisches, so als wolle der alte, im zwanzig Jahre währenden Hofdienst wie im dreißig Jahre währenden Kirchendienst ergraute Monteverdi nun noch einmal der Welt vorführen, wie die Affekte, die Leidenschaften hinter der gesellschaftlich verordneten Affektkontrolle tatsächlich tobten. Fast ist man geneigt, hierin eine Parallele zu Giuseppe Verdis Abschied von der Opernbühne zu erkennen, dessen Schlussfuge im *Falstaff* „Tutto il mondo è burla" – die ganze Welt ist Schabernack – ähnlich augenzwinkernd, ähnlich anarchisch daherkommt.

Niemandem mehr verantwortlich zu sein als sich selbst und seiner Kunst – dieses Gefühl von Unabhängigkeit prägt fast alle Kompositionen von Musikern jenseits ihrer beruflich aktiven Zeit, von Musikern in hohem Alter ebenso wie eine unbändige Neu-Gier (im Sinne des Wortes), d. h. die Lust, Dinge auszuprobieren, die bisher im eigenen Werk keine oder nur eine geringe Rolle gespielt haben. Komponieren im Rentenalter – das heißt viel seltener eine Summe ziehen oder gar ein Nachlassen der schöpferischen Kräfte als vor allem: Aufbruch, Herausforderung annehmen, Neues ausprobieren. Dass etwa Johann Adolf Hasse aus Bergedorf in seinen letzten Lebensjahren jenseits der achtzig nur noch geistliche Musik komponierte, mag weniger mit Abgeklärtheit als vielmehr mit der Tatsache zu tun haben, dass sich für seine Opern keine Aufführungsmöglichkeiten mehr boten; dafür aber verdankt die musikalische Welt ihm eine der frühesten Kompositionen für das gerade von Benjamin Franklin neu erfundene Instrument, die Glasharmonika. 1769, Hasse war gerade siebzig Jahre alt geworden, hielten sich zwei Schwestern aus England in Wien auf, Marianne und Cecilia Davies, die eine Sängerin, die andere Glasharmonikaspielerin, und Hasse nahm die Herausforderung, für dieses neue Instrument zu komponieren, gemeinsam mit seinem ein Jahr älteren Freund, dem Hofdichter Pietro Metastasio an. Für die Hochzeit Ferdinands von Bourbon mit der Erzherzogin Maria Amalia von Österreich verfassten die beiden alten Herren eine Kantate, in der der Klang des neuen Instruments zum Thema und zum Symbol für die sanften Klänge des Friedens und der Weiblichkeit erklärt wurde.

Die Liste der Werke, die aus dem Gefühl jener Unabhängigkeit, jenem Interesse an Neuem ohne die Zwänge des Dienstes entstanden, ließe sich nahezu endlos verlängern – angefangen bei Guillaume de Machaut im 14. Jahrhundert, dessen Rondeau „Ma fin e mon commencement et mon commencement ma fin" diese Erkenntnis sogar thematisiert. Zu diesen Werken gehört letztlich auch das emphatisch so beschriebene

Spätwerk Johann Sebastian Bachs, Werke wie die *Kunst der Fuge* und das *Musikalische Opfer*, die ohne Auftrag, außerhalb der Lehrverpflichtungen an der Thomasschule, allein zur künstlerischen Selbstvergewisserung entstanden. Die künstlerische Unabhängigkeit, der Aufbruch, die Neugier lässt sich jedoch auch an zwei weniger bekannten, wenngleich nicht minder signifikanten Beispielen belegen, Beispielen von zwei Komponisten, die sich, auf jeweils unterschiedliche Weise, ein Leben lang für die Belange anderer wundgerieben hatten und nun, mit der Unabhängigkeit des hohen Alters, noch einmal zur Feder griffen, um etwas anderes zu komponieren als je zuvor.

Der eine ist Agostino Steffani, in Heidelberg eher als Rektor der Universität in den Jahren 1704/05 bekannt denn als Komponist. Steffani, 1654 in Castelfranco bei Venedig geboren, hatte seine Laufbahn als Musiker begonnen, war als Zwölfjähriger zur Ausbildung an den bayerischen Hof gekommen und dort als Organist, Sänger und Komponist angestellt worden. Auf einigen vom Kurfürsten finanzierten Reisen nach Paris und nach Rom vervollkommnete er seine musikalischen Fähigkeiten und legte gleichzeitig den Grundstein für seine zweite Karriere als Diplomat, die sich im Laufe der kommenden Jahrzehnte immer mehr in den Vordergrund schieben sollte. 1683 etwa reiste er nach Hannover, um eine mögliche Verbindung zwischen seinem katholischen Kurfürsten Ferdinand Maria und der lutherischen welfischen Prinzessin Sophie Charlotte zu sondieren. Aus dieser Ehe wurde bekanntlich nichts, aber für Steffani eröffnete diese Reise die Möglichkeit, fünf Jahre später in die Dienste des welfischen Hofes zu treten und dort als Komponist so eminent politischer Opern wie *Enrico Leone* (*„Heinrich der Löwe“*, 1689) Musik und Diplomatie miteinander zu verbinden. Seine Aktivitäten verlagerten sich mit einem erneuten Wechsel seines Dienstherrn zu Johann Wilhelm von der Pfalz 1703 immer stärker und schließlich so weit auf die Diplomatie, dass er nach der Komposition der gleichermaßen politischen Oper *Tassilone*, die die Übertragung der Kurwürde von dem bayerischen auf den pfälzischen Kurfürsten im Jahre 1709 feierte, das Komponieren nahezu vollständig ein- und bestenfalls auf ein paar Kammerduette beschränkte. 1706 zum Bischof von Spiga geweiht, kehrte er 1709 als Apostolischer Vikar, zuständig für die Rekatholisierung des protestantischen Nordens nach Hannover zurück. Diese Aufgabe absorbierte ihn bis an sein Lebensende, belastete seine Gesundheit und seine Nerven und ließ ihm für Musik keinerlei Freiräume mehr. Nichtsdestoweniger wählte die Londoner Academy of Vocal Music den 73-jährigen 1727 zu ihrem Präsidenten, und obwohl Steffani nie nach London reiste, schickte er doch einige Abschriften früherer Kompositionen dorthin. 1727 aber, wenige Monate vor seinem Tod, griff er nach mehr als fünfzehn Jahren wieder einmal zum Rastrum und brachte ein *Stabat mater* zu Papier, das er der Academy of Vocal Music widmete.

Es ist in jeder Hinsicht ein Spätwerk, ein spätes Werk, und ein höchst erstaunliches dazu. Dass er den Mitgliedern einer Akademie im anglikanischen London ausgerechnet ein *Stabat mater* widmete, mag sich noch aus seiner Rolle als Funktionär der Rekatholisierung heraus erklären; die Art und Weise aber, in der dieses Stück komponiert ist, lässt ahnen, dass es Steffani um mehr und vor allem um anderes ging als darum, die fehlgeleiteten Schäfchen auf den rechten Weg der alleinseligmachenden Kirche zurückzuführen. Vielleicht war ihm die Londoner Akademie auch nur ein willkommener Anlass, sich mit einem Text musikalisch auseinanderzusetzen, der ihm, als vielleicht wichtigstes Dokument der Marienfrömmigkeit, selbst besonders am Herzen lag. 1727 war für das *Stabat mater* ein besonderes Datum. Denn nachdem die Sequenzen im Tridentinum aus der Liturgie verbannt worden waren, ließ man das beliebte *Stabat mater*, das nie ganz aus den Gottesdiensten verschwunden war, für das neue Fest der Sieben Schmerzen Mariae am 15. September wieder offiziell zu. Dies mag der konkrete Anlass, die Herausforderung für Steffani gewesen sein, diesen Text zu vertonen. Die motettische Idee, jedem Vers einen eigenen musikalischen Abschnitt zuzuordnen, verbindet seine Kompositionen mit zahlreichen anderen des frühen 18. Jahrhunderts, etwa dem vor 1720 entstandenen zehnstimmigen *Stabat mater* von Domenico Scarlatti oder auch dem 1736 gleichsam auf dem Totenbett komponierten des 26-jährigen Pergolesi. In seiner besonderen Machart aber steht Steffanis *Stabat mater* einzig da. Es ist für sechs Stimmen und sechs Instrumente, drei Viole da braccio und drei Viole da gamba sowie basso continuo komponiert – eine in Italien ebenso ungewöhnliche Besetzung wie in Deutschland in einer Zeit, in der die Violen längst von der Violinfamilie mit ihrem moderneren, filigraneren und kräftigeren Klang abgelöst waren. Einzig in England bestand die Tradition des Violen-Consorts weiter, und wenn man den Beginn des Steffanischen *Stabat mater* hört, so meint man in der Dichte des dissonanzgetränkten Streichersatzes, in den überraschenden chromatischen Wendungen und harmonischen Brüchen keinen anderen als Henry Purcell wahrzunehmen.

Steffanis *Stabat mater* ist durch eine auffällig große Vielfalt der Besetzungen in den einzelnen fünfzehn Sätzen gekennzeichnet. Keine zwei Teilsätze sind in derselben Besetzung komponiert. Nach Motettenart sind alle schmerzvollen oder klagenden Wörter mit herber Chromatik und Vorhaltdissonanzen vertont. „Moderne" Satzarten wechseln mit eher altertümlichen ab, und es hat den Anschein, als wolle sich Steffani hier noch einmal vergewissern und seinen englischen Freunden auch beweisen, dass er auch jenseits der siebzig noch im Vollbesitz seiner kompositorischen Kräfte sei. Nirgendwo aber gelingt ihm dieser Nachweis überzeugender als im Schlusssatz „Quando corpus morietur, fac ut animae donetur paradisi gloriae" – ein Satz, der traditionell mit einer Fuge schließt. Auch Steffani macht hier keine Ausnahme. Aber

er nutzt den Gegensatz zwischen „Quando corpus morietur“ und „paradisi gloriae“ für eine Gegenüberstellung alten und neuen Stils – die Fuge, noch dazu mit ihren instrumentalen Anteilen als das Symbol einer leuchtenden Gegenwart, und ein nahezu archaisch anmutender motettischer Satz für den sterblichen Leib. Das ist madrigalische Wortausdeutung, kompositorische Selbstvergewisserung und theologische Aussage zugleich.

Steffanis *Stabat mater*, im Alter von 73 Jahren komponiert, ist ein höchst außergewöhnliches Stück. Es lässt sich in eine wie auch immer konstruierte Musikgeschichte nicht einpassen. Es steht außerhalb aller Traditionen, hat keinen Aufführungsort und keinen unmittelbaren Anlass. Es ist Musik über Musik, geschrieben von einem, der es noch einmal probieren will, für ein exklusives Publikum, das alle seine Anspielungen und Bezugnahmen versteht und goutiert, ortlos nicht nur in chronologischer, sondern auch in geographischer und konfessioneller Hinsicht, ein Stück, das allein durch die biographische Situation seines Schöpfers einen Ort bekommt. Und es ist ein Werk, das Steffani auf der Höhe seiner Kreativität zeigt; verlernt hatte er in den Jahrzehnten des musikalischen Schweigens ganz offensichtlich nichts. Eine Katastrophe ist dieses Spätwerk sicherlich nicht – eher eine Summe, die Summe eines Künstler- und Diplomatenlebens, für den die Vermittlung zwischen scheinbar unvereinbaren Gegensätzen allererstes Anliegen war.

Das zweite Beispiel betrifft den Komponisten, dem bis heute der Ruch des Vielschreibers anhaftet, ohne dass dabei bisweilen gesagt würde, dass sich unter dem Vielen auch viel Gutes befindet – Georg Philipp Telemann, 1681 geboren und 1767 gestorben. Anders als die meisten Komponisten der Musikgeschichte fand er erst spät zur Musik, nicht zuletzt weil seine Eltern eine juristische Laufbahn für ihn vorgesehen hatten; anders als die meisten Komponisten war er außerdem ein Autodidakt, dessen musikalisches wie organisatorisches Können sich jedoch alsbald gegen das halbherzige Jurastudium durchsetzte. Seit 1701 in Leipzig als Jurastudent eingeschrieben, ging Telemann vor allem dem Thomaskantor Kuhnau als Organist und Komponist der sonntäglichen Kirchenkantaten zur Hand, reorganisierte das städtische Collegium Musicum und machte sich bei den Stadtoberen einen so guten Namen, dass sie ihn ein paar Jahre später gern als Nachfolger Kuhnaus gesehen hätten und über seine Absage ebenso wenig erfreut waren wie über die Tatsache, den deutlich geringer geschätzten Zweitplazierten Johann Sebastian Bach nehmen zu müssen. Telemann hatte im Jahre 1722 freilich keinen Anlass, nach Leipzig zu wechseln, denn seit 1721 war er Musikdirektor der Stadt Hamburg und hatte damit eine der ehrenvollsten und lukrativsten Positionen inne, die das protestantische Deutschland einem Musiker bieten konnte. In dieser Position blieb er bis zu seinem Tode 1767, d. h. 45 Jahre lang, und die ersten zwei Jahrzehnte waren geprägt von einer schier beängstigenden Fülle von

Kompositionen für die fünf Hauptkirchen der Stadt, für den Rat, für die öffentlichen Konzerte, für die bürgerlichen Wohnstuben und so fort. In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts dann nahm die Zahl seiner Kompositionen, die sich bis dato bereits zur Vierstelligkeit summiert hatte, merklich ab.

Es scheint, als habe Telemann mit sechzig Jahren eine ernste Schaffenskrise durchlebt. Diese Vermutung wird durch jenen vielzitierten Brief bestätigt, den Telemann 1751 an Carl Heinrich Graun schrieb:

> Ich habe mich nun von so vielen Jahren her ganz marode melodiert, und etliche Tausendmal selbst abgeschrieben/copiert, wie andere mit mir, mithin also draus geschlossen: Ist in der Melodie nichts Neues mehr zu finden, so muss man es in der Harmonie suchen. Ja, heißt es, man soll aber nicht zu weit gehen, bis in den untersten Grund, antworte ich drauf, wenn man den Namen eines fleißigen Meisters verdienen will.[11]

Marode melodiert – das klingt nach Krise, nach Resignation, nach der Müdigkeit des Alters. Wäre Telemann kurz darauf gestorben – und das hätte, als Siebzigjähriger, nach der Erfahrung der Zeit durchaus bedeutet, in hohem Alter zu sterben – so hätte man diese Worte leicht als ein Dokument des Ausgebranntseins, der Todesnähe interpretieren können. Aber Telemann hatte noch 16 Jahre vor sich. Und blickt man nun auf diesen letzten Lebensabschnitt, so stellt man einen schier unbegreiflichen Ausbruch an Kreativität, einen Aufbruch und Neuanfang fest, der nicht nur musikalische, sondern darüber hinausgehend auch theologische Implikationen hatte. Telemann, der zeit seines Lebens besonderes Interesse an der Literatur gezeigt hatte, der Barthold Heinrich Brockes vertont und selbst bei seinen Opernlibretti unüblichen Wert auf literarische Qualität gelegt hatte, bekam Kontakt mit Friedrich Gottlieb Klopstock und seinem Kreis, darunter vor allem Friedrich Wilhelm Zachariae und Karl Wilhelm Ramler, allesamt mehr als eine Generation jünger als er selbst. 1759 vertonte Telemann als erster Komponist überhaupt Teile aus Klopstocks *Messias*. Und er nahm mit seinen Vertonungen jetzt, an der Schwelle des neunten Lebensjahrzehnts, sogar den Kampf mit der orthodoxen Hamburger Geistlichkeit auf, deren Untergebener er als Musikmeister der fünf Hauptkirchen doch eigentlich war. 1759 wurde Zachariaes Oratorium *Das Befreite Israel* im Hamburger Drillhaus uraufgeführt, im selben Jahr Ramlers *Die Hirten bei der Krippe zu Betlehem*, ein Jahr später Ramlers *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, 1761 Zachariaes *Die Auferstehung* und 1762 schließlich *Der Tag des Gerichts* auf einen Text des Telemann-Schülers Christian Wilhelm Alers. Und damit

---

[11] Georg Philipp Telemann, *Brief an Carl Heinrich Graun vom 15. Dezember 1751*, in: Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1981, S. 248.

nicht genug: Wurden diese Oratorien dem Vorbild Händels gemäß noch in weltlichen Räumen, dem Drillhaus, aufgeführt, so erlaubte Telemann es auch, Kompositionen auf Texte dieser Dichter sogar im Gottesdienst aufzuführen. Dies trug ihm eine herbe Rüge des orthodoxen Hamburger Hauptpastors Johann Melchior Goeze ein, der 1764 an den Bürgermeister schrieb:

> Ich habe schon vor vier oder fünf Jahren mit dem größten Verdrus wahrgenommen, daß der Cantor Telemann in meiner Kirche eine Musick aufgeführet, in welcher die äußerst unglücklich geratene Verbesserung eines neuen Dichters eingeflickt worden. Da ich weiß, wie sehr Euer Magnificenz unützo u. gefährliche Neuerungen verabscheuen, u. wie viel Ihnen daran gelegen ist, daß bey unseren Gottesdiensten alles ordentlich zugehe, u. Aergernisse u. Anstöße auf das mögliche vermieden werden, so bin ich gut im voraus versichert, daß zur Hebung dieser Unordnung nichts weiter erforderlich werde, als daß solche Eur. Magnificenz angezeiget werde.[12]

Was hätte der Bürgermeister aber gegen den 83-jährigen Telemann unternehmen können? Abmahnen? Entlassen? Telemann scheint gewusst zu haben, dass er frei agieren konnte, dass seine Provokationen ihm nicht mehr schaden konnten.

Als letztes Werk vertonte er freilich keinen religiösen Text, sondern eine dramatische Kantate, eine Gattung, der er sich seit Jahrzehnten nicht mehr gewidmet hatte, eine Gattung auch, für die sich kein Aufführungsort oder gar ein Anlass geboten hätte. Es scheint, als habe Telemann, nach fünf großen Oratorien in drei Jahren, noch einmal für sich selbst komponieren wollen. Den *Ino*-Stoff entnahm der Textdichter Karl Wilhelm Ramler Ovids *Metamorphosen*; die Kantate behandelt die Szene, in der Ino sich mit ihrem Sohn auf der Flucht vor ihrem wahnsinnigen Gemahl Athamas von einer Klippe ins Meer stürzt und in die Göttin Leukothea verwandelt wird. Mit seinen dramatischen und reflektierenden Passagen, ihren Naturschilderungen und Affektausbrüchen bot der Text Telemann alles, woran er seine besondere Kunst der musikalischen Malerei entwickeln konnte – das Farbenspiel der verschiedenen Instrumentenklänge, die illustrativen Melodien, keineswegs marode, und die abwechslungsreichen Harmonien, die hier, anders als fünfzehn Jahre zuvor gefordert, bisweilen durchaus bis auf den Grund gehen. Im Zentrum der Kantate steht ein ausgedehntes Accompagnato-Rezitativ, das den Höhepunkt des Dramas darstellt – Inos Verzweiflung und Todessturz, ihr Ertrinken und ihre Apotheose, ein Rezitativ, wie es nur außerhalb der Oper, nicht zur musikalischen Begleitung der Szene, sondern gleichsam als ihr musikalischer Ersatz, möglich war. Doch nicht dieses in jeder Hinsicht höchst ungewöhnliche Accompa-

[12] Telemann, *Eine Dokumentensammlung* (wie Anm. 11), S. 263.

gnato soll hier eingehender erwähnt werden, sondern die Schlussarie, die womöglich noch außergewöhnlicher ist. Denn bis dato war Telemann seiner Kompositionsweise bei aller Fortentwicklung über die Jahrzehnte hinweg doch immer treu geblieben, in seinen Vokal- wie auch seinen Instrumentalwerken, die von der Nachahmungsästhetik ebenso geprägt waren wie von der Idee der Rhetorik, die ihre Formensprache weniger aus der regulären musikalischen Periodik als vielmehr aus einer Vorstellung von Gesang, von Musik als Affektäußerung, als immerwährende Fortspinnung musikalischer Gedanken schöpfte: „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen“,[13] so lautete sein selbst formuliertes Credo. Seine musikalische Umsetzung blieb zeit seines Lebens der Schreibart des früheren 18. Jahrhunderts treu. Wenn wir nun aber die Schlussarie der *Ino-Kantate* hören, so vermeinen wir einen Komponisten der 1760er Jahre, vielleicht sogar den jungen Mozart, etwa des *Ascanio in Alba*, zu vernehmen.

Die Arie „Tönt in meinen Lobgesang“, deren Text sich auch wunderbar für jene typisch Telemannschen Klangmalereien geeignet hätte, ist in einer Art komponiert, in der Telemann sich ein letztes Mal als perfekter Stilkopist darstellt. Doch es ging ihm hierbei wohl nicht primär um die Kopie. „Tönt in meinen Lobgesang“ ist vor allem einmal mehr eine Selbstvergewisserung und eine Botschaft an die Nachwelt: Schaut her, ich kann nicht nur wie Telemann schreiben, sondern habe mein Ohr am Stil der Zeit. Ich kann auf meine alten Tage genauso modern sein wie die Zwanzigjährigen, und ich nehme es mit jedem auf, der die Zukunft für sich beansprucht. Mit 84 Jahren ist Telemann künstlerisch noch einmal ganz jung. Die *Ino-Kantate* ist wie so viele Spätwerke ein Aufbruch zu neuen Ufern, ein Neuanfang – und ganz gewiss keine Katastrophe und auch nicht jene „bewusste, auktorial intendierte Gestaltung der eigenen Todesnähe“, die Harald Haslmayr als ein Merkmal des Spätwerks ansieht, sondern eher ein Anzeichen jenes Feuers, wie es in dem alten Holzbauer, dem alten Monteverdi oder dem alten Haydn brannte.

> Hin ist alle meine Kraft,
> alt und schwach bin ich
> wenig nur erquicket mich
> Scherz und Rebensaft.

Lassen wir uns von den alten Leuten nicht hinters Licht führen: Dass Joseph Haydn im hohen Alter diesen Text so geistreich, so witzig vertonen konnte, war ja eigentlich schon ein Widerspruch in sich.

---

[13] Telemann, *Eine Dokumentensammlung* (wie Anm. 11), S. 92.

Stefan Morent

Das Projekt *eChant* oder: Wie gefährlich sind musikalische Varianten?

Bekanntlich sagt in der Schrift Jesus von sich selbst „Ich bin die Wahrheit“ (Joh 14,6); auf die Frage des Pilatus im Johannes-Evangelium (Joh 18,38) an ihn: „Was ist Wahrheit?“, ist jedoch keine Antwort überliefert. Zu Beginn unserer europäisch-abendländischen Wissenskultur – und periodisch auch immer wieder darauf folgend – stand, aus theologischen Überlegungen kommend, die Suche nach Wahrheit und Eindeutigkeit im Mittelpunkt. Die zentralen Begriffe der sogenannten Karolingischen Reform des 8. und 9. Jahrhunderts lauten: *rectitudo*, *norma* und *veritas*. Ziel ist die Verfeinerung der Kommunikationsmethoden in Sprache, Begrifflichkeit und Schrift. Die dahinterstehende Denkfigur erklärt sich so: Nur die „Eindeutigkeit der ‚Artefakte‘ garantiert ihre Wirksamkeit“[1] im theologischen Sinn. Direkte Ergebnisse hiervon sind die karolingische Minuskel und damit zusammenhängend die Bemühungen um einen eindeutigen Bibeltext.[2] Der Historiker Stefan Weinfurter sieht deshalb in der Eindeutigkeit einen „Motor“ der kulturellen Innovation für das europäische Mittelalter und darüber hinaus für die europäische Kultur überhaupt.[3]

Wie ist es nun hierbei um die Musik bestellt? Direkte Aussagen etwa über die ‚Wahrheit‘ von musikalischer Überlieferung finden sich in den Texten der Karolingerzeit nicht. Die sehr wohl dokumentierten Anstrengungen, auch auf dem Gebiet des Singens in der Liturgie Einheitlichkeit zu erreichen, müssen aber wohl ebenfalls als Folge

1 Stefan Weinfurter, *Wissenstransfer und kulturelle Innovation in karolingischer Zeit – Einleitung*, in: *Karolingische Klöster. Wissenstransfer und kulturelle Innovation*, hg. von Julia Becker, Tino Licht und Stefan Weinfurter, Berlin u. a. 2015 (Materiale Textkulturen. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereiches 933, 4), S. 3–6, hier S. 4. Dass die zentrale Rolle der Eindeutigkeit nicht naturgegeben ist, zeigt ein Blick auf andere Kulturen, wie etwa im Zweistromland, die in Sprache und Schrift gerade nicht auf Eindeutigkeit setzen, sondern auf Multidimensionalität, Variabilität und Instabilität, um Wissen zu speichern; vgl. ebd., S. 4–5.

2 Laura Light, *Versions et révisions du texte biblique*, in: *Le Moyen Age et la Bible*, hg. von Pierre Riché und Guy Lobrichon, Paris 1984, S. 91–93.

3 Stefan Weinfurter, *Eindeutigkeit – Motor von Innovation im Mittelalter?*, in: *Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften für 2011*, Heidelberg 2012, S. 73–74.

dieses Grundimpetus karolingischer Kulturpolitik verstanden werden. Nach heutiger mehrheitlicher Forschungsmeinung[4] wurden die bestehenden eigenständigen liturgischen Gesangstraditionen im Karolingerreich verdrängt und durch die zum Vorbild erhobene römische Gesangsart, die *cantilena romana*, ersetzt. Dies zum einen wegen des auch politisch motivierten Schulterschlusses mit dem römischen Papsttum, zum anderen, um das Lob Gottes mit einer Stimme zu singen. Auch hier galten offenbar die von Karl dem Großen in seinem richtungsweisenden Rundschreiben von 789 formulierten Grundanliegen: Die Einmütigkeit mit Rom (*unanimitas*) und die friedliche Eintracht der Kirche (*pacifica concordia*).[5]

Dies geschah, nach allem was wir wissen, zunächst ohne das Medium einer Notation. Der strenge Vorbildcharakter der römischen Gesangsart hatte dabei den interessanten Effekt, dass sie im fränkischen Reich sogar genauer bewahrt wurde, als in Rom selbst, wo sie sich ohne diesen Erwartungsdruck stärker verändern konnte.[6] Trotzdem formten dabei die fränkischen Cantoren die mündlich übermittelten Gesänge ihrer römischen Lehrer in einem Adaptionsprozess zu dem um, was wir heute den fränkisch-römischen oder Gregorianischen Choral nennen. Dies in Abgrenzung zum sogenannten „Altrömischen" Choral, der, wenn auch erst im 11. Jahrhundert mit inzwischen erfolgten Veränderungen schriftlich fixiert, später Zeuge jener römischen Gesangsart sein soll, die vermutlich zwischen dem 5. und der Mitte des 8. Jahrhunderts entstand. Diesen Prozess der fränkischen Adaption begleitende Legitimationsstrategien dienen dazu, weiterhin die ideal gedachte Übereinstimmung des eigenen Singens mit der *cantilena romana* zu versichern. Und in diesem Zusammenhang fällt ganz konform mit den allgemeinen Grundsätzen der karolingischen Reform auch der Begriff der *norma canendi*: Sozusagen eine europäische Norm liturgischen Singens, nicht aus Brüssel, sondern in fränkischer Vorstellung in Rom von Papst Gregor dem Großen aufgestellt und von Aachen aus getreu auf das fränkische Reich übertragen.[7]

Mit ersten Anfängen schon im frühen 9. Jahrhundert, dann aber vollumfänglich und überraschend plötzlich erscheinen schließlich um 900 liturgische Handschriften, die

---

4 Zusammenfassend zuletzt z. B. bei Andreas Haug, *Die einstimmige Musik des lateinischen Mittelalters. Historische Notizen anlässlich einer neuen Edition*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 97 (2013), S. 7–29, hier S. 15–20.

5 *Admonitio generalis, cp. 78. Edition: Die Admonitio generalis Karls des Großen*, hg. von Hubert Mordek u. a., Hannover 2012 (MGH Leges, Fontes iuris Germanici antiqui in usum scholarum separatim editi 16), S. 230.

6 Andreas Pfisterer, *Cantilena Romana. Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals*, Paderborn 2002 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 11).

7 Bruno Stäblein, *„Gregorius Praesul", der Prolog zum römischen Antiphonale. Buchwerbung im Mittelalter*, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, hg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1968, S. 537–561, hier S. 545.

die Gesänge nicht mehr nur als Texte, sondern ihre musikalische Erscheinungsform zusätzlich im Medium der Neumenschrift präsentieren. Die Entstehungshintergründe der Neumenschriften sind bis heute nicht letztlich geklärt. Es spricht aber vieles dafür, dass auch sie wenigstens zu einem wesentlichen Teil im Zuge jenes karolingischen Vereinheitlichungs- und Verdeutlichungsprozesses zu verstehen sind, der vor allem auch dem codierten Klang in Form des geschriebenen Zeichens Autorität beimisst und damit jener gleichberechtigten „Sorge um die Töne" (*cura sonorum*) Ausdruck verleiht, von der der Prolog des Codex Hartker aus St. Gallen um 1000 spricht.[8]

Nun zeigen zwar die Neumenschriften quer durch Europa große und wegen der verschiedenen Prinzipien der Zeichenbildung bis heute erstaunliche und nicht restlos erklärbare Übereinstimmungen bis in die Nuancen des Vortrags hinein,[9] etwa beim Vokalisationsphänomen der Liqueszenzen – und dies spricht dafür, dass es tatsächlich um ein zu größten Teilen identisches musikalisches Repertoire ging. Andererseits dokumentieren die Neumen aber gerade im Mikrokosmos des Vortrags eben auch zahlreiche und deutliche Unterschiede und Abweichungen.[10] Gegenüber anderen dokumentierten Unterschieden, wie den verschiedenen Möglichkeiten der liturgischen Gestaltung, z. B. in der Abfolge von Antiphonen oder Responsorien im Stundengebet oder bei der Wahl der Schlussformel am Ende der Psalmodie vor der Wiederholung der Antiphon, der sogenannten Differentia, betreffen diese Varianten also die musikalische Überlieferung an sich. Sie reichen dabei sogar bis in die Skriptorien ein- und desselben Klosters hinein, ja lassen sich sogar beim Schreiberwechsel bei ein- und derselben Handschrift beobachten.[11] Dabei konzentrieren sich die Neumenschrift und damit die möglichen Varianten primär nicht auf jenen Parameter, den wir heute vermutlich als erstes erwarten würden, nämlich die Tonhöhe, die ja von den Neumen, wenn überhaupt, nur in einem relativen Rahmen angezeigt werden kann, sondern auf die Feinheiten des vokalen Vortrags.

Die Frage, ob das Medium der Neumenschrift diesen Varianten-Prozess erst ermöglicht bzw. in Gang gesetzt hat, so wie in der späteren europäischen Musikgeschichte die komponierte und damit schriftgebundene Mehrstimmigkeit erst die Kompositionsgeschichte wirklich ermöglichte, der Schreibprozess also wesentlich zum

---

8 *CH-SGs* 390, p. 12. Vgl. Haug, *Die einstimmige Musik des lateinischen Mittelalters* (wie Anm. 4), S. 25.

9 Vgl. die Zusammenstellung von Beispielen bei Eugène Cardine, *Gregorianische Semiologie*, übersetzt von Johanna Grüger und Margret Schünemann, Solesmes 2003, Anm. 22, S. 169–170.

10 Franz Karl Prassl, *Sankt Galler Handschriften als Ausdruck konkreter Aufführungstraditionen*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 52 (2011), S. 89–110, hier S. 92–93.

11 Franz Karl Prassl, *Codex St. Gallen 342 – das älteste vollständig erhaltene Graduale aus St. Gallen*, Teil 1, in: *Beiträge zur Gregorianik* 50 (2010), S. 49–80.

Kompositionsprozess dazu gehört,[12] ob also die Codierung der Zeichen gegenüber einer sehr stabilen mündlichen Tradierung es erst erlaubt hat, im Prozess des Codierens von vorher Gehörtem Vielfalt zu realisieren; oder ob umgekehrt die in den Neumenzeichen codierten Varianten erst eine bereits vorher in der mündlichen Tradition existierende, aber für uns vor der Verschriftlichung nicht mehr greifbare Vielfalt graphisch sichtbar machen, lässt sich kaum mehr entscheiden. Auch inwiefern es sich bei solchen Varianten um eine substanzielle Veränderung der gemeinsamen Überlieferung oder um eine nach heutigem Sprachgebrauch „Aufführungsvariante" handelt, bleibt oft unklar. Vermutlich ist beides der Fall: Der Grazer Choralforscher Franz Karl Prassl prägte hierfür den Begriff des „scriptor interpres", des Schreibers oder Codierers, der hörend seine dann individuelle Fassung innerhalb einer festen Tradition niederschreibt, die durchaus entsprechende Implikationen für das theologische Verständnis offenbaren kann und damit von Interesse für die Vielfalt der Überlieferung ist.[13]

Bei der Frage nach der Einheitlichkeit der Überlieferung, der Ausführung und den codierenden Zeichen sowie der Zulässigkeit von Varianten kommt beim Choral noch der besondere Umstand hinzu, dass diese Musik als vom Heiligen Geist offenbart gilt. Auch wenn der berühmte Mythos um Papst Gregor den Großen, dem der Heilige Geist in Gestalt einer Taube die Melodien ins Ohr eingibt, eine jener bereits erwähnten Legitimationsstrategien aus dem 9. Jahrhundert darstellt, um die fränkische Redaktion der *cantilena romana* mit einer Autorität abzusichern, spiegelt sie doch auch die Sorge wider, nicht einheitliches Singen könnte die Kommunikation mit dem Göttlichen gefährden. Nicht zufällig zeigt die Miniatur zu Beginn des Codex Hartker den Prozess einer doppelten Codierung: nämlich erstens die Audition Gregors des Großen, also Vermittlung der Inspiration durch den Heiligen Geist in die menschlich hörbare Welt, und zweitens – ausgedrückt durch die Handgeste Gregors – die Weitervermittlung an den Schreiber, der das durch Gregor Weitervermittelte in Neumenzeichen codiert, und zwar – und das ist die Pointe – in St. Galler Neumenzeichen![14]

Die göttlich offenbarte Musik gilt so spätestens seit ihrer schriftlichen Erscheinung im Medium der Neumenschrift als sakrosankt und unveränderbar, weshalb sich das eigentliche Komponieren des 9. und 10. Jahrhunderts in Zusätzen in Form von Tropen, Prosulae und Sequenzen zu diesem feststehenden Choral-Repertoire äußert, ohne dieses selbst anzutasten. Ganz vergleichbar der am Ende der Johannes-Apokalypse

---

12 Vgl. Ulrich Konrad, *Komponieren und Schreiben. Beobachtungen an der autographen Niederschrift von Wolfgang Amadé Mozarts Violinsonate KV 454*, in: *Die Tonkunst* 9 (2015), S. 131–140.

13 Franz Karl Prassl, *Scriptor interpres. Von Neumenschreibern und ihren Eigenheiten*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 37 (2004), S. 55–72.

14 *CH-SGs* 390, p. 13.

stehenden – und von dort in viele andere mittelalterliche Texte übernommenen – Mahnung, den Text bei Strafe nicht zu verändern.

Dies zieht die Frage nach sich, wie mit Varianten im sakralen Text und in der mit ihm verbundenen sakralen Musik umgegangen wurde. Auf dem Gebiet der Hl. Schrift und theologischer Texte, die ja die Grundlage des Chorals bilden, wurde Devianz durchaus als gefährlich erachtet. Wie Karl der Große im ersten seiner zentralen Schreiben von 787 an alle Bischöfe und Äbte anmahnt, sind zwar bereits fehlerhafte Worte gefährlich (*quia quamvis periculosi sint errores verborum*), noch weitaus gefährlicher sind allerdings damit wiederum zusammenhängende fehlerhafte religiös-theologische Ansichten (*multo periculosiores sunt errores sensuum*).[15] Deshalb durfte sich nur eine speziell ausgebildete Elite, die sich verpflichtet hatte, der Wahrheit zu dienen, (*electi, ut servire specialiter debeant veritati*)[16] mit dem Lehren und Abschreiben von theologischen Schriften beschäftigen. Alkuin von York (735–804), der langjährige enge Berater Karls des Großen, fürchtet in einem Brief sogar in „gefährlichen Zeiten" (*tempora periculosa*) zu leben, da viele falsche Gelehrte (*multi pseudodoctores*) abweichende Lehren vertreten würden. Ihnen sei nur durch das richtig geschriebene Wort zu widerstehen, das der mündlichen und damit für Abweichungen anfälligen Tradierung (*non confidant in lingua notitia*) überlegen sei.[17]

Was den Gesang betrifft, wird Einheit und Einheitlichkeit des Singens und die Gefahr bei Zuwiderhandlung, auf zwei verschiedene Ebenen greifbar: Zum einen mahnt Benedikt von Nursia in seiner Regel: *Psallite sapienter* (cp. 19): „Singt die Psalmen (und in einem umfassenderen Sinne alle liturgischen Gesänge) mit Einsicht" (in die Worte und ihre Bedeutung), mit Achtsamkeit bei Aussprache und musikalischer Ausführung. Als Richtschnur für die Mönche gibt er vor, sie sollen immer so singen, als stünden sie im Angesicht des Allmächtigen und der Engel.[18] Und die Mönche singen dann „recht", wenn Geist, Seele und Herz mit dem was Gesungen wird und der Stimme, die singt, in Einklang sind. Augustinus mahnt in einer Psalmauslegung an, Gott gutes Singen darzubringen, der selbst der Richter über den Sänger sei und alles mit perfektem Gehör (*perfectis auribus*) hörend prüfe.[19] Dies scheint zunächst vordergründig vor allem auf Defizite beim sängerischen Vortrag, also auf musikalisch-praktische

---

15 *Epistula de litteris colendis, MHG Capitularia regum Francorum* 1, hg. von Alfred Boretius, Hannover 1883, S. 78–79, hier S. 79.

16 Ebd.

17 *Brief Alkuins an Abt Rado; Edition: Alkuin, Epistolae, MGH Epistolae* 4 (Epistolae Karolini Aevi II), hg. von Ernst Dümmler, Berlin 1895 (Nachdruck 1994), S. 1–481, hier S. 117.

18 *Die Haltung beim Gottesdienst*, in: *Regula Benedicti*, Kap. 19, online abrufbar unter http://www.benediktiner.de/index.php/das-gemeinsame-gebet-3/haltung-beim-gottesdienst-rb.html [Stand: 30. Nov. 2015].

19 *Augustinus, Enarr. in Ps. 32,7.* Edition: Corpus Christianorum Series Latina 38, Turnhout 1956, S. 253.

Unzulänglichkeiten, hinzudeuten. Und nach der Benediktregel soll tatsächlich der, der sich beim Psalmensingen eine Verfehlung hat zu Schulden kommen lassen, sogleich vor allen Buße tun (cp. 45).[20] Richtig verständlich wird dies jedoch erst durch die Vorstellung, dass fehlerhaftes Singen innerhalb der Liturgie nicht nur den Vortrag ästhetisch stört, sondern vor allem die notwendige Einheit verunmöglicht, über die allein mit Gott kommuniziert werden kann.

Eine andere Art von Einheitlichkeit betrifft direkt musikalische Varianten: Notker Balbulus von St. Gallen spricht gegen Ende des 9. Jahrhunderts von der „unitas et consonantia […] in regno et provincia", die Karls Ziel gewesen sei.[21] Notker fordert, die Töne (*soni*) sollten beim Vortrag gleicher Gesänge an verschiedenen Orten übereinstimmen.[22] Da grundsätzlich andere Gesangstraditionen, wie etwa die der gallikanischen Liturgie, die bereits Pippin abgeschafft haben soll, oder die mozarabische oder ambrosianische, die dennoch in Enklaven des Reiches als Sonderliturgien und bis heute überlebt haben, sowieso ausgeschlossen waren, sind hier offenbar insbesondere auch Varianten innerhalb derselben Gesangstradition gemeint.

Der liturgische Gesang wird im Zuge der karolingischen Bildungsoffensive also dermaßen politisch aufgeladen und erfährt als göttlich offenbarter, sakrosankter Gesang eine dermaßen theologische Überhöhung, dass wie bei den Texten auch hier Abweichungen gefährlich erscheinen, oder, um einen Aufsatztitel von Bernhard Appel paraphrasierend aufzugreifen: „Variatio non delectat – variatio perturbat".[23] Abweichler werden denn auch bezichtigt, im „Nebel des Irrtums zu versinken" (*in caligine erroris semetipsum infeliciter demergit*),[24] was dem Vorwurf der Häresie gleich kommt.

---

20 *Fehler und Bußen*, in: *Regula Benedicti*, Kap. 45, online abrufbar unter http://www.benediktiner.de/index.php/der-tagesablauf-2/fehler-und-bussen-rb.html?start=4 [Stand: 30. Nov. 2015], Nach der strengen Klosterregel des Hl. Columban soll, wer beim Psalmensingen hustet, sechs Schläge bekommen (Regula coenobialis, cp. 4, *CH-SGs* 915, p. 175), Edition: Ivo Auf der Maur OSB (Hg.), *Columban von Luxeuil. Mönchsregeln*, St. Ottilien, S. 42. Die Benediktregel sieht für Knaben, die sich nicht sofort zu ihrer Verfehlung beim Singen bekennen, ebenfalls Rutenschläge vor.

21 *Notker der Stammler. Taten Kaisers Karls des Großen* (Notkeri Balbuli Gesta Karoli Magni Imperatoris), hg. von Hans F. Haefele, Berlin 1959 (MGH Scriptores Rerum Germanicarum Nova Series XII), S. 14.

22 Nach Notker soll Karl bemerkt haben, dass die Gesänge voneinander abwichen (*ab invicem discordare*); ebd.

23 Bernhard R. Appel, *Variatio delectat – Variatio perturbat. Anmerkungen zu Varianten in der Musik*, in: *Varianten – Variants – Variantes*, hg. von Christa Jansohn und Bodo Plachta, Tübingen 2005 (Beihefte zu editio 22), S. 7–24.

24 Hier formuliert in Bezug auf die Verteidiger des gallikanischen Gesangs gegenüber der *cantilena romana*: *Ordo Romanus XIX*: Edition Michel Andrieu, Les Ordines romani du haut moyen âge, Louvain 1931–1961, Bd. 3, 1951, S. 223 f.; *CH-SGs* 349, p. 111–113, Zitat p. 113. Papst Leo IV. droht Abt Honoratus von Farfa die Exkommunikation an, wenn er nicht das – hier wohl erstmals so benannte – *carmen Gregorianum* in seiner Liturgie annehme; Text (in Auszügen) bei Paul Ewald, *Die Papstbriefe der Britischen Sammlung*, in: *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 5 (1880), S. 389.

Ein Blick auf die beiden anderen Buch-Religionen Judentum und Islam zeigt Verbindendes und Trennendes in Hinblick auf dieses Verhältnis zwischen göttlicher Offenbarung und Varianz der vokalen Performanz sakraler Texte.[25] Für die Kantillation der Tora entwickelte sich mit den masoretischen Akzenten ein Zeichensystem, bei dem es sich allerdings nicht um eine diastematische Notation von Einzeltönen handelt, sondern um ein flexibles Formelsystem, das auf Melodiewendungen referiert, die im Augenblick des Vortrags aus dem Gedächtnis heraus an den vorliegenden Textabschnitt angepasst werden. Zwar geht der Vortrag der Tora von einem geschriebenen Text aus. Durch die Variabilität der Akzente blieb ihre klangliche Realisierung aber offen für verschiedene Varianten abhängig von Ort und Zeit der Diaspora-Gemeinden. Einheitlichkeit wird hier als Teilhabe an der chant community, die sich um den einen Text gruppiert und der jeder mündige männliche Jude angehört, verstanden. Bar Mizwa, der Tag der religiösen Mündigkeit, wird deshalb für gläubige Juden mit dem 13. Lebensjahr für alle hörbar durch die öffentliche Tora-Kantillation in der Synagoge begangen.[26]

Für die Mehrheit der Muslime wurde der Koran durch Vermittlung des Engels Gabriel Wort für Wort an Mohammed direkt vom Himmel weitergegeben. In Analogie zur Verkündigung durch Gabriel an Maria, die den Sohn Gottes in Jesus Christus inkarniert, inkarniert sich in der Verkündigung an Mohammed das Wort Gottes im Koran, weshalb hier in der Islamwissenschaft in Analogie zum Begriffe der Inkarnation mit einem Neologismus auch von der „Inlibration“ oder „Koranwerdung“ gesprochen wird.[27] Nach Mohammeds eigenem Zeugnis soll aber der Koran in sieben Varianten offenbart worden sein. Zudem war der Korantext – wie der Text der jüdischen Bibel – zunächst ein reiner Konsonantentext, der durch verschiedene Vokalisierungen und fehlende konsonantenunterscheidende Diakritika mehrdeutig bleibt. Die Konstitution

---

[25] Vgl. Andreas Haug, *Medialitäten des Gotteswortes. Die vokale Performanz sakraler Texte in den Buchreligionen des Mittelalters*, in: *Abrahams Erbe. Konkurrenz, Konflikt und Koexistenz der Religionen im europäischen Mittelalter*, hg. von Ludger Lieb, Klaus Oschema und Johannes Heil, Berlin u. a. 2015 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 2), S. 187–196.

[26] Heidy Zimmermann, *Die Kantillation der Tora – Schlüsselritual im Schnittpunkt von mündlicher und schriftlicher Überlieferung*, in: *Abrahams Erbe. Konkurrenz, Konflikt und Koexistenz der Religionen im europäischen Mittelalter*, hg. von Ludger Lieb, Klaus Oschema und Johannes Heil, Berlin u. a. 2015 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 2), S. 209–221.

[27] Angelika Neuwirth, *Die vielen Namen des Koran. „Offenbarung“, „Inlibration“ oder „Herabsendung“ und „Lesung“?*, in: *Abrahams Erbe. Konkurrenz, Konflikt und Koexistenz der Religionen im europäischen Mittelalter*, hg. von Ludger Lieb, Klaus Oschema und Johannes Heil, Berlin u. a. 2015 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 2), S. 222–238 und Angelika Neuwirth, *Offenbarung, Inlibration, Eingebung oder Herabsendung? Überlegungen zu den Medialitäten der koranischen Verkündigung*, in: *Figuren der Offenbarung biblisch, religionstheologisch, politisch. Ökumenische Beiträge aus dem Theologischen Studienjahr Jerusalem I*, hg. von Joachim Negel und Margareta Gruber OSF, Münster 2012, S. 205–236.

des Textes ist durch einen komplexen Verlauf von der Wiedergabe durch Mohammed, das Auswendiglernen durch seine Schüler, teilweise schriftliche Fixierung auf Blättern, Knochen, Holzstücken und Keramik und der Übertragung in Schriftzeichen geprägt. In der Kalligraphie des Arabischen können Buchstaben verbunden werden oder nicht, für manche Buchstaben existieren über 15 verschiedene Darstellungsformen und Schreibweisen. Verschiedene Interpunktion eines Koran-Verses kann dessen Sinn stark verändern oder sogar ins Gegenteil verkehren.

Das Akademieprojekt *Corpus Coranicum* der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften hat zum Ziel, diese Deutungsebenen abzubilden[28] und der niederländische Linguist und Computertypograf Thomas Milo versucht, diese Möglichkeiten der Varianz auch in den digitalisierten Darstellungen des Koran über Unicode zu verdeutlichen.[29] Für die aktuellen Debatten um die fundamentalistische Auslegung des Koran könnten solche Projekte und die damit verbundenen Einsichten von großer Bedeutung sein. Durch das Verständnis des Koran als direkte Gottesrede in arabischer Sprache sind auch bei der Koranrezitation im Sinne einer „Fleischwerdung" Details der Stimmgebung als wesentlicher Bestandteil der Offenbarung festgelegt.[30] Im Unterschied zur Tora wird der Koran meist auswendig und oft von blinden Rezitatoren vorgetragen.[31] Für die Koranrezitation hat sich – und dies ist entscheidend – im Unterschied zum Juden- und Christentum kein Zeichensystem entwickelt, sie blieb bis heute der mündlichen Weitergabe vorbehalten, die durch eine starke Bindung an die genaue Vokalisation und durch eine postulierte ununterbrochene, bis auf Mohammed zurückgehende Weitergabe gekennzeichnet ist.[32]

Nach biblischem Zeugnis schreibt Gott die zehn Gebote selbst auf Steintafeln. Nachdem Mose diese zerschmettert hat, schreibt er sie beim zweiten Mal selbst.[33] Die kritische Edition des griechischen Alten Testaments an der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen geht von rund 2.000 zu berücksichtigenden Handschriften aus.[34]

---

28 *Corpus Coranicum – Textdokumentation und historisch-kritischer Kommentar zum Koran*, online abrufbar unter http://www.bbaw.de/forschung/Coran/uebersicht [Stand: 30. Nov. 2015].

29 Vgl. hierzu das Publikationsverzeichnis unter http://independent.academia.edu/ThomasMilo [Stand: 30. Nov. 2015].

30 Dies findet analoge Phänomene etwa in den Liqueszenzzeichen oder manchen *litterae significativae* der Neumenschriften.

31 Zimmermann, *Die Kantillation der Tora* (wie Anm. 26).

32 Kristina Nelson, *The art of reciting the Qur'an*, Austin 1985 (Modern Middle East Series 11).

33 Peter Wick, *Ein Text, viele Auslegungen. Zukunftsperspektiven für den kirchlichen Umgang mit den Heiligen Schriften*, in: *Das Christentum an der Schwelle zum 3. Jahrtausend. Erfahrungsgehalte der jüdisch-christlichen Tradition angesichts von Schwellensituationen und Jahrtausendwechseln*, hg. von Albrecht Grözinger und Ekkehard W. Stegemann, Stuttgart 2002, S. 77–90.

34 Webseite des Göttinger Septuaginta-Unternehmens, online abrufbar unter http://adw-goe.de/forschung/forschungsprojekte-akademienprogramm/septuaginta-unternehmen [Stand: 30. Nov. 2015]. Das Göttin-

Das Akademievorhaben der Nordrheinwestfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste „Editio Critica Maior" des Instituts für Neutestamentliche Textforschung an der Universität Münster arbeitet mit ca. 5.500 Textzeugen des griechischen Textes des ersten Jahrtausends. Dabei zeigen die Textzeugen, je weiter zurück sie in der Textgeschichte liegen, eine umso stärkere Varianz.[35] Hierbei sind alle Autographen verloren und nur Abschriften erhalten. Solche Varianten, die bei einem Text mit Offenbarungsanspruch wie der Bibel zunächst verstörend wirken müssen, können zumindest in der modernen kritischen Bibelwissenschaft auch als Bereicherung gesehen werden, als Zeugen der Geschichte der Auslegung, des Verstehens, der Hermeneutik. Die Herstellung des einen ursprünglichen Bibeltexts wird dagegen von evangelikalen und fundamentalistischen Gruppierungen etwa in der Chicago-Erklärung zur Unfehlbarkeit der Bibel akzeptiert.[36]

Die vokale Komponente beim Vortrag der heiligen Texte hat sich im Judentum und im Islam nie so emanzipiert, dass sie eine der Neumenschrift vergleichbare eigenständige Zeichenform gefunden hätte. Sie war und ist deshalb nicht historisch-philologischer Reflexion und Forschung zugänglich, sondern nur ethnologischen Fragestellungen. Mit der Entwicklung einer Notation in der christlichen Kultmusik kann und muss nun aber den Musikwissenschaftler jenseits religiöser Diskurse von Offenbarung und Anspruch auf Einheitlichkeit (aber sehr wohl ohne diese dabei außer Acht zu lassen) interessieren, welche Arten von Varianten im überlieferten Choralrepertoire auszumachen und wie sie zu erklären sind.

Varianten des Vortrags wurden bereits im Kontext der adiastematischen Neumenschriften genannt. Melodische Varianten lassen sich aber auch bereits hier in bestimmtem Umfang feststellen. Die Forschung geht heute des weiteren davon aus, dass bei der Entstehung der Melodien unter den Bedingungen der Mündlichkeit bestimmte modale Grundmuster eine Rolle spielten, die als eine Art Matrix dienten, auf der aufbauend Gesänge immer wieder neu realisiert wurden. Identität besteht hierbei nicht etwa in der Ton für Ton genauen Übereinstimmung, sondern in derselben Realisierung dieser Matrix.[37]

---

ger Septuaginta-Unternehmen arbeitet bisher ohne (!) elektronische Unterstützung bei der Kollationierung und Revision des Handschriftenbefundes.

35 *Die spezifische Problematik und ein neuer Ansatz in der Methode*, online abrufbar unter http://egora.uni-muenster.de/intf/projekte/ecm_methodik.shtml [Stand: 30. Nov. 2015].

36 Thomas Schirrmacher, *Einführung in die Chicago-Erklärungen*, online abrufbar unter http://www.reformatio.de/bekenntnisse/Chicago.pdf [Stand: 30. Nov. 2015].

37 Vgl. hierzu die computergestützten Untersuchungen von Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern u. a. 2007.

Neue Kategorien von Varianten treten beim Schritt der Neumenzeichen auf die Linien seit dem 11. Jahrhundert auf: Nun geht es vor allem um die konkreten Tonhöhen und auch jetzt stellt sich wieder die Frage, ob das neue Codierungsverfahren bereits in der mündlichen Tradierung verschlossene Phänomene offenbar werden lässt oder der Schreibprozess diese erst generiert. Wiederum neue Kategorien varianter Überlieferung finden sich, verbunden mit der Liniennotation, im Kontext liturgischer Reformen und von Reformorden, so besonders prominent bei den Zisterziensern.

Die gesamte Choralüberlieferung bis hin zu den jüngsten Bemühungen um eine sogenannte restituierte Fassung in den Forschungsansätzen der Semiologie, die gegenüber den Veränderungen über die Jahrhunderte eine möglichst authentische, erste Fassung herstellen will, zeigt diese typische Ambivalenz zwischen behaupteter und tatsächlicher Kontinuität und Varianz in der Überlieferung.[38] Diese Ambivalenz ist über den Choral als Referenzobjekt des Komponierens in die europäische Musikkultur selbst gewandert. Der Choral bildet das Rückgrat von Kompositionsgeschichte seit ihren frühesten Anfängen und blieb es über die Jahrhunderte bis heute. Dabei erscheint wiederum der Choral zunächst als die konstante, unveränderbare Größe, an der entlang oder gegen die sich das Andere, Fremde, Neue in Form anderer Stimmen entfaltet. Verschiedene lokale Varianten des Chorals führen dort zu unterschiedlichen Lösungen etwa in der mehrstimmigen Ausarbeitung und ihre Identifizierung erlaubt Rückschlüsse auf Datierung und Lokalisierung von Kompositionen.[39]

Die hier nur kurz und schlaglichtartig aufgezeigten Spannungsfelder zwischen Varianz und Kontinuität am Beispiel des Chorals decken sich mit analogen Beobachtungen etwa an literarischen Corpora des Mittelalters, für die in Herausforderung der klassischen historisch-kritischen Methode nach Karl Lachmann und der Leitidee des „besten Textes“ nach Joseph Bédier[40] in der französischen Romanistik durch Paul Zumthor der Begriff der „Mouvance“,[41] durch Bernard Cerquiglini der der „variance“[42] oder von dem Germanisten Joachim Bumke der des „unfesten Textes,“[43] also der im Fluss befindlichen Statusformen von Texten, geprägt wurde. Ansätze, die von der „New

---

38 Andreas Pfisterer, *Ziele und Methoden in der Geschichte der Choralrestitution*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 49 (2010), S. 61–74.

39 So hat etwa Gerhard Poppe darauf hingewiesen, dass die Ermittlung einer bestimmten Choralvariante für das Verständnis von Wagners Werk entscheidend sein kann: Gerhard Poppe, *Neue Ermittlungen zur Geschichte des sogenannten „Dresdner Amen“*, in: *Die Musikforschung* 67 (2014), S. 48–57.

40 Zuerst angewandt in: Joseph Bédier, *Le Lai de l'ombre par Jean Renart*, Paris 1913.

41 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiéval*, Paris 1972.

42 Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, Paris 1989.

43 Joachim Bumke, *Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, in: *‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart und Weimar 1996, S. 118–129.

Philology“ aufgegriffen wurden.[44] Dies findet wiederum Vorläufer und Parallelen in den Ansätzen der „Textbewegung“ und der „Textdynamik“ im Kontext der französischen „critique génétique“, der genetischen Textkritik,[45] wie sie auch dem Detmolder Akademieprojekt *Beethovens Werkstatt* zugrunde liegen.[46]

Auch wenn die Vorstellungen und Rahmenbedingungen des Komponierens und des Komponisten im 19. Jahrhundert natürlich deutlich verschieden sind von denen des Mittelalters und insbesondere beim Choral, bei dem selbst wiederum ganz verschiedene Prozesse des Entstehens und Überlieferns von Musik wirksam werden und für den der Begriff der „Variante“ erst noch genau untersucht und definiert werden müsste; auch wenn man diese Unterschiede also in Rechnung stellt, so eint doch beide Fragestellungen die Suche nach einem besseren Verständnis dafür, nach welchen Spielregeln musikalische Überlieferung unter Aufgabe eines festen Werkbegriffs funktioniert und wie sie erklärt werden könnte.

Das beschriebene Phänomen, dass Einheitlichkeit zwar angestrebt und verordnet wurde, doch immer wieder Individualität durch Varianten in der Melodie artikuliert werden konnte, die zwar nie vom Vorbild völlig abwich, aber doch so weit, um lokalen Traditionen Ausdruck zu geben, harrt noch einer tiefgreifenden Erforschung. Für die katholische Kirche wurde insofern eine neue Einheitlichkeit hergestellt, als der Notentext der Editio Vaticana von 1908 bis heute den allein kirchlich offiziell approbierten darstellt. Dieser war aber bereits zu seiner Entstehungszeit umstritten und kann wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügen. Das Zweite Vaticanum hat denn auch selbst eine „Editio magis critica“ angeregt.[47] Daneben existieren zwar heute Restitutionsvorschläge.[48] Nachwievor fehlen aber größere zusammenhängende Darstellungen zur Entwicklung von Choralmelodien über die Jahrhunderte und in verschiedenen Regionen und Institutionen – bedingt schon allein durch die

---

44 Karl Stackmann, *Neue Philologie?*, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt/M. 1994, S. 398–427; Rüdiger Schnell, *Was ist neu an der ‚New Philology‘? Zum Diskussionsstand in der germanistischen Mediävistik*, in: *Alte und neue Philologie*, hg. von Martin-Dietrich Gleßgen und Franz Lebesanft, Tübingen 1997 (Beihefte zu editio 8), S. 61–95.

45 Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, Bern u. a. 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft 4).

46 Vgl. die jüngste zusammenfassende Darstellung bei Bernhard R. Appel und Joachim Veit, *Skizzierungsprozesse im Schaffen Beethovens: Probleme der Erschließung und der Digitalen Edition*, in: *Die Tonkunst* 9 (2015), S. 122–130.

47 SC 117,1: „… immo paretur editio magis critica librorum iam editorum post instaurationem sancti Pii X.“; *Die Dokumente des Zweiten Vatikanischen Konzils. Konstitutionen, Dekrete, Erklärungen. Lateinisch-Deutsche Studienausgabe*, hg. von Peter Hünermann, Freiburg im Breisgau u. a. 2012, S. 49.

48 In Folge veröffentlicht in den *Beiträgen zur Gregorianik* und gesammelt für die Sonntage in: *Graduale Novum*, hg. von Christian Dostal u. a., Regensburg 2011.

Schwierigkeit, das immense Repertoire zu überschauen. Aus diesem Grund können bisherige Aussagen nur auf unsicheren Schätzungen anhand weniger Quellen beruhen.

Das Forschungsprojekt *eChant* der Tübinger Musikwissenschaft zusammen mit dem Digital Humanities Center der Universität will sich hierzu übergeordnet mit Fragen zur Entstehung von Regionalität und universellem Anspruch, zu den Möglichkeiten von Varianz beim Vortrag sakraler Texte mit göttlichem Offenbarungsanspruch sowie zum Verhältnis von normativer Vorgabe und Individualität der einzelnen Überlieferungsträger auseinandersetzen. Es versteht sich also, wenn auch in einem weitaus bescheideneren Rahmen, als Äquivalent zur Aufarbeitung der Überlieferungsgeschichte des sakralen Bibeltextes in den genannten Akademievorhaben, nun aber mit der sakralen Musik als Gegenstand.

Methodisch dokumentiert das Projekt an einem Repertoire-Ausschnitt, den Propriumsgesängen der Messe, und mit der ehemaligen Diözese Konstanz bzw. des staatenübergreifenden Bodenseegebietes anhand eines überschaubaren, aber gleichwohl repräsentativen geographischen Ausschnitts, die verschiedenen Stadien der Choralüberlieferung in Form einer digitalen Synopse. Dabei steht nicht eine Bewertung dieser Entwicklung, etwa im Sinne von „Hochblüte“ und „Verfall“, im Vordergrund, sondern die Entwicklung als solche. Ebenso wenig wird die Rekonstruktion einer wie auch immer gearteten „ursprünglichen“ Gestalt einer Melodie angestrebt, also keine „kritische Edition“,[49] sondern die Darstellung ihrer vielfältigen Erscheinungsformen[50] innerhalb eines umgrenzten Gebiets. Hierbei ist es nicht das Anliegen von *eChant*, generell die frühest nachweisbaren Fassungen eines Gesangs zu dokumentieren, die

[49] Das von den Mönchen von Solesmes initiierte Unternehmen einer kritischen Edition des Messpropriums kam über die Vorarbeiten hierzu aus methodischen Gründen nicht hinaus; vgl. [Jacques Froger], *Le Graduel Romain: Édition critique IV: Le texte neumatique II: Les relations généalogiques des manuscrits*, Solesmes 1962; Jacques Froger, *The critical edition of the Roman gradual by the monks of Solesmes*, in: *Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society* 1 (1978), S. 81–97. Einen neuen Ansatz schlug 1995 Peter Jeffery vor: Peter Jeffery, *Toward A Critical Edition of Gregorian Chant (Grant Proposal)*, online abrufbar unter http://music.princeton.edu/jeffery/Music511.rtf [Stand: 30. Nov. 2015]. Obwohl diese Edition 15 gedruckte Bände zum Ziel hat, spricht Jeffery bereits von den neuen Möglichkeiten digitaler Verarbeitung: „Thus digital image technology is essential to making the project feasible […] as well as interactive machine-readable technologies that would allow scholars to compare the different traditions, unhampered by segregation into discrete printed volumes.“ (ebd., S. 17).

[50] Ein ähnlicher Ansatz wurde skizziert von Theodore Karp, *„Mirabantur omnes“: A case study for critical editions*, in: *International Musicological Society Study Group Cantus Planus: Papers read at the 6th meeting, Eger, Hungary, 1993*, hg. von Laszlo Dobszay, Budapest 1995, S. 493–516. Bezeichnend sind hier die Bemerkungen zu den Limitierungen durch eine Druckausagabe, so etwa S. 502: „One cannot scan this material rapidly, but the example does permit one to compare important readings in order to obtain a reasonable idea of norms and the extent of departures therefrom. Although this sampling does not suffice to complete the necessary task, it is not practical to attempt to provide more comparative transcriptions than can fit onto a single page.“

nach heutigem Forschungsstand eher im Gebiet von Nordfrankreich zu suchen wären, sondern innerhalb eines umgrenzten Gebiets die Entwicklung von den frühesten bis zu den aktuellsten Überlieferungsformen aufzuarbeiten. *eChant* versteht sich nicht als Regionalforschung, sondern als Grundlagen- und Methodenforschung, die auf andere Corpora der Musikgeschichte anwendbare Ergebnisse erarbeitet.

Am Ende soll erstmalig keine gedruckte Edition als historisch-kritische Ausgabe stehen, sondern eine vom bisherigen Leitmedium Papier und Druck losgelöste multimediale Präsentation in einem Webinterface, in dem sämtliche Informationen ohne Rücksichten auf das starre Format des gedruckten Werkes zugänglich gemacht werden. Hierbei wird der traditionelle Editionsgedanke nicht zugunsten einer beliebigen Materialsammlung aufgegeben. Der entscheidende Mehrwert besteht vielmehr darin, dass durch die im digitalen Medium mögliche transparente Darstellung der verschiedenen Entwicklungslinien, Transformationen und Interdependenzen die eigentliche Dimension des Chorals für die Musikgeschichte erst sichtbar wird, die durch die Begrenztheiten gedruckter Ausgaben notwendigerweise bisher beschnitten werden musste. Hierzu gehört z. B. auch ein besseres Verständnis für das bereits erwähnte Verhältnis zwischen allgemein-substanziellen und individuell-interpretatorischen Veränderungen in der Überlieferung.

Komplexe Visualisierungen und Abfragen großer Datenbestände über Raum und Zeit, wie sie beim Corpus des Chorals notwendig werden – keine andere Gattung der europäischen Musikgeschichte weist einen so großen Überlieferungsbestand über 1.000 Jahre in Handschriften und Drucken auf – sind nur mit digitalen Methoden effizient und präzise realisierbar.[51] Freilich sind mit diesen auch Probleme verbunden, die für das Digitale generisch sind, so z. B. die schnelle technische Entwicklung, die häufig schon nach wenigen Jahren oder gar Monaten die technische Ausrichtung des Projektes obsolet macht, und auf die mit entsprechenden Strategien reagiert werden muss.

Die Loslösung vom Analogen ermöglicht gänzlich neue Fragestellungen, etwa durch abgeleitete Verfahren aus der Big Data-Analyse und dem Data-Mining, die sich bisher aufgrund der manuell unbeherrschbaren Informationsmenge verbaten. *eChant* codiert

[51] Peter Jeffery bemerkt hierzu in Bezug auf die Solesmer Édition critique: „The main reason that the Vatican Edition has no competitors is the vast quantity of material involved. Gregorian chant consists of thousands of texts and melodies preserved in thousands of manuscripts. This is why the most ambitious attempt to develop a real critical edition, begun at the French monastery of Solesmes in 1950, collapsed under the sheer mass of material, despite the availability of dozens of monks with sound Latin educations who were committed to the task. An American reviewer recognized as early as 1961 that the amount of information involved simply could not be managed without the aid of computers"; Jeffery, *Toward A Critical Edition of Gregorian Chant* (wie Anm. 49), S. 11.

als Grundlage Transkriptionen der Melodien sowie ihre Varianten in MEI (*Music Encoding Initiative*) und visualisiert sie im Browser. Dieser Prozess kann in Zukunft durch Entwicklungen, wie sie z. B. innerhalb des *Optical Neumes Recognition Projects* entstehen,[52] vereinfacht und beschleunigt werden.

Weitere Neuentwicklungen im Zuge des Projekts betreffen innovative Methoden der Darstellung und Visualisierung von Varianten einer Melodie und ihrer regionalen und zeitlichen Entwicklung, etwa durch „landscape"-views oder Graphen-Tools, die einen schnellen und intuitiven Zugriff hierauf erlauben, sowie von Werkzeugen zur Recherche von Ähnlichkeitsgraden zwischen Melodien. Schließlich sollen ausgewählte Klangbeispiele auch die Varianz zwischen schriftlichem Befund, der unter Umständen nur eine reine Schreibkonvention dokumentieren kann, und akustischer Umsetzung verdeutlichen. Ein vergleichbares Beispiel könnte hier der Digitale Marburger Sprachatlas bieten.[53]

Im Hintergrund des Projekts *eChant* stehen also – und hier werden auch die Anknüpfungspunkte an die Fragestellungen des Akademieprojekts *Beethovens Werkstatt* und des Zentrums *Musik – Edition – Medien* in Detmold/Paderborn deutlich – Fragen, wie Schreibprozesse musikalische Varianten überliefern, inwiefern sie vielleicht selbst an der Variantenbildung beteiligt sind oder wie sich verschiedene Stadien eines musikalischen Textes in der Zeit entfalten, sowie die Überzeugung, dass wesentliche Lösungsstrategien hierzu mit Hilfe digitaler Methoden zu finden sind, was eine adäquate Umsetzung in der Datenmodellierung impliziert.

Es besteht die berechtigte Hoffnung, damit besser erklären zu können, wie es gewesen sein könnte, auch wenn hierdurch ebenfalls nicht die Wahrheit in einem emphatischen Sinne gefunden werden kann und das gesamte, von starker Dynamik geprägte Forschungsgebiet der Digital Musicology als grundsätzlich offen bezeichnet werden muss. Ein gewisser Trost kann hierbei darin gesehen werden – um am Schluss auf den Beginn des Aufsatzes zurückzukommen –, dass zur erwähnten Nicht-Antwort Jesu auf die Frage nach der Wahrheit zumindest in der kanonischen Überlieferung des Johannes-Evangeliums offenbar gerade keine Varianten überliefert sind.

---

52 *The Optical Neume Recognition Project*, online abrufbar unter http://www.cs.bham.ac.uk/~aps/research/projects/neumes/neumes.php [Stand: 30. Nov. 2015].

53 *Sprachgeographisches Informationssystem*, online abrufbar unter http://regionalsprache.de/SprachGis/Map.aspx [Stand: 30. Nov. 2015].

Meinard Müller, Thomas Prätzlich, Christian Dittmar

Freischütz Digital
When Computer Science Meets Musicology

1 Introduction

Significant digitization efforts have resulted in large music collections, which comprise music-related documents of various types and formats including text, symbolic data, audio, image, and video. For example, in the case of an opera, there typically exist digitized versions of the libretto, different editions of the musical score, as well as a large number of performances available as audio and video recordings. In the field of music information retrieval (MIR), great efforts are directed towards the development of technologies that allow users to access and explore music in all its different facets. For example, during playback of a CD recording, a digital music player may present the corresponding musical score while highlighting the current playback position within the score. On demand, additional information about the performance, the instrumentation, the melody, or other musical attributes may be automatically presented to the listener. A suitable user interface displays the musical score or the structure of the current piece of music, which allows the user to directly jump to any part within the recording without tedious fast-forwarding and rewinding.

The project *Freischütz Digital* (FreiDi) offered an interdisciplinary platform for musicologists and computer scientists to jointly develop and introduce computer-based methods that enhance human involvement with music. The opera *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber served as an example scenario. This work plays a central role in the Western music literature and is of high relevance for musicological studies. Also, this opera was chosen because of its rich body of available sources—including different versions of the musical score, the libretto, and audio recordings. One goal of the project was to explore techniques for establishing a virtual archive of relevant digitized objects, including symbolic representations of the autograph score and other musical sources (encoded in MEI),[1] transcriptions and facsimiles of libretti and other

[1] MEI stands for the *Music Encoding Initiative*, which is an open-source effort to define a system for encoding musical documents in a machine-readable structure. See Andrew Hankinson, Perry Roland

textual sources (encoded in TEI)[2] as well as (multi-channel) audio recordings of the opera. A more abstract goal within the Computational Humanities was to gain a better understanding of how automated methods may support the work of a musicologist beyond the development of tools for mere data digitization, restoration, management, and access.

While computer-aided music research relied in earlier times primarily on symbolic representations of the musical score, the focus of recent research efforts has shifted towards the processing and analysis of various types of music representations including text, audio, and video.[3] One particular challenge of the project was to investigate how automated methods and computer-based interfaces may help to coordinate the multiple information sources. While our project partners focused on the encoding and processing of text- and score-based representations, our main objective was to research on ways that improve the access to audio-based material. To this end, we applied techniques from signal processing and information retrieval to automatically process the music recordings.

In this paper, having a specific focus on the audio domain, we report on our investigations, results, challenges, and experiences within the FreiDi project from an engineer's perspective. Instead of discussing technical details, our goal is to give an intuitive introduction to the various audio processing tasks that have played an important role in the project. As a second contribution of this paper, we highlight various challenges that arise when (even established) techniques are applied to real-world scenarios. We want to emphasize that it was a great pleasure for us to be part of the FreiDi project. Having partners who were willing to explain their research in simple words, ask questions whenever necessary, carefully listen to each other, while showing mutual respect and interest, we have learned a lot beyond our own research.

At this point, we want to thank Joachim Veit for his invitation to become part of this project. It was his open mindedness and potential to integrate the various perspectives that was one key aspect for making this project a success.

---

and Ichiro Fujinaga, *The music encoding initiative as a document-encoding framework*, in: *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, Miami 2011, p. 293–298. See also http://music-encoding.org/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

2 TEI stands for the *Text Encoding Initiative* http://www.tei-c.org/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

3 Cf. Cynthia C. S. Liem, Meinard Müller, Douglas Eck, George Tzanetakis and Alan Hanjalic, *The need for music information retrieval with user-centered and multimodal strategies*, in: *Proceedings of the International ACM Workshop on Music Information Retrieval with User-centered and Multimodal Strategies (MIRUM)*, 2011, p. 1–6; Meinard Müller, Masataka Goto, and Markus Schedl (eds.), *Multimodal Music Processing*, Dagstuhl 2012 (Dagstuhl Follow-Ups 3).



In the remainder of this paper, we first give an overview of the various types of data sources that played a role in the FreiDi project, where we have a particular focus on the audio material (Section 2). Then, we discuss various audio processing tasks including music segmentation (Section 3), music synchronization (Section 4), voice detection (Section 5), and interference reduction in multitrack recordings (Section 6). For each task, we explain the relation to the FreiDi project, describe the algorithmic approaches applied, discuss their benefits and limitations, and summarize the main experimental results. Finally, in Section 7, we conclude the paper and indicate possible research directions. Parts of this paper are based on the authors' publications,[4] which also contain further details and references to related work.

[4] Cf. Christian Dittmar, Bernhard Lehner, Thomas Prätzlich, Meinard Müller and Gerhard Widmer, *Cross-version singing voice detection in classical opera recordings*, in: *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, Malaga 2015, p. 618–624; Christian Dittmar, Thomas Prätzlich and Meinard Müller, *Towards cross-version singing voice detection*, in: *Proceedings of the Jahrestagung für Akustik (DAGA)*, Nuremberg 2015, p. 1503–1506; Meinard Müller, Thomas Prätzlich, Benjamin Bohl and Joachim Veit, *Freischütz Digital: a multimodal scenario for informed music processing*, in: *Proceedings of the International Workshop on Image and Audio Analysis for Multimedia Interactive Services (WIAMIS)*, Paris 2013, p. 1–4; Thomas Prätzlich, Rachel Bittner, Antoine Liutkus and Meinard Müller, *Kernel additive modeling for interference reduction in multi-channel music recordings*, in: *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP)*, Brisbane 2015; Thomas Prätzlich and Meinard Müller, *Freischütz Digital: a case study for reference-based audio segmentation of operas*, in: *Proceedings of the International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR)*, Curitiba 2013, p. 589–594; Thomas Prätzlich and Meinard Müller, *Frame-level audio segmentation for abridged musical works*, in: *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, Taipei 2014, 307–312; Daniel Röwenstrunk, Thomas Prätzlich, Thomas Betzwieser, Meinard Müller, Gerd Szwillus and Joachim Veit, *Das Gesamtkunstwerk Oper aus Datensicht – Aspekte des Umgangs mit einer heterogenen Datenlage im BMBF-Projekt "Freischütz Digital"*, in: *Datenbank-Spektrum*, 15 (2015), p. 65–72.

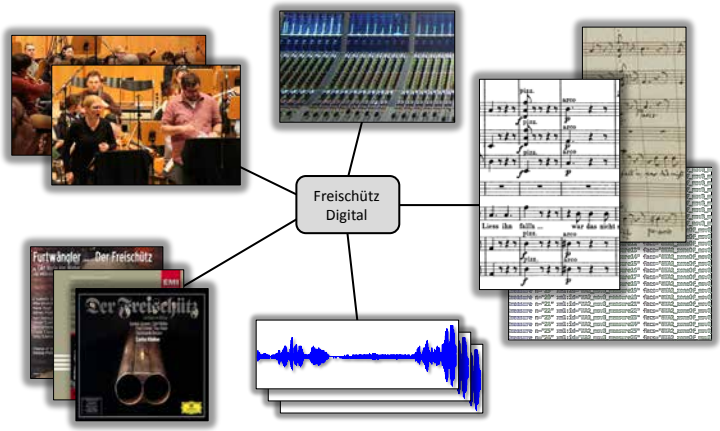


Figure 1: Music-related information in multiple modalities illustrated by means of the opera *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber

2 Musical Sources

Music is complex and manifested in many different formats and modalities[5] (see Figure 1). Taking the opera *Der Freischütz* as an example, we encounter a wide variety of multimedia representations, including *textual* representations in form of the libretto (text of the opera), *symbolic* representations (musical score), *acoustic* representations (audio recordings), and *visual* representations (video recordings). In the following, we give some background information on *Der Freischütz* while discussing how different music representations naturally appear in various formats and multiple versions in the context of this opera.

Composed by Carl Maria von Weber, *Der Freischütz* is a German romantic opera (premiere in 1821), which plays a key role in musicological and historical opera studies. The overture is followed by 16 numbers in the form of the German *Singspiel,* where the music is interspersed with spoken dialogues.[6] This kind of modular structure allows an opera director for transposing, exchanging, and omitting individual numbers, which has led to many different versions and performances.

---

[5] Cf. Liem et al., *The need for music information retrieval* (see note 3); Müller et al. (eds.), *Multimodal Music Processing* (see note 3).

[6] John Warrack, *Carl Maria von Weber*, London 1976.

As for text-based documents, there are detailed accounts on Friedrich Kind's libretto and its underlying plot, which is based on an old German folk legend.[7] Since its premiere, the libretto has undergone many changes that were introduced by Kind, not to speak of individual changes made by opera directors. Furthermore, there are versions of the opera in other languages such as French, Russian, or Italian being based on translated versions of the libretto. Finally, there exists a rich body of literature on the opera's reception.

On the side of the musical score, there exists a wide range of different sources for the opera. For example, variations have resulted from copying and editing the original autograph score. Changes were not only made by Weber himself, but also by copyists who added further performance instructions and other details to clarify Weber's intention. A scholarly-critical edition of Weber's work[8] keeps track and discusses these variations. The recent *Music Encoding Initiative* (MEI) aims at developing representations and tools to make such enriched score material digitally accessible. Furthermore, there are various derivatives and arrangements of the opera such as piano transcriptions (e. g., by Liszt) or composed variants of the originally spoken dialogues (e. g., by Berlioz).

As mentioned above, our main focus of this paper is the audio domain. Also for this domain, the opera *Der Freischütz* offers a rich body of available sources including a large number of recorded performances by various orchestras and soloists. For example, the catalogue of the German National Library[9] lists 1200 entries for sound carriers containing at least one musical number of the opera. More than 42 complete recordings have been published and, surely, there still exist many more versions in matters of radio and TV broadcasts. The opera covers a wide range of musical material including arias, duets, trios, and instrumental pieces. Some of the melodic and harmonic material of the numbers is already introduced in the overture. Furthermore, there are numbers containing repetitions of musical parts or verses of songs. The various performances may reveal substantial differences not only because of the above mentioned variations in the score and libretto, but also because a conductor or producer may take the artistic freedom to deviate substantially from what is specified in the musical score. Besides differences in the number of played repetitions, further deviations include omissions of entire numbers as well as significant variations in the spoken dialogues. Apart from such structural deviations, audio recordings of the

---

7 E. g., Solveig Schreiter, *Friedrich Kind & Carl Maria von Weber – Der Freischütz. Kritische Textbuch-Edition*, München 2007.

8 Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, http://www.weber-gesamtausgabe.de/en/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

9 http://www.dnb.de/EN/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

opera usually differ in their overall length, sound quality, language, and many other aspects. For example, the available recordings show a high variability in their duration, which can be explained by significant tempo differences and also by omissions of material. In particular historic recordings may be of poor acoustic quality due to noise, recording artifacts, or tuning issues (also partly resulting from the digitization process). Working out and understanding the variations and inconsistencies within and across the different sources was a major task we tackled in this project.

3 Track Segmentation

A first audio processing task that emerged in the FreiDi project concerns the automated segmentation of all available audio recordings of the opera in a consistent way. As said, the opera *Der Freischütz* is a number opera starting with an overture followed by 16 numbers, which are interspersed by spoken text (dialogues). When looking at the audio material that originates from CD recordings, the subdivision into CD tracks yields a natural segmentation of the recorded performances. In practice, however, the track segmentations turn out to be rather inconsistent. For example, for 23 different *Freischütz* recordings, Figure 2a shows the track segmentations, which vary between 17 and 41 CD tracks per version. In some recordings, each number of the opera was put into a separate CD track, whereas in others the numbers were divided into music and dialogue tracks, and sometimes the remaining music tracks were even further subdivided. In addition, the CD tracks are often poorly annotated; the metadata may be inconsistent, erroneous, or not available. For digitized material from old sound carriers (such as shellac, LP, or tape recordings), there may not even exist a meaningful segmentation of the audio material. In order to compare semantically corresponding parts in different versions of the opera, a consistent segmentation is needed. In the context of the FreiDi project, such a segmentation was a fundamental requirement for further analysis and processing steps such as the computation of linking structures across different musical sources, including sheet music and audio material (see Section 4).

We presented a reference-based audio segmentation approach,[10] which we now describe in more detail. In our scenario, we assumed that a musicologist may be interested in a specific segmentation of the opera. Therefore, as input of our algorithm, the user may specify a segmentation of the opera by manually annotating the desired segment boundaries within a musical score (or another music representation). This

[10] Prätzlich/Müller, *Freischütz Digital: a case study for reference-based audio segmentation of operas* (see note 4).

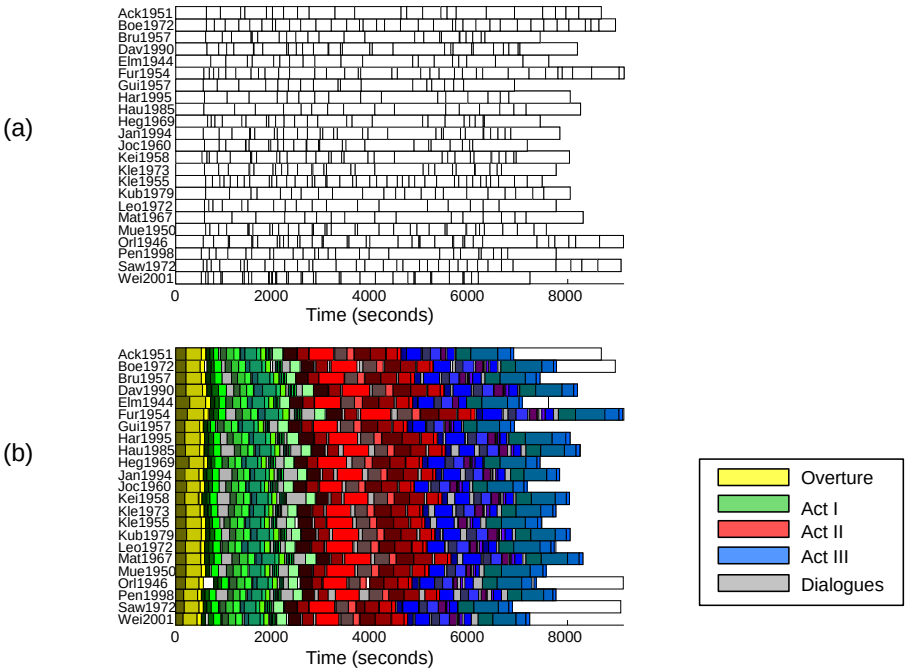


Figure 2: Segmentation of 23 different versions of *Der Freischütz* obtained from commercial CD recordings. **(a)** Segmentation according to the original CD tracks. **(b)** Segmentation according to a reference segmentation specified by a musicologist. The reference segmentation includes 38 musical sections as well as 16 spoken dialogue sections (gray)

annotation is also referred to as *reference segmentation*. For example, in our experiments, a musicologist divided the opera into 38 musical segments and 16 dialogue segments—a segmentation that further refines the overture and the 16 numbers of the opera. Our procedure aims at automatically transferring this reference segmentation onto all available recordings of the opera. The desired result of such a segmentation for 23 *Freischütz* versions is shown in Figure 2b.

As it turned out, the task is more complex as one may think at first glance due to significant acoustic and structural variations across the various recordings. As our main contribution in a case study on recordings of the opera *Der Freischütz*, we applied and adjusted existing synchronization and matching procedures to realize an automated reference-based segmentation procedure.[11] The second and even more important goal of our investigations was to highlight the benefits and limitations of automated procedures within a challenging real-world application scenario. As one main result, we presented an automated procedure that could achieve a segmentation accuracy of nearly 95 % with regard to a suitable evaluation measure. Our approach showed a high degree of robustness to performance variations (tempo, instrumentation, etc.) and poor recording conditions. Among others, we discussed strategies for handling tuning deviations and structural inconsistencies. In particular, short segments proved to be problematic in the presence of structural and acoustic variations.

Another major challenge that turned out in our investigations is the existence of arranged and abridged versions of the opera. In general, large-scale musical works may require a huge number of performing musicians. Therefore, such works have often been arranged for smaller ensembles or reduced for piano. Furthermore, performances of operas may have a duration of up to several hours. Weber's opera *Der Freischütz*, for example, has an average duration of more than two hours. For such large-scale musical works, one often finds abridged versions. These versions usually present the most important material of a musical work in a strongly shortened and structurally modified form. Typically, these structural modifications include omissions of repetitions and other "non-essential" musical passages. Abridged versions were quite common in the early recording days due to duration constraints of the sound carriers. For example, the opera *Der Freischütz* would have filled 18 shellac discs. More recently, abridged versions or excerpts of a musical work can often be found as bonus tracks on CDs.

In our first approach[12] as described above, one main assumption was that a given reference segment either appears more or less in the same form in the unknown

[11] Prätzlich/Müller, *Freischütz Digital: a case study for reference-based audio segmentation of operas* (see note 4).

[12] Ibid.

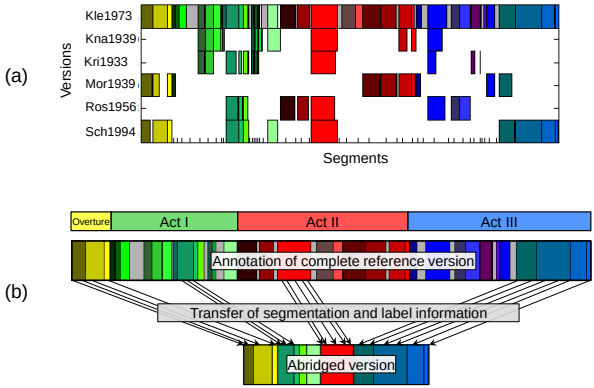


Figure 3: **(a)** Visualization of relative lengths of the segments occuring in abridged versions compared to the reference version "Kle1973". Similar to Figure 2, the gray segments indicate dialogues, whereas the colored segments correspond to musical parts. **(b)** Illustration of the frame-level segmentation pipeline for abridged versions

version or is omitted completely. In abridged versions of an opera, however, this assumption is often invalid. Such versions strongly deviate from the original by omitting material on different scales, ranging from the omission of several musical measures up to entire parts (see Figure 3a). For example, given a segment in a reference version, one may no longer find the start or ending sections of this segment in an unknown version, but only an intermediate section. In a further study, we addressed the problem of transferring a labeled reference segmentation onto an unknown version in the case of abridged versions.[13] Instead of using a segment-based procedure as before,[14] we applied a more flexible frame-level matching procedure. Here, a frame refers to a short audio excerpt on which a suitable audio feature is derived. As illustrated by Figure 3b, the idea is to establish correspondences between frames of a reference version and frames of an unknown version. The labeled segment information of the reference version is then transferred to the unknown version only for frames for which a correspondence has been established. Such a frame-level procedure is more flexible than a segment-level procedure. On the downside, it is less robust. As a main contribution in our study, we showed how to stabilize the robustness of the frame-level matching approach while preserving most of its flexibility.[15]

[13] Prätzlich/Müller, *Frame-level audio segmentation for abridged musical works* (see note 4).
[14] Prätzlich/Müller, *Freischütz Digital: a case study for reference-based audio segmentation of operas* (see note 4).
[15] Prätzlich/Müller, *Frame-level audio segmentation for abridged musical works* (see note 4).

In conclusion, our investigations showed that automated procedures may yield segmentation results with an accuracy of over 90 %, even for versions with strong structural and acoustic variations. Still, for certain applications, segmentation errors in the order of 5 % to 10 % may not be acceptable. Here, we could demonstrate that automated procedures may still prove useful in semiautomatic approaches that also involve some manual intervention.



4 Music Synchronization

A central task in the FreiDi project was to link the different information sources such as a given musical score and the many available audio recordings by developing and adapting synchronization techniques. Generally speaking, the goal of music synchronization is to identify and establish links between semantically corresponding events that occur in different versions and representations.[16] There are many different synchronization scenarios possible depending on the type and nature of the different data sources. For example, in the FreiDi project, there are different versions of the musical score and the libretto (both available as scans and symbolic encodings), as well as a multitude of audio recordings. In *SheetMusic–Audio synchronization*, the task is to link regions of a scanned image (given in pixel coordinates) to semantically

[16] Cf. David Damm, Christian Fremerey, Verena Thomas, Michael Clausen, Frank Kurth and Meinard Müller, *A digital library framework for heterogeneous music collections: from document acquisition to cross-modal interaction*, in: *International Journal on Digital Libraries: Special Issue on Music Digital Libraries*, 12 (2012), p. 53–71; Sebastian Ewert, Meinard Müller and Peter Grosche, *High resolution audio synchronization using chroma onset features*, in: *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP)*, Taipei 2009, p. 1869–1872; Hiromasa Fujihara and Masataka Goto, *Lyrics-to-audio alignment and its application*, in: Müller et al. (eds.), *Multimodal Music Processing* (see note 3), p. 23–36; Ning Hu, Roger B. Dannenberg and George Tzanetakis, *Polyphonic audio matching and alignment for music retrieval*, in: *Proceedings of the IEEE Workshop on Applications of Signal Processing to Audio and Acoustics (WASPAA)*, New Paltz 2003; Cyril Joder, Slim Essid and Gaël Richard, *A conditional random field framework for robust and scalable audio-to-score matching*, in: *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 19 (2011), p. 2385–2397.

corresponding time positions within an audio recording (specified on a physical time axis given in seconds). In *SymbolicScore–Audio synchronization*, the goal is to link time positions in a symbolic score representation (specified on a musical time axis given in measures) with corresponding time positions of an audio recording (see Figure 4). Similarly, in *Audio–Audio synchronization*, the goal is to time align two different audio recordings of a piece of music.

Two versions of the same piece of music can be rather different. For example, directly comparing a representation of the musical score (that may be given as an XML file) with an audio recording (whose waveform is a sequence of numbers that encode air pressure changes) is hardly possible. In basically all synchronization scenarios, one first needs to transform the given versions into suitable mid-level feature representations that facilitate a direct comparison. The symbolic score, for example, is first transformed into a piano-roll like representation only retaining the notes' start times, durations, and pitches. Subsequently, all occurring pitches are further reduced to the twelve pitch classes (by ignoring octave information). As a result, one obtains a sequence of so-called *pitch class profiles* (often also called *chroma features*), indicating which pitch classes are active at a given point in time. Such features are well suited to characterize the melodic and harmonic progression of music. Similarly, an audio recording can be transformed into a sequence of chroma features by first transforming it into a time-frequency representation. From this representation, a chroma representation can be derived by grouping frequencies that belong to the same pitch class.[17] After transforming both, the score and audio version, into chroma-based representations, the two resulting sequences can be directly compared using standard alignment techniques.[18] In the same fashion, one may also align two audio recordings of the same piece of music (*Audio-Audio synchronization*). Note that this is by far not trivial, since different music recordings may vary significantly with regard to tempo, tuning, dynamics, or instrumentation.

Having established linking structures between musical score and audio versions, one can listen to an audio recording while having the current position in the musical score highlighted.[19] Also, it is possible to use the score as an aid to navigate within an audio version and vice versa. Furthermore, one can use the alignment to seamlessly switch between different recordings, thus facilitating performance comparisons.

---

17 For details see Emilia Gómez, *Tonal Description of Music Audio Signals*. PhD thesis, UPF Barcelona 2006; Meinard Müller, *Information Retrieval for Music and Motion*, Berlin 2007.

18 Müller, *Information Retrieval for Music and Motion* (see note 17).

19 A demonstration of such an interface can be found at http://freischuetz-digital.de/demos/syncPlayer/test/syncPlayer.xhtml [last accessed: 30 Nov. 2015].

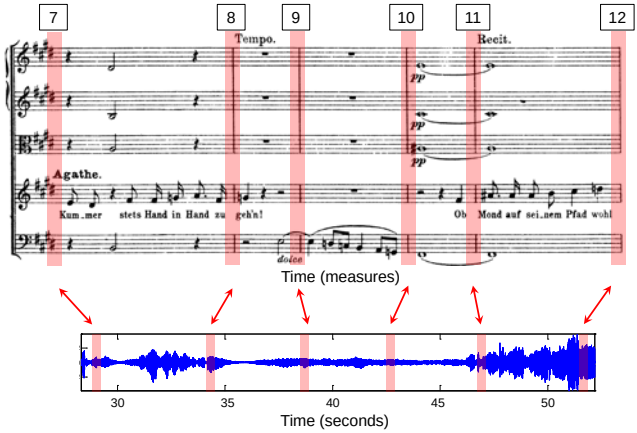


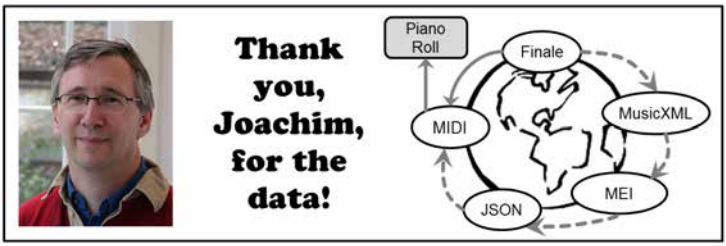
Figure 4: Measure-wise alignment between a sheet music representation and an audio recording. The links are indicated by the bidirectional red arrows

One particular challenge in the FreiDi project are structural variations as discussed in Section 3. In the presence of such variations, the synchronization task may not even be well-defined. Our idea for synchronizing the different versions of *Der Freischütz* was to first use the segmentation techniques from Section 3 in order to identify semantically corresponding parts between the versions to be aligned. This reduces the synchronization problem into smaller subproblems, as only the semantically corresponding parts are synchronized in the subsequent step (instead of the whole opera recordings). Furthermore, since these parts usually have a duration of less then ten minutes, the synchronization procedure becomes computationally feasible even when being computed at a high temporal resolution.

In the case that a reliable prior segmentation is not available, one has to find strategies to compute the alignment even for entire recordings. For example, to synchronize two complete *Freischütz* recordings, one has to deal with roughly five hours of audio material, leading to computational challenges with regard to memory requirements and running time. As one technical contribution within the FreiDi project, we extended an existing multiscale alignment technique that uses an alignment on a coarse resolution to constrain an alignment on a finer grained resolution.[20] In our modified approach,

[20] Meinard Müller, Henning Mattes and Frank Kurth, *An efficient multiscale approach to audio synchronization*, in: *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, Victoria 2006, p. 192–197; S. Salvador and P. Chan, *FastDTW: Toward accurate dynamic time warping in*

we proceed in a block-by-block fashion, where an additional block size parameter is introduced to explicitly control the memory requirements. In our experiments, we found that a maximum block size of about eight megabytes is sufficient to yield the same alignment result as a synchronization algorithm without these restrictions. Similar to previously introduced multiscale alignment strategies, our novel procedure drastically reduces the memory requirements and runtimes. In contrast to the previous approach,[21] our block-by-block processing strategy allows for an explicit control over the required memory while being easy to implement. Furthermore, the block-by-block processing allows for a parallel implementation of the procedure.



From a practical perspective, one challenge in the FreiDi project was the handling of the many different formats used to encode symbolic music representations. In view of the alignment task, as mentioned above, we needed to convert the score representation into a piano-roll-like representation which can easily be derived from a MIDI file. In the project, our partners started with an encoding of the score representation using the commercial music notation software *Finale*. The proprietary file format was then exported into MusicXML, which is a more universal format for storing music files and sharing them between different music notation applications. To account for the needs of critical music editions, our project partners further converted the score files into the MEI format which was also chosen to exchange score data within the project. Being a rather new format, only a small number of tools were available for generating, editing, and processing MEI documents. Governed by the limited availability of conversion tools, we exported the MEI files into a JSON representation, which could then be converted into a MIDI representation. Only at the end of the project, we realized that the MIDI export could have been directly obtained by conversion from the original Finale files. From this "detour" we have learned the lesson that there is no format that serves equally well for all purposes. Moreover, the decision for a common file

linear time and space, in: *Proceedings of the KDD Workshop on Mining Temporal and Sequential Data*, 2004, p. 70–80.

21 Müller et al., *An efficient multiscale approach to audio synchronization* (see note 20).

format should be made under careful consideration of the availability and maturity of editing and processing tools.

Even though such experiences are sometimes frustrating, we are convinced that the exploration of novel formats as well as the adaption and development of suitable tools has been one major scientific contribution of the FreiDi project.

5 Dialogue and Singing Voice Detection

As explained in Section 2, the opera *Der Freischütz* consists of musical numbers that are interspersed with dialogues. These spoken dialogues constitute an important part of the opera as they convey the story line. In view of the segmentation and synchronization tasks, knowing the dialogue sections of an opera's recording are important cues. This is illustrated by Figure 5, which shows various representations of the song "Hier im ird'schen Jammerthal" (No. 4). This song consists of an intro (only orchestra) and three verses with different lyrics, but with the same underlying music (notated as repetitions). After each verse, there is a dialogue section. While it is trivial to identify the dialogue sections and the musical structure in a sheet music representation of the song (Figure 5a), this becomes a much harder problem when considering audio recordings of a performance. While the Kleiber recording (Figure 5b) follows the structure as specified in the score, there are omissions in the Ackermann recording (Figure 5c). Knowing the dialogue sections, these structural differences between the two recordings can be understood immediately.

In audio signal processing, the task of discriminating between speech and music signals is a well-studied problem.[22] Most procedures for speech/music discrimination use machine learning techniques that automatically learn a model from example inputs (i. e., audio material labeled as speech and audio material labeled as music) in order to make data-driven predictions or decisions for unknown audio material.[23] The task of speech/music discrimination is an important step for automated speech recognition and general multimedia applications. Within the FreiDi project, we applied and adapted existing speech/music classification approaches to support our segmentation (Section 3) and synchronization approaches (Section 4). Within our opera scenario,

[22] See John Saunders, *Real-time discrimination of broadcast speech/music*, in: *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, vol. 2, IEEE, 1996, p. 993–996; Reinhard Sonnleitner, Bernhard Niedermayer, Gerhard Widmer and Jan Schlüter, *A simple and effective spectral feature for speech detection in mixed audio signals*, in: *Proceedings of the International Conference on Digital Audio Effects (DAFx)*, York, UK 2012.

[23] Christopher M. Bishop, *Pattern recognition and machine learning*, New York 2006.

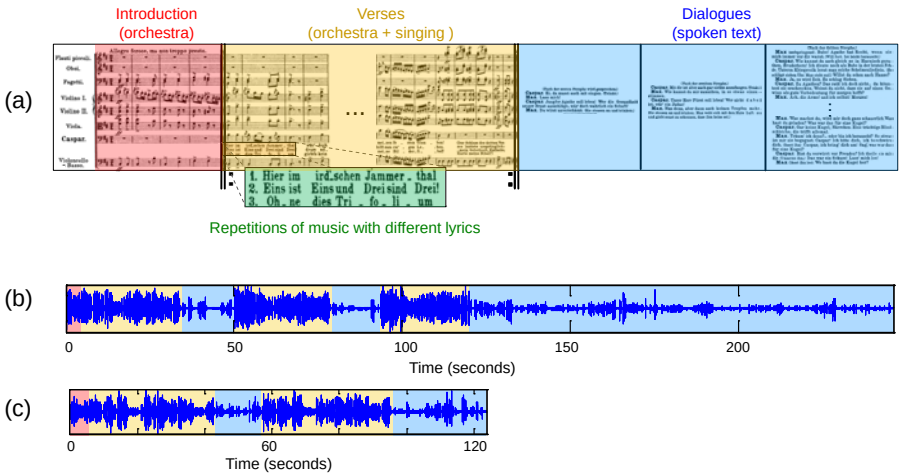


Figure 5: Different representations of the song "Hier im ird'schen Jammerthal" (No. 4) of *Der Freischütz*. **(a)** Score representation. In this song, after an intro (red), the repeated verses (yellow) are interleaved with spoken dialogues (blue). According to the score, there are three verses. **(b)** Waveform of a recorded performance conducted by Carlos Kleiber. The performance follows the structure specified by the above score. **(c)** Waveform of a recorded performance conducted by Otto Ackermann. In this performance, the structure deviates from the score by omitting the second dialogue and the third verse as well as by drastically shortening the final dialogue

it is beneficial to also consider additional classes that correspond to applause and passages of silence. Such extensions have also been discussed extensively in the literature.[24]

A classification task related to speech/music discrimination is referred to *singing voice detection*, where the objective is to automatically segment a given music recording into vocal (where one or more singers are active) and non-vocal (only accompaniment or silence) sections.[25] Due to the huge variety of singing voice characteristics as well as the simultaneous presence of other pitched musical instruments in the accompaniment, singing voice detection is generally considered a much harder problem than speech/music discrimination. For example, the singing voice may reveal complex temporal-spectral patterns, e. g., as a result of vibrato (frequency and amplitude modulations). Also, singing often exhibits a high dynamic range such as soft passages in a lullaby sung in pianissimo or dramatic passages sung by some heroic tenor. Furthermore, many other instruments with similar acoustic characteristics may interfere with the singing voice. This happens especially when the melody lines played by orchestral instruments are similar to the ones of the singing voice.

Technically similar to speech/music discrimination, most approaches for singing voice detection build upon extracting a set of suitable audio features and subsequently applying machine learning in the classification stage.[26] These approaches need extensive training material that reflects the acoustic variance of the classes to be learned. In particular, we used a state-of-the-art singing voice detection system that was originally introduced by Lehner, Widmer and Sonnleitner.[27] This approach employs a classification scheme known as random forests to derive a time-dependent decision function (see Figure 6c). The idea is that the decision function should assume large values close to one for time points with singing voice (vocal class) and small values close to zero otherwise (non-vocal class). In order to binarize the decision function, it

---

[24] Yorgos Patsis and Werner Verhelst, *A speech/music/silence/garbage/classifier for searching and indexing broadcast news material*, in: *International Conference on Database and Expert Systems Application (DEXA)*, Turin 2008, p. 585–589.

[25] Bernhard Lehner, Gerhard Widmer and Reinhard Sonnleitner, *On the reduction of false positives in singing voice detection*, in: *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP)*, Florence 2014, p. 7480–7484; Matthias Mauch, Hiromasa Fujihara, Kazuyoshii Yoshii and Masataka Goto, *Timbre and melody features for the recognition of vocal activity and instrumental solos in polyphonic music*, in: *Proceedings of the International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR)*, Miami 2011, p. 233–238; Mathieu Ramona, Gaël Richard and Bertrand David, *Vocal detection in music with support vector machines*, in: *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP)*, Las Vegas 2008, p. 1885–1888.

[26] See Lehner et al., *On the reduction of false positives* (see note 25); Mauch et al., *Timbre and melody features* (see note 25); Ramona et al., *Vocal detection* (see note 25).

[27] Lehner et al., *On the reduction of false positives* (see note 25).

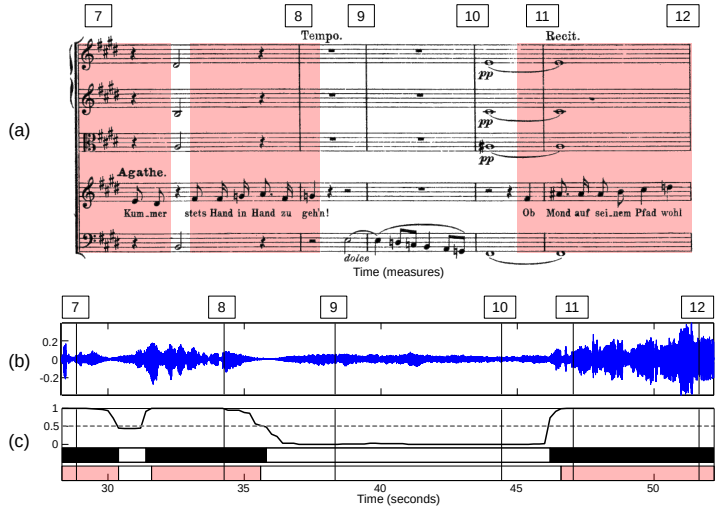


Figure 6: Illustration of the singing voice detection task. **(a)** Score representations of measures 7 to 12 of the song "Wie nahte mir der Schlummer" (No. 8) of *Der Freischütz*. The singing voice sections are highlighted in light red. **(b)** Waveform of a recorded performance. **(c)** Decision function (black curve) of an automated classifier. The function should assume large values (close to one) for time points with singing voice and small values (close to zero) otherwise. The final decision is derived from the curve by using a suitable threshold (dashed horizontal line). The bottom of the figures shows the classification result of the automated procedure (black) and the manually annotated segments (light red)

is compared to a suitable threshold: Only time instances where the decision function exceeds the threshold are classified as vocal.

In particular for popular music, annotated datasets for training and evaluation of singing voice detection algorithms are publicly available.[28] In the context of the FreiDi project, we looked at the singing voice detection problem for the case of classical opera recordings. Not surprising, first experiments showed that a straightforward application of previous approaches (trained on popular music) typically lead to poor classification results when directly applied to classical music.[29] As one contribution, we proposed novel audio features that extend a feature set previously used for popular

[28] Ramona et al., *Vocal detection* (see note 25).

[29] See Lehner et al., *On the reduction of false positives* (see note 25) and our proposed modifications in Dittmar et al., *Cross-version singing voice detection* (see note 4); Dittmar et al., *Towards cross-version singing voice detection* (see note 4).

music recordings. Then, we described a bootstrapping procedure that helps to improve the results in the case that the training data does not match the unknown audio material to be classified. The main idea is to start with a classifier based on some initial training data set to compute a first decision function. Then, the audio frames that correspond to the largest values of this function are used to re-train the classifier. Our experiments showed that this adaptive classifier yields significant improvements for the singing voice detection task. As a final contribution, we showed that a cross-version approach, where one exploits the availability of different recordings of the same piece of music, can help to stabilize the detection results even further.

6 Processing of Multitrack Recordings

In the FreiDi project, a professional recording of No. 6 (duet), No. 8 (aria), No. 9 (trio) of *Der Freischütz* was produced in cooperation with Tonmeister students from the Erich-Thienhaus-Institute (ETI) in Detmold. The main purpose for the recording sessions was to produce royalty free audio material that can be used for demonstration and testing purposes. Furthermore, it was a great opportunity for us to learn about recording techniques and production processes. The generated audio material contains multitrack recordings of the raw microphone signals (one audio track for each microphone) as well as stereo mixes of specific instrument sections and a professionally produced stereo mix of the whole orchestra. Additionally, several variants of the musical score that are relevant for the scholarly edition were recorded to illustrate how these variants sound in an actual performance.[30]

Orchestra recordings typically involve a huge number of musicians and different instruments. Figure 7a shows the orchestra's seating plan, which indicates where each voice (instrument section or singer) was positioned in the room. The seating plan also reflects the number of musicians that were playing in each instrument section. Overall, 44 musicians were involved in the recording session. For large-scale ensembles such as orchestras, interaction between the musicians is very important. For example, each instrument section has a principal musician who leads the other musicians of the section. To make this interaction possible, the different voices are usually recorded in the same room simultaneously. Figure 7b shows the microphones

[30] The recordings are available for download at https://www.audiolabs-erlangen.de/resources/MIR/FreiDi/MultitrackDataset/ [last accessed: 30 Nov. 2015]. For additional audio examples and a further discussion of the production, we refer to http://freischuetz-digital.de/audio-recording-2013.html [last accessed: 30 Nov. 2015] and http://freischuetz-digital.de/audio-production-2014.html [last accessed: 30 Nov. 2015]. See also Johannes Kepper, Solveig Schreiter and Joachim Veit, *Freischütz analog oder digital – Editionsformen im Spannungsfeld von Wissenschaft und Praxis*, in: *editio* 28 (2014), p. 127–150.

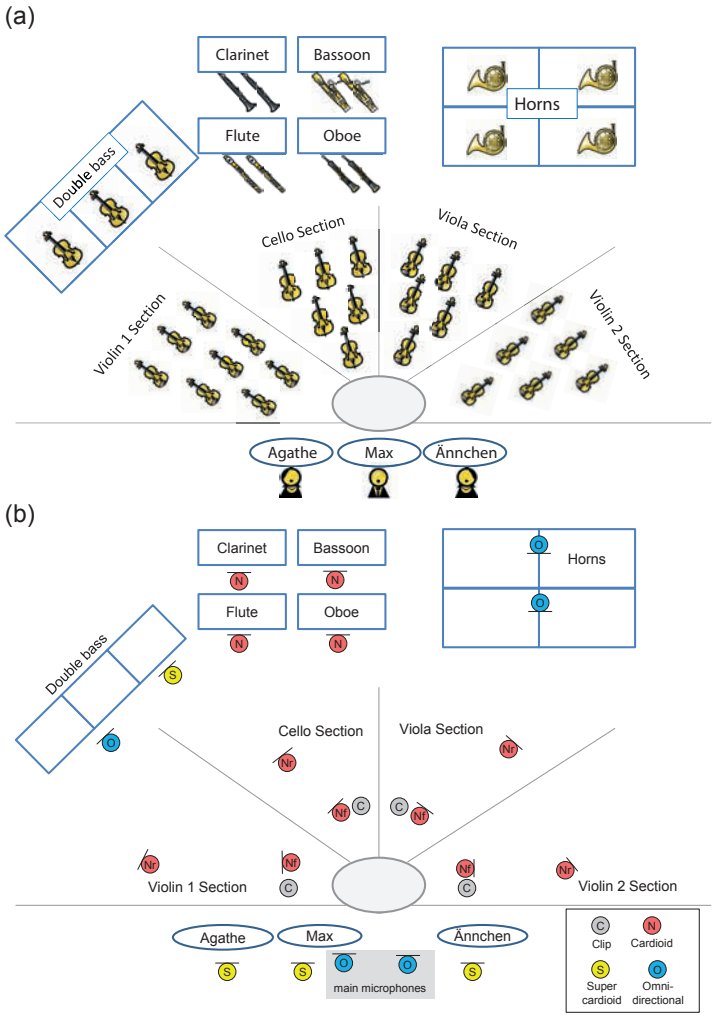


Figure 7: Recording setup used in the FreiDi project. **(a)** Seating plan (German/European style). **(b)** Setup of the 25 microphones used in the recordings, involving two main microphones for recording a stereo image and at least one spot microphone for each instrument section. For each string section, a spot microphone at the front (Nf) and at the rear (Nr) position was used. Additionally, clip microphones (C) were used for principal musicians of the string sections

used for the different voices and their relative position in the room.[31] Two main microphones were used for recording a stereo image of the sound in the room. For capturing the sound of individual voices, at least one additional spot microphone was positioned close to each voice. For some of the instrument sections, additional spot microphones were used, see Figure 7b. The first violin section, for example, was recorded with three microphones: one at the front position, one at the rear position, and a clip microphone attached to the principal musician's instrument. The audio tracks recorded by the spot microphones allow a sound engineer to balance out the volume of the different voices in the mixing process. Usually, a voice is captured by its spot microphones before it arrives at the main microphones which are positioned further away. Therefore, it is important to compensate for different runtimes by delaying the spot microphones such that their signals are synchronized to the main microphones. This avoids unwanted reverberation or artifacts (caused by phase interference) in the mixing process. Furthermore, individual equalizers are applied to each of the microphones to suppress frequencies that are outside of the range of their associated voice.

In such a recording setup, a piece of music is usually recorded in several takes. A take refers to a preliminary recording of a section, that typically covers a few musical measures up to the whole piece. An audio engineer then merges the best combination of takes for the final production. This is done by fading from one take into another at suitable positions in the audio tracks. The merged takes are then used to produce a stereo mixture.[32] In our case, additional stereo mixes that emphasize different aspects of the piece of music were produced. First, a stereo mixture including all voices and microphones was produced. This is the kind of mixture one usually finds in professionally produced CD recordings. For demonstration purposes, additional stereo mixtures were produced for each individual voice (see Figure 7a), as well as for instrument groups including the woodwinds (bassoon, flute, clarinet, oboe), the strings (violin 1, violin 2, viola, cello, double bass), and the singers.

In a typical professional setup, the recording room is equipped with sound absorbing materials and acoustic shields to isolate all the voices as much as possible. However, complete acoustic isolation between the voices is often not possible. In practice and as depicted in Figure 8a, each microphone not only records sound from its dedicated voice, but also from all others in the room. This results in recordings that do not

[31] For No. 6 and No. 8, 23 microphones were used to record 11 voices. For No. 9, 24 microphones were used to record 12 voices.

[32] After merging the different takes, the resulting raw audio material as well as the versions with delay compensation and equalizers were exported for each microphone. In the remaining mixing process, only the versions with delay compensation and equalizers were used.

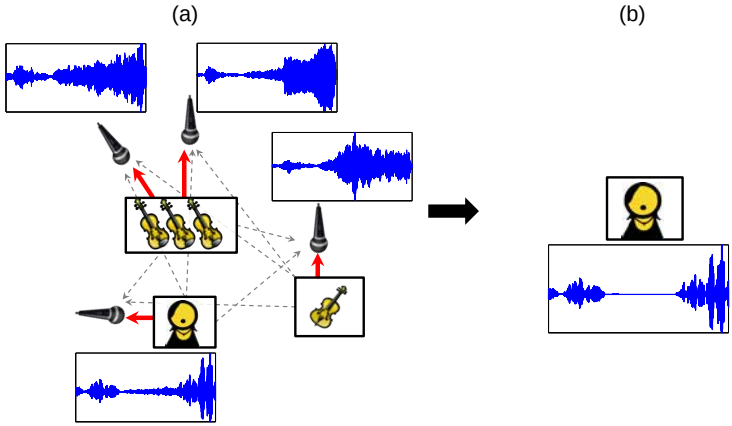


Figure 8: **(a)** Illustration of interference problem in a recording with three voices (violin section, bass, singing voice). A solid line (red) indicates that a voice is associated to a microphone, a dashed line (gray) indicates interference from another voice into a microphone. Each voice is associated with at least one of the microphone channels. **(b)** Interference reduced version of the singing voice signal

feature isolated signals, but rather mixtures of a predominant voice with all others being audible through what is referred to as *interference*, *bleeding*, *crosstalk*, or *leakage*. Such interferences are annoying in practice for several reasons. First, interferences greatly reduce the mixing possibilities for a sound engineer, and second, they prevent the removal or isolation of a voice from the recording, which may be desirable, e. g. for pedagogical reasons or "music minus one" applications (mixtures where a particular voice has been removed). An important question thus arises: is it possible to reduce or remove these interferences to get clean, isolated voice signals? Interference Reduction is closely related to the problem of audio source separation, in which the objective is to separate a sound mixture into its constituent components.[33] Audio source separation in general is a very difficult problem where performance is highly dependent on the signals considered. However, recent studies demonstrate that separation methods can be very effective if prior information about the signals is available.[34]

---

[33] Emmanuel Vincent, Nancy Bertin, Rémi Gribonval and Frédéric Bimbot, *From blind to guided audio source separation: How models and side information can improve the separation of sound*, in: *IEEE Signal Processing Magazine*, 31 (2014), p. 107–115.

[34] See e. g. Antoine Liutkus, Jean-Louis Durrieu, Laurent Daudet and Gaël Richard, *An overview of informed audio source separation*, in: *Proceedings of the International Workshop on Image and Audio Analysis for Multimedia Interactive Services (WIAMIS)*, Paris 2013, p. 1–4 and references therein).

We recently presented a method that aims to reduce inferences in multitrack recordings to recover only the isolated voices.[35] In our approach, similar to Kokkinis, Reiss, and Mourjopoulos' approach,[36] we exploit the fact that each voice can be assumed to be predominant in its dedicated microphones. Our method iteratively estimates both the time-frequency content of each voice and the corresponding strength in each microphone signal. With this information, we build a filter that strongly reduces the interferences. Figure 8b shows an example of an interference reduced version of the singing voice signal from Figure 8a. Especially in the middle of the corresponding waveforms, it is easy to spot differences. In this region, there was no singing voice in the recording. Hence, the recorded signal in this region originated entirely from interference of other instrumental voices.

In the FreiDi project, we processed the multitrack recordings of the opera to reduce the interferences in the spot microphones.[37] Although the effectiveness of our method has been shown in listening tests, such processings still go along with artifacts that are audible when listening to each interference reduced microphone signal separately. Nevertheless, when using the signals in a mixture, these artifacts are usually not audible as long as not too many voices are drastically lowered or raised in volume. This makes the method applicable in tools like an instrument equalizer where the volume of each voice can be changed separately without affecting the volume of other voices. For example, when studying a specific melody line of the violins and the flutes, an instrument equalizer enables a user to raise the volume for these two voices and to lower it for the others.

7 Conclusions

In this article, we provided a brief overview of our contributions to the FreiDi project, where we investigated how segmentation and synchronization techniques can be used for improving the access to the audio material. For example, automatically computed linking structures may significantly reduce the amount of manual work necessary when processing and comparing different data sources. Furthermore, we showed how automated methods may be useful for systematically revealing and understanding

[35] Prätzlich et al., *Kernel additive modeling for interference reduction in multi-channel music recordings* (see note 4).

[36] Elias K. Kokkinis, Joshua D. Reiss and John Mourjopoulos, *A Wiener filter approach to microphone leakage reduction in close-microphone applications*, in: *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 20 (2012), p. 767–779.

[37] Sound examples can be found at http://www.audiolabs-erlangen.de/resources/MIR/2015-ICASSP-KAMIR/ [last accessed: 30 Nov. 2015].



Figure 9: *Freischütz Digital* kick-off meeting in 2012. In the back row: Solveig Schreiter, Raffaele Viglianti, Janette Seuffert, Joachim Veit, Daniel Röwenstrunk, Johannes Kepper; in the front row: Benjamin W. Bohl, Meinard Müller, Thomas Prätzlich (left to right). Missing: Thomas Betzwieser, Gerd Szwillus.

the inconsistencies and variations in the different music recordings. Complementary information sources (such as sheet music and audio recordings) may be exploited to tackle difficult audio processing tasks including singing voice detection and source separation. The multitrack data generated within the FreiDi project can be used as test-bed to study and evaluate such audio processing tasks.

Again, we want to thank Joachim Veit and the entire Freischütz team (see Figure 9) for this very fruitful and exciting collaboration. The FreiDi project has not only indicated how computer-based methods may support musicologists, but also opened up new perspectives of interdisciplinary research between computer scientists and musicologists. With the increase of computing power, the processing of huge audio databases comes within reach. We are convinced that this leads to new ways of computed-assisted research in musicology and the humanities.



Rüdiger Nutt-Kofoth

Briefe herausgeben: Digitale Plattformen für Editionswissenschaftler und die Grundfragen der Briefedition[1]

Digitale Plattformen sind für den Bereich der in den Geisteswissenschaften beheimateten wissenschaftlichen Textedition die jüngste Entwicklung innerhalb der sich rasant vollziehenden Digitalen Medienrevolution. Daran ist zunächst deshalb zu erinnern, weil sich der Begriff der wissenschaftlichen Textedition über Jahrhunderte, beginnend schon mit den frühen antiken textkritischen Verfahren, herausgebildet hat. Die editionsphilologischen Standards, die sich bis zur digitalen Medienwandel- und -wechselphase am Ende des 20. Jahrhunderts, also bis etwa vor einem Vierteljahrhundert, gebildet und weiterentwickelt haben, sind als das Ergebnis einer jahrtausendealten Tradition zu verstehen.

Gleichzeitig hat die fortwährende wissenschaftliche Ausdifferenzierung der Fachdisziplinen im 20. Jahrhundert nicht nur spezifische editionsphilologische Denkmodelle und Methodiken hervorgebracht, sondern eine sich primär in der Germanistik herausbildende hochskrupulöse und zunehmend eigenen Disziplincharakter gewinnende bzw. transdisziplinären Charakter aufweisende Editionswissenschaft entstehen lassen. Einer ihrer wesentlichen Bezugspunkte ist das Verfahren des *historisch-kritischen* Edierens. Im Sinne dieses Begriffs nimmt die Editionswissenschaft auf der einen Seite die Historizität der behandelten Texte und ihre sämtlichen historisch differenten Erscheinungsformen mit dokumentarischer Perspektive ernst, auf der anderen Seite

[1] Der vorliegende Beitrag beruht auf Überlegungen, die der Verf. auf dem Kolloquium „Vernetzte Korrespondenzen | Exilnetz33“ des gleichnamigen BMBF-Verbundprojekts am 7. Oktober 2014 in Halle a. d. S. vorgetragen hat. Sie gehen zwar von zunächst in der Germanistik erörterten editorischen Fragestellungen aus, zielen mit den Grundfragen der in verschiedenen Disziplinen beheimateten Briefedition aber nicht nur auf ein interdisziplinäres Aufgabenfeld, sondern wollen mit den Überlegungen zu Präsentationsformen (etwa Digitalen Plattformen) durchaus in Richtung einer ausstehenden transdisziplinären Editionswissenschaft reichen, für die auch der Jubilar vonseiten der Musikwissenschaft immer wieder Akzente gesetzt hat.

nimmt sie eine kritische Sichtung der Überlieferung zur Gewinnung des authentischen Textes vor und begründet das Verfahren ihrer jeweiligen Textkonstitution im Ganzen und an den Einzelstellen dezidiert und differenziert.

Neben der Edition literarischer Texte hat die jüngere germanistische Editionswissenschaft aber auch das Feld der Briefedition intensiv bestellt. Daher kann keine neue Briefedition hinter die Dichte der bisherigen Reflexionen zurück. Erinnert sei nur an das frühe DFG-Kolloquium 1975 zu „Problemen der Briefedition“,[2] an diverse Einzelaufsätze zu systematischen und methodischen Grundfragen,[3] dann etwa auch an die 126 Punkte umfassenden „Vorschläge für eine Normierung von Briefeditionen“, die Winfried Woesler 1988 vorgelegt hat,[4] schließlich an den spezifisch die Möglichkeiten des Digitalen bedenkenden „editio“-Beihefte-Band von 2013 „Brief-Edition im digitalen Zeitalter“, aber auch schon die Briefsektion in dem „editio“-Beihefte-Band von 2009 „Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung“.[5] Die Detailliertheit von Editionsgrundsätzen jüngerer gedruckter Briefausgaben mag zudem schon aus der bloßen Seitenzahl deutlich werden. Für die zwischen 1997 und 2004 vorgelegten Richtlinien der Wieland-, der Droste-Hülshoff- oder der C.-F.-Meyer-Briefwechsel-Ausgabe etwa kommen die jeweiligen Herausgeber auf je 30–40 Seiten.[6]

---

2 *Probleme der Brief-Edition. Kolloquium der Deutschen Forschungsgemeinschaft Schloß Tutzing am Starnberger See 8.–11. September 1975, Referate und Diskussionsbeiträge*, hg. von Wolfgang Frühwald, Hans-Joachim Mähl und Walter Müller-Seidel, Bonn-Bad Godesberg, Boppard 1977 (Deutsche Forschungsgemeinschaft. Kommission für germanistische Forschung, Mitteilung 2).

3 Z. B.: Irmtraut Schmid, *Was ist ein Brief? Zur Begriffsbestimmung des Terminus „Brief“ als Bezeichnung einer quellenkundlichen Gattung*, in: *editio* 2 (1988), S. 1–7; Uta Motschmann, *Überlegungen zu einer textologischen Begriffsbestimmung des Briefes in Zusammenhang mit dessen editorischer Bearbeitung*, in: *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, hg. von Siegfried Scheibe und Christel Laufer (Redaktion), Berlin 1991, S. 183–194; siehe auch die Sammelbände: *Der Brief in Klassik und Romantik. Aktuelle Probleme der Briefedition*, hg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier, Würzburg 1993; *Wissenschaftliche Briefeditionen und ihre Probleme. Editionswissenschaftliches Symposion*, hg. von Hans-Gert Roloff, Berlin 1998 (*Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft* 2); *„Ich an Dich“. Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen*, hg. von Werner M. Bauer, Johannes John und Wolfgang Wiesmüller, Innsbruck 2001 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 62). Grundlage jeder Auseinandersetzung mit dem Brief: Reinhard M. G. Nickisch, *Brief*, Stuttgart 1991.

4 Winfried Woesler, *Vorschläge für eine Normierung von Briefeditionen*, in: *editio* 2 (1988), S. 8–18; Gegen Normierungen bezieht Position: Guido Graf, *Vorläufigkeit und Prozessualität. Über Textualität und Briefedition*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 237 (2000), 1, S. 108–118, hier S. 111.

5 *Brief-Edition im digitalen Zeitalter*, hg. von Anne Bohnenkamp und Elke Richter, Berlin u. a. 2013 (Beihefte zu editio 34); *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung*, hg. von Peter Stadler und Joachim Veit, Tübingen 2009 (Beihefte zu editio 31), S. 201–248.

6 [Waltraud Hagen, Christel Laufer, Ute Motschmann, Siegfried Scheibe und Annerose Schneider unter Mitwirkung von Angelika Adam und Monika Bohl:] *Wielands Briefwechsel. (Editionsprinzipien)*, in: Siegfried Scheibe, *Kleine Schriften zur Editionswissenschaft*, Berlin 1997 (Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft 1), S. 273–315; Winfried Woesler, *Herausgeberbericht zur Edition des Droste-Briefwechsels*,

Im Folgenden seien aus philologischer Perspektive einige abbrevierte methodisch-theoretische Überlegungen zu den Chancen, am Ende aber auch zu den Verführbarkeiten Digitaler Plattformen für das Medium ‚Brief' angestellt. Unter drei Stichwörtern soll auf konzeptuelle Elemente der Briefedition zugegriffen werden: (1) Ordnung, (2) Repräsentation und (3) Rahmung.

1. Ordnung

Die ‚Ordnung' einer Edition hat immer mit ‚Auswahl' und mit ‚Perspektive' zu tun. Welche Auswahl treffe ich als Editor aus dem möglichen Korpus an Texten und welche Sichtweise will ich durch das ausgewählte Teilkorpus produzieren? Für die Buchedition hieß es, hier eine eindeutige Entscheidung zu treffen, weil im Buchdruck nicht mehrere Ordnungsoptionen gleichzeitig realisierbar sind. Auf die wichtigsten Ordnungsoptionen sei daher kurz hingewiesen.

Die älteste in Hinblick auf das Gesamtkorpus einer Autorkorrespondenz ist diejenige, die allein die Briefe des Autors in chronologischer Abfolge präsentiert. So ist etwa die seinerzeit musterbildende Weimarer Goethe-Ausgabe (1887–1919) mit ihren 50 Bänden der Goethe-Briefe verfahren, die innerhalb der insgesamt 143 Bände der Ausgabe erschienen sind.[7] Damit ist in Äquivalenz zu der die Werkabteilung der Ausgabe funktional rahmenden Ordnungsinstanz ‚Autor' diese Instanz auch für die Briefabteilung die einzige Orientierungsmarke. Dass Briefe des Autors nur der eine Teil einer *Korrespondenz* sind, dass die Funktion von Briefen als ‚Gespräch unter Abwesenden' oder vielleicht besser formuliert: die ‚Dialogstruktur schriftlicher Kommunikation' nur sichtbar wird, wenn auch die Gegenbriefe, also die Briefe an den Autor mitediert werden, ist in einer solchen auf die funktionale Ordnungsinstanz Autor rekurrierenden Edition ganz nachrangig.

Dennoch haben Autorgesamtausgaben nach und nach die Dialogstruktur ernst genommen. Nur als Subphänomen betrachtet, das heißt immer noch aus einer einzigen Autor-Perspektive editorisch geordnet, erscheinen die An-Briefe dann etwa in ergänzenden Ausgaben in Regestform, wie in der Goethe-Regestausgabe seit den 1980er

in: Annette von Droste-Hülshoff, *Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, Bd. 8,2: *Briefe. 1805–1838. Kommentar*, bearb. von Walter Gödden, Tübingen 1999, S. 1252–1282; *Editorische Richtlinien*, in: *C. F. Meyers Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Hans Zeller, Bd. 3: Conrad Ferdinand Meyer – Friedrich von Wyß und Georg von Wyß, *Briefe 1855 bis 1897*, hg. von Hans Zeller und Wolfgang Lukas unter Mitarbeit von Stephan Landshuter und Thomas Lau, Bern 2004, S. 229–257.

7 *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bände in 143, Weimar 1887–1919.

Jahren, zugegebenermaßen auch begründet mit der schieren Menge der über 20.000 erhaltenen Briefe an Goethe, die im Volltext nicht editorisch zu bewältigen seien.[8] Nachrangigkeit deutet sich auch in typografischer Gestaltung an. So lässt die Wieland-Briefwechsel-Ausgabe seit 1963 Briefe Wielands und Briefe *an* Wieland chronologisch ineinandergeordnet abdrucken; die An-Briefe erscheinen allerdings in kleinerer Type, die somit eine Wertigkeit indiziert.[9] Immerhin aber nimmt die Wieland-Ausgabe mit dem Abdruck auch der An-Briefe Briefe als schriftliche *Kommunikation* ernst.

An-Briefe bilden in jüngeren historisch-kritischen Editionen allemal häufig einen Teil der Autorausgabe. Zumeist aber werden Briefe und An-Briefe in separate Bände bzw. Abteilungen getrennt, so etwa in der Schiller-Nationalausgabe (1943 ff.) oder der Droste-Hülshoff-Ausgabe (1978–2000).[10] Das hat den Vorteil, dass sich zeitlich überschneidende Briefe und An-Briefe nicht in eine definitive chronologische Abfolge gepresst werden, die nur nach dem Absendedatum, nicht aber nach dem Empfangsdatum geordnet ist.

Die Alternative zu einer vollständigen Brief- und einer separaten vollständigen An-Briefreihung ist nun aber die Einzelbriefwechsel-Ausgabe. Eine solche editorische Darbietungsform der schriftlichen Kommunikation stellt den Austausch zwischen einem Korrespondenzpaar in den Vordergrund, lässt den Leser resp. Benutzer der Edition somit genau das vollständige Briefgespräch zwischen zwei Partnern verfolgen. Diese Editionsform ist im Buchdruck zumeist von sog. Studienausgaben in Form der Einzelausgabe gewählt worden. In historisch-kritischen Gesamtausgaben kommt sie praktisch nicht vor – mit der gewichtigen Ausnahme der C.-F.-Meyer-Briefwechselausgabe (1998 ff.).[11]

---

8 *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform*, hg. von Karl-Heinz Hahn [später: Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv], Weimar 1980 ff.; der Typus der Regestausgabe ist auch für Briefe des Autors verwendet worden, etwa: *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register*, bearb. und hg. unter Mitwirkung des Thomas Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer [unter Mitarbeit von Gert Heine und Yvonne Schmidlin], 5 Bde., Frankfurt a. M. 1976–1987; *Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe*, hg. von Martin E. Schmid, unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig, 3 Bde., Heidelberg 2003.

9 *Wielands Briefwechsel*, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Institut für deutsche Sprache und Literatur [später: Akademie der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Literaturgeschichte / Akademie der Wissenschaften, Berlin / Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften] durch Hans Werner Seiffert, ab 1992: durch Siegfried Scheibe, Berlin 1963 ff.

10 *Schillers Werke. Nationalausgabe*, im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke [im Folgenden wechselnde auftraggebende Institutionen und wechselnde Gesamtherausgeber], Weimar 1943 ff. – Annette von Droste-Hülshoff, *Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, 14 Bde. in 28, Tübingen 1978–2000.

11 *C. F. Meyers Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Hans Zeller [später: Wolfgang Lukas und Hans Zeller], Bern [später: Göttingen] 1998 ff.

Jedenfalls muss die analoge, die Buchedition sich für eine bestimmte Perspektive auf das Briefkorpus entscheiden. Sie setzt daher in aller Regel diejenige Autorinstanz in den Mittelpunkt, der die Werkausgabe gewidmet ist, zu der die Briefabteilung in der Regel also ein Addendum darstellt. Das kann somit geschehen unter der Maßgabe, dass

(a) für die Autortexte alleinige Wertigkeit in Anschlag gebracht wird (ausschließliche Edition der Briefe des Autors),
(b) für die Texte des Autors eine höhere Wertigkeit als für die der An-Briefschreiber, der Korrespondenzpartner in Anschlag gebracht wird (differenzierte Edition der Briefe und An-Briefe),
(c) für die Texte von Autor und Korrespondenzpartner gleiche Wertigkeit in Anschlag gebracht wird (gleichartige Edition der Briefe und An-Briefe innerhalb einer Gesamtausgabe oder in Form einer eine einzelne Korrespondenz präsentierenden Briefwechselausgabe).

Die digitale Edition hat hier natürlich freiere Hand. Sie kann alle genannten Perspektiven dem Benutzer zugleich zur Verfügung stellen, also vielfältigere Rezeptionsbedürfnisse bedienen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die entsprechende Navigationsstruktur implementiert ist und die einzelnen Briefe in Hinblick auf die divergenten ‚Sichten',[12] die ein Benutzer wählen will, je spezifisch aufbereitet sind.

2. Repräsentation

Was ist ein Brief, und wie muss – je nach Beantwortung dieser Frage – die Textualität, Materialität, Medialität des Briefes in der Edition dargestellt werden?[13] Herbert Kraft hat 2001 in der zweiten Auflage seines Buches *Editionsphilologie* innerhalb des neu hinzugefügten Kapitels über die Brief- und Tagebuchedition definiert: „Die auf den Begriff gebrachte Formel für die Edition von Briefen […] lautet: *Ein edierter Brief* […] *ist kein Brief,* […] *sondern ein Text der Gattung Brief*". Krafts Editionsverständnis geht also vom *Text* als der Mitte der herausgeberischen Zielsetzung aus. Insofern rückt er von Editionsverfahren, die auf die diplomatische Transkription oder auf das

[12] Zur Frage der ‚Sichten' für die neugermanistische Werkedition siehe Rüdiger Nutt-Kofoth, *Sichten – Perspektiven auf Text*, in: *Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft*, hg. von Anne Bohnenkamp, Berlin u. a. 2013 (Beihefte zu editio 35), S. 19–29.

[13] Zu einigen Überlegungen dieses Abschnitts vgl. auch Rüdiger Nutt-Kofoth, *Space as Sign: Material Aspects of Letters and Diaries and Their Editorial Representation*, in: *Scholarly Editing and German Literature: Revision, Revaluation, Edition*, hg. von Lydia Jones, Bodo Plachta, Gaby Pailer und Catherine Karen Roy, Leiden u. a. 2016 [2015] (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 86), S. 55–70.

Faksimile zurückgreifen, ab. Auch dies wird bei Kraft definitorisch formuliert: „Die imitierenden Verfahren gehen in der Regel auf die falsche Wahl des Gegenstands zurück: der Handschrift anstatt des Textes. *Die Handschrift ist ein Brief* […], *der Druck aber* […] *eine Ausgabe, und die Edition gibt nicht die Handschrift wieder, sondern deren Text.*“[14]

Winfried Woesler hatte jedoch 1977 schon mit dem Titel seines Beitrags „Der Brief als Dokument“ darauf hingewiesen, dass sich der Brief hierin nicht erschöpft und die Aufgabe der Edition daher erweiterbar sei:

> gerade der optische Eindruck, z. B. das besonders Schnörkelige einiger Widmungszeilen in einem Lyrikbändchen, die Brutalität einer maschinenschriftlichen Rechnung für eine Exekution, die Herzlichkeit von Freundesgrüßen, die in Bierlaune auf eine Postkarte gekritzelt wurden, oder die innige Vertrautheit, die sich in den auf engstem Raum zusammengequetschten Zeilen an die Freundin zeigt, gehören zum Dokumentcharakter eines Briefes, den eigentlich nur das Faksimile annähernd wiedergeben kann und der bei der Wiedergabe in einheitlicher Drucktype verloren geht.[15]

Das hieße aber nun, dass die Edition beides zu berücksichtigen hat, den Textcharakter *und* den Dokumentcharakter des Briefs.

Für den Aspekt des Dokumentarischen hat dann 1995 Klaus Hurlebusch eine Grundlegung geleistet, indem er zur Aufgabe der Briefedition das „angemessene[ ] Verständnis der *Eigenart der Zeugnisse selbst*“ erklärte. Die Kennzeichnung der Briefe als „*Zeugnisse*“ macht deutlich, dass in diesem Konzept die Edition „eigentlich über den Interessenhorizont eines literaturwissenschaftlichen Editors“ hinausgeht, denn „sie ist ja nicht auf textliche Befunde begrenzt; sie umfaßt auch den *nichtsprachlichen, äußeren Aspekt der Zeugnisse*, thematisiert *auch* den Zeugniswert des *Textträgers*.“ Hurlebusch hebt damit hervor, dass die alleinige Orientierung auf die *Text*herstellung dem Brief editorisch nicht angemessen sei:

> Die äußere Beschaffenheit von Briefen […] – Papierqualität, Format, Schriftbild, Schreibmaterial, Schreibtechnik u. ä. – ist kaum weniger bedeutsam als das, was sie an Text enthalten. Um es mit zwei Begriffen der modernen Kommunikationstheorie zu sagen: Der Zeugniswert ergibt sich hier aus der *Einheit von „message“ und „medium“*. Das ist deshalb

[14] Alle Zitate: Herbert Kraft, *Editionsphilologie*, 2., neubearb. und erw. Aufl. mit Beiträgen von Diana Schilling und Gert Vonhoff, Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 151 f.

[15] Winfried Woesler, *Der Brief als Dokument*, in: *Probleme der Brief-Edition*, hg. von Wolfgang Frühwald et al. (wie Anm. 2), S. 41–59, hier S. 45.

> so, weil der Zweck eines Briefes in der Regel dann erfüllt ist, wenn sein Adressat Textträger und Text wahrgenommen und gelesen hat.[16]

Wie sich die „*sinnhafte Einheit von Text und Textmedium*“[17] im *Brieftext selbst* spiegelt, zeigen Beispiele, die etwa auf die Schriftart, den Schreibraum oder das Schreibmaterial rekurrieren; so etwa Friedrich von Hagedorn an Matthäus Arnold Wilckens an Silvester 1737: „Zum Beschlusse meiner Schmiererey bekräftige [ich] eigenhändig den Neujahrswunsch“; Goethe an den Kupferstecher Wilhelm Friedrich Gmelin (26. Dezember 1814): „Entschuldigen Sie das kleine Blättchen. Man hört jetzt überall zu viele Klagen über erhöhtes Porto“; Robert Walser an Frieda Mermet (1. November 1918): „Die zwei ersten Seiten […] wären glücklich geschrieben, und nun kommt die dritte Seite, die ich nicht minder leicht zu bewältigen und zu überwinden hoffe“; Lichtenberg an den Universitätszeichenmeister Kaltenhofer (14. Mai 1772): „So eben entdecke ich den Caffee Fleck auf meinem Papier, Sie verzeihen mir, daß ich deswegen den Brief nicht wieder umschreibe, ich erlaube Ihnen dagegen mir auf einen Ihrer Briefe einmal eine rechte derbe Schmarre von Oelfarbe zu ziehen“.[18]

Die Folgerung aus den angerissenen Überlegungen ist – wie Hurlebusch darlegt –, dass Briefe nicht allein als Mittel zum Texttransport, sondern erst in ihrer Eigenschaft als „Lebenszeugnisse“ richtig verstanden werden können. Dies verbindet Hurlebusch mit einer Kritik an einem zu stark auswählenden Interesse, das Briefen bisher von der Literaturwissenschaft entgegengebracht worden sei: „Erst langsam wächst die Einsicht, daß sie nicht nur *Gebrauchsformen*, also Informationsträger, sondern auch *Ausdrucksformen*, d. h. eigentümliche *Gestaltungsmedien interpersonalen und personalen Lebens*, sind.“[19]

Der Brief als „*Gestaltungsmedium interpersonalen* […] *Lebens*“ wird etwa deutlich in einem Aspekt des Briefes, der dessen Textualität ebenfalls überschreitet, nämlich in dem in ihm sichtbar werdenden spezifischen „Raumverhalten auf dem Papier“.[20] In der Linguistik ist dieses ‚Raumverhalten‘ inzwischen als ein ‚komplexes Zeichensystem‘ beschrieben worden. Dabei ist die Aufmerksamkeit besonders auf jene Stellen gerich-

---

16 Alle Zitate: Klaus Hurlebusch, *Divergenzen des Schreibens vom Lesen. Besonderheiten der Tagebuch- und Briefedition*, in: *editio* 9 (1995), S. 18–36, hier S. 22.

17 Ebd., S. 25.

18 Teile der Beispiele ebd., S. 23 f.; Zitate nach ebd., das Lichtenberg-Beispiel nach Ulrich Joost, *Lichtenberg – der Briefschreiber*, Göttingen 1993 (Lichtenberg-Studien 5), S. 126, und der nur im Konzept erhaltene Brief Goethes nach *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe* (wie Anm. 7), Abth. IV: *Goethes Briefe*, Bd. 25: 28. Juli 1814 – 21. Mai 1815, Weimar 1901, S. 111.

19 Hurlebusch, *Divergenzen des Schreibens vom Lesen* (wie Anm. 16), S. 26.

20 Zum Folgenden vgl. auch Klaas-Hinrich Ehlers, *Raumverhalten auf dem Papier. Der Untergang eines komplexen Zeichensystems dargestellt an Briefstellern des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 32 (2004), S. 1–31.

tet worden, die gerade keinen Text aufweisen: die leeren Räume auf dem Papier. Solch leerer Raum lässt sich im Textzusammenhang als „konnotatives ‚Null-Zeichen'"[21] begreifen, das eben ohne materiellen Zeichenkörper zum Bedeutungsträger wird. Noch die Briefsteller des 19. Jahrhunderts verstehen die adressatenbezogen ganz unterschiedlichen leeren Räume neben, über oder unter dem Text oder zwischen Textteilen wie Textende, Grußformel und Unterschrift ausdrücklich als ‚Respektplätze'.[22] In diesem Sinne entspricht die außersprachliche Seite des Briefs der nonverbalen, durch die körperliche Verhaltensweise (Abstand, Verbeugung, Zugewandtheit) geprägten Dimension des mündlichen Gesprächs. Somit leisten im Brief wie im Gespräch räumliche Zeichen neben den verbalen Zeichen einen wichtigen Beitrag zur Art und Weise der Kommunikation zwischen den Partnern. Jüngere editionswissenschaftliche Überlegungen nehmen solche „[e]pistolographische Codes der Materialität" als Aspekte einer „Ökonomie des Briefs" zunehmend in den Blick.[23]

Für die Repräsentation des Briefes in der Edition lassen sich folgende Schlussfolgerungen ziehen: Briefe können (a) rein *textuell* verstanden werden; sie können (b) als *materiale Zeugnisse* eines interpersonalen Dialogs aufgefasst werden; und sie können (c) als *spezifische mediale Form* von gestalteter Schriftlichkeit mit vorgegebenen Normen und Ausdruckswertigkeiten ins Auge gefasst werden. Die Buchedition hat diese Verständnisformen ganz unterschiedlich umgesetzt, entweder

(a) als traditionellerweise eher rein textuelle Repräsentation, die aber zusätzlich bestimmte Gegebenheiten des Originals wie Seitenumbrüche gelegentlich im Text indiziert und Varianten und Korrekturprozesse in einem in einem anderen Teil der Edition befindlichen Apparat – neuerdings auch wieder im Fußraum der Textseite, wie in der Goethe-Briefausgabe[24] – wiedergibt, oder

---

21 Susanne Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69), S. 107.

22 Ehlers, *Raumverhalten* (wie Anm. 20), S. 7 u. ö.

23 Wolfgang Lukas, *Epistolographische Codes der Materialität. Zum Problem para- und nonverbaler Zeichenhaftigkeit im Privatbrief*, in: *Materialität in der Editionswissenschaft*, hg. von Martin Schubert, Berlin u. a. 2010 (Beihefte zu editio 32), S. 45–62; Jochen Strobel, Zur Ökonomie des Briefs – und ihren materialen Spuren, in: ebd., S. 63–77. Eine Grundlegung zur Frage der nonverbalen Zeichen des Briefes und seiner Materialität bei Hans Zeller, *Authentizität in der Briefedition. Integrale Darstellung nichtsprachlicher Informationen des Originals*, in: *editio* 16 (2002), S. 36–56. Vielfältige Beispiele zur Sachlage in *Der Brief – Ereignis & Objekt. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 11. September bis 16. November 2008*, hg. von Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölter, Frankfurt a. M. u. a. 2008; *Der Brief – Ereignis & Objekt. Frankfurter Tagung*, hg. von Waltraud Wiethölter und Anne Bohnenkamp, Frankfurt a. M. u. a. 2010.

24 Johann Wolfgang Goethe, *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, hg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter, Berlin 2008 ff.

(b) als eine immer noch textuelle Repräsentation, die allerdings – der proklamierten Authentizitätsmaxime besser entsprechend – Varianten und Korrekturen in die Textdarstellung einblendet – wie die C.-F.-Meyer-Briefwechselausgabe – oder zusätzlich noch skripturale Gegebenheiten des Originals nachbildet, etwa die Differenzierung von langem und rundem s der deutschen Schrift durch entsprechende Nachbildung auch in der Antiqua-Schrift der Ausgabe – wie es in der Kasseler Grimm-Briefwechselausgabe geschieht[25] –, oder
(c) als Faksimile mit Transkription, wobei Letztere dann eben sämtliche textuellen Platzierungen des Originals in annähernd raummimetischer Wiedergabe zu repräsentieren sucht – wie etwa in den Briefbänden der Brandenburger Kleist-Ausgabe.[26]

Auch in Hinblick auf diese Aspekte hat die Digitale Edition den Vorteil, dass sie – im Gegensatz zum Buch – mehrere ‚Sichten', mehrere Repräsentationsformen anbieten, flexibler also als die Buchedition auf Benutzerbedürfnisse reagieren kann, hier gleichfalls wieder vorausgesetzt, dass all diese ‚Sichten' durch entsprechende Strukturbildung und Implementierung informatorisch angelegt und inhaltlich hinterlegt worden sind.

3. Rahmung

Was die bisher vorgestellten editionswissenschaftlichen Modi für die Briefedition anbelangt, so lässt sich feststellen, dass ihre differenten Grundvorstellungen und Zielsetzungen in einer Digitalen Edition zusammengeführt und als benutzerseitig wählbare Alternativen angeboten werden können.[27] Doch bleibt eine solche Digitale Edition zunächst einmal an jenen Rahmen gebunden, der sich schon unter dem ersten Punkt ‚Ordnung' als ein schwer hinter- oder umgehbarer erwiesen hat: nämlich jener Rahmen, der durch die literaturgeschichtlich gliedernde Funktion ‚Autor' erzeugt wird. Jüngere *Digitale Briefeditionen* wie die Van-Gogh-Letters-Edition, die Briefabteilung der Carl-Maria-von-Weber-Ausgabe oder jene in dem durch Retrodigitalisierung entstandenen Heinrich-Heine-Portal, aber auch die Alfred-Escher-Briefedition oder die

---

25 Brüder Grimm, *Werke und Briefwechsel. Kasseler Ausgabe*, in kritisch-kommentierten Einzelbänden hg. im Auftrag des Vorstandes der Brüder Grimm-Gesellschaft e. V., [Abt.] Briefe, Berlin 1998 ff.

26 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke. Brandenburger* [bis 1991 *Berliner*] *Ausgabe*, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt a. M. u. a. 1988–2010.

27 Siehe auch grundlegend systematisierend Daniel Hochstrasser, *Anforderungen an digitale Briefeditionen*, in: *Fontanes Briefe ediert*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Rainer Falk (wie Anm. 27), S. 266–277.

aktuell als Beta-Version zugängliche August-Wilhelm-Schlegel-Briefedition spiegeln letztlich diesen Rahmen wider.[28]

Die *Digitale Plattform* kann sich dagegen von solchen Vorgaben lösen und auf dieser Ebene eine neue Dynamik bzw. Flexibilität gegenüber dem bisherigen autorzentrierten Editionsmodell einbringen – ein nicht zu gering zu veranschlagender methodischer Gewinn. Sie kann daher dem Anliegen, epistolare ‚Interkonnektivität' oder auch ein briefliches ‚Radialnetz' sichtbar zu machen, mit einer anderen Nachdrücklichkeit als die Buchedition nachkommen.[29] Das Verfahren der „Vernetzten Korrespondenzen", das ja als charakterisierendes Stichwort des „Exilbriefnetz"-Projekts dient, veranschaulicht das in sprechender Weise.[30] Die Lösung von der Ordnungsfunktion Autor kann nun allerdings besonders deshalb zum methodischen Gewinn des Digitalen Formats ‚Plattform' werden, weil das Digitale Medium technisch überhaupt erst die Optionen zur Versammlung und Verknüpfung wesentlich größerer Datenmengen bietet, als die Buchedition es aus Gründen der Kapazität und der Handhabbarkeit erlauben würde. Insofern ermöglicht recht eigentlich erst die Digitale Plattform autor*dezentrierte* Verfahren, wie es das *Exilbriefnetz*-Projekt anstrebt, nämlich thematische Rahmensetzungen – hier Exilbriefe nach 1933 – oder autorplurale Rahmensetzungen – hier etwa Menge der Exilbriefschreiber nach 1933. Das heißt, die Digitale Plattform gestattet eine umfangreiche Versammlung und – das ist das Entscheidende – eine differenzierte Verknüpfung *verschiedener* Korrespondenzen vor dem Hintergrund eines inhaltlich-thematischen Rahmens. Dass die Digitale Plattform dann noch – wie allerdings auch die Digitale Einzeledition – durch Sekundär- und Tertiärdokumente, also Materialien zur direkten Kommentierung der edierten Texte oder Quellen zu

---

[28] http://vangoghletters.org [Stand: 30. Nov. 2015]; http://www.weber-gesamtausgabe.de [Stand: 30. Nov. 2015]; http://www.heine-portal.de [Stand: 30. Nov. 2015]; http://www.briefedition.alfred-escher.ch [Stand: 30. Nov. 2015]; http://august-wilhelm-schlegel.de/briefedigital/ [Stand: 30. Nov. 2015]. Zu den Kontexten des Schlegel-Projekts siehe auch Jochen Strobel, *Digitale Briefedition und semantische Erschließung. Von den Briefen der Jenaer Romantikergeneration zur Edition der Korrespondenz August Wilhelm Schlegels*, in: *editio* 28 (2014), S. 151–174; zu den medientechnischen Verfahrensweisen des Projekts Claudia Bamberg und Thomas Burch, *Inventarisieren, Analysieren und Archivieren vernetzt. Digitalisierung und Edition größerer Briefkorpora mit der virtuellen Editionsplattform ‚Forschungsnetzwerk und Datenbanksystem' (FuD)*, in: *Fontanes Briefe ediert*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Rainer Falk (wie Anm. 27), S. 288–305.

[29] Zu Begriff und Konzept dieses Interesses der Briefforschung siehe Wolfgang Bunzel, *Briefe, Briefnetze, Briefnetzwerke. Überlegungen zur epistolaren Interkonnektivität*, in: *Fontanes Briefe ediert*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Rainer Falk (wie Anm. 27), S. 232–245, hier zum Begriff des ‚Radialnetzes' bes. S. 238.

[30] Vernetzte Korrespondenzen | Exilnetz 33. Erforschung und Visualisierung sozialer, räumlicher, zeitlicher und thematischer Netze in Briefkorpora, URL: http://exilnetz33.de [Stand: 30. Nov. 2015]. Siehe auch die Vorstellung des Projekts von Vera Hildenbrandt und Roland S. Kamzelak, *„Im Exil erweitert sich die Welt". Neue Zugangswege zu Korrespondenzen durch Visualisierung*, in: *editio* 28 (2014), S. 175–192.

weiteren thematischen Anschlüssen, erweitert werden kann – in faksimilierten oder transkribierten Volltext-Einbindungen oder durch externe Links –, ist ein weiterer Vorteil des Digitalen Mediums.

Darüber hinaus kann die Digitale Plattform auch als Verknüpfung von (digitalen/digitalisierten)[31] separat entstandenen autorzentrierten Briefeditionen auftreten und auf diese Weise ein Briefnetz aus den ursprünglichen Einzeleditionen herstellen. Überlegungen zu einer solchartigen Editionsplattform sind für ein Projekt ‚Romantische Briefnetzwerke' vorgebracht worden, und zwar unter Verzicht auf eine informationstechnische „Superstruktur" und mit dem Plädoyer für ein „intelligentes Verknüpfungssystem, das vorhandene Dokumente in Konnex zueinander bringt."[32] Dennoch bleibt auch für solche technisch eher niedrigschwellig angedachten Plattformprojekte die Frage virulent, inwieweit die den Netzwerkpool bildenden Einzelprojekte die strukturellen und technischen Voraussetzungen für passgenaue Verknüpfungen bieten bzw. daraufhin nachgearbeitet werden müssen, wobei bisher eher rudimentäre Vorstellungen von den dafür notwendigen Standardisierungen auf systematischer und technischer Ebene bestehen.[33] Immerhin könnten die genannten Unternehmungen als eine Einlösung jener geforderten „[n]euere[n] Ansätze jenseits der Autorzentriertheit"[34] in der Editorik gelten und dadurch auch einen editionstheoretischen Innovationscharakter reklamieren.

Allemal aber wird der Editor einer Digitalen Plattform vielfältige Selektionsentscheidungen treffen müssen, um seiner Edition oder Plattform durch Rahmensetzung ein klar konturiertes Profil zu verleihen. Und solche Selektionsentscheidungen werden keineswegs leichter, je mehr sich die Plattformidee durch die Möglichkeiten des Digitalen dem Big-Data-Konzept nähert. Stattdessen lauert allerdings hinter der Big-Data-Option eine andere Gefahr, oder nennen wir sie lieber Verführbarkeit: Die bisherigen editionswissenschaftlichen Standards der Textkonstitution und Textrepräsentation stehen nicht mehr an allererster Stelle.[35] So verzichten die erwähnte

[31] Zur Begrifflichkeit siehe Patrick Sahle, *Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels*. Teil 2: *Befunde, Theorie und Methodik*, Norderstedt 2013 (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 8), S. 152.

[32] Wolfgang Bunzel, *Briefnetzwerke der Romantik. Theorie – Praxis – Edition*, in: *Brief-Edition im digitalen Zeitalter*, hg. von Anne Bohnenkamp und Elke Richter (wie Anm. 5), S. 109–131, hier S. 123.

[33] Zu Letzterem siehe Peter Stadler, *Interoperabilität von digitalen Briefeditionen*, in: *Fontanes Briefe ediert*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Rainer Falk (wie Anm. 27), S. 278–287, hier bes. S. 281–287.

[34] Hans Walter Gabler, *Wider die Autorzentriertheit in der Edition*, in: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 2012*, S. 316–348, hier S. 344.

[35] Kritik daran – hier im bibliothekarisch-buchkundlichen Kontext – findet sich auch bei Bodo Plachta, *Edition und Bibliothek*, in: *Digitale Edition und Forschungsbibliothek. Beiträge der Fachtagung im Philosophicum der Universität Mainz am 13. und 14. Januar 2011*, hg. von Christiane Fritze, Franz Fischer, Patrick Sahle und Malte Rehbein, Wiesbaden 2011 (Bibliothek und Wissenschaft 44), S. 23–36, hier S. 34.

Digitale Schlegel-Briefedition wie auch das „Exilbriefnetz"-Projekt auf die textkritisch beste Konstituierung der Brieftexte und greifen bei schon veröffentlichten Briefen auf die älteren, nach ganz unterschiedlichen, auch je zeitgenössischen Standards hergestellten Brieftexte zurück. Die Gründe sind leicht ersichtlich: (1) Die Menge des zu edierenden Materials – auch wenn es sich in beiden Fällen noch nicht wirklich um ‚Big Data' handelt – wäre in der – im Gegensatz zu herkömmlichen historisch-kritischen Briefprojekten – allemal äußerst knapp bemessenen Projektlaufzeit nicht zu bewältigen gewesen, und (2) stehen andere Interessen als die der Textkonstitution im Vordergrund, nämlich etwa das thematische Interesse an der *inhaltlichen Erschließung* und *Verknüpfung* der Exilanten-Briefe im „Exilbrief"-Projekt oder eine Darbietung des *vollständigen*, aber eben auch *umfänglichen* Briefkorpus bei der Schlegel-Briefedition.

In diesem Spannungsfeld von Chancen und Gefahren, von Gewinnen und Verlusten bewegt sich das editorische Ausgabeformat der Digitalen Plattform. Wichtig wird sein, dass die editorischen Standards, die für die Buchedition entwickelt worden sind, nicht grundsätzlich gleich zusammen mit der – vermeintlichen – Antiquiertheit des analogen Mediums über Bord geworfen werden. Andererseits sind die neu entstehenden editorischen Formate ja zugleich thematisch innovativ, auch wenn sie auf einer editorischen Aufgabenverschiebung gründen. Diese betrifft nicht nur die textkritischen Standards, sondern auch die Frage, inwiefern Digitale Editionen und Digitale Plattformen einen zunehmend archivalischen Charakter tragen,[36] als ‚virtuelles Archiv'[37] zu einer visuellen Reduplikation des physischen Archivs werden, unter Umständen sich aber auch weiter von genuin Editorischem entfernen und sich primär als Metadaten anbietende und strukturierende, aber auch extern vernetzende Datenbank verstehen. Insofern bleibt es spannend zu beobachten, wie sich die zukünftigen Digitalen Plattformen positionieren und welche Ziele sie unter Anwendung welcher Verfahrensweisen anstreben. Jedenfalls bieten die angedachten neuen Editionsformate, in denen sich die Briefedition wiederfindet, Gelegenheiten zur Reaktion auf die Klage, dass die „digitale Briefedition […] ihren Kinderschuhen noch nicht entwachsen"[38] sei.

---

[36] Vgl. auch Wolfgang Lukas, *Was ist das Digitalisierungsinteresse der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung?*, in: *Digital und analog. Die beiden Archivwelten. 46. Rheinischer Archivtag. Ratingen 21.–22. Juni 2012. Beiträge*, hg. vom LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum, Bonn 2013 (Archivhefte 43), S. 32–47, hier S. 38; Patrick Sahle, *Digitales Archiv – Digitale Edition. Anmerkungen zur Begriffsklärung*, in: *Literatur und Literaturwissenschaft auf dem Weg zu den neuen Medien. Eine Standortbestimmung*, hg. von Michael Stolz, Lucas Marco Gisi und Jan Loop, Zürich 2007 (Literaturwissenschaft und neue Medien 1), S. 64–84.

[37] Siehe dazu jüngst Peter Shillingsburg, *Development Principles for Virtual Archives and Editions*, in: *Variants* 11 (2014), S. 11–28.

[38] Jochen Strobel, *Der Brief als Prozess. Entwurf und Konzept in der digitalen Edition*, in: *Brief-Edition im digitalen Zeitalter*, hg. von Anne Bohnenkamp und Elke Richter (wie Anm. 5), S. 133–146, hier S. 146, in Hinblick auf den Umgang aktueller digitaler Briefeditionen mit Entwürfen.

Gudrun Oevel

Der Ton macht die Musik

Digitalisierung von Forschungsprozessen nicht nur in der Musikwissenschaft

„Der Ton macht die Musik“ ist ein klassischer deutscher Ausspruch mit folgender Bedeutung: „Dieses Sprichwort nimmt auf die Tatsache Bezug, dass der Tonfall beim Sprechen und die Freundlichkeit bzw. Unfreundlichkeit des Auftretens wichtiger für die Wirkung einer Person sind als der eigentliche Inhalt des Gesagten.“[1]

In meiner persönlichen Sicht auf Joachim Veit, sein Werk und sein Wirken ist dieses Sprichwort mit seiner Bedeutung eine Art Motto: Eine direkte Verknüpfung ergibt sich sofort aus den Erfolgen von Joachim Veit hinsichtlich der „Digitalen Musikwissenschaft“, speziell der „Digitalen Musikedition“. Auch wenn hier natürlich die Töne akustisch die Musik machen, entfaltet sich die Wirkung der Edition in der Gesamtschau aus der Vielfalt der zugrunde liegenden Quellen in der persönlich geprägten Zusammenstellung des Editors. Einzelne Text-, Noten-, Bild- und Tondokumente werden zu einer Edition verknüpft, die wie Noten im Verhältnis zum Gesamtwerk mehr sind als die Summe ihrer Einzelteile. Joachim Veit hat das Feld der Digitalen Musikedition geprägt wie kaum ein anderer Forscher im deutschsprachigen Raum. Eine Google-basierte Suchanfrage am 31. Juli 2015 ergab unter den ersten zehn Treffern nur eine Referenz auf ein Projekt, was nicht direkt mit Joachim Veit in Verbindung gebracht werden kann (siehe Abbildung 1).

Digital Humanities an der Universität Paderborn

Auch an der Universität Paderborn gehört Joachim Veit zu denjenigen, die Projekte im Bereich der sogenannten Digital Humanities (DH) etabliert haben. Beispielhaft

[1] Redensarten-Index, *Der Ton macht die Musik*, online abrufbar unter http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=der+ton+macht+die+musik&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5b%5d=rart_ou&suchspalte%5b%5d=rart_varianten_ou [Stand: 30. Nov. 2015].

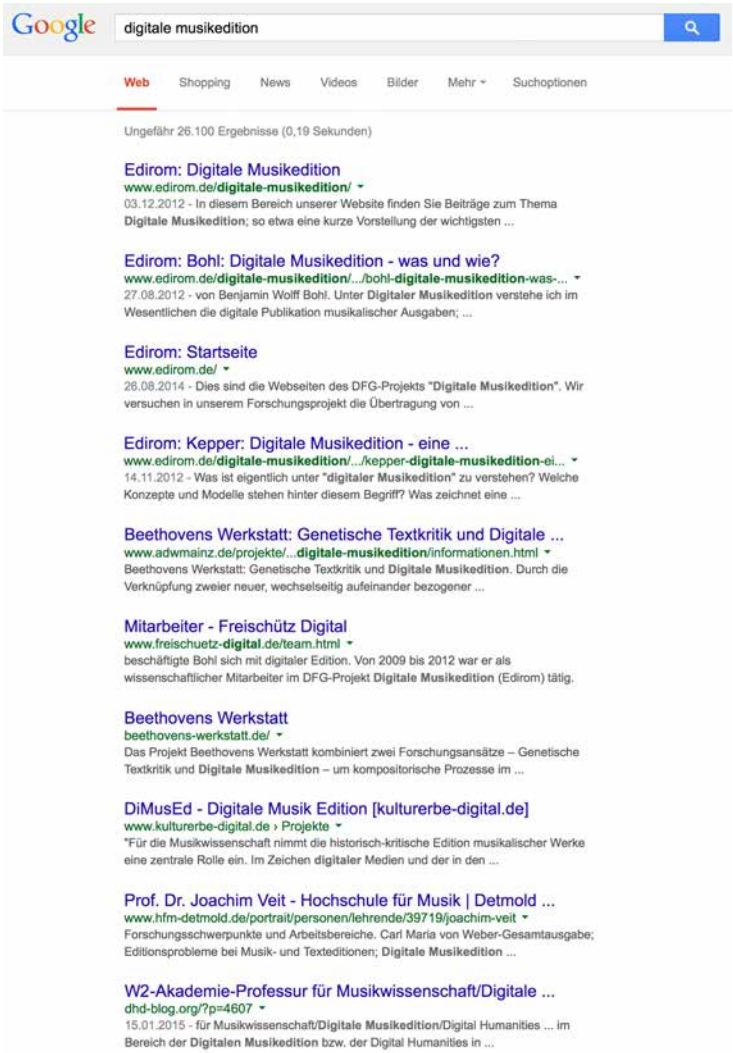


Abbildung 1: Google-Suchergebnis zu „digitale musikedition“ vom 31. Juli 2015

zu nennen sind das bereits ab 2003 verfolgte Projekt *Edirom*,[2] das Akademie-Projekt *Beethovens Werkstatt*[3] oder auch das Projekt *Freischütz Digital*.[4] Parallel entwickelten sich an der Universität Paderborn auch andere Projekte, beispielsweise in der Digitalen Kunstgeschichte seit 2006 das Paderborner Bildarchiv,[5] das Projekt *studiolo communis*[6] oder auch das Projekt *WeSa – Wesersandstein als globales Kulturgut*,[7] um nur einige zu nennen. Aufbauend auf diesen Erfolgen, gelang es, auf Initiative von Joachim Veit 2014 auch das *Zentrum Musik – Edition – Medien* (ZenMEM)[8] gemeinsam zwischen der Universität Paderborn, der Hochschule für Musik Detmold und der Hochschule Ostwestfalen-Lippe zu etablieren. Insgesamt ist damit der Bereich Digital Humanities an der Universität Paderborn auf dem Weg, sich zu einem weiteren Profilbereich in Kooperation insbesondere zwischen Kulturwissenschaft und Informatik zu entwickeln. Alle genannten Projekte und Entwicklungen sind nicht nur politisch und inhaltlich spannend, sondern benötigen auch ein interdisziplinäres Engagement und Verständnis aller Beteiligten sowie neue Formen von Werkzeugen und der Zusammenarbeit. Die damit verbundenen Herausforderungen sollen im Weiteren genauer beleuchtet werden.

Herausforderungen bei der digital gestützten Forschung

In der aktuellen Diskussion um Digitale Transformation, Digital Humanities, E-Science, Forschungsdatenmanagement, Data Driven Science, Digitale Editionen usw. steht als Treiber meist die technologische Entwicklung bei der standardisierten Erfassung und digitalen Bearbeitung von Objekten im Vordergrund. Zusätzlich werden auch die Implikationen rechtlicher Fragestellungen hinsichtlich Urheber-, Verwertungs- und Datenschutzrechten sowie die Auswirkungen auf Forschungs- und Publikationsprozesse breit diskutiert. Die Herausforderungen und die damit verbundenen Fra-

2 *Entwicklung von Werkzeugen für digitale Formen wissenschaftlich-kritischer Musikeditionen*, kurz *Edirom*, URL: http://www.edirom.de [Stand: 30. Nov. 2015].

3 *Beethovens Werkstatt – Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, URL: http://beethovens-werkstatt.de [Stand: 30. Nov. 2015].

4 *Freischütz Digital – Paradigmatische Umsetzung eines genuin digitalen Editionskonzepts*, URL: http://www.freischuetz-digital.de [Stand: 30. Nov. 2015].

5 Paderborner Bildarchiv – die Datenbank des Kompetenzzentrums für Kulturerbe: materiell – immateriell – digital, URL: http://kw1.uni-paderborn.de/institute-einrichtungen/historisches-institut/kompetenzzentrum-kulturerbe/bildarchiv/paderborner-bildarchiv [Stand: 30. Nov. 2015].

6 *studiolo communis*, URL: http://imt.uni-paderborn.de/projekte/studiolo-communis [Stand: 30. Nov. 2015].

7 *Wesersandstein als globales Kulturgut (WeSa)*, URL: http://pt-dlr-gsk.de/de/1174.php [Stand: 30. Nov. 2015].

8 Zentrum Musik – Edition – Medien, URL: http://zenmem.de [Stand: 30. Nov. 2015].

gestellungen sind vielfältig und reichen von Fragen zur Objektgranularität über Standards bis hin zur Langzeitarchivierung von Daten und Softwareprodukten. Allen beteiligten Akteuren ist klar, dass viele Fragestellungen interdisziplinär angegangen und damit auch Rollen und Zuständigkeiten neu austariert werden müssen. Diese Neujustierung betrifft nicht nur die wissenschaftlichen Fachrichtungen, sondern auch die sogenannten Infrastruktureinrichtungen an Hochschulen und Forschungseinrichtungen. Gemeint sind hier die Einrichtungen, die unter den Labeln Bibliothek und Rechenzentrum firmieren.

Auf der Seite der Werkzeuge spricht man in diesem Zusammenhang verallgemeinernd oft von virtuellen Forschungsumgebungen, als einer „kontextspezifische[n] Umgebung, die es Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern ermöglicht, über organisatorische und geografische Grenzen hinweg kollaborativ zunehmend komplexere Forschungsfragen zu bearbeiten."[9] Der Begriff wird im Folgenden in Analogie zu den Empfehlungen der Kommission *Zukunft der Informationsinfrastruktur*[10] als Oberbegriff für „flexible Infrastrukturen verwendet, die es Forschern erlauben, die Potenziale elektronischer Medien und Technologien für das kollaborative Arbeiten zu nutzen und daraus auch neue Forschungsmethoden und -gegenstände zu entwickeln". Projektbezogen wurden bisher viele unterschiedliche Forschungsumgebungen, beispielsweise *TextGrid* für die Geisteswissenschaften,[11] nicht nur in Deutschland aufgebaut. Deren Erfolgsfaktoren und Nachhaltigkeit sind in den letzten Jahren, bedingt u. a. durch den Ablauf der Projektförderungen und durch die Empfehlungen der Kommission *Zukunft der Informationsinfrastruktur*, stärker in den Fokus gelangt.[12]

Auf der Ebene der Zusammenarbeit wird insbesondere auch das Verhältnis von Fachwissenschaft und Infrastruktureinrichtungen wie Medien- und Rechenzentren sowie Bibliotheken diskutiert.

---

9 Art. *Virtuelle Forschungsumgebung*, in: *Wikipedia. Die freie Enzyclopädie*, online abrufbar unter https://de.wikipedia.org/wiki/Virtuelle_Forschungsumgebung [Stand: 30. Nov. 2015].

10 Kommission Zukunft der Informationsinfrastruktur (KII), *Gesamtkonzept für die Informationsinfrastruktur in Deutschland. Empfehlungen der Kommission Zukunft der Informationsinfrastruktur im Auftrag der Gemeinsamen Wissenschaftskonferenz des Bundes und der Länder*, April 2011, online abrufbar unter http://www.leibniz-gemeinschaft.de/fileadmin/user_upload/downloads/Infrastruktur/KII_Gesamtkonzept.pdf [Stand: 30. Nov. 2015].

11 *TextGrid – Virtuelle Forschungsumgebung für die Geisteswissenschaften*, URL: http://www.textgrid.de [Stand: 30. Nov. 2015].

12 KII, *Gesamtkonzept für die Informationsinfrastruktur* (wie Anm. 10).

Erfolgskriterien virtueller Forschungsumgebungen

Buddenbohm u. a. haben sich im Rahmen eines DFG-geförderten Projekts mit Erfolgskriterien für den Aufbau und nachhaltigen Betrieb Virtueller Forschungsumgebungen (VREs) befasst.[13] Sie schlagen im Ergebnis ein Lebensphasen-Modell vor und entwickeln erfolgskritische Faktoren für den Übergang in einen nachhaltigen Betrieb einer VRE. Die Erfolgskriterien werden aus Sicht der beteiligten Gruppen „Nutzer, Betreiber und Förderer" priorisiert und enthalten folgende Elemente: Nutzung (Intensität, Umfang), Relevanz/Community-Aspekt (Verbreitung), Wissenstransfer (Austausch, Transparenz), Kollaboration (unterstützte Formen), Publikation/Ergebnisse (Wertschöpfung), Kompetenzvermittlung (Unterstützung von Qualifikationsprozessen, Integration in die Lehre), Nachnutzung von Infrastruktur, Außenwirkung/Öffentlichkeitsarbeit, Interoperabilität, Skalierbarkeit/Modularität, Einbindung in wissenschaftliche Workflows, Performance/Usability. Diese Erfolgskriterien versuchen zusammengefasst die Unterstützungsfunktionen von VREs zu klassifizieren und zu bewerten. Die dahinterstehende Logik beleuchtet das Dilemma der Förderer von Infrastruktur, nämlich die Schwierigkeit der Beantwortung der allgemeinen Frage, wann eine Infrastruktur für den Wissenschaftsbereich erfolgreich ist. In der derzeitigen Spezifikation des Kerndatensatzes Forschung,[14] mit dem die Forschungsberichterstattung in Deutschland vergleichbarer gemacht werden soll, wird dazu insbesondere eingefordert, Ergebnisse immer zusammen mit Angaben zur genutzten Forschungsinfrastruktur zu veröffentlichen.

Die kurze Diskussion der beiden Aspekte Erfolgskriterien und Kerndatensatz Forschung zeigt, dass die Entwicklung von Instrumenten zur Analyse des Fortschritts in der digitalen Forschung längst noch nicht abgeschlossen ist. Sie erinnert an die Genese beim E-Learning, wo breit gefördert im ersten Schritt zunächst auch Inhalte und Werkzeuge entwickelt wurden, anschließend Nachhaltigkeitsstrategien diskutiert und gefördert wurden sowie bis heute Anstrengungen zur Etablierung qualitativer Erfolgskriterien für die Verbesserung der Lehre notwendig sind.

Es kommt ein weiterer Punkt bei der digitalen Transformation hinzu: In vielen Projekten werden Software-Bausteine entwickelt, um die Forschungsdaten im Forschungsprozess zu analysieren, zusammenzuführen, zu vergleichen und zu bewerten. Diese

[13] Stefan Buddenbohm, Harry Enke, Matthias Hofmann, Jochen Klar, Heike Neuroth und Uwe Schwiegelshohn, *Erfolgskriterien für den Aufbau und nachhaltigen Betrieb Virtueller Forschungsumgebungen*, Göttingen 2014 (DARIAH-DE Working Papers Nr. 7), URN: urn:nbn:de:gbv:7-dariah-2014-5-4.

[14] Wissenschaftsrat, *Empfehlung zu einem Kerndatensatz Forschung*, 25. Januar 2013 (Drs. 2855–13), online abrufbar unter http://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/2855-13.pdf [Stand: 30. Nov. 2015]; Wissenschaftsrat, *Spezifikation des Kerndatensatzes Forschung (Beta-Version)*, 2015, online abrufbar unter http://kdsf.fit.fraunhofer.de/beta/ [Stand: 30. Nov. 2015].

Software-Bausteine als Teile einer virtuellen Forschungsumgebung erreichen in Projekten jedoch maximal den Status eines Prototyps, dessen dauerhafter Betrieb und dessen Weiterentwicklung typischerweise nicht gewährleistet sind[15] und der zusätzlich auf Grund der schnellen technologischen Entwicklungszyklen im Bereich der Informationstechnologien auch grundsätzlich in Frage gestellt werden muss.

Gern wird hier die Rolle der Infrastruktureinrichtungen für einen nachhaltigen Betrieb betont. Es stellt sich aber heraus, dass die Entwicklungsphasen von einem Prototyp hin zu einem nachhaltigen Produkt eine Infrastruktureinrichtung allein überfordern. Hier verschieben sich die klassischen Grenzen zwischen Forschung und Infrastruktureinrichtungen. Letztere sind als reine Betreiber am Ende der Prozesskette nicht mehr gefragt bzw. können diese Aufgabe in der heutigen Komplexität nicht mehr leisten. Damit stellt sich die Frage nach der Neuausrichtung der Aufgaben einer möglichst zukunftsfähigen Infrastruktureinrichtung im digitalen Wissenschaftsbetrieb.

Neue Form der Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Infrastruktur

Nentwich hat dazu bereits 1999 für Bibliotheken drei mögliche Modelle zur Weiterentwicklung der Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Bibliotheken zur Diskussion gestellt. Das erste Modell beinhaltet die Aneignung von intensiven Kenntnissen im Bereich *Cyberscience*, wie er die zukünftige digitale Wissenschaftswelt nennt, durch die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler selbst. Im zweiten Modell übernehmen sogenannte *Information Broker* als Zuarbeiterinnen und Zuarbeiter die Recherche und Aufarbeitung der wissenschaftlichen Informationsvielfalt für die kreativen, wissenschaftlich tätigen Personen. Als am wahrscheinlichsten schätzt er das dritte Modell ein, in dem zukünftig Bibliothekarinnen und Bibliothekare mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern verstärkt zusammenarbeiten.[16] Die Entwicklung zeigt, dass sich Information Broker bisher eher an den im Aufbau befindlichen sogenannten nationalen Datenzentren als an jeder einzelnen Universität etablieren.

In der aktuellen Diskussion um das Forschungsdatenmanagement hat sich hier nämlich die Verschiebung der Zuständigkeiten bereits manifestiert. Nicht erst seit den Publikationen der Kommission *Zukunft der Informationsinfrastruktur*,[17] der DFG[18]

[15] Vgl. auch Buddenbohm u. a., *Erfolgskriterien für den Aufbau und nachhaltigen Betrieb Virtueller Forschungsumgebungen* (wie Anm. 13).

[16] Michael Nentwich, *Cyberscience: Die Zukunft der Wissenschaft im Zeitalter der Informations- und Kommunikationstechnologien*, 1999 (MPIfG Working Paper 99/6).

[17] KII, *Gesamtkonzept für die Informationsinfrastruktur* (wie Anm. 10).

[18] Deutsche Forschungsgemeinschaft, *Die digitale Transformation weiter gestalten – Der Beitrag der Deutschen Forschungsgemeinschaft zu einer innovativen Informationsinfrastruktur für die Forschung*, 2012

und der EU[19] wird die Verwaltung von Forschungsdaten als eines der wichtigsten Themen bei der Digitalisierung der Wissenschaft angesehen. Bei diesen sogenannten Forschungsprimärdaten liegt die große Herausforderung in deren einfacher Nachnutzung. Hier sind neben rechtlichen Fragen des Urheberschutzes und des Verwertungsrechts insbesondere auch Fragen zur Auffindbarkeit von Daten, zur Reproduzierbarkeit, zur Zitierbarkeit und zur dauerhaften Langzeitarchivierung zu klären.[20] Bei den Forschungsprimärdaten handelt es sich typischerweise um nicht-textuelle Daten wie beispielsweise Messreihen, Video- oder Audiomaterial, Bilddaten, Umfrage-Ergebnisse, die einer breiten (Nach-)Nutzung zugeführt werden sollen. Dazu gehören im aktuellen Zusammenhang natürlich auch Musikstücke in digitaler Repräsentation. Bezüglich der privaten, kooperativen oder öffentlichen Bereitstellung unterscheidet man nach Ludwig/Enke[21] in Anlehnung an Treloar/Harboe-Ree[22] unterschiedliche Domänen der Datenhaltung mit strukturierten Übergängen.

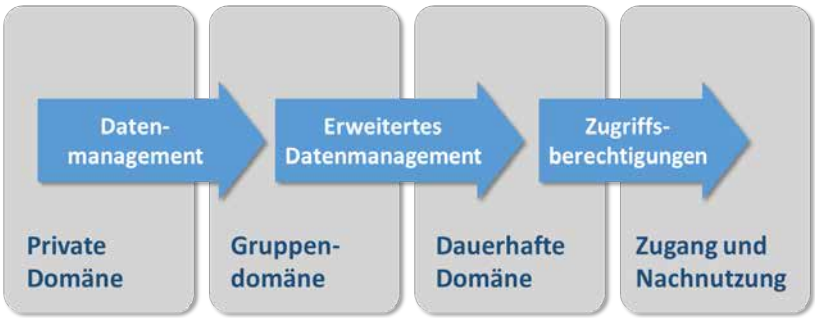


Abbildung 2: Domänenmodell mit strukturierten Übergängen[23]

(Positionspapier der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Ausschuss für Wissenschaftliche Bibliotheken und Informationssysteme).

19 Europäische Union, *Riding the wave. How Europe can gain from the rising tide of scientific data. Final Report of the High Level expert Group on Scientific Data*, 2010, online abrufbar unter http://ec.europa.eu/information_society/newsroom/cf/dae/document.cfm?doc_id=707 [Stand: 30. Nov. 2015].

20 Vgl. beispielsweise das Wiki Forschungsdaten.org, URL: http://www.forschungsdaten.org [Stand: 30. Nov. 2015].

21 *Leitfaden zum Forschungsdaten-Management. Handreichungen aus dem WissGrid-Projekt*, hg. von Jens Ludwig und Harry Enke, Glücksstadt 2013.

22 Andrew Treloar und Catherine Harboe-Ree, *Data management and the curation continuum: how the Monash experience is informing repository relationships*, 2008, online abrufbar unter http://arrow.monash.edu.au/hdl/1959.1/43940 [Stand: 30. Nov. 2015].

23 Die Abbildung ist folgender Publikation entnommen: *Leitfaden zum Forschungsdaten-Management* (wie Anm. 21).

Früher lagen die Daten im Forschungsprozess lediglich auf den Arbeitsplatzrechnern der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler. Eine Nachnutzung wurde auf persönlicher Ebene organisiert und hatte meist den kompletten Austausch von Daten zur Folge. Der Bereich „Zugang und Nachnutzung" bezog sich lediglich auf gedruckte Publikationen. Seit vielen Jahren fördert u. a. die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Zuge ihrer Programme im Rahmen der Wissenschaftlichen Literaturversorgungs- und Informationssysteme[24] den Aufbau von dauerhaften Repositorien für unterschiedliche Materialien in der dauerhaften Domäne sowie den Übergang von der dauerhaften Domäne in die Nachnutzung. Viele Wissenschaftsbereiche haben begonnen, ihre Daten fachspezifisch zusammenzuführen und gegenseitig zu nutzen. So wird beispielsweise im Projekt *Humanities Data Centre*[25] ein Forschungsdatenzentrum für die Geisteswissenschaften konzipiert. Andere Beispiele sind das Projekt *German Federation for Biological Data* (GFBio)[26] für eine nationale Dateninfrastruktur für biologische und umweltbezogene Daten oder das Projekt *Forschungsdatenzentrum Archäologie und Altertumswissenschaften* (IANUS).[27]

Das Rechenzentrum ist in dem schematischen Domänenmodell (Abbildung 2) klassisch als Bereitsteller von physikalischen Speicherressourcen bekannt, die Bibliothek kümmert sich um das Management der Metadaten. Auch hier stellt sich die Frage nach der Neujustierung von Aufgaben, denn bereits für das Datenmanagement in der privaten und in der Gruppendomäne braucht es heute Know-how in Bezug auf Daten- und Metadaten-Management, so dass die oben charakterisierten Übergänge in der Praxis heute fließend sind.

In Brennecke/Oevel/Strauch[28] haben wir die These aufgestellt, dass nicht nur das erste von Nentwich diskutierte Modell, sondern auch die beiden anderen Modelle ihre Berechtigung haben. Dazu haben wir eine Verfeinerung des sogenannten

---

[24] Deutsche Forschungsgemeinschaft, Förderprogramm Wissenschaftliche Literatur- und Informationssysteme (LIS), online abrufbar unter http://www.dfg.de/foerderung/programme/infrastruktur/lis/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[25] *Humanities Data Centre (HDC)*, URL: http://humanities-data-centre.org [Stand: 30. Nov. 2015].

[26] *German Federation for Biological Data (GFBio)*, URL: http://www.gfbio.de [Stand: 30. Nov. 2015].

[27] *IANUS – Forschungsdatenzentrum Archäologie & Altertumswissenschaften*, URL: http://www.ianus-fdz.de [Stand: 30. Nov. 2015].

[28] Andreas Brennecke, Gudrun Oevel und Thomas Strauch, *Unterstützung des Forschungsprozesses aus infrastruktureller Sicht*, in: *studiolo. Kooperative Forschungsumgebungen in den Digital Humanities*, Paderborn 2015 (Tagungsband zur gleichnamigen Tagung am 22. Juli 2013 in Paderborn), Druck in Vorbereitung.

Wissenskreislaufes[29] mit den Dimensionen „Strukturieren“ und „Organisieren“ (siehe Abbildung 3) eingeführt.

- **Strukturieren** steht für eine flexible Anordnung und Verknüpfung gemäß dem mit den jeweiligen Objekten und Artefakten verbundenen Wissen. Metadaten können dabei eine Rolle spielen. Der Zwang, für jedes Objekt beim Hochladen zuerst einen formal vollständigen Metadatensatz zu erzeugen, ist hier kontraproduktiv und behindert die Kreativität.
- **Ordnen** hingegen erzeugt eine langfristig verfügbare und archivierbare, für eine Community oder sogar fachübergreifend durchsuchbare Anordnung und Verschlagwortung, wobei der Fokus u. a. auf definierten Metadaten liegen kann.

Die klassischen Domänen von Infrastrukturdienstleitern wie Rechenzentren und Bibliotheken befinden sich auf der Ebene „Organisieren“, wo Nachweissysteme und lange Lebensdauer im Sinne von Nachhaltigkeit und breite Zugänge im Mittelpunkt stehen. Hier sind im digitalen Zeitalter die Information Broker unterwegs. Auf der Ebene „Strukturieren“ findet Forschung statt; hier benötigen und entwickeln Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler selbstverständlich intensive digitale Kenntnisse. An den Grenzflächen vermischen sich die Zuständigkeiten und Anforderungen zwischen Wissenschaft und Infrastruktur und müssen in jedem Projekt neu ausgehandelt werden. Mit dieser Erweiterung greifen wir auch eine Forderung von Locher/Warnke auf, die feststellen: „Es ist bisher aber nur unzureichend gelungen, die digital verfügbaren kunsthistorisch relevanten und oft in Datenbanken organisierten Ressourcen mit den konkreten Arbeitsformen der Forschung und ihrer Veröffentlichungspraxis zu verknüpfen.“[30] Aus unserer Sicht ist die Einbettung von Personal aus den Infrastruktureinrichtungen in konkrete wissenschaftliche Projekte ein Schlüsselfaktor für erfolgreiche Zusammenarbeit.

---

[29] Vgl. auch *CLARIN, DARIAH, AHD 2020. Agenda 2020 für eHumanities in Deutschland. Fahrplan für die Etablierung einer virtuellen Forschungsumgebung für die Humanities*, 2007, online abrufbar unter https://kitwiki.csc.fi/twiki/pub/Nealt/SigInfra/Agenda_eHumanities-v4.pdf [Stand: 30. Nov. 2015] und Thomas Strauch, *E-Kompetenzentwicklung im öffentlichen Hochschulraum – Herausforderung für zentrale Einrichtungen*, in: *Bibliothek: Forschung und Praxis* 32 (2008), S. 160–167.

[30] Hubert Locher und Martin Warnke, *Ergebnisse des Round Table „Kritische Massen – Zur Anschlussfähigkeit digitaler Bildbestände an die aktuelle Kunsthistorische Forschung, Marburg, 18. Oktober 2013“*, 2013, URN: urn:nbn:de:bvb:355-kuge-348-2.

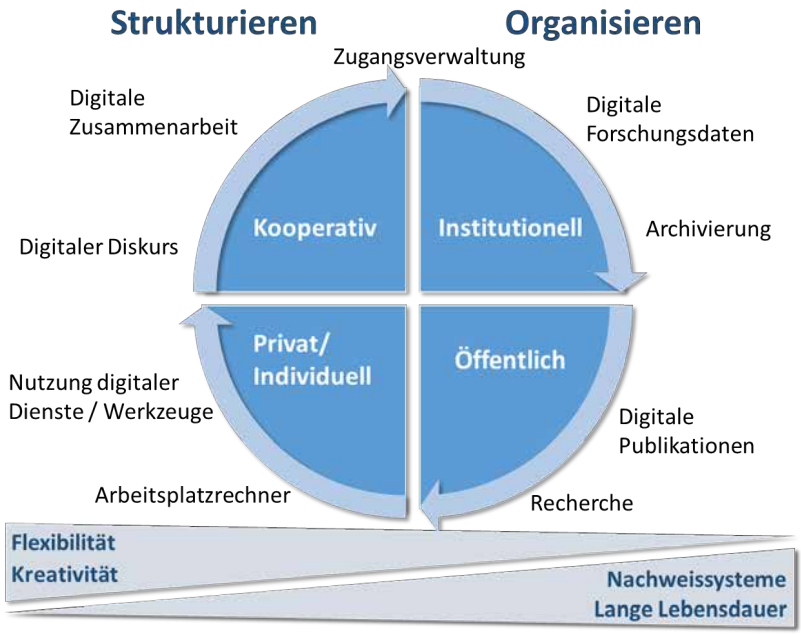


Abbildung 3: Idealisierter Wissenskreislauf unter Berücksichtigung der Domänen nach Brennecke/Oevel/Strauch, *Unterstützung des Forschungsprozesses* (wie Anm. 28)

Erfolgreiche Zusammenarbeit

Die bisherigen Ausführungen bezogen sich auf inhaltliche, technische und organisatorische Aspekte der Zusammenarbeit in interdisziplinären Forschungsprojekten. Zurückkommend auf das Sprichwort „Der Ton macht die Musik", wird dieses von Joachim Veit selbst benutzt, um die Beteiligung seiner Forschungsgruppe am Projekt *TextGrid* zu beschreiben:

> Dies ist vielleicht das wichtigste Ergebnis unserer Beteiligung an *TextGrid*, denn gemäß dem Spruch ‚Der Ton macht die Musik' hängt sehr viel von der Atmosphäre des Umgangs miteinander ab, in der erst lebendige Forschung gedeihen kann. Und eine virtuelle Forschungsumgebung wächst vor allem mit dem Vertrauen, das die Nutzer im Umgang mit daran beteiligten Personen – und nicht anonymen Techniken – aufbauen.[31]

Wer Joachim Veit kennt und ihn vor Augen hat, weiß, dass er in seiner liebenswürdigen und klaren Art hier bewusst inhaltliche Projektarbeit mit dem Vertrauen in Personen und Institutionen verknüpft.

Indirekt charakterisiert damit „Der Ton macht die Musik" für mich daher nicht nur das Arbeitsfeld der Digitalen Musikwissenschaft, sondern auch die Persönlichkeit von Joachim Veit. Seine Tonlage ist stets freundlich und respektvoll, die durch die Töne transportierten Inhalte sind klar und deutlich in der Ausrichtung und Zielsetzung. Der Umgang miteinander ist für Joachim Veit ebenso wichtig wie die semantische Bedeutung der gesprochenen Sätze.

Auch in vielen Projekten der Verfasserin hat sich der Ausspruch von Joachim Veit bestätigt. Neben der inhaltlichen Nähe bei den Zielen und Aufgaben, den Prozessen und Verfahren, der Organisation und der verwendeten Technik gehören die Etablierung von gemeinsamen Governance-Strukturen und Vertrauen in den Kooperationspartner zu den kaum messbaren, aber trotzdem nicht zu unterschätzenden Erfolgsfaktoren.

---

[31] Joachim Veit, *TextGrid lernt Noten*, in: *Textgrid: Von der Community – für die Community*, hg. von Heike Neuroth, Andreas Rapp und Sibylle Söring, Glücksstadt 2015, S. 139–151, DOI: 10.3249/webdoc-3947.

Bodo Plachta

„nicht einen Schuß Pulver werth“?
Editionsphilologie im Kontext romantischer Kulturkonzepte

1.

Die Edition von Texten hat bekanntermaßen eine lange Tradition und reicht bis in die Antike zurück.[1] Obwohl es auch im deutschen Sprachraum eine ausgeprägte Editionstradition gibt und wichtige editorische Impulse etwa von den Humanisten im 16. Jahrhundert ausgegangen sind, wurden Fragen der Textedition erst im 18. Jahrhundert wieder systematisch erörtert. Das Augenmerk lag jedoch nach wie vor auf der Edition antiker Texte, dann auf denen des Mittelalters und so gut wie gar nicht auf der Edition neuerer Texte. Eine bemerkenswerte Ausnahme war die Edition der Gedichte des Barockdichters Martin Opitz, die von Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger 1745 herausgebracht wurde. Bodmer und Breitinger diskutierten in ihrer Herausgebervorrede erstmals die so fundamental unterschiedliche Überlieferung antiker bzw. mittelalterlicher Texte im Vergleich mit der Überlieferung neuerer, nach der Erfindung des Buchdrucks entstandener Texte. Während Varianten in der Überlieferung antiker oder mittelalterlicher Texte meistens durch Abschreiber und Redaktoren entstanden waren und nur in ganz wenigen Fällen auf den Autor zurückgingen, erkannten Bodmer und Breitinger, dass die Varianten, die sie in der Überlieferung von Opitz’ Gedichten vorfanden, dagegen vom Autor stammten.[2] Aber die Zeit war für derartige, aus heutiger Perspektive innovative Beobachtungen noch nicht reif und daher auch nicht bereit für einen radikalen methodischen Paradigmenwechsel in der Textkritik. Die Diskussion editorischer Fragen befand sich weiterhin in der Hand von

[1] Dieser Beitrag greift Überlegungen aus folgenden Aufsätzen auf: Bodo Plachta, *Germanistische Editionswissenschaft im Kontext ihrer Geschichte*, in: *Anglia* 119 (2001), H. 1, S. 375–398 und Bodo Plachta, *Dilettanten und Philologen. Debatten über den Umgang mit Texten in Editionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Ästhetische Erfahrung und Edition*, hg. von Rainer Falk und Gert Mattenklott, Tübingen 2007 (Beihefte zu editio 27), S. 59–71. Der Wissenschaftsgeschichte der Edition widmet sich seit 2005 die Reihe „Bausteine zur Geschichte der Edition“, die von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta herausgegeben wird.

[2] Wiederabdruck der „Vorrede“ von Bodmer und Breitinger in: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.), *Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition*, Tübingen 2005 (Bausteine zur Geschichte der Edition 1), S. 4.

Altphilologen, die nach festen, lange erprobten Prinzipien Texte edierten. Insofern war die Edition der Epen Homers im 18. Jahrhundert durchaus ein Meilenstein in der Geschichte der Edition, weil man glaubte nachweisen zu können, dass der Autor Homer weitgehend eine Fiktion sei und „Ilias" und „Odyssee" vielmehr von mehreren Autoren verfasst worden seien. Insbesondere Friedrich August Wolf diskutierte diese ‚homerische Frage' in seinen berühmten „Prolegomena ad Homerum" (Halle 1795), die seitdem als wichtige Gelenkstelle in der Geschichte der Edition gelten. Wolf hatte sich darum bemüht, die Textgeschichte von „Ilias" und „Odyssee" zu rekonstruieren und einen kritischen Text aus den überlieferten Handschriften zu gewinnen.[3] Dieser Ansatz wich vom geläufigen Verfahren ab, nur eine überlieferte Handschrift, und zwar meistens den ‚textus receptus', als Grundlage der Edition zu wählen. Erst Karl Lachmann wird Jahre später an diese Überlegungen anknüpfen und den von Wolf eingeleiteten Methodenwechsel systematisch umsetzen. Vorerst aber war diese Form textkritischen Arbeitens im 18. Jahrhundert eine Randerscheinung.[4]

Ein paar Beispiele sollen die damals gängigen Vorstellungen vom kritischen Umgang mit Texten illustrieren:[5] Johann Christoph Gottsched etwa verlangte in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst", ein „Kritikus" müsse ein viel umfassenderes Verständnis von Literatur haben und dürfe sich nicht mit dem bloßen Sammeln von Varianten und Fehlern zufrieden geben: „Man begreift es schon, daß ein solcher Kritikus ein Philosoph seyn, und etwas mehr verstehen müsse, als ein Buchstäbler; der nur verschiedene Lesarten, oder besser zu sagen, die Schreib- und Druckfehler sammlen […] kann."[6] Gottsched wollte nicht über isolierte Elemente eines Textes diskutieren, sein Blick auf die Literatur als Ganzes war ein poetologischer. Mit Hilfe kritischer Verfahren wollte er vielmehr poetische Normen entwickeln und definieren, die gleichermaßen für Produktion und Rezeption Gültigkeit besäßen. Auch Johann Gottfried Herder wehrte sich noch Jahrzehnte später gegen den „Philologischen Parallelenkram."[7] Aber ihm ging es nicht mehr wie Gottsched um eine normative Poetik. Im Studium von Varianten lasse sich – so Herder – das schöpferische Genie

---

3 Vgl. E. J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley, Los Angeles u. a. 1974, S. 97 f.

4 Vgl. hierzu Magdalene Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung. Brüder Grimm – Benecke – Lachmann. Eine methodenkritische Analyse*, Berlin 1975, S. 21–25.

5 Die Konsequenzen für die im 18. Jahrhundert erarbeiteten Werkausgaben diskutiert vor breitem Hintergrund Peter-Henning Haischer, *Historizität und Klassizität. Christoph Martin Wieland und die Werkausgabe im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2011 (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen 28).

6 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Aufl., Darmstadt 1962, S. XXX.

7 *Herders sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877–1913 (Nachdruck Hildesheim 1967/68 und 1994), Bd. 3, S. 325 f.

des Dichters erkennen. Textkritik sollte daher dazu dienen, einen „gewissen und vesten Geschmack“[8] auszubilden. Und auch Goethe sah im Studium der Varianten die Förderung des kunstkritischen Geschmacks, wenn er schreibt:

> wir behaupten, daß ein verständiger fleißiger Literator durch Vergleichung der sämmtlichen Ausgaben unsres W i e l a n d s [...] allein aus den stufenweisen Correcturen dieses unermüdet zum Bessern arbeitenden Schriftstellers die ganze Lehre des Geschmacks würde entwickeln können.[9]

Obwohl das 18. Jahrhundert das Zeitalter der Kritik schlechthin war, sind allenthalben Vorbehalte gegenüber textkritischen Perspektiven erkennbar. Das lag sicherlich zunächst einmal daran, dass sich die deutsche Literatur erst allmählich als Nationalliteratur konstituierte. Die Beschäftigung mit der nationalen literarischen und kulturellen Überlieferung stand auf der literaturkritischen Tagesordnung deshalb nicht an oberster Stelle. Außerdem begegnete die Aufklärung gerade dem Mittelalter mit Skepsis und Distanz, was besonders diejenigen zu spüren bekamen, die sich mit der Edition mittelalterlicher Texte beschäftigten. Es gab zwar auch im 18. Jahrhundert eine Reihe von beachtlichen Editionen mittelalterlicher Texte, aber die mittelalterliche Literatur ließ sich mit diesen Editionen keineswegs im zeitgenössischen Literaturkanon durchsetzen. Die abschätzige Äußerung Friedrichs des Großen, der die französische Sprache und Literatur ohnehin der deutschen vorzog, über die 1782 von Christoph Heinrich Myller (Müller) veröffentlichte erste vollständige Edition des Nibelungenliedes fasst sämtliche Vorurteile der damaligen Zeit zusammen. Der König antwortete nach Lektüre der ihm gewidmeten Edition:

> Meiner Einsicht nach, sind solche, nicht einen Schuß Pulver, werth; und verdienten nicht aus dem Staube der Vergessenheit, gezogen zu werden. In meiner Bücher-Sammlung wenigstens, würde Ich, dergleichen elendes Zeug, nicht dulten; sondern herausschmeissen. Das Mir davon eingesandte Exemplar mag dahero sein Schicksaal, in der dortigen großen Bibliothec, abwarten.[10]

Die alleinige Wiedergabe der Handschriftentexte mit allen Schreibfehlern und Ungereimtheiten sowie jeglicher Verzicht auf Worterläuterungen oder Kommentar konnte

---

8 Suphan (Hg.), *Herders sämtliche Werke* (wie Anm. 7), Bd. 3, S. 329.

9 *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde. in 143, Weimar 1887–1919, Abt. 1, Bd. 40, S. 201.

10 Friedrich II. an Christoph Heinrich Myller (Müller), 22. Februar 1784; zitiert nach: *Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*, hg., eingeleitet und mit einer weiterführenden Bibliographie versehen von Gerard Kozielek, Tübingen 1977, S. 3.

wirklich nur einen kleinen Kreis echter Liebhaber oder Spezialisten begeistern. Eine größere Rezeption blieb dieser Nibelungenliedausgabe wie auch anderen vergleichbaren Editionen versagt, obwohl nun häufiger Stimmen laut wurden, die, wie der Historiker und Literat Justus Möser 1756, klagten: „Es ist würklich ein Schimpf vor uns Deutsche, daß nicht diese sämtlichen Überbleibsel der wahren und unverfälschten und gleichwohl zierlichen alten deutschen Sprache auf eine anständige und prächtige Art im Druck erscheinen."[11] In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, insbesondere in der Epoche des Sturm und Drang, erschienen zwar zahlreiche Programmschriften (z. B. „Von deutscher Art und Kunst", 1773), in denen das Interesse der jüngeren Autorengeneration für Ossian, Shakespeare und die mittelalterliche Architektur sichtbar wurde, doch galten zur Zeit der Weimarer Klassik die antike Kunst und Literatur wieder als ästhetisches Paradigma, was die Akzeptanz von Edition und Textkritik weiterhin bremste. Fruchtbare Anstöße für die Diskussion editorischer Fragen und damit für ein erstes Aufblühen kritischer Editionen in Deutschland gingen erst von romantischen Literatur- und Kulturkonzepten aus.

2.

Die Romantik in Deutschland lässt sich keineswegs als einheitliche Epoche charakterisieren. Sie umfasst verschiedene Phasen, ist von Brüchen und Umbrüchen gekennzeichnet und muss außerdem in einem größeren europäischen sowie interdisziplinären und multimedialen Kontext gesehen werden. Schon das Selbstverständnis vieler Romantiker oder deren Wahrnehmung des romantischen Diskurses war selten widerspruchsfrei. So hat es um 1830 Autoren gegeben, die sich von der Romantik distanzierten, obwohl sie sich früher als Romantiker verstanden hatten. Dennoch galten die Begriffe Romantik oder romantisch ungeachtet ihrer Polyvalenz den Zeitgenossen als Programmbegriffe mit deutlich oppositionellem Potenzial.[12] Kritik an der modernen Zivilisation ist daher regelmäßig ein zentrales Moment der Debatte. Man wandte sich mit großer Begeisterung der inneren und äußeren Natur des Menschen sowie vergangenen, insbesondere mittelalterlichen Zeiten, christlich geprägten Kulturen und vermeintlich urtümlichen Gesellschaftsformen zu. Die Romantik als Oppositionsbewegung richtete sich gegen Aufklärung und Klassizismus, aber auch gegen die feudale Gesellschaft und deren Reformunwilligkeit. Ihre Protagonisten wollten Teil einer umfassenden Erneuerungsbewegung sein. Die Romantik verstand sich daher ausdrücklich als eine dynamische Bewegung, die nicht selten programmatisch

[11] Justus Möser an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 24. Juli 1756. *Justus Möser, Briefe*, hg. von Ernst Beins und Werner Pleister, Hannover u. a. 1939, S. 84.

[12] Vgl. u. a. Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, Darmstadt 2004, S. 9–11.

mit Konzepten von Universalität und Fortschritt verknüpft war. Die Einbeziehung unterschiedlicher Künste, die Nähe zur Philosophie und die Öffnung der Kunst zum wirklichen Leben machten die Dynamik romantischer Konzepte aus. Immer wieder finden sich theoretische Erörterungen zum organischen Werden. Friedrich Schlegel etwa wollte „die Gegenstände nach ihrer innern Zusammensetzung und ihren Elementen, ihrer stufenweisen Entwicklung und ihren innern Verhältnissen zu sich selbst“[13] betrachten. Das historische Geschehen spielte eine entscheidende Rolle im romantischen Denken, wobei der „i n n e r [e] Z u s a m m e n h a n g d e r D i n g e“[14] Aufmerksamkeit fand. Der Versuch, Poesie und Mythologie zu verbinden, entsprang diesen Vorstellungen ebenso wie die Suche nach dem Unbewussten, Irrationalen und Subjektiven. Auch die historischen Eckdaten 1789 und 1830, mit denen wir heute die Romantik in Deutschland eingrenzen, entsprechen dieser von Umwälzungserfahrungen geprägten Programmatik. Die Französische Revolution, das Ende des Deutschen Reichs 1806, Aufstieg und Fall Napoleons sowie die Restauration alter feudaler Zustände nach 1815 gaben der Romantik ihr historisches Profil und schärften gleichzeitig das Bewusstsein vieler Menschen für „Zeit und Zeitlichkeit.“[15]

Dieses aufblühende Interesse an Geschichte machte auch vor den traditionellen Verfahren der Philologie nicht Halt, wobei die Edition als Teilbereich der Philologie in nicht unerheblichem Maße vom romantischen Diskurs profitierte. Aber der Diskurs allein reichte nicht aus, sondern es war zusätzlich eine gehörige Portion von Spezialisierung und Professionalisierung sowie das Engagement fördernder Institutionen notwendig,[16] um die methodischen Verfahren der Edition literarischer Quellen zu modernisieren und eine Debatte über Aufgaben und Ziele der Editorik in geregelte Bahnen zu lenken. Das hatte gleichzeitig zur Folge, dass die gelehrten Liebhaber und Amateure und alle, die vom inzwischen populären Heben vergessener (vornehmlich mittelalterlicher) literarischer Schätze profitieren wollten, zurückgedrängt wurden. Man sortierte sogar prominente Vertreter der Romantik in die ständig anwachsende Gruppe der Dilettanten ein, weil deren ästhetischer Aneignungsprozess der mittelalterlichen Literatur mit den wissenschaftlichen Prinzipien der aufstrebenden Philologie kollidierte. 1805 wurde in Göttingen eine Professur für Deutsche Philologie geschaffen und mit Georg Friedrich Benecke besetzt. Berlin zog 1810 mit der ersten Professur

---

13 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1958 ff., Bd. 12, S. 322 f.

14 Johann Samuel Ersch, Johann Gottfried Gruber (Hg.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet*, Leipzig 1818–1850, T. 15, S. 405.

15 Schmitz-Emans, *Literatur der Romantik* (wie Anm. 12), S. 37.

16 Vgl. Rainer Kolk, *Liebhaber, Gelehrte, Experten. Das Sozialsystem der Germanistik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: Fohrmann, Voßkamp (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert* (wie Anm. 16), S. 48–114.

für deutsche Sprache und Literatur nach; schon die Bezeichnung dieser Professur unterstrich die angestrebte Spezialisierung und die innovative Absicht, die dahinter stand. Bei dem Berliner Lehrstuhl handelte es sich vorerst noch um ein Extraordinariat ohne Besoldung. Aber mit der Berufung Heinrich von der Hagens wurde ein viel beachtetes Zeichen gesetzt, denn von der Hagen hatte sich 1807 mit einer Edition des Nibelungenliedes[17] einen Namen gemacht. Von der Hagen legte in einer „Zueignung" seine Absichten folgendermaßen dar:

> Wie man zu des Tacitus Zeiten die Altrömische Sprache der Republik wieder hervor zu rufen strebte: so ist auch jetzo, mitten unter den zerreißendsten Stürmen, in Deutschland die Liebe zu der Sprache und den Werken unserer ehrenfesten Altvordern rege und thätig, und es scheint, als suche man in der Vergangenheit und Dichtung, was in der Gegenwart schmerzlich untergeht. Es ist aber dies tröstliche Streben noch allein die lebendige Urkunde des unvertilgbaren Deutschen Karakters, der über alle Dienstbarkeit erhaben, jede fremde Fessel über kurz oder lang immer wieder zerbricht, und dadurch nur belehrt und geläutert, seine angestammte Natur und Freiheit wieder ergreift.[18]

Von der Hagen beschwor das Nibelungenlied außerdem als „das erhabenste und vollkommenste Denkmal einer so lange verdunkelten Nazionalpoesie,"[19] in dem sich „vorbildliche Lebensformen"[20] zeigen und die Möglichkeit eröffnet werde,

> die Schönheit und Anmuth jugendlicher Heldengestalten, kühner, ritterlicher Scherz, Uebermuth, Stolz und Trutz, männliche und minigliche Jungfrauen in des Frühlings und des Schmuckes Pracht, holde Zucht, einfache, fromme und freundliche Sitte, zarte Scheu und Schaam, und liebliches, wonniges Minnespiel[21]

zu studieren. Das nationale Programm, das hinter dieser Edition stand, wurde dadurch deutlich, dass der Editor den mittelhochdeutschen Text in Orthographie und Lautung modernisierte und damit auch für die Zeitgenossen lesbar und verständlich machte. Allerdings war nach unserem heutigen Verständnis eher eine Nachdichtung als ein historisch getreuer Text entstanden. Von der Hagen sprach deshalb von der „Erneuung" des Nibelungenlieds, wollte „das alte Deutsch in das neue umschreiben"

17 Heinrich von der Hagen, *Der Nibelungen Lied. Erneuet und erklärt*, Berlin 1807.

18 Zitiert nach: *Eine Wissenschaft etabliert sich. 1810–1870*, mit einer Einführung hg. von Johannes Janota, Tübingen 1980 (Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik 3), S. 63.

19 Ebd.

20 Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München 1989, S. 227.

21 Zitiert nach: Janota (Hg.), *Eine Wissenschaft etabliert sich* (wie Anm. 18), S. 64.

und bemühte sich, die „Dunkelheit", die „über manchen Stellen schwebt", durch eine moderne Wortwahl zu beseitigen. Obwohl von der Hagen als philologischer Dilettant galt und seine Nibelungen-Edition Kritiker auf den Plan rief, war die Edition bemerkenswert, weil sie die Leistung eines Patrioten war, der sich der wohl bekanntesten nationalen Textikone angenommen hatte: Die Edition erschien nur ein Jahr nach der vernichtenden Niederlage, die Napoleon der preußischen Armee 1806 bei Jena und Auerstedt beigebracht hatte. Der preußische Staat, der sich immer noch im Ruhm Friedrichs des Großen sonnte, war im Laufe der Zeit morsch geworden; das hatte die Niederlage auf dem Schlachtfeld mehr als offenkundig gemacht. Die Niederlage hatte außerdem deutlich gemacht, dass die deutsche Kleinstaaterei und ihre eifersüchtig gehüteten Partikularinteressen Napoleon in die Hände gespielt hatten. Die Frage der nationalen Einheit stand damit auf der politischen Tagesordnung wieder ganz oben, denn dem französischen Vormachtstreben war nur in einer gemeinsamen nationalen Aktion zu begegnen.

Zunächst einmal setzte die napoleonische Fremdherrschaft in Preußen eine beispiellose Modernisierung von Staat und Gesellschaft in Gang, die sich ausdrücklich als patriotische Neubesinnung und als Herausforderung des napoleonischen Frankreich verstand. Dieser Patriotismus formulierte schon bald den Wunsch nach nationaler Einheit. Insbesondere das Bürgertum favorisierte ein geeintes Staatswesen mit republikanischem Profil. Der preußische König und mit ihm die alten adligen Eliten versuchten, diese populären Initiativen zu instrumentalisieren und für ihre nach wie vor feudalen Absichten in Dienst zu nehmen. Das Verfassungsversprechen des preußischen Königs am Vorabend der Volkserhebung gegen Napoleon 1813 wurde später nie eingelöst! Sämtliche Reformen, auch die auf kulturellem und wissenschaftlichem Gebiet, sind vor diesem politischen Hintergrund zu sehen. Der sich überall formierende Patriotismus war außerdem eine nicht unerhebliche Motivation für die Arbeit der immer zahlreicher werdenden Germanisten. Die Rückbesinnung auf eine gemeinsame nationale Geschichte, Literatur-, Sprach- und Rechtstradition wurde zusätzlich stimuliert durch romantische Kulturkonzepte.[22] Sicherlich waren viele dieser Konzepte ahistorisch, weil sie auf Erfahrungen einer als defizitär empfundenen Gegenwart basierten. Man glaubte in der mittelalterlichen Kultur einen pulsierenden Organismus zu erkennen, der alle Barrieren der alten Ständegesellschaft überwand. Man sah sogar im mittelalterlichen Kaisertum eine Garantie für eine allgemeine Harmonie menschlichen Zusammenlebens. Diese Mittelalterbegeisterung ging somit eine enge Verbindung mit dem aktuellen patriotischen Zeitgeist ein. Der Blick in eine große

[22] Vgl. Ulrich Hunger, *Die altdeutsche Literatur und das Verlangen nach Wissenschaft. Schöpfungsakt und Fortschrittsglaube in der Frühgermanistik*, in: Fohrmann, Voßkamp (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert* (wie Anm. 16), S. 236–263.

und strahlende Vergangenheit sollte die unbefriedigenden Zustände der Gegenwart als solche erkennbar machen und in einem weiteren Schritt Perspektiven für die Beseitigung politischer Missstände entwickeln, aber gleichzeitig ein Bewusstsein dafür schaffen, „daß die gesellschaftliche Realität nicht naturgegeben, sondern historisch geworden und damit auch veränderbar ist."[23] Die Distanzierung von der Gegenwart und die Rückwendung zur Vergangenheit wurde dementsprechend als „Anlauf in die Zukunft"[24] gedeutet.

3.

Der Rekurs auf das Mittelalter verstand sich ausdrücklich nicht als Gewinnung von Daten, um historische Prozesse zu rekonstruieren oder zu analysieren. Die kulturellen Traditionen des Mittelalters wurden vielmehr als Erbe eines ganzen Volkes betrachtet und sollten gesichert werden, um eine Grundlage für das Streben nach nationaler Einheit zu schaffen. Wilhelm Grimm sah in der mittelalterlichen Literatur „ein großes allesumfassendes Bild der deutschen Vorzeit, von den größten Heldenthaten und Kriegen bis zum häuslichen Leben herab."[25] Der Fokus lag folgerichtig auf der volkstümlichen Überlieferung, auf Volksliedern, Märchen, Sagen oder Volksbüchern. 1805/08 erschien die Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn", die Achim von Arnim und Clemens Brentano konzipiert hatten. 1807 veröffentlichte Joseph Görres eine Sammlung mit Volksbüchern. Die Brüder Grimm folgten 1812/15 mit den „Kinder- und Hausmärchen", denen sich 1816/18 die „Deutschen Sagen" hinzugesellten. Auch den deutschen Dialekten schenkte man Aufmerksamkeit: 1827/30 erschien das vierbändige „Bayerische Wörterbuch" von Johann Andreas Schmieder, das noch heute als Meilenstein damaliger Mundartkunde angesehen wird. Noch 1855 schreibt August Heinrich Hoffmann von Fallersleben rückblickend über die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn":

> Die Jahre 1805 und 1806, die uns in politischer Beziehung nur die allertraurigsten Erinnerungen zurückließen, nichts als Niederlagen zu verkünden wissen, müssen wir begrüßen als Siegesjahre für die Belebung des vaterländischen Sinnes und die Reinerhaltung und Entwickelung unserer Volksthümlichkeit. Nach allen Seiten hin war große Thätigkeit, alle Regungen des deutschen Geistes zu verfolgen, die Denkmäler der Sprache

---

23 Janota (Hg.), *Eine Wissenschaft etabliert sich* (wie Anm. 18), S. 21.

24 Robert Weimann, *Gegenwart und Vergangenheit in der Literaturgeschichte*, in: Ders., *Literatur, Gesellschaft und Mythos*, Berlin 1972, S. 11–46, 453–458, hier S. 29.

25 Kozielek (Hg.), *Mittelalterrezeption* (wie Anm. 10), S. 8.

> und Kunst zu retten, zu erhalten, dem Studium und Genusse zugänglich zu machen, und die betrübten Gemüther damit zu trösten, daran aufzurichten und zu volksthümlichen Erzeugnissen in Kunst und Wissenschaft anzuregen.[26]

Und Joseph Görres lässt in der Widmung zu seiner Volksbücheredition auf die Frage des Kaisers Barbarossa „Was suchst du bei den Toten, Fremdling?“ tiefsinnig antworten: „Ich suche das Leben.“[27] Das Lebensgefühl der Romantiker-Generation ist wohl mit dieser Replik kaum treffender zu charakterisieren. Doch die politische Desillusion nach 1815 beeinträchtigte diese sozialen und kulturellen Ambitionen schnell. Die politische Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress (1815) stellte den feudalen Zustand vor der Französischen Revolution wieder her. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wurde zunehmend zu einer Flucht aus den nach wie vor bedrückenden Verhältnissen. Unter geänderten politischen Vorzeichen geriet die ursprünglich progressive Mittelalterbegeisterung in den Sog der Mythisierung einer Vergangenheit, die zunehmend nationalistische Komponenten enthielt. Diese Mythisierung von Volk und Geschichte lassen sich zwar auf Konzepte zurückführen, wie sie Herder und in seiner Nachfolge die Romantik formuliert hatten. Aber im Gegensatz zu Herder erhielt die Begeisterung für das Volkstümliche im frühen 19. Jahrhundert mehr und mehr eine nebulöse und sakrale Dimension. Volk und Geschichte wurden enthistorisiert und die Vergangenheit in mythische Ferne entrückt. Die ursprünglichen, auf die Zukunft orientierten Konzepte verflüchtigten sich, die Vorstellung von Volk und Geschichte verloren ihren Realitätsbezug und öffneten durch ihre Beliebigkeit einer späteren ideologischen Vereinnahmung Tür und Tor. Wenn man im Mittelalter ein ‚goldenes Zeitalter‘ mit paradiesischen Zuständen erkennen wollte, dann war dies in der Tat eine Flucht aus der Wirklichkeit, und die Beschäftigung mit mittelalterlicher Literatur und Kultur büßte den Bezug zur aktuellen gesellschaftlichen Wirklichkeit vielfach ein. Politisch gesehen war die Orientierung am Mittelalter eine rückwärts gewandte Utopie. Hatte man sich ursprünglich ausdrücklich der ‚Volkspoesie‘ zugewandt und damit ein durchaus politisch-soziales Konzept formuliert, wurde diese ‚Volkspoesie‘ nun zur ‚Naturpoesie‘ veredelt. Dadurch entstand ein soziales Wunschdenken, das auch zu falschen historischen Beschreibungen führte. Dieser problematische Prozess lässt sich gut an der Edition der „Kinder- und Hausmärchen“ studieren. Obwohl die Brüder Grimm stets betonten, die von ihnen gesammelten Märchen stammten von den ‚einfachen‘ Leuten aus dem bäuerlichen Milieu, wissen wir heute, dass diese Beteuerungen falsch waren. Viele Märchen kamen vielmehr aus dem Milieu des gut situierten Stadtbürgertums. Auch die Aussage, bei den Märchen handle es sich um

[26] Zitiert nach: Janota (Hg.), *Eine Wissenschaft etabliert sich* (wie Anm. 18), S. 61.
[27] Koziełek (Hg.), *Mittelalterrezeption* (wie Anm. 10), S. 8.

urdeutsche Überlieferungen, ist nicht haltbar. Richtig ist vielmehr, dass die Grimms zahlreiche Märchen den beiden französischen Märchensammlungen von Charles Perrault (1697) und von Madame d'Aulnoys entnommen hatten. Durch eine geschickte Bearbeitung der Texte versuchten sie diese Tatsache zu verschleiern. Nicht nur die Behauptung, nationales Kulturgut gesichert zu haben, war unzutreffend, sondern auch die soziale Zuweisung der Märchen war fragwürdig. Schon August Wilhelm Schlegel hatte die grundsätzliche Dimension dieser Problematik erkannt. In einer Rezension des ersten Jahrgangs der von den Brüdern Grimm gegründeten Zeitschrift „Altdeutsche Wälder" monierte er 1815 in den „Heidelberger Jahrbüchern": „Wenn man aber die ganze Rumpelkammer wohlmeinender Albernheit ausräumt, und für jeden Trödel im Namen der ‚uralten Sage' Ehrerbietung begehrt, so wird in der That gescheiten Leuten allzu viel zugemuthet."[28] Schlegel warf den Grimms polemisch eine insgesamt unkritische Hinwendung zur Vergangenheit vor. Dass solche Vorhaltungen in dieser Schärfe nur bedingt zutreffen, zeigen die vielen anderen Projekte der Grimms zur Sicherung der kulturellen und literarischen Überlieferung. Dennoch ist der Vorwurf nicht von der Hand zu weisen, dass ihnen Philologie auch „als Religion, als Versprechen, das Göttliche schauen zu dürfen im Gang zur ‚edelsten Menschheit', auch zu den Nibelungen"[29] galt. In den „Altdeutschen Wäldern" fand das große Interesse der Grimms an der Geschichte mittelalterlicher Volkspoesie seinen deutlichsten Niederschlag, indem sie mit Hilfe von Kommentaren, Editionen und Dokumentationen historischer Zeugnisse als deren Geschichtsschreiber auftraten. Es war ihnen dabei stets ein Anliegen, die Volkspoesie überhaupt erst wieder für ein lesendes Publikum zugänglich zu machen. Ihre Adressaten waren nicht die „gescheiten Leute", sondern sie wollten die kulturellen Traditionen der ‚einfachen' Leute darstellen, auch wenn ihnen bei diesem Vorhaben Irrtümer unterliefen bzw. sie sich irren wollten. Schlegel reagierte daher verständlicherweise distanziert darauf, dass die Grimms alles ihrem Volkspoesiebegriff unterordneten, der damit mehr und mehr unspezifisch wurde. Aber die popularisierende Darstellungsweise, insbesondere die Jacob Grimms im ersten Band der „Altdeutschen Wälder", ließ sogar prinzipielle Fragen an der Wissenschaftlichkeit aufkommen, denn Jacob Grimm „verbindet Auseinanderliegendes in kühnen Bögen, vorschnell bringt er entfernte Ähnlichkeiten zusammen, und womöglich stellt er mythologische und sprachliche Beziehungen her, die offensichtlich unhaltbar oder zumindest unwahrscheinlich sind."[30] Schlegels kritische Bemerkungen über die Wissenschaftlichkeit der Grimm'schen Aktivitäten berührten allerdings eine

---

[28] Zitiert nach: Janota (Hg.), *Eine Wissenschaft etabliert sich* (wie Anm. 18), S. 99.

[29] Otfrid Ehrismann, *Philologie der Natur – die Grimms, Schelling, die Nibelungen*, in: *Brüder Grimm Gedenken* 5 (1985), S. 35–59, hier S. 43 f.

[30] Gunhild Ginschel, *Der junge Jacob Grimm 1805–1819*, Berlin 1967 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen der Sprachwissenschaftlichen Kommission 7), S. 53.

viel grundsätzlichere Problematik. Ging es bei der Beschäftigung mit mittelalterlicher Kultur um die Popularisierung volkstümlicher Überlieferung für ein breites Publikum oder ging es um die wissenschaftliche Erforschung dieser Überlieferung, also um Philologie? Schlegel verschärfte den schon seit einiger Zeit schwelenden Konflikt, ob man das philologische Feld Dilettanten überlassen dürfe, die sich an das breite Publikum wandten, oder ob ausschließlich wissenschaftliche Kriterien der Maßstab für die Erarbeitung von Editionen und Textsammlungen sein sollten. Schlegel zollte den Grimms zwar Respekt, was ihren „nicht geringen Scharfsinn", ihre „ausgebreitete Belesenheit" und ihren „unermüdlichen Fleiß im Aufspüren auch des Unbemerktesten"[31] anging. Er stieß sich aber an dem weiten Verständnis von Volksüberlieferung und den Parallelen, die die Grimms immer wieder zur Literatur und Kultur der Gegenwart zogen. Damit kritisierte er ihre zentrale Auffassung, wonach jede Form von Volkspoesie uralt und damit mythisch sei. Das Sammeln von Texten aus früheren Jahrhunderten mache – so Schlegel – nur dann Sinn, wenn neben eine sprachhistorische auch eine textkritische Analyse dieses Materials trete. Weil die Grimms an ihrem Konzept der Popularisierung festhielten, mussten sie auf die Vorwürfe mangelnder Seriosität reagieren. Dem Vorwurf fehlender sprachhistorischer Analyse etwa half Jacob Grimm 1819 mit der „Deutschen Grammatik" ab, auf die das Mammutunternehmen „Deutsches Wörterbuch" folgte.

4.

Die Forderung Schlegels nach umfassender Quellen- und Textkritik löste schließlich ein anderer Philologe ein, und zwar Karl Lachmann. Lachmann erfüllte insofern Schlegels Forderungen, als seine Bemühungen auf die „gescheiten Leute" ausgerichtet waren und seine Editionen von Anfang an ausdrücklich einen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhoben. Lachmanns Editionen und Aufsätze zu editorischen Themen markieren somit einen weithin sichtbaren Paradigmenwechsel.[32] Zwei fundamentale Elemente dieses Paradigmenwechsels lassen sich unterscheiden. Lachmann war in erster Linie klassischer Philologe, der sein Handwerk in Leipzig und Göttingen gelernt hat. 1814 habilitierte er sich als 21-Jähriger in Göttingen für klassische Philologie, 1816 folgte die zweite Habilitation in Berlin mit einer Arbeit „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth". Lachmann vereinigte also zwei Philologien in einer Person. Schon bald setzte er Prioritäten und engagierte sich schwerpunktmäßig für die deutsche Literatur des Mittelalters. Für diese Entscheidung war zweifellos der

[31] Zitiert nach: Janota (Hg.), *Eine Wissenschaft etabliert sich* (wie Anm. 18), S. 92.

[32] Zur weiten (internationalen) Wirkung Lachmanns vgl. Bodo Plachta, *Wie international ist die Editionswissenschaft? Ein Blick in ihre Geschichte*, in: *editio* 26 (2012), S. 13–29.

nationale Zeitgeist verantwortlich. Lachmann wechselte also vom klassischen ins nationale Arbeitsfeld und leistete einen erheblichen Beitrag zum „weitgespannten Interessenfeld, eine nationale Literatur- und Kulturgeschichte des Mittelalters zu konstituieren."[33]

Das zweite Element des Paradigmenwechsels ist in der Tatsache zu sehen, dass Lachmann sich auf die ‚hohe' Literatur, also die „Kunstpoesie", konzentrierte. Seine Editionen waren für „Vorlesungen und zum Schulgebrauch" konzipiert, und er wandte sich scharf gegen „arbeitsscheuen Liebhabereifer, und wohlgemeinte, aber eitele und erfolglose Betriebsamkeit."[34] 1826 edierte er das Nibelungenlied und die Klage, 1827 folgten eine Edition von Hartman von Aues „Iwein" und die Edition der Gedichte Walthers von der Vogelweide, 1833 die der Werke Wolframs von Eschenbach und schließlich 1838/40 Lessings „Sämmtliche Schriften".[35] An dieser umfangreichen Editionstätigkeit, die auch Editionen des Neuen Testaments sowie der Werke von Properz und Lukrez einschloss, lässt sich ein prinzipiell anderes Textverständnis ablesen, als es Editionen zugrunde lag, die von romantischen Literaturkonzepten beeinflusst waren und denen sich etwa die Grimms verpflichtet fühlten. So hat Jacob Grimm immer wieder darauf hingewiesen, dass jedes überlieferte Dokument einen historischen Eigenwert habe. Die Textgestalt dieses Dokuments sei als „offene Größe"[36] zu betrachten. Gleichzeitig seien diese Dokumente als individuelle Zeugnisse eines kollektiven Schaffensprozesses, eben als „lebendige Verschiedenheiten",[37] zu interpretieren. Der Aspekt der Überlieferung stand daher im Mittelpunkt der Aktivitäten der Grimms. Dies ist insofern verständlich, als die Kenntnis von Handschriften mittelalterlicher Texte damals noch äußerst rudimentär war. Auch hierfür gab es historische Gründe: Nach der Aufhebung der geistlichen Fürstentümer und der Säkularisation von Kirchen- und Klösterbesitz im Reichsdeputationshauptschluss von 1803 wurden plötzlich die Klösterbibliotheken mit ihren riesigen Schätzen an Handschriften zugänglich. Nicht zuletzt aus diesem historischen Umstand resultierte die Priorität, die Jacob Grimm der Überlieferung einräumte. In seiner Gedenkrede auf den 1851 verstorbenen Karl

---

33 Hans-Gert Roloff, *Karl Lachmann, seine Methode und die Folgen*, in: *Geschichte der Editionsverfahren vom Altertum bis zur Gegenwart im Überblick. Ringvorlesung*, hg. von Hans-Gert Roloff, Berlin 2003 (Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft 5), S. 63–81, hier S. 71.

34 Karl Lachmann, *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 157, 171.

35 Hierzu Thomas Bein, *Karl Lachmann – Ethos und Ideologie der frühen Editionswissenschaft*, in: *Neugermanistische Editoren im Wissenschaftskontext. Biografische, institutionelle, intellektuelle Rahmen in der Geschichte wissenschaftlicher Ausgaben neuerer deutschsprachiger Autoren*, hg. von Roland S. Kamzelak, Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta, Berlin u. a. 2011 (Bausteine zur Geschichte der Edition 3), S. 1–15.

36 Janota (Hg.), *Eine Wissenschaft etabliert sich* (wie Anm. 18), S. 35.

37 Zitiert nach: Ginschel, *Der junge Jacob Grimm* (wie Anm. 30), S. 172.

Lachmann wird diese Priorität noch einmal deutlich, wenn er die unterschiedlichen Positionen folgendermaßen beschreibt:

> Man kann alle philologen, die es zu etwas gebracht haben, in solche theilen, welche die worte um der sachen, oder die sachen um der worte willen treiben. Lachmann gehörte unverkennbar zu den letztern und ich übersehe nicht die groszen vortheile seines standpuncts, wenn ich umgedreht mich lieber zu den ersteren halte.[38]

Wenn Jacob Grimm sich zu denen rechnete, die „die worte um der sachen“ willen betrachten, dann verteidigte er einmal mehr seine Auffassung, die Überlieferung mit all ihren Eigenheiten und historischen Veränderungen hätten im Mittelpunkt des philologischen Interesses zu stehen. Lachmann dagegen vertrat eine andere Position, weil er eine andere Sichtweise auf die Überlieferung hatte. Sein Blick war stets retrospektiv gerichtet auf das Ursprüngliche, Echte, Wahre und damit auf den unerreichbaren ‚Archetyp‘ eines Werks. Für ihn hielt die Textgeschichte das Material bereit, mit dessen Hilfe er den Weg zurück zu einem zumeist verlorenen Original rekonstruieren könne. Geschichte wurde in Lachmanns Perspektive auf die Textgeschichte reduziert. Diese Textgeschichte ließ sich mit Hilfe der textkritischen Methode und einer Reihe formalisierter Verfahren rekonstruieren, die als Lachmann’sche Methode Eingang in die Wissenschaftsgeschichte gefunden hat. Es ist das große Verdienst Lachmanns, die traditionellen textkritischen Verfahren der ‚recensio‘ und ‚emendatio‘ neu im Bewusstsein der Philologie verankert zu haben. Dennoch wird heute mit guten Argumenten fachübergreifend bestritten, Lachmann sei als Begründer einer ‚modernen‘ wissenschaftlichen Textkritik zu bezeichnen.[39] Aber er war derjenige, der die textkritischen Verfahren systematisch geordnet und in der praktischen Editionsarbeit angewendet hat. Lachmanns Verdienst besteht auch darin, die altphilologische Recensio-Technik auf die Überlieferung mittelalterlicher wie neuerer Texte übertragen zu haben. Altphilologie und Deutsche Philologie feierten Hochzeit und gaben der Germanistik als philologische Disziplin über Jahrzehnte hinweg ihr entsprechendes Gesicht. Der Vermittlungsaspekt, der im Konzept der Grimms ein wichtiges Moment war, wurde dagegen von Lachmann ausgeblendet. Ging es Jacob Grimm um die Aktualisierung vergangener Kultur- und Literaturepochen, konzentrierte sich Lachmann auf die Errichtung historischer Textdenkmäler. Die Arbeit des Philologen an der Textüberlieferung, schreibt Johannes Janota, „wird zum Dienst am Autor, dessen Werk und Persönlichkeit von der Patina und den Schlacken der Überlieferung gereinigt, in

[38] Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, [Bd. 1–5] hg. von Karl Müllenhoff, [Bd. 6–8] hg. von Eduard Ippel, Berlin 1864–1890 (Nachdruck Hildesheim 1965/66), Bd. 1, S. 150.

[39] Sebastiano Timpanaro, *Die Entstehung der Lachmannschen Methode*, 2. erw. und überarb. Aufl., Hamburg 1971, S. 69–72.

möglichst makellosem Glanz erstrahlen sollen."[40] Seine Arbeit an der Lessing-Ausgabe kommentierte Lachmann so:

> Der kritische Herausgeber […] hat, wo seine Arbeit auch auf der niedrigsten Stufe des geistigen Verdienstes steht, zu beurtheilen, welchen Werth, welches Verhältniss zur Wahrheit jede der von ihm zu brauchenden Quellen im Ganzen und an jeder einzelnen Stelle hat: er muss, um dies zu können, jeden Augenblick und bei jedem Zweifel dem Verfasser in seine geistige Werkstatt schauen und ganz die ursprüngliche Thätigkeit desselben reproduciren können.[41]

Die Arbeit des Textkritikers bestand darin, die Texte noch einmal zur Welt zu bringen, sie regelrecht wieder zu gebären. In vielen Äußerungen hat Lachmann die Veröffentlichung seiner Editionen dementsprechend als Geburten phantasiert.[42] Im Falle der Lessing-Ausgabe hat Lachmann sogar einen (erfolglosen) Prozess angestrengt, mit dem er seine Rechte als Urheber an dieser Ausgabe und darüber hinaus an den Texten Lessings feststellen lassen wollte.[43] Er verstand sich als Stellvertreter des Autors Lessing.

Aber wie sah Lachmanns editorische Arbeit zumindest in ihren Grundzügen aus? Bislang wurden deutsche Texte nur nach einer Handschrift ediert. Lachmann dagegen wollte aus der gesamten Überlieferung einen ‚echten' Text generieren. Als zentrale Forderung formuliert er:

> ganz offenbar ist, dass aus einer hinlänglichen Anzahl von Handschriften, deren Verwandtschaft und Eigenthümlichkeiten der Kritiker genau erforscht hat, ein Text sich ergeben muss, der im Kleinen und Grossen dem ursprünglichen des Dichters selbst oder seines Schreibers sehr nah kommen wird. Füge ich noch hinzu, dass der Herausgeber mit allen Rede- und Versgebräuchen seines Dichters sich erst vollkommen vertraut machen soll, so sieht man zwar, dass die Arbeit in einen Kreis geht: aber in diesem Kreise sich geschickt zu bewegen, das ist des Kritikers Aufgabe und erhebt sein Geschäft über Handarbeit. Mir lag für dies Mahl mehr an lesbaren als an urkundlichen Texten: daher hab' ich nur aus den vorhandenen Quellen und eigener Vermutung was ich konnte verbessert.[44]

40 Janota (Hg.), *Eine Wissenschaft etabliert sich* (wie Anm. 18), S. 35.
41 Lachmann, *Kleinere Schriften* (wie Anm. 34), S. 566.
42 Harald Weigel, *„Nur was du nie gesehn wird ewig dauern". Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition*, Freiburg/Brsg. 1989, S. 174, 181 ff.
43 Ebd., S. 36 ff.
44 Lachmann, *Kleinere Schriften* (wie Anm. 34), S. 163.

Die unterschiedlichen Positionen von Grimm und Lachmann lassen sich noch einmal an den Vorstellungen veranschaulichen, wie das Nibelungenlied zu edieren sei. Jacob Grimm hatte sich schon 1815 skeptisch über die Möglichkeit geäußert, überhaupt eine „kritische Ausgabe“ des Nibelungenliedes erarbeiten zu können, wie Lachmann sie favorisierte.[45] Er forderte vielmehr, dass

> alle und jede vorhandene eigentümliche Handschrift vollständig für sich und mit andern unvermischt gedruckt erscheine. Erst alsdann könnte jemand, dem etwas dran läge, ins Mittel treten, und einen vermeintlich besseren Text aus allen zusammen zimmern; eine Aufgabe, die kaum zur Befriedigung wird gelöst werden können, und wobei neben einleuchtenderen Fällen eine Menge ungewisser und ihren gleich Anspruch machender Lesarten angenommen oder ausgeworfen bleiben muß.[46]

Das, was Grimm vorschwebte, war allenfalls ein kritisch berichtigter Abdruck der besten Handschrift. Dieses Prinzip wendeten er und sein Bruder bei sämtlichen ihrer Editionen an. Die Frage nach dem ‚echten‘ Text blieb zweitrangig. Für die Grimms stand der durch eine Handschrift überlieferte Text im Mittelpunkt. Dessen Fehler versuchten sie mit Hilfe grammatikalischer, metrischer oder motivgeschichtlicher Untersuchungen zu ‚reinigen‘.

Lachmann dagegen ging von völlig anderen Voraussetzungen bei der Edition des Nibelungenliedes aus. Zum einen wollte er die drei großen Nibelungenhandschriften in ihrer verwandtschaftlichen Beziehung genau untersuchen, um herauszufinden, welche der Handschriften die älteste war: „Wir sollen und wollen aus einer hinreichenden Menge von guten Handschriften einen allen diesen zum Grunde liegenden Text darstellen, der entweder der ursprüngliche selbst seyn oder ihm doch sehr nahe kommen muss.“[47] Zum anderen wollte er durch Vergleich aller Varianten einen ‚Archetyp‘ des Textes rekonstruieren, der allerdings nur in Lachmanns Vorstellung und nie in der Realität so bestanden hat. Durch Induktion hoffte er, dem ursprünglichen Text möglichst nahezukommen. Dabei ging er davon aus, dass die Nibelungenhandschriften einen bereits aus mehreren Textsammlungen kompilierten Text enthielten, der allerdings auf eine einzige Sammlung zurückzuführen sein müsse. Er unterstellte, dass es nur einen originalen Textkomplex gegeben habe, der durch textkritische Verfahren wiederzugewinnen sei. Indem er an Friedrich August Wolfs Theorie von der kollektiven Verfasserschaft der Homerischen Epen anknüpfte, gelangte er zu der These:

---

45 Lachmann, *Kleinere Schriften* (wie Anm. 34), S. 75, Anm. 53.
46 Jacob Grimm, *Ueber die Nibelungen*, in: *Altdeutsche Wälder* 2 (1885), S. 145–180, hier S. 160 f.
47 Lachmann, *Kleinere Schriften* (wie Anm. 34), S. 82.

> Ich glaube nämlich […], dass unser so genanntes Nibelungenlied, oder bestimmter, die Gestalt desselben, in der wir es, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts uns überliefert, lesen, aus einer noch jetzt erkennbaren Zusammensetzung einzelner romanzenartiger Lieder entstanden sei.[48]

Diese These hatte Folgen, denn Lachmann musste aus dem überlieferten Material Strophen für ‚echt' oder ‚unecht' erklären. Das schien jedoch kein Problem zu sein, denn Lachmann war davon überzeugt, dass er aus dem gesamten Variantenbestand die jeweils ‚echte' Variante herausdestillieren könne. So streng und konsequent sein philologisches Verfahren bei der ‚recensio' der Nibelungenhandschriften auch gewesen sein mag, problematisch war sein Vorgehen immer dann, wenn er inhaltlich argumentierte und davon überzeugt war, dass die Ausscheidung ‚unechter' Strophen dazu beitrage, „hauptsächlich das Motivlose und de[n] Mangel des innern Zusammenhangs"[49] zu beseitigen. Nicht selten lassen sich aber auch moralische Motive erkennen, von denen sich Lachmann bei seinen textkritischen Entscheidungen leiten ließ. Mit Hilfe der Analogie etwa sollte die „Reinheit"[50] des Textes und damit seine alte sittliche Kraft wiederhergestellt werden.[51] Es lassen sich aber auch Tendenzen in der Variantenauswahl erkennen, mit denen das Germanische und damit das Heidnische im Nibelungenlied betont werden. Lachmanns Nibelungentext ist aus heutiger Perspektive in jeder Hinsicht ein „hypothetisches Konstrukt."[52] Für die „Reinheit und Sauberkeit der Texte" bürgt allein das „Kunstgefühl" des Editors, dessen Absicht es auch sei, die zu edierenden Texte „so zu lesen, wie sie ein guter Vorleser in der gebildeten Gesellschaft des 13. Jahrhunderts aus der besten Handschrift vorgetragen hätte."[53]

---

48 Lachmann, *Kleinere Schriften* (wie Anm. 34), S. 1.
49 Lachmann an Ludwig Uhland, 15. 6. 1827; *Uhlands Briefwechsel*, im Auftrage des Schwäbischen Schillervereins hg. von Julius Hartmann, T. 2, Stuttgart u. a. 1912 , S. 243.
50 Lachmann, *Kleinere Schriften* (wie Anm. 34), S. 215.
51 Otfrid Ehrismann, *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*, München 1975, S. 122.
52 Roloff, *Karl Lachmann* (wie Anm. 33), S. 70.
53 Ebd., S. 74.

5.

Lachmanns Verfahren spaltete bis in das 20. Jahrhundert hinein die Fachleute in Befürworter und Gegner, denn die problematische Mischung aus Intuition und exakter Philologie löste nicht nur im Falle der Nibelungenlied-Edition zahlreiche interpretatorische Fehden aus. Lachmanns Variantenselektion und das daraus resultierende eklektische Vorgehen bei der Textkonstitution konnte und wollte das subjektive ‚iudicium‘ des Textkritikers nicht vermeiden.[54] Es war vor allem die Absolutheit, die Lachmann mit seiner Methode verknüpfte, und die vielfach auf Widerspruch stieß. 1857 etwa polemisierte Adolf Holtzmann gegen die „machthungrigen Epigonen“[55] Lachmanns: „Alle Welt solle sich nach dem ästhetischen Gefühl Lachmanns und der Erben seiner Gefühle richten.“[56] Und Hans-Gert Roloff fasst aus heutiger Perspektive zusammen: „In der geschichtlichen Sterilität seiner ästhetisch glanzvoll elaborierten Texte lassen sich klassizistische, ja klassisch-nationale Intentionen erkennen, die erst obsolet wurden, als die mediävistisch-romantischen Sehnsüchte verblaßten.“[57] Karl Lachmann hat nicht nur die Textedition entscheidend geprägt, sondern auch der jungen Germanistik über Jahrzehnte ihr Profil als philologische Disziplin mit zentralem editorischen Segment gegeben. Elemente wie Interpretation oder Literaturgeschichtsschreibung haben die Germanistik erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer literaturwissenschaftlichen Disziplin werden lassen. Wenn wir heute Lachmanns Leistung, insbesondere seine textkritische Methode, wesentlich kritischer sehen, so erkannte man im 19. Jahrhundert in ihm aber die Person, die mit ihren Vorstellungen den vielen irrationalen Tendenzen der Romantik ein Gegengewicht entgegengesetzt hatte. Karl Müllenhoff, der Herausgeber von Lachmanns philologischen Schriften, schreibt 1876:

> Lachmann war der erste, der als wohl geschulter Philolog mit philologischer Methode daran gieng in dem wüsten Haufen unserer alten Litteratur Licht und Ordnung zu schaffen und überall da ansetzte, wo es zuerst geschehen muste, bei ihren Hauptwerken und ersten Meistern.[58]

Lachmanns ‚strenge‘ Philologie ist sicherlich zu Recht als notwendiges Korrektiv zu den Vorstellungen Jacob Grimms von einer nationalen Philologie in romantischem

---

54 Vgl. Karl Stackmann, *Mittelalterliche Texte als Aufgabe*, in: *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, hg. von William Foerste und Karl Heinz Borck, Köln 1964.

55 Rainer Kolk, *Berlin oder Leipzig? Eine Studie zur sozialen Organisation der Germanistik im „Nibelungenstreit“*, Tübingen 1991, S. 10.

56 Zitiert nach: Ehrismann, *Das Nibelungenlied in Deutschland* (wie Anm. 51), S. 123.

57 Roloff, *Karl Lachmann* (wie Anm. 33), S. 69.

58 Lachmann, *Kleinere Schriften* (wie Anm. 34), S. VII.

Geist zu sehen. Beiden Wissenschaftlern kommt das Verdienst zu, Geburtshelfer nicht nur der aufstrebenden Germanistik, sondern auch der kritischen Textedition gewesen zu sein. Aber sie unterscheiden sich in wesentlichen Punkten bei der Beantwortung der Frage, wie romantische Konzepte philologisch sinnvoll umgesetzt werden könnten. Wilhelm Scherer hat das plausibel erläutert, als er Lachmanns „Genie der Methode" dem „Genie der Kombination" bei Jacob Grimm gegenüber stellte.[59] Die Zeit der „wilden Philologie", wie sie so wunderbar in das Romantik-Konzept passte, war damit auf jeden Fall vorbei und die Liebhaber, Amateure und Dilettanten mussten das editorische Feld den Fachleuten überlassen.

[59] Vgl. Ulrich Wyss, *Die wilde Philologie. Jacob Grimm und der Historismus*, München 1979, S. 13.

Laurent Pugin

Interaction with Music Encoding

A significant proportion of Western music is part of a written tradition and its history is closely linked to that of music notation. Over the centuries, written music notation has served as a medium for composers that allows them to interact with musicians, conductors, singers or instrument performers. One key characteristic of music notation is that it is an open system that was constantly evolving, and continues to evolve, according to the needs and original ideas of composers. This is true for the introduction of the most fundamental components of music notation, such as staff lines or notes, but also for the most atypical and peculiar additions, as seen in particular for twentieth and twenty-first century repertoires. New symbols, but principally new ways of arranging and assembling them, are constantly added and established. In this regard, music notation is quite different from text, whose evolution consists mostly of changes in the vocabulary and grammar of the language not requiring significant changes in the components used to write it. These are more or less limited to the letters of the alphabet, and this has not significantly changed for centuries.

The medium used for writing music notation has also evolved over the centuries. As for text, printing followed on from handwritten parchment and paper manuscripts. Music was initially printed with a multiple impression technique, and later with a single impression typographic technique that was particularly well suited to vocal music. During the eighteenth century, engraving gradually superseded the typographic printing technique that the evolution of music notation was making less and less appropriate. This was due in part to the many changes to notation brought on by the development of idiomatic instrumental music, with shorter note durations, larger ambitus, and the development of dynamics and articulation signs, for example. The introduction of a new technique does not automatically make previous ones obsolete. Handwritten manuscripts are still used today, and the typographic printing technique remained in used for decades after engraving became the norm. The successful introduction of a new technique is often determined by economic factors and its profitability. The single impression technique made music printing much simpler and more profitable than before, which was decisive for developing a new marking.

Conversely, early attempts at music engraving in the sixteenth century remained largely unexploited for a long time even though the technique was clearly much more appropriate than typography for music. Later, at the end of the eighteenth century, lithography rapidly became a widely used printing technique, being four times cheaper than engraving.[1]

Repeatedly throughout history we see attempts to make one technique resemble another, usually in imitation of a more prestigious or more established one. For example, the first music incunabula were made to look very similar to manuscripts, as were early engraved prints. Likewise, in eighteenth century typography, square note heads from sixteenth and seventeenth century prints were replaced by round ones, undoubtedly to imitate the appearance of engraved prints.

Imitation is just as much a driving force in computer music engraving. Since the beginning of the development of music notation software applications in the Sixties, the goal has been primarily to generate a result that mirrors plate engraving. Music engraving has a long tradition, with its own rules, and can be seen as an art in itself.[2] Creating a music engraving software application requires both this tradition and the rules of engraving to be understood and formalized. The numerous writings on music engraving have served as guidelines for the development of music notation software applications.[3] However, the inherent complexity of music notation, when combined with the desire to imitate engraving which is of a non-written tradition, makes computer engraving a complex endeavour. It remains barely conceivable that perfect digital engraving can be obtained without human intervention.[4]

Music engraving software applications have also tried to imitate plate engraving in terms of output media by targeting printed editions. The available output of music notation software applications is traditionally PostScript or PDF, two printing formats developed by Adobe. This situation is not surprising since most of the major tools that are currently used, such as Score, Finale or Sibelius, to mention only a few, were designed before the appearance or the growth of the internet.[5] At the other end of the chain, paper is undoubtedly still the most widely used support for musicians to

1 Rudoll Rasch (Ed.), *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues, Bibliography*, Berlin 2005.

2 For an overview of music engraving (and music printing in general) as a visual art, see Kate van Orden (Ed.), *Music and the Cultures of Print*, New York 2000 (Critical and cultural musicology 1).

3 Ted Ross, *Teach yourself the art of music engraving. A complete manual, reference and text book on preparing music for reproduction and print*, Miami 1987 ; more recently Elaine Gould, *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*, London 2011.

4 Steven Powell, *Music Engraving Today: The Art and Practice of Digital Notesetting*, New York 2007.

5 See Walter B. Hewlett and Eleanor Selfridge-Field (Eds.), *Computing in Musicology: A Directory of Research*, Menlo Park, CA, 2 (1986) and 3 (1987) for a review of the numerous early systems in computer music printing.

read music, making printed output fully appropriate. However, only twenty or thirty years after the initial development of music notation software applications, the digital domain has significantly changed with the advent of the online world. For music notation, this translates into new possibilities but also new challenges to be faced. While PDF can easily be published online, either as is or converted to images, it is not a very flexible format and remains seriously limited in terms of interaction.

Behind the scenes

A great number of codes for music have been developed over the years. We can group them into three categories, along the lines of Selfridge-Field's survey: codes for sound applications, codes for music notation applications, and codes for analytical and more abstract applications.[6] For notation, many of the codes were designed as a storage facility for software applications. This is certainly the case for the proprietary binary formats, which are not human readable and, for the most part, not openly documented. This makes data exchange extremely difficult, if not impossible. A file generated by one software application cannot be read by another, nor even sometimes by later versions of itself when backward compatibility is not supported. A first attempt at providing an exchange data format for music notation software applications was made in the mid-Nineties with the *Notation Interchange File Format* (NIFF). For various reasons, however, NIFF was eventually abandoned and the currently most widely used interchange format for music notation remains MusicXML.[7]

MusicXML started as an XML representation of MuseData. It was developed by Michael Good and is now owned by MakeMusic, the company that develops Finale. One advantage of MusicXML over NIFF was not being binary, making it human readable. Because it uses XML as the underlying data structure, it also has the advantage of being processable with XML-related technologies, such as XSL transforms, even though in practice this does not seem to be a widely used approach.

Another important plain text format for music notation is LilyPond.[8] More than a code, LilyPond is in fact a compiler for typesetting music notation. The code used by the LilyPond compiler is very similar to the one used by the LaTeX typesetting system, with a markup based on escaped commands and bracketed parameters. LilyPond

6 Eleanor Selfridge-Field, *Beyond MIDI: The Handbook of Musical Codes*, Cambridge 1997.

7 http://www.musicxml.com [last accessed: 30 Nov. 2015].

8 Han Wen Nienhuys and Jan Nieuwenhuizen, *LilyPond, a system for automated music engraving*, in: *Colloquium on Musical Informatics (XIV CIM 2003)*, May 2003. See also http://www.lilypond.org [last accessed: 30 Nov. 2015].

is a quite powerful system that can typeset complex scores. Among its strengths is the fact that it has a modular design and that it is extendable. One key concept with LilyPond is that the score is defined with text markup that is eventually processed and transformed into music notation. This differs from so-called WYSIWYG ('what you see is what you get') approaches adopted by most of the notation software applications, where the score is created through a user-interface that directly shows what the final output of the score looks like.

The MusicXML and LilyPond codes are taken here as counter examples for illustrating the objective pursued by the *Music Encoding Initiative* (MEI).[9] The overall goal of MEI is to define a structure for encoding musical documents. It focuses on formalizing the interpreted content of music documents in a declarative way (as opposed to a procedural way). As a result, one of the principal goals of MEI is not how to encode the music notation for it to be processable by existing computer software applications, or for it to be typesetted, but instead how to model the music notation and how to represent it digitally in a structured and meaningful way. This fundamental difference in the approach can be corroborated by the fact that for many years, MEI remained designed away from software application support, keeping it abstract and un-biased by any software application requirement. For MEI, however, this resulted in a low rate of adoption for several years since it was present primarily at a theoretical level. Furthermore, community-based developments require in-depth discussions, which can sometimes slow down the development process. This was certainly the case with MEI, but undoubtedly in a beneficial way. The situation has changed radically over the last few years and MEI is now widely used in research projects throughout the world.

The aforementioned codes, and many others, share similar basic concepts (e. g., staff, notes, rests, etc.). This means that, in practice, converting from one of these formats to another is possible, but only to some extent. It is in fact quite difficult to go beyond the basic similar concepts, and this is where the fundamental differences between the encoding approaches have an impact. LilyPond is notoriously difficult to parse outside the LilyPond compiler when it comes to complex scores. One reason is that it uses its own markup syntax (not XML) and a parser that is embedded in the LilyPond compiler, which makes converting a LilyPond file extremely difficult. But the main reason is that the structure of a LilyPond file is always organized according to the desired typeset output, with a strong focus on layout. Consequently, even though LilyPond uses an architecture that separates the data from the desired output, the latter fundamentally

[9] The project was started about 15 years ago by Perry Roland and is now developed by a community of scholars with a variety of backgrounds, expertise areas and interests. See http://www.music-encoding.org [last accessed: 30 Nov. 2015].

drives the structure of the data. Furthermore, because the structure is not constrained by any schema, it can be of unpredictable complexity. With MusicXML, even though like MEI it uses XML and is defined by a schema, the stumbling block is structural, too. Some parts of MusicXML clearly do not model music notation but are instead structured based on how a software application processes the data. In other words, it is highly procedural, and the structure of the notation is not given explicitly but can be extracted only by sequentially processing the data. This is true for chords or multiple voice writing (where the processing 'cursor' goes backward or forward), all common components of music notation for which the representation in MusicXML is clearly problematic, beyond its interchange role.

Nonetheless, converting MEI to other codes for rendering the notation has been an acceptable solution for the MEI community for several years and in many projects. For this the community has developed various conversion stylesheets, allowing the MEI to be converted directly to a typesetting format, or to be imported into other software applications via MusicXML.[10] Such a situation was not fully satisfactory, however, for two main reasons. The first is that converting for rendering quickly becomes problematic with the rich and complex MEI markup that is precisely its unique attribute. With a conversion step, it is likely that not all the information will be preserved in the rendering, or at least only in cumbersome ways. The second reason, which is directly related to the first, is that converting for rendering seriously limits the potential for interaction, because some features might be inappropriately rendered. Furthermore, having a chain of tools makes it difficult to go back from the notation to the encoding.

Interaction

Music notation interaction is already quite prevalent in music performance and music composition environments.[11] In many cases, notation is mixed with various types of digital objects, creating so-called augmented multi-media scores. In such approaches, the score is treated as a graphic object allowing a temporal object to be represented and extended. One example of such an environment is InScore, a framework for designing interactive and augmented live music scores.[12] It reads common Western music

[10] https://github.com/music-encoding/encoding-tools [last accessed: 30 Nov. 2015].

[11] Jason Freeman and Andrew Colella, *Tools for Real-Time Music Notation*, in: *Contemporary Music Review* 29 (2010), Special Issue: *Virtual Scores and Real-Time Playing*, p. 101–113, DOI: 10.1080/07494467.2010.509599.

[12] Dominique Fober, Yann Orlarey and Stéphane Letz, *INScore – An environment for the design of live music scores*, in: *Proceedings of the Linux Audio Conference* 2012.

notation (e. g., MusicXML) and can be extended with arbitrary digital material, such as images, vector graphics, or videos, for example. It is highly performance focused, with an interface to the *Open Sound Control* (OSC) format. In such environments, real-time processing is often a key requirement. In Lee, the music notation is displayed in real time, which makes it possible for acoustic musicians to be integrated into laptop ensembles.[13] Other projects have proposed solutions for integrating uncommon dynamic music notations in Max/MSP environments.[14] LilyPond, too, has been used for real-time generation of music notation.[15]

Applications that involve interactions and that are widely used by musicologists are music notation editors. They are mostly desktop applications, with their own music notation rendering engine directly embedded in them. A few online music notation editors exist, however. One of them is Scorio, which uses LilyPond running as a server backend.[16] Noteflight is an additional example of such an application.[17] Originally written in Adobe Flash it now also offers an HTML5 version. Interaction with music notation is frequent in *music information retrieval* (MIR) applications, as well. For example, basic interaction can be necessary for highlighting search results, or in score-following applications. In these, the rendering of the music notation is usually achieved through rendering libraries and the interaction is most of the time unidirectional.

In 2013, the Swiss RISM Office launched the development of an open source software library for rendering music incipits, named Verovio.[18] The main idea was to develop a tool that could render MEI natively. That is, without having MEI converted to another format, either explicitly or internally in the software application used for rendering. With Verovio, the MEI markup is parsed and rendered as notation with a single tool and in one step. Verovio has been developed as a software library and not as a full software application. This means that it is not a desktop music notation application but instead a software component that can be integrated into a wide range of application environments.

13 Sang Won Lee and Jason Freeman, *Real-time music notation in mixed laptop–acoustic ensembles*, in: *Computer Music Journal* 37/4 (2013), p. 24–36, DOI: 10.1162/COMJ_a_00202.

14 Georg Hajdu, *Dynamic notation: A solution to the conundrum of non-standard music practice*, in: *Proceedings of the TENOR Conference* 2015.

15 Kevin C. Baird, *Real-time generation of music notation via audience interaction using Python and GNU Lilypond*, in: *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression* 2005, p. 240–241.

16 http://www.scorio.com [last accessed: 30 Nov. 2015].

17 http://www.noteflight.com [last accessed: 30 Nov. 2015].

18 Laurent Pugin, Rodolfo Zitellini and Perry Roland, *Verovio: A library for engraving MEI music notation into SVG*, in: *Proceedings of the ISMIR Conference* 2014, p. 107–112. See also http://www.verovio.org [last accessed: 30 Nov. 2015].

The decision was made to develop Verovio from scratch in order to be able to operate on an in-memory representation of MEI. Verovio directly implements the MEI structure internally, with the exception of a top-level page-based organization that is required for the organization of the rendering.[19] The reason for choosing to implement a library from scratch rather than modifying an existing library such as GuidoLib,[20] for example, is that in the long run it will make it significantly easier to render complex MEI features. Previous experience has indeed shown that modifying an existing solution can be very quick to develop at the beginning, but that the development curve eventually reaches a plateau.

Verovio is designed to be light and fast and has no external dependencies, making it very flexible and easy to embed. This opens up a whole range of different possible uses. The JavaScript version of Verovio is particularly promising because it provides a fast in-browser music MEI typesetting engine that can easily be integrated into web-based applications. This setup makes it possible to design groundbreaking web applications where the MEI encoding is rendered on the fly. In such designs we can rethink the interface and avoid mimicking page output. We can instead adjust the layout dynamically to the screen of the device used by the user. The layout can be calculated to fill the size of the screen, or interactively changed according to a zoom level adjusted by the user.

However innovative the dynamic layout of music notation may be, it remains a very basic interaction. Verovio aims to go further and to produce a graphic output that can then be the foundation for more complex interaction. The output in Verovio is designed in an abstract way. This means different output formats can easily be implemented. The default format chosen is the *Scalable Vector Graphics* (SVG) format. SVG is an XML vector graphic format developed by the W3C.[21] It is supported natively by all modern browsers, including on mobile devices. One interesting feature of SVG is that its XML tree can be constructed as desired. Since Verovio implements the MEI structure internally, this key feature of SVG makes it possible to preserve the MEI structure in the output. Each element in the MEI document has a corresponding <g> SVG element in the SVG tree with the relevant @xml:id and @class attributes. For example, a <note> element with an @xml:id attribute in the MEI file will have a corresponding <g> element in the SVG with a @class attribute equal to “note” and an @id attribute corresponding to the @xml:id of the MEI note.

---

19 Pugin et al., *Verovio* (see note 18).

20 Christophe Daudin, Dominique Fober, Stéphane Letz and Yann Orlarey, *The Guido Engine: A toolbox for music scores rendering*, in: *Proceedings of Linux Audio Conference* 2009, p. 105–111.

21 http://www.w3.org/Graphics/SVG/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

```
<tuplet xml:id="t1" num="3" numbase="2">
  <beam xml:id="b1">
    <note xml:id="n1" pname="d" oct="5" dur="8" />
    <note xml:id="n2" pname="e" oct="5" dur="16" dots="1"/>
    <note xml:id="n3" pname="d" oct="5" dur="32" />
    <note xml:id="n4" pname="c" oct="5" dur="8" accid="s"/>
  </beam>
</tuplet>
<beam xml:id="b2">
  <tuplet xml:id="t2" num="3" numbase="2">
    <note xml:id="n5" pname="d" oct="5" dur="8" />
    <note xml:id="n6" pname="e" oct="5" dur="16" dots="1"/>
    <note xml:id="n7" pname="f" oct="5" dur="32" accid="s"/>
    <note xml:id="n8" pname="e" oct="5" dur="8"/>
  </tuplet>
</beam>
```




```
<g class="tuplet" id="svg-t1" >
  <g class="beam" id="svg-b1" >
    <g class="note" id="svg-n1" >...</g>
    <g class="note" id="svg-n2" >...</g>
    <g class="note" id="svg-n3" >...</g>
    <g class="note" id="svg-n4" >...</g>
  </g>
</g>
<g class="beam" id="svg-b2" >
  <g class="tuplet" id="svg-t2" >
    <g class="note" id="svg-n5" >...</g>
    <g class="note" id="svg-n6" >...</g>
    <g class="note" id="svg-n7" >...</g>
    <g class="note" id="svg-n8" >...</g>
  </g>
</g>
```

Figure 1: The MEI hierarchy is preserved in the SVG output

Preserving the MEI structure in the SVG output is a considerable overhead in the rendering process, since the order in which elements can be drawn does not always correspond to the encoding structure.[22] Nonetheless, Verovio not only establishes a mapping between each MEI element and the corresponding SVG <g> element, it also preserves the hierarchy of the MEI elements in its output. For example, in MEI, a <beam> can be the child element of a <tuplet>, but the opposite is also possible. The hierarchy is fully preserved in the SVG as shown in Figure 1.

Other music rendering tools can also produce SVG, and using this format for music notation is not new. It is also available as an output in LilyPond and VexFlow, or used in the HTML5 version of Noteflight. However, to our knowledge, generating an SVG XML tree that reflects the music encoding is completely new. In other tools, the generated SVG is an unstructured, or very loosely structured, set of vector graphic

[22] For example, drawing the duration bars of a beam is possible only once its notes have been drawn, or in cross-staff notation, drawing a note on a lower staff is possible only when this lower staff has been drawn.

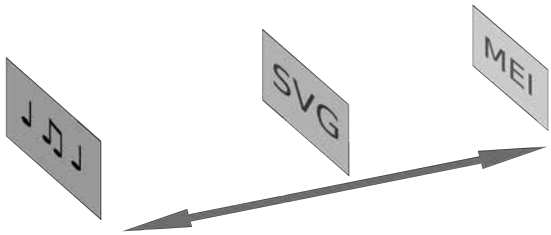


Figure 2: The SVG output of Verovio acts as an interaction layer that sits between the notation and the MEI encoding

primitives. In LilyPond, for example, SVG is an alternative to Postscript, and the structure of the SVG is a flat list of graphic primitives corresponding to the sequence in which the corresponding PostScript file is normally written.

The setup provided by Verovio makes interaction with the music notation in web-browsers extremely simple. Interaction is possible with specific MEI elements by accessing them by @id. MEI elements can also be accessed by type. For example, it is straightforward to interact with all slur elements rendered in the SVG since each slur in the MEI will have a corresponding <g> SVG element with the "slur" @class attribute. Furthermore, since the element hierarchy is preserved in the MEI-SVG element mapping, interacting with an element provides access to all its children as structured in the MEI. Accessing a beam in the SVG provides access to all its notes, for example. This would not be the case with an SVG organized as a flat list of graphics. In terms of interaction, all the default interaction possibilities provided by SVG are available out of the box. They include selecting, highlighting via CSS, dragging, hiding, etc.

As a result, Verovio's output in SVG is not the end of an unidirectional rendering process. Quite on the contrary, it should instead be seen as an intermediate layer standing between the MEI encoding and its rendering that can act as the cornerstone for a bi-directional interaction: from the encoding to the notation, but also from the notation to the encoding through the user interface (Figure 2).

Interaction with the invisible

A major field of application of MEI is that of digital critical editions. In this context, variants between the different sources need to be identified and represented. Variants in music critical editing are a topic in themselves.[23] What to expect varies significantly from one historical period to another, from one repertoire to another, and from one type of source to another, and ultimately each editorial project is unique. Framing variant definitions and variants needs constantly to be re-evaluated on a case-by-case basis, although some common patterns and categories can be established.[24] Recurrent problems in treating variants include defining the scope of a variant, and deciding when a difference between two sources constitutes a variant (or not).

MEI does not answer these questions, which are beyond our discussion. However, MEI includes a whole set of features for encoding variants, which is one of its strengths.[25] It works in a similar way to TEI (*Text Encoding Initiative*), using a parallel segmentation method for the encoding of the variants.[26] With parallel segmentation, the encoding stream is divided into several branches whenever the different sources have divergent content, each branch representing one version. The segmentation is represented with an <app> element that contains all variants, each of them being encoded within an <rdg> element (or a <lem> element for a lemma, or base text, if any).[27]

This way of representing variants directly in the text is a radical change from the traditional critical apparatus paradigm and it raises interesting challenges in terms of visualization. Experimental work in the MEI community has been done on this. The MEISE editor is one such. Its development focused from the beginning on MEI features, such as editorial markup, that are not supported by existing music notation software applications. In MEISE, the variants can be selected directly from the XML tree.[28] Another project is the meiView web application, which is an experimental project for displaying variants in 15th and 16th century music.[29] It uses VexFlow as a

[23] See James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge University Press 1996.

[24] See Bernhard R. Appel, *Variatio delectat – Variatio perturbat*, in: *Varianten – Variants – Varientes*, ed. by Christa Jansohn and Bodo Plachta, Tübingen 2005 (Beihefte zu editio 22), p. 7–24, DOI: 10.1515/9783110926941.7.

[25] For more information about this, see the chapters "Critical Apparatus" and "Editorial Markup" of the MEI guidelines at http://music-encoding.org/documentation/2.1.1/chapters/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

[26] Chapter 12.2.3: *The Parallel Segmentation Method*, in: *TEI Guidelines*, URL: http://www.tei-c.org/Vault/P5/2.9.1/doc/tei-p5-doc/fr/html/TC.html#TCAPPS [last accessed: 30 Nov. 2015].

[27] This works well for non-overlapping variants. For overlapping variants, or variants overlapping with other elements in the MEI tree, alternative solutions are being developed.

[28] https://de.dariah.eu/mei-score-editor [last accessed: 30 Nov. 2015].

[29] https://zolaemil.github.io/meiView [last accessed: 30 Nov. 2015].

rendering engine and provides a solution for the user to interact with the variants. Wherever a variant occurs in the score, a green dot is displayed and clicking on it shows a pop-up with all the variants listed. A variant can then be selected from the list.

In terms of design, it seems difficult to conceive a solution that would be appropriate for the visualization of any type of variant, in particular because of the high variability in terms of variant scope. Visualizing note pitch variants will quite likely require a different solution from variants in articulation. Variants where the difference is the insertion or deletion of measures will require completely different approaches, and so will variants that are permutations of entire sections. In some cases, it may make sense to be able to select a specific variant reading, but not always. Selecting one variant reading may sometimes yield results that are musically nonsense. The appropriate solution will be different from one edition case to another.

Verovio does not provide any ready-to-use solution for variant visualization. In that regard, it follows the MEI philosophy and remains application agnostic. Just as MEI aims to provide a general framework for encoding music documents, so the goal of Verovio is to provide a generic solution for rendering MEI without making strong assumptions on the visualization setting or the interface design. Verovio is a rendering engine developed as a software component and not an end-user application. The interface design is left to the application development.

Not providing a ready-to-use solution does not mean not providing anything, quite on the contrary. In fact, there is no need to provide a ready-to-use interface for variant visualization and interaction in Verovio because it already provides *de facto* a generic foundation for this: its SVG output.

With a printed edition, it is not possible to display everything in the score. Variants have to be presented separately in a critical apparatus. Similarly, variants encoded directly in the text in parallel can rarely be displayed all together (unless for very basic variants with limited scope). Consequently, Verovio is designed to render only one reading at a time.[30] There may appear to be nothing in the notation rendered by Verovio that indicates the existence of a variant, but in fact this is not the case. Thanks to the preserved MEI structure and the MEI-SVG element mapping, the SVG tree includes a graphic XML element <g> for both the corresponding <app> and <rdg> MEI elements. This feature is available for variants, but also potentially for any editorial markup of MEI. By editorial markup we mean <corr>, <sic>, <unclear> for encoding corrections, apparently incorrect or unclear content, or markup for

[30] The variant selection is performed by passing an XPath expression matching the desired reading. Otherwise, the first reading (or the lemma if any) will be displayed.



Figure 3: Verovio can be embedded in web applications and CSS manipulations can be used for highlighting desired elements in the notation

encoding the writing process such as <add> or <del> for insertions and deletions, for example. Having the editorial markup preserved in the output tree makes it very easy to develop interactive applications on top of it. Only to give one example, a very basic CSS operation on the SVG can highlight all the <corr> elements in the rendering.

The fact that Verovio renders only one variant at a time is no limitation. Indeed, even if not displayed, all variant readings exist in the SVG output. The output of Verovio includes in the SVG tree a graphic XML element <g> for each variant, including those that are not displayed. This means that the foundation Verovio provides for editorial markup interaction is invisible but exhaustive and fully accessible at any time. This is not only valid for the content of an <app> element, but with any segmentation appearing in the encoding, for example when encoding alternative content with a <choice> element.

The variant or alternative content that is currently not rendered is represented in the output and is accessible. It can be highlighted via CSS, or made clickable, for example. This is the true unrevealed interactive power of Verovio and it opens up completely new possibilities of interacting with the encoding.

```
<note xml:id="p1cad4n0v1b1s2">
  <app xml:id="app-001">
    <lem xml:id="lem-001">
      <verse xml:id="verse-001" n="1">
        <syl xml:id="syl-001">Di</syl>
      </verse>
    </lem>
    <rdg xml:id="rdg-001" source="1570">
      <verse xml:id="verse-002" n="1">
        <syl xml:id="syl-002">When</syl>
      </verse>
    </rdg>
  </app>
</note>
```

```
<g class="note" id="p1cad4n0v1b1s2">
  <g class="app" id="app-001">
    <g class="lem" id="lem-001">
      <g class="verse" id="verse-001">
        <g class="syl" id="syl-001">
          <text>
            <tspan>Di</tspan>
          </text>
        </g>
      </g>
    </g>
    <g class="rdg" id="rdg-001"/>
  </g>
</g>
```

Figure 4: Editorial markup is preserved in the SVG output for further interaction, including the elements that are not displayed (rdg-001)

Outlook

The basis for interactivity offered by MEI coupled with Verovio follows some important design principles.[31] First for all, the principle of availability and discoverability. That is, all the content (e. g., all the variants) is available. Alternative text can be made discoverable, for example with CSS highlighting. It also follows the design principle of scalability. Verovio is light and fast. It can run on small devices, but it also supports large files in higher resource environments.[32]

In addition, the approach proposed by MEI and Verovio fulfills several design principles specific to digital edition environments. They include the need to have good hyper-textual functionalities, which in the case of Verovio is closely linked to the discoverability principle. Alternative content can be accessed through links, for example for switching variants.

There are also some technical principles that are followed as far as possible. They include reusability and durability. By providing only the interaction foundation and not making any assumption in interface design, especially with a software library that has no dependencies, reusability is undeniably maximized. So is the durability, although durability is hard to predict in software development, particularly for digital humanities projects which have slow development cycles in comparison with the development of the technology itself. Reducing dependencies as much as possible is

---

31 Roberto Rosselli Del Turco, *After the editing is done: Designing a Graphic User Interface for digital editions*, in: *Digital Medievalist* 7 (2011), URL: http://www.digitalmedievalist.org/journal/7/rosselliDelTurco/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

32 Typically viewing a MEI file corresponding to the equivalent of couple of hundred pages of music.

one way to increase durability. In the case of MEI rendering, keeping the rendering engine separate from larger applications that will use it is another way.

In terms of editions and interface design, there is much still to invent. This will need to be done hand in hand with the development of MEI. It is obvious that merely imitating printed output in a digital environment will not be satisfactory. Most effort should be spent on developing the added value that digital environments can offer. In parallel with the development of the online world is the appearance of new devices, such as tablets with wireless network access. They offer new possibilities in terms of digital access and change the manner and location in which digital content can be read. Developing these possibilities will not preclude the co-existence of printed editions, which have and will continue to retain their own added value. The challenge now is neither to replicate nor to supplant existing media or applications, but to expand horizons by exploring new ways of conceiving the information to which we have access, and MEI and Verovio are a decisive and exciting step in this direction.

Malte Rehbein

It's our department: On Ethical Issues of Digital Humanities[1]

1 Anecdotal Introduction

I am not an ethicist and had not thought through the moral aspects of my profession as a Digital Humanities scholar until quite recently. A historian by training with a focus on Medieval Studies, I mostly considered the objects I studied to be beyond the scope of moral and legal issues: historical figures are long dead and historical events took place in the past, and my research would hardly ever influence the course of history. After this training as a (traditional) historian, I went on to work digitally with historical data, like Digital Humanists do, trying to identify entities, to find correlations, or to visualize patterns within that very data.

At the big Digital Humanities gathering in Hamburg, 2012, however, rumours circulated that a secret service agency was recruiting personnel at the conference. This agency, they said, was interested in competences and skills in analysing and interpreting ambiguous, heterogeneous, and uncertain data. I had not been approached in person and until today do not know whether the story is true or not. Nevertheless, just the idea that a secret service might be interested in expertise from the Digital Humanities was a strong enough signal to start thinking about the moral implications of the work we are doing in this field, and it inspired for this essay.

In this light, examples of recent research in Digital Humanities such as psychological profiling appear at the same time exciting and frightening. We can observe a typical dual-use problem: something can have good as well as bad consequences according to its use. Is it not a fascinating asset for research to determine a psychological profile

[1] This contribution is based on the Institute Lecture "On Ethical Aspects of Digital Humanities (Some Thoughts)" presented by the author at the Digital Humanities Summer Institute, Victoria BC, Canada, 5 June 2015. While the text has been revised and enriched with annotations, its essayistic style has been maintained.

of a historical figure just through automated analysis of historical textual sources? On the other hand, what would the consequences be if a psychological profile of anyone, living or dead, were to be revealed or circulated without her knowledge or her assignee's consent?

Ethical considerations are more than just a philosophical exercise. They help us to shape the future of our society (and environment) in ways that we want it to be, and they help us minimize risks of changes that we do not want to happen.

2 Setting the Stage: Use and Abuse of Big Data Now and Then

2.1 Big Data

This essay uses Big Data as a vehicle for considerations about ethical issues of the Digital Humanities, *pars pro toto* for the field as a whole with all its facets. Big Data has been a hyped term worldwide for some time now,[2] and its methods have reached the Humanities.[3] Big Data is a collective term for huge collections of data and their analysis, often characterized by four attributes: volume, velocity, variety, and veracity:

- *Volume* describes vast amounts of data generated or collected. The notion of "vast" is ambiguous, however. Some define it as an amount of data that is too big to be handled by a single computer. Digital Humanities and the use-cases described in this essay will hardly ever reach this amount. However, as Manfred Thaller has pointed out in his keynote presentation at the second annual conference of the *Digital Humanities im deutschsprachigen Raum*,[4] Big Data is characterized especially by the multiplication of all four factors described here. Since data in the Humanities is often far more complex than, for instance, engineering data due to its ambiguous nature, data in the Humanities can be "big" in this way.
- *Velocity* describes the speed at which data goes viral. As people often think of new data generated within seconds or even faster, this is not characteristic for the Humanities, which deals with historical or literary data. But it can become

[2] Cornelius Puschmann and Jean Burgess, *Big Data, Big Questions. Metaphors of Big Data*, in: *International Journal of Communication* 8 (2014), p. 1690–1709.

[3] Christof Schöch, *Big? Smart? Clean? Messy? Data in the Humanities*, in: *The Dragonfly's Gaze. Computational analysis of literary texts*, (August 1, 2013), online available at http://dragonfly.hypotheses.org/443 [last accessed: 30 Nov. 2015].

[4] Manfred Thaller, *Wenn die Quellen überfließen. Spitzweg und Big Data*, Closing Keynote, Graz, 27 February 2015.

relevant for Social Science, for instance in the analysis of so-called social media data, which can be considered as part of Digital Humanities.

- *Variety* refers to the various types of data processed, multimodal data, data in different structures or completely unstructured data. This variety is characteristic of Humanities' sources, and Digital Humanities offer new methods to interlink various types of data and to process it synchronously.
- *Veracity* questions the trustworthiness of the data to be processed, its quality and accuracy. The Humanities, especially within the historical disciplines, know best of all what critically questioning origin, context, and content of data means – making veracity of data a very relevant aspect for the Digital Humanities.

Overall, Big Data collections are too big and/or too complex to be handled by traditional techniques of data management (databases) and by algorithmic analysis on a single computer. With this definition of big data in mind, one might think of systems like the Large Hadron Collider in Geneva, which is considered the largest research infrastructure and scientific enterprise of all time, or of telecommunication data produced by mankind – tons of terabytes every second. Compared to this, it might not be appropriate to speak of Big Data in the context of scholarship in the Humanities at all. Nevertheless, Big Data can act as a metaphor for one of the current major trends in Digital Humanities: data-driven, quantitative research based on an amount of data that a single scholar or even a group of scholars can barely oversee let alone calculate. Such data, due to its amount, complexity, incompleteness, uncertainty, and ambiguity, requires the support of computers and their algorithmic power. For centuries, Humanities scholars have recognised this aspect of their data, but now they have this data at hand in a much larger quantity than ever before.

In general, typical applications for Big Data are well known and described. With regard to ethics, these applications span a broad range of how they are used and what implications this might cause. This shall be illustrated by the following examples, divided into three groups.

The first group comprises those of the Sciences and Humanities (the German term *Wissenschaft* fits better here and will be used henceforth). Incredible amounts of data are investigated, for example for research on global climate (e. g., NASA Center for Climate Simulation), to increase the precision of weather forecasts, to decode the human genome, or in the search for elementary particles at the Large Hadron Collider in Geneva. In a positive view on *Wissenschaft*, these investigations shall serve society as a whole.

The second class encompasses applications of Big Data from which particular groups would benefit but which might interfere with the interests of others. Depending on one's perspective, such applications can easily be found in the business world. For example, on February 16th, 2012, the *New York Times* published an article "How Companies Learn Your Secrets". Taking the example of the US retailer Target, the article describes how companies analyse data and then try to predict consumer behaviour in order to tailor and refine their marketing machine. In this context, Andrew Pole proposed a "pregnancy-prediction model" to answer a company's question: "If we wanted to figure out if a customer is pregnant, even if she didn't want us to know, can you do that?" with the help of algorithms based on Big Data.[5]

In the wake of revelations by Edward Snowden, Glen Greenwald and others in 2013,[6] a third class of applications has come more and more into public consciousness. Current mass surveillance might be the strongest example of Big Data analysis in which the interests of a very small group are in stark contrast with the values of society at large.

2.2 Big Data Ethics

These three categories form only one, preliminary classification of Big Data applications from a moral perspective, a classification, which is, of course, simplistic and disputable. Nevertheless, it shall lead us towards the basic question of ethics: the distinction between right and wrong or good and evil when it comes to deciding between different courses of action. It should also be clear by now that there is no one answer to this question, but that different moral perspectives exist: perspectives of those who conduct Big Data analysis, perspectives of those who do basic research so that others can apply these methods, and perspectives of the ambient society.

Putting aside the particular scenarios in which Big Data is studied/examined, one might ask what is methodologically typical for it? There are three main methodological areas involved: pattern recognition, linkage of data and correlation detection. Then people (or machines) begin the process of inference or prediction.

In his 1956 short story *The Minority Report*, Philip K. Dick depicts a future society in which a police department called *Precrime*, employing three clairvoyant mutants, called *Precogs*, is capable of predicting and consequently preventing violent crimes.

---

5 Charles Duhigg, *How Companies Learn Your Secrets*, in: *New York Times*, 16 February 2012, online available at http://www.nytimes.com/2012/02/19/magazine/shopping-habits.html [last accessed: 30 Nov. 2015].

6 *The Snowden files*, online available at http://www.theguardian.com/world/series/the-snowden-files [last accessed: 30 Nov. 2015].

This world has not seen a single murder in years. In Steven Spielberg's movie of the same name from 2002,[7] these *Precogs* are characterized in more detail: thanks to their extrasensory capabilities they are worshiped by mankind. However, it is said in the film, the only thing they do is search for patterns of crime in their visions: "people start calling them divine – *Precogs* are pattern recognition filters, nothing more."

Assuredly, *Precogs* are a fiction. However, modern real-life crime prevention indeed attempts to find patterns in Big Data collections to predict likely locations of criminal behaviour, which has been reported with various, some say doubtable success rates from the USA and Germany, and probably other countries. The way our governments and secret services justify (disguise) their actions of mass surveillance, namely to predict and prevent terror attacks are real, too. Big data and its technology (pattern recognition, data linkage, and inference) serve such predictions: weather prediction – pregnancy prediction – crime prediction.

This is not new. For instance, the East German secret service Stasi under the direction of Erich Mielke conceptualized a comprehensive database of human activities and intentions.[8] Its goal: "to put together digital data and reports of all of the 16.5 million citizens of the German Democratic Republic."[9] In the historically realistic scenario of the Academy Award-winning film *The Lives of Others* (orig. "Das Leben der Anderen"),[10] the Stasi possesses a type specimen collection of all typewriters that are in circulation, and they know the machine favoured by each of the human writers they are observing. Whenever they come across an anonymous document, they attribute this document to a particular writer by comparing the typesetting of this document with the specimen. This is not (yet) Big Data in the modern definition, but is a form of pattern recognition. In *The Lives of Others*, the Stasi did not manage to disclose Georg Dreyman as the author of an article published in the West German magazine *Der Spiegel*, an article in which Dreyman revealed the high statistical rate of suicides in East Germany after the suicide of his friend. The East German secret service did not manage to do so, because Dreyman did not write the draft with his own but with somebody else's typewriter. He behaved untypically.

---

7 *Minority Report*, Dir. Steven Spielberg, 2002.

8 Cf. Stefan Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, Berlin 2013, p. 186.

9 Victor Sebestyen, *Revolution 1989: The Fall of the Soviet Empire*, New York 2009, p. 121. In comparison to nowadays Big Data companies, Andrew Keen concludes: "Mielke war ein Datendieb des 20. Jahrhunderts, der die DDR in eine Datenkleptokratie verwandelte. Doch verglichen mit den Datenbaronen des 21. Jahrhunderts war sein Informationsimperium zu regional und zu klein gedacht. Er kam nicht auf den Gedanken, dass Milliarden Menschen in aller Welt ihre persönlichen Daten freiwillig herausrücken könnten." (Andrew Keen, *Das digitale Debakel*, München 2015, p. 201).

10 *Das Leben der Anderen*, Dir. Florian Henckel von Donnersmarck, 2006.

Scenarios and applications like this are not new. What is new is their dimension. And what brings these briefly introduced examples together, be they fictitious or real, is that they are all so-called probabilistic methods; they do not give us the truth, but the probability that a particular event or behaviour will take or has taken place. However, even a likelihood of 99 % prediction accuracy means that in one out of a hundred cases, the wrong person will have to suffer the consequences.

For various reasons, Big Data yields several normative questions and issues. On May 30th, 2014, Kate Crawford published a piece in "The New Inquiry" under the title: "The Anxieties of Big Data. What does the lived reality of big data feel like?" She concludes:

> If the big-data fundamentalists argue that more data is inherently better, closer to the truth, then there is no point in their theology at which enough is enough. This is the radical project of big data. It is epistemology taken to its limit. The affective residue from this experiment is the Janus-faced anxiety that is heavy in the air, and it leaves us with an open question: How might we find a radical potential in the surveillant anxieties of the big-data era?[11]

Ethical questions in Big Data have barely been addressed in the research.[12] In 2014, Rajendra Akerkar edited a volume on *Big Data Computing*.[13] In 540 pages, however, neither legal nor ethical questions are discussed. In the chapter on *Challenges and Opportunities* by Roberto Zicarci, for example, opportunities are business opportunities, challenges are mostly technical challenges.[14] The volume does not address individual, organisational let alone societal risks and consequences of Big Data Computing. This seems to be symptomatic for hyped technologies such as Big Data and for technological advancement of our time generally. First, we do it, and then we handle the consequences.

Very much alike is the 2013 report on *Frontiers in Massive Data Analysis* issued by the National Academy of Sciences of the USA. Limitations of data analysis discussed here

[11] Kate Crawford, *The Anxieties of Big Data*, in: *The New Inquiry*, 30 May 2014, online available at http://thenewinquiry.com/essays/the-anxieties-of-big-data/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

[12] More recently, a conference at Herrenhausen "Big Data in a Transdisciplinary Perspective" discussed legal aspects of Big Data. Their proceedings have not yet been published. A report is available: Christoph Kolodziejski and Vera Szöllösi-Brenig, *Big Data in a Transdisciplinary Perspective*. Herrenhäuser Konferenz, 22 July 2015, online available at http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6084 [last accessed: 30 Nov. 2015].

[13] Rajendra Akerkar, *Big data computing*, Boca Raton 2014.

[14] Roberto V. Zicar, *Big Data: Challenges and Opportunities*, in: *Big data computing*, ed. by Rajendra Akerkar, Boca Raton, p. 103–128. Ethical challenges are mentioned ("Ensuring that data are used correctly (abiding by its intended uses and relevant laws)") but not further discussed (p. 111).

are merely of a technical nature. The report states: "The current report focuses on the technical issues – computational and inferential – that surround massive data, consciously setting aside major issues in areas such as public policy, law, and ethics that are beyond the current scope."[15] Bollier makes such issues more explicit: "The rise of large pools of databases that interact with each other clearly elevates the potential for privacy violations, identity theft, civil security and consumer manipulation."[16]

Even in areas where potential ethical issues are more obvious than in the Humanities, *Wissenschaft* and the general public are slowly beginning to realize the implications of Big Data and to demand action. In June 2014, for example, the University of Oxford announced a postdoctoral position of Philosophy in "ethics of big data": "this pilot project will formulate a blueprint of the ethical aspects, requirements and desiderata underpinning a European framework for the ethical use of Big Data in biomedical research."[17] Earlier, on October 24th, 2012, Stephan Noller called for a general ethics of algorithms (orig.: *Algorithmen-Ethik*) in the German newspaper FAZ to promote control and transparency: "Algorithmen müssen transparent gemacht werden, sowohl in ihrem Einsatz als auch in ihrer Wirkweise."[18] It is clear that a wide-spread understanding of algorithms is also an urgent necessity.

2.3 Technology is not value-free

In a brief survey of current research, one should not overlook a small publication by Kord Davis from 2012, titled "Ethics of Big Data". Davis' analysis runs as follows:

> While big-data technology offers the ability to connect information and innovative new products and services for both profit and the greater social good, it is, like all technology ethical neutral. That means it does not come with a built-in perspective on what is right or wrong or what is good or bad in using it. Big-data technology has no value framework. Individuals and corporations, however, do have value systems, and it is only by asking and seeking answers to ethical questions that we can ensure big data is used in a way that aligns with those values.[19]

---

15 National Research Council, *Frontiers in Massive Data Analysis*, Washington DC 2013, online available at http://www.nap.edu/read/18374/ [last accessed: 30 Nov. 2015], p. 5.

16 David Bollier, *The Promise and Peril of Big Data*, Washington DC 2010, p. 33.

17 Job offer for a *Postdoctoral Research Fellowship in Ethics of Big Data* at the University of Oxford, online available at https://data.ox.ac.uk/doc/vacancy/113435 [last accessed: 30 Nov. 2015].

18 Stephan Noller, *Relevanz ist alles. Plädoyer für eine Algorithmen-Ethik*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24 October 2012.

19 Kord Davis, *Ethics of Big Data*, Sebastopol (CA) 2012, p. 8.

While Davis is right in demanding that the discussion of Big Data ethics has to be embedded in surrounding value systems, he is wrong about the neutrality of technology. His argument reminds us of Francis Bacon who had this dream of value-free *Wissenschaft* in the 17th century. In the wake of the bombing of Hiroshima and Nagasaki in August 1945, many, such as Max Born woke up from this dream and recognized the dual-use dilemma of technology and acknowledged the responsibility of the scientists: "Wir stehen auf einem Scheidewege, wie ihn die Menschheit auf ihrer Wanderung noch niemals angetroffen hat."[20] Closer to our field, Vannevar Bush, who provided an important milestone for the development of the Digital Humanities with his seminal publication *As We May Think* from 1945, asked how science can come back to the track that leads to the growth of knowledge:

> It is the physicists who have been thrown most violently off stride, who have left academic pursuits for the making of strange destructive gadgets, who have had to devise new methods for their unanticipated assignments. […] Now, as peace approaches, one asks where they will find objectives worthy of their best.[21]

Technology is not value-free. Scientists and scholars develop it. Together with those who apply technology in specific use cases, a huge share of responsibility belongs to them. Computer pioneer Konrad Zuse recognised this. Looking back from the vantage point of his memoir, he describes the qualms (orig.: "Scheu") he had in the end of 1944 to further develop his machine (Z4). Implementing conditional jumps into it would allow free control flow:

> Solange dieser Draht nicht gelegt ist, sind die Computer in ihren Möglichkeiten und Auswirkungen gut zu übersehen und zu beherrschen. Ist aber der freie Programmablauf erst einmal möglich, ist es schwer, die Grenze zu erkennen, an der man sagen könnte: bis hierher und nicht weiter.[22]

According to Zuse's memoir, his reputation suffered from this "Veranwortungsbewußtsein des Erfinders."[23]

There is a second critical aspect of Davis' ethics. His readers are decision makers of business enterprises. The value system he discusses refers to corporations and individuals within the corporate structure. He does not address individuals outside

---

20 Max Born, *Von der Verantwortung des Naturwissenschaftlers. Gesammelte Vorträge*, München 1965, p. 9.

21 Vannevar Bush, *As We May Think*, in: *Atlantic Monthly* 176 (July 1945), online available at http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1969/12/as-we-may-think/3881/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

22 Konrad Zuse, *Der Computer – Mein Lebenswerk*. Mit Geleitworten von F. L. Bauer und H. Zemanek, Berlin 1984, p. 77.

23 Ibid., p. 77.

the corporation, let alone the ambient society and world at large: internal but not external responsibility. For *Wissenschaft*, however, it is essential that we address both. The freedom to study and to investigate always comes with the responsibility to use this freedom carefully. In *Wissenschaft*, freedom and responsibility are two sides of the same coin.

3 Case Studies

3.1 Some Thoughts on Digital Humanities

One can easily imagine that Big Data in biomedical research (as seen in the Oxford job posting) opens the door for ethical considerations. But what about the Digital Humanities? Why should we bother? In the context of this question, it is helpful to characterize Digital Humanities as an attempt to offer new practices for the Humanities. This is mainly facilitated by a) the existence or creation of and access to digital data relevant to research in the Humanities, b) the possibility of a computer-assisted operation upon this data, as well as c) modern communication technology in particular the internet. Overall, this characterizes the Digital Humanities as a hybrid field, suggesting two different perspectives within the scholarly landscape. For both perspectives, ethical discussions play a role.

The first perspective is that of a distinct discipline, with its own research questions, methodology, study programmes, publication venues, and so on, and of course: values. As a discipline on its own, Digital Humanities needs its *Wissenschaftsphilosophie* (philosophy of science), including theory[24] and ethics. The second perspective, however, sees Digital Humanities as a *Hilfswissenschaft* (auxiliary science) that provides services for others, which one might compare with the role maths plays for physics and engineering, or palaeography for history and medieval studies. This perspective on Digital Humanities is relevant for our ethical discussion, because a Digital Humanist might be tempted to argue that he is only developing methodologies and hence is not responsible for the uses that others make of them.

---

[24] For Digital Humanities as an emerging academic discipline on its own, more theoretical foundation seems to be timely. This is particularly true in the context of Big Data analysis where proponents are announcing an "end of theory" (provocative: Chris Anderson, *The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete*, in: *Wired Magazine* 16 (2008), online available at http://archive.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory [last accessed: 30 Nov. 2015]. A critical discussion offers Rob Kitchin, *Big Data, New Epistemologies and Paradigm Shifts*, in: *Big Data & Society* 1 (June 2014), DOI: 10.1177/2053951714528481.

3.2 Early Victims of Digital Humanities: William Shakespeare and Agatha Christie

A first case study comprises the work by Ryan Boyd and James Pennebaker on William Shakespeare. In the context of modern text and language analysis, Pennebaker, a social psychologist, is known for his method of Linguistic Inquiry and Word Count (LIWC). Applying text analytical methods to the large corpus of the work of William Shakespeare, Boyd and Pennebaker claim to be able to create a psychological signature of authors ("methods allowed for the inference of Shakespeare's [...] unique psychological signatures"[25]) and to confirm the broadly accepted characterization of the playwright as "classically trained" and "socially focused and interested in climbing higher on the social ladder."[26] Shakespeare has long been dead, of course, and most likely, neither he nor any of his kin has to face the consequences of this research. But the methods employed here are of a general nature and can easily be applied to anyone, living or dead, whether he wants it or not.

Another prominent "victim" of this kind was Agatha Christie, maybe the most read English female writer of all time. In 2009, Ian Lancashire and Graeme Hirst published a study "Vocabulary Changes in Agatha Christie's Mysteries as an Indication of Dementia: A Case Study".[27] Lancashire and Hirst analyse the corpus of Christie's work as follows:

> Fourteen Christie novels written between ages 34 and 82 were digitized, and digitized copies of her first two mysteries [...] were taken from Project Gutenberg. After all punctuation, apostrophes, and hyphens were deleted, each text was divided into 10,000-word segments. The segments were then analysed with the software tools Concordance and the Text Analysis Computing Tools (TACT). We performed three analyses of the first 50,000 words of each novel.[28]

The result of this, fairly straight-forward, textual analysis indicated that Christie's vocabulary was in significant decline over the course of her life and that the amount of repetition increased, such as the usage of indefinite words. For Lancashire and Hirst, this is an indication that Agatha Christie developed dementia.

---

25 Ryan L. Boyd and James W. Pennebaker, *Did Shakespeare Write Double Falsehood? Identifying Individuals by Creating Psychological Signatures With Text Analysis*, in: *Psychological Science* 26 (2015), p. 570–582, here p. 579.

26 Boyd/Pennebaker, *Did Shakespeare Write Double Falsehood?* (see note 25), p. 579–580.

27 Ian Lancashire and Graeme Hirst, *Vocabulary Changes in Agatha Christie's Mysteries as an Indication of Dementia: A Case Study*, in: *Forgetful Muses: Reading the Author in the Text*, Toronto 2010, p. 207–219, online available at http://ftp.cs.toronto.edu/pub/gh/Lancashire+Hirst-extabs-2009.pdf [last accessed: 30 Nov. 2015].

28 Ibid., p. 208.

These techniques on textual corpora operate on text as a sequence of characters. They are agnostic about who had written these texts and for what purpose. In other words, not only texts by well-known and deceased writers can be examined in such manner. Any text can. Lancashire and Hirst are well aware of this fact and of the potential consequences. Like many technologists, however, their ethics and outlook is strictly positive: "While few present-day patients", they conclude,

> have a large online diachronic corpus available for analysis, this will begin to change as more individuals begin to keep, if only by inertia, a life-time archive of e-mail, blogs, professional documents, and the like. [… We can] foresee the possibility of automated textual analysis as a part of the early diagnosis of Alzheimer's disease and similar dementias.[29]

Early diagnosis of diseases or their prediction might be a wonderful "tool" in the future. Research in this direction aims at something "good", Lancashire and Hirst would argue. Their ethics is utilitarian in the tradition of Jeremy Bentham and John Stuart Mill. But what happens if this data is used against someone, for instance, to deny an insurance policy? And as textual data becomes more and more easily available, whether we consciously deliver it, for instance in blogs or Facebook microblogs, or because our e-mails are intercepted, it becomes almost impossible for the individual to avoid this situation.

3.3 Revealing Your Health Preconditions

Another, related example shall illustrate that not only texts and data that we currently provide might lean to individual or societal consequences, but also data from the past. An open question in medical research addresses whether or not there is a genetic predisposition to Alzheimer's disease. Neurologist Hans Klünemann and archivist Herbert Wurster now propose that this hypothesis can potentially be tested with historical data.[30] Their research uses historical records, parochial death registers from 1750 to 1900, which were digitized, transcribed and encoded in a database at the archive of the diocese of Passau. They analyse the data for family relations in order to create family trees, and they analyse mortality data to find indicators for Alzheimer's

---

29 Lancashire/Hirst, *Vocabulary Changes* (see note 27), p. 210.

30 Hans Klünemann, Herbert Wurster and Helmfried Klein, *Alzheimer, Ahnen und Archive. Genetisch-Genealogische Alzheimerforschung*, in: *Blick in die Wissenschaft. Forschungsmagazin der Universität Regensburg* 15 (2013), p. 44–51.

disease.[31] Through this, they hope to identify genetic conditions for the development of Alzheimer's disease and they hope, in the future, to be able to predict whether or not someone belongs to such a risk group.

This is a highly interdisciplinary approach with Digital Humanities at its very heart: digitization, digital transcription and encoding as well as computer-based analysis of historical data make this work. If the approach turns out to work, one can foresee great potential in it. What could be problematic about such research? This data (the digitized church registers) has been made publically available, searchable, and analysable. Many other archives have done or will do the same. Consequently, however, information about an individual's family and their causes of death will become public information and this information can be used, for instance, to evaluate the individual risk of a living descendant for a certain disease even if this individual has not disclosed any personal information about him or herself. Hence, information about living persons could be inferred from open historical data.

In addition to the question of whether individual rights are affected, these case studies demonstrate typical dual-use problems. On the one hand, family doctors can use the data and its analysis as an early diagnosis of severe diseases. On the other hand, potential employers can also use it, for instance, to pick only those individuals that do not belong to any risk group. There is no easy solution for this problem. Ethical questions appear to be dilemmas, also in Digital Humanities.

3.4 Another Prominent Victim of DH: J. K. Rowling

In 2013, a quite prominent case of authorship attribution floated around. A certain Robert Galbraith published a novel called *The Cuckoo's Calling*. Despite positive reviews, the book was at first only an average success on the book market. However, three months later, rumours began circulating that the real author of *The Cuckoo's Calling* was J. K. Rowling, who had had such a sweeping success with her Harry Potter series. Patrick Juola and Peter Millicam analysed the text of *The Cuckoo's Calling* with methods of forensic stylometry and came to the conclusion that it was quite probable that Rowling is indeed its author, which she afterwards admitted.

Especially when it is a "closed game" as in this case, in which one computes the likelihood with which a text can be attributed to an author candidate (as opposed to the "open game" where one computes the most likely author of a text), forensic

[31] As Dementia or Alzheimer were not known then, other terms were used as indicator for these diseases. "Gehirnerweichung" or "Gehirnwassersucht" are typical expressions from the sources that Klünemann and Wurster use for their research.

stylometry is a simple method: "language is a set of choices, and speakers and writers tend to fall into habitual, or at least common, choices. Some choices come from dialect […], some from social pressure […], and some just seem to come."[32] This leaves stylistic patterns that a computer can measure and compare to corpora of texts already attributed, such as the Harry Potter series. The method has been described and practised since the 19th century (although computers are a late entrant to the game).

For the Digital Humanities, methods like these are – at first sight – fantastic. They offer vast opportunities for fundamental research, for example in studying the history of literature, or general history, they allow testing existing hypotheses, and they offer new ones. The moral question, however, is again: at what cost? J. K. Rowling admitted that she would have preferred to remain unrevealed: "Being Robert Galbraith has been such a liberating experience […] It has been wonderful to publish without hype and expectation and pure pleasure to get feedback under a different name."[33] Does research in Digital Humanities threaten the effectiveness of a pseudonym and hence an individual's right to privacy and freedom to publish?

This kind of research does not only affect individuals. There are consequences for society as whole, for the world we live in, and for our social interaction. If one thinks the idea of authorship attribution through to its very end, then we arrive at a future in which it is impossible to remain anonymous – even when we try. Proponents of mass surveillance and leaders of totalitarian regimes will certainly favour such a scenario, but free-speech advocates will certainly not. We have to carefully evaluate the risk that our research carries. There is yet another interesting aspect to this story: we usually speak of technology and *Wissenschaft* in the same breath as representing? progress. *Wissenschaft* enhances, it extends, it augments. In the case discussed here, however, we appear to lose a capability by this scientific progress: We will not be capable anymore of hiding.

3.5 Psychological Profiling Through Textual Analysis

In 2013, inspired by the Pennebaker's work on the psychological signature of Shakespeare, John Noecker, Michael Ryan, and Patrick Juola published a study of "Psy-

[32] Patrick Juola, *Rowling and "Galbraith": an authorial analysis*, in: *Language Log Blog*, 16 July 2013, online available at http://languagelog.ldc.upenn.edu/nll/?p=5315 [last accessed: 30 Nov. 2015].

[33] Quoted after *J. K. Rowling's pseudonym: A bestselling writer's fantasy*, in: *The Boston Globe*, 22 July 2013, online available at https://www.bostonglobe.com/opinion/editorials/2013/07/21/with-pseudonym-richard-galbraith-rowling-lives-out-every-writer-fantasy/H9tkYJFB5dAHppCOe963yJ/story.html [last accessed: 30 Nov. 2015].

chological profiling through textual analysis".[34] This research presumes that the personality of an individual can be classified with the help of psychological profiles or patterns. Based on a typology suggested by Carl Gustav Jung in 1921,[35] Katherine Briggs and Isabel Myers developed a classification on their own (Myers-Briggs type indicator, MBTI)[36] in which they classify individuals' preferences among four dichotomies: extraversion versus introversion, sensation versus intuition, thinking versus feeling, and perception versus judging. An individual can be, for instance, an ISTJ type: an introversive, sensing thinker who makes decisions quite quickly. Although the validity of this classification as well as its reliance on questionnaires is disputable, the Myers-Briggs indicator appears to be quite popular, especially in the USA where it is used in counselling, team building, social skill development, and other forms of coaching.

Noecker, Ryan, and Juola formulate a simple hypothesis: the writing style of an individual can serve as a measure for this individual's MBTI and hence, stylometric methods can be used to determine the type indicator. In other words, they propose that automated textual analysis can create a psychological classification of the author of a given text. For their experiments, Noecker, Ryan, and Juola used a corpus of texts by Dutch authors whose MBTI is known (Luyckx' and Daelemans' *Personae: A Corpus for Author and Personality Prediction from Text*).[37] Noecker, Ryan, and Juola state an average success rate of 75 %. They claim to detect the 'J'-type (judging) and the 'F'-type (feeling) quite well (91 %, 86 %). For the 'P'-types, the perceivers, however, the method does not respond equally well (56 %).[38] According to Myers and Briggs, the perceivers are those individuals who are willing to rethink their decisions and plans in favour of new information, those who act more spontaneously than others.

Again, the texts that these methods are grounded in might be provided consciously and willingly or unconsciously and unwillingly. Hence, the same moral issue of use and reuse of scholarly methods arises here and needs to be discussed within the context of these usages. But what about the researcher who develops but does not necessarily apply this technology? In this case, Digital Humanities would play the role of an auxiliary science, providing services for others. As such an auxiliary science, it is tempting to argue that research is value-free, that its sole goal is the development

[34] John Noecker, Michael Ryan and Patrick Juola, *Psychological profiling through textual analysis*, in: *Literary & Linguistic Computing* 28 (2013), p. 382–387, DOI: 10.1093/llc/fqs070.

[35] Carl Gustav Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1921.

[36] Cf. *A Guide to the Isabel Briggs Myers Papers*, online available at http://web.uflib.ufl.edu/spec/manuscript/guides/Myers.htm [last accessed: 30 Nov. 2015].

[37] K. Luyckx and W. Daelemans, *Personae: A Corpus for Author and Personality Prediction from Text*, in: *Proceedings of the 6th Language Resources and Evaluation Conference*, Marrakech 2008.

[38] Noecker/Ryan/Juola, *Pschological profiling through textual analysis* (see note 34), p. 385.

of methods and that only those who apply these methods have to consider moral consequences – whether that be literary scholars working on Agatha Christie or historians interested in the psychological profiling of historical leaders. However, as argued above, *Wissenschaft* and technology is never value-free. Everyone who is developing something is responsible for considering potential risks of its usage. Especially when Digital Humanities is understood as a discipline in its own right, these issues have to be addressed and discussed.

4 Elements of an Ethical Framework – Towards a *Wissenschaftsethik* for Digital Humanities

4.1 Fears of Media Change

With the rough definition of Digital Humanities elaborated above in mind, we next sketch out some of the changes underway during this computational turn. Media changeover has always been characterised by anxiety and outspoken criticism. Well-known examples include Plato's critique on writing as it led to degeneration of the human capability of memorizing and more importantly comprehension (*Phaedrus dialogue*), the invention of the printing press which allowed limitless publications and led to moral decay, Nietzsche's trouble with the typewriter and how this technology changed his way of thinking,[39] the "indoctrination or seize-over of the listener through very close spraying" of sounds by stereophonic headphones,[40] and many others. More recently, the internet as a new medium has been criticized as leading towards superficiality and the decline of cognitive capabilities as Nicholas Carr's rhetorical question "Is Google Making Us Stupid?" suggests.[41]

Let us briefly look at some positive aspects of these changes: writing down knowledge allowed its increase beyond the memory capability of a single person, the invention of the printing press led to a liberalisation of this knowledge, internet technology and open access might lead to further democratization, de-imperialization and de-canonization of knowledge. In the context of the latter, David Berry emphasizes the

[39] Robert Kunzmann, *Friedrich Nietzsche und die Schreibmaschine*, in: *Archiv für Kurzschrift, Maschinenschreiben, Bürotechnik*, 3 (1982), p. 12–13.

[40] "Psychoterror durch den Kunstkopf", zitiert nach Ralf Bülow, *Vor 40 Jahren: Ein Kunstkopf für binaurale Stereophonie*, in: *heise online* (31 August 2013), URL: http://heise.de/-1946286 [last accessed: 30 Nov. 2015].

[41] Nicholas Carr, *Is Google Making Us Stupid?*, in: *The Atlantic*, 1 July 2008, online available at http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/6868 [last accessed: 30 Nov. 2015].

ubiquitous access to human knowledge,[42] which reminds one of Vannevar Bush's memory extension system Memex:

> Technology enables access to the databanks of human knowledge from anywhere, disregarding and bypassing the traditional gatekeepers of knowledge in the state, the universities, and market. [...] This introduces not only a moment of societal disorientation with individuals and institutions flooded with information, but also offer a computational solution to them in the form of computational rationalities, what Turing (1950) described as super-critical modes of thought.[43]

One may regard it as positive or negative,[44] but changes in media have always been followed by a dismissal of the old "gatekeepers of knowledge": first the authorities of the classical age, the Christian church and the monasteries, then the publishing houses and the governmental control in modern history. Progress dismissed them but new gatekeepers succeeded them. In a way, Vannevar Bush's vision of the memory extension by what we would now call a networked database of knowledge seems to have become reality. Not only do the various types of media converge, but also man and machine merge. Data and algorithms become more and more important for everyday life and work, and those who control these algorithms and "gatekeep" the data, wield power. "Code is law", postulates Lawrence Lessig,[45] and in the German newspaper DIE ZEIT, Gero von Randow follows this up and proclaims: "Who controls this process, rules the future".[46] Apparently, this leaves the door open for manipulation and for mistakes.

4.2 The Sorcerer's Apprentice

The 1980s Czechoslovakian (children's) science-fiction TV series *Návštěvníci* (The Visitors)[47] depicts a peaceful world in the year 2484. In this world, everything is in harmony until the Central Brain of Mankind, a computer, predicts the collision of an

42 David M. Berry, *Introduction*, in: *Understanding Digital Humanities*, ed by David M. Berry, Basingstoke 2012, 1–20.

43 Ibid., p. 8–9.

44 Andrew Keen is one to emphasize the negative impact of the vanishing of gatekeepers because it led to lost of trust and opens the door for manipulation and propaganda (Keen, *Das digitale Debakel* (see note 9), p. 184–185).

45 Lawrence Lessig, *Code and Other Laws of Cyberspace*, New York 1999.

46 "Wer diesen Prozess steuert, beherrscht die Zukunft". Gero von Randow, *Zukunftstechnologie: Wer denkt in meinem Hirn?*, in: *DIE ZEIT*, No. 11 (7 March 2014), online available at http://www.zeit.de/2014/11/verschmelzung-mensch-maschine-internet [last accessed: 30 Nov. 2015].

47 Návštěvníci (1981–1983), dir. Jindřich Polák.

asteroid with the Earth leading to the planet's destruction. The people completely and blindly rely on this Central Brain and start a mission to rescue mankind. The mission fails and people are about to evacuate the planet. Then an accidental traveller in time, from the year 1984, comes into this world. What he finds out is very simple: the people have built the machine (the Central Brain) onto a crooked surface which hence caused crooked predictions. The traveller put the Central Brain back into its upright position from which it could correct its prediction (Earth was not threatened) and the machine apologized for causing so much trouble. The visitor from a past time did one thing that the people of 2484 did not: he critically (one might say naïvely) approached the computer and challenged its functionality – a capability that the people of 2484 have lost or forgotten. They never thought of questioning the computer's prediction.

The moral of this story is that, in the end, it has to be the humans to justify the consequences of actions. This is very much like what Joseph Weizenbaum has told us. A computer can make decisions, he would argue, but it has no free choice. In the future world of *The Visitors*, one single, central computer steers the fate of mankind. In our present age, it is the ubiquity of computing technology – computers are everywhere – that effects our daily lives.

Philosopher Klaus Wiegerling discusses ubiquitous computing[48] from an ethical perspective in ways that are highly relevant to (Digital) Humanities.[49] If systems, Wiegerling argues, acquire, exchange, process, and evaluate data on their own, then the materialization of information can no longer be comprehended by people. Personal identity, however, is formed through such comprehension, and making experiences (an important part of these is doubt or resistance) is essential for it. Hence, ubiquitous algorithms might lead to a loss of identity and personal capabilities and competences. Like *The Visitors*, we start behaving like little children, being incapable of determining reality correctly, losing our identity as an acting subject and limiting our options on how to act. The "unfriendly takeover" by computers that technology critic Douglas Rushkoff fears for our present society[50] has taken place in *The Visitors* and it is only someone from the past who saves the present live of the future.

We need to engage more critically with the origin of our data and with the algorithms we are using. One needs only to look into a university classroom to observe how the role search engines and smartphone apps play in decision-making is increasing. A typical argument that you can often hear is that some information comes 'from the

48 The term appeared around 1988. Cf. Mark Weiser, R. Gold and J. S. Brown, *The Origins of Ubiquitous Computing Research at PARC in the Late 1980s*, in: *IBM Systems Journal* 38/4 (1999), p. 693–696.

49 Klaus Wiegerling, *Ubiquitous Computing*, in: *Handbuch Technikethik*, ed. by Armin Grundwald, Stuttgart 2013, p. 374–378.

50 Douglas Rushkoff, *Present shock: when everything happens now*, New York 2013.

internet'. That this information is not challenged (by questioning who has provided this 'information' and when, with what intention, which were the sources etc.) illustrates the lack of information literacy. Additionally, the conclusion that because something 'comes from the internet', this something has to be the truth (or at least valid), illustrates the danger of this attitude and information illiteracy being abused. Consequently, new gatekeepers of knowledge might emerge all too easily. Being incapable of critical thinking can be observed more and more, from a classroom situation in Digital Humanities to scholarship in general, and to society at large.

Crawford's observation about Big Data that "If the big-data fundamentalists argue that more data is inherently better, closer to the truth, then there is no point in their theology at which enough is enough"[51] leads us to a position that ethicists would call the problem of the Sorcerer's Apprentice, named after Goethe's poem *Der Zauberlehrling*.[52]

The poem begins as an old sorcerer departs his workshop, leaving his apprentice with household chores to be done. Tired of fetching water with a pail, the apprentice enchants a broom to do the work for him – using magic for which he is not yet fully trained. The floor is soon awash with water, and the apprentice realizes that he does not know how to stop the broom:

> Immer neue Güsse
> bringt er schnell herein,
> Ach, und hundert Flüsse
> stürzen auf mich ein!

The apprentice splits the broom in two with an axe, but every piece becomes a new broom on its own and takes up a pail and continues fetching water, now at twice the speed.

> Die ich rief, die Geister,
> werd' ich nun nicht los

When all seems lost, the old sorcerer returns and quickly breaks the spell. The poem finishes with the old sorcerer's statement that powerful spirits should only be called by the master himself.

---

51 Crawford, *The Anxieties of Big Data* (see note 11).

52 I am grateful to my colleague Christian Thies, Professor of Philosophy at the University of Passau to share his thoughts on this with me.

The analogy to the risks of Big Data is obvious: what initially has been useful to handle a large amount of data might get out of control and start ruling us, taking away from us the options that we once had: the normative power of the de-facto. At some point, we might have no choice anymore but to use data analysis or other computer-based methods for any kind of research in the Humanities. And what would then happen if we do not understand the data and the algorithms anymore and stop challenging the machines like the people from 2484?

Wiegerling concludes that it is becoming more and more important today to pinpoint the options available for action, to make transparent the possibilities of intervening with an autonomous operating system, and to enlighten people about the functionality of these systems.[53] This should be a core rationale of any training in Digital Humanities, and it is essential to shape our tools before these tools shape us.[54]

4.3 Some General Thoughts on *Wissenschaftsethik* of Science for the Digital Humanities

New technologies have their good sides and their bad sides depending on one's perspective. Every change brings forward winners and losers. The big ethical question is how to value and how to opt and to justify what we are doing. Philosopher Julian Nida-Rümelin pointed out that for various areas of human conduct, different normative criteria might be appropriate and ethics cannot be reduced to one single system of moral rules and principles.[55] As we are currently forming Digital Humanities as a discipline on its own, a definition of its own *Wissenschaftsethik* as a complementary counterpart to its theory of science seems to be timely. Theory and ethics together make philosophy of science. Their role it is to clarify what exactly this *Wissenschaft* is (its ontological determination) and how *Wissenschaft* is capable to produce reliable knowledge.[56]

Ethics is part of philosophy and is regarded as a discipline that studies moral (as a noun), i. e., normative, moral (as an adjective) systems, judgements, and principles. This is not the place to discuss any moral criteria. However, on a more general level, a framework from which these criteria, or code of conduct, for Digital Humanities

[53] Wiegerling, *Ubiquitous Computing* (see note 49), p. 376.

[54] Cf. Keen, *Das digitale Debakel* (see note 9), p. 20, in analogy to the famous Winston Churchill quote: "We shape our buildings; thereafter they shape us."

[55] Julian Nida-Rümelin, *Theoretische und angewandte Ethik: Paradigmen, Begründungen, Bereiche*, in: *Angewandte Ethik: Die Bereichsethiken und ihre theoretische Fundierung*, ed. by Julian Nida-Rümelin, Stuttgart 1996, p. 3–85, here p. 63.

[56] Thomas Reydon, *Wissenschaftsethik*, Stuttgart 2013, p. 16.

might be derived, shall be outlined along three areas following Hoyningen-Huene's systematization:[57]

1. Moral issues in specific fields of research and in close relation to the objects of study
2. Moral aspects of *Wissenschaft* as a profession
3. The responsibility of an individual scholar as well as of the scholarly community at large.

All these areas are relevant for Digital Humanities. The first area comes into play, for instance, when one deals with and analyses personal data. Many of the examples discussed above touch on this question. Consider the authorship attribution and the case of Rowling. The researchers analyse text, but this text mediates an individual, which then becomes the object of study. Do we violate Rowling's right of privacy or anonymity? Should one (or not) ask this individual whether she objects to this investigation? If we are capable of inferring an individual's genetic disposition to certain diseases by just analysing historical records, should permission be required from this individual when the historical data of his ancestors is going to be public through digitization?

Scientific and technological progress seem to go more and more hand in hand with an increasing readiness for taking risks as Ulrich Beck criticizes.[58] He observes that there are hardly any taboos anymore or that once existing taboos are broken. Societal scruples seem to disappear with the consequence that society increasingly accepts once questionable conduct without opposition. Beck's observation applies not only for the use of technology but also for research as such. Moreover, this research, Beck argues, is taking place less and less inside the protected environment of a laboratory. Instead, the world as a whole is becoming a laboratory for research. For the objects that Beck discusses, for instance genetically mutated plants, it is rather obvious how this 'world as laboratory' is threatening the world as a whole. For the Humanities, it is less apparent. However, the tendency might indeed be the same. For instance, Big Data offers the possibility of studying communicational patterns and behaviours of people at large by analysing so-called social media such as Twitter. Unlike an experiment in a laboratory where people are invited to participate as test subjects, the internet, the virtual world, becomes the new laboratory where participation is often unwitting and involuntary. In a physical laboratory, we used to ask people

[57] Cf. Reydon, *Wissenschaftsethik* (see note 56), p. 12–15. The fourth area, a *Sozialphilosophie der Wissenschaft* is left out here. It addresses the interplay of *Wissenschaft* with society.

[58] Ulrich Beck, *Weltrisikogesellschaft*, Frankfurt 2008.

for their permission to participate in an experiment (and usually paid them some compensation). Should we not do the same and achieve an informed consent when we regard the internet as a laboratory and use its data? Can we accept the fact that Tweeters are test persons in an experiment without even knowing it?[59]

The second area of ethics discusses moral aspects of *Wissenschaft* as a profession. We can divide ethics of science into two dimensions: first, the internal dimension that deals with issues of affecting individuals within a given scholarly community and this community itself, and second, the external dimension that deals with consequences for individuals outside this community, for the ambient society, culture and nature. Moral aspects of *Wissenschaft* as a profession are of the first dimension. What is understood here is usually a code of good practice: work *lege artis*, do not fabricate, do not falsify, do not plagiarize, honour the work of others, give credit to all who supported you, name your co-authors, do not publish the same thing twice, and various other guidelines that many scholarly communities have given themselves.[60]

But it is more than that. Robert Merton formulated in 1942 four epistemological dimensions of what distinguishes good from bad science.[61] He claimed that scholars shall only be guided by the ethics of their profession and not by personal or social values. Between the 1920s and 1940s, he observed that science is developing not autonomously and on its own anymore, but that societal and political forces and their interests significantly drive it. This led to a loss of trust into the objectivity of

[59] In fact, research of this kind has already been undertaken in a very problematic manner. Kramer, Guillory, and Hancock manipulated the "News Feeds" of 700,000 Facebook users to study the impact on their mood (Adam D. I. Kramer, Jamie E. Guillory and Jeffrey T. Hancock, *Experimental Evidence of Massive-Scale Emotional Contagion through Social Networks*, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences* 111, No. 24 (17 June 2014), p. 8788–8790). Facebook was a partner in this experiment, provided access to personal data and facilitated data manipulation. Informed consent by the users had not been asked for. Many raised ethical concerns about this study, for instance in online comments to the publication (http://www.pnas.org/content/111/24/8788.full?sid=750ad790-21a1-4ebc-ba71-9dc0ac5af3d0 [last accessed: 30 Nov. 2015]) and other media. In an opinion piece within the same journal, Kahn, Vayena, and Mastroianni ask in a utilitarian view whether the concept of informed consent "makes sense in social-computing research" and conclude that "best practices have yet to be identified" (Jeffrey P. Kahn, Effy Vayena and Anna C. Mastroianni, *Opinion: Learning as We Go: Lessons from the Publication of Facebook's Social-Computing Research*, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences* 111, No. 38 (23 September 2014), p. 13677–13679). A more critical opinion expresses Tufekci: Zeynep Tufekci, *Engineering the Public: Big Data, Surveillance and Computational Politics*, in: *First Monday*, 19 (7 July 2014), DOI: 10.5210/fm.v19i7.4901.

[60] For a general framework cf. for instance the memorandum of the Deutsche Forschungsgemeinschaft (1998/2013). Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis. Empfehlungen der Kommission "Selbstkontrolle in der Wissenschaft"/Safeguarding Good Scientific Practice. Recommendations of the Commission on Professional Self Regulation in Science.

[61] Robert Merton, *The normative structure of science*, in: *The sociology of science: theoretical and empirical investigations*, ed. by Robert Merton, Chicago 1973, p. 267–278.

scientific results. Although Merton's view on the exclusion of personal and social values does not hold out anymore, in the framework of today's *Wissenschaftssystem*, there are a couple of characteristics, similar to Merton's observation 70 years ago. These apparently change the way we work, but they also compel our research into particular directions, and steer and restrict our choices of research topics and methods. These characteristics of today's *Wissenschaftssystem* include (among others): a permanent pressure to acquire third-party funding, the "publish-or-perish" principle, a growing necessity to legitimate research, especially in the Humanities, international competition and a demand to be "visible" as a researcher. It has to be discussed how these conditions affect the objectivity of our research especially when at the same time, a huge amount of data is conveniently at hand to quickly produce analytical results, faster than by traditional methods but maybe also less grounded. Merton's principles from 1942 might still serve as guidance. In order to restore legitimation and trust into research, he demands four principles:

1. Universalism: all research has to be measured against impersonal criteria regardless of its origin. Only then, best results can be produced (this is a teleological criterion)
2. Communalism: all research is the result of a communal effort (which refers to Newton's 'Standing on the shoulders of giants'), cannot remain individual and has to be published widely (the modern Open Access, Open Source, Open Data movements builds on this)
3. Selflessness: the behaviour of a researcher has to be guided only by the interest of the scientific community; it is his duty to produce reliable knowledge (this is a deontological criterion)
4. Organized skepticism: it is the duty to steadily question the own work and the work of others in order to produce best possible results.

The latter is particularly important within an emerging field such as the Digital Humanities.

The third area of ethics is more abstract: it deals with the consequences of our research for the world in which we live. In the 17th century, Francis Bacon formulated his ideal of a *Wissenschaft*, which should serve society in order to improve the living conditions of humankind. Science shall be – teleologically – subordinated under this higher good. In Bacon's time, this especially aimed at understanding nature. Knowledge would then empower mankind to master nature.[62]

[62] Cf. Reydon, *Wissenschaftsethik* (see note 56), p. 82–83.

Scepticism about this view has been raised by many others, among them Philosopher Hans Jonas.[63] Technology's control over nature has become excessive with the consequence that technology does not lead any more towards improving living conditions but towards their destruction. Jonas formulates an imperative of future ethics: "Handle so, daß die Wirkungen deiner Handlung verträglich sind mit der Permanenz echten menschlichen Lebens auf Erden"[64] ("act only according to the maxim that the consequences of your action are in harmony with a permanent existence of true human life on Earth"; translation MR). Jonas does both: he criticizes and he extends (modernizes?) Immanuel Kant's categorical imperative: "Act only according to that maxim whereby you can, at the same time will, that it should become a universal law without contradiction". Jonas demands from each scholar the duty to take responsibility for future generations and to preserve what makes "echtes menschliches Leben", true human life. "True" indicates that the question of permanent existence of life goes beyond mere biological existence and procreation, but the Zeitgeist and the current systems of values of a society probably define what "true human" actually means. Liberty and privacy could be components of such a system in nowadays Western World. Any research that threatens the continuity of these values would violate Jonas' imperative.

For research undertaken in the Digital Humanities, questions like these may arise: how is our social behaviour changing when we know that we cannot express ourselves without being monitored? What consequences would follow out of this for society? How does a society look like in which possibly the history of diseases and dispositions of individuals can easily be detected based on Open Access historical data? Is there a risk that we might create future generations in which values like a right to stay anonymous do not exist anymore or is there not? And if there is, shall we take this take or better not? Or what measures shall we take to minimize it?

Jonas gives us advice when it comes to finding answers for these questions, hence to decide among different options of action. He asks us to think of the worst-case scenario first. His heuristic is determined by fear ("Heuristik der Furcht"),[65] and the principle of Jonas' ethics is responsibility, especially for the future. I personally agree with this view and would like to establish the following: as long as the consequences of our research in Digital Humanities are not sufficiently clear, one should be sensitive to the problems that might arise, one should be careful in his actions, and we as a community should at least have these discussions openly.

---

63 Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung*, Frankfurt 1984.
64 Ibid., p. 36.
65 Ibid., p. 7–8.

5 Conclusion

Wissenschaftsethik refers to all moral and societal aspects of the practice of our *Wissenschaft*. Nevertheless, it can do nothing more than to problematize and to make the stakeholders of Digital Humanities sensitive for moral questions. It can suggest different perspectives and set a framework within which arguments take place, but it cannot solve dilemmas. The decisions to be made are always up to the individual scholar or – in terms of a code of conduct – up to the scholarly community: it's our department.

Solveig Schreiter

„Kann ich denn den Diebshändler Zulehner nicht gerichtlich belangen?“[1]

Die Auseinandersetzungen um Carl Zulehners ‚Geschäfte‘ mit dem *Freischütz* vor dem Hintergrund der Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland

Zum Bestand des Schott-Archivs, das Ende 2014 durch die Staatsbibliotheken in Berlin und München zu einem großen Teil erworben wurde, gehören u. a. Dokumente des Mainzer Musikverlegers Georg Carl Zulehner (1770–1841). Die Sichtung und Auswertung dieser Dokumente,[2] worunter sich auch etliche Weber betreffende befinden (überwiegend Quittungen über Bestellungen und Auslieferung musikalischen Materials zu *Preciosa* und *Freischütz*), gab den Anstoß, sich einmal eingehend und umfassend mit der Beziehung zwischen Carl Maria von Weber und Carl Zulehner im Zusammenhang mit der Problematik des Nachdrucks und der Vervielfältigung von Musikalien zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu beschäftigen.

Der in der Literatur gerne wegen gleichen Namens mit seinem Neffen Georg (1780–1856) und seinem Patenneffen Georg Carl (genannt Junior, 1805–1847) verwechselte Zulehner vereinigte in seinem Leben viele Tätigkeitsbereiche: Musikverleger, Musikalienhändler und Kommissionär, Komponist und Bearbeiter, Leiter eines Liebhaberorchesters und Kopist von Partiturhandschriften. Ab 1798 betrieb er eine gewerbliche Kopiatur, ab 1799 zusätzlich eine Musikalienhandlung und von 1802 bis 1811 auch eine Notenstecherei, die sein Neffe in Eltville fortführte; 1810 gründete er die „musikalische Akademie“, ein zu zwei Dritteln aus Liebhabern bestehendes Orchester.

> Der Handel mit Partiturabschriften und das Erstellen von Klavierauszügen zogen sich durch Zulehners gesamte Biographie. Beide gehörten

[1] Zitiert aus einem Brief von Weber an Gottfried Weber vom 3. Februar 1826; vgl. *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, Version 1.4 vom 13. Oktober 2015, http://www.weber-gesamtausgabe.de/A042683 [Stand: 30. Nov. 2015]; im Folgenden: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Briefnummer.

[2] Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (im folgenden: *D-B*), Musikabteilung: Schott-Archiv 45612–45663 sowie 46304–46313.

> offenbar zu seinen primären Einnahmequellen, während das Komponieren und der Verlag eher am Rande standen. Für sein Liebhaberorchester engagierte sich der Mainzer Musiker zwar in hohem Maße und über viele Jahre hinweg, doch finanziell brachte dieses Segment kaum etwas ein.[3]

Da es zu Webers Lebzeiten in Deutschland noch kein geregeltes Urheberrecht gab,[4] verwundert es nicht, dass vor allem Zulehners lokal bedeutender Kopiaturbetrieb und seine Tätigkeit als Arrangeur von Fremdwerken auch in Verbindung mit Weber von besonderer Bedeutung sind und vielfach für dessen Verdruss sorgten, wovon die überlieferte Weber-Korrespondenz beredtes Zeugnis ablegt. Im Fokus der folgenden Ausführungen stehen zwei spezielle Problembereiche, die anhand einzelner Dokumente aus dem Schott-Archiv, Auszügen aus Weber-Briefen sowie ergänzenden zeitgenössischen Presse-Dokumenten näher betrachtet werden sollen: zum einen die Anfertigung eines Nachdruckes des Klavierauszugs vom Weberschen *Freischütz* durch Zulehner und zum anderen der Vertrieb der Weberschen Partituren durch die Zulehnersche Kopiatur – beides eindeutig gegen den Willen und zur finanziellen Einbuße des Komponisten.

Carl Zulehner war neben Ignaz Walter einer der führenden Klavierauszugbearbeiter im Hause Schott und hatte sich insbesondere durch die Herausgabe mehrerer Mozartopern etabliert. Über die Qualität dieser Arrangements gehen die Meinungen allerdings auseinander und reichen von positiven bzw. neutralen Einschätzungen wie „durch seine gut gearbeitete[n] Klavierauszüge der besten Opern rühmlichst bekannt“[5] und „zeichnen sich seine dahin gehörigen Arbeiten durch Vollständigkeit und durch leichte Spielweise aus“[6] bis zu dem vernichtenden Urteil „Carl Zulehner ist zu den schlechtesten Klavier-Auszugs Verfertigern dieser Zeit zu zählen.“, in dessen Klavierauszügen sich „die schönsten Quinten, Querstände, Baß und Akkordauslassungen“ befänden.[7] Zulehners Klavierauszüge waren besonders auf Fingergriffigkeit und gute Spielbarkeit ausgerichtet: charakteristisch die melodische Führung bzw. Verstärkung der Gesangsstimme in der rechten Hand und einfache Begleitfiguren in der linken Hand, nachlässig gegenüber der genauen Übertragung von Akkorden, Stimmführungsregeln und rhythmischer Exaktheit. Damit stand er im Gegensatz zu Komponisten, die satztechnische Feinheiten mit berücksichtigten (z. B. Eberhard

[3] Martina Wollner, *Carl Zulehner (1770–1841). Ein Musiker in Mainz*, Tutzing 2009, S. 38.

[4] Das preußische „Gesetz zum Schutz der Werke der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung“ wurde in den Staaten des deutschen Bundes erst am 11. Juni 1837 eingeführt; vgl. Friedemann Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preussen (1820–1840)*, Tutzing 2002, S. 3.

[5] *Rheinisches Archiv für Geschichte und Litteratur*, hg. von N. Vogt und J. Weitzel, Bd. 4, Mainz 1811, S. 96.

[6] Art. *Zulehner* in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 58.

[7] Marlise Hansemann, *Der Klavierauszug von den Anfängen bis Weber*, Borna-Leipzig 1943, S. 106.

Müller, Friedrich Schneider und Maximilian Joseph Leidesdorf) und zu den selbst arrangierten Klavierauszügen eines Spohr, Spontini oder Weber.[8]

Die Anzeige vom Juni 1822 über den Klavierauszug von Zulehner zu Webers *Freischütz* lautete wie folgt:

> Ebendaselbst [bei B. Schott's Söhnen] ist erschienen und in allen soliden Musikhandlungen, so wie bey unserm Commissionair Hrn. C. H. P. Hartmann in Leipzig zu haben: C. M. von Weber, der Freyschütz, grosse Oper, vollständig, mit leichter Klavierbegleitung von Zulehner. (Pr. 7 Fl. oder 4 Thalr.)[9]

In Webers Briefen ist leider nichts überliefert über die näheren Umstände des Rechtsstreits, der sich um die Herstellung des Zulehnerschen Klavierauszugs entspann, dafür aber aus der Korrespondenz seiner Zeitgenossen mit dem Verlag Schott. So schrieb der Darmstädter Kapellmeister Karl Jakob Wagner an Johann Joseph Schott in Mainz bereits am 30. März 1822:

> Was zum Teufel haben Sie gemacht? Sie kommen in einen barbarischen Prozeß! Der junge Schlösinger[10] aus Berlin war hier u. hat eine fürchterliche Anklage gegen Sie eingegeben, daß Sie ihm vom Freyschütz nachgestochen haben.[11] […] Wenn es los geht nehmen Sie sich zusammen, denn, daß es der Kerl kräftig angefangen hat, bin ich überzeugt. Können Sie ihm nicht beweisen, daß er Ihnen auch nachgestochen hat?? […] Da die Sache wahrscheinlich schnell geht, so machen Sie sich gefasst, alles ebenso schnell abzuthun. Gottfr. Weber hat er auch Besuch abgestattet. Vielleicht kann der Ihnen Nachricht geben, wie er die Klage beym Hofgericht eingereicht hat. Schlösinger ist gestern von hier nach Maynz abgereist, vielleicht hat er die Sache, bey dem dahigen Tribunal eingereicht?[12]

8 Vgl. Wollner, *Carl Zulehner* (wie Anm. 3), S. 74 f.

9 Vgl. *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung* Nr. V, Juni 1822, Sp. 25. Im *Intelligenzblatt* Nr. IV, Mai 1822, Sp. 22, wird schon ein Klavierauszug vom *Freischütz* angeboten, allerdings ohne den eindeutigen Verweis auf Zulehner.

10 Moritz Adolph (Maurice) Schlesinger, ältester Sohn von Adolph Martin Schlesinger, der ab 1821 einen eigenen Musikverlag in Paris führte. Adolph Martin Schlesinger in Berlin war Webers Hauptverleger.

11 Bei Schlesinger war der Erstdruck des von Weber selbst verfertigten Klavierauszugs erschienen: „Der Freischütz. | Romantische Oper in 3 Aufzügen. | Dichtung von Friedrich Kind. | In Musik gesetzt, | von | CARL MARIA von WEBER. | Klavier Auszug vom Componisten. | Eigenthum des Verlegers. | N° 1088. Preis 6 Rtth 12 gl: | BERLIN, | In der Schlesingerschen Buch= und Musikhandlung.“; 1821; vgl. Anzeige in: *Der Freimüthige oder Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 18, vor Inhaltsverzeichnis Oktober 1821.

12 Brief von Karl Jakob Wagner an Schott vom 30. März 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A045044.

Wiederum ausführliches Thema ist Zulehners Klavierauszug (und darüber hinaus ein möglicherweise beabsichtigter Partitur-Nachdruck des *Freischütz* durch Schott) nur einen Monat später im Brief von Gottfried Weber an den Verlag:

> Wie ich höre ist man beim Ministerio darüber entschieden, daß Ihrem Clavierauszug nichts in Weg gelegt werden kann. Ob Ihnen dieses schon bekannt gemacht worden ist weis ich nicht, jedenfalls können Sie darüber beruhigt sein. […]
>
> *Weber* aus Dresden schreibt mir, wenn Sie ihm die Partitur stächen, von welcher öffentlich bekannt gemacht sei, daß sie auf ehrlichem Wege nur von ihm selber zu haben sei,[13] so wolle er Euch in allen Zeitungen als Diebe klariren. Er meint aber auch es sei Euch damit nicht Ernst. Solltet ihr sie aber allenfalls wirklich stechen wollen so solltet Ihr Euch mit ihm verständigen, u er werde Euch keinen so abschrekenden Preis machen. – Die Clavirauszugsgeschichte wär ihm gleichgiltig. […]
>
> Geben Sie acht, ob der Schleßinger Sie nicht jezt erst gerichtlich belangt, auf die in Rheinheßen noch bestehenden franz. Nachdrukgeseze. Ein Mainzer Verleger verhält sich dermals zu einem Berliner ziemlich ebenso wie vor 1813 ein Mainzer zu einem Pariser oder Lioner pp – Jedenfalls gäb's eine sehr interessante Rechtsfrage, wobei für beiderseitige Advokaten viel zu verdienen wäre. – *M^r* Maurice war wenigstens hier so selig, daß es nicht unwahrscheinlich ist, er werde, nach fehlgeschlagenem Privilegium, jezt den anderen Weg probiren. – Machts miteinander aus.
>
> Sie haben Unrecht gehabt in Ihrer Vertheidigung zu sagen Schlesinger könne kein Monopol begehren. Privilegien (Patente) sind sowol nach ausdrükl Vorschrift unsrer Const.[itutiones] als selbst in Frankreich, statthaft. Auch hat diese Einwendung Ihnen nicht durchgeholfen, sondern nur der Vorwand, es sei Zulehners Arbeit!!! Nun, ich bin recht begierig die Arbeit zu Gesicht zu bekommen. Ists noch nicht fertig?[14]

---

[13] Weber hatte annonciert, dass Partitur und Buch der Oper nur von ihm selbst zu beziehen wären, vgl. in: *Tagebuch der deutschen Bühnen*, hg. von Karl Gottfried Theodor Winkler, Jg. 6, Nr. 11 (November 1821), S. 383 sowie *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 14, Nr. 144 (1. Dezember 1821), S. 576.

[14] Brief vom 30. April 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A041937. Vgl. ebenso den Brief von Gottfried Weber an Schott vom 5. Mai 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A041938: „Den Prozeß wird Schlesinger hoffentlich darum bleiben laßen weil er jedenfalls sehr zweifelhaft für beide Theile ist. Der Zuhlener [sic] hat aber da eine saubere Arbeit hergemacht – freilich gut dürfte es nicht werden weil es doch so viel möglich anders werden sollte als so wie es bestmöglichst schon gemacht war: aber! aber! Nehmt Euch vor den Represionen in Acht."

Gottfried Webers Worte verweisen auf die Bemühungen von Schlesingers Unternehmen mittels Privilegien gegen Nachdrucke der in seinem Verlag erschienenen Werke vorzugehen. Diese konnten den Verlagsartikeln vorgedruckt werden und konkrete Bedingungen betreffs Vervielfältigung in veränderten Formen wie z. B. das Verbot bestimmter Bearbeitungen festlegen. Offenbar hatte Schlesinger auch im Falle des Zulehnerschen Nachdrucks Hoffnung auf ein Privileg gesetzt, dieses aber nicht bewilligt bekommen?[15] Schlesingers Bestrebungen werden vor dem Hintergrund des damals gültigen Allgemeinen Landrechts, das den Verleger und nicht den Autor eines Werkes ins Zentrum des Schutzes stellte, verständlich. Nachdrucke verletzten also mehr das Recht des Verlegers als das des Komponisten und so lag es vordergründig im Interesse Schlesingers, sein Eigentum vor unrechtlicher Vervielfältigung zu schützen. Aber Schlesinger führte nicht nur Klagen und forderte staatliche Privilegien ein, sondern seine Aktivitäten für das Urheberrecht zeichneten sich auch dadurch aus, dass er der Regierung konkrete gesetzliche Verbesserungen vorschlug, in- und ausländischen Händlern private urheberrechtliche Vereinbarungen zu diktieren versuchte und die Berliner Musikprominenz als Sachverständige einbezog.[16] Mit seinen Aktionen regte er den zeitgenössischen Diskurs über den Wert von Klavierauszügen an. So sah etwa Franz Stöpel „gewisse Arten des Arrangirens“ als „Vergehen“ am Kunstwerk an und sprach diesen jeglichen künstlerischen Wert ab, nur praktischen und pädagogischen Nutzen zu.[17]

Im Fall von Schlesingers Klage gegen den Leidesdorfschen Klavierauszug[18] ist das Gutachten von E. T. A. Hoffmann überliefert, aus dem eindeutig hervorgeht, dass Hoffmann den Gegenpart vertrat und für ihn nicht die Beziehung zum Kunstwerk entscheidend war, sondern die Beziehung des Klavierauszugs als Druckwerk zu der zugrunde liegenden Vorlage, d. h. ob dem Verfasser des Wiener Klavierauszugs entweder der Webersche Klavierauszug oder die Partitur bzw. die Stimmen vorgelegen hatten,

---

15 Evtl. ist das „fehlgeschlagene Privilegium“, von dem Gottfried Weber in seinem Brief spricht, so zu interpretieren. 1826 beantragte Schlesinger für Webers *Oberon* ein Privileg, welches erst nach Webers Tode am 29. Juli 1826 erteilt wurde und Schlesinger „das Recht zum ausschließlichen Verlag der in seinem Verlage erscheinenden Arrangements“ der Oper, die im folgenden einzeln aufgelistet wurden, zusicherte; vgl. Gesetzsammlung für die Preußischen Staaten 1826, Nr. 1021, S. 76 (zitiert nach Kawohl, *Urheberrecht* (wie Anm. 4), S. 43).

16 Kawohl, *Urheberrecht* (wie Anm. 4), S. 8 und S. 40.

17 Franz Stöpel, *Ueber das Arrangiren*, in: *Caecilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Mainz 1824, Bd. 1, S. 37–39.

18 Schlesinger führte in dieser Zeit mehrere Klagen gegen Klavierauszug-Nachdrucke vom *Freischütz*, neben der gegen den Zulehner-Klavierauszug auch gegen Ferdinand Samuel Lischke wegen des Nachdrucks der Ouvertüre und wiederum gegen Trautwein, der einen bei Steiner und Co. in Wien herausgekommenen Klavierauszug „mit Hinweglaßung der Worte“, eingerichtet von M. J. Leidesdorf, vertrieb; vgl. Kawohl, *Urheberrecht* (wie Anm. 4), S. 33.

und am Ende dessen Qualität. Hoffmann zog in seinem Gutachten die Analogie zur Bildenden Kunst und verglich die Partitur mit einem Gemälde und den Klavierauszug mit einem Kupferstich. Nur das Original sei für ihn das Kunstwerk, jedes Arrangement indessen nicht mehr als ein Abbild desselben.

> Ein Nachdruck einer Composition würde nur in so fern statt finden, als eine vorliegende gerade so nachgestochen oder nachgedruckt würde, daß sie identisch mit dem Original erschiene; wo eigne Geistesthätigkeit des Bearbeiters eintritt, kann von Nachdruck oder Nachstich nicht mehr die Rede seyn […] [somit] ergiebt es sich schon bei dem ersten Anblick des Wiener sogenannten Klavier-Auszuges, daß derselbe nichts weniger als ein Nachdruck des Schlesingerschen ist, ja daß letzterer ersterem nicht einmal hat zum Grunde gelegt werden können, sondern daß der Verfasser nothwendigerweise die Partitur selbst hat vor Augen haben müssen. Schon die Ouverture, von der man voraussetzen könnte, daß sie in beiden Klavierauszügen gleich wäre, wenn der eine auch nur einigermaßen als ein Nachdruck des andern sollte betrachtet werden können, zeigt eine durchaus verschiedene Behandlungsart; die Webersche Art, Klavierauszüge zu machen, hat nehmlich etwas ganz Eigenthümliches und Geniales, wogegen der Wiener Auszug ganz nach dem gewöhnlichen Schlendrian gearbeitet ist.[19]

Ebenfalls in diesem Fall erbrachte Gutachten von Friedrich Wollank und Friedrich Rungenhagen sind zwar nicht erhalten, kamen aber zu dem gleichen Schluss wie Hoffmann und

> erklärten: daß die bei Schott-Söhne in Mainz, und Steiner & Comp. in Wien herausgekommenen Freischützen, welche Trautwein hier debitiert hatte, nicht als Nachdruck des Schlesinger'schen Freischützen angesehen werden könnten, da sie nach ganz anderen Grundsätzen und zu ganz anderen Zwecken bearbeitet worden wären.[20]

Auch in der zeitgenössischen Presse wurde die Thematik abgehandelt. Nachdem die Berliner Musikalienhandlung von Traugott Trautwein den Klavierauszug von Zulehner als „sehr zu empfehlende" Ausgabe angepriesen hatte, die

---

19 Gutachten von Hoffmann im GStA PK HA.I Rep 84 II 2 N, Nr. 1 Bd. 1 Acta des Justizministeriums betreffend: das Nachdrucken der Bücher u. d. m. Bis 1838, fol. 92 (Angabe nach Kawohl, *Urheberrecht* (wie Anm. 4), S. 304, Wiedergabe nach E. T. A. Hoffmann, *Juristische Arbeiten*, hg. und erläutert von Friedrich Schnapp, München 1973, S. 519 f.).

20 Vgl. Votum des Justizministers Kircheisen vom 23. Mai 1823 in: Akten des Staatsministeriums, GStA PK Rep 90a Abt. S. Tit 1 Nr. 1 Bd. 1, fol. 53 ff. (Wiedergabe nach Kawohl, *Urheberrecht* (wie Anm. 4), S. 250).

> zweckmäßig eingerichtet, die Clavierbegleitung völlig spielbar, der Druck deutlich, das Aeußere elegant, der Preis überaus billig und, laut rechtlichem [sic] Erkenntniß der Behörde, keinesweges ein Nachdruck des vom Componisten arrangirten Clavierauszuges[21]

sei, entspann sich über mehrere Nummern in den Berliner Tagesblättern ein ‚Schlagabtausch‘ zwischen Trautwein und Adolph Martin Schlesinger. In seiner Reaktion auf die Anzeige verwies Schlesinger ausdrücklich auf die in seinem Verlag erschienene „Original-Ausgabe“, die bei ihm „auf schönstem Papier und mit deutschem schönen Stich“ zu beziehen wäre, und auf den Unterschied der beiden Ausgaben:

> Der von Herrn Trautwein als vollständige, Nicht-Nachdruck und als wohlfeil angezeigte, von Zulehner arrangirte Klavierauszug dieser Oper ist 122 Seiten stark, wovon die Ouv. 9 Seiten einnimmt, während bei unserer Original-Ausgabe, welche 178 Seiten stark ist, die Ouv. nur 6 Seiten ausmacht. – Ein jeder wird sich bei Ansicht von dem Unterschiede jener angeblich vollständigen […] Ausgabe gegen die unsrige überzeugen. Nachträglich bemerken wir daß nur in der ersten Instanz die Zulehnersche Ausgabe des Freischütz's, als mit dem vom Componisten arrangirten Auszuge nicht übereinstimmend, für Nicht-Nachdruck erklärt worden, und schwebt dieser Gegenstand bei der zweiten Instanz.[22]

Trautwein schaltete daraufhin eine ausführliche Erwiderung, in der er Schlesinger die gerichtlichen Entscheidungen auseinandersetzte, wodurch „die Rechtmäßigkeit des von mir empfohlenen Zulehner'schen Klavier-Auszuges vom Freischütz ein für allemal festgestellt ist“:

> Mit Bezug auf die von der Schlesingerschen Musikhandlung in den hiesigen Zeitungen vom 8ten d. M. ergangene Anzeige bemerke ich noch, daß die genannte Handlung im Irrthum war, wenn sie sich erlaubte, von einer zweiten Instanz zu sprechen, vor welcher dieser Gegenstand noch schweben soll.
>
> Es fragte sich bisher nur, ob eine Untersuchung gegen die hiesigen Debitenten der Zulehner'schen und Leidesdorfschen Klavierauszüge des Freischützen (die als solche eben so gut Original-Ausgaben sind, als die in der Schlesingerschen Handlung erschienene) eingeleitet werden könne;

---

21 Vgl. *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1. Beilage zu Nr. 93 (3. August 1822), ebenso auch in der Beilage zu *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (Vossische Zeitung) vom selben Tag.

22 Ebd., Beilage zu Nr. 95 (8. August 1822), auch wiederum in der Vossischen Zeitung.

> diese Frage wurde aber von Seiten der Behörde zu Gunsten der Debitenten entschieden, weil jene Ausgaben nicht für Nachdruck angenommen sind, und auf die nochmalige Eingabe der Schlesinger'schen Handlung ist solche bereits am 5ten dieses Mts. abermals abgewiesen. Wo demnach nicht einmal eine Klage zulässig ist, kann natürlich von einer Entscheidung durch Instanzen gar nicht die Rede sein.
>
> Noch muß in der Schlesinger'schen Anzeige gerügt werden, daß der Zulehner'sche Klavierauszug nicht blos angeblich, sondern in Wahrheit eine vollständige, wohlfeile und auf schönem Papier gedruckte Ausgabe ist, und die Ouvertüre daraus, nicht wie die Schlesinge'sche Handlung wahrheitswidrig behauptet, neun, sondern sieben Seiten einnimmt.[23]

Dass Schlesinger dies nicht unkommentiert lassen konnte, versteht sich. Er gab zwar seinen Irrtum hinsichtlich der „zweiten Instanz" zu, brachte jedoch nochmals den Hinweis auf den abweichenden Umfang der beiden Auszüge und rechtfertigte damit den höheren Preis seiner Ausgabe:

> Es läßt sich schwer denken, daß 122 Seiten (nicht enger gestochen als meiner des v. Weberschen Auszuges) eben so viel enthalten können, als 178 Seiten. – Es wird sich daher Jeder erklären können, daß 178 Seiten mehr kosten müssen, als 122 Seiten, bei Seite gesetzt, Webers eigener Auszug gegen den Zulehnerschen, wo bei Ersterem Honorar an den Hrn. v. Weber bezahlt wurde. Man urtheile nun, welcher wohlfeiler ist.[24]

Schlesingers Argumentation hinkte insofern, als auch Zulehner von Schott am 26. April 1822 ein „Honorar für den Clavier Auszug des Freischützen (121 Seiten)" von 60 [Gulden]/30 [Kreuzer] erhalten hatte.[25] Aufgrund der gerichtlichen Entscheidung musste er „klein beigeben" und konnte nur noch erwidern:

> Wenn übrigens der Zulehnersche Kl. A. des Freischütz von Sachverständigen für Nichtnachdruck des bei mir erschienenen v. Weberschen Kl. A. erklärt ist, so liegt darin zugleich die deutliche Erklärung, daß ersterer ein ganz anderes Werk sey, als der letztere, und hätte ich es daher, wenn es mir nicht auf rechtliche Erörterung der Sache angekommen wäre, bei der vorwaltenden Gunst, die der geniale Schöpfer des Freischütz

---

23 *Berlinische Nachrichten* (wie Anm. 21), 1. Beilage zu Nr. 97 (13. August 1822), ebenso Vossische Zeitung.

24 Ebd., 1. Beilage zu Nr. 105 (31. August 1822). Dieser Artikel konnte in der Vossischen Zeitung nicht nachgewiesen werden.

25 *Verzeichnis der von Zulehner an Schott gelieferten Musikalien* (*D-B*, Musikabteilung: Schott-Archiv 45658), überschrieben: „Herrn Schott Söhne dahier gelieben [sic] | an Carl Zulehner"; datiert mit „Maynz den 29 July 1825".

> bei dem kunstliebenden Publikum verdientermaßen genießt, den Musik-Liebhabern und Sachkennern ohne Besorgniß überlassen können, ob sie das v. Webersche Werk dem Zulehnerschen vorziehen, und sich daher ersteres oder letzteres anschaffen wollen.[26]

Die Angelegenheit um die gesetzlich noch nicht eindeutig festgelegten Vervielfältigungsrechte beschäftigte Schlesinger sehr. Einige Tage vor seiner letzten Reaktion in der Auseinandersetzung mit Trautwein, erörterte er in einem längeren Artikel „Ueber den Nachdruck musikalischer Werke“ im Beiblatt zum Freimüthigen[27] ausführlich seine Ansichten, was als Nachdruck anzusehen sei und was nicht, und es ist nicht verwunderlich, dass für den Berliner Verleger die Grenzen dabei wesentlich enger gesteckt waren als im Gutachten von Hoffmann:

> Nach diesem Gesetz kann kein Componist mit völligem Eigenthumsrecht seine Gesangs-Compositionen an einen Verleger übergeben, da Jeder berechtigt ist, dieselben nach kleiner Veränderung in der Begleitung, oder durch Umsetzung für ein anderes Instrument, herauszugeben. – Jeder sieht ein, daß, wenn ein Musikhändler einem Verleger einer Original-Oper diese Oper Note für Note nachsticht, bloß die Begleitung etwas verändert, und den Namen des wahren Componisten auf den Titel setzt, höchstens noch mit Hinzusetzung des Namens des Verstümmlers der Oper oder Umsetzers der Begleitung, dies offenbarer Nachdruck, und diese unrechtliche Handlung bloß durch Umgehung des Gesetzes erlaubt ist.
>
> In der Erfindung der Melodie besteht die Originalität einer jeden Composition, und diese ist es, welche der Componist einem Verleger verkauft; niemand ist daher berechtigt, diese unter demselben Titel und dem Namen des Componisten, womit er also ausdrücklich bezeichnet, daß er diese Melodieen wiedergiebt, für irgend ein Instrument zu liefern. Wenn also jemand anzeigt: „Volksgesang von Spontini, für zwei Flöten arrangirt,“ – „der Freischütz von C. M. v. Weber, ohne Gesang für Pianoforte allein arrangirt von L.[eidesdorf]“, – zeigen die Verleger dieser Artikel dadurch nicht deutlich, daß sie die Melodie von Spontini und Weber für jene Instrumente liefern? Kann demnach noch ein Zweifel sein, daß auch solche Nachdruck sind? In Frankreich geht man in diesem Punkt, um das Eigenthumsrecht von Compositionen zu schützen, so weit, daß es niemand erlaubt ist, ein Thema, welches einer andern Handlung vom

[26] *Berlinische Nachrichten* (wie Anm. 21), 1. Beilage zu Nr. 97 (13. August 1822).

[27] *Zeitung für Theater, Musik und bildende Künste zur Unterhaltung gebildeter, unbefangener Leser, eine Begleiterin des Freimüthigen*, Jg. 2, Nr. 33 (17. August 1822), S. 129–130.

> Componisten verkauft ist, zu variiren, geschweige denn, die Opern mit Text und Gesangstimmen, wie sie der Componist geliefert hat, herauszugeben, wo man den Titel ganz so setzt, wie dies vom Componisten geschah, und nur eine Veränderung der Begleitung angezeigt wird. Das Französische geht freilich zu weit, da bei Variationen der Componist derselben sich in den Variationen zeigt; doch es ist besser, hierin zu streng, als zu nachgiebig zu sein.

Bei allem Aufbegehren gegen die „dehnbare" Gesetzeslage blieben Schlesingers gerichtliche Klagen oft ergebnislos, was auch die mit „Rüge" überschriebene Pressemitteilung über den Ausgang der Nachdruck-Streitigkeiten um den Zulehnerschen *Freischütz* noch einmal bestätigt, die hier vollständig wiedergegeben werden soll:

> In Folge des Streits, welcher sich über den in Mainz erschienenen Klavier-Auszug der Oper: der Freischütz erhoben hat, erklärt Herr Kapellmeister Carl Maria v. Weber im 35sten Stück der dem Freimüthigen beigegebenen Theater-Zeitung[28] auf Verlangen: daß Niemand von ihm die Erlaubniß erhalten, aus der Partitur jener Oper einen Klavier-Auszug zu verfertigen, sondern daß er „dieses Recht einzig und allein Herrn Adolph Martin Schlesinger in Berlin übertragen habe." Aus dieser Erklärung geht genügend hervor, daß der bei Letzterm erschienene Klavier-Auszug nicht von Herrn C. M. v. Weber verfertigt, obgleich der Titel diesen als Verfertiger angiebt. Hiernach wäre also das Publikum auf eine eben nicht lobenswerthe Weise getäuscht, auch der Componist in sofern compromitirt, als es ihm zur Last gelegt worden, den bei Herrn Schlesinger erschienenen Klavier-Auszug so schlecht arrangirt zu haben, welcher Vorwurf dem in Mainz erschienenen Zulehner'schen durchaus nicht gemacht werden kann. Dieser ist übrigens nach dem Ausspruch der competenten Gerichtsbehörde keineswegs als ein Nachdruck zu betrachten, und darf Herr Schlesinger wohl um so weniger hierbei von einer Beeinträchtigung der Rechte des Componisten reden, indem ihm dieser, nach der obigen Erklärung, nur die Erlaubniß ertheilte, einen Klavier-Auszug anfertigen zu lassen, er jedoch die gedachte Oper außerdem sowohl für die Flöte, als auch für die Guitarre arrangiren ließ, und die Berechtigung hierzu noch nicht öffentlich nachgewiesen hat.[29]

Die vorangegangenen Ausführungen zeigen letztendlich, wie schnell die Öffentlichkeit wohlgemeinte Absichten und Verlautbarungen ins Gegenteil verkehren konnte.

[28] Vgl. die von Weber und Schlesinger gemeinsam aufgesetzte Anzeige (datiert mit 25. August 1822) ebd., Jg. 2, Nr. 35 (31. August 1822), S. 140.

[29] *Der Zuschauer. Zeitblatt für Belehrung und Aufheiterung*, Jg. 2, Nr. 112 (17. September 1822), o. Seitenzahl.

Angesichts des Urteils, welches Jähns später über den Zulehnerschen Klavierauszug in seinem Werkverzeichnis fällte, „Geraume Zeit der billigste und deshalb verbreitetste aller Clavier-Auszüge, leider aber auch durch die Art seines Arrangements dem Originale gegenüber der unwürdigste,“[30] war es für Weber sicherlich nicht nur aus finanziellen Gründen bedauerlich, dass er gegen dessen Verbreitung nichts erwirken konnte. Noch 1844 musste Heinrich Schlesinger beim Rat der Stadt Leipzig ein Verbot des bei Schott erschienenen Klavierauszugs von Zulehner einfordern.[31]

Der zweite Problembereich, der Vertrieb der Weberschen Partituren durch die Zulehnersche Kopiatur, nahm in Webers Korrespondenz mehr Raum ein als die leidige „Clavirauszugsgeschichte“. Am 11. März 1822 polterte Weber in einem Brief aus Wien an seine Frau: „Wagner aus Darmstadt hat mir geschrieben daß H: Zulehner in Mainz meinen Freyschützen für 15# ausbiete. an diesen Mosje Dieb will ich ein artig Brieflein schreiben“,[32] was er dann zwei Tage später ausführte und in einem Brief an Zulehner um Aufklärung „über diese Sache“ bat.[33] Zulehner erwiderte freundlich,

> daß es in meiner Handlung schon seit 20 Jahren herkömmlich ist, sowie eine deutsche, französische oder italienische oper mit Beyfall aufgenommen wird, ich sie sogleich in meinem Katalog zum Verkauf ausbiete, dieselbe aber erst dann kaufe, wenn ich darauf Bestellungen erhalte. Dieses habe ich nun auch mit Ihrer Oper Der Freyschütz getan. Da ich aber bis auf diesen Augenblick noch keine Bestellung wegen der Partitur erhielt, so habe ich die Oper auch noch nicht gekauft, obschon sie mir von 3 verschiedenen Orten um billigen Preiss angetragen wurde.[34]

Obwohl Weber Zulehner nochmals darauf hinwies, dass die Partitur zum *Freischütz* „auf rechtlichem Wege“ nur von ihm zu beziehen sei und er dem Mainzer Händler auch „einen anständigen Rabatt“ dafür anbot,[35] beschaffte jener sich die Partitur auf anderem Wege und veräußerte sie weiter, u. a. an den Düsseldorfer Theaterdirektor

[30] Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 303.

[31] Vgl. *Börsenblatt* (26. Januar 1844, Nr. 8), S. 206 (nach Kawohl, *Urheberrecht* (wie Anm. 4), S. 278).

[32] Brief vom 11.–13. März 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A041923.

[33] Brief vom 13. März 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A041924: „Es ist mir von achtungswerter Hand die Nachricht zugekommen, daß dieselben Partitur und Buch meiner Oper ‚Der Freischütz‘ zum Verkauf anbieten. Ich erwarte mit umgehender Post von Ihnen nach Dresden, wohin ich in diesen Tagen zurückkehre, eine Aufklärung über diese Sache und bin bis dahin mit aller Achtung […]“.

[34] Brief vom 23. März 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A042011.

[35] Brief von Weber an Zulehner vom 20. April 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A041932.

Joseph Derossi, was wiederum aus dem Briefwechsel zwischen diesem und Weber hervorgeht. Weber war offensichtlich zu Ohren gekommen, dass die Derossische Schauspielgesellschaft seine Oper aufzuführen gedachte, ohne von ihm ordnungsgemäß Partitur und Buch erworben zu haben. Auf seine Nachfrage antwortete Derossi Folgendes:

> dass ich die Oper „Der Freyschütz" auf öffentlichem Wege von der Zulehnerschen Musikalienhandlung für 10 Dukaten von Mainz gekauft, also durch keine unerlaubte Weise erhalten. Diese ist mir von obiger Handlung als rechtmässig angetragen worden und so bin ich im Besitz dieser Oper. Sollte obige Musikalienhandlung hierzu nicht berechtigt gewesen sein, so muss ich Ew. Hochwohlgeb. überlassen, sich gef[äl]l[igst]. an gedachte Handlung selbst zu wenden, oder ist vielleicht durch meine Erklärung die Sache selbst schon beseitigt, da Ew. Hochwohlgeboren am besten wissen werden, in wiefern die Zulehner'sche Musikalienhandlung mit Recht zum Verkauf dieser Oper gelangen konnte.[36]

Weber schlug in seinem nächsten, sich darauf beziehenden Brief an Zulehner vom 11. August 1822 folgerichtig deutlichere Töne an:

> Sie ziehen es also vor, um einen Gewinn von wenigen Gulden willen vor der Welt als ein unrechtlich denkender Mann gebrandmarkt zu werden. Es sey! wenn Sie nicht mit umgehender Post mir den vollkommensten Schadenersatz leisten und mich überhaupt vor der Wiederholung dieser Handlungsweise sicherstellen.[37]

Wirkung zeitigte Webers Mahnung allerdings wenig, denn Zulehner reagierte darauf nicht nur nicht, sondern veräußerte eifrig weitere Partituren andernorts. So half Weber nichts anderes als sich zu beklagen, erst bei seinem Verleger Schlesinger noch am selben Tag: „H: Zulehner verkauft die Partitur meines Freyschützen für 10#. was sagen Sie zu dieser Dieberey?" und gegenüber seinem Freund Gottfried Weber in Briefen vom 8. November und 2. Dezember 1822:

> In meiner Noth schrey ich zu dir! Hilf, rathe mir, züchtge, verklage den diebischen Zulehner. der unterdeßen auch wahrscheinlich nach Augsburg pp meine Oper verkauft hat. Könnte ich ihn nicht vor der Hand in öffent-

---

[36] Brief von Weber an Derossi vom 17. Juli 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A041950; Antwort von Derossi an Weber vom 27. Juli 1822 (A041855). Die Erstaufführung des *Freischütz* in Düsseldorf fand am 14. November 1822 statt.

[37] Brief vom 11. August 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A041951.

> lichen Blättern als Dieb brandmarken? und gerichtlich zum Schadenersaz zwingen?

und

> das ist doch höchst traurig daß die Menschen ungestraft Diebe sein dürfen. Eben so hat Schott an den engl: Obersten *Livius*[38] die Part: meiner Oper nach England geschikt. Wenn du überzeugt bist daß auf dem Wege Rechtens nichts anzufangen ist, so kann ich die Spizbuben doch in öffentlichen Blättern als solche erklären? schreibe mir doch darüber Bescheid. H: Schott werde ich übrigens auch meine Meynung sagen.[39]

So drohte Weber noch Ende des Jahres 1822 im Schreiben an Schott auch rechtliche Schritte an:

> Wie ist es möglich daß Sie indem Sie sich mir durch freundliche Zuschrift zu nähern suchen scheinen von der andern Seite die unrechtliche Handlung begehen die Partitur meines Freyschützen zu verkaufen, wie Sie z: b: nach für England an H: Livius gethan. Es würde mir herzlich leid thun, Sie mit H: Zulehner den ich wegen seines unrechtlichen Verkaufes nächstens öffentlich brandmarken werde,[40] in eine Reihe stellen zu müßen. es ist mir ganz unbegreifflich wie Männer die sich dem hochzuehrenden Handlungsstande zuzählen dürfen um des elenden Gewinnes einiger Gulden willen gewärtig sein müßen sich der Gefahr aussezzen, vor aller Welt prostituirt zu werden. Es würde mir unendlich angenehm seyn wenn Sie mich eines beßern überzeugen könnten.[41]

Zulehner war kein Einzelfall. Auch Anton Grams, ab 1815 Kontrabassist an der Wiener Hofkapelle, ebenfalls Betreiber einer Kopiatur und vor allem bekannt durch den Vertrieb von Mozart-Opern, handelte mit Weberschen Partituren, was aus einem Brief an den Konzertmeister Johann Michael Müller in Stuttgart vom 17. April 1822 hervorgeht, in dem Grams diesem neben anderen Kompositionen den *Freischütz* und die *Jubel-Kantate* op. 58 (WeV B.15) anbot.[42]

---

38 John Barham Livius, Komponist und Impresario in London.

39 Vgl. *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1): Briefe an Schlesinger (A041952) sowie Gottfried Weber (A041971) und (A041982).

40 Nachweise über eine Veröffentlichung konnten bisher nicht gefunden werden.

41 Brief vom 23. Dezember 1822, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A041998.

42 Vgl. Till Reininghaus, *Die Hamburger Partitur von Mozarts Don Giovanni (1788) im Kontext der anderen Prager Quellen*, in: *Mozart-Studien*, hg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 19, Tutzing 2010, S. 166.

Dass Carl Zulehner Schott mehrfach mit Partiturabschriften vom Weberschen *Freischütz* belieferte, belegen die überlieferten Quittungen aus dem Schott-Archiv beispielhaft. Viele davon sind leider undatiert, aber z. B. am 4. November 1822 bescheinigte Zulehner die Lieferung und Honorar über:

> Herr Schott dahier
>
> | | |
> |---|---|
> | Der Freyschütz Ouvert. 26 Bögen | 3 *f* 28 |
> | Der Freyschütz Partitur und Buch | 36 – |
> | | 39 *f* 28 |
>
> Den Freyschütz in stimmen erhalten Sie in etliche Tage. – Sie würden mich sehr Verbinden wenn Sie mir heute noch 50 *f* übermachen könnten
>
> Ihr Freund
> *Carl Zulehner*[43]

Ein halbes Jahr später verkaufte Zulehner die Freischütz-Partitur günstiger:

> Herr Schott Söhne dahier Sie erhalten die hier beikommende Partitur des Freyschützen nun für 33 *f* statt 36 *f*.
>
> [...] *Carl Zulehner*
> 30 May 1823.[44]

Das bereits erwähnte Verzeichnis über Zulehners Lieferungen an Schott[45] bestätigt oben zitierte Quittungen und verzeichnet darüber hinaus noch weitere Lieferungen von Partituren, ausgeschriebenen Instrumentalstimmen und handschriftlichen Textbüchern: *Freischütz*-Partitur und Buch am 9. September 1822, *Freischütz*-Partituren am 14. November 1822 und am 8. März 1823, *Freischütz*-Partitur, Sing- und Instrumentenstimmen am 26. November 1822 sowie *Preciosa*-Partituren am 26. Februar und 1. Mai 1823. Zulehner konnte es sich scheinbar auch leisten, Schott warten zu lassen bzw. zu vertrösten, was die Quittung vom 29./30. Januar 1823 belegt: „*Preciosa*

43 *D-B*, Musikabteilung: Schott-Archiv 45645.

44 Ebd. 46307. Zulehners Preise schwankten lt. Verzeichnis, meist vermerkte er 36 Gulden für die Anfertigung von Partitur und Buch, er verkaufte die Partitur (ohne Buch) aber auch für 35 *f*. (14. November 1822) und 36 *f*. (8. März 1823).

45 Zulehner, *Verzeichnis* (wie Anm. 25).

erhalten Sie erst in 3 Wochen. Will Ihr Freund nicht so lange warten, so kann ich nicht helfen, ich habe in diesem Augenblick zu preßante Bestellungen.“ sowie eine weitere vom 13. Februar 1823: „Dach [sic] ich nicht ganz gewiß weiß ob ich Ihnen biß zu Ende dieses Monats *Preciosa* liefern kann, so ist es mir sehr lieb wenn Sie sich es anderswoher beschreiben wollen.“[46]

Dass Zulehner in seinem Kopiaturbetrieb nicht nur Webers *Freischütz* und *Preciosa* anbot, sondern auch sämtliche anderen Bühnenwerke des Komponisten im Programm hatte, zeigt ein Blick in das *Verzeichniß von Geschriebenen und gedruckten Opern welche sowohl in Partitur als wie auch in ausgeschriebenen Sing- und Instrumentalstimmen bei Carl Zulehner in Mainz zu haben sind (um 1840)*.[47] In dem Verzeichnis sind folgende Werke von Weber aufgeführt: „Silvana, Freischütz, Preciosa, Abu Hassan, Musik zu Turandot, Euryanthe, Oberon“.

Der Handel mit Partituren stand, wie anfangs erwähnt, im Zentrum von Zulehners Wirkungskreis, seine gewerbliche Kopiatur gehörte zu den bedeutendsten im Raum Frankfurt, zu seinen Abnehmern gehörten u. a. die Stuttgarter und Detmolder Hoftheater. Kopiaturbetriebe befriedigten in erster Linie den Bedarf der Theater an Aufführungsmaterial, denn im Gegensatz zu Frankreich, wo Partituren gedruckt wurden, gab es in Deutschland bis in die 1830er Jahre vorwiegend nur Abschriften. Fast alle Partituren, die Zulehner zum Anfertigen von Arrangements benötigte, sind auch in den Verzeichnissen seiner Partiturabschriften vertreten, was die enge Verzahnung beider Tätigkeitsfelder verdeutlicht. Die Verbindung von gedruckten Musikalien mit dem Abschriftenvertrieb findet sich ebenso bei Simrock und Kühnel sowie in Wien, dem Zentrum des deutschsprachigen Kopiaturwesens (wichtigster Kopist hier Wenzel Sukowaty) und auch in Italien (Giovanni Ricordi in Mailand).[48]

Weber jedenfalls hatte aus dem Schaden um die Zulehnerschen Partiturabschriften gelernt und verschickte noch vor der Uraufführung seiner Oper *Oberon* 1826 ein „Rundschreiben an sämmtliche Bühnen“[49] mit der Aufforderung, dass die für London komponierte Oper in der „trefflichen deutschen Bearbeitung des Herrn Hofrath Winkler“ nur von ihm selbst „auf rechtmäßige Weise erhalten werden könne“. Weber fühle sich dazu genötigt, wie er weiter ausführte, „da, ausser in Frankreich und England,

---

46 *D-B*, Musikabteilung: Schott-Archiv 46304 und 46306.

47 *D-B*, Mus. Ab 1461/2, S. 26.

48 Vgl. Wollner, *Carl Zulehner* (wie Anm. 3), S. 130. Wollner weist zwischen 1811 und 1835 noch weitere Verzeichnisse nach mit ca. 1000 Partituren, die vor allem das zeitgenössische Opernrepertoire spiegeln, aber auch Werke vergangener Epochen, z. B. Kirchenmusiken von J. S. Bach und Opern von Hasse beinhalten.

49 Da Weber es nur an einige ausgewählte Bühnen versandte, jedoch eine allgemeine Verbreitung anstrebte, veröffentlichte er es auch im *Tagebuch der deutschen Bühnen*, in Nr. 5 (Mai 1826), S. 147 f.

das geistige Eigenthum noch auf keine Weise gänzlich vor räuberischen Anfällen gesichert“ sei und „diebische Kopisten und gewissenlose Musikhändler aber, wie z. B. Zulehner in Mainz – selbst Bühnen vom ersten Range, durch ihr Zudrängen verleitet haben, sich meine Werke auf unrechtmäßigem Wege zu verschaffen“. Dass Zulehners Name in diesem Zusammenhang wiederum fiel, zeigt, wie sehr Weber die Erfahrungen mit diesem auch Jahre später noch bewegten.[50]

> Die Grenzen waren noch nicht fest gezogen, sei es bei der Unterscheidung von Profi- und Laienmusikern oder bei der gesetzlichen Regelung des Nachdrucks und des Urheberrechts. Später ließen die Konzentration des Musikverlagswesens auf einige führende Firmen, die zunehmende Verdrängung des öffentlich musizierenden Liebhabers durch den professionellen Musiker sowie der in den 1830er Jahren innerhalb Deutschlands beginnende Druck von Partituren, der mit einem Rückgang des Vertriebs von Abschriften verbunden war, keinen Raum mehr für eine Persönlichkeit à la Zulehner.[51]

---

[50] Am 20. Juli 1825 schrieb Weber an Simrock: „Wie wohlthuend ist es, einmal wieder die Gesinnungen eines ehrlichen Mannes zu vernehmen. Haben Sie herzlichen Dank dafür. Hätte der elende Dieb Zulehner nur einen Funken Ihrer Rechtlichkeit, ich wäre nicht um große Summen gekommen, und er hätte auch nichts dabey verlohren“; vgl. *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition* (wie Anm. 1), A042461.

[51] Wollner, *Carl Zulehner* (wie Anm. 3), S. 164.

Christine Siegert, Kristin Herold

Die Gattung als vernetzte Struktur
Überlegungen zur Oper um 1800

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildete sich ein Repertoire vor allem italienischer Opern heraus, die in ganz Europa gespielt wurden. Dabei wurden sie bekanntermaßen an die jeweiligen Aufführungsbedingungen angepasst. Dass die so zustande gekommenen Bearbeitungen als konstitutiv für die Gattung Oper gelten können und dass Opern in jener Zeit daher als Werke angesehen werden müssen, die sich aus der Gesamtheit ihrer Quellen konstituieren, wurde an anderer Stelle zu zeigen versucht.

Ein wesentliches Moment bei der Anpassung waren die sogenannten Einlagearien, die zusätzlich oder als Ersatz für andere Arien in die Opern eingefügt wurden. Es konnte sich sowohl um eigens für den neuen Kontext komponierte Arien handeln als auch um Arien, die ursprünglich aus anderen Opern stammten. Diese Arien wanderten also von einem Bühnenwerk in ein anderes – sei es auf der Basis des Notentextes, der verbreitet wurde, sei es auf der Basis des Materials, indem eine Arie einer Opernpartitur entnommen und in eine andere wieder eingefügt wurde. Gerade der letztere Vorgang zeigt, dass die Arien im Resultat beiden Opern zugehörten, der Oper, aus der sie ursprünglich stammten, und der Oper, der sie später angehören. Die Arien schaffen also eine Verbindung zwischen verschiedenen Werken der Gattung.

Die Erforschung solcher Verbindungen hat sich bislang auf den Einzelfall beschränkt, etwa indem Einlagearien einer Oper als aus einer anderen Oper stammend identifiziert wurden. Indes wurde unseres Wissens noch nicht versucht, das Phänomen umfassend zu untersuchen. So haben auch wir bei unseren Recherchen zunächst begonnen, solche Einzelbeobachtungen zu sammeln. Insofern hat der vorliegende Text den Status eines Werkstattberichts.[1]

Dabei stellt sich die nicht triviale Frage, in welcher Form die Beziehungen, die sich zwischen den Opern ergeben, präsentiert werden können. Eine Möglichkeit ist eine

[1] Für die musikhistorischen Ausführungen des vorliegenden Beitrags zeichnet Christine Siegert verantwortlich, für die digitale Aufbereitung und Darstellung der Ergebnisse Kristin Herold.

Auflistung, die die Beziehungen, die sich durch die Arienmigrationen ergeben, in Worte zu fassen sucht. Es bietet sich eine alphabetische Reihenfolge nach Titeln an; die Komponisten sind anzugeben, da insbesondere die Texte Metastasios vielfach vertont wurden (im Einzelfall sind sogar mehrere Vertonungen desselben Textes durch denselben Komponisten nachgewiesen):

Achille in Sciro (Giuseppe Sarti)

Die Arie „Mia speranza io pur vorrei" findet sich als Einlage im Esterházyschen Aufführungsmaterial von Pasquale Anfossis *La forza delle donne*.

Adelaide di Guesclino (Giovanni Simone Mayr)

Die Szene „No, ch'io non nacqui per esser' un tiranno" – „Come versar potrei quel sangue" nahm Johann Schellinger in sein Pasticcio *Alessandro il grande* auf.[2]

L'albergatrice vivace (Luigi Caruso)

Die Arie „Fende già l'aure il suono" nahm Schellinger ebenfalls in sein Pasticcio *Alessandro il grande* auf.[3]

Selbstverständlich sind bei einer solchen Aufstellung auch diejenigen Opern anzuführen, in die die Arien eingingen:

Alessandro nell'Indie (Francesco Bianchi)

In der Esterházyschen Partitur der Oper[4] wurde die Arie „Dov'è – s'affretti per me la morte" durch die textgleiche Vertonung von Niccolò Piccinni ersetzt.[5]

Alessandro nell'Indie (Luigi Cherubini)

Cherubini nutzte die Sinfonia seiner Oper *Idalide* in modifizierter Form für *Alessandro nell'Indie*.[6]

---

2 Julia Gehring, Christine Siegert und Robert v. Zahn (Hg.), *Joseph Haydn. Arien, Szenen und Ensembles mit Orchester*, 2. Folge, München 2013 (Joseph Haydn. Werke XXVI/2), S. 238.

3 Ebd., S. 239.

4 *H-Bn*, Ms. Mus. OE-44.

5 Incipit in Dénes Bartha und Laszló Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest 1960, S. 327.

6 Christine Siegert, *The Handling of Ideas. Luigi Cherubini's Practice of Arranging his Own Italian Operas*, in: *De Musica* 8 (2004).

Gli amanti consolati (Giuseppe Sarti)

Die Dresdener Partituren dieser Oper enthalten die Arie „Torni serena l'alma" aus *L'amor marinaro* von Joseph Weigl.[7]

Natürlich konnten auch mehrere Nummern aus derselben Oper neu verwendet werden:

L'arbore di Diana (Vicente Martín y Soler)

Die Arie „Sereno raggio di lieta calma" findet sich als Einlage in der Esterházyschen Partitur von Giuseppe Sartis *I finti eredi*.[8]
Die Sinfonia übernahm Martín y Soler in sein Pasticcio *Le nozze de' contadini spagnuoli*.[9]
Eine Einlagearie Angelo Tarchis für *L'arbore di Diana* fand Eingang in das Pasticcio *L'ape musicale*.[10]
Auch Karl Ludwig Costenoble griff für sein Potpourri *Die Drillinge oder Verwirrung über Verwirrung* auf *L'arbore di Diana* zurück.[11]

I contrattempi (Giuseppe Sarti)

Die Sinfonia und die Stretta des ersten Finales hat Sarti in sein Intermezzo *L'ambizione delusa* übernommen.[12]
Die Cavatina „La mia bella m'ha detto di no" übernahm er in das Teilautograph von *Fra i due litiganti il terzo gode*.[13]

Oder es konnten mehrere Nummern in ein und dieselbe Oper eingehen. Dass Pasticci hierbei eine besondere Rolle zukommt, versteht sich von selbst:[14]

---

7 Roland Pfeiffer, *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*, Kassel 2007 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 62.

8 Vgl. Mary Hunter, *„Se voul [sic] ballare" quoted: an early moment in the reception history of „Figaro"*, in: *The Musical Times* 130, Nr. 1758 (August 1989), S. 464–467, hier S. 467; Christine Siegert, *Arien und Szenen / Einlagearien*, in: Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck (Hg.), *Das Haydn-Lexikon*, Laaber 2010, S. 49–53, hier S. 51.

9 Vgl. Christine Martin, *Vicente Martín y Solers Oper „Una cosa rara". Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert*, Hildesheim 2001 (Musikwissenschaftliche Publikationen 15), S. 186.

10 Ebd., S. 191.

11 Ebd., S. 207.

12 Pfeiffer, *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti* (wie Anm. 7), S. 43.

13 Martin Albrecht-Hohmaier, *Migrationen*, in: *Bericht über die Internationale Konferenz Giuseppe Sarti. Individual Style, Aesthetical Position, Reception and Dissemination of his Works*, Universität der Künste Berlin, 18.–20. Juli 2014, Druck in Vorbereitung.

14 Pasticci sollten grundsätzlich von Bearbeitungen unterschieden werden, handelt es sich doch um Zusammenstellungen von verschiedenen Bestandteilen, die zusammen ein neues Ganzes ergeben. Bei

Alessandro il grande (Johann Schellinger)

Dieses Pasticcio enthält Nummern aus Joseph Haydns *La fedeltà premiata*, *Orlando paladino* und *Armida* sowie aus Marco Portogallos *La morte di Semiramide*, Mayrs *Adelaide di Guesclino*, Cherubinis *Il Quinto Fabio*, Carusos *L'albergatrice vivace*, Giuseppe Sartis *Medonte Re di Epiro*, Sebastiano Nasolinis *Teseo a Stige* und den Oratorien *Isacco figura del Redentore* von Josef Mysliveček und *Debora e Sisara* von Pietro Alessandro Guglielmi. Bei „Tira tira, ecco già viene" handelt es sich offenbar um die Introduzione aus Vincenzo Righinis *Il convitato di pietra*.[15]

Ebenso konnte eine Oper sowohl als Quelle für andere Opern fungieren als auch selbst wieder Nummern aufnehmen:

Il convitato di pietra (Vincenzo Righini)

Die Introduzione der Oper findet sich offenbar in dem von Schellinger zusammengestellten Pasticcio *Alessandro il grande*.
Die in der Esterházyschen Partitur[16] eingeschaltete Einlage „Odio, furor, dispetto" stammt aus Niccolò Jommellis *Armida abbandonata*,[17] die Arie „Mi sento nel seno" aus Giuseppe Amendolas *Il beglierbei di Caramania*.[18]

Während in all diesen Fällen die Ausgangs- und Zieloper eindeutig zu bestimmen sind oder zumindest eindeutig scheinen, konnten auch zwei Opern dieselbe Einlage aufweisen, ohne dass sich eine Wanderung dieser Nummer von einer in die andere Oper nachweisen lässt:

---

der Bearbeitung wird hingegen ein bereits bestehendes Stück – unter Umständen sehr weitreichend – modifiziert. Vgl. Christine Siegert, *Zum Pasticcio-Problem*, in: *Bericht über das Symposium „Opernkonzeption zwischen Berlin und Bayreuth – Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine" am 2. Oktober 2009 in Bayreuth*, hg. von Thomas Betzwieser, Druck in Vorbereitung.

15 Vgl. die detaillierte Übersicht in Gehring/Siegert/Zahn (Hg.), *Joseph Haydn. Arien, Szenen und Ensembles mit Orchester* (wie Anm. 2), S. 238–241.

16 *H-Bn*, Ms. Mus. OE-84.

17 Vgl. Bartha/Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister* (wie Anm. 5), S. 243.

18 Vgl. Christine Siegert, *Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza*, in: Ulrich Konrad (Hg.), *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, Tutzing 2007 (Würzburger musikhistorische Beiträge 27), S. 55–79, hier S. 65–69.

Amore artigiano (Florian Gassmann)

In der Esterházyschen Partitur findet sich dieselbe Einlagearie „Se sapeste che bestia ch'io sono" wie in Righinis *L'incontro inaspettato*.[19]
L'amore artigiano fand zudem Eingang in das Pasticcio *L'ape musicale*.[20]

La quakera spiritosa (Pietro Alessandro Guglielmi)

Die Wiener Partitur enthält die Einlagearie „Quanto è grave il mio tormento" aus Domenico Cimarosas *Artaserse*[21] sowie Haydns Arie „Tornate pur, mia bella", die Johann Wolfgang Goethe später in das Pasticcio *Die theatralischen Abentheuer* aufnahm.[22]
Haydns Einlagearie „Vada adagio, Signorina" für die Esterházysche Aufführung von Guglielmis *La quakera spiritosa* fand später Eingang in das Pasticcio *Der Äpfeldieb*.[23]

Insgesamt haben wir bislang 154 Werke gefunden, die mit mindestens einem anderen verbunden sind.[24] Dass das nur die Spitze des Eisbergs ist, liegt allein aufgrund der Zahl der Opern, die es um 1800 gegeben hat, verbunden mit ihrer Veränderlichkeit auf der Hand.

Insofern verwundert es nicht, dass noch niemand zuvor den Versuch unternommen hat, dieses Phänomen umfassend zu beschreiben. Die Linearität des Textes stößt an ihre Grenzen, und auch eine Aufstellung, wie die angedeutete, verliert angesichts der Komplexität der Verbindungen an Übersichtlichkeit. Insofern könnte man versuchen, die lineare Auflistung durch eine Tabelle zu ergänzen, aus der die Verbindungen zwischen den Stücken unmittelbar hervorgehen; die Liste würde dann den Charakter einer Erläuterung zur Tabelle annehmen.

---

19 Vgl. Bartha/Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister* (wie Anm. 5), S. 186 f.
20 Vgl. Martin, *Una cosa rara* (wie Anm. 9), S. 191.
21 Vgl. Robert v. Zahn, *Einlagen Haydns in Guglielmis „La quakera spiritosa"*, in: Konrad (Hg.), *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 18), S. 214–229, hier S. 221.
22 Vgl. Gehring/Siegert/Zahn (Hg.), *Joseph Haydn. Arien, Szenen und Ensembles mit Orchester* (wie Anm. 2), S. 233 f.
23 Zahn, *Einlagen Haydns* (wie Anm. 21), S. 218 f.
24 Vgl. Anhang.

	Achille in Sciro (Giuseppe Sarti)	*Adelaide di Guesclino* (Giovanni Simone Mayr)	*L'albergatrice vivace* (Luigi Caruso)	*Alessandro il grande* (Johann Schellinger)	*Alessandro nell'Indie* (Francesco Bianchi)	*Alessandro nell'Indie* (Luigi Cherubini)	*Alessandro nell'Indie* (Niccolò Piccinni)	*La forza delle donne* (Pasquale Anfossi)	*Idalide* (Luigi Cherubini)
Achille in Sciro (Giuseppe Sarti)								x	
Adelaide di Guesclino (Giovanni Simone Mayr)				x					
L'albergatrice vivace (Luigi Caruso)				x					
Alessandro il grande (Johann Schellinger)		x	x						
Alessandro nell'Indie (Francesco Bianchi)							x		
Alessandro nell'Indie (Luigi Cherubini)									x
Alessandro nell'Indie (Niccolò Piccinni)					x				
La forza delle donne (Pasquale Anfossi)	x								
Idalide (Luigi Cherubini)						x			

Tabelle 1: Über Einlagenummern etablierte Verbindungen zwischen italienischen Opern des späten 18. Jahrhunderts

Eine solche Darstellung visualisiert unmittelbar die Intensität der Verknüpfungen. Selbst die Wanderung mehrerer Nummern von ein und derselben Oper in eine andere, wie im Fall von Sartis *I contrattempi*, ließe sich durch Fettdruck des „x" oder die Aufnahme eines weiteren „x" verdeutlichen. Dass aber auch diese Darstellung angesichts der enormen Zahl der am Netz beteiligten Werke schnell an ihre Grenzen stößt, ist ebenso unmittelbar sinnfällig. Auch andere tabellarische Darstellungen wie jene im Anhang können nicht mehr als Notlösungen zu Dokumentationszwecken sein. Dies sieht man insbesondere daran, dass nicht gleichzeitig eine Auflistung nach den gewanderten Nummern und nach den Zielopern möglich ist. Fünf Nummern aus Martín y Solers *Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà* gingen beispielsweise in Lorenzo Da Pontes Pasticcio *L'ape musicale* ein, darunter die berühmte Cavatina der

Lilla „Dolce mi parve un dì", die auch in Cimarosas *Pittore parigino* übernommen wurde. In die Neufassung *L'ape musicale rinnuovata* nahm Da Ponte immer noch vier Nummern aus *Una cosa rara* auf, darunter „Pace, caro mio sposo", das auch als Einlage in Giuseppe Sartis *I finti eredi* fungierte. Diese Nummern gingen unverändert auch in die dritte Fassung *L'ape musicale ossia Il poeta impresario* ein. Insbesondere die Verbindungen, die sich aufgrund der unveränderten Übernahmen zwischen *L'ape musicale*, *L'ape musicale rinnuovata* und *L'ape musicale ossia Il poeta impresario* ergeben, sind in der Tabelle nur unzureichend darstellbar. Das Phänomen Einlagearie verlangt also geradezu eine alternative Darstellung. Die Vernetzung der Werke kann nur sinnvoll in einem interaktiven Netzwerk dargestellt werden, das es ermöglicht, so viele Hintergrundinformationen wie möglich aufzunehmen. Damit wird die lineare Darstellungsform durch das dem Phänomen ähnlichere Netz ersetzt, das auch ganz neue Zugangsweisen auf Seiten der Rezipienten erfordert. Abbildung 1 zeigt einen ersten Versuch einer Netzdarstellung.[25]

Eine solche Darstellung verbunden mit den zugrundeliegenden Daten ermöglicht zahlreiche neue Einsichten und Erkenntnisse. In dieser Abbildung ist die Größe der Punkte von der Zahl der Verbindungen abhängig, das heißt, die Darstellung gewichtet, welche Rolle jedes Stück für das gesamte Netz spielt. Auch andere Visualisierungen wie beispielsweise nach den verantwortlichen Komponisten oder den beteiligten Gattungen sind selbstverständlich möglich, sofern die entsprechenden Angaben als xml-Daten hinterlegt sind. So wird zum Beispiel deutlich, wie häufig Verbindungen von Opere serie und Opere buffe sind, also der Austausch von Nummern zwischen den Gattungen. Giuseppe Sartis Opera buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* ist etwa insgesamt mit zwölf anderen Werken verbunden, darunter immerhin vier Opere serie: Cimarosas *Olimpiade* sowie *Farnace*, *Idalide* und *Medonte Re di Epiro* von Sarti selbst.

Auch unabhängig von formalen Gattungsgrenzen lässt sich die Verbindung von Stücken ganz unterschiedlicher Stilhöhe und von sehr unterschiedlichem Anspruch feststellen. Bezeichnenderweise stammen alle drei Stücke, in die Abschnitte aus Ludwig van Beethovens *Fidelio* eingingen, aus dem Bereich des populären Unterhaltungstheaters:

> *Fidelio* (Ludwig van Beethoven)
>
> Die Ouvertüre fand Eingang in das Pasticcio *Musikalischer Wettstreit* von Karl Ludwig Unrath.[26]

---

[25] Dafür wurde die Open Source Software gephi verwendet. Vgl. http://gephi.github.io/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[26] RISM A/II 455.016.141 (*D-Tl*, X 48).

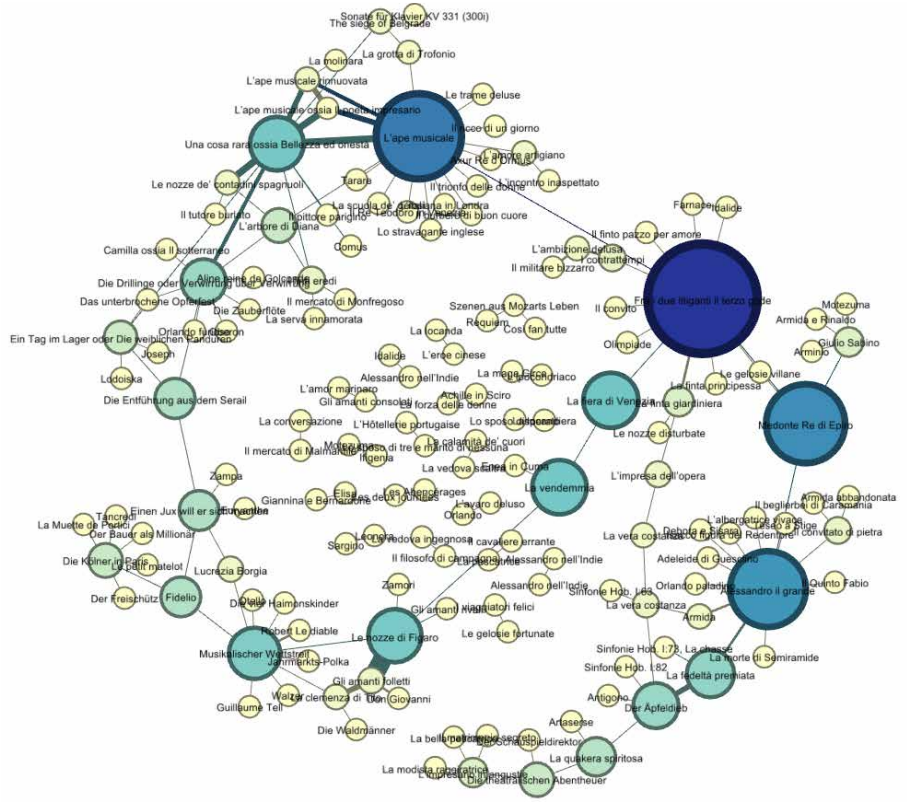


Abbildung 1: Versuch einer Netzdarstellung zur Oper um 1800

Den Schlussgesang „Wer ein holdes Weib errungen“ nahm Adolf Müller in die Posse *Einen Jux will er sich machen* auf.[27]
Die langsame Einleitung zu dem Rezitativ des Florestan „Gott welch Dunkel hier“ verwendete Bernhard Breuer in seinem Pasticcio *Die Kölner in Paris*.[28]

Noch darüber hinaus verschiebt sich die Perspektive: Durch das Netzwerk und die Bedeutung der Arienmigration geraten die Pasticci in den Blickpunkt, deren Bedeutung für die Geschichte der Oper um 1800 allzu oft marginalisiert wird, weil unausgesprochen doch oft noch eine Werkvorstellung herrscht, die die Autorschaft eines Komponisten voraussetzt. Stücke, die diesen Anspruch sozusagen aktiv negieren, werden (unbewusst) abgewertet. Zu den am besten „vernetzten“ Opern zählen aufgrund ihrer Produktionsbedingungen nun gerade Pasticci, neben *Alessandro il grande* insbesondere:

L'ape musicale (Lorenzo Da Ponte)

Das Pasticcio enthält Nummern aus Gassmanns *L'amore artigiano*, Martín y Solers *Una cosa rara* und *Il burbero di buon cuore*, Giovanni Paisiellos *Il Re Teodoro in Venezia*, Cimarosas *Le trame deluse*, Giuseppe Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode* sowie Antonio Salieris *La grotta di Trofonio*, *Axur Re d'Ormus*, *La scuola de' gelosi*, *Il ricco di un giorno* und *Tarare*, sowie vier Arien, die schon zuvor als Einlagearien verwendet wurden: eine Arie Tarchis, die als Einlage in Martín y Solers *L'arbore di Diana* fungierte, zwei von Domenico Mombelli in Bianchis *Lo stravagante inglese* bzw. Cimarosas *L'italiana in Londra* gesungene Arien und eine vermutlich von Martín y Soler stammende Einlagearie für Pasquale Anfossis *Il trionfo delle donne*.[29]

Musikalischer Wettstreit (Karl Ludwig Unrath)

Das Potpourri enthält u. a. die Sinfonia aus Wolfgang Amadé Mozarts *La clemenza di Tito*, ein Duett aus *Lucrezia Borgia* von Gaetano Donizetti, ein Finale und eine Szene aus *Robert le Diable* von Giacomo Meyerbeer, eine Arie aus *Otello* von Gioacchino Rossini, die *Jahrmarkts-Polka* von Anton Wallerstein, eine Arie aus Mozarts

27 RISM A/II 451.502.182 (*D-DT*, Mus–L 56).
28 RISM A/II 450.060.834 (*D-KNh*, R 46).
29 Martin, *Una cosa rara* (wie Anm. 9), S. 191.

> *Le nozze di Figaro*, einen Walzer von Johann Strauß, die Ouvertüre aus Beethovens *Fidelio*, eine Arie aus *Die vier Haimonskinder* von Balfe sowie die Ouvertüre zu *Guillaume Tell* von Rossini.[30]

Wenn man sich die Verbindung der Opern Mozarts ansieht, wird die historische Dimension des Netzes besonders deutlich. Der *Musikalische Wettstreit*, kann aufgrund der aufgenommenen Stücke nicht vor 1844, dem Jahr der Uraufführung von Balfes *Haimonskindern* entstanden sein kann. Wenn es gelänge, den Walzer von Strauß zu identifizieren, wäre der Terminus post quem für das Entstehungsjahr sehr wahrscheinlich noch weiter vorzudatieren.

Im Hinblick auf Mozart, dessen *Requiem* und *Sonate KV 331 (300i)* mit dem berühmten *Alla-turca*-Satz Teil des Netzwerkes sind, und insbesondere auf Joseph Haydn wird noch deutlicher, dass ein solches Netzwerk sich nicht auf die Oper oder auch die Vokalmusik beschränkt. Es gibt auch Austausch über die Grenzen der Gattung Oper hinaus, bei Haydn insbesondere mit der Gattung Sinfonie:

Sinfonie Hob. I:63 (Joseph Haydn)

> Eine Bearbeitung des zweiten Satzes der *Sinfonie* steht als Air „Oui Mademoiselle“ in der französischen Fassung von Haydns *La vera costanza.*[31]

Sinfonie Hob. I:73 (Joseph Haydn)

> Der Finalsatz stammt aus Haydns Oper *La fedeltà premiata.*

Sinfonie Hob. I:82 (Joseph Haydn)

> Der vierte Satz der *Sinfonie Hob. I:82* ist in dem Pasticcio *Der Äpfeldieb* von Franz Anton und Edmund von Weber enthalten.[32]

Dies bedeutet auch, dass die Grenzen zwischen Vokal- bzw. Bühnenwerken und der sogenannten „absoluten Musik“ weniger eindeutig waren, als man dies unter dem Eindruck der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts gemeinhin annimmt.

Trotz aller neuen Möglichkeiten, die sich aus einem solchen Netzwerk ableiten lassen, kann auch ein solches Netzwerk selbstverständlich nur über bestimmte Dinge

[30] RISM A/II 455.016.141 (*D-Tl*, X 48).

[31] Vgl. Thomas Betzwieser, *„La vera costanza in Paris“. Joseph Haydns „Laurette“ (1791) zwischen dramatischer und musikalischer Bearbeitung*, in: Konrad (Hg.), *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 18), S. 183–212, hier S. 194 f.

[32] Vgl. Zahn, *Einlagen Haydns* (wie Anm. 21), S. 218, Anm. 26.

Auskunft geben. Wenn man beispielsweise genau wissen möchte, wie die Opern und vor allem die Verbindungen zwischen den einzelnen Stücken aussahen, stößt das Netzwerk an seine Grenzen. Hier könnte nur eine Edition Abhilfe schaffen, die die Zusammensetzung der einzelnen Opern und die musikalische Gestalt der Arien adäquat berücksichtigt. Dass es sich dabei um eine digitale Edition handeln müsste, damit sie mit dem skizzierten Netz verknüpfbar wäre, liegt auf der Hand.[33] Dennoch birgt bereits die Untersuchung des „Opernnetzes" ein enormes Potential, das in seiner Tragweite noch kaum abzuschätzen ist.

[33] Seit Beginn der digitalen Musikedition hat Joachim Veit hier die zentrale Vorreiter-Rolle eingenommen. Es sei an dieser Stelle nur auf die von ihm geleiteten Projekte *Edirom*, *Freischütz Digital* und *Beethovens Werkstatt*, die unter seiner Leitung erscheinende Weber-Gesamtausgabe sowie das von ihm maßgeblich initiierte *Zentrum Musik – Edition – Medien* verwiesen.

Anhang: Opernnetzwerk

Legende

← Werk 1 enthält Einlage/Nummer aus Werk 2

→ Nummer aus Werk 1 ist Einlage in/Teil von Werk 2

— dieselbe Nummer in

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
1	*Les Abencérages* (Cherubini)	→ „O toi“	*Les deux journées* (Cherubini)	Christine Siegert, *Zur Entstehung der Arie „O toi victime de l'honneur“*, in: *Bericht über das Internationale Symposium Luigi Cherubini – vielzitiert, bewundert, unbekannt vom 25. bis 27. November 2010 in Weimar*, hg. von Helen Geyer, Druck in Vorbereitung
2	*Achille in Sciro* (Sarti)	→ „Mia speranza io pur vorrei“	*La forza delle donne* (Anfossi)	Gehring/Siegert/Zahn, S. 255; Incipit in Bartha/Somfai, S. 215
3	*Adelaide di Guesclino* (Mayr)	→ „No, ch'io non nacqui per esser' un tiranno“ – „Come versar potrei quel sangue“	*Alessandro il grande* (Schellinger)	Gehring/Siegert/Zahn, S. 238
4	*L'albergatrice vivace* (Caruso)	→ „Fende già l'aure il suono“	*Alessandro il grande* (Schellinger)	Ebd., S. 239
5	*Alessandro il grande* (Schellinger)	← „No, ch'io non nacqui per esser' un tiranno“ – „Come versar potrei quel sangue“	*Adelaide di Guesclino* (Mayr)	s. o.
		← „Fende già l'aure il suono“	*L'albergatrice vivace* (Caruso)	s. o.
		← „Teco lo guidi al campo“	*Armida* (Haydn)	Gehring/Siegert/Zahn, S. 241
		← „Ah si plachi il fiero Nume“		Ebd.
		← „Tira, tira, ecco già viene“	*Il convitato di pietra* (Righini)	Ebd., S. 240
		← „Che oltraggio, eterno Dio“ – „Perfido! a questo eccesso“	*Debora e Sisara* (P. A. Guglielmi)	Ebd., S. 241

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		← „Bastano i pianti“ – „Recida il ferro istesso“	*La fedeltà premiata* (Haydn)	Ebd., S. 240
		← „Ah come il core mi palpita“ – „Ombra del caro bene“		Ebd.
		← Marcia	*Isacco figura del Redentore* (Mysliveček)	Ebd., S. 239
		← „A preparar frattanto“ – „Ti lascio al ben che adori“	*Medonte Re di Epiro* (Sarti)	Ebd., S. 240
		← „Dov’è il cimento“	*La morte di Semiramide* (Portogallo)	Ebd., S. 238
		← „Dille che un infelice“	*Orlando paladino* (Haydn)	Ebd., S. 240
		← „Dove sei, bell’idol mio“ [„Deh serena il mesto ciglio“]	*Il Quinto Fabio* (Cherubini)	Ebd., S. 239
		← „Intendimi: pavento“	*Teseo a Stige* (Nasolini)	Ebd., S. 241
6	*Alessandro nell’Indie* (Bianchi)	← „Dov’è“ – „s’affretti per me la morte“	*Alessandro nell’Indie* (Piccinni)	Incipit in Bartha/Somfai, S. 327
7	*Alessandro nell’Indie* (Cherubini)	← Sinfonia	*Idalide* (Cherubini)	Siegert, *The Handling*
8	*Alessandro nell’Indie* (Piccinni)	→ „Dov’è – s’affretti per me la morte“	*Alessandro nell’Indie* (Bianchi)	s. o.
9	*Aline reine de Golconde* (Henri Berton)	→	*Die Drillinge oder Verwirrung über Verwirrung* (Costenoble)	Martin, S. 207
10	*Gli amanti consolati* (Sarti)	← „Torni serena l’alma“	*L’amor marinaro* (Weigl)	Pfeiffer, S. 62
11	*Gli amanti folletti* (Mozart)	← 2 Nummern	*Don Giovanni* (Mozart)	Panja Mücke, *Zum Bearbeitungsverfahren in Dresden am Beispiel von Mozarts Opern*, in: Konrad (Hg.), *Bearbeitungspraxis*, S. 127–150, hier S. 142
		← 13 Nummern, darunter „Voi che sapete“ „Se vuol ballare“ und „Caro amore per me parla“ [„Dove sono i bei momenti“]	*Le nozze di Figaro* (Mozart)	Ebd., S. 142 f., 145 f.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		← 4 Nummern, darunter „Deh prendi un dolce amplesso“	*La clemenza di Tito* (Mozart)	Ebd., S. 142–144
12	*Gli amanti rivali* (Giacomo Tritto)	← „Un moto di gioia“	*Le nozze di Figaro* (Mozart)	Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, PhD Diss., University of Southern California 2001, S. 1700 ff.
13	*L'ambizione delusa* (Sarti)	← Sinfonia	*I contrattempi* (Sarti)	Pfeiffer, S. 43
		← Finale I (Stretta)		Ebd.
		← „Già son giunto al tribunale“ [„Già son giunto alla gran piazza“]	*Il militare bizzarro* (Sarti)	Ebd.
		← Finale I (Stretta)		Ebd., S. 44
14	*L'amor marinaro* (Weigl)	→ „Torni serena l'alma“	*Gli amanti consolati* (Sarti)	s. o.
15	*L'amore artigiano* (Gassmann)	— „Se sapeste che bestia ch'io sono“	*L'incontro inaspettato* (Righini)	Bartha/Somfai, S. 186 f.
		→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	Martin, S. 191
16	*Antigono* (Anfossi)	→ Duett	*Der Äpfeldieb* (F. A. und E. von Weber)	Zahn, S. 218, Anm. 26
17	*L'ape musicale* (Da Ponte)	←	L'amore artigiano (Gassmann)	s. o.
		→ „Dirò che perfida“ (Martín y Soler)	*L'ape musicale ossia Il poeta impresario*	Martin, S. 199
		→ „Perché mai nel sen“ (Martín y Soler)		Ebd.
		→ „Più bianca di giglio“ (Martín y Soler)		Ebd.
		→ 2. Finale (Martín y Soler)		Ebd.
		→ „Dirò che perfida“ (Martín y Soler)	*L'ape musicale rinnuovata* (Da Ponte)	Ebd., S. 198
		→ „Più bianca di giglio“ (Martín y Soler)		Ebd.
		→ 2. Finale (Martín y Soler)		Ebd.
		← Arie (Tarchi)	*L'arbore di Diana* (Martín y Soler)	Ebd., S. 191

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		←	*Axur Re d'Ormus* (Salieri)	Ebd.
		←	*Il burbero di buon cuore* (Martín y Soler)	Ebd., S. 190
		←	*Fra i due litiganti il terzo gode* (Sarti)	Ebd., S. 191
		←	*La grotta di Trofonio* (Salieri)	Ebd.
		←	*L'italiana in Londra* (Cimarosa)	Ebd.
		←	*Il Re Teodoro in Venezia* (Paisiello)	Ebd.
		←	*Il ricco di un giorno* (Salieri)	Ebd.
		←	*La scuola de' gelosi* (Salieri)	Ebd.
		←	*Lo stravagante inglese* (Bianchi)	Ebd.
		←	*Tarare* (Salieri)	Ebd.
		←	*Le trame deluse* (Cimarosa)	Ebd.
		← Arie (Martín y Soler)	*Il trionfo delle donne* (Anfossi)	Ebd.
		← „Dirò che perfida"	*Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà* (Martín y Soler)	Ebd., S. 190, 193–196
		← „Dolce mi parve un dì"		Ebd., S. 190–192
		← „Perché mai nel sen"		Ebd., S. 190, 196
		← „Più bianca di giglio"		Ebd., S. 190, 196 f.
		← 2. Finale		Ebd., S. 190, 197
18	*L'ape musicale ossia Il poeta impresario* (Da Ponte)	← 4 Nummern	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
		← „Dirò che perfida" (Martín y Soler)	*L'ape musicale rinnuovata* (Da Ponte)	Martin, S. 199
		← „Pace, caro mio sposo" (Martín y Soler)		Ebd.
		← „Più bianca di giglio" (Martín y Soler)		Ebd.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		← 2. Finale aus *Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà* (Martín y Soler)		Ebd.
		← „Dirò che perfida“	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Ebd.
		← „Pace, caro mio sposo“		Ebd., S. 199 f.
		← „Perché mai nel sen“		Ebd., S. 199
		← „Più bianca di giglio“		Ebd.
		← 2. Finale		Ebd.
19	*L'ape musicale rinnuovata* (Da Ponte)	← 3 Nummern	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
		→ 4 Nummern	*L'ape musicale ossia Il poeta impresario* (Da Ponte)	s. o.
		← Cavatina	*La molinara* (Paisiello)	Martin, S. 192 f.
		← „Dirò che perfida“	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Ebd., S. 198
		← „Pace, caro mio sposo“		Ebd., S. 198 f.
		← „Più bianca di giglio“		Ebd., S. 198
		← 2. Finale		Ebd.
20	*Der Äpfeldieb* (F. A. und E. von Weber)	← [Duett]	*Antigono* (Anfossi)	s. o.
		← Arie Nr. 4	*La fedeltà premiat*a (Haydn)	Zahn, S. 218, Anm. 26
		← Arie Nr. 9		Ebd.
		← Arie Nr. 11		Ebd.
		← Arie Nr. 22		Ebd.
		← „Ach das wahre Glück der Ehen“ [„Vada adagio, Signorina“] (Haydn)	*La quakera spiritosa* (P. A. Guglielmi)	Ebd., S. 218 f.
		← 4. Satz	Sinfonie Hob. I:82 (Haydn)	Ebd., S. 218, Anm. 26
		← Arie Nr. 8	*La vera costanza* (Haydn)	Ebd.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
21	*L'arbore di Diana* (Martín y Soler)	→ Arie (Tarchi)	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
		→	*Die Drillinge* (Costenoble)	Martin, S. 207
		→ „Sereno raggio di lieta calma“	*I finti eredi* (Sarti)	Hunter, S. 467; Siegert, *Arien*, S. 51; Incipit in Bartha/Somfai, S. 334
		→ Sinfonia	*Le nozze de' contadini spagnuoli* (Martín y Soler)	Martin, S. 185 f.
22	*Armida* (Haydn)	→ Sinfonia	*La vera costanza* (Haydn)	Betzwieser, S. 195
		→ 2 Nummern	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
23	*Armida abbandonata* (Jommelli)	→ „Odio, furor, dispetto“	*Il convitato di pietra* (Righini)	Bartha/Somfai, S. 245
24	*Armida e Rinaldo* (Sarti)	→ „Lungi da te, ben mio“ [„Lungi dal caro bene“]	*Giulio Sabino* (Sarti)	Christin Heitmann, *Fehlende Arien – Quellenlage und Aufführungsfragen in Sartis „Giulio Sabino“*, in: *Bericht über die Internationale Konferenz „Giuseppe Sarti. Individual Style, Aesthetical Position, Reception and Dissemination of his Works“*, Druck in Vorbereitung
25	*Arminio* (Tarchi)	→ „Cari oggetti del mio core“	*Giulio Sabino* (Sarti)	Christine Siegert, *Autograph – Autorschaft – Bearbeitung. Überlegungen zu einer Dreiecksbeziehung*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2014, Druck in Vorbereitung
26	*Artaserse* (Cimarosa)	→ „Quanto è grave il mio tormento“	*La quakera spiritosa* (P. A. Guglielmi)	Zahn, S. 221
27	*L'avaro deluso* (Paisiello)	← „Infelice sventurata, non ha pace questo cor“	*Orlando* (Piccinni)	Incipit in Bartha/Somfai, S. 240
28	*Axur Re d'Ormus* (Salieri)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
29	*Der Bauer als Millionär* (Josef Drechsler)	→ „So mancher steht herum“ [„Wat ha meer alle Johr“]	*Die Kölner in Paris* (Breuer)	RISM A/II 450.060.834 (*D-KNh*, R 46)

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
30	*Il beglierbei di Caramania* (Amendola)	→ „Mi sento nel seno“	*Il convitato di pietra* (Righini)	Siegert, *Joseph Haydns Bearbeitungen*, S. 65–69
31	*La bella pescatrice* (Guglielmi)	→ „Se sentite sul mattino“	*L'impresario in angustie* (Cimarosa)	Klaus Pietschmann, *Ein theatralisches Abenteuer. Zur Rezeption von Cimarosas „L'impresario in angustie“ im deutschen Sprachraum*, in: Konrad (Hg.), *Bearbeitungspraxis*, S. 151–182, hier S. 158
32	*Il burbero di buon cuore* (Martín y Soler)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
33	*La calamità de' cuori* (Salieri)	→ „Benedetto sian gli amanti“	*La vedova scaltra* (Righini)	Gehring/Siegert/Zahn, S. 258; Incipit in Bartha/Somfai, S. 272
34	*Camilla ossia Il sotterraneo* (Fedinando Paer)	→	*Die Drillinge* (Costenoble)	Martin, S. 207
35	*Il cavaliere errante* (Tommaso Traetta)	← „Quanto da quel che fui diverso ora mi veggo“ – „Già sonno un'ombra pallida“	*La pescatrice* (Piccinni)	Christine Siegert, *Überlegungen zur dekontextualisierten Materialität von Opernbearbeitungen*, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 22 (2008), S. 139–156, hier S. 145–147; Incipits in Bartha/Somfai, S. 258 f.
36	*La clemenza di Tito* (Mozart)	→ 4 Nummern, darunter „Deh prendi un dolce amplesso“	*Gli amanti folletti* (Mozart)	s. o.
		→ Sinfonia	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	RISM A/II 455.016.141 (*D-Tl*, X 48)
		→ „Non più di fiori“ [„Schön ist der Abend“]	*Die Waldmänner* (Johann Baptist Henneberg und Emanuel Schikaneder)	Franz Giegling, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart, La clemenza di Tito*, Kassel 1994 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5), S. 61
37	*Comus* (Thomas Arne)	← „Pace, caro mio sposo“	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Martin, S. 214
38	*I contrattempi* (Sarti)	→ 2 Nummern	*L'ambizione delusa* (Sarti)	s. o.
		→ „La mia bella m'ha detto di no“	*Fra i due litiganti* (Sarti)	Albrecht-Hohmaier

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
39	*La conversazione* (Giuseppe Scolari)	← „S'ha da ballare, s'ha da cantare"	*Il mercato di Malmantile* (Domenico Fischietti)	Martina Grempler, *Ensemblebearbeitungen in der Opera buffa an den Wiener Theatern der 1760er Jahre*, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), S. 127–145, hier S. 136
40	*Il convitato di pietra* (Righini)	→ „Tira, tira, ecco già viene"	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
		← „Odio, furor, dispetto"	*Armida abbandonata* (Jommelli)	s. o.
		← „Mi sento nel seno"	*Il beglierbei di Caramania* (Amendola)	s. o.
41	*Il convito* (Cimarosa)	→ „Cara voce del mio bene"	*Fra i due litiganti* (Sarti)	Pfeiffer, S. 55, Anm. 133
42	*Così fan tutte* (Mozart)	→	*Szenen aus Mozarts Leben* (Albert Lortzing)	RISM A/II 451.502.078 (*D-DT*, Mus–L 34)
43	*Debora e Sisara* (P. A. Guglielmi)	→ „Che oltraggio, eterno Dio" – „Perfido! a questo eccesso"	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
44	*Les deux journées* (Cherubini)	← „O toi"	*Les Abencérages* (Cherubini)	s. o.
45	*Don Giovanni* (Mozart)	→ 2 Nummern	*Gli amanti folletti* (Mozart)	s. o.
46	*Die Drillinge oder Verwirrung über Verwirrung* (Costenoble)	←	*Aline reine de Golconde* (Berton)	s. o.
		←	L'arbore di Diana (Martín y Soler)	s. o.
		←	*Camilla ossia Il sotterraneo* (Paer)	s. o.
		←	*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart)	Martin, S. 207
		←	*Oberon* (Paul Wranitzky)	Ebd.
		←	*Orlando furioso* (Antonio Vivaldi)	Ebd., Anm. 129
		← „Calma l'affanno"	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Ebd., S. 207 f.
		← „Pace, caro mio sposo"		Ebd., S. 207–209

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		← „O quanto un sì bel giubilo“ (1. Finale)		Ebd., S. 207, 209 f.
		←	*Das unterbrochene Opferfest* (Peter von Winter)	Ebd.
		← 2. Finale	*Die Zauberflöte* (Mozart)	Ebd., S. 207, 209
47	*Ein Tag im Lager oder Die weiblichen Panduren* (Louis Angely)	←	*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart)	Ebd., S. 210
		←	*Joseph* (Étienne Nicolas Méhul)	Ebd.
		←	*Lodoiska* (Cherubini)	Ebd.
		← „Pace, caro mio sposo“	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Ebd., S. 210 f.
		←	*Das unterbrochene Opferfest* (Winter)	Ebd., S. 210
48	*Einen Jux will er sich machen* (Müller)	← „Nie werd’ ich deine Huld verkennen“	*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart)	RISM A/II 451.502.182 (*D-DT*, Mus–L 56)
		← „O Seligkeit, dich fass ich kaum“	*Euryanthe* (Carl Maria von Weber)	Ebd.
		← „Wer ein holdes Weib errungen“	*Fidelio* (Beethoven)	Ebd.
		← „Lass den heutigen Tag uns genießen“	*Lucrezia Borgia* (Donizetti)	Ebd.
		←	*Zampa* (Ferdinand Hérold)	Ebd.
49	*Elisa* (Johann Gottlieb Naumann)	→ „Vaga palma di fiori novelli“	*Giannina e Bernardone* (Cimarosa)	Incipit in Bartha/Somfai, S. 365
50	*Enea in Cuma* (Piccinni)	— „Ho tanta, tanta collera“	*La vendemmia* (Giuseppe Gazzaniga)	Ebd., S. 220
51	*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart)	→	*Die Drillinge* (Costenoble)	s. o.
		→	*Ein Tag im Lager* (Angely)	s. o.
		→	*Einen Jux will er sich machen* (Müller)	s. o.
52	*L’eroe cinese* (Antonio Sacchini)	→ „Il mio dolor vedete“ (1. Teil)	*La locanda* (Gazzaniga)	Gehring/Siegert/Zahn, S. 254; Incipit in Bartha/Somfai, S. 203

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
53	*Euryanthe* (C. M. von Weber)	→ „O Seligkeit, dich fass ich kaum“	*Einen Jux will er sich machen* (Müller)	s. o.
54	*Farnace* (Sarti)	→ Sinfonia	*Fra i due litiganti* (Sarti)	Vgl. Pfeiffer, S. 49, Anm. 112
			Idalide (Sarti)	Christine Siegert, *The Arrangement of Sarti's „Idalide“ between Authority of the Composer and Aesthetic Approaches*, in: *Bericht über die Internationale Konferenz „Giuseppe Sarti. Individual Style, Aesthetical Position, Reception and Dissemination of his Works“*, Druck in Vorbereitung
55	*La fedeltà premiata* (Haydn)	→ 2 Nummern	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
		→ 4 Nummern	*Der Äpfeldieb* (F. A. und E. von Weber)	s. o.
		→ [Finale]	Sinfonie Hob. I:73 „La chasse“ (Haydn)	Horst Walter, *La chasse*, in: *Das Haydn-Lexikon*, S. 144
56	*Fidelio* (Beethoven)	→ „Wer ein holdes Weib errungen“	*Einen Jux will er sich machen* (Müller)	s. o.
		→ „Gott, welch Dunkel hier“ (langsame Einleitung)	*Die Kölner in Paris* (Breuer)	RISM A/II 450.060.834 (*D-KNh*, R 46)
		→ Ouvertüre	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	RISM A/II 455.016.141 (*D-Tl*, X 48)
57	*La fiera di Venezia* (Salieri)	→ „La donna è sempre instabile“	*Fra i due litiganti* (Sarti)	*A-Wn*, Mus. Hs. 4540 Mus
			La vendemmia (Gazzaniga)	http://italianaria.bodleian.ox.ac.uk/result.php?task=record&offset=0&rec=15664 [Stand: 30. Nov. 2015]
58	*Il filosofo di campagna* (Baldassare Galuppi)	→ „Lieti canori augelli“	*La vedova ingegnosa* (Giuseppe Sellitti?)	Grempler, S. 129
59	*La finta giardiniera* (Anfossi)	→ „Dolce d'Amor compagna“	*Fra i due litiganti* (Sarti)	Parma, Biblioteca palatina

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		→ „Vorrei punirti, indegno“		Christine Siegert, *„… auf unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden“. Bemerkungen zu Joseph Haydns Opernbearbeitungen am Beispiel von Pasquale Anfossis „La finta giardiniera“*, in: *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004*, hg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel 2012, Bd. 3, S. 150–156
		← „Passiamo felici i dolci momenti“ [„A tavola presto che paga l’impresa“]	*L’impresa dell’opera* (P. A. Guglielmi)	Ebd.
		← „La donna a bella rosa si assomiglia“ [1. Strophe]	*Le nozze disturbate* (Naumann)	Ebd.
60	*La finta principessa* (Felice Alessandri)	→ „L’onda placida e tranquilla“	*Fra i due litiganti* (Sarti)	Pfeiffer, S. 53, Anm. 122
61	*I finti eredi* (Sarti)	← „Sereno raggio di lieta calma“	*L’arbore di Diana* (Martín y Soler)	s. o.
		← „Quel volto signorile“ – „Pensieri a capitolo“	*Il mercato di Monfregoso* (Niccolò Zingarelli)	Pfeiffer, S. 67
		← „Eccomi lieto alfin“ – „Quanto giova a un core amante“ [„Come ingrata“ – „Deh rammenta un dolce istante“]	*La serva innamorata* (P. A. Guglielmi)	Ebd.
		← „Perché farla eterni Dei“	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Martin, S. 214
62	*Il finto pazzo per amore* (Sacchini)	→ „Per una picca, per un puntiglio“	*Fra i due litiganti* (Sarti)	freundlicher Hinweis von Martin Albrecht-Hohmaier
63	*La forza delle donne* (Anfossi)	← „Mia speranzo io pur vorrei“	*Achille in Sciro* (Sarti)	s. o.
64	*Fra i due litiganti il terzo gode* (Sarti)	→	*L’ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
		← „La mia bella m’ha detto di no“	*I contrattempi* (Sarti)	s. o.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		← „Cara voce del mio bene“	*Il convito* (Cimarosa)	s. o.
		← Sinfonia	*Farnace* (Sarti)	s. o.
		← „La donna è sempre instabile“	*La fiera di Venezia* (Salieri)	s. o.
		← „Dolce d’Amor compagna“	*La finta giardiniera* (Anfossi)	s. o.
		← „Vorrei punirti, indegno“		s. o.
		← „L’onda placida e tranquilla“	*La finta principessa* (Alessandri)	s. o.
		← „Per una picca, per un puntiglio“	*Il finto pazzo per amore* (Sacchini)	s. o.
		← Sinfonia [C-Dur]	*Le gelosie villane* (Sarti)	Pfeiffer, S. 52
		— Sinfonia	*Idalide* (Sarti)	Siegert, *The Arrangement*
		— Sinfonia	*Medonte Re di Epiro* (Sarti)	*I-Nc*, XXXI.3.22–24
		← „Spiegar non posso, o Dio“	*Olimpiade* (Cimarosa)	RISM A/II 858.000.092 (*I-Rmassimo*)
65	*Der Freischütz* (C.M. von Weber)	→ „Wir winden dir den Jungfernkranz“	*Die Kölner in Paris* (Breuer)	RISM A/II 450.060.834 (*D-KNh* R 46)
66	*Le gelosie fortunate* (Anfossi)	← „Se mi vedi a far l’amore“	*I viaggiatori felici* (Anfossi)	Christine Siegert, *Mozarts Einlagen in Opere buffe seiner Zeitgenossen*, in: *Mozarts Opern*, hg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber, Teil 2, Laaber 2007 (Das Mozart-Handbuch 3), S. 661–672, hier S. 670
67	*Le gelosie villane* (Sarti)	→ Sinfonia	*Fra i due litiganti* (Sarti)	s. o.
			Medonte Re di Epiro (Sarti)	*I-Nc*, XXXI.3.22–24
68	*Giannina e Bernardone* (Cimarosa)	← „Vaga palma di fiori novelli“	*Elisa* (Naumann)	s. o.
69	*Giulio Sabino* (Sarti)	← „Lungi dal caro bene“ [„Lungi da te, ben mio“]	*Armida e Rinaldo* (Sarti)	s. o.
		← „Cari oggetti del mio core“	*Arminio* (Tarchi)	s. o.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		← „Tremate, empi, tremate“	*Medonte Re di Epiro* (Sarti)	Richard Armbruster, *Salieri, Mozart und die Wiener Fassung des „Giulio Sabino“ von Giuseppe Sarti. Opera seria und „Rondò-Mode“ an der italienischen Oper Josephs II.*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 45 (1996), S. 133–166
		← „Numi tiranni, non tanto rigor“	*Motezuma* (Francesco de Majo)	Siegert, *Autograph*
70	*La grotta di Trofonio* (Salieri)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	Martin, S. 191
		→ „Che filosofo buffon“	*The siege of Belgrad* (Stephen Storace)	Ebd., S. 176
71	*Guillaume Tell* (Rossini)	→ Ouvertüre	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	RISM A/II 455.016.141 (*D-Tl*, X 48)
72	*L'Hôtellerie portugaise* (Cherubini)	← Ouvertüre	*Lo sposo di tre e marito di nessuna* (Cherubini)	Richard Hohenemser, *Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, Reprint: Wiesbaden 1969, S. 63 f.
73	*Idalide* (Cherubini)	→ Sinfonia	*Alessandro nell'Indie* (Cherubini)	s. o.
74	*Idalide* (Sarti)	→ Sinfonia	*Farnace* (Sarti)	s. o.
		— Sinfonia	*Fra i due litiganti* (Sarti)	s. o.
75	*Ifigenia* (Sarti)	→ „Io tradir l'idol mio“	*Motezuma* (Zingarelli)	John Rice, *„Montezuma“ at Eszterház: A Pasticcio on a New World Theme*, in: *Bericht über das Internationale Symposium „Joseph Haydn & die Neue Welt. Musik- und kulturgeschichtliche Perspektiven“ im Rahmen der Internationalen Haydntage Eisenstadt, 13.–15. September 2011*, hg. von Walter Reicher und Christine Siegert (Eisenstädter Haydn-Berichte 10), Druck in Vorbereitung

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
76	*L'impresa dell'opera* (P. A. Guglielmi)	→ „A tavola presto che paga l'impresa" [„Passiamo felici i dolci momenti"]	*La finta giardiniera* (Anfossi)	s. o.
		← „Per pietà vezzosi rai"	*La vera costanza* (Anfossi)	Georg Feder, *Kein Ende der Quellenforschung – Kritisches zu Haydns Einlagearien*, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989*, hg. von Dietrich Berke und Harald Heckmann, Kassel u. a. 1989, S. 70–80, hier S. 72
77	*L'impresario in angustie* (Cimarosa)	← „Se sentite sul mattino"	*La bella pescatrice* (Guglielmi)	s. o.
		← „Or sappi, cara sposa" – „Pria che spunti"	*Il matrimonio segreto* (Cimarosa)	Pietschmann, S. 180
		← „Io non bramo d'esser ricca"	*La modista raggiratrice* (Paisiello)	Ebd., S. 158; Incipit in Bartha/Somfai, S. 360
		→	*Die theatralischen Abentheuer* (Johann Wolfgang von Goethe)	Pietschmann
78	*L'incontro inaspettato* (Righini)	—	*L'amore artigiano* (Gassmann)	s. o.
79	*L'ipocondriaco* (Naumann)	→ Sinfonia	*La maga Circe* (Anfossi)	Bartha/Somfai, S. 345–353
80	*Isacco figura del Redentore* (Mysliveček)	→ Marcia	*Alessandro* il grande (Schellinger)	s. o.
81	*L'italiana in Londra* (Cimarosa)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
82	*Jahrmarkts-Polka* (Anton Wallerstein)	→	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	RISM A/II 455.016.141 (*D-Tl*, X 48)
83	*Joseph* (Méhul)	→	*Ein Tag im Lager* (Angely)	s. o.
84	*Die Kölner in Paris* (Breuer)	← „Wat han meer alle Johr" [„So mancher steht herum"]	*Der Bauer als Millionär* (Drechsler)	s. o.
		← „Gott, welch Dunkel hier" (langsame Einleitung)	*Fidelio* (Beethoven)	s. o.
		← „Wir winden dir den Jungfernkranz"	*Der Freischütz* (C. M. von Weber)	s. o.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		← „Au marché qui vient de s'ouvrir“	*La Muette de Portici* (Daniel-François-Esprit Auber)	RISM A/II 450.060.834 (*D-KNh*, R 46)
		← „Contre les chagrins de la vie“	*Le petit matelot* (Pierre Gaveaux)	Ebd.
		← „Wesst ehr och vum Klepper op dem Maat“ [„Di tanti palpiti“]	*Tancredi* (Rossini)	Ebd.
85	*Leonora* (Paer)	→ „Volontieri, o mia carina“	*Sargino* (Paer)	RISM A/II 450.061.757 (*D-KNh*, R 694)
86	*La locanda* (Gazzaniga)	← „Il mio dolor vedete“ [1. Teil]	*L'eroe cinese* (Sacchini)	s. o.
87	*La locandiera* (Salieri)	→ „Arrogante, chi credi ch'io sia“	*Lo sposo disperato* (Anfossi)	John A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago u. a. 1998, S. 202; Incipit in Bartha/Somfai, S. 261
88	*Lodoiska* (Cherubini)	→	*Ein Tag im Lager* (Angely)	s. o.
89	*Lucrezia Borgia* (Donizetti)	→ [„Lasst den heutigen Tag uns genießen“]	*Einen Jux will er sich machen* (Müller)	s. o.
		→ [Duett]	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	RISM A/II 455.016.141 (*D-Tl*, X 48)
90	*La maga Circe* (Anfossi)	← Sinfonia	*L'ipocondriaco* (Naumann)	s. o.
91	*Il matrimonio segreto* (Cimarosa)	→ „Or sappi, cara sposa“ – „Pria che spunti“	*L'impresario in angustie* (Cimarosa)	s. o.
92	*Medonte Re di Epiro* (Sarti)	→ „A preparar frattanto“ – „Ti lascio al ben che adori“	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
		— Sinfonia	Fra i due litiganti (Sarti)	s. o.
		← Sinfonia	*Le gelosie villane* (Sarti)	s. o.
		→ „Tremate, empi, tremate“	*Giulio Sabino* (Sarti)	s. o.
93	*Il mercato di Malmantile* (Fischietti)	→ „S'ha da ballare, s'ha da cantare“	*La conversazione* (Scolari)	s. o.
94	*Il mercato di Monfregoso* (Zingarelli)	→ „Quel volto signorile“ – „Pensieri a capitolo“	*I finti eredi* (Sarti)	s. o.
95	*Il militare bizzarro* (Sarti)	→ „Già son giunto alla gran piazza“	*L'ambizione delusa* (Sarti)	s. o.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		→ Finale I (Stretta) [Finale II (Stretta)]		s. o.
96	*La modista raggiratrice* (Paisiello)	→ „Io non bramo d'esser ricca“	*L'impresario in angustie* (Cimarosa)	s. o.
97	*La molinara* (Paisiello)	← Cavatina	*L'ape musicale rinnuovata* (Da Ponte)	s. o.
98	*La morte di Semiramide* (Portogallo)	→ „Dov'è il cimento“	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
99	*Motezuma* (Majo)	→ „Numi tiranni, non tanto rigor“	*Giulio Sabino* (Sarti)	s. o.
100	*Motezuma* (Zingarelli)	← „Mi lascia l'idol mio“ [„Io tradir l'idol mio“]	*Ifigenia* (Sarti)	s. o.
101	*La Muette de Portici* (Auber)	→ „Au marché qui vient de s'ouvrir“	*Die Kölner in Paris* (Breuer)	s. o.
102	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	← Sinfonia	*La clemenza di Tito* (Mozart)	s. o.
		← Ouvertüre	*Fidelio* (Beethoven)	s. o.
		← Ouvertüre	*Guillaume Tell* (Rossini)	s. o.
		←	*Jahrmarkts-Polka* (Wallerstein)	s. o.
		← [Duett]	*Lucrezia Borgia* (Donizetti)	s. o.
		← [Arie]	*Le nozze di Figaro* (Mozart)	RISM A/II 455.016.141 (*D-Tl*, X 48)
		← [Arie]	*Otello* (Rossini)	Ebd.
		← [Szene]	*Robert le Diable* (Meyerbeer)	Ebd.
		← Finale		Ebd.
		← [Arie]	*Die vier Haimonskinder* (Balfe)	Ebd.
		←	*Walzer* (J. Strauß)	Ebd.
103	*Le nozze de' contadini spagnuoli* (Martín y Soler)	← Sinfonia	*L'arbore di Diana* (Martín y Soler)	s. o.
		← „Innocentita i linda“ [„Innocentita y niña“]	*Il tutore burlato* (Martín y Soler)	Martin, S. 186
		← „Lilla mia, dove sei gita“	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Ebd., S. 186 f.
		← „Non farmi più languire“		Ebd., S. 186

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		← „Pace, caro mio sposo“		Ebd.
		← „Perché mai nel sen“		Ebd., S. 186 f.
		← „Un briccone senza core“		Ebd., S. 186
104	*Le nozze di Figaro* (Mozart)	→	*Gli amanti folletti* (Mozart)	s. o.
		→ „Un moto di gioia“	*Gli amanti rivali* (Tritto)	s. o.
		→ [Arie]	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	s. o.
		→ „Crudel, perché finora“	*La vendemmia* (Gazzaniga)	Marco Beghelli, *La precoce fortuna delle „Nozze di Figaro“ in Italia*, in: *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna. Atti del convegno internazionale Cremona 24 – 26 novembre 1991*, hg. von Giacomo Fornari, Lucca 1994, S. 179–224, hier S. 186
		← [Arie]	*Zamori* (Mayr)	Ebd., S. 201
105	*Le nozze disturbate* (Naumann)	→ „La donna a bella rosa si assomiglia“ (1. Strophe)	*La finta giardiniera* (Anfossi)	s. o.
106	*Oberon* (Wranitzky)	→	*Die Drillinge* (Costenoble)	s. o.
107	*Olimpiade* (Cimarosa)	→ „Spiegar non posso, o Dio“	*Fra i due litiganti* (Sarti)	s. o.
108	*Orlando* (Piccinni)	→ „Infelice sventurata, non ha pace questo cor“	*L'avaro deluso* (Paisiello)	s. o.
109	*Orlando furioso* (Vivaldi)	→	*Die Drillinge* (Costenoble)	s. o.
110	*Orlando paladino* (Haydn)	→ „Dille che un infelice“	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
111	*Otello* (Rossini)	→ [Arie]	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	s. o.
112	*La pescatrice* (Piccinni)	→ „Quanto da quel che fui diverso ora mi veggo“ – „Già sonno un'ombra pallida“	*Il cavaliere errante* (Traetta)	s. o.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
113	*Le petit matelot* (Gaveaux)	→ „Contre les chagrins de la vie“ [„Wenn man hier nicht könnte küssen“]	*Die Kölner in Paris* (Breuer)	s. o.
114	*Il pittore parigino* (Cimarosa)	← „Dolce mi parve un dì“	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Gordana Lazarevich, *Transformation of an intermezzo: Cimarosa's „Il pittor parigino“ as a reflection of eighteenth-century operatic performance practices*, in: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra sette e ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hg. von Bianca Maria Antolini und Wolfgang Witzenmann, Florenz 1993, S. 175–189, hier S. 185
115	*La quakera spiritosa* (P. A. Guglielmi)	← „Quanto è grave il mio tormento“	*Artaserse* (Cimarosa)	s. o.
		→ „Vada adagio, Signorina“ (Haydn)	*Der Äpfeldieb* (F. A. und E. von Weber)	s. o.
		— „Consola pur, mia bella“ [„Tornate pur, mia bella“ /„Mein Engel, meine Göttin“]	*Die theatralischen Abentheuer* (Goethe)	Gehring/Siegert/Zahn, S. XVI
116	*Il Quinto Fabio* (Cherubini)	→ „Deh serena il mesto ciglio“ [„Dove sei, bell'idol mio“]	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
117	*Il Re Teodoro in Venezia* (Paisiello)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
118	*Requiem* (Mozart)	→ „Dies irae“ [„Ruhm und Ehre“]	*Szenen aus Mozarts Leben* (Lortzing)	RISM A/II 451.502.078 (*D-DT*, Mus–L 34)
119	*Il ricco di un giorno* (Salieri)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
120	*Robert le Diable* (Meyerbeer)	→ 2 Nummern	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	s. o.
121	*Sargino* (Paer)	← „Volontieri, o mia carina“	*Leonora* (Paer)	s. o.
122	*Der Schauspieldirektor* (Mozart)	→	*Die theatralischen Abentheuer* (Goethe)	Pietschmann
123	*La scuola de' gelosi* (Salieri)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
124	*La serva innamorata* (P. A. Guglielmi)	→ „Come ingrata“ – „Deh rammenta un dolce istante“ [„Eccomi lieto alfin“ – „Quanto giova a un core amante“]	*I finti eredi* (Sarti)	s. o.
125	*The siege of Belgrade* (Storace)	← „Che filosofo buffon“	*La grotta di Trofonio* (Salieri)	s. o.
		← „Alla turca“	Sonate für Klavier KV 331 (300i) (Mozart)	Martin, S. 176
		←	*Una cosa rara* (Martín y Soler)	Ebd., S. 175 f.
126	Sinfonie Hob. I:63 (Haydn)	→ 2. Satz [„Oui Mademoiselle“]	*La vera costanza* (Haydn)	Betzwieser, S. 194 f.
127	Sinfonie Hob. I:73 „La chasse“ (Haydn)	← Finale	*La fedeltà premiata* (Haydn)	s. o.
128	Sinfonie Hob. I:82 (Haydn)	→ 4. Satz	*Der Äpfeldieb* (F. A. und E. von Weber)	s. o.
129	Sonate für Klavier KV 331 (300i) (Mozart)	→ „Alla turca“	*The siege of Belgrade* (Storace)	s. o.
130	*Lo sposo di tre e marito di nessuna* (Cherubini)	→ Sinfonia [Ouvertüre]	*L'Hôtellerie portugaise* (Cherubini)	s. o.
131	*Lo sposo disperato* (Anfossi)	← „Arrogante chi credi ch'io sia“	*La locandiera* (Salieri)	s. o.
132	*Lo stravagante inglese* (Bianchi)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
133	*Szenen aus Mozarts Leben* (Lortzing)	←	*Così fan tutte* (Mozart)	s. o.
		← „Ruhm und Ehre“ [„Dies irae“]	*Requiem* (Mozart)	s. o.
134	*Tancredi* (Rossini)	→ „Di tanti palpiti“ [„Wesst ehr och vum Klepper op dem Maat“]	*Die Kölner in Paris* (Breuer)	s. o.
135	*Tarare* (Salieri)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
136	*Teseo a Stige* (Nasolini)	→ „Intendimi: pavento“	*Alessandro il grande* (Schellinger)	s. o.
137	*Die theatralischen Abentheuer* (Goethe)	←	*L'impresario in angustie* (Cimarosa)	s. o.
		←	*Der Schauspieldirektor* (Mozart)	s. o.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
		— „Mein Engel, meine Göttin“ [„Tornate pur, mia bella“ /„Consola pur, mia bella“]	*La quakera spiritosa* (P. A. Guglielmi)	s. o.
138	*Le trame deluse* (Cimarosa)	→	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
139	*Il trionfo delle donne* (Anfossi)	→ [Arie] (Martín y Soler)	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
140	*Il tutore burlato* (Martín y Soler)	→ „Innocentita y niña“ [„Innocentita i linda“]	*Le nozze de' contadini spagnuoli* (Martín y Soler)	s. o.
141	*Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà* (Martín y Soler)	→ 5 Nummern	*L'ape musicale* (Da Ponte)	s. o.
		→ 5 Nummern	*L'ape musicale ossia Il poeta impresario* (Da Ponte)	s. o.
		→ 4 Nummern	*L'ape musicale rinnuovata* (Da Ponte)	s. o.
		→ „Pace, caro mio sposo“	*Comus* (Arne)	s. o.
		→ 3 Nummern	*Die Drillinge* (Costenoble)	s. o.
		→ „Pace,caro mio sposo“	*Ein Tag im Lager* (Angely)	s. o.
		→ „Perché farla, eterni Dei“	*I finti eredi* (Sarti)	s. o.
		→ 5 Nummern	*Le nozze de' contadini spagnuoli* (Martín y Soler)	s. o.
		→ „Dolce mi parve un dì“	*Il pittore parigino* (Cimarosa)	s. o.
		→	*The siege of Belgrade* (Storace)	s. o.
142	*Das unterbrochene Opferfest* (Winter)	→	*Die Drillinge* (Costenoble)	s. o.
		→	*Ein Tag im Lager* (Angely)	s. o.
143	*La vedova ingegnosa* (Sellitti?)	← „Lieti canori augelli“	*Il filosofo di campagna* (Galuppi)	s. o.
144	*La vedova scaltra* (Righini)	← „Benedetto sian gli amanti“	*La calamità de' cuori* (Salieri)	s. o.

lfd. Nr.	Werk 1	Nummer	Werk 2	Nachweis
145	*La vendemmia* (Gazzaniga)	← „La donna è sempre instabile“	*La fiera di Venezia* (Salieri)	s. o.
		← „Crudel, perché finora“	*Le nozze di Figaro* (Mozart)	s. o.
		— „Ho tanta, tanta collera“	*Enea in Cuma* (Piccinni)	s. o.
146	*La vera costanza* (Anfossi)	→ „Per pietà vezzosi rai“	*L'impresa dell'opera* (P. A. Guglielmi)	s. o.
		→ „Ah non m'inganno“	*La vera costanza* (Haydn)	Silke Schloen, *La vera costanza*, in: *Das Haydn-Lexikon*, S. 808–811, hier S. 810
147	*La vera costanza* (Haydn)	→ [Arie Nr. 8]	*Der Äpfeldieb* (F. A. und E. von Weber)	s. o.
		← Ouvertüre [Sinfonia]	*Armida* (Haydn)	s. o.
		← „Oui Mademoiselle“ [2. Satz]	Sinfonie Hob. I:63 (Haydn)	s. o.
		← „Ah non m'inganno“	*La vera costanza* (Anfossi)	s. o.
148	*I viaggiatori felici* (Anfossi)	→ „Se mi vedi a far l'amore“	*Le gelosie fortunate* (Anfossi)	s. o.
149	*Die vier Haimonskinder* (Balfe)	→ [Arie]	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	s. o.
150	*Die Waldmänner* (Henneberg/ Schikaneder)	← „Schön ist der Abend“ [„Non più di fiori“]	*La clemenza di Tito* (Mozart)	s. o.
151	Walzer (Johann Strauß)	→	*Musikalischer Wettstreit* (Unrath)	s. o.
152	*Zamori* (Mayr)	→ [Arie]	*Le nozze di Figaro* (Mozart)	s. o.
153	*Zampa* (Hérold)	→	*Einen Jux will er sich machen* (Müller)	s. o.
154	*Die Zauberflöte* (Mozart)	→ 2. Finale	*Die Drillinge* (Costenoble)	s. o.

Thomas Stäcker

Neue Entwicklungen im wissenschaftlichen Publikationswesen, oder warum brauchen geisteswissenschaftliche Bibliotheken Open Access?

Edward Vanhoutte, der Hauptherausgeber des Journals der Alliance of Digital Humanities Organization (ADHO), vormals *Literary and Linguistic Computing* (LLC) nun *Digital Scholarship in the Humanities* (DSH), sah sich in der Ausgabe vom 1. April 2014[1] veranlasst, auf den wachsenden Druck in Richtung *Open Access* zu reagieren und in einem Vorwort das subskriptionsbasierte Erscheinen bei Oxford University Press zu verteidigen. Er trägt im Wesentlichen drei Argumente vor. Erstens sei LLC nicht im Besitz der Presse, sondern der *European Association for Digital Humanities* (EADH). Der Autor oder die Autorin gebe nicht ihr Recht an die Presse, sondern „you retain all copyrights. You sign an exclusive licence which gives EADH the right to have your work published on behalf by the Press".[2] Man habe das Recht, einen Preprint zu veröffentlichen, allerdings nicht in derselben Form (meint das PDF des Verlages) und ein Postprint auch erst nach 24 Monaten. Es folgt eine lange Liste von Vorteilen, die von einem etablierten *peer review*-Prozess bis zu dem Umstand reichen, dass das Journal erschlossen ist „by the most important indexing/abstracting services in the humanities, including MLA, ISI, Web of Science […]"[3] etc. Das zweite Argument für die subskriptionsbasierte Zeitschrift ist, dass 70 % der Einnahmen an ADHO gehe: „The profit which is at stake here is your very own association's income". Die dritte Argumentation ist, dass LLC auf diese Weise auch Open Access querfinanziere, z. B. durch Subventionen an DHQ, Digital Studies oder DHcommons.

***

1 Edward Vanhoutte, *Editorial: Hey, this is your journal*, in: *Literary and Linguistic Computing* 29 (2014), S. 1–5, DOI: 10.1093/llc/fqu003.
2 Ebd., S. 1.
3 Ebd., S. 2.

Die Frage, die sich hier aufdrängt, ist: Wenn schon die explizit der digitalen geisteswissenschaftlichen Forschung verpflichteten *Digital Humanities* sich nicht oder nur halbherzig mit Open Access verbinden können, warum sollte dann eine geisteswissenschaftliche Infrastruktureinrichtung wie eine Bibliothek sich dem Open Access Prinzip verpflichtet fühlen? Die Argumente Vanhouttes scheinen denn auch auf den ersten Blick einleuchtend. Die Einnahmen aus der Zusammenarbeit mit einem kommerziell arbeitenden Verlag kommen dem Verband zugute und helfen dessen Arbeit zu finanzieren. Der Verlag selbst hat davon nur einen geringen Profit: Der Verband macht ein gutes Geschäft. Bei näherer Betrachtung zeigen sich aber Risse in der Argumentation und das Bild, das die Digital Humanities hier bieten, ist keineswegs so schlüssig, wie der Herausgeber des zentralen Fachorgans des Europäischen Verbandes hier glauben machen will. Da ist zum einen die Behauptung, dass Mitglieder ihre Rechte nicht dem Verlag, sondern dem Verband übertragen und erst der Verband diese Rechte exklusiv an den Verlag gebe. Welchen Unterschied das für den Autor oder die Autorin macht, ist offen gestanden nicht zu erkennen. Weder ist es erlaubt, den Beitrag anderweitig zu publizieren, noch auch, nach Ablauf der zweijährigen Embargofrist,[4] das Verlags-PDF zu nutzen, weil es angeblich ein Urheberrecht begründe (ein Umstand der angesichts des kaum originell zu nennenden Layouts von LLC/DSH zumindest strittig ist). Dass ein *pre-print* erlaubt ist, scheint großzügig, ist aber mittlerweile in allen wichtigen naturwissenschaftlichen und technischen Zeitschriften ohne Embargofrist üblich.[5] Eigenartig ist auch die Argumentation, dass die Zeitschrift in allen wichtigen Indizes „in the humanities" nachgewiesen werde. Die gelisteten kommerziellen Indexdienste richten sich aber nahezu ausschließlich an die *sciences*. Web of Science z. B. spielt in geisteswissenschaftlich ausgerichteten Einrichtungen und Fakultäten kaum eine Rolle. Der Vorteil ist also keiner. Im Gegenteil, das Abonnement dieser Indexdienste ist für Individuen unerschwinglich und beschränkt sich auf meist große wissenschaftliche Institutionen oder Organisationen, die es sich leisten können. Liest man im Kleingedruckten von LLC/DSH genauer nach, verfinstert sich dies Bild weiter. Im Impressum heißt es: „© European Association for Digital Humanities 2014. All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording etc." Theoretisch wird hier sogar Google untersagt, Artikel des Journals zu

---

4 Die Frist von zwei Jahren ist ungewöhnlich lang und widerspricht weitgehend allen Empfehlungen für Zeitschriften, die auf ein Jahr lauten.

5 Martin Paul Eve, *Open Access and the Humanities*, Cambridge 2014, online abrufbar unter http://www.cambridge.org/do/titles/open-access-and-humanities-contexts-controversies-and-future/ [Stand: 30. Nov. 2015], S. 69; Peter Suber, *Open Access*, Cambridge Mass., 2013, online abrufbar unter https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/9780262517638_Open_Access_PDF_Version.pdf [Stand: 30. Nov. 2015], S. 56.

indexieren. Man kann nur froh sein, dass dies im Sinne des *fair use* eine unzulässige Forderung ist. Die Intention ist aber klar. Auch der Index, die Findbarkeit soll noch zu Geld gemacht werden. Als Tüpfelchen auf dem i wird dann dem vielleicht nur gelegentlich interessierten Leser eine horrende Artikelgebühr von 39 USD abverlangt, allerdings nur „for 1 day." Was all dies noch mit Förderung der Wissenschaft und DH zu tun hat, gerade auch einer DH, deren Ziel es ist, Dokumente im Wege des Textmining nutzen zu wollen, bleibt schleierhaft. Wenn daher Autoren, die über Textmining schreiben, sich dieser Praxis verweigern, ist das keine Abkehr von „ihrem eigenen Journal" („Hey, its your journal", wie Vanhoutte beteuert), sondern das Ernstnehmen ihrer eigenen Wissenschaft, die unter solchen Subskriptionsbedingungen nicht mehr arbeiten kann und sich von den Zwängen eines veralteten Publikationssystems zurecht emanzipieren will. DH ist keine abstrakte Theorie, sondern auch konkret die eigene wissenschaftliche Praxis. Nicht von ungefähr hat daher der Verband Digital Humanities im deutschsprachigen Raum *Open Access* in seiner Satzung verankert.[6] Wie steht es aber mit der Behauptung, man würde *Open Access* querfinanzieren? Darin steckt eine verunglückte Dialektik, denn warum sollte eine Verbandszeitschrift, die mit dem Anspruch antritt, die besten Autorinnen und Autoren des Faches zu rekrutieren, ihre Autorinnen und Autoren den gleichsam „besseren" *Open Access* Zeitschriften in die Arme treiben? Letztlich hält auch die Argumentation, man würde den größten Teil der Einnahmen selbst behalten, nicht Stich, wenn man nicht zugleich die Rechnung aufmacht, was unter Verzicht dieser Einnahmen an Mitgliederbeiträgen tatsächlich vereinnahmt wird, um gegenzurechnen, ob diese Gebühren nicht ausreichen, ein modernen DH Methoden adäquates Verbandsorgan ohne Restriktionen im *Open Access* zu finanzieren. Es wird noch nicht einmal der Versuch unternommen, eine Alternative zu entwickeln. Umgekehrt sind die hier sichtbar werdenden Abhängigkeiten beängstigend, und noch beängstigender ist, dass selbst aus den engeren Kreisen von DH Argumente kommen, die kaum ihre Herkunft aus den Lobbyabteilungen der einschlägigen Verlagswirtschaft verbergen können. Anders als Vanhoutte glauben machen will, sind bei näherer Betrachtung die Publikationsbedingungen bei Oxford University Press (OUP) für Autorinnen und Autoren, die sich den DH Prinzipien verschrieben haben und innovativen Publikationsformen verpflichtet fühlen, schlecht. Die Nachnutzung der Texte ist für die DH praktisch unmöglich, die Nachweissituation ist für die Geisteswissenschaften unterentwickelt – die Zeitung ist in einschlägigen, selbst interessierten geisteswissenschaftlichen Kreisen gar nicht bekannt – und das Finanzierungsmodell wirft insgesamt mehr Fragen auf, als es beantwortet. Dennoch muss man sich aus dieser unglücklich vorgetragenen Selbstbehauptung eines aus Sicht gegenwärtiger DH Anforderungen unzulänglichen Publikationsmodells fragen,

---

6 *DHd-Satzung*, online abrufbar unter http://dig-hum.de/dhd-satzung [Stand: 30. Nov. 2015], § 2, 3.

was angesichts der doch überwiegend positiven Open Access Bekundungen aus dem Lager der DH einen wichtigen Protagonisten der DH antreibt, wo nicht im Prinzip, so doch im Falle der eigenen Verbandszeitschrift gegen Open Access zu argumentieren. Verfährt hier einer nach dem Prinzip „Wasch mich, aber mach mich nicht nass“ oder steckt mehr dahinter? Zugleich sollten sich wissenschaftliche Bibliotheken, die sich neuen Strömungen wie Open Access öffnen wollen, sehr genau fragen, in welchen Bereichen sie aktiv werden wollen und mit welchen Konsequenzen sie zu rechnen haben, wenn sie sich *Open Access* öffnen, kurz, warum brauchen wissenschaftliche Biblioheken *Open Access*?

***

Open Access ist spätestens seit der Berliner Erklärung, der viele große Forschungseinrichtungen beigetreten sind,[7] ein wissenschaftspolitischer Kampfbegriff geworden. Erst unlängst wurde das Prinzip des Open Access durch das Europäische Förderprogramm Horizon 2020 erneut bestärkt.[8] Die Vertreter des Open Access fordern, mit der durch das Internet gewonnenen Unabhängigkeit und den daraus erwachsenen Möglichkeiten digitalen Publizierens endlich ernst zu machen, die Verteidiger des traditionellen Publikationsmodells fürchten um angemessene Bezahlung der Leistung von Künstlern und Wissenschaftlern, machen aber auch Qualitätsgründe geltend. Die Kombattanten scheinen auf den ersten Blick klar. Auf der einen Seite die Traditionalisten, die die ökonomischen, sozialen, wissenschaftspolitischen und juristischen Konzepte des Druckzeitalters auf das digitale Zeitalter übertragen wollen, auf der anderen Seite diejenigen, die einen klaren Schnitt wünschen und über einen Prozess der Vergemeinschaftung der intellektuellen und kulturellen Güter und freien Zugänglichkeit aller Informationen für jedermann einen Prozess der Beförderung der freien Bildung und Wissenschaft einleiten wollen. Tatsächlich sind aber die Demarkationslinen dieser Auseinandersetzung nicht so klar zu ziehen, wie es den Anschein hat. Die Forderung und Ablehnung von Open Access zeigt auf den zweiten Blick eine schillernde Vielfalt von Aspekten, die ein Pro oder Contra für die eine oder andere Seite von jeweils verschiedenen Rahmenbedingungen und Voraussetzungen abhängig macht und dazu führt, dass sogar unter *Open Access* Befürwortern oft Uneinigkeit herrscht, welche Richtung zu verfolgen sei. Ein Grund dafür ist das Fehlen einer eindeutigen

---

7 *Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities*, 22. Oktober 2003, URL: http://openaccess.mpg.de/Berliner-Erklaerung [Stand: 30. Nov. 2015]. Vgl. auch die vorausgehende Budapest Open Access Initative (2002) und das Bethesda Statement on Open Access Publishing (2003).

8 European Commission, *Guidelines on Open Access to Scientific Publications and Research Data in Horizon 2020*, Version 16. Dezember 2013, online abrufbar unter http://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/grants_manual/hi/oa_pilot/h2020-hi-oa-pilot-guide_en.pdf [Stand: 30. Nov. 2015].

und von allen geteilten Definition von Open Access.[9] Als kleinster gemeinsamer Nenner bedeutet Open Access gewöhnlich, dass Inhalte ohne Nutzungskosten und nennenswerte Zugangsbeschränkungen zur Verfügung stehen.[10] Allerdings gibt es auch Stimmen, die Open Access auf akademische Schriften beschränken und auch das *Reviewing* in die Definition einbeziehen.[11] Ob Inhalte auch uneingeschränkt nachgenutzt werden können oder ob es nicht doch Einschränkungen im Sinne von z. B. Embargofristen (green way) oder einer nicht zitierfähigen Parallelveröffentlichung bzw. Zweitveröffentlichung (*preprint, postprint*) gibt, ist damit noch nicht gesagt. Es macht daher Sinn, das Feld zunächst grob zu kartieren und sich dann die Frage zu stellen, inwieweit die klassischen Gedächtniseinrichtungen, vor allem wissenschaftliche Bibliotheken, von diesem Prozess berührt sind.

***

Open Access ist ein Begriff, der vor allem aus dem Bereich der Wissenschaftspublikation kommt. So spricht auch der einschlägige Wikipedia Artikel in seiner Definition von freiem „Zugang zu wissenschaftlicher Literatur und anderen Materialien im Internet."[12] Was unter „anderen Materialien" zu verstehen ist, kann man nur vermuten. Belletristische Literatur z. B. scheint jedoch nicht im direkten Fokus dieser Definition zu liegen. Das hat einen triftigen Grund, denn wissenschaftliche und sonstige Literatur unterscheidet ein wichtiges Merkmal. Während Autoren wissenschaftlicher Literatur in der Regel mit der Publikation ihrer Werke keine Gewinnerzielungsabsichten verbinden, sondern vor allem auf wissenschaftliche Reputation und Verbreitung ihrer Werke Wert legen, ist der Krimiautor[13] darauf angewiesen, dass sich sein Buch verkauft, weil er seinen Lebensunterhalt damit bestreitet. Auch wenn die weite Verbreitung seines Buches für ihn gut ist, ist sie doch kein Selbstzweck. Es nützt diesem Autor nichts, allseits bekannt zu sein, wenn er aus seinen Büchern kein Kapital schlägt. Umgekehrt sind Wissenschaftler in der Regel[14] nicht vom Verkauf ihrer Bücher oder

[9] Die Definition der Berliner Deklaration kann man dabei als Maximalforderung sehen, da sie dem Nutzer weitgehend alle Rechte am Werk einräumt. Vgl. Gerald Schindler (Hg.), *Rechtliche Rahmenbedingungen von Open Access-Publikationen*, Göttingen 2006 (Göttinger Schriften zur Internetforschung 2), S. 6.

[10] Ebd., S. 1 f.

[11] Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 1: „Open access means peer-reviewed academic research work that is free to read online and that anybody may redistribute and reuse, with some restrictions."

[12] Artikel *Open Access*, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Open_access [Stand: 30. Nov. 2015].

[13] Hier und im Folgenden wird aus sprachlichen Gründen die männliche Form verwendet. Selbstverständlich sind darunter auch weibliche Personen gemeint.

[14] Eve macht allerdings darauf aufmerksam, dass die zunehmende Zahl befristeter bzw. prekärer akademischer Beschäftigungsverhältnisse dieses Argument „that all academics are paid to write and so can afford to give material away" (Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 57) entkräftet.

Artikel abhängig und zumindest in Deutschland vom Staat finanziert. Einnahmen über die VG Wort sind allenfalls ein Zubrot. Schon vor diesem Hintergrund ist eine undifferenzierte Open Access Forderung problematisch. Denn was dem einen eine strategische Erwägung scheinen mag zur Verbesserung der Zugangsbedingungen zu seinen Werken und deren Verbreitung, ist für den anderen von existentieller Bedeutung. In *ökonomischer* Hinsicht sind also Publikationen zu unterscheiden, die zu gewerbsmäßigen und zu nicht-gewerbsmäßigen Zwecken erfolgen. Diese Unterscheidung war früher nicht von Bedeutung, weil im Prinzip jede Publikation einen gewerbsmäßigen Charakter hatte, allerdings nicht unbedingt für den Autor als vielmehr für die Verlage, die mit der Herstellung und Vermarktung Geld verdienten. Vor dem Hintergrund nahezu kostenfreier Publikationsmöglichkeiten im Internet hat zumindest von der technischen Seite die Relevanz der Verlage deutlich abgenommen und theoretisch könnte jeder Autor, zumindest der, der kein kommerzielles Interesse hat, sein Werk selbst ohne Hilfe eines Verlages publizieren, so dass nicht mehr alle Publikationen automatisch gewerbsmäßig erfolgen. Warum also ergreifen Autoren diese Möglichkeit nicht oder nur zögerlich? Grund scheint vor allem das *Prestige*, das sich mit einem Publikationsort verbindet. Es verhält sich wie eine handelsfähige Ware, wie Eve, Bourdieu folgend,[15] ausführt, so dass auch bei „nicht kommerziellen" Publikationsverhältnissen ein ökonomischer Aspekt im Sinne eines „kulturellen Kapitals" in Anschlag gebracht werden muss, z. B. darin, dass ein Autor oder eine Institution bereit ist, sich Prestige „einzuhandeln", ohne direkt vom Verkauf der Ware zu profitieren.

Dennoch scheint es sinnvoll, diesen prinzipiellen Unterschied von „kommerziellem" und „nicht-kommerziellem" Publizieren festzuhalten und als Charakteristikum des, wie Thompson formuliert, „wissenschaftlichen Feldes"[16] zu deuten, das von anderen Feldern der Publikation zu unterscheiden ist. Im „nicht-kommerziellen" akademischen Feld ist vor allem der Begriff der Qualität einer Publikation und ihres Prestiges entscheidend, wobei Prestige, wie Eve ausführt, ein Stellvertreterbegriff für Qualität ist.[17] Wer Qualität liefert, gewinnt Prestige bzw. Reputation. Wenn ein Publikationsort Prestige hat und angesehen ist – so die Funktion des Stellvertreterprinzips –, gewinnt auch der Autor, der dort publiziert, Prestige und Reputation. So übersetzt sich über die Mitte des Publikationsorts Qualität in Prestige und Reputation, was die Rolle von eingeführten Verlagen stärkt, die für sich beanspruchen, dass sie z. B. mit dem Mittel der *peer review* für Qualität sorgen. Natürlich ist dies an sich nicht falsch. Prestige ist nützlich, da es angesichts der Begrenztheit von akademischen Ressourcen bzw.

---

15 Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 45; vgl. auch John B. Thompson, *Books in the Digital Age*, Cambridge ^{2}2012, S. 6.

16 Ebd., S. 7.

17 Ebd., S. 48: „prestige as a proxy measure for quality."

der akademischen Arbeit hilft, Relevantes zu filtern. Die Knappheit an Aufmerksamkeit führt zu dem Wunsch, sich nur mit dem Wichtigen befassen zu müssen, oder, negativ mit Wegmann formuliert, den „Müll" zu entsorgen.[18] Im Sinne akademischer Arbeitsteilung sollen *peers* durch einen *reviewing* Prozess dafür sorgen, dass nur das Beste zur Publikation gelangt. Journale oder Verlage, die diesen Prozess erfolgreich umsetzen, haben folglich Prestige. Aus Prestige wiederum wird *Impact* abgeleitet, der als das wesentliche Maß für wissenschaftliche Qualität gilt. Forscher müssen sich nicht mehr alles, was erscheint, ansehen, sondern brauchen nur das wenige, was als relevant und wertvoll für ein Fach erachtet wird, was *Impact* hat, zu rezipieren, um auf dem Laufenden und der Höhe der Forschung zu bleiben. Allerdings hat sich gerade unter dem hohen Publikationsdruck des akademischen Systems herausgestellt, dass dieser *review process* selbst hinterfragt werden,[19] dass Qualität nicht unbedingt mit Prestige übereinstimmen muss oder dass die Qualität eines Artikels sich automatisch aus der Qualität eines Journals ableitet. Selbst der Erfinder des Impact-Faktors, Garfield, bezweifelt mittlerweile, dass man den Impact-Faktor ohne weiteres an eine bestimmte Zeitschrift koppeln kann[20] und weist darauf hin, dass es schlüssiger wäre, ihn mit dem einzelnen Artikel zu verbinden. Des weiteren kann Prestige auf veralteter Information beruhen, zudem „Prestige hinders the development of new (economic) models for publishing" und begünstigt „re-enforcement of existing systems".[21] So kann die frühere Kategorie „Müll" mit einem geänderten Paradigmenwechsel auf einmal relevant sein. Gerade in geisteswissenschaftlichen Zusammenhängen finden sich immer wieder Umstände, wo ein vormals wenig beachteter Autor auf einmal an Bedeutung gewinnt.

***

Diese Aspekte sind für die Umsetzung von *Open Access* deswegen wichtig, weil das wissenschaftliche Publikationswesen zunächst einmal gegen eine Änderung der Publikationsbedingungen widerständig ist und überlieferte Publikationsformen, die Prestige genießen, gegenüber Newcomern privilegiert, gleichviel, ob diese Newcomer qualitätsvoll sind oder nicht. *Open Access* Publikationsmodelle haben es *eo ipso* schwer, in der Wissenschaft so ernst genommen zu werden wie die traditionellen

18 Nikolaus Wegmann, *Bücherlabyrinthe. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter*, Köln u. a. 2000, S. 78 ff.

19 David Shatz, *Peer review: a critical inquiry*, Lanham u. a. 2004.

20 Eugene Garfield, *The Agony and the Ecstasy. The History and Meaning of the Journal Impact Factor*, presented at: *International Congress on Peer Review And Biomedical Publication Chicago, September 16, 2005*, online abrufbar unter http://www.garfield.library.upenn.edu/papers/jifchicago2005.pdf [Stand: 30. Nov. 2015], S. 18; vgl. auch Shatz, *Peer review* (wie Anm. 19), S. 129.

21 Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 55.

subskriptionsbasierten Produkte, wobei heutzutage weniger das Misstrauen in die elektronische Publikation als solcher den Ausschlag gibt[22] als die Kontinuität von „Verlagslabeln".

An dieser Stelle könnten bibliothekarische Infrastruktureinrichtungen in Zusammenarbeit mit der Forschung eine wichtige Rolle übernehmen, weil sie z. B. in der Frage des Bestandsaufbaus ähnliche Selektionsmechanismen wie Verlage entwickelt und für ihr Forschungsfeld die relevante Literatur erworben haben. Fachreferenten, die Titel erwerben, agieren in gewissem Sinne nicht anders als *peers* und selektieren Bücher und Zeitschriften, die zur Sammlung passen. Jede Kaufentscheidung ist auch eine Aufnahmeentscheidung unter dem Gesichtspunkt einer Güteabwägung. Das will nicht heißen, dass das Fachreferentensystem mit dem Reviewingsystem identisch ist. Letzterem eignet ein ganz anderer Grad der Spezialisierung. Trotzdem zeichnen sich Konvergenzen ab, die vor allem darin sichtbar werden, dass Sammlungen wie Verlagen Prestige eigen sein kann, das dazu führt, dass Wissenschaftler Wert darauf legen, dass ihre Bücher in bestimmte Sammlungen aufgenommen und dort nachgewiesen werden. Wenn diese Sammlungen dazu übergehen, Bücher und Zeitschriften nicht nur zu „erwerben", sondern unter digitalen Vorzeichen auch zu publizieren, kann sich dieser Effekt noch verstärken. Allerdings gibt es auch bei Bibliotheken das Phänomen der durch Prestige veranlassten Erwerbung. Wieder spielen Verlage die Schlüsselrolle. Für Autoren attraktive Verlage mit hohen Prestigewerten, gelten auch bei Bibliotheken als attraktiv, so attraktiv, dass man meinte, sogar auf Auswahlprozesse verzichten zu können. Das Modell der *standing order*[23] etwa, das in den mit ausreichend Mitteln ausgestatteten Sondersammelgebieten der DFG gern genutzt wurde, überlässt es weitgehend dem Verlag, für die Bibliothek relevante Titel auszuwählen. So kam es zu sich gegenseitig verstärkenden Effekten. Verlage galten als prestigeträchtig, deswegen publizierten Autoren in ihnen und deswegen kauften die Bibliotheken Bücher des Verlages. Eine eingehende Prüfung fand nicht mehr statt.

***

Auch wenn Publikationen des akademischen Feldes „nicht-kommerziell" sind und durch Fragen von Qualität und Prestige bestimmt, sind sie natürlich trotzdem nicht kostenfrei, d. h. auch *Open Access* Publikationen kosten Geld, selbst wenn viele Kosten der traditionellen Buchherstellung wegfallen. Grundlage der Kostenersparnis ist dabei weniger der Herstellungsprozess des Textes, das Schreiben, die Redaktion und das Layouten, als der Vervielfältigungsprozess bzw. Kopiervorgang, der weitgehend kostenfrei

22 Shatz, *Peer review* (wie Anm. 19), S. 139 f.

23 *Lexikon des gesamten Buchwesens*, hg. von Severin Corsten u. a., Bd. 1, Stuttgart ^{2}1987, s. v. *Blanket Order*, S. 455 f.

möglich ist. So spart ein Verlag bei einem rein elektronischen Buch zunächst die rund 10 % jeder Auflage,[24] die an Autoren, Rezensenten, die Presse, die Nationalbibliothek etc. kostenfrei abgegeben werden. Ob noch Händlerrabatte nötig sind, kommt darauf an, wie das E-Book vermarktet wird. Nötig ist dieser Zwischenschritt im Grunde nicht mehr, so dass auch der Händlerrabat von rund 45 % auf den Buchpreis entfallen kann. Die Herstellungskosten von durchschnittlich 35 % werden deutlich reduziert. Man mag, wie gesagt, auch im Digitalen Kosten für Layout, Satz und die Beschaffung von Abbildungen sowie Korrekturkosten in Anschlag bringen, Papier, Druck, Einband, Schutzumschlag oder Schrumpffolie entfallen jedoch komplett. Zusammen mit dem Phänomen, dass Verlage zunehmend Kosten für Layout- und Korrekturarbeiten auf den Autor abgewälzt haben, kommt man sicher auf 20 % Ersparnis. Gleiches gilt für das Autorenhonorar, das bei wissenschaftlichen Publikationen so gut wie keine Rolle spielt. Eingespart werden ebenfalls die Auslieferungskosten von ca. 10 % und die Vertreterprovision von 5 %. Ob und inwieweit die Werbungskosten von 5–10 % erhalten bleiben, ist schwer zu beurteilen. Marketing gibt es natürlich auch im Internet. Rechnet man aber nur die beiden Hauptpositionen, Händlerrabatt und Herstellungskosten, zusammen und geht von einem Stückpreis von 100 Euro netto für die Druckauflage aus, so würde der Verlag mit dem eingesparten Händlerrabatt (55 Euro) und den meisten der Herstellungskosten (20 Euro) 75 Euro und nicht 25 Euro für die restlichen Kosten und den Gewinn zurückbehalten.

Angesichts dessen ist der Umstand, dass wissenschaftliche Bücher in der Form von E-Books nicht wahrnehmbar günstiger geworden sind, bemerkenswert und zeigt deutlich das Versagen klassischer Marktinstrumente bzw. die hier wirksamen Monopolstrukturen nicht nur auf der Makroebene der Verlagskonglomerate, sondern auch auf der Mikroebene einzelner Werke, die kein anderer anbieten kann.[25] Natürlich entstehen neue Kosten im Aufbau entsprechender Angebotsinfrastrukturen, doch ließen sich diese reduzieren, wenn man das E-Book wirklich als *file* an Bibliotheken oder über *marketing places* den Endverbraucher verkaufen und nicht nur lizenzieren würde, so dass es dann Sache der Bibliotheken oder des Endverbrauchers wäre, das E-Book anzuzeigen. Stattdessen bieten die meisten Verlage ihre Produkte auf eigenen, nicht selten kostspieligen Plattformen an, auch wenn natürlich die Kosten deutlich unter denen für ein gedrucktes Buch liegen. In gewissem Sinne verstärkt sich damit ein Moment, das vorher in der so genannten Zeitschriftenkrise schon zu bemerken

[24] Diese und die folgenden Angaben aus Hans-Helmut Röhring, *Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag*. Vollst. überarbeitet und aktualisiert von Klaus-W. Bramann, Darmstadt 2003, S. 103–113.

[25] Thomas Stäcker, *Wie schreibt man Digital Humanities richtig? – Überlegungen zum wissenschaftlichen Publizieren im digitalen Zeitalter*, in: *Bibliotheksdienst* 47 (2013), S. 24–50, DOI: 10.1515/bd–2013–""0005. Vgl. auch Suber, *Open Access* (wie Anm. 5), S. 39.

war, dass bei sinkenden Kosten von E-Medien und sich verstärkenden Konglomeratbildungen immer stärker kommerzielle Aspekte das eigentlich ‚nicht-kommerzielle' akademische Feld zu beherrschen begannen.

Erst mit dem Aufkommen des *Open Access* Prinzips zeichnet sich ab, dass die ökonomischen Rahmenbedingungen sich ändern. Wenn man vom Subskriptions- zum *Open Access*-Modell wechselt, allerdings nur im *golden way*, denn die Auswirkungen des *green way* sind auf das klassische Subskriptionsmodell, wenn überhaupt, nur marginal,[26] dann müssen aus Sicht eines Verlages oder allgemeiner des Dienstleisters die Kosten plus Gewinn gewissermaßen mit einem Exemplar erwirtschaftet werden. Aus der Position der Stärke („Prestige") haben Verlage diese Kosten, die so genannten *article oder book processing charges* (APC/BPC) auf den Autor übertragen (*author pays*) oder auf Institutionen, an denen der Autor beschäftigt ist. Doch ist das keineswegs das einzige und für die Geisteswissenschaften vermutlich nicht einmal attraktivste Modell. Alternativen sind z. B. Förderinstitutionen, wissenschaftliche oder kulturelle öffentliche Institutionen, Fachgesellschaften oder Verbände,[27] die die Finanzierung übernehmen können.[28] Eve nennt zudem Modelle, in denen Open Access querfinanziert wird durch eine parallele Druckausgabe[29] oder zusätzliche Services, das sogenannte Freemium-Model[30] (vgl. z. B. OpenEdition Books).[31] Zu nennen ist darüber hinaus der konsortiale Erwerb bzw. Freikauf[32] oder die konsortiale Kostenübernahme (vgl. z. B. *Knowledge Unlatched*[33] oder *Open Library of Humanities*).[34]

***

Zu den Anbietern von Open Access Publikationen gehören auch wissenschaftliche Bibliotheken.[35] Die Motivation ist dabei vielschichtig, meist spielt die enge Verbindung zu einer speziellen Fachklientel eine wichtige Rolle.[36] Angetrieben werden sie aber

[26] Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 76: „currently available research shows that the green route poses no immediate danger to subscriptions for journals but allows open access."

[27] Vgl. das im Bibliotheksbereich unlängst gegründete Journal o-bib: https://www.o-bib.de/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[28] Vgl. http://open-access.net/informationen-zu-open-access/geschaeftsmodelle/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[29] Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 131 f. Mutatis mutandis ein Modell, das auch Vanhoutte verfolgt, allerdings bezieht sich Eve hier nicht auf Zeitschriften, sondern auf Monographien.

[30] Ebd., S. 133.

[31] *OpenEdition Books*, online abrufbar unter http://books.openedition.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[32] Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 134 f.

[33] *Knowledge Unlatched*, URL: http://www.knowledgeunlatched.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[34] *Open Library of Humanities*, online abrufbar unter https://www.openlibhums.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

[35] Siehe die Bibliotheken im Directory of Open Access Journals: https://doaj.org [Stand: 30. Nov. 2015].

[36] Vgl. z. B. die *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* (ZfdG): http://www.zfdg.de/ [Stand: 30. Nov. 2015].

auch von ideellen Motiven und aus der Einsicht, dass die Finanzierung von *Open Access* oder der Betrieb von *Open Access* Publikationsservern die Wissenschaft befördert und auch ein Ausweg aus der Zeitschriftenkrise sein kann.[37] Sicher spielt auch die Archivierungsproblematik ein Rolle, die entsteht, wenn Bibliotheken nicht im Besitz der *files* sind und sich auf Verlagsangebote verlassen müssen.[38] In jüngerer Zeit schält sich heraus, dass auch neue Nutzungsmethoden, vor allem aus dem Bereich der Digital Humanities, für die Forschung zunehmend relevant werden.

Es liegt auf der Hand, dass die Archivierung und die Handhabung digitaler Medien weniger kostenintensiv und aufwändig ist, wenn keine diese Prozesse einschränkenden Rechte auf den Materialien liegen. Wenn daher eine Verpflichtung zur Langzeitarchivierung elektronischer Medien gegeben ist und damit die Vorhaltung geeigneter technischer Infrastruktur, fallen für diesen Bereich keine Zusatzkosten an. Trotz dieser deutlichen Vorteile ist die Zahl der Anbieter noch überschaubar[39] und viele, gerade deutsche wissenschaftliche Bibliotheken, vor allem die Fachhochschulbibliotheken, aber auch zahlreiche Universitätsbibliotheken, sehen sich (noch) nicht in dieser Rolle und stehen einer lokalen Archivierung und dem Betrieb von Publikationsservern skeptisch gegenüber, – selbst wenn sich in letzter Zeit die Einsicht durchgesetzt hat, dass man zumindest ein Repositorium für *pre-publications* oder *post-publications* betreiben sollte.[40] Meist besteht kein explizites Archivierungsinteresse und allenfalls ein Interesse, Materialien leicht zugänglich zu machen. Dieser Trend wird dadurch verstärkt, dass anders als bei den Geisteswissenschaften gerade bei den teuren STM bzw. MINT -Fächern[41] längere Vorhaltezeiten wegen der relativ hohen Veralterungsgeschwindigkeit von Publikationen nicht sinnvoll scheinen, so dass die Archivierung als unnötige Belastung empfunden wird. Doch bei näherer Betrachtung macht es auch hier Sinn, die Materialien selbst zu speichern und über entsprechende Online-Angebote *Open Access* zur Verfügung zu stellen, denn auf der Basis eines durchsuchbaren, meint: prozessierbaren Textes,[42] lassen sich auch neue, für die Forschung attraktive Angebote

---

37 Christian Woll, *Wissenschaftliches Publizieren im digitalen Zeitalter und die Rolle der Bibliotheken*, Köln 2005 (Kölner Arbeitspapiere zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft 46), online abrufbar unter http://www.fbi.fh-koeln.de/institut/papers/kabi/volltexte/Band046.pdf [Stand: 30. Nov. 2015].

38 Doina Oehlmann, *Lizenzen oder Texte, Nutzung oder Hosting?*, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 59 (2012), S. 231–235.

39 Stuart Lawson, *Library publishing services: An investigation into open access publishing in academic libraries*, MA thesis, Brighton 2013, online abrufbar unter http://eprints.rclis.org/25156/ [Stand: 30. Nov. 2015].

40 Vgl. OpenDOAR: http://www.opendoar.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

41 STM: Science, Technology, Medicine. MINT: Mathematik, Ingenieurwesen, Naturwissenschaften und Technik.

42 Dino Buzetti, *Digital Editions and Text Processing*, in: *Text Editing, Print and the Digital World*, hg. von Marilyn Deegan, Farnham 2009, S. 46: „A digital representation is data and data is processable […] into a form that can be processed by a machine."

generieren. Wenn man diesen Text nicht hat, stehen solche Möglichkeiten nicht zur Verfügung und man muss sich auf vorkonfektionierte Angebote der Verlage verlassen. Nicht nur die verlagsübergreifende Suche, sondern auch avancierte Techniken wie Textmining,[43] die in den Digital Humanities eine große Rolle spielen, ließen sich so kaum realisieren. Digitale Forschung ist auf Texte und Daten angewiesen, Bibliotheken fällt die Aufgabe zu, diese Texte und Daten bereitzustellen und auch langfristig zu archivieren. Insofern gibt es hier einen stimmigen Zusammenhang.

***

Vor diesem Hintergrund spricht vieles dafür, dass wissenschaftliche Bibliotheken nicht nur Repositorien schaffen, sondern als zentrale Institutionen der wissenschaftlichen Infrastruktur sich auch aktiv in den Publikationsprozess einschalten und auch die Finanzierung von *Open Access* übernehmen. Dies kann aber nur funktionieren, wenn gleichzeitig der Anteil an subskriptionsbasierten Erwerbungen sinkt und damit Mittel freigesetzt werden.[44] Um welche Kosten aber geht es? Anders als im klassischen Buch- und Zeitschriftenmarkt[45] herrschen hier divergierende Meinungen. Die aus dem Jahre 2011 stammende Übersichtsliste der University of Berkeley[46] z. B. zeigt eine beträchtliche Bandbreite für Zeitschriften von ca. 20 bis zu 5000 USD für *article processing charges*. In Großbritannien liegt er bei den größeren Anbietern meist deutlich über 1500 GBP.[47]

Durch tatsächliche Kosten kann die große Spanne der APCs kaum erklärt werden. Auffällig ist, dass geisteswissenschaftliche Journale in den verfügbaren Listen so gut wie keine Rolle spielen, was entweder auf deren Nachholbedarf oder aber auch eine andere Publikationskultur hindeutet. Dass die meisten Preise überzogen scheinen, darf man den Verlagen nicht verübeln. Sie verlangen, was der Markt zu zahlen bereit ist, zumal die früher geltende Doktrin eines angemessenen Gewinns schon längst der Maximierung des Share-Holder Value gewichen ist. Romantizismen von Autoren und

---

43 Gerhard Heyer, Uwe Quasthoff und Thomas Wittig, *Text Mining: Wissensrohstoff Text: Konzepte, Algorithmen, Ergebnisse*, Herdecke u. a. 2006.

44 *Open-Access-Strategien für wissenschaftliche Einrichtungen. Bausteine und Beispiele*, hg. von der Arbeitsgruppe *Open Access* der Schwerpunktinitiative *Digitale Information* der Allianz der deutschen Wissenschaftsorganisationen 2012, DOI: 10.2312/allianzoa.005, S. 21.

45 Vgl. zu den Kosten des Zeitschriftenmarktes John W. Houghton, Berndt Dugall, Steffen Bernius, Julia Krönung und Wolfgang König, *General cost analysis for scholarly communication in Germany*, Frankfurt am Main 2012, URN: urn:nbn:de:hebis:30:3-275309.

46 http://www.lib.berkeley.edu/scholarlycommunication/oa_fees.html [Stand: 30. Nov. 2015].

47 Stuart Lawson, *‚Total cost of ownership' of scholarly communication: managing subscription and APC payments together*, in: *Learned Publishing* 28 (2015), S. 11, online abrufbar unter http://eprints.rclis.org/25062/ [Stand: 30. Nov. 2015].

Bibliotheken, die den Verlag als Partner und Förderer von Wissenschaft und Kultur begreifen, sind angesichts hochprofitabler und auf Gewinnmaximierung orientierter Verlagskonzerne völlig fehl am Platz (auch wenn es natürlich noch Verlage gibt, die dem alten Selbstverständnis folgen). Im Gegenteil, es ist an der Zeit, dass sich Autoren und Bibliotheken tatsächlich wie Kunden verhalten und preisorientiert denken. Preisorientiert denken heißt in diesem Zusammenhang abzuwägen, ob es für die wissenschaftliche Einrichtung und ihre Autoren nicht günstiger ist, die Publikation entweder selbst zu veranstalten oder aber deren Publikation frei auszuschreiben. Dabei gilt uneingeschränkt das Diktum von Peter Binfilet, einem der Mitbegründer des neuesten *Open Access* Journals PeerJ:[48] „The costs of research publishing can be much lower than people think."[49] Vorher muss sich aber die Forschung als Gemeinschaft aus der, mit Kant formuliert, selbst verschuldeten Unmündigkeit befreien, die sie an bestimmte Verlage kettet, und ihre Kundenrolle annehmen. Dass Reputation bisher fast ausschließlich durch Publikation in teuren und mit hohen Subskriptionsgebühren arbeitenden Verlagen erreicht wird, ist eine Fehlentwicklung, die mittelfristig korrigiert werden muss.

Was bei der Bewertung von Open Access grundsätzlich nicht übersehen werden darf und auch immer wieder als Argument ins Feld geführt wird, ist, dass wissenschaftliche Publikationen, deren Entstehung wesentlich durch die öffentliche Hand finanziert wird,[50] auch der Öffentlichkeit, die sie bezahlt hat, unentgeltlich wieder zur Verfügung gestellt werden sollten und eine teure Doppelfinanzierung (Herstellung und Ankauf) angesichts der neuen Möglichkeiten des Internet nicht mehr gerechtfertigt erscheint.[51] Diese Argumentation ist als deutlicher Trend auch in Teilen der Politik erkennbar und bricht sich auch in jüngeren Gesetzesvorhaben Bahn.[52] Mit dieser Entwicklung einher gehen *juristische* Auseinandersetzungen um die Änderung des Urheberrechts, das für die neuen Möglichkeiten digitalen Publizierens nur unzureichend gerüstet ist. Gerade für Bibliotheken, die seit alters her für die Archivierung und Bereitstellung von Publikationen zuständig waren und die sicherstellten, dass auch jenseits des Marktes jedermann freien Zugang zu Wissen und Bildung erhielt, hatte der Medienwandel im juristischen Sinn enorme Konsequenzen. Da elektronische Werke nicht länger als

---

48 https://peerj.com/ [Stand: 30. Nov. 2015].

49 Zitiert nach Richard Van Noorden, *Open access: The true cost of science publishing*, in: *Nature* 495 (28 March 2013), p. 426–429, DOI: 10.1038/495426a.

50 Vgl. dazu den *Houghton-Report* (wie Anm. 45).

51 Zu diesem Themenkomplex siehe Kathleen Fitzpatrick, *Planned obsolescence: publishing, technology, and the future of the academy*, New York u. a. 2011.

52 Vgl. z. B. *Der Wechsel beginnt. Koalitionsvertrag zwischen BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN und der SPD Baden-Württemberg*, 27. April 2011, online abrufbar unter https://www.gruene-bw.de/regierung/koalitionsvertrag/ [Stand: 30. Nov. 2015].

Sache betrachtet wurden, fiel das über Jahrzehnte, wo nicht Jahrhunderte entwickelte filigrane juristische Gebäude, das dafür gesorgt hatte, dass die Interessen des Marktes mit denen der Öffentlichkeit in Balance blieben, in sich zusammen. Unversehens war es Bibliotheken verwehrt, ohne ausdrückliche Einwilligung der Verlage Medien zu archivieren. Die Einführung einer allgemeinen Wissenschaftsschranke im Urheberrecht[53] wird dank massiver Lobbyarbeit des Börsenvereins[54] und einer wenig stringent agierenden Wissenschaftspolitik nach wie vor verschleppt. Und selbst wenn die jetzige Bundesregierung in ihrer Koalitionsvereinbarung eine Wissenschaftsschranke auf der Agenda hat, so ist doch zu befürchten, dass das grundliegende Anliegen, wie mehrfach zu beobachten, verwässert wird, mit der Folge, dass bereits heute der Verlust vieler elektronischer Dokumente zu befürchten ist, die nicht durch Gedächtniseinrichtungen archiviert werden dürfen. Auch hier setzt das *Open Access* Modell an. Allerdings reicht in diesem Fall eine unbestimmte Open Access Stellung nicht aus, sondern es muss, wie mittlerweile durchaus üblich, eine so genannte *Creative Commons* Lizenz[55] hinzutreten, die dem Nutzer, in diesem Fall der sammelnden Bibliothek, mindestens ein Archivrecht und ein Migrationsrecht einräumt. Typischerweise sind dies CC Lizenzen der Form CC BY, CC BY-SA, CC BY-SA-NC oder weitere Kombinationen.[56] Fraglich ist die gelegentlich vergebene ND Lizenz, wo unklar bleibt, ob z. B. zur Langzeitsicherung nötige Migrationen in ein neues Datenformat gedeckt sind. Man sollte bei der Diskussion der rechtlichen Rahmenbedingungen nicht aus dem Auge verlieren, dass neben den lizenzrechtlichen Aspekten, der akademische Kontext nicht außer Kraft gesetzt wird. Die Tatsache, dass ein Artikel CC 0 gesetzt wird, würde zwar juristisch möglich machen, dass der Text unter dem Namen eines anderen publiziert wird, dieser bliebe nach akademischen Maßstäben trotzdem ein Plagiator.[57] Gleiches gilt für sonstige gemeinfreie Texte. Die Werke von Shakespeare sind gemeinfrei, trotzdem würde niemand auf die Idee kommen, sich als deren Autor auszugeben.

Open Access hat aber nicht nur eine rechtliche und ökonomische Seite, auch wenn diese derzeit in der öffentlichen Diskussion das Feld beherrschen. Mit dem Übergang zu einer Online Publikation stellen sich neue *technische* und *informationstechnische*

53 Vgl. *Ein großer Schritt für Bildung und Wissenschaft — in Richtung einer allgemeinen Wissenschaftsschranke im Urheberrecht* (Pressemitteilung 06/10), hg. vom Aktionsbündnis „Urheberrecht für Bildung und Wissenschaft“, 6. Juli 2010, online abrufbar unter http://www.urheberrechtsbuendnis.de/pressemitteilung0610.html [Stand: 30. Nov. 2015].

54 Die rückwärtsgewandte Politik des Börsenvereins muss überraschen, denn hier werden auch verlegerische Chancen verspielt: „This variety reminds us (to paraphrase Tim O'Reilly) that Open Access doesn't threaten publishing; it only threatens existing publishers who do not adapt.“ (Suber, *Open Access* (wie Anm. 5), S. 18).

55 *Creative Commons*, online abrufbar unter http://de.creativecommons.org/ [Stand: 30. Nov. 2015].

56 SA und ND sind nicht kombinierbar, vgl. Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 90.

57 Eve, *Open Access and the Humanities* (wie Anm. 5), S. 104.

Anforderungen an die Publikation und Bibliotheken können, sofern sie in den Publikationsprozess involviert sind, auf die Gestaltung, z. B. unter dem Gesichtspunkt der Langzeitarchivfähigkeit, Einfluss nehmen. Besonders problematisch ist die Entwicklung der letzten Jahre, in denen sich die Verlagswirtschaft auf PDF als meistgenutztes digitales Format konzentriert hat. PDF ist unter Langzeitarchiv- und Nachnutzungsgesichtspunkten schwer zu handhaben. Selbst wenn der Standard PDF/A suggeriert, dass man es mit einem Langzeitformat zu tun hat, gilt das doch nur bedingt, weil z. B. unklar ist, wie PDF/A in neue Formate migriert werden kann, wenn dies erforderlich sein sollte. Eines der Probleme ist, dass PDF in der Regel keine Struktur-, sondern nur Layoutinformationen enthält. Wichtige Informationen, welche Textteile wie das Inhaltsverzeichnis, die Fußnote oder das Register enthalten, sind für Retrievalsysteme weitgehend unzugänglich und könnten bei einer Formatmigration nicht ohne weiteres bewahrt werden. Digitale Texte lassen sich durch explizites Markup beschreiben, was früher nur durch das Layout möglich war. Gerade vor dem Hintergrund, dass sich auch die Präsentationsformen digitaler Texte ändern, dass also möglicherweise ein- und derselbe Text auf verschiedene Bildschirmgrößen skaliert werden muss oder auch in verschiedenen Formaten erscheinen soll (HTML, epub, TIFF, PDF, …) erfordert ein Archivformat, das textkonstitutive Strukturen explizit zu beschreiben erlaubt. Das ist heutzutage vor allem XML. Sofern es auf die Langzeitarchivierung des Layouts ankommt (z. B. in der Retrokonversion), hat sich vor allem TIFF eingebürgert. PDF ist dagegen ein Format, das den Druck im digitalen Medium simuliert und sich daher als Druckvorstufe gut eignet. Für anspruchsvollere digitale Archiv- und Nutzungsfunktionen ist es weniger gut gerüstet. Hier stehen auch Bibliotheken vor einem entscheidenden Paradigmenwechsel, der mit den althergebrachten Usancen der Sichtbarkeit brechen muss. Denn die Oberfläche eines Textes im digitalen Medium ist nicht mehr stabil, wie es einst die Oberfläche des Papiers und die in es eingeprägte Druckerschwärze war. Die sichtbare Oberfläche ist Produkt eines Algorithmus, stabil können nur der Text und seine – durch Markup charakterisierte – Struktur sein.

Doch es sind nicht nur unzweckmäßige Formate, auch die wenig ausgeprägte Normativität und mangelnde digitale Umsetzung von elektronischen Texten können Anlass zu Kritik an Open Access sein. Z. B. hat der deGruyter-Verlag auf meinen Wunsch eine Publikation[58] zwar erfreulicherweise Open Access gestellt, aber z. B. die Links nicht klickbar gemacht. So entsteht scheinbar eine offene Publikation, der aber wesentliche Elemente, die man in diesem Medium erwarten würde, fehlen, so dass ich sie noch einmal überarbeiten musste.[59] Es liegt auf der Hand, dass es in Zukunft einer

[58] Stäcker, *Wie schreibt man Digital Humanities richtig?* (wie Anm. 25).

[59] Vgl. http://diglib.hab.de/ebooks/ed000149/id/ebooks_ed000149_001/start.htm [Stand: 30. Nov. 2015]; vgl. zur Frage der mangelhaften Gestaltung http://dhd-blog.org/?p=1370 [Stand: 30. Nov. 2015].

stärkeren Standardisierung bedarf, in der die für das digitale Medium wesentlichen Elemente herausgearbeitet werden müssen. Wenn Bibliotheken den Publikationsprozess entweder in die eigene Hand nehmen oder in Zusammenarbeit mit Open Access Verlagen auf Produkte Einfluss nehmen, indem sie eine medienadaequate Darstellung ‚bestellen', lassen sich solche Mängel verringern und zugleich die Vorteile von *Open Access* Publikationen besser verdeutlichen.

Open Access in Bibliotheken hat aber nicht nur die Seite der Verwaltung oder Veröffentlichung von E-Books oder E-Journals, also von *digital born*-Publikationen, sondern auch die der *Retrodigitalisierung*. Retrodigitalisierung erstreckt sich auf Werke, die bereits gedruckt[60] vorliegen und die in eine elektronische Form überführt werden sollen. Dabei sind Werke zu unterscheiden, die noch dem Urheberrecht unterliegen oder urheberrechtsfrei sind. Als urheberrechtsfrei gelten Werke, deren Autor seit 70 Jahren verstorben ist. In diesen Fällen scheint eine Digitalisierung und Publikation im Open Access unproblematisch. Auf den zweiten Blick existieren aber auch hier beträchtliche Hürden, was mit gewachsenen Usancen der die Materialien besitzenden Gedächtniseinrichtungen zu tun hat. Schon im Druckzeitalter war es üblich, so genannte Reprogebühren zu erheben. Diese wurden in Landesgesetzen und von diesen abgeleiteten Ordnungen verankert, so dass Archive, Museen und Bibliotheken gehalten sind, bei einem Reproduktionswunsch durch einen Nutzer nicht nur die Herstellungskosten, sondern eben auch Reproduktionsgebühren zu verlangen. Den immer klammen öffentlichen Kassen galt dies als eine willkommene Zusatzeinnahme und für viele Einrichtungen, vor allem Museen, war es die einzige Möglichkeit, überhaupt Einnahmen zu erzielen und finanzielle Bewegungsfreiheit zu bekommen. Die dahinter stehende Argumentation, dass die öffentliche Hand angemessen an den Gewinnen der Verlagswirtschaft partizipieren müsse, war in Zeiten der Druckwirtschaft weitgehend plausibel, auch wenn Verlage in vielen Fällen diese Kosten auf die Autoren abgewälzt haben, denen die Beschaffung des Bildmaterials überlassen wurde. Im Zeitalter der Digitalisierung werden aber diese Gesetze und Ordnungen mehr und mehr zur Belastung. Zwar gibt es noch immer Verlage, die digitales Bildmaterial anfordern, doch der Regelfall ist mittlerweile die Selbstpublikation einer digitalen Faksimileversion durch die besitzende Einrichtung.[61] Da die alten Reproduktionsgebührenordnungen fortbestanden, trat der merkwürdige Umstand ein, dass Bibliotheken einerseits urheberrechtsfreies Material publizierten, andererseits aber auf der Grundlage der bestehenden Verwaltungsvorschriften sich das Recht vorbehal-

[60] Handschriften und Archivmaterialien, deren Urheberrechtsschutz abgelaufen ist, sind hier einzubeziehen.

[61] Eine Spielart ist die Digitalisierung durch die Privatwirtschaft (insb. Google, früher auch Microsoft), wobei öffentliche Einrichtungen das Recht erhalten, auch über eigene Server zu publizieren.

ten mussten, Reprogebühren zu verlangen, was die Nutzung der eigentlich öffentlich zugänglichen Materialien wieder einschränkte. Wer solche Digitalisate auf seinem Server publizieren oder auch nur im Frame nutzen wollte, war gezwungen, teilweise recht hohe Reprogebühren zu bezahlen. Die eigentlich gemeinfreien Dokumente standen so zwar der Öffentlichkeit frei zur Verfügung, aber die Nachnutzung war begrenzt. Dass diese Einschränkung zunächst kaum Anstoß erregte, lag daran, dass die Möglichkeiten der Nachnutzung begrenzt waren. Viele Wissenschaftler oder die interessierte Öffentlichkeit begnügten sich mit dem online verfügbaren Material bzw. begrüßte deren Bereitstellung. Doch bald kamen neue digitale Anwendungen hinzu, z. B. die Nutzung von Digitalisaten in digitalen Editionen oder Publikationen, wo sich die hohen Reprogebühren als hinderlich erwiesen. Eine Spielart dieses Prozesses, die nicht auf öffentliche Einrichtungen beschränkt ist, ist die Beanspruchung eines eigenen Urheberrechtes am digitalen Bild. Dies wird in Rechtskreisen kontrovers diskutiert und hängt an der Gestaltungshöhe der Reproduktion. Im so genannten Apfel-Madonna-Urteil aus den 60er Jahren, wo es um Urheberechte an einer Replik ging, wurde ein Urheberrecht verneint. Andererseits werden im Fall von Fotographien „Lichtbildwerke" geschützt, wobei sichergestellt sein muss, dass sie eine persönliche geistige Schöpfung darstellen.[62] Selbst wenn man bei Reproaufnahmen in den allermeisten Fällen davon ausgehen kann, dass sie die erforderliche Gestaltungshöhe nicht erreichen, so besteht doch unabhängig davon ein Schutzrecht „auf alle Fotos, die das Kriterium der geistigen Schöpfung nicht erfüllen."[63] D. h. auch Bilder, bei denen es lediglich darum geht, etwas originalgetreu zu reproduzieren, genießen ein Schutzrecht. Juristisch wird hier zwischen Lichtbildwerken und Lichtbildern unterschieden. Hintergrund ist, dass auch diese Bilder mit einem technischen und finanziellen Aufwand erstellt werden, der Anspruch auf Schutz hat. Aber auch hier gilt, dass Bilder von einer fotographierenden Person erstellt werden müssen, um in den Genuss des Rechtes zu kommen. Digitalisate eines Scanroboters würden demzufolge nicht darunter fallen, obwohl man auch hier natürlich einen technischen und finanziellen Aufwand geltend machen könnte. Allerdings erhalten solche Bilder nur eine Schutzfrist von 50 statt wie sonst 70 Jahren (§ 72, Abs. 3 UrhG). Gerichtlich sind diese Fragen jedoch bis heute nicht geklärt. Beteuerungen, wie die von Kreutzer, ändern daran nichts: „M. E. ist ein Rechtsschutz von Digitalisaten gemeinfreier Werke aus verschiedenen Gründen weder gegeben noch – aus Wertungsgründen – geboten."[64] Diese Auffassung

---

62 Endress Wanckel und Kai Nitschke, *Foto- und Bildrecht*, München 2004, Nr. 364 (S. 178 f.).

63 Wanckel/Nitschke, *Foto- und Bildrecht* (wie Anm. 62), S. 179.

64 Till Kreutzer, *Digitalisierung gemeinfreier Werke durch Bibliotheken. Ein Leitfaden*, hg. vom Hochschulbibliothekszentrum des Landes Nordrhein-Westfalen Köln 2011, online abrufbar unter http://www.hbz-nrw.de/dokumentencenter/veroeffentlichungen/Digitalisierungsleitfaden.pdf [Stand: 30. Nov. 2015], S. 35.

ist ideell und nicht juristisch motiviert. Sie trägt daher in der Sache nicht weit, denn natürlich gibt es bei der Reproduktion (die Scanroboter seien einmal dahingestellt) einen minimalen persönlichen Aufwand, der in der Praxis sogar deutlich über dem für ein gelegentlich erstelltes „Knipsbild" liegt. Von *copyfraud* zu reden, ist daher aus juristischen Gründen unangemessen. In dieser Lage scheint es ratsam, sich nicht auf Rechtsansprüche zu kaprizieren, sondern die Interessen zu vergegenwärtigen, die beide Seiten, Nutzer wie öffentliche Einrichtung haben, denn sie lassen sich selbst bei unklaren Rechtverhältnissen ohne weiteres in Einklang bringen, sofern nur die Bibliothek und die Trägereinrichtungen der Bibliotheken *Open Access* als ihren gesellschaftlichen Auftrag verstehen. Bibliotheken sollten ihre Digitalisate explizit unter eine freie, in der Regel *Creative Commons* Lizenz stellen. Wenn sich herausstellen sollte, dass sie sich dieses Recht nicht hätten anmaßen dürfen, es sich aber um gemeinfreie Materialien handelt, ist diese Rechtsanmaßung nicht strafbewehrt. Sollte, was nicht unwahrscheinlich ist, doch für die meisten Digitalisate ein Rechtsanspruch bestehen, haben die Bibliotheken durch den weitgehenden Verzicht auf dieses Recht für den Nutzer schon jetzt Rechtssicherheit hergestellt. In beiden Fällen kann der Nutzer das Werk frei nutzen. Allerdings wäre er im ersteren Fall nicht verpflichtet, die von der Bibliothek in der Regel verlangten ‚Namensnennung' vorzunehmen. Doch es ist zu erwarten, dass der Nutzer nach Maßgabe der üblichen akademischen Standards (siehe oben) auch freiwillig die Quelle zitiert, der er das Digitalisat entnommen hat.

In einem digitalen Umfeld wird sich zudem das Bewusstsein dafür schärfen, dass man auch Persistent Identifier (PURL, DOI, URN, etc.) zitiert, die es wiederum erlauben, auf den Hersteller und Lieferanten des Digitalisats eindeutig zu verweisen. So ist von beiden Seiten, der des Nutzers und der der Bibliothek, durch Freiwilligkeit das Ziel erreicht, dass einerseits der Nutzer unbeschränkten Zugriff auf Digitalisate hat und andererseits das Engagement der Bibliothek angemessen durch Namensnennung gewürdigt wird. Sofern es die Landesgesetze erlauben, sollte daher in jedem Fall eine CC Deklaration durch die Bibliothek erfolgen, weil sie ein definiertes Nutzungsszenario darstellt, indem eine Ressource als weitgehend rechtefrei deklariert wird und der Nutzer sicher weiß, dass er das Digitalisat frei nutzen darf und auch keine Reprogebühren zahlen muss. Welche CC Lizenz gewählt wird, ist dabei eher eine nachrangige Frage, allerdings schält sich auch hier heraus, dass CC-BY oder CC BY-SA die beste Variante darstellen. Grundsätzlich muss man sich hierbei vor Augen halten, dass CC Lizenzen natürlich nicht das Urheberrecht der jeweiligen Jurisdiktion ersetzen, sondern nur im Sinne einer formalisierten Rechteeinräumung genutzt werden können. Sofern CC Lizenzen dem deutschen Urheberrecht widersprechen sollten, gilt das deutsche Urheberrecht. Da hier unterstellt wird, dass CC dies nicht tut und Vertragsfreiheit herrscht, kann man Rechte entsprechend abtreten. Welchen Vertrag

man dann aber genau geschlossen hat, ist im Streitfall wiederum Sache der Gerichte. Im einfachen Fall der Namensnennung sollte man z. B. irgendwo formulieren, wie man sich die Nennung der Bibliothek vorstellt, wo und wie sie zitiert werden soll. Gleiches könnte man ggf. bei SA tun, wobei man darauf achten muss, nicht den Vorgaben in der CC Lizenz zu widersprechen. Denn auch wenn es theoretisch möglich ist, Rechte frei einzuräumen und CC Lizenzen mit anderen Sonderrechten zu mischen, wird dies im „Vertrag" zu Inkonsistenzen führen und die Verständlichkeit von CC Lizenzen für Nutzer unterhöhlen. Die Lizenzen NC und ND sind in vielen Fällen schwer zu interpretieren und sollten möglichst sparsam eingesetzt werden. Z. B. übernimmt Wikipedia mit NC bewehrte Digitalisate nicht. So könnte auch ein typischer Open Access Verlag das Digitalisat nicht nutzen, wenn er privatwirtschaftlich getragen wird. Beides liegt möglicherweise nicht in der Intention der Bibliothek und sie sollte daher sehr sorgfältig abwägen, ob sie die Nutzung so weit einengt. ND wiederum hat, wie oben bereits dargelegt, die Schwierigkeit, dass ungeklärt ist, ob man auch Formate ändern darf. Wenn das nicht der Fall ist, könnte eine Archiveinrichtung das Image nicht von z. B. JPEG in TIFF wandeln, um es langzeitarchivfähig zu machen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Open Access für Bibliotheken sowohl mit Blick auf die Bereitstellung und Erwerbung elektronischer wie mit der Digitalisierung bereits gedruckter Literatur zu einem zentralen Thema entwickelt hat, das einen prägenden Einfluss auf die weitere Entwicklung der Medienbereitstellung und -erhaltung bzw. das Konzept der Bibliothek überhaupt hat. Open Access in der ganzen Bandbreite der Nutzung von Quellen und Literatur umzusetzen und zu fördern, wird ein Merkmal sein, an dem sich die Zukunftsfähigkeit einer wissenschaftlichen Bibliothek messen lassen wird. Nur so wird die Bibliothek zu einem Partner der mit freien Ressourcen wesentlich digital arbeitenden Wissenschaft und insbesondere den Digital Humanities, die in diesem Feld, auch gegen die seltsame Selbstpositionierung von DSH, eine Vorreiterrolle übernehmen. In diesem Zusammenspiel wird sich entwickeln, was der Wissenschaftsrat in seinen 2011 erschienenen Empfehlungen zu Forschungsinfrastrukturen in den Geistes- und Sozialwissenschaften formuliert hat:

> Speziell in den Geistes- und Sozialwissenschaften lässt sich seit gut einer Dekade beobachten, dass deren Forschungsinfrastrukturen eine Transformation durchlaufen: sie wandeln sich von tradierenden und Fachinformationen bevorratenden Hilfseinrichtungen zu Inkubatoren für neue und innovative wissenschaftliche Fragestellungen aufgrund von Forschungsdaten, die durch diese Infrastrukturen selbst erst erzeugt werden.[65]

[65] Wissenschaftsrat, *Empfehlungen zu Forschungsinfrastrukturen in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin 28. Januar 2011, online abrufbar unter http://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10465-11.pdf [Stand: 30. Nov. 2015], S. 7.

Michael Struck

Pasticcio: Intermezzo historironico

Wie man im 21. Jahrhundert immer noch über Robert Schumanns ‚Spätwerk' streitet

Für Joachim Veit, der ebenso gern lacht wie forscht, mit allen guten Wünschen zum Sechzigsten

Manche wissenschaftlichen Erkenntnisse setzen sich mit der Zeit unwiderruflich durch. Andere erweisen sich als Hypothesen, die durch neue Erkenntnisse oder Hypothesen ersetzt werden. Und wieder andere erleben ein gewisses Auf und Ab: durch Urteilstopoi, Neubewertung der Urteile, Anfechtung der Neubewertung, Infragestellung der Anfechtung etc.

Die Werke aus Robert Schumanns letzten Schaffensjahren scheinen ein Gegenstand für die letztgenannte Kategorie des rezeptionshistorischen und -ästhetischen Auf und Ab zu sein. Als Exempel sei hier eine kleine Kontroverse in zwei Akten wiedergegeben, die sich am Ende des Schumann-Jahres 2010 (1. Akt) und zu Beginn des folgenden Jahres (2. Akt) auf den Seiten der Zeitschrift *FONO FORUM* abspielte. Die Lösung des Dramas müssen sich die Lesenden dieses kleinen bi-auktorialen, also pasticcio-artigen *Intermezzo historironico* selbst erfinden — am besten dadurch, dass sie sich über die betreffende Musik ein eigenes Urteil bilden.[1]

Die Spätwerkfalle, 1. Akt[2]

Die heutige Wartburg wird sich den Zorn der Musikwissenschaft zuziehen. Es geht um das Phänomen der Spätwerkfalle, in die sie vor allem bei Robert Schumann tappt.

---

1 Ganz ausdrücklich danke ich Wolfram Goertz für die Erlaubnis, seine Glosse aus der *FONO-FORUM*-Reihe *Wolframs Wartburg*, also den 1. Akt des folgenden Pasticcios, hier wiedergeben zu dürfen.

2 Aus der Glossen-Serie: *Wolframs Wartburg*, erschienen in: *FONO FORUM*, November 2010, S. 9.

Früher war alles anders. Musikkenner hörten ein Werk aus Schumanns Spätwerk und sagten: mühsam. Weil sie diese Diagnose von anderen späteren Werken des Komponisten kannten, erlaubten sie sich zu sagen: Im Verlauf seines Komponierens gibt es eine Qualitätskrise.

Neuerdings verspüren Musikwissenschaftler den Auftrag, mäßig inspirierten Werken hohes Niveau nachzurufen, um sich den Ruhm des Entdeckers an die Mütze zu heften. Alle früheren Meinungen wurden für tumb, taub und unverständlich erklärt. Und dann folgen Beweisgänge, die mit viel Spekulation das Spätwerk heiligzusprechen suchten. Schon das geheimnisvolle Wort Spätwerk darf man nur flüsternd aussprechen.

Nun gibt es tatsächlich immer Gründe, vorschnelle Urteile zu prüfen. Bei Schumann ist das schwierig, weil der Komponist — und das bestreiten nur Leute, die von Medizin wenig und von neurologisch-immunologischen Verläufen gar keine Ahnung haben — am Vollbild einer Neurosyphilis litt. Sie war bei ihm mit dem Verlaufsbild der progressiven Paralyse so typisch, dass jeder Versuch, sie wegzureden, an vorsätzliche Ignoranz grenzt. Die Frage lautet gar nicht: Hört man Schumanns späten Werken diese Krankheit an? Die Frage müsste eher lauten: Wäre es nicht kurios, man würde sie ihnen ‚nicht' anhören. Neurosyphilis ist keine psychiatrische Störung, die mal da ist und mal nicht. Es handelt sich um eine fortschreitende Auflösung des Gehirns und seiner Funktionen. Sie macht es unmöglich, auf einem komplexen Niveau zu komponieren.

Verblüffend an der Sache ist, dass Musikwissenschaftler stets die Qualität von Musik beschreiben möchten, aber nicht deren Schwächen. Dabei wäre das eine innovative Dissertation: Schumanns Komponierkrise. Ob sich ein Doktorvater dafür findet? Nein, der Club der Musikologen sorgt dafür, dass seine Inhalte, von denen er lebt und zehrt, nicht beschädigt werden.

Kann Musikwissenschaft die Qualität von Musik beweisen? Nein, sie kann Anhalte für Komplexität geben, auf strukturelle Zusammenhänge und Baupläne. Aber die Bewertung von Inspiration, Genialität und Schönheit ist nicht wissenschaftsfähig. Das gelingt selbst bei der *Matthäus-Passion* nicht, die mancher ebenfalls für langweilig hält (und halten darf). Die Bewertungs- und Empfindungshoheit, die sich die Musikwissenschaft anmaßt, ist Ausdruck einer Krise, die sie selbst nicht bemerkt. Vor allem wenn sie in die Spätwerkfalle tappt.

Wolfram Goertz

***

Die Spätwerkfalle, 2. Akt[3]

Wolfram Goertz vermutet in seiner Glosse *Die Spätwerkfalle* (FF 11/10), er werde sich „den Zorn der Musikwissenschaft zuziehen", wenn er an der ‚neuerdings' von Musikwissenschaftlern aus Ruhmsucht vorgenommenen Heiligsprechung von Schumanns ‚Spätwerken' zweifele, die nur „mäßig inspirierte Werke" seien. Nun, es ist weniger Zorn als Verwunderung. Nicht „neuerdings", sondern Mitte der 1980er Jahre habe ich ebenso wie einige KollegInnen versucht, diese zuvor oft eilig abgeurteilte Musik aus neuer Perspektive zu betrachten — nicht „um mir den Ruhm des Entdeckers an die Mütze zu heften", sondern weil die Musik mich als Pianisten und als Musikwissenschaftler fesselte und ihre ambivalente Beurteilung mich irritierte. Goertz' Schwäche ist wohl, dass er das Spätwerkproblem, seine eigene (nicht unproblematische) Sicht ‚der' Musikwissenschaft und die heikle Frage der Bewertung von Musik in einen Topf wirft. Schon 2006 forderte er in einer sonst durchaus differenzierten Besprechung der Dokumentation *Robert Schumann in Endenich* (Schott)[4] für *Die Zeit*, man müsse über „einen Zusammenhang zwischen Erkrankung und gewandelter musikalischer Qualität in Schumanns späten Jahren nachdenken". Aber genau das taten ältere Schumann-Biographen und Wissenschaftler ja unausgesetzt — mit recht simplem Resultat: spät = schwach! In den vergangenen Jahrzehnten waren es dann nicht allein Wissenschaftler, sondern auch Künstler wie Gidon Kremer, Thomas Zehetmair, Andràs Schiff, Wolfgang Sawallisch, Nikolaus Harnoncourt oder Daniel Harding, die von dieser Musik fasziniert waren. Sind auch sie Spätwerkfallen-Opfer? Oder schauen, hören, empfinden sie anders, genauer als Goertz? Der fand 2006 „in den (wegen ihres geheimnisvollen Titels gern überschätzten) Gesängen der Frühe" — Schumanns letztem Klavierzyklus — nur „die zum Teil sehr simplen Akkordbildungen" erwähnens-, sprich tadelnswert. Das ist reichlich wenig: Die Dissonanzkraft des eröffnenden Chorals in Nr. 1, die Verquickung von Charakterstück und dialektischem Sonatendenken in Nr. 2, die rhythmisch-synkopischen Abenteuer in Nr. 3, die vielfältigen Bezüge zwischen den fünf Stücken — all das steht Schumanns frühem Klavierschaffen an Komplexität nicht nach, wenngleich es anders ist und Schumanns Originalitätsästhetik zufolge sein muss. Man muss die späten Werke nicht als Krönung seines Œuvres auffassen, kann über ihre Ambivalenz oder über ihre starke Abhängigkeit von der Aufführungsqualität

---

3 Leserbrief, erschienen in: *FONO FORUM*, Januar 2011, S. 114.

4 *Schumann in Endenich (1854–1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*, hg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, durch Bernhard R. Appel (Schumann-Forschungen 11), Mainz 2006; dazu die Besprechung von Wolfram Goertz, *Der Endenicher Patient. Vor 150 Jahren starb Robert Schumann. Nun liegen endlich die Krankenakten als Buch vor*, in: *Die Zeit*, 20. Juli 2006, online abrufbar unter http://zeus.zeit.de/text/2006/30/SM-Schumann [Stand: 30. Nov. 2015]; aus jener Besprechung stammen die folgenden Zitate.

diskutieren.[5] Aber man sollte nicht in die Argumentationsmuster von vorgestern zurückfallen. Und auch wer das Verhältnis von Krankheit und Komponieren erforschen will (nachdem bisherige interdisziplinäre Versuche kläglich scheiterten), muss mehr liefern als nur alte Urteilsklischees. Da tappt Goertz selbst in die Spätwerkfalle — von der anderen Seite aus.

Michael Struck

[5] Vgl. die unterschiedlichen Untersuchungsperspektiven und -horizonte zweier 1984 erschienener umfangreicher Untersuchungen zu Schumanns sogenanntem ‚Spätwerk': Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984; Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984.

Raffaele Viglianti

Music and Words

Reconciling libretto and score editions in the digital medium

Words appear in music scores with a variety of roles; they can be used as music notation themselves, or spell text to be sung, or be part of paratexts such as forewords and critical commentaries in printed score publications. This article explores the relationships between music and words in the context of digital editing, particularly with a focus on operatic libretti, which carry the spoken and sung words of operas. How can the hypertextual nature of the digital medium be exploited to model and publish these complex and important relationships? To contextualize and answer this question, this essay gives a brief description of these uses of words in scores and their relevance to historical investigation and editorial work. Operatic libretti are analysed more in depth because of their dual ontological status of standalone literary works and parts of operatic works. Carl Maria von Weber's *Der Freischütz*, together with the editorial endeavours of the Weber-Gesamtausgabe and the digital edition project *Freischütz Digital* will serve as an example case study.[1]

Typically, words are most commonly found in scores for vocal music. Sung syllables are usually written under notes, but verses can also be grouped at the end of a section to indicate new words for repeated music. Across both vocal and non-vocal repertoires, words are also used to clarify and support music notation. Some recurring terms have become symbols themselves, like "*piano*" and "*forte*", Italian for "quietly" and "loudly". Often words are used to give directions to the performer and are picked from a well established vocabulary, such as the words and sentences indicating the speed and character of a performance. Composers have been notating music

[1] In the context of critical editing, the word "text" is often used interchangeably to indicate textual information carried by a source document, whether musical or literary, or to indicate reconstructed and edited text of a work. Because this essay focuses on the coexistence of music notation and written language it becomes occasionally necessary to use the word "text" to simply mean written language as distinguished from music notation. Nonetheless, whenever possible, "words" will be preferred for the sake of clarity. This is in line with *The New Grove Dictionary of Music* and *The New Grove Dictionary of Opera*, where "words" is used to indicate written language in entries such as *Notation*, § II and *Libretto* (i) and (ii).

with varying degrees of detail, though it is evident from written sources that at the turn of the 19th century music notation was becoming increasingly detailed.[2] It is especially from this period onwards that it becomes not uncommon to find in the score more words providing more detailed explanations on how to perform a passage (notwithstanding the fact that unambiguous precision is unachievable),[3] or even lines from literary works, guiding the performer towards a certain mood and character that the music should have. A well-known example is in the third movement of Beethoven's string quartet No. 15, Op. 132. The composer defines the movement as a song of thanksgiving with the words "Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart" (a convalescent's holy song of thanksgiving to the divinity, in the Lydian mode). He later writes "Neue Kraft fühlend" (feeling new strength), which indicates a narrative shift in the piece. Even though it is not a prescriptive indication *per se*, the performers are made aware of a mood shift that they ought to consider when playing the music. This language becomes part of the music notation and an integral component of the score, thus blurring the boundaries between music notation and words.

Words are not in scores only as part of the music notation, however. Particularly in printed publications, it is common to find, before and after the score, words about the composer, the work, or about the production of the edition. If one looks at scores as historical objects, these words may constitute an important source of contextual information to the music work as well as to its performers, students and listeners. This richness of information is the focus of the *What's the Score*[4] project at the Bodleian Library at Oxford University, which seeks to crowdsource transcriptions of text and descriptions of cover images of several hundred piano scores coming mainly from the Victorian era. The goal is to see emerging a taxonomy of popular genres, topics and composers from the paratextual information, which may be more telling than the music content in these publications.[5]

---

2 A need for more detailed notation also reduced the use of too-generic words, for example those indicating tempo – established during the Baroque period (Notation, § II – Grove Dictionary) – which were being replaced with metronome markings after the invention of the machine. See Richard Taruskin, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York 1995, p. 217.

3 To quote a recent example, Esa-Pekka Salonens Violin Concerto (2009) includes a cadenza between the second and third movements. The written instructions restrain the improvisational and virtuosic character of a typical cadenza: "This cadenza to be played as written/The pitches must significantly overlap so that harmonies are heard. The gesture of the harmonies is more important than the actual pitches."

4 Available at http://www.whats-the-score.org/ [last accessed: 30 Nov. 2015].

5 In the Victorian era playing piano at home was a popular pastime of educated classes and formed the basis of a popular music canon (E. David Gregory, *Victorian Songhunters. The Recovery and Editing of English Vernacular Ballads and Folk Lyrics, 1820–1883*, Lanham 2006, p. 14–16 and Ruth A. Solie, *Music in*

These few examples show how words are used for a variety of reasons in music notation. In the preparation of a scholarly edition, words, like any other sign on the page, may be helpful for the investigation of provenance of a source and to establish relationships with other sources. Words may need specific editorial criteria depending on their function in the score. Those that are part of the music notation are often regularized to the closed vocabulary expected in modern practice. For example, in older sources the words *piano* and *forte* may be spelled in full, or abbreviated in a variety of ways, but are regularized to the corresponding symbols in modern printed editions. Other, more descriptive words are usually left unchanged in editions, such as the words in Beethoven's 15th string quartet mentioned before.

In the same way as editing words in scores requires dedicated editorial criteria in printed editions, so they do in a digital context. Abbreviations are a particularly telling example: expanding "All:o" into "Allegro" is a different exercise compared to resolving a figured bass figure or ornament symbol; a different form of encoding is therefore necessary for the machine to tell the difference. Vocal music introduces a further complication; when sung text occurs in the musical score, textual linearity is jeopardized in favour of music notation. Those poetic structures such as verse form and lineation typically made evident by layout and formatting are inevitably lost. In a digital context, encoding can be used to indicate structures even when verses are set to music. This can be particularly useful in the editing of operatic works, where music and textual (as in written language) sources are particularly intertwined, and the libretto and the score are both different and inescapably related works. The following section will analyze this textual condition and reflect on the implications for digital editions of operatic works.

Libretto and operatic score editions in a digital context

Although typically associated with their composers, operas are the result of the work of many people that shape the music, words, setting and organization of these complex works. Libretti in particular are usually written by someone other than the composer, and their importance for and influence on the work as a whole has changed considerably through the history of opera. While this article does not intend to trace a history of the libretto, it is useful to discuss a few examples that show that libretti

Other Words. Victorian Conversations, Berkeley 2004, chapter 3). The artistic value of the music itself is not comparable with more sophisticated music of the same time; this music was mainly composed with the idea of being entertaining and not too hard to play. However, this subject is not as well researched as others and an analysis of these publications may contribute considerably to research about the popular culture of their times.

often have an independent genesis from the operatic score and may, therefore, require dedicated editorial effort.

As publications, libretti originated as aids for the opera goers; they would be printed before each performance and were meant as ephemeral objects.[6] These publications would usually include information about the performance such as date, orchestra composition, singers, and other participants. The presence of these facts make the few documents that survived important sources for the study of operatic history and reception. Gradually, the libretto as a publication became a more independent object, meant to last longer and be read away from the music and the theatre. Reinhard Strohm observes:

> Die Tatsache, daß Hunderttausende von Opernlibretti des 18. und 19. Jahrhunderts erhalten sind, zum Teil in riesigen Privatsammlungen, sollte uns daran erinnern, daß Operntexte ebenso wie Sprechdramen und nichttheatralische Literatur zu Hause gelesen bzw. vorgelesen wurden.[7]

This evolution of libretto as a publication corresponded to a gradual standardization of the operatic repertory. These more durable libretti enabled the formation of a fairly specialized audience that likely used their copy to re-experience the spectacle of an opera they already knew or wished to know, especially before the existence of recordings. Particularly given the hypothesis of such an audience, it seems worthwhile to consider libretti under the lens of literary criticism. Nonetheless, Brian Trowell warns of a general lack of literary quality and originality of libretti: "of repertory operas before recent times, there is virtually none that has an entirely original plot. The use of a well-known story, whether from history or from fiction, offers great advantage to a librettist."[8] Trowell argues that the requirements of being set to music cause libretti to appear less artistically valuable when compared to other dramatic literature. It is only when music and words are considered together that one can appreciate the "mysterious new compound that results from the fusion of words with

---

6 Richard Macnutt, article *Libretto* (i), in: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, 1992, vol. 2, p. 1185–1191.

7 "The fact that hundreds of thousands of opera libretti from the 18th and 19th centuries have been preserved, some in huge private collections, should remind us that libretti were read at home just as other theatrical and non-theatrical literature." Reinhard Strohm, *Partitur und Libretto. Zur Edition von Operntexten*, in: *Opernedition. Bericht über das Symposion zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*, ed. by Helga Lühning and Reinhard Wiesend, Mainz 2005 (Schriften zur Musikwissenschaft 12), p. 37–56, here p. 45.

8 Brian Trowell, *Libretto* (ii), in: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London 1992, vol. 2, p. 1191–1252, here p. 1198. This trend continues well into the 20th century, though the post-modern operatic world started portraying recent events and figures more factually, as it is evident from the enduring trend of "docu-opera".

music." Strohm also discusses the dependence of the libretto on other components of the operatic work, but argues that this very dependency often makes room for genre-defining literary description of the action on the stage, or of episodes in the music.[9] An uncommon yet significant example of this is Luigi Illica's libretto for the opera *Iris*, music by Pietro Mascagni. In the edition printed by Ricordi in 1898, one can find "stage directions" such as the following:

> Ecco la scena: la allegra casetta di Iris; – il suo giardino colla piccola siepe di biancospine in fiore; – nettamente ora spiccano i pallidi e sottili bambou nel risalto del villaggio; – il ruscello canta gaio ed azzurro il ritornello che gli viene dalla canzone serena ed azzurra del cielo; – e laggiù, là, nell'estremo fondo, il Fousiyama, alto come la brama degli umani anelanti alla gran pace del silenzio![10]

Illica's language in this passage is not functional in relation to the setting on stage of the opera; rather it is shaped to evoke an image in the reader's mind. In other words, the author writes so that Iris's story can be appreciated away from, and regardless of, the theatre and the music.

The librettist's freedom of literary description is limited to the context of the libretto as a standalone publication and to those words that are not set to music. Words meant to be sung or acted, instead, often need to follow requirements of length and structure determined by the music. The music, likewise, is in turn shaped by the narrative pace that the words set. In this interdependence, the "upper hand" has been shifting between poet and composer over the centuries. Trowell summarizes this by remarking on the fact that while in the earliest forms of opera there was a formal division between writing the libretto and composing the music, since the 1760s such a division becomes more blurred and the "composer and poet begin to plan as more equal partners." For example, recent studies on the libretti of Giacomo Puccini's operas *Tosca* and *La bohème* and the composer's correspondence show frequent and often heated discussions between Puccini, the two librettists Giuseppe Giacosa and Luigi Illica, and the publisher Giulio Ricordi. By studying the letters, one can find

---

[9] Strohm, *Partitur und Libretto* (see note 7), p. 43. Strohm shows a few examples that show the variety of functions and audiences of libretto sources; for example, he explains how in the first print of the libretto of *Iphigenia in Tauride* (music by Tommaso Traetta and words by Marco Coltellini) there are substantial differences in use of punctuation from the score, as well as references to the music, such as "*Si sente da lontano un preludio flebile*" (a faint prelude is heard from afar).

[10] "This is the scene: Iris's merry little house; – its garden with a small flowered hawthorn hedge; – now the pale and thin bamboos neatly stand out against the village; – the river sings gaily and blue the refrain inspired by the sky's calm and cerulean song; – and over there, in the utmost distance, the Fujiyama, tall like the longing of humans, gasping for the great peace of silence!"

evidence of text being set to music, as well as examples of music being prepared beforehand.

From an editorial perspective, any interrelation between the genesis of libretto and score must be considered; however, there are challenges to coordinating editorial approaches of these two outputs, namely because of the differences between music notation and words. Alan Tyson offers an example of how score and libretto sources are both revealing about the history of an operatic piece.[11] The libretto published after the first production of Mozart's *Le nozze di Figaro* has a recitativo and aria ("*Dove sono i bei momenti*") in the second act that appear in an odd position, both from a narrative perspective and a musical perspective (sequence of keys). Since this order is reflected in subsequent libretto and score sources, the *Neue Mozart Ausgabe* (NMA) published the operatic score in 1973 following this sequence. A later resurfacing of Mozart's autograph manuscript, however, shows a more linear sequence. This confirmed an earlier study[12] that suggested that the characters of Bartolo and Antonio were doubled by the same singer in the first production and since there was no time for him to change clothes, the scenes had been reordered without many modifications.[13] If one were to prepare a critical edition of the libretto of *Le Nozze*, Mozart's autograph score would have to account as an essential source, at least in order to justify a reordering of the scenes in the second act.

There is seemingly strong evidence that sources of libretto and score, as well as ancillary material such as letters, are to be considered in the preparation of a scholarly edition of an opera.[14] However, most editorial projects focus on either the score or the libretto and editions of the score are the most common. The NMA, for example, addresses libretti in a dedicated section of the critical reports, listing variants for sung text and stage directions. This secondary location, together with the fact that the sung text is organized by measures (as opposed to verses), promotes the score as the main "text" for an operatic work (Figure 1).[15]

---

11 Alan Tyson, *Le nozze di Figaro. Lessons from the Autograph Score*, in: *The Musical Times* 122 (1981), p. 456–461.

12 Robert Moberly and Christopher Raeburn, *Mozart's Figaro. the Plan of Act III*, in: *Music & Letters* 46 (1965), p. 134–136.

13 Tyson, *Le nozze di Figaro* (see note 11), p. 457–459.

14 The body of ancillary material is called "indirect tradition" in textual criticism. Indirect tradition may also include translations; for vocal music, and opera in particular, translations can be important sources. Some detailed examples can be found in Philip Gossett, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago 2006, p. 280–406.

15 Printed libretti often apply a dramatic structure to the text based on scenes and verse lines, whereas the same libretto in the score would follow the score's numbers, which often differ from or even contradict scene numbering (see Strohm, *Partitur und Libretto* (see note 7) and Andreas Münzmay and Daniel Röwenstrunk, *Editing Opera. Challenges of an Integrated Digital Presentation of Music and Text based on*

Seite	Takt	Rolle	A [= NMA]	W1	P	W2
111	7	D. G.	da	di [von LS unterstrichen]	wie A	wie W1
111, 113	3 f., 34 f.	D. G.	A: là mi direte si [NMA: nach P, W2]	E la mi dirai sì,	La mi dirai di sì,	wie P
117	7	D. G.	mit Klammern	ohne Klammern	wie W1	wie W1
120	7	D. G.	mit Klammern	ohne Klammern	wie W1	wie W1
	7 f.	D. A.	Signore,	Amico	wie W1	Signor,
	10	D. A.	generosa?	generosa!	wie W1	wie W1
123	14	D. A., D. O.	pallor,	dolor,	wie W1	wie W1
125	32	D. G.	[–]	E pazza non badate.	wie W1	E pazza, non badate.
	36 f.	D. G.	spavento	tormento	wie W1	wie W1
125 f.	37 f.	D. E.	tormento	pavento [darüber Alternativtext:] tormento	wie W1	wie W1
127	41 f.	D. E.	di quel traditore	per quella infelice [über „infelice" Alternativtext:] traditore[211]	wie W1	wie W1 [aber Alternativtext „quella infelice" auf halbe Zeile unterhalb von „quel traditore." gesetzt]
129	54	D. A.	volto,	stato	tratto,	volto,
	58	D. G.	[–]	hier endet Atto primo[212]	[–]	[–]
140	48 f.	D. A.	A: vincolarmi, [NMA: nach P][213]	[–]	Di svincolarmi, torcermi,	Di torcermi, ritrocermi,
144	81	D. A.	chiedo,	[–]	chieggio,	wie P
152[XV]	5	L.	viene!–	[–]	viene?	wie P
153	12	L.	chiacchiere,	[–]	chiacchere,	wie A

211 Von LS „felice" gestrichen" und „traditore" mit Strich nach unten auf Zeile gezogen.

212 Darunter Vermerk von LS nach dickem (gedruckten) Strich: *„Hier fehlt noch ein Theil des Quartetts"* [!]; zum Seitenende rechts jedoch Verweis: „Atto." und auf der Folgeseite Überschrift „ATTO SECONDO", der dann anschließt.

213 Vgl. auch den Abschnitt *II. Bemerkungen zu den Quellen*, S. 112 (dort die Bemerkung zu T. 48/49).

Figure 1: A page from the NMA libretto of *Don Giovanni*; the variants are organized by measure (*Takt*). Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Kritische Berichte* II/5, vol. 17: *Don Giovanni*, hg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel 2003, p. 197

Recently, however, libretti have begun receiving dedicated editorial efforts; the Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, for example, has published a critical edition of Kind's libretto for *Der Freischütz* independently from the score edition. The edition of the libretto and the forthcoming edition of the score for *Der Freischütz* will refer to common sources, carrying either words or music, but will exist in print as distinct scholarly endeavours.

In a digital-centric editorial workflow, the formalization of connections between literary and musical sources can be reduced to a more approachable engineering problem to be used in the context of digital publication. The project *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters* at Universität Bayreuth[16] has been the first to experiment in this direction with a hybrid publication of Antonio Salieri's *Prima la musica e poi le parole*. The score edition is published in print, while a dedicated digital edition includes interactive critical reports and a *Text Encoding Initiative* (TEI)-based digital edition of Giovanni Battista Casti's libretto (Figure 2).

Edirom and TEI, in: *Proceedings of the annual Conference and Members' Meeting of the TEI Consortium*, 2011).

16 See http://www.opera.adwmainz.de/informationen.html [last accessed: 30 Nov. 2015].

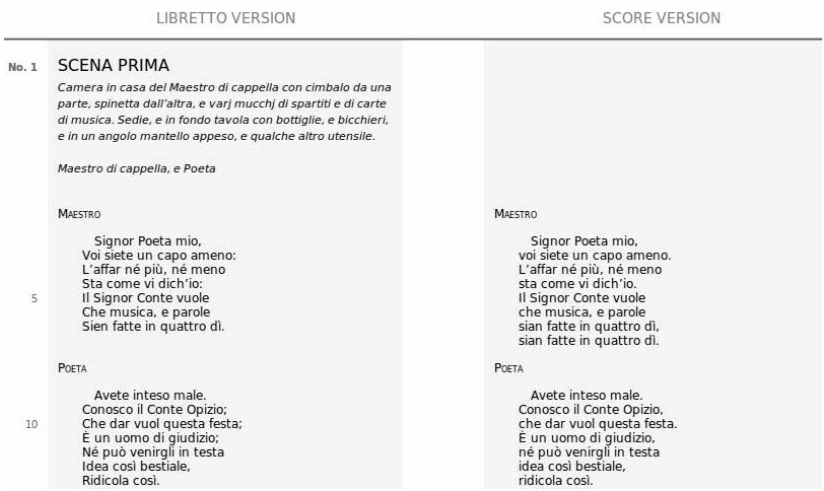


Figure 2: A screenshot of the (currently not publicly available) digital edition of the libretto for *Prima la musica e poi le parole*. Confirming Strohm's observations on the libretto as a different genre, the libretto includes an extensive description of the setting that is missing in the score

The digital model is not particularly sophisticated: it is not a digital *critical* edition in the sense that variants amongst sources are not modelled. The TEI encoding, in fact, models the texts already edited and includes editorial commentaries by way of annotations. Interestingly, and so far uniquely, however, this comparative view can be reorganized according to either the score's or the libretto's structures; the image above show the text organized by libretto scenes and line numbers, but those can be re-numbered according to arias and measures. Likewise, text can be searched and extrapolated according to either structure. This makes for a more powerful study tool than reports like those in the printed NMA and functionally demonstrates the relationships and idiosyncrasies of the two different typologies of document.[17]

A digital model for the libretto of *Der Freischütz*

OPERA's approach to libretto and operatic score in the digital medium is an important proof-of-concept; however, their model has limitations, particularly because it does not

[17] The "score version" also keeps repetition of verses introduced by setting the words to music; this also is an unprecedented practice.

include enough structured information about the editorial work. The *Freischütz Digital* (FreiDi) project is bringing this paradigm forward. As a consultant to this project, and as part of my doctoral research, I designed a TEI model for the libretto edition part of FreiDi.[18] The model has two key aims: 1) since all sources are transcribed and encoded independently, they should be coordinated through an apparatus; 2) the apparatus should be able to refer to musical sources as well as literary ones.

Every libretto source identified by the editors is encoded in a separate TEI file, with a focus on the dramatic and lyrical structure of the text: the content is organized by scenes and verses; prose texts are distinguished and attributed to each actor; and stage directions and other descriptive text are identified as such. The transcriptions preserve original spelling and emphasis such as italicized and underlined text.[19] Revised, deleted, and added passages are identified and marked up. These independent transcriptions are coordinated through a separate apparatus file that encodes textual variance with <rdg> elements containing pointers to markup in the encoding of the sources. In general, this approach produces a file similar to those generated after an alignment step in modern collation software such as Juxta and CollateX;[20] however, it is designed to operate at more than one level of tokenization, so that statements about variation can be attached to any element in the TEI-encoded sources.

The TEI Guidelines describe a few methods to encode *critical apparatus*,[21] the most common of which is the "parallel segmentation". According to this method, textual variants are encoded directly in the text at phrase level and a "lemma" (or the text that the editor chooses against other variants) can be specified. More complex situations, common in large traditions, are often handled with the "double-end-point-attachment" method. Variants can be encoded away from the base text by specifying the start and end point of the lemma they are a variant of. This allows encoders to refer to overlapping areas on the base text.

---

18 This work has been completed in coordination with editors Solveig Schreiter and Janette Seuffert. Benjamin Bohl has acted as project manager. See also Raffaele Viglianti, Solveig Schreiter and Benjamin Bohl, *A Stand-off Critical Apparatus for the Libretto of* Der Freischütz, in: *Proceedings of the annual Conference and Members' Meeting of the TEI Consortium*, 2013.

19 According to text encoding principles, text is first encoded for the information that it carries, then for the way it looks. For example if the name of the character *Max* at the beginning of an aria is underlined, the encoding first records that the text is a "speaker", then that this information is expressed in source document by underlining the text: <speaker rend="underline">Max</speaker>.

20 See for example the page about "Textual Variance" on the TEI Wiki: http://wiki.tei-c.org/index.php/Textual_Variance#Aligner [last accessed: 30 Nov. 2015].

21 Chapter 12: *Critical Apparatus*, in: *TEI Guidelines*, URL: http://www.tei-c.org/Vault/P5/2.9.1/doc/tei-p5-doc/fr/html/TC.html [last accessed: 30 Nov. 2015].

Both of these methods make two important assumptions: 1) the existence of a base text, in terms of which the editor records variants from other sources; and 2) variants occur only at phrase level (for example the same system could not be used to record the lack of a full paragraph or stanza in one source). These methods are also less ideal when editors want to preserve textual aspects of the various sources such as spelling, abbreviations, or emphasis. These aspects constitute "accidental" variants, as opposed to "substantive" variants such as different words.[22] For example, if the character name *Agathe* were underlined in a source and not in another, one would have to create a new apparatus entry to record such a difference (Figure 3):

```
<speaker>
   <app>
      <rdg wit="#W1">Agathe</rdg>
      <rdg wit="#W2"><hi rend="underline">Agathe</hi></rdg>
   </app>
</speaker>
```

Figure 3: Example of accidental variant encoded with parallel segmentation

Similarly to the "double-end-point-attachment" method, the FreiDi apparatus file allows the addressing of variants that would cause overlapping issues when encoded with the *parallel segmentation* method;[23] yet it differs from it by keeping <app> statements independent from each other and from the text.[24] This approach is motivated by the fact that not every difference between sources will be marked as a variant, such as different uses of the *Eszett* or differences due to document structure such as patches and paste-overs. Using the apparatus file to only identify what are considered "substantive" variants allows the transcription to keep a higher level of detail; although the transcriptions focus substantially on the encoding of the dramatic structure, the editors can include more diplomatic aspects in their transcription because variation

[22] This distinction between accidental and substantive variants was first introduced by Walter W. Greg, *The Rationale of Copy-text*, in: *Studies in Bibliography* 3 (1950), p. 19–36. Greg considered orthography and punctuation *accidental* and, since they often depend on personal taste and habit, he suggested following them closely from a selected copy-text, which is either an autograph or a document otherwise connected to the author. *Substantive* differences, instead, require collation and further investigation across sources.

[23] See Chapter 12 (*Linking the Apparatus to the Text*) of the TEI Guidelines: http://www.tei-c.org/Vault/P5/2.8.0/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html#TCAPLK [last accessed: 30 Nov. 2015].

[24] As such, this model shares the approach of not mixing encoded sources and editorial statements to avoid overlapping hierarchies with Desmond Schmidt and Robert Colomb, *A Data Structure for Representing Multi-version Texts Online*, in: *International Journal of Human-Computer Studies* 67 (2009), p. 497–514. Schmidt's method, however, applies a number of hierarchies to a plain text document, which is arguably not any source's text and certainly not devoid of markup as Schmidt implies.

statements are kept separately. To briefly illustrate this model, let us consider the following verses from sources KA-tx15 and A-pt (Figure 4) and the corresponding apparatus file entry (Figure 5).[25]

```
<l xml:id="KA-tx15_l1">Sie erquicke,</l>
<l xml:id="KA-tx15_l2">Und bestricke</l>
<l xml:id="KA-tx15_l3">Und beglücke,</l>
```

```
<l xml:id="A-pt_l1">Sie erquicke,</l>
<l xml:id="A-pt_l2">und beglükke</l>
<l xml:id="A-pt_l3">und bestrikke.</l>
```

Figure 4: Example set of verse lines from two sources

```
<app>
   <rdg wit="#KA-tx15">
      <ptr target="KA-tx15.xml#KA-tx15_l2" />
      <ptr target="KA-tx15.xml#KA-tx15_l3" />
   </rdg>
   <rdg wit="#A-pt">
      <ptr target="A-pt.xml#A-pt_l2" />
      <ptr target="A-pt.xml#A-pt_l3" />
   </rdg>
</app>
```

Figure 5: Apparatus file

In this example, the apparatus file records as a variant the inversion of verses and the <app> statement is limited to a verse-level domain. The apparatus is made of independent <app> statements, so that differences in capitalization, punctuation and spelling that are not included at this point are encoded as separate statements instead. To record this, the granularity of encoding needs to be greater, for example by first singling out a word within a verse line and then addressing it in the apparatus (Figure 6 and Figure 7).

The encoding strategy illustrated by these examples makes use of a stand-off markup technique that allows encoders to make concurrent statements about a portion of text by linking one or more elements. The use of stand-off techniques in TEI is well documented and encouraged, though it is not widely adopted, except in its simplest forms. Linguistic corpora in TEI, however, are particularly dependent on these techniques, as they help with tokenization according to more than one principle (e. g., morphological, orthographic, syntactic).[26] Incidentally, music encoding also

[25] A-pt and KA-tx15 are names given to the sources by the editors of the *Weber Gesamtausgabe*, where A-pt identifies Friedrich Kind's autograph manuscript and KA-tx15 a copy made under Kind's supervision.

[26] See Piotr Bański, *Why TEI Stand-off Annotation Doesn't Quite work: and why you might want to use it nevertheless*, in: *Proceedings of Balisage: The Markup Conference 2010* (Balisage Series on Markup Technologies 5), DOI: 10.4242/BalisageVol5.Banski01.

```
<l xml:id="KA-tx15_l1">
   Sie erquicke,</l>

<l xml:id="KA-tx15_l2">
   Und <w xml:id="KA-tx15_w1">
      bestricke</w></l>

<l xml:id="KA-tx15_l3">
   Und beglücke,</l>
```

```
<l xml:id="A-pt_l1">
   Sie erquicke,</l>

<l xml:id="A-pt_l2">
   und beglükke</l>

<l xml:id="A-pt_l3">
   und <w xml:id="A-pt_w1">
      bestrikke.</w></l>
```

Figure 6: Example set of verse lines from two sources with some words singled out for addressability

```
<app>
   <rdg wit="#KA-tx15">
      <ptr target="KA-tx15.xml#KA-tx15_w1" />
   </rdg>
   <rdg wit="#A-pt">
      <ptr target="A-pt.xml#A-pt_w1" />
   </rdg>
</app>
```

Figure 7: Apparatus file

substantially relies on these techniques, to the point of being unavoidable even when encoding simple music notation; in text encoding, however, it only becomes necessary when recording complex textual phenomena. Often TEI projects shy away from stand-off techniques because they introduce considerable managerial overhead; the linking between elements happens through string identifiers, so encoders need to make sure that the references are correctly entered. If the encoding is done by hand (which is by far the most common way of creating TEI), it is a challenge to track and update changes to identifiers and avoid misspellings.

Good authoring tools can help producing solid stand-off markup, particularly if the elements linked are part of the same XML document. Efficient project management remains essential to deal with links across different documents (what Bański calls "*remote* stand off") and with project-specific requirements. In the case of the libretto of *Der Freischütz*, encoders have first manually encoded each source while introducing identifiers and supporting markup (such as <w>, <seg>, etc.), while the apparatus file is prepared at a later stage, once the transcriptions and encoding are considered relatively stable. In order to better understand the dynamics of dealing with stand-off markup, I developed a tool (the *coreBuilder*) to support the encoders in creating apparatus

entries in a visual environment.[27] Encoders can select elements that form a variant from various sources and generate an apparatus entry like the ones shown above, which can be further revised or removed by the encoders. The tool automatically creates the links using the identifiers from the sources, thus reducing human error. Encoders have found the *coreBuilder* useful not only to minimize error, but also to speed up the creation and management of the external apparatus. The tool has been used when each transcription was nearly finalized, but enhancement and corrections were still undergoing. While it is trivial to add a new entry in the apparatus at a later stage, there is currently no way to automatically track changes in the sources that would invalidate information already entered in the apparatus. For example, if there is a substantial change in the transcription of one encoding that removes or alters identifiers, entries in the apparatus referring to those identifiers would remain unchanged and potentially erroneous. Practically speaking, it is not entirely possible to escape all the inconveniences of stand-off, though there is much to gain in the expressiveness that the technique brings to text encoding and using subsidiary tools such as the *coreBuilder* to reduce error and encoding time (Figure 8).

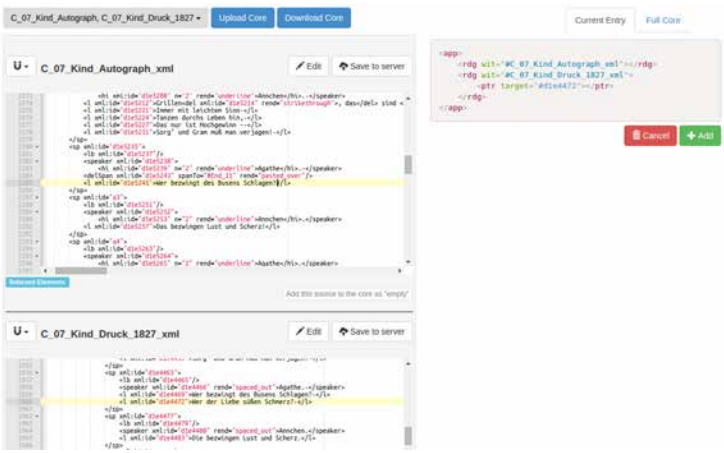


Figure 8: A screenshot of the *coreBuilder* tool. The user can create apparatus entries by opening files and clicking on elements that are part of readings. The system uses their IDs for building the stand-off apparatus automatically

[27] All the code for the *coreBuilder* is available at this address under an MIT license: https://github.com/raffazizzi/coreBuilder [last accessed: 30 Nov. 2015]. The tool is currently being generalized to deal with other kinds of stand-off markup besides critical apparatus.

```
<app>
   <rdg wit="#KA-tx15">
      <ptr target="string-range(xpath(id('KA-tx15_l2'), 4, 9))" />
   </rdg>
   <rdg wit="#A-pt">
      <ptr target="string-range(xpath(id('A-pt_l3'), 4, 9))" />
   </rdg>
</app>
```

Figure 9: Apparatus file

The apparatus file, and the tool that helps to build it, can only record links between elements with identifiers; as shown above, this means that in order to address smaller portions of text (e. g., a word or a single letter in a verse) the encoders must introduce elements such as <seg> (segment), <w> (word), <c> (character) and <pc> (punctuation). These elements are being used with weak semantics; that is, although a <w> element may mark up a specific word, the only reason for doing so is to allow the apparatus to refer to the text at the right point. If the TEI of a single source were taken out of context (say for inclusion in a linguistic corpus of early 19th century German), the new adopters would be left to deal with the inconsistency introduced by certain words being marked up, while others were left alone. It would be more efficient to be able to refer to portions of text without needing further XML elements. The TEI XPointer schemes may be useful in this case (Figure 9).[28]

In this alternative apparatus example, the elements forming a variant are first selected through their identifier with the nested functions *xpath()* and *id()*. Then, *string-range()* is used to identify a textual range (e. g., a word) within the selected element, for example starting from position 4 and including the following 9 positions. This approach would not require the introduction of extra elements in the sources, though unfortunately the implementation of TEI's scheme for XPointer is not very consistent or reliable at the time of writing. In practice, it would be more difficult to computationally parse and understand the apparatus to produce a usable interface for the digital edition. Moreover, the current definition of *string-range()* operates within a "fragment", or a well-formed XML context. This would make it difficult to select ranges that include an opening or closing tag. Hugh Cayless has recently suggested that TEI XPointer ought to be more sophisticated, and he has proposed an extension of the schemes together with a working implementation.[29] Using XPointer and string ranges

[28] See Chapter 16.2.4: *TEI XPointer Schemes*, in: *TEI Guidelines*, URL: http://www.tei-c.org/Vault/P5/2.9.1/doc/tei-p5-doc/en/html/SA.html#SATS [last accessed: 30 Nov. 2015].

[29] Hugh Cayless, *Rebooting TEI Pointers*, in: *Journal of the Text Encoding Initiative* 6 (2013), DOI: 10.4000/jtei.907.

avoids cluttering TEI transcriptions with unnecessary markup, though it requires an even greater stability of the TEI documents. For example, consider the case where a transcriber corrects her transcription from "beglükke" to "begluekke"; consider also that this text is marked up with a <w> element and that the apparatus refers to the element as part of an apparatus entry. This change would not require an update of the file because all the apparatus needs to know is where to locate the <w> element. However, if the apparatus were using string ranges, the introduction of an extra "e" would cause a shift in the character count within a fragment, thus introducing an error in the file, which would require updating. Whether this method for stand-off markup will be widely adopted remains to be seen: even with more flexibility and sophistication, the managerial overhead of stand-off techniques is likely to remain a challenge for smaller-scale TEI projects. For the digital edition of the libretto for *Der Freischütz*, it only remains a matter of speculation.

Coordinating libretto and score sources

Carl Maria von Weber and Friedrich Kind developed the concept for *Der Freischütz* collaboratively,[30] though Weber waited for Kind to prepare a first full draft of the libretto before beginning to compose for more than three years, as is evident from his diaries of 1817–1821.[31] Weber made substantial adjustments to his copy of the libretto, which is included in the sources for the libretto's digital edition. Being very much rooted in the tradition of *Singspiel*, *Freischütz* includes scenes that are not sung, but acted out. Occasionally, Weber makes changes to these parts too; for example the famous Wolf's Glen scene (act II, scene 5) was not planned to be sung, but Weber changes Kind's prose into verse and sets it to music. He also makes the setting of the previous scene (still in the Wolf's Glen) much more eerie by changing a stage direction to feature invisible spirit voices instead of ravens and forest birds.

Weber's surviving autograph manuscript of the score (a fair copy) includes the revised words of the libretto set to music, which occasionally differ from the adjustments that he had already made on his own copy of the libretto. An interesting example can be found in Agathe's *Cavatina* (Act III, Scene 2):

Weber deleted part of the last line of the second stanza, "aller seiner Kinder", and the entire following stanza; then he added "meiner auch mit Liebe" above the line, but he eventually struck that out. Finally, he restored the text by writing a series of dots

[30] John Warrack, *Carl Maria von Weber*, London 1976.

[31] See Friedrich Kind and Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Kritische Textbuch-Edition*, ed. by Solveig Schreiter, München 2007, p. 138–143.

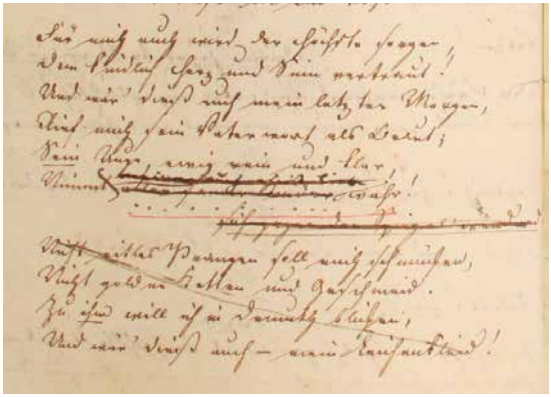


Figure 10: Weber's copy of the libretto for *Der Freischütz*, Staatsbibliothek zu Berlin, Weberiana Cl. II A. g, Nr. 1, 25 v

beneath the line (it is unclear if the line underneath them in red ink is also an addition in Weber's hand).[32] By looking at this source only, one may think that Weber restored the text written by the copyist on the main line. However, the words set to music in the autograph score are closer to the ones added above the line by Weber: "meiner liebend", which are then copied over to all further score copies. This is an example of how both libretto and score sources need to play a role in the preparation of the edition of the libretto. The encoding model, particularly the external apparatus, must be able to deal with both kind of sources. As part of the FreiDi project, each music source has been encoded with the *Music Encoding Initiative* (MEI) format; it is possible, therefore, to link readings from either kind of source together as a variant. Pointing to words in MEI documents often requires reference to more than one element, as words in MEI are separated into "syllables" written under each note (Figure 11).

Weber's autograph manuscript and most of the copies made from it often also include stage directions and dialogue from scenes. The autograph manuscript contains a particularly interesting example before and after Ännchen's *Romanza ed Aria*. This piece was composed by Weber as an extra number for the singer Johanna Eunicke after the completion of the opera between March and May 1821; it is stitched to the autograph score in a separate, smaller quire. Weber extends Agathe's spoken text after the preceding piece (the *Cavatina* discussed above) and introduces a reply by

[32] For further discussion of this and other examples see Raffaele Viglianti and Jochim Veit, *Mind the Gap. A Preliminary Evaluation of Issues in Combining Text and Music Encoding*, in: *Die Tonkunst* 5 (2011), p. 318–325, here p. 320–323.

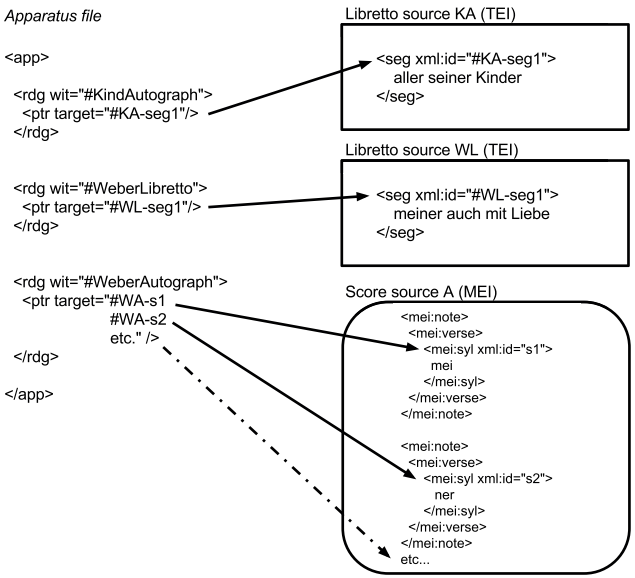


Figure 11: An example of how the apparatus file for the libretto will refer to score sources



Sample Notation 1: *Der Freischütz*, Weber's autograph manuscript, No. 14, p. 246

Ännchen before her new piece. These words and the *Romanza ed Aria* do not appear in any libretto sources before 1821, though later they are included in copies sent to theaters in Vienna and Hamburg for their first performances.[33]

The *Volkslied* (No. 14) sung by Agathe's bridesmaids follows Ännchen's piece. The lied, however, is also interesting from the point of view of the libretto: a sizable part of a spoken scene is included in Weber's score manuscript, right in the middle of the piece. Typically for the genre, the *Volkslied* is structured in verse and chorus, with the melody repeated a few times. In the manuscript Weber writes the music once and then writes the words of the verses (without music notation) for three further repetitions, but Weber also writes down scene five from Kind's libretto, where Agathe discovers she has been given a funeral wreath instead of a wedding one. At the right place in the scene, Weber rewrites the music notation of the first part of the chorus until the maids abruptly stop when Agathe gasps (Sample Notation 1).

The text of the scene contained in the score constitutes an additional witness to the libretto. The interplay between music and the action on stage creates an atypical situation where libretto and score are alternated and mixed on the page. It would be possible to encode words and textual structures in MEI, but the set of elements

[33] Schreiter, *Der Freischütz* (see note 31), p. 67.

available is deliberately limited and concerned mostly with presentational rather than descriptive markup.[34] Instead, the scene fragment within the score is encoded in TEI according to the same model used for the libretto edition, and embedded within the MEI encoding of the music. Most of the time, larger groups of words are clearly separated from the score by sections closed with double barlines. The MEI element is used to wrap and embed the TEI encoding. The apparatus file for the libretto is then able to refer to verses and other components here in the same way as it does with other textual sources. The following encoding shows this in practice by transcribing part of the previous example; it encodes part of the last measure, followed by an MEI element containing the beginning of the text of the second scene (Figure 12).

```
<section>
   <measure n="28">
      <!-- ... -->
      <staff n="10">
         <layer n="1">
            <note pname="c" oct="2" dur="4" dots="1" stem.dir="down" />
         </layer>
         <layer n="2">
            <note pname="c" oct="3" dur="4" dots="1" stem.dir="up" />
         </layer>
      </staff>
      <dir staff="10" tstamp="0">
         <rend rotation="90">dreymal wiederholt vom Zeichen &amp;amp;</rend>
      </dir>
   </measure>
   <!-- End of musical section -->
</section>

<div type="dialogue">
   <tei:div>
      <tei:sp>
         <tei:speaker>
            <tei:hi rend="underline" n="2">2
               <tei:hi rend="superscript">t</tei:hi>:</tei:hi>
            <tei:hi rend="underline" n="1"><tei:hi rend="latintype">
               Eine Stimme</tei:hi>.
            </tei:hi>
         </tei:speaker>
         <tei:l>Lavendel, Mirt und Thymian, </tei:l>
         <tei:l>das wächst in meinem Garten;</tei:l>
         <tei:l>wie lang bleibt doch der Freyersmann </tei:l>
         <tei:l>ich kann es kaum erwarten. </tei:l>
      </tei:sp>
      <!-- Etc. -->
   </tei:div>
</div>
```

Figure 12: Example of MEI file with embedded TEI encoding

The encoding strategies described here are achievable in the context of the FreiDi project because libretto and music sources are being encoded as part of the same endeavour. This makes it is possible to create the libretto apparatus described in

[34] Presentational markup encodes the way in which text is formatted, descriptive markup encodes what the text "is".

this article that coordinates both types of sources. This is a unique situation at the moment, made possible not just by a uniquely skilled group of researchers, but also by a generous grant from a national funding agency; access to this kind of resource is not the standard for most Digital Humanities projects. The innovative OPERA project, which was discussed earlier, for example, is not encoding music sources (they will publish score editions only in print), though the digital project encodes a transcription of the words from score sources. Moreover, references to fragments of facsimile images are provided together with the transcription. This gives access to more context about the music to which the words are set and allows, for example, the building of an application that can show an image of the music notation to help contextualize the variant. However, while the words encoded in TEI can be processed further, in this case the music notation data cannot easily be parsed by the machine because it is an image. Including even a partial encoding of the music notation would make such information machine readable as the way in which syllables are mapped to notes in rhythm and pitch, which can be particularly telling and helpful for explaining connections between sources and the collaborative work between composers and librettists. Nonetheless, both OPERA and FreiDi are demonstrations of the opportunity offered by the digital medium to coordinate libretto and score editions in a way that would not be possible on paper. Ultimately, this allows for independent editions of libretti as literary texts, while facilitating the modelling of connections between libretto and score sources of the music edition.

John Warrack

Beethoven, Weber and Berlioz
Imitation and influence

Readers of the *Gazette Musicale de Paris* on the Sunday morning of the 6th of July 1834 must have been surprised by the anonymous leading article that met their gaze. "The numerous admirers of Beethoven and Weber are overjoyed", it began. "Authorization for the performance of German opera has just been granted to the Théâtre Ventadour", adding that this was a matter of not just a few performances but the annual engagement of a German company. The writer went on to lambast the poverty and triviality of the Parisian musical theatre, and to declare that, "The German theatre coming to us from beyond the Rhine, without making any concession to the stupid demands of our Parisian fashions [...] will with its vigorous harmonies, its original melodies, its abrupt forms, such varied and original orchestration, its spirited choruses, its blonde and dreamy prima donnas certainly make a sharp contrast to our national habits"; and he looks forward to a new inquisitive and enthusiastic audience invading the Ventadour unable to resist the force of "the Titan Beethoven".[1] The article is unsigned; but are we beginning to suspect who the author might be? Katherine Reeve and Kerry Murphy have attributed it to Berlioz;[2] and the verve of the writing and the vigour of the attack on Parisian manners lend force to that, but the real give-away is in the opening sentence connecting Beethoven and Weber. When he wrote about German music, Berlioz repeatedly linked their names; indeed, turning the pages of the early volumes of his letters in the Collected Edition, one finds their names more often paired than mentioned separately. And in *Le Correspondant* he writes in 1830,

---

1 "Les nombreux adorateurs de Beethoven et de Weber sont dans la joie. L'autorisation de jouer l'opéra allemand vient d'être accordée au théâtre Ventadour [...]. Le théâtre allemand nous arrivant d'outre-Rhin, sans aucune concession faire aux sottes exigences de nos mode Parisiennes, [...] avec ses harmonies pleines de vigueur, ses mélodies originales, ses formes abruptes, son instrumentation si variée, si originale, se chœurs entrainans, ses blondes et rêveuses prime donnes, formera certe un piquant contraste à nos habitudes nationales". *Gazette musicale*, 6 July 1834, pp. 213–14.

2 D. Kern Holoman, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, Kassel 1987 (The New Berlioz Edition 25), p. 438, col. 2, C 64. *De l'utilité d'un Opéra-Allemand à Paris.*

> In the compositions of Beethoven and of Weber one recognises a poetic thought revealing itself everywhere. It is music depending entirely on itself, without the help of words to determine its expression; its language therefore becomes extremely vague and thereby acquires even greater power for those who are gifted with imagination [...] Hence the extraordinary effects, the strange sensations, the inexpressible emotions produced by the symphonies, the quartets, overtures, sonatas of Weber and of Beethoven.[3]

On the face of it, this may seem rather an uneven choice of composers to represent the great tradition of German music. Moreover, Weber wrote no string quartets, and Berlioz certainly did not rank Weber's two youthful symphonies with any of Beethoven's. But we must remember, perhaps reluctantly, that for much of his life Berlioz considered Bach an old fogey, dismissing his fugues as "gibberish",[4] and called Handel "a barrel of pork and beer";[5] he was selective in his appreciation of Mozart, which only grew slowly, and he could be surprisingly disdainful of Haydn, especially when there was any question of comparing the two of them with Beethoven, whom he held in awe; while he felt an affinity amounting to personal closeness to Weber, whom, in the story he tells so entertainingly in the *Memoirs*, he vainly pursued round Paris in 1826 in the hope of a meeting. Almost all composers, even ones like Berlioz with sharp intelligences and equally sharp pens, form their judgements with reference to their creative needs, and it seems that he felt he needed to clear the 18th century field so as make way for 19th century advances.

When Habeneck introduced Beethoven into the newly founded Conservatoire concerts, the *Eroica* on 9th March 1828, the *Fifth Symphony* on 13th April, Berlioz wrote,

> I had just had the successive revelations of Shakespeare and Weber. Now, at another point on the horizon I saw the giant form of Beethoven rear up. The shock was almost as great as that of Shakespeare had been.

---

3 "[...] dans les compositions de Beethoven et de Weber, on reconnaît une pensée poétique qui se manifeste partout. C'est la musique livrée à elle-même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression; son langage devient alors extrêmement vague et par là même acquiert encore plus de puissance sur les êtres doués d'imagination [...] De là les effets extraordinaires, les sensations étranges, les émotions inexprimables que produisent les symphonies, les quatuors, ouvertures, sonates de Weber et de Beethoven". *Le Correspondant*, 22 October 1830.

4 "j'abhorre ce grimoire". Letter to Nanci Berlioz, 28 December 1829, Hector Berlioz, *Correspondance Générale* I (1803–1832), ed. by Pierre Citron, Paris 1972, p. 294.

5 "[...] la lourde face *emperruqué* de ce tonneau de porc et de bière qu'on nomme Händel!" Letter to Toussaint Bennet, 26 or 27 January 1857, Hector Berlioz, *Correspondance Générale* V (1855–1859), ed. by Hugh J. Macdonald and François Lesure, Paris 1989, p. 418.

> Beethoven opened before me a new world of music, as Shakespeare had revealed a new universe of poetry.[6]

As all Berliozians know, he wrote copiously and eloquently about Beethoven, and it's still rewarding to read the accounts of Beethoven's symphonies that found their way into the collection *A travers chants*. Descriptive writing of this kind is out of favour nowadays; but how revealing much of it is, and how sympathetic to find a commentator willing to confess himself puzzled, as with the *Allegretto scherzando* of the *Eighth Symphony*. I'm sure I'm not the only listener to have been bewildered on first hearing that movement's abrupt ending, and to remain so, as Beethoven seems suddenly to lose patience with what he's doing and just scribbles a violent *fortissimo* across the page as if saying, "Oh, forget it". Turn to Berlioz for enlightenment, and we find that he can't explain it to himself either: "Je n'ai jamais pu m'expliquer cette boutade" – *boutade* is a wonderful word meaning a sudden illogical outburst, often of bad temper; and it perfectly catches Beethoven's occasional propensity to shake his fist or burst out with a sudden laugh in the face of his audience. If we turn back to the title page of *A travers chants*, we find that Berlioz describes his collection of essays as "Études musicales, adorations, boutades et critiques".

But it's not my intention to offer another discussion of Berlioz's writing on Beethoven. We already have David Cairns's admirable essay on the subject in Peter Bloom's *Cambridge Companion*.[7] I would prefer to consider some of the ways in which Berlioz's own music was influenced. And as a preliminary, perhaps we ought to be clear what we really mean by the often loosely applied term, "influence". There is certain to be argument about where the bounds lie. We should surely refer to more than plain imitation, just copying a gesture perhaps in a slightly different way, and mean what the word literally implies, the flowing, *Einfluss*, of an idea from the creative imagination of one artist into that of another. The opening of the finale of *Harold in Italy* is surely more imitation than influence. Berlioz had read through Beethoven's *Ninth Symphony* in 1829 but not actually heard the work until January 1834, the month in which he began work on *Harold*. I venture to suggest that the opening of the finale with quotations of the three previous movements is the plain use of Beethoven's idea, the impact of which was fresh in his mind and which solved a problem for him, but is something that has not been fully absorbed into his imagination. He had also heard the *Seventh Symphony*, performed twice at Habeneck's Conservatoire concerts in 1829, and the effect of the *Allegretto* on the audience was captured in the picture

---

6 Hector Berlioz, *Mémoires*, ed. by Pierre Citron, Paris 1991, Ch. 20, trans. *The Memoirs of Hector Berlioz*, translated and ed. by David Cairns, London 1969.

7 David Cairns, *Berlioz and Beethoven*, in: *The Cambridge Companion to Berlioz*, ed. by Peter Bloom, Cambridge 2000, p. 223–34.

by Horace Vernet's pupil Eugène Lami of members of an enrapt audience, smiling, frowning in concentration, lips pursed, mouth open, head in hands, totally absorbed by the music.

Berlioz's critical reaction was one of his most detailed and poetic descriptions, poetic indeed to the point of including two Shakespeare quotations and one misquotation from Thomas Moore. Surely this plunged more deeply into his imagination, bringing into his mind something not from Byron, the ostensible source of his symphony, but from his distant memory of lying in a field as a boy and listening to the chanting of a passing Rogation procession across the stirring of the corn. Describing Beethoven's movement, he writes of the insistent rhythm of dactyl and spondee (– . . | – –) and of the skill with which Beethoven varies his expression of this inexorable rhythm. His own *Pilgrims' March* with them singing the evening prayer suggests the endless repetition of a chant; but in fact, though as with Beethoven, the rhythm does not change, the melody changes the whole time, and if we take just the first ten repetitions, at the end of each eight bar phrase the varied melody ends with a different cadence and comes to rest on a different chord.

Surely one could say that whereas the *Harold* finale's recollections are the re-use of a Beethoven device, Beethoven's *Allegretto* inspired something deep in Berlioz's own imagination, that this is indeed influence rather than imitation. There are of course other examples one could cite. There is for instance the broken melody, which Beethoven must have noticed in Haydn's generally witty uses, but which he himself employed to strong dramatic effect. Of a number of examples in Beethoven, the most moving is surely the end of the *Funeral March* of the *Eroica*, where the music several times breaks off as if too burdened by grief to continue. Certainly it moved Berlioz, who admits as much and concentrates on it in his essay. With his Virgilian sensibilities, he compares the movement to one of the most emotionally charged passages in the whole of the *Aeneid*, the funeral cortège of the young Pallas that opens Book Eleven; he just quotes a few lines, and saves his detailed description for the fragmentation of Beethoven's march theme. Other composers have turned to this device of the broken melody, memorably Schubert at the climax of *"Gretchen am Spinnrade"*, when Gretchen is too overcome by the thought of Faust's kiss to be able to continue and both her voice and the spinning wheel come to a halt. Again, in the finale of Schubert's late *A major piano sonata*, when the great striding melody falters and stumbles heart-breakingly to a halt several times before gathering itself together for the conclusion. Berlioz, no pianist, may not have known the sonata, but he turns the device of the broken melody that moved him in the *Eroica* to his own ends in *Faust* with "D'amour, l'ardente flame" and at the affecting end of *La Captive*.

Most significantly, Berlioz was, famously, one of the composers who recognized that with the *Ninth Symphony*, Beethoven, this great German composer, had brought music to a critical point. Symphonic music could never be the same again. For Wagner, claiming that the *Ninth Symphony* was music crying out for redemption by poetry and, with his short story *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* in 1840, that the Master's cloak had fallen upon him, the symphonization of drama was the answer; and to make his point it was with the *Ninth Symphony* that he opened Bayreuth in 1876. Liszt, though humble before Beethoven's genius, writes one scholar,

> considered his orchestral compositions to be a continuation of Beethoven's achievement. According to the view strongly held by Liszt and Wagner, the symphony – with the exception of Berlioz – had become stagnant after Beethoven. Liszt saw it as his mission to take orchestral composition further along the path initiated by the great symphonist.[8]

As for Berlioz himself, as he wrote to his chemist friend Édouard Rocher in 1829,

> What musical ideas are fermenting in me [...] Now that I have burst the bridle of routine, I see a vast field spreading out before me, one which scholastic rules were forbidding me to enter. Now that I have heard this awe-inspiring giant Beethoven I understand the point which the art of music has reached; it's a matter of taking it up at that point and pressing on further [...] not further, that's impossible, he's reached the limits of art, but as far in another direction.[9]

And so the new direction was dramatic symphony, the *Symphonie fantastique*, *Harold in Italy*, the *Symphonie funèbre et triomphale*, especially the symphonically subtle *Romeo and Juliet*.

Beethoven and Weber met only once, in 1823 when Weber was in Vienna for the première of *Euryanthe*. With a couple of friends he drove out to Baden, where the two composers greeted each other warmly and went out for a convivial lunch together at which Beethoven played a generous and attentive host. Weber had a particular admiration for *Fidelio*, which he had conducted in Dresden, and Beethoven in turn was

---

8 Reeves Shulstad, *Liszt's symphonic poems and symphonies*, in: *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. by Kenneth Hamilton, Cambridge 2005, p. 206.

9 "que d'idées musicales fermentent en moi [...] à présent que j'ai brisé le frein de la routine, je vois se dérouler un champ immense, dans lequel les règles scholastiques me défendaient d'entrer. A présent que j'ai entendu cet effrayant géant Beethoven, je sais à quel point en est l'art musical, il s'agit de le prendre à ce point-là et de pousser plus loin [...] pas plus loin, c'est impossible, il a atteint les bornes de l'art, mais aussi loin dans une autre route." Letter to Édouard Rocher, 11 January 1829, *CG* I (see note 4), p. 229.

very impressed with *Der Freischütz*, which by then had embarked on its triumphant progress round Europe. It reached Paris in the following year, at the Odéon on Thursday the 7th of December 1824 in the guise of *Robin des bois*, adapted by Thomas Sauvage and the ubiquitous Castil-Blaze but apparently suffering only the elimination of the Hermit. The anonymous reviewer in the *Journal des débats* treated the music with respect and praised the orchestra, but was scathing about the feebleness of singers, declaring that confiding Weber's score to them was "like giving the armour of Achilles to pygmies".[10] A second performance which he mentioned as planned for the following Tuesday appears to have been cancelled, but nine days later the work returned, it seems further adapted by Sauvage and Castil-Blaze. However mutilated, it was very popular, receiving over a hundred performances. As Berlioz notes bitterly, in his sharp account of the première which opens Chapter 16 of the *Memoirs*, it made the Odéon a fortune, and Castil-Blaze a good hundred thousand francs.

In his English translation, David Cairns footnotes the butchery inflicted upon the work; but rather than dwell on that, we may note that Berlioz claims to have abandoned his worship of classical opera and forsaken the Opéra, never missing a performance at the Odéon, soon knowing *Der Freischütz*, or what was performed of it, by heart. Between 1825 and 1827 he was largely occupied with his first opera, *Les Francs-juges*, whose tribulations have been well documented; but we should note here the letter he wrote to the work's librettist, his friend Humbert Ferrand, in June 1829, when the work was rejected by the Opéra and he was entertaining hopes of German performance. He writes, "I'll have it translated into German. I'll finish the music; I'll make it an opera like the *Freischütz*, half spoken, half melodrama, and the rest music, I'll add four or five pieces […]"[11] When he writes of the work being like *Der Freischütz*, he is evidently referring principally to the form. In the overture and the surviving pieces of *Les Francs-juges*, there is not much specifically Weberian. Perhaps one could single out one use of clarinets in the low chalumeau register, some piccolo flashes, a certain independence for the violas; though these are characteristic of Weber's scoring, they might not strike one if one were not on the lookout for them. The two composers were close. As is well known, when *Der Freischütz* was finally to be admitted through the sacred portals of the Opéra he agreed to write the compulsory recitatives, reluctantly and largely so as prevent anyone with less affinity to Weber from making a hash of it. And of course, he also orchestrated Weber's *Invitation to the Dance* for the compulsory ballet, most brilliantly and Weberishly, too, so much so that it has come to overshadow

[10] "C'étoit remettre à les pygmées les armes d'Achille". *Journal des débats*, Thursday 9 December 1824, Cols 1–4.

[11] "Je vais me le faire traduire en allemand. J'achèverai la musique; j'en ferai un opéra comme le *Freischütz*, moitié parlé, moitié mélodrame, et le reste musique, j'ajouterai quartre or cinq morceaux […]" *CG* I (see note 4), p. 256.

the work's essential nature as a virtuoso piano piece. We have come to know the French version of the opera a little better, through publication in the New Berlioz Edition, recordings and also perhaps through performances in Paris and elsewhere by John Eliot Gardiner, who has suggested that this is an affinity closer than the work's anticipations of Wagner. Recitative does not tend to be creatively very revealing, but we may note perhaps two points. One is that Berlioz, notwithstanding the Opéra's ban on spoken dialogue, insists on keeping Weber's distinction with Caspar singing, that is preserving human expression however deep he is in sin, whereas the devil Samiel, locked in damnation, is bereft of the humanising quality of music. Later, to introduce Aennchen, Agathe's brightly innocent companion, Berlioz prepares the way by turning her chatter into some fresh and expressive recitative which might well be by Weber.

There are indeed Weber influences on Berlioz. In some cases, these are coming home to roost, as it were, for Weber based a crucial part of his mature operatic style on French opera. In the years when he was directing the opera at Prague, between 1813 and 1816, then at Dresden until his death in 1826, he consciously built his repertory on French opera as fertilization for the growth of German Romantic opera. The works he introduced to German audiences and musicians include a generous amount of Méhul, also works by Dalayrac, Isouard, Boieldieu, Catel and French operas by Cherubini and Spontini. Méhul, whom Berlioz admired with some reservations, gave Weber an example for the melodic manner of Max and Agathe in *Der Freischütz*; more, Méhul had the ability to give entire operatic scenes, even whole operas, a characteristic orchestral colour. The Ossianic opera *Uthal*, set in Scotland, dispenses with violins altogether and its viola-led fogginess portrays the rain and mist which, all foreigners believe, perpetually shroud the northern part of our island. His *Ariodant* set the example of a dissonant chord used motivically, as Weber was to do with Samiel's diminished sevenths; but further, when the plot descends into sinister darkness, so does the orchestration. This and much else in Méhul fell upon receptive ears with Weber, most strikingly in *Der Freischütz* with the descent from the sunlit early village scenes into the dark horror of the Wolf's Glen and back up again into light and restored happiness. This was something that Weber fully acknowledged, even wrote about, and which he used more skilfully and with more resourcefulness and dramatic force than Méhul. The example for Berlioz was this functional use of orchestration, not as colour added to invention but as a crucial element of the invention. Perhaps the most obvious example is in the *Symphonie fantastique*, with the *Scène aux champs* and the calling and echoing oboe and cor anglais and the murmuring drums, music that has little meaning without the specific instrumentation. But over a greater range,

the use of instrumental colour as part of the invention was an essential ingredient of Romantic music and Romantic orchestration.

It is not too difficult to find instances where Berlioz admired and made use of a Weberian tinge of colour, such as with the chalumeau clarinets; but if we are to regard influence as more than imitating but something flowing from one composer's imagination into another's, and also inspiring him, literally breathing life into him, it is the use of ideas in a fresh and individual manner that should be of most interest. If there is a single score which most reflects Berlioz's admiration of Weber, of whom he wrote critically very little compared to the amount he wrote on Beethoven, then I think it would be *The Damnation of Faust*. Perhaps that has something to do with elements in common with *Der Freischütz*, both works treating of love and innocence threatened by diabolical forces taking command of a foolishly impulsive young man.

"Weber's work presents us with the best treatise on instrumentation", it has been declared, by none other than Claude Debussy. "He scrutinizes the soul of each instrument and exposes it with a gentle hand." This is in the course of a fascinating interview with Robert Godet given in the interval of a dress rehearsal of *Pelléas et Mélisande* in 1902.[12] One of many felicities to which he draws attention is the writing for the viola, which Weber sometimes uses unmuted when the other strings are muted, for instance in Agathe's "Leise, leise" or at the start of the *Oberon* overture. This has something to say about the uncertain nature of the contemporary instrument, but Weber does follow Mozart, who liked playing the viola and was the first composer really to understand its solo potential, in writing for it as a solo or obbligato instrument. Mozart also gave it orchestral prominence and individuality, rescuing viola players from the underdog position they had occupied for so long (and which no doubt gave rise to all those viola jokes). All of this Berlioz takes up, so that violas open the whole of *Faust*, forlornly *dolce ed espressivo*; Aennchen's solo obbligato viola is borrowed, for different effect, by Marguérite for "Le Roi de Thulé"; violas are divided and muted at the end of Faust's "Merci doux crépuscule" and divided elsewhere in the work to add particular viola colour to the string ensemble. This is a long way from the humble harmony-filler common in so much 18th century music. Among the woodwind, Weber's emancipation of the piccolo for Caspar's sinister drinking song[13] is turned to similar effect when the evil birds flap at Faust's ride to damnation, but earlier, with great delicacy, no fewer than three piccolos are called into service for the spirits of

---

12 Translated by Godet and reprinted in *The Chesterian*, June 1926.

13 Berlioz regarded this *ricanement diabolique* ("*devilish sneering*") as *une des plus heureuses inventions de l'orchestre de Weber* ("*one of Weber's most felicitous orchestral inventions*"), see: Hector Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, ed. by Peter Bloom, Kassel 2003 (The New Berlioz Edition 24), p. 242.

flame flickering round Marguerite's house. At the other flute extreme, Berlioz had listened to the curiously brooding sound of low flute thirds that introduce Agathe's "Leise, leise". For Brander's ludicrous song of the rat, Berlioz can call upon the four bassoons that French orchestras could sometimes boast, and of course he had available a cor anglais, which Weber never did. But he must certainly have been grateful for the inspiration of Weber's clarinet writing, taken up in *Faust* with the deep chalumeau register, but also the addition of E flat clarinet and bass clarinet in novel combinations. And Weber's woodland hunting horns sound again, though it is Faust who is the quarry as they call and challenge from afar so frighteningly, and then, at the moment when he is presented with Mephistopheles's pact to which he gives his fatal signature, when they hiss malevolently with stopped tone on a minor third. In a miracle of orchestration, the actual guitar that accompanies Mephistopheles's serenade in the *Eight Scenes from Faust* becomes in the *Damnation* a rattle of pizzicato far more sinister for being played without the strum of any human hand. And there's the grimly ironic use of orchestration when, in "Voici des roses", the deceptive sweetness of Mephistopheles's melody is exposed by the snarl of the accompanying cornet and three trombones.

I think we can fairly say that Berlioz's appreciation of Beethoven and of Weber, not as of equal stature, but as representative German composers, was of crucial historical importance. If he had not responded to Beethoven with such perception, the 19th century programme symphony might have followed a very different course, or dried up completely. In a some cases, the loss might not have been very great, but in the short term it would have included Mendelssohn, who had his own debts to Weber. Coupled with Liszt's appreciation it would have included a number of Russian composers, including Tchaikovsky. Another beneficiary was Mahler, who wrote sparingly but appreciatively of Berlioz and conducted the *Symphonie fantastique* in a programme that also included the *Oberon* overture in his first season with the Vienna Philharmonic in 1898, and whose own music certainly shows his appreciation. His links to Weber were more direct, and needed no help from Berlioz. But that, of course, is another story.

Frank Ziegler

„… und jezt gerne einen Ruhigen Platz annehmen würde“

Edmund von Weber und seine Familie zwischen Rheinland, Lippe und Franken (1825–1831)

Carl Maria von Webers Halbbruder Edmund hatte seit 1820 an verschiedenen Theatern als Musikdirektor gearbeitet: in Lübeck (Wintersaison 1820/21), Danzig (Oktober 1821 bis März 1824,[1] mit Abstechern nach Elbing), Königsberg (bis zum Sommer 1824)[2] und schließlich bis Spätsommer 1826 unter Direktor Friedrich Sebald Ringelhardt, dem Ehemann von Edmunds Nichte Victorine Ringelhardt, geb. Weyrauch, in Köln und Aachen.[3] 1826 versuchte er, für sich sowie seine Töchter Therese (1809–1884) und Josephine (geb. 28. Oktober 1810) eine neue Wirkungsstätte zu finden. Mehrere Bewerbungsbriefe Edmund von Webers aus dieser Zeit sind bekannt: Beim Kasseler Hofkapellmeister Louis Spohr fragte er an, ob für ihn und seine „beiden talentvollen Töchter keine Stellung an der Casseler Hofbühne wäre“.[4] Am 5. Juni 1826 bot er von Aachen aus einem unbekannten Empfänger an, er würde bei einem Engagement seiner älteren Tochter Therese als Sängerin selbst „eine Stelle als Contra-Bass im Orchester annehmen“, denn „Musikdirektor bei einer reisenden […] Gesellschaft zu sein, ist auch

1 Der Wunsch Edmund von Webers, anschließend als Nachfolger des 1823 pensionierten Johann Peter C. Wiele Kapellmeister in Neustrelitz zu werden, ging trotz der Empfehlung durch Carl Maria von Weber (vgl. dessen Brief an Carl Graf Brühl vom 13. Februar 1824, *D-B*, 55 Ep 302) nicht in Erfüllung.

2 Auf der Reise von Königsberg nach Köln besuchte er Hamburg, wo sein ältester Bruder Fridolin von Weber lebte; vgl. Jürgen Neubacher, *Die Webers, Haydn und* Der Aepfeldieb. *Eine Untersuchung der Musikhandschrift ND VII 168 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr und Wolfgang Ruf, Tutzing 1997, Bd. 2, S. 989–1008, hier S. 1006 (Anm. 65).

3 Eine finanzielle Starthilfe Carl Maria von Webers für seinen Bruder in Köln ist durch Webers Tagebuch dokumentiert, wo am 24. Dezember 1824 festgehalten wurde: „*Euryanthe* an Ringelhart abgesendet. und *Honorar* dem Bruder Edmund geschenkt“. Die Kölner Erstaufführung unter Ringelhardts Direktion fand allerdings erst am 19. Oktober 1829 statt; vgl. Otto Heyden, *Das Kölner Theaterwesen im 19. Jahrhundert. 1814–1872*, Emsdetten 1939, S. 95. In Aachen wurde das Werk unter Ringelhardt sogar erst 1831 gegeben; vgl. Bernhard Poll, *Zeittafel zur Aachener Musikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Aachen*, Köln u. a. 1954 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 6), S. 48–68, hier S. 49.

4 Leo Liepmannssohn, Katalog zur Auktion am 15./16. Oktober 1894 (Nachlass Louis Spohr), Nr. 603 (S. 72 f.), ohne genaue Datumsangabe (Aachen 1826); Verbleib des Originals unbekannt.

kein grosses Glück“.[5] Schließlich ging am 5. Oktober 1826 ein Schreiben aus Köln an Friedrich Ludwig Schmidt in Hamburg, in dem Edmund von Weber sich als Dirigent oder Kontrabassist, seine Frau Therese, geb. Mack, als Schauspielerin („spielt das Fach der komischen Mütter in Stück und Oper ist auch etwas musikalisch“) und seine ältere Tochter als Sängerin und Schauspielerin („sehr wohl gebauth, in mereren Opera und Stücken einstudirt und sehr musikalisch“) anpries.[6] Zunächst blieb die Suche erfolglos, und so plante der stellungslose Musiker, wie sein Kollege Albert Lortzing berichtete, vorerst „auf seine eigene Faust [zu] reisen“, um „wahrscheinlich *Conzerte* auf dem Kontrabaß [zu] geben“.[7] Erst 1827 fand sich für Therese von Weber eine Anstellung als Sängerin am Detmolder Hoftheater unter Direktor August Pichler, und so zog die Familie in die lippische Residenzstadt, auch wenn der nunmehr sechzigjährige Edmund von Weber dort zunächst genauso wenig eine feste Anstellung erhielt,[8] wie seine Frau Therese und seine jüngste Tochter.

Die ältere Tochter Therese hatte bereits bei der Ringelhardt’schen Truppe erste Erfahrungen als Solistin gesammelt: In Aachen hatte sie am 1. Januar 1826 (noch 16-jährig) das Lieschen in Paisiellos *Schöner Müllerin* gespielt und „sich als Anfängerin lobenswerthe Mühe“ gegeben;[9] es folgten u. a. Auftritte als Knabe Elamir in Salieris *Axur* (21. Januar)[10] und als Zerline in Mozarts *Don Giovanni* (8. Juni).[11] Besonders gegen Ende der Aachener Sommerspielzeit 1826 war sie offenbar aufgrund personeller Engpässe eine unverzichtbare Stütze, hatte doch Albert Lortzing seinem Freund Schäfer berichtet: „wir brauchen sie unter uns gesagt, wie das liebe Brod.“[12] So konnte Therese sich auch als Cherubino in *Figaros Hochzeit* und Ännchen im *Freischütz* „nicht ohne einigen Erfolg“ versuchen.[13] Der Korrespondent des *Rheinisch-Westphälischen Anzeigers* urteilte wohlwollend:

---

5 Mehrfach bei Leo Liepmannssohn, u. a. Katalog 163 (ca. 1906/07), Nr. 873 (S. 79); Katalog 174 (ca. 1909/10), Nr. 2218 (S. 126); Verbleib des Originals unbekannt.

6 Vgl. Neubacher, *Die Webers, Haydn und Der Aepfeldieb* (wie Anm. 2), S. 1005 f. (Anm. 65, Zitate auf S. 1006) und S. 996 (Anm. 30, dort Signatur).

7 Brief vom 21. August 1826 an Ludwig Schäfer; vgl. Albert Lortzing, *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Irmlind Capelle, Kassel 1995 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 5.

8 Vgl. Joachim Veit, Art. *(Franz) Edmund (Kaspar Johann Nepomuk Joseph Maria) Weber*, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, 2. edition, hg. von Stanley Sadie, Bd. 27, London 2001, S. 134.

9 *Rheinische Flora, Blätter für Kunst, Leben, Wissen und Verkehr*, Aachen, Jg. 2, Beilage zu Nr. 2 (3. Januar 1826); alle Beilagen ohne Paginierung.

10 Ebd., Jg. 2, Beilage zu Nr. 14 (24. Januar 1826): ihr „Gebet wurde mit verdientem Beifall belohnt“.

11 Ebd., Jg. 2, Beilage zu Nr. 91 (11. Juni 1826): „Das Viertelstimmchen […] verfloß in dem großen Hause, wie ein Bach im Meere.“

12 Lortzing, *Briefe* (wie Anm. 7), S. 5.

13 Vgl. *Historische Übersicht des Theaters in Aachen von 1825 bis Ende 1828*, in: *Almanach für’s Aachener Stadt-Theater auf das Jahr 1829*, hg. von Dr. Arendt, Aachen 1829, S. 74 f.

> Dem. v o n W e b e r, die Tochter unseres Musikdirektors, ist noch Anfängerin in der Oper, ein junges liebenswürdiges Mädchen, welche durch ihr Auftreten als Emilie im Othello, Cherubin im Figaro, und Zerline im Don Juan gezeigt hat, daß mit der Zeit eine tüchtige Sängerin aus ihr werden kann.[14]

Nach dem Abgang ihres Vaters Edmund blieb sie im Herbst 1826 vorerst bei der Ringelhardt'schen Truppe in Köln und entwickelte sowohl im Schauspiel als auch in der Oper zunehmend Routine.[15]

Unter August Pichler debütierte Therese von Weber Anfang 1827 in Münster;[16] ihre erste Wochengage von 12 Talern erhielt sie am 29. Januar für die fünfte Kalenderwoche (29. Januar bis 4. Februar 1827) ausgezahlt.[17] Zudem wurde ihr einmalig ein Reisegeld („Für Fracht, der, Freulein von Weber angehörigen Sachen, von Cöln nach Münster“) von mehr als 8 Talern gezahlt.[18] Ein dortiger Korrespondent urteilte, dass „der Gesang dieser jungen Künstlerinn in einer recht guten Schule gebildet worden, ihre Intonation rein und richtig, dagegen ihre Stimme noch schwach, jedoch rein und klangvoll sei.“ Weiter heißt es:

> Daß Fräulein von Weber in ihrem Spiele noch nicht den Gipfel der Kunst erstiegen habe, vielmehr noch Anfängerin, sowohl in dieser Beziehung als in der Kunstfertigkeit des Gesanges sei, darüber ist der kunst- und sachverständige Theil des hiesigen Publikums sich völlig einig; allein nur durch zweckmäßige Aufmunterung kann das aufkeimende Talent zum weiteren Fortschreiten auf der angefangenen Kunstbahn ermuthiget werden.[19]

---

14 Korrespondenzbericht aus Aachen von Anfang August, gez. „Spektator d. J.“, in Bd. 46, Beilage zu Nr. 69 (30. August 1826), Sp. 1528.

15 Vgl. *Rheinische Flora* (wie Anm. 9), Jg. 2, Nr. 161 (14. Oktober 1826), S. 644: Mitwirkung in Schreyvogels Einrichtung der *Donna Diana* am 6. Oktober; Beilage zu Nr. 164 (19. Oktober 1826): Zerline im *Don Giovanni* am 11. Oktober („diese angenehme Erscheinung belebt sich allmählig, wie Pygmalion's Stein, aber leider sehr allmählig“); Beilage zu Nr. 175 (9. November 1826): Mitwirkung in Kotzebues *Erbschaft* am 5. November; Beilage zu Nr. 181 (19. November 1826): Emilia in Rossinis *Otello* am 15. November („ein günstiges Zeugniß ihres Fortschreitens“).

16 Das Detmolder Hoftheaterensemble spielte 1827 von Januar bis April in Münster und ab Mitte April in Osnabrück; vgl. Lortzing, *Briefe* (wie Anm. 7), S. 10.

17 Lippische Landesbibliothek Detmold (*D-DT*), Theaterakten, Signatur TA 101, 1827: Gagenbuch Nr. 23 Therese von Weber pro 1827. Alle Angaben zu diesem Aktenbestand verdanke ich Irmlind Capelle, die gemeinsam mit Kristina Richts im Projekt „Detmolder Hoftheater 1825–1875“ u. a. die dortigen archivalischen Quellen erschließt. Die Angaben entsprechen dem derzeitigen Bearbeitungsstand; das Auftauchen weiterer Quellen im Rahmen der Arbeit ist nicht auszuschließen.

18 Ebd., TA 1, diverse Ausgaben 1827, S. 81 (Nr. 33).

19 *Rheinische Flora* (wie Anm. 9), Jg. 3, Nr. 20 (16. Februar 1827), S. 80. Derselbe Bericht erschien offenbar nochmals an anderer Stelle; die hier zitierte Passage griff der Autor einer ungezeichneten „Entgegnung“

Obgleich der Münsteraner Berichterstatter betonte, dass die Direktion der jungen Künstlerin „ohne Zweifel […] nur […] jugendliche, sogenannte zweite Gesangparthieen“ übertragen werde, wurde sie nachfolgend in Detmold auch in größeren Rollen besetzt. Der gestrenge Kritiker Christian Dietrich Grabbe beurteilte sie als Anna in Boieldieus Oper *Die weiße Frau* in der Aufführung am 16. September 1827 daher wenig freundlich: „ihr Spiel ist matt, ihre Stimme dünn, noch von wenig Schule zeugend […]. Als e r s t e Sängerin genügt sie nicht,[20] – aber daß sie Ermunterung verdient, daß bei ihrer Jugend sich das Bessere entwickeln kann, gesteht Ref. gern ein.“[21] Auch als Amenaide in Rossinis *Tancred* drei Tage später zeigte sie laut Grabbe „keine Bravour“.[22] An Gubitz’ *Gesellschafter* berichtete Grabbe Anfang 1828 immerhin, dass das Detmolder Ensemble „ein treffliches, angehendes Talent, von Schule und Bildung, in Fräulein v. Weber“ besitze,[23] und an die Dresdner *Abend-Zeitung* meldete er im April 1828:

> Fräulein v. W e b e r […] wird in zweiten Parthieen jede Bühne zieren, und man gesteht dieß um so herzlicher, als sie durch fleißiges Streben sich Tag für Tag die Gunst des Publikums mehr gewinnt. Sie aber als erste Sängerin zu benutzen, wie es denn oft geschieht, heißt sie aus ihrer Sphäre reißen, sie in Gesang und Spiel für dieselbe verderben, und dagegen das Publikum mit Bravour-Parthieen ermüden, denen nichts fehlt als die Bravour. Mit einer so dünnen Stimme als die des Fräul. v. Weber die Recitative und Arien der Donna Anna vortragen zu hören, erregt die Empfindung, als wenn statt des Stromes ein Bächlein dahinrauschte. Weit lieber hätten wir die Sängerin als Fanchon gesehen, besonders da sie auch nicht übel spielt […].[24]

---

aus Münster vom 6. Februar 1827 auf, die im *Rheinisch-Westphälischen Anzeiger*, Bd. 47, Beilage zu Nr. 13 (14. Februar 1827), Sp. 247–250 erschien. Dort (Sp. 248) ist zur Quelle der Aussage angegeben: „Ueber ihren Werth hat sich der Verfasser des im Westphälischen Merkur *sub* No. 8 enthaltenen Aufsatzes wahr und richtig ausgesprochen, und wir müssen dieser Ansicht in sofern unbedingt beitreten.“

20 Das wiederholte Betonen der Berichterstatter, dass Therese von Weber keinesfalls für erste Partien geeignet sei, könnte auch Reaktion auf eine Falschmeldung des Kölner *Rheinischen Unterhaltungsblatts* (Jg. 3, 1827, Nr. 12) sein. Dieser widersprach der anonyme Münsteraner Bericht vom 6. Februar im *Rheinisch-Westphälischen Anzeiger* (vgl. Anm. 19, Sp. 247 f.), nach welchem die Debütantin nicht, wie im *Unterhaltungsblatt* behauptet, „als Agathe im Freischützen rauschend herausgerufen, in den Dorfsängerinnen als Rosine aufgetreten“ und „am allerwenigsten als e r s t e Sängerin engagirt“ sei.

21 Christian Dietrich Grabbe, *Werke*, Bd. 4, Emsdetten 1966, S. 69 (Bericht aus der *Westphalia* vom 29. September 1827), siehe auch http://www.grabbe-portal.de [Stand: 30. Nov. 2015].

22 Ebd., S. 72.

23 Ebd., S. 77.

24 Ebd., S. 80 f. Der mit „B. B“. gezeichnete Originalbeitrag erschien in der *Abend-Zeitung* 1828, Nr. 99 (24. April), S. 396, Nr. 100 (25. April), S. 400, Nr. 101 (26. April), S. 404 (dort das obige Zitat) und Nr. 102 (28. April), S. 408 sowie nochmals in: *Westphalia, eine Zeitschrift für unbefangene Leser aus allen Ständen,*

Diese Fehlbesetzungen dürften dem Ehrgeiz der Familie von Weber zuzuschreiben sein. Von großen Ambitionen zeugt auch die Stückwahl zur Benefiz-Vorstellung für Therese von Weber am 14. März 1828 in Münster: Mozarts *Entführung aus dem Serail*.[25] Albert Lortzing schrieb seinen Eltern am 2. Juni 1828 aus Osnabrück:

> Mit unsrer *Weber* will es nicht beßer werden. Sie ist vergangene Woche nach 4 Wöchentlicher Pause wieder aufgetreten als *Rosine* im *Barbier v. Sevilla*, aber sie kann das (*G*) oben nicht ohne Anstrengung nehmen, und aushalten gar nicht, sie singt jetzt beinahe nur alle 14 Tage einmal, weil wir noch andre Sängerinnen haben […]. Wenn's mit der Weber nicht beßer wird, so müßen sie grade zu betteln gehn. – Jetzt schimpft die *Bagage*, ihre Tochter habe zu viel singen müßen, sehr wahr! Aber hat man einer Andern eine erste Parthie gegeben, so haben sie *Scandal* gemacht und geschrien, ihre Tochter würde zurückgesetzt.[26]

Nachfolgend gelang offenbar der Fachwechsel und damit auch die stimmliche Konsolidierung, wie wiederum Lortzing seinen Eltern am 8. November 1828 aus Münster mitteilte: „Die *Weber* benimmt sich sehr klug. Sie macht auf die *Bravour=parthien* keine Ansprüche mehr, sondern will sich mehr in das Spielparthienfach, wo leichter Gesang vorherrschend ist, hineinwerfen, was sie auch erhalten wird […]“.[27] Tatsächlich gab Therese von Weber kurz darauf in der Einstudierung des *Oberon* eine vergleichsweise kleine Partie: den Puck.[28]

---

hg. von Dr. F. P. Glanzow, Herford, Jg. 7, Nr. 43 (25. Oktober 1828), S. 342 f., Nr. 44 (1. November 1828), S. 350 f. und Nr. 45 (8. November 1828), S. 358–360 (obiges Zitat auf S. 358 f.).

25 Vgl. *Westfälischer Merkur*, Münster, 1828, Nr. 32 (13. März). Während der Münsteraner Spielzeiten der Detmolder Gesellschaft vom 4. Januar bis 1. April, von Anfang September bis 25. November sowie im Dezember 1828 standen in den dortigen Konzerten erstaunlich viele Kompositionen von Carl Maria von Weber auf dem Programm. Das lässt zumindest die Vermutung zu, dass Edmund von Weber in die Planungen eingebunden war bzw. Aufführungs-Material aus seinem Besitz zur Verfügung stellte. Georg Schmidt annoncierte für den 11. März ein Finale aus der *Euryanthe*, für den 15. März und den 11. Oktober die *Oberon*-Ouvertüre, für den 18. Dezember eine Sopran-Arie aus *Oberon* sowie für den 27. Dezember nochmals die *Oberon*-Ouvertüre und ein Finale aus *Euryanthe*; vgl. ebd., Beilage zu Nr. 23 (21. Februar), Beilage zu Nr. 31 (11. März), Nr. 146 (5. Oktober), Nr. 187 (16. Dezember) und Nr. 192 (25. Dezember). Außerdem spielte der Münsteraner Hornist Rammelsberg am 30. Dezember Webers *Horn-Concertino* (im selben Konzert erklang die *Freischütz*-Ouvertüre); vgl. ebd. Nr. 194 (28. Dezember).

26 Lortzing, *Briefe* (wie Anm. 7), S. 14.

27 Ebd., S. 19.

28 Vgl. das Kostümbuch in *D-DT*, Theaterakten, TA 54, S. 273; siehe hierzu den Beitrag von Irmlind Capelle im vorliegenden Band. Die Erstaufführung des *Oberon* in Münster fand am 19. November 1828 statt; vgl. *Westfälischer Merkur*, Münster, 1828, Nr. 170 (16. November). Am 14. Dezember 1828 folgte die Detmolder Erstaufführung.

Die ältere Tochter war also in Detmold versorgt; mit ihrer Jahreseinnahme von 600 Talern[29] lag sie, verglichen mit ihren Kollegen, im „Mittelfeld", einer Anfängerin mit herausgehobenen Partien angemessen. Daneben stand ihr offenbar jährlich ein Benefiz zu: Schon Anfang 1827, unmittelbar nach ihrer Ankunft, erhielt sie die komplette Einnahme (abzüglich Unkosten) einer Vorstellung von Peter von Winters Oper *Das unterbrochene Opferfest* (53 Taler, 14 Groschen),[30] im Jahr darauf die halbe Einnahme der bereits genannten Vorstellung der Mozart'schen *Entführung* am 14. März 1828 (immerhin 57 Taler, 23 Groschen).[31] Außerdem gab es mehrfach Zusatzzahlungen, so im Juni 1827 5 Taler, 16 Groschen Extra-Vergütung „für eine Rolle in der schönen Müllerin" von Paisiello,[32] in Einzelfällen Garderobengeld[33] sowie 1828 eine Gratifikation von 24 Talern „Auf höchsten Befehl".[34]

Vater Edmund von Weber suchte hingegen weiterhin eine neue Anstellung, wie ein im Archiv des Verlages Schott erhaltener Brief bezeugt.[35] In der von Gottfried Weber herausgegebenen Musikzeitschrift *Caecilia* hatte der stellungslose Musiker folgende „Anzeige" gefunden, die ihm offenbar vielversprechend erschien:

> Ein Musiklehrer wird gesucht.
> In einer der angenehmsten Städte des Grossherzogthums Nieder-Rhein, würde ein Musiklehrer, welcher gründlichen Unterricht auf dem Clavier und im Gesange ertheilen könnte, besonders wenn er noch Violin oder Bass spielte, ein reichliches Auskommen finden. Nähere Auskunft ertheilt die Musikhandlung von B. Schotts Söhnen, wenn man sich portofrei an sie wendet.[36]

Darauf bezugnehmend schrieb Edmund von Weber am 10. November 1827 (in recht fehlerhaftem Deutsch) an den Mainzer Verlag, in dem auch die *Caecilia* erschien:

---

29 *D-DT*, Theaterakten, TA 1 (Ausgaben-Journal 1826 und 1827, Gagen), S. 31, TA 3 (Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse), S. 4 (1828) und S. 93 (1829). Die anteiligen Einnahmen 1827 (ab Ende Januar, vgl. Anm. 17) und 1829 (bis Ende August) betrugen 580 bzw. 450 Taler.

30 Ebd., TA 83, 1837: Beläge zur Theater-Rechnung, Tit. V Für Benefize und Gastdarstellungen, Nr. 3 (Abrechnung vom 28. Januar 1827).

31 Ebd., TA 3 Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse 1828 und 1829: Benefize 1828, Nr. 8; die Gesamteinnahme der Vorstellung betrug 137 Taler, 4 Groschen, vgl. TA 28, Einnahme-Journal 1828–1835, S. 5 (unter 14. März).

32 Ebd., TA 1, Ausgaben-Journal 1826 und 1827, Tit. IV diverse Ausgabe 1827, S. 92 (Nr. 214).

33 Ebd., TA 1, Ausgaben-Journal 1826 und 1827, Tit. II Ausgabe für Bibliothek und Garderobe 1827, Nr. 74: 1 Taler, 10 Groschen für die Anfertigung von einem Paar Schuhe; TA 1, Ausgaben-Journal 1826 und 1827, Tit. IV diverse Ausgabe 1827, S. 100 (Nr. 292): 25 Taler „Vergütung für Garderobe".

34 Ebd., TA 3 Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse 1828 und 1829, Tit. IV diverse Ausgabe 1828, S. 69 (Nr. 450).

35 *D-B*, Schott-Archiv, Nr. 26000; auf der Rückseite seitenverkehrt der Verlagsvermerk: „*von Weber* | *Lippe Detmold* | 10 *Nov.* 1827".

36 *Intelligenzblatt zur Caecilia* 1827 [eigentlich zu Bd. 7 = Heft 25 bis 28, Mainz 1828], Nr. 25, S. 33.

An die Musikhandlung v. B: Schotts Söhnen

Da man einen Musiklehrer in Großherzogthums des Nieder Rhein wünscht zu haben, so bin [ich] so frey um der nähren Ausku[n]ft zu bitten. ich bin der Bruder [von] *Carl Maria v: Weber*, der 20 Jahre als MusikDirektor bey den Besten Theaters gestanden hat,[37] und jezt gerne einen Ruhigen Platz annehmen würde. ich bin zwar verheirathet da aber meine Tochter eine Brave Sängerin ist und hier beym Hoftheater *angagiert* ist, so ist Sie mit Mutter und Schwester versorgt. Die verlangten eigenschaften des Musiklehre[r]s besitze alle, ich gebe auf allen seiten Instrumenten Unterricht, so wie in Gesang wo ich schon viele Sängerinnen gebildet habe, ich kann mich auch auf das Zeugniß des H: *Capellmeisters* Haßloch wie des *Capellmeisters Detousch*, die beyde in Ihrer nähe sind, berufen.

ich habe die Ehre mich zu
nennen Edmund *von Weber*
Musikdirektor

Lippe Detmold.
d 10ten *Nov:* 1827.

Vor einen Jahre hatte das Vergnügen Sie selbst in Mainz zu sprechen, ich kaufte noch die 4händige *Ouvertur* aus *Oberon*[38]

[verso:] N: S:
Ich bitte um baldige Antwort, die Türkischen Instrumente die hieher kommen habe ich vorgeschlagen, und ich hoffe das ich Ehre damit einlegen werde, die Pauken die wir damals nach Aachen bekamen, waren recht gut.

von Weber
beim Fürstlichen Hofftheater | in | Lippe Detmold.

[37] Als Musikdirektor war Edmund von Weber bereits 1810/11 am Bergischen Theater in Elberfeld und Düsseldorf sowie 1811/12 unter Prinzipal Georg Dengler in Freiburg/Breisgau und Bern tätig, während seiner nachfolgenden Jahre in Bern (bis 1819) sind jedoch keine Theater-Kontakte bezeugt; vgl. Ryuichi Higuchi und Frank Ziegler, *„Fürchte Gott! Und wandle den Weg der Tugendt“. Das Stammbuch Edmund von Webers als biographische Quelle*, in: *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.* 18 (2008), S. 5–32, hier S. 28 f., 32.

[38] Vermutlich ist das bei Schlesinger in Berlin erschienene vierhändige Arrangement der Ouvertüre von Johann Philipp Schmidt (VN: 1382), erschienen im August 1826, gemeint. Auf einem Lieferschein vom 22. September 1826 (*D-B*, Schott-Archiv, in Nr. 2557) ist die Übersendung von sechs Exemplaren der Ausgabe von Schlesinger an Schott vermerkt.

> mit H. *Capelmeister Destousch* war ich als Schüler bey *Haydn*,[39] und den H: *Capellmeister* Haßloch habe erst vor einen Jahre in Darmstadt besucht,[40] wenn es nöthig wäre so könte sehr Bald die Stelle annehmen.

Dass Edmund von Weber die gewünschte Anstellung nicht erhielt, verwundert nach diesem recht konfusen Brief mit einem Nachtrag zum Haupttext, einem Nachsatz und einem Nachtrag zum Nachsatz kaum. Zudem passte sein Bewerbungsprofil (Lehrer für alle Streichinstrumente und Gesang) nicht genau zu den Ausschreibungsbedingungen (in erster Linie Lehrer für Klavier und Gesang, evtl. mit zusätzlicher Befähigung für Geige oder Bass). Und sicher war es alles andere als geschickt, gleich im ersten Satz zu erwähnen, in erster Linie an einem ruhigen Posten zur Alterssicherung interessiert zu sein, anstatt die jahrelangen Erfahrungen als Lehrer (u. a. in Bamberg 1809, Bern ab 1812 und Lübeck 1819/20) zu betonen. Vielleicht rechnete Weber aber auch damit, dass sich seine in den letzten Jahren zunehmende Amtsmüdigkeit ohnehin herumgesprochen hatte.

Während seiner Anstellung bei Ringelhardt war Edmund von Weber sowohl in Köln als auch in Aachen immer wieder das Ziel harscher öffentlicher Angriffe von seiten der ortsansässigen Kritiker gewesen. Zu seinem Kölner Benefiz am 3. Februar 1825 (C. M. von Webers *Freischütz*) liest man noch: „Hr. v. Weber wußte die Achtung des zahlreich versammelten Publikums durch ein gut besetztes Orchester in einem ausgezeichneten Grade zu würdigen“.[41]

Doch zur Aufführung von Hérolds *Wunderglöckchen* am 21. Februar schrieb derselbe Kritiker: „Das Orchester schoß mehrere Böcke. Der Musikdirektor spielte mit seinem Fidelbogen auf dem Notenbuche ein die Hauptsache störendes Nebenkonzert.“[42]

---

39 Edmund von Weber war von Anfang 1787 bis Mai 1788 Schüler Joseph Haydns in Esterháza; vgl. Higuchi/Ziegler, *Das Stammbuch Edmund von Webers* (wie Anm. 37), S. 10, 29. Franz Seraph von Destouches (1772–1844), ab 1787 für vier Jahre Kompositions-Schüler Haydns und Cellist der Hofkapelle in Esterháza, war von 1820 bis zu seiner Pensionierung 1841 Hofkapellmeister in Homburg.

40 Gemeinsam mit Theodor Haßloch (1769–1829) war Edmund von Weber 1797 bis 1799 am Kasseler Hoftheater engagiert; vgl. Higuchi/Ziegler, *Das Stammbuch Edmund von Webers* (wie Anm. 37), S. 19, 31. Haßloch war seit 1810 in Darmstadt als Regisseur, Tenor und Schauspieler engagiert, seit Oktober 1811 als Hofmusikmeister; vgl. Dismas Fuchs, *Chronologisches Tagebuch des Großherzoglich Hessischen Hoftheaters, von der Begründung bis zur Auflösung desselben. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Schaubühnen*, Darmstadt 1832, S. 14, 27 f., 43. 1813 wurde er Hofkapellmeister. E. von Webers Aufenthalt 1826 in Darmstadt ist ansonsten nicht dokumentiert, passt aber zu Lortzings Hinweis auf dessen Reiseplanungen im Brief vom 21. August 1826 (vgl. Anm. 7) in Zusammenhang mit der Engagementssuche.

41 *Rheinische Flora* (wie Anm. 9), Jg. 1, Nr. 29 (19. Februar 1825), S. 116. Der Kölner Kritiker zeichnete seine Beiträge mit „Attento“ (Aufgepasst).

42 Ebd., Jg. 1, Beilage zu Nr. 34 (27. Februar 1825); die Beilagen dieser Zeitschrift sind durchgehend ohne Paginierung. In derselben Ausgabe heißt es zu C. M. v. Webers *Preciosa* am 20. Februar: „Das Orchester spielte unter der Direktion des H. E d m u n d v. W e b e r mit vieler Anstrengung“.

Ähnliche Urteile finden sich mehrfach: Bei Rossinis *Tancred* am 17. Januar wurde bemängelt, dass die Chöre „so miserabel einstudirt [waren], daß mehrere Störungen nicht unbemerkt blieben“.[43] Zur zweiten Kölner Aufführung von Spohrs *Jessonda* am 9. Mai heißt es: „Ueber die Leistung des Orchesters bei dieser schwierigen Musik schweigen wir lieber.“[44] Zur Eröffnung des Aachener Theaters mit der *Jessonda* am 15. Mai 1825 rügte der dortige Rezensent Johann Baptist Rousseau (gleichzeitig Herausgeber der Zeitschrift *Rheinische Flora*, in der alle diese Kritiken erschienen), dass etliche Tempi, obwohl per Metronomangaben genau bezeichnet, völlig „vergriffen“ gewesen seien, und bemerkte: „es möge dem Herrn Musikdirektor gefallen, seine Zurufungen an’s Orchester nicht so gar laut und die Illusion störend anzubringen […]“.[45] Auch bei Mozarts *Entführung aus dem Serail* am 10. Juni wurde der Dirigierstil des Musikdirektors heftig angegriffen: „Das Orchester war brav, nur ging die Trommel zu dumpf. Herr v. Weber, der Gläserzerschmetterer, kann *Forte* und *Presto* angeben, ohne deswegen des Fußstampfens zu bedürfen.“[46]

Waren die Kritiker hingegen mit der Orchesterleistung zufrieden, wurden die ansässigen Musiker zwar gelobt, der „zugereiste“ Musikdirektor aber mit keiner Silbe erwähnt.[47] Allerdings deuten Berichte auswärtiger Besucher darauf hin, dass es um die Qualität des Kölner Orchesters nicht zum Besten stand, so dass Edmund von Weber möglicherweise aufgrund des ihm zur Verfügung stehenden Personals resignierte. Der Londoner Sir George Smart sprach nach seinem Besuch einer Aufführung von Méhuls *Joseph* am 16. November 1825 von einem „bad orchestra consisting of eight violins, two viole, two ’celli and two Bassi, with the usual number of wind instruments“,[48] und Wilhelm Speyer, der am 9. Mai 1825 eine Aufführung der *Jessonda* besucht hatte, berichtete am 12. Mai dem befreundeten Komponisten Louis Spohr, das Orchester bestünde „fast gänzlich aus Greise[n], lauter 60 bis 70jährige Menschen“.[49] Das Aache-

43 *Rheinische Flora* (wie Anm. 9), Jg. 1, Beilage zu Nr. 22 (6. Februar 1825).
44 Ebd., Jg. 1, Beilage zu Nr. 77 (15. Mai 1825).
45 Ebd., Jg. 1, Beilage zu Nr. 78 (17. Mai 1825).
46 Ebd., Jg. 1, Beilage zu Nr. 93 (14. Juni 1825).
47 Ebd., Jg. 1, Nr. 71 (5. Mai 1825), S. 284 (zu Fioravantis *Sängerinnen auf dem Lande* am 18. April in Köln: „Die Aufführung war sehr gelungen, und Ref. möchte behaupten, daß während des ganzen Winters keine Oper so präzise dargestellt wurde, als diese, sowohl von Seiten der Sänger und Sängerinnen, als des Orchesters“.), Nr. 79 (19. Mai 1825), S. 316 (zu Aubers *Schnee* am 17. Mai in Aachen: „Sänger und Orchester waren im besten Einklang“), Nr. 86 (2. Juni 1825), S. 344 (zu Mozarts *Titus* am 30. Mai in Aachen: „Das Orchester that alles nur Mögliche; die erste Klarinette, an der Stelle des Bassethorns, war unübertrefflich“.).
48 Hugh Bertram Cox und C. L. E. Cox (Hg.), *Leaves from the Journals of Sir George Smart*, London 1907, S. 221; demnach dirigierte Edmund von Weber selbst vom Geigenpult aus mit dem Bogen.
49 Vgl. Till Gerrit Waidelich, *Die Beziehungen zwischen Carl Maria von Weber und Louis Spohr im Spiegel ihrer Korrespondenz*, in: *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.* 24 (2014), S. 117–144, hier S. 138; Speyer kritisierte u. a. die Tempi.

ner Orchester scheint zu jener Zeit das bessere gewesen zu sein.[50] Die Angriffe auf Edmund von Weber in der örtlichen Presse nahmen mehr und mehr hämischen Charakter an: Zur Aufführung von Boieldieus *Der neue Gutsherr* am 4. Juli wurde glossiert: „im Orchester war Alles munter, nur Einer – schlief".[51] Dass damit der Musikdirektor gemeint war, bezeugt der Hinweis, dass Edmund von Weber im *Don Giovanni* am 20. Juli von einem solchen „magnetischen Schlaf überfallen" wurde, dass er „zweimal den Ton nicht angab" und dadurch „Sänger und Orchester gleich stark" verwirrte: „Er mußte ordentlich von beiden Theilen fortgeschleppt werden."[52] Auch anlässlich der Aufführung von Cherubinis *Wasserträger* am 3. August berichtete der Aachener Kritiker von „der apathiegleichen Art, wie jetzt bei uns die Oper dirigirt wird".[53] Selbst in der „Historische[n] Übersicht des Theaters in Aachen von 1825 bis Ende 1828" in dem von Johann Sigismund Arendt herausgegebenen Theater-Almanach von 1829 liest man, dass das Aachener Orchester „von dem der [Ringelhardt'schen] Gesellschaft attachirten Musikdirektor, H e r r n v o n W e b e r (älterem Bruder des berühmten Komponisten) träge und schläfrig geleitet" wurde.[54] Nach der Rückkehr von Ringelhardts Truppe nach Köln urteilte der dortige Rezensent über die *Preciosa*-Darbietung am 28. Oktober: „Das Tempo der Ouvertüre sowie einiger anderer Musikstücke war zu langsam."[55] Zu Spontinis *Vestalin* am 30. November legte er noch nach:

> Dann bleibt uns noch zu bemerken übrig, es möge doch dem Hrn. von Weber gefallen, die Partitur etwas genauer zu studiren: die Ouvertüre fängt mit einem Andante an und nicht mit einem Adagio, dann folgt ein Presto und kein Allegro. Ein Glück ist es, sowohl für das Publikum als die Sänger, daß diese gewöhnlich das Tempo selbst einsetzen, wo denn der Herr Taktschläger blos nach Anderer Gefühl den Takt sichtbar und hörbar nachschlägt.[56]

Anlässlich der Aufführung von Paers *Sargines* am 6. Januar 1826 in Aachen liest man die

> Bemerkung, welche sowohl für diese als fast alle anderen Opern gilt, daß die Orchesterbegleitung bei uns meistens so stark zu sein pflegt,

[50] Vgl. *Rheinische Flora* (wie Anm. 9), Jg. 1, Nr. 94 (16. Juni 1825), S. 378 (zu Fioravantis *Sängerinnen auf dem Lande* am 13. Juni): „Unsere Musiker bewährten ihren alten Ruhm, eines der besten Stadtorchester in Nähe und Ferne zu bilden."

[51] Ebd., Jg. 1, Nr. 106 (7. Juli 1825), S. 426.

[52] Ebd., Jg. 1, Nr. 115 (24. [recte 23.] Juli 1825), S. 462.

[53] Ebd., Jg. 1, Nr. 123 (6. August 1825), S. 494.

[54] Vgl. *Almanach für's Aachener Stadt-Theater auf das Jahr 1829*, hg. von Dr. Arendt, Aachen 1829, S. 54; vgl. ebd., S. 75: „das Orchester kränkelte an schläfriger Leitung des Herrn von Weber".

[55] *Rheinische Flora* (wie Anm. 9), Jg. 1, Nr. 173 (3. November 1825), S. 692.

[56] Ebd., Jg. 1, Beilage zu Nr. 193 (8. Dezember 1825).

> daß sie die Singstimme entweder ganz überflügelt oder zum mindesten benachtheiligt. Ein *Pianissimo* kommt höchst selten klar hervor, und bei dem *Forte* hört man nichts als das Stürmen der Instrumente; daß die Sängerin wirklich singt, kann man oft blos den Bewegungen ihres Mundes absehen.[57]

Und selbst Edmund von Webers Benefiz-Aufführung am 3. März 1826 in Köln gab Anlass zur Frage, was sich der Musikdirektor dabei gedacht habe, ausgerechnet „eine solche und so alte Oper“ wie Grétrys *Richard Löwenherz* auszuwählen.[58] Besonders in Aachen hielt der Spott an; zu Spontinis *Vestalin* am 14. Juli heißt es: „Der Musikdirektor war heute so fest an sein Pult, wie Prometheus an den Felsen, gebannt, daß er nicht im Stande war, der Virtuosität der Sänger und Sängerinnen zu folgen; er hinkte daher ihrem Auffluge nach.“[59] Immerhin konnte Edmund von Weber vor seinem Abschied von Aachen am 30. August 1826 in Spontinis *Cortez* (zu seinem Benefiz) nochmals sein Können unter Beweis stellen, so dass auch der Kritiker Rousseau die „sehr gelungene Aufführung“ anerkannte.[60]

In Detmold hatte sich Edmund von Weber aus dem öffentlichen Musikleben zunächst offenbar weitgehend zurückgezogen; Tochter Therese war die Hauptverdienerin der Familie. Nachdem die erhoffte Anstellung als Lehrer nicht zustande kam, dürfte er allerdings Orchesterdienste versehen haben. In der zweiten Jahreshälfte 1828 sprang er offenbar zunächst vertretungsweise ein, da er keine reguläre Gage erhielt, sondern lediglich innerhalb der Extra-Ausgaben für das Orchester aktenkundig wurde.[61] Erst für die Monate Januar bis August 1829 liegen Gagenabrechnungen als festangestellter Orchestermusiker vor, nach welchen der „Alt-Violinist“ Edmund von Weber insgesamt 40 Taler erhielt; seine Wochengage (2 Taler, 12 Groschen) betrug weniger als ein Fünftel jener der Tochter Therese.[62] Durch die Vermittlung der im Brief erwähnten Instrumente für die sogenannte ‚Türkische Musik‘, so sie denn überhaupt zustande kam, dürfte er kaum mitverdient haben, aber durch Zusatzdienste als Notenkopist konnte er das Familieneinkommen aufbessern: Laut Rechnungen des Detmolder Hoftheaters

---

57 *Rheinische Flora* (wie Anm. 9), Jg. 2, Beilage zu Nr. 8 (10. Januar 1826).

58 Ebd., Jg. 2, Nr. 40 (11. März 1826), S. 160.

59 Ebd., Jg. 2, Beilage zu Nr. 111 (16. Juli 1826).

60 Ebd., Jg. 2, Beilage zu Nr. 138 (3. September 1826). Die Kölner Vorstellungen ab Herbst 1826 leitete bereits der neue Ringelhardt’sche Musikdirektor C. G. Woywoda; vgl. ebd., Jg. 2, Beilage zu Nr. 160 (12. Oktober 1826).

61 *D-DT*, Theaterakten, TA 3 Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse 1828 und 1829, Tit. III Orchester 1828, S. 40 (August bis November): Nr. 35 (12 Taler, 12 Groschen), Nr. 37 (2 Taler), Nr. 52 (3 Taler, 8 Groschen „für Quartet-Proben“) und Nr. 54 (11 Taler, 16 Groschen).

62 Ebd., TA 3 Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse 1828 und 1829, Tit. I Gagen 1829, S. 94 (Nr. 35); außerdem das Gagenbuch Nr. 35 Edmund von Weber (Sign.: TA 101, 1829, Nr. 35).

wurde er zwischen Januar und Mai 1829 für Teile der Aufführungsmaterialien zu Méhuls *Je toller je besser*,[63] Dalayracs *Die zwei Worte*[64] und Louis Maurers *Aloise*[65] bezahlt.

Vermutlich Anfang September 1829 verließen die Webers Detmold.[66] Vater Edmund dürfte bis zu seinem Tod seine Tochter Therese in ihre nachfolgenden Engagements begleitet haben. 1829 schloss sie zunächst einen Jahresvertrag am Hof- und Nationaltheater Mannheim ab (dortiges Debüt am 17. September 1829);[67] von dort wechselte sie im Herbst 1830 erneut für ein Jahr nach Würzburg, wo die jüngere Schwester zudem eine Anstellung als Choristin bekam.[68] In Würzburg starben bald nacheinander sowohl Edmund als auch seine Frau Therese. Für Edmund von Weber ist im *Genealogischen Taschenbuch der Ritter- und Adels-Geschlechter* das Todesjahr 1831 angegeben,[69] allerdings fälschlich, denn das *Intelligenz-Blatt für den Unter-Mainkreis des Königreichs Bayern* nennt ihn bereits unter den im Dezember 1830 Verstorbenen.[70] Für seine Frau

---

63 *D-DT*, Theaterakten, TA 3 Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse 1828 und 1829, Tit. IV für Musikalien, Januar 1829, Nr. 2 (3 Taler, 6 Groschen, 4 Pfennig).

64 Ebd., TA 3 Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse 1828 und 1829, Tit. IV für Musikalien, April 1829, Nr. 12 (7 Taler, 21 Groschen).

65 Ebd., TA 3 Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse 1828 und 1829, Tit. IV für Musikalien, Mai 1829, Nr. 27 (24 Taler, 15 Groschen); außerdem liegt ebd. eine nicht spezifizierte Abrechung für Kopialien vom Februar 1829 vor, Nr. 6 (2 Taler, 11 Groschen).

66 Die letzte Gage wurde am 30. August 1829 an Edmund von Weber gezahlt; vgl. das in Anm. 62 genannte Gagenbuch Nr. 35 für Edmund von Weber. Im September erhielten „Herr und Dem: Weber" ein Reisegeld von 22 Talern, TA 3 Haupt-Ausgabe zur Theater-Kasse 1828 und 1829, Tit. II Diverse Ausgabe 1829, S. 107 (Nr. 219).

67 Vgl. Anton Pichler, *Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters Mannheim. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens am 7. October 1879*, Mannheim 1879, S. 237 sowie Oscar Fambach, *Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804–1832*, Bonn 1980 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit 1), S. 540.

68 Vgl. Johann Georg Wenzel Dennerlein, *Geschichte des Würzburger Theaters von seiner Entstehung im Jahre 1803–4 bis zum 31. Mai 1853, nebst einem chronologischen Tagebuch und einem Anhang*, Würzburg 1853, S. 232, 236. Auch Albert Lortzing erfuhr von der neuen Anstellung; vgl. den Brief an seine Eltern vom 7. November 1830 in Lortzing, *Briefe* (wie Anm. 7), S. 30.

69 Jg. 3, Brünn 1878, S. 784 f. Die dortigen Angaben zur Familie dürften auf Informationen von Edmunds Enkel Friedrich Hubert von Weber basieren.

70 Jg. 1831, Nr. 9 (25. Januar), Sp. 177 (in der „Bevölkerungs-Anzeige vom Monate December 1830", präsentiert am 18. Januar 1831, unter den Gestorbenen: „Edmund von Weber, Musik-Direktor, 69 [recte 64] J. alt."). Clemens M. Gruber, *Opern-Uraufführungen*, Bd. 1, Wien 1994, S. 160, nennt als Sterbedatum genauer den 13. Dezember 1830. Die in der Literatur häufiger zu findende Behauptung, Edmund von Weber wäre nochmals bei Ringelhardt in dessen letzter Kölner Wintersaison 1831/32 engagiert gewesen, beruht auf einer Verwechslung mit einem seiner Söhne; vgl. Heyden, *Kölner Theaterwesen* (wie Anm. 3), S. 104 sowie Heinz Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760–1840*, Köln 1955 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 10), S. 142. Richtig liest man hingegen in der Zeitschrift *Allgemeine Theater-Chronik. Wöchentliche Mittheilungen von sämmtlichen deutschen Theatern*, Jg. 1, Nr. 7 (12. Januar 1832), S. 27 in dem Bericht (datiert 29. Dezember 1831) über Ringelhardts Kölner Winterspielzeit (ab

ist der Juli 1831 als Sterbemonat gesichert. In einer Münchner Zeitung findet sich zu dieser Zeit eine kurze Todesanzeige: „Auswärtig gestorben. […] Würzburg: […] Fr. Therese von Weber. Musikdirectorswittwe, 45 Jahre alt.“[71]

Tochter Therese (ab 1833 verh. Atmer), die noch bis 1838 auf der Bühne aktiv war,[72] lebte später in Berlin und lernte dort 1874, vermittelt durch ihren Cousin Max Maria von Weber, den Musikdirektor Friedrich Wilhelm Jähns kennen.[73] Für Jähns zeichnete sie im Jahr darauf einige Erinnerungen an die Familie auf, die in der Jähns'schen Weberiana-Sammlung erhalten blieben.[74] Die aus großer zeitlicher Distanz niedergeschriebenen und somit leider in zahlreichen Details fehlerhaften Notizen gehen auch kurz auf die letzten fünf gemeinsam mit den Eltern verbrachten Jahre in Köln und Würzburg (ohne Erwähnung von Aachen, Detmold und Mannheim) ein:

> In *Cöln* gefiel es uns Allen sehr gut; doch das Schicksal wurde nicht müde uns zu verfolgen. Meine Mutter begann zu kränkeln; mein Vater verspürte oft Brustschmerzen und heftigen Husten und als nun die furchtbare Nachricht von *C. Marias* Tode [am 5. Juni 1826] die Welt erschütterte, befiel meinen Vater eine schwere Krankheit. Als er sich scheinbar erholt, rieth ihm der Artzt nach *Baden-Baden* zu gehen.[75] Dort wurden ihm die theuren Briefe seines unvergesslichen Bruders gestohlen, die er in einem Kästchen mit sich führte und von welchem er sich nie trennte. – So kam Schlag auf Schlag und der arme alte Mann, konnte sich nicht mehr erholen. Er kam wieder zurück, kränkelte noch einige Jahre und verschied dann an der Brustwassersucht, nachdem wir 1 Jahr früher nach Würzburg gezogen waren, theils der gesunden Luft wegen und theils weil Mutter dort einen geschickten Doktor gefunden zu haben glaubte, der ihre schrecklichen Leiden zu heilen hoffte. Diese Hoffnung war jedoch vergebens und nach 1 ½ Jahre[n] starb auch sie, uns beide mit 15 und 16 Jahren [sic][76] als Weisen zurücklassend.[77]

28. September 1831): „Der Musikdirektor H r . v . W e b e r, Neffe des berühmten Componisten, ist ein tüchtiger Mann, mit den gründlichsten Kenntnissen seines Faches ausgerüstet; er dirigirt mit Umsicht und Ruhe, und wir sehen unser Orchester unter seiner Leitung erfreulich gedeihen.“

71 *Der Bayerische Landbote*, Jg. 7, Nr. 197 (25. Juli 1831), S. 978.

72 Zu ihrem späteren Lebensweg vgl. Frank Ziegler, *Die Webers in Lauchstädt – Streiflichter zur Familien- und regionalen Theatergeschichte*, in: *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.* 15 (2005), S. 21–47, hier S. 43–46.

73 Vgl. den Brief von Max Maria von Weber an Jähns vom 28. Mai 1874 (Ostholstein-Museum Eutin, KHM Eutin Weber 63); mit dem Brief übersandte Weber Geld zur Unterstützung der offenbar bedürftigen Therese Atmer.

74 *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XVIII], Abt. 4C, Nr. 44a.

75 Zur genaueren Datierung dieses Kuraufenthalts fehlen bislang dokumentarische Belege.

76 Die Schwestern Therese und Josephine waren beim Tod der Mutter fast 22 bzw. 20 Jahre alt.

77 *D-B*, Weberiana (wie Anm. 74).

Wieviel tatsächliche Fakten dieser Text überliefert und wieviel phantasievolle Anreicherung, bleibt unklar. Die erwähnte Kränklichkeit des Vaters kann zumindest dessen vielgeschmähte Passivität in den letzten Dienstjahren als Musikdirektor erklären. Die Länge des Würzburg-Aufenthalts (angeblich ein Jahr bis zum Tod des Vaters Edmund und weitere anderthalb Jahre bis zum Tod der Mutter Therese) wurde auf jeden Fall übertrieben: Die Familie verbrachte dort weniger als ein Jahr.[78]

Der Lebensweg Edmund von Webers konnte in den letzten Jahren durch zahlreiche Quellenfunde im Rahmen der Recherchen zur Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe weitgehend rekonstruiert werden; trotzdem sind noch manche Details vage. Es bleibt zu hoffen, dass kommende Forschungen auch hierzu Klärung bringen!

[78] Die Schwestern von Weber waren wohl kaum länger als ein halbes Jahr in Würzburg, da sie bei Dennerlein, *Geschichte des Würzburger Theaters* (wie Anm. 68), S. 232 erst für die Wintersaison (ab Oktober 1830) genannt werden. Therese von Weber befand sich im Februar 1831, also vor dem Tod der Mutter in Würzburg, bereits in Dessau; vgl. Ziegler, *Die Webers in Lauchstädt* (wie Anm. 72), S. 43 (Anm. 88) sowie Friedrich Dahm und August Gräge, *Theater-Journal der vom 2. Februar bis 7. April 1831 unter der Direction des Herrn Heinr. Bethmann hieselbst gegebenen Vorstellungen*, Dessau 1831.

Autorinnen und Autoren der Beiträge

Stefanie Acquavella-Rauch ist seit 2009 als Akademische Rätin und Oberrätin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und Hochschule für Musik Detmold tätig und arbeitete dort u. a. an ihrer Habilitation zur Entstehung der bürgerlichen Musikkultur und des Laienmusikwesens. Ende 2008 wurde sie mit einer Arbeit zur Arbeitsweise Arnold Schönbergs an der Philipps-Universität Marburg promoviert. Zwischen 2008 und 2010 nahm sie Lehraufträge in Marburg, Wuppertal und Würzburg wahr und war wissenschaftliche Mitarbeiterin im Akademieprojekt *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters* (Bayreuth). Ihre Forschungsschwerpunkte und Arbeitsbereiche reichen von musikeditorischen Themen und der Beschäftigung mit ‚dem' kompositorischen Schaffensprozess über Wien ‚um 1900' bis hin zu musiksoziologischen und -historiographischen Fragen.

Gerhard Allroggen wurde 1967 in Hamburg promoviert und habilitierte sich 1976 an der Ruhr-Universität Bochum. Ab 1977 hatte er eine Professur am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn inne, wo er 2001 emeritiert wurde. Er war Mitarbeiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Mitherausgeber der Gesamtausgabe der literarischen Werke von E. T. A. Hoffmann und ist Herausgeber der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe.

Bernhard R. Appel studierte Schulmusik an der Musikhochschule des Saarlandes sowie Musikwissenschaft, Germanistik, Linguistik und Philosophie an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken. 1977 bis 1984 wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Assistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes; 1981 Promotion mit einer Arbeit über Robert Schumanns *Humoreske* op. 20; 1985 bis 1986 DFG-Projekt *Standortermittlungen zu Schumann-Autographen* an der Universität Köln; 1986 bis 2006 Mitarbeiter der Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf und Gründungsredakteur der Neuen Schumann-Gesamtausgabe; 2000 Habilitation an der Universität Dortmund; 2003 Ernennung zum Professor durch die Landesregierung Nordrhein-Westfalen; 2007–2015 Leiter des Beethoven-Archivs und des Verlags

Beethoven-Haus, Bonn. Herausgeber der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe, der *Bonner Beethoven-Studien* und der Skizzenbuch-Editionsreihe *Beethoven. Skizzen und Entwürfe*. Seit 2014 Leiter des Projekts *Beethovens Werkstatt*.

Jürgen Arndt ist seit 2009 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. 1983 bis 1988 Studium der Musikwissenschaft, Romanistik und Philosophie an der Hochschule für Musik Detmold und Universität Paderborn; Promotion 1992; Habilitation 2001; Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Assistent sowie Vertretungsprofessor an den Universitäten Hildesheim und Paderborn, 2007/08 Gastprofessor an der Universität Wien. Autor von *Thelonious Monk und der Free Jazz* (2002) sowie zweier Studien zu Claude Debussy (Frankfurt/Main 1993); diverse Aufsätze über Musikerinnen und Musiker aus den USA und Europa von Louis Armstrong bis Lady Gaga im Zusammenhang mit kulturellen und medialen Entwicklungen.

Markus Bandur studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Neuere Geschichte in Berlin und Freiburg i. Br., Promotion bei Hans Heinrich Eggebrecht mit einer Arbeit über die Sonatenform in Haydns Streichquartetten; bis 2005 Leiter der Forschungsstelle des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz), derzeit bei der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe; Lehraufträge in Freiburg, Bern, Kassel, Leipzig, Detmold.

Eveline Bartlitz absolvierte 1943–1946, unterbrochen durch das letzte Kriegsjahr, eine Lehre als Buchhändlerin bei der renommierten Berliner Buchhandlung Gsellius (Abschluss November 1946); Februar 1947 bis September 1948 Ausbildung zur Bibliothekarin an der damaligen Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek. Oktober/November 1948 Einsatz zu Sonderaufgaben in dieser Bibliothek, ab 1. Dezember 1948 dann Bibliothekarin in der Musikabteilung. Ab 1. Juli 1991 freie Mitarbeiterin bei der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in der Berliner Arbeitsstelle in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, vorrangig für die Bearbeitung von Briefen.

Dagmar Beck studierte Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin und war von 1971 bis 1991 Mitherausgeberin der Konversationshefte Ludwig van Beethovens. Seit 1992 ist sie für die Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe mit Schwerpunkt Tagebuch-Edition tätig (ab 2008 als freie Mitarbeiterin).

Axel Berndt hat Informatik mit Nebenfach Musik an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg studiert. Am dortigen Institut für Simulation und Graphik hat er sich ab 2006 als wissenschftlicher Mitarbeiter auf dem Feld der Musikinformatik betätigt, im Rahmen eines interdisziplinären Forschungsprojektes mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg kooperiert, die ausdrucksvolle Interpretation und die musikalische Vertonung interaktiver Medien erforscht, 2011 schließlich promoviert. Von 2012 bis 2015 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Technischen Universität Dresden, Fakultät Informatik in Forschung und Lehre im Bereich der Audio- und Musiktechnologie tätig. Seit April 2015 arbeitet Axel Berndt am *Zentrum für Musik- und Filminformatik* (ZeMFI) in Detmold. Seine Forschungsinteressen reichen von der musikalischen Mensch-Computer-Interaktion, ausdruckvollen Interpretation, Vertonung interaktiver Medien und generativen Musik bis hin zu Auditory Displays und auditorischen Nutzungsschnittstellen. Die Kooperation zwischen Informatik und Musikwissenschaft ist ein wiederkehrendes Motiv und stetes Anliegen in seinem Schaffen.

Thomas Betzwieser studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1989 wurde er dort promoviert. Von 1990 bis 1994 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. 1995–1996 war er Stipendiat des DAAD, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1996–1998 war er Forschungsstipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1999–2001 war er Lecturer in Music an der University of Southampton. 2000 erfolgte die Habilitation an der FU Berlin. Von 2001 bis 2012 war Betzwieser Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth. Seit 2012 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Seit 2009 ist er Leiter des Projekts *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz). Er ist Mitherausgeber der Reihe *Perspektiven der Opernforschung*.

Benjamin W. Bohl studierte nach einem Bachelor of Recording Arts (Honours) an der SAE (Frankfurt am Main und München) Musikwissenschaft an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Seit seiner Magisterarbeit ist digitale Musikedition sein zentraler Beschäftigungsgegenstand. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn sind dabei sowohl grundlegende Forschungsarbeiten zur digitalen Musikedition (*Edirom*-Projekt), als auch spezielle inhaltlich-editorische Problemstellungen (*Freischütz Digital*, OPERA, *Detmolder Hoftheater*) Gegenstand seiner Tätigkeit. Seit Juli 2015 ist er zudem wissenschaftlicher

Mitarbeiter am *Zentrum für Musik- und Filminformatik* (ZeMFI) im Rahmen des *Zentrum Musik – Edition – Medien* (ZenMEM). In diesem Kontext liegen seine Forschungsschwerpunkte in den Bereichen interaktive Annotation, Datenmodellierung, und Linked Data.

Beatrix Borchard studierte in Bonn und Berlin Musikwissenschaften, Germanistik und Geschichte und wurde 1984 mit einer Arbeit zu *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* promoviert. 2000 habilitierte sie sich mit der interpretationsgeschichtlichen Studie *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte.* Beatrix Borchard lehrte zehn Jahre an der Hochschule der Künste Berlin (heute: Universität der Künste). Vom WS 2000 bis zum SoSe 2002 hatte sie eine Professur für historische Musikwissenschaft und Genderforschung an der Musikhochschule Detmold/Universität Paderborn. Seit 2002 ist sie Professorin für Musikwissenschaften an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Irmlind Capelle studierte Schulmusik und Ev. Theologie (1. Staatsexamen 1984) sowie Musikwissenschaft, Ev. Theologie und Neuere deutsche Literaturwissenschaft (Magister Artium FU Berlin 1984). 1991 wurde sie in Detmold/Paderborn promoviert. Nach langen Jahren als Mitarbeiterin in der Tonträgerindustrie und freier wissenschaftlicher Tätigkeit (u. a. Edition) ist sie seit Oktober 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt *Detmolder Hoftheater*.

Christian Dittmar was head of the Semantic Music Technology group at the Fraunhofer Institute for Digital Media Technology (IDMT) in Ilmenau from 2006 to 2014. He authored and co-authored many scientific publications in the research field of Music Information Retrieval. In 2014, he was nominated as one of the 39 visionaries of the digital society in Germany in 2014 by the Gesellschaft für Informatik. Since summer 2014, he pursues his PhD thesis in the research group of Prof. Meinard Müller at the International Audio Laboratories Erlangen, a joint institution of the Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU) and the Fraunhofer IIS.

Joachim Eberhardt studierte 1992–1997 Deutsche Philologie, Philosophie und Musikwissenschaft in Göttingen und promovierte 2001 mit einer Arbeit über Intertextualität im Werk von Ingeborg Bachmann. Nach seinem Bibliotheksreferendariat

an der UB Tübingen und der Bibliotheksschule in München war er 2005–2009 Fachreferent für das Sondersammelgebiet Philosophie an der UB Erlangen-Nürnberg, bevor er als Stellvertretender Direktor an die Lippische Landesbibliothek nach Detmold kam. Seit 2015 ist er dort Direktor. Veröffentlichungen vor allem zu den Beständen der Lippischen Landesbibliothek.

Norbert Otto Eke studierte Germanistik und Theologie u. a. an der FU Berlin; Promotion 1988; Habilitation 1995. Professor für deutsche Literatur an der Universität Amsterdam (2003–2005). Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Literaturtheorie an der Universität Paderborn (seit 2006). Forschungsschwerpunkte: Erinnerungskulturen und ästhetische Formungen mit Schwerpunkten in den Bereichen Dramen- und Theatergeschichte, deutsch-jüdische Literatur (Literatur und Shoah), Vormärzliteratur und Gegenwartsliteratur.

Reinmar Emans studierte in Bonn Musikwissenschaft, Germanistik, Italianistik. 1982 Promotion. Von 1983–2006 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. In Bochum, Marburg, Detmold, Köln und Hamburg nahm er Lehraufträge wahr. Seit 1983 schreibt er für *Hifi Vision*, *Stereo* und *Fono Forum*. Im Jahre 2000 konzipierte er die 1. Thüringer Landesausstellung *Der junge Bach: weil er nicht aufzuhalten …* Von 2003–2008 war er Sprecher der *Fachgruppe Freie Forschungsinstitute* in der Gesellschaft für Musikforschung, seit 2006 Mitglied des Ausschusses der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. 2010–2011 Lehrkraft für besondere Aufgaben in Saarbrücken. 2011–2014 Mitarbeiter an einem Projekt zur Musikorganisation an den Welfenhöfen.

Kurt Gärtner ist seit 1979 Professor für für Deutsche Philologie (Sprachgeschichte) an der Universität Trier. Er gründete 1998 das *Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften* an der Universität Trier und leitete mehrere Projekte des Zentrums im Bereich der Digital Humanities, darunter die Digitalisierung des *Deutschen Wörterbuchs* der Brüder Grimm. Er ist Mitherausgeber des Akademievorhabens *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Seit 1990 ist er Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und leitete bis 2014 die Akademie-Kommission für Informationstechnologie; von 2003 bis 2011 war er Vorsitzender der *Arbeitsgruppe Elektronisches Publizieren* der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften.

Axel Teich Geertinger studierte an der Dänischen Technischen Universität bei Kopenhagen sowie Musikwissenschaft an der Kopenhagener Universität. Seinen PhD erlangte er 2009 gleicherorts mit einer Dissertation über die italienische Opernsinfonie. Forschungsschwerpunkte sind seitdem vor allem Musikedition, dänische Musik des 19. Jahrhunderts und die digitale Verarbeitung von musikwissenschaftlichen Daten und Metadaten. Axel Teich Geertinger ist derzeit Leiter des *Dänischen Zentrums für Musikedition (Dansk Center for Musikudgivelse)* an der Königlichen Bibliothek Kopenhagen.

Christopher Grafschmidt studierte Musikwissenschaft, englische Sprachwissenschaft und Philosophie an der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg, Promotion 1995 mit einer Dissertation über die *Variable Metrik* Boris Blachers. Bis 2002 außermusikalisch beim Kresse & Discher Medienverlag, Offenburg, u. a. zuständig für Imprimatur. Ab 2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Projekt *Reger-Werk-Verzeichnis* im Max-Reger-Institut, Karlsruhe; seit Anfang 2008 Mitarbeiter an der *Reger-Werkausgabe*. Seit 1989 Instrumentallehrer (Gitarre) und Dozent für Theorie und Musikgeschichte auf Lehrgängen des Bundes Deutscher Zupfmusiker (BDZ), Landesverband Baden-Württemberg, seit 2009 Dirigent der *Mandolinata Karlsruhe*. Eigene Kompositionen erscheinen seit 1996 u. a. beim Joachim-Trekel-Verlag, Hamburg.

Rebecca Grotjahn wurde 1997 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover promoviert und habilitierte sich 2004 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Seit 2006 ist sie Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählt – neben der Geschichte des Singens, dem Lied, der musikalischen Sozial- und Alltagsgeschichte und der musikwissenschaftlichen Genderforschung – in zunehmendem Maße die Musik Johann Sebastian Bachs. Mit Joachim Veit arbeitet sie im *Zentrum Musik – Edition – Medien* sowie im Projekt *Detmolder Hoftheater* zusammen.

Aristotelis Hadjakos ist Professor für Musikinformatik an der Hochschule für Musik Detmold. Er leitet das Zentrum für Musik- und Filminformatik, welches eine gemeinsame Einrichtung der Hochschule für Musik Detmold und der Hochschule Ostwestfalen-Lippe ist. Er forscht im Bereich Music Interaction, einer Disziplin, die sich mit dem Design, der Umsetzung und der Untersuchung interaktiver Musiksysteme auseinandersetzt. Seine Forschungsinteressen gelten unter anderem der interaktiven Partitur, Be-greifbaren Musikinterfaces und den Digital Humanities im Bereich Musik und Medien.

Maja Hartwig studierte Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Germanistische Sprachwissenschaft und Pädagogik an der Universität Paderborn und dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. 2010 Magister Artium mit einer Arbeit zum Thema *Musikalischer Widerstand im Nationalsozialismus*. 2010 bis 2013 wissenschaftliche Hilfskraft im DFG/NEH-geförderten Projekt *Digital Music Notation Data Model and Prototype Delivery System*. 2013 bis 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Projekt *Digital Research Infrastructures for the Arts and Humanities* (DARIAH-DE). Seit 2014 arbeitet sie im Projekt *Beethovens Werkstatt*.

Frank Heidlberger studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Literaturgeschichte in Würzburg. Seine Dissertation zur Rezeption Carl Maria von Webers in Frankreich erschien 1994. 2001 wurde er Professor für Musiktheorie an der University of North Texas (USA). Dort wirkt er zur Zeit als Leiter der Abteilung für Musikwissenschaft, Musiktheorie und Ethnomusikologie. Er ist Herausgeber der Zeitschrift *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* und veröffentlichte Aufsätze zu Themen der Musikgeschichte und Musiktheorie des 18. bis 20. Jahrhunderts. Seine Neuedition der Memoiren von Hector Berlioz in deutscher Übersetzung (Bärenreiter 2007) sowie seine Kritischen Editionen von Werken Webers (Schott 2011) und Mendelssohn Bartholdys (Henle 2015) sind Ergebnisse seiner langjährigen Beschäftigung mit der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Detlev Hellfaier studierte Geschichte, Geographie und Historische Hilfswissenschaften in Gießen und Göttingen. Nach dem Magisterexamen Assistent am Institut für Historische Landesforschung der Universität Göttingen, Bibliotheksreferendar in Münster und Köln, Staatsprüfung für den Höheren (Wissenschaftlichen) Bibliotheksdienst, Referent und Direktionsassistent an der UB der FU Berlin, von 1983 bis 2013 Direktor der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Seither im Ruhestand, lebt in Detmold. Zahlr. Veröffentlichungen zum Buch- und Bibliothekswesen, zur nordwestdeutschen Landesgeschichte, zur Kulturgeschichte und zur deutschen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Mitglied der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen.

Kristin Herold studierte Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Philosophie und Volkswirtschaftslehre an der Technischen Universität Berlin. Im Jahr 2010 Abschluss des Studiums mit einer Arbeit zum Thema *Die Rolle der Kastraten im Londoner Opernbetrieb des frühen 18. Jahrhunderts* (Magisterarbeit). Seit 2011 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/

Paderborn im europäischen Teilprojekt DARIAH-DE (*Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities*). 2012 Mitarbeit an der digitalen Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Sie ist seit März 2013 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt *A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti* an der Universität der Künste Berlin beschäftigt.

Knut Holtsträter wirkte während seines Studiums der Musikwissenschaft und der Allgemeinen Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn an der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe mit und gab dort das *Grand Duo contertant*, Op. 48 heraus. Von 2002 bis 2006 arbeitete er an der HfM Weimar und promovierte dort über Mauricio Kagels musikalisches Werk. Von 2007 bis 2015 war er Akademischer Rat am Lehrstuhl für Musiktheaterwissenschaft und am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Seit Mai 2015 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg und Herausgeber des Jahrbuchs *Lied und Populäre Kultur*.

Oliver Huck ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Nach dem Studium und der Promotion an der Universität Paderborn war er Postdoktorand an der Ludwig Maximilians-Universität München und an der Università *La sapienza* (Rom), dann Leiter der Nachwuchsgruppe *Die Musik des frühen Trecento* an der Friedrich-Schiller-Universität Jena als Wissenschaftlicher Assistent und nach der Habilitation als Oberassistent. 2005–2006 hatte er eine Professur für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Würzburg inne.

Roland S. Kamzelak erhielt seine Schulbildung in Tettnang, Rockville, Maryland, USA (Highschool Diploma) und Friedrichshafen und studierte Politikwissenschaften, Anglistik und Germanistik an der Eberhard-Karls-Universität und an der University of Queensland, Brisbane, Australien. Er ist Stellv. Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach und leitet dort die Abteilung Entwicklung mit Schwerpunkt Digital Humanities, das er an der Universität Würzburg lehrt. Er ist Herausgeber des Tagebuches von Harry Graf Kessler.

Reinhard Keil ist Professor für Kontextuelle Informatik am Heinz Nixdorf Institut der Universität Paderborn. Promotion (1985) und Habilitation (1991) an der TU Berlin. Von 1990 bis 1991 Forschungsstipendiat der DFG bei Prof. Ben Shneiderman

an der University of Maryland, College Park. Über 180 Veröffentlichungen, Herausgeber von 16 Büchern und der Zeitschrift *Erwägen Wissen Ethik*. Auszeichnungen: Wissenschaftlermedaille Buenos Aires (1986), Forschungspreis Software-Ergonomie der GI, Zürich (1991), Ehrenpreis der Hypo Tyrol Bank des MeDiDaPrix, Innsbruck (2000), Computerworld Honors Program Laureate, San Francisco (2002), Finalist des Mediendidaktischen Hochschulpreises Hamburg (2008). Forschungsschwerpunkte: E-Learning, Kooperationsunterstützende Systeme, Gestaltung digitaler Medien, verteilte Wissensorganisation, Software-Ergonomie.

Werner Keil studierte Schulmusik, Mathematik und Musikwissenschaft in Frankfurt am Main. Nach Erstem und Zweitem Staatsexamen (1981), Promotion (1982) und Habilitation (1986) seit 1990 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Hildesheim. Seit 1997 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Forschungsgebiet: 19. und frühes 20. Jahrhundert.

Johannes Kepper studierte Musikwissenschaft, Medienwissenschaft und Informatik am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn und der Universität Paderborn. 2003 bis 2012 Mitarbeiter im DFG-Projekt *Digitale Musikedition (Edirom)*. Seit 2006 aktive Mitarbeit an der Formatentwicklung der *Music Encoding Initiative* (MEI), seit Ende 2014 Administrative Chair des MEI Boards. 2009 Promotion mit einer Arbeit zu *Musikedition im Zeichen neuer Medien*. 2010 bis 2013 Leitung des Projekts *Digital Music Notation Data Model and Prototype Delivery System*. 2012 bis 2014 Mitarbeiter im BMBF-Projekt *Freischütz Digital*. Seit 2014 arbeitet er im Projekt *Beethovens Werkstatt*.

Stephanie Klauk studierte Musikwissenschaft, Spanische Philologie und Vor- und Frühgeschichte an der Universität des Saarlandes. 2004 Magisterarbeit über Juan Bermudos *Declaración de instrumentos musicales* (1555). 2006 Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) für einen Forschungsaufenthalt in Spanien. 2006–2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes. 2008 Promotion mit einer Arbeit zur Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts. 2012–2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom mit einem Forschungsprojekt zur italienischen Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Seit 2015 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Mu-

sikwissenschaft der Universität des Saarlandes mit einem Forschungsstipendium der Max Weber Stiftung.

Rainer Kleinertz studierte Musik an der Hochschule für Musik Detmold. Studium der Fächer Musikwissenschaft, Ältere deutsche Literaturwissenschaft und Italienische Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn. Nach der Promotion 1992–1994 Gastprofessor (Profesor Visitante) an der Universität Salamanca. 1994–2006 Wissenschaftlicher Assistent und apl. Professor an der Universität Regensburg. 1998 Habilitation mit einer Arbeit zum spanischen Musiktheater des 18. Jahrhunderts (*Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. – Ópera, Comedia und Zarzuela*, 2 Bde., Kassel 2003). 1999–2002 Vertretung des Lehrstuhls in Regensburg und von 2000–2001 Visiting Fellow an der Faculty of Music der Universität Oxford. Seit 2006 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Forschungsschwerpunkte sind Werke und Schriften von Franz Liszt und Richard Wagner, Georg Friedrich Händel sowie die Musikgeschichte Spaniens. Seit 2014 leitet er gemeinsam mit Meinard Müller (Informatik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg) ein DFG-Projekt zur computergestützten Analyse harmonischer Strukturen.

Anna Maria Komprecht absolvierte ein Studium der Musikwissenschaft und Digital Humanities an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg und dem King's College London. Seit dem Sommersemester 2014 studiert sie Kultur- und Medienmanagement im Zuge eines weiterbildenden Fernstudiums. Von September 2013 bis September 2014 arbeitete sie in der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (im Rahmen der digitalen Textedition) und als wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Projekt *Freischütz Digital*. Seit Oktober 2014 ist sie wissenschafliche Mitarbeiterin im *Zentrum Musik – Edition – Medien*.

Stefan König studierte Musikwissenschaft und Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Philipps-Universität Marburg und der Università degli Studi di Padova. Promotion 2006 in Marburg mit der Dissertation *Die italienische Sinfonie 1900–1945*. Stipendiat am Deutschen Historischen Institut in Rom (2002/3) und am Deutschen Studienzentrum in Venedig (2004). Von 1999 bis 2007 Mitarbeiter im Musikverlag/Antiquariat Katzbichler, ab 2006 freier Mitarbeiter bei der *Süddeutschen Zeitung* (Lokalredaktion Ebersberg). Seit Januar 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter im *Max-Reger-Institut*, Karlsruhe, zunächst im DFG-Projekt *Reger-Briefe-Verzeichnis* (RBV), ab Mai 2009 im Akademieprojekt *Reger-Werkausgabe* (RWA). Von April 2008 bis Juli

2009 ferner Geschäftsführer der Fördergemeinschaft Kunst e. V. in Karlsruhe (zusammen mit Agnes Michalak). Lehraufträge für Musikedition an der Philipps-Universität Marburg.

Silke Leopold war bis zu ihrer Pensionierung 2014 Ordinaria für Musikwissenschaft an der Ruprecht Karls Universität Heidelberg. Sie studierte in Hamburg und Rom, wo sie nach der Promotion drei Jahre an der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts Forschungsstipendiatin war. Als Assistentin von Carl Dahlhaus habilitierte sie sich 1987 an der TU Berlin. Sie lehrte ein Jahr an der Harvard University und fünf Jahre an der Musikhochschule Detmold, bevor sie 1996 nach Heidelberg berufen wurde. Von 2001 bis 2007 war sie als Prorektorin der Universität Heidelberg für den Bereich Studium und Lehre verantwortlich. Sie ist Leiterin der Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, mit einem Schwerpunkt im Bereich der Vokalmusik und der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts.

Stefan Morent studierte Musikwissenschaft und Informatik an der Universität Tübingen (dort Promotion 1995 und Habilitation 2004) sowie Blockflöte und Historische Aufführungspraxis in Trossingen und Musik des Mittelalters bei Andrea von Ramm und Sterling Jones. Er lehrte in Trossingen, Hamburg, Wien, Mannheim, Köln und Berkeley und nahm Professurvertretungen in Heidelberg, Saarbrücken und Detmold wahr. Umfangreiche Konzerttätigkeit mit seinem Ensemble *Ordo virtutum* für Musik des Mittelalters. Seine Forschungsinteressen reichen von der Musik des Mittelalters (Aufführungspraxis und Rezeption) und der Musikgeschichte im deutschen Südwesten über die Musik im 19. Jahrhundert in Frankreich bis zur Digital Musicology.

Meinard Müller studied mathematics (Diplom) and computer science (Ph. D.) at Bonn University, Germany. In 2002/2003, he conducted postdoctoral research in combinatorics at Keio University, Japan. After his Habilitation in 2007, he was a senior researcher at the Max-Planck Institut für Informatik. Since September 2012, Meinard Müller holds a professorship for Semantic Audio Processing at the International Audio Laboratories Erlangen, a joint institution of the Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU) and Fraunhofer IIS. His recent research interests include music processing, audio signal processing, and music information retrieval, which are also reflected in his recent textbook titled *Fundamentals of Music Processing*.

Rüdiger Nutt-Kofoth ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Neuere deutsche Literaturwissenschaft sowie Editionswissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal und zugleich wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Goethe-Wörterbuch*, Arbeitsstelle Hamburg, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Er ist Mitherausgeber von *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* (seit 2007) und der Buchreihe *Bausteine zur Geschichte der Edition* (2005 ff.), Geschäftsführer der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition und Vorsitzender der Kommission für allgemeine Editionswissenschaft in der Arbeitsgemeinschaft. Veröffentlicht hat er zur neueren deutschen Literatur und zur Theorie und Praxis der Editionswissenschaft.

Gudrun Oevel ist promovierte Mathematikerin, leitet als apl. Professorin das Zentrum für Informations- und Medientechnologien an der Universität Paderborn und hat dort zusätzlich die Position des CIO inne. Als Mitglied des Ausschusses für Wissenschaftliche Bibliotheken und Informationssysteme (AWBI) der DFG und Teilprojektleiterin in verschiedenen Digital Humanities Projekten interessiert sie sich vor allem für die technisch-organisatorische Umsetzung und nachhaltige Verankerung von E-Science in Hinblick auf Personal- und Organisationsentwicklung an Infrastruktureinrichtungen.

Bodo Plachta arbeitet als Literaturwissenschaftler schwerpunktmäßig auf dem Gebiet der Edition, ist Mitherausgeber des internationalen Jahrbuchs für Editionswissenschaft *editio* und Sprecher der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. Arbeitsthemen sind außerdem Zensur, Literatur und Musik/bildende Kunst, Literaturbetrieb und Erinnerungskultur.

Thomas Prätzlich studied bioinformatics (B. Sc.) und computer science (M. Sc.) at Saarland University. From 2012–2015, he was part of the research team in the project *Freischütz Digital* where he worked on the adaptation of audio processing methods to an opera scenario. Since mid-2012, he has been pursuing his PhD under the supervision of Prof. Meinard Müller at the International Audio Laboratories Erlangen, a joint institution of the Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU) and Fraunhofer IIS. In his PhD, he is working on automated music processing methods, with a focus on music synchronization, music segmentation, and source separation.

Laurent Pugin has a background in musicology and computer science, with research fields in human sciences (philology, music notation, bibliography) and technology (image processing, machine learning). He was postdoctoral researcher and

lecturer at McGill University and visiting scholar at Stanford University. He is the lead developer of an open source software application, Aruspix, and is involved in a digital edition project on Luca Marenzio. He is co-director of the Swiss RISM Office in Bern and secretary of the RISM Board. He is member of the Board of the *Music Encoding Initiative* (MEI) and co-chair of its technical team.

Malte Rehbein ist Inhaber des Lehrstuhls für Digital Humanities an der Universität Passau. Seine Arbeit umfasst die Betrachtung und Entwicklung computergestützter Methoden innerhalb der Geisteswissenschaften mit Schwerpunkten auf der Digitalisierung des kulturellen Erbes, der digitalen Heuristik sowie der Modellierung, Analyse und Visualisierung historischer Daten. Er setzt sich zudem kritisch mit allen Aspekten der Digitalisierung im fachspezifischen wie auch gesellschaftlichen Kontext auseinander.

Daniel Röwenstrunk studierte Wirtschaftsinformatik mit den Schwerpunkten Decision Support und Organisation an der Universität Paderborn. Von 2006 bis 2012 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt *Digitale Musikedition (Edirom)* beschäftigt, für das er ab April 2011 die Leitung übernahm. Von 2012 bis 2015 war Röwenstrunk Projektleiter im BMBF-Projekt *Freischütz Digital*. Im September 2014 übernahm er die Geschäftsführung des *Zentrums Musik – Edition – Medien*.

Solveig Schreiter studierte Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität in Berlin und ist seit 2004 Mitarbeiterin der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe; von Februar 2013 bis Juni 2015 im BMBF-geförderten Projekt *Freischütz-digital* (Arbeitsgruppe: Libretto) tätig; Februar 2014 Promotion bei Prof. Dr. Manuel Gervink an der Hochschule für Musik Dresden zum Thema: *Das Libretto zu Carl Maria von Webers Oberon. Werkentstehung und Werktradierung: Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Werkes in Verbindung mit einer wissenschaftlich-kritischen Neuedition des Textbuchs*.

Christine Siegert studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Romanistik und Philosophie in Hannover und Amiens (Frankreich). Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, des Deutschen Historischen Instituts Rom und der Gerda Henkel Stiftung. Promotion 2003 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover mit einer Arbeit über Luigi Cherubini. Anschließend tätig am DFG-Projekt *Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten* (Universität Würzburg,

Joseph Haydn-Institut Köln), 2006–2009 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Joseph Haydn-Institut, 2009–2010 am Akademienprojekt *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen* (Universität Bayreuth), zuletzt Leiterin der Arbeitsstelle. 2010–2015 Juniorprofessorin an der Universität der Künste Berlin, ab 2013 Leitung des Forschungsprojekts *A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti* (Kooperation mit der Hebrew University Jerusalem). Seit September 2015 Leiterin des Beethoven-Archivs und des Verlags Beethoven-Haus.

Thomas Stäcker studierte Philosophie, Latinistik und deutsche Literaturwissenschft an der TU Braunschweig, der University of Essex und der Universität Osnabrück und wurde 1994 über das Thema *Die Stellung der Theurgie in der Lehre Jamblichs* promoviert. Nach dem Bibliotheksreferendariat war er ein Jahr an der Johannes a Lasco Bibliothek Emden tätig. Seit 1998 wirkt er an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, bis 2009 als Leiter der Abteilung *Alte Drucke, Digitalisierung* und seitdem als Leiter der Abteilung *Neuere Medien, Digitale Bibliothek*. Seit 2009 ist er Stellvertretender Direktor und seit 2015 Kommissarischer Direktor der Herzog August Bibliothek.

Michael Struck studierte ab 1973 an der Musikhochschule und an der Universität Hamburg: Schulmusik, Privatmusikerziehung, Klavier/Diplom (Werner Schröter), Musikwissenschaften (Constantin Floros), Erziehungswissenschaften. 1984 Promotion mit einer Arbeit zum Thema *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*. 1985 zunächst im niedersächsischen Schuldienst tätig, dann wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe an der Universität Kiel (Mitglied der Editionsleitung); Herausgeber/Redakteur diverser Bände. Zahlreiche musikwissenschaftliche Veröffentlichungen zur Musik des 18.–20. Jahrhunderts, weitere Werkeditionen, Tätigkeit als Musikkritiker und Pianist. 2009 Träger des Schumann-Preises der Stadt Zwickau, 2010 als Mitarbeiter der Kieler Brahms-Forschungsstelle (am Kieler Musikwissenschaftlichen Institut) Mit-Preisträger des Brahms-Preises 2010 der Brahms-Gesellschaft Schleswig-Holstein.

Raffaele Viglianti is a Research Programmer at the Maryland Institute for Technology in the Humanities (MITH) at the University of Maryland. Before MITH he worked at the Departement of Digital Humanities at King's College London, where he contributed to several digitization and text encoding projects while also completing a PhD in Digital Musicology. Raffaele's research revolves around digital editions and textual scholarship, with a focus on editions of music scores. His work also focuses

on the shaping of music performance practice by the *digital consumption* of music scores, or the performance of a music score from a digital device.

Simon Waloschek hat Informatik und Elektrotechnik an der Universität Paderborn studiert und ergänzt aktuell sein akademisches Profil durch ein Studium der Musikübertragung (Tonmeister) an der Hochschule für Musik Detmold. Er ist seit der Gründung 2013 Mitglied des *Zentrums für Musik- und Filminformatik* (ZeMFI) und unterstützt darin als wissenschaftlicher Mitarbeiter das *Zentrum Musik – Edition – Medien* (ZenMEM). Seine Forschungsaktivitäten konzentrieren sich vorwiegend auf die musikalische Mensch-Computer-Interaktion. In diesem Rahmen entwickelt er neue Interaktions- und Eingabemodalitäten für Musiker und Musikschaffende.

John Warrack was formerly Lecturer in Music at Oxford University. In youth he played the oboe professionally and later became chief music critic of the London *Sunday Telegraph*. His books include a history of German opera and a study of the life and works of Weber, who has remained at the centre of his studies on German Romantic opera. He has published many articles on the subject and edited Weber's First Piano Concerto for the Sämtliche Werke, and has made performing translations of many operas. He is a member of the Beirat of the Internationale Weber Gesellschaft.

Sergi Zauner studierte Kunstgeschichte und Musikwissenschaft an der Universitat Autònoma de Barcelona. 2010–2011 Lehraufträge zur Musikgeschichte am dortigen Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft. 2012–2014 Lehrkraft für besondere Aufgaben, seit 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes. 2014 Promotion mit einer von Maricarmen Gómez Muntané betreuten Arbeit zum Thema *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento* (Universitat Autónoma de Barcelona).

Frank Ziegler machte sein Abitur am Musikzweig der Gerhart-Hauptmann-Oberschule in Wernigerode (inklusive Mitgliedschaft im dortigen Rundfunkjugendchor) und studierte nach Ableisten des Militärdienstes an der Martin-Luther-Universität in Halle/Saale Musikwissenschaft (Diplom 1990). Seit 1990 ist er wissenschaftlicher Angestellter in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, seit 1993 Mitarbeiter an der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe.

Personen- und Werkregister

A
Abert, Anna Amalia 35
Ackermann, Otto 564, 565
Adler, Guido 463
Adorno, Theodor W. 221, 427, 481, 526, 527
Akerkar, Rajendra 636
Albrecht VII. von Österreich 485
Albrecht-Hohmaier, Martin 688, 692
Alers, Christian Wilhelm 533
Alessandri, Felice 692, 693
Alexis, Willibald 104
Alfieri, Pietro 489
Amendola, Giuseppe 674, 688, 689
Il beglierbei di Caramania 674
Andersch, Alfred 220
Anderson, Chris 66
Andraschke, Peter 22
Anerio, Felice 491, 492
Anfossi, Pasquale 672, 676, 679, 682, 684–686, 691–693, 695, 696, 698, 700–702
La forza delle donne 672, 676
Il trionfo delle donne 679
Angely, Louis 690, 695, 696, 701
Anglés, Higinio 483, 499–502
Monumentos de la música española 500
Ansermet, Ernest 136
Antheil, George 463
Anton, Franz 680
Appel, Bernhard R. 542
Arend, Max 35
Arendt, Johann Sigismund 766
Ariosto, Ludovico 106
Orlando furioso 106
Armin Prinz zur Lippe 362
Arne, Thomas 688, 701
Arnim, Achim von 606
Auber, Daniel-François-Esprit 207, 372, 696, 697, 765
La neige 765
Aufenanger, Jörg 202
Augustinus 65, 66
Auner, Joseph H. 22
Auslander, Philip 60

B
Bach, Anna Magdalena 233
Bach, Carl Philipp Emanuel 316, 477
Bach, Johann Sebastian 233–240, 242–249, 268, 289, 299–302, 307, 312, 314–317, 468, 492, 526, 527, 530, 532, 669, 748
Ach bleib mit deiner Gnade, BWV Anh. 206 (Anh. II 79) 245
Ach Herr, mich armen Sünder, BWV 135 245
Auf meinen lieben Gott, BWV 744 237
Befiehl du deine Wege, BWV deest 247
Christ lag in Todesbanden, BWV Anh. III 171 245
Christe, der du bist Tag und Licht, BWV 1096 245, 246
Christus, der uns selig macht, Emans Nr. 46 245
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 655 239, 240
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV Anh. II 73 245
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV deest 247
Jesu, meine Freude, BWV 713 242
Die Kunst der Fuge, BWV 1080 527, 530
Matthäus-Passion, BWV 244 724
Musikalisches Opfer, BWV 1079 527, 530
Nun komm, der Heiden Heiland, Emans Nr. 139 245, 246
O Mensch, bewein dein Sünde groß, BWV 622 244
O Mensch, bewein dein Sünde groß, BWV Anh. II 61 (Anh. III 172) 245, 246

Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552 268
Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 759 (Anh. III 172) 247
Vater unser im Himmelreich, Emans Nr. 165 245
Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 93 300–302, 317
Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 691a /Anh. II 79 245
Wir glauben all an einen Gott, BWV 740 248
Wir glauben all an einen Gott, BWV Anh. II 69 247
Bach, Wilhelm Friedemann 233, 241
Bachmann, Ingeborg 220
Bacon, Francis 638, 652
Baermann, Heinrich 107, 116, 341
Bahr, Hermann 467
Bahr-Mildenburg, Anna 18, 20, 21
Baillot, Pierre Marie 469
Balfe, Michael William 680, 697, 702
Die vier Haimonskinder 680
Bangert, Emilius 272, 280
Bański, Piotr 738
Barbarossa 607
Bargheer, Carl Louis 14
Bartelmez, Erminnie H. 253, 259
Bartók, Béla 463
Bartsch, Cornelia 168, 174
Baudrillard, Jean 67
Bauer-Lechner, Natalie 23
Baumann, Hermann 292
Beauvoir, Simone de 383, 390
Beck, Heinrich 206
Beck, Ulrich 650
Bédier, Joseph 546
Beer, Amalie 336
Beer, Jacob Hertz 336, 337
Beer, Nikolaos 16
Beethoven, Ludwig van 21, 26, 54, 125, 299, 372, 468, 470, 473, 475, 477, 479, 480, 482, 526, 527, 677, 680, 681, 690, 691, 695, 697, 728, 729, 747–751, 754, 755
Fidelio 132, 677, 680, 751
Klaviersonate A-Dur op. 101 468, 480
Klaviersonate f-Moll op. 57 468, 470, 480, 481
Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 748, 750
Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 748
Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92 749, 750
Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93 749
Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 749, 751
Streichquartett a-Moll op. 132 728, 729
Benecke, Georg Friedrich 603
Benedikt von Nursia 541
Bennet, Toussaint 748
Bennwitz, Hanspeter 11
Bent, Ian 465
Bentham, Jeremy 641
Bercken, Elsa von *siehe* Reger, Elsa
Berggreen, Andreas Peter 271
Bergmann, Alfred 203–206, 214, 216
Bergmann, Johann Gottfried 103
Bergmann, Kuno 360, 361
Berlioz, Hector 150, 301, 372, 555, 747–755
La Captive 750
La damnation de Faust 750, 754, 755
Les francs-juges 752
Grande Symphonie funèbre et triomphale 751
Harold en Italie 749–751
Huit Scènes de Faust 755
Roméo et Juliette 751
Symphonie fantastique 150, 751, 753, 755
Berlioz, Nanci 748
Bermudo, Juan 504
Berry, David 645
Bertolucci, Bernardo 231
Berton, Henri 683, 689
Betzwieser, Thomas 573
Bianchi, Francesco 672, 676, 679, 683, 685, 700
Alessandro nell'Indie 672, 676
Lo stravagante inglese 679
Bick, Martina 172
Binfilet, Peter 715
Bizet, Georges
Carmen 133
Bjørnum, Birgit 269
Blanken, Christine 239
Blankensee, Georg Graf von 116
Bloom, Peter 749
Bodenschatz, Erhard 405
Harmoniae Angelicae 405
Bodmer, Johann Jacob 599
Bohl, Benjamin 735
Bohl, Benjamin W. 573
Böhm, Karl 136
Böhme, Kurt 133, 134

Boieldieu, François Adrien 753, 760, 766
La Dame blanche 760
Le nouveau seigneur de village 766
Bollier, David 637
Bonaparte, Napoleon 603, 605
Borchard, Beatrix 173, 176
Bork, Camilla 179
Born, Max 638
Böttiger, Karl August 101, 102, 105–107, 113–120
Boulez, Pierre 138, 139
Bourbon, Ferdinand von 529
Bourdieu, Pierre 708
Boursier de la Roche, Charles 79
Bovicelli, Giovanni Battista 486, 488
Regole, passaggi di musica 486, 487
Boyd, Ryan 640
Brahms, Johannes 284, 464, 468
Brandt, Caroline *siehe* Weber, Caroline von
Braun, Gottlieb 294
Breitinger, Johann Jacob 599
Breitkopf, Bernhard Christoph 523, 524
Brennecke, Andreas 594
Brentano, Clemens 391, 606
Breuer, Bernhard 679, 687, 691, 693, 695, 697, 699, 700
Die Kölner in Paris 679
Breuer, Friedrich Ludwig 101, 106, 114, 115, 118
Briggs, Katherine 644
Brockes, Barthold Heinrich 533
Brod, Max 220
Brück, Paul 37, 44–46
Bruckner, Anton 132, 466–468, 477, 528
Sinfonie Nr. 5 B-Dur (WAB 105) 467
Sinfonie Nr. 9 d-Moll (WAB 109) 528
Brühl, Carl Graf von 757
Buddenbohm, Stefan 591
Bülow, Hans von 286, 469–472, 474, 478, 480
Bumke, Joachim 546
Bungart, Julia 20
Burdick, Anne 514
Burney, Charles 236, 489
Bush, Vannevar 638, 646
Busoni, Ferruccio 243
Butler, Judith 383
Byron, George Gordon 106, 750

C
Cadwallader, Allen 478
Cairns, David 749, 752
Calderon de la Barca, Pedro 105, 106, 110
Das Leben ein Traum 106
Der Schultheiß von Zalamea 110
Capelle, Irmlind 16, 202, 759, 761
Carl Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha 285
Carl Friedrich, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 108
Carr, Nicholas 645
Caruso, Luigi 672, 674, 676, 682
L'albergatrice vivace 672, 674, 676
Casimiri, Raffaele 483
Casti, Giovanni Battista 733
Castil-Blaze, François Henri Joseph 752
Catel, Charles Simon 753
Cayless, Hugh 740
Cerquiglini, Bernard 546
Chafe, Chris 151
Cherubini, Luigi 345, 672, 674, 676, 682, 683, 689, 690, 694, 696, 699, 700, 753, 766
Les deux journées (Der Wasserträger) 766
Idalide 672, 676
Il Quinto Fabio 674
Chew, Elaine 151
Chézy, Helmina von 103, 104, 371–377, 382, 384, 385, 388, 392, 393
Chopin, Frédéric 468, 479, 481
Klavieretüde Ges-Dur op. 10 Nr. 5 479
Christie, Agatha 640, 645
Chrysander, Friedrich Wilhelm 492
Churchill, Winston 649
Cimarosa, Domenico 675, 677, 679, 685, 687–690, 693, 695–701
Artaserse 675
L'italiana in Londra 679
Olimpiade 677
Il Pittore parigino 677
Le trame deluse 679
Clementi, Muzio 468
Clostermeier, Louise Christiane 207
Coler, Martin 399, 407
Coltellini, Marco 731
Columban, Hl. 542
Commer, Franz 491
Musica sacra 491
Cook, Nicholas 124, 478, 479, 481
Correggio, Antonio da 488
Costa, Gasparo 486

Costenoble, Karl Ludwig 673, 683, 687–690, 698, 701, 702
Die Drillinge 673
Cramer, Eugene Casjen 503
Crawford, Kate 636, 648
Czerny, Vincenz 298

D
Da Ponte, Lorenzo 676, 677, 679, 684–688, 692, 694, 695, 697, 699–701
L'ape musicale 673, 675–677, 679
L'ape musicale rinnuovata 677
Dahlhaus, Carl 179, 375, 526, 527
Dalayrac, Nicolas 753, 768
Dampierre, Marc-Antoine 73–81, 83–87
Dante Alighieri 102
Danuser, Hermann 22, 124
Danzi, Franz 13, 201
d'Aulnoys, Madame 608
Davies, Cecilia 529
Davis, Kord 637, 638
Davis, Lisa Fagin 252, 262, 263
Debussy, Claude 138, 754
Pelléas et Mélisande 754
Del Mar, Jonathan 125
Dengler, Georg 763
Denss, Adrian 486, 487, 505
Florilegium 485–487, 505
Denzio, Antonio 13
Derossi, Joseph 666
Desprez, Josquin 468
Destouches, Franz Seraph von 763, 764
Deutz, Rupert von 263
Dick, Philip K. 634
The Minority Report 634
Diderot, Denis 77
Doderer, Heimito von 220
Döhring, Sieghart 332, 333, 350
Dombrowski, Quinn 519
Donfried, Johannes 488
Promptuarii musici 486, 488
Donizetti, Gaetano 679, 690, 696, 697
Lucrezia Borgia 679
Donnersmarck, Florian Henckel von 635
Das Leben der Anderen 635
Drechsler, Josef 687, 695
Dürr, Alfred 312
Dux, Günter 391

E
Eberhard, August Gottlob 117
Ehrlich, Lothar 202
Einstein, Alfred 35, 36
Eler, Franz 398, 401, 403, 404, 414, 416–421
Cantica sacra 398, 403
Elster, Alexander 288
Engelhardt, Markus 344
Enke, Harry 593
Eppstein, Georg von 362–364
Erath, Johannes 377
Erbach, Christian 249
Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen und bei Rhein 284, 285
Ernst, Graf zur Lippe-Biesterfeld 362
Escudier, Léon 228
Esterházy, Familie 524
Estudies, Maximiliano 159
Bild3 159
Eunicke, Johanna 742
Eve, Paul Martin 707, 708, 712
Eybl, Martin 465

F
Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von 606
Federhofer, Hellmut 465
Felsenstein, Walter 379
Ferrabosco, Alfonso 486
Ferrand, Humbert 752
Fieldings, Henry 81
The History of Tom Jones, a Foundling 81
Fincher, David 376
Finscher, Ludwig 11
Fioravanti, Valentino 765, 766
Le cantatrici villane 765, 766
Fischer, Kurt von 503
Fischer, Theodor 287
Fischer, Walter 283
Fischietti, Domenico 689, 696
Fitzwilliam, Richard 489
Flasch, Kurt 66
Flor, Christian 399, 407
Flor, Claus Peter 136
Fog, Dan 268
Forkel, Johann Nikolaus 235, 316, 317
Förster, Friedrich Christoph 102
Förster, Karl August 101–120
Dem Andenken Rafael's 106

Förster, Luise 102, 103, 105, 108, 110, 112
Förster, Marie Laura 103, 108
Forte, Allen 466, 478
Franck, Salomon 306
Franklin, Benjamin 529
Friedländer, Ludwig Hermann 107
Friedrich I., König von Württemberg 87
Friedrich II., Großherzog von Baden 285
Friedrich II., Herzog von Anhalt 285
Friedrich II., König von Preußen 601, 605
Friedrich, Fürst zu Waldeck und Pyrmont 285
Friedrich August I., König von Sachsen 92
Friedrich August II., König von Sachsen 93
Friedrich, Lothar 11, 12
Friedrich, Sven 394
Fullgraf, Marita 371, 372, 376
Funk, Friederike 103
Fürstenau, Anton Bernhard 89–99
3 Duos für 2 Flöten op. 13 94, 96
3 große Solos für die Flöte op. 37 97
Konzert Nr. 1 e-Moll op. 12 für Flöte u. Orch. 94
Polonaise Nr. 2 F-Dur op. 31 für Flöte u. Orch. 94
Reminiscences d'Euryanthe. Fantaisie 98
Serenade [Nr. 1] D-Dur für Flöte, Viola u. Gitarre op. 6 94
Serenade Nr. 2 G-Dur für Flöte, Viola, Fagott u. Gitarre op. 9 94
Serenade Nr. 3 C-Dur für Flöte, Viola u. Gitarre op. 10 94
Serenade Nr. 4 C-Dur für Flöte, Viola, Fagott u. Gitarre op. 11 94, 96
3 Trios für 3 Flöten op. 14 94, 96
Variationen für Flöte u. Gitarre op. 5 94
Fürstenau, Carl Bernhard 89
Fürstenau, Caspar 89–92
6 Freimaurergesänge mit Guitarre und Flöte 91
Fürstenau, Louisa (Ludovica, geb. Jungeblodt) 89
Fürstenau, Maria Anna Josephine 89
Fürstenau, Moritz 36, 98
Fürstenau, Peter Ferdinand 89
Fürstenau, Theresa Auguste 89
Furtwängler, Wilhelm 127, 132–134, 136

G
Gabrieli, Andrea 486, 492
Gabrieli, Giovanni 150
Gabucci, Giulio Cesare 488
Gadamer, Hans-Georg 61–63, 67, 525
Gagné, David 478
Galuppi, Baldassare 691, 701
Gänsbacher, Johann Baptist 334
Gardiner, John Eliot 753
Garfield, Eugene 709
Gassmann, Florian 675, 679, 684, 695
Amore artigiano 675, 679
Gaveaux, Pierre 696, 699
Gazzaniga, Giuseppe 690, 691, 696, 698, 702
Gehe, Eduard Heinrich 101
Gehrmann, Hermann 497
Geissler, Cornelia 173
Geißler, Johann Georg 105, 113–116
Gemünd, Karl 292, 293
Gemünd, Willy 292
Gent, Justine Friederike Juliane 98
Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen 286
Georgi, Stephan 203
Gerber, Rudolf 35
Gerlach, Julia 173–175
Gerstenbergk, Georg Friedrich von 120
Gesius, Bartholomäus 405, 415
Ghislanzoni, Antonio 223
Giacosa, Giuseppe 731
Gilbert, Steven E. 478
Gille, Karl 286
Giovanelli, Ruggiero 488
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 523, 602
Gluck, Christoph Willibald 35–37, 44–48, 121, 338–340, 346, 372
Antigono 36, 37, 40, 44–46
Ezio 36, 37, 42, 45, 46
Iphigénie en Aulide 121
Orfeo 38, 44–48
Gmelin, Wilhelm Friedrich 581
Godet, Robert 754
Goertz, Wolfram 723–726
Goethe, Johann Wolfgang von 299, 427, 428, 430–433, 490, 581, 601, 648, 675, 695, 699, 700
Faust I 427, 428
Faust II 427, 428
Die theatralischen Abentheuer 675
Urfaust 427, 428
Goeze, Johann Melchior 534
Goffman, Erving 378, 379

Goldhan, Wolfgang 11
Goldschmidt, Hugo 45
Good, Michael 619
Görres, Joseph 606, 607
Göschen, Georg Joachim 99
Göschen, Wilhelm Heinrich 99
Gosman, Alan 54
Gossec, François-Joseph 83
Gottschalk von Lambach 252, 262, 263
Gottsched, Johann Christoph 600
Götz, Johann Nikolaus 523
Harmonie in der Ehe 523
Goudimel, Claude 405
Grabbe, Christian Dietrich 201–208, 210–212, 214–216, 760
Don Juan und Faust 201, 206, 207, 215, 216
Grams, Anton 667
Graun, Carl Heinrich 533
Greenberg, Herr 211
Greenwald, Glen 634
Greg, Walter W. 736
Gregor der Große, Papst 538, 540
Grétry, André-Ernest-Modeste 767
Richard Coeur de Lion 767
Grice, H. Paul 425, 427
Gries, Johann Diederich 106
Grimm, Jacob 606–611, 613, 615, 616
Grimm, Wilhelm 606–611, 613
Grisi, Giulia 232
Gubitz, Friedrich Wilhelm 760
Guerrero, Francisco 495, 501, 504
Guglielmi, Pietro Alessandro 674, 675, 682, 686–689, 692, 695, 699–702
Debora e Sisara 674
La quakera spiritosa 675
Guhr, Carl Wilhelm Ferdinand 239
Guillory, Jamie E. 651
Gurevich, Michael 151
Gurlitt, Willibald 500
Gwilt, Joseph 489
A collection of madrigals and motets 489

H

Habeneck, François-Antoine 748
Haberl, Ferdinand 498
Haberl, Franz Xaver 492–495, 497, 498
Haenchen, Hartmut 124
Hagedorn, Friedrich von 581
Hagen, Friedrich Heinrich von der 253, 604, 605
Hahn, Theodor 247
Haimo von Halberstadt 263
Hammerschmidt, Andreas 407
Hancock, Jeffrey T. 651
Händel, Georg Friedrich 235–237, 243, 300, 339, 468, 492, 534, 748
Hansen, Wilhelm 276
Hanslick, Eduard 172
Hanson, Curtis 376
Harden, Maximilian 467
Hardenberg, Friedrich von 391
Harding, Daniel 725
Harlas, Helena 340, 341
Harnoncourt, Nikolaus 725
Härtel, Gottfried Christoph 523
Hartmann von Aue 610
Hase, Heinrich August 101
Haslmayr, Harald 527, 535
Hasse, Friedrich Christian August 105, 114–120
Hasse, Johann Adolf 529, 669
Hassler, Hans Leo 406, 416, 486, 492, 497
Haßloch, Theodor 763, 764
Hauschild, Peter 470
Hauschke, Christian 515
Hausegger, Siegmund von 132
Haydn, Joseph 84, 86, 122, 468, 523–525, 527, 528, 535, 674, 675, 680, 682, 683, 686, 687, 691, 698–700, 702, 748, 750, 764
Armida 674
La fedeltà premiata 674, 680
Gott erhalte Franz den Kaiser 524
Die Jahreszeiten 84, 86, 524, 527, 528
Orlando paladino 674
Die Schöpfung 122, 524, 525, 527, 528
Sinfonie Nr. 31 D-Dur, Hob. I:31 84
Sinfonie Nr. 63 C-Dur, Hob. I:63 680
Sinfonie Nr. 73 D-Dur, Hob. 73 680
Sinfonie Nr. 73 D-Dur, Hob. I:73 84
Sinfonie Nr. 82 C-Dur, Hob. 82 680
Streichquartette op. 76 524
Trompetenkonzert Es-Dur 524
La vera costanza 680
Hebbel, Friedrich 289
Requiem 289
Heesters, Johannes 525
Heimerdinger, Julia 174
Heine, Heinrich 526

Heise, Christian 515
Hell, Theodor *siehe* Winkler, Karl Theodor
Hellmuth, Paul 280, 281
Henneberg, Johann Baptist 688, 702
Henri de Lossy, Baron de Ville 232
Henrici, Christian Friderich 300, 306
Hensel, Fanny 174
Henze-Döhring, Sabine 371, 373, 376, 380
Herdegen, Johann 302
Herder, Johann Gottfried 218, 600, 607
Hérold, Ferdinand 690, 702, 764
La clochette 764
Herrmann, August Leberecht 105, 113–117, 119, 120
Hertzka, Emil 463, 464
Hesse, Hermann 220
Hiemke, Sven 233
Hinrichsen, Hans-Joachim 137
Hinrichsen, Henri 286, 296
Hirst, Graeme 640, 641
Hitler, Adolf 467
Hoboken, Anthony van 465
Hoffmann, E. T. A. 71, 659, 660, 663
Hofmann, Klaus 244
Hofmüller, Max 372–374
Holms, Richard 133
Holstein, Ludvig 272, 276
Holtschneider, Carl 283
Holtzmann, Adolf 615
Holzbauer, Ignaz 525, 535
Günther von Schwarzburg 525
Holze, Constanze 173
Homer 600
Homilius, Gottfried August 247
Honolka, Kurt 371, 372, 379
Honoratus, Abt von Farfa 542
Horpácsy, Zsolt 377
Hotz, Sybille 173
Houwald, Ernst von 105, 106
Hoyningen-Huene, Paul 650
Hugo von St. Viktor 251
Hurlebusch, Klaus 580, 581
Husserl, Edmund 64–66
Hüttner, Georg 283

I
Ibsen, Henrik 379
Iffland, Joachim 16
Illica, Luigi 731
Inhauser, Rolf 425
Isouard, Niccolò 753

J
Jacobi, Michael 407
Jacobsen, J. P. 272, 276
Jacobshagen, Arnold 344
Jahn, Cornelia 90
Jähns, Friedrich Wilhelm 665, 769
Janáček, Leoš 463
Janota, Johannes 611
Janusch, Michael 92
Jeffery, Peter 548, 549
Jelinek, Elfriede 220
Jensen, Phia-Charlotte 16
Jeram, Anita 425
Jochum, Eugen 125–134, 136–138
Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz 530
Jommelli, Niccolò 674, 687, 689
Armida abbandonata 674
Jonas, Hans 653
Jonas, Oswald 465, 478
Jonson, Ben 272
The Silent Woman 272
Jung, Carl Gustav 644
Jünger, Ernst 525
Juola, Patrick 642–644
Jürgens, Pepe 173

K
Kahn, Jeffrey P. 651
Kalkreuth, Friedrich von 105, 116, 119
Kaltenhofer, Joel Paul 581
Kant, Immanuel 62, 67, 299, 653, 715
Kapp, Reinhard 137, 138
Karajan, Herbert von 136
Karl der Große 538, 541, 542
Kastner, Hermann 363
Kazantzakis, Nikos 217
Die letzte Versuchung 217
Keen, Andrew 635, 646
Keilberth, Joseph 133
Keller, Carl 92, 113
Keller, Hermann 237
Kellner, Johann Peter 247
Kepper, Johannes 16, 146, 573
Kerle, Jacobus de 483
Kernich, Heinrich 290
Kessler, Harry Graf von 423, 426, 430, 433, 435

Kind, Friedrich 101, 102, 105, 106, 113–120, 303, 555, 733, 737, 741, 744
Kircheisen, Friedrich Leopold von 660
Kittel, Johann Christian 244
Kiupel, Birgit 173
Klassen, Janina 168
Kleiber, Carlos 133, 136, 564, 565
Kleiber, Erich 136
Klein, Joachim 377
Kleist, Heinrich von 219
Klopstock, Friedrich Gottlieb 98, 533
Der Messias 533
Klünemann, Hans 641, 642
Kluttig, Roland 377
Knauer, Bettina 176
Knepler, Georg 130
Koch, Friedrich Ernst 285
Koeppen, Wolfgang 220
Konrad von Heimesfurt 262
Köpp, Kai 123, 124
Koreff, Johannes Ferdinand 117
Körner, Gotthilf Wilhelm 244
Kortkamp, Jacob 407
Kotte, Johann Gottlieb 95
Kotzebue, August von 203, 759
Die Erbschaft 759
Johanna von Montfaucon 203
Kowalk, Willi 202, 208
Kraft, Herbert 579, 580
Kramer, Adam D. I. 651
Kravitz, Lenny 61, 64
Krebs, Johann Ludwig 237, 238, 242, 247, 248
Freu dich sehr, o meine Seele 242
Krebs, Johann Tobias 238
Herr, wie du willt, so schicks mit mir 238
Kremer, Gidon 725
Kreysig, Christoph 241
Krüger, Hermann Anders 101, 102
Krünitz, Johann Georg 77
Kruse, Georg Richard 202, 393
Kubisch, Christina 173
Kuhn, Friedrich Adolf 101, 105, 106, 110, 113–118, 120
Kuhnau, Johann 532
Kurth, Ernst 36, 37, 45
Küster, Konrad 315, 397

L

Lachmann, Karl 546, 600, 609–616
Lami, Eugène 750
Lancashire, Ian 640, 641
Langer, Arne 190
Lassen, Eduard 286
Lasso, Orlando di 486, 491–496
Lauska, Franz 338, 351
Lauterbach, Johann Gottlob 95
Lazarowicz, Klaus 378
Lechner, Leonhard 486
Lee, Sang Won 622
Lehr, Thomas 219
September. Fata Morgana 219
Leibowitz, René 371, 374, 380, 384, 389, 390, 394
Leidesdorf, Maximilian Joseph 657, 659, 663
Leo IV., Papst 542
Leon, Sharon 510
Leopold II., Fürst zur Lippe 205, 215, 216
Leopold IV., Fürst zur Lippe-Detmold 285, 355, 357, 361, 362
Leroi-Gourhan, André 442
Lessig, Lawrence 646
Lessing, Gotthold Ephraim 218, 523, 610, 612
Beredsamkeit 523
Lesueur, Jean-François 338
Lévy, Fabien 159
Lichtenberg, Georg Christoph 581
Lichtenstein, Hinrich 120
Liebmann, Otto 287–289
Lindig, Julia 173
Lindner, Adalbert 289, 290, 292
Lischke, Ferdinand Samuel 659
Liszt, Franz 526, 555, 751, 755
Livius, John Barham 667
Löbell, Johann Wilhelm 104
Lobwasser, Ambrosius 405, 417, 418
Der Psalter dess Kœniglichen Propheten Dauids 405
Lockwood, Lewis 54
Lodemann, Jürgen 207
Loeben, Otto Heinrich von 105
Lortzing, Albert 181, 201–205, 207, 210, 212, 215, 216, 689, 699, 700, 758, 761, 764, 768
Lortzing, Rosine 203, 204
Ludwig, Friedrich 500
Ludwig, Jens 593
Lukrez (Titus Lucretius Carus) 610

M
Machaut, Guillaume de 529
Maffei, Clarina 226
Mahler, Gustav 17–29, 31, 33, 463, 755
Ich atmet' einen linden Duft 25, 27
Sinfonie Nr. 2 18
Sinfonie Nr. 3 18, 21, 24
Sinfonie Nr. 4 22
Sinfonie Nr. 5 22
Majo, Francesco de 694, 697
Malsburg, Ernst von der 105, 110, 116
Mann, Thomas 219, 220, 427, 428, 434
Buddenbrooks 434
Dr. Faustus 427, 428
Joseph 427, 428
Manzoni, Alessandro 221
Maria Amalia Augusta, Prinzessin von Sachsen 106
Maria Amalia, Erzherzogin von Österreich 529
Mariani, Angelo 222, 225
Mariette, Auguste 223
Mario, Giovanni 232
Marlowe, Christopher 427, 428
Doctor Faustus 427, 428
Marolles, Gaston de 79
Marteau, Henri 283
Martienssen, Carl Adolf 469–471
Martín y Soler, Vicente 673, 676, 679, 684–690, 692, 697, 699–701
L'arbore di Diana 673, 679
Il burbero di buon cuore 679
Le nozze de' contadini spagnuoli 673
Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà 676, 677, 679
Marx, Karl 467
Mascagni, Pietro 731
Iris 731
Mastroianni, Anna C. 651
Mattheson, Johann 235
Matthews, Colin 22
Mauch, Matthias 159
Four tulips, two for you 159
Maurer, Karl 250
Maurer, Louis 768
Maute, Matthias 151
TWINS 151
May, Johann Christoph Carl 336
Mayr, Giovanni Simone 672, 674, 676, 682, 698, 702
Adelaide di Guesclino 672, 674, 676
Méhul, Étienne Nicolas 71, 84, 86, 87, 345, 690, 695, 753, 765, 768
Ariodant 753
Le jeune Henri 71
Joseph in Ägypten 765
Uthal 753
Meien, Christian von 207
Meier, Petrus 407
Mendelssohn Bartholdy, Felix 239, 249, 468, 755
Mermet, Frieda 581
Merton, Robert 651, 652
Metastasio, Pietro 352, 529
Methfessel, Albert 286
Metzger, Heinz-Klaus 371
Meyerbeer, Giacomo 286, 331–341, 344–346, 348–350, 352, 372, 679, 697, 699
L'Africaine 333
Gli Amori di Teolinda 343, 344, 352
Il crociato in Egitto 331, 334, 335, 337, 344, 345, 351, 352
Emma di Resburgo 332–336, 345, 347–352
L'Esule di Granata 352
Gott und die Natur 339, 341, 352
Les Huguenots 338
Jephtas Gelübde 331, 332, 336, 337, 340, 344, 352
Margherita d'Anjou 331, 334, 335, 344, 345, 351, 352
Le Ranz des vaches d'Appenzell 341
Robert le Diable 679
Robert le diable 350
Romilda e Costanza 331, 344, 345, 352
Semiramide riconosciuta 332, 352
Wirth und Gast oder Aus Scherz Ernst 331, 352
Meyer-Denkmann, Gertrud 173
Mielke, Erich 635
Milhaud, Darius 463
Mill, John Stuart 641
Millicam, Peter 642
Milo, Thomas 544
Møllerhøj, Klaus 269
Mombelli, Domenico 679

Monteverdi, Claudio 525, 527–529, 535
Cantai un tempo 527
L'incoronazione di Poppea 525, 528, 529
VIII. Madrigalbuch 528
Selva morale e spirituale 528
Montfort, Miguel 373, 374
Moore, Thomas 750
Morales, Cristóbal de 494, 499, 501, 504
Morin, Jean-Baptiste 74
La Chasse du Cerf 74
Morlacchi, Francesco 334
Mosel, Ignaz Franz Edler von 380, 386
Moser, Hans Joachim 35
Möser, Justus 602
Mozart, Franz Xaver Wolfgang 92, 93
Mozart, Wolfgang Amadeus 92, 211, 212, 216, 243, 266, 299, 372, 468, 475, 477, 525–527, 535, 679, 680, 683, 684, 688–690, 697–700, 702, 732, 748, 754, 758, 761, 762, 765
La clemenza di Tito 679, 765
Così fan tutte 133
Don Giovanni 211, 216, 733, 758, 759, 766
Die Entführung aus dem Serail 133, 761, 762, 765
Le nozze di Figaro 133, 680, 732, 758, 759
Requiem in d-Moll, KV 626 680
Sonate Nr. 11 A-Dur, KV 331 680
Die Zauberflöte 526
Mulisch, Harry 220
Müllenhoff, Karl 615
Müller, Adolf 679, 690, 691, 696, 702
Einen Jux will er sich machen 679
Müller, Eberhard 657
Müller, Johann Michael 667
Müller, Meinard 573
Müllers, Wilhelm 102
Murphy, Kerry 747
Mussorgski, Modest
Boris Godunow 133
Muthesius, Ehrenfried 218
Myers, Isabel 644
Myller (Müller), Christoph Heinrich 601
Mysliveček, Josef 674, 683, 695
Isacco figura del Redentore 674

N

Nanino, Giovanni Maria 491, 502
Nasolini, Sebastiano 674, 683, 700
Teseo a Stige 674
Naumann, Ernst 233
Naumann, Johann Gottlieb 690, 692, 693, 695, 696, 698
Nentwich, Michael 592, 594
Neumark, Georg 299, 302, 303, 305, 307–312, 315, 317
Neunecker, Marie Luise 292
Ney, Joseph Napoléon 488
Recueil des morceaux de musique ancienne 489
Nicolai, Jeremias 401, 404, 416, 420
Nicolai, Philipp 404
Nicolini, Ernesto 232
Nida-Rümelin, Julian 649
Nielsen, Carl 266, 268–281
Danevang med grønne Bred, CNW 318 271, 277
Er din Stue lav og trang, CNW 384 271
Fordum var her Fred paa Gaden 274
Forunderligt at sige, CNW 165 280, 281
Her vil ties, her vil bies 271
Hjemvee, CNW 205, 296 271
Jeg ved en Lærkerede, CNW 262 273
Julesang, CNW 313 271, 277
Kantate ved Aarhus Landsudstillings Aabnings-Højtidelighed 1909, CNW 107 272
Kvintet for fløjte, obo, klarinet, horn og fagot op. 43, CNW 70 271
Maskarade, CNW 2 271–275
Min Jesus, lad mit Hjerte faa, CNW 184 271
Min Pige er saa lys som Rav, CNW 231 277
Musik til Helge Rodes skuespil „Moderen" op. 41, CNW 18 281
Roselil og hendes Moder 271
Saga-drøm op. 39, CNW 35 271, 277, 278
Salmer og aandelige Sange, CNW Coll. 10 272
Sang bag Ploven, CNW 129 276
Sangen til Danmark, CNW 237 279
Saul og David, CNW 1 273
Solen er saa rød, Mor, CNW 263 273
Solnedgang, CNW 116 271, 276
Søndret Folk er vokset sammen, CNW 383 271, 279
Søvnen op. 18, CNW 101 272
Strofiske Sange, op. 21, CNW Coll. 5 272
Symfoni nr. 3 op. 27, CNW 27 271

Taagen letter 271, 274, 277
Til Asali, CNW 118 276
Tyst som Aa i Engen rinder, CNW 264 273
Viser og Vers af J. P. Jacobsen, op. 6, CNW Coll. 2 272
Nietzsche, Friedrich 481, 645
Noailles, Louis de 83
Noecker, John 643, 644
Noeske, Nina 167
Noiray, Michel 121
Noller, Stephan 637
Noltze, Holger 177
Nösler, Thomas 173
Nostitz und Jänkendorf, Clotilde von 117
Nostitz und Jänkendorf, Gottlob Adolph Ernst von 101, 105, 106, 108–110, 113–120
Nostitz und Jänkendorf, Henriette von 118
Notker Balbulus von St. Gallen 542
Nottebohm, Gustav 480
Novello, Vincent 489, 490
Nutt-Kofoth, Rüdiger 599

O
Oevel, Gudrun 594
Olearius, Adam 403
Opitz, Martin 599
O'Reilly, Tim 716
Ossian 602
Overbeck, Peter 136
Ovid 430, 432, 433, 534
Metamorphosen 534
Owens, Jessie Ann 51

P
Pachelbel, Johann 245, 246
Paciotti, Pietro Paolo 492
Paër, Ferdinando 688, 689, 696, 699, 766
Sargino 766
Paganini, Niccolò 468
Paisiello, Giovanni 679, 685–687, 695, 697–699, 758, 762
La molinara 758, 762
Il Re Teodoro in Venezia 679
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 249, 488–493, 495–497
Pankhurst, Tom 478
Pape, Hinrich 400, 407
Patti, Adelina 231, 232
Pauen, Michael 481
Pauer, Max 469–471
Pedrell, Felipe 488, 494–499, 501, 502
Salterio sacro-hispano 494
Peirce, Charles Sanders 55
Pennebaker, James 640, 643
Pergolesi, Giovanni Battista 243, 531
Stabat Mater 243
Perrault, Charles 608
Peter I., Herzog von Oldenburg 89
Peters, Hans Georg 202, 203
Petrarca, Francesco 102
Philidor, François-André Danican 81–84, 87
Tom Jones 81
Philipp II., König von Spanien 110
Philippi, Maria 288
Picard, Louis Benoît 104
Encore de Ménechmes 104
Piccinni, Niccolò 672, 676, 683, 687, 688, 690, 698, 702
Pichler, August 205, 758, 759
Pichler, Franz 207
Pickardt, Ernst 358
Pitschel, Theodor Leberecht 236
Pixérécourt, René Charles Guilbert de 352
Pizzi, Italo 231
Plachta, Bodo 599
Platon 645
Pole, Andrew 634
Polák, Jindřich 646
Polydori, John 106
Der Vampyr 106
Popp, Susanne 290
Poriss, Hilary 122
Porter, Michael 378
Portogallo, Marco 674, 683, 697
La morte di Semiramide 674
Praetorius, Jacob 407
Prassl, Franz Karl 540
Prätzlich, Thomas 573
Press, Hans 215
Prinz, Johann Friedrich 92
Properz (Sextus Aurelius Propertius) 610
Proske, Carl 488, 489, 491–494, 503
Musica divina 492, 493
Selectus novus missarum 492
Puccini, Giacomo 731
La Bohème 731
Tosca 731
Purcell, Henry 531

Q
Quandt, Johann Gottlob von 105, 119, 120
Quehl, Hieronymus Florentius 241

R
Rameau, Jean-Philippe 525
Abaris ou Les Boréades 525
Ramler, Karl Wilhelm 533, 534
Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu 533
Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem 533
Randow, Gero von 646
Ratz, Erwin 464
Raumer, Friedrich von 104
Reese, Kirsten 165, 173, 174
Reeve, Katherine 747
Reger, Elsa 284, 285, 293, 294, 297
Reger, Josef 290
Reger, Max 243, 283–290, 292–294, 296–298
Der 100. Psalm für gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 106 287, 288
Befiehl dem Herrn deine Wege (Trauungslied) für Sopran, Alt und Orgel WoO VII/34 293
Eine Lustspielouvertüre für Orchester op. 120 292
Eine Vaterländische Ouvertüre für Orchester op. 140 294
Geistliches Lied „Wohl denen“ für mittlere Singstimme und Orgel bzw. Harmonium WoO VII/36 294
Hoch lebe dies Haus für Männerchor WoO VIII/7 296, 297
Hymne an den Gesang für Männerchor mit großem Orchester op. 21 289
Klaviertrio e-Moll op. 102 292
Scherzino für Horn und Streichorchester WoO I/6 289, 290
Sieben Männerchöre op. 38 289
Sylvester-Canonen „op. 1913“ WoO VIII/13 295, 296
Weihegesang für Altsolo, gemischten Chor und Bläser WoO V/6 287, 288
Zehn Gesänge für Männerchor op. 83 289
Zwei zweistimmige Kanons F-Dur über „Du bist verrückt, mein Kind“ WoO VIII/4 296
Rehbein, Arthur 358, 360, 362–364
Reicha, Anton 172
Reißmann, August 36
Rembrandt van Rijn 299
Respighi, Ottorino 463
Réti, Rudolph 479
Rheinberger, Josef Gabriel 248
Richts, Kristina 759
Ricordi, Giulio 731
Ridel, Cornelius Johann Rudolf 108
Riehn, Rainer 371
Righini, Vincenzo 674, 675, 682, 684, 687–689, 695, 701
Il convitato di pietra 674
L'incontro inaspettato 675
Rikoff, Sophie 297
Rikoff, Theodor 297
Ringelhardt, Friedrich Sebald 757, 764, 766, 768
Ringelhardt, Victorine 757
Rist, Johann 397–407
Robinson, Mike 445
Rocher, Édouard 751
Rochlitz, Friedrich 114, 491
Sammlung vorzüglicher Gesangstücke 491
Rode, Helge 274, 277, 281
Roger de Cahuzac de Caux, Louis-Sébastien-Henri, Marquis de Caux 232
Roland, Perry 620
Roll, Theodor 285
Roloff, Hans-Gert 615
Romani, Felice 344, 352
Rore, Cipriano de 488
Rossi, Gaetano 344, 352
Rossini, Gioacchino 92, 334, 345, 348, 351, 372, 679, 680, 694, 696–698, 700, 759, 760, 765
Il barbiere di Siviglia 761
Guillaume Tell 680
L'inganno felice 92
Otello 679, 759
Tancred 760, 765
Roth, Gottlob 95
Roth, Johann Traugott 95
Rothstein, William 482
Rousseau, Johann Baptist 765, 767
Röwenstrunk, Daniel 135, 573
Rowling, Joanne K. 642, 643, 650
The Cuckoo's Calling 642
Ruben, Martha 288

Rubio, Samuel 498, 499, 501, 502
Antología polifónica sacra 498
Officium hebdomadae sanctae 499
Suplemento polifónico de Tesero sacro-musical 498
Rückert, Friedrich 25, 26
Ruckgraber, Katharina 378
Rudorff, Ernst 374
Rungenhagen, Friedrich 660
Rushkoff, Douglas 647
Ryan, Michael 643, 644

S
Sacchini, Antonio 690, 692, 693, 696
Saint-Saëns, Camille 296
Septett für Trompete, zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier op. 65 296
Salice-Contessa, Karl Wilhelm 105, 106
Salieri, Antonio 679, 685, 687, 688, 691, 693, 694, 696, 699–702, 733, 758
Axur Re d'Ormus 679, 758
La grotta di Trofonio 679
Prima la musica e poi le parole 733, 734
Il ricco di un giorno 679
La scuola de' gelosi 679
Tarare 679
Salonen, Esa-Pekka 728
Violinkonzert 728
Salzer, Felix 478
Sanctis, Cesare de 224
Santini, Abbate Fortunato 491
Sarti, Giuseppe 672–674, 676, 677, 679, 682–685, 687–689, 691–694, 696–698, 700, 701
Achille in Sciro 672, 676
Gli amanti consolati 673
L'ambizione delusa 673
I contrattempi 673, 676
Farnace 677
I finti eredi 673, 677
Fra i due litiganti il terzo gode 673, 677, 679
Idalide 677
Medonte Re di Epiro 674, 677
Sassaroli, Filippo 103
Sauvage, Thomas 335, 352, 752
Sawallisch, Wolfgang 725
Scarlatti, Domenico 468, 531
Schachter, Carl 464
Schäfer, Ludwig 758
Schaff, Eugenie 119
Scheele, Heike 377
Scheffler, Franziska 16
Scheidemann, Heinrich 398, 407
Schein, Johann Hermann 405, 406, 414, 415
Cantional 404, 406
Schelble, Johann Nepomuk 249
Schellinger, Johann 672, 674, 676, 682, 687, 689, 691, 695–700
Alessandro il grande 672, 674, 676, 679
Schenker, Heinrich 464–470, 472–482
Schenker, Jenny 467
Scher, Steven Paul 220, 221
Scherer, Wilhelm 616
Schiff, Andràs 725
Schikaneder, Emanuel 688, 702
Schiller, Friedrich 104
Der Neffe als Onkel 104
Schlegel, August Wilhelm 608, 609
Schlegel, Friedrich 384, 391, 603
Schlesinger, Adolph Martin 657–659, 661–664, 666
Schlesinger, Moritz Adolph (Maurice) 657, 658
Schmid, Anton 35
Schmid, Manfred Hermann 248
Schmidt, Antonia 98
Schmidt, Desmond 736
Schmidt, Friedrich Ludwig 758
Schmidt, Georg 761
Schmidt, Johann Philipp 763
Schmieder, Johann Andreas 606
Schmieder, Wolfgang 242
Schneeberger, Bernhard Maria Heinrich 94, 98
Schneider, Friedrich 657
Schneider, Karl-Heinz 290
Schnieders, Ralf 238, 250
Scholz, Leonhard 239, 240, 244
Schön, Donald A. 449
Schönberg, Arnold 17–22, 24, 28, 29, 31, 33, 219, 220, 243, 463, 466, 526
Am Strande 28
Sehnsucht op. 8 Nr. 3 29, 30, 33
Streichquartett d-Moll op. 7 466
Schop, Johann 397, 407
Schopenhauer, Arthur 481, 482
Schott, Adam Josef 95
Schott, Bernhard 90
Schott, Johann Andreas 90

Schott, Johann Joseph 90, 657, 667, 668
Schousboe, Torben 268
Schramm, Willi 203
Schreiter, Solveig 573, 735
Schreker, Franz 463
Schreyvogel, Joseph 759
Donna Diana 759
Schröder, Sophie 114
Schröder, Wilhelmine 118
Schubert, Franz 468, 526, 750
Gretchen am Spinnrade, D 118 750
Schwanengesang, D 957 526
Sonate A-Dur, D 959 750
Schulte, Jonas 450
Schulze, Hans Rudolf 355, 358–362
Schumann, Robert 286, 301, 468, 723–726
Gesänge der Frühe op. 133 725
Schwanberger, Georg Heinrich Ludwig 241
Schweitzer, Albert 299, 300, 314, 316
Scolari, Giuseppe 689, 696
Scorsese, Martin 217
Scribe, Eugène 341, 351
Seckendorff, Bertha von 293, 294
Seeber, Martina 173
Seefried, Irmgard 133
Seidel, Wilhelm 267
Seidl, Arthur 18, 19
Selfridge-Field, Eleanor 619
Selle, Thomas 407
Sellitti, Giuseppe 691, 701
Sellner, Gustav Rudolf 126
Semler, Christian August 104
Sensburg, Oskar 294
Serré de Rieux, Jean de 74
Seuffert, Janette 573, 735
Seyfried, Joseph von 336
Shakespeare, William 210, 226, 430, 431, 602, 640, 643, 716, 748–750
Simmel, Georg 59, 61, 63, 64
Simrock, Nikolaus 670
Singer, Lea 217, 218, 220–222, 225, 226, 228, 229, 231
Konzert für die linke Hand 221
Der Opernheld 221
Verdis letzte Versuchung 217, 218, 221, 222, 225, 231
Die Zunge 221, 231
Smart, George 99, 765
Smith, Charles J. 475
Smyth, Ethel 173, 463
Snowden, Edward 634
Solbrig, Carl Friedrich 113
Soldan, Kurt 125, 130–132
Sophie Charlotte, Prinzessin von Hannover 530
Soriano, Francesco 492
Soto, Francisco 503
Sourcy de la Thuile, M. de 84
Spee, Friedrich 397
Speyer, Wilhelm 765
Spielberg, Steven 635
Minority Report 635
Spielmann, Yvonne 219
Spitta, Philipp 299
Spohr, Louis 211, 212, 657, 757, 765
Jessonda 765
Spontini, Gaspare 372, 657, 663, 753, 766, 767
Fernand Cortez 767
La Vestale 766, 767
Stade, Wilhelm 285, 286
Staden, Sigismund Theophil 407
Stamitz, Carl 83–85
Klarinettenkonzert (Nr. 11) Es-Dur 84
Simphonie de Chasse 83
Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch 378
Steffani, Agostino 530–532
Enrico Leone 530
Stabat Mater 530–532
Tassilone 530
Stein, Horst 292
Stein, Max Martin 285–288, 290, 298
Stenzl, Jürg 262, 263
Stinson, Russell 248, 249
Stobwasser, Christian Heinrich 120
Stobwasser, Johann Heinrich 120
Stokowski, Leopold 243
Stolz, Teresa 217, 218, 222–226, 228–231
Stöpel, Franz 659
Storace, Stephen 694, 700, 701
Strauch, Thomas 594
Strauß, Johann 680, 697, 702
Strauss, Richard 378, 528
Daphne 132
Elektra 132
Vier letzte Lieder 528
Streckfuß, Karl 106
Streich, Rita 133
Strohm, Reinhard 730, 731, 734
Struck, Michael 726

Sukowaty, Wenzel 669
Suter, Hermann 289
Szwillus, Gerd 573
Szymanowski, Karol 463

T
Tacitus 604
Tarchi, Angelo 673, 679, 684, 687, 693
Tarnow, Fanny 117
Tasso, Bernardo 102
Taylor, Frederick Winslow 441
Telemann, Georg Philipp 406, 525, 532–535
Ino 525, 534, 535
Der Tag des Gerichts 533
Terrigno, Loretta 474
Thaller, Manfred 632
Thibaut, Anton Friedrich Justus 491
Über Reinheit der Tonkunst 491
Thies, Christian 648
Tieck, Ludwig 102, 104, 218
Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders 218
Phantasien über die Kunst 218
Tiedge, Christoph August 116
Tittel, Claudia 173
Tomasello, Michael 320
Töpfer, Gottlob 286
Toscanini, Arturo 136
Traetta, Tommaso 688, 698, 731
Iphigenia in Tauride 731
Trautvetter, Friedrich Wilhelm 117
Trautwein, Traugott 659–661, 663
Tritto, Giacomo 684, 698
Trowell, Brian 730, 731
Trunz, Erich 302, 305
Tschaikowski, Pjotr Iljitsch 755
Tscherepnin, Nikolaij 463
Tucher, Gottlieb Freiherr von 491
Kirchengesänge der berühmtesten älteren italiänischen Meister 491
Tufekci, Zeynep 651
Turinis, Francesco 236
Tusa, Michael C. 372, 373, 376, 377
Tyson, Alan 732

U
Ulm, Renate 126, 132
Unrath, Karl Ludwig 677, 679, 688, 691, 694–699, 702
Musikalischer Wettstreit 677, 679, 680
Urchueguía, Cristina 467, 478, 479, 481

V
Vanhoutte, Edward 703–705, 712
Vayena, Effy 651
Vecchi, Orazio 486, 492
Veit, Joachim 11–14, 50, 57, 135, 141–143, 165, 201, 216, 239, 250, 296, 331, 332, 373, 375, 376, 426, 456, 552, 573, 587, 589, 597, 681, 723
Verdi, Filomena Maria 229
Verdi, Giuseppe 217, 218, 221–231, 528, 529
Aida 221, 222
Falstaff 529
La forza del destino 217, 229
Messa da Requiem 221, 222
Messa per Rossini 222
Otello 133
Quattro pezzi sacri 528
Rigoletto 217
La Traviata 217
Verdi, Giuseppina 217, 218, 222–231
Vernet, Horace 750
Viardot-Garcia, Pauline 173
Victoria, Tomás Luis de 483, 485–507
Viglianti, Raffaele 573
Vivaldi, Antonio 689, 698
Vogel, Carl Christian 105, 119
Vogel, Emil 125
Vogler, Georg Joseph 13, 14, 201, 331, 332, 338–340, 346, 351
Castor und Pollux 339, 340
Samori 339
Völlm, Gesine 377
Voorberg, Marinus 292
Vopelius, Gottfried 398
Voss, Egon 124

W
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 218
Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders 218
Phantasien über die Kunst 218
Waechter, Eberhard 133

Wagner, Karl Jakob 657, 665
Wagner, Richard 26, 123, 124, 172, 372, 373, 376, 394, 546, 751, 753
Der fliegende Holländer 123
Lohengrin 132
Die Meistersinger von Nürnberg 132
Parsifal 133
Das Rheingold 124
Tannhäuser 373
Tristan und Isolde 132
Waldburg, Otto von 483
Walkers, Frank 226
Wallerstein, Anton 679, 695, 697
Jahrmarkts-Polka 679
Wallner-Basté, Franz 226
Walser, Robert 581
Walter, Bruno 18
Walter, Ignaz 656
Walther von der Vogelweide 610
Walther, Paul 403
Wangenheim, Carl August Freiherr von 104
Weber, Bernhard Anselm 337, 338, 351, 352
Deodata 338
Sulmalle 338
Weber, Carl Maria von 13, 14, 69, 70, 73, 79, 82, 87, 92, 93, 98, 99, 101–112, 114–120, 122, 125–131, 133–137, 179, 181, 183, 334, 335, 339, 345, 351, 352, 371–380, 385–388, 392, 393, 468, 528, 551, 554, 555, 655–659, 662–667, 669, 670, 681, 690, 691, 693, 695, 727, 741, 742, 744, 747, 748, 751–755, 757, 761, 763, 764, 769
Abu Hassan, WeV C.6 14
Aufforderung zum Tanz, WeV S.10 752
Concertino für Horn und Orchester, WeV N.5 761
Euryanthe, WeV C.9 103, 104, 335, 371–373, 376–380, 382, 387, 388, 394, 751, 757, 761
Freiheitslied „Ein Kind ist uns geboren!“, WeV H.7 107
Der Freischütz, WeV C.7 15, 70, 113, 122, 125, 128–133, 136, 138, 335, 371, 375, 551, 554–558, 562, 564, 565, 567, 568, 655–659, 661, 664–669, 727, 733, 734, 738, 741, 742, 744, 752–754, 758, 760, 761, 764
Jubel-Kantate, WeV B.15 103, 667
Lied „Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh“, JV 281 117
Natur und Liebe, WeV B.14 106
Oberon, WeV C.10 98, 99, 179, 180, 190, 191, 198, 335, 528, 659, 669, 754, 755, 761, 763
Preciosa, WeV F.22 335, 655, 668, 669, 764, 766
10 Schottische Nationalgesänge, WeV U.16 108
Silvana, WeV C.5 69, 71, 73, 82, 87
Triolet „Keine Lust ohn' treues Lieben!“, JV 256 108
7 Variationen über ein Thema aus Silvana für Klarinette und Klavier, WeV P.7 107, 116
Weber, Caroline von 98, 101, 113, 117, 118
Weber, Edmund von 181, 680, 684, 686, 691, 699, 700, 702, 757–759, 761–770
Der Äpfeldieb 680
Weber, Franz Anton von 684, 686, 691, 699, 700, 702
Der Äpfeldieb 675
Weber, Fridolin von 757
Weber, Friedrich Hubert von 768
Weber, Gottfried 14, 334, 351, 657–659, 666, 762
Weber, Josephine von 757, 769
Weber, Max Maria von 386, 769
Weber, Therese von (geb. Mack) 758, 768–770
Weber, Therese von (verh. Atmer) 181, 757–761, 767–770
Webern, Anton 19
Wegmann, Nikolaus 709
Weigel, Karl Christian Leberecht 105, 118–120
Weigl, Joseph 673, 683, 684
L'amor marinaro 673
Weill, Kurt 463
Weinfurter, Stefan 537
Weizenbaum, Joseph 647
Wendt, Amadeus 117
Wenzel, Silke 172
Werfel, Franz 220
Werner, Zacharias 338
Wickham, Lucy 425
Wiegerling, Klaus 647, 649
Wieland, Christoph Martin 578
Wiele, Johann Peter C. 757
Wiering, Frans 135
Wiesenfeldt, Christiane 167

Wilckens, Matthäus Arnold 581
Wilhelm II., deutscher Kaiser 360
Wilhelm, Rüdiger 233
Williram von Ebersberg 251, 252, 256, 259, 263
Winkel, Gustav G. 354, 361
Winkel, Therese aus dem 101, 105, 113–120
Winkler, Karl Theodor 101, 105, 115, 119, 120, 669
Winter, Peter von 690, 701, 762
Das unterbrochene Opferfest 762
Winterfeld, Carl von 490
Wiora, Walter 267
Wittmann, Carl Friedrich 382, 393
Woesler, Winfried 580
Wohlbrück, Johann Gottfried 113
Wolder, David 398, 401, 403, 404, 414, 417, 419–421
New Catechismus Gesangbuechlein 398, 403
Wolf, Friedrich August 600, 613
Wolf, Uwe 247
Wolff, Amalie 117
Wolff, Christoph 246, 300, 301, 316
Wolff, Pius Alexander 117
Wolfram von Eschenbach 610
Wolfssohn, Aaron 337
Wollank, Ernestine 106
Wollank, Friedrich 660
Woywoda, C. G. 767
Wranitzky, Paul 689, 698
Wurster, Herbert 641, 642
Wutzky, Anna Charlotte 215

Y
Yauville, Jacques d' 79

Z
Zachariae, Friedrich Wilhelm 533
Die Auferstehung 533
Das befreite Israel 533
Zahlhas, Johann Baptist 106
Zehetmair, Thomas 725
Zehnder, Jean-Claude 238, 239
Zelter, Carl Friedrich 338, 351
Zicarci, Roberto 636
Ziegler, Frank 11, 16, 133
Ziegler, Karl 205–207
Ziegler, Mariane von 306
Zietz, Hermann 237
Zimmermann, Rainer 338
Zingarelli, Niccolò 692, 694, 696, 697
Zinman, David 125
Zulehner, Georg Carl 655–662, 665–670
Zulehner, Georg Carl (Junior) 655
Zuse, Konrad 638
Zychowicz, James L. 22