

Frieder von Ammon

Wem sonst als Dir?

Uneigentliche Widmungen in der romantischen Literatur

»Wem sonst als Dir« – Bei dieser Widmung, die Friedrich Hölderlin im November 1799 auf ein Blatt schrieb, das er dann in ein Exemplar seines *Hyperion* zwischen den ersten und zweiten Band einklebte, um dieses Exemplar schließlich Susette Gontard zu schicken, handelt es sich zweifellos um die berühmteste Widmung der deutschsprachigen Literatur.¹ Und dies nicht ohne Grund: Sie ist – auch wenn das über Widmungen selten gesagt wird – ein Meisterwerk, außerdem kann sie als paradigmatisch für das heutige Verständnis von literarischen Widmungen gelten. Meisterhaft ist diese Widmung schon im Hinblick auf ihre Form: Sie besteht aus nicht mehr als vier Worten, wobei diese vier Worte auffälligerweise alle Monosyllaba sind. Dadurch ergibt sich ein prägnanter, überaus einprägsamer Rhythmus, der maßgeblich zu der unverbrüchlichen Gestalt der Widmung beiträgt, die wirkt, als wäre sie in Stein gemeißelt; man fühlt sich an antike Stein-Inschriften erinnert (z. B. an das ebenfalls aus vier Worten bestehende »Et in Arcadia Ego« auf dem Gemälde Barbieris), und doch ist diese Widmung nur mit Tinte auf Papier geschrieben. Zudem entsprechen die vier Silben der Widmung dem viersilbigen Namen der Widmungsempfängerin: »Wem sonst als Dir« – Susette Gontard. Und damit noch nicht genug: Bei näherem Hinsehen fällt auf, dass die Widmung insgesamt aus 14 Buchstaben besteht und damit aus genauso vielen Buchstaben wie der Name der Widmungsempfängerin, auf deren Vornamen das Wort »sonst« im Übrigen auch in Form einer Alliteration Bezug zu nehmen scheint. Kann all dies als zufällig betrachtet werden? Vermutlich nicht. Wenn es aber kein Zufall ist, dann wäre der ansonsten ja gar nicht genannte Name der Widmungsempfängerin hier in subtilster Weise der Widmung selbst eingeschrieben worden, womit Hölderlin die alte

Praxis, den Namen des Widmungsempfängers, etwa in Form eines Akrostichons, kunstvoll versteckt in eine Widmung zu integrieren, aufgegriffen, aber wesentlich verfeinert hätte.

Hinzu kommt, dass es sich bei der Widmung um ein Zitat handelt, und zwar wohl ein doppeltes.² Zum einen zitiert Hölderlin sich selbst, genauer: das *Fragment von Hyperion*, eine 1794 erschienene Vorfassung des Romans, in der die vier Worte bei einer Gedenkfeier für Homer von der Figur Adamas gesprochen werden, als sie der Büste des Dichters eine Locke opfert. Dass an die Stelle Homers nun Susette Gontard tritt, ist bemerkenswert, denn damit wird ihr dieselbe inspirative Kraft zugeordnet wie zuvor dem Dichter. Zum anderen scheint Hölderlin Schillers *Don Carlos* zu zitieren, in dem die Hauptfigur zu dem unerwarteterweise gerade aus Brüssel zurückgekehrten Marquis Posa sagt:

»[...] Und was
Bringt dich so unverhofft aus Brüssel wieder?
Wem dank' ich diese Überraschung? Wem?
Ich frage noch? Verzeih dem Freudetrunken,
Erhabne Vorsicht, diese Lästerung!
Wem sonst als dir, Allgütigste? [...]«³

Von den damals vorliegenden Dramen Schillers bedeutete *Don Carlos* Hölderlin besonders viel, wie er – nur zwei Monate vor der Widmung – in einem Brief an Schiller bekannt hatte.⁴ Dass ihm

1 Vgl. dazu Walther Killy: *Hölderlin an Diotima. Das Widmungsexemplar des »Hyperion«*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 4, hg. von Friedrich Beissner und Paul Kluckhorn, Tübingen 1950, S. 98–107.

2 Vgl. dazu Richard Alewyn (der auf eine weitere, Hölderlin allerdings wahrscheinlich unbekannt gebliebene Parallelstelle in einem 1778 in Leipzig erschienenen Gedichtband des Theologen August Hermann Niemeyer hinweist): »Wem sonst als dir?« *Eine Mitteilung*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 9, hg. vom Vorstand der Hölderlin Gesellschaft, Tübingen 1955/6, S. 219f.

3 Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd. 2, auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt [u. a.], München [u. a.] 2004, S. 13f.

4 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 3 (= Bibliothek deutscher Klassiker 81),

Wolfgang Bunzel

Die Widmung als Solidaritätsbekundung.

Bettine von Arnims Notenheft *Dédié à Spontini*

Widmungen stellen ein wesentliches Funktionselement der »Werkpolitik«¹ Bettine von Arnims dar. Sie kommen von den Anfängen ihrer Publikationstätigkeit an zum Einsatz und bleiben eine Konstante bis hin zu den späten Veröffentlichungen. Allerdings wurde für die Zeitgenossen erst nach und nach erkennbar, wie strategisch der Umgang dieser erst in späten Jahren literarisch aktiv gewordenen Schriftstellerin mit Dedikationen tatsächlich war. Das wiederum hängt zentral damit zusammen, dass sich Sinn und Absicht des Widmungsaktes nicht immer klar erschlossen. So stieß die Zueignung der Erstlingspublikation *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) an Hermann Fürst von Pückler-Muskau bei Teilen der Leserschaft auf Unverständnis und Ablehnung, weil sie als deplatzierte Reverenzgeste angesehen wurde. Erst die Widmung des *Günderode*-Buchs (1840) an die Studenten wurde als klare tagespolitische Positionierung begriffen. Dies zeigt, dass Bettine von Arnims Dedikationen je nach Kontext unterschiedlich ausgerichtet waren und für den Widmungsempfänger bestimmt sein, vorrangig auf das Lesepublikum zielen oder auch beide Adressaten zugleich in den Blick nehmen konnten.

In ihrer dritten selbstständigen Veröffentlichung, dem aus eigenen Liedkompositionen bestehenden Notenheft *Dédié à Spontini* (1842), machte die Autorin die Widmung kurzerhand zum Titel (vgl. Abbildung 1 auf Seite 13²). Ihre Vorgehensweise rief bei der Musikkritik verständlicherweise Ratlosigkeit hervor, weil der Paratext nicht verriet, was denn hier eigentlich dediziert wurde. Dementsprechend beklagt der Rezensent

der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: »Es ist ein für die Literatoren etwas unbequemer Laconismus, dass auf dem Titel dieses Notenheftes nicht ausgesprochen ist, was Bettina, die aus dem Briefwechsel eines Kindes mit Goethe und ›Der Günderode‹ hinreichend bekannte Dichterin, hier Spontini bei dessen Abgange aus dem preussischen Staate eigentlich widmet. Erst nähere Einsicht belehrt, dass es sieben Gesangstücke sind [...]. In welcher Zeit diese Compositionen verfasst sind, darüber wird uns keine Kunde.«³ Die Verwirrung bei Kritikern und Publikum wurde noch dadurch gesteigert, dass Bettine von Arnim auch auf jede Art von Vorrede verzichtete und weder mitteilte, weshalb sie gerade diese Liedversionen ausgewählt hat noch was sie mit dem Widmungsträger verbindet. Der durch gezielte Vorenthaltung von Informationen resultierende »Laconismus« hatte indes Methode, denn die im Notenheft enthaltenen Kompositionen standen inhaltlich in keinerlei Bezug zum italienischen Opernkomponisten Gaspare Spontini.

Ab Ende der 1830er-Jahre hatte Bettine von Arnim im Zuge der Arbeiten am *Günderode*-Buch damit begonnen, sich erneut mit ihren vor allem während der Aufenthalte in München (1808/9) und Landshut (1809/10) entstandenen Liedkompositionen zu beschäftigen. Dazu angeregt worden war sie nicht zuletzt durch die auf ihre Initiative begonnene Ausgabe der Werke Achim von Arnims (1839ff.) und den zeitlich parallel gefassten Plan, gemeinsam mit ihrem Bruder Clemens Brentano eine revidierte und ergänzte Ausgabe der Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805/8) herauszubringen. Nach dem Erscheinen des *Günderode*-Buchs dann sah sie ihre Vertonungen aus der Jugendzeit gezielt durch und ergänzte sie, um sie zur Publikation vorzubereiten. Dementsprechend heißt es am 4. März 1841 in einem Brief

1 Martus hat »Werkpolitik« als Form der poetischen Lesepädagogik charakterisiert; Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George* (= Historia Hermeneutica – Series Studia 3), Berlin [u. a.] 2007, S. 514.

2 Mit freundlicher Genehmigung des Freien Deutschen Hochstifts.

3 [o. A.]: *Bettine Arnim: Dédié à Spontini. Leipzig, in Commission bei Breitkopf und Härtel*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (8. Februar 1843), Nr. 6, Sp. 103f., hier Sp. 103.

Burkhard Moennighoff

Widmung und Rätsel.

Eine Zueignung von Karl Kraus aus dem Jahr 1910

Um die folgenden Überlegungen über Erscheinungen rätselhaften Widmens im gedruckten Buch vorzubereiten, ist es hilfreich, sich klarzumachen, dass der Vorgang des Widmens üblicherweise einem Explizitheitsgebot folgt. Eine Buchwidmung, die den Konventionen der Gattung gehorcht, ist durchsichtig. Wer wem was widmet, mit welcher Haltung er es tut und mit welchen Worten er sein Tun begleitet: Alles ist offenbar, alles geschieht vor den Augen des Lesers. Nichts von dem, was den Widmungsvorgang betrifft, liegt im Verborgenen. Von der Gattungskonvention der Explizitheit weichen solche Widmungen ab, die rätselhaft heißen können. Sie alle zeichnen sich durch Formen und Techniken der Verbergung aus. Bevor ich mich auf einen konkreten Widmungsfall konzentrieren werde, der aus dem frühen 20. Jahrhundert stammt, sei eine kleine Reihe von Möglichkeiten der Rätselhaftigkeit im Feld der Widmung erläutert.

Zunächst einmal kann Rätselhaftigkeit durch Verbergen des Widmungsgebers gekennzeichnet sein. Die Verbergung kann vollständig sein, nämlich durch Anonymität. Es reicht dazu nicht aus, dass der Name des Widmungsgebers im Widmungstext getilgt ist. Das ist ja in vielen Widmungen der Fall, ohne dass dabei der Tatbestand des anonymen Widmens erfüllt wäre. Der Name darf auch aus dem Kontext, den das Buch bildet, nicht erschließbar sein; er darf nicht auf dem Umschlag, dem Buchrücken, dem Titelblatt oder im Vorwort auftauchen. Einen solchen Fall bildet Lessings Freimaurergespräch *Ernst und Falk* (1778), durch das sich der Autor über das Schweigegebot der Loge hinwegsetzt, indem er Gedanken zu Ursprung und Geltung des Freimaurertums, aber auch zur politischen Situation der Zeit veröffentlicht. Die Widmung ist an einen hohen Freimaurer gerichtet, an Herzog Ferdinand von Braunschweig. Da Lessing seinen eigenen Namen aus dem Spiel lässt, entzieht er sich der Ahndung durch die Loge.

Der Widmungsgeber kann auch durch die Wahl eines Pseudonyms verborgen werden. So geschieht es vielfach im Bereich der komisch-satirischen Literatur und dies häufig aus Gründen des Selbstschutzes. Einen Tarnnamen gibt sich beispielsweise Christian Reuter in der Widmung seiner Komödie *L'honnête femme* (1695). Sowohl in der Unterschrift seines Widmungsbriefs wie auch in der Titelei gebraucht er den Namen Hilaris. Georg Christoph Lichtenberg versieht seine erste religionskritische Schrift *Timorus* (1773) wie auch die darin enthaltene Widmung mit dem Namen Photorin. Obwohl der pseudonyme Name ein Wink mit dem Zaunpfahl ist – er bedeutet: der Lichtenberg'sche –, hat man die Schrift nach ihrem Erscheinen zunächst bald dem Mathematiker, Physiker und satirischen Autor Abraham Gottlieb Kästner, bald dem Philologen Johann David Michaelis zugeschrieben.

Eine andere Form der Verrätselung betrifft den Widmungsadressaten. Üblicherweise steht die Identität des Adressaten einer Widmung außer Frage. Er wird beim Namen genannt. Das muss aber nicht der Fall sein. Der Adressat kann durch einen Kunstnamen oder durch eine Periphrase kodiert werden. Ein weiteres Verfahren der Verschlüsselung ist die Abkürzung eines Namens. Ein bekanntes Beispiel bildet die Widmung in Kafkas Erzählung *Das Urteil* (1912/16): »Für F.« Welcher zeitgenössische Leser des Textes konnte wissen, dass damit Felice Bauer gemeint ist? Doch wohl nur derjenige, der mit Kafka und seinem Umfeld vertraut war.

Solche Erscheinungen der Verbergung sind keineswegs ausschließlich modernen Ursprungs. Ältere Belege für den Gebrauch von Abbrivaturen finden sich im Werk von Eduard Mörike.¹ Dessen

1 Vgl. Burkhard Moennighoff: *Ehrfurchtsvollst gewidmet; gezeichnet vom Verfasser. Zueignungen Eduard Mörikes*, in: *Mörike und sein Freundeskreis*, hg. von Barbara Potthast, Kerstin Rheinwald und Dietmar Till, Heidelberg 2015, S. 33–46.

Andrea Hammes

»Dem das Thema Geist und Herz verwandt ist«.

Die Widmung musikalischer Werke

als hermeneutischer Schlüssel an der Schwelle zum Notentext

Betrachten wir die Widmungsforschung allgemein, besonders aber auch die Widmungsforschung in Bezug auf musikalische Werke, so fällt eines auf: Oft werden die gestellten Forschungsfragen reduziert auf die zugrundeliegende Verbindung zwischen Widmendem und Widmungsadressaten, erst in jüngerer Zeit rückt zunehmend auch das betreffende Werk selbst mit in den Fokus. Aber die rein auf die beteiligten Personen bezogene Betrachtung stellt zumindest eine verengende Sichtweise dar, anstelle einer umfassenden Bewertung der Implikationen einer jeden Dedikation tritt in diesen Fällen eigentlich verkürzt eine prosopographisch begründete Widmungstextforschung.¹ Doch sollte zu einem umfassenden Verständnis des vielschichtigen Phänomens nicht allein der Widmungstext betrachtet werden, sondern der gesamte Widmungsvorgang muss in den Blick rücken – von der Kommunikation der Beteiligten über den formellen Widmungsakt, den offiziellen Widmungstext bis hin zum betreffenden Werktext selbst. Erst dann und in ihrem gesamten Kontext erschließt sich die Bedeutung wirklich in Gänze und wird die Widmung in ihrer Eigenschaft als Werkzeug der wechselseitigen und teils höchst komplexen und strategisch verfolgten Kommunikation zwischen der Trias Komponist – Adressat – Öffentlichkeit komplett dechiffriert.

Wenn dieses Verständnis vorausgesetzt wird, gilt als Folge: Die publizierte Widmung hat eine zwar im Einzelfall mehr oder weniger deutlich ausgeprägte, jedoch potenziell sehr substantielle Anbindung an den Werktext und gehört damit zum Gesamtwerk. Freilich ist diese These nicht neu: In den vor allem aus dem Kontext der Literaturwissenschaft stammenden theoretischen

Arbeiten wird die Widmung in der Nachfolge Gérard Genettes² meist als Teil eines paratextuellen Gerüsts eingeordnet, das so unterschiedliche Bestandteile wie Titel, Vorwort oder Motti umfasst. Alle diese Elemente gehören zwar nicht zum Kerntext im engeren Sinn, verweisen aber auf ihn und seine Inhalte, »[d]er Paratext weist in diesem Sinn über das bloß Textuelle hinaus auf die kommunikative Einbindung des Textes«.³ Damit wird vor allem das Titelblatt in seinen gestalterischen Elementen, mit Widmung, Titelformulierung und sonstigen Angaben (auch Preise usw. sind hier zuzurechnen) zur Schwelle, zum Portal, durch das der Leser auf dem Weg zum Werktext schreitet und von dem er erste Hinweise auf dessen Inhalt erhält – vorausgesetzt, er kann sie entsprechend deuten. Oder, um mit dem Literaturwissenschaftler Georg Stanitzek zu sprechen: »Paratexte organisieren die Kommunikation von Texten überhaupt.«⁴ Paratexte – und damit auch die Widmung – dienen somit als erster Zugriffspunkt, als hermeneutischer Schlüssel zum Verständnis eines Werks, die Urheber (gleich, ob Autor, Komponistin, bildende Künstler o. ä.) nutzen diese Annahme teilweise sehr bewusst. Beispiele sind auf vielen Ebenen zu finden: Ein gut gewählter Titel macht so dem Leser schon vor dem Aufschlagen des eigentlichen Textes deutlich, ob ein Krimi oder ein Liebesroman zu erwarten ist. Dies gilt natürlich nur, sofern der Titel das Genre nicht ganz bewusst verunklart und so mit den Implikationen der paratextuellen Kommunikation spielt.

1 Vgl. Andrea Hammes: *Brahms gewidmet. Ein Beitrag zur Systematik und Funktion der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 29), Göttingen 2015, S. 30.

2 Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2001, vor allem S. 115–140.

3 Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*, Berlin 2007, S. 22. Kursivierungen im Original.

4 Georg Stanitzek: *Vorwort*, in: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hgg. von dems. und Klaus Kreimeier, Berlin 2004, S. VII.

Hans-Joachim Hinrichsen

»Von Herzen«?

Beethovens Widmungsverhalten

am Beispiel der Dedikationen an den Erzherzog Rudolph von Österreich

Die Überlegungen, die hinter Beethovens Widmungen stehen, decken, soweit sie zu erschließen sind, ein breites Feld der Strategien gegenüber seiner Umwelt ab. Wie bei den meisten seiner Kollegen, Vorgängern wie Späteren, zeigen sich auch hier vorwiegend drei Verhaltensweisen: 1. eine pflichtschuldig-strategische, wenn es um (vorwiegend adelige) Mäzene ging, 2. eine kühl kalkulierte, wenn es sich darum handelte, durch eine Dedikation einen (ökonomischen und / oder logistischen) Vorteil zu erlangen (etwa die Überlassung eines Konzertsaals oder die Protegierung eines Familienmitglieds, etwa des Neffen), und 3. eine gleichsam affektiv-emotionale, wenn es um den (möglichst tiefen und echten) Ausdruck einer freundschaftlichen Beziehung ging, wie ihn kürzlich Birgit Lodes in einer bemerkenswerten Neubewertung der Dedikation des Liederzyklus *An die ferne Geliebte* nachgewiesen hat.¹ Dass sich jeweils mindestens zwei dieser Felder nicht selten berühren, manchmal sogar überschneiden können, ist klar. Besonders interessant sind aber unter all diesen Widmungen diejenigen an den Erzherzog Rudolph, weil sich in ihnen fast ausnahmslos alle drei Dedikationsstrategien bis zur Unauflöslichkeit miteinander verflechten, sie also in einer denkbaren Typologie stets in jeder Spalte figurieren würden, und sie beeindruckend zudem durch ihre schiere Quantität: Es sind bei weitherzigster Zählung nicht weniger als 22 (vgl. Tabelle 1²), und selbst bei Anlegung enger Kriterien verbleiben immer noch 11 (vgl. Tabelle 2). Keiner Einzelperson hat Beethoven mehr Werke zugeeignet als dem Erzherzog.

1 Birgit Lodes: *Zur musikalischen Passgenauigkeit von Beethovens Kompositionen mit Widmungen an Adelige. »An die ferne Geliebte« op. 98 in neuer Deutung*, in: *Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken*, hg. von Bernhard R. Appel und Armin Raab, Bonn 2015, S. 171–202.

2 LvBWV 2, S. 870.

*Kadenz zum Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 (1809?)
*Kadenz zum Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19 (1809?)
*Kadenz zum Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 (1809?)
Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 (1808)
*Kadenz zum Klavierkonzert Nr. 4 (1808/9)
*Zwei Klaviertrios op. 70
<i>Fidelio</i> (Klavierauszug) op. 72 (1814)
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 (1811)
Klaviersonate Es-Dur op. 81a (1811)
*Musik zu <i>Egmont</i> op. 84 (1810)
Violinsonate G-Dur op. 96 (1816)
Klaviertrio B-Dur op. 97 (1816)
Klaviersonate B-Dur op. 106 (1819)
Klaviersonate c-Moll op. 111 (1822)
* <i>Diabelli-Variationen</i> op. 120 (1823)
<i>Missa solemnis</i> op. 123 (1819–23)
<i>Große Fuge</i> für Streichquartett op. 133 (1825)
<i>Große Fuge</i> für Klavier 4-hdg. op. 134 (1826)
** <i>Lied Der Jüngling in der Fremde</i> WoO 138 (1810)
** <i>Lied Der Liebende</i> WoO 139 (1810)
* <i>Musikalischer Scherzkanon</i> WoO 179
* <i>Musikalischer Scherz Erfüllung</i> WoO 205c

Tabelle 1

Alle (gedruckte, nur geplante* sowie durch Dritte veranlasste**) Widmungen an den Erzherzog

Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 (1808)
<i>Fidelio</i> (Klavierauszug) op. 72 (1814)
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 (1811)
Klaviersonate Es-Dur op. 81a (1811)
Violinsonate G-Dur op. 96 (1816)
Klaviertrio B-Dur op. 97 (1816)
Klaviersonate B-Dur op. 106 (1819)
Klaviersonate c-Moll op. 111 (1822)
<i>Missa solemnis</i> op. 123 (1819–23)
<i>Große Fuge</i> für Streichquartett op. 133 (1825)
<i>Große Fuge</i> für Klavier 4-hdg. op. 134 (1826)

Tabelle 2:

Offizielle (gedruckte) Widmungen an den Erzherzog

Bevor wir allerdings eine kleine Auswahl dieser Widmungen einer näheren Prüfung unterziehen, lohnt sich ein kurzer Blick auf die Anfänge von Beethovens Widmungsverhalten, weil sich hier grundsätzliche Eigenarten zeigen, die einen

Christoph Flamm

Den Toten und den Lebenden:

Widmungen in der russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts

Das Thema der Widmungen in der russischen Musik kann, abgesehen natürlich von manchen Fallstudien, in seiner Gesamtheit als unerforscht gelten.¹ Hier soll eine Art von Panorama skizziert werden, das geeignet sein könnte, neben den gleichsam alltäglichen, ubiquitären und erwartbaren Gepflogenheiten auch manche Besonderheiten des Widmens in der russischen Musiklandschaft aufzuzeigen. Einzelnen Beispielen tiefer auf den Grund zu gehen ist dabei nur bedingt möglich. Zunächst scheint die Vorbemerkung nötig, dass das russische Musikverlagswesen sich erst weit nach der Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert, nämlich mit der Gründung der Musikverlage von Peter Jürgenson (Pëtr Jurgenson) 1861 und Vasilij Bessel' 1869.² Abgesehen von kleinen Klavierstücken und Romanzen, die in Journalen erscheinen konnten, waren Werke russischer Komponisten vor diesem Zeitpunkt nur selten gedruckt worden. Daher nahm die Idee der Widmung als nicht nur privat an einen Adressaten, sondern auch ostentativ an eine mitleidende Öffentlichkeit gerichtete Geste in Russland erst spät Gestalt an. So weisen die repräsentativen

Werke des berühmtesten russischen Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte, Michail Glinka, gar keine Widmungen auf; diesen Umstand änderte erst Glinkas Schwester Ljudmila Šestakova, die seine Orchesterphantasie *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* postum zum Druck vorbereitete und das Werk dabei dem Berliner Kontrapunktlehrer Siegfried Dehn widmete, bei dem ihr Bruder einst studiert und in seinem letzten Lebensjahr nochmals Unterricht genommen hatte. Ebenso brachte sie Glinkas *Jota aragonesa* für Orchester zum Druck und widmete diese dabei Franz Liszt, der sich anerkennend über den Komponisten geäußert hatte (vgl. Abbildung 1 auf Seite 47).

Die nachträglichen Widmungen der Schwester weisen nicht zufällig gerade ins Ausland: Sie sollen die internationale Bedeutung dieser Musik unterstreichen, wenn nicht herbeiführen. Der Komponist selbst dagegen hatte weder für seine Opern noch für seine Orchestermusik irgendwelche Widmungsträger vorgesehen. Ebenso verhält es sich mit einem der wenigen international bekannten russischen Werke der Jahrhundertmitte, Valerij Afanas'evs Streichquartett *Volga / Le Wolga*, das 1861 mit dem ersten Preis beim Wettbewerb der Russischen Musikgesellschaft ausgezeichnet und 1866 in Leipzig bei Berthold Senff gedruckt wurde, ohne jede Widmung. Neben dem fehlenden Musikverlagswesen auf russischem Boden mag auch das Fehlen eines regulären öffentlichen Konzertlebens und professioneller Musikausbildungsstätten mit verantwortlich sein dafür, dass russische Werke für größere Besetzungen bis in die 1860er-Jahre kaum je eine Dedikation tragen. Mit der Institutionalisierung des russischen Musiklebens durch die Gründung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft 1859, der beiden Konservatorien in Petersburg und Moskau 1862 und 1866 sowie der genannten Verlage änderte sich die Situation grundlegend, sie entsprach nun derjenigen in den anderen europäischen Kulturnationen.

1 So erschien 2017 in der Online-Zeitschrift der russischen Gesellschaft für Musiktheorie ein lediglich fünf Seiten umfassender Aufsatz über die »musikalischen Widmungen« in der russischen Instrumentalmusik im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, großenteils konzentriert auf den Komponisten Aleksandr Glazunov, der angibt, eine solche Thematik überhaupt zum ersten Mal zu beleuchten: Natal'ja Viktorovna Rusanova: »Музыкальные посвящения« в русской инструментальной музыке рубежа XIX–XX веков (к постановке вопроса), in: *Журнал Общества теории музыки* 17 (2017), Nr. 1, online: www.journal-otmroo.ru/node/133, letzter Zugriff am 15. November 2019. Andere übergreifende Darstellungen der Widmungspraxis in der russischen Musik sind mir nicht bekannt.

2 Einen konzisen Überblick über die Geschichte russischer Musikverlage bietet Dorothea Redepenning: Art. *Russland, Kunstmusik, Von 1800 bis zur Oktoberrevolution, Musikverlage*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2016ff., www.mgg-online.com, letzter Zugriff am 15. November 2019.

Peter Schmitz

Widmung und Verlagswesen

Erschien eine gewidmete Komposition im Druck, erweiterte sich zwangsläufig der am Zueignungsvorgang beteiligte Personenkreis. Den Rezipienten wurde meist schon auf dem Titelblatt deutlich angezeigt, um wen es sich bei dem Empfänger der Widmung handelte. Indem also nicht nur der Komponist und der Widmungsträger von diesem Umstand Kenntnis hatten, ergab sich ein kommunikatives Gefüge, das von einer handschriftlichen Widmung – die eher in die Sphäre des Privaten weist – prinzipiell zu unterscheiden ist. Andrea Hammes hat die jeweiligen Widmungskonzepte in ihrer grundlegenden Studie präzise differenziert und bei handschriftlichen Dedikationen etwa auf die Nähe zu Schenkungen sowie die Möglichkeit der Mehrfachwidmung hingewiesen.¹ Bei gedruckten Dedikationen liegt indes ein anderer Öffentlichkeitsgrad vor. Nicht zuletzt dann, wenn die Widmung an eine prominente oder sozial herausgehobene Persönlichkeit erging, konnte sich dies absatzfördernd auswirken. Damit gerät auch die merkantile Ebene des Musikverlages ins Blickfeld der Betrachtung, die bei einer Gesamtbeurteilung des Widmungswesens nicht ausgeblendet werden sollte. Dedikationen stellen ja ein historisches Phänomen dar, deren Deutungen – mit Axel Beer gesprochen – »vom Ausdruck freundschaftlicher Verbundenheit bis hin zu knallharter Kalkulation« reichen können.²

Dass bei Musikverlagen in der Tat exakte Kosten- und Gewinnanalysen angestellt wurden, bezeugen diverse Quellen. Ein im Sächsischen

Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig überliefertes Druckbuch des Verlages C. F. Peters enthält beispielsweise präzise Angaben über Auflagen- und Nachauflagenhöhen von Musikalien.³ Zu den wichtigsten Komponisten im Verlagsprogramm von C. F. Peters zählte im frühen 19. Jahrhundert fraglos Louis Spöhr. Seine Drei Duos für zwei Violinen op. 39, welche der Komponist den Freunden Friedrich Wilhelm und Julius Karl Preysing widmete, fanden beispielsweise einen recht guten Absatz. Für die Jahre 1832 bis 1867 sind zu der Ausgabe mit der Plattennummer 1271 Nachauflagen dokumentiert, deren Höhe sich zwischen 30 und 100 Stück bewegte. Die frühere Auflage ist mit 1.200 Stück ohnehin ungewöhnlich hoch. Bei diesem Werk liegt übrigens der vergleichsweise seltene Fall einer Widmung an zwei, freilich miteinander verwandte Personen vor.⁴ Durch die bei C. F. Peters praktizierte Art der Buchführung haben wir Kenntnis von annähernden Verkaufszahlen und können ermitteln, welche Ausgaben besonders profitabel waren bzw. welche Platten (wohl mangels Absatz) eingeschmolzen wurden.⁵ Im Archivbestand von Breitkopf & Härtel haben sich darüber hinaus Listen mit Angaben zu Verlagskosten sowie Daten zum kalkulierten Umsatz einzelner Musikalien erhalten. Hohe Gewinne konnten demnach insbesondere mit Klavierwerken, Klavierauszügen und Liedern erzielt werden. Felix Mendelssohn Bartholdys 6 Lieder op. 47 etwa,

- 1 Andrea Hammes: *Brahms gewidmet. Ein Beitrag zu Systematik und Funktion der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2015, S. 61–104.
- 2 Axel Beer: *Widmungen in der Geschichte des Musikdrucks. Ein historischer Überblick unter besonderer Berücksichtigung der Zeit Haydns und Beethovens*, in: *Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken*, hg. von Bernhard R. Appel und Armin Raab, Bonn 2015, S. 15. Vgl. ferner Axel Beer: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 366–373.

3 Druckbuch (1831–1867) des Verlages C. F. Peters. Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig. Bestand C. F. Peters 21070, Nr. 5157.

4 Die Brüder Preysing waren Mitglieder (und zwar als Geiger und Cellist) der Gothaer Hofkapelle. Sie gehörten zudem »als Onkel mütterlicherseits seiner Frau Dorette zu Spohrs Gothaer Verwandtschaft«. Vgl. Folker Göthel: *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spöhr*, Tutzing 1981, S. 71.

5 Vgl. dazu ausführlicher Peter Schmitz: *Ein rentables Geschäft? Zum Stellenwert von Oratorien in Verlagsprogrammen des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Louis Spöhr*, in: *Die Oratorien Louis Spohrs: Kontext – Text – Musik*, hg. von Dominik Höink, Göttingen 2015, S. 131–152.