

Katelijne Schiltz

Variation – Entwicklung – Medientransfer im musikalischen Rätsel der Frühen Neuzeit

In Buch II, Kapitel VII seiner Schrift *De arte canendi* (Nürnberg, 1540) setzt sich Sebald Heyden mit Proportions- und Mensurzeichen auseinander und veranschaulicht seine Theorie anhand von Beispielen »ex optimis Musicis« wie etwa Josquin des Prez, Pierre de la Rue und Johannes Ghiselin-Verbonnet. Angesichts der geradezu labyrinthischen Vielfalt an Zeichen ist Heyden um eine vereinfachte Darstellung der Musik bemüht, die er als »resolutio« bezeichnet (S. 118): »Resolutio, est abstrusioris Notularum valoris, in vulgatiorem aliquam formam, transcriptio« (Eine Resolutio ist die Transkription von allzu unklaren Notenwerten in eine gebräuchlichere Form).¹ In diesen und anderen Kapiteln des Traktats dreht sich alles um feste Regeln, die es nicht zuletzt den »pueri« erlauben sollten, die polyphone Musik zu verstehen und aufzuführen. Denn, so schreibt Heyden: »Artem dici nullam posse, quae non suis certis ac generalibus regulis contineatur« (Es kann nicht als Kunst bezeichnet werden, was nicht von seinen eigenen festen und auch allgemeingültigen Regeln bestimmt wird).

Vor diesem Hintergrund wirkt der Absatz am Ende des Kapitels mit der Überschrift »De Canonibus aenigmaticis« (S. 135) keineswegs wie ein unschuldig Postscriptum. Hier erwähnt Heyden die Möglichkeit, dass der Komponist mittels einer »inscriptio« auf eine bestimmte Kompositionstechnik hinweist. So könne das von ihm zitierte und dem Buch Hiob entnommene Motto »Noctem in diem vertere« (die Nacht zum Tag machen) bedeuten, dass alle schwarze Noten (die Nacht) so gesungen werden sollen, als wären sie weiß (wie

der helle Tag), was selbstverständlich wichtige rhythmische Konsequenzen hat. Ebenso sei das Psalmzitat »Misericordia et veritas obviaverunt sibi« (Gnade und Wahrheit sind sich begegnet), auf das später noch zurückzukommen sein wird, ein Bild für einen Krebskanon, in dem zwei Stimmen (hier durch zwei Tugenden repräsentiert) aus entgegengesetzter Richtung kommen. Heyden begnügt sich allerdings mit diesen Beispielen und scheint dem Thema bewusst kaum Aufmerksamkeit schenken zu wollen: Die beiden Bibelzitate werden nicht weiter kommentiert, geschweige denn – wie es sonst bei Heyden üblich ist – mit einem Exemplum veranschaulicht.

Der Grund für die auffällige Wortkargheit erschließt sich aus dem gerade besprochenen Kontext von Heydens Schrift und wird im besagten Absatz auch auf den Punkt gebracht. Denn während Techniken wie Augmentation und Diminution – so komplex sie auch sein mögen – in ein klares Regelsystem gefasst werden können, tritt bei musikalischen Rätseln eine weitere Ebene hinzu, die gewissermaßen einen »Unsicherheitsfaktor« in die Komposition bringt: das Verbale. Es gibt eben Kompositionstechniken, die sich nicht mit rein musikalischen Zeichen ausdrücken lassen, sondern für die eine zusätzliche Erklärung – ja, ein weiteres Medium – notwendig ist. Wie könnte ein Komponist sonst darauf hinweisen, dass der Sänger in einer notierten Melodie bestimmte Noten weglassen, hinzufügen, extrahieren oder sogar neu anordnen muss? All diese Techniken sind in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts tatsächlich belegt.²

Für ihre verbalen Anweisungen zogen Komponisten verschiedenste Quellen wie antike und biblische Texte heran, aber man verwendete auch

1 Heyden versuchte, das *Tempus imperfectum diminutum* als Standardmensur einzuführen. Für eine differenzierte Analyse von Heydens Vorhaben bezüglich der mensuralen Theorie, siehe Ruth DeFord: *Who Devised the Proportional Notation in Isaac's ›Choralis Constantinus‹?*, in: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hg. von David Burn und Stefan Gasch, Turnhout 2011, S. 166–213.

2 Eine ausführliche Besprechung dieser Techniken bietet Katelijne Schiltz: *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge University Press (Druck in Vorbereitung).

Michael Meyer

Bearbeitung im Dienste von Konservierung und Autorisierung

Josquin-Rezeption bei David Köler und Sebastian Ochsenkun

Kein Geringerer als Heinrich Glarean erkannte bereits, dass Josquin Desprez' Werke im 16. Jahrhundert Gegenstand produktiver Auseinandersetzung waren. Josquin habe – so schreibt er im dritten Buch seines *Dodekachordons* – in seinem *Ave Maria* den hypoionischen Modus derart gelehrsam und köstlich verwendet, dass Antoine de Févin vor lauter Bewunderung eine Messe über die Motette geschrieben habe.¹ Die moderne Forschung hat demgegenüber immer wieder die schiere Quantität von Josquinbearbeitungen im 16. Jahrhundert betont. So meint Ludwig Finscher, dass die »Josquin-Rezeption [...] in der Kompositionspraxis fast unüberblickbar« und »bisher nur punktuell aufgearbeitet« sei. Gleichwohl sei »kein anderer Komponist so oft und [...] so lange ›parodiert‹ worden« wie Josquin.² Neben der großen Menge stellt wohl auch die Diversität der Bearbeitungsmodi im 16. Jahrhundert einen Grund dafür dar, dass noch vieles unerforscht ist: Das Spektrum dessen, was man unter den Begriff der ›Bearbeitung‹ subsumieren kann, umfasst sowohl Parodien, Kontrafakturen, Intabulierungen als auch hinzukomponierte Stimmen.

Um der Diversität des bearbeitenden Umgangs mit Josquin wenigstens in Ansätzen gerecht zu werden und gleichzeitig einen Beitrag zur Geschichte der Josquin-Bearbeitungen im 16. Jahrhundert zu leisten, fokussiert dieser Artikel auf David Kölers Parodiemesse über Josquins Motette *Benedicta es, celorum regina* und Sebastian Ochsenkuns

Tabulaturbuch auff die Lauten von 1558. Während Kölers Messe bisher nur als Titel bekannt war,³ wurde Ochsenkuns Arbeit bislang kaum als Zeugnis der Josquin-Rezeption gewürdigt.⁴

In beiden Fällen handelt es sich um ihre Vorlagen transferierende Bearbeitungen. Köler transferierte Josquins *Benedicta es, celorum regina* unter anderem durch Umtextierung sowie Übernahme und Neuorganisation von musikalischem Material in eine neue Gattung. Ochsenkun passte in seinem *Tabulaturbuch* demgegenüber eine ganze Serie von Josquinwerken den Möglichkeiten und der Ästhetik des Lautenspiels an, nicht zuletzt auch durch deren Übertragung in ein vom ursprünglichen abweichendes Notationssystem. So ist nicht nur das jeweilige Vorgehen genauer zu beleuchten, sondern auch zu fragen, welche Rückschlüsse die vorgenommenen Eingriffe in die Vorlage auf Kölers beziehungsweise Ochsenkuns Verhältnis zu Josquin erlauben und inwiefern diese sich in Beziehung zu den jeweils relevanten Kontexten setzen lassen.

Quellenkundlich gesehen könnten die Unterschiede zwischen Kölers *Missa super Benedicta Josquin* und Ochsenkuns *Tabulaturbuch auff die Lauten* indessen kaum grösser sein. Kölers Werk

1 Heinrich Glarean: *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint New York 1967, S. 354.

2 Vgl. hierzu mit weiterführender Literatur etwa: Ludwig Finscher: *Art. »Josquin des Prez«*, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 9, Kassel [u. a.] 2003, Sp. 1210–1282, Sp. 1269–1274, Zitate Sp. 1272f., oder neuerdings: Willem Elders: *Josquin Des Prez and His Musical Legacy: An Introductory Guide*, Leuven 2013, bes. S. 42f. sowie auch Stephanie P. Schlagel: *Josquin des Prez and His Motets: A Case-Study in 16th Century Reception History*, Diss., University of North Carolina, Chapel Hill 1996, S. 249.

3 Schlagel, *Josquin des Prez and His Motets* (wie Anm. 2), S. 250, erwähnt das Werk in einer Liste von Josquin-Parodien. Georg Eismann: *David Köler: Ein protestantischer Komponist des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1956, S. 107f., beschreibt lediglich die Quelle (D-Z, Vollhardt 557).

4 Choon Mee Hong: *Sebastian Ochsenkun's Tabulaturbuch auff die Lauten (1558): Transcription and Study*, Diss., University of Michigan 1984, beschränkt sich bezüglich des prominenten Status, den Ochsenkun Josquin zukommen ließ, lediglich auf den Hinweis, dass der Komponist im Motettenteil des Drucks »by the largest number of works«, nämlich neun, vertreten sei; vgl. S. 20 sowie S. 41ff. Auch die Würdigung Ochsenkuns bei Adolf Layer: *Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik*, in: *AfMw* 15 (1958), S. 258–275, geht nicht auf die Bedeutung Josquins ein. Die Josquin-Forschung selber hat Ochsenkun bisher nur marginal wahrgenommen, stellvertretend sei verwiesen auf Elders, *Josquin Des Prez* (wie Anm. 2), S. 53f.

Sonja Tröster

Kontrafaktur und Medienwechsel: Ludwig Senfl, Hans Ott und Georg Forster

»Also haben sie auch warlich viel treffliche schöne Musica oder Gesang, [...] Aber viel unflätiger abgöttischer Text da mit geziert. Darumb wir solche abgöttische todte und tolle Text entkleidet, und jnen die schöne Musica abgestreiffet, und dem lebendigen heiligen Gottes wort angezogen, dasselb damit zu singen, zu loben und zu ehren.«¹

Dieses Zitat Martin Luthers beschreibt einen Vorgang, der heute in der engsten Definition des Begriffs als Kontrafaktur bezeichnet wird: die Substituierung eines weltlichen (Lied-)Textes durch einen Text geistlichen Inhalts unter Wahrung der äußeren Form, was auf musikalischem Gebiet die Beibehaltung einer Melodie oder sogar die Übernahme eines weitgehend unveränderten mehrstimmigen Satzes bedeutet. Während die Kontrafaktur an sich also noch keinen Medienwechsel impliziert, steht diese Praxis doch mit dem Medienwechsel in enger Verbindung. Bleibt man zunächst gedanklich im Umfeld des angeführten Zitats, so bietet sich der Medienwechsel von einer handschriftlichen hin zu einer Druckkultur als Bezugspunkt an. Neben dem enormen Einfluss, den das noch relativ junge Medium des Textdrucks auf die Verbreitung der Reformation hatte, spielte die Kontrafaktur eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Vermittlung der neuen Glaubensinhalte in allen Gesellschaftsschichten. Auf bekannte Liedmelodien wurden neue Texte mit reformatorischem Inhalt gedichtet, die auf diese Weise in kurzer Zeit memoriert und oral weitergegeben werden konnten. Mit relativ geringem Aufwand konnten die neuen Texte mit einer Tonangabe versehen auch in der Form von gedruckten Flugschriften in großer Zahl verbreitet und neben dem reinen Unterhaltungswert des Singens zum Informationsmedium der Lesenden und Singenden werden.

1 Martin Luther, Vorrede zu der Sammlung der Begräbnislieder 1542, zitiert nach *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 35, Weimar 1923, S. 480.

Kontrafaktur in einer etwas weiter gefassten Definition, die nicht den Wechsel von weltlicher zu geistlicher Sphäre (oder umgekehrt) voraussetzt, ist nicht auf die Reformationszeit beschränkt. Es handelt sich dabei vielmehr um ein Phänomen, das wohl zu jedem Zeitpunkt in der Geschichte von Vokalmusik praktiziert wurde.² Kontrafakturen können zu sehr unterschiedlichen Anlässen und aus vielfältigen Absichten heraus entstehen, so dass das Ausmaß und die Qualität der Produktion zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten stark variieren. Auch der Grad der Bearbeitung, der die musikalische Substanz zumindest in der Wirkung, unter Umständen jedoch auch in der Faktur beeinflusst, ist variabel.

Der florierenden Liedkontrafaktur im deutschsprachigen Raum des 15. und 16. Jahrhunderts wurden bereits zahlreiche Einzelstudien gewidmet, die sich jedoch überwiegend auf Beispiele mit Wechsel von weltlicher zu geistlicher Sphäre konzentrieren. In jüngerer Zeit erschienen grundlegend zu diesem Thema Beiträge von Nicole Schwindt und Bernhold Schmid.³ Eine Facette der Kontrafakturpraxis, die in beiden Aufsätzen kaum Beachtung findet, sind mehrstimmig überlieferte Kontrafakturen, die im Zuge des Übergangs einer Handschriften- hin zur Druckkultur entstanden. Dieser noch wenig beachtete Einfluss des Medienwechsels auf die Überlieferung von Liedsätzen

2 Ab dem 17. Jahrhundert wird in der musikwissenschaftlichen Literatur der Vorgang der Neutextierung eines Musikstücks historisch bedingt nicht als »Kontrafaktur«, sondern als »Parodie« bezeichnet. Vgl. [Schriftleitung] Georg von Dadelsen: Art. *Parodie und Kontrafaktur. A. Definitionen*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1394f.

3 Nicole Schwindt: *Kontrafaktur im mehrstimmigen deutschen Lied des 16. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2005*, hg. von Peter Wollny, Beeskow 2006, S. 47–69; Bernhold Schmid: *Aspekte der Kontrafaktur im 15. und 16. Jahrhundert – Satz, Funktion, Gattung*, in: *Die Kunst des Übergangs. Musik aus Musik in der Renaissance* (= TroJa 7), Kassel [u. a.] 2007, S. 39–62.

Martina Grempler

Unter den Augen Metastasios

Zur Bearbeitungspraxis in der Oper am Beispiel der Opera buffa in Wien um 1770

Einem Liebhaber klassischer Musik bieten sich im heutigen Wien zahlreiche unterschiedliche Möglichkeiten des Opernkonzums. An mehreren Theatern können Aufführungen vollständiger Werke besucht werden, wozu auch konzertante Wiedergaben wie zum Beispiel die Präsentationen barocker Stücke am Theater an der Wien zählen. Im Rahmen von Konzertprogrammen tauchen immer wieder Operausschnitte auf, durch Bild- und Tonaufnahmen ist Oper, wiederum in vollständiger oder selektiver Form, für jedermann im privaten Raum erfahrbar.

Im Fokus der Musikwissenschaft stand für lange Zeit überwiegend die Untersuchung von Werken anhand der schriftlichen Überlieferung, also Manuskripten, gedruckten Libretti oder Notenausgaben. Erst in jüngerer Zeit entwickelte sich der performative Aspekt von Musik verstärkt zum Forschungsgegenstand und damit die Gestalt eines Werkes bei bestimmten Aufführungen sowie die mediale Vielfalt, die bereits in früheren Epochen selbstverständlich mit der Kunstform Oper einherging.¹ Die Frage, wo und auf welche Weise Oper zum Objekt von Bearbeitung wird, gelangte durch diese erweiterte Perspektive automatisch in den Blick, wobei auch umgekehrt formuliert werden könnte: Die Beschäftigung mit Themen wie der Bühnenform eines Stücks, dem Klavierauszug,² oder, besonders häufig aufgegriffen, mit der Rezeption von Oper in den unzähligen Instrumentalfassungen vornehmlich des 19. Jahrhunderts, also den

Variationen und Fantasien eines Liszt, Thalberg oder Czerny, machte die Auseinandersetzung mit Bearbeitungsprozessen unumgänglich.³

Dabei wurden wichtige Aspekte wie die Frage nach der Edierbarkeit von Bearbeitungsvorgängen neu aufgegriffen oder überhaupt erstmals näher diskutiert.⁴ Projekte wie die neue kritische Edition von *Il barbiere di Siviglia*,⁵ die neben der Hauptpartitur zusätzlich durch Sänger des 19. Jahrhunderts genutzte Verzierungen wiedergibt, liefern eine Grundlage für die Musikpraxis, wo sich ebenfalls ein gesteigertes Interesse an Opernbearbeitungen wahrnehmen lässt, wie zum Beispiel Konzerte oder

1 Dazu vor allem zwei Sammelbände: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 15), hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann, Kassel [u. a.] 2011, sowie *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts* (= Würzburger musikhistorische Beiträge 27), in Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert hg. von Ulrich Konrad, Tutzing 2007.

2 Zum Beispiel Klaus Pietschmann: »Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition«: *Opernklavierauszüge um 1800*, in: *Jenseits der Bühne* (wie Anm. 1), S. 25–36.

3 Etwa Sieghart Döhring: *Réminiscences. Liszts Konzeption der Klavierparaphrase*, in: *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag*, hg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 131–151; Arnfried Edler: *Italienische Oper in der Klaviermusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag*, hg. von Norbert Bolin, Christoph von Blumröder und Imke Misch, Köln 2001, S. 211–223; Detlef Altenburg: *Verdis Geist aus Liszts Händen. Opernbearbeitung und Ideentransfer in Europa des 19. Jahrhunderts*, in: *Liszt und Europa* (= Weimarer Liszt-Studien 5), hg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers, Laaber 2008, S. 169–183; Michele Calella: »Norma« ohne Worte, oder: Wie »erzählen« Opernfantasien, in: *Jenseits der Bühne* (wie Anm. 1), S. 71–87, sowie Michael Heinemann: *Der Bearbeiter als Autor: Zu Franz Liszts Opernparaphrasen*, ebd., S. 88–92.

4 Vgl. dazu Armin Raab: *Die Edition von (Opern-)Bearbeitungen in Komponistenausgaben*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper* (wie Anm. 1), S. 305–322, sowie verschiedene Beiträge von Christine Siegert: *Losgelöst vom Autorwillen? Gattungstypische Distributionsphänomene der Opera buffa und Möglichkeiten ihrer Edition*, in: *Autoren und Redaktoren als Editoren* (= Beihefte zu Editio 29), hg. von Jochen Golz und Manfred Koltes, Tübingen 2008, S. 189–203; Johannes Kepper und Christine Siegert: *Oper multimedial. Zur Edrom-Ausgabe von Haydns Arienbearbeitungen*, in: *Medienwandel/ Medienwechsel in der Editionswissenschaft* (= Beihefte zu Editio 35), hg. von Anne Bohnenkamp-Renken, Berlin [u. a.] 2012, S. 141–150.

5 *Il barbiere di Siviglia* (= Works of Gioachino Rossini 2), hg. von Patricia B. Brauner, Kassel [u. a.] 2009.

Klaus Pietschmann

Die Opernklavierauszüge in der Musikaliensammlung Ferdinands III. von der Toskana*

Opernklavierauszüge repräsentieren eine eindeutige Form des Medienwechsels: Groß besetzte Werke des Musiktheaters, die primär auf szenische Realisation im Theater hin angelegt sind, erfahren eine Reduktion auf die Gesangsstimmen mit einem mehr oder weniger anspruchsvollen Klaviersatz, so dass der lesende oder auch praktische Nachvollzug im Privaten möglich wird. Der mediale Charakter der Bühnenwerke erfährt damit in wesentlichen Aspekten grundlegende Veränderungen, die insbesondere den im Musiktheater zentralen performativen Aufführungszusammenhang, aber auch die Zuspitzung des Werktextes auf eine reduzierte musikalische Gestalt betreffen. Die damit verbundene fragmentierte, einseitige Wahrnehmbarkeit musiktheatraler Werke wurde bereits im Zuge des rasanten Durchbruchs des Opernklavierauszugs in den Jahrzehnten um 1800 kritisch vermerkt,¹ jedoch befriedigte diese Rezeptionsform dessen ungeachtet offenbar in höchstem Maße die Bedürfnisse eines sozial und intellektuell im Wandel begriffenen Opernpublikums, dem verstehende und

aktive Partizipation an der Oper als musikalischem Kunstwerk zum wachsenden Anliegen wurde.

Johann Adam Hiller, der sich selbst als »Urheber der Klavier-Auszüge«² bezeichnete, hatte primär musikpädagogische Intentionen verfolgt, als er in den 1760er Jahren damit begann, Singspiele in simplen Reduktionen für Solostimmen mit Klavierbegleitung im Druck herauszugeben. Die Beschränkung auf die kleinbesetzten Vokalnummern zeigt, dass es nur darum ging, den »Liebhaber« zum Nachmusizieren der im Theater lieb gewonnenen Melodien anzuregen – gleichsam als Lockmittel, um die musikalische Fertigkeit zu schulen. Der durchschlagende Erfolg dieses Modells hatte zur Folge, dass in den 1780er und 1790er Jahren eine enorme Ausweitung der Produktion zu verzeichnen ist. Nahezu jeder Musikverlag nahm über kurz oder lang Opernklavierauszüge in sein Programm auf, was nicht nur zu einer Ausdifferenzierung von Anlage, Erscheinungsbild und Produktionsweise, sondern auch einem ungemein breiten Angebot führte: Die Schätzung, dass der größte Teil des um 1800 gespielten Opernrepertoires in gedruckten oder handschriftlichen Klavierauszügen käuflich zu erwerben war, dürfte nicht übertrieben sein.³

Wenn nachfolgend der Versuch eines zumindest groben Überblicks über unterschiedliche Typen von Opernklavierauszügen und der dabei zu beobachtenden medialen Transferstrategien unternommen werden soll, bietet es sich angesichts der schier

* Mein Dank gilt der Konservatoriumsbibliothek Florenz für die außergewöhnlichen Arbeitsmöglichkeiten und Frau Anna-Lisa Lohmeyer für die Unterstützung bei der Erstellung der Tabelle.

1 Zur Entwicklung des Opernklavierauszugs in den Jahrzehnten um 1800 vgl. Marlise Hansemann: *Der Klavier-Auszug: von den Anfängen bis Weber*, Borna-Leipzig 1940, sowie Klaus Pietschmann: »Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition«: *Opernklavierauszüge um 1800*, in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann, Kassel 2011, S. 25–36. Speziell zum Opernklavierauszug mit einem Schwerpunkt auf dem späteren 19. Jahrhundert vgl. ferner Joachim-Dietrich Link: *Der Opern-Klavierauszug in Geschichte und Gegenwart*, 2 Bde., Dissertation Universität Greifswald 1984. Eine kurze Kultur- bzw. Sozialgeschichte des Opernklavierauszugs bietet Thomas Christensen: *Public Music in Private Spaces. Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera*, in: *Music and the Cultures of Print*, hg. von Kate van Orden, New York [u. a.] 2000, S. 67–93.

2 Hansemann, *Klavier-Auszug* (wie Anm. 1), S. 31. Auch wenn Hiller dem Opernklavierauszug zweifellos zum Durchbruch verhalf, gab es frühere Fälle; so findet sich in der Sammlung Ferdinands III. Hasses bereits 1763 erschienener *Alcide al bivio* »accomadata al Clavicembalo con tutti gli recitativi, cori e sinfonie«.

3 Flankiert wurde diese Produktion durch einen ebenso rasanten Anstieg von Instrumentalbearbeitungen von beliebten Einzelnummern aus dem gängigen Opernrepertoire. Vgl. die unterschiedlichen Beiträge zu Einzelaspekten dieser Entwicklung in Hinrichsen, Pietschmann, *Jenseits der Bühne* (wie Anm. 1), S. 37–47.

Gordon Kampe

Zur Aufführungs- und Retuschierungspraxis des Dirigenten Karl Muck: Eine Bestandsaufnahme

»Muck komponiert nicht.«¹ Mit dieser knappen Feststellung endet der Eintrag über den 1859 in Darmstadt geborenen Dirigenten Karl Muck in der neunten Auflage des Riemann-Musiklexikons aus dem Jahre 1919², die auch in der nachfolgenden Auflage aus dem Jahr 1922 unverändert bleibt. Erst in der elften Auflage, 1929 erschienen, wird allein dieser Passus getilgt, und der Artikel endet mit der Würdigung des Musikers, dessen Ruf als Wagner-Spezialist insbesondere aus den Aufführungen des *Parsifals* während der Bayreuther Festspiele zwischen 1901 und 1930 resultierte.³ Dieses winzige Detail zeigt, dass es in den ersten Dekaden des vergangenen Jahrhunderts noch des Hinweises bedurfte, dass ein Dirigent nicht zugleich auch als Komponist hervortritt. Karl Muck gehört einer Musikergeneration an, in welcher der, wie Thomas Seedorf es formulierte, »komponierende Kapellmeister«⁴ die vorherrschende Erscheinung war. Unter den heute noch bekannten Dirigenten dieser Zeit darf Karl Muck, in der Folge Hans von Bülow, als einer der ersten gelten, der sich fast ausschließlich und freiwillig in erster Linie dem Interpretieren wandte.⁵ Dass Muck diese Entscheidung sehr früh getroffen haben muss, belegt auch sein Leipziger

Abschlusszeugnis, in dem sein Kompositionslehrer Carl Reinecke bemerkt: »Herr M. kam wohl nur ein einziges mal in meine Stunde, daher ich über seine Compositionsleistung nichts sagen kann.«⁶

Dennoch enthält der Nachlass Mucks, der sich im Archiv der Berliner Staatsbibliothek/Preussischer Kulturbesitz befindet, neben zahlreichen Harmonie- und Kontrapunktstudien auch einige Kompositionen: Zum einen Lieder aus der Zeit vor Mucks Studium in Leipzig, die entweder in einem recht schlichten Volksliedton gehalten sind oder aber Spuren einer von Chromatik geprägten Harmonik aufweisen, zum anderen einige wenige schlichte Chorsätze⁷, Klavierminiaturen⁸, ein offensichtlich abgebrochenes Streichquartett in c-Moll und mehrere Instrumentationen fremder Werke.⁹

Obwohl neben einigen *Parsifal*-Ausschnitten nur wenige weitere Aufnahmen¹⁰ existieren, die Mucks Wirken als Interpret dokumentieren, ist es insbesondere anhand einiger Bearbeitungen, Retuschen und Arrangements durchaus möglich, einen Eindruck von der grundsätzlichen ästhetischen Ausrichtung Mucks zu bekommen. Aus heutigem Blickwinkel zeichnen einige Beispiele ein widersprüchliches Bild: Muck wird in zeitgenössischen Kritiken als Interpret beschrieben, der außerordentlich sachlich und mit geringem Aufwand hinter dem Werk zurückzutreten scheint: »Vom Taktstock«, so ein Rezensent nach einem Konzert mit den Wiener Philharmonikern, »macht er einen minimalen, geräuschlosen, man möchte sagen, homöopathischen Gebrauch; durch ganze Strecken einer Partitur, wo

1 Vgl. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, hg. von Hugo Riemann und Alfred Einstein, Berlin 1919, S. 791. Erstmalige Erwähnung Karl Mucks in *Hugo Riemanns Musik-Lexikon* in der fünften Auflage, Berlin 1900, S. 762.

2 Vgl. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1922, S. 860.

3 Vgl. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 1222.

4 Thomas Seedorf: *Orchestermusik*, in: *Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11, hg. von Hermann Danuser, S. 341–359, hier S. 356.

5 Von Hermann Levi zum Beispiel darf vermutet werden, dass er das Komponieren im Prinzip auf Anraten von Johannes Brahms aufgegeben hatte. Vgl. Frithjof Haas: *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich 1995, S. 67.

6 Zitiert nach: Peter Muck: *Dr. Karl Muck. Ein Dirigentenleben in Briefen und Dokumenten*, Tutzing 2003, S. 11.

7 Zum Beispiel *Gruß an die Heimath* oder *Frühlingsjubiläum*.

8 *Fliegendes Blättchen* op. 2.

9 Zum Beispiel Frédéric Chopin, 2 *Nocturne* op. 37 und Niccolò Paganini, *Perpetuum mobile*.

10 Zum Beispiel Richard Wagner, *Ouvertüren und Präludien*, Naxos, 8.110858.

Stefanie Rauch

Überlegungen zu Arnold Schönbergs Bearbeitungen seiner eigenen Kompositionen

»Ich persönlich glaube an l'art pour l'art. Beim Schaffen eines Kunstwerks sollte nichts den wirklichen Gedanken stören. Ein Kunstwerk muß seinen eigenen Gedanken gründlich ausführen und den Bedingungen folgen, die dieser Gedanke aufstellt. [...] Es gibt wohl nur ein Prinzip, dem jeder Künstler gehorchen sollte, nämlich: sich niemals nach dem Geschmack der Mediokren zu richten, nach dem Geschmack unbedeutender Menschen, die das bevorzugen, was ein Künstler niemals schaffen würde. Das heißt nicht, daß es keine populäre Kunst gibt, die ihre eigenen Gesichtspunkte und sogar ihren eigenen Ehrenkodex hat. Ihre [Johann Strauß, Johann Nestroy, George Gershwin und Jacques Offenbach; Anm. der Autorin] Gedanken befanden sich auf gleicher Ebene mit den Gedanken und Gefühlen der Massen. Es ist nichts Unrechtes an solchen Schöpfungen, aber es ist Unrecht von einem ernsthaften Komponisten, in seinen Werken solche Stellen zu schreiben oder einzuschließen, von denen er fühlt, das sie dem Publikum gefallen oder von allgemeiner Wirkung sein würden.«¹

An diesem Zitat aus dem Jahr 1949 werden zwei der Kunstauffassungen deutlich, die das frühe 20. Jahrhundert prägten und sich im Denken Schönbergs gleichsam manifestierten: Einerseits war er ein Kind des ausgehenden 19. Jahrhunderts und hatte die damit zusammenhängenden Gedanken der die musikalische Autorschaft noch dominierenden Genieästhetik internalisiert. Für ihn stand im Zentrum, dass der Künstler seinem eigenen Gedanken folgen sollte, ohne sich beim ›Schaffen‹ beeinflussen zu lassen, etwa um dem Publikum zu gefallen. Andererseits kommt durch das Zitat gleichzeitig wenn nicht eine Dekonstruktion so doch zumindest eine Erweiterung eben dieser Denkweise zum Ausdruck. Mit der Erwähnung der

Protagonisten der ›Unterhaltungstheaterkultur‹ des 19. Jahrhunderts impliziert Schönberg einen flexiblen Umgang mit Komponiertem, der sich von dem emphatischen Werkbegriff dieser Zeit deutlich abgrenzt. Schon 1909 distanzierte er sich explizit von historisierender Verklärung in der Kunst, bei der »die ehemaligen Revolutionäre ihre Vergangenheit für die Gegenwart [hielten], die bestimmt ist, die Zukunft zu unterdrücken.«² Dahinter verbirgt sich der Appell, neue Wege in der Kunst zu gehen, in der Hoffnung, dass sich dieses Neue durchsetzen kann.

Ein Bereich, in dem diese scheinbare Widersprüchlichkeit der Schönberg'schen Kunstauffassung deutlich nachvollziehbar wird, ist derjenige der Bearbeitungen seiner eigenen Werke.³ Sie stehen den Bearbeitungen von Stücken anderer Komponisten gegenüber, die in der Forschung schon mehrfach an unterschiedlichen Beispielen untersucht wurden.⁴

2 Arnold Schönberg: *Über Musikkritik (Oktober 1909)*, in: *ebd.*, S. 161.

3 Vgl. die im Anhang zu Ullrich Scheideler, Ralf Kwasny und Ulrich Krämer: *Entwurf – Revision – Bearbeitung. Zum Problem der Fassungen im Schaffen Arnold Schönbergs*, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hg. von Helga Lühning, Tübingen 2002, S. 203–221, beigegebene Liste der » Fassungen und Bearbeitungen im Œuvre Arnold Schönbergs« auf S. 219ff., die Übersicht über Schönbergs Œuvre in Stefanie Rauch: *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*, Mainz [u. a.] 2010, S. 343–347, sowie die unterschiedlichen Seiten auf der Homepage des Arnold Schönberg Centers Wien, wie zum Beispiel http://www.schoenberg.at/compositions/allewerke.php?sortierung=opus&opus_clicked=1 oder http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=348&Itemid=337&lang=de (Stand: 14. Februar 2014).

4 Die Literatur zu den Fremdbearbeitungen überwiegt deutlich die zu den Bearbeitungen eigener Werke, was u. a. daran liegen mag, dass in der Ausgabe sämtlicher Werke die unterschiedlichen Formen von Schönbergs Kompositionen sehr gut dokumentiert sind; vgl. zum Beispiel Walter B. Bailey: *The chamber-ensemble arrangements of the orchestral songs, opus 8. Realizing Schoenberg's instructions to his students*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13 (1990), Heft 1, S. 63–68; Gabi Eisenreich: *Das Verlangen nach einem*

1 Arnold Schönberg: *Zum Rundgespräch in San Francisco über moderne Kunst (8. April 1949)*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, Reutlingen 1976, S. 394.

Peter Sühling

Hans Heinrich Eggebrecht und die Musik im Mittelalter

Drei Notate

Seit Hans Heinrich Eggebrecht zu einem »Fall« wurde, hat die Debatte über seine eventuelle Beteiligung an Greuelthaten im Russlandfeldzug als Soldat der deutschen Wehrmacht, vor allem als Mitglied der berühmten Feldgendarmerie auf der Krim, eine kritische Auseinandersetzung mit den Resultaten seiner späteren Laufbahn als (eine weitere Generation mitprägendes) Musikwissenschaftler fast völlig verdrängt. Eine seltsam vertrackte Situation ist entstanden, denn selbst eine (eher unmöglich scheinende) Verifizierung des Verdachts, er sei passiv oder aktiv an Kriegsverbrechen beteiligt gewesen, könnte die später von Eggebrecht geschaffenen Tatsachen auf dem Felde der Musikwissenschaft nicht aus der Welt bringen. Daher scheint es angebracht, sich auch einmal wieder seinen wissenschaftlichen Leistungen kritisch zuzuwenden. Drei herausgegriffene Funde aus Eggebrechts Schriften zum Mittelalter machen sowohl Stärken als auch Schwächen seiner Art der Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik deutlich. Er hat während seiner akademischen Laufbahn eine solche Beschäftigung vermutlich angestrengt, weil er das Bestreben hatte, mit Untersuchungen auf einem als abseitig und schwierig geltenden Gebiet und diesbezüglichen neuartigen Erkenntnissen seine wissenschaftliche Reputation zu stärken. Er wollte auch auf einem Gebiet reüssieren, das in Wirklichkeit fundamental ist und von ihm auch als solches angesehen wurde, auf das sich aber nur wenige Musikhistoriker, denen es um die Einheit der europäischen Musikgeschichte mit all ihren Kontinuitäten und Brüchen geht, freiwillig begeben wollen. Eine Rolle könnte auch gespielt haben, dass Eggebrecht das gegenseitige Misstrauen (oder gar die gegenseitige Missachtung?) zwischen ihm und der vorangegangenen Generation von Musikwissenschaftlern, die immer noch entscheidende Machtpositionen in der Zunft besetzt hielt, im wohlverstandenen eigenen Interesse durch Beweise seriöser Forschung aus der Welt schaffen wollte.

Er hatte zu Recht angefangen, jene Generation für tradierte reaktionäre, ideologisch verbrämte, einseitige und unbewiesene Behauptungen zu kritisieren – ebenso wie er die militärischen Vertreter dieser Generation für die verbrecherische Kriegführung verantwortlich machte, in die er im Russlandfeldzug zwangsläufig auf eine unaufgeklärte Weise hineingezogen war. Um deren erforderliche aber unerwünschte Anerkennung war nur um den Preis des Verzichts auf eine eigene erfolgreiche akademische Laufbahn herumzukommen – wir befinden uns noch in der langanhaltenden Periode des Verschweigens des Syndroms »Musikwissenschaft und Nationalsozialismus«, die erst kürzlich durch eine andere der leichtfertigen Verurteilung abgelöst wurde. Um etwa der Parole von der »großen Weigerung« aus den Jahren um 1968 zu folgen¹, war Eggebrecht institutionell schon zu weit vorgerückt und konnte den Rückweg nicht mehr antreten. Ihm blieb aber die unverhohlene Bekundung von Sympathie zumindest mit jener Bestrebung der 68er-Rebellen, die auf eine endliche Kritik an den Machtpositionen ehemaliger Nationalsozialisten hinauslief. Eine Selbstkritik an seiner eigenen Verführbarkeit, der eines jungen Mannes und Feldgendarmen aus bürgerlichem, deutsch-christlichem Hause, der nur schwerlich mit sauberen Händen von der Krim zurückgekehrt sein konnte, scheint damit impliziert. Inwieweit Eggebrecht sich selbst wiederum einen Mandarinstatus erwarb, braucht hier nicht erörtert zu werden. Seine Mittelalterstudien zeigen aber bedenkenswerte Resultate und gehen in ihrer taktischen Bedeutung für Eggebrechts Selbstbehauptung im

1 Der Autor dieser Notate folgte ihr, indem er sich während seines Studiums noch von jenen Vertretern der Generation Eggebrechts enttäuscht abwandte, die sich in schizophrener Weise einerseits mit ihren Lehrern, die Täter waren, andererseits mit deren Opfern solidarisch zeigte. Die Parole selbst stammte von Herbert Marcuse, der sie bereits 1945 in seiner Auseinandersetzung mit den Surrealisten eingeführt hatte.