

riard.

2017

Schweizer Jahrbuch für
Musikwissenschaft

Annales Suisses de
Musicologie

Annuario Svizzero di
Musicologia

Neue Folge
Nouvelle Série
Nuova Serie

37

Herausgegeben von der Schweizerischen
Musikforschenden Gesellschaft

Publiées par la Société Suisse
de Musicologie

Publicato dalla Società Svizzera
di Musicologia



PETER LANG

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft
Annales Suisses de Musicologie
Annuario Svizzero di Musicologia

Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie
37 (2017)

Schweizer Jahrbuch
für Musikwissenschaft
Annales Suisses de Musicologie
Annuario Svizzero di Musicologia

Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie
37 (2017)

Beirat / Comité de lecture / Comitato scientifico:

Gianmario Borio (Pavia-Cremona), Rémy Campos (Paris/Genève),
Hermann Danuser (Berlin), Reinhard Strohm (Oxford),
Therese Bruggisser-Lanker (Bern), Luca Zoppelli (Fribourg)



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

Schweizer Jahrbuch
für Musikwissenschaft
Annales Suisses de Musicologie
Annuario Svizzero di Musicologia

Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie
37 (2017)

Herausgegeben von der
Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft
Publiées par la Société Suisse de Musicologie
Pubblicato dalla Società Svizzera di Musicologia

Andrea Garavaglia (Fribourg), Luca Zoppelli (Fribourg)



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften und des Departements für Musikwissenschaft der
Universität Freiburg (CH)

Editées avec le concours de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales et
du Département de Musicologie de l'Université de Fribourg (CH)

Publicato col sostegno dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali e
del Dipartimento di Musicologia dell'Università di Friburgo (CH)

ISSN 0259-3165 • ISBN 978-3-0343-4086-1 (Print)
E-ISBN 978-3-0343-4108-0 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-0343-4109-7 (EPUB)
E-ISBN 978-3-0343-4110-3 (MOBI) • DOI 10.3726/b17113



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

To view a copy of this license,
visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Diese Publikation wurde begutachtet.

© Peter Lang AG
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Bern 2020

Printed in Germany

Inhalt / Sommaire / Sommario

Prefazione / Vorwort / Préface 7

THERESE BRUGGISSER-LANKER (ZÜRICH)

Die Verkehrung des Allerheiligsten: Liturgieparodie
zwischen Kult und Komik 11

YUSUKE TAKAMATSU (ZÜRICH)

Warum blieb die «Unvollendete» von Franz Schubert D 759 unvollendet?
Das Scherzo als möglicher Schlüssel zur Erklärung. 59

KLAUS HEINRICH KOHRS (MÜNCHEN)

Blumenstilleben und *Te Deum*. Die Avantgarde von 1830 in Februar-Revolution
und Second Empire. 81

Quellen / Sources / Documenti

DELPHINE VINCENT (FRIBOURG)

Correspondances inédites de Gustave Doret avec Théodore Dubois,
Gustave Charpentier, Henry Février, Florent Schmitt et Jacques Ibert 113

Autoren / Auteurs / Autori 149

Notes for Contributors 151

Prefazione

Questo volume dell'*Annuario Svizzero di Musicologia*, coerentemente con gli intenti editoriali attuali della rivista, accoglie ricerche di studiosi attivi sia nelle università elvetiche sia in altri paesi, garantendo una pluralità culturale e metodologica, oltre che linguistica, che ben riflette la magnifica diversità alla base della Confederazione stessa.

I saggi che compongono il numero 37 dell'*Annuario* spaziano dal Medioevo al Novecento, dalla musica sacra a quella strumentale, da approcci di tipo antropologico-culturale a ricerche sulle fonti archivistiche. In particolare si riflette sui meccanismi simbolici della parodia nella liturgia cantata (Therese Bruggisser-Lanker), sulle ragioni compositive dell'incompletezza della Sinfonia n. 7 di Schubert (Yusuke Takamatsu), e sull'autonomia estetica delle arti in tempi di crisi comparando differenti esperienze artistiche di metà Ottocento (Klaus Heinrich Kohrs). Nella nuova sezione documentaria, si pubblicano invece le lettere di Gustave Doret, celebre compositore della Svizzera Romanda, a importanti musicisti francesi (Delphine Vincent).

A partire dal volume precedente la rivista viene pubblicata non più solo in versione cartacea, ma anche elettronica, in formato *open access*, liberamente fruibile *online* da chiunque sul sito dell'editore. Trasformazione che, da un lato, ha comportato l'elaborazione di un nuovo layout, in linea con le direttive internazionali e le recenti prassi editoriali delle riviste *open access*, e che, dall'altro, assicura alla rivista la massima diffusione dei suoi contenuti.

Con questo numero l'attuale Redazione dell'*Annuario* conclude il suo mandato e si congeda dai lettori. Giunti al termine di questo lavoro, rivolgiamo un caloroso ringraziamento a tutti coloro che in tempi, modi e forme diverse hanno assicurato la loro collaborazione alla buona riuscita della rivista. Siamo grati agli autori, ai referenti internazionali, ai collaboratori di redazione, all'editore, e ai lettori che ci hanno seguito nell'ultimo decennio, a partire dal doppio volume 2008-2009. A chi proseguirà in questo cammino, speriamo di lasciare una rivista qualificata, plurale, internazionale, tanto attenta agli studi prodotti in Svizzera e sulla cultura musicale elvetica quanto aperta a studiosi di altri paesi, e non ultimo liberamente accessibile. In altre parole una rivista pronta per affrontare le nuove sfide culturali, scientifiche e tecnologiche del nostro tempo.

Andrea Garavaglia, Luca Zoppelli
Fribourg, aprile 2020

Vorwort

Der vorliegende Band *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* empfängt (in Übereinstimmung mit der aktuellen redaktionellen Linie der Zeitschrift) Arbeiten von aktiven schweizerischen und ausländischen Forschern. So wird eine Vielschichtigkeit, nicht nur linguistisch, sondern auch kulturell und methodologisch garantiert, die die wunderbare Vielfalt der Schweizerischen Eidgenossenschaft reflektiert.

Im *Jahrbuch* Nr. 37 berühren die Essays Themen mit antropologisch-kulturellen Ansätzen zur Archivforschung, die vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert und von der Sakralmusik zur Instrumentalmusik reichen. Sie legen den Schwerpunkt vor allem auf die symbolischen Mechanismen der Parodie in der gesungenen Liturgie (Therese Bruggisser-Lanker), auf die kompositorischen Gründe der Nichtvollendung der 7. Sinfonie von Schubert (Yusuke Takamatsu) und auf die ästhetische Autonomie der Kunst in Krisenzeiten dank den Vergleichen von verschiedenen künstlerischen Erfahrungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts (Klaus Heinrich Kohrs). Die Briefe des berühmten Komponisten aus der französischen Schweiz, Gustave Doret, an wichtige französische Musiker (Delphine Vincent) sind in der neuen Dokumentenserie publiziert.

Seit dem letzten Band ist die Zeitschrift nicht mehr nur in Papierversion, sondern auch elektronisch zu lesen. Sie ist *online* frei zugänglich im Format *open access* auf der Website des Herausgebers. Diese Änderung verlangte eine Neugestaltung in Übereinstimmung mit den internationalen Richtlinien und den modernen redaktionellen Praktiken der *open access* Zeitschriften. Somit ist eine maximale inhaltliche Verbreitung garantiert.

Die aktuelle Redaktion des *Jahrbuchs* beendet mit dieser Nummer ihr Mandat und verabschiedet sich von ihren Lesern. Am Ende dieser Arbeit angekommen, adressieren wir unseren herzlichen Dank an alle, die uns in unterschiedlichen Zeiten und auf mannigfaltige Art unterstützt und am Gelingen mitgearbeitet haben. Unser Dank gilt den Autoren, den internationalen Gutachtern, den Redaktionsmitarbeitern, dem Herausgeber und nicht zuletzt den Lesern, die uns während der letzten Dekade (seit dem Doppelband 2008-2009) gefolgt sind. Wir hoffen, unserem Nachfolger eine hochstehende, vielschichtige, internationale Zeitschrift zu hinterlassen, offen gegenüber den in der Schweiz produzierten Studien und über die schweizerische Musikkultur, sowie auch den ausländischen Forschern, und – schliesslich – leicht zugänglich. Mit anderen Worten: eine Zeitschrift, die bereit ist, neue kulturelle, wissenschaftliche und technologische Herausforderungen unserer Zeit anzunehmen.

Andrea Garavaglia, Luca Zoppelli
Fribourg, April 2020

Préface

Ce volume des *Annales Suisses de Musicologie* accueille, de manière cohérente avec la ligne éditoriale actuelle de la revue, des travaux de chercheurs actifs soit dans les universités helvétiques soit dans d'autres pays, garantissant ainsi une pluralité, non seulement linguistique, mais aussi culturelle et méthodologique, qui reflète la magnifique diversité à la base de la Confédération.

Les essais qui composent le numéro 37 des *Annales* embrassent des sujets qui vont du Moyen-Age au XX^e siècle et de la musique sacrée à la musique instrumentale, ainsi que des approches qui vont de l'anthropologie culturelle aux recherches dans les fonds d'archives. Ils portent spécifiquement sur les mécanismes symboliques de la parodie dans la liturgie chantée (Therese Bruggisser-Lanker), sur les raisons compositionnelles de l'inachèvement de la *Symphonie n°7* de Schubert (Yusuke Takamatsu) et sur l'autonomie esthétique des arts en temps de crise grâce à la comparaison de différentes expériences artistiques datant du milieu du XIX^e siècle (Klaus Heinrich Kohrs). Les lettres de Gustave Doret, compositeur célèbre de la Suisse romande, à d'importants musiciens français (Delphine Vincent) sont publiées dans la nouvelle section documentaire.

Depuis le volume précédent, la revue n'est plus seulement publiée en version papier mais aussi en version électronique, en format *open access* librement accessible *online* à quiconque se rendant sur le site de l'éditeur. Cette transformation a nécessité l'élaboration d'une nouvelle mise en page, en adéquation avec les directives internationales et les récentes pratiques éditoriales des revues *open access*, et assure à la revue une diffusion maximale de ses contenus.

La Rédaction des *Annales* actuellement en place termine son mandat avec ce numéro et prend congé des lecteurs. Arrivés au terme de ce travail, nous adressons de chaleureux remerciements à tous ceux qui, à différentes périodes et de manière variée, ont contribué par leur collaboration à la bonne marche de la revue. Nous sommes reconnaissants aux auteurs, aux évaluateurs internationaux, aux collaborateurs à la rédaction, à l'éditeur et aux lecteurs qui nous ont suivi durant cette dernière décennie, à partir du volume double 2008-2009. Nous espérons laisser à la personne qui poursuivra ce chemin une revue qualifiée, plurielle, internationale, autant attentive aux études produites en Suisse et sur la culture musicale helvétique qu'ouverte aux chercheurs des autres pays et, enfin et surtout, librement accessible. En d'autres termes, une revue prête à affronter les nouveaux défis culturels, scientifiques et technologiques de notre temps.

Andrea Garavaglia, Luca Zoppelli
Fribourg, avril 2020

THERESE BRUGGISSER-LANKER (Zürich)

Die Verkehrung des Allerheiligsten: Liturgieparodie zwischen Kult und Komik

Das Lächerliche bleibt das Nichtige, das Ausfallende, das Irdische,
im Sinn der Theologie, aber es schattet nun als ›verkehrte Welt‹
das Unendliche ab, und das Lachen wird die Bewegung, die das von dem
Verstand Ausgegrenzte ergreift und dem Sein zuträgt, was Verstand
und der verständige Begriff nie fassen können:
seine unendliche Fülle und Tiefe.

Joachim Ritter, *Über das Lachen* (1940)

1. Das Erhabene und das Komische: Die Lachkultur im Mittelalter

«*Erhaben*, nennet sich der grosse Gott.» Der für die europäische Kultur seit der Antike so bedeutungsvolle Begriff des Erhabenen, welcher zusammen mit demjenigen des Schönen im 18. Jahrhundert zu einer zentralen Kategorie der sich herausbildenden Ästhetik aufrückte, wird nach der Definition des Zedlerschen *Universal-Lexikons* aus dem Jahre 1734 auf den religiösen Ursprung zurückgeführt, wo er in der (negativen) Theologie seine Wurzeln hat.¹ Schon Longinus (ca. 25–40 n.Chr.), auf den sich die christliche Tradition beruft, weist dem hohen dichterischen Stil neben den rhetorischen und ethisch-psychologischen auch metaphysische Elemente zu, da er die Seele zum Göttlichen hinführe und den Menschen zu Ekstase und Enthusiasmus hinreise. Besonders sein der Bibel entnommenes Wort aus der Genesis zur Macht und Würde des Göttlichen – «Gott sprach: *Fiat lux* – Es werde Licht, und es ward Licht» – wurde über Jahrhunderte für Denker und Dichter zum Ausgangspunkt für die Auslotung der jenseits intelligibler Erkenntnis liegenden Grenzerfahrung des

1 Nach Jes 57,15 (Lutherbibel 1984): «Denn so spricht der Hohe und Erhabene, der ewig wohnt, dessen Name heilig ist.» Bei Zedler: «*Erhaben* nennet sich der grosse Gott, ist eben als wenn er sich im Superlativo den Allerhöchsten genennet, der allein gewaltig, ein König aller Könige.» Vgl. *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Heinrich Zedler, Halle 1732–1754, Bd. 8, Sp. 1620. Vgl. Martin Fritz, *Vom Erhabenen. Der Traktat «Peri Hypsous» und seine ästhetisch-religiöse Renaissance im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2011 (= Beiträge zur historischen Theologie, 160), S. 1. Zur negativen Theologie vgl. u.a. Otto Langer, *Christliche Mystik im Mittelalter*, Darmstadt: WBG, 2004, S. 111–116.

Wunderbaren und Überwältigenden, wie sie das Erhabene charakterisiert. Als Ursprungslicht Gottes seinem Wesen nach transzendent, wohnt das Licht dem menschlichen Geist inne und befähigt ihn durch *illuminatio* («Einleuchtung») zur Selbst- und Gotteserkenntnis. Beim Bau der Kathedrale von Saint-Denis wurde es von Abt Suger bewusst durch ästhetische Mittel ins Werk gesetzt, denn er verfügte, dass sie «erstrahlen [solle] von dem wunderbaren und ununterbrochenen Licht der strahlenden Glasfenster, wenn dieses die Schönheit des Innenraums durchschien.»² Die Grenzen der Erfahrung wurden hiermit in jeder Hinsicht durchlässig: In der von Licht durchfluteten Vision verschmolzen der in die Höhe strebende Kirchenraum, die prächtigen Zeremonien und der harmonische Gesang der Kirchweihliturgie – Abbild der Liturgie der ewigen Stadt Jerusalem, die nach der Johannesoffenbarung, da von der Herrlichkeit Gottes bzw. des Lammes erleuchtet, ohne Finsternis ist (Offb 21,23). Entsprechend lautet denn auch das Weihegebet in der Kirchweihe: «Die Kirche ist erhaben, denn sie ist die Stadt auf dem Berge, überall sichtbar. In ihr erstrahlt das Lamm als unvergängliches Licht, in ihr hallt wider das Danklied der Heiligen.»³ In der apokalyptischen Thronsaalvision des Johannes evozieren die Sanctus-Akklamationen an die Majestät Gottes sowie die «neuen Lieder» der Ältesten den nie endenden himmlischen Gottesdienst, dessen numinose Aura vorbildhaft die kirchliche Liturgie auszeichnete.⁴

Angesichts eines solchen Liturgieverständnisses lässt sich die Frage stellen, ob es nicht als Blasphemie aufzufassen sei, den ernstesten und erhabensten Gegenstand der in der Liturgie musikalisch überhöhten heiligen Gottesworte ins Lächerliche zu ziehen. Überblickt man mittelalterliche Feste der Umkehr wie das Narren- oder Eselsfest, die Wahl eines Kinderabts oder –bischofs oder die verballhornten Messetexte der Säufer- oder Spielermessen, durch welche die Hierarchien und Normen der Kirche temporär ausser Kraft gesetzt wurden, so wird bewusst, dass im Mittelalter das befreiende Lachen über das Heilige innerhalb gewisser Grenzen geduldet, ja institutionalisiert war. Das jedoch, was als «das Heilige» zu gelten hatte, musste in einem andauernden Abgrenzungsprozess stets wieder bestätigt oder neu definiert werden. Diese Dialektik zwischen dem Erhabenen und Komischen, dem Unendlichen und Endlichen, dem Hohen und dem Niedrigen, dem Jenseitigen und dem Diesseitigen durchdrang die Formen des Kults. Das Komische ist denn auch nur auf der Folie des Allgemeingültigen, der sakrosankten Liturgie, zu verstehen, wo der Umschlag in die Parodie beim Fest der Unschuldigen Kinder an einer bezeichnenden Textstelle innerhalb des Magnificat erfolgte: «[Dominus] depositus potentes de sede et

2 Abt Suger von Saint-Denis. *Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hrsg. von Andreas Speer und Günther Binding, Darmstadt: WBG, 2005, S. 248–251. In der ausgedehnten Einleitung (S. 14–66) wird Bezug genommen auf die Forschungskontroversen (Panofsky, von Simson) im Zusammenhang mit der Deutung dieses «Prototyps der Kathedrale» (Sedlmayr) und deren Lichtarchitektur nach neuplatonischen Aufstiegsphilosophemen, die zur kunstgeschichtlichen Überinterpretation der Geburt eines neuen Stils – der Gotik – dank der Originalität eines hochmittelalterlichen Renaissance-Abtes führten.

3 Albert Gerhards, *Licht – ein Weg durch die Räume und Zeiten der Liturgie*, Regensburg: Schnell+Steiner, 2011, S. 109.

4 Das in Offb 4,8 gesungene Sanctus oder Dreimalheilig (Trishagion) entspricht fast wörtlich dem Lobpreis der sechsflügeligen Seraphim in Jes 6,3, die ohne Unterlass das Lob Gottes verkünden. Das «neue Lied» der 24 Ältesten wird in Offb 5,9 erwähnt.

exaltavit humiles.»⁵ Die Fallhöhe zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, wie sie sich im Kult spiegelt, wird überbrückt, indem die biblische Aussage wortwörtlich genommen wird, um unerwartet und abrupt soziale Wirklichkeit in Erinnerung zu rufen. Diese genuin christliche, an die Mächtigen dieser Welt gerichtete Botschaft zur Demut, die zum Anlass für den Einbruch des Komischen in Anspruch genommen wird, präfiguriert auf paradoxe und hintergründige Weise die moderne Definition nach Odo Marquard, dass «komisch ist und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden lässt.»⁶

Erklärungsversuche zu den aus heutigem Blickwinkel teilweise krassen Formen der Liturgieparodie, die den Kern – das Allerheiligste – des römischen Ritus-Verständnisses berühren, gibt es mittlerweile aus verschiedenen Perspektiven.⁷ Die Musikwissenschaft, die sich zwar eingehend mit dem Parodie-Begriff als einer ernsthaften musikalischen Bearbeitungstechnik im Sinne der nach- oder wetteifernden *imitatio* beschäftigt,⁸ hält sich bislang zu dieser speziellen, auf der Textebene sich vollziehenden komisch-satirischen Parodie vornehm zurück. Doch lohnt sich ein diesbezüglicher Seitenblick durchaus, um zur Einsicht zu gelangen, dass im mittelalterlichen heiligen «Drama» der Liturgie wie in der griechischen Tragödie das Erhabene das Komische als sein notwendiges Gegenbild hervorruft, wo die Komödie als dionysisches Satyrspiel den tiefen Ernst und das Pathos der Tragödie in Entspannung auflöst: «Nach den Tränen kam das Gelächter.»⁹ Es braucht anscheinend ein gewisses Mass an relativierendem Unernst, damit der Mensch in seiner rituellen Annäherung an Höchstes

-
- 5 Jacques Heer, *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*, aus dem Französischen von Grete Osterwald, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1986 (frz. Originalausg. 1983), S. 194. Im Magnificat, dem *Canticum Beatae Mariae Virginis* als ursprünglichem Bestandteil der Weihnachtsgeschichte, handelt es sich um die Stelle Lk 1,52 innerhalb des Gebetes Marias anlässlich ihres Besuch bei der ebenfalls schwangeren Elisabeth: «Er stösst die Gewaltigen vom Thron und erhebt die Niedrigen.» Die Umwertung der profanen Normen spiegelt aus biblischer Sicht die messianische Vision sozialer Gerechtigkeit. Zum Text des Magnificat und seinen theologischen Implikationen vgl. Paul-Gerhard Nohl, *Lateinische Kirchenmusikteste. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 21998, S. 134–154, hier S. 150. Konkret sind beim Kinderbischofsfest die Bischöfe und der Klerus angesprochen, vgl. Yann Dahhaoui, «Ad instar humilitatis? Funktionen und Bedeutungen des Kinderbischofsspiels im Diskurs der Zeitgenossen», in: *Ritual und Reflexion. Historische Beiträge zur Vermessung eines Spannungsfeldes*, hrsg. von Dominik Fugger, Benedikt Kranemann und Jenny Lagau, Darmstadt: WBG, 2015, S. 13–34.
- 6 Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München: Wilhelm Fink, 2003, Kap. «Exile der Heiterkeit», S. 47–63, hier S. 61.
- 7 Vgl. neuestens dazu *Parodie und Verkehrung. Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Seraina Plotke und Stefan Seeber, Göttingen: V&R unipress, 2016.
- 8 Zum Parodie-Begriff der Musikwissenschaft, der im Sinne einer umformenden Nachahmung eines bestehenden musikalischen Kunstwerks zunächst nichts mit Komik zu tun hat («Parodiemesse») und daher im Gegensatz zum gängigen Sprachgebrauch und zur Terminologie anderer Disziplinen steht, vgl. den entsprechenden Art. von Armin Brinzing (Ludwig Finscher), «Parodie und Kontrafaktur (bis 1600)», in: *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 1394–1403. Kontrafaktur meint (bis 1600) die Unterlegung eines neuen Textes oder einer Nachdichtung unter eine bestehende textgebundene Musik zum Gebrauch in der jeweils anderen (d.h. geistlichen bzw. weltlichen) Sphäre.
- 9 Peter L. Berger, *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin/New York: de Gruyter, 1998, S. 20–22 oder: Kuno Fischer, «Über den Witz (1871)», in: *Texte zur Theorie der Komik*,

und Heiligstes nicht der Gefahr unfreiwilliger Komik unterliegt. Dazu kommt, dass in der spätmittelalterlichen Liturgie zunehmend Gewicht auf die zu erzeugenden inneren Bilder und Affekte gelegt wurde: Sie wandelte sich vom *Officium Dei* zum *Sacrum Theatrum*, einer verinnerlichten Dramatik in der memorativen Inszenierung des vergangenen Heilsgeschehens, die in der gestischen und zeichenhaft-sinnlichen Akzentuierung dessen leibhaftige Vergegenwärtigung anstrebte.¹⁰ Im Vordergrund stand das Kreuzesopfer Christi und damit eine neue Passionsfrömmigkeit, die in der mitleidenden Passionsbetrachtung der *compassio* und im mimetischen Nachvollzug der *imitatio Christi* neue Innenerfahrungen stimulierte. Extreme Askese oder gar Selbstgeißelung waren radikaler Ausdruck einer religiösen Praxis, welche die glühende Liebe bis hin zur mystischen Vereinigung mit Christus zum Ziel hatte. In der Logik von Liebe und Leid wurden Modelle der körperlichen und affektiven Identifikation mit dem *Menschen Jesus* bereitgestellt, die in ihrer Hinwendung zum Humanen zu einer Subjektivierung des Einzelnen führte.

Das Lachen ist Vorrecht und charakteristisches Wesensmerkmal des Menschen, wie es bereits Aristoteles festgestellt hat.¹¹ Dass es eine Zeit zum Weinen und eine Zeit zum Lachen gibt, lässt sich dem Buch des Predigers Kohelet entnehmen, der die Vanitas, die Vergänglichkeit allen Lebens, als menschliche Grundkonstante beschwört. In der christlichen Tradition ist dieser Antagonismus laut der Bergpredigt Jesu dahingehend aufgelöst, dass den hienieden Trauernden und Weinenden das Lachen für das kommende Gottesreich verheissen wird – «Selig seid ihr, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen» –, während die im hiesigen Leben lachenden Sünder verdammt sein werden: «Weh euch, die ihr jetzt lacht, denn ihr werdet weinen und klagen (Koh 3,4).»¹² Es ist das naiv-kindliche, stillheitere, ja glückliche Lachen, das als Jenseitsutopie den Gläubigen vor Augen stand, etwa in der Weltgerichtsdarstellung über dem Fürstenportal am Bamberger Dom (Abb. 1a-b). Doch die zur Hölle Verdamnten lachen ebenfalls, wenn auch aus diesem Lachen ein hässliches, aus Scham und Schrecken verzerrtes, verzweifertes Grinsen geworden ist (Abb. 1c).¹³

hrsg. von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 2005, S. 74–77: «Es [...] erklärt sich aus der Natur des menschlichen Selbstgefühls, dass in der Tat von dem Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist. Auf die Tragödie folgt das Satyrspiel, hinter dem Wagen des Triumphators schallen die Spottlieder der Soldaten. Das Erhabene ruft das Komische hervor als sein notwendiges Gegenbild, als seine durch das Bedürfnis der ästhetischen Vorstellungsweise gebotene Ergänzung, denn jede Erhabenheit ist einseitig und unterdrückt oder überfliegt irgendeine berechnete Seite der Menschennatur. In dieser Einseitigkeit liegt ihre Ohnmacht und Schwäche.»

10 Arnold Angenendt – Karen Meiners, «Erscheinungsformen spätmittelalterlicher Religiosität», in: *Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*, Ausst.kat. Herzog August Bibliothek Nr. 83, Wolfenbüttel: Harrassowitz, 2004, S. 25–35.

11 Marius Reiser, «Von allen Lebewesen lacht nur der Mensch – Die griechisch-römische Lachkultur» sowie «Das Lachen in der Bibel und die christliche Lachkultur», in: *Seliges Lächeln und höllisches Gelächter. Das Lachen in Kunst und Kultur des Mittelalters*, hrsg. von Winfried Wilhelmy, Ausst.kat. Mainz: Schnell+Steiner, 2012 (= Publikationen des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz, 1), S. 16–36 bzw. zu Aristoteles S. 112. Aristoteles nahm sowohl in seiner (unvollständig überlieferten) *Poetik* wie in der *Nikomachischen Ethik* Bezug auf das Lachen. In einer Randbemerkung zu «Über die Glieder der Geschöpfe» heisst es über die Scherze: Sie seien «gleichsam Bewegungen des Charakters des inneren Menschen, und wie man die Körper nach ihren Bewegungen beurteilt, so auch des Menschen sittliche Eigenart.»

12 Vgl. Lk 6,21 bzw. 6,25 (Lutherbibel 1984).

13 Vgl. Jacques Le Goff, *Das Lachen im Mittelalter*, mit einem Nachwort von Rolf Michael Grube, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004 (frz. Originalausg. 1999), S. 103–109 (im Nachwort).



Abb. 1a: Weltgericht. Tympanon über dem Fürstenportal am Bamberger Dom, 1230.



Abb. 1b: Weltgericht. Tympanon über dem Fürstenportal am Bamberger Dom, 1230: Die lachenden Seligen.



Abb. 1c: Weltgericht. Tympanon über dem Fürstenportal am Bamberger Dom, 1230: Die grinsenden Verdammten.

Die ungezählten Veranlassungen und Ausdrucksformen des Lachens sind dementsprechend aus dogmatisch-moralischer Sicht klar gewertet. Zuunterst in der Skala stehen das alberne, zügellose, schändliche Lachen sowie das hämisch-verächtliche Lachen derer, die sich über das Leid der Unterdrückten und sonstige Abscheulichkeiten diabolisch freuen. Die Ambivalenz, aber auch die Sprengkraft des Lachens war den kirchlichen Kreisen oft genug ein Dorn im Auge, die sich darin spiegelnden menschlichen Abgründe boten fortwährend Anlass für einschränkende Vorschriften und Verbote. Dem gottesfürchtigen Mittelalter wurde deshalb lange Zeit eine eigentliche Lachfeindlichkeit unterstellt, auch wenn die noch erhaltenen schriftlichen und bildlichen Quellen ein viel differenzierteres Bild erlauben.

Wenn man daher nach Belegen für die mittelalterliche Lachkultur sucht, findet man sie am ehesten bei skulpturalen Darstellungen der Gottesmutter Maria, deren Sohn auf ihrem Arm genauso wie andere Kinder lacht oder lächelt, so etwa bei der sog. «Fuststrassen-Madonna» aus Mainz (um 1250; Abb. 2).¹⁴ Die Mimik des warmherzigen und entspannten Lächelns bildet eine Zwischenstufe zwischen affektgeladener Grimasse und explosivem Lachen und war in der Glaubensüberzeugung offenkundig auch den

14 Vgl. Winfried Wilhelmy, «Mit Zucht und Bescheidenheit: Das Lächeln der Madonna», in: ders., *Seliges Lächeln*, S. 182–195 (mit weiteren Beispielen).



Abb. 2: Madonnen-Statue in der Abbaye de Fontenay, Ende 13. Jh.

geflügelt Himmelsboten angemessen: Einem huldvoll den Kopf neigenden lächelnden Engel begegnet der aufmerksame Betrachter an der Aussenseite der gotischen Kathedrale von Reims, ebenso hold und würdevoll lächelt sein Alter ego, der Verkündigungengel, auf die Menschen herab.¹⁵ Musikerengel, welche die himmlische Musik des ewigen Gotteslobes repräsentieren, lächeln offenbar besonders häufig (wenn sie nicht gerade singen),

15 Dieser auf die Mitte des 13. Jh. zu datierendem Engel wurde nicht zuletzt wegen seines rätselhaften Lächelns zum Emblem der Stadt Reims, vgl. ebd., S. 176–177.

bilden sie doch den Hofstaat der Himmelskönigin (*Domina angelorum*) oder fungieren als Seelengeleiter beim Übergang der menschlichen Seele in die Transzendenz (Abb. 3).¹⁶ In der anthropologischen Interpretation Helmuth Plessners ist das Lächeln vieldeutig, sein allegorischer Charakter verleiht ihm die Funktion beredten Schweigens, es «kann unerschöpflich, unergründlich sein und mehr ausdrücken, als alle Worte sagen können». Das Lächeln der Entrücktheit korrespondiert mit der Zartheit der Empfindung, es setzt dem Schweigen «gleich der Pause im Spiel der Töne Lichter auf»¹⁷ – so dürften die Menschen jener Zeiten die vom Bildhauer verliehene, menschlich anmutende Beseeltheit und Luzidität der stummen und doch in so überirdischer Schönheit die himmlische Liturgie intonierenden Geistwesen verstanden haben.



Abb. 3: Das Psalterium spielender Engel in der Klosterkirche der Abbaye de La Chaise-Dieu, Detail des Grabmals von Rançon de Montclar, Ende 14. Jh.

16 Marias Erhöhung auf den Gottesthron – dank ihrer *compassio* mit dem Leiden Jesu hat sie teil an der Erlösung – spiegelt sich besonders schön im *Ave Regina caelorum*, einer der vier Marienantiphonen: «Ave Regina caelorum, / ave domina angelorum: / Salve radix, salve porta, / ex qua mundo lux est orta: / Gaude virgo gloriosa, / super omnes speciosa: / Vale o valde decora, / et pro nobis Christum exora.» («Ave, du Himmelskönigin, / ave, der Engel Herrscherin. / Wurzel, der das Heil entsprossen, / Tür, die uns das Licht erschlossen: / Freu dich, Jungfrau voll der Ehre, / über allen Sel'gen hehre, / sei begrüßt, des Himmels Krone, / bitt' für uns bei deinem Sohne»). Vgl. u.a. Therese Bruggisser-Lanker, «Engelmusik und Marienverehrung. Die Engelweihe der Gnadenkapelle zu Maria Einsiedeln», in: *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, hrsg. von Hubert Herkommer und Rainer Christoph Schwinges, Basel: Schwabe, 2006, S. 177–198. Auf die Funktion der Engel als Psychopompen verweist der Geleitgesang zum Grabe «In paradisum deducant te angeli; [...] chorus angelorum te suscipiat.»

17 Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, hrsg. und mit einem Nachwort von Günter Dux, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1970, S. 182.

Der derben Spielform mittelalterlichen Humors wird man beim Blick hoch hinauf zu den grotesken Mischwesen gewahr, wie sie als Wasserspeier an Notre-Dame in Paris oder am Freiburger Münster zu sehen sind: etwa in der Form einer menschlichen nackten Figur mit zwei Köpfen, die demonstrativ das entblösste Hinterteil herzeigt, aus dem das Wasser auf die unten vorübergehenden Fussgänger tropft (Abb. 4).¹⁸ Solche Formen des Grotesk-Komischen im Kontext der Sakralität gab es in den verschiedensten Ausprägungen:¹⁹ so im Einbruch des Possenhaften ins geistliche Spiel oder in die Osterpredigt (bekannt als sog. Osterlachen bzw. *risus paschalis*),²⁰ in den lächerlichen Drolieren der



Abb. 4: Das Hinterteil zeigender doppelköpfiger Wasserspeier (Blecker) am Münster in Freiburg i.Br., Mitte 14. Jh.

- 18 Vgl. Heike Mittmann, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster mit Fotografien von Jean Jeras*, hrsg. vom Münsterbauverein, Lindenberg: Kunstverlag Josef Fink, 2002, S. 18. Es handelt sich um die Figur des «Bleckers» (sein Gegenstück ist der «Zanner», der die Zunge herausstreckt), die mit unziemlichen Entblössungen die durch den Sündenfall begründete Schamgrenze überschreiten und sich durch negativ bewertetes wortloses Sprechen mit dem Körper auszeichnen. Vgl. Katrin Kröll, «Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. Eine Einführung», in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. von ders. und Hugo Steger, Freiburg i.Br.: Rombach, 1994, S. 11–93, hier S. 30, 57 oder 65.
- 19 Vgl. dazu allg.: *Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Anja Grebe und Nikolaus Staubach, Bern u.a.: Peter Lang, 2005 (= Tradition–Reform–Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, 9). Darin bes. Anja Grebe, «Heilige Narren: Einleitende Überlegungen zur Ästhetik von Sakralität und Komik im Mittelalter», S. 9–15, Tobias A. Kemper, «Jesus Christus risus noster. Bemerkungen zur Bewertung des Lachens im Mittelalter», S. 16–31, Rüdiger Schnell, «Geistliches Spiel und Lachen. Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter», S. 76–93.
- 20 Im Spätmittelalter war es vor allem in Bayern Brauch, nach der Osterpredigt eine anzügliche Geschichte (Ostermärchen, Exempla, Witze, Schwänke) zu erzählen, die die Gemeinde zum Lachen brachte. Für den Theologen Karl-Josef Kuschel läßt es sich als «Ausdruck von Gottes Gelächter über den Tod» verstehen, vgl. ders., ««Christus hat nie gelacht»? Überlegungen zu einer Theorie des Lachens», in: *Vom*

Handschriftenilluminationen²¹ und den ebenso obszönen wie lasterhaften Anspielungen in der Literatur oder der Ritualsatire der Tierdichtung. Für die Musiküberlieferung wohl am bedeutsamsten ist die zweibändige, reich bebilderte Fauvel-Handschrift (F-Pn 146) aus den Jahren 1316 bis 1317/18, die nicht nur einstimmige liturgische und weltliche Gesänge in Latein bzw. Französisch aufführt, sondern auch ein breites Repertoire an mehrstimmigen Motetten der *Ars antiqua* wie der hochaktuellen, elaborierten *Ars nova* enthält.²² Im kritisch-satirischen *Roman de Fauvel* verkörpert die Figur des ‚falben‘ Hengstes Fauvel, der bis zur Herrscherwürde gelangt und ein amoralisches, antichristliches Regiment führt, ein Mahnmal für die Verkehrung aller ethischen Werte und den Triumph des Bösen. Die von ihm umworbene Fortuna verheiratet ihn zur Strafe für seinen masslosen Hochmut mit dem ‚leeren Ruhm‘ (*Vaine Gloire*), deren Kinder schliesslich alle Länder der Erde schänden und verwüsten. Zu ihrer Hochzeitsnacht wird ein wüstes Charivari veranstaltet, dessen bildliche Darstellung eine Vorstellung solcher Auftritte von fratzenhaft maskierten oder teilweise halbnackten Musikern mit ihren höllischen Lärminstrumenten vermittelt (Abb. 5).²³ Als «Diener des Satans», die der Herr verlachen werde, wurden die vagierenden rechtlosen Spielleute bekanntlich vom eifrigen Kirchenreformer Honorius Augustodunensis († 1151) titulierte.²⁴

Anlass und Anknüpfungspunkt der Groteske könnten also unterschiedlicher nicht sein, ins Auge fällt meist auch die absichtsvolle Raffinesse im Erzeugen des grösstmöglichen Kontrasts: Sinnen- und körperhaftes Welterleben konterkariert die himmlische, auf proportionale Ordnung hin angelegte Harmonie, ist aber gleichwohl stets vor dem Hintergrund des christlichen Heilsverständnisses zu verstehen. Diese Nähe des Lächerlichen und Grotesken zum Sakralen wird seit der Frühen Neuzeit tabuisiert und als vordergründige Verneinung und Profanierung des Heiligen empfunden.²⁵ Die ebenfalls kritisierte seltsame

Lachen: einem Phänomen auf der Spur, hrsg. von Thomas Vogel, Tübingen: Attempto, 1992, S. 106–128, hier S. 121. Vgl. im selben Bd. auch Gerhard Schmitz, «Ein Narr, der da lacht ... Überlegungen zu einer mittelalterlichen Verhaltensnorm», S. 129–153, hier S. 144.

21 Vgl. u.a. Anja Grebe, «An den Rändern der Kunst», oder: Alixe Bovey, *Monsters and grotesques in medieval manuscripts*, London: The British Library, 2002 (mit vielen Bildbeispielen).

22 Vgl. Karl Kügle, Art. «Fauvel», in: *MGG2S*, Bd. 3 (1998), Sp. 372–379. Zur Musik vgl. z.B. auch Emma Dillon, *Medieval music-making and the «Roman of Fauvel»*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002; *Fauvel-studies: allegory, chronicle, music and image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, *MS français 146*, ed. Margaret Bent and Andrew Wathey, Oxford: Clarendon Press 1998.

23 Zur Hs. vgl. u.a. *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, hrsg. von Heinrich Besseler und Peter Gülke, Leipzig, VEB Dt. Verlag für Musik, 1973 (= Musikgeschichte in Bildern, 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance, 5), S. 54–57, mit der dreistimmigen Motette *Tribum / Quoniam secta / Merito* und der Faksimile-Abbildung des Jungbrunnens.

24 Zum Honorius-Augustodunensis-Zitat vgl. Schmitz, «Ein Narr, der da lacht», S. 135–136: Auf die Frage des Schülers *Habent spem ioculatores?* antwortete er: «Keine. Von ihrem ganzen Streben her sind sie Diener des Satans, von denen geschrieben steht: Sie haben Gott nicht erkannt; deshalb verschmäht sie Gott, und der Herr wird sie verlachen, denn die Spötter werden verspottet werden.»

25 Vgl. Schnell, «Geistliches Spiel und Lachen», S. 79.



Abb. 5: Charivari aus der Fauvel-Handschrift; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 146, fol. 34r.

Verflechtung von Aberglauben und Glauben dürfte im Mittelalter gar nicht als solche erfahren worden sein, wie es Aaron J. Gurjewitsch in seinem berühmt gewordenen Buch über das Weltbild des mittelalterlichen Menschen auf immer noch gültige Weise beschrieb:

Aber spürte denn der Mensch jener Epoche diese Spaltung, wenn er, nachdem er die Saat oder das Vieh «besprochen» hatte, dem Gottesdienst beiwohnte, und begriff er immer die Gründe für den Zorn des Geistlichen richtig, der ihn für die Herstellung eines Zaubertrunks mit einer strengen Kirchenbusse bestrafte? Die Menschen, die des «Heidentums» schuldig geworden waren, betrachteten sich zweifellos als Christen. Sie gingen zur Beichte, hörten die Messe und wahrsagten nach dem Psalter, würfelten und nannten die Würfel «sortes sanctorum» [56 Orakelantworten, die durch Würfeln ausgelost wurden], sie zauberten mit heiligen Gegenständen, veranstalteten an den Heiligtagen Karnevalsumzüge, profanierten das Geheimnis der Eucharistie in der Gewissheit, dass sie auf diese Weise das Wirken der Magie verstärkten. Für sie gab es offensichtlich zwischen dem Christentum und der Magie keinen prinzipiellen Unterschied.²⁶

Und er bestimmte im Gegensatz zu Michael Bachtin die Funktion des Grotesken nicht als subversive, das Hohe verspottende Kraft, die sich der bestehenden religiösen Ordnung als deren Negation entgegensetzte,²⁷ sondern er deutete sie innerhalb der dualistischen Weltsicht des Mittelalters als Korrelat des Heiligen, als Mittel sogar zur Affirmation und tieferen Erkenntnis des Sakralen.

Die mittelalterliche Groteske wurzelte im Doppelwesen der Sehweise, die die irdische Welt der himmlischen Aug in Auge gegenüber stellte, die grundsätzliche Gegensätze zusammenstossen liess, das Entfernteste in die nächste Nähe brachte, das vereinte, was vereint undenkbar erschien, und die es trotz allem wieder für einen Augenblick in einer zwar unwahrscheinlichen, aber höchst wirklichen Verbindung zusammengefügt vor den Blick des Menschen rückte.²⁸

2. Kinder- und Eselsoffizien rund um das Weihnachtsfest

Die Fragen nach dem Verhältnis zwischen der geistig-spirituellen Erhabenheit des Sakralen und der (vermeintlich) trivial-realistischen Welthaftigkeit des Komischen führen mitten in

26 Aaron J. Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München: C.H. Beck, ⁵1997 (russ. Originalausg. 1972), S. 389.

27 Zu Michael M. Bachtins die Debatte schon früh prägender Theorie des Karnevals (*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, 1965/dt. 1987) vgl. Gun-Britt Kohler, «Karneval und kultureller Raum. Überlegungen zu Bachtins Konzept des Lachens», in: *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750)*, hrsg. von Stefan Biessenecker und Christian Kuhn, Bamberg: University of Bamberg Press, 2012 (= *Bamberger Historische Studien*, 8), S. 29–52.

28 Aaron R. Gurjewitsch, *Mittelalterliche Volkskultur*, München: C.H. Beck, 1987 (russ. Originalausg. 1981), S. 272.

die Grundproblematik, wie sie im Phänomen der eigentlichen Liturgieparodie im Kontext der Spieler-, Trinker- und Narrenmessen zutage tritt. Die Vorstellungen im deutschen Sprachraum sind noch weithin geprägt von der Beschreibung in der 1862 wieder aufgelegten *Geschichte des Grotesk-Komischen* von Karl Friedrich Flögel aus dem Jahre 1788, von deren Materialreichtum wir zehren, auch wenn er die einzelnen Quellen oft nicht zitiert, wie hier, wo es zu den *festas stultorum* bzw. *asinorum* heisst:

Eine eigens eingesetzte Kommission von Priestern und Weltgeistlichen wählte unter vielen lächerlichen Zeremonien einen Narrenbischof oder Narrenerezbischof, der mit großem Pomp in die Kirche geführt wurde. Auf dem Wege dahin und in der Kirche selbst tanzte und gaukelte die ganze Gesellschaft, die Gesichter beschmiert oder verlarvt und als Frauen, Possenreißer oder Tiere maskiert. [...] Der Narrenwürdenträger, Papst oder Bischof, hielt hierauf einen feierlichen Gottesdienst und sprach den Segen. Die verummumten Geistlichen betraten springend und tanzend den Chor und sangen Zotenlieder. Die Diakone und Subdiakone aßen vor der Nase des messelesenden Priesters Würste, spielten Karten und Würfel, steckten statt des Weihrauchs alte Schuhsohlen in das Rauchfaß. Nach der Messe lief, sprang und tanzte alles in der Kirche herum, erlaubte sich die tollsten Ausschweifungen; ja einige zogen sich nackt aus und setzten sich auf mit Kot beladene Karren, ließen sich durch die Straße fahren und bewarfen den sie begleitenden Pöbel mit Schmutz. [...] Gleichgesinnte Laien mischten sich unter die Geistlichkeit, um unter der Kleidung des Weltpriesters, als Mönche oder Nonnen, den Narren zu spielen. Dieses Fest wurde in Paris am Neujahrstag, an anderen Orten am Epiphaniastage oder am 28. Dezember, dem Fest der unschuldigen Kinder, gefeiert, wonach es an einigen Plätzen seinen Namen bekam.²⁹

Der aufgeklärte Berichterstatter des 18. Jahrhunderts verdammt selbstredend sowohl den Aberglauben wie diese karnevalesken Zeremonien – bei denen es wortwörtlich um [*la*] *carne*, das Essen wie die Fleischeslust der Sexualität ging³⁰ – als unchristlich und unvernünftig. Daraus nun zu schliessen, die Kinderbischofs- oder Kinderabtsfeste seien zu allen Zeiten und allerorten von solch exzessiven öffentlichen Auftritten begleitet gewesen, wäre aber irrig. Bei dieser Ritualverkehrung handelte es sich um eines der ältesten, beliebtesten und bis heute bezeugten Klerikerfeste des Mittelalters, bei denen die Diakone und Subdiakone bzw. die Schüler anstelle der Äbte oder Bischöfe die Verantwortung für

29 Karl Friedrich Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, nach der Ausgabe von 1788 neu bearb. und hrsg. von Max Bauer, München: Müller, 1914, S. 100–101. Die Beschreibung ist nicht aus der Luft gegriffen, ähnliche Klagen zu den Narrenfesten finden sich in verschiedensten europäischen Quellen. Vgl. u.a. Max Harris, *Sacred folly. A new history of the feast of fools*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2011, S. 214–218. Es sind freilich noch längst nicht alle erhaltenen Quellenmaterialien veröffentlicht. Flögel (und nach ihm viele weitere Autoren) führt diese Festlichkeiten rund um den Jahreswechsel und die Sonnenwende auf die römischen Saturnalien zurück (S. 99).

30 Vgl. Peter Burke, *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Rudolf Schenda, München: dtv/Klett-Cotta, 1985 (engl. Ausg. 1978), S. 200. Als einer der Pioniere der Renaissancekultur-Forschung betrachtet er den Karneval als Zeit der Ekstase, der Befreiung, aber auch der Gewalt, der Zerstörung und Entweihung und betont die vielschichtigen Bedeutungsinhalte und sozialen Funktionen.

die Liturgie übernahmen.³¹ Es fand regional unterschiedlich zwischen dem Katharinentag (25. November) und dem 6. Januar, dem Dreikönigstag, also um Weihnachten und Neujahr (*circumcisio*), statt. Nach christlichem Kalender war die *Circumcisio Domini* (Weihnachtsoktav) der Tag der Beschneidung und Namengebung Jesu, gehörte also mit in die Feiern rund um die Geburt des Erlösers und Heilsbringers, die dank ihres lebensbejahenden affektiven Grundgehalts jeden Gläubigen unmittelbar ansprechen mussten.

Im Zentrum stand das Fest der Unschuldigen Kinder (28. Dezember), bei welchem der Kinderbischof oder Schülerabt sein Zepter schwang. Wie die für diese Zeit überlieferten Weihnachtsspiele war es seiner Intention nach ein Fest der Freude und Ausgelassenheit, bei dem etwa im Kloster St. Gallen die beiden *sacellani* des Schülerabts auf einen «Tisch» (*mensa*) mitten im Gallusmünster sprangen und das Weihnachtslied *Resonet in laudibus* sangen, dabei in die Hände klatschten und tanzten («saliunt modeste super mensam et plaudunt manibus»).³² Wenn dieser hier bezeugte «Tisch» (*mensa*) womöglich ein Altartisch war, wäre es ein Affront gegenüber dessen Heiligkeit gewesen, da er sonst ehrerbietig zum Gruss und zum Abschied geküsst wird (die Schüler verneigten sich denn auch vor dem Hochaltar). Der Altar wird in der Liturgieallegorese als Vergegenwärtigung des Kreuzesopfers betrachtet, als symbolische *mensa Domini* (Abendmahlstisch des Herrn), und verkörpert laut Rupert von Deutz allegorisch das sichtbare Zeichen des Glaubens, auf

31 Nach Auskunft der Liturgieallegorese von Honorius Augustodunensis (*Gemma animae*) wurde am Johannestag das *sacerdotale officium*, das Fest der Priester gefeiert (da Johannes selbst mit Wort und Tat das Priesteramt übernommen habe), der Stephanstag sei das Fest der Diakone (da Stephanus der erste Diakon gewesen sei) und der Tag der Unschuldigen Kinder stehe gemäss dem Anlass den *pueri* zu. Über Missbrauch oder Anstössiges wird nicht immer und überall geklagt, denn nur die eigentliche Festfeier war den Ständen übertragen, von der Übernahme der Ämter z.B. in der Messe war nicht die Rede. Vgl. Wulf Arlt, *Ein Festoffizium aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 Bde., Köln: Arno Volk, 1970, Darstellungsband, S. 45.

32 So heisst es in Cod. Sang. 1262 (Directorium Johannes Strang, 1583), p. 130 zum 27. Dezember, nach dem *Benedicamus*: «[...] stat abbas ante mensam cum suis duobus sacellanis facies versus chorum vertentes, dehinc imediate sequitur *Resonet* cum caeteris versibus, quod canitur vsque ad illa verba *Eya Eya virgo deum genuit* quo pervento ascendunt confestim [eiligst] mensam abbatis sacellani (abbas solus manet ante mensam) & saliunt modeste super mensam & plaudunt manibus, idque ter, chorus semper respondente ut habentur responsionalia, quibus peractis, sacellani descendunt [...]» Dasselbe wiederholte sich am Tag der Unschuldigen Kinder. Die Schülerabtswahl wird beschrieben p. 114/115, bei der das ganze Zeremoniell mit dem *Resonet* bereits das erste Mal stattfindet, die *mensa* steht hier *in scholis maioris*, wohl der höheren Schule der Novizen. Die Schüler werden zu *pietas* und *diligentia* angehalten (p. 115). Die beliebten mensurierten Weihnachtslieder *Dies est leticie*, *Resonet* oder *In dulci iubilo* wurden z.B. am Stephanstag auch *sub elevatione* gesungen (p. 128). Zum Abtsfest vgl. Paul Staerke, *Beiträge zur spätmittelalterlichen Bildungsgeschichte St. Gallens*, St. Gallen 1939 (= Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 40), S. 23–26, der die an verschiedenen Tagen abgehaltenen Festlichkeiten, bei denen die Schüler jeweils auch beschenkt wurden, nach Cod. 1262 zusammenfasst. Folgende im *cantus fractus* notierten Weihnachtslieder sind in St. Gallen in Cod. Sang. 392 (15. Jh.) überliefert (p. 85–90): *Dies est leticiae*, *Magnum nomen Domini* (+*Vns ist geborn*), *Resonet in laudibus* (2st.) (+*Do Gabriel der Engel zart*), *Puer natus in Betleem*, *In hoc anni circulo* (2st.), *Nove lux hodie* (3st.), *Puer nobis nascitur*, *Martir fuit stephanus* und *Johannes postquam genuit*. Beide Handschriften sind auf «e-codices» unter «Stiftsbibliothek St. Gallen» als Digitalisate zugänglich.

dem das Wort Gottes Fleisch angenommen hat.³³ Falls dies tatsächlich gemeint war, würde die tiefere Symbolik indes gerade erfüllt, handelte es sich bei den Akteuren doch um die «unschuldigen» Kinder, die im rhythmisch wiegenden *Resonet in laudibus* performativ an die Geburt des Christkinds erinnerten. Am Tage der hl. Lucia (13. Dezember) sollen die Klosterschüler durch die Kirche gerannt sein, um den Schulabt, der Tunica und Schuhe ausgezogen hatte, einzufangen, der sich dann mit vier Mass Wein loskaufen musste; überdies wurden Äpfel, Birnen (als Gaben für die Kinder) und später vom oberen Chor Wasser auf die den Abt hoch erhoben durch das Münster tragenden Schüler geschüttet.³⁴ Die Hierarchie stand auf dem Kopf, in einer Art von geduldeter Anarchie übte sich die Jugend in der Zeit der Sozialisation in den etablierten Werten der Erwachsenenwelt, um sich in sie einzuordnen. Die Rollen sind definitiv vertauscht, der Schülerabt – der auch die Vesper anzustimmen und die Benediktion zu erteilen hatte – war zum Abt, die Scholaren zu Mönchen geworden, deren Plätze im Chorgestühl sie nun eingenommen haben dürften, wie es auch andernorts bezeugt ist.³⁵

Durch das spielerische Parodieren der ernsthaften Liturgie wird keineswegs die kirchliche Hierarchie in Frage gestellt oder das Bestehende relativiert, sondern es werden im Gegenteil Normen und Wertvorstellungen des klösterlichen Lebens stabilisiert und an die nächste Generation tradiert.³⁶ Die Ritualverkehrung geht auch nicht, wie lange Zeit angenommen, allein in ihrer Ventilfunktion oder therapeutischen Wirkung auf, eine

33 Vgl. Rupert von Deutz, *De divinis officiis* [1111/1112]. *Der Gottesdienst der Kirche*, 4 Bde., 1. Teilbd., auf der Textgrundlage der Edition von Hrabanus Haacke neu hrsg., übers. und eingel. von Helmut und Ilse Deutz, Freiburg i.Br. [u.a.]: Herder, 1999 (= Fontes Christiani, 33/1), S. 316–317. Im Zusammenhang mit der Eucharistie betont er, dass – weil der Herr gesagt habe, «das ist mein Leib» – jedes Mal dessen Menschwerdung erneuert werde. «Das sichtbare Zeichen dieses Glaubens» aber «ist der Altar», wie es richtig die Ansicht der Lehrer der Kirche ist [Augustinus]. «Wenn also das Wort Gottes durch den Glauben der Kirche herabsteigt und im Hinblick auf das Zeichen des Glaubens, das der Altar ist, die Gestalt des Brotes annimmt, wiederholt sich für uns, dass dasselbe Wort Gottes, das durch den Glauben der Jungfrau in ihren Schoss herabstieg, Fleisch angenommen hat.»

34 Staerke, *Bildungsgeschichte*, S. 24, Cod. Sang. 1262, p. 122–123. Bezeugt ist der Brauch seit dem Besuch König Konrads I. im Jahre 911 in St. Gallen, von dem Ekkehart IV. in seinen *Casus Sancti Galli* berichtet. Er soll den Knaben künftig drei freie Spieltage (*tres dies ad ludendum*) gewährt haben. Es wurde auch ein Festmahl abgehalten, das in Versform beschrieben wird: «Den Geruch von Wild und von Fleisch sie gewahren. Tanzend die Gaukler springen; Saiten klingen zum Singen. Niemals hatte des Gallus Saal nur durch sein Zuthun solch Bacchanal.» Vgl. Ekkehart's *IV. Casus Sancti Galli nebst Proben aus den übrigen lateinisch geschriebenen Abtheilungen der St. Galler Klosterchronik*, übers. von G[erold] Meyer von Knonau, Leipzig: Duncker, 1878, S. 23–24. Vgl. auch Felix Heinzer, «Rex benedicite veni. Der Weihnachtsbesuch Konrads I. in St. Gallen im Dezember 911», in: *Adel und Königtum im mittelalterlichen Schwaben*, Fs. für Thomas Zotz zum 65. Geb., hrsg. von Andreas Bihrer, Mathias Knäble und Heinz Krieg, Stuttgart: Kohlhammer 2009, S. 115–126, hier 116–117.

35 Dahhaoui, «Kinderbischofsspiel», S. 31. In St. Gallen setzten sich die Schüler im oberen Chor beim Hochaltar hin, wo die Gesänge beendet wurden (p. 123).

36 Vgl. Robert W. Scribner, *Popular culture and popular movements in Reformation Germany*, London/Roncheverte: The Hambledon Press, 1987, S. 83–86, wo er sich auf Natalie Zemon Davis und Arnold van Gennep [*Übergangsriten (Les rites de passage)*], dt. Frankfurt a.M. 1986 (Originalausg. 1909)] beruft. Er betrachtet sie aus gesellschaftlicher Sicht als durchaus ambivalent.

Auffassung, die sich mittlerweile auch in der Forschung durchgesetzt hat.³⁷ Die Kinder- und Narrenfeste als karnevaleske Befreiung von Rangzwängen in einer zeitlich limitierten Umkehrung der Statusordnung können als Eingewöhnung in eine feste Ritualordnung angesehen werden, wenngleich vor allem seit dem 15. Jahrhundert die kirchlichen Funktionsträger stets einschneidender versuchten, Einfluss auf gewisse Auswüchse zu nehmen. So verbot das Basler Konzil 1435 bei Narrenfesten mit Narren- oder Armenbischof den «entsetzlichen Missbrauch» der Gelage und Festmähler, der «Masken- und Theaterscherze» («larvales et theatrales ioci»). Besonders moniert wurde die Tatsache, dass sich einige Leute anmassten, sich mit Mitra, Stab und Pontificalgewändern zu verkleiden und «nach Art der Bischöfe den Segen zu spenden». Unter Androhung der Strafe des Entzugs aller kirchlichen Einkünfte für drei Monate durften die Ordinarien, Dekane und Kirchenrektoren diese oder ähnliche Belustigungen in der Kirche und auf dem Friedhof offiziell nicht weiter zulassen.³⁸ Die Grenze wird dort gezogen, wo angestammte sakramentale Funktionen der Kirche in Anspruch genommen werden, es also um die unerlaubte Annexion zentraler symbolhafter Riten ging.

Victor Turner erkannte im Kontext seiner Ritualtheorie, dass eine sich tendenziell verfestigende, hierarchische Struktur der Hohen und Mächtigen durch die «Antistruktur» der *Communitas* aufgebrochen, zeitweilig ausgesetzt und damit bewusst gehalten werden kann. Nichts bestätige die gegebene Ordnung so sehr wie das Absurde und Paradoxe, da emotional gesehen nichts so ungemein befriedige wie vorübergehend gestattetes unerlaubtes Verhalten. «Rituale der Statusumkehrung umfassen beide Aspekte. Indem sie die Niedrigen erhöhen und die Hohen erniedrigen, bestätigen sie das hierarchische Prinzip.»³⁹ Es dürfte diese anthropologische, auch ohne theoretischen Überbau aus der Lebenserfahrung gewonnene Grundeinsicht gewesen sein, welche die Kirche im Laufe ihrer Geschichte ein erstaunliches Sensorium dafür entwickeln liess, was im Rahmen des sittemässig Dezenten möglich, aber aus menschlicher Sicht auch notwendig ist, wie es eine Verteidigung des Narrenfestbrauches aus der Theologischen Fakultät Paris von 1444 zum Ausdruck bringt:

37 Vgl. Dominik Fugger, «Im Schatten der Saturnalien. Zur Theoriegeschichte der «verkehrten Welt»», in: *Verkehrte Welten. Forschungen zum Motiv der rituellen Inversion*, hrsg. von dems., München: Oldenbourg, 2013 (= Historische Zeitschrift/Beihefte, N.F., 60), S. 11–38, hier S. 27.

38 Zit. nach Christel Meier-Staubach, «Verkehrte Rituale. Umkehrung, Parodie, Satire und Kritik», in: *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa 800–1800*, hrsg. von Babara Stollberg-Rillinger [u.a.], Ausst.kat. Darmstadt: WBG, 2008, S. 181–198, hier S. 184f. Vgl. auch Dahhaoui, «Kinderbischofsspiel», S. 29, Irmgard Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2002, S. 89 (mit weiteren Zitaten aus mittelalterlichen Synodalstatuten von Würzburg 1289, Worms 1316 oder Havelberg 1376), oder Anton Hänggi, *Liturgie und Konzil*, Basel/Frankfurt a.M.: Helbing & Lichtenhahn 1994, S. 12–13. Verabschiedet werden diese Bestimmungen in den *Decreta de annatis, pacificis possessoribus et cultu divino* am 9. Juni 1435. Explizit erwähnt werden *cachinnationes* [schallendes Gelächter], *commessiones* [nächtliche Trinkgelage], *convivia* [überbordende Gastmähler].

39 Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*, Frankfurt/New York: Campus, [Neuauf.] 2005 (engl. Originalausg. 1969), bes. Kap. 5: «Demut und Hierarchie: Der Schwellenzustand der Statuserhöhung und Statusumkehrung», S. 159–193, hier S. 168.

Wir feiern es nicht im Ernst, sondern bloß scherzhaft, um uns nach alter Art zu belustigen, damit die natürliche Narrheit, die uns angeboren scheint, wenigstens einmal im Jahre austobe. Die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft machte. Wir sind nichts als alte übel gebundene Fässer und Tonnen, die der Wein der Weisheit zu zersprengen drohte, wenn wir ihn durch immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgären ließen. [...] Wir treiben deswegen etliche Tage Possen, damit wir hernach mit desto grösserem Eifer zum Gottesdienst zurückkehren können.⁴⁰

Aus musikhistorischer Perspektive faszinierend sind die differenten Stufen von Artificialität, handelte es sich doch bei diesen rituell eingesetzten Darstellungselementen um eine sich markant vom liturgisch festgelegten, diatonischen und freirhythmisch fliessenden Gregorianischen Choral abhebende Musik. Sie war geprägt durch eine melodisch eingängige und häufig lydische, modernem F-Dur angenäherte Klanglichkeit sowie durch die akzentuierte Rhythmik des in der Kirche sonst so verpönten Tanzes (*tripudium*),⁴¹ Wesenszüge, die mitsamt ihren theatralisch-dramatischen Eigentümlichkeiten in den Ritus eindringen. Tanz und Gestik ist zu diesen Gesängen mit einfachen Metren und Reimformen durchaus denkbar und wird in den Texten auch des Öfteren angesprochen, man denke an den wiegenden Charakter des *Resonet in laudibus*, das als Benedicamus-Tropus seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bezeugt ist.⁴² Bei den heiteren Festen rund um Weihnachten sind es in erster Linie diese paraliturgischen Cantionen wie die Weihnachtslieder, die man – gerade wenn sie dank geregelter Abfolge im 15. Jahrhundert in ein volkssprachliches Hirten- oder Kindelwiegen-Spiel mündeten – als Ausdruck innigen und freudigen Gedenkens an das biblische Geschehen begreifen kann, das auf einer sehr bildhaften Ebene in die Wirklichkeit hereingeholt wird. Die parodistischen Charakteristika konnten stark zurücktreten zugunsten einer schlichteren ästhetischen Gestaltung, die direkt das Gemüt ansprach, eine Tendenz zur Verinnerlichung und zu einer neuen Betonung des Affekts in der religiösen Erfahrung, die sich seit dem Hochmittelalter im Bemühen um Gotteserkenntnis Bahn brach.⁴³

Bemerkenswert ist indes, dass solch populäre einstimmige wie organale Benedicamus-Tropen, auf denen die Weihnachtslieder oft basieren, als Einschübe vollständig in die lokal gewachsenen Liturgien integriert waren. Aus der Kathedrale von Beauvais ist

40 Flögel, *Ein Beitrag zur Geschichte des Grotesk-Komischen*, S. 102–103. Als Quelle nennt er: Epistolae Facult. Paris anno 1444 d. 12. Mart.

41 Vgl. Walter Salmen, «Tanzen in Klöstern während des Mittelalters», in: *Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst. 850 Jahre Kloster Michaelstein*, XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996, Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 1999 (= Michaelsteiner Konferenzberichte, 55), S. 67–74. Dass Reigen und Tanz, obwohl sie als des Teufels verpönt und als der mönchischen Zucht unangemessen galten, weithin üblich waren, z.B. auch beim Kindelwiegen zum *Resonet* oder zum Hymnus *Magnum nomen Domini*, geht aus zahlreichen Verboten hervor. Die Verwendung *in pulsus* in einer Bestimmung des Würzburger Konzils von 1407 zu den Festen rund um Weihnachten lässt an Trommeln oder ähnliche Schlaginstrumente denken.

42 Vgl. Konrad Ameln: «Resonet in laudibus» – «Joseph, lieber Joseph mein!», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 15 (1970), S. 52–112.

43 Vgl. Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2004 (= Musiksoziologie, 13), S. 197–198.

ein kunstvoll durchkomponiertes Neujahrsoffizium aus dem 12. bzw. 13. Jahrhundert überliefert, das neben syllabischeren Tropen, Prosen und Sequenzen auch weltliches Liedgut und frei komponierte Prozessionsgesänge enthält.⁴⁴ Darunter findet sich auch ein anspruchsloser, hier dreistimmig auftretender Conductus, der sich auf einen aus dem Morgenlande kommenden Esel bezieht (Bsp. 1).

*Conductus subdiaconi ad Epistolam*¹⁾

fol. 43-44'

<Hez, hez.> O - ri - en - tis par - ti - bus ad - ven - ta - vit a - si - nus,

pul - cher et for - tis - si - mus, sar - ci - nis ap - tis - si - mus. 1-6) Hez<va,>hez sire as - ne, hez.

- | | |
|---|--|
| 2) Hic in collibus Sychen
Iam nutritus sub Ruber:
Transiit per Iordanem,
Saliit in Bethleem. | 4) Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula,
Illius mandibula
Dura terit pabula. |
| 3) Saltu vincit hynnulos,
Damnas et capreolos,
Super dromedarios
Velox Madyaneos. | 5) Cum aristis ordeum
Comedit et carduum,
Triticum a palea
Segregat in area. |
| 6) Amen dicas, asine,
Iam satur ex gramine,
Amen, amen itera,
Aspernare vetera. | |

Bsp. 1: *Conductus subdiaconi ad Epistolam*, aus: Wulf Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, Editionsband, Köln: Arno Volk, 1970, S. 104.

44 Zu Kontext und Überlieferungsgeschichte der ca. 60 (teils mehrst.) Gesänge s. Wulf Arlt, «The office for the feast of the circumcison from Le Puy», in: *The divine office in the Latin Middle Ages: methodology and source studies, regional developments, hagiography*, ed. Margot E. Fassler and Rebecca A. Baltzer, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 324–343.

Dieser heitere Eselsconductus *Orientis partibus* mit französischem Refrain («Hez, hez, sire asne, hez»), der auch im gleichzeitig in Beauvais entstandenen *Ludus Danielis* zusammen mit der ersten Strophe desselben Conductus vorkommt, dürfte den Subdiakonen (als den *asini*) zugeordnet gewesen sein und wurde als Geleitgesang zur Vesper intoniert. Es ist die Geschichte des schönen, tapferen und starken Esels, der auf seinem Weg nach Bethlehem durch das Flussbett des Jordan lief, schneller als die Gazelle und die raschen Dromedare aus Madian; der schwere Karren zog, Disteln und hartes Stroh frass, auf der Tenne den Weizen vom Streu trennte und am Ende dazu aufgefordert wurde, seiner Satttheit und Zufriedenheit durch das Amen Ausdruck zu geben. Mit dem Vers «Amen, amen itera, aspernare vetera – Amen, Amen früh und spät, alles Alte sei verschmäht» schliesst die letzte Strophe.⁴⁵ Im Mittelalter galt der unvernünftige Esel im Allgemeinen als Metapher menschlicher Torheit, dessen lange Ohren zum Narrenattribut avancierten. Er hört zwar angeblich den Ton der Leier, erfasst aber trotzdem die Weise des Liedes nicht.⁴⁶ Der Sinngehalt dieses Liedes darf hingegen nicht auf seine parodistische Wirkung reduziert werden, auf die der Auftritt des I-a schreienden Esels hindeutet, wie es im Quartfall zu Beginn und im Refrain anklingt. Im Gegenteil: In diesem mit viel Kraft ausgestatteten Esel (*fortissimus*), der ansonsten als niedriges und träges Reit- und Lasttier der einfachen Leute geringgeachtet wurde, liesse sich – anspielend auf die in der Bibel mehrfach erwähnten Esel und Eselinnen – in allegorischer Auslegung der Gottessohn sehen, der sinnbildlich die Lasten trägt, die Jesus Christus auf sich genommen hatte. Der zur Krippe in Bethlehem eilende (wörtlich: «springende», «tanzende») Esel weist aber auch den Weg hin zur verheissenen Erfüllung der Geburt Jesu, und damit zum Weihnachtswunder dieser Gottessohnschaft, der Inkarnation.⁴⁷

Eine überzeugendere, wenn auch für heutige Begriffe reichlich umständliche theologische Erklärung zur Bedeutung des Esels findet sich in der Messallegorese des Rupert von Deutz, der auf die Lesung zum ersten Adventssonntag, der Gedächtnisfeier der Ankunft des Herrn, verweist, für ihn das Herzstück des ganzen Offiziums. Die dazu bestimmte Evangelienperikope Mt 21,1–11 bezieht sich auf den Palmsonntag mit dem Einritt Jesu in Jerusalem, dessen anagogischen Gehalt Rupert in folgender Weise mit dem Advent in Verbindung bringt:

45 Dt. Text von Guido Maria Dreves von 1894 nach Arlt, *Festoffizium*, S. 57: «I: Aus dem Morgenlande kam / Uns ein Esel lobesam, / Esel schön und tapfer sehr, / keine Last ist ihm zu schwer. II: Ruben zog auf Siechens Höh'n / auf dem Esel stark und schön, / durch des Jordans Bette tief / er gen Bethlem hurtig lief. III: Also zierlich tanzt einher / Rehlein, Zicklein nimmermehr, / also hurtig traben kann / kein Kamel aus Madian. IV: Während er am Karren keucht / und gar schwere Lasten zeucht, / mahlt sein starkes Backenbein / hartes Futter kurz und klein. V: Gerstenstroh mit Acheln dran, / Disteln er verknausen kann, / auf der Tenne mit Bedacht / drischt von früh er bis zur Nacht. VI: Amen sprich nun, Eseein, / wirst wohl satt vom Grase sein. / Amen, Amen früh und spät, / alles Alte sei verschmäht.» Zu den Noten s. Bd. 2, S. 104.

46 Rupert von Deutz, *De divinis officiis I*, S. 276/277: «Sed in illum, in quo fides non est, praeter visibiles species panis et vini nihil de sacrificio pervenit, quemadmodum asinus in lyram, cum irrationales aures arrigit, sonum quidem audit, sed modum cantilenae non percipit.»

47 Ältere Interpretationsansätze werden bei Arlt, *Festoffizium*, S. 56–64, resümiert, der dieses Offizium als erster bearbeitet und ediert hat.

«Der Sohn Gottes ist darum gekommen, um das Menschengeschlecht, das vom Teufel mit den Fesseln der Sünden gebunden war, voll Erbarmen loszubinden und in das himmlische Jerusalem, aus dem der Mensch gefangen weggeführt worden war, zurückzuführen, indem er als sanfter Reiter (sc. Lenker) die Herzen seine Wege lehrte.»⁴⁸ Ein Zusatz erläutert, die Eselin und ihr Füllen stellten zeichenhaft das Menschengeschlecht in der Festung des Teufels dar, in der es knechtisch in der Sünde gebunden liegt. «Um uns loszubinden, ist der Herr gekommen, nachdem er seine Verkünder gesandt hatte. Er steigt auf uns [...] und führt uns auf seinen Wegen in das *himmlische* Jerusalem, wo uns die sich freuenden Scharen der Engel mit Palmzweigen empfangen und uns mit Lobgesängen über unsere Siege entgegenneigen. Dass also der Herr in solcher Weise angekommen ist, bildet den mystischen Sinn dieser Lesung des Evangeliums, [...]»⁴⁹ Der Adventus Christi mit seiner exemplarischen Konnotation von Sünde und Erlösung, wie sie als Antagonismus auch den parodistischen Habitus bestimmt, wird in der mystischen theologischen Explikation zum Gleichnis künftiger Auferstehung im Himmelreich, der Esel zum Symbolträger menschlicher Hoffnung.

Am Beispiel des Eselsconductus wurde deutlich, was für alle diese parodistischen Messen und Offizien gilt: Sie sind ein Signum für den Anbruch des Neuen, das aus lebensweltlicher Perspektive in den heiligen Kanon der Liturgie einfließt, ja es ist eine geradezu überwältigende kreative Energie, die sich hier auslebt. Und die Einbruchstellen sind dieselben, an denen bereits in viel früherer Zeit – bei Beginn der Schriftlichkeit um 900 – dichterisch-musikalische Neuschöpfungen wie die Tropen, Sequenzen und *Versus* Eingang gefunden haben. Das Tropieren, das Unterlegen der Melodie mit neuen Texten, das Einfügen von Text-Musik-Bausteinen, das aktualisierende und zugleich kommentierende Bearbeiten von Vorhandenem, das bis hin zur Neukomposition liturgischer Gesänge reichen konnte, ist das mittelalterliche Kompositionsverfahren schlechthin, welches auch in die Mehrstimmigkeit führte, die man als musikalischen Schmuck der Einstimmigkeit und damit des Gotteslobes verstand.⁵⁰ Vergleichbar der allegorischen

48 Rupert von Deutz, *De divinis officiis I*, S. 238/239: «Idcirco advenit Filius Dei, ut genus humanum a diabolo peccatorum vinculis ligatum miseratus absolveret et in caelestem Ierusalem, unde homo captivus abductus fuerat, vias suas docendo placidus assessor cordium reduceret. Hoc autem procul dubio mysticus evangelii continet intellectus.»

49 Ebd., S. 238–241: «Asina namque vel pullus genus humanum significat in castello, ‚quod est contra vos‘, id est in munitione diaboli in vinculis peccati serviliter alligati. Solvere nos venit Dominus missis praedicatoribus et ascendens super nos, sicut scriptum est: ‚Et equitatus eius salus‘, ducit nos per vias suas in supernam Ierusalem, ubi excipimur gaudentibus angelorum turmis cum ramis palmarum id est cum laudibus victoriarum occurrentibus. Igitur cum qualiter advenerit Dominus huius evangelicae lectionis mysticus continet intellectus ac ideo congrue legitur in commemoratione eiusdem Dominici adventus, [...]» Hervorhebung durch T.B.

50 Der Gedanke des Tropus als «schmückender Figur» wurde von Adémar von Chabannes († 1034) formuliert. Vgl. dazu Fuhrmann, *Herz und Stimme*, S. 207. Zu den Anfängen artifizieller Musik (Tropen, Sequenzen) vgl. Therese Bruggisser-Lanker, «Der Mythos Gregor und die Grundlegung der ‚musica sacra‘ im heiligen Buch», in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*, 18 (2013), S. 87–105, oder dies., «Gregor der Grosse und der Gregorianische Choral: Kanonisierung im Zeichen göttlicher Inspiration», in: *Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald, München: edition text+kritik, 2013, S. 215–267.

Bibelexegese lag es in der Intention des Tropierens, die Feste des Kirchenjahres nicht nur zu «verschönern», sondern auch deren heilsgeschichtlichen Gehalt zu verdeutlichen und dichterisch-musikalisch – also mit den Mitteln künstlerischer Formung – auszuloten und in Anlehnung an die himmlische Liturgie als deren irdische Spiegelung zu überhöhen, aber auch menschlichem Begreifen näherzubringen. Und die (elitäre) Kirchenmusik lebte noch Jahrhunderte von dem riesigen Reservoir an volkstümlichen Liedern, usuellen Tanzmodellen und anderen profanen Musizierpraktiken. Sie war aber auch empfänglich für literarische Stoffe wie zum Beispiel solche der höfischen Liebe, deren Semantik in Hohelied-Vertonungen ihren affektiven Reiz entfalten konnte, während umgekehrt in der ebenso ritualisierten Minnelyrik die verehrte höfische Frau durch die mit marianischen Topoi durchtränkte Metaphorisierung eine Sakralisierung erfuhr. Solch hybride Kontrafakta samt ihren ästhetischen und kommunikativen Funktionen verdanken sich dynamischen Austauschprozessen, welche die Grenzen zwischen sakral und profan als durchlässig erscheinen lassen. Künstlerische Strategien vermögen durch ihr mediales Potential Weltliches zu auratisieren, aber umgekehrt Sakrales auch zu relativieren, um zu provozieren oder zu unterhalten.

3. Die Verkehrung des Heiligen in den liturgischen Texten der Trinker- und Spielermessen

Seit dem 12. Jahrhundert zeichnete sich in der mentalitätsgeschichtlichen Entwicklung eine sphärenübergreifende Differenzierung des Empfindens und Wissens ab, die den Einbezug der eigenen Erfahrung und die rationale Überprüfung des Überkommenen begünstigte, den Autoritäten gegenüber kritische Denkprozesse in Gang setzte, aber auch eine gewandelte Emotionalität und eine individualisierte Frömmigkeit beförderte. Bezogen auf die parodistischen Verkehrungen der Messetexte bedeutete dies, dass durch das dialektische Verfahren in der Interpretation autoritativer Texte auch die der Umschlag ins Komische möglich wurde, was für ein freiheitlicheres, gegenüber dem geltenden System Distanz setzendes Denken spricht. Nicht mehr nur bedingungsloser Gehorsam, sondern auch anarchische Verweigerung bis hin zur Infragestellung und Negierung normhafter Wertemodelle wurden infolgedessen in diesem Geiste schöpferisch ausgekostet.⁵¹

Der Spielraum war offensichtlich beträchtlich, der ironisierenden Virtuosität und Raffinesse im Umgang mit der lateinischen Sprache aus dem reichen Fundus der Bibel, der Liturgie und der antiken Literatur waren kaum Grenzen gesetzt. Didaktische

51 Vgl. Fidel Rädle, «Zu den Bedingungen der Parodie in der lateinischen Literatur des hohen Mittelalters», in: *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, hrsg. von Wolfram Ax und Reinhold F. Glei, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1993 (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, 15), S. 171–185.

Gesichtspunkte mögen dabei durchaus mitgespielt haben, ob jedoch der Rat des stets moralisierenden Gallus Kemli (*1417, † um 1481), eines aus dem Kloster St. Gallen vertriebenen und notgedrungen ein unstetes Wanderleben führenden Konventualen aus St. Gallen,⁵² dass man die Studenten durch das Vorlesen einer Weinmesse vom übermäßigen Trinken abbringen könne, steht zu bezweifeln: Im Kommentar zu einer nur als Fragment erhaltenen «Landstreichermesse» (*officium ribaldorum cum sui requisitis*) schreibt er, die Pariser Studenten frequentierten zu häufig die Taverne und frönten den Spielen, was man durch die Lektüre der besten Bücher (*per lecturam optimorum librorum*) nicht hätte korrigieren können.⁵³ Aber nach der Konfrontation mit diesem *officium ribaldorum* würden sie ihr Leben bessern und zu einem guten Lebenswandel kommen (*vitam suam correxerunt et ad bonum statum pervenerunt*).⁵⁴ Wohl zurecht schreibt Kemli einem grossen Pariser Magister die Zusammenstellung dieses Offiziums zu (*istud officium fuit quondam compositum a quodam magistro magno in studio Parisiensi*),⁵⁵ die Universität Paris und insgesamt der Norden Frankreichs dürfte der Ursprungsort dieses Messetypus gewesen sein, der durch die höchst mobilen Studenten, die fahrenden Kleriker, die Vaganten und Goliarden aus dem niederen Klerus weiterverbreitet wurde, die in ihrer Freizeit kaum nur das dem Mönchsstand angemessene gesittete gemeinsame Musizieren pflegten. Sie werden auch zum Publikum zu rechnen sein, denn nur in diesen Zirkeln

52 Zu seiner von ihm selbst verfassten Vita vgl. *Das Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919*, hrsg. von Rudolf Schützeichel, mit Beiträgen von Rolf Bergmann [u.a.] und einem vollständigen Faksimile, Tübingen: Niemeyer, 1978, S. 44–49. Dort erwähnt er, dass er [1443] durch den tyrannischen Abt Ulrich Rösch (*per tyrannum pylatum vlrich rost*) verfolgt worden sei, der ihn aufgefordert habe, das Kloster zu verlassen.

53 Vgl. Gallus Kemli, *Diversarius multarum materiam*, Zentralbibliothek Zürich (als Dauerleihgabe in der Stiftsbibliothek St. Gallen), Ms. C 101, vgl. e-codices: <www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/zbz/C0101>, fol. 76r (abgerufen am 09.08.2018). Erwähnt wird es bei Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart: Hiersemann, 2., neubearb. und erg. Aufl. 1963 (1. Aufl. 1922), S. 145, bei Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin tradition*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, S. 127–128, und bei Carmen Cardelle de Hartmann, *Parodie in den Carmina Burana*, Zürich: Chronos, 2014 (= *Mediävistische Perspektiven*, 4), S. 76. Die ganze Messe umfasste ursprünglich zwei Folios zwischen 75v und 76r, die verloren sind. Als *rex ribaldorum* wird in einem Oxforder Studentenscherz (1. Hälfte 14. Jh.) das neugeborene Jesuskind benannt, nach dem die drei Könige suchen: «Ubi est qui natus est rex ribaldorum, dux potatorum, harlotorum, glotinorum, villanorum?» Zit. bei Lehmann, *Parodie*, S. 206.

54 Kemli, Ms. C 101, mit einer Vielzahl abgeschriebener und selbst verfasster Texte in lat. und dt. Sprache, etwa medizinische Rezepte, Anleitungen zum liturgischen Gesang, Exorzismen, Schreibregeln, Ablässe, Zaubersprüche etc. Die Schlussformel der Messgebete dieser Trinkermesse lautet: «Gaudere per dolium nostrum, reum Bacchum, qui vivit et potat per omnia bocula boculorum.» Die Vorlage der Parodie lautet: «Per Dominum nostrum Jesum Christum Filium tuum, qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritu Sancti Deus, per omnia saecula saeculorum.» Vgl. Bruno Boesch, «Die Deutschen Schriften des St. Galler Mönchs Gallus Kemli», in: *Florilegium Sangallense*, Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag, hrsg. von Otto P. Clavadetscher [u.a.], Sigmaringen: Thorbecke, 1980, S. 123–147, hier S. 134.

55 Vgl. auch Jakob Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, aus Handschriften gesammelt von Jak. Werner, Aarau: Sauerländer, 1905, S. 211.

war die lateinische Liturgie so stark im Gedächtnis verankert, dass man auch die feinen Spitzen und Wortspiele in ihren parodierten Ausprägungen erkannte.⁵⁶

Insgesamt zehn solcher Parodiemessen und vier Offizien sind – soweit bis jetzt bekannt – überliefert, leider wie bei Gallus Kemli oftmals fragmentarisch.⁵⁷ Das Stundengebet war offenbar weniger attraktiv als die Messe, es enthielt keine Eucharistie und damit auch keinen Bezug zum Wein. Dem Argument, dass dieses Allerheiligste nie profaniert worden sei, kann entgegnet werden, dass ausser dem Kyrie und dem Gloria alle Messeteile, also auch die Präfation, das Sanctus oder das *Pater noster* parodiert wurden, die zum Hochgebet gehören und den eigentlichen Kanon mit der Wandlung rahmen; diesbezügliche Verbote scheinen wenig gefruchtet zu haben.⁵⁸ Der heiligste Moment in der Messe, in welchem die Gaben von Brot und Wein sich in das Fleisch und Blut Jesu verwandelten, war zweifelsohne das Opfermahl als Vergegenwärtigung des Kreuzesopfers Jesu Christi auf Golgotha, da die geweihte Hostie im Konsekrationsgeschehen für die Gottespräsenz schlechthin stand und damit als die wirksamste Heilmaterie galt.

An der theologischen Interpretation schieden sich schon früh die Geister, die Kontroversen um die symbolische oder wirkliche Gegenwart Christi im *sanctissimum sacramentum* kulminierten im 12. Jahrhundert in der Transsubstantiationslehre, durch die versucht wurde, den Ort des Auferstandenen zur Rechten des Vaters mit seiner Realpräsenz auf dem Altar zu versöhnen. Es siegte die realistische Auffassung von der (verhüllten) Identität des sakramentalen Leibes und Blutes mit dem des Gekreuzigten. Dazu kam der Brauch auf, die Hostie nach ihrer Konsekration zur Verehrung und Anbetung so hoch emporzuheben, damit das Volk sie sehen konnte. Dieser Zeigeakt hatte eine intensive Schaufrömmigkeit zur Folge, welche die Frommen von einer Messe zur anderen eilen liess, um diesen heilbringenden, Gnade oder Ablass verleihenden Moment in tiefem und andächtigem Verlangen möglichst gleich mehrmals mitzuerleben.⁵⁹ Ausserdem glich die

56 Vgl. John F. Romano, «*Ite potus est*. Liturgical parody and views of late medieval worship», in: *Sacris erudiri*, 48 (2009), S. 275–309, hier S. 281–283, oder Arlt, *Festoffizium*, S. 305, der hervorhebt, dass die Quellen des 12. und 13. Jhs. auf die Kathedralen und ihre Schulen verweisen. «Hier, im Kreis der Kleriker, der Magister und der Pueri war die neue Standeskunst zu Hause, welche von theologischem Denken, einer im liturgischen Vollzug vertieften Vertrautheit mit der Schrift, sowie Kenntnis antiker und spätantiker Dichter, Schriftsteller und Grammatiker getragen wurde.»

57 Romano, «*Ite potus est*», S. 284.

58 Vgl. die Zusammenstellung der parodierten Messe- und Offiziumsteile bei Romano, ebd. S. 285–286. Die Trierer Synode von 1277 verbot das Singen von *versus* in den Gottesdiensten, vor allem im Sanctus und Agnus Dei, da dadurch der Priester bei der heiligen Handlung äusserst behindert und die Zuhörenden zum Bösen verführt (beleidigt, schockiert) würden: «Praecipimus ut omnes sacerdotes non permittant trutannos et alios vagos scholares que goliardos cantare versus super Sanctus et Agnus Dei in missis vel in divinis officiis, quia ex hoc sacerdos in canone quamplurimum impeditur, et scandalizatur homines audientes.» «Trutanni» waren jene Fahrenden, die durch die Provinzen zogen und mit Lügen und Kunstgriffen alle hingingen. Vgl. Robert Lug, «Minnesang und Spielmannskunst», in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber: Laaber-Verlag, 1991 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 294–333, Zitat S. 296.

59 Vgl. Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt: WBG, 1997, S. 503–508, Zitat S. 504.

in der Messe geforderte rememorative Anteilnahme am Leben und Leiden Christi seit Bernhard von Clairvaux (1090–1153) immer mehr einem Passionsgedenken, das in der mitleidenden Betrachtung (*compassio*) des Kreuzestodes Jesu Christi existenzielle Züge annahm: Der Gläubige sollte sich vorstellen, das Drama der Kreuzigung rolle vor seinen Augen ab, er sehe den leidenden Erlöser und höre die Schreie seiner Feinde.⁶⁰ Der erhabenste und weihvollste Augenblick der Elevation, das unverhüllte Schauen der Hostie als weithin für alle sichtbarer Höhepunkt der Messfeier wurde durch das Läuten von Wandlungsglöckchen (oder Glocken) und eine (oder mehrere), den magischen Vorgang beleuchtende Wandlungskerze(n) angezeigt, war also nicht durch Chorgesang begleitet. Dementsprechend gab es in den Messformularen auch gar keinen Text dazu, der hätte parodiert werden können.⁶¹ Dass man hingegen weder mit den einzelnen Messesätzen noch mit dem zu Beginn des Kommunionsteils gesprochenen Herrengebet zimperlich umging, zeigt ein *Vaterunser* aus einer *Missa potatorum*, bei dem Gottvater durch den Weingott Bacchus ersetzt wird:

Pater noster (Missa potatorum)

Pater Bache, qui es in ciphis,
multiplicetur vinum tuum.
Fiat tempestas tua sicut in Decio et in taberna.

Vinum bonum ad bibendum da nobis hodie,
et dimitte nobis pocula nostra sicut et nos
dimittimus potatoribus nostris.

Et ne nos inducas in sobrietatem, sed libera nos
a vomitu.

Vaterunser aus einer Trinkermesse

Vater Bacchus, der du bist in den Bechern,
es vervielfältige sich dein Wein.
Deine Zeit komme wie bei Decius [Gott des
Würfelspiels] und in der Taverne.

Guten Wein zum Trinken gib uns heute
und vergib uns unsere Becher wie auch wir
vergeben unseren Mittrinkern.

Und führe uns nicht in die Nüchternheit,
sondern erlöse uns von dem Erbrechen.

Die Parodie⁶² markiert die (in diesem Fall exorbitante) Differenz zwischen dem parodistischen Text und seiner Vorlage, bei der es sich um nichts weniger als das grundlegende

60 Bei den neuen Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner sowie den Mystikern wurde die *Imitatio Christi* in der *Confirmatio actus* noch radikaler mimetisch verstanden, in der Praxis galten solche Bussübungen als eine Schule der Frömmigkeit, als innerster Gehalt jeder religiös orientierten Existenz, als *via regia* zur wahren Erkenntnis. Vgl. Jan-Dirk Müller, «Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel», in: *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 113–133, hier S. 128.

61 Vgl. Peter Browe, *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*, mit einer Einführung hrsg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer, Berlin 2011 (Originalausg. 1933), S. 475–491. Elevationsgebete oder -lieder (später Elevationsmotetten oder Orgelmusik) wurden erst ab dem 14. Jh. üblich, der wohl bekannteste Hymnus ist das *Ave verum corpus*, das zu Ende des 13. Jhs. wahrscheinlich zur Privatandacht entstanden ist. Vgl. *Lateinische Hymnen*, hrsg. von Alex Stock, Berlin: Verlag der Weltreligionen, 2012, S. 233–236, hier S. 235.

62 Vgl. Bayless, *Parody*, S. 114–115, und Cardelle de Hartmann, *Parodie*, S. 26–28. Auch Trinksprüche existierten, überliefert z.B. durch Gall Kemli (Zentralbibliothek Zürich, Ms. C 101, fol. 91r): «Trinck ich wasser so stirb ich / Drinck ich win so verdirb ich / Noch ist weger ich Drinck win vnd verderb / Denn ich drinck wasser vnd sterb / Vnd darvm das ich trincke gern win / Das mus sack min mantel sin / Vnd des blas mir zum ars Jnn.»

Gebet der Christenheit handelt. Und dass konkret auf den (mit Wasser verdünnten) Messwein Bezug genommen wurde, können wir der satirischen Vagantenbeichte des Archipoeta entnehmen (*Estuans intrinsecus*, CB 191), wenn der zechende Dichter bekennt, dass des vollen Bechers Feuerglut ihm den Geist erleuchte (*poculis accenditur animi lucerna*), und sein Herz, das der Nektar feuchte, zu den Sternen fliege. Ein Becher Wein im Wirtshaus erfrische ihn mehr als der [Mess-]Wein beim Erzbischof [von Köln], der ja vom Mundschenk mit Wasser vermischt werde.⁶³ Von stillem Fasten, wie es die Poeten sonst pflegten, hält er im Übrigen gar nichts, er wirft ihnen vor, sie stürben vor Eifer in ihrer Sucht nach Nachruhm lieber in ihren Schaffenswehen. Dafür wäre er nicht zu haben, lieber würde er doch gleich im Grabe liegen – eine sehr frühe Karikierung dichterischen Selbstbewusstseins!

Um Lebenslust und Todesverachtung konnte es auch beim Würfelspiel gehen, das zu den in den *Carmina Burana* (um 1230) besungenen bacchantischen Freuden gehörte. In der Spielermesse wird der Gott der Würfel, Decius, als Sohn des Bacchus angerufen, der seinerseits in einem Spielerlied (*Si quis Deciorum*, CB 195) wiederum als *Geist* (*spiritus*) bezeichnet wird, der – wenn man ihn sich einverleibt – auch frohe Lebenslust (*gaudium*) verleiht und am Ende die Verlierer und Betrogenen über ihren Verlust hinwegtröstet. Spielwut und Trinklust sind aber so unstillbar, dass letztendlich selbst um die Becher gewürfelt wird, wie es der Schlussvers als überraschende Quintessenz blosslegt. Die Trinker- und Spielermessen stehen also in einem engen Zusammenhang, lokalisiert sind sie in der Schenke, so das Trinklied *In taberna quando sumus* (CB 196), «wo sich Geld in Wein verwandelt und keiner der Todesstunde gedenkt», denn «Bacchus gilt die Würfelrunde» («ibi nullus timet mortem, sed pro Baccho mittunt sortem»). Auf Papst und Kaiser trinken sie alle: «Weiber trinken, Laffen trinken, Söldner trinken, Pfaffen trinken, Knecht und seine Schöne trinken, Träge trinken, Schnelle trinken, Schlaue trinken, Dumme trinken, Kranke samt den Armen trinken, Junge trinken, Alte trinken» (etc.) – der Wein egalisiert die sozialen Gruppen, vereinigt sie im gemeinsamen Weingenuss. Die Taverne wird zum irdischen Paradies der Gleichheit und damit Gegenstück zur *Ecclesia*, der Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen, in der alle ohne Ansehen der Person vor Gott gleich sind (Röm 2,11). *Ecclesia* als allegorische Figur trägt in der Hand oft einen Kelch, in dem sie das heilbringende Blut aus Jesu Seitenwunde auffängt, als Zeichen für den siegreichen neuen Bund.⁶⁴

In der innerhalb der *Carmina Burana* überlieferten Spielermesse, dem *Officium lusorum* CB 215 (vgl. Text und Übersetzung in der Taf. 1), kommt derselbe Gedanke

63 Vgl. *Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift*, zweisprachige Ausgabe [nach der von B. Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von A. Hilka und O. Schumann], 1995 (1. Aufl. 1979), S. 564–571: «Poculis accenditur animi lucerna; / cor imbutum nectare volat ad superna. / mihi sapit dulcius vinum de taberna / quam quod aqua miscuit presulis pincerna.» Zur Hs. vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660, als Digitalisat unter <daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00085130/images/>, abgerufen am 09.08.2018.

64 Vgl. z.B. die entsprechenden Skulpturen an der Kathedrale von Metz und am Strassburger oder Freiburger Münster. Auch in der Buchmalerei findet sich das Motiv im Zusammenhang mit Kreuzigungsdarstellungen.

Taf. 1: Carmina Burana: *Incipit Officium lusorum* – Es beginnt die Spielermesse (BSB, Clm 4660, 93v).

I. <*Introitus*> Lugeamus omnes in Decio, diem mestum deplorantes pro dolore omnium lusorum: de quorum nuditate gaudent Decii et collaudant filium Bacchi.

Versus: Maledicant Decio in omni tempore; semper fraus eius in ore meo.

II. Fraus vobis! Tibi leccatori!

Oratio: Ornemus! Deus, qui nos concedis trium Deciorum maleficia colere: da nobis in eterna tristitia de eorum societate lugere. Per <Dominum nostrum...>

III. *Epistola*: Lectio actuum apophororum. In diebus illis multitudinis ludentium erat cor unum et tunica nulla, et hiems erat, et iactabant vestimenta secus pedes accomodantis, qui vocabatur Landrus. Landrus autem erat plenus pecunia et fenore et faciebat damna magna in loculis accomodans singulis, prout cuiusque vestimenta valebant.

IV. *Graduale*: Iacta cogitatum tuum in Decio, et ipse te destruet.

Versus: Dum clamarem ad Decium, exaudivit vocem meam et eripuit vestem meam a lusoribus iniquis.

Alleluia.

Versus: Mirabilis vita et laudabilis nichil.

Sequentia:

- 1 Victime novali zynke ses [quinque, ses] immolent Deciani.
- 2a Ses zinke abstraxit vestes, equum, cappam et pelles abstraxit confestim a possessore.
- 2b Mors et sortita duello confluxere mirando, tandem tres Decii vicerunt illum.

I. Lasst uns alle trauern in Decius, auf dass wir den Unglückstag mit Klage begehen um des Schmerzes aller Spieler willen: über ihre Nacktheit freuen sich die Würfel und preisen den Sohn des Bacchus.

Versus: Lasst uns Decius jederzeit verfluchen. Sein Betrug soll immerdar in meinem Munde sein.

II. Der Betrug sei mit Euch! Und mit dir, du Schmarotzer!

Oratio: Lasst uns herausputzen! Gott, der du uns gewährst, die Missetaten der drei Würfel zu verehren, lass uns auch unsere Anhänglichkeit ihnen gegenüber beweinen, zu unserer ewigen Traurigkeit. Amen.

III. *Epistel*: Lesung aus der Geschichte der „Apopheln“ [Eitlen, Törichten]: In jenen Tagen hatte die Vielzahl der Spieler nur ein Herz und keinen Rock mehr, und es war Winter. Und sie legten ihre Kleider einem Pfandleiher namens Landrus zu Füßen; Landrus aber hatte viel Geld und nahm hohe Zinsen und richtete an den Geldbörsen grossen Schaden an, indem er jedem so viel lieh, wie seine Kleider wert waren.

IV. *Graduale*: Wirf deine Gedanken auf Decius und er wird dich zugrunde richten.

Versus: Da ich zum Herrn Würfel rief, hörte er mein Flehen und hat meine Kleider vor den Händen der Betrüger bewahrt.

Alleluia.

Versus: Bewundernswert ist sein Leben und nichts ist glorreicher.

Sequenz:

- 1 Dem neuen Opfer sollen die Anhänger des Würfels eine Fünf oder eine Sechs opfern.
- 2a Sofort berauben die Fünf und die Sechs ihren Eigentümer seiner Kleider, seines Pferdes, seines Mantels und seines Pelzes.
- 2b Der Tod und das Glück[los] lieferten sich ein gnadenloses Duell: Aber schliesslich besiegten ihn drei Würfel.

3a Nunc clamat: «O Fortuna,
quid fecisti pessima?
Vestitum cito nudasti
et divitem egeno coequasti.

3b Pertres falsos testes
abstraxisti vestes.
Ses zinke surgant, spes mea!
Precedant cito in tabulea!»

4a Credendum est
magis soli
ses zinke quatter veraci
quam dri tus es
ictu fallaci.

4b Scimus istos
abstraxisse
vestes lusoribus vere.
Tu nobis victor
ses, miserere!

V. *Evangelium*: Sequentia falsi evangelii secundum marcam argenti. Fraus tibi Decie! Cum sero esset una gens lusorum, venit Decius in medio eorum et dixit: «Fraus vobis! Nolite cessare ludere. Pro dolore enim vestro missus sum ad vos.» Primas autem, qui dicitur Vilissimus, non erat cum eis, quando venit Decius. Dixerunt autem alii discipuli: «Vidimus Decium.» Qui dixit eis: «Nisi mittam os meum in locum peccarii, ut bibam, non credam.» Primas autem, qui dicitur Vilissimus, iactabat decem, alius duodecim, tertius vero quinque. Et qui quinque proiecerat, exhaustis bursam et nudus ab aliis se abscondit.

VI. *Offertorium*: Loculum humilem salvum facies, Decie, et oculos lusorum erue, Decie.

3a Jetzt ächzt er: «Grausame Fortuna [Schicksal],
was hast du getan?
In einem einzigen Augenblick hast du mich von den Kleidern entblösst und mich Reichen arm gemacht.

3b Dank dreier falscher Zeugen hast du mir meine Kleider genommen. Möge ich eine Sechs und eine Fünf bekommen,
das ist meine Hoffnung; mögen sie rasch auf den Tisch fallen.»

4a Man muss mehr auf die eine,
wahrhaftige Sechs-Fünf-Vier vertrauen,
nur nicht auf die Drei-Zwei-Eins – ein trügerischer [schlechter] Wurf.

4b Wir wissen, dass sie wahrhaftig die Kleider der Spieler genommen haben.
Du, siegreiche Sechs,
erbarme dich unser!

V. *Evangelium*: Aus dem falschen Evangelium nach der Silbermark [Silberlinge]. Trug sei mit dir, Decius! Als nun am Abend das Volk der Spieler zusammenkam, begab sich der Herr Würfel mitten unter sie und sprach: «Der Betrug sei mit euch! Hört nicht auf zu spielen! Zu eurem Schmerze nämlich bin ich zu euch gesandt.» Primas, der Durchtriebenste genannt, war jedoch nicht unter ihnen, als Decius kam. Die andern Jünger aber sprachen: «Wir haben Decius gesehen.» Doch er sagte zu ihnen: «Wenn ich meine Lippen nicht an ein Glas setze, um zu trinken, glaube ich euch nicht.» Danach warf Primas, der Schlimmste genannt, eine Zehn, dann eine Zwölf und schliesslich eine Fünf. Und er, der eine Fünf gewürfelt hatte, musste seine Börse leeren, und da er nackt war, verbarg er sich vor den anderen.

VI. *Offertorium*: Rette eine erniedrigte Börse, Decius, und kratze den Spielern die Augen aus.

VII. Humiliate vos, avari, ad
maledictionem!

Oratio: Ornemus! Effunde, domine, iram tuam super avaros et tenaces, qui iuxta culum ferunt sacculum, et cum habuerint denarium, reponunt eum inclusum, donec vertatur in augmentum et germinet centum. Pereat! Hic est frater pravitatis, filius iniquitatis, fixura scamni, genus nescitandi, visinat amare, quando timet nummum dare. Pereat! Quod ille eis maledictionem prestare dignetur, qui Zacheo benedictionem tribuit et diviti avaro guttam aque denegavit. Amen. Et maledictio dei patris omnipotentis descendat super eos!

VIII. *Communio:* Mirabantur omnes inter se, quod Decius abstraxerat cuilibet vestes.

VII. Kniet nieder, ihr Geizigen, um den Fluch zu empfangen!

Oratio: Lasset uns herausputzen! Vergiesse deinen Zorn, Herr, über die Knausrigen und Geizhälse, denen der Beutel am Gürtel hängt, in dem sie ihr kaum erhaltenes Geld einschliessen, damit es sich vermehre und hundertfach Frucht bringe. Mögen sie zugrunde gehen! Es sind Schelmenbrüder, Söhne der Ungerechtigkeit, Zauberer, die euch auf dem Stuhl erstarren lassen, eine Brut der Unwissenheit, die erbärmlich winselt, wenn sie fürchtet, ein Geldstück ausgeben zu müssen. Der Teufel hole sie! Möge er ihnen seinen Fluch senden, er, der Zachäus gesegnet hat und dem bösen Reichen einen Wassertropfen versagt hat. Amen!

Und möge der Fluch Gottes des allmächtigen Vaters über sie kommen.

VIII. *Kommunion:* Und sie verwunderten sich alle, weil Decius ihnen ihre Kleider genommen hatte.

des Zusammengehörigkeitsgefühls der Gemeindeglieder zum Ausdruck, wenn in der Lesung aus der Apostelgeschichte (III. *Epistola: Lectio apopholorum*) das Bibelwort parodiert wird, welches den gemeinsamen Besitz des Kollektivs anspricht: «Die Menge der Gläubigen aber war ein Herz und eine Seele; auch nicht einer sagte von seinen Gütern, dass sie sein wären, sondern es war ihnen alles gemeinsam.» (Apg 4,32) Im Unterschied zu den Urchristen sind die Würfelspieler zwar eines Herzens, doch fehlt ihnen ein Hemd, sie leiden unter der Kälte des Winters und werden vom Pfandleiher betrogen, ein schwerlich komischer als viel eher bitter-satirischer Zerrspiegel christlicher Caritas, die nur zu oft der *avaritia*, der weltlichen Habgier, zum Opfer fällt.⁶⁵

In der Spielermesse der Benediktbeurer Handschrift aus der Zeit um 1230 wurden nur Propriumsteile der Messe dem Parodieverfahren unterzogen: Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium und Communio, dazwischen stehen wie in einer ordentlichen Messe auch, die Orationen sowie die Epistel (die Lesung aus den Apostelbriefen) und die Evangeliumslesung, die ebenfalls parodiert sind. Die Teile stammen jedoch nicht aus demselben Messformular: die Vorlage des Introitus findet sich in der Messe zu Allerheiligen (1. Nov.), diejenige des Graduales am Donnerstag nach Aschermittwoch (!) und

65 Vgl. Cardelle de Hartmann, *Parodie*, S. 50, die auf diese Vorlage verweist. Innerhalb der moralisch-satirischen Dichtungen der *Carmina Burana* wird der Mammon in den *Versus de nummo* (CB 11) beklagt: Er ist es, der die Welt regiert, der sich alles leisten kann, der zu lügen, zu drohen und zu heucheln versteht und nur sein eigenes Interesse wahrt. Vgl. *Carmina Burana*, S. 30–33.

die Sequenz gehört zum Osterfestkreis. Einzelne Sätze sind im Codex Buranus neuumiert, woraus sich schliessen lässt, dass sie im Wesentlichen den ursprünglichen gregorianischen Gesängen entsprechen, nur der Text ist demnach gleich einer Kontrafaktur neu unterlegt worden.⁶⁶ Der jammernde Tonfall, der im Introitus der Spielermesse angeschlagen wird, entspricht jedoch so gar nicht dem Textinhalt des originalen Einleitungsgesangs, wo es heisst: *Gaudeamus omnes* (statt *Lugeamus omnes*) – «Freut euch alle im Herrn am Fest aller Heiligen; mit uns freuen sich die Engel und loben Gottes Sohn.» Und der Psalmvers lautet dort: «Ihr Gerechten, jubelt vor dem Herrn, für die Frommen ziemt es sich, Gott zu loben.» Auf die gleiche, sich freudig emporschwingende dorische Melodie mit ihrem prägnanten Quintsprung auf (*Gaude-*)*amus* wird ein Klagegesang zum Feiertag des Gottes der Würfel angestimmt, der in der schmerzlichen Erfahrung gründet, dass er die Verlierer nicht nur um ihr ganzes Geld, sondern auch um ihr Gewand zu bringen pflegt, des Lamentierens ist in dieser Messparodie kein Ende.

Der innere Zwiespalt der Spieler zwischen der Angst um den Verlust und der immer wieder aufkeimenden Hoffnung auf einen Gewinn wird im Graduale (Nr. IV) deutlich, welches die ambivalente Haltung gegenüber der Verführungskraft dieses ja eigentlich nur Unglück bringenden Gottes zum Ausdruck bringt. Am Schluss der *Oratio* Nr. VII wird trotzdem der Fluch Gottes über die reichen Geizhalse herabgewünscht, die ihr Geld nicht in Umlauf brächten, sondern in ihren Börsen arbeiten liessen. Die Kritik gilt den Satierten, Gerechten und Frommen, die dem Gelächter preisgegeben werden. Mit der psychologisch geschickt eingesetzten ironischen Schlusspointe der *Communio* wird diese Pseudo-Messe zu einem hinter sinnigen Spiel der Verkehrung sakraler Semantik, deren Urheber nicht davor zurückschreckt, das liturgische Gotteslob dem magischen Fluch zu opfern.

Die Wahl der Sequenz *Victimae paschali laudes* des Wipo von Burgund († nach 1046) dürfte nicht zufällig erfolgt sein: Als eine der beliebtesten und eingängigsten Sequenzen erklang sie nicht in der Ostersonntagsmesse, sondern war (ausser ihrer sonstigen mehrfachen Verwendung) in den liturgischen Zusammenhang der *Adoratio crucis*, der mimisch-dramatischen Zeremonie der Kreuzverehrung in der Osternacht eingebunden.⁶⁷

66 Die Spielermesse findet sich in moderner Umschrift in einer Ausgabe aller neuumierter Lieder der Carmina Burana, vgl. *Carmina Burana. Lateinisch – deutsch*, Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth, hrsg. von dems., München: Heimeran, 1979, S. 142–152, Kommentar S. 198–200. Wie eine «parodistische» Aufführung der Gesänge zu klingen hätte, ist allerdings eine schwierige Frage und letztlich der Phantasie und dem Geschmack der Musiker überlassen. Instrumente sind denkbar, da sie z. B. auch für den *Ludus Danielis* erwähnt sind.

67 Zur Sequenz (mit Text, Übersetzung und Interpretation) vgl. Stock, *Lateinische Hymnen*, S. 158–167. Eine Vorstellung von der Häufigkeit ihres Gebrauchs vermittelt der *Liber Ordinarius* des Grossmünsters in Zürich von 1260, vgl. Heidi Leuppi, *Der Liber Ordinarius des Konrad von Mure. Die Gottesdienstordnung am Grossmünster Zürich*, Freiburg i. Üe: Universitätsverlag, 1995 (= Spicilegium Friburgense, 37), S. 82–83 mit der Übersicht von Anton Hänggi über das Temporale und das Sanktorale der Messliturgie, laut dem die Sequenz ausser mehrfach über die Osterzeit z. B. auch an den Heiligenfesten für Georg, Markus, Philipp und Jakob erwähnt wird.

Dazu wurden – augenscheinlich zum Beweis, dass Christus auferstanden ist – dem Volk die Insignien *domenica resurrectionis* gezeigt: der leere Kelch, das Schweisstuch und der Messteller mit der Hostie. Sie ist wie der Ostertropus *Quem queritis*, der zur Keimzelle des liturgischen Dramas wurde, dialogisch gestaltet und konnte dadurch problemlos in ein Osterspiel miteinbezogen werden. Diese Sequenzmelodie, die den Themenkopf des österlichen Alleluia zitiert, sollte mit ihren archaisch wirkenden pentatonischen Anklängen noch die Melodieanfänge der beiden Lieder *Christ ist erstanden* (Mitte 12. Jahrhundert), des wahrscheinlich ältesten deutschen Kirchenliedes überhaupt, und *Christ lag in Todesbanden* von Martin Luther (1524) bestimmen. Im Zentrum steht das Paradoxon des Ostergeheimnisses, das die Auferstehung Christi umgibt, der Sieg des Königs und Erlösers, der die Sünder mit Gott versöhnt. Versikel 2b bringt es in entsprechend kontradiktorischer Form in Sprache: «Mors et vita duello conflixere mirando, dux vitae mortuus regnat vivus» – «Leben und Tod fochten einen wunderlichen Krieg miteinander aus, bei dem das Leben den Sieg errang und der Lebensfürst, der durch seinen Tod den Tod getötet hat, lebt.» Bei Luther wird es heißen: «Die schrift hat verkündet das, wie ain tod den andern frass, ein spott aus dem tod ist worden!»,⁶⁸

Und zum Spott wird der Tod, der sich in der parodierten Fassung der Sequenz mit dem Losglück duelliert, auch bei den Glücksspielern, wo er durch die drei Würfel des Schicksals besiegt wird (Abb. 6). Im Spiel, in dem die wankelmütige Fortuna als blindes Werkzeug der göttlichen Vorsehung den Protagonisten zum nackten Bettler macht, wird das Gelächter über den Tod zur Hoffnung des Spielers auf ein gnädiges Schicksal und zum Triumph über die Macht des Todes.⁶⁹ Es wird buchstäblich zu einem «erlösenden» Lachen, ein Begriff, der durch den Religionssoziologen Peter L. Berger geprägt wurde, der das Komische im Grunde genommen als eine Suche nach Ordnung in einer ordnungslosen Welt versteht. Es enthüllt ihre Widersprüchlichkeit und Doppeldeutigkeit (man lacht ja über etwas, das aus der vorgestellten Gesamtordnung der Dinge herausfällt) und offenbart in deren Entlarvung eine entscheidende Wahrheit. «Es ist der Widerspruch zwischen Ordnung und Unordnung und insofern zwischen dem Menschen, der stets nach Ordnung sucht, und den unordentlichen Realitäten der empirischen Welt.»⁷⁰ An dieser Stelle zieht er den Vergleich zu Apollon und Dionysos, dessen grotesk-orgiastische Komik in den Ablauf des gemessenen und erhabenen Apollon-Kults in Delphi einbrach, in den er aber gleichwohl integriert war.

Dass Bacchus bereits in der Antike in seiner Funktion als Musenführer mit Apollon verschmolz – sie galten als unzertrennbare Brüder – war noch in der poetischen Theorie

68 Hansjakob Becker, in: *Geistliches Wunderhorn, Grosse deutsche Kirchenlieder*, hrsg. von ders. et al., München: C.H. Beck, 2001, S. 29–41.

69 Im Mittelalter war die selbstherrliche antike Schicksalsgöttin zur Personifikation der von Gott gewollten Unbeständigkeit alles Irdischen geworden, das Kreisen ihres Rad zum Symbol des Veränderlichen alles Zeitlichen und der Nichtigkeit allen irdischen Glücks (*vanitas*). Vgl. dazu Hubert Herkommer, «Frau Welt und Fortuna, Kreis und Quadrat. Weltbilder des europäischen Mittelalters», in: *Weltbilder*, hrsg. von Maja Svilar und Stefan Kunze, Bern u.a.: Peter Lang, 1993 (= Collegium generale, Universität Bern, Kunsthistorische Vorlesungen, 1991/1992), S. 177–228.

70 Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 43.

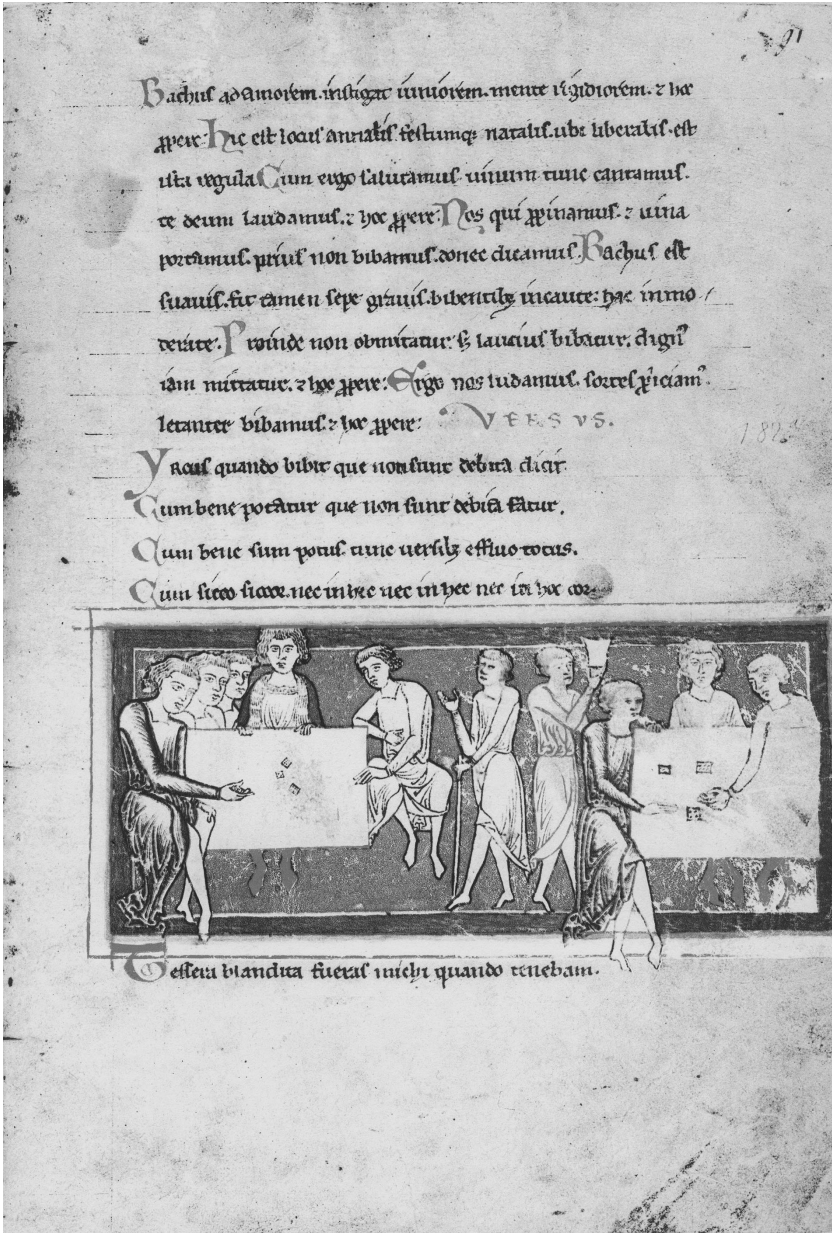


Abb. 6: *Carmina Burana*: Würfelspieler; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660, fol. 91r, um 1230; Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm 4660 und Clm 4660a, hrsg. von Bernhard Bischoff, München: Prestel Verlag, 1967.

der Renaissance Allgemeingut. Nicht zufällig konnte deshalb der offensichtlich klassisch geschulte Archipoeta⁷¹ in seiner Vagantenbeichte (CB 191) sagen: «Ja, der Geist der Poesie war mir nie gewogen, allsolang der Magen blieb um sein Teil betrogen; ist ins Oberstübchen mir Bacchus' Geist gefahren, naht sich auch Apoll und wird Wunder offenbaren.»⁷² Dichten könne er nur mit gefülltem Bauch und trunken von gutem Wein (*vinum bonum*), erst wenn Bacchus in seinem Kopf herrsche, überkomme ihn auf wundersame Weise die Erleuchtung des Phoebus Apollon: ein Sinnbild für die göttliche Inspiration, wie sie Platon im (vom bacchantischen Kult übernommenen) Begriff des dichterischen «Enthusiasmus», der im Zustand der Erregung empfangenen visionären Erkenntnis, gefasst hat. Apollon, Gott des Lichtes und göttlicher Seher (*vates*), verkörperte den Inbegriff allen musischen Vermögens, als Ursprung von Philosophie und Kunst stand er für die Schönheit, die in die letzte und höchste Weisheit, die Transzendenz führt. Ohne die orgiastischen Ekstasen des Bacchus, Gott des Weines, der Freude und der ungebändigten Natur, war die Wahrheit allerdings nicht zu haben, erst in der Verbindung beider: von erhabener Göttlichkeit und ungebundener irdischer Woll- und Weltlust, erfüllte sich für den Archipoeta das, was seiner Dichtung notwendig sei. Berausung dank Weingenuss war nach theologischer Doktrin für die schöpferische Kraft und Erfindungsgabe eigentlich nicht vorgesehen; der *excessus mentis* konnte nur als mystische Entrückung der *contemplatio*, im Zusammenspiel der Erkenntniskräfte als die Grenzen der Immanenz überschreitender Weg hin zum Göttlichen erfahren werden. Diese und andere Topoi, mit denen er spielte, kannte der Archipoeta nur zu gut, sein Dichterporträt in der Sündenbeichte weist ihn, der als einer der bedeutendsten Vertreter mittelalterlicher Vagantenlyrik gilt, als einen überraschend religionskritischen und zuweilen zynisch-säkularen Geist aus,⁷³ der in seinen Ausdrucksmitteln eine bereits frühmoderne Anmutung zeigt.

4. Das Erhabene des Kults und die Narrenrede

Es sind dieselben konstitutiven Wesenszüge von Göttlichkeit und Menschlichkeit, die in der christlichen Religion angelegt sind, wenn auch in gänzlich anderer Gewichtung: Im Mysterium der Inkarnation, der Selbsterniedrigung Gottes (*Kenosis*), der aus der

71 Der anonyme Dichter und scheinbar sozial nicht abgesicherte Vagant, doch evtl. hochgestellte Sekretär (?) des Kanzlers Rainald von Dassel im Dienste von Friedrich Barbarossa, wirkte um die Mitte des 12. Jhs. vorwiegend in Köln; Spuren weisen nach Orléans, Paris, Sens, Amiens, Beauvais und Reims. Die Überlieferung seiner Werke dürfte nur bruchstückhaft sein, bekannt sind neun Gedichte und eine Einzelstrophe, entstanden um 1162–1164. Vgl. Rudolf Schieffer, «Bleibt der Archipoeta anonym?», in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 98/1–2 (1990), S. 59–79.

72 Vgl. Carmina Burana, CB 191, S. 570: [Vers 19:] «Michi numquam spiritus poetrie datur, / nisi prius fuerit venter bene satur; / dum in arce cerebri [Burg des Hirns] Bacchus dominator, / in me Phebus irruit et miranda fatur.»

73 Dazu allg. Peter Dinzelsbacher, *Unglaube im «Zeitalter des Glaubens»*. *Atheismus und Skeptizismus im Mittelalter*, Badenweiler: Wiss. Verlag Bachmann, 2009, S. 81–105 (zu den Dichtern und Künstlern).

unendlichen Majestät der Allmacht herabsteigt und nicht nur Menschengestalt, sondern die Gestalt eines verachteten, verhöhten und schliesslich unter den schreuslichsten Umständen zu Tode gebrachten Menschen annimmt. Doch ist dieser Jesus derselbe, der als triumphaler Sieger in der Auferstehung erscheint. Diese immense Spannung zwischen der Erniedrigung im skandalösen Kreuzestod und der Erhöhung am Ostermorgen entspricht die Spannung zwischen dem Vorstellungsbereich des Niedrigsten und des Höchsten, und im übertragenen Sinne: der Ästhetik des Hässlichen und des Schönen. Erst in der Erfahrung der Differenz zum Grotesk-Verzerrten lässt sich Schönheit überhaupt erfassen, so wie die Ordnung vollkommener Harmonie erst vor der Disharmonie des Komischen im Chaotisch-Ungeordneten erfahrbar wird.⁷⁴ Und von Schönheit gezeichnet war unter dem Eindruck der neuplatonischen Philosophie auch die Epiphanie, die Manifestation des Heiligen in der Eucharistiefeyer, geradeso wie die Schönheit des Seienden auch Widerschein göttlicher, absoluter Schönheit und Harmonie war, die das universelle Ordnungsprinzip spiegelte. Die Dichotomie zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit dürfte seit der Hinwendung zum leidenden Jesus in seiner Menschlichkeit, wie sie seit dem 12. Jahrhundert vollzogen wurde, um vieles intensiver wahrgenommen worden sein. Während im Bild des mit offenen Augen dargestellten triumphierenden Gekreuzigten, der um seines nach göttlichem Heilsplan erlittenen Todes willen mit Ehre und Herrlichkeit gekrönt war und der das Universum in sich einte und harmonisch verband, das Negative, das Böse noch überwunden bzw. aufgehoben war, radikalisierte sich in der durch Selbstprüfung und Introspektion subjektivierten Gotteserfahrung angesichts des schrecklichen Leidens des sterbenden Jesus das Bewusstsein der Bedingtheit und Vergänglichkeit irdischen Lebens, der eigenen Sündenverfallenheit und Gottesferne. Gegenüber der objektiven, göttlich sanktionierten Ordnung konnte die selbstverfasste, subjektive Norm keinen Bestand haben.

In der Figur des spottenden Narren, wie er mit fratzenhaft verzerrtem Gesicht auch immer wieder bei den Peinigern der Geisselung, der Dornenkrönung oder der Kreuztragung auftaucht, der in der Kirche die religiösen Handlungen stört, zum Widersacher des Glaubens wird und die Menschen zur Sünde verführt, geht es um die gezielte Inszenierung der Gottfeindlichkeit. Im spirituellen Schaufecht zwischen Gut und Böse, zwischen *sapientia* und *stultitia*, zwischen Einsicht und Blindheit, zwischen der durch den Opfertod Christi bewirkten Erlösungshoffnung und der Gottesleugnung, soll dem Menschen vorgeführt werden, dass er die Wahl zwischen diesen beiden diametral entgegengesetzten Lebens- und Erkenntnisformen hat.⁷⁵ Wie schwierig dieses kategorische Entweder-Oder

74 Vgl. Kröll, «Die Komik des grotesken Körpers», S. 81, die Ulrich von Strassburg († 1270) zitiert, der in *De summo bono* das Hässliche damit legitimiert, dass es die ihm entgegengesetzte Schönheit ganz besonders hervorhebe. Das Böse deutet er als das «unvollkommene Gute», an dem sich Gottes Gerechtigkeit und Güte als Strafe oder Sündenvergebung überhaupt erst offenbaren kann.

75 Vgl. Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz: Universitätsverlag, 1991 (= Konstanzer Bibliothek, 15), S. 75–94, der die Rolle des Narren aus der Schlüsselstelle in Ps 52 begründet: «Der Narr sprach in seinem Herzen: es gibt keinen Gott» («Dixit insipiens in corde suo: non est Deus»), die in den illuminierten Initialen

in den Stürmen des Lebens durchzuhalten war, beschreibt Sebastian Brant parabelhaft in seiner berühmten Moralsatire unter dem Titel *Narrenschiff*, gedruckt 1494 in Basel, in der er menschliches Fehlverhalten oder Laster als Auswuchs närrischer Unvernunft und Torheit präsentiert. Der Holzschnitt des Frontispiz' der Originalausgabe zitiert das Incipit des in der Spielermesse parodierten Introitus *Gaudeamus omnes*, dessen Melodiebeginn in Hufnagelnotation über dem Schiff festgehalten ist. Das Schriftband nennt ihr Ziel: *Ad Narragoniam* (eine sprachliche Verballhornung von Aragonien). Die dicht gedrängten Passagiere tragen alle Eselohrenkappen und scheinen die Orientierung verloren zu haben. In der Schiffssymbolik hat dies Untergang und ewige Verlorenheit zur Folge: «Diese [Narren] befahren mit Schiffen das Meer und gehen in vielen Gewässern dem Handel nach. Sie steigen empor bis zu den Himmeln und sinken hinab in die Tiefen; ihre Seele verzehrte sich in der Gefahr. Verwirrt sind sie und aufgewühlt, wie betrunken, und all ihre Weisheit ist dahin.»⁷⁶

Die provozierende Haltung des Narren findet aber noch in einer anderen Bibelstelle Anhalt: Vom Skandal des Geschehens auf Golgatha konnte nur in der *Narrenrede*, wie sie der Apostel Paulus im zweiten Korintherbrief (2 Kor 11–12) initiiert hat, Zeugnis abgelegt werden, wo er sich seiner empfangenen Offenbarungen und seiner Schwachheit rühmt, um die Kraft Christi herauszustellen, denn: «Wir sind Narren um Christi willen» (1 Kor 4,10). In den Augen der Juden hatte Jesus, den ihre Hohepriester und Ältesten als Judenkönig an die Römer verrieten, sich selbst zum Narren gemacht, indem er als vorgeblicher König Israels auf einem Esel in Jerusalem einritt. Vor Pilatus gab er auf dessen diesbezügliche Frage keine direkte Antwort, Jesu Anspruch ging nicht auf eine immer auch wie verstandene reale weltliche Herrschaft aus. Dem erstaunten römischen Präfekten verkündete er, sein Reich sei nicht von dieser Welt, seine Macht sei eine, die ihm «von oben» gegeben sei. Mit der Rede von der Königsmacht Gottes stellte er zwar nicht unmittelbar, doch indirekt auch die römische Besatzungsmacht in Frage. Bis zuletzt blieb er hoheitsvoll und souverän, sodass schliesslich auch der spöttisch herablassende Pilatus von seiner Unschuld überzeugt war. Die römischen Soldaten verhöhnten ihn trotzdem bei der Spottkrönung als «König der Juden», bei der ihm ein Purpurmantel umgehängt und eine Dornenkrone aufgesetzt wurde, die sicher prominenteste Form einer Ritualverkehrung, in der das Zeremoniell der Königskrönung pervertiert und persifliert wurde. Seine Kreuzigung bedeutete jedoch in letzter Konsequenz eine Erhöhung, Gottes Herrschaft verwirklichte sich als die Herrschaft des Gekreuzigten, der mit dem Wort der Wahrheit diejenigen regiert, die an ihn glauben.

vieler Psalter den törichten Narren («insipiens») dem weisen König David («sapiens») gegenüberstellt, zu dem er den Gegentypus bildet.

76 Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben hrsg. von Manfred Lemmer, 4., erw. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 2004. Der Sinnspruch hält fest: «Hi sunt qui descendunt mare in nauibus facientes opationem in aquis multis. Ascendunt vsque ad celos / & descendunt vsque ad abyssos: anima eorum in malis tabescebat. Turbati sunt & moti sunt sicut ebrius: & omnis sapientia eorum deuorata est. Psalmo CVI.» Nach Ps 106 (Vulgata) bzw. 107 (nach der jüngeren Nummerierung) werden sie allerdings von Gott gerettet und zum ersehnten Hafen gebracht. Vgl. auch Mezger, *Narrenidee*, S. 312–314 (Narrenschiff und Schiff des Heils).

Als aber die Soldaten Jesus gekreuzigt hatten, nahmen sie seine Kleider und machten vier Teile, für jeden Soldaten einen Teil, dazu auch das Gewand. Das war aber ungenäht, von oben an gewebt in einem Stück. Da sprachen sie untereinander: Lasst uns das nicht zerteilen, sondern darum losen, wem es gehören soll! – So sollte die Schrift erfüllt werden, die sagt (Ps 22,19): «Sie haben meine Kleider unter sich geteilt und haben um mein Gewand das Los geworfen.» Das taten die Soldaten. (Joh 19,23–24)

Erfüllen sollte sich die Prophezeiung aus Psalm 22,19, jenes Passionspsalms, der in seinen Anfangsworten auch die Worte Jesu am Kreuz vorwegnimmt: «Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen.» Wichtig war der typologische Bezug, den das Johannes-evangelium herstellte; prophetische Äusserungen – hier von König David – präfigurierten das Neue Testament, in welchem die alttestamentlichen messianischen Verheissungen eingelöst wurden. Entsprechend ihrer Erwähnung wurde diese vermeintlich nebensächliche Szene innerhalb der Kreuzigungsszenerie auch häufig ikonographisch dargestellt. Im Spätmittelalter wurde daraus ein Würfeln, wie es etwa ganz unten auf einer kleinformatigen Tafel, der *Kreuzigung mit Gedräng* des Meisters der hl. Veronika (um 1400) zu sehen ist (Abb. 7). Das Motiv des Würfelspiels der Spielermesse wie die drei Würfel selbst, die zu den *Arma Christi*, den Leidenswerkzeugen, gehörten, können mithin realiter mit der biblischen Erzählung in Verbindung gebracht werden.⁷⁷ In der pseudo-liturgischen Spielermesse nahmen die spottenden Mönche und Kleriker quasi den negativ besetzten Platz der so unbeteiligt wirkenden, kaltherzigen Vollstrecker des Todesurteils unter dem Kreuz ein. Sie widerspiegelt daher nicht nur allzu menschliche Schwächen, sie bildet vielmehr die im Passionsgeschehen gleichnishaft vorgegebene Kehrseite gegenüber der christlichen Botschaft vom tieferen Sinn dieses Kreuzestodes: die in Unwissenheit verbleibende Nichtanerkennung göttlicher Herrlichkeit und Liebe.

5. Die Liturgieparodie als Kulturspiel

In der Bewertung des Phänomens der Messparodie nicht zu unterschätzen sein dürfte ein weiterer Aspekt: Das Spiel im weitesten Sinne als Lebensform wie als Kulturtechnik der Wissensaneignung, wie es in den mittelalterlichen Klöstern gelebt und erfahren wurde. Das monastische Ritual, verstanden als wiederholbare und wiedererkennbare Sequenz symbolischer Handlungen im Ablauf eines Jahres und eines jeden Tages, war im

⁷⁷ Zum Bild vgl. T. Nagel, Homepage des Wallraf-Richartz-Museums, <www.museenkoeln.de/home/bild-der-woche.aspx?bdw=2001_15> [2001], abgerufen am 09.08.2018. Die dargestellten Figuren, allen voran die Spieler, tragen orientalisches oder jüdisch inspirierte Kappen, einer eine kronenähnliche Kopfbedeckung, die als Narrenkappe interpretiert werden könnte. Die Leidenswerkzeuge oder *Arma Christi*, zu denen auch die Würfel gehörten, spielen in der Ikonographie vor allem im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Passionsfrömmigkeit seit ca. 1300 eine grosse Rolle. Vgl. Hartmut Kühne, *Ostensis reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsanweisungen im römisch-deutschen Regnum*, Berlin: de Gruyter, 2000 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 75), S. 888ff.



Abb. 7: Der kleine Kalvarienberg des Meisters der hl. Veronika (50,7 x 37,5 cm), um 1400; Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

monastischen Leben im höchsten Grade institutionalisiert und einer nahezu allumfassenden symbolischen Ordnung unterworfen. Man lebte einen *religiosus ludus* nach den Rollenmodellen heiliger Vorbilder oder nach den Drehbüchern biblischer Gleichnisse, mit dem Ziel, in der inneren Heiligung das ewige Heil zu erreichen. In der Verkörperung solcher Lebensentwürfe durchdrangen sich asketische Erniedrigung wie der Anspruch auf himmlische Erhöhung im kultischen Ritual.⁷⁸ In der klösterlichen Pädagogik wurde das sonst als Glücksspiel negativ konnotierte Würfelspiel zudem wie die Musik gerne zur Vermittlung der höheren quadrivialen Fächer eingesetzt, in der man es mit Zahlen zu tun hatte wie in der Arithmetik, Geometrie und Astronomie. In einem mathematisch hoch komplexen Regelsystem wurden etwa einzelne Zahlen und Zahlenkombinationen, wie sie mit drei Würfeln erzielt werden konnten, maximal 56 (oder auch weniger) Tugenden zugeordnet, wer die meisten erwürfelte, gewann. In den zahlenmystischen Betrachtungen wurde das Memorieren der Zahlen oder die Grundrechenarten gelehrt, aber auch ethisch richtiges Verhalten eingeübt, wenn der Gewinner den Verlierer für eine gewisse Zeit als seinen Schüler zu betrachten und ihn eifrig zu ermahnen hatte, diese Tugenden auch zu erlangen. Zu didaktischen Zwecken bzw. zur Erquickung des Geistes wurden das Schachspiel oder die um 1030 im Zusammenhang mit der Zahlentheorie des Boethius erfundene Rhythmomachie verwendet, ein ähnliches und ebenso kompliziertes Brettspiel.⁷⁹

Auch die Musik als Wissenschaft von Zahlenverhältnissen, die auf metaphysische Sachverhalte zwischen Zeit und Ewigkeit verweist,⁸⁰ kann als Spiel verstanden werden, das durch Formen und Regeln bestimmt ist. Und alles Musische ist aufs Engste mit dem Kult verbunden, wie es Johan Huizinga in seinem *Homo ludens* mit dem Hinweis auf Platons *Gesetze* betont: Die Götter hätten aus Mitleid für die zum Leiden geborene Menschheit als Ruhepausen für ihre Sorgen die Dankfeste eingesetzt und ihnen die Musen, Apollon, den Musenführer, und Dionysos als Festgenossen gegeben, damit durch die göttliche Festgemeinschaft die Ordnung der Dinge unter den Menschen stets wieder hergestellt würde. «Rhythmus und Harmonie sind in vollkommen gleichem Sinn sowohl Faktoren des Spiels wie der Musik.»⁸¹ In ihrer den Kosmos spiegelnden Zahlhaftigkeit waren sie über Jahrhunderte Gegenstand nicht nur des Denkens über Musik, sondern auch der Vorstellung von der Welt und der Stellung des Menschen in ihr. Huizinga weist zurecht darauf hin, dass die liturgische und soziale Funktion des poetischen Wortes in den archaischen

78 Vgl. Jörg Sonntag, «Vita religiosa als Spiel. Kurze Erwägungen zu einem komplexen Phänomen», in: *Religiosus Ludens. Das Spiel als kulturelles Phänomen in mittelalterlichen Klöstern und Orden*, hrsg. von Jörg Sonntag, Berlin/Boston: de Gruyter, 2013 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 122), S. 63–78.

79 Ulrich Schädler, «Brett- und Würfelspiele in Erziehung und Bildung des mittelalterlichen Religiosentums», in: ebd., S. 187–209. In den *Carmina Burana* abgebildet ist zudem das beliebte Wurfzabel, Tricktrack oder Puff, eine Bezeichnung, die das Geräusch des aufschlagenden Würfels nachahmte und gleichzeitig dezenter Hinweis auf die Häuser war, wo es gespielt wurde.

80 Im Sinne des Traktats *De institutione musica* des Boethius, vgl. Anja Heilmann, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007 (= Hypomnemata, 171), u.a. S. 67 oder 152–202.

81 Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1927 (Originalausg. 1938), S. 174.

Kulturen nur im musikalischen Vortrag zu Gehör kam, dass aller echte Kult gesungen, getanzt und gespielt wird. Ursprung und Ziel der vollkommenen Harmonie ist Gott als Weltenschöpfer, der Mensch kehrt zu ihm zurück im Bemühen um die Erkenntnis der reinen Wahrheit. Diese anagogische Funktion bestimmt den Ritus, der deshalb auch häufig als «heiliges Spiel» angesprochen wird,⁸² in dem die Auffassungen von der Seinsordnung zusammentreffen und der Lebensordnung Ausdruck und Sinn verliehen wird.

So gesehen sind auch die parodierten Messen als intertextuelles Spiel mit verschiedenen Bedeutungsebenen zu verstehen, die ein *Theatrum mundi* in ihrer Doppelbödigkeit – im wahrsten Sinn des Wortes mit doppeltem Boden – repräsentieren. Man kann sie mit Tzotcho Boiadjev als formales Kulturspiel betrachten, im Gegensatz zu heute dagegen mit vollem ontologischen Risiko, da es für eine geschlossene Gesellschaft keine alternative Welt gab, man gewissermassen nicht von aussen auf diese Seinsordnung blicken konnte. Die Konsequenz wäre dann gewesen, das Sein zu verlieren, in den Abgrund des Nichts, der Sinnlosigkeit zu stürzen. «Zu hoch ist der Einsatz im parodistischen «Daseinsspiel», zu gefährlich ist das Risiko des parodierenden Verhaltens, zu verhängnisvoll ist der mögliche Ausgang der Entwertung der göttlichen Gegenstände, damit sich der Mensch zu einem ontologischen Spiel entschliesst.»⁸³ Erklärt sich daraus womöglich dieser orgiastische Wahnsinn, die fieberhafte Ausschweifung, die beängstigende Fröhlichkeit oder die unverhüllte Vulgarität, wie sie uns in den Extremformen dieser parodistischen Verkehrungen entgegentreten?⁸⁴ Gerade die Weihnachts- und Osterfeiertage waren liturgische Gelegenheiten, die dem Menschlichen näher standen und deshalb bevorzugt zur emotionaleren und körperlichen Umsetzung gewählt wurden, um das Unzugängliche zu sich heranzuziehen, das Unaussprechliche in die eigene Sphäre zu rücken – ein Versuch, es mit der Alltagsexistenz zu vereinbaren, das hiess das zu vereinen, was nach dem kirchlichen Kanon nicht zu vereinen war.

In der grotesken Darstellung von Freude, aber auch von Leiden und Schmerz, von Gewalt und Tod, entwickelte sich eine Rhetorik der Körperlichkeit, die sich in ihren Gebärden und Szenen ureigene, «pathetische» Formen der Expressivität erschuf. Die an sich im Kult ausgegrenzte Ästhetik des Hässlichen erscheint sozusagen als Lizenz in mimetisch-dramatischen Zusammenhängen, die weitgehend in die etablierte Liturgie integriert waren. Der Ent-wirklichung im Kult stand die Ver-wirklichung in der Profanierung entgegen. Die Grenzen zwischen sublimem und lebensnahem oder närrischem Spiel waren zuweilen fließend, doch bewegten sie sich allemal im Spannungsfeld zwischen Dogma und Häresie. Denn nicht zu vergessen ist, dass die Kirche als alleinige Institution sakramental begründeter Heilsvermittlung fungierte, die Macht über die Seelen der

82 Vgl. Bernhard Lang, *Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, München: C.H. Beck, 1998.

83 Vgl. Tzotcho Boiadjev, «Der menschliche Körper und seine Lebenskräfte in der Ideenwelt des Mittelalters. Ein Versuch über die mittelalterliche Erotik», in: *Mensch und Natur im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann und Andreas Speer, 2. Halbbd., Berlin/New York: de Gruyter, 1992 (= *Miscellanea mediaevalia*, 21) S. 795–814, hier S. 12.

84 Ebd.; die Feststellung Boiadjiefs ist hier bewusst mit Fragezeichen versehen.

Gläubigen besass und grundsätzlich Gehorsam einforderte. Ganz besonders hatte sie auf den korrekten Vollzug einer auf *concordantia* bzw. *concordia* (Eintracht, Einigkeit) der heiligen Kirche beruhenden Liturgie zu achten. Die Narrenmessen fanden nach christlichem Weltverständnis gleichwohl ihre Berechtigung mit der Intention, dass sich jeder Mensch in seiner Nichtigkeit und Gebrechlichkeit, quasi als Narr, wie in einem Spiegel selbst erkenne, um – dadurch geläutert – in demütiger Haltung seinen Geist auf Gott als dem höchsten und letzten Ziel hin auszurichten. Die der Karnevalsstruktur innewohnende Doppelgesichtigkeit, wie sie auch die Ambiguität der Narrenfeste bestimmte, erfasste Bachtin in der schönen Metapher einer Spielkarte:

Es [das karnevalistische Bild] sucht beide Pole des Werdens oder beide Glieder einer Antithese zu umfassen und in sich zu vereinen: Geburt und Tod, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäss, Lob und Tadel, Behauptung und Negation, Tragisches und Komisches u.a., wobei sich wie auf Spielkarten der obere Teil des zweiseitigen Bildes im unteren spiegelt. Man könnte es so ausdrücken: Die Gegensätze kommen zusammen, schauen einander an, spiegeln einander wider, kennen und verstehen einander.⁸⁵

* * *

Welche Transformationen mittelalterliche, bereits parodierte Texte in der *longue durée* der Geschichte durchlaufen können, zeigt die Karriere eines äusserst populären Preislieds auf den Wein, *Vinum bonum et suave*, das aus der Parodierung der Mariensequenz *Verbum bonum et suave* gewonnen ist.⁸⁶ Diese formvollendete Sequenz, die ins 11. Jahrhundert zurückreicht, war eine der Lieblingshymnen des Mittelalters; wohl nicht zuletzt ihrer sanglichen Melodie wegen wurde sie mehrfach zu parodistischen Kontrafakturen umtextiert. In der geistlichen Fassung wird im letzten Versikel die Mittlerin Maria angefleht, sie möge die Sündigen bessern und ihrem Sohn anempfehlen, auf dass alle die ewige Freude empfangen. Im Weinhymnus dagegen wird darum gebetet, dass der gleichmachende süsse Wein in Strömen fliesse, den dieselben Sängler – «die fromme Schar der Mönche» –, zusammen mit dem gesamten Erdkreis trinken – *nunc et in saecula* – jetzt und immerdar.⁸⁷ Lieber ein angenehmes Leben in epikureischen Freuden statt die Vertröstung auf ein himmlisches Jenseits, das alles andere als gewiss ist – dies die Botschaft dieses profanen Kults, wie er

85 Zit. nach Kohler, *Karneval*, S. 29–51, hier S. 34. Die theologische Intention entspricht dem berühmten Paulus-Zitat: «Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.» (1 Kor 13,12).

86 Vgl. den Text unter <www.hymnarium.de> [03.08.2018], nach: Guido Maria Dreyes – Clemens Blume, *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung*, Leipzig: Reiland, 1909, Zweiter Teil, S. 269f.; Friedrich Wolters, *Hymnen und Sequenzen. Übertragungen aus den lateinischen Dichtern der Kirche vom IV. bis XV. Jahrhundert*, Berlin: Georg Bondi, 1922, S. 90f.

87 Eine Anspielung auf den Schluss der Doxologie *Gloria patri* («Ehre sei dem Vater» etc.): «[...] sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.» Zur Mariensequenz und ihrer parodistischen Umformung vgl. Nikolaus Henkel, «Parodie und parodistische Schreibweise im hohen und späten Mittelalter. Lateinische und deutsche Literatur im Vergleich», in: *Parodie und Verkehrung*, S. 19–43, hier S. 25–28. Die Textgeschichte ist noch nicht geklärt.

auch in einem ironischen Säufer- bzw. Schlemmerlied der Carmina Burana (*Alte clamat Epicurus*, CB 211) beschworen wird.

Mariensequenz, 1. Vers

Verbum bonum et suave
personemus, illud Ave,
per quod Christi fit conclave
virgo, mater, filia. [...]

Lasst uns das gute süsse Wort
laut verkünden jenes Ave,
durch das eine Jungfrau, Mutter, Tochter
zur Wohnung Christi wird. [...]

Parodie, 1. Vers

Vinum bone et suave,
bonis bonum, pravis prave,
cunctis dulcis sopor, Ave
mundana laetitia. [...]

Guter und süsster Wein:
Gut den Guten, schlecht den Schlechten
allen ein süsster Rausch: Sei gegrüsst
du irdische Lust. [...]

Parodie, 6. Vers

Monachorum grex devotus,
clerus omnis, mundus totus,
bibunt adaequales potus
et nunc et in saecula.

Die fromme Schar der Mönche,
der gesamte Klerus, ja der gesamte Erdkreis,
sie alle trinken den Trank, der alle gleichmacht,
jetzt und in alle Ewigkeit.

Eine in ihrer ungezügelten Drastik wesentlich abgeschwächte Fassung brachte es bis zu Orlando di Lasso (1530/32–1594), der daraus eine doppelchörige Motette gestaltete, die zwar den Gesetzen des Kontrapunktes folgt, aber in ihrer rhythmisch prägnanten Homophonie die populäre, stellenweise tänzerische Machart der Vorlage aufnimmt.⁸⁸ Es handelt sich hier um eine doppelte Sublimierung: Nicht nur wird das *Vinum bonum* durch die anspruchsvolle polyphone Verarbeitung auf eine artifizielle Ebene gehoben, auch der Text ist geglättet, ja in Zeiten der Gegenreformation theologisch diszipliniert, indem hier der positiv gewertete Weingenuss mit dem Weinwunder der Hochzeit von Kanaa legitimiert wird, welches – wiederholt in der Eucharistie der Messe – leibliche und geistige Freuden bereiten möge. Ein Faktum, das durch ein jubelndes «*Fiat – Fiat*» bestätigt wird, das sich die dialogisierenden Chöre gleich einem Ballspiel in einem sich steigernden heiteren Wettkampf zuwerfen.

88 Besonders ins Ohr fallen die Stellen im Tripel-Metrum auf «*vinum cor laetificat*» oder auf das in den freudig beschwingten Schluss im (mixolydischen) G-Modus führende «*quod laetantes hic bibemus, tale vinum porrigat*». Die Motette wurde 1570 bei Adam Berg in München sowie im posthum erschienenen *Magnus opus musicum* von 1604 gedruckt. Vgl. die Ausgabe in: Orlando di Lasso, *The complete motets*, ed. Peter Bergquist, Madison: A-R Editions, 1995-2007, Bd. 7 (1998). Zu den Verbreitungswegen weiterer Kontrafakta bei Lasso vgl. u.a. Bernhold Schmid, «Lasso's «Fertur in convivii»: on the history of its text and transmission», in: *Orlando di Lasso studies*, ed. Peter Bergquist, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 116–131. Der Text des Stücks ist eine Parodie auf einen Textausschnitt aus der Vagantenbeichte des Archipoeta (CB 191). Vgl. auch Peter Bergquist, «Humor in the motets of Orlando di Lasso», in: «*Recevez ce mien petit labeur*». *Studies in Renaissance music in honour of Ignace Bossuyt*, ed. Mark Delaere and Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 2008, S. 28–34.

Bei Orlando di Lasso (1570)

Vinum bonum et suave,
 nunquam bibi vinum tale,
 vinum cor lætificat.
 Vinum purum et germanum
 morbos pellit reddens sanum
 corpus, quod rectificat:
 Vinum bonum mere sumptum
 senem facit mire promptum
 formosulis commendans.
 Christus vinum semel fecit
 ex aqua, quod non deficit,
 et bibentes saturans.
 Ne mimeris semel factum,
 sed mirere tale factum
 in vite quotidie.
 Ergo Christum invocemus,
 quod lætantes hic bibemus,
 tale vinum porrigat.
 Fiat.

Wein, so gut und lieblich,
 nie habe ich solchen Wein getrunken,
 Wein, der das Herz erfreut.
 Reiner, echter Wein
 vertreibt Beschwerden, macht gesund
 und erfrischt den Leib:
 Guter Wein, pur getrunken,
 stellt dem Greise, ganz erstaunlich,
 Freude an der Schönheit wieder her.
 Einst schuf Christus aus dem Wasser Wein,
 dem es an nichts mangelte,
 und der den Durst der Trinker löschte.
 Staune nicht über dieses einmalige Geschehnis,
 sondern staune,
 dass es täglich geschieht.
 Drum wollen wir Christum anrufen,
 weil wir fröhlich hier den Wein trinken,
 den er uns bieten möge.
 So sei es!

Diese Motette wiederum wurde von Lasso durch subtile musikalische Parodierung zu einer achtstimmigen Messe umgeformt, das heisst, er hat ihre Musik in damals üblicher, höchst elaborierter Weise auf die Messesätze des Ordinariums übertragen, sie erklang also in ihrer erhabensten Form im Gottesdienst auf den Text der Messe.⁸⁹ Dem einen oder anderen musikalisch gebildeten Kenner unter den Zuhörern dürfte bei den so hintergründig vertonten heiligen Worten ein Schmunzeln des Wiedererkennens über das Gesicht gehuscht sein. Metamorphosen noch und noch,⁹⁰ nun sind sie aber in den Bereich der

89 Die Parodiemesse *Ad imitationem vinum bonum* erschien 1577 in Paris bei Le Roy et Ballard. Vgl. die Ausgabe in: Orlando di Lasso, *Messen 18-23: Messen der Drucke Paris 1577 und Nürnberg 1581*, hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1965 (= Sämtliche Werke. Neue Reihe, 5). Zu Motette und Messe vgl. Anthony F. Carver, *Cori spezzati. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, 2 Bde., Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1988, Bd. 1, S. 101–103. Der tänzerische Duktus der Motette überträgt sich auf inhaltlich ganz bestimmte Stellen wie «Deum de Deo», «et resurrexit», «et iterum venturus est cum gloria» oder «Et in spiritum sanctum, Dominum vivificantem» (im Credo), ins Tripel-Metrum fällt der Satz bei «resurrectionem mortuorum» (Credo) bzw. im «Pleni sunt coeli et terra gloria tua» oder «Hosanna in excelsis» im Sanctus. Im 2. Kyrie werden die «Fiat»-Rufe der Motette aufgenommen.

90 Der Gestaltwandel setzte sich noch fort: In einem Jesuitendrama wurde aus Lassos *Vinum-bonum*-Motette eine lächerliche Posse, die zur leichteren Akzeptanz der ersten Lehre bewusst als disziplinierendes moralisch-didaktisches Mittel eingesetzt wurde. Vgl. Christel Meier-Staubach, «Sakralität und Komik im lateinischen Drama der Frühen Neuzeit», in: «*risus sacer – sacrum risibile*». *Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel*, hrsg. von Katja Gvozdeva und Werner Röcke, Bern u.a.: Peter Lang, 2009 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F., 20), S. 163–184, hier S. 173–174.

elitären Kirchenkunst emigriert. Die feinsinnige Komik findet im ästhetischen Spiel der Musik selbst statt, die zur Vermittlerin zwischen Immanenz und Transzendenz aufsteigt. Im «neuen Lied» des ewigen Gotteslobes ist das himmlische Lächeln der Gottesmutter oder der Engel gleichsam verhüllt eingraviert, der Gesang hiermit künstlerisch nobilitiert. Sowohl im mittelalterlichen liturgischen Drama wie in der emanzipierten Kunstmusik der Renaissance wurde die komische Parodie, die – wie zu zeigen war – ihrerseits der Theologie des Christentums inhärent ist, aber auch zu einem Akt menschlicher Freiheit.

Abstract

Parodying the Blessed Sacrament, as demonstrated by the Fools and Drinkers Masses or the Gamblers Masses of the *Carmina Burana*, appears ambivalent, if not blasphemous, from today's perspective. As religion has become taboo we have lost our understanding of such sometimes gross forms of the grotesque. Yet violations of the sacrosanct require an organised structure that can be first violated and afterwards restored. Within the restricted medieval world view, this structure was the rite – often also referred to as the “holy game” – in which perceptions of the order of being, which gave expression and meaning to human existence, converged. The parodic strategies, by reversing the semantic content of liturgical models, provocatively symbolised the negative aspects of saintly life and therefore served, among other purposes, as psychological relief or social criticism. Artistic creativity developed within the intertextual play with the different levels of meaning. This creativity, through its potential as a medium, enabled the secular to be elevated and auratically charged while at the same time allowing the sacred to be put into perspective. Its motifs, symbolisms and structures are therefore to be explored because they contain elementary cultural phenomena which in the early modern period would take the form of the liberated arts.

Bibliographie

- Abt Suger von Saint-Denis. *Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hrsg. von Andreas Speer und Günther Binding, Darmstadt: WBG, 2005.
- Ameln Konrad, «Resonet in laudibus» – «Joseph, lieber Joseph mein!», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 15 (1970), S. 52–112.
- Angenendt Arnold – Meiners Karen, «Erscheinungsformen spätmittelalterlicher Religiosität», in: *Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*, Ausst.kat. Herzog August Bibliothek Nr. 83, Wolfenbüttel: Harrassowitz, 2004, S. 25–35.
- Angenendt Arnold, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt: WBG, 1997.
- Arlt Wulf, *Ein Festoffizium aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 Bde., Köln: Arno Volk, 1970.
- , «The office for the feast of the circumcision from Le Puy», in: *The divine office in the Latin Middle Ages: methodology and source studies, regional developments, hagiography*, ed. Margot E. Fassler and Rebecca A. Baltzer, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 324–343.

- Bayless Martha, *Parody in the Middle Ages. The Latin tradition*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- Berger Peter L., *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin/ New York: de Gruyter, 1998.
- Bergquist Peter, «Humor in the motets of Orlando di Lasso», in: «*Recevez ce mien petit labeur*». *Studies in Renaissance music in honour of Ignace Bossuyt*, ed. Mark Delaere and Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 2008, S. 28–34.
- Boesch Bruno, «Die Deutschen Schriften des St. Galler Mönchs Gallus Kemli», in: *Florilegium Sangallense*, Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag, hrsg. von Otto P. Clavadetscher [u.a.], Sigmaringen: Thorbecke, 1980, S. 123–147.
- Boiadjiev Tzotcho, «Der menschliche Körper und seine Lebenskräfte in der Ideenwelt des Mittelalters. Ein Versuch über die mittelalterliche Erotik», in: *Mensch und Natur im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann und Andreas Speer, 2. Halbbd., Berlin/New York: de Gruyter 1992 (= *Miscellanea mediaevalia*, 21), S. 795–814.
- Bovey Alixe, *Monsters and grotesques in medieval manuscripts*, London: The British Library, 2002.
- Brinzing Armin (Ludwig Finscher), «Parodie und Kontrafaktur (bis 1600)», in: *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 1394–1403.
- Browe Peter, *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*, mit einer Einführung hrsg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer, Berlin 2011 (Originalausg. 1933).
- Bruggisser-Lanker Therese, «Engelsmusik und Marienverehrung. Die Engelweihe der Gnadenkapelle zu Maria Einsiedeln», in: *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, hrsg. von Hubert Herkommer und Rainer Christoph Schwinges, Basel: Schwabe, 2006, S. 177–198.
- , «Gregor der Grosse und der Gregorianische Choral: Kanonisierung im Zeichen göttlicher Inspiration», in: *Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald, München: edition text+kritik, 2013, S. 215–267.
- , «Der Mythos Gregor und die Grundlegung der ‹musica sacra› im heiligen Buch», in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*, 18 (2013), S. 87–105.
- Burke Peter, *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Rudolf Schenda, München: dtv/Klett-Cotta, 1985 (engl. Ausg. 1978).
- Cardelle de Hartmann Carmen, *Parodie in den Carmina Burana*, Zürich: Chronos, 2014 (= *Mediävistische Perspektiven*, 4).
- Carmina Burana. Lateinisch – deutsch*, Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth, hrsg. von dems., München: Heimeran, 1979.
- Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift*, zweisprachige Ausgabe [nach der von B. Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von A. Hilka und O. Schumann], 61995 (1. Aufl. 1979).
- Carver Anthony F., *Cori spezzati. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, 2 Bde., Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1988.
- Dahhaoui Yann, ««Ad instar humilitatis»? Funktionen und Bedeutungen des Kinderbischofspiels im Diskurs der Zeitgenossen», in: *Ritual und Reflexion. Historische Beiträge zur Vermessung eines Spannungsfeldes*, hrsg. von Dominik Fugger, Benedikt Kranemann und Jenny Lagaude, Darmstadt: WBG, 2015, S. 13–34.

- Deutz Rupert von, *De divinis officiis [1111/1112]. Der Gottesdienst der Kirche*, 4 Bde., 1. Teilbd., auf der Textgrundlage der Edition von Hrabanus Haacke neu hrsg., übers. und eingel. von Helmut und Ilse Deutz, Freiburg i.Br. [u.a.]: Herder, 1999 (= Fontes Christiani, 33/1).
- Dillon Emma, *Medieval music-making and the «Roman of Fauvel»*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Dinzelbacher Peter, *Unglaube im «Zeitalter des Glaubens». Atheismus und Skeptizismus im Mittelalter*, Badenweiler: Wiss. Verlag Bachmann, 2009.
- Dreves Guido Maria – Blume Clemens, *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung*, Leipzig: Reisland, 1909.
- Ekkehart's IV. *Casus Sancti Galli nebst Proben aus den übrigen lateinisch geschriebenen Abtheilungen der St. Galler Klosterchronik*, übers. von G[erold] Meyer von Knonau, Leipzig: Duncker, 1878.
- Fauvel-studies: allegory, chronical, music and image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146, ed. Margaret Bent and Andrew Wathey, Oxford: Clarendon Press 1998.
- Fischer Kuno, «Über den Witz (1871)», in: *Texte zur Theorie der Komik*, hrsg. von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 2005, S. 74–77.
- Flögel Karl Friedrich, *Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, nach der Ausgabe von 1788 neu bearb. und hrsg. von Max Bauer, München: Müller, 1914.
- Fritz Martin, *Vom Erhabenen. Der Traktat «Peri Hypsous» und seine ästhetisch-religiöse Renaissance im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2011 (= Beiträge zur historischen Theologie, 160).
- Fugger Dominik, «Im Schatten der Saturnalien. Zur Theoriegeschichte der «verkehrten Welt»», in: *Verkehrte Welten. Forschungen zum Motiv der rituellen Inversion*, hrsg. von dems., München: Oldenbourg, 2013 (= Historische Zeitschrift/Beihefte, N.F., 60), S. 11–38.
- Fuhrmann Wolfgang, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2004 (= Musiksoziologie, 13).
- Geistliches Wunderhorn, Grosse deutsche Kirchenlieder*, hrsg. von Becker Hansjakob et al., München: C.H. Beck, 2001.
- Gerhards Albert, *Licht – ein Weg durch die Räume und Zeiten der Liturgie*, Regensburg: Schnell+Steiner, 2011.
- Grebe Anja, «Heilige Narren: Einleitende Überlegungen zur Ästhetik von Sakralität und Komik im Mittelalter», in *Komik und Sakralität*, S. 9–15.
- Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Heinrich Zedler, Halle 1732–1754.
- Gurjewitsch Aaron J., *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München: C.H. Beck, 1997 (russ. Originalausg. 1972).
- Hänggi Anton, *Liturgie und Konzil*, Basel/Frankfurt a.M.: Helbing & Lichtenhahn 1994, S. 12–13.
- Harris Max, *Sacred folly. A new history of the feast of fools*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2011.
- Heer Jacques, *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*, aus dem Französischen von Grete Osterwald, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1986 (frz. Originalausg. 1983).
- Heilmann Anja, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007 (= Hypomnemata, 171).
- Heinzer Felix, «Rex benedicite veni. Der Weihnachtsbesuch Konrads I. in St. Gallen im Dezember 911», in: *Adel und Königtum im mittelalterlichen Schwaben*, Fs. für Thomas Zotz zum 65. Geb., hrsg. von Andreas Bihrer, Mathias Knäble und Heinz Krieg, Stuttgart: Kohlhammer 2009, S. 115–126.

- Henkel Nikolaus, «Parodie und parodistische Schreibweise im hohen und späten Mittelalter. Lateinische und deutsche Literatur im Vergleich», in: *Parodie und Verkehrung*, S. 19–43.
- Herkommer Hubert, «Frau Welt und Fortuna, Kreis und Quadrat. Weltbilder des europäischen Mittelalters», in: *Weltbilder*, hrsg. von Maja Svilar und Stefan Kunze, Bern u.a.: Peter Lang, 1993 (= *Collegium generale*, Universität Bern, Kunsthistorische Vorlesungen, 1991/1992), S. 177–228.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 182001 (Originalausg. 1938).
- Jungmann Irmgard, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2002.
- Kemper Tobias A., «Jesus Christus risus noster. Bemerkungen zur Bewertung des Lachens im Mittelalter», in *Komik und Sakralität*, S. 16–31.
- Kohler Gun-Britt, «Karneval und kultureller Raum. Überlegungen zu Bachtins Konzept des Lachens», in: *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750)*, hrsg. von Stefan Biesenecker und Christian Kuhn, Bamberg: University of Bamberg Press, 2012 (= *Bamberger Historische Studien*, 8), S. 29–52.
- Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Anja Grebe und Nikolaus Staubach, Bern u.a.: Peter Lang, 2005 (= *Tradition–Reform–Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters*, 9).
- Kröll Katrin, «Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. Eine Einführung», in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. von ders. und Hugo Steger, Freiburg i.Br.: Rombach, 1994, S. 11–93.
- Kügler Karl, Art. «Fauvel», in: *MGG2S*, Bd. 3 (1998), Sp. 372–379.
- Kühne Hartmut, *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilumsanweisungen im römisch-deutschen Regnum*, Berlin: de Gruyter, 2000 (= *Arbeiten zur Kirchengeschichte*, 75).
- Kuschel Karl-Josef, ««Christus hat nie gelacht»? Überlegungen zu einer Theorie des Lachens», in: *Vom Lachen*, S. 106–128.
- Lang Bernhard, *Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, München: C.H. Beck, 1998.
- Langer Otto, *Christliche Mystik im Mittelalter*, Darmstadt: WBG, 2004.
- Lasso Orlando di, *The complete motets*, ed. Peter Bergquist, Madison: A-R Editions, 1995–2007.
- , *Messen 18–23: Messen der Drucke Paris 1577 und Nürnberg 1581*, hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1965 (= *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, 5).
- Le Goff Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, mit einem Nachwort von Rolf Michael Grube, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004 (frz. Originalausg. 1999).
- Lehmann Paul, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart: Hiersemann, 2., neubearb. und erg. Aufl. 1963 (1. Aufl. 1922).
- Leuppi Heidi, *Der Liber Ordinarius des Konrad von Mure. Die Gottesdienstordnung am Grossmünster Zürich*, Freiburg i.Üe.: Universitätsverlag, 1995 (= *Spicilegium Friburgense*, 37).
- Lug Robert, «Minnesang und Spielmannskunst», in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber: Laaber-Verlag, 1991 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 2), S. 294–333.
- Marquard Odo, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München: Wilhelm Fink, 2003.

- Meier-Staubach Christel, «Sakralität und Komik im lateinischen Drama der Frühen Neuzeit», in: *«risus sacer – sacrum risibile». Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel*, hrsg. von Katja Gvozdeva und Werner Röcke, Bern u.a.: Peter Lang, 2009 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F., 20), S. 163–184.
- , «Verkehrte Rituale. Umkehrung, Parodie, Satire und Kritik», in: *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa 800–1800*, hrsg. von Babara Stollberg-Rillinger [u.a.], Ausst.kat. Darmstadt: WBG, 2008, S. 181–198.
- Mezger Werner, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz: Universitätsverlag, 1991 (= Konstanzer Bibliothek, 15).
- Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919 (Das)*, hrsg. von Rudolf Schützeichel, mit Beiträgen von Rolf Bergmann [u.a.] und einem vollständigen Faksimile, Tübingen: Niemeyer, 1978.
- Mittmann Heike, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster mit Fotografien von Jean Jeras*, hrsg. vom Münsterbauverein, Lindenberg: Kunstverlag Josef Fink, 2002.
- Müller Jan-Dirk, «Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel», in: *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 113–133.
- Nohl Paul-Gerhard, *Lateinische Kirchenmusikteste. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1998.
- Parodie und Verkehrung. Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Seraina Plotke und Stefan Seeber, Göttingen: V&R unipress, 2016.
- Plessner Helmuth, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, hrsg. und mit einem Nachwort von Günter Dux, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1970.
- Rädle Fidel, «Zu den Bedingungen der Parodie in der lateinischen Literatur des hohen Mittelalters», in: *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, hrsg. von Wolfram Ax und Reinhold F. Gleis, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1993 (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, 15), S. 171–185.
- Reiser Marius, «Von allen Lebewesen lacht nur der Mensch – Die griechisch-römische Lachkultur» sowie «Das Lachen in der Bibel und die christliche Lachkultur», in: *Seliges Lächeln*, S. 16–36.
- Religiosus Ludens. Das Spiel als kulturelles Phänomen in mittelalterlichen Klöstern und Orden*, hrsg. von Jörg Sonntag, Berlin/Boston: de Gruyter, 2013 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 122).
- Romano John F., «*Ite potus est*. Liturgical parody and views of late medieval worship», in: *Sacris erudiri*, 48 (2009), S. 275–309.
- Salmen Walter, «Tanzen in Klöstern während des Mittelalters», in: *Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst. 850 Jahre Kloster Michaelstein*, XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996, Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 1999 (= Michaelsteiner Konferenzberichte, 55), S. 67–74.
- Schädler Ulrich, «Brett- und Würfelspiele in Erziehung und Bildung des mittelalterlichen Religiosentums», in: *Religiosus Ludens*, S. 187–209.
- Schieffer Rudolf, «Bleibt der Archipoeta anonym?», in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 98/1–2 (1990), S. 59–79.
- Schmid Bernhold, «Lasso's «Fertur in conviviis»: on the history of its text and transmission», in: *Orlando di Lasso studies*, ed. Peter Bergquist, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 116–131.

- Schmitz Gerhard, «Ein Narr, der da lacht ... Überlegungen zu einer mittelalterlichen Verhaltensnorm», in: *Vom Lachen*, S. 129–153.
- Schnell Rüdiger, «Geistliches Spiel und Lachen. Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter», in *Komik und Sakralität*, S. 76–93.
- Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, hrsg. von Heinrich Bessler und Peter Gülke, Leipzig, VEB Dt. Verlag für Musik, 1973 (= Musikgeschichte in Bildern, 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance, 5).
- Scribner Robert W., *Popular culture and popular movements in Reformation Germany*, London/Ronceverte: The Hambledon Press, 1987.
- Seliges Lächeln und höllisches Gelächter. Das Lachen in Kunst und Kultur des Mittelalters*, hrsg. von Winfried Wilhelmy, Ausst.kat. Mainz: Schnell+Steiner, 2012 (= Publikationen des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz, 1).
- Sonntag Jörg, «Vita religiosa als Spiel. Kurze Erwägungen zu einem komplexen Phänomen», in: *Religiosus Ludens*, S. 63-78.
- Staerkle Paul, *Beiträge zur spätmittelalterlichen Bildungsgeschichte St. Gallens*, St. Gallen 1939 (= Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 40).
- Turner Victor, *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*, Frankfurt/New York: Campus, [Neuauf.] 2005 (engl. Originalausg. 1969).
- Vom Lachen: einem Phänomen auf der Spur*, hrsg. von Thomas Vogel, Tübingen: Attempo, 1992.
- Werner Jakob, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, aus Handschriften gesammelt von Jak. Werner, Aarau: Sauerländer, ²1905.
- Wilhelmy Winfried, «Mit Zucht und Bescheidenheit: Das Lächeln der Madonna», in: ders., *Seliges Lächeln*, S. 182–195.
- Wolters Friedrich, *Hymnen und Sequenzen. Übertragungen aus den lateinischen Dichtern der Kirche vom IV. bis XV. Jahrhundert*, Berlin: Georg Bondi, ²1922.

YUSUKE TAKAMATSU (Zürich)

Warum blieb die «Unvollendete» von Franz Schubert D 759 unvollendet? Das Scherzo als möglicher Schlüssel zur Erklärung

Einleitung

Franz Schuberts «unvollendete» *h-Moll-Sinfonie Nr. 7* D 759 ist vor allem als zweisätziger Torso bekannt, es existiert aber auch das Fragment eines wohl als Tanzsatz anzusehenden weiteren Satzes. Bisher sind deshalb viele Spekulationen darüber angestellt worden, warum Schubert dieses Werk nicht vollendete, oder noch genauer gesagt: warum Schubert dieses Werk als zweisätziges seinem Freund Anselm Hüttenbrenner übergab, eventuell sogar als wohl fertig angesehenes Dankesgeschenk, obwohl er einen weiteren Satz zu komponieren und sogar zu instrumentieren begann.

Bereits im 19. Jahrhundert fand sich die Meinung, dass Schubert diese Sinfonie überhaupt als zweisätziges Werk und damit als «vollendet» konzipiert habe¹. Diese Meinung wird häufig auch noch im 20. Jahrhundert vertreten, repräsentiert etwa von der Behauptung «Das Bruchstück [ist] in seiner Zweisätzigkeit [...] innerlich vollendet»². Dies wird ergänzt durch Urteile wie jenes, der zweite Satz erhalte ein stärkeres Gewicht und damit entfalle der «Raum für ein Scherzo oder gar ein Ansatzpunkt für ein Finale»³.

Als Beweis dafür, dass Schubert diese Sinfonie als zweisätziges Werk habe gelten lassen, gilt sein Dankschreiben vom 20. Juli 1823 an den Steiermärkischen Musikverein für das Ehren-Mitglied-Diplom, das er im April desselben Jahres erhalten hatte. In diesem Brief plante Schubert, «eine meiner Sinfonien in Partitur zu überreichen», um «auch in Tönen

* Für die wertvollen Ideenvorschläge und Verfeinerungen des Aufsatzes schulde ich Prof. em. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen tiefsten Dank. Herzlich bedanke ich mich auch bei Gian Marco Lori sowie Andreas Hösl für die Textprüfung des Deutschen sowie bei Ezra Toback für die des englischen Résumés. Der vorliegende Aufsatz entstand in Zusammenhang mit der Arbeit an einer Dissertation des Verfassers an der Universität Zürich, die durch das Schweizer Bundes-Exzellenz-Stipendium für ausländische Forschende und Kunstschaffende (Verfügung Nr. 2015.0132) sowie den Forschungskredit der Universität Zürich (Verfügung Nr. FK-18-073) ermöglicht wird.

1 Maurice J. E. Brown, *Schubert: a critical biography*, London: Macmillan, 1958, S. 119: «it [the first question] arose in the years immediately following the production of the work».
 2 Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Leipzig: Peters, 1953, Bd. 1, S. 274.
 3 Joseph Müller-Blattau, «Schuberts «Unvollendete» und das Problem des Fragmentarischen in der Musik», in: *Das Unvollendete als künstlerische Form*, hrsg. von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bern: Francke, 1959, S. 141–153, hier S. 144.

meinen lebhaften Dank auszudrücken»⁴. Dies scheint auch mit der Tatsache übereinzustimmen, dass Josef Hüttenbrenner viele Jahre später im Brief an Johann Herbeck vom 8. März 1860 berichtet, dass Schubert die Partitur der beiden vollendeten Sätze «zum Danke» für die Verleihung des Ehrendiploms seinem Bruder Anselm Hüttenbrenner geschenkt habe⁵, der die Partitur danach lange besessen hat. Die Authentizität des Dankschreibens ist wegen des Verlusts des Originals bisher jedoch mehrfach bezweifelt worden⁶. Wie die neueste Studie von David Montgomery betreffend eine Untersuchung der Handschrift zeigt, soll das überlieferte Dankschreiben nicht von Schubert selbst, sondern von Anselm Hüttenbrenner geschrieben worden sein⁷. Wenn dieses aber nur eine Abschrift ist und das authentische Original verloren gegangen ist⁸, was wiederum auch nicht definitiv widerlegt wird, sind die bisher akzeptierten Meinungen, dass Schubert das zweisätziges Werk als Geschenk «damit gewissermaßen der Öffentlichkeit übergeben»⁹ wollte und dass der Komponist die ersten zwei Sätze als vollendet angesehen habe, immer noch gültig.

Dagegen deutet Michael Griffel darauf hin, dass die Sinfonie unvollendet sei, da der Entwurf, den Schubert jeweils nach der Anfertigung zu vernichten pflegte, noch vorhanden ist, und dass damit Schubert die Zweisätzigkeit nicht als fertiges Resultat angesehen habe¹⁰. Montgomery behauptet hingegen, dass Schubert – wegen des Vorhandenseins eines konventionellerweise erst nach der Anfertigung eines Werks erstellten Titelblattes – wohl den Entwurf der ganzen Sinfonie zumindest als Idee vollendet habe¹¹. Da das Faktum insofern aus dem jetzigen Quellenbestand nicht eindeutig bestimmt werden kann, muss der Grund der Unvollendetheit unter einem analytischen, werkimmanenten Aspekt untersucht werden, wie etwa Feigl Einsteins Argument, dass ein Scherzo im traditionellen Stil, einen «Allgemeinenplatz» darstellend, sich in das Konzept der vorangegangenen Sätze nicht hätte einfügen lassen¹².

4 Schubert: *Die Dokumente seines Lebens*, Erweiterter Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1980, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, S. 200.

5 In einem Brief an Johann Herbeck vom 8. März 1860. Siehe Schubert: *Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1966, S. 497.

6 Für das Nähere siehe Werner Aderhold, «Vorwort», in: *Sinfonie Nr. 7 in h*, hrsg. von ders., Kassel: Bärenreiter, 1997 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/3), S. XII.

7 David Montgomery, *Unfinished history: a new account of Franz Schubert's symphony in B minor: manuscripts, paper, handwriting, structural concepts, compositional dates, and an essay on performance*, Boca Raton: Brown Walker Press, 2017, S. 165.

8 Siehe Kommentar zum Abdruck des Schreibens, in: *Franz Schubert: Briefe und Schriften*, hrsg. Otto Erich Deutsch, Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1954, S. 72. «Original verschollen. (Das Manuskript beim Steiermärkischen Musikverein, reproduziert in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 24. Mai 1905, ist nur eine Abschrift.)»

9 Walther Dürr und Christa Landon, «Nachwort», in: *Franz Schubert: Sinfonie in h-moll «Die Unvollendete»*, Salzburg: Katzbichler, 1978 (= Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 3), S. II.

10 L. Michael Griffel, «A reappraisal of Schubert's methods of composition», in: *The Musical Quarterly*, 63/2 (1977), S. 186–210, hier S. 190.

11 Montgomery, *Unfinished history*, S. 99.

12 Franz Schubert, *H moll Symphonie*, Reprod. des Autogr., München: Drei Masken Verlag, 1923, S. 236. Zitiert nach Margret Jestremski, Art. «Unvollendete», in: *Schubert-Enzyklopädie*, hrsg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski; Tutzing: Schneider, Bd. 2, 2004 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 14), S. 783.

Die bisherigen Vermutungen beruhen grundsätzlich auf folgender Basis:

- 1) Zufriedenheit Schuberts mit den beiden ersten Sätzen¹³;
- 2) Nachahmung oder Einschüchterung durch das übermächtige Vorbild Beethoven¹⁴;
- 3) ästhetisches oder programmmäßiges (außerkompositionstechnisches) Problem¹⁵;
- 4) Quellenverlust oder Störung durch andere Kompositionen¹⁶.

Da die Unvollendetheit der vorliegenden Sinfonie bisher nicht durch die werkimmanente, analytische Auseinandersetzung mit dem Scherzo untersucht werden ist, zielt der vorliegende Aufsatz darauf ab, anhand der konzeptuellen Entwicklung in den sinfonischen Tanzsätzen¹⁷ Schuberts eine neue Hypothese für diese Unvollendetheit vorzulegen.

-
- 13 Neben den oben angeführten Literaturen finden sich bereits immerhin auch Behauptungen, dass das Scherzo der «unvollendeten» Sinfonie, im Vergleich zu den beiden ersten Sätzen, als unreif zu betrachten sei. Dabei werden sie jedoch nicht durch die Stilentwicklung der ganzen sinfonischen Tanzsätze beurteilt, was der vorliegende Aufsatz aufzeigen soll. Siehe Herbert F. Peysers, «The epic of the unfinished», in: *The Musical Quarterly*, 14 (1928), S. 639–660, hier S. 660; Hans Gál, «The riddle of Schubert's Unfinished Symphony: a contribution to the psychology of musical creative work», in: *The Music Review*, 1 (1940), S. 63–67, hier S. 64.
 - 14 Kloiber stellt eine Spekulation zur Zweisätzigkeit im Zusammenhang mit Beethoven an, etwa Schubert sei «zu der Überzeugung gelangt [...], in den beiden Sätzen alles wesentliche ausgesagt haben, so daß ihm, ähnlich wie Beethoven in der Klaviersonate op. 90, eine viersätzliche Fassung überflüssig erschien». Im Zusammenhang mit Beethoven vermutet Chusid auf andere Weise, dass Schubert dieses Werk vielleicht deshalb abgebrochen hat, weil er in seiner Thematik Anklänge an Beethoven entdeckt hatte. Steinbeck zitiert aber die beiden Behauptungen und schreibt, die «am hartnäckigsten sich haltende Meinung» sei «auch durch den Quellenstand nicht auszurotten». Siehe: Rudolf Kloiber, *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964, S. 129; Martin Chusid, «Beethoven and the Unfinished», in: *Symphony in B minor (Unfinished): an authoritative score, Schubert's sketches, commentary, and analysis*, New York: Norton, 1968 (= Norton Critical Score), S. 98–110, zitiert nach Peter Andraschke, *Franz Schubert. Sinfonie Nr. 7 h-Moll, «Unvollendete»: Einführung und Analyse zur Taschenpartitur*, Mainz: Goldmann Schott, 1982, S. 81; Wolfram Steinbeck, «Die Sinfonien», in: *Schubert Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel: Bärenreiter, 1997, S. 549–669, hier S. 634.
 - 15 Schering stellte beispielsweise die These auf, dass die Erzählung «Mein Traum» das Programm der beiden ersten Sätze sei und dass Schubert sehr schnell eingesehen haben dürfte, dass «eine solche Fortsetzung [...] einen Verstoß gegen die Logik seines in den beiden ersten Sätzen durchgeführten Programms bedeute». Die neuere These von Hori basiert auch auf solcher zweisätzigen Vollständigkeit und der Existenz des Programms, dass die vollendeten zwei Sätze als «Verlust des Liedes» und «Wiedergeburt des Liedes» bereits vollständig seien. Siehe: Arnold Schering, *Franz Schuberts Symphonie in h-moll («Unvollendete») und ihr Geheimnis*, Würzburg: Tritsch, 1939; Tomohei Hori, *Geburt von Franz Schubert: eine Odyssee um Verlust und Wiedergeburt* [auf Japanisch], Tokio: Hosei University Press, 2016, S. 250 ff.
 - 16 Der für Schubert lukrative Kompositionsauftrag wie die Wandererfantasie (November 1822) dürfte ihn veranlassen haben, die Komposition nicht mehr fortzusetzen. Goldschmidts Meinung, die Wandererfantasie «als das Äquivalent zu dem ungeschriebenen oder verschollenen Schlußsatz der Sinfonie verstanden» zu werden, wird hier zitiert durch Jestremski, «Unvollendete», S. 783; Hans-Joachim Hinrichsen, *Franz Schubert*, München: C.H. Beck, 2014, S. 59.
 - 17 Im vorliegenden Aufsatz werden die beiden Satztypen vom Menuett und Scherzo zusammen als «Tanzsatz» behandelt, denn sie können nicht eindeutig bestimmt werden, weil sie auch bereits im 19. Jahrhundert des Öfteren noch synonym gebraucht wurden. Siehe Wolfram Steinbeck, Art. «Scherzo», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 13. Auslieferung, Winter 1985/86, S. 1–12, hier S. 8.

Die bis hierfür angestellte Untersuchung liefert möglicherweise den Kontext für ein neues Argument.

Zunächst einmal wird die Stilverwandlung dieses Satztypus im sinfonischen Schaffen Schuberts geklärt, so dass man das vorliegende Stück im ganzen Œuvre richtig verorten kann.

Frühe Werke

Bereits in den ersten beiden Sinfonien lässt sich die Schubertsche Kernidee erkennen: Der Tanzsatz besteht aus dem Hauptsatz, dem Trio, und dem «da capo» des Hauptsatzes, und jeder wird mit einem ständig wiederholten rhythmischen Gerüst aufgebaut. Der Hauptsatz besteht aus zwei wiederholten Teilen, wobei das vier Takte umfassende Thema im ersten Teil sequenziert wird. Durch diese Sequenzierung moduliert der erste Teil meistens, wie im Tonarten-Ablauf der Sonatenform, zur Dominante (Dur) oder zur Durparallele (Moll), sofern er nicht in der Tonika bleibt.

Der zweite Teil besteht, wie in der Sonatenform, aus dem durchführenden Mittelteil und der Reprise des ersten Teils, wobei die rhythmische Verarbeitung im Mittelteil stattfindet und die Reprise durch die harmonische Anpassung in der Tonika schließt. Da das Trio in der Regel einfacher als der Hauptsatz konstruiert ist, wird im vorliegenden Aufsatz das Augenmerk lediglich auf den Hauptsatz gerichtet.

Als Beispiel soll das «Menuetto» der *ersten Sinfonie* D 82 (entstanden im August 1813) dienen. Das viertaktige Thema besteht aus ganzen Noten und drei Vierteln, die aber komplementär stets in irgendeiner Stimme erklingen, was eine Grundidee des Tanzsatzes durch Schuberts ganzes Œuvre so bleibt (Bsp. 1). Nachdem das Thema dann noch zweimal sequenziert wird, wird am Schluss nur der Viertelrhythmus wiederholt und eine zweitaktige, aus dem Viertel stammende Achtel-Phrase hinzugefügt, damit die Metrik am Ende des ersten Teils abweicht.

Obwohl der erste Teil monothematisch ist, ergibt sich am Ende des ersten Teils die Dominante als Ergebnis der Themensequenzierung. Im Mittelteil werden die zwei rhythmischen Muster von Vierteln und Achteln verarbeitet. Die Idee, das Motiv aus dem Ende des ersten Teils als Hauptmaterial des durchführenden Mittelteils zu übernehmen, überträgt Schubert häufig auch in andere Gattungen. Wichtig ist aber zu erkennen, dass hier die aus dem ersten Teil stammenden Materialien im Mittelteil verarbeitet werden.

Bsp. 1: Franz Schubert: *Sinfonie Nr. 1* D 82, 3. Satz Menuetto, Hauptsatz, T. 1–34¹⁸. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

MENUETTO
Allegretto *)

Flauto
Oboe I, II
Clarinetto I, II
in La/A
Fagotto I, II
Corno I, II
in Re/D
Tromba I, II
in Re-/La/D-A
Timpani
in Re-/La/D-A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
e Basso

40

*) Autograph: ursprünglich Allegro vivace; wahrscheinlich in Allegretto geändert. Stimmen: Allegro. **) Zur Dynamik siehe Vorwort.

18 Franz Schubert, *Sinfonien Nr. 1–3*, hrsg. von Arnold Feil und Christa Landon, Kassel: Bärenreiter, 1967 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/1), S. 40 f.

19

Musical score for measures 19-26. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) melody in the upper voice and a piano (pp) accompaniment in the lower voice. The melody consists of eighth-note patterns with some ties. The accompaniment includes chords and moving lines. Dynamic markings include p and pp.

27

Musical score for measures 27-34. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a forte (f) melody in the upper voice and a forte (f) accompaniment in the lower voice. The melody consists of eighth-note patterns with some ties. The accompaniment includes chords and moving lines. Dynamic markings include f, sf, and fp.

In der *dritten* und *vierten Sinfonie* bleiben diese Grundideen bestehen. Ferner ist noch das in diesem Satztypus spezifische Variationsverfahren zu berücksichtigen, wobei ein Motiv im Mittelteil rhythmisch beibehalten, aber melodisch variiert erscheint.

Beispielsweise wird der durch die Hemirole charakterisierte Grundrhythmus des Menuettos der *vierten Sinfonie* D 417 stets im Mittelteil beibehalten, aber melodisch variiert, bis der normale drei-Viertel-Takt am Ende des Mittelteils erscheint (T. 31–38). Die Idee, mit dem gleichen Rhythmus eine neue Melodie im Mittelteil zu konstruieren, begegnet zudem auch in der späteren *D-Dur-Klaviersonate* D 850. In der *fünften Sinfonie* D 485 wird im Mittelteil ein Durchführungsverfahren mit dem neuen Mittel durchgeführt, indem hinter dem viertaktigen, stets sequenzierten Kopfstemma eine neue Gegenstimme in den Bläsern erscheint. Dabei bleibt aber die Idee des beibehaltenen Grundrhythmus bestehen.

Der Scherzosatz der nächsten, der *sechsten Sinfonie* D 589 enthält dann ein deutliches Zeichen des Entwicklungsstadiums zu den mittleren drei Sinfonien und zur «großen» Sinfonie: doppelte Länge im Vergleich zu den Tanzsätzen der vorigen Sinfonien und die strukturelle Ausweitung des ersten Teils. In diesem Satz wird die in der *Fünften* ausprobierte Idee der neuen Gegenstimme nicht mehr übernommen, sondern die in der *Dritten* und *Vierten* versuchte Idee der melodischen Variation weiterverfolgt. Dabei wird die Melodie natürlich sequenziert, nämlich vielfach moduliert. Wenn man bedenkt, dass Schubert dieser *sechsten Sinfonie* die Überschrift «Große Sinfonie in C» gegeben hat¹⁹, obwohl diese Sinfonie heute zwar als die «Kleine» im Vergleich zur späteren «Großen» bekannt ist, scheint es, als ob der Komponist diese Länge des Mittelteils mit der Modulation bestreiten wollte. Darin liegt wohl der Grund für die Länge dieser Sinfonie, die mit den zahlreichen Modulationen begründet werden dürfte.

Ein weiterer Grund für diese Länge liegt in der Struktur des ersten Teils: Dieser wird zum ersten Mal im sinfonischen Schaffen Schuberts zweiteilig, was einen qualitativen Sprung gegenüber den vorigen, sinfonischen Tanzsätzen zeigt. Nachdem der erste Teil mit dem C-Dur-Thema eröffnet wird, erscheint im Takt 21 eine neue Figur, die damit das Wesen des «zweiten Themas» bestätigt (Bsp. 2). Das neue Thema setzt auf dem dopedominantischen Orgelpunkt von D ein, aber vor der Festsetzung des dominantischen G-Durs weicht es plötzlich nach Es-Dur ab (T. 33). Der zuerst vermiedene, vollkommene Ganzschluss nach G-Dur erfolgt erst am Ende des ersten Teils, nämlich im Takt 46. Dies lässt erkennen, dass die Tonartenstruktur des ersten Teils, der in der Tonika beginnt und am Ende in der Dominante schließt, sich ähnlich wie bei den früheren Sinfonien zeigt, obwohl hier ein neues Thema eingeleitet wird. Dieser hier zu beobachtende Ansatz zur Zweiteiligkeit des ersten Teils, die hier aber insofern noch nicht ganz raffiniert erreicht wird, als der Einsatz des zweiten Themas wegen der Tonart nicht vollständig wahrgenommen werden kann, wird durch die weiteren Sinfonien bis zu D 944 weiterentwickelt.

19 Steinbeck, «Die Sinfonien», S. 610.

27

Fl.
fp fp fp fp ff fz fz fz fp fp

Ob.
fp fp fp fp ff f^z f^z f^z

Cl.
(in Do)
fp fp fp fp ff f^z f^z f^z fp fp

Fag.
a²
fp fp cresc. fp ff f^z f^z f^z fp p

Cor.
(in Do)
fp fp fp fp ff

Trb.
(in Do)
ff

Timp.
(in Do-Sol)
ff

V. I.
fp cresc. fp fz ff fz fz fz p

V. II.
fp cresc. fp f^z ff f^z f^z f^z p

Va.
fp fp cresc. fp ff f^z f^z f^z fp p

Vc. e B.
fp fp cresc. fp ff fz fz fz fp p

Experimentelle Periode

Nach dieser Sinfonie folgt eine längere Pause des instrumentalen Schaffens, die in der Forschung inzwischen umstrittenen «Jahre der Krise»²¹ von 1818–1823, in denen zahlreiche fragmentarische Werke entstanden sind. In diesem Zeitraum entstanden auch im sinfonischen Schaffen drei unvollständige Scherzi, unter denen sich das Scherzo der «unvollendeten» *Sinfonie Nr. 7* D 759 findet. Diese drei Stücke betreiben sowohl die bereits in der *Sechsten* versuchte Zweiteiligkeit des ersten Teils (bezüglich der Ausweitung des Dominant-Bereichs und der Einführung des zweiten Themas) und lassen auch jeweils verschiedene kompositionstechnische Experimente erkennen.

Das Scherzo der *D-Dur-Sinfonie* D 708A, vermutlich beim Jahreswechsel von 1820 zu 1821 komponiert, ist in der Form eines Particells überliefert, wobei der Hauptsatz des Scherzos bis zum Ende des Mittelteils und das Trio bis zum Anfang des wiederholten ersten Teils geschrieben ist. Die Ausweitung des Dominant-Bereichs ist in diesem Satz gut zu beobachten (Bsp. 3). Nach der fugierten Einleitung setzt das Satzthema in der unteren Stimme in D-Dur ein (T. 17). Nachdem dieses Thema für acht Takte vorgestellt wird, wiederholt sich das Thema in der oberen Stimme in A-Dur vom Takt 25 an für gekürzte sechs Takte, worauf die codettaartige, achttaktige Periode folgt (T. 31–36 mit zweitaktiger Wiederholung). Der erste Teil zielt aber nicht zum Schluss hin, sondern verläuft weiter im Fortefortissimo, in A-Dur bleibend, und erst ab dem Takt 49 kommt die Codetta. Hier wird zwar einerseits der Dominant-Bereich mehr als in den vorigen Sinfonien erweitert. Andererseits aber wird die Feststellung des dominantischen Bereichs nicht erreicht, denn die Themenvorstellung in A-Dur wird nicht als zweites Thema, sondern als die Folge des ersten Themas wahrgenommen, sowohl weil das erste Thema gänzlich kurz ist, als auch weil der Dominant-Bereich mit der gleichen thematischen Gestalt beginnt. Auf diese Weise erfolgt in diesem Satz die Ausweitung des Dominant-Bereichs, nicht aber wirklich die Ausrichtung auf eine klare Zweiteiligkeit.

Auch lässt dieses Stück eine neuartige, kompositionstechnische Idee erkennen: Nicht im Mittelteil wie sonst, sondern bereits am Anfang wird eine Begleitfigur als fugierter Satz kontrapunktisch verarbeitet, damit das Hauptthema dann auf diesem Hintergrund im Takt 17 neu erscheinen kann. Diese Idee hat Schubert nur einmal ausprobiert und wahrscheinlich wieder fallen gelassen. Man kann wohl spekulieren, warum er diese Idee nicht weiterverfolgte: Er dürfte hier auf die Schwierigkeit gestoßen sein, mit dem lockeren Kontrapunkt den ersten Teil zu bauen, weil das Thema mit dem zweiten Einsatz bereits zur Dominante gelangt und nichts Weiteres durchgeführt werden kann. Offenbar versuchte Schubert hier, mit dem fugierten Satz ein Scherzo zu konstruieren, weil einige Einsätze mit Quintabstand auch im Mittelteil erkannt werden können. Danach lässt er dieses Verfahren hinter sich. In dieser Sinfonie erkennt man aber einen gewiegten Versuch, mit dem fugierten Satz und mit dem längeren Dominant-Bereich im ersten Teil zu komponieren.

21 Vgl. Franz Schubert. *Jahre der Krise. 1818–1823. Bericht über das Symposium, Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Aderhold, Walther Dürr und Walburga Litschauer, Kassel: Bärenreiter, 1985. Heute ist es jedoch klar, dass sich Schubert in dieser Zeit mit den theatralischen Werken beschäftigte. Hinrichsen, *Franz Schubert*, S. 52.

The image displays a page of a musical score for Franz Schubert's 'Unvollendete' (Symphony No. 8), 3rd movement. The score is written for a string quartet, with parts for Violin I (iv/1), Violin II (iv/2), Viola (iv/3), and Cello/Double Bass (iv/4, iv/5, iv/6, iv/7, iv/8). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *sfz* (sforzando). The score includes slurs, accents, and dynamic hairpins. Measure numbers 1, 11, 21, 30, 37, 46, 55, and 65 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties.

Bsp. 3: Franz Schubert: *Sinfonie D 708A*, 3. Satz, Hauptsatz, T. 1–74²². © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

Die fragmentarische *E-Dur-Sinfonie* D 729 (vom August 1821) hat ein C-Dur-Scherzo als dritten Satz. Dieses ist in der Form einer Partitur überliefert, die nur die Melodie und das Gerüst der Begleitung enthält, was vermuten lässt, dass Schubert diese nachher lediglich nicht zu instrumentieren vermochte. In diesem Satz ist auch eine ähnliche Tendenz zur Ausweitung des Dominant-Bereichs zu erkennen: Nach der vierzehntaktigen Einleitung wird die Melodie aus der Einleitung als das Hauptthema in C-Dur von den Flöten vorgetragen. Es schließt nach zehn Takten mit dem Halbschluss und wird ab dem Takt 25 von Klarinetten und Hörnern oder Fagotten wiederholt, wobei die abermalige (aber umgekehrte) Themenvorstellung in C-Dur beginnt und nach zwei Takten sofort nach G-Dur rückt. Weil dieses Thema nicht in C-Dur fort dauert, kann der zweite Einsatz des Themas rückblickend als Beginn des zweiten Abschnitts betrachtet werden. Da der erste Abschnitt aber nicht lang genug ist und der zweite Abschnitt unmittelbar nach dem ersten erfolgt, wird die Zweiteiligkeit des ersten Teils wie bei D 708A nicht klar erlangt, obwohl die Dominante nicht erst am Ende des ersten Teils, sondern schon früher erreicht wird, was bereits gegenüber den frühen Sinfonien einen Unterschied ausmacht.

In diesem Scherzo finden in dessen durchführungsartigem Mittelteil, wie in der *Sechsten*, vielfache Modulationen statt. Nachdem der erste Teil in G-Dur schließt, beginnt der Mittelteil plötzlich mit dem Tonartwechsel von h-Moll und H-Dur, worauf die Sequenzierung in D-Dur und eine Kadenz nach C-Dur folgen. Die Sequenzierung von H-Dur nach D-Dur hat dabei keine Konsequenz, sondern ist nur eine Rückung, da der D-Dur-Akkord dem Fis-Dur-Akkord vom Halbschluss folgt (T. 56–57). Der Grund dafür ist vermutlich, dass das zehntaktige Thema zu lang ist, um es zu verarbeiten, was eigentlich gegen die Tendenz von Schuberts stilistischer Entwicklung steht, bei dem das Scherzothema kürzer wird. Der Grund für die Nicht-Ausarbeitung liegt vermutlich darin, dass das längere Thema bereits bei Schubert altmodisch war und damit auch die Modulation im durchführenden Mittelteil nicht gut zu realisieren war. Interessant zu vergleichen ist, dass die spätere *Klaviersonate* D 840 (1825) ein Scherzo enthält, das nach dem Versuch der vielfachen Modulationen im Mittelteil abgebrochen wurde.

Das Scherzo der «unvollendeten» *h-Moll-Sinfonie* Nr. 7 D 759 ist als Fragment überliefert. Es geht dabei um das fast vollständige, den ganzen Hauptsatz und die sechzehntaktige Melodie des ersten Teils des Trios enthaltene Particell und die Partitur, bei der es sich um die gänzlich instrumentierten acht Takte und die nur in den wichtigen Stimmen ausgefüllten weiteren zwölf Takte handelt²³.

In diesem Hauptsatz wird erstmals im Schubertschen sinfonischen Schaffen die klare Zweiteiligkeit des ersten Teils erreicht. Am Anfang wird das Thema, dessen Grundrhythmus interessanterweise identisch mit der *ersten Sinfonie* ist, ohne Einleitung in h-Moll für acht Takte vorgestellt (Bsp. 4). Sofort aber verläuft die Melodie in H-Dur weiter bis zum

22 Franz Schubert, *Sinfonische Entwürfe und Fragmente*, hrsg. von Michael Kube, Kassel: Bärenreiter, 2012 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/6), S. 263.

23 Für weitere detaillierte Analyse siehe Andrea Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert: Das fragmentarische Werk*, Stuttgart: Steiner Verlag, 2003 (= *Schubert: Perspektiven*, 2).

The image shows a page of a musical score for Franz Schubert's Symphony No. 7, 3rd movement. The score is in 3/4 time and D major. It features a piano and a double bass. The tempo is marked 'Allo' and dynamics include 'ff', 'p', and 'fz'. The score is divided into systems with measure numbers 12, 21, 32, 40b, 50, and 58. The key signature changes to D minor at measure 40b.

Bsp. 4: Franz Schubert: *Sinfonie Nr. 7* D 759, 3. Satz, Hauptsatz, Particellentwurf, T. 1–66²⁴. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

24 Franz Schubert, *Sinfonie Nr. 7 in h*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel: Bärenreiter, 1997 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/3), S. 76.

Halbschluss im Takt 24, was den ersten Abschnitt bildet. Unmittelbar danach setzt der zweite Abschnitt ein, wieder mit dem gleichen KopftHEMA für vier Takte in h-Moll. Dieses wird dann in den weiteren vier Takten nach G-Dur moduliert, worauf der weitere zweite Abschnitt in G-Dur folgt und auch endet (T. 40). Diese Tonartenkonstellation, im ersten Teil nach G-Dur zu modulieren, gleicht der Sonatenform der früheren Werke, denn die Wahl der Subdominantparallele statt der Durparallele ist nämlich auch im Seitenthema des Kopfsatzes in der Exposition vorhanden²⁵. Was hier aber in der Entwicklungsgeschichte des Schubertschen Tanzsatzes bemerkenswert erscheint, ist die erneute Vorstellung des KopftHEMAS, die den ersten Teil klar in zwei Abschnitte separiert, obwohl der vorliegende Satz kein zweites Thema enthält. Dies zeigt einerseits eine weitere Entwicklung gegenüber den vorangehenden Werken, steht aber andererseits für einen Zwischenschritt mit den ausschließlich für dieses Werk spezifischen Merkmalen, sowohl dass der erste Abschnitt in der Durvariante abläuft, als auch dass das h-Moll-KopftHEMA zweimal vorgestellt wird. Insofern kann dieser Satz in die Mittelphase zwischen der Mittelzeit und der «großen» *C-Dur-Sinfonie Nr. 8* verortet werden.

Der durchführungsartige Mittelteil wird mit dem kanonischen Verfahren konstruiert, weswegen er überwiegend in C-Dur steht. Die Idee des Kanons im Mittelteil kann auch als eine Entwicklung aus den vorigen Sinfonien betrachtet werden, in denen im Normalfall die Sequenzierung an die Stelle von Modulation tritt. Wegen des Kanons jedoch bleibt der Mittelteil fast ausschließlich in C-Dur und es wird nicht mehr moduliert. Möglicherweise hat diese Textur den Komponisten gestört und dazu geführt, die Ausarbeitung abzuberechnen.

«Zusammenfassung» der Experimente

Die experimentellen, damals noch nicht ausgereiften, im vorigen Kapitel besprochenen Früchte der drei Scherzi²⁶ konnte Schubert in bezug auf die Zweiteiligkeit des ersten Teils sowie auf die anderen kompositorischen Ideen in der «großen» *C-Dur-Sinfonie Nr. 8* D 944 ernten, deren Scherzo insofern sozusagen als «Ziel» der unvollendeten Scherzosätze betrachtet werden kann.

Das viertaktige Thema im Scherzo dieser Sinfonie besteht aus dem zweitaktigen rhythmischen Gerüst, das kontinuierlich durch den ganzen Hauptsatz gezogen wird. Die Vergrößerung des Satzes wird hier hauptsächlich durch zwei Arten erreicht: Als erstes

25 Für den Zusammenhang der harmonischen Disposition mit dem Kopfsatz siehe Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen: Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München: edition text + kritik, 2014, S. 533 ff.

26 Vor allem gibt es noch Entwürfe zu einer D-Dur-Sinfonie D 615 (Mai 1818) und Entwürfe für ein A-Dur-Orchesterstück D 966 B (1823?) in diesem Zeitraum, aber da die beiden keinen Tanzsatz enthalten, lassen wir sie beiseite.

werden zwei klar separierte Themenbereiche im ersten Teil, nicht nur hinsichtlich des Tonartenverhältnisses der beiden Abschnitte (Tonika – Dominante), sondern auch, indem es nun zwei unterschiedliche Themen gibt, eingeführt. Hierin liegt die Entwicklung der vorangehenden Werke: In den Scherzi der früheren Sinfonien besteht das Thema aus vier Takten, die normalerweise sequenziert und am Ende der Exposition liquidiert werden, was auch in der «Unvollendeten» D 759 der Fall ist. Dabei erinnert nur das Tonartenschema der Exposition in den früheren Sinfonien an die Sonatenform, indem meistens durch Sequenzierung die Dominante erreicht wird, obwohl der Formteil an sich monothematisch und einteilig ist. In der *Sechsten* erscheinen erstmals zwei Themen, die aber nicht wirklich in zwei gänzlich verschiedenen Tonarten stehen, was die Zweiteiligkeit des ersten Abschnittes nicht unterstützt. Auch in D 708A und D 729 ist zwar der Dominantbereich mehr als in den frühen Sinfonien erweitert, die Zweiteiligkeit wird aber insofern noch nicht wirklich vollbracht, als der Einsatz des zweiten Abschnittes unklar bleibt. Erst in D 759 wird zwar die Zweiteiligkeit erreicht, aber der erste Teil ist monothematisch konstruiert und dessen beiden Abschnitte beginnen mit der Tonika. Im Gegensatz zu den vorangehenden Sinfonien wird die Exposition in D 944 dann wirklich mit unterschiedlichen Themen im Quintabstand zweiteilig, was die Tendenz zur Sonatenformalisierung klar zeigt²⁷ (T. 1, T. 31; Bsp. 5).

So lässt sich die formale Entwicklung des sinfonischen Tanzsatzes erkennen. Dabei ist aber interessant zu beobachten, dass das bereits seit den frühen Sinfonien geprägte, diesen Satztypus charakterisierende Element trotzdem erkennbar bleibt, denn der Kopfrhythmus des ersten Themas erklingt stets auch im zweiten Themenbereich, was den scherzotypischen Eindruck der Monothematik unterstützt. In diesem Sinne erfährt das Scherzo von D 944, die seit der ersten Sinfonie geprägte Genese dieses Satztypus stets beibehaltend, einen qualitativen Sprung gegenüber den Sinfonien aus der Frühzeit sowie der Krisenzeit.

Als zweites disponiert Schubert in D 944, wie bei der *Sechsten* oder bei D 729, durch die Sequenzierung vielfache Modulationen im Mittelteil. Dabei werden die beiden Themen in der regelrechten Durchführung verarbeitet und auch eine Gegenstimme wird hinzugefügt. Statt einen fugierten Satz am Satzanfang wie in D 708A oder einen Kanon im durchführenden Mittelteil wie in D 759 zu schreiben, verwendet er die Technik des Kontrapunkts für den freien Einsatz der Reprise. Da die späten Werke zu einem solchen freien Repriseneinsatz ohnehin tendieren²⁸,

27 Auf die formale Näherung des Tanzsatzes zur Sonatenform ist bereits hingewiesen. Siehe: Emil Platen, Art. «Scherzo», in: *Das neue Lexikon der Musik*, Stuttgart: Metzler, 1996, Bd. 4, S. 194 ff., hier: S. 195; Julian Caskel, *Entwickelnde Repetition: Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850*, Kassel: Gustav Bosse, 2010, S. 348.

28 Im Kontext der Sonatenform weist beispielsweise Hinrichsen darauf hin, dass die Schubertschen Versuche mit ungewöhnlichen Repriseneintritten ab dem Jahr 1819 vordergründig werden. Siehe Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing: Hans Schneider, 1994 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 11), S. 125 ff.

Bsp. 5: Franz Schubert: *Sinfonie Nr. 8 D 944*, 3. Satz, Hauptsatz, T. 25–48²⁹. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

The musical score shows measures 25 to 48. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. in Do), Bassoon (Fag.), Cor (in Do), Trumpet (Trb. in Do), Trombone (Trn.), Timpani (Timp. in Do-Sol), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Bass (B.). Dynamics include cresc., f, fp, p, and a 2. There are also performance markings like '*)' and '>'.

*) Takt 29, Cl. I, Fag. I: Artikulation unklar durch vorangehende Korrektur; an die deutlich bezeichnete Parallelstelle in T. 193 ist angeglichen, siehe die Bemerkung im Anhang *Quellen und Lesarten*.

34

Fl.

Ob.

Cl. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

41

Fl.

Ob.

Cl. (in Do)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

wie bereits zu diesem Satztypus auch am Beispiel des zwischen D 759 und D 944 entstandenen *d-Moll-Streichquartetts* D 810 hingewiesen³⁰, erscheinen in D 944 die beiden Techniken der Modulation und der Kontrapunktik nun gut in das Werk integriert.

Aus diesen Betrachtungen kann man schließen, dass die damals experimentell gebliebenen Elemente in der mittleren Schaffensperiode, wie der fugierte Satz in D 708A, die vielfache Modulation im Mittelteil in D 729, die klare Zweiteiligkeit des ersten Teils in D 759 (und der Versuch zur Zweiteiligkeit seit der *Sechsten*), in diesem Werk in einer gut gelungenen Integrationen führen. Deshalb kann man die Konzeption der unvollendeten drei sinfonischen Scherzi zwischen die früheren und späteren Scherzi einordnen. Wenn man bedenkt, dass der Komponist nach der *sechsten Sinfonie* gewissermaßen begonnen hatte, für die Öffentlichkeit zu komponieren, wird der Ort dieser drei unvollendeten Scherzi auf dem langen «Weg zur großen Sinfonie»³¹ sichtbar.

Eine neue Bahn

Nach dieser gelungenen Komposition versuchte Schubert sicherlich ein neuartiges Scherzo zu schreiben. Jedenfalls ergibt sich diese Annahme daraus, dass das Scherzo seiner letzten, unvollendet gebliebenen *D-Dur-Sinfonie* D 936A mit der Fuge – auf neuartige Weise – konstruiert wird³²:

T. 1–83	ABAB
T. 84–155	CDCD
T. 156–180	A
T. 181–226	A' (Augmentation der in Moll beginnenden Version des ersten A-Teils)
T. 227–274	DC
T. 275–303	Schlussfuge mit A
T. 304–346	Übereinanderschichtung der beiden Hauptthemen von C und A
T. 347–378	Coda

Somit ist dieses Scherzo von den vorigen Werken aus der Perspektive sowohl von der Satztechnik als auch von der Form völlig anders. Das lässt erkennen, dass Schubert nach der gewissermaßen «perfekten» Komposition der «großen» *C-Dur-Sinfonie* D 944 wohl

30 Yusuke Takamatsu, «Franz Schuberts Idee des ›Tanzsatzes‹ im Instrumentalzyklus: Am Beispiel des Streichquartetts D 810», in: *Musik in Konfrontation und Vermittlung: Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, hrsg. von Dietrich Helms, Osnabrück: epOs-Music, 2020, S. 479–488 (in Vorbereitung).

31 Brief von Franz Schubert an Leopold Kupelwieser, 31. März 1824; zit. nach *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, S. 235.

32 Die Taktnummer sind von der *Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke* übernommen. Siehe Schubert, *Sinfonische Entwürfe und Fragmente*.

einen Schritt hin zu einer neuen Scherzokonstruktion gemacht hat, was aber durch seinen frühen Tod nicht mehr realisiert werden konnte. Im Kopf hätte er vielleicht mehrere «neue Bahnen» in der Scherzgeschichte als Ideen gehabt, aber hier sieht man zumindest eine neue Bahn.

Möglicher Grund für die Unvollendetheit der «Unvollendeten»

Bisher haben wir den roten Faden des Entwicklungsstands der sinfonischen Tanzsätze Schuberts verfolgt. Die mittleren drei Scherzi sind unvollständig, zielen aber, wenn man es retrospektiv betrachtet, auf das Scherzo der «großen» *C-Dur-Sinfonie* hin. In diesem Sinne haben alle drei Scherzi die Gemeinsamkeit, konzeptuell noch etwas verbessert werden zu können. Margret Jestremski hat einmal behauptet, dass die Entwurfsfassung nicht die endgültige hätte sein müssen³³. Doch all diese im Entwurf stehenden satztechnischen Merkmale, wenn auch nur als Entwurf, zeigen den Weg der Schubertschen Experimente. Wenn der Komponist zumindest all die unvollkommenen Merkmale verbessert haben wollte, hätte er wohl den ganzen Satz erneut schreiben müssen.

Bemerkenswert ist aber, dass sich die drei fragmentarischen Stücke hier im Status ihrer Unvollendetheit unterscheiden³⁴: D 708A hat vier Sätze in einem Particell, wobei der erste und zweite Satz wohl bis zum Anfang der Durchführung, sowie der vierte Satz bis zur ersten Rückkehr des Refrains geschrieben werden. Deshalb gibt es die Schwierigkeit für die drei Sätze, den ganzen Satz zu rekonstruieren. Im Gegensatz dazu ist der dritte Satz fast vollständig, da sowohl das Scherzo als auch das Trio bis zum Ende der Durchführung bzw. zum Beginn der Reprise komponiert sind. Das bedeutet, dass man nur im Scherzo die vollständigen Satzideen von Schubert vollständig erkennen kann, und dass Schubert vor allem die ersten beiden Sätze nicht fortführen wollte.

Ebenso ist es bei D 729 der Fall, wobei die Komposition noch ein wenig weiter geht. Diese Sinfonie weist vier vollständig entworfene Sätze auf, von denen zudem lediglich das erste Thema des Kopfsatzes zur Partitur ausgearbeitet wurde. Die Tatsache, dass die ganze Komposition in einer Partitur, nicht als Particell geschrieben wurde, lässt vermuten, dass Schubert ursprünglich alle Sätze instrumentieren wollte, aber im Verlauf der Instrumentation des ersten Satzes darauf verzichtete.

In den beiden Sinfonien von D 708A und D 729 hat Schubert das Prozedere angewandt, zunächst die wichtigsten Stimmen für alle vier Sätze zu schreiben, egal ob im Particell oder in der Partitur, ehe er instrumentierte. Schubert wählt jedoch für die Komposition von D 759 einen anderen Weg: Die zunächst im dreisätzigen Particell vorliegende *h-Moll-Sinfonie* D 759 wurde abgebrochen, gerade nachdem die Partitur-Ausarbeitung des Scherzos begonnen

33 Jestremski, «Unvollendete», S. 783.

34 Vgl. Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert*, S. 77 ff.

hatte. Dies deutet darauf hin, dass Schubert etwa von Satz zu Satz gearbeitet hat, obwohl man nicht weiß, ob er die ersten beiden (oder drei) Sätze durchgearbeitet hat oder wirklich von Satz zu Satz komponiert hat. Jedenfalls wird die Komposition von D 759 gerade beim Beginn der Instrumentation des dritten Satzes abgebrochen. Im Gegensatz zu den vorigen beiden sinfonischen Fragmenten, die in allen Sätzen unausgearbeitet bleiben, dürfte Schubert deswegen bei D 759 wohl besonders das Scherzo als problematisch empfunden haben.

Der momentane, auf die Quellen bezügliche Wissensstand birgt, wie bereits erwähnt, in sich einen Widerspruch: Einerseits findet sich das Titelblatt vor, das Schubert sonst erst nach der Vollendung zu erstellen pflegte, andererseits ist aber auch der Entwurf erhalten geblieben, den der Komponist nach der Anfertigung sonst zu vernichten pflegte. Daher dürfte die werkanalytische Betrachtung immer noch am meisten Wert für die Spekulation über die Unvollendetheit des Werks haben: Während Schubert, wie von der Rezeption des Werks unzweifelhaft gezeigt, beim Komponieren von D 759 die ersten beiden Sätze kompositionstechnisch bereits überaus originelle Lösungen gefunden hatte, war das Scherzo vorerst nur auf halbem Wege und befand sich nicht auf Augenhöhe mit dem inkommensurablen Niveau der beiden ersten Sätze – das könnte durchaus ein Grund für den Abbruch des Werks und für dessen Unvollendetheit sein.

Abstract

Franz Schubert's "Unfinished" *symphony No. 7* in B minor D 759 is famous for its first two movements. Yet the symphony also contains a third movement, namely, an unfinished scherzo. This paper explores why Schubert left the scherzo unfinished by delineating the conceptual development of the faster middle movements of his symphonies. Schubert experimented with a new compositional style during the middle years of his career. It was during this transitional phase that he failed to complete the three scherzi that formed part of his three unfinished *symphonies* D 708A, D 729 and D 759. In this paper, I first examine how, following his experiments with compositional style, Schubert successfully mitigated the defects plaguing these scherzi in his later "Great" *symphony No. 8* D 944. Then, by analyzing the compositional procedures of the three symphonies, I argue that the scherzo of the symphony D 759 proved particularly problematic for Schubert. While Schubert completed the first two movements of *symphony* D 759 – in contrast with *symphonies* D 708A and D 729, all four movements of which were left unfinished – he was simply unable to finish its scherzo to the same extremely high level. This suggests that Schubert still lacked the technical skill to complete the whole symphony in his new style.

Bibliographie

Aderhold Werner, «Vorwort», in: *Sinfonie Nr. 7 in h*, hrsg. von ders., Kassel: Bärenreiter, 1997
(= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/3).

- Andraschke Peter, *Franz Schubert. Sinfonie Nr. 7 h-Moll, «Unvollendete»: Einführung und Analyse zur Taschenpartitur*, Mainz: Goldmann Schott, 1982.
- Brown Maurice J. E., *Schubert: a critical biography*, London: Macmillan, 1958.
- Caskel Julian, *Entwickelnde Repetition: Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850*, Kassel: Gustav Bosse, 2010.
- Chusid Martin, «Beethoven and the Unfinished», in: *Symphony in B minor (Unfinished): an authoritative score, Schubert's sketches, commentary, essays in history, and analysis*, New York: Norton, 1968 (= Norton Critical Score), S. 98–110.
- Dürr Walther – Landon Christa, «Nachwort», in: *Franz Schubert: Sinfonie in h-moll «Die Unvollendete»*, Salzburg: Katzbichler, 1978 (= Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 3).
- Franz Schubert: *Briefe und Schriften*, hrsg. Otto Erich Deutsch, Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1954.
- Franz Schubert. *Jahre der Krise. 1818–1823. Bericht über das Symposium, Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Aderhold, Walther Dürr und Walburga Litschauer, Kassel: Bärenreiter, 1985.
- Gál Hans, «The riddle of Schubert's Unfinished Symphony: a contribution to the psychology of musical creative work», in: *The Music Review*, 1 (1940), S. 63–67.
- Griffel L. Michael, «A reappraisal of Schubert's methods of composition», in: *The Musical Quarterly*, 63/2 (1977), S. 186–210.
- Hinrichsen Hans-Joachim, *Franz Schubert*, München: C.H. Beck, ²2014.
- , *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing: Hans Schneider, 1994 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 11).
- Hori Tomohei, *Geburt von Franz Schubert: eine Odyssee um Verlust und Wiedergeburt* [auf Japanisch], Tokio: Hosei University Press, 2016.
- Jestremski Margret, Art. «Unvollendete», in: *Schubert-Enzyklopädie*, hrsg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski; Tutzing: Schneider, Bd. 2, 2004 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 14).
- Kloiber Rudolf, *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964.
- Lindmayr-Brandl Andrea, *Franz Schubert: Das fragmentarische Werk*, Stuttgart: Steiner Verlag, 2003 (= Schubert: Perspektiven, 2).
- Montgomery David, *Unfinished history: a new account of Franz Schubert's symphony in B minor: manuscripts, paper, handwriting, structural concepts, compositional dates, and an essay on performance*, Boca Raton: Brown Walker Press, 2017.
- Müller-Blattau Joseph, «Schuberts «Unvollendete» und das Problem des Fragmentarischen in der Musik», in: *Das Unvollendete als künstlerische Form*, hrsg. von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bern: Francke, 1959, S. 141–153.
- Peyser Herbert F., «The epic of the unfinished», in: *The Musical Quarterly*, 14 (1928), S. 639–660.
- Platen Emil, Art. «Scherzo», in: *Das neue Lexikon der Musik*, Stuttgart: Metzler, 1996, Bd. 4, S. 194 ff.
- Schering Arnold, *Franz Schuberts Symphonie in h-moll («Unvollendete») und ihr Geheimnis*, Würzburg: Triltsch, 1939.
- Schubert Franz, *H moll Symphonie*, Reprod. des Autogr., München: Drei Masken Verlag, 1923.
- , *Sinfonien Nr. 1–3*, hrsg. von Arnold Feil und Christa Landon, Kassel: Bärenreiter, 1967 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/1).
- , *Sinfonien Nr. 4–6*, hrsg. von Arnold Feil und Douglas Woodfull-Harris, Kassel: Bärenreiter, 1999 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/2).

- , *Sinfonie Nr. 7 in h*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel: Bärenreiter, 1997 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/3).
- , *Sinfonie Nr. 8 in C*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel: Bärenreiter, 2003 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/4).
- , *Sinfonische Entwürfe und Fragmente*, hrsg. von Michael Kube, Kassel: Bärenreiter, 2012 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/6).
- Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, Erweiterter Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1980, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.
- Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, ²1966.
- Steinbeck Wolfram, «Scherzo», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 13. Auslieferung, Winter 1985/86, S. 1–12.
- , «Die Sinfonien», in: *Schubert Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel: Bärenreiter, 1997, S. 549–669.
- Stollberg Arne, *Tönend bewegte Dramen: Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München: edition text + kritik, 2014.
- Takamatsu Yusuke, «Franz Schuberts Idee des ‹Tanzsatzes› im Instrumentalzyklus: Am Beispiel des Streichquartetts D 810», in: *Musik in Konfrontation und Vermittlung: Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, hrsg. von Dietrich Helms, Osnabrück: epOs-Music, 2020, S. 479–488 (in Vorbereitung).
- Vetter Walther, *Der Klassiker Schubert*, Leipzig: Peters, 1953.

KLAUS HEINRICH KOHRS (München)

Blumenstilleben und *Te Deum*. Die Avantgarde von 1830 in Februar-Revolution und Second Empire

Der Pariser Arbeiteraufstand vom Juni 1848, mit dem die politische Revolution vom Februar eine sozialrevolutionäre Wendung nahm, und seine Niederschlagung durch den liberalen Republikaner Louis Eugène Cavaignac sei die Geburtsstunde «der im emphatischen Sinn modernen Literatur» gewesen: Das ist (in der Fortschreibung von Georg Lukacs und Walter Benjamin) die Kernthese von Dolf Oehlers 1988 erschienener Studie *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*.¹ Aus der Erfahrung der blutigen Greuel, die dem zunächst zögernden Cavaignac in den Pariser Arbeiter-Faubourgs den Titel «prince du sang» eingebracht hatten,² und ihrer Verdrängung sei eine Literatur hervorgegangen, die «jegliche Komplizität mit dem Zeitgeist aufgekündigt» habe.³ Aus dem Trauma sei eine neue Kunst entstanden. Dem «Zeitgeist», einem ohnehin höchst fragwürdigen Konstrukt,⁴ wird damit attestiert, auf der falschen Seite gestanden zu haben. So funktioniert parteiische Geschichtsschreibung. Die Trauma-These aber verdient eine neue Betrachtung.

Umstandslos illustrierte Oehler die Exposition seiner These durch Honoré Daumiers rätselhaftes, zwischen 1849 und 1852 entstandenes mittelgroßes Blatt, das eine säkulare Katastrophe zeigt (Abb. 1) – möglicherweise ein Modello für ein großes Historienbild, das nie gemalt wurde. Doch illustriert dieses Blatt eines zweifellos ebenfalls überzeugten Republikaners tatsächlich die Greuel des Juni, wie hier insinuiert wird?

Das unbezeichnete Blatt hat im Lauf seiner Rezeptionsgeschichte drei verschiedene Titel erhalten, deren erste beiden der Oehlerschen Vernutzung einen Hauch von Legitimität zu geben scheinen: *L'Émeute*, *Scène de la Révolution* und *La Destruction de Sodom*. Aber wogegen begehren die zu Tode erschrockenen Akteure des Blatts auf? Sie fliehen doch in panischer Angst vor einem übermächtigen Geschehen: Feuer fällt auf Paris, gewaltige Mauerbrocken stürzen nieder – und die apotropäische Geste des Mannes rechts oben verweist auf einen alle Dimensionen sprengenden Schrecken. Ist das, so könnte man

* Zugrunde liegt ein Vortrag, gehalten am 10. Januar 2018 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München im Rahmen der Vortragsreihe «Paris 1830–1900». Ich danke Iris Lauterbach, Ulrich Oevermann, Günter Oesterle und Christine Tauber für kritische Lektüre und wertvolle Hinweise.

1 Dolf Oehler, *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 12.

2 Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la république 1848–1852*, Paris: Editions du Seuil, 1973, S. 74.

3 Oehler, *Ein Höllensturz*, S. 15.

4 Hierzu neuerdings der Sammelband *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Christine Tauber, Bielefeld: Transcript, 2018.



Abb. 1: Honoré Daumier, *L'Émeute oder Scène de la Révolution oder La Destruction de Sodom*, zw. 1849 und 1852. Kohle, Lavierung, Gouache, 57,4 x 24,8 cm. Ashmolean Museum, Oxford, DR 10735.

immerhin meinen, der ins Mythische gehobene Schrecken, den Cavaignacs Truppen verbreitet hatten?

Der dritte Titel weist einen differenzierteren Deutungsweg. Victor Hugo hatte seine im Januar 1829 erschienene Gedichtsammlung *Les Orientales* mit einer sprachgewaltigen Evokation des Untergangs von Sodom und Gomorrha unter dem Titel *Le feu du ciel* eingeleitet,⁵ und sein Freund Louis Boulanger hatte im selben Jahr alsbald ein auch als Lithographie verbreitetes biblisches Historienbild gleichen Titels geliefert (Abb. 2),

5 Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, sous la dir. de Pierre Albouy, Paris: Gallimard, 1964, S. 585 ff.



Abb. 2: Louis Boulanger, *Le feu du ciel*, 1832. Lithographie (Lemercier), 57 x 78 cm.

das man nur vom altorientalischen Plunder befreien musste. «Le feu du ciel» war aber, in religiös-metaphorischem Sinn, schon das Thema von Gabriel François Doyens *Le Miracle des Ardents* in der Chapelle Sainte-Geneviève von St. Roch gewesen (Abb. 3) – ein Historienbild über das Eingreifen der Hl. Genoveva in die katastrophale Ausbreitung des sogenannten Antoniusfeuers unter der Pariser Bevölkerung, das als «Feuer von oben» gedeutet wurde.⁶ So vermerkt der Livret zum Salon von 1767: «L’an 1129, sous le règne de Louis VI, un feu du Ciel tomba sur la Ville de Paris, & dévorant les entrailles de presque tous les Habitans, leur faisoit éprouver la mort la plus cruelle [...]» – «Im Jahr 1129, unter der Herrschaft Ludwigs VI, fiel ein Feuer vom Himmel auf die Stadt Paris, das, indem es ihre Eingeweide zerfrass, fast allen Einwohnern den Tod brachte.»⁷ Dass Daumier sich auf dieses Bild bezieht, ist, betrachtet man insbesondere die sich auftürmende Gruppe

6 *Honoré Daumier. Zeichnungen*, hrsg. von Colta Ives, Margret Stuffmann und Martin Sonnabend, Ausst.kat. Frankfurt a.M. 1992, Stuttgart: Hatje, 1992, S. 100 f.; *Daumier 1808–1879*, Ausst.kat. Paris 1999, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1999, S. 251, 253.

7 *Collection des Livrets des anciennes Expositions depuis 1673 jusqu’en 1800. – Exposition de 1767*, Paris: Liepmanssohn et Dufour, 1870, S. 20.



Abb. 3: Gabriel François Doyen, *Le Miracle des Ardents*, 1767. Öl auf Lw., 665 x 393 cm. St. Roch, Paris.

am rechten Bildrand, evident. Aber dort, wo bei Doyen die Hl. Genoveva als Hoffnungssignal erscheint, begrüßt von einer Geste des Willkommens, bleibt bei Daumier nur ein zürnender Himmel über Ruinen.

Daumiers *modello* eines nie gemalten Bildes signalisiert die Höhenlage, in der grundstürzende zeitgenössische Ereignisse jenseits des naturgemäss parteiischen Tagesgeschäfts der Karikatur zu behandeln wären, wenn man sie denn behandeln will: Sind die, die das Feuer vom Himmel trifft, Schuldige oder Unschuldige? Wer ist hier überhaupt der Richter? Ist das die Eingeweide zerstörende Antoniusfeuer zugleich auch ein revolutionäres

Feuer? Ein Feuer zum Verderben oder zum Segen? Wer könnte oder wollte es zum Erlöschen bringen? Erst in der Bildtraditionen ausschöpfenden semantischen Mehrschichtigkeit und Multivalenz gewinnt das Kunstwerk hier seine Autonomie gegenüber der tagespolitischen Vereinnahmung, die den Künstler so gerne als Fahnenträger von Gesinnungen sähe. Es wird zum Krisenbild, das alle Parteigungen suspendiert.

Um die Wahrung von Autonomie in Zeiten krisenhaften Umbruchs soll es in dieser Untersuchung gehen – modellhaft konzentriert auf drei krisenerprobte Künstler, von denen jeder auf seine Art die Juli-Revolution von 1830 und deren ernüchternde Kurz- und Langzeitfolgen erlebt und bearbeitet hat. Für einen kurzen Moment aber konnten sie die Illusion eines Einklangs ihrer ästhetischen Postulate – oder besser: ihres künstlerischen Handelns – mit der gesellschaftlichen Realität pflegen, denn sie standen selbst im Zenith eines ersten Gelingens: Das eine spiegelte sich im anderen (aber war es je dasselbe)? Eugène Delacroix malt im Herbst 1830 die *Liberté guidant le peuple* (die er kolloquial auch «mon tableaux des barricades» nennt – CGD, Bd. 2, S. 345) und stellt sie im Salon von 1831 aus. Hector Berlioz führt im Dezember 1830 erstmals seine *Symphonie fantastique* als Fanal einer neuen Orchestersprache auf und hat vorher die *Marseillaise* für Chöre und grosses Orchester bearbeitet. Darin gab er einer nicht nach Stimmlagen differenzierten Hauptstimme die menscheitsverbrüdernde Besetzungsangabe: «Tout ce qui ont une voix, un cœur, et du sang dans les veines!» – «Alle, die eine Stimme, ein Herz und Blut in den Adern haben».⁸ Für Heinrich Heine schliesslich wird das Paris der Julirevolution, das er ein Jahr später als einen Ort der Freiheit betritt und das sein dauerhaftes Exil werden soll, zu einem Hoffnungsort für eine neue Kunst, die mit einer «neuen Zeit [...] in begeistertem Einklang seyn wird» und «die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht», so die oft zitierte Utopie in seinem ersten Bericht aus Paris über den Salon von 1831.⁹ Für jeden der drei ist, wenn auch aus unterschiedlichen Voraussetzungen, Napoléon Bonaparte eine Leitfigur.

1848 zerbricht, nach vielen Zwischenstufen der Desillusionierung, für alle drei endgültig der Traum eines solchen Einklangs aus künstlerischem und gesellschaftlichem Aufbruch, der seine Kraft nie ganz verloren hatte. Autonomie muss nun noch einmal neu in einer als gleichgültig bis kunstfeindlich wahrgenommene Gesellschaft definiert und behauptet werden. «Verblichene Vergangenheit» rückt wieder in den Blick.¹⁰

8 NBE, Bd. 20b, S. 30.

9 «Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris, 1831», in: HSA, Bd. 7, S. 50.

10 Zur Aspektvielfalt des 1848 eröffneten Problemhorizonts sind immer noch grundlegend der multidisziplinäre Sammelband *Frankreich 1848–1870. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreichs*, hrsg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998, sowie Klaus Deinert, *Die mimetische Revolution, oder Die französische Linke und die Re-Inszenierung der Französischen Revolution im neunzehnten Jahrhundert (1830–1871)*, Stuttgart: Thorbecke, 2001.

Delacroix

«Like everyone else, Delacroix greeted the February revolution with something like enthusiasm.» Links steht der Künstler, Revolutionen begrüsst er stets und reflexartig mit einem gehörigen Enthusiasmus – unter dieser Gesinnungsprämisse liest T. J. Clark Eugène Delacroix' erste greifbare Äusserung zu den Februar-Ereignissen im Brief vom März 1848 an George Sand.¹¹ Und im Gefolge von Clark glaubt 40 Jahre später Stéphane Guégan, aus Delacroix' Zeilen gar den beseligenden Vorschein einer «jeunesse retrouvée» herauslesen zu können, die dem Künstler, dem «fils de la Révolution de 1789 et de l'Empire» nun winke.¹² Doch was schreibt Delacroix wirklich?

Vous aurez été sans doute dans le dernier étonnement d'événements qui ont tout maîtrisé et dépassé tous les calculs possibles. Nous avons véritablement vécu cinquante ans en quelque jours. Les jeunes gens sont devenus des hommes et je crains que bien des hommes ne deviennent promptement bien caducs. Ainsi le veut le grand dispensateur qui ne change rien cependant à l'ordre des saisons et qui ne permet pas au plus petit bouton de s'ouvrir avant l'heure marquée. [CGD, Bd. 2, S. 344]

Sicher waren Sie in höchstem Grad erstaunt über Ereignisse, die alles heherrscht haben und die alle denkbaren Erwartungen überboten. Wenige Tage bedeuteten wahrhaftig so viel wie ein Leben von 50 Jahren. Aus der Jugend sind Männer geworden, und die Männer, so fürchte ich, werden schlagartig alt aussehen. So will es der grosse Zuteiler [von Zeit], der indessen nichts an der Ordnung der Jahreszeiten ändert und der es auch der kleinsten Knospe nicht erlaubt, sich vor der ihr bestimmten Zeit zu öffnen.

Es fällt nicht leicht, aus diesen von Grund auf pessimistischen Zeilen, in deren Zentrum die Erfahrung schlagartigen Alterns unmittelbar vor des Briefschreibers 50. Geburtstag im folgenden April steht, Enthusiasmus oder gar das Glück wiedergefundener Jugend herauszulesen. (Das Thema der Erfahrung des Alterns im Horizont der revolutionären Ereignisse erörtert Delacroix in explizit subjektiver Wendung dann noch einmal im Brief vom 8. Mai 1848 an Soulier: «Que nous sommes vieux et que cela va nous rendre vieux!» – «Was sind wir alt, und wie alt wird uns das nun erst nachen!» – CGD, Bd. 2, S. 348). Thematisiert wird hier vielmehr der Konflikt zwischen zwei divergenten Zeiterfahrungen: der extremen Beschleunigung in einem linearen Ereignis- und Fortschrittsmodell und der zyklischen Ordnung der Natur, über denen ein «grand dispensateur» waltet. Was später Reinhard Koselleck in seinem Aufsatz «Historia Magistra Vitae» als ein Strukturgesetz der Moderne beschrieben hat, das sich mit der grossen Französischen Revolution etablierte und das seitdem, so die These, unsere Zeiterfahrung als eine Disposition ins Offene bestimmte, das formuliert Delacroix hier in höchster Komprimierung als eine authentische

11 T. J. Clark, *The absolute bourgeois. artists and politics in France 1848–1851*, Greenwich (Conn.): Graphic Society Ltd., 1973, S. 126.

12 Stéphane Guégan, «Saison et raison des fleurs», in: *Delacroix, Othoniel, Creten. Des fleurs en hiver*, sous la dir. de Christophe Leribault, Ausst.kat. Paris 2012, Paris: Le Passage, 2012, S. 77–96, hier S. 78.

persönliche Erkenntnis im Augenblick einer neuen Revolution – der Künstler ist dem Theoretiker immer schon voraus.¹³ Aber er formuliert zugleich implizit die pessimistische Einsicht, dass der Aufbruch stets seinen Widerpart am Zyklus haben wird.

Das Thema seiner *Blumenstilleben* an denen er vom Spätsommer 1848 bis in den Juni 1849 zunächst in seinem Landhaus in Champrosay und im Winter dann in Paris arbeiten wird, ist damit seiner Struktur nach bereits etabliert. Kein Rückzug aus der politischen Unübersichtlichkeit der Stadt ins bloss Private, keine Regression auf traditionelle, rein malerische Probleme (so Clark)¹⁴ findet hier statt. Die Entscheidung für Distanz, räumliche wie sachliche, und für eine «niedere Gattung» sind paradoxerweise vielmehr die Bedingungen für die Autonomiewahrung des Künstlers in einem Augenblick, in dem engagierte Zeitgenossen von Delacroix eine Art zweiter *Liberté*, eine *Égalité* erwarteten.¹⁵

Beschleunigung, irreversibles Fortschreiten und Vergehen im Zyklus der Natur selbst gewahrt der Künstler ganz pragmatisch bei der Arbeit an seinen Modellen:

L'entreprise que j'ai en train est si lourde, vu la rapidité de la saison [...]; j'ai des modèles qui se fanent du jour au lendemain et qui ne me laissent pas respirer [CGD, Bd. 2, S. 369]

Die Schnelligkeit, mit der der Sommer zuende geht, belastet mein derzeitiges Unternehmen sehr [...]; ich habe Modelle, die von einem auf den anderen Tag verblühen und die mich nicht zu Atem kommen lassen

schreibt er am 3. Oktober an die Freundin Josephine de Forget, und zuvor hatte er schon in einem anderen Brief das drohende Ende beschworen: «Les fleurs s'en vont et à la première gelée, je serais sans modèle» (CGD, Bd. 2, S. 368) – «Die Blumen gehen dahin, und beim ersten Frost werde ich ohne Modell dastehn». Der grosse (Jahreszeiten-) Rhythmus der Natur und die Schnelligkeit des Verschwindens fallen im Blumensujet zusammen. So können die geplanten Bilder emblematisch für die erschütternde Zeiterfahrung vom Frühjahr stehen. Ihre *Autonomie als Kunstwerke* gewinnen sie im Gelingen des Versuchs, Flüchtigkeit und Dauer zugleich zu vergegenwärtigen, dem bloss Anekdotischen eine konzise Ausdrucksgestalt abzugewinnen.

Fünf Blumenbilder plant Delacroix für den Salon von 1849: Vier grosse Querformate (ca. 108 x 143) – ginge es um einen Dekorationsauftrag, so würde man von Supraporten sprechen – und ein fast ebenso grosses Hochformat. Die Querformate zeigen Blumen und Früchte in offener Landschaft (Abb. 4 und 5). Das Hochformat *Vase de fleurs sur une console* (Abb. 6) ist ein Interieur mit kunstvollen Accessoires wie dem prächtigen Vorhang, das sich unverkennbar auf eine «verblichene Vergangenheit», auf die Stilleben von Jean-Baptiste Monnoyer bezieht (Abb. 7). Dieser Bezug gilt, wie Margret Stufmann gezeigt hat, ebenso für eines der beiden am Ende tatsächlich im Salon gezeigten Querformate,

13 Reinhard Koselleck, «Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte», in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 38–66 (zuerst in Fs. Karl Löwith, Stuttgart 1967).

14 Clark, *The absolute bourgeois*, S. 131.

15 Ebd., S. 126 f.



Abb. 4: Eugène Delacroix, *Corbeille de fleurs renversée dans un parc*, 1848/49. Öl auf Lw., 107 x 142 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

den Fruchtkorb auf steinernem Sockel (Abb. 5).¹⁶ Aber der steht im Freien – in einem Blumengarten mit zentralem Landschaftsdurchblick.

Diese beiden Querformate könnten wie der Beginn eines Jahreszeiten-Zyklus gelesen werden: Sommerblumen und Sommerlicht auf dem einen, ein Fruchtkorb mit Frühherbstprodukten – ein Erntedankkorb – auf dem anderen. Und vielleicht hat Delacroix die beiden anderen (heute verschollenen) Querformate gerade deshalb im letzten Augenblick aus dem Salon zurückgezogen, weil sie diesem Gedanken die Konsistenz geraubt hätten: *Groupe de marguerites et de dahlias dans un parterre* und *Hortensias et agapanthus près d'un étang* waren ihr Thema, wie wir aus dem Katalog der Nachlassversteigerung von 1864 wissen.¹⁷

Das Thema des Zeitkonflikts aber erscheint höchst signifikant in der Bildkomposition und ihren Akteuren selbst. Werfen wir einen genaueren Blick auf das «Sommerbild» (Abb. 4): Im Proszenium des bünenbildmässigen Arrangements fallen kurzgeschnittene Blüten in überbordender Fülle aus einem umgestürzten Korb. An der Rampe machen sie

16 Eugène Delacroix, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg: Kehrer, 2003, S. 282.

17 Michèle Hannoosh, «Delacroix: le langage des fleurs», in: *Delacroix, Othoniel, Cretien*, S. 25–75, hier S. 64.



Abb. 5: Eugène Delacroix, *Corbeille de fruits posée dans un jardin de fleurs*, 1848/49. Öl auf Lw., 108 x 143 cm. Philadelphia Museum of Art.

halt. In kürzester Zeit wird dieses blühende Leben, dem durch den Schnitt der nährende Boden entzogen ist, vergangen sein. Hinterfangen wird die Szene von der zeitlosen Idealität eines Garten- oder Parkprospekts. Zum Emblem aber verdichtet sich diese Disposition in der dominanten Erscheinung eines den Korb überwölbenden Bogens, den Margret Stoffmann als einen von Winden überrankten alten Baumstumpf mit zwei Ästen gedeutet hat. Er steht sozusagen zwischen den Zeitmaßen. Die schnellebige, flinke Winde hat ihn vollends eingehüllt: «Es entsteht eine malerische Struktur, die die Triebkraft der Pflanzen, die Dominanz des Jüngeren über das Ältere veranschaulicht».¹⁸ Das ist eine strukturell wegweisende Beobachtung, auch wenn das Substrat dieser die Größenverhältnisse irritierenden «*arche étrange*»¹⁹ wohl eher ein Holunderstrauch ist, dessen verdorrte Dolden

18 Eugène Delacroix, Ausst.kat. Karlsruhe, S. 285. Dort auch die Abb. einer ganz offensichtlich das Bild vorbereitenden Windenstudie (New York, Metropolitan Museum of Art) vor aller emblematischen Verdichtung. Vgl. auch Vincent Pomarède, «Le sentiment de la nature», in: *Delacroix. Les dernières années*, Ausst.kat. Paris/Philadelphia 1998/99, Paris: Réunion des musées nationaux, 1998, S. 117–135.

19 So neuerdings Sébastien Allard und Côme Fabre im Ausst.kat. *Delacroix*, sous la dir. de Allard et Fabre, Paris: Hazan Editions, 2018: «Par-dessus cette avalanche se déploie une étrange arche de liseron blanc, qui surgit de la gauche et s'enroule telle une potence. L'échelle à laquelle les feuilles de liseron son représentées est disproportionnée par rapport à celle du panier» (S. 192).



Abb. 6: Eugène Delacroix, *Vase de fleurs sur une console*, 1848/49. Öl auf Lw., 135 x 102 cm. Musée Ingres, Montauban (Dépôt du Louvre).

hier und da noch aus dem Windengeflecht ragen. Und man kann diese Beobachtung und ihre Konsequenzen noch schärfen: Der Vitalität und Dauer repräsentierende Strunk ist tot. Die Winde, eine parasitäre Würgepflanze, gibt nur den Anschein von Leben. Ihre Blüten werden nicht viel länger leben als die Blumen am Boden. So kondensiert sich die erschütternde Zeiterfahrung vom Frühjahr 1848 zu einem zutiefst pessimistischen Bild in vermeintlich so blühender Landschaft. Eine «niedere Gattung» kann es mit einem Historienbild in allegorischer Überhöhung, wie es manche sich von Delacroix als Nachfolger der *Liberté* erhofft hatten, aufnehmen: als strukturell hoch verdichtetes Denkbild.

Noch einmal aber zur «verblichenen Vergangenheit»: Théophile Gautier hat in seiner Salon-Besprechung in *La Presse* vom 1. August 1849 Delacroix' Blumenstillleben



Abb. 7: Jean-Baptiste Monnoyer, *Une urne avec fleurs oder Urn with flowers*, 1698. Öl auf Lw., 198,1 x 116,9 cm. Fitzwilliam-Museum, Cambridge.

enthusiastisch gelobt. Sein Künstlerblick entdeckte in den Blumen des Vordergrunds ein Theater menschlicher Charaktere und Leidenschaften:

Les fleurs ont chacune leur expression particulière, il y a de gaies, de tristes, de silencieuses, de bruyantes, d'effrontées, de modestes, de pudiques et de lascives [...]; elles ont des attitudes spéciales, des coquetteries et des fiertés à elles [...].

Jede Blume hat ihren eigenen Ausdruck, es gibt fröhliche, traurige, schweigsame, laute, unverfrorene, zurückhaltende, keusche und laszive [...]; jede hat ihr besonderes Gebaren, ihre Koketterie und ihren Stolz [...].

Was mag ihn zu dieser Anthropologisierung der Blumen verleitet haben? Es muss der die Blumenszene überspannende Bogen mit seinen sich rechts so übermütig zum schneckenförmigen Ornament rollenden Winden gewesen sein: ein Stück Künstlichkeit aus den Fêtes galantes des 18. Jahrhunderts, wie es die Brüder Goncourt wenige Jahre später, wenn sie über Boucher sprechen, so treffend beschreiben werden:

[...] il noue la vigne folle en rideaux, il encadre les paysages et les nymphes dans des tentures de sapins aux grands bras qui penchent et balancent leur longs effilés verts sur le corps des baigneuses.²⁰

Er bindet den wilden Wein zu Vorhängen zusammen, er rahmt Landschaften und Nymphen mit weit ausladenden Tannen, die ihre langen grünen Ausläufer schwankend und schaukelnd über die Körper der Badenden neigen.

Unter solchen «Naturbögen» versammeln sich Schäferinnen und Schafe, Verliebte und eben Badende, auch Blumenkörbe können dabei sein. *La Bergère* von Jean-Honoré Fragonard kann hier beispielhaft für viele Bilder dieses Sujets stehen (Abb. 8).



Abb. 8: Jean-Honoré Fragonard, *La Bergère*, 1750/52. Öl auf Lw., 118,75 x 160,02 cm. Milwaukee Art Museum.

20 Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, Paris: G. Charpentier, ²1881, Bd. 1, S. 214.

Delacroix war ein Bewunderer der Kunstsammlung des Comte de Morny (des Halbbruders des künftigen Napoléon III), die solche Stücke von Watteau bis Fragonard in höchster Qualität enthielt. Das zeigt u. a. der Eintrag in sein *Journal* vom 3. April 1847, in dem er speziell über Watteau schreibt.²¹ Liest man solche Bilder eines vergangenen Jahrhunderts als Prätext für Delacroix' *Blumenstilleben* (und Gautier hat das sofort erfasst), dann gewinnen diese eine abgründige Dimension von Melancholie aus der Erkenntnis der Unumkehrbarkeit hinzu: Die ein galant-frivoles Personal substituierenden Blumen, die so rasch vergehen, sind auch ein Zeichen für die mit der grossen Revolution endgültig vergangene Zeit. Ein morscher Baum oder Strunk vermag sie nicht zu erhalten.²²

Von einer geistesaristokratischen Distanz,²³ die bis zur Verachtung gehen kann, sind Delacroix' Äusserungen zum weiteren politischen Geschehen des Jahres 1848 geprägt. Nach dem am 15. Mai von radikalen Sozialisten und wirren Utopisten versuchten handstreichartigen Sturz der Regierung, die zu deren Bestürzung aus dem allgemeinen Wahlrecht, der grossen Errungenschaft der Februar-Revolution, hervorgegangen war, kam Paris nicht zur Ruhe.²⁴ Erste Arbeiterunruhen, die dann in den Aufstand vom Juni münden sollten, waren sogar bis nach Champrosay hin zu spüren. Am 2. Juni schreibt Delacroix an M^me de Forget: «Que peut-il sortir de tout cela, sinon la répétition des mêmes horreurs dans l'abîme où nous ont jeté les prétendus réformateurs si habiles à critiquer, si débiles quand il a fallu agir» (CGD, Bd. 2, S. 353) – «Was soll aus all dem hervorgehen, wenn nicht die Wiederholung derselben Schrecknisse in dem Abgrund, in den uns die vorgeblichen Reformer gestürzt haben, die so tüchtig im Kritisieren und so schwachsinnig waren, als es zu handeln galt». Und am 4. September, kurz nachdem er den Plan zu seinen *Blumenstilleben* gefasst hat, schreibt er an den ehemaligen Schüler und befreundeten Malerkollegen Gustave Lassalle-Bordes:

Il est donc vrai que l'humanité est destinée à être ballottée sans cesse entre tous les extrêmes, et que le langage de la raison est toujours le dernier qu'on écoute! [CGD, Bd. 2, S. 365]

Es stimmt also, dass es das Los der Menschheit ist, unaufhörlich zwischen allen Extremen hin- und hergeworfen zu werden, und dass die Stimme der Vernunft die letzte ist, auf die man hört.

21 Eugène Delacroix, *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris: José Corti, 2009, Bd. 1, S. 370 f.

22 Verlockend sind immer Spekulationen, die man um die auffällige Gestalt des windenumschlungenen Strunks anstellen kann, liest man in ihr den Buchstaben F. Ralph Ubl hat darin eine Hommage und einen Appell aus Champrosay an die in Paris weilende Freundin Mme. de Forget erkennen wollen («Delacroix' Wärmeräume», in: *Räume der Romantik*, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 277–306, hier S. 289 f.). In der Tat war ja Joséphine de Forget nach dem teils demagogischen politischen Unsinn, den die andere Freundin, George Sand, bis in den Mai 1848 hinein als publizistisches Sprachrohr des Innenministers Alexandre Ledru-Rollin in den «Bulletins de la République» angerichtet hatte, erneut zu einer zentralen Instanz für ihn geworden. Das F könnte aber auch, im Rahmen der hier vorgeschlagenen Deutung plausibler, die omniprésente Chiffre für La France zitieren. Der Strunk wäre dann Emblem für den gegenwärtigen Zustand des Landes.

23 Ulrich Oevermann, «Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln», in: *Georg Büchner Jahrbuch*, 6 (1986/87), S. 12–58.

24 Agulhon, *1848 ou l'apprentissage*, S. 60–66. Detailliert hierzu Klaus Deinet, «Die narzisstische Revolution», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 11–42, und in: Deinet, *Die mimetische Revolution*, S. 221–259.

Im Februar 1849 findet Delacroix sich dann zusammen mit M^{me} de Forget, einer Verwandten Louis Napoléon Bonapartes, bei diesem, dem inzwischen gewählten «Prince-Président», zum Dîner wieder, inmitten staatstragender Persönlichkeiten.²⁵ Im selben Jahr kündigen sich die ersten neuen Staatsaufträge, insbesondere die Vollendung der Galerie d'Apollon des Louvre an, für deren zentralen Plafond der Überlieferung nach Charles Le Brun vor Zeiten einen Triumph des Sonnengottes Apoll auf seinem Wagen vorgesehen hatte. Delacroix wählt eine konkrete, ordnungsstiftende Tat: die Erlegung der Python-Schlange nach Ovid, Met. I, 434–444. Und er lässt, über Ovid hinaus, den Gott mit seinen Sonnenrossen nicht nur als Sieger über das Ungeheuer, sondern über einen Abgrund voller weiterer Scheusale, Ausgeburten des Kataklysmos, auftreten – assistiert von weiteren Göttern: «Les dieux se sont indignés de voir la terre abandonnée à des monstres difformes, produits impurs de limon» – «Die Götter sind empört, die Erde scheusslichen Monstern preisgegeben zu sehen, unreinen Ausgeburten des Schlamms», so informiert den Besucher ein zur feierlichen Einweihung 1851 erscheinender Text.²⁶ Die erneuerte (napoleonische) Ordnung siegt über das revolutionäre Chaos. Aber das Werk, das die bestehende Dekorationsordnung in Programm, Komposition und Kolorit sprengt, indem es in ein Repräsentationsprogramm zuständig-allegorischer Triumphe einen veritablen Kampf einführt, eröffnet doch zugleich auch einen ungleich weiteren Horizont: «une véritable évocation allégorique et philosophique du combat de la lumière contre les ténèbres» – so, Delacroix' eigenes Resümee paraphrasierend, Vincent Pomarède.²⁷

Berlioz

Der Schock der Februar-Revolution teilt sich dem in London nach einem gescheiterten Opern- und Konzertunternehmen festsitzenden Komponisten mit nicht geringerer Wucht mit als dem Maler, wie der ihn im zitierten Brief vom März 1848 an George Sand formuliert. Berlioz beginnt in diesem Augenblick seine grosse autobiographische Rückschau und Selbstmodellierung der *Mémoires*: Beide Male geht es um die Reflexion auf uneinholbar vergangene Zeit und die Plötzlichkeit des Wechsels. In der mit «London, 21. März 1848» datierten Vorrede spricht Berlioz voller Entsetzen von einem schlagartig einsetzenden Zeitdruck: «Le temps me presse. La République passe en ce moment son rouleau de bronze sur toute l'Europe» (*Mém.*, S. 38) – «Die Zeit drängt.

25 Delacroix, *Journal*, Bd. 1, S. 419 f., 496.

26 Delacroix. *Les dernières années*, Ausst.kat. Paris/Philadelphia 1998/99, S. 174. Vgl. auch Delacroix' ausführlichere Sujet-Notizen von 1850, abgedr. im Supplément von Delacroix, *Journal*, Bd. 2, S. 1683 f.

27 Ebd. – Zur politischen Deutung differenziert schon Franz Matsche, «Delacroix als Deckenmaler – <Apollon vainqueur du serpent Python>», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), S. 465–500, bes. S. 474 f.

In diesem Moment lässt die Republik ihre eherne Walze über ganz Europa hinwegrollen», und er spricht von den Völkern «qui se couronnent roi» – «die sich selbst die Königskrone aufsetzen».

Zeitgleich aber erinnern sich beide Künstler an die «Trois Glorieuses» vom Juli 1830: Delacroix unternimmt schon eine Woche nach der Februar-Revolution den Versuch, seine *Liberté* wieder ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Der Bürgerkönig Louis-Philippe hatte sie aus dem Salon von 1831 angekauft, bald aber wurde sie dem Künstler zur Aufbewahrung zurückgegeben. Einmal etablierte Regimes lassen sich ungern an Revolutionen erinnern. Nun soll sie wieder ausgestellt werden (CGD, Bd. 2, S. 345 f.).²⁸ Ausserdem bereitet er in Windeseile eine neue Lithographie des Werks vor (ebd.). Berlioz verhandelt in denselben Tagen mit dem Londoner Verleger Beale erfolgreich über eine für Chor und Klavier arrangierte Ausgabe seiner *Marseillaise*-Bearbeitung vom Sommer 1830 und über weitere ähnliche Stücke – allen voran ein ebensolches Arrangement der «Apothéose» seiner *Symphonie funèbre et triomphale* (CG, III, Nr. 1184, 525).²⁹ Er hatte sie 1840 als Staatsauftrag zur Einweihung der Bastille-Säule komponiert, die den Toten der Julirevolution gewidmet war. Man könnte das alles unter den Verdacht des Opportunismus stellen,³⁰ zumal beide Künstler – Berlioz noch wesentlich drängender als Delacroix – durchaus materielle Sorgen hatten oder sie zumindest befürchteten.

In seinen *Mémoires* aber, die in die erzählte Vergangenheit kunstvoll immer wieder die Perspektive des aktuellen Geschehens einblenden, evoziert Berlioz an entscheidender Stelle die Bastillesäule. Der in London geschriebene Text endet mit der Erzählung vom Aufbruch des erst Siebzehnjährigen aus der heimatlichen Dauphiné zum Studium nach Paris. Mitte Juli 1848 nun bricht er von London nach Paris auf, und die Zeit wechselt ins Präsens: «Me voilà de retour» (*Mém.*, Kap. 4). Paris begräbt die Toten des Juni-Aufstands und schafft Ordnung. Im Arbeiter-Faubourg Saint-Antoine, an dessen Rand die Bastille-Säule steht, aber finden sich noch die Spuren der Verwüstung. «Le Génie de la Liberté, qui plane au sommet de la colonne de la Bastille, a lui-même le corps traversé d'une balle» (*Mém.*, S. 55) – «Selbst der Genius der Freiheit, der auf der Spitze der Bastille-Säule schwebt, ist von einer Kugel durchbohrt worden». Dieses Bild wird ihm zum Emblem des Verrats an den Ideen von 1830, gleichgültig, welche Partei den Schuss abgegeben hat. (Die Blumen welken vom einen auf den anderen Tag, so Delacroix' schmerzliche Einsicht im folgenden Frühherbst.)

Hatte nach einem freilich sehr späten Bericht von Alexandre Dumas Delacroix sich während der Julirevolution eher furchtsam gezeigt – «si je n'ai pas vaincu pour la patrie, aux moins peindrais-je pour elle. Cela m'a remis la belle humeur»³¹ – «wenn ich schon

28 Auch: Delacroix, *Journal*, Bd. 1, S. 409 f.

29 NBE, Bd. 14, S. 39 ff.

30 So Peter Bloom in seinem die Fakten und Ereignisse beredend nacherzählenden Aufsatz «Berlioz: reflections on a nonpolitical man», in: *The Yale University Library Gazette*, 78/1–2 (2003), S. 19–38.

31 Arlette Sérullaz – Vincent Pomarède, *Eugène Delacroix. La Liberté guidant le peuple*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004, S. 28.

nicht fürs Vaterland gesiegt habe, so werde ich doch wenigstens für es malen. Das hat meine gute Laune wiederhergestellt», schreibt er Ende Oktober 1830 seinem um 19 Jahre älteren Bruder, dem ehemaligen napoleonischen General Charles-Henri Delacroix, über die entstehende *Liberté* – so stürzte sich Berlioz am dritten Tag der «Trois Glorieuses», am 29. Juli, ins revolutionäre Getümmel (vorher hatte er unter Klausurbedingungen seine Rompreis-Kantate *Sardanapale* zuende komponieren müssen).³² Das bezeugen unmittelbar zwei Briefe von Anfang August 1830 (CG, I, Nr. 170, 171). Aber auch in der Stilisierung des 29. Kapitels der *Mémoires*, dem die Erfahrungen der Revolution von 1848 vorausgehen, erscheint noch einmal der alte Enthusiasmus – allerdings auf subtile Weise gebrochen durch zwei Zitate aus Auguste Barbiers epochalem Juli-Gedicht «La Curée», am besten übersetzt mit: «Die Beute der Jagdhunde», das bekanntlich auch für Delacroix' Konzeption der Figur seiner *Liberté* massgeblich war («C'est une forte femme aux puissantes mamelles, / À la voix rauque, aux durs appas»).³³ Barbier hatte es im August 1830 geschrieben. Am 19. September war es in der *Revue de Paris* erschienen. Vom peinlichen Enthusiasmus des Gedichts *Le peuple* des jungen Gérard de Nerval mit seinen emphatischen Strophenüberschriften wie «Sa gloire», «Sa force», «Sa vertu»³⁴ und von den politischen Windungen eines Victor Hugo in seinem grosssprecherischen «Dicté après Juillet 1830»³⁵ unterschied es sich durch den radikalen, ein schockierend realistisches Vokabular einsetzenden Bruch des Enthusiasmus in seinen letzten beiden Strophen. Berlioz zitiert aus dem emphatischen Beginn:

Et lorsqu'un lourd soleil chauffait les grandes dalles
Des ponts et de nos quais déserts,
Que les cloches hurlaient, que la grêle des balles
Sifflait et pleuvait par les airs;
Que dans Paris entier, comme la mer qui monte,
Le peuple soulevé grondait
Et qu'au lugubre accent des vieux canons de fonte,
La Marseillaise répondait... [*Mém.*, S. 155]

Und als die Brücken und verwaisten Ufermauern
Der schweren Sonne Glut verbrannt;
Als Glocken schrie'n und Kugeln regneten wie Schauer
Von Hagel pfeifend auf das Land;
Als gleich der Meeresfluten drohende Gewalten,

32 NBE, Bd. 6, S. 200 ff.

33 Auguste Barbier, *Iambes*, Paris: U. Canel et A. Guyot, 1832, S. 29–38.

34 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1989, Bd. 1, S. 305–307.

35 Hugo, *Œuvres poétiques*, S. 817–824.

Das Volk sich in Paris erhob;
 Und den Kanonen, deren Donnerschläge hallten,
 die Marseillaise Antwort gab...³⁶

Und er greift Barbiers Wort von der «sainte canaille», dem «heiligen Pöbel» auf, mit der er sich herumgetrieben habe. Für einen Moment schienen dem idealistischen Blick alle Standesunterschiede aufgehoben. Aber er denkt, wenn er Barbier zitiert, implizit auch das Ende mit, für das der Dichter das Bild einer Hundemeute fand – der Profiteure, denen am Ende der Jagd die Herrschaft überlassen wird und die triumphierend blutige Knochen nachhause schleppen: «Voici ma part de la royauté» – «Hier ist mein Anteil am Königtum», sagt der zu seiner stolzen Hündin heimkehrende Hund.³⁷

«Les chiens sont rois» hatte Barbier zuvor fanalartig geschrieben, und sein Gedicht ist der Subtext von Berlioz' *Mémoires*-Vorwort, wenn er dort von den Völkern spricht, die sich selbst die Krone aufsetzen. Dieser Subtext ist auch schon präsent, wenn er fünf Tage zuvor der Schwester Nanci den Wechsel von den Profiteuren der Juli-Monarchie zum noch Schlimmeren voraussagt: «C'est à cette heure que le crétinisme peut – et doit lever la tête: on va avoir l'art des égouts après avoir eu celui des antichambres» (CG, IX, Nr. 1185^{bis}, S. 313) – «Das ist der Augenblick, an dem die Idiotie ihr Haupt erheben kann – und unvermeidlich muss: Wir werden die List der Gosse erleben nach den Ränken der Vorzimmer».³⁸ Die Gosse und ihr Schlamm sind das Element neuer Monster, aus dem Kataklysmos der Revolution treten sie hervor: Paris, so hatte Barbier schon 1830 hyperbolisch geschrieben, ist «un égout sordide et boueux, / où mille noirs courans de limon et d'ordure / Viennent trainer leurs flots honteux» – «eine gemeine und dreckige Kloake, / in die tausend schwarze Ströme aus Schlamm und Kehrlicht / ihre schändliche Flut ergossen haben».³⁹

Delacroix beginnt Ende August mit seinen Blumen. Circa sechs Wochen später nimmt Berlioz ein Kolossalwerk in Angriff – mitten in den politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen des Herbstes mit ihrem ganz ungewissen Ausgang. Als im Oktober die Kandidatur Louis Napoléon Bonapartes als Konkurrent u. a. von Lamartine und

36 Übers. Dagmar Kreher, *Hector Berlioz. Mémoires*, hrsg. von Frank Heidlberger, Kassel: Bärenreiter, 2007, S. 161.

37 Ralph Ubl hat im Sinne einer hier retrospektiv aufscheinenden Ambivalenz Delacroix' *Liberté* in subtiler Analyse als ein Werk des Widerspruchs gedeutet: «[...] das Gemälde beschwört die kollektive Freiheit als figurative und mimetische Macht unter den modernen Bedingungen der sozialen und individuellen Getrenntheit» («Eugène Delacroix' Figuration der Freiheit», in: *Ästhetische Regime um 1800*, hrsg. von Friedrich Balke, Harun Maye und Leander Scholz, München: W. Fink, 2009, S. 139–164, hier S. 147 und 161).

38 Zu Berlioz' Reaktionen auf die Ereignisse von 1848 ausführlicher Klaus Heinrich Kohrs, *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2014, S. 29–35, 74–89. Die erst 2016 in CG, Bd. 9 veröffentlichten Briefe Nr. 1185^{bis} und Nr. 1245^{bis} an den Schwager Camille Pal (hier in der Folge zitiert) schärfen beträchtlich das Reaktionsprofil.

39 Zu den Realien und den Metaphern von Schlamm und Gosse neuerdings Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris: Gallimard, 2017, S. 76 ff.

Cavaignac für das Präsidentenamt bekannt wird, äussert er sich dazu zunächst höchst spöttisch, später dann zögerlich.⁴⁰ Was mag ihn dazu bewogen haben, just in diesen Wochen mit der Komposition eines fast einstündigen *Te Deum* für zwei (später drei) Chöre, sehr grosses Orchester und dialogisierende Orgel zu beginnen – im Gegensatz zum elf Jahre zuvor entstandenen Schwesterwerk, der *Grande Messe des Morts*, und zur *Symphonie funèbre et triomphale* von 1840 ohne öffentlichen Auftrag?

Ganz offensichtlich strebt der Komponist, der mit seiner Autobiographie die vergangene Zeit heraufbeschwört, auch eine Rundung seiner Werkbiographie an. Die Idee eines *Te Deum* taucht zum ersten Mal im Frühjahr 1832 auf – als der auf den Spuren Napoléon Bonapartes aus Italien nach Frankreich zurückkehrende Rompreisträger eine Militärsymphonie zur Erinnerung an den Ersten Konsul und späteren Kaiser plant: «Le Retour de l'armée d'Italie».⁴¹ Sie sollte wohl mit einem *Te Deum* enden. Allzu einfach wäre die Deutung, Berlioz habe diesen Gedanken im Vorgriff auf einen künftigen Napoléon III wiederbelebt, denn die Idee erscheint schon 1846 in einem Gespräch mit dem jüngsten Sohn des Bürgerkönigs, dem Duc de Montpensier, wieder (CG, Bd. 3, Nr. 1061, S. 368) – und ein im selben Jahr redigiertes Œuvre-Verzeichnis nennt ein *Te Deum*, wohl nur als Plan. Das sind die bekannten Fakten. Als die Vollendung des Werks im Spätsommer 1849 greifbar wird, schreibt er der Schwester Nanci von seinem

désir très vif de terminer pour longtemps mes affaires d'art; c'est comme le dernier chapitre d'un roman qu'on écrit avec d'autant plus de joie qu'on se jure bien de ne pas recommencer [CG, Bd. 3, Nr. 1279, S. 654; auch Nr. 1277, S. 652]

sehr lebhaften Wunsch, für lange Zeit meine künstlerische Arbeit einzustellen; es geht mir wie bei einem letzten Romankapitel, das man mit umso grösserer Freude schreibt als man sich unverbrüchlich schwört, nicht wieder von vorne anzufangen.

Soweit zur Idee der Rundung.⁴²

Aber die Werkidee hat doch von ihrem Ursprung her ein militärisches Potential. Das wird erschreckend deutlich, wenn der Komponist in einem Brief an seinen Schwager

40 Am 12. Oktober mokiert er sich zugleich über das durch die Februar-Revolution errungene Allgemeine Wahlrecht und über den Kandidaten Louis Napoléon, dessen Redeschwäche er gnadenlos aufs Korn nimmt: «Nos idiots de paysans et de soldats sont capables de nommer le Grand orateur Louis Napoléon. Voilà une comédie!» (GG, Bd. 3, Nr. 1227, S. 576). Am 10. November hat sich, nach einer zufälligen persönlichen Begegnung mit Louis Napoléon, seine Position modifiziert, aber er wagt keine Entscheidung: «[...] mais dans le doute, je m'abstiendrai et ne voterai pour personne. De cette façon je serai sûr de n'avoir contribué à aucune catastrophe» (CG, Bd. 3, Nr. 1237, S. 588). Er lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass er ein neues Empire bevorzugen würde.

41 Hugh Macdonald, «Berlioz's self-borrowings», in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92 (1965/66), S. 27–44, hier S. 36 f.; NBE, Bd. 10, S. XVII; David Cairns, *Berlioz*. Bd. 2: *Servitude and greatness*, London: Deutsch, 1999, S. 428 ff.

42 Vgl. hierzu auch die weitgehend treffenden Überlegungen von Frank Heidelberg in der einleitenden Studie zu seiner deutschen Edition der *Memoiren*, S. 25–30, die allerdings in der kühnen Behauptung enden, Berlioz habe stets auf der Seite der Revolutionäre und Liberalen gestanden.

Camille Pal vom 7. Februar 1849 – inzwischen ist Louis Napoléon Bonaparte zum Präsidenten gewählt worden – seinen Invektiven gegen die gesellschaftlichen und politischen Zustände noch einmal freien Lauf lässt: «Nous sommes dans une forêt pleine de bandits, ils nous menacent et nous *raisonnons* avec eux au lieu de les fusiller comme des loups» (CG, Bd. 9, Nr. 1245^{bis}, S. 339) – «Wir befinden uns in einem Wald voller Banditen, sie bedrohen uns, und wir *diskutieren* mit ihnen, statt sie wie Wölfe zu erschiessen». Er sei absorbiert durch die Arbeit an einem *Te Deum*. Vielleicht gebe es ja in einigen Monaten die Gelegenheit zu einem feierlichen Dankgottesdienst für den Gott der Armeen («quelque occasion solennelle de rendre grâce au dieu des armées», ebd., 340). Ein militärisches «Prélude», eine der dürftigsten Kompositionen des Künstlers, könnte in diesem Zusammenhang entstanden sein. Es wird später wieder gestrichen. Bis zum Finale des Werks, das dieses Aggressionspotential in die Kunst zurückerkämpft, ist Berlioz da noch nicht vorgedrungen.

Dieses Finale, eine apokalyptische Szene (so wird Berlioz sie später selbst nennen, CG, Bd. 5, Nr. 1959, S. 78), führt eine ästhetische Gründungstat des 21jährigen Komponisten in ihre letzte Konsequenz: die Attacke auf das Publikum als die ultimative Manifestation der Macht einer autonomen Kunst. Schon in seiner *Messe solennelle* von 1824/25 hatte er den Halbsatz des Credo «et iterum venturus est [...] iudicare vivos et mortuos» zum Anlass für eine Szene des Jüngsten Gerichts genommen, gekrönt durch einen mächtigen Tam-tam-Schlag, den er selbst ausführte.⁴³ Dem Freund Albert Du Boys berichtet er nach der Uraufführung:

Dans l'*Iterum venturus*, après avoir annoncé par toutes les trompettes et trombones du monde l'arrivée du jugement suprême, le chœur des humains *séchant d'épouvante* s'est déployé; [...] je n'ai voulu charger personne du soin de mitrailler mes auditeurs; et après avoir annoncé aux méchants, par une dernière bordée des cuivres, que le moment des *pleurs* et des *grincements des dents* était venu, j'ai appliqué un si rude coup de *tam-tam*, que toute l'église en a tremblé. [CG, Bd. 1, Nr. 48, S. 95 f.]

Im *Iterum venturus*, nachdem ich mit allen Trompeten und Posaunen der Welt den Beginn des Jüngsten Gerichts verkündet hatte, entfalteten sich die Klänge des Chores der Menschen, *verzehrt von Furcht*; [...] ich hatte niemanden mit der Aufgabe betrauen wollen, meine Zuhörer unter Feuer zu nehmen (mitrailler), und nachdem ich den Bösen durch eine letzte Salve des Blechs angekündigt hatte, dass nun der Augenblick des *Heulens* und *Zähneknirschens* gekommen sei, führte ich einen so harten *Tam-tam*-Schlag aus, dass die ganze Kirche darunter erzitterte.

Kunst soll hier im gewalttätigen Überschlag ins Leben treten, und der Künstler selbst ergreift die Rolle des Richters, der die Bösen bereits von den Guten gesondert hat.⁴⁴

Berlioz geht frei mit dem Text des *Te Deum* um. Im Finale seines Werks inszeniert er den Zusammenprall des abschliessenden «In te Domine speravi, non confundar in

43 NBE, Bd. 23.

44 Klaus Heinrich Kohrs, Hector Berlioz. *Autobiographie als Kunstentwurf*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2003, S. 21–25; ders., *Und alles wandelt sich*, S. 254 f.

aeternum» mit dem letzten Satz des weit voraus liegenden christologischen Teils des Textes: «judex crederis esse venturus».⁴⁵ Nach der klangmächtigen H-Dur-Evokation einer himmlischen Liturgie voller harmonischer Überraschungen im zweiten Satz («Tibi omnes Angeli») wird hier ein Blick aufs Ende der Zeiten gewagt. Unmittelbar voraus geht eine «Prière» («Te ergo quaesumus»), die mit einem a cappella-Satz des Chors im dreifachen *piano* in G-Dur schliesst: «Fiat super nos misericordia tua domine, quemadmodum speravimus in te» – der intimste Moment des Werks,⁴⁶ in den dann, alle Hoffnung demontierend, mit der fahlen leeren Quint es – b der eherne ostinate Rhythmus des «judex crederis» buchstäblich einbricht – ein dramatischer Sprung in die grosse Unterterz, wie Berlioz ihn für Brüche der Perspektive immer wieder einsetzt.⁴⁷ Sie wird sich alsbald als die Subdominant von b-moll erweisen, das den Satz dominiert. Das «Non confundar» kann sich gegen den fast allgegenwärtigen unerbittlichen Schritt des «judex crederis» kaum behaupten.⁴⁸ Und am Ende des ersten Satzteils steht nicht die Zuversicht, sondern die Erschütterung, eine Ewigkeit nach dem Jüngsten Gericht denken zu müssen: Dreimal schärft beim Wort «aeternum» der Vorhalt einer kleinen Non den Dominantseptakkord von b-moll (T. 51 ff.). Mit dessen Tonika endet der Abschnitt, grundiert von einem dumpfen Tremolo der tiefen Streicher.

Das letzte, beschwörend gedehnte «non, non, non confundar» des Satzes (T. 216 ff.) schliesslich wird im Bassregister grundiert von dem durch Sequenzierung verlängerten chromatischen «judex crederis»-Thema, das hier in den sechs Posaunen, der Ophicleide, der Tuba, den Fagotten und den tiefen Streichern *fortissimo* erscheint. Rhythmisch wird es durch das Schlagzeug, zu dem auch Militärtrommeln gehören, aufs kräftigste akzentuiert. Die dabei so irritierenden, den tonalen «Grund» auf der jeweils ersten Zählzeit ins Schwanken bringenden leiterfremden Töne as und ges (nach f aufgelöst) stülpen in der äussersten Zuspitzung das nach aussen, was dem Thema an verstörender Potenz innewohnt.⁴⁹ Der endlich erreichte B-Dur-Schluss ändert daran nichts.

Nach der 1855 im Rahmen der *Exposition universelle* (auf der auch Delacroix und Ingres ihren grossen Auftritt hatten)⁵⁰ endlich erfolgten Uraufführung ist es dieser negative Kulminationspunkt des Werks, der Berlioz zu einem Zitat aus Victor Hugos schon erwähntem «Dicté après Juillet 1830» greifen lässt: «où les clochers géants chancelants sur leur base / sonnent d'eux-mêmes le Tocsin» (CG, Bd. 5, Nr. 1974, S. 98) – «Wo die

45 Vgl. die detaillierte Analyse bei Julian Rushton, *The music of Berlioz*, Oxford: Oxford University Press, 2001, S. 229–236.

46 «Il y a même un *Miserere* dans le *Te Deum*», schreibt der Komponist in einer Pressenotiz vor der Uraufführung und betont damit den nicht triumphalen Aspekt des Werks (NBE, Bd. 10, S. 194).

47 Klaus Heinrich Kohrs, *Hector Berlioz' Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2011, S. 27 und passim.

48 Schon Marc-Antoine Charpentier hatte das «judex crederis» in seinem *Te Deum* D-Dur (H. 146) von ca. 1692 aus dem Textfluss isoliert und durch herrscherliche Fanfaren hervorgehoben, und rund 90 Jahre später wird François-Joseph Gossec in seinem *Te Deum à grand orchestre* von 1779 eine veritable Gerichtsszene daraus formen. Beide lassen aber den Text an seiner Stelle.

49 Kohrs, *Autobiographie*, S. 36 f.

50 Und bekanntlich auch Gustave Courbet als Dissident mit seinem «Pavillon du Réalisme».

riesigen Kirchtürme auf schwankendem Grund / selbst die Sturmglocke läuten» – ein Erdbebenbild, das Hugo wortgewaltig bemühte, um die Gefahren einer ungebändigten Revolution zu evozieren.⁵¹

Man mag es als Glück bezeichnen, dass Berlioz' Hoffnungen, das Werk bei einer allfälligen Kaiserkrönung oder bei der Hochzeit von Napoléon III zur Aufführung zu bringen, sich nicht erfüllten. Die Kluft zwischen forciertem Autonomie-Anspruch, dem das Werk seine radikale Konzeption verdankt, und Repräsentationszwecken wäre sofort evident geworden.⁵² Auch eine «Marche du sacre», wie sie sein Lehrer Jean-François LeSueur für die Krönung des ersten Napoléon geschrieben hatte und die Berlioz nach diesem Vorbild plante,⁵³ hätte hier keine Abhilfe geschafft. (1855 entwickelt er daraus die okkasionelle «Marche pour la présentation des drapeaux» für den Einzug der an der Weltausstellung beteiligten katholischen Nationen in den Uraufführungsraum, die Kirche St. Eustache.) Das Werk spricht nach seinen Beschwörungen einer ausserweltlichen Liturgie und von Erbarmen und Hoffnung nicht von Triumph, sondern von Krise. Die Abgründe der so hoch beschleunigten Zeit verdichten sich in ihm zur grossen Formel des erschütterten Grundes, und zwar in der musikalischen Faktur selbst – eine von Grund auf pessimistische Konzeption ähnlich der von Delacroix, aber jede mythologische oder allegorische Verklärung überschreitend.⁵⁴

Heine

«Mes jambes n'ont pas survéçu [sic!] à la royauté [...] Salut et fraternité», schreibt Heine am 16. Juni 1848 an Léon und Marie Escudier (*HSA*, Bd. 22, S. 283), und wenige Tage später wird er diese bittere Pointe, die ihre ironische Brechung an der revolutionären Grussformel

51 Hugo, *Œuvres poétiques*, S. 824.

52 Das war dann später auch das Dilemma seines Opus summum *Les Troyens*, für dessen Aufführung Berlioz sich am liebsten einen kaiserlichen Befehl gewünscht hätte. Ein Herrscher, der aus dem Zulassen von Autonomie einen Mehrwert für sein herrscherliches Handeln zu schöpfen versteht, war Napoléon III nicht. – Zu einem reziproken Patronagemodell vgl. den Sammelband *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, hrsg. von Ulrich Oevermann, Johannes Süssmann und Christine Tauber, Berlin: Akademie Verlag, 2007, bes. Oevermann, «Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage», S. 13–23.

53 D. Kern Holoman, *Berlioz*, London: Faber and Faber, 1989, S. 219 ff.

54 «Er erweitert einen episodischen Satz (Judex crederis esse venturus), der auf ein letztes Gericht hinweist [...], zu einem selbständigen Schreckensbild vom jüngsten Tage. Dieser Theil ist jedenfalls der bedeutendste, am mächtigsten gedachte und ausgeführte des ganzen Werkes; er passt aber wenig in einen Lobgesang, dessen Fundament er vielmehr zersprengt» – so der gestrenge Kritiker Eduard Hanslick anlässlich einer Wiener Aufführung des Werks im Jahr 1884 (Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885: Kritiken*, Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1896, S. 412).

der «fraternité» findet,⁵⁵ in einem anderen Brief wiederholen (ebd., S. 284). Was für Delacroix ein Schock der Reflexion war, das ist für Heine ein physischer: sein irreparabler Zusammenbruch im Februar, der ihn bis zu seinem Tod an seine «Matratzengruft» fesseln wird. Nicht wird hier emblematisch Blumen der nährende und tragende Boden entzogen, sondern dem realen, empirischen Leben selbst. Eine Lebensepoche geht zuende. Dass sich aus der zufälligen Koinzidenz der Ereignisse eine autobiographische Szene modellieren lässt, deren Thema diese Grenzsituation und ihre Öffnung auf eine neue Selbstkonstruktion hin ist, muss Heine schnell erkannt haben (Brief an Laube vom 25.1.1850, *HSA*, Bd. 23, S. 23 f.). Sie erscheint im Herbst 1851 im Nachwort seines *Romanzero*. Im Mai 1848 sei er ein letztes Mal ausgegangen, habe sich bis zum Louvre geschleppt,

und ich brach fast zusammen, als ich in den erhabenen Saal trat, wo die hochgebenedeite Göttin der Schönheit, Unsere liebe Frau von Milo, auf ihrem Postamente steht. Zu ihren Füßen lag ich lange und ich weinte so heftig, dass sich dessen ein Stein erbarmen musste. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos als wollte sie sagen: siehst Du denn nicht, dass ich keine Arme habe und also nicht helfen kann? [*HSA*, Bd. 3, S. 156]

Nun aber ist es vorbei mit der (zudem marianisch-blasphemischen) Verherrlichung einer Göttin aus dem antiken Arsenal. Die Szene der Hilflosigkeit markiert zugleich einen Umkehrpunkt, die Öffnung auf ein Anderes, auf den Glauben an einen persönlichen Gott, «nachdem ich lange Zeit bei den Hegelianern die Schweine gehütet». «Das himmlische Heimweh überfiel mich und trieb mich fort durch Wälder und Schluchten, über die schwindlichsten Bergpfade der Dialektik» (*HSA*, Bd. 3, S. 155). Es ist, wie er schon am 3. Dezember 1848 an seinen Bruder Maximilian schrieb, ein «sehr bestimmter Gott, nemlich der Gott unserer Väter» (*HSA*, Bd. 22, S. 301). Das bedeutet die Ablösung einer hedonistisch verklärten Antike ebenso wie einer zeitgenössischen Philosophie durch die Bibel. Mit ihr eröffnet sich jenseits allen Rasonnements ein neuer Garten der Poesie. «Hegel ist bei mir sehr heruntergekommen und der alte Moses steht in Floribus», schreibt er am 25. Januar 1850 in einem Brief an Heinrich Laube (*HSA*, Bd. 23, S. 24).

Aber dieser Garten ist nun manifest gefährdet durch radikale Republikaner, Sozialisten, Atheisten und Kommunisten (in dieser Klimax). Emphatisch muss gegen sie die Poesie als

55 Mit «– Adieu – Liberté, égalité et fraternité sans musique; – Henri Heine» schliesst er am 22. Juli einen Brief an Berlioz («Mon cher Berlioz! Le citoyen Weil m'a dit que vous avez demandé mon adresse [...]»). Berlioz hatte wohl wenige Tage nach seiner Rückkehr aus London bei einem zufälligen Treffen mit Heines Freund Alexandre Weill über seine düstere Prognose für die Musik gesprochen (*CG*, Bd. 9, Nr. 1215^{bis}, S. 324, dort nur fragmentarisch; das Autograph, nach dem hier zitiert wird, neuerdings im Besitz des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf). «Les gens qui font semblant de nous gouverner ont décrété l'abaissement et la ruine de la musique [...]», wird Berlioz am 23. Juli an Liszt schreiben (*CG*, Bd. 3, Nr. 1216, S. 563). Die Revolution ist der Tod der Kunst, so die ironisch-fatale Replik Heines aus dem Krankenzimmer. Ebenso ironisch das Epitheton «citoyen» für den engagierten Sozialisten Weill, der gerade sein Damaskus erlebt. Vgl. Alexandre Weill, *Questions brûlantes. République et monarchie*, Paris: Auteur, 1848; ders., *Zehn Monate Volksherrschaft vom 24. Februar bis zum 10. Dezember 1848*, Frankfurt a.M.: Hermann'sche buchhandlung, 1857. – Zu Berlioz und Heine Kohrs, *Und alles wandelt sich*, S. 93–150.

autonome Kunst behauptet werden. Die von Heine lange Zeit so virtuos gespielte, bloss voltigierende Doppelrolle des progressiven politischen «Stimmführers» (HSA, Bd. 23, S. 180) einerseits und des Dichters andererseits, von «Tribunat» oder «Sprechamt» und Künstlertum, von Gesinnung und Kunst,⁵⁶ muss neu bestimmt werden.

Schon Heines im März 1848 für die Augsburger *Allgemeine Zeitung* geschriebene vier Berichte über die Februar-Revolution und ihre Folgen (nur der erste wurde gedruckt) zeigen bei aller anfänglichen Sympathie kein bruchloses Einverständnis mit dem Geschehen, wie schon Michael Werner gezeigt hat.⁵⁷ Glaubte Heine im ersten Bericht vom 3. März noch, dass die neue Revolution auf dem richtigen Wege sei, weil sie den finalen Fehler von 1830, die Etablierung eines neuen, dem Finanzbürgertum gewogenen Königtums, vermieden hat, so klingt das eine Woche später schon anders: «Die Franzosen sind jetzt condemnirt Republikaner zu seyn, à perpétuité. Es blieb ihnen wahrhaftig keine andere Tracht übrig; sie konnten doch nicht ganz nackt gehen, und der Anstand erforderte schleunigste Bekleidung» (HSA, Bd. 10, S. 273).⁵⁸ Ein Zirkular des Erziehungsministers der provisorischen Regierung Hippolyte Carnot, mit dem dieser auch Volksschullehrer zur Kandidatur für die im April zu wählende Assemblée constituante ermutigen wollte – gesunder Menschenverstand und ehrliche Gesinnung seien wichtiger als Bildung und Vermögensverhältnisse –,⁵⁹ ist in Heines drittem Bericht der Anlass für eine erste explizit antirepublikanische Diatribe:

Der Frohdienst des Periodenbaus muss abgeschafft und die Zuchtruthe der Grammatik [...] muss gebrochen werden. In einer Republik braucht kein Bürger besser zu schreiben wie der Andre. Nicht bloss die Freyheit der Presse, sondern auch die Gleichheit des Styls muss dekretirt werden von einer wahrhaft demokratischen Regierung. [HSA, Bd. 10, S. 275]

56 In immer neuen Anläufen: *Reise von München nach Genua*, Cap. XXXI, 1828/29; Entwurf Vorrede zur 2. Aufl. des 4. Teils der *Reisebilder*, 1833; Vorrede zum 1. Band des *Salon*, 1833/34; *Über die französische Bühne*, 9. Brief, 1837; *Über Ludwig Börne*, 2. Buch, 1840; *Neue Gedichte*, «Neuer Frühling», Prolog, 1844. – Hierzu in akribischem Längsschnitt Sabine Bierwirth, *Heines Dichterbilder. Stationen seines ästhetischen Selbstverständnisses*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995; Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 32004, S. 2 ff., 138.

57 Michael Werner, «Heine und die französische Revolution von 1848», in: *Der späte Heine 1848–1856. Literatur – Politik – Religion*, hrsg. von Wilhelm Gössmann und Joseph A. Kruse, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982, S. 113–132.

58 Wie präzise Heine die Situation trotz seiner erzwungenen physischen Ferne vom Geschehen analysiert, zeigt das erst vor Kurzem entdeckte Tagebuch des jungen Architekturstudenten und Nationalgardisten Victor Riglet, der unter dem 28. Februar 1848 resümierend schreibt: «C'est donc la République. Mais qui en veut? Personne! Chacun le dit, c'est un mensonge. Chacun a peur. S'il y avait un ambitieux, qui ait du cœur au ventre et qui sache parler, il serait Roi demain» (*Paris du 22 février au 22 mai 1848. Journal d'un jeune révolutionnaire*, sous la dir. de Denis Feignier, Paris: Editions du Sagittaire, 2017, S. 35 f.; auch S. 81, 86, 102). – Dass der handstreichartigen Ausrufung der Republik die Beglaubigung durch einen Volksentscheid fehle, ist wenige Tage nach Heines zweitem Bericht das zentrale Argument des tief enttäuschten Republikaners Alexandre Weill in seinem Brief «Une question de vie et de mort» in *La Presse* vom 13. März. Gesinnungsterror ist die Folge: «rien n'est moins libre que la règne de la liberté». Vgl. hierzu Joë Friedemann, *Alexandre Weill. Écrivain contestataire et Historien engagé (1811–1899)*, Strasbourg/Paris: ISTR, 1980, S. 46 ff.

59 Werner, «Heine und die französische Revolution», S. 128.

Ein stetig wachsendes Unbehagen («Wir leben in einem miserablen Momente», schreibt er am 12. Juni an die Mutter – *HSA*, Bd. 22, S. 282) kulminiert nach dem Juni-Aufstand in dem Fazit «Ueber die Zeitereignisse sage ich nichts; das ist Universalanarchie» im Brief vom 9. Juli an seinen Verleger Julius Campe (ebd., 287).⁶⁰ In den 1853/54 entstehenden *Geständnissen* blickt er dann noch einmal zurück auf die Krisen von 1848 – die eigene und die der Gesellschaft:

Zum Glück war das verehrungswürdige Publikum in jener Zeit mit so grossen, unerhörten, fabelhaften Schauspielen beschäftigt, dass dasselbe die Veränderung, die damals mit meiner kleinen Person vorgeing, nicht besonders bemerken mochte. Ja, sie waren unerhört und fabelhaft, die Ereignisse in jenen tollen Februartagen, wo die Weisheit der Klügsten zu Schanden gemacht und die Auserwählten des Blödsinns auf's Schild gehoben wurden. [*HSA*, Bd. 12, S. 65 f.]

Dasselbe hatte Berlioz, wie erwähnt, schon Mitte März 1848 geschrieben: «Das ist der Augenblick, an dem die Idiotie ihr Haupt erheben kann – und unvermeidlich muss».

Im Sommer 1851 arbeitet Heine unter grösstem Zeitdruck an seinem mit 224 Strophen längsten Gedicht «Jehuda ben Halevy», das zum Schlüsselstück des im folgenden Herbst erscheinenden *Romanzero* werden soll (*HSA*, Bd. 3, S. 110 ff.). Es bestimmt im Spiegel des sephardischen Dichters aus der Wende des 11. zum 12. Jahrhundert Heines eigene Position neu: ein poetologischer Traktat im Gewand üppigsten Fabulierens und arabesker Volten, bereichert durch Parallelerzählungen, gerahmt von biblischen Allusionen, eingeleitet mit einer Paraphrase der berühmten Verse 5 und 6 aus Psalm 137: «Lechzend klebe mir die Zunge / An dem Gaumen, und es welke / Meine rechte Hand, vergäss' ich / Jemals dein, Jerusalem». Aus dem mit dem inneren Ohr gehörten, unaufhörlich murmelnden Psalmodieren dieser Verse als einem Produktionsgrund der Imagination steigt die historische Gestalt des Jehuda geisterhaft hervor: «Ich erkannt' ihn an der bleichen / Und gedankenstolzen Stirne / An der Augen süsser Starrheit – / Sah'n mich an so schmerzlich forschend» – ein impliziter selbsterforschender Dialog ist hiermit eröffnet.

Jehudas Erziehung, so wird nun in epischen Dimensionen berichtet, machte ihn zum Meister der Auslegung des Talmud, und zwar seiner beiden Teile: der Halacha und der Hagada. Eine «Fechterschule» sei die Halacha, «wo die besten / Dialektischen Athleten / Babylons und Pumpedithas / Ihre Kämpferspiele trieben. // Lernen konnte hier der Knabe / Alle Künste der Polemik [...]». Die Hagada aber eröffnet Jehuda das Reich der Poesie: «Letztre aber, die Hagada, / Will ich einen Garten nennen, / Einen Garten, hochphantastisch [...]». Die disparaten Sphären von «Tribunat» und Künstlertum, von Gesinnung und Kunst, mit denen Heine bislang so gerne spielte, werden hier erneut aufgerufen. In Engführung erscheinen sie sogleich in einer grossen Digression über die Wunder der hängenden Gärten der Semiramis und ihre Bewohner: «Grosse bunte, ernste Vögel, / Tiefe Denker, die nicht singen, / Während sie umflattert kleines / Zeisigvolk, das lustig trillert».

Das Disparate erscheint hier im Garten, in der Sphäre der Poesie selbst, und dies ist ein erstes Signal für die Behauptung einer produktiven Synthese unter dem Primat der

60 Zur Erfahrung der Bodenlosigkeit aus dem Zusammenbruch eines hegelianischen Geschichtsbilds Christoph Bartscherer, *Heinrich Heines religiöse Revolte*, Freiburg i.Br.: Herder, 2005, S. 537 f.

autonomen Kunst, für die die Gestalt des sephardischen Dichters steht:

Und Jehuda ben Halevy
Ward nicht blos ein Schriftgelehrter,
Sondern auch der Dichtkunst Meister,
Sondern auch ein grosser Dichter.

Ja, er ward ein grosser Dichter,
Stern und Fackel seiner Zeit,
Seines Volkes Licht und Leuchte,
eine wunderbare, grosse

Feuersäule des Gesanges,
Die der Schmerzenskarawane
Israels vorangezogen
In der Wüste des Exils.

Emphatisch überwölben hier Dichtkunst und Dichter durch dreifache Nennung in aufeinander folgenden Versen das Gelehrtentum, die «Fechterschule» der Halacha. Lichtmetaphern für die Dichterrolle kommen hyperbolisch auf engstem Raum zum Einsatz: Stern, Fackel, Licht, Leuchte; am Ende die Feuersäule, die bei Nacht das Volk Israel durch die Wüste geleitet hat. Und mit der Evokation des Zugs durch die Wüste erscheint am Horizont die grosse Leitgestalt des Moses, dessen Attribute («Seines Volkes Licht und Leuchte») auf den Dichter Jehuda übertragen werden. Moses war, so wird Heine ein Jahr später schreiben, kein blosser Stimmführer, sondern ein Bildhauer, «ein grosser Künstler», der «wahren Künstlergeist besass». «Er nahm einen armen Hirtenstamm und schuf daraus ein Volk [...], ein grosses, ewiges, heiliges Volk [...], ein Monument [...], das alle Bildungen aus Erz überdauern wird!» (HSA, Bd. 12, S. 70).

Doch das ist noch nicht genug der Emphase. Starke Begriffe wie Gott, Gnade und Genie treten nun auf. Jehudas Lieder sind geweiht durch die Gnade eines synkretistischen alt-/neutestamentlichen Gottes:

[...]
Wer sie hat, der kann nicht sünd'gen
Nicht in Versen, noch in Prosa.

Solchen Dichter von der Gnade
Gottes nennen wir Genie:
Unverantwortlicher König
Des Gedankenreichs ist er.

Nur dem Gotte steht er Rede,
Nicht dem Volke – in der Kunst,
Wie im Leben kann das Volk
Töden uns, doch niemals richten. –

Die allem Tun vorausgehende göttliche Gnade als Bedingung der Kunst, die diese jeglicher gesellschaftlichen Rechtfertigung enthebt und damit der wahre Garant einer innerweltlichen Autonomie ist: Das ist eine Konzeption, die den einen oder anderen Heine-Exegeten ratlos gelassen hat, war doch die Suche nach dem gewohnten Spiel von (skandalöser) Behauptung und Selbst-Dementierung hier ganz offensichtlich vergeblich. Das Unerhörte bleibt im Text auch in einer zweiten Lektüre ohne Brechung, und auch Hartmut Steineckes Hinweis auf den im Nachwort des *Romanzero* enthaltenen satirischen Verweis auf Luthers Gnadenlehre und dessen «verschimmelte Argumente» sticht nicht, da das Gedicht kühn über den Reformator hinausgeht: «Wer sie hat, der kann [gar nicht erst] sündigen». ⁶¹ Das allerdings schreibt Heine in dieser impliziten Parallelbiographie seinem Alter ego zu, nicht explizit sich selbst: Es erscheint als Ideal. ⁶²

Das starke, überstarke Autonomie-Argument, geboren aus der Krise der 48er-Revolution und der auf sie folgenden Jahre, findet seinen Widerpart nicht im Jehuda-Gedicht selbst, sondern zwei Jahre später in den *Geständnissen* und 1855 dann in der Préface der französischen Ausgabe der *Lutezia*. Noch einmal rekapituliert Heine in den *Geständnissen* die Motive seiner Konversion zum persönlichen Gott, der zum Schutzherrn einer autonomen Kunst wird. Das «himmlische Heimweh» war immer schon ein künstlerisches:

Es war hier auch eine gewisse weltliche Besorgnis im Spiel, die ich nicht überwinden konnte; ich sah nämlich, dass der Atheismus ein mehr oder minder geheimes Bündniss geschlossen mit dem schauerhaft nacktesten, ganz feigenblattlosen, communen Communismus. Meine Scheu vor dem letzteren hat wahrlich nichts gemein mit der Furcht des Glückspilzes, der für seine Capitalien zittert [...]: nein, mich beklemmt vielmehr die geheime Angst des Künstlers und des Gelehrten, die wir unsere ganze moderne Civilisation, die mühselige Errungenschaft so vieler Jahrhunderte [...] durch den Sieg des Communismus bedroht sehen. Fortgerissen von der Strömung grossmüthiger Gesinnung mögen wir immerhin die Interessen der Kunst und Wissenschaft, ja alle unsre Particularinteressen dem Gesamtinteresse des leidenden und unterdrückten Volkes aufopfern: aber wir können uns nimmermehr verhehlen, wessen wir uns zu gewärtigen haben, sobald die grosse rohe Masse, welche die Einen das Volk, die Andern den Pöbel nennen, und deren legitime Souverainetät längst proclamirt worden, zur wirklichen Herrschaft käme. Ganz besonders empfindet der Dichter ein unheimliches Grauen vor dem Regierungsantritt dieses täppischen Souverains. [*HSA*, Bd. 12, S. 59 f.]

Wenn dann der «täppische Souverain» tatsächlich auftritt, wenn eine Revolution wirklich gelingt, wird er aus seinem *Buch der Lieder* Spitztüten machen, in die die Krämer Kaffee

61 Hartmut Steinecke, *Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine*, Berlin: Schmidt, 1998, S. 195–213. Steinecke skizziert dort einen Gegenentwurf zu Alberto Destros ungeborenen positiver Deutung im Kommentar zu *Heinrich Heine. Sämtliche Werke*, Düsseldorf Ausgabe, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bde. III/1 u. 2, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992, S. 892. – Für einen dritten Standpunkt vgl. Wolfgang Preisendanz, «Memoria als Dimension lyrischer Selbstrepräsentation in Heines *Jehuda ben Halevy*», in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, S. 338–348.

62 Höhn, *Heine-Handbuch*, S. 147; Preisendanz, «Memoria als Dimension», S. 346 f.

oder Tabak für jene armen Frauen füllen, die in der gegenwärtigen Welt des Unrechts darauf verzichten mussten. Der Kommunismus wird siegen: «Cet aveu, que l'avenir appartient au communisme, je le fis [dans la Gazette d'Augsbourg] d'un ton d'appréhension et d'angoisse extrêmes» – «Dieses Eingeständnis, dass den Kommunisten die Zukunft gehört, machte ich [in der Augsburger Zeitung] im Ton äusserster Besorgnis und Angst». Jetzt jedoch bleibt nur: «*fiat justitia, pereat mundus!*» – das ist Heines Fazit im Jahr 1855 (HSA, Bd. 19, S. 15 ff.). In einer kommunistischen Weltordnung wird die Welt einer freien Kunst, sei sie auch noch so stark, untergehen. Der Schutzgott wird, anders als Delacroix' Apoll, nicht siegen. Ohnehin befinden sich die alten Götter im zum Teil bizarren Exil, so der «Apollogott» des *Romanzero* (der in der Gedichtsammlung dem «Jehuda» vorangeht) im Amsterdamer Rotlichtmilieu (HSA, Bd. 3, S. 26–30).⁶³

Dem anthropologischen Pessimismus eines trotz aller Schocks Immer Gleichen (das in ihnen gerade als solches hervortritt), wie bei Delacroix und Berlioz zu erkennen, steht hier ein eschatologischer Pessimismus gegenüber. An die Stelle der Richter tritt der helllichtige Zukunftsdiagnostiker, der in paradoxer Position nur umso vehementer eine Kunst verteidigt, weil er deren Untergang zugleich prophezeit.

Zur Paradoxie gehört auch Heines Parteinahme für Napoléon III, wie sie das aus den *Geständnissen* ausgeschiedene «Waterloo-Fragment» in einem argumentativen Salto mortale vorführt. Er teilt diese mit den alten Bonapartisten Delacroix und Berlioz, nicht mit Daumier. Aber er überbietet noch das ohnehin dominierende Geschichtskonstrukt von Napoleon I. nicht als dem Verräter, sondern dem Vollender der Revolution von 1789,⁶⁴ und darin mag eine letzte, verzweifelte Ironie liegen:

Es ist nicht ein neuer Mann, der jetzt auf dem französischen Thron sitzt, sondern derselbe Napoleon Bonaparte ist es, den die heilige Allianz in die Acht erklärt hat [...]. Er lebt noch immer, regirt noch immer – denn wie einst der König im alten Frankreich nie starb, so stirbt auch im neuen Frankreich der Kaiser nicht [...]. (HSA, Bd. 12, S. 143)

Und Heine überbietet durch den Rekurs auf den «roi qui ne meurt jamais» des Ancien Régime auch das «In nepote redivivus», das Ingres Ende 1853 in seiner für den Salon de

63 Zum «Apollogott» Renate Schlesier, «Der grosse Maskenball. Heines exilierte Götter», in: *Das Jerusalem Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hrsg. von Klaus Briegleb und Itta Shedlatzky, Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2001, S. 93–110, hier S. 103 ff.

64 Hierzu Hubertus Kohle, «Sentimentale Weltgeschichte. Das Nachleben von Revolution und Empire in der Salonkunst der Zweiten Republik und des Kaiserreichs», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 99–119, bes. S. 102 f. Napoléon I. als Ordnungsstifter hatte schon das Kapitel VIII von *Ideen. Das Buch Le Grand* aufgerufen, wenn dort von der «sonnigmarmornen [...] mächtigen Hand» die Rede war, die «das vielköpfige Ungeheuer der Anarchie gebändigt» habe (HSA, Bd. 5, S. 108). Zum Problemkomplex auch, einen rätselhaften Zeitzeugen-Bericht (Adolf Stahr) vielleicht zu stark gewichtend, Volkmar Hansen, «Johannes der Täufer. Heines bedingter Bonapartismus», in: *Der späte Heine*, S. 69–96, sowie Klaus Deinet, «Heine und die Julimonarchie», in: *Int. Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 32/2 (2007), S. 55–92, hier S. 90 ff., mit seiner (hier nicht geteilten) These der Desorientierung «angesichts der nicht enden wollenden Mäander der politischen Geschichte Frankreichs im 19. Jahrhundert».

l'Empereur im Hôtel de Ville bestimmten *Apothéose de Napoléon* als Inschrift auf den Stufen vor dem für Napoléon III. bereit stehenden leeren Thron anbringt.⁶⁵

Alle hier modellhaft vorgestellten Künstler finden für die Erschütterung von 1848 Bilder, die über allen tagespolitischen Parteiungen stehen. Es sind strukturell hoch verdichtete Denkbilder der Krise: ein Feuer, das zugleich aussen und innen brennt und dessen Autor zumindest zweideutig bleibt (Daumier); zum Emblem des verstörenden Zeitkonflikts geratene Blumenstilleben (Delacroix); die in der musikalischen Faktur selbst stattfindende Erschütterung des Grundes (Berlioz); schliesslich die poetologischen Reflexionen Heines, die im Prunk überbordender Bilder und Geschichten auftreten und damit das, was sie theoretisch behaupten, als unabschliessbares Zauberreich einer höchst gefährdeten Kunst vorführen. Deshalb ist der Untertitel von «Jehuda ben Halevy», romantische Kunsttheorie reflektierend und zugleich verwandelnd, «Fragment»: eine Geste der Öffnung auf einen lebendigen Überfluss – Delacroix' überbordender Blumenfülle vergleichbar –, auf die Unausschöpfbarkeit einer autonomen Kunst, der ein fatales Ende bevorsteht. Eine spätere Generation mag ein Trauma zu bewältigen gehabt haben (Oehler). Die Protagonisten von 1830 aber haben nach dem Februar 1848, nicht erst nach dem Juni, aus der Defensivposition einer emphatisch behaupteten Autonomie heraus, strukturhomolog – jeder auf seine Art – ein Kunst- und Selbstkonzept formuliert, das unsere (inzwischen gealterte) Moderne begründet hat. Es formiert sich aus der verstörenden Erfahrung einer schockhaft beschleunigten Zeit, von Diskontinuität und Bodenlosigkeit. In ihrer Behauptung selbst erscheint die Autonomie als gebrochen.

Berlioz' grosse Frauen in seinem ab 1856 entstehenden monumentalen «Poème lyrique» *Les Troyens*, Cassandre und Didon, werden als Spiegelfiguren von Selbstbehauptung und Niederlage dieses Stigma tragen;⁶⁶ ebenso der alttestamentliche Jakob in Delacroix' letztem Grosswerk, der «Chapelle des Saints-Ange» von Saint Sulpice, dem der Engel im hartnäckigen nächtlichen Kampf am Ende die Hüfte ausrenkt.⁶⁷ Heines «Absoluter Traumweltherrscher» Jehuda stirbt durch den banalen Speerwurf eines «frechen Sarazenen», als er sein Traumziel Jerusalem erreicht hat. Von seinem Empfang und seiner Verklärung im Himmel berichtet immerhin «eine alte Sage» [HSA, Bd. 3, S. 117, 127 f.].

65 Zu Ingres' Bild Uwe Fleckner, «In nepote redivivus. Politische Ikonographie und ästhetisches Programm in Jean-Auguste-Dominique Ingres' Apotheose Napoleons I.», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 121–137.

66 Kohrs, *Hector Berlioz' Les Troyens*, S. 146–183. – Cassandres Selbstbehauptung im Untergang wird von Berlioz als ein Triumph der Kunst inszeniert.

67 Zu Jakobs Kampf und Stigmatisierung als emphatische Künstlermetapher äussert sich Delacroix unmissverständlich unter dem 1. Januar 1861 im *Journal* (Bd. 2, S. 1380) und in seinem Text zur Inauguration der Kapelle im selben Jahr: «Cette lutte est regardée par l'écriture comme un emblème des épreuves que Dieu envoie quelquefois à ses élus.» Zit. nach *Une lutte moderne, de Delacroix à nos jours*, sous la dir. de Dominique de Font-Réaulx et Marie Monfort, Paris: Musée du Louvre / Le Passage, 2018, S. 162 f.

Abstract

The subject of this study is the preservation of autonomy in times of crisis. It is based on the examples of three artists, Eugène Delacroix, Hector Berlioz and Heinrich Heine, who all knew many crises and who all experienced at first hand the July Revolution of 1830 which, in their different ways, they treated in their work, along with its sobering short- and long-term consequences. For a while they were able to cultivate the illusion that their aesthetic postulates were in accord with social reality, for they themselves were at the height of their initial success. With the February Revolution of 1848 and its consequences, however, the dream of harmony between artistic and social changes, which had never until then completely lost its hold, finally shattered for all three of them. After the experience of shockingly accelerated time and a shaken foundation, of discontinuity and a bottomless abyss, autonomy now needed to be redefined and reasserted. This could only be achieved by a *salto mortale*, the idea of autonomy always being accompanied by the idea of its impossibility. The structure of Delacroix's *Flower Still Lives*, Berlioz's *Te Deum* and Heine's great epic poem *Jehuda Ben Halevy* is homologous to this new state of experience. These three works cannot be exploited as representative of a politically and socially engaged art that sees itself as progressive. However, they represent the exact point at which our modernity begins.

Bibliographie

- CG Hector Berlioz, *Correspondance générale*, sous la dir. de Pierre Citron *et al.*, Paris: Flammarion, 1972–2016, Bde. 1–9.
- CGD *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, sous la dir. de André Joubin, Paris: Plon, 1936–1938, Bde. 1–5.
- DR The Daumier Register Digital Work Catalogue (<www.daumier.org>, 28.06.2019).
- HSA Heinrich Heine, *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Säkularausgabe, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre Nationale de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin/Paris: Akademie Verlag, 1970 ff.
- Mém. Hector Berlioz, *Mémoires*, sous la dir. de Pierre Citron, Paris: Flammarion, 1991.
- NBE Hector Berlioz, *New edition of the complete works*, ed. Berlioz Centenary Committee, Kassel u.a.: Bärenreiter, 26 Bde., 1969 ff.
- Agulhon Maurice, *1848 ou l'apprentissage de la république 1848–1852*, Paris: Editions du Seuil, 1973.
- Barbier Auguste, *Iambes*, Paris: U. Canel et A. Guyot, 1832.
- Bartscherer Christoph, *Heinrich Heines religiöse Revolte*, Freiburg i.Br.: Herder, 2005.
- Bierwirth Sabine, *Heines Dichterbilder. Stationen seines ästhetischen Selbstverständnisses*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.
- Bloom Peter, «Berlioz: reflections on a nonpolitical man», in: *The Yale University Library Gazette*, 78/1–2 (2003), S. 19–38.
- Cairns David, *Berlioz. Bd. 2: Servitude and greatness*, London: Deutsch, 1999.
- Clark T. J., *The absolute bourgeois. artists and politics in France 1848–1851*, Greenwich (Conn.): Graphic Society Ltd., 1973.

- Collection des Livrets des anciennes Expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. – Exposition de 1767*, Paris: Liepmannssohn et Dufour, 1870.
- Compagnon Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris: Gallimard, 2017.
- Daumier 1808–1879, Ausst.kat. Paris 1999, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1999.
- Deinet Klaus, *Die mimetische Revolution, oder Die französische Linke und die Re-Inszenierung der Französischen Revolution im neunzehnten Jahrhundert (1830–1871)*, Stuttgart: Thorbecke, 2001.
- , «Die narzisstische Revolution», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 11–42, und in: ders., *Die mimetische Revolution*, S. 221–259.
- , «Heine und die Julimonarchie», in: *Int. Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 32/2 (2007), S. 55–92.
- Delacroix Eugène, *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris: José Corti, 2009.
- Delacroix*, Ausst.kat. Paris 2018, sous la dir. de Sébastien Allard et Côme Fabre, Paris: Hazan Editions, 2018.
- Delacroix. Les dernières années*, Ausst.kat. Paris/Philadelphia 1998/99, Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- Delacroix, Othoniel, Creten. Des fleurs en hiver*, sous la dir. de Christophe Leribault, Ausst.kat. Paris 2012, Paris: Le Passage, 2012.
- Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Christine Tauber, Bielefeld: Transcript, 2018.
- Eugène Delacroix*, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg: Kehrer, 2003.
- Fleckner Uwe, «In nepote redivivus. Politische Ikonographie und ästhetisches Programm in Jean-Auguste-Dominique Ingres' Apotheose Napoleons I.», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 121–137.
- Frankreich 1848–1870. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreichs*, hrsg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998.
- Friedemann Joë, *Alexandre Weill. Écrivain contestataire et Historien engagé (1811–1899)*, Strasbourg/Paris: ISTR, 1980.
- Goncourt Edmond et Jules de, *L'art du XVIII^e siècle*, Paris: G. Charpentier, ²1881.
- Guégan Stéphane, «Saison et raison des fleurs», in: *Delacroix, Othoniel, Creten*, S. 77–96.
- Hannoosh Michèle, «Delacroix: le langage des fleurs», in: *Delacroix, Othoniel, Creten*, S. 25–75.
- Hansen Volkmar, «Johannes der Täufer. Heines bedingter Bonapartismus», in: *Der späte Heine*, S. 69–96.
- Hanslick Eduard, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885: Kritiken*, Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, ⁴1896.
- Heine Heinrich, «Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris, 1831», in: *HSA*, Bd. 7, 1970, S. 15–61.
- , *Sämtliche Werke*, Düsseldorf Ausgabe, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bde. III/1 u. 2, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992.
- Höhn Gerhard, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart/Weimar: Metzler, ³2004.
- Holoman D. Kern, *Berlioz*, London: Faber and Faber, 1989.
- Honoré Daumier. Zeichnungen*, hrsg. von Colta Ives, Margret Stuffmann und Martin Sonnabend, Ausst.kat. Frankfurt a.M. 1992, Stuttgart: Hatje, 1992.
- Hugo Victor, *Œuvres poétiques*, sous la dir. de Pierre Albouy, Paris: Gallimard, 1964.
- Kohle Hubertus, «Sentimentale Weltgeschichte. Das Nachleben von Revolution und Empire in der Salonkunst der Zweiten Republik und des Kaiserreichs», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 99–119.
- Kohrs Klaus Heinrich, *Hector Berlioz. Autobiographie als Kunstentwurf*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2003.

- , *Hector Berlioz' Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2011.
- , *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2014.
- Koselleck Reinhard, «Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte», in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 38–66 (zuerst in Fs. Karl Löwith, Stuttgart 1967).
- Kreher Dagmar, *Hector Berlioz. Mémoires*, hrsg. von Frank Heidlberger, Kassel: Bärenreiter, 2007.
- Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage (Die)*, hrsg. von Ulrich Oevermann, Johannes Süssmann und Christine Tauber, Berlin: Akademie Verlag, 2007.
- Macdonald Hugh, «Berlioz's self-borrowings», in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92 (1965/66), S. 27–44.
- Matsche Franz, «Delacroix als Deckenmaler – Apollon vainqueur du serpent Python», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), S. 465–500.
- Nerval Gérard de, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1989.
- Oehler Dolf, *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- Oevermann Ulrich, «Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln», in: *Georg Büchner Jahrbuch*, 6 (1986/87), S. 12–58.
- Pomarède Vincent, «Le sentiment de la nature», in: *Delacroix. Les dernières années*, Ausst.kat. Paris/Philadelphia 1998/99, Paris: Réunion des musées nationaux, 1998, S. 117–135.
- Preisendanz Wolfgang, «Memoria als Dimension lyrischer Selbstrepräsentation in Heines *Jehuda ben Halevy*», in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, S. 338–348.
- Riglet Victor, *Paris du 22 février au 22 mai 1848. Journal d'un jeune révolutionnaire*, sous la dir. de Denis Feignier, Paris: Editions du Sagittaire, 2017.
- Rushton Julian, *The music of Berlioz*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Schlesier Renate, «Der grosse Maskenball. Heines exilierte Götter», in: *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hrsg. von Klaus Briegleb und Itta Shedlatzky, Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2001, S. 93–110.
- Sérullaz Arlette – Pomarède Vincent, *Eugène Delacroix. La Liberté guidant le peuple*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- Späte Heine 1848–1856. Literatur – Politik – Religion (Der)*, hrsg. von Wilhelm Gössmann und Joseph A. Kruse, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982.
- Steinecke Hartmut, *Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine*, Berlin: Schmidt, 1998.
- Ubl Ralph, «Eugène Delacroix' Figuration der Freiheit», in: *Ästhetische Regime um 1800*, hrsg. von Friedrich Balke, Harun Maye und Leander Scholz, München: W. Fink, 2009, S. 139–164.
- , «Delacroix' Wärmeräume», in: *Räume der Romantik*, hrsg. von Inka Mülner-Bach und Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 277–306.
- Une lutte moderne, de Delacroix à nos jours*, sous la dir. de Dominique de Font-Réaulx et Marie Monfort, Paris: Musée du Louvre / Le Passage, 2018.
- Weill Alexandre, *Questions brûlantes. République et monarchie*, Paris: Auteur, 1848.
- , *Zehn Monate Volksherrschaft vom 24. Februar bis zum 10. Dezember 1848*, Frankfurt a.M.: Hermann'sche buchhandlung, 1857.
- Werner Michael, «Heine und die französische Revolution von 1848», in: *Der späte Heine*, S. 113–132.

DELPHINE VINCENT (Fribourg)

Correspondances inédites de Gustave Doret avec Théodore Dubois, Gustave Charpentier, Henry Février, Florent Schmitt et Jacques Ibert

Le nom de Gustave Doret est associé à la musique suisse et plus particulièrement romande. Lorsqu'on se rappelle qu'il a dirigé la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy en 1894, c'est souvent pour mieux mesurer la distance qui le sépare des « grands » compositeurs. Si on se souvient qu'il a étudié en France, c'est généralement pour souligner qu'il ne s'y est pas imposé. Les correspondances inédites avec Doret réunies ici ne visent pas à l'apologie mais à mettre en lumière que ce compositeur que l'on croit si bien connu mérite d'être reconsidéré, notamment en prenant en compte les nombreux documents dormant dans les archives. Elles montrent aussi les limites d'une vision exclusivement nationale de la musique.

Les lettres qui forment cet article ont été échangées avec des compositeurs français (Théodore Dubois, Gustave Charpentier, Henry Février, Florent Schmitt et Jacques Ibert) et couvrent l'entier de la carrière de Doret.¹ Né le 20 septembre 1866 à Aigle, Doret y débute enfant l'étude du violon.² Après avoir obtenu son baccalauréat en 1884, il s'inscrit à la Faculté des sciences de l'Académie de Lausanne, tout en s'adonnant à des essais – détruits –

* Cet article a vu le jour dans le cadre du projet « *Beau pays de la vigne* ». *Musiques pour tous et construction de l'identité romande, 1900-1945* soutenu par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique et placé sous la direction du Prof. Luca Zoppelli. Nous remercions le FNS pour son soutien ainsi que les membres du projet (Zoppelli, Sylvie Noreau, Louise Sykes). Notre gratitude va à Marianne Vincent pour sa relecture patiente et éclairée du tapuscrit.

Les lieux de conservation des sources primaires sont abrégés par les sigles suivants : CH-Gpu = Bibliothèque de Genève; CH-LAac = Lausanne, Archives cantonales vaudoises; CH-LAcu, FGD = Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret; CH-LUT, FGD = Lutry, archives communales, fonds Gustave Doret; F-Pbh, FGC = Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds Gustave Charpentier; F-Pn, Mus = Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

- 1 Nous remercions chaleureusement Isabelle Aboulker, Christine Boissier Diaz y Diaz, Didier Couvreu, Francis Dubois, François Dominique Gillet, Véronique Ibert Péral, Hedwige Maurry, Annie Schmitt qui nous ont accordé le droit de publication des correspondances éditées ici, ainsi que le personnel des institutions suivantes : Bibliothèque de Genève, Archives cantonales vaudoises à Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne, archives musicales et particulièrement Verena Monnier, Archives communales à Lutry et spécialement Henri-Louis Guignard, Bibliothèque historique de la Ville de Paris et particulièrement Juliette Jestaz, Bibliothèque nationale de France, département de la musique, à Paris.
- 2 Pour de plus amples informations biographiques, se reporter au *Catalogue Gustave Doret*, sous la dir. de Pio Pellizzari, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire – Département de la musique – Section des archives musicales, 2 vol., 1990.

de composition. En 1885, il part à Berlin où il étudie le violon à la Königliche Hochschule für Musik, dirigée par Joseph Joachim.³ Après avoir effectué son école de recrues, il se rend, en octobre 1887, à Paris sur le conseil d'Hugo de Senger.⁴ Il s'inscrit alors au Conservatoire, où il suit notamment les cours de Jules Massenet (composition) et de Martin Marsick (violon).⁵ Il étudie également avec Dubois en privé.

La première lettre de cet article est écrite par Dubois le 18 avril 1888, quelques mois seulement après l'arrivée de Doret à Paris. Cette correspondance montre la bienveillance du maître par rapport à l'élève et l'évolution de leurs relations, alors que Doret s'établit dans le monde musical parisien. En effet, il devient, en novembre 1893, second chef d'orchestre aux Concerts d'Harcourt. Ce poste, qu'il occupe jusqu'à la fin 1895, assoit sa réputation et lui confère une importance, qui se reflète, tant dans la correspondance de Dubois que dans celle de Schmitt. Grâce à sa position aux Concerts d'Harcourt, Doret noue de nombreux contacts, notamment avec Camille Saint-Saëns. C'est dans ce cadre-là qu'il dirige la première exécution du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy le 23 décembre 1894. A cette période, il achève ce qui sera son premier grand succès de compositeur, l'oratorio *Les Sept Paroles du Christ*, créé le 25 mai 1895 à Vevey.

Bien établi dans la vie musicale parisienne, Doret n'en néglige pas pour autant son pays natal, dans lequel il dirige de nombreux concerts aux programmes helvétiques ou français. Le 30 juin 1900, il siège, à Zürich, en tant que membre fondateur, à l'assemblée constituante de l'Association des musiciens suisses. Il compose également des œuvres destinées à la Romandie, comme *Le Peuple vaudois* en 1903, à l'occasion du centième anniversaire de la première réunion du Grand Conseil, et la *Fête des vigneron*s en 1905. En 1906, son plus grand succès, *Les Armaillis*, est créé à l'Opéra-Comique à Paris. La collaboration avec le directeur de l'institution, Albert Carré, ne s'arrête pas là, puisqu'il est nommé, à la fin mars 1907, directeur musical, remplaçant André Messager parti à l'Opéra.⁶ Cette

3 Joseph Joachim (1831-1907), violoniste, compositeur et chef d'orchestre austro-hongrois. Violoniste virtuose, il fonda en 1868 la Königliche Akademie der Künste, qui devint en 1872 la Königliche Hochschule für Musik.

4 Hugo de Senger (1835-1892), compositeur et chef d'orchestre allemand. Il étudia la musique avec Moritz Hauptmann et Ignaz Moscheles au Conservatoire de Leipzig, avant de faire carrière en Suisse. Il fut, notamment, second chef d'orchestre à l'Aktientheater de Zürich (1857), chef d'orchestre à l'Orchestre du Beau-Rivage de Lausanne (1866-69). En 1969, il fut appelé à la direction de la Société du grand concert national à Genève, une ville dont il fut un acteur culturel majeur jusqu'à sa mort, en dirigeant de nombreuses fanfares et chorales, ainsi que la Société de chant sacré (1870-92). En outre, il enseigna l'harmonie (1873-92) au Conservatoire de Genève. Il est également l'auteur de *Lieder*, de *Festspiele* et de la *Fête des vigneron*s de Vevey de 1889. Il était un ami de la famille Doret, en particulier de son père.

5 Martin Marsick (1848-1924), violoniste, compositeur et pédagogue belge. Il étudia le violon au Conservatoire de Liège, puis à Bruxelles et à Paris, avant de se perfectionner auprès de Joachim à Berlin (1870-71). Il s'imposa comme l'un des meilleurs violonistes de son époque, se produisant régulièrement en concert à Paris. Il enseigna au Conservatoire de Paris de 1882 à 1900. Il est également l'auteur de méthodes pédagogiques pour son instrument.

6 Albert Carré (1852-1938), acteur, metteur en scène, librettiste et directeur de théâtre français. En 1871, il entra au Conservatoire de Paris dans la classe de déclamation dramatique de Prosper Bressant. Entre

position dans le monde du théâtre lyrique lui donne un nouveau pouvoir, reflété par la correspondance de Février.

Ce n'est pas pour autant que Doret renonce à une activité en Suisse. En 1908, il participe avec ses amis René et Jean Morax à la création du Théâtre du Jorat à Mézières avec le drame *Henriette*.⁷ La Grange Sublime accueillera de nombreuses œuvres du duo R. Morax-Doret et verra défiler des hôtes étrangers de marque, tels Saint-Saëns et Romain Rolland. En 1913, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur. Lorsque la Première Guerre mondiale est déclarée, Doret rentre en Suisse et s'installe à Genève. Toutefois, les contacts ne sont pas totalement coupés avec la France et certaines amitiés se développent avec des chefs d'orchestre de passage, dont Henri Rabaud, futur directeur du Conservatoire de Paris.⁸

Après la cessation du conflit, Doret retourne immédiatement à Paris. Il lui est difficile de retrouver une place dans le monde musical, car la question de sa nationalité (déjà à l'ordre du jour avant la guerre) devient un réel obstacle face à une rude concurrence.⁹ Il est néanmoins

1875 et 1884, il joua au Vaudeville, dont il fut directeur de 1885 à 1898. Il prit ensuite la direction de l'Opéra-Comique (1898-1913, 1918-36), où il créa, notamment, *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy et *Louise* de Gustave Charpentier. Il fut également actif comme librettiste, dont l'opéra-comique *La Basoche* (1890) d'André Messager. De 1924 à 1929, il fut professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris. André Messager (1853-1929), compositeur et chef d'orchestre français. Il étudia à l'école Niedermeyer à Paris, puis fut actif comme organiste dans plusieurs paroisses parisiennes, notamment comme successeur de Gabriel Fauré comme organiste de chœur à Saint-Sulpice. Il fut directeur musical de l'Opéra-Comique sous la direction de Carré (1898-1907). De 1908 à 1914, il fut co-directeur de l'Opéra de Paris. Il composa principalement pour le théâtre, dont le ballet *Les Deux pigeons* (1886) et l'opérette *Véronique* (1898).

- 7 René Morax (1873-1963), écrivain suisse. Après des études de lettres à l'Université de Lausanne, il écrit une pièce de théâtre, *La Dîme*, pour fêter le centenaire du Canton de Vaud en 1903. Jouée à Mézières, *La Dîme* lui valut une consécration internationale. En 1905, il fut l'auteur du livret de la *Fête des vigneron*s de Vevey, mise en musique par Gustave Doret. Son engagement en faveur d'un théâtre populaire suisse de langue française se concrétisa dans le Théâtre du Jorat à Mézières, qu'il contribua à fonder en 1908. Il en est l'auteur quasi-exclusif jusqu'à sa mort. La plupart des musiques de scène pour ses pièces jorataises furent écrites par Doret (*Henriette*, 1908; *Aliénor*, 1910; *La Nuit des Quatre-Temps*, 1912; *Tell*, 1914; *Davel*, 1923; *La Terre et l'Eau*, 1933; *La Servante d'Evolène*, 1937), même si celles écrites par Arthur Honegger sont mieux connues de nos jours (*Le Roi David*, 1921; *Judith*, 1925; *La Belle de Moudon*, 1931; *Charles le Téméraire*, 1944). Jean Morax (1869-1939), peintre et décorateur suisse. Après des études avec le peintre Edouard Castres à Genève, J. Morax se fixa à Paris en 1889. Il exposa à de nombreuses reprises ses toiles, notamment lors de l'Exposition nationale à Genève en 1896 et à l'Exposition universelle de Paris en 1900, où il obtint une médaille de bronze. Il participa avec son frère René à la fondation du Théâtre du Jorat à Mézières, pour lequel il conçut les costumes, les décors et les affiches (*Henriette*, 1908; *Tell*, 1914; *Le Roi David*, 1921; *La Belle de Moudon*, 1931). Il fut également l'auteur des costumes de la *Fête des vigneron*s de 1905 à Vevey.
- 8 Henri Rabaud (1873-1949), compositeur et chef d'orchestre français. Né dans une famille de musiciens, son grand-père est le célèbre flûtiste Louis Dorus et son père le violoncelliste Hippolyte Rabaud, il entra au Conservatoire de Paris en 1893 dans les classes d'Antonin Taudon (harmonie), de Jules Massenet et d'André Gédalge (composition). Il obtint en 1894 le premier grand prix de Rome. Il fut chef d'orchestre à l'Opéra-Comique et l'Opéra, une maison qu'il dirigea de 1914 à 1918. En 1918, il fut élu à l'Institut de France au fauteuil de Charles-Marie Widor. Entre 1922 et 1941, il fut directeur du Conservatoire de Paris. Son oratorio *Job* (1900) et son opéra *Mârouf, savetier du Caire* (1914) rencontrèrent un immense succès.
- 9 Cf. Delphine Vincent, « 'Heureux celui qui revoit sa patrie'. Gustave Doret, la musique nationale et les mythologies romandes », in *Mythologies romandes. Gustave Doret et la musique nationale*, sous la dir. de ead., Bern, Peter Lang, 2018 (Publications de la Société Suisse de Musicologie, II/61), pp. 9-21 : 19-21.

toujours actif entre la Suisse et la France, où il tente de faire jouer à l'Opéra-Comique *La Tisseuse d'orties*, qui sera finalement créée en 1926. La même année, il est promu au grade d'officier de la Légion d'honneur. En 1927, il est de retour sur la place du Marché de Vevey avec sa seconde *Fête des vigneron*s, pour laquelle il reçoit de nombreux compliments de compositeurs, notamment ceux de Charpentier. Malgré l'absence de poste officiel, une cérémonie commémorative de son arrivée à Paris – plus de quarante années auparavant – est donnée en 1930 avec une reprise de son immense succès *Les Armaillis*. Ses collègues français lui rendent alors un hommage amical. En 1936, il est élu membre correspondant de l'Institut de France au fauteuil d'Alexandre Glazounov. L'année suivante, *La Servante d'Evolène* est jouée lors de l'Exposition internationale à Paris en présence du président de la République, Albert Lebrun.¹⁰

Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, il s'installe de manière permanente à Lutry (Vaud). Conscient d'avoir côtoyé de grands noms et soucieux de préserver son image musicale pour la postérité, Doret s'attèle, dès 1938, à l'écriture de ses mémoires qui paraissent, sous le titre de *Temps et contretemps*, en 1942. C'est à cette période qu'il revoit Ibert, qui séjourne en Suisse pour quelques mois. Doret est alors malade et décède le 19 avril 1943 à Lausanne.

Les correspondances réunies dans cet article permettent de se rendre compte à quel point le portrait traditionnel de Doret est lacunaire. Elles montrent la place importante qu'il occupe dans le paysage français dès les années 1890 et comment les amitiés et relations alors nouées sont vivaces jusqu'à sa mort, malgré l'évolution de sa position dans la vie musicale parisienne et son éloignement relatif lorsqu'il réside en Romandie. Doret met d'ailleurs un soin particulier à cultiver, pour employer des termes actuels, son « réseau », notamment en envoyant ses nouvelles publications à ses amis et connaissances. Nous constatons également qu'il a œuvré de diverses manières à tisser des liens artistiques étroits entre la Romandie et la France. Loin d'être en contradiction avec une série de prises de position nationalistes, ces différents aspects de la pensée de Doret soulignent son amertume de voir sa carrière parisienne stoppée par la couleur de son passeport et ses regrets que la vie musicale ne soit pas mieux développée en Suisse (romande).¹¹ Ces correspondances nous invitent donc à questionner la pertinence des frontières quand il s'agit de qualifier la production d'un artiste et à regarder au-delà des discours tendancieux développés par une certaine historiographie.

1. Théodore Dubois

Né le 24 août 1837 à Rosnay, (François Clément) Théodore Dubois entra au Conservatoire de Paris en 1854. Il y étudia le piano avec Antoine-François Marmontel, l'orgue avec

10 Albert Lebrun (1871-1950), homme d'Etat français. Il fut président de la République française du 10 mai 1932 au 11 juillet 1940.

11 Cf. Pauline Milani, « Gustave Doret en quête d'une musique nationale », in *Mythologies romandes*, pp. 23-34 et Vincent, « 'Heureux celui qui revoit sa patrie' ».

François Benoist (premier prix en 1859), l'harmonie avec François Bazin (premier prix en 1856), la fugue et le contrepoint avec Ambroise Thomas.¹² Lauréat du premier grand prix de Rome en 1861 avec la cantate *Atala*, il fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris en 1871, puis de composition en 1891. De 1896 à 1905, il fut directeur de cette institution. En outre, il occupa la fonction de maître de chapelle à Saint-Louis-des-Invalides (1855), à Sainte-Clotilde (1863) et à la Madeleine (1868), où il remplaça Saint-Saëns comme organiste de 1877 à 1896. Il décéda le 11 juin 1924 à Paris.

Dubois a composé dans tous les genres : mélodies, musique religieuse, dont les oratorios *Le Paradis perdu* (1878) et *Les Sept Paroles du Christ* (1867), musique symphonique, dont *l'Ouverture de Frithiof* (1879), musique de chambre, pièces pour orgue (*Fantaisie triomphale* pour orgue et orchestre, 1889), opéra (*La Gulza de l'émir*, 1873; *Xavière*, 1895) et ballet (*La Farandole*, 1883). Longtemps considérée comme académique, sa musique est, depuis quelques années, reconsidérée à sa juste valeur. Dubois est également l'auteur d'ouvrages théoriques, dont le célèbre *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1891).

Doret s'est souvenu avec reconnaissance du professeur exigeant que fut Dubois :

Cependant, au contact de mes camarades, comme tout étudiant qui arrive à Paris, je fus un peu effaré de leur puissance de travail, de la souplesse de leur métier et de leur virtuosité d'écriture déjà extraordinaire. Je sentais que mon éducation berlinoise, si pédante qu'elle eût été, ne pouvait être comparée à celle dont avait bénéficié les jeunes Français. Pour m'entraîner, pour rattraper le temps perdu, tout en ne quittant pas Massenet, je me mis à travailler doublement, je pris des leçons particulières de Théodore Dubois qui, professeur d'harmonie au Conservatoire, organiste de la Madeleine et ancien Prix de Rome, était considéré comme le plus fameux pédagogue. Cet homme grand et sec, bienveillant et bégayant, me recevait deux fois par semaine chez lui, rue de Moscou. Conscientieux, il redressait avec sévérité toutes mes faiblesses.

Rien ne lui échappait. De cette éducation sèche, un peu pédante mais claire, je garde le meilleur souvenir et aussi beaucoup de reconnaissance à ce professeur réaliste, si l'on peut dire, qui me passa au laminoir.¹³

12 Antoine-François Marmontel (1816-1898), pianiste et pédagogue français. Il entra au Conservatoire de Paris en 1827, où il obtint un premier prix de piano en 1832 dans la classe de Pierre-Joseph Zimmermann. Nommé en 1837 professeur adjoint de solfège dans cette institution, il y enseigna le piano de 1848 à 1887. Il est également l'auteur de méthodes pédagogiques et de pièces pour son instrument. François Benoist (1794-1878), organiste et compositeur français. Il étudia au Conservatoire de Paris et obtint le premier grand prix de Rome en 1815. Il enseigna l'orgue au Conservatoire de Paris de 1819 à 1872. Il fut nommé organiste de la chapelle de Napoléon III en 1853. Il composa principalement pour son instrument. François Bazin (1816-1878), compositeur et pédagogue français. Il étudia au Conservatoire de Paris et obtint le premier grand prix de Rome en 1840. Il fut professeur de solfège et d'harmonie (1844), puis de composition (1871) au Conservatoire de Paris. Ambroise Thomas (1811-1896), compositeur et pédagogue français. Il étudia le piano et la composition au Conservatoire de Paris dès 1828. En 1832, il obtint le premier grand prix de Rome. Il enseigna la composition au Conservatoire de Paris dès 1856 et en assumait la direction de 1871 à sa mort. Ses grands succès furent les opéras *Mignon* (1866) et *Hamlet* (1868).

13 Gustave Doret, *Temps et contretemps. Souvenirs d'un musicien*, Fribourg, Editions de la Librairie de l'Université, 1942, p. 65.

Dans *Temps et contretemps*, Doret relate également ses sentiments lorsqu'il apprend la mort de Dubois :

En juin, à Paris, Théodore Dubois, remarquable pédagogue, devenu directeur du Conservatoire et membre de l'Institut, meurt après une très cruelle maladie. A la Madeleine dont, après Saint-Saëns, il avait été organiste du grand orgue, une très simple cérémonie funèbre. Théodore Dubois fut un de ces musiciens qui, précisément par son esprit réactionnaire qu'on lui reprochait en certains milieux, rendit les plus grands services. Il était très facile de le ridiculiser en paroles, mais aucun musicien loyal ne pouvait nier que ce très honnête homme, par surcroît, possédait des moyens pédagogiques étonnants pour inculquer à ses élèves la technique d'écriture la plus solide. Au reste, il ne prétendait pas vouloir imposer un style. Il voulait que les jeunes musiciens fussent en possession d'un métier traditionnel total pour qu'ils aient le droit, si le génie les venait visiter, de s'en évader en connaissance de cause.

Derrière ce cercueil, tous mes souvenirs de jeunesse reviennent. Mes courses matinales, 31, rue de Moscou, pour y trouver dans son cabinet de travail le maître sévère dont le crayon bleu était sans pitié devant les fausses relations, les quintes ou les octaves cachées. Je me rends mieux compte, aujourd'hui, de quelle dose de patience il devait être armé, pour conserver toujours douceur et bonne humeur durant ses leçons. Cette longue silhouette maigre et sèche, ce visage sévère, ce parler un peu bégayant, cette allure quelque peu solennelle m'apparaissent aujourd'hui, dans la brume du passé, comme infiniment sympathiques.¹⁴

Dubois – 1888 – 1¹⁵

Rosnay, 18 Avril 88

Cher Monsieur

Je viens d'avoir la douleur de perdre ma mère ; je vous prie de m'excuser pour la leçon de Vendredi.¹⁶

Bien à vous

Th. Dubois

Lettre sur papier de deuil

Enveloppe avec cachet postal (Jonchery-s-Vesle : 18-04-8? ; ? : 19-04-88) et adresse :

Monsieur Doret/49. rue Labruyère/Paris

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-1

14 Ibid., p. 257. Le fonds Doret à la CH-LAcu renferme le cours de Théodore Dubois avec les exercices effectués par Doret et les corrections de Dubois (document non coté).

15 Dans nos transcriptions, nous avons conservé la graphie originale des lettres, sans indiquer sic à chaque erreur (notamment de nombreuses absences de ponctuation). En outre, nous avons systématiquement placé les dates en haut de la transcription et nos reconstitutions entre crochets. Les retraits reflètent les paragraphes mais ne sont pas nécessairement indiqués dans les sources.

16 Célinie Dubois, née Charbonnier (1813-1888). Dubois écrivit : « En 1888, ma chère maman quittait ce bas monde à la suite d'une maladie d'estomac dont elle souffrait depuis longtemps. » ; Théodore Dubois, *Souvenirs de ma vie*, éd. de Christine Collette-Kléo, Lyon – Venezia, Symétrie – Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française, 2009 (Perpetuum mobile), p. 138. Dubois évoque également sa mère à la p. 19.

Dubois – 1890 – 2

Paris, 26 Mars 1890

Cher Monsieur Doret

Je vous serai très obligé de venir Vendredi à 9^h du matin au lieu de 3^h ½. Je suis pris par des répétitions.¹⁷

A vous

Th. Dubois

Carte

Autogr. : CH-Gpu, Ms. fr. 8291, f. 116-117.

Dubois – 1890 – 3

25 Mai 90

Cher Monsieur

J'avais oublié que demain est jour de fête à l'église et que j'ai un office à 3^h.¹⁸ Voulez-vous remettre à Mardi 10^h

A vous

Th. Dubois

Carte

Enveloppe avec cachet postal (Paris : 27-05-90) et adresse :

Monsieur G. Doret/49. rue Labruyère/E.V.

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-2

Dubois – 1891 – 4

Paris, 17 Mai 1891

Mon cher ami

Je rentre de mon inspection – je trouve votre lettre et votre télégramme.¹⁹ Je suis enchanté de votre succès et vous en félicite très sincèrement.²⁰ Du reste je n'en doutais pas

17 Lors d'un concert de la Société des compositeurs de musique à la salle Pleyel le 31 mars 1890, Dubois dirigea des extraits du *Paradis perdu*. En outre, deux de ses mélodies, *Le Baiser* et *Par le sentier*, furent exécutées.

18 Le 26 mai 1890 était le lundi de Pentecôte.

19 Dubois fait allusion à une tournée d'inspection des écoles de musique départementales : « On avait institué au ministère des Beaux-Arts une inspection des écoles nationales de musique et maîtrises de province, et j'avais été nommé l'un des inspecteurs, ce qui m'obligeait à m'absenter chaque année, au printemps, pendant plusieurs semaines. »; Dubois, *Souvenirs de ma vie*, p. 130. Il relate également ses tournées d'inspections aux pp. 171-173.

20 Pour les Fêtes universitaires de Lausanne célébrant l'inauguration de la nouvelle Université de Lausanne qui remplaçait l'ancienne Académie, Doret a composé une cantate *Voix de la patrie* sur un texte de Georges Gaulis. La répétition générale publique du 16 mai, ainsi que le concert du 18 mai ont rencontré un grand succès. La presse régionale salue les débuts de compositeur de Doret et lui prédit un futur fleurissant. La partition a été publiée par les éditions Fœtisch à Lausanne.

et votre œuvre était tout-à-fait de nature à produire un gros effet – Merci de me l’avoir fait savoir et merci aussi de l’envoi de la partition qui m’a l’air très soigneusement éditée. Donnez-moi des détails et croyez-moi affectueusement à vous

Th. Dubois

Enveloppe avec cachet postal (Paris : 18-05-91 ; Lausanne : 19-05-91) et adresse :
Suisse/Monsieur G. Doret/Hôtel Gibbon/Lausanne
Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-3

Dubois – 1893 – 5

Paris, 21 f. 1893

Mon cher ami

J’ai reçu votre bonne lettre et m’empresse de vous remercier –
Je veux aussi vous dire que Dimanche prochain je serai absent de Paris.
Mais l’autre Dimanche matin, j’aurai grand plaisir à vous voir, ou un autre jour
Si vous voulez me demander un rendez-vous afin de ne pas faire corvée.
A vous cordialement

Th. Dubois

Carte de deuil
Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-4

Dubois – 1893 – 6

5 mars 1893

Mon cher ami

Je pense que j’ai à vous offrir Une Suite Villageoise composée de 3 morceaux : Paysage, Intermède, Fête, qui est d’un caractère très différent de tout ce que vous avez sur votre Programme.²¹ Si, pour faire diversion, cela vous convient mieux que Frithioff, la musique est à votre disposition.²²

21 La *Suite villageoise* fut composée en 1871 et créée, dans son entier, le 25 novembre 1877 au Châtelet. Lancé avec succès en 1892 (cf. Charpentier – 1892 – 4), le concept d’un concert-festival dédié à des œuvres de la nouvelle école française à Genève (salle de la Réformation) est repris en 1893 par Doret et Albert Poulin. Le programme du concert du 18 mars 1893 comprenait l’ouverture *Balthasar* de Georges Marty, *Suite d’orchestre dans le style ancien* d’Albéric Magnard, *Scène d’amour* [extrait du *Pêcheur d’Islande*] de Guy Ropartz, « Andante » de la *Symphonie dramatique* de Fernand Le Borne, *Fête militaire* d’Ernest Forbs Le Tourneux, un air du *Mage* de Massenet, la *Rieuse* de Gabriel Pierné, *Ariette* de Paul Vidal, *Africa* de Camille Saint-Saëns et *Lied* pour violoncelle et orchestre de Vincent d’Indy. La *Suite villageoise* de Dubois rencontra du succès et son dernier mouvement fut bissé, bien qu’elle fut éreintée par un critique anonyme dans le *Supplément au journal de Genève*, n°73, 26 mars 1893, [p. 6]. Ce second concert-festival connu moins de succès que la première édition.

22 L’*Ouverture de Frithioff*, basée sur une légende scandinave, fut composée en 1879 et créée à la Société nationale en 1880. Elle rencontra un grand succès et entra au répertoire de tous les orchestres français importants de l’époque. Dubois l’a révisée en 1894.

Dites-moi en ce cas le matin que vous viendriez faire l'échange.

A vous

Th. Dubois

Carte de deuil

Enveloppe de deuil avec cachet postal (Paris : 06-03-93) et adresse :

Monsieur G. Doret/ 18. Rue d'Aumale/Paris

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-5

Dubois – 1893 – 7

27 8^{bre} 1893

Obsèques de Ch. Gounod Madeleine²³

Laisser passer pour la tribune du G^d-Orgue

une personne

Th. Dubois

Carte de visite :

théodore dubois/Professeur de Composition au Conservatoire/Organiste de la Madeleine [souligné à la main]/Inspecteur de l'Enseignement Musical/31, rue de Moscou

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-6

Dubois – 1893 – 8

[10?.11.93]

Mille remerciements pour avoir mis "La Farandole fantastique" à votre Programme et pour l'envoi des places.²⁴ Malheureusement au moment où je les ai reçues j'avais déjà engagé ma soirée du lendemain et je n'ai pu me dégager, mais je les ai mises en bonnes mains.

Encore merci et Bien à vous

Th. D.

23 Charles Gounod décéda le 18 octobre 1893. Ses obsèques eurent lieu le 28 octobre en l'église de La Madeleine à Paris, avec 20'000 personnes qui attendaient dehors le cortège funèbre. Lors de l'entrée du cortège à La Madeleine, Saint-Saëns improvisa à l'orgue sur des thèmes de *Mors et Vita* et de *La Rédemption*. Après un office en plain-chant, Dubois improvisa à l'orgue sur la sortie; cf. Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris, Fayard, 2009, pp. 251-252. En 1894, Dubois fut élu à l'Institut de France au fauteuil de Gounod.

24 *La Farandole* est un ballet en trois actes de Dubois, créé le 14 décembre 1883 à l'Opéra de Paris. Dubois en tira deux suites orchestrales (1884; 1913). Il évoque cette pièce dans ses *Souvenirs de ma vie*, pp. 130-32; 143. Aux Concerts d'Harcourt, Doret dirigea le 8 novembre 1893 un programme qui comprenait la *Farandole fantastique* de Dubois, ainsi que l'ouverture de *Brocéliande* de Lucien Lambert, le *Premier concerto pour violon* op. 26 de Max Bruch, la *Romance* de Francesco De Guarnieri, l'« Allegretto » de la *Huitième symphonie* de Ludwig van Beethoven, *Scène d'amour* [extrait du *Pêcheur d'Islande*] de Ropartz et les *Zigeunerweisen* de Pablo de Sarasate.

Carte de visite de deuil :

th. dubois/31, rue de Moscou

Enveloppe de deuil avec cachet postal (? :10-11-93) et adresse :

Monsieur Gustave Doret/18. Rue d'Aumale/Paris

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-7

Dubois – 1893 – 9

[31?.12.93]

Mon cher ami

Mille regrets ; il m'est arrivé hier soir des épreuves qu'il m'a fallu corriger de suite ; je n'ai donc pu encore aller entendre votre orchestre.²⁵ Je me dédommagerai bientôt.

En attendant, croyez-moi bien sympathiquement

Votre

Th. Dubois

Lettre sur papier de deuil

Enveloppe de deuil avec cachet postal (Paris : 31-?-93) et adresse :

Monsieur G. Doret/18. Rue d'Aumale/E.V.

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-8

Dubois – 1894 – 10

Paris, 22 Janvier 1894

Mon cher ami

J'ai adressé à M^r d'Harcourt un de mes distingués élèves, M^r Mouquet, qui désire faire jouer une Ouverture symphonique.²⁶ Je vous le recommande très particulièrement ; son Ouverture est très intéressante et très bien orchestrée et me paraît tout-à-fait mériter les honneurs de l'audition. Voyez-la et jugez.

25 Les Concerts éclectiques populaires ont été fondés par Eugène d'Harcourt à l'automne 1892 et auront cours jusqu'à la fin 1897. Ils visaient à apporter des programmes d'œuvres d'époques et de styles variés à un public populaire. La salle d'Harcourt était située 40, rue Rochechouart. Les concerts étaient donnés le dimanche après-midi (vingt grands concerts pour la saison 1893-94) et soir (vingt concerts populaires pour la saison 1893-94), ainsi que le mercredi soir (vingt concerts pour la saison 1893-94). De novembre 1893 à la fin 1895, Doret fut second chef d'orchestre aux concerts d'Harcourt. Il dirigeait principalement les concerts du mercredi, consacrés plus spécialement aux virtuoses et aux jeunes, alors que d'Harcourt dirigeait les concerts du dimanche. La saison 1893-94 des Concerts d'Harcourt a débuté le dimanche 5 novembre 1893. Doret relate ses souvenirs à propos des Concerts d'Harcourt dans *Temps et contretemps*, pp. 86-90.

26 Eugène d'Harcourt (1859-1918), compositeur et chef d'orchestre français. Il étudia avec Augustin Savard, Emile Durand et Massenet au Conservatoire de Paris entre 1882 et 1886. Jules Mouquet (1867-1946), compositeur français. Il étudia au Conservatoire de Paris avec Dubois (composition) et Xavier Leroux (harmonie). Il obtint le premier grand prix de Rome en 1896 avec la cantate *Mélusine*. Dubois a écrit à son propos : « Pendant mon court passage à la classe de composition, de 1890 à 1896, j'eus beaucoup de satisfactions. Quelques-uns de mes élèves remportèrent des prix de fugue, et deux d'entre eux – Mouquet et Letorey – le grand prix de Rome. » ; Dubois, *Souvenirs de ma vie*, p. 144.

Vous recevrez aussi la visite de M^r. Alary, compositeur de talent.²⁷ Il désire que vous sachiez qu'il n'est pas le premier venu ; je lui ai promis de vous le dire.

A vous cordialement

Th. Dubois

Lettre sur papier de deuil

Enveloppe de deuil avec cachet postal (Paris : 23-01-94) et adresse :

Monsieur G. Doret/18. Rue d'Aumale/E.V.

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-9

Dubois – 1894 – 11

Paris, 11 Février 1894

Mon cher ami

Je suis allé Mercredi au Concert d'Harcourt et j'ai eu le regret d'apprendre que vous étiez indisposé ; j'espère qu'il n'y avait rien de grave et que vous êtes tout-à-fait remis ; je serai heureux de l'apprendre de vous-même.²⁸

M^r. d'Harcourt m'a dit que la Fantaisie triomphale pour orgue et orchestre était inscrite au Programme du Mercredi 21.²⁹

Je vous envoie aujourd'hui la partition. Quand et où faut-il envoyer les parties d'orchestre et quel nombre?

Veuillez me dire aussi quand on répétera.

Merci d'avance et

Bien à vous

Th. Dubois

Lettre sur papier de deuil

Enveloppe de deuil non affranchie avec adresse :

Monsieur Gustave Doret/18. Rue d'Aumale/E.V.

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-10

27 Georges Alary (1850-1928), compositeur français. Il étudia au Conservatoire de Paris, où il obtint un premier prix d'harmonie en 1874. Il fut lauréat du prix Chartier en 1895.

28 Le programme des Concerts d'Harcourt du 7 février 1894 comprenait l'*Ouverture* de Jean-Baptiste Théodore Weckerlin, *Souvenir* de Meylan, la *Ballade du désespéré* d'Hermann Bemberg, les *Stances de Sapho* de Gounod, l'*ouverture de Torquato Tasso* de Vincenzo Ferroni, le « Scherzo » de la *Troisième Symphonie* de Beethoven, l'air du rossignol [« Sweet bird »] de *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* de George Frideric Handel, *Marche triomphale* de Béro, *Légende, Rosées!* et *Malgré moi!* de Georges Pfeiffer.

29 Le programme des Concerts d'Harcourt du 21 février 1894 comprenait l'*ouverture de Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, le *Concert-Stück* de Louis Diémer, un air de *L'Africaine* de Giacomo Meyerbeer, la *Fantaisie triomphale* de Dubois avec Eugène Gigout à l'orgue et sous la direction du compositeur, les *Feuillets d'album* d'Alexis Chauvet orchestrés par Henri Maréchal, *La Maison hantée* de Paul Porthmann, *Méditation* de Charles-Edouard Lefebvre, une *Fugue* de Bach-Liszt et la *Fête flamande* de Paul de Wailly.

Dubois – 1894 – 12

Paris, 16 f. 94

Mon cher ami

Voici les parties d'orchestre.

Je dirigerai volontiers ma Fantaisie puisque vous voulez bien me l'offrir, et je vous remercie.

Je serai là Mercredi [21.02] à 9^h.Vous prévenez Gigout n'est-ce pas?³⁰

A vous

Th. Dubois

Lettre sur papier de deuil

Enveloppe non affranchie avec adresse :

Monsieur G. Doret/18. Rue d'Aumale/E.V.

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-11

Dubois – 1894 – 13

7 Avenue Beaucour

248 Faub. St Honoré

14 octobre 1894.

Mon cher Maître,

Rentré à Paris depuis quelques jours je comptais aller vous voir ce matin. Des visites inattendues m'en ont empêché! Comme je n'aurai pas le plaisir d'aller vous voir avant dimanche prochain je vous envoie ces quelques mots à la hâte :

On me demande de Lausanne des titres d'œuvres nouvelles pour les concerts symphoniques. Auriez-vous peut-être quelque chose de nouveau, ou dois-je recommander votre ouverture de Frithjof? L'Orchestre de Lausanne n'est pas trop mauvais ; le chef est bon musicien et intelligent. –³¹

Pas question d'une 3^{me} flûte, ni de clarinette basse ! –

Vous seriez bien aimable de me répondre un mot et immédiatement je répondrai à mon tour au comité des Concerts Lausannois.

Je vous prie de bien vouloir prendre note de ma nouvelle adresse et de mon nouveau titre : je fais tous mes vœux pour que la Société Nationale entre dans une ère de

30 Eugène Gigout (1844-1925), organiste et compositeur français. Il étudia à l'École de musique religieuse de Paris avec, notamment, Saint-Saëns. Il enseigna dès 1862 dans cette institution. Il fut organiste à l'église Saint-Augustin de Paris de 1863 à sa mort.

31 Concernant l'*Ouverture de Frithjof*, cf. Dubois – 1893 – 6. L'Orchestre de la Ville et du Beau-Rivage, dont le chef était Georges Humbert (1870-1936), co-fondateur en 1917 du Conservatoire de Neuchâtel, dont il assura la direction de l'ouverture de l'institution le 13 avril 1918 à sa mort. Il a également traduit le *Dictionnaire de musique* d'Hugo Riemann.

prospérité, en élargissant un peu ses idées. – Ses concerts auront lieu le 4^{me} dimanche de chaque mois Salle d’Harcourt à 2h après-midi.³²

Mon hiver sera moins chargé que la saison dernière heureusement puisque nous n’aurons plus qu’un seul concert par semaine.³³ Je pourrai reprendre mon travail personnel et si par hasard, vous avez de jeunes élèves à préparer je vous serai reconnaissant de penser à moi.

Ma partition des Sept Paroles du Christ paraît chez Baudoux dans quelques jours. Déjà, j’ai trois demandes d’exécution, deux pour cet hiver (Vevey et Lausanne) et une l’hiver prochain à Zürich dans des conditions uniques : 250 chanteurs et chanteuses et orchestre superbe.³⁴ J’en suis très fier.

Au revoir, mon cher Maître, à dimanche prochain, j’espère, mais je compte sur un petit mot de vous au sujet de Lausanne.

Croyez, je vous prie, à mes sentiments très dévoués et très respectueux.

G Doret

Autogr. : F-Pn, Mus, VM BOB 725 (2) L. a. Doret (g.) 30

Indication au crayon : à Th. Dubois/Gustave Doret, le compositeur suisse, ancien élève de mon père [Don 5433]

32 A la fin 1894, la Société nationale de Musique s’associa avec les Concerts d’Harcourt. Dans ce cadre, Doret dirigea son premier concert le 22 décembre 1894, qui vit la création du *Prélude à l’après-midi d’un faune* de Debussy. Les mémoires de Doret explicitent ce qu’il entend par l’élargissement des idées de la Société nationale de Musique : « La *Société nationale de musique* (fondée et présidée autrefois par Bussine et Saint-Saëns) naviguait alors dirigée par Vincent d’Indy, un pilote dont on peut dire que son sectarisme n’élargissait pas ses horizons. La *Société nationale* ne pouvait admettre de principes qui ne fussent ceux de d’Indy. Sans doute, César Franck restait Dieu-le-père pour elle, mais d’Indy gouvernait. Peu à peu, le public, sinon les membres peu nombreux du groupement, avait abandonné ses auditions. Le comité avait compris qu’il fallait se réveiller de cette quasi-somnolence. Il convoita la Salle d’Harcourt et son orchestre. Il m’appela. Je saisis tout de suite les difficultés d’une situation délicate et complexe, mais l’honneur était grand pour moi. A l’unanimité, l’assemblée générale me nomme (bien qu’étranger) membre du comité et me désigna comme chef d’orchestre des concerts. »; Doret, *Temps et contretemps*, p 94.

33 Si Doret était principalement responsable des concerts du mercredi, les Concerts d’Harcourt se produisaient également le dimanche après-midi et soir.

34 La partition chant-piano des *Sept Paroles du Christ* est probablement parue en janvier 1895 chez E. Baudoux à Paris (le fonds Doret à la CH-LAcu renferme une partition avec dédicace manuscrite à Henri Plümhof, datée de janvier 1895). La création des *Sept Paroles du Christ* eut lieu au Temple Saint-Martin de Vevey lors des concerts des 25 et 26 mai 1895. Elles furent interprétées par les orchestres de Vevey et de Lausanne, le chœur mixte veveysan L’Harmonie et les solistes Louise Doret et Numa Auguez placés sous la direction de Plumhof. A Lausanne, *Les Sept Paroles du Christ* furent jouées les 10 et 11 décembre 1895 au Temple Saint-François par les Sociétés Sainte-Cécile, le Chœur d’hommes et l’Orchestre de la Ville et du Beau-Rivage, les solistes Emmy Troyon-Blaesi et Auguez sous la direction de Richard Langenhan. A Zürich, l’œuvre fut donnée le 16 avril 1897 à la Tonhalle avec le Chœur mixte, l’Orchestre de Zürich, les solistes Wally Hegar et Auguez sous la direction de Friedrich Hegar. Doret a livré un récit de ces exécutions dans *Temps et contretemps*, pp. 102-103; 116-117. Il convient de noter que Dubois a écrit un oratorio *Les Sept Paroles du Christ* en 1867 (seconde version pour grand orchestre en 1870), qui a été son plus grand succès et reste son œuvre la plus jouée jusqu’à nos jours.

Dubois – 1894 – 14Paris 16 8^{hrs} 1894

Mon cher ami

Je vous envoie le Catalogue de mes ouvrages.³⁵ Vous y verrez des morceaux qui sont en ce moment à la gravure chez Heugel : Une suite villageoise, une Ouverture Symphonique et l'Ouverture de Frithioff.³⁶ Cela ne tardera pas à paraître. – Recommandez ce que vous voudrez là dedans où dans les autres œuvres et merci de votre gentillesse. – Mes compliments pour vos 7 Paroles; les exécutions projetées vous procureront certainement du plaisir et du succès, ce que je vous souhaite sincèrement.

Tâchez de faire entrer un peu d'éclectisme dans les cerveaux de la Société Nationale et un peu de bienveillance dans leurs jugements. Vous leur rendriez à eux mêmes un fier service.³⁷

Si j'en trouve l'occasion, je serai heureux de vous procurer des élèves.

Croyez moi toujours mon cher ami, bien cordialement votre

Th. Dubois

Carte

Enveloppe avec cachet postal (Paris : ?-?-?) et adresse :

Monsieur Gustave Doret/7. Avenue Beaucour/(248. F^g. S' Honoré)/Paris

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-12

Dubois – 1895 – 153 X^{hrs} 1895

Mon cher ami

Lorsque vous m'avez écrit, j'étais dans le feu des répétitions non seulement de mon Opéra, mais encore d'une Messe exécutée le 22 9^{hrs} à S' Eustache, ce qui fait que j'étais

35 Le catalogue ne figure plus dans le courrier.

36 Concernant la *Suite villageoise* et l'*Ouverture de Frithiof*, cf. Dubois – 1893 – 6. L'*Ouverture symphonique* fut créée à la Société des Concerts du Conservatoire le 11 avril 1879. Les trois œuvres furent effectivement publiées par Heugel en 1894.

37 Dubois s'est souvenu à ce propos : « A peu près à la même époque fut fondée, sous l'impulsion de Romain Bussine, professeur de chant, la Société nationale de musique [en 1871]. Son but était de faire entendre les œuvres de tous les jeunes compositeurs français, quelles que fussent leurs tendances, pourvu qu'ils aient du talent. Je fus l'un des fondateurs, et il suffira de citer quelques-uns des membres du comité qui se sont succédé dans les premières années pour montrer l'éclectisme de l'œuvre : Saint-Saëns, Taffanel, Bussine (président), Lalo, Gouvy, César Franck, Guilmant, d'Indy, moi, Lascoux, Duparc. Une scission s'est produite plus tard, à la suite de laquelle Lalo et moi avons donné notre démission. Depuis, la Société nationale de musique est restée tout entière aux mains de la Schola cantorum, dirigée par M. d'Indy, c'est-à-dire qu'elle est loin d'être éclectique et que le sectarisme y règne en maître. Le fond des programmes était surtout la musique de chambre et de chant; quelquefois des concerts d'orchestre, à la suite desquels les morceaux qui avaient été les plus appréciés avaient les honneurs des Concerts Colonne. C'est ainsi que furent jouées à ces derniers concerts ma *Suite villageoise* et mon *Ouverture de Frithiof*. »; Dubois, *Souvenirs de ma vie*, pp. 97-98.

débordé et que je n'ai pu trouver le loisir de vous répondre.³⁸ – Merci pour les bons vœux que vous faisiez et mes regrets de n'avoir pu vous satisfaire pour la répétition générale, tellement j'ai eu un service restreint. – Plusieurs choses d'orchestre ont été publiées l'hiver dernier au Ménestrel et je serai certainement fort heureux que vous mettiez mon nom sur vos beaux Programmes.³⁹ – Nous verrons ce que vous pourrez faire.

Je ne sais si vous êtes à Paris en ce moment ; en tout cas je vous y adresse ma lettre.
Bien à vous

Th. Dubois

Carte

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-DUB-13

2. Gustave Charpentier

Né le 25 juin 1860 à Dieuze en Moselle, Gustave Charpentier entra au Conservatoire de Paris en 1879. Son amour pour Montmartre et sa vie de bohème conduisirent à son renvoi de la classe de Lambert Massart, où il étudiait le violon.⁴⁰ Il réintégra le Conservatoire en 1881 dans la classe d'Emile Pessard (harmonie), puis dans celle de Massenet (composition) en 1884.⁴¹ En 1887, il remporta le premier grand prix de Rome avec la cantate *Didon*. A la Villa Médicis, il écrivit la suite orchestrale *Impressions d'Italie* et débuta la rédaction du livret de son œuvre la plus célèbre, *Louise*, achevée en 1896. En 1902, il fonda le Conservatoire Populaire Mimi Pinson. En 1912, il fut élu à l'Institut de France au fauteuil de Massenet. Sensible à la critique, il révisait constamment ses œuvres et, après 1913, aucun de ses projets de composition n'aboutit. Il resta très actif dans le monde des concerts et

38 *Xavière*, idylle dramatique en trois actes sur un livret de Louis Gallet, fut créé le 26 novembre 1895 à l'Opéra-Comique de Paris. Dubois évoque *Xavière* dans ses *Souvenirs de ma vie*, pp. 141-143; 169. Le service restreint auquel il fait allusion quelques lignes plus bas s'explique probablement par les difficultés qu'il rencontra lors des répétitions avec le directeur de l'Opéra-Comique, Léon Carvalho. La *Messe pontificale* de Dubois, dans une version révisée par rapport à la *Messe solennelle* composée à Rome en 1862, a été créée le 22 novembre 1895 à l'église Saint-Eustache par l'Association des artistes musiciens placée sous la direction de Charles Lamoureux. Dubois évoque cette circonstance (placée de manière erronée en 1896) dans *Ibid.*, pp. 58-59; 79; 155.

39 *L'Ouverture de Frithiof*, *L'Ouverture symphonique* et la *Suite villageoise* avaient été publiées par Heugel en 1894.

40 Lambert Massart (1811-1892), violoniste, compositeur et pédagogue belge. Il enseigna le violon au Conservatoire de Paris de 1843 à 1890. Il est l'auteur de pièces et de méthodes pour son instrument.

41 Emile Pessard (1843-1917), compositeur et pédagogue français. Il étudia au Conservatoire de Paris et fut lauréat du premier grand prix de Rome en 1866. Il enseigna l'harmonie au Conservatoire de Paris dès 1881 et compta Maurice Ravel parmi ses élèves. Il fut également critique musical à *L'Événement*. Il composa de la musique religieuse et instrumentale, ainsi que des opéras dont *Le Capitaine Fracasse* (1878) et *Tartarin sur les Alpes* (1888).

de la critique musicale, tout en s'intéressant au développement des médias (gramophone, radio, cinéma) de démocratisation de la musique. Après la Seconde Guerre mondiale, il s'enferma dans son appartement de Montmartre et décéda le 18 février 1956.

Charpentier – 1892 – 1

[02?.02.92]

Mon Cher Monsieur

J'ai attendu d'avoir la part^{on} pour vous répondre –⁴²

Voulez-vous être vers 3h½ chez Heugel demain –⁴³

Je dois rapporter la part^{on} chez Colonne à 5h.

Bien à vous.

G. Charpentier

Carte postale avec cachet postal (Paris : 02-02-92) et adresse :
pressé/Monsieur Doret G./Compositeur de Musique/5 rue Jouffroy/Paris
sur le côté : plus à l'adresse 3^e/2 Inconnu/Inconnu [autre main]⁴⁴
Autogr. : CH-LAcu, FGD

Charpentier – 1892 – 2

[9?.03.92]

Impossible, mon cher monsieur

J'ai tant à faire pr Dimanche –⁴⁵

Entendu pr Samedi –

Trouvez-vous chez – Dreher – face au Chatelet vers 8h¾ du matin⁴⁶

Mille bons souhaits pr votre santé et a bientôt

G. Charpentier

On vérifie Napoli⁴⁷!

Carte-télégramme avec cachet postal (Paris : 09-03-92) et adresse :
Monsieur Doret/Compositeur de Musique/46 rue Jouffroy/[PARIS]
Autogr. : CH-LAcu, FGD

42 Charpentier fait allusion aux *Impressions d'Italie*, créées le 13 mars 1892 au Châtelet sous la direction d'Edouard Colonne.

43 Le siège de la maison d'édition Heugel était sis 2^{bis} rue Vivienne.

44 Doret résidait 46, Rue Jouffroy, ce qui explique les problèmes de la poste pour remettre cette lettre.

45 13 mars 1892, jour de la création des *Impressions d'Italie*.

46 Dreher était une brasserie sise 1, rue Saint-Denis; Karl Baedeker, *Paris and its environs with routes from London to Paris, and from Paris to the Rhine and Switzerland. Handbook for travellers*, Leipsic, Karl Baedeker, 1878⁶, p. 20.

47 « Napoli » est le cinquième mouvement des *Impressions d'Italie*.

Charpentier – 1892 – 3

[18.03.92]

Mon Cher ami. Les rendez-vous sans entente préalable sont impossibles.

J'ai répet. à 4 h. au Conservatoire, et pour cette répétition tout un changement à coller sur les parties – c'est vous dire que j'en ai jusqu'à une heure et ne serai libre que de une heure ½ à 3½ et vous êtes si loin..... et il faut que mon changem. soit fait car les chanteurs emporteront – après la répet^{on} leurs parties pour les travailler chez eux – Cela se trouve mal – mais donnez-moi rendez-vous près du Conservatoire de façon à perdre le moins de temps possible – vers 2 heures – J'y serai –⁴⁸

bien à vous

(Merci pr vt charmante invitation)

G. Charpentier

Carte-télégramme avec cachet postal (Paris : 18-03-92) et adresse :

Monsieur Doret/46 rue Jouffroy/[PARIS]

Autogr. : CH-LAcu, FGD

Charpentier – 1892 – 4

[25?.3.92]

Mon Cher ami

La part^{on} n'étant pas prête – Je vous envoie l'ancienne avec tout ce qui a servi à Colonne –⁴⁹

Je tiens à vt disposition une partie de 1^{er} v. de 2^e v. d'alt. de v.c. et de c.b. – que j'ai retenues ici pr vérifier des épreuves

J'espère que vs n'en aurez pas besoin –

Sur les parties du quatuor existe deux coupures au crayon bleu – (Je ne parle pas de celle du N° 34 qui est bonne) elles ont été effacées à l'harmonie et se trouvent l'une 7 mesures

48 La symphonie-drame *La Vie du poète* a été créée le 18 mai 1892 au Conservatoire national de musique de Paris par les Concerts Colonne placés sous la direction de Colonne. Charpentier avait composé l'œuvre en 1888-89 à la Villa Médicis et la révisa entre 1890 et 1892. Les solistes étaient Mathilde Tarquini d'Or (Le Poète au 1^{er} acte, La Fille, Une Voix au 2^e acte), Emile Cossira (Le Poète au 2^e acte), Henri Etienne Grimaud (Le Poète au 3^e acte), Charlotte Wyns (Une Voix au 2^e acte). La salle du Conservatoire était sise 2, rue du Conservatoire. Aujourd'hui, elle accueille le Théâtre du Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

49 Doret a dirigé *Impressions d'Italie* dans le cadre d'un festival de musique française moderne qu'il co-organisait avec Poulin le samedi 2 avril 1892 à la salle de la Réformation à Genève. Le programme comprenait entre autres : *Suite d'Esclarmonde* de Massenet, *Rapsodie bretonne* de Saint-Saëns, *Air de Ballet [Air de danse] de Caligula* de Fauré, *Suite de la Farandole* [1^{ère} suite de la *Farandole*] de Dubois, *Karadec* de d'Indy, ouverture de *Brocéliande* de Lambert, *Matinée de printemps* de Marty, *Variations symphonies* de César Franck. Ce programme avait été annoncé dans *Le Ménestrel* du 13 mars 1892. Doret a relaté ses souvenirs à ce propos dans *Temps et Contretemps*, pp. 83-85.

après le 28 et l'autre au 31 – Il vous sera facile de dire aux musiciens de ne pas en tenir compte – ce sont deux coupures que m'avait demandées Colonne et qui sont idiotes –⁵⁰

Je me tiens à vt disposition pour tous renseignements – et vous souhaite bonne chance – N.b. Il y a 3 sons harmoniques le 1^{er} aux violoncelles [si²] qui donne le [fa#⁴] en effleurant sur le ré d'autres aux violons trop connus et un aux c. basses vers la fin – [do#²] qui donne – en effleurant sur la 4^e corde le [sol#³] ce dernier est marqué p. mais vous pouvez le mettre ff⁵¹

Donnez moi des nouvelles des programmes et une affiche.

Vous pouvez insérer la notice d'Ernst.⁵²

bien a vous

G Charpentier

Sitôt votre concert terminé ayez l'obligeance extrême de l'expédier à Anvers à l'adresse que Tellier vs donnera⁵³

Je vous supplie qu'il n'y ait aucun retard!!!

Enveloppe déchirée avec cachet postal (Genève [arrivée] : 26-03-92) et adresse :

Monsieur G. Do[ret]/chez Monsieur Poulin/Avenue de Florissant/Genève

Au crayon, main de Doret : 7 R. Pradier/M' Holzmann

Autogr. : CH-LAcu, FGD-B-2-CHA

De dire aux musiciens de ne pas en tenir compte - ce sont deux coupures que m'avait demandées Colonne et qui sont idiotes -

Je me tiens à vt disposition pour tous renseignements - et vous souhaite bonne chance - N.b. Il y a 3 sons harmoniques le 1^{er} aux violoncelles qui donne le [fa#⁴] en effleurant sur le ré d'autres aux violons trop connus et un aux c. basses vers la fin - qui donne en effleurant sur la 4^e corde le [sol#³] ce dernier est marqué p. mais vous pouvez le mettre ff

Fig 1: Extrait de la lettre autographe du 25.3.92 de Charpentier à Doret; CH-LAcu, FGD-B-2-CHA.

50 Les coupes indiquées figuraient dans le cinquième mouvement « Napoli », le seul à contenir des chiffres de répétition aussi élevés.

51 Les harmoniques mentionnées par Charpentier apparaissent aux chiffres 3-4 de « Napoli » (violoncelle), 5-6 (violon) et 32 (contrebasse).

52 Charpentier fait référence à une explication de l'œuvre rédigée par Alfred Ernst, qui figure dans la réédition de la partition par Heugel en 1899.

53 La première édition d'*Impressions d'Italie* a été publiée en 1892 par Henri Tellier.

Le grand trou dans la correspondance ne signifie naturellement pas que les deux hommes ne se voient pas. Quant à l'intérêt de Doret pour la musique de Charpentier, il reste vivace comme en témoigne le chapitre consacré à *Julien* dans *Musique et musiciens*, bien que non exempt de critiques à l'égard de son auteur.⁵⁴

Charpentier – 1927 – 5

Paris 9 Décembre 1927.

Cher Ami,

Je suis infiniment touché de votre attention. J'ai eu grand plaisir à lire votre partition, véritable monument d'Art populaire dont la réalisation dut vous coûter beaucoup de peines avec tant de joies!⁵⁵

N'oubliez pas de m'inviter à l'une de vos fêtes, je quitterai tout pour m'y rendre et j'y prendrais une bonne leçon.

Bien vôtre

G. Charpentier

Dactylogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.3, D. 48, 11/37

Charpentier – 1930 – 6

28.8.30

Cher Ami,

Votre aimable pensée m'a vivement touché, et je vous en remercie bien cordialement.⁵⁶

Croyez-moi bien votre

G. Charpentier

Carte de visite :

gustave charpentier/Membre de l'Institut/66, Boul^d de Rochechouart

Autogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.1, D.34, 46/2

54 Gustave Doret, *Musique et musiciens*, Lausanne – Paris, Edition Foëtisch Frères – Librairie musicale Fischbacher, [1915], pp. 299-302.

55 Doret envoie à Charpentier la partition de sa *Fête des vigneronns*. Organisée depuis 1797 par la Confrérie des Vignerons de Vevey, la Fête des vigneronns est une célébration de la nature et particulièrement de la culture locale du vin. Elle est organisée une fois par génération, soit environ tous les vingt-cinq ans. Doret composa la musique des Fêtes de 1905 (4-9 août) et de 1927 (1^{er}-9 août). C'est à cette période que la Fête des vigneronns connaît un renom international et que l'on se presse de l'Europe entière pour assister à ce spectacle populaire. Pour l'aspect cinématographique de cette diffusion, cf. Roland Cosandey, « Les premiers films de la *Fête des vigneronns*, Vevey, 1905 et 1927 – du temps où le cinéma muet ne l'était guère », in *Mythologies romandes*, pp. 111-167. L'image actuelle de Doret, compositeur régional et populaire, est largement redevable à ces deux partitions composées pour la Fête des vigneronns. Il semble logique que Doret et Charpentier, qui croyaient en l'éducation du peuple par la musique, aient longuement échangé à propos de ce type de projet.

56 Charpentier fut promu commandeur de la Légion d'honneur en 1930. La liste officielle avait été publiée le 15 août 1930.

Charpentier – 1931 – 7

Lutry (Suisse) 19 Août 1931

Mon cher Charpentier,

Je viens de lire l'ouvrage de Marc Delmas qu'il m'a fait l'honneur de m'envoyer.⁵⁷

J'ai eu la plus grande joie à cette lecture. L'hommage qui vous est rendu est justifié : il vous était dû.

Et l'on n'insistera jamais assez sur la profonde humanité de vos conceptions et de votre musique. Les modes éphémères n'ont et n'auront aucune prise sur elles ; car les éléments de vie qu'elles contiennent assurent à vos partitions l'admiration des générations futures.⁵⁸

Aussi bien vous êtes et serez toujours un exemple de franc et loyal lutteur, toujours en-dehors des intrigues et des bassesses.

Je félicite Marc Delmas d'avoir su, avec tant de bonheur, glorifier son aîné. Sans doute, il avait un beau sujet à traiter, mais je ne saurais trop louer son enthousiasme et la chaleur de ses convictions. Bravo!

Bien cordialement à vous

G Doret

Autogr. : F-Pbh, FGC, dossier 118**Charpentier – 1933 – 8**

[Début janvier 33]

Je vous envoie de tout cœur mes bons souhaits pour 1933

Carte de visite :

gustave charpentier/Membre de l'Institut/66, Boul^d de Rochechouart*Autogr.* : CH-LAcu, FGD**Charpentier – 1933 – 9**Lutry – Cton de Vaud – (Suisse)

3 Janvier 1933

Mon cher Charpentier, je suis vivement touché de votre pensée. Votre mot m'arrive ici où je suis venu passer en famille ces jours qu'on appelle : les fêtes. Mais que peut-on fêter en ce moment sinon l'amitié qui, solidement établie, ne donne aucune désillusion?⁵⁹

57 Il s'agit de *Gustave Charpentier et le lyrisme français* publié à Paris à la librairie Delagrave en 1931.

58 Ce paragraphe a été marqué au crayon gris, probablement par Charpentier.

59 Selon ses souvenirs, Doret a passé Noël avec les Paderewski, dont il était très proche, à Riond-Bosson (Morges); Doret, *Temps et contretemps*, p. 341. Il y précise également la nature de ses désillusions : « Et si, dans ces heures où les liens d'affection se resserrent, les mélancolies des deuils sont évoquées, tous nous conservons la plus grande confiance dans l'avenir, malgré les orages qui grondent sur le monde entier; où va la civilisation? Bouleversement ou régénération des peuples qu'empoisonnent les ambitions matérialistes? Vaines discussions. La vie nous impose ses nécessités et la lutte continue pour les individus comme pour les nations »; Ibid.

Et malgré tout, il faut continuer à lutter pour les causes belles et saines. Vous êtes parmi ces lutteurs que j'ai toujours admirés.

Tous mes bons vœux pour l'an nouveau! Je rentre vers le 15 Janvier à Paris et serais bien heureux de vous voir tranquillement. Dîneriez-vous, un soir, avec moi dans quelque auberge où l'on ne nous empoisonnerait pas?⁶⁰

Bien cordialement
votre

G Doret

Autogr. : F-Pbh, FGC, dossier 118

Charpentier – 1933 – 10

Lutry – Cton de Vaud – Suisse
16 Oct. 1933.

Avec mes fidèles et affectueux souvenirs⁶¹

G Doret

Au verso, main de Charpentier au crayon rouge : répondre

Autogr. : F-Pbh, FGC, dossier 112

Charpentier – 1933 – 11

66 BLD ROCHECHOUART
Paris le 19 Octobre 1933
Monsieur Gustave DORET
Critique Musical à la Gazette
de Lausanne
Suisse Lutry
(C^{ton} de Vaud)

Bien Cher Ami,

J'ai bien reçu ton article et je n'ai pas besoin de te dire que j'en ai bu le lait avec avidité, avec regret aussi de t'avoir quitté si promptement et de n'avoir pu réaliser cette chère balade dont je m'étais tant réjoui.⁶²

60 De « voir » à « auberge », le texte a été souligné au crayon rouge, probablement par Charpentier.

61 Doret avait probablement joint à ce courrier la critique dont il est question dans la lettre suivante.

62 La critique « A propos d'une représentation de 'Louise' au Grand-Théâtre de Genève » dans la rubrique « La musique en Suisse » parue le 15 octobre 1933 dans la *Gazette de Lausanne*. Doret y fait le compte rendu d'une représentation de *Louise* de Charpentier au Grand Théâtre de Genève et en profite pour rappeler que l'avenir de l'art lyrique tient dans des ouvrages montés avec soin et avec les moyens adéquats (interprètes, mise en scène, répétitions, etc.). Charpentier était présent, il est donc probable que les deux amis avaient prévu de faire ensemble une balade qui a été remise *sine die*. Doret a raconté ses souvenirs à ce propos dans *Temps et contretemps*, pp. 347-348.

Je dicte ma lettre de mon lit, Bld Rochechouart, que je n'ai pas quitté depuis mon retour, où je soigne une assez grave bronchite avec laquelle "flirta" un moment, une colonie de pneumocoques. Je pense en être débarrassé à la fin de la semaine prochaine. Inhalations, sirops compliqués, pastilles wybert, cataplasmes sinapisés et ventouses scarifiées, vont s'y employer avec zèle, avec la collaboration d'un soleil vraiment magnifique.

Je relirai avec intérêt ton judicieux article dont il serait bon que nos chers ennemis, éditeurs et directeurs prissent connaissance.

Il est question que j'aie fin décembre en Tchécoslovaquie, je ne manquerai pas d'aller te voir. à mon retour.⁶³

Es-tu content de la représentation des ARMAILLIS à STRASBOURG? Je souhaite que tu n'aies pas à te faire trop de mauvais sang pour que l'exécution en soit parfaite.⁶⁴

Et ta santé? Ne néglige pas de te soigner et de te cuirasser de philosophie, et d'être moins sensible là-bas aux défaillances, que tu ne le fus près de moi à cette audition qui constitua un véritable tour de force...⁶⁵

Fais-moi le plaisir d'envoyer quelques nouvelles à ton bien attaché ami et admirateur.

Gustave Charpentier
[signature manuscrite]

Dactylogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.3, D. 52, 14/7

Charpentier – 1933 – 12

34 R. Vineuse (16)
28 Déc. 1933

Cher et grand Ami,

Me voici à Paris. Je souhaite que tu sois en bon état de santé afin que nous puissions, le soir (ou à midi) qui te conviendra, exécuter la truite toujours ratée à Genève. Truite ou autre malheureuse victime.⁶⁶

63 Le fonds Charpentier à la F-Pbh comprend un petit nombre de missives de Tchécoslovaques témoignant de liens d'amitié et de relations professionnelles, notamment à l'occasion de spectacles représentant *Louise* en Tchécoslovaquie. Les raisons du voyage évoqué par Charpentier n'y sont pas expliquées.

64 *Les Armaillis* de Doret ont été montés le 26 octobre 1933 dans le cadre du Festival de musique suisse organisé à Strasbourg. Doret avait travaillé avec les interprètes durant les jours précédant la représentation et avait fait venir quelques décors de Genève. Si on en croit le correspondant à Strasbourg (Br.) de la *Gazette de Lausanne* (30.10.1933), il fut ravi de l'exécution et son œuvre très bien accueillie par le public. C'est également le sentiment qui domine les souvenirs de Doret dans *Temps et contretemps*, pp. 348-349.

65 Il s'agit probablement d'une allusion à l'exécution de *Louise* au Grand Théâtre de Genève, qui a laissé un goût amer quant à sa qualité à Doret.

66 La balade genevoise annulée devait également comprendre un dîner avec de la truite au menu.

Fixe le jour et l'heure et je viens te prendre.
Que 1934 te soit favorable!
Bien affectueusement

G Doret

Autogr. : F-Pbh, FGC, dossier 112

Charpentier – 1933 – 13

29 X^{be} 33

Bien cher ami

Il nous faudra attendre un beau jour de printemps car je n'ai pas encore le droit de sortir et le repos le plus complet m'est toujours ordonné.

Merci de tes bons souhaits

– Continue à offrir à tes amis le spectacle réconfortant de ta robustesse souriante! Et nombreux succès chez toi et chez nous!

Je t'embrasse

G. Charpentier

Enveloppe avec cachet postal (Paris : 30-12-33) et adresse :

Monsieur Gustave Doret/34. rue Vineuse/E.V. 16^e

Autogr. : CH-LAcu, FGD

Charpentier – 1935 – 14

[14.]I.35

Mes meilleurs vœux bien cher ami et merci pour les aimables étrennes que tu m'as fait parvenir. Rien ne pouvait m'être plus agréable que cette nouvelle occasion que tu m'offrais de communier avec ta pensée et de déchiffrer dans tes géniaux hiéroglyphes les secrets de ton Art magnifique.⁶⁷

Affectueux souvenirs de ton fidèle admirateur et ami

G. Charpentier

Carte de visite :

Gustave Charpentier/membre de l'institut 66/boul^d de rochechouart

Autogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.3, D.52, 14/16

⁶⁷ Allusion à *Chansons et paysages*, un recueil de vingt mélodies sur des poèmes de René-Louis Piachaud paru en 1934.

Charpentier – 1935 – 15

34 R. Vineuse (16)
6 février 1935

Cher grand Ami,

Comment te dire ma reconnaissance pour ce petit mot qui m'a été droit au cœur relativement aux Chansons et Paysages! – Je viens d'arriver et je dois déjà repartir demain pour Lausanne où j'ai entrepris la tâche herculéenne, sur demande du gouvernement, de tenter de réorganiser proprement, avec des hommes propres, l'activité du studio de Radio Suisse romande.⁶⁸ Fromage envahi par les rats rongeurs et pesteux. La tâche sera longue. Au reste, je rentrerai à Paris dans quelques jours après avoir examiné 500 (je dis cinq cents!) candidats instrumentistes pour l'orchestre. J'ai commencé par demander maison (musicale) nette, suppression de toute faveur aucune situation passée n'étant considérée comme acquise.

Tu vois les lamentations et les cris que cela a provoqués. Puis on a admis, et bientôt on trouvera que tout autre moyen eut été absurde.

Que veux-tu, je suis un lutteur incorrigible!

– Je n'oublie pas que nous devons nous rencontrer avec une truite manquée à Genève. Je te ferai signe, avec espoir, dès mon retour.

Fidèlement ton

G Doret

Autogr. : F-Pbh, FGC, dossier 118

68 Doret se souvient à ce propos : « Sans avoir grande confiance dans le résultat d'une intervention désintéressée de ma part dans le royaume de la radiodiffusion de Suisse romande, après des entrevues intéressantes avec M. le conseiller fédéral Pilet-Golaz, je consens à examiner les moyens de réaliser pour le mieux les décisions prises par le conseil dirigeant, à savoir, la création, pour le grand studio de Sottens-Lausanne, d'un orchestre de quarante musiciens aussi sélectionnés que possible. Il va sans dire que je pose en principe la condition qu'aucune situation ne me sera réservée dans cette administration. Ainsi fut fait. Mais, que d'ambitieux déçus, que de médiocres désabusés de n'avoir pas conquis de haute lutte, en un concours sévère, les situations enviées! J'avais été prévenu de ce qui m'attendait et je ne fus nullement surpris des calomnies répandues sur ma personne. Pauvres misérables aigris, je ne puis pas leur en vouloir. Le jeudi 18 avril, dans un concert privé au Studio de La Sallaz [quartier de Lausanne], Paderewski vient, en grande joie et satisfaction apporter son tribut d'admiration au jeune orchestre qui joue sous la direction de Hans Haug. Ma tâche est terminée. J'avais donné tous les conseils que pouvait me dicter mon expérience de la vie et des carrières d'orchestre, à la direction du studio. Déjà je m'étais aperçu que les conventions morales qui m'avaient été garanties avant que je m'attache à ce travail d'organisation ingrat de tant de semaines, n'avaient pas été respectées. Bientôt je me rendis compte cependant que si l'orchestre faisait son devoir, son rôle était bien mal compris dans la distribution des programmes. L'opportunisme et le dilettantisme vulgarisateur persistaient. Je devenais, pour ceux que j'avais espéré placer sur un terrain solide, une sorte d'épouvantail. Je le sentais si bien que je pris la décision, d'un jour à l'autre, de me désintéresser complètement d'une organisation minée quotidiennement par de mesquines influences secrètes et par le fait d'un manque complet de plan méthodique. Je mis en garde les intéressés contre les erreurs qui les conduiraient au pire. Deux ans et demi plus tard le pire s'accomplissait. Désastre pour la vie musicale du canton de Vaud auquel l'orchestre de la radio devait rendre et avait rendu, dans une certaine mesure, des services dans les

Charpentier – 1936 – 16

34 Vineuse
Mercredi. [15.01.36]

Présent! A tes ordres quand tu pourras.

Je serai si content de te revoir depuis plus de deux ans!⁶⁹
fidèles amitiés

G Doret

Carte-lettre avec cachet postal (Paris : 15-01-?; arrivée : 16-01-36) et adresse :

Mr G. Charpentier/de l'Institut/66 Bd Rochechouart/EV.

Exp : M G. Doret/Rue Vineuse n°34

Autogr. : F-Pbh, FGC, dossier 112

Charpentier – 1936 – 17

66 Boulevard Rochechouart
Paris, le 19 Janvier 1936
Monsieur Gustave DORET
34 rue Vineuse
PARIS

Cher Ami,

Je ne vois guère, cette semaine, que MARDI où il me serait possible de nous réunir à déjeuner.

villes de quelque importance. En 1938, par un travail de longue haleine, méthodique et persévérant, le chef d'orchestre Ansermet à Genève et citoyen de Vaud provoquait l'«Anschluss». Les privilèges vaudois passaient chez nos voisins Genevois. L'avenir démontrera l'erreur commise malgré les apparences. »; Doret, *Temps et contretemps*, pp. 363-365. Doret fait allusion à un épisode connu comme la « guerre des orchestres ». Depuis 1932, la radio recourait à des membres de l'Orchestre de la Suisse Romande d'Ernest Ansermet pour ses programmes. Toutefois, les locaux de Radio-Genève ne pouvaient accueillir que vingt-quatre musiciens. En 1935, la Maison de la Radio, nantie d'une salle plus grande et à la pointe de la technologie, est inaugurée à Lausanne. On décide non pas d'y transférer l'Orchestre de la Suisse Romande mais de créer l'Orchestre de la Radio Suisse Romande. Cette opération, privant l'Orchestre de la Suisse Romande de certains subsides, menace son existence; il ne subsiste, d'ailleurs, que sous un autre nom (Orchestre Romand). Dès lors, le « Plan Ansermet » se met en place. Il est adopté en avril 1938 par la Société Suisse de Radiodiffusion : les deux orchestres sont fondus en un seul, basé à Genève, sous le nom d'Orchestre de la Suisse Romande. La réaction biaisée de Doret est liée tant à une rivalité cantonale qu'à un conflit notoire et de longue date (remontant à la création de l'Orchestre de la Suisse Romande en 1918) avec Ansermet; cf. Jacques Burdet, *La musique dans le canton de Vaud 1904-1939*, Lausanne, Payot, 1983 (Bibliothèque historique vaudoise, 72), pp. 68-71; Jacques Viret, « Cent ans de vie musicale dans le canton de Vaud », in *De la musique et des Vaudois. Itinéraire photographique 1905-2005*, sous la dir. de Jean-Louis Matthey Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, 2006, p. 65.

69 Charpentier et Doret ne se sont donc pas revus depuis la représentation de *Louise* au Grand Théâtre de Genève le 1^{er} octobre 1933.

Veux-tu que nous nous retrouvions à midi I/2 au restaurant DROUANT à la gare de l'Est?

Bien affectueusement,

G Charpentier
[signature manuscrite]

Dactylogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.3, D.53, 15/9

Charpentier – 1936 – 18

[20?.2.36]

[sur l'image] À bientôt. J'espère!

G. Charpentier

Carte postale représentant Charpentier à Nice
[main de Doret au dos] Carte Reçue à Paris le 20 fév 1936.

Autogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.3, D.53, 15/2

Charpentier – 1936 – 19

Lutry, Suisse
31 Xbre 1936

Bons vœux et fidèles souvenirs!

G Doret

Carte postale représentant le château de Lutry avec cachet postal (Lutry : 31-12-?6) et adresse
france/M^r G. Charpentier/de l'Institut/Paris/66 B^d Rochechouart

Autogr. : F-Pbh, FGC, dossier 118

Charpentier – 1938 – 20

[12.1.38]

Merci de ton aimable souvenir : Fais moi signe à ton retour ici–

Mille vœux de ton

GCH

Carte de visite :

gustave charpentier/Membre de l'Institut/66, Boul^d de Rochechouart

Autogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.3., D.55, 17/68

3. Florent Schmitt

Né le 28 septembre 1870 à Blâmont en Meurthe-et-Moselle, Florent Schmitt entra au Conservatoire de Nancy à dix-sept ans, où il étudia avec Henri Hess (piano) et Gustave Sandré (harmonie).⁷⁰ En 1889, il fut admis au Conservatoire de Paris dans les classes de Dubois (harmonie), d'Albert Lavignac (harmonie), d'André Gédalge (fugue), de Massenet (composition, 1890) et de Gabriel Fauré (composition, 1896).⁷¹ Entre 1894 et 1900, il fut joué à huit reprises dans des concerts de la Société nationale de musique. Après plusieurs tentatives, il remporta, en 1900, le premier prix de Rome avec la cantate *Sémiramis*. Entre 1922 et 1924, il fut directeur du Conservatoire de Lyon. En 1936, il fut élu à l'Institut de France au fauteuil de Paul Dukas. De 1938 à 1939, il fut président de la Société nationale de musique. Il décéda le 17 août 1958 à Neuilly-sur-Seine.

Considéré comme un pionnier par ses contemporains, Schmitt a composé de nombreuses œuvres d'inspiration orientaliste comme sa *Tragédie de Salomé* (1907), mais aussi de la musique de chambre, dont le *Quintette pour piano et cordes* (1902-08), de la musique symphonique et le *Psaume XLVII* (1904).

Schmitt – 1895 – 1

Paris, 11 rue de Médicis
25 février 95

Cher Monsieur,

Si vous croyez pouvoir me réserver une place dans le prochain programme de la Société Nationale, voulez-vous que je vienne chez vous un de ces matins avec ma partition et mes parties d'orchestre qui sont fraîches et corrigées?

70 Henri Hess (1841-1908?), organiste de la cathédrale de Nancy et professeur au Conservatoire de Nancy. Gustave Sandré (1843-1916), pianiste et compositeur français. Il a principalement composé pour son instrument, ainsi que pour l'orgue et l'harmonium. Il fut directeur du Conservatoire de Nancy de 1886 à 1888.

71 Albert Lavignac (1846-1916), pianiste, compositeur et pédagogue français. Il étudia au Conservatoire de Paris et y devint répétiteur de solfège en 1871, puis professeur d'harmonie dès 1875. Il compta Debussy parmi ses élèves. Il est l'auteur de pièces et de méthodes pour l'enseignement du piano, du solfège et de l'harmonie. Il a également écrit *La Musique et les musiciens* (1895) et consacra la fin de sa vie à l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, achevée sous la direction de Lionel de La Laurencie. André Gédalge (1856-1926), compositeur et pédagogue français. Après avoir été libraire, il entra au Conservatoire de Paris en 1884, où il étudia la composition avec Ernest Guiraud et Massenet. En 1886, il obtint un second prix de Rome. Il fut professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris dès 1905. Il composa des œuvres lyriques, dont *Pris au piège* (1890) et *Le Petit Savoyard* (1891), un ballet *Phœbé* (1900) et de la musique symphonique et de chambre. Il est l'auteur d'un *Traité de fugue* (1901).

Vous allez me trouver bien audacieux de vous faire une pareille proposition (car je sais que le programme est très chargé, et d'œuvres de maîtres), mais je serais tellement heureux de m'entendre à l'orchestre, et d'ailleurs le morceau entier ne dure que cinq ou six minutes, ce qui n'augmenterait pas considérablement la durée du concert.⁷²

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments bien dévoués.

Florent Schmitt

Enveloppe avec cachet postal (Paris : 26-02-95) et adresse :
Monsieur Gustave Doret/7, Avenue Beaucour/(248, faubourg Saint-Honoré)/Paris
Autogr. : CH-LAcu, FGD

Le grand trou dans la correspondance ne signifie naturellement pas que les deux hommes ne se voient pas, preuve en est le passage de « Cher Monsieur » à « (Mon) cher ami » qui témoigne de relations entre les deux missives.

Schmitt – 1930 – 2

34 R. Vineuse (16^e)
9 février 1930.

Mon cher ami,

Il faut pourtant que je vous dise quel plaisir je prends à lire vos feuilletons!⁷³

Bien sûr, je ne suis pas toujours d'accord avec vous, mais précisément j'ai le plus vif intérêt à lire ceux de vos jugements qui diffèrent des miens, parce que je les sens aussi sincères que les miens et dépourvus de cette préoccupation, si généralisée chez les critiques, d'imposer des décrets sans appel.

72 Le 24 février 1895, Doret avait dirigé un concert de la Société nationale de musique comprenant *La Belle au bois dormant* de Georges Hüe, *Robin m'aime* d'Edmond de Polignac, *Viviane* d'Ernest Chausson, « Canzone » [de la *Suite en ré mineur* pour grand orchestre] de Marie-Joseph Erb, extraits du *Grand Ferré* de Dominique-Charles Planchet, *Conte féerique* de Nikolai Rimski-Korsakov, « Dans la forêt sacrée » [extrait de *Scènes païennes*] de Max d'Olonne, *En prière* et *Les Roses d'Ispahan* de Fauré, *Prélude pour Hélène* de Pierre Kunc et *Ouverture d'Arteveld* de Guiraud. Florent Schmitt lui écrit le lendemain de ce concert. Le 24 mars 1895, Doret dirige un programme, sans une œuvre de Schmitt, pour la Société nationale de musique : prélude d'*Armor et Ked* de Sylvio Lazare, extraits du *Grand Ferré* de Planchet, prélude de *Floréal* d'Amédée Dutacq, *Choral* pour orgue de Franck, *Phidylé* d'Henri Duparc, *Shylock* et *Clair de lune* de Fauré, *Symphonie en ré mineur* de Franck, *Ma bien-aimée* de Léon Boëllmann, *Namouna* d'Edouard Lalo, *Danse sacrée* d'Eugène Lacroix et *Une ouverture pour la princesse Maleine* de Pierre de Bréville. La pièce évoquée par Schmitt pourrait être *En été*, œuvre orchestrale composée en 1894. Il convient de noter que les deux hommes se fréquentèrent ultérieurement dans le cadre des Concerts d'Harcourt; Doret, *Temps et contretemps*, p. 88.

73 Schmitt a exercé une activité de critique musical tout au long de sa vie. Entre 1929 et 1939, il était actif au *Temps* et à la *Revue de France*. Doret fait référence aux articles publiés dans *Le Temps*, dont la rubrique s'intitulait « Feuilleton du Temps ». En général, Schmitt promouvait la musique d'Emmanuel Chabrier, de Lalo, de Franck, de Saint-Saëns et de Fauré, ainsi que de Rimski-Korsakov, d'Igor Stravinsky et d'Arnold Schönberg (surtout son *Pierrot lunaire*). Du point de vue de l'esthétique musicale, Schmitt était beaucoup plus moderniste que Doret.

La haute valeur de vos feuillets, c'est la conviction qui en est la base. Et comme il est agréable de discuter – même de loin – avec des hommes convaincus!

Au diable les opportunistes et les snobs!

Bravo, mon cher ami, et bien cordialement à vous

G. Doret

Autogr. : F-Pn, Mus, VM BOB 725 (2), L. a. Doret (g.) 3

Schmitt – [1920-1943] – 3

Grand merci, cher Ami, et bien affectueusement vôtre

Fl. S.

Carte de visite :

florent schmitt/37, rue du Calvaire, S' Cloud (S.& O.)

Autogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.4, D.61, 1/70

4. Henry Février

Né le 2 octobre 1875 à Paris, Février étudia la composition avec Massenet et Fauré au Conservatoire de Paris, ainsi qu'avec Messager en privé. Après avoir débuté avec des œuvres de petites dimensions, il se consacra presque exclusivement à l'opéra (*Le Roi aveugle*, 1906 ; *Monna Vanna*, 1909 ; *Carmosine*, 1913 ; *Gismonda*, 1919 ; *La Damnation de Blanche fleur*, 1920 et *L'Île désenchantée*, 1925). Il rencontra également le succès durant la Première Guerre mondiale avec ses chants patriotiques. Dans les années 1920, il fut compositeur de musique de cinéma. Il décéda le 8 juillet 1957 à Paris.

Février – 1905 – 1

S' Germain en Laye –
1 Place Thiers.
18 Avril 1905

Cher Monsieur

Excusez moi de ne pas vous avoir répondu plus vite – mais je n'ai pu déchiffrer votre signature et ce n'est qu'hier que j'ai su que l'aimable lettre reçue la semaine dernière était de vous.

Je vous remercie vivement de votre aimable pensée –

Ma partition vous sera envoyée ces jours-ci – La première est un peu retardée et, comme l'ouvrage est relativement court, vous aurez tout le temps de l'examiner à loisir.⁷⁴

A bientôt j'espère le plaisir de vous rencontrer et agréez, je vous prie l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Henry Février

Autogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.1, D. 18, 31/10

Février – 1907 – 2

1 Place Thiers
S^t Germain en Laye
S. et O.
[26?.03.07]

Cher Monsieur

Permettez moi de vous adresser mes plus sincères félicitations pour votre nomination à l'Opéra Comique et de vous renouveler ici l'assurance de mes sentiments de très profonde estime artistique.⁷⁵

Tous les jeunes musiciens se rejouiront de voir arriver à ce poste si envié le compositeur des "Armaillis" – œuvre de noble inspiration et de sincère émotion!⁷⁶

Très sincèrement à vous

Henry Février

Carte-enveloppe avec cachet postal (Paris : 26-?-07) et adresse :

Monsieur Gustave Doret/Compositeur de musique/Théâtre de l'Opéra Comique/Rue Favart/Paris

Autogr. : CH-LAcu, FGD

5. Jacques Ibert

Né le 15 août 1890 à Paris, Jacques (François Antoine Marie) Ibert étudia au Conservatoire de Paris dans les classes d'harmonie de Pessard (1910), de contrepoint de Gédalge (1912)

74 La Société des Musiciens de France organisa à Paris une Exposition de la Mélodie française, formée de six séances. Lors du premier concert le 28 avril 1905 à la salle Æolian, Georgette Leblanc interpréta, notamment, *L'Intruse* d'Henry Février sur un poème de Maurice Maeterlinck. *Elle avait trois couronnes d'or*, également sur un texte de Maeterlinck, a aussi été publié chez Heugel en 1905.

75 Fin mars 1907, Doret fut nommé directeur des études musicales par Carré à l'Opéra-Comique. Il était chargé des auditions et des études préparatoires des pièces. Sa nomination est relayée par *Le Ménestrel* du 30 mars 1907 (p. 102). Doret a relaté les circonstances de sa nomination dans *Temps et contretemps*, pp. 143-145.

76 *Les Armaillis*, légende dramatique sur un livret d'Henri Cain et de Daniel Baud-Bovy, est, de son vivant, l'œuvre de Doret la plus connue à l'étranger et celle qui circule le mieux, avec les *Sept Paroles du Christ* en Europe. *Les Armaillis* furent créés dans une version en deux actes le 9 novembre 1906 à Paris. En 1912, Doret révisa sa partition et y ajouta un acte intermédiaire. Cette version en trois actes fut créée le 28 novembre 1913 au Grand Théâtre de Genève.

et de composition de Paul Vidal (1913).⁷⁷ La Première Guerre mondiale interrompit son cursus qu'il reprit en 1919, remportant le deuxième premier grand prix de Rome cette année-là avec la cantate *Le Poète et la Fée*. Grâce au succès de *La Ballade de la geôle de Reading* en 1922 et d'*Escales* en 1924, Ibert s'imposa sur les scènes musicales française et internationale. Ce statut fut confirmé par le succès de son opéra *Angélique* en 1927. En 1937, il fut nommé directeur de l'Académie de France à la Villa Médicis. En 1940, le gouvernement de Vichy bannit sa musique et Ibert fut contraint de se réfugier à Antibes, puis en Suisse et en Haute-Savoie. Il fut rétabli dans ses fonctions à la Villa Médicis en 1944, une institution qu'il réintégra entre 1946 et 1960. En 1955, il fut nommé administrateur de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux, mais fut contraint de démissionner dans l'année pour raisons de santé. En 1956, il fut élu à l'Institut de France au fauteuil de Guy Ropartz. Il décéda le 5 février 1962 à Paris.

Ibert composa dans de nombreux genres, dont l'opéra (*L'Aiglon*, 1936 avec Arthur Honegger⁷⁸), la mélodie, la musique symphonique (*Ouverture de fête*, 1940), la musique concertante (*Concerto pour flûte et orchestre*, 1932-33) la musique de chambre (*Quatuor à cordes*, 1937-42), le ballet (*Le Chevalier errant*, 1935-36) et la musique de film (*Don Quichotte* de Georg Wilhelm Pabst, 1932).

Ibert – 1942 – 1

16 oct. 1942

Burgdorf⁷⁹. – Mon cher Maître, je suis venu accompagner ici mon fils qui, assez souffrant, est venu passer quelques semaines en Suisse pour reprendre des

77 Paul Vidal (1863-1931), compositeur et pédagogue français. Il étudia au Conservatoire de Paris avec Marmontel (piano), Emile Durand (harmonie), Massenet (composition, contrepoint et fugue). Il obtint le premier grand prix de Rome en 1883. Il fut co-fondateur avec Marty des Concerts de l'Opéra (1895-97). Il enseigna au Conservatoire de Paris le solfège pour les chanteuses (1894), puis l'accompagnement au piano (1896), composition (1910). Il fut directeur de l'Opéra-Comique de 1914 à 1919. Il composa des opéras, dont *Guernica* (1895), des ballets, notamment *La Maladetta* (1893), de la musique religieuse, de chambre et symphonique, dont *La Vision de Jeanne d'Arc* (1889).

78 Il s'agit d'ailleurs de la seule mention de Jacques Ibert dans *Temps et contretemps*. Doret n'aime ni l'ouvrage, ni la collaboration, dont il écrit : « Toutes proportions gardées, l'union Ibert-Honegger est aussi anormale qu'aurait pu l'être celle de Debussy et de Richard Strauss! »; *Ibid.*, p. 438.

79 Burgdorf (Berthoud en français) est une ville du canton de Berne, située à l'entrée de la vallée de l'Emmental. Ibert avait été nommé à la direction de la Villa Médicis le 1^{er} février 1937. Son directorat s'acheva à la fin de 1960. Toutefois, la Villa Médicis fut mise sous séquestre pendant la Seconde Guerre mondiale et ses pensionnaires rapatriés en France. Au lendemain de la déclaration de guerre de l'Italie à la France (10 juin 1940), Ibert quitte Rome pour Bordeaux. Il obtint alors de l'Amirauté une autorisation de se rendre en Afrique du Nord, mais son embarquement fut considéré, malgré l'autorisation accordée, comme un abandon de poste. Ibert fut suspendu de ses fonctions le 17 octobre 1940 par le gouvernement de Vichy et rayé des cadres de la marine le 25 octobre 1940. Sa musique fut interdite. Ces circonstances l'obligèrent à se réfugier dans le Sud de la France (Cap d'Antibes), puis en Suisse et enfin en Haute-Savoie, bien qu'une enquête ait conclu en avril 1941 qu'il était innocent. Il fut rappelé à Paris à la fin août 1944 par le gouvernement du général de Gaulle et rétabli dans ses fonctions directoriales le 27 octobre 1944; Alexandra Laederich, *Catalogue de l'œuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, Hildesheim [etc.], Georg Olms Verlag, 1998 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 9), pp. x-xi.

forces.⁸⁰ Je dois moi-même demeurer quelques jours encore dans cette ravissante ville, puis je retournerai en France : je pense m'arrêter un ou deux jours à Lausanne, probablement les 24 et 25 de ce mois. Si je pouvais avoir la chance de vous y voir, j'en serais infiniment heureux. Tant d'évènements se sont passés depuis notre dernière entrevue à Rome!⁸¹

Si vous êtes à Lausanne ces jours-là, et que vous puissiez m'y donner un rendez-vous, vous me feriez le plus grand des plaisirs!⁸² – Et c'est dans cet espoir que je vous prie, mon cher Maître, de croire à l'assurance de ma fidèle et fervente admiration.

Jacques Ibert

Carte postale représentant Fleurier (Neuchâtel) avec cachet postal (Burgdorf : 16-10-42) et adresse :

Monsieur Gustave Doret/à Lury/Lausanne

Expéditeur : c/o M. le Curé Senn/Friedegstrasse/Burgdorf (Bern)/Exp. Jacques Ibert

Autogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.1, D.9, 21/77

Ibert – 1942 – 2

24 Novembre 1942

Mon cher Maître et ami,

Je vous écris ces quelques lignes de Winterthur, où Werner Reinhart a bien voulu m'inviter à passer ce début de semaine, pour entendre son orchestre, et pour voir Ansermet qui le dirige.⁸³

Je sais par le curé Senn que vous avez eu la bonté de vous inquiéter de ma santé, et aussi de mon silence, après mes dernières lettres!⁸⁴ J'ai été en effet assez sérieusement

80 Jean-Claude Ibert (1928-2008), poète, essayiste et directeur littéraire chez Hachette. Il avait contracté le scorbut en raison des privations alimentaires durant la guerre. Nous remercions Hedwige Maury qui nous a communiqué cette information. Son courriel (30.01.16) souligne par ailleurs le dénuement absolu dans lequel Ibert se trouvait et le rôle salvateur tenu par ses amis suisses.

81 Ibert avait invité Doret à un déjeuner intime à la villa Médicis, alors que ce dernier était à Rome pour un concert de musique suisse donné au Teatro delle Arti le 9 avril 1940 dans lequel son *Quintette pour piano* a été interprété et qualifié de magistral par Alfredo Casella (à l'origine de l'invitation de Doret); cf. CH-LAac P DORET 8.

82 Doret habitait au château de Lutry, une bourgade située à environ cinq kilomètres de Lausanne.

83 Werner Reinhart (1884-1951), mécène suisse, soutint des compositeurs, dont Stravinsky, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith et Honegger, ainsi que des interprètes, dont Ansermet, Hermann Scherchen et Clara Haskil. Il soutint également des peintres (Alice Bailly, René Auberjonois) et des écrivains (Rainer Maria Rilke). Son frère Hans (1880-1963) traduisit des textes de R. Morax, mis en musique par Doret pour le Théâtre du Jorat à Mézières. W. Reinhart fit don de sa maison natale, la Villa Rychenberg, au Musikkollegium Winterthur, un ensemble dont il avait présidé la commission des concerts lorsque Scherchen le dirigeait (ca. 1920-1950). Ernest Ansermet (1883-1969) fonda l'Orchestre de la Suisse Romande en 1918, qu'il a dirigé jusqu'en 1967. Malgré une querelle avec Doret, il créa certaines de ses œuvres, tout comme des pièces de Stravinsky, d'Honegger, de Hindemith et de Frank Martin.

84 Ibert s'était fait adresser son courrier chez le curé Senn; cf. Ibert – 1942 – 1. Johann Ignaz Senn fut curé de la paroisse de Burgdorf de 1938 à 1947, puis professeur au Collège Saint-Michel à Fribourg; cf. Markus Buenzli-Buob, *Von Klöstern, Kirchen, Stadt und Land. Geschichte aus Burgdorf, dem Emmental und der Region Bern*, Bern, Büro für Religion Gesellschaft & Kultur, 2017, p. 43.

malade, et l'on a dû me transporter à l'hôpital de Burgdorf avec un commencement de septicémie.

Heureusement, j'y ai été admirablement soigné, et j'ai pu quitter l'hôpital il y a une quinzaine de jours, pour habiter dans la famille qui avait invité mon fils : M. Ad. Lüthi-Nabholst, St. Alpenstrasse 32, à Burgdorf.⁸⁵

Cela a été pour moi une impression de paradis, après toutes ces semaines, où j'ai – vous le devinez facilement! – passé des moments bien angoissants.

Je vais maintenant beaucoup mieux, et comme j'ai pu obtenir, sur l'avis du médecin, une prolongation de séjour, j'espère me rétablir complètement avant mon retour en France.

Je compte retourner Vendredi à Burgdorf, où j'espère avoir des nouvelles de tous mes travaux et de mes projets laissés en panne, depuis mon départ de France.⁸⁶ Et je resterai encore dans cette ville quelque temps, si rien d'immédiat ne réclame mon retour.⁸⁷

Mais j'espère bien m'arrêter à Lausanne, en rentrant, et vous voir : cela me ferait un plaisir infini! Je vous téléphonerai, pour vous prévenir de mon passage, au cas où il vous serait possible que nous nous rencontrions.

Ma femme⁸⁸, qui a pu venir me retrouver, dès qu'on l'a avertie de mon état de santé, me charge de son meilleur souvenir pour vous, et je vous prie, mon cher Maître et ami, de croire à l'assurance de mes sentiments de déférente et bien sincère admiration
votre dévoué

Jacques Ibert

Lettre sur papier à en-tête :

hotel krone/winterthur/famille schellenberg/Tel. 2 19 33

Autogr. : CH-LUT, FGD, A.22.4.1, D.9, 21/80

-
- 85 En mars-avril 1943, Ibert compose à Burgdorf *Petite Suite en quinze images* pour piano, qui est dédiée à Monsieur et Madame Adolf Lüthi-Nabholz. Cette pièce lui avait été demandée par les éditions Foetisch, qui souhaitaient une sorte d'*Album für die Jugend* comme celui de Robert Schumann afin de répondre aux besoins des professeurs de piano du Conservatoire de Lausanne; Laederich, *Catalogue de l'œuvre de Jacques Ibert*, p. 188. Rosette Ibert, la femme du compositeur, a expliqué à propos de cette œuvre : « Chaque image est un portrait ou relate un événement. Elle a été écrite en Suisse, à Burgdorf en 1943, dédiée à Monsieur et Madame Lüthi-Nabholz chez qui Jacques a recouvré la santé, ébranlée par la guerre. En remerciement, il relate la vie familiale de nos amis. Chaque pièce porte son titre en tête de morceau, et un numéro. 1) *Prélude* : la maison de nos amis sous la neige; paix totale. 2) *Ronde* : les enfants (ils sont nombreux) dansent autour de la maison. 3) *Le gai Vigneron* : pays de vignobles. 4) *Berceuse aux étoiles* : Susie, la petite fille ne veut pas dormir, les étoiles sont si belles. 5) *Le Cavalier sans souci* : c'est Daniel, le plus jeune des garçons. 6) *Parade* : le colonel Lüthi. 7) *Promenade en traineau*. 8) *Romance* : sous les fenêtres d'Esther. 9) *Quadrille* : Peter, militaire fou de danse. 10) *Sérénade sur l'eau*, éternel paysage. 11) *La Machine à coudre* : dans une lingerie chauffée, nous tous réunis. »; *Ibid.*, pp. 188-189. Il ne s'agit pas de la seule commande suisse reçue par Ibert lors de son séjour à Burgdorf. Il a également composé un opéra-bouffe radiophonique *Barbe-Bleue* sur la commande de Radio Lausanne, écrit en mai-juin 1943 et créé le 10 octobre 1943 à Lausanne par l'Orchestre de la Suisse Romande placé sous sa direction.
- 86 Ibert a composé à Antibes durant l'automne 1942 *La Tragique histoire du Docteur Faust*, une musique de scène radiophonique, qui sera diffusée de Marseille le 18 décembre 1942.
- 87 Finalement, Ibert résida en Suisse d'octobre 1942 à juin 1943, période à laquelle il gagna Saint-Gervais en Haute-Savoie.
- 88 Marie-Rose, dite Rosette, née Veber (1893-1987), qui fut une sculptrice.

Abstract

Gustave Doret is the best-known French-speaking Swiss composer. He is nowadays usually associated with the *Fêtes des vigneronns* and regional music. The publication of his correspondence with five French composers (Théodore Dubois, Gustave Charpentier, Henry Février, Florent Schmitt, Jacques Ibert) shows that he was much more than a local musician. This correspondence covers his entire working life from his arrival in Paris at the end of 1887 to his death in Lausanne in 1943. It reveals Doret's place in Parisian musical life and his relations and friendships with French composers. This correspondence also provides the researcher with information about Dubois, Charpentier, Février, Schmitt, Ibert and musical life in Paris (especially the Concerts d'Harcourt) and in French-speaking Switzerland. By showing a different aspect of Doret's life and production and underlining the connections between France and French-speaking Switzerland regarding musical life, this article draws attention to the difficulties emanating from a national perspective of musical history.

Bibliographie

Ouvrages de référence

Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle, sous la dir. de Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003.

Dictionnaire historique de la Suisse, <www.beta.hls-dhs-dss.ch/fr/>

Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com>

Wild Nicole – Charlton David, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972*, Paris, Mardaga, 2005.

Presse

L'Estafette

Le Figaro

Le Gaulois

Gazette de Lausanne

Journal de Genève

Le Ménestrel

Le Monde artiste

Revue et Gazette musicale de Paris

Revue Illustrée

Sources primaires

- Dubois Théodore, *Souvenirs de ma vie*, éd. Christine Collette-Kléo, Lyon – Venezia, Symétrie – Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française, 2009 (Perpetuum mobile).
- Doret Gustave, *Musique et musiciens*, Lausanne – Paris, Edition Fœtisch Frères, Librairie musicale – Fischabcher, [1915].
- , *Temps et contretemps. Souvenirs d'un musicien*, Fribourg, Editions de la Librairie de l'Université, 1942.

Littérature secondaire

- Baedeker Karl, *Paris and its environs with routes from London to Paris, and from Paris to the Rhine and Switzerland. Handbook for travellers*, Leipsic, Karl Baedeker, 1878^e.
- Buenzli-Buob Markus, *Von Klöstern, Kirchen, Stadt und Land. Geschichte aus Burgdorf, dem Emmental und der Region Bern*, Bern, Büro für Religion Gesellschaft & Kultur, 2017.
- Burdet Jacques, *La musique dans le canton de Vaud 1904-1939*, Lausanne, Payot, 1983 (Bibliothèque historique vaudoise, 72).
- , *La musique dans le canton de Vaud au XIX^e siècle*, Lausanne, Payot, 1971 (Bibliothèque historique vaudoise, 44).
- Catalogue Gustave Doret*, sous la dir. de Pio Pellizzari, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire – Département de la musique – Section des archives musicales, 2 vol., 1990.
- Concours du prix de Rome de musique, 1803-1968 (Le)*, sous la dir. de Julia Lu et Alexandre Dratwicky, Lyon – Venezia, Symétrie – Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française, 2009 (Perpetuum mobile).
- Condé Gérard, *Charles Gounod*, Paris, Fayard, 2009.
- Cosandey Roland, « Les premiers films de la *Fête des vignerons*, Vevey, 1905 et 1927 – du temps où le cinéma muet ne l'était guère », in *Mythologies romandes*, pp. 111-167.
- Ferroud Pierre-Octave, *Autour de Florent Schmitt*, Paris, Durand, 1927.
- Gustave Charpentier et son temps*, sous la dir. de Michela Niccolai et Jean-Christophe Branger, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013 (Musique et musicologie).
- Laederich Alexandra, *Catalogue de l'œuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, Hildesheim [etc.], Georg Olms Verlag, 1998 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 9).
- Michel Gérard, *Jacques Ibert*, Paris, Seghers, 1968 (Musiciens de tous temps).
- Milani Pauline, « Gustave Doret en quête d'une musique nationale », in *Mythologies romandes*, pp. 23-34.
- Mythologies romandes. Gustave Doret et la musique nationale*, sous la dir. de Delphine Vincent, Bern, Peter Lang, 2018 (Publications de la Société Suisse de Musicologie, II/61).
- Rychenberger Gastbuch. Gastfreundschaft beim Musikmäzen Werner Reinhart (Das)*, Winterthur – Zürich, Stadtbibliothek Winterthur – Chronos Verlag, 2016 (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Bd. 351).
- Vincent Delphine, « 'Heureux celui qui revoit sa patrie'. Gustave Doret, la musique nationale et les mythologies romandes », in *Mythologies romandes*, pp. 9-21.

Viret Jacques, « Cent ans de vie musicale dans le canton de Vaud », in *De la musique et des Vaudois. Itinéraire photographique 1905-2005*, sous la dir. de Jean-Louis Matthey Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, 2006.

Références électroniques

<www.theodoredubois.com/catalogue> (25.05.2019)

Autoren / Auteurs / Autori

THERESE BRUGGISSER-LANKER studierte Musikwissenschaft, Mittelalterliche Geschichte und Geschichte der Frühen Neuzeit an der Universität Bern und promovierte über Musik und Liturgie im Kloster St. Gallen in Spätmittelalter und Renaissance. In ihrer Habilitation *Musik und Tod im Mittelalter* (Vandenhoeck & Ruprecht, 2010) befasste sie sich mit Funktion und Symbolik von Musik im rituellen Umgang mit der Grenzerfahrung des Todes, deren Wandel letztlich zu ihrer Emanzipation als ästhetisch begründeter Kunst führte. Nach mehrjähriger Lehrtätigkeit an den Universitäten Fribourg und Bern wirkt sie seit 2011 an der Universität Zürich, ab 2015 als Titularprofessorin für Musikwissenschaft. Von 2002 bis 2012 hatte sie das Präsidium der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft inne. Ihre Forschungsschwerpunkte, die sich im Kontext einer interdisziplinären Kulturwissenschaft bewegen, liegen im Bereich der Musik des Mittelalters und der Renaissance, der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts sowie der Mittelalter-Rezeption vom 18. bis ins 20. Jahrhundert.

Email: therese.bruggisser-lanker@uzh.ch

KLAUS HEINRICH KOHRS, geb. 1944 in Düsseldorf, 1973 Promotion in Heidelberg bei Ewald Jammers über Gattungsentstehung im frühen Mittelalter (*Die aparallelen Sequenzen. Repertoire, liturgische Ordnung, musikalischer Stil*, Katzwichler, 1978). Bis 2009 stellv. Generalsekretär der Studienstiftung des deutschen Volkes und Leiter des Wissenschaftlichen Programms sowie der Künstler- und Komponistenförderung der Studienstiftung. Zahlreiche Publikationen zur französischen Musik und Bildenden Kunst des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts mit Hector Berlioz als zentraler Figur, zuletzt: *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen* (Stroemfeld, 2014). Daneben Forschungen zu Anton Bruckner (*Anton Bruckner. Angst vor der Unermesslichkeit*, Stroemfeld, 2017).

Email: K.Kohrs@gmx.net

YUSUKE TAKAMATSU, geboren 1988 in Tokio. Nach den Masterabschlüssen sowohl an der Keiō-Universität als auch an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg mit einer Arbeit über Kompositionstechniken im *Liederkreis* (Op. 39) von R. Schumann im Frühling 2014 im Rahmen des «Deutsch-Japanischen Elite-Austauschprogramms» Promotionsstudium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich mit einer Arbeit über die Mittelsätze im Instrumentalzyklus Franz Schuberts seit September 2015 (Promotionskolloquium im März 2020). Seit April 2020 Postdoc am Institut der Sprach- und Sozialwissenschaften der Hitotsubashi-Universität mit Unterstützung durch JSPS.

Email: yusuke.takamatsu@outlook.com

DELPHINE VINCENT a étudié aux Universités de Lausanne, de Genève et de Fribourg (musicologie, histoire et esthétique du cinéma, histoire moderne). Après sa thèse à l'Université de Fribourg (prix Vigener 2012), elle a été boursière du FNS à l'Université Paris 8 et a participé aux projets FNS *L'autre Marcello : correspondance et écrits intimes d'Adèle d'Affry, dite « Marcello »* et *« Beau pays de la vigne » : musiques pour tous et construction de l'identité romande, 1900-1945*. Elle est actuellement MER en Musicologie à l'Université de Fribourg. Ses domaines de recherche comprennent les relations entre musique et *moving image* (musique de film, opéra et concert filmés), la musique française et romande dès 1850 et la dramaturgie musicale contemporaine. Outre de nombreux articles, elle a publié *Musique classique à l'écran et perception culturelle* (L'Harmattan, 2012), *« De l'âme à la plume » : les lettres de Charles Gounod à la duchesse Colonna, dite Marcello* (Peter Lang, 2017) et dirigé *Mythologies romandes : Gustave Doret et la musique nationale* (Peter Lang, 2018). Email: delphine.vincent@unifr.ch

Notes for contributors

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia

Contributions should be submitted (in German, French, Italian or English) as .word, .pages or .rtf files. Musical examples and illustrations should be submitted as separate files: Musical examples as Finale (preferred) or Sibelius files, illustrations as .tiff or .jpeg files, with a resolution of at least 300 dpi. Please include an abstract in English (150–200 words) and a short biography (100–150 words) with your submission.

Please mark carefully where the music examples and illustrations are to be inserted in the main text, and provide a caption for each one. Use “ ” or « » marks for direct quotations, italics for the titles of works, quotation marks for the titles of numbers, movements or sections within works (ex: *Giulio Cesare*, «Ombra del gran Pompeo»). When quoting a source in a different language from that of the contribution, provide the original language quotation in the text, and the translation in the footnote. Pitches are to be indicated with octave markings (according to the usual system in each language). The first reference to a person should always include the first name (both in the main text and the footnotes).

Bibliographic citations should always appear in full the first time; for further references to the same work only the family name of the author and the title beginning are required; in the case of immediately subsequent footnotes, standard abbreviations are to be used (e. g. id., ead., ibid., ders., ebd.). When quoting reprints please always indicate the year of the original publication. References to dictionaries should follow the international abbreviation norms. Footnotes should be presented in the following manner:

Deutsch

Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris: Minerve, 1988 (1. Aufl. 1983), S. 177.

Carl Dahlhaus, «Dramaturgie der italienischen Oper» (Erstdruck: «Drammaturgia dell'opera italiana», 1988), in: *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber-Verlag, 2001, S. 467–545.

Gianmario Borio, «Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952–1956», in: *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze: Olschki, 2004 (= Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 2), S. 61–115.

Vgl. Leo Treitler, «The early history of music writing in the West», in: *Journal of the American Musicological Society*, 35 (1982), S. 237–279.

Isabelle Peretz, «Le cerveau musical», in: *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Bd. 2: Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles: Actes Sud, 2004, S. 293–320.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1973 (= *Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/16).

- Harold S. Powers, Art. «Mode», in: *NGroveD*, 1980, Bd. 12, S. 376–450, hier: S. 378.
- Philip Bate – Ludwig Böhm, Art. «Boehm, Theobald», in: *Grove music online*, 10.01.2010: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374
- Ludwig Finscher, Art. «Streichquartett», in: *MGG2S*, Bd. 8 (1998), Sp. 1924–1977.
- Alban Berg, *Lulu*, musikalische Leitung Andrew Davis, Inszenierung Graham Vick, Glyndebourne 1996, DVD NVC Arts 0630-15533-2.

Français

- Catherine Kintzler, Jean-Philippe Rameau. *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988 (1^{ère} éd.: 1983), p. 177.
- Carl Dahlhaus, «Dramaturgie der italienischen Oper», in *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, (1^{ère} éd.: «Drammaturgia dell'opera italiana», 1988), pp. 467-545.
- Gianmario Borio, «Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956», in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 2004 (Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 2), pp. 61-115.
- Cf. Leo Treitler, «The early history of music writing in the West», *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, pp. 237-279.
- Isabelle Peretz, «Le cerveau musical», in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 2: Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 293-320.
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel [...], Bärenreiter, 1973 (*Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/16).
- Harold S. Powers, «Mode», in *NGroveD*, 1980, vol. 12, pp. 376-450: 378.
- Philip Bate – Ludwig Böhm, «Boehm, Theobald», in *Grove music online*, 10.01.2010: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374
- Ludwig Finscher, «Streichquartett», in *MGG2S*, vol. 8 (1998), col. 1924-1977.
- Alban Berg, *Lulu*, direction musicale Andrew Davis, mise en scène Graham Vick, Glyndebourne 1996, DVD NVC Arts 0630-15533-2.

Italiano

- Catherine Kintzler, Jean-Philippe Rameau. *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988 (1^a ed. 1983), p. 177.
- Carl Dahlhaus, *Dramaturgie der italienischen Oper* (1^a ed.: *Drammaturgia dell'opera italiana*, 1988), in *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 467-545.
- Gianmario Borio, *Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 2004 (Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 2), pp. 61-115.
- Cfr. Leo Treitler, *The early history of music writing in the West*, «Journal of the American Musicological Society», 35, 1982, pp. 237-279.
- Isabelle Peretz, *Le cerveau musical*, in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2: Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 293-320.

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel [...], Bärenreiter, 1973 (*Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/16).
- Harold S. Powers, "Mode", in *NGroveD*, 1980, vol. 12, pp. 376-450: 378.
- Philip Bate – Ludwig Böhm, "Boehm, Theobald", in *Grove music online*, 10.01.2010: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374
- Ludwig Finscher, "Streichquartett", in *MGG2S*, vol. 8 (1998), coll. 1924-1977.
- Alban Berg, *Lulu*, direttore Andrew Davis, messa in scena Graham Vick, Glyndebourne 1996, DVD NVC Arts 0630-15533-2.

English

- Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris: Minerve, 1988; 1st ed. 1983), p. 177.
- Carl Dahlhaus, "Dramaturgie der italienischen Oper" (1st ed.: "Drammaturgia dell'opera italiana", 1988), in: *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser (Laaber: Laaber-Verlag, 2001), pp. 467–545.
- Gianmario Borio, "Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952–1956", in: *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi (Firenze: Olschki, 2004; = Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 2), pp. 61–115.
- See Leo Treitler, "The early history of music writing in the West", in: *Journal of the American Musicological Society*, 35 (1982), pp. 237–279.
- Isabelle Peretz, "Le cerveau musical", in: *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 2: Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez (Arles: Actes Sud, 2004), pp. 293–320.
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher (Kassel [...]: Bärenreiter, 1973; = *Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/16).
- Harold S. Powers, "Mode", in: *NGroveD*, 1980, vol. 12, pp. 376–450: 378.
- Philip Bate – Ludwig Böhm, "Boehm, Theobald", in: *Grove music online*, 10.01.2010: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374
- Ludwig Finscher, "Streichquartett", in: *MGG2S*, vol. 8 (1998), cols. 1924–1977.
- Alban Berg, *Lulu*, conductor Andrew Davis, director Graham Vick, Glyndebourne 1996, DVD NVC Arts 0630-15533-2.

For submissions

All contributions should be sent to the Editor:

Prof. Luca Zoppelli
 Faculté des Lettres – Université de Fribourg
 Site Miséricorde
 CH-1700 Fribourg (Suisse)
 email: luca.zoppelli@unifr.ch

