

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Band: 30 (2006)

Heft: [1]

Artikel: Vom richtigen Notenlesen - Dilemmata editorischer Strategien um 1900

Autor: Plebuch, Tobias

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868974>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

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

VOM RICHTIGEN NOTENLESEN –
DILEMMATA EDITORISCHER STRATEGIEN UM 1900¹

VON TOBIAS PLEBUCH

Es erhob sich ein Streit auf der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft im elften Jahre ihres Bestehens, und noch heute lesen sich die Versammlungsprotokolle, als könnte man sich am Papier die Finger aufkratzen. 1908 hatte die Gesellschaft Max Seiffert und Max Schneider beauftragt, Bachs Kirchenmusik für „stilgerechte Aufführungen“ einzurichten – eine Aufgabe, die „ganz und gar nicht der musikalischen Erziehung unserer Dirigenten“ entspräche.² Argwöhnische Stimmen verlangten trotzdem nach Aufführungsmaterial im „Urtext“. Schneider erklärte missmutig, manche versuchten, gegen seine Arbeit, „ohne dass sie schon jemand gesehen hat, Stimmung zu machen“.³ Julius Buths, Musikdirektor in Düsseldorf, fühlte sich angesprochen und ging scharf ins Gericht mit Herausgeberzusätzen, Uminstrumentierungen usw., die Dirigenten zu einer Revisionsarbeit nötigten, die „mitunter einer völligen Neuherstellung des Notenmaterials gleichkommt“. Schneider verwahrte sich dagegen, für fremde Sünden büßen zu sollen. Die Arbeit, die er und Seiffert begonnen hätten, lasse den originalen Satz Bachs unangetastet und habe nichts gemein mit früheren editorischen Willkürlichkeiten, sondern wolle diese vielmehr „ersetzen und beseitigen“.⁴

Der Streit über die wahre Art, die Quellen zu lesen und zu edieren, schwelte schon länger. Protegiert von Hermann Kretzschmar, hatte sich innerhalb der Bachgesellschaft um Seiffert, Schneider und Arnold Schering ein Kreis von Musikhistorikern formiert, die zugleich beschlagene Musiker waren. Sie verlangten, dass die Gesellschaft mit der bisherigen Editionspraxis „vollkommen brechen“ müsse. Nötig seien nunmehr „mustergültige praktische Bearbeitungen, die auf Grund der historischen und wissenschaftlichen Ergebnisse der Forschung hergestellt werden.“⁵ Buths jedoch ging in seinem Misstrauen gegen Herausgeber so weit, aus Handschriften zu musizieren, indes sein Kollege Gustav Beckmann aus Essen im Namen der Kirchenchöre umso nachdrücklicher für praktische Ausgaben plädierte, „damit Bach auch in die kleinsten Städte getragen würde.“⁶

¹ Keith Chapin, Hans-Ulrich Gumbrecht, Glenn Stanley und Blake Stevens danke ich herzlich für ihre anregende Kritik.

² Max Schneider, „Bearbeitung Bachscher Kantaten“, *Bach-Jahrbuch* 1908, 94–106, hier 96.

³ *Bach-Jahrbuch* 1910, 172.

⁴ Siehe den Bericht über die Mitgliederversammlung der NBG im *Bach-Jahrbuch* 1910, 171–188, die Zitate auf 172–77.

⁵ *Bach-Jahrbuch* 1905, 81.

⁶ *Bach-Jahrbuch* 1910, 178. Eine leitende Kommission, bestehend aus Hermann Kretzschmar, Siegfried Ochs und Gustav Schreck, bemühte sich, die Wogen zu glätten. Die Bearbeiter Seiffert und Schneider nahmen Eintragungen in gedrucktem Leihmaterial handschriftlich vor.

Der polemische Ruf nach dem Urtext, nach der einen, authentischen, reinen Fassung, entspringt dem Misstrauen gegen editorische und interpretatorische Willkür. So war es 1850 bei Gründung der Bach-Gesellschaft, so war es 1910 im Streit um stiltreue Ausgaben für die Praxis, und so war es 1948 bei Gründung des Henle-Verlages. Wer erklären will, was ein Urtext sei, gerät jedoch in Verlegenheit. Die Vagheit des Begriffs trägt vermutlich zu seiner Popularität bei und stand von Anfang an unter Naivitätsverdacht: „Wer also an einen Urtext Homers, wie er aus seinem Munde floß, glauben kann, der glaubt viel,“ heißt es schon 1795 in Schillers *Horen*.⁷ Im Unterschied zu praktischen oder wissenschaftlichen, lassen sich Urtexteditionen einfacher *ex negativo* bestimmen. Nicht, was sie enthalten, sondern was sie *nicht* enthalten (Herausgeberzusätze und schwer verdauliche Philologie), macht Urtexte so attraktiv. Günter Henle formulierte sein Unbehagen so:

Romantischer Gefühlsüberschwang und zunehmender Individualismus bestimmten weitgehend das künstlerische Schaffen im 19. Jahrhundert. Herausgeber der Werke unserer großen Meister der Tonkunst waren vielfach gefeierte Virtuosen [...] Immer mehr wurde das echte, wirkliche Wesen der Werke entstellt, verdunkelt, zugedeckt.⁸

Die wohl bedeutendste editorische Leistung des 19. Jahrhunderts ist allerdings nicht das Werk gefeierter Virtuosen, sondern penibler Philologen: die historisch-kritische *Bach-Gesamtausgabe* (BGA, 1851–1899). Doch kann dieser Hinweis Henles Kritik nicht entkräften. Wichtiger ist die Frage, warum auch Musikhistoriker Bachs Werke praktisch einrichteten – und das ausgerechnet im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft. Erkennt man in derartigen Ausgaben nur trübe Quellen, verunreinigt von schlechtem neunzehnten Jahrhundert, so lassen sich die Beweggründe, Absichten und Prinzipien der Herausgeber ebenso wenig begreifen wie ihre Kontroversen. Editionen sind nicht allein anhand technischer Einzelheiten wie Schlüssel, Mensurstriche und Legatobögen zu verstehen. Indem sie schriftlich Überliefertes interpretieren, antworten sie gleichsam immer auch auf andere Interpretationen, Editionen eingeschlossen. Erst in diesem philologisch-hermeneutischen Problemzusammenhang werden auch die technischen Details und damit der Sinn von Herausgeber-Entscheidungen verständlich. Ziel der folgenden Überlegungen ist es, die Schwierigkeiten zu begreifen, die zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts „praktische“ oder „instruktive“ Editionen alter Musik lösen sollten.⁹

*

⁷ „Homer, ein Günstling der Zeit“, *Die Horen* (1795), 9. Stück, Abschnitt VI., 62.

⁸ Günter Henle, „Über die Herausgabe von Urtexten“, *Musica* 8 (1954) 377–380, hier 377.

⁹ Der problemgeschichtliche Ansatz folgt Carl Dahlhaus, „Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien“, in: Hermann Danuser (Hg.) in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebush: *Gesammelte Schriften*, Band 1, Laaber 2000, 221–232. „Instruktive“ Ausgaben heben sich von „praktischen“ gelegentlich durch einen stärker ausgeprägten didaktischen Charakter ab mit Fußnoten, historisch-biographischen Vorworten, Verzierungstabellen etc. Eine scharfe begriffliche Unterscheidung würde jedoch auf eine nominalistische Typologie hinauslaufen.

Ausgaben, in denen Virtuosen ihre persönliche Interpretation alter Meisterwerke dokumentierten und damit schulbildend zu wirken versuchten, gibt es kaum vor dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, konkret: bevor Czerny das *Wohltemperierte Klavier* 1837 unter Berufung auf Beethovens Vortragsweise edierte.¹⁰ Von einem beherrschenden Zeitgeist lässt sich überhaupt nicht, von einem Trend erst in der zweiten Jahrhunderthälfte sprechen – einer Periode, in der auch kritische Editionen in Form von Denkmälern, Anthologien, Gesamt- und Einzelausgaben in beachtlicher Anzahl und Qualität publiziert wurden.

Doch nicht alle Interpretationsausgaben dürfen über einen Kamm geschert werden. Instruktive Editionen aus dem frühen 20. Jahrhundert, die im Zeichen der beginnenden historischen Aufführungspraxis stehen, ähneln auf den ersten Blick üppig und eher willkürlich bezeichneten Bearbeitungen alten Schlages. Tatsächlich verfolgen sie eine neue, aufklärerische Strategie: Sie zielen über die Schreibintention hinaus auf die vermutete Klangintention des Komponisten, indem sie historische Vortragsregeln zu fixieren trachten. Ihre Charakteristika sind notierte Terrassendynamik, kleingliedrig „atmende“ Dynamik (< >) und Echoeffekte, ausgesetzter Generalbass, optionale Vortragsangaben, Anmerkungen zum Notentext, Verzierungstabellen sowie aufführungspraktische, historisch-biographische und bibliographische Hinweise. Von solchen Ausgaben sind mehr oder weniger künstlerische Modernisierungen und primär wissenschaftlichen Zwecken dienende Denkmäler abzugrenzen. Zweck der BGA war es, die „echte Gestalt der Composition“ in Form eines kritisch-revidierten Textes vorzulegen, dessen Aufführbarkeit ausdrücklich eine nur nachgeordnete Rolle spielte. Franz Liszt, Robert Franz, Carl Tausig, Ferdinand David, Leopold Godowsky, August Stradal und Hans von Bülow wollten ihr Publikum unterhalten, indem sie historische Musik modernen Klangidealen und ihrem persönlichen Geschmack entsprechend bearbeiteten. Max Seiffert, Max Schneider, Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Arnold Schering, Walter Niemann und Karl Straube wollten ihr Publikum mittels instruktiver Editionen zur alten Musik erziehen, indem sie „verschwundene Traditionen des Bachzeitalters“ (Schering) kurzerhand verschriftlichten. Bearbeitungen, die eine Gigue in eine brillante Zugabe oder eine Gavotte in eine schmachtende *Rêverie* verwandelten, waren ihnen ein Graus.

Betrachten wir einige Beispiele, um zu verstehen, was instruktive Ausgaben leisten und was sie vermeiden wollen. Die Neue Bachgesellschaft, die im Januar 1900, unmittelbar nach Auflösung der alten gegründet wurde, sah eine ihrer wichtigsten Aufgaben darin, „volkstümlich billige und praktische Ausgaben auf Grund der Ausgabe der alten Bachgesellschaft“ zu veröffentlichen.¹¹ Bereits 1902 gab sie fünf praktisch eingerichtete Kantaten in Partitur,

¹⁰ Georg Feder und Hubert Unverricht, „Urtext und Urtextausgabe“, *Mf* 12 (1959) 432–454. Gleiches gilt auch von Palestrina-Ausgaben, die etwa bis zur Jahrhundertmitte relativ behutsam mit dem Originaltext umgehen.

¹¹ *Satzungen der Neuen Bachgesellschaft*, Leipzig 1905, §§ 5.

Stimmen und Klavierauszug heraus. Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen, Akzente, Dynamik und Artikulation wurden gegenüber der *BGA* ergänzt und die Schlüsselung modernisiert. Der Continuo wurde „stilgerecht, d.h. je nach Umständen mit einfachen Akkorden oder in kontrapunktisch freier Führung“ eingerichtet.¹²

Karl Straube holte für seine Ausgaben fachkundigen Rat ein, um „die Ergebnisse der historischen Forschungen der letzten Jahrzehnte, die Orientierung über die Aufführungspraxis Bachs und seiner Zeitgenossen“ praktisch umzusetzen und mittels moderner Spieltechnik und Registrierung die „musikalischen Affekte“ zu reproduzieren.¹³ Wolfgang Rathert deutet Straubes Intentionen als eine „vollständige Rekonstruktion von Affekt- und rhetorischem Gehalt sowie der damit verbundenen klanglichen Gestaltung.“¹⁴

Das Bestreben, Philologie und Praxis zu vereinbaren, tritt auch in einigen frühen Bänden der *DTB* zu Tage: Ernst von Werras Ausgabe alter Musik für Tasteninstrumente von 1903 vereinigt kritische Edition, faksimilierte Tabulatur und praktische Bearbeitungen. Ähnlich ergänzte Rudolf Schwarz 1910 seine Ausgabe von Madrigalen Hans Leo Hasslers um einen Klavierauszug und transponierte, modern geschlüsselte und maßvoll bezeichnete Einrichtungen ausgewählter Werke „für modernen Gebrauch“ im Anhang.

Hermann Bäuerle, Schüler von Franz Xaver Haberl und Hofkaplan in Regensburg, legte ab 1903 „modernisierte, kritisch-korrekte“ Ausgaben von Messen und Motetten Palestrinas vor mit kurzen Kommentaren „für den Vortrag altklassischer Musik“¹⁵ im Anschluss an Franz Xaver Witt und Karl Proske. Anders als manche Palestrina-Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts, verzichtete Bäuerle auf kürzende Schnitte oder gar Instrumentalbegleitung. Lediglich die mehr als vierstimmigen *Agnus Dei II* entfielen, um Aufführungen zu erleichtern. Gleichwohl wurde der Ordinariumstext neu verteilt und vollständig unterlegt.

¹² *Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft* II/2, Leipzig 1902. Man vergleiche zum Beispiel in der Kantate *Nun komm der Heiden Heiland*, BWV 61, Nr. 2: Rezitativo-Arioso. Die Aussetzung des Generalbasses greift in den beiden Schlusstakten vorangehende Motive (T. 9, 12, 16) der Solostimme auf.

¹³ J. S. Bach, *Magnificat*, für die Aufführung eingerichtet von Karl Straube, Leipzig o. J. (ca. 1910); Karl Straube (Hg.): *Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem XVII und XVIII Jahrhundert*, Leipzig [1904].

¹⁴ Wolfgang Rathert, „Kult und Kritik“. *Bach und die Nachwelt*, Band 3, Laaber 2000, 32.

¹⁵ Hermann Bäuerle (Hg.): *Pierluigi da Palestrina in moderner Notation*, 3. Auflage, Leipzig o. J. [1905]. Die ersten beiden Auflagen, Regensburg 1903, enthielten noch keine Vortragsbezeichnungen, die ab 1905 im gedruckten Notentext erscheinen.

Bsp. 1: Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Missa Veni sponsa Christi*, hg. von Hermann Bäuerle (1905).

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'poco rit.', and a rehearsal mark '65'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Vergegenwärtigen wir uns die Probleme eines mittleren Kirchenchores um 1900 mit klassischer Vokalpolyphonie: Frei von größeren Sprüngen und Chromatik sind die einzelnen Stimmen leicht vom Blatt zu singen. Schwierigkeiten bereitet die rhythmische Koordination des frei fließenden Gesamtklanges ohne feste metrische Schwerpunkte. Die größte Hürde richtet jedoch bereits der Text auf. Neuausgaben wie diejenigen Proskes und Haberls reproduzierten mensurale Notenwerte, alte Schlüssel und Lagen (Chiavetten) weitgehend originalgetreu. Bäuerle kommt dagegen durch einen transponierten Klaviersatz Dirigenten und Chören, die ungeübt im Vortrag dieses Repertoires sind, weit entgegen. Der Chor kann so beim Einstudieren an kurzer Leine geführt werden. Reichlich bezeichnet sind Akzidentien, Atmung, Interpunktion, Bindungen, Tempo, Agogik, Dynamik und Ausdruck. Das Schriftbild erleichtert die Orientierung, weil es demjenigen romantischer Chorliteratur angeglichen wird. Fast ließe sich von editorischer Camouflage sprechen.

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts gaben Musikhistoriker ganze Reihen und Anthologien historischer Kompositionen in praktischen Bearbeitungen heraus. Der editionstechnische Wandel reflektiert einen sozialgeschichtlichen: Statt auf dem Konzertpodium sollte alte Musik als *Umgangsmusik* (Heinrich Bessler) in bürgerlichen Wohnstuben, studentischen Zirkeln, Kirchen und der Jugendbewegung reanimiert werden. Hugo Riemann, der 1909 auch das erste neuere „Collegium Musicum“ ins Leben rief, edierte unter gleichem Titel ab 1903 eine Reihe mit vorklassischer Musik. Arnold Schering bearbeitete Barockmusik für die Reihe *Perlen alter Kammermusik* (1904ff.). Hugo Leichtentritt arrangierte 1907 Musik vom Minnesang bis zum Frühbarock als *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten* mit umfangreichem historischen Kommentar. In der Reihe *Meisterwerke deutscher Tonkunst* edierten Leichtentritt und Walter Niemann Auszüge aus den Denkmälern und Gesamtausgaben „zum praktischen Gebrauch für Kirche und Schule, Konzert und Haus.“¹⁶

¹⁶ *Meisterwerke deutscher Tonkunst: erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch für Kirche u. Schule, Konzert u. Haus bezeichnet auf Grund der Denkmäler deutscher Tonkunst, der in Bayern und in Österreich, kritischer Gesamtausgaben, sowie älterer Druckwerke u. Handschriften*, Leipzig, o.J. [ab ca. 1905].

Bsp. 2: Gottlieb Muffat: Anfang der 3. Suite aus den *Componimenti musicali*: 1) Originalausgabe (ca. 1739); 2) Ausgabe von Guido Adler in *DTÖ* III/3 (1896); 3) Ausgabe von Walter Niemann (ca. 1905).

1) *Fantaisie* *Grave*

2) *Grave*

3) *Grave*
pp ma sempre molto espress.
*Red. **

Vorlage: „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ III², S. 33-43. — a) Man spiele den einfachen Mordent statt des von Muffat eigentlich geforderten doppelten. — b) Alle mit * bezeichneten Triller sind nach Muffat mit der Hilfsnote von oben zu beginnen. — Alle Arpeggien in der herrlichen *Grave*-Einleitung sind langsam und gehalten auszuführen.

In unserem Beispiel modernisiert Niemann die Notationsformen stärker als Adler in den *DTÖ*, gibt spielpraktische Kommentare und schreibt ungebräuchliche Verzierungszeichen nach Muffats Anweisungen aus. Artikulation, Pedalisierung und Mikrodynamik scheinen eine klassizistische Periodik nach Riemannschen Grundsätzen hervorzukehren (auftaktige Phrasierung). Anders als die freieren Bearbeitungen von Bülow, Tausig usw. vermeiden Niemanns Ausgaben weitgespannte, zielgerichtete Prozesse und dramatische Höhepunkte. So gleichen seine Spielanweisungen Muffats Suite zwar dem modernen pianistischen Klangideal an, zugleich aber wirken sie großflächiger Darbietung und extrovertierten Gesten virtuoser Podiumsmusik entgegen.

Niemann pries „stiltreue“ Werkaufführungen als den „größten Triumph der Musikwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten“ und propagierte die „Anwendung gesicherter Resultate der Musikwissenschaft auf die Interpretation des Notentextes.“¹⁷ Die konkrete Umsetzung von „Stiltreue“ und den

¹⁷ Walter Niemann, *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, 53 und 59.

naiv positivistischen Versuch, sie in den Notentext einzutragen, mögen wir belächeln; nicht in Frage zu stellen ist jedoch das wachsende historische Bewusstsein, das Ausgaben dieser Art dokumentieren. Schering erwartete von ihnen gar, dass sie den romantisierenden Bearbeitungen schließlich „den Garaus machen“ würden.

*

Der zuversichtliche Elan und die Idiosynkrasien dieser Herausgeber-Generation lassen sich besser verstehen, wenn wir einen Schritt zurück in die Gründerzeit historisch-kritischer Editionen gehen. „Den reinen Text eines klassischen Autors herzustellen“, wenn möglich nach der „Urschrift“ Bachs, frei von „Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen“ war das Hauptziel der *BGA*.¹⁸ Sie kann füglich als Paradigma der historistischen Wende musikalischer Editionspraxis im 19. Jahrhundert gelten. Wie die alten Palestrina- und Schütz-Ausgaben (1862–1903 bzw. 1885–1894), so kommt auch die *BGA* dem Erscheinungsbild ihrer Quellen in mancher Hinsicht näher als deren Nachfolger im zwanzigsten Jahrhundert.¹⁹ Sie alle streben an – um mit Ranke zu sprechen –, das Vergangene so zu zeigen, „wie es eigentlich gewesen.“²⁰

Das Interesse an historischer Musik war nicht neu. Beispiellos in der gesamten Musikgeschichte war jedoch die Publikationsflut von Kompositionen, die weit älter waren als die ältesten noch lebenden und lehrenden Musiker. Kaum überspitzt wäre die Behauptung, dass es nicht zu wenige, sondern zu viele wissenschaftliche Ausgaben alter Musik gab, und dass ihre bedeutendste Wirkung wohl darin lag, dass sie deren Wiederbelebung nicht erleichterten, sondern zunächst erschwerten. Der Bach-Herausgeber Julius Rietz wunderte sich über das Interesse an einem „dem Zeitgeschmacke in Form und Inhalt so ganz entfremdeten Meister“,²¹ aber selbst erfahrene Musiker fanden den Inhalt der *BGA* „kraus und künstlich.“²² C. Ph. E. Bachs Klaviersatz sei „bisweilen unerträglich leer, dünn und skizzenhaft“ und müsse darum erst „aus dem Clavichordischen in das Pianofortische“ übersetzt werden, urteilte Bülow 1862

¹⁸ *BGA* 1, Leipzig 1851, IV.

¹⁹ Anders als die Quellen und die *BGA*, modernisiert die *Neue Bachausgabe* (*NBA*, 1954–2007) den Gebrauch der Schlüssel, passt die Generalbassschrift heute üblichen Standards an und notiert transponierende Instrumente in der Regel klingend. Spitta behielt in seiner Schützausgabe nicht nur originale Schlüssel und Notenwerte bei, sondern sogar \flat und \sharp mit Auflösungsfunktion. Zur alten und der neuen Schützausgabe vgl. Manfred Hermann Schmid, „Hermeneutik und Philologie“, in: Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser (Hg.), *Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext*, Laaber 1995, 115 ff.; Werner Breig, „Die Editions-geschichte der geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz“, in: Helga Lühning (Hg.): *Musikedition: Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, Tübingen 2002, 237–276.

²⁰ „Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen: so hoher Ämter unterwindet sich der gegenwärtige Versuch nicht: er will bloss zeigen, wie es eigentlich gewesen.“ *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Leipzig, 1885, VII.

²¹ Vorwort zur Ausgabe der Matthäuspasion von Julius Rietz, *BGA* 4, Leipzig o. J. [1854], XIII.

²² Rezension der *BGA* 12, in: *AmZ*, 6. Januar 1864, 6.

und sprach damit Generationen von Pianisten aus dem Herzen.²³ In quellen-treuen Neuausgaben historischer Klaviermusik fänden sich „überall Rätsel, fremde Welten, Enttäuschung!“,²⁴ schrieb Hermann Kretzschmar 1900. Und im Rückblick auf die soeben abgeschlossene *BGA* stellte er bescheiden, wie-wohl leicht sarkastisch fest: „Wir bedauern den Verlust so vieler Bach'schen Cantaten und doch wissen wir mit der Masse der erhaltenen kaum etwas Rechtes anzufangen.“²⁵ So schwelgerisch die Begeisterung für Musik verlore-ner Zeiten ausfallen konnte, so rätselhaft wirkte ihre Aufzeichnung auf Laien wie Berufsmusiker.

Die Ratlosigkeit im Umgang mit alten Partituren lässt sich als eine Art Leseschwierigkeit deuten, nicht unähnlich den Problemen des „richtigen No-tenlesens“, die Leopold Mozart im Schlusskapitel seiner *Violinschule* 1756 darlegte: Kompositionen „von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen“ sei weit schwieriger, als virtuose Kunststückchen auswendig zu lernen.²⁶ Dieses erfordere nur einige Übung, jenes aber Urteilskraft und Erfahrung. Notenlesen im emphatischen Sinne geht über bloßes Entziffern hinaus und zielt auf eine künstlerische Praxis, in der ein tieferes Verständnis nicht notierter und nicht notierbarer Aspekte der Musik zum Ausdruck kommt. Diese Grundproble-matik musikalischer Literalität wird durch die massenhafte Verbreitung von Notentexten längst untergegangener Kulturen verschärft. Hatten die gebildeten Liebhaber und Kenner, an die Mozart sich wandte, noch fast ausschließlich zeitgenössische Partituren zu bewältigen, so wurden in der Blütezeit des His-torismus und Caecilianismus die meisten Berufsmusiker von der Fülle alter Musik in kritischen Neuausgaben überfordert. Je älter die Komposition und je originalgetreuer der Text, desto schwerer lesbar waren sie: „Es sind diese Werke wie mit einer Geheimschrift geschrieben, die nach den gewöhnlichen Regeln gelesen gar keinen Sinn gibt; erst wenn man den Schlüssel gefunden hat, springt der rechte Gedanke aus dem toten Zeichen.“²⁷

Die bedeutendste Pionierleistung historisch-kritischer Editionsarbeit war die über 15 600 Seiten in 60 Teilbänden umfassende *BGA* mit Revisionsberichten, Faksimilia, Registern und einem Werkverzeichnis. Außerdem sind hier Franz

²³ Hans von Bülow's Vorwort zu seiner Bearbeitung von C. Ph. E. Bach: *Sechs Sonaten für Klavier allein*, Leipzig und Frankfurt/M. 1862. Nach Auskunft der Edition Peters erschienen zunächst Einzelbände dieser Ausgabe in einer Auflagenhöhe von vermutlich 3500 Exemplaren. Von ca. 1867 bis 1972 wurden rund 32 000 Sammelbände gedruckt, die meisten davon vor 1940. Neuaufgaben im Abstand von zwei bis vier Jahren bezeugen, dass eine konstant starke Nachfrage nach von Bülow's Ausgabe herrschte, die noch heute in fast jeder Stadtbibliothek zu finden ist. Dagegen sind nur noch ganz wenige Exemplare von Baumgarts philologisch strenger C. Ph. E. Bach-Ausgabe (1863–1871) erhalten.

²⁴ „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“ (1900), in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1973, 100–119, hier 101.

²⁵ Hermann Kretzschmar „Die Bach-Gesellschaft“, *BGA* 46, Leipzig, 1899, LXI.

²⁶ *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 12. Hauptstück „Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt“, § 3, Augsburg 1787, 258.

²⁷ Ein ungenannter Autor über J. S. Bach's Vokalwerke, zit in Carl Proske (Hg.), *Musica divina*, Nürnberg 1853, Bd. 1, Vorrede, XLIII.

Commers über 1000 Editionen alter Vokal- und Instrumentalmusik und Carl Proskes *Musica divina* (1853–62) und *Selectus Novus Missarum* (1856–61) zu nennen, Robert Maldéghems *Tresor musical* (1865–93), die *DDT* (1892–1931), die *DTÖ* (seit 1894), die Palestrina-Ausgabe, Philipp Spittas Schützausgabe, Friedrich Chrysanders Händelausgabe (1858–94) und ähnliche Projekte, die in verschiedenen europäischen Ländern oft von einzelnen Gelehrten ediert wurden. Das Lebenswerk der beiden Letztgenannten mutet ungeheuerlich an, wenn man bedenkt, dass sowohl die seit 1928 von 17 Herausgebern betreute *Neue Schützausgabe* als auch die seit 1955 erscheinende und 45 Mitarbeiter beschäftigende *Hallische Händelausgabe* noch weit von ihrem Abschluss entfernt sind.

Wissenschaftsgeschichtlich betrachtet stellt diese Forschungsleistung die Musikkritik, die Biographik und selbst die Musikhistoriographie in den Schatten. Erst durch die Entwicklung einer fachspezifischen Philologie etablierte sich die Musikwissenschaft an der Universität. Die großen Editionsprojekte förderten die Kooperation innerhalb und außerhalb des Faches, trieben die sachliche und methodische Differenzierung von Notationskunde, Instrumentenkunde, musikalischer Hermeneutik, Sozialgeschichte, Stilkunde und die systematische Erforschung historischer Aufführungspraxis voran. Hier keimten auch die fruchtbarsten Probleme, die um die Jahrhundertwende zu einer musikalischen Bildungskrise heranreiften.

Der von Stolz und Ehrfurcht geprägte Rückblick auf das „Heroenzeitalter der Denkmälergeschichte“²⁸ neigt dazu, die klägliche Wirkung dieser Editionen auf das zeitgenössische Musikleben zu verkennen. Um die Wiedereinführung der klassischen Vokalpolyphonie in die katholische Kirchenmusik zu fördern, gab Proske Tausende von Seiten zum Druck. Vom ersten Band der *Musica divina* (1853) wurden immerhin über 900 Partituren und Stimmsätze subskribiert. Harry Haskell erkennt darin einen entscheidenden Schritt zum „early music revival“: „Publishing ventures, such as those of Carl Proske in Germany and H.G. Nägeli in Switzerland, brought much of the pre-Classical repertoire within the reach of amateur and professional musicians for the first time.“²⁹ Die praktische Wirkung blieb gleichwohl weit hinter Proskes Hoffnungen auf eine Palestrina-Renaissance zurück. Anfang des 20. Jahrhunderts schätzte Hugo Leichtentritt, dass 90% der Ausgaben von Proske und Commer niemals für Aufführungen benutzt worden waren.³⁰ Als fleißiger Rezensent, Wissenschaftler, Herausgeber, Lehrer und Musiker wusste Leichtentritt, wovon er sprach, und die Quellen geben ihm Recht. Allzu optimistisch urteilt auch die *MGG*:

Die musikalische Praxis, deren Nachfrage von allem Anfang an die Verfahren der Editionstechnik mitbestimmt hat, fügte die solchermaßen entstandenen Ausgaben ganz selbstverständlich in ihr Repertoire ein.³¹

²⁸ Hans Joachim Moser, *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*, Kassel etc. 1952, 17.

²⁹ Harry Haskell, *The early music revival: a history*, London 1988, 22.

³⁰ Hugo Leichtentritt, „Über Pflege alter Vokalmusik“, *ZIMG* 6 (1904–05) 192.

³¹ Christian Martin Schmidt, „Editionstechnik“, *MGG* Sachteil Bd. 2, Kassel etc. 1995, 1658.

Unternehmungen wie diejenigen Proskes und Commers ereilte durchweg das gleiche Schicksal ehrfürchtigen Desinteresses. Ganze siebzehn Interessenten meldeten sich 1838, als Alexandre Choron eine Palestrina-Gesamtausgabe drucken wollte. Vierzig Jahre später traten 74 Subskribenten Franz Xaver Haberls Palestrina-Gesellschaft bei, als 300 erforderlich gewesen wären, um die Kosten der Werkausgabe zu decken. Immerhin waren Hermann Bäuerles modernisierte Ausgabe von 1903 und ein Nachdruck von 200 Exemplaren bereits nach vier Monaten vergriffen. Der zweiten Auflage folgte bereits 1905 die dritte und ein neuer Band mit weiteren zehn Messen Palestrinas.

Abgesehen von wenigen Dom-, Stifts- und Hofkirchen hatte Palestrinas Schaffen aber in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts „offensichtlich keine nennenswerte Bedeutung.“³² Die wortgewaltige Palestrina-Euphorie der Dichter, Kontrapunktisten, Historiker und Caecilianer täuscht leicht darüber hinweg, dass der *musicae princeps* in den Ohren des breiten Publikums ein entbehrlicher Komponist war. Im Palestrina-Jahr 1894 kratzte Philipp Spitta am Denkmal des Fürsten: „Würden jetzt aber sämtliche Werke Palestrina's vernichtet, so würden sich wohl einzelne Kreise aufs Schmerzliche geschädigt fühlen, die große Menge aber, jene breiten Schichten, die der Musik eines Jahrhunderts Charakter und Grundlage geben, würden es kaum merken.“³³ Um die Schütz-Ausgabe, die Spitta in diesem Jahre abschloss, war es freilich kaum besser bestellt. Erst eine Generation später kam es allmählich zu Aufführungen in nennenswerter Anzahl, die allerdings auf praktische Bearbeitungen und die (modern geschlüsselte) *Neue Schütz-Ausgabe* zurückgriffen.³⁴

Heinrich Reimann, Organist, Musiklehrer, Chorleiter und Gründer des Berliner Bachvereins, währte sich „in einer dunklen Winternacht“, als er die *DDT* durchblätterte. Langwierige Arbeit von fachkundiger Hand sei erforderlich, um sie für Aufführungen einzurichten.³⁵ Eine Aufführung von Werken Praetorius' und Lassos registrierte Hugo Leichtentritt als eine „besondere Merkwürdigkeit“, weil sie auf Grundlage der *DDT* zustande kam: „Für das öffentliche Musikleben scheint die riesige und gewissenhafte Arbeit, die in diesen Publikationen geleistet ist, so gut wie gar keine Bedeutung zu haben.“³⁶

Moritz Hauptmann sagte 1860 der gerade erst begonnenen Händelausgabe ein ähnliches Schicksal voraus und sollte damit weitgehend Recht behalten.³⁷

³² Friedrich Wilhelm Riedl, „Hat Palestrina in der kirchenmusikalischen Praxis des 19. Jahrhunderts eine Rolle gespielt?“, in: Winfried Kirsch (Hg.), *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie*, Regensburg 1989, 195–198, hier 198.

³³ Philipp Spitta: „Palestrina im sechzehnten und neunzehnten Jahrhundert“, *Deutsche Rundschau* 79 (1894) 74–95, hier 92.

³⁴ Vgl. Kurt Gudewill, „Schütz“, in: *MGG* 12, 220–21. Die Aufführungspraxis bei Schütz wurde erst seit den 1950er Jahren, vor allem durch Wilhelm Ehmann, systematisch erforscht.

³⁵ Heinrich Reimann, „Philipp Spitta und seine Bach-Biographie“, in: *Musikalische Rückblicke*, Band 1, Berlin 1900, 60.

³⁶ Hugo Leichtentritt, „Aufführungen älterer Musik in Berlin“, *ZIMG* 8 (1907–08) 355–360, hier 357.

³⁷ „[...] gebraucht werden sie doch sicher niemals werden.“ Brief an Franz Hauser, zitiert nach Max Seiffert, „Die Gesamt-Ausgaben der Werke Händel's und Bach's und ihre Bedeutung für die Zukunft“, *ZIMG* 1 (1899) 129.

An die Wiederaufführung einer Oper Händels wagte man sich erst 1920: Oskar Hagens Bearbeitung der *Rodelinda* – 44 Jahre nach der Veröffentlichung der Partitur. Anders als gekürzt und arrangiert waren auch die Oratorien nicht wiederzubeleben. 1871 bemerkte Robert Franz, dass unbearbeitet gebliebene Oratorien Händels „[...] bisher so ziemlich ignoriert worden sind.“³⁸ Daran sollte sich jahrzehntelang nur wenig ändern. 1885 klagte Kretzschmar, dass nur sechs bis acht der inzwischen vollständig verlegten 25 Oratorien durch Aufführungen zum Leben erweckt worden waren.³⁹ In der musikhistorischen Kommission des Preußischen Kulturministeriums gab man sich keinen Illusionen hin und verglich die Gesamtausgaben Bachs und Händels mit selten betretenen Kammern, „in denen alle erreichbaren Kunstwerke der beiden Großmeister vor ihrem Untergang bewahrt werden.“⁴⁰

Stolz verwies Friedrich Blume rückblickend darauf, dass die Zahl der Subskribenten der alten *BGA* im Laufe der Jahre von 403 auf 652 anwuchs, verriet allerdings nicht, dass die Listen durch Karteileichen verstorbener Mitglieder gestreckt wurden.⁴¹ Schon in ihrem zweiten Jahrzehnt schrumpfte die Bachgesellschaft rapide und schrieb spätestens seit den frühen 1880er Jahren rote Zahlen. Enttäuscht über die öffentliche Gleichgültigkeit äußerte sich auch Wilhelm Rust, Hauptredakteur und Herausgeber von nicht weniger als 26 Bänden der *BGA*.⁴² Hermann Kretzschmar gelangte zu einem bestürzenden Gesamturteil:

Wenn [...] die ganze praktische Musik bis zu einem empfindlichen Grad versagte, so handelt es sich um eine Erscheinung, die bei der Händelausgabe, bei den Gesamtausgaben von Schütz, Palestrina, bei allen verwandten Unternehmungen ähnlich wiederkehrt.⁴³

³⁸ „Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händel'scher Vokalmusik“, in: *Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bach'scher und Händel'scher Werke*, Leipzig 1910, 63.

³⁹ Es handelt sich um *Messiah*, *Samson*, *Judas Maccabaeus*, *Israel in Egypt*, *Alexander's Feast*, *Joshua*, *Acis and Galathea* und *Hercules*. Bis zur Jahrhundertwende kamen *Deborah*, *Esther*, *Jubilate*, *Saul* und die *Caecilienode* hinzu. Vgl. Hermann Kretzschmar, „Die musikalischen Jubiläen des Jahres 1885“, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1910, 208–217; Emil Krause, „Chronologisches Verzeichnis der bisherigen Aufführungen von Händel's Werken in Chrysander's Bearbeitung“, *ZIMG* 2 (1900–01) 20–23. Noch 1909 schimpfte Alfred Heuß, „daß von Händel fast nichts als Bearbeitungen bekannt sind.“ („Händel's Samson in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander“, *ZIMG* 10 [1908–09] 110–114, hier 114).

⁴⁰ Max Seiffert (Sekretär der Kommission), „Die Gesamt-Ausgaben der Werke Händel's und Bach's und ihre Bedeutung für die Zukunft“, in: *ZIMG* 1 (1899) 126–132, hier 129.

⁴¹ Friedrich Blume, „Bach-Gesellschaft“, *MGG* 1, 1061. Etwa 460 Subskriptionsexemplare waren zur Deckung der Produktionskosten erforderlich. Laut Abschlussbericht wurden zuletzt aber nur noch 313 Bände verschickt, zumeist an Komponisten, Gelehrte, Bibliotheken und Mitglieder der Hocharistokratie, einige Musikalienhändler (die nie mehr als ein oder zwei Exemplare bezogen) und Berufsmusiker, aber fast keine Laien.

⁴² Vgl. Rusts Vorwort zu *BGA* 13, Teil 3 (1865), VI.

⁴³ Kretzschmar: „Die Bach-Gesellschaft“, LX.

Zeitungsberichte aus einem halben Jahrhundert legen in der Tat den Eindruck eines „lebensunfähigen Historismus“ nahe.⁴⁴ Spötter machten sich lustig über „Bach-Aufführungen für Musikphilologen“, und Eugene d’Albert mutmaßte, nur Heuchler und Pedanten könnten zwei Stunden lang Bachsche Kantaten ertragen.⁴⁵ Mit ironischem Unterton bemerkte die *AmZ* 1856 eine Diskrepanz zwischen dem „visionären Bachcultus“ und den kläglichen Erfahrungen mit Aufführungen seiner Werke. Sogar Singvereine und Kirchenchöre ließen sich trotz einer Anzeigenkampagne in der *Evangelischen Kirchenzeitung* kaum zu Bach-Aufführungen bewegen. 1903 klagte *Die Musik*, dass abgesehen von den beiden großen Passionen Bachs geistliche Musik kaum aufgeführt werde.⁴⁶ Dergleichen Berichte ließen sich ad infinitum fortsetzen. Der teuer subventionierten, mit bildungspolitischem Elan und patriotischem Eifer betriebenen Denkmalspflege drohte ein Fiasko. Was aber waren die Gründe dieser Krise?

Abschreckend an Denkmälern und Gesamtausgaben wirkte bereits die schiefe Masse des Gebotenen bei ungleicher Qualität. Das Publikum reagierte auf „die Wiedererweckung eines toten Meisters von nicht allererstem Range [D. Scarlatti] durch derartige Massenschleuderungen“⁴⁷ mit Überdruß. Die Entscheidung, die *BGA* nicht über den Musikalienhandel zu vertreiben und kein Aufführungsmaterial zu verlegen, hemmte ihre Nutzung und Verbreitung beträchtlich. Kaum verwunderlich, dass sich die musikalische Presse „so gut wie schweigend verhielt“ und schon nach wenigen Jahren darauf beschränkte, die Inhaltsverzeichnisse der Kantatenbände abzudrucken.⁴⁸ Viele Instrumente waren aus dem öffentlichen Musikleben längst verschwunden. Insbesondere Bläserpartien warfen größte technische Probleme auf. Die Sprache vieler Vokalwerke und die in ihr zum Ausdruck kommende Religiosität löste nostalgische Sehnsucht oder aufgeklärte Spöttei aus. Bachs Trauerode wirkte auf Wilhelm

⁴⁴ Wilibald Gurlitt, „Gedanken, hervorgerufen durch die Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft“, *NZfM* 78 (1911) 324.

⁴⁵ Hans-Joachim Hinrichsen, „Die Bach-Gesamtausgabe und die Kontroverse um die Aufführungspraxis der Vokalwerke“, in: *Bach und die Nachwelt*, Band 2, 227–297, hier 275. D’Alberts Spott über abendfüllende Veranstaltungen mit Bachschen Kantaten war nicht aus der Luft gegriffen. Ein Festkonzert mit fünf Kantaten eröffnete das erste Bachfest am 21. März 1901 (Bachs 216. Geburtstag) in der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche. D’Albert war damals Ausschussmitglied der *NBG*.

⁴⁶ „In einer überwiegend protestantischen Stadt wie Stuttgart z. B. ist das Ergebnis der Bachstatistik ein tief niederschlagendes.“ Karl Grunsky, „Bach-Kantaten. Eine Anregung“, *Die Musik* 3 (1903–04) 96. Zu einer ganz ähnlichen Einschätzung kam auch Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie in der Umfrage „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“, *Die Musik* 5 (1905–06) 69.

⁴⁷ Hans von Bülow (Hg.), *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke von Domenico Scarlatti in Form von Suiten gruppiert, kritisch bearbeitet*, Leipzig o.J. (1864), II. Von Bülow bezieht sich auf *Sämtliche Werke für das Piano-Forte von Domenico Scarlatti*, Wien 1839.

⁴⁸ Robert Franz, „Einiges über Bachsche Kantaten“, *NZfM* 37 (1858) 49–53; ders., *Mitteilungen über Joh. Seb. Bachs Magnificat*, Halle 1863, 8.

Rust wie ein „stolzer Bau, in dem die Worte, unheimlichen Schattenbildern gleich, auf und nieder schleichen.“⁴⁹

Kryptisch musste wirken, was inzwischen aus Notation und Ausbildung verschwunden war: Generalbassbezifferung, alte Schlüssel und zahlreiche Verzierungszeichen. Die von den Sprach- und Geschichtswissenschaften adaptierte kritische Methode behandelte Partituren als textliche Überreste der Vergangenheit statt als Spielanweisungen für die Gegenwart. Sie erlaubte den Gelehrten, „im Schutze eines Patriotismus, der zur Ehrfurcht vor vaterländischen Monumenten erziehe, ungestört dem esoterischen Vergnügen an Ausgaben mit möglichst unversehrten Textformen“⁵⁰ nachzugehen. In Mensuralmusik verleiteten lange Notenwerte, wo sie aus Pietät unverkürzt übertragen wurden, zu extrem langsamen Tempi, die in Thibauts Ohren die würdige Erhabenheit der alten Meisterwerke sinnfällig zum Ausdruck brachten. Was ehemals in der Ausführung, nicht aber in der Aufzeichnung realisiert worden war, rief nun Missverständnisse und Ratlosigkeit hervor: Diminutionspraxis, Dynamik, Artikulation, Instrumentenwahl und Besetzungsstärke, in älteren Repertoires vor allem Transposition (Chiavetten), *musica ficta* und Textunterlegung.

Wissenschaftliche Editionen legitimierten sich als Rettungsunternehmen mit der Forderung, „so genau als möglich die Originalien wiederzugeben“,⁵¹ eine Zweckbestimmung, die vor dem Hintergrund des alarmierenden Quellenverlustes zu verstehen ist. (Allein von Bachs Leipziger Kantaten gelten zwei Fünftel als verloren.) Vergleicht man beispielsweise den diplomatisch getreuen Abdruck der Notenbücher der Anna Magdalena Bach in der *BGA* 1894 mit Partituren von Schumann bis Reger, so wird verständlich, warum musikalische Denkmäler wie restaurierte Ruinen und Gesamtausgaben wie Skizzenkonvolute wirken mussten.

Betrachten wir zwei Probleme näher: Generalbass und Schlüssel. Die Frage des Akkompagnements löste heftige Debatten und eine heillose Verwirrung aus. Moritz Hauptmann, Vorsitzender der Bachgesellschaft und selbst Thomaskantor, fand Bachs autographe Bezifferung „zuweilen seltsam genug“ und entfernte sie gelegentlich „als für das Ganze völlig nutzlos.“⁵² Der Eingriff ist leicht nachzuvollziehen, denn die Fähigkeit, von bezifferten und unbezifferten Bässen zu begleiten, war weitgehend ausgestorben. Adolf Bernhard Marx' quellentreue Ausgaben unbeziffelter Bass-Stimmen führten zu grotesken Aufführungen, über die Robert Franz sich rückblickend amüsierte:

⁴⁹ Wilhelm Rust, Vorwort zur *BGA* 13, Teil 3 (1865), VI. Ausnahmsweise bot in diesem Fall sogar die *BGA* eine Umdichtung an, um die Musik vor ihrem Text zu retten. „Lass, Höchster, lass der Hoffnung Strahl / Aus Himmelshöhen sich ergießen“ statt Gottscheds Gelegenheitsdichtung: „Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl / Aus Salems Sterngewölben schießen.“

⁵⁰ Carl Dahlhaus, „Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien“, op. cit., 224.

⁵¹ F. X. Haberl, Vorwort zur Palestrina-Ausgabe, Band X.

⁵² M. Hauptmann, Herausgeber der Kirchenkantaten in *BGA* 1, XVI–XVIII; ähnlich auch in Band 2.

Zwar machte das Publikum zuweilen große Augen, wenn ihm in einer Bach'schen Kantate ein seltsames Zwiegespräch zwischen Flöte und Kontrabaß vorgetragen wurde, oder wenn gar der Continuo einen langen grämlichen Monolog zum Besten gab, – dergleichen focht uns aber nicht weiter an und kam auf Rechnung der guten, alten Zeit, die man hinnehmen zu müssen glaubte, wie sie eben war.⁵³

In seinen späteren, ebenso populären wie angefeindeten Bearbeitungen zog Franz aus der Bass-Stimme vollstimmige, teils polyphone Orchestersätze für Streicher, Klarinetten und Fagotte, ersetzte historische Instrumente durch zeitgenössische und erweiterte die Blechbläserpartien. Zwar trifft der Vorwurf des stilwidrigen Anachronismus zu, verfehlt aber Franz' erklärten Vorsatz, Bachs Musik dem modernen Orchesterklang anzugleichen: „Es ist aber auch für die praktische Übung der Kunst gleichgültig, wie man sich etwa in früheren Zeiten beholfen haben mag.“⁵⁴ Anders dagegen Philipp Spitta, der aus historischen Gründen für eine schlichte, homophone Ausführung des Continuo plädierte, wie sie der *Leipziger Bach-Verein* exemplarisch aufführte und 1876/77 in fünf Kantaten publizierte. Andere Herausgeber ergänzten harmonische Füllstimmen nach Gutdünken, sogar in Klavierwerken.⁵⁵

Die *BGA* enthielt sich jeglicher Aussetzung bezifferter oder unbezifferter Bass-Stimmen. Während der Vorbereitungen zum ersten Band mit Kantaten kam es zum Streit um Klavierauszüge, welche die Gesellschaft ihren Subskribenten versprochen hatte.⁵⁶ Unter Orchester- und Chorpartituren wurden sie üblicherweise hinzugesetzt, um ein breites Publikum zu erreichen. Man kann in ihnen ein funktionales Äquivalent moderner Massenmedien sehen, die auch stark besetzte Musik zu erschwinglichen Preisen ins Haus liefern.⁵⁷ Moscheles, der für die Londoner Händelausgabe den Klavierauszug zu *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* verfasst hatte, trat für die Bedürfnisse praktischer Musiker ein, konnte sich aber gegen Hauptmanns Purismus nicht durchset-

⁵³ „Offener Brief an Eduard Hanslick ...“, *Gesammelte Schriften*, op. cit., 46. Marx lagen für seine Ausgaben von Kantaten und der Matthäuspasion nur die Partituren, nicht aber Stimmen vor. Vgl. Manfred Hermann Schmid, „Schrift der Moderne und Musik der Vergangenheit. Zu Funktionsverschiebungen in der Notations- und Editionspraxis“, in: Hermann Danuser und Tobias Plebusch (Hg.), *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, Kassel etc. 1998, Band 1, 78–81.

⁵⁴ Georg Friedrich Händel, *Arien aus verschiedenen Opern*, bearbeitet von Robert Franz, Halle 1869, Vorbemerkung, zit. nach Robert Franz, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1910, 42.

⁵⁵ In den 1860er und 70er Jahren verschärfte sich der Streit zwischen von Bülow, E. F. Baumgart, C.H. Bitter und anderen um harmonische Ausfüllungen in älterer Klaviermusik.

⁵⁶ Zeitgenössische Aufführungen von alter Chormusik „a capella“ durch die Berliner Singakademie oder Thibauts Heidelberger Singverein wurden in der Regel von einem Klavier und gelegentlich auch von einem Bassinstrument begleitet.

⁵⁷ Vgl. Marlise Hansemann, *Der Klavierauszug von den Anfängen bis Weber*, Borna etc., 1943. Bereits im 18. Jahrhundert wurden Klavierauszüge (nicht ausgesetzte Continuo stimmen!) unter Partituren veröffentlicht, um auch das Liebhaberpublikum zu erreichen und so den Druck überhaupt finanzieren zu können – so auch in der Londoner Händel-Ausgabe (1843–1858), die nach 16 Bänden abgebrochen wurde. Auch Arnolds Händelausgabe (38 Bde., 1787–1797) blieb sehr lückenhaft.

zen, der es grundsätzlich nicht als Aufgabe der BGA ansah, „die nöthigen Einrichtungen zu treffen, dass das in der Originalgestalt jetzt Unausführbare ausführbar werde.“⁵⁸ Dabei hegte er nicht die geringsten Illusionen über Neigung und Fähigkeit seiner Musikerkollegen, von bezifferten oder unbezifferten Bässen zu begleiten. Die Bachausgabe habe jedoch „überhaupt den Zweck gar nicht, diese für die praktische Aufführung herzustellen.“⁵⁹

Auch die Schlüsselfrage wurde mit missionarischem Eifer diskutiert. Insbesondere Laien – und das heißt vor allem: Chorsänger –, die am Klavier Noten lesen gelernt hatten, begannen im späten 18. Jahrhundert, sich ausschließlich an Violin- und Bass-Schlüssel zu gewöhnen – eine Entwicklung, die für Karl Spazier die Gefahr in sich barg, „alle jene Denkmale des Genies, des deutschen Fleißes und deutscher Kunst darüber in Vergessenheit gerathen zu lassen.“ Spazier erklärte es daher zu patriotischen Pflicht, sich „den neuern Usurpationen des tyrannischen G=Schlüssels“ zu widersetzen.“⁶⁰ Eine in den 1830er Jahren geplante Palestrina-Gesamtausgabe scheiterte trotz Förderung durch die Preußische Krone daran, dass Giuseppe Baini, Palestrina-Biograph und Generalbevollmächtigter der päpstlichen Kapelle, darauf bestand, die alten Schlüssel im Druck beizubehalten.⁶¹ 1903 klagte Hermann Bäuerle, dass Carl Proskes *Musica divina* unaufgeschnitten in den Pfarrbibliotheken verstaube, denn die Ausbildung „der erdrückenden Mehrheit der Dirigenten kirchlicher Musik berücksichtigt die ältere Notation wenig oder gar nicht.“⁶² Palestrina-Ausgaben in verrosteten Schlüsseln führten sogar dazu, dass die Nachfrage nach Musik im alten Stil von schlechten caecilianischen „Katalogkompositionen“ bedient wurden, die den Niedergang der katholischen Kirchenmusik nur beschleunigten.⁶³

Die Vorliebe für alte Schlüssel folgt aus dem ästhetischen Primat des Gesanges vor der Instrumentalmusik. Folglich wird der Violinschlüssel zu einem Fremdling in Vokalpartien, und sogar alte Schlüsselkombinationen (Chiavetten) sind zu bevorzugen, weil sie die Lagen und Abstände der Stimmen schöner und klarer darstellen als die modernen. Die Palestrina- und Lasso-Editionen scheuten sich nicht einmal, ihre Benutzer auch mit völlig veralteten Schlüs-

⁵⁸ Stellungnahme Hauptmanns an das Direktorium der Bachgesellschaft (1851), zit. nach Hermann Kretzschmar, „Die Bach-Gesellschaft“, BGA 46, XLI.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ André Ernest Modeste Grétry, *Mémoires, ou, Essais sur la musique*, übersetzt von Karl Spazier als *Versuche über die Musik*, Leipzig 1800, 350.

⁶¹ Vgl. Friedrich Chrysander, „Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die Denkmäler der Tonkunst“, AMZ 5/45 (9. November 1870), 356–359.

⁶² *Pierluigi da Palestrina in moderner Notation ... redigiert von Hermann Bäuerle*, Regensburg 1903, Einleitung.

⁶³ Der pejorative Ausdruck „Katalogkompositionen“ bezeichnet neu erschienene Kirchenmusik, die aufgrund formaler und funktionaler Kriterien in die Empfehlungsliste des Allgemeinen Caecielen-Vereins aufgenommen wurden. Der künstlerische Wert spielte ausdrücklich nur eine untergeordnete Rolle. Vgl. James Garratt, *Palestrina and the German Romantic imagination*, Cambridge 2002, 173–181.

seln (C G F) zu konfrontieren. Anfang der 1870er Jahre kam es hierüber zu einem Wortgefecht, in dem Adolf Thürlings forderte, dass originale Schlüssel und Tonarten „dreist beibehalten werden“ sollten: Wer die Stimmen „nicht nach der Originalbezeichnung in beliebiger Tonhöhe ohne Mühe lesen und ausführen kann, oder glaubt, es nicht lernen zu können, der bleibe dem Heiligthume der Kirchenmusik fern.“⁶⁴ Friedrich Chrysander hielt den Wandel der Funktion moderner Schlüssel dagegen, die Tonlage, aber nicht mehr die Tonart anzugeben.⁶⁵ Der quellentreue Neudruck müsste in der Tat die allermeisten Musiker abschrecken.

Robert Eitner plädierte gar für die ausschließliche Verwendung von Violin- und Bass-Schlüssel in Neudrucken alter Vokalwerke, weil diese „im gewöhnlichen Gebrauch sind.“ Er schätzte, dass in ganz Berlin „sich nicht 30 Männer befinden, die geläufig in alten Schlüsseln lesen können.“ Die Studenten würden ihre Aufgaben zu Hause erst in den gewohnten Schlüsseln anfertigen und sie dann für die Professoren Grell und Bellermann mechanisch in alte Schlüssel umschreiben. Wer sie unter diesen Umständen in Ausgaben verwendete, „der kann sich getrost unter die Märtyrer des neunzehnten Jahrhunderts rechnen.“⁶⁶ Heinrich Bellermann reagierte gereizt auf Eitners „zum Besten schwachsinniger Musiker gegebenen wohlgemeinten Rathschläge.“ Hatte er die Vergangenheit mit historisch schlüssigen Argumenten auf seiner Seite, so sollte die Zukunft Eitner darin Recht geben, dass die Anwendung alter Schlüssel „unter die Kategorie von Gelehrtenkrämerei fällt, die Keinem etwas nützt, sondern der Sache selbst nur schadet.“⁶⁷

*

Die antiquarische Philologie roch nicht nur nach Gelehrtendünkel, sondern drohte den Kulturpatriotismus zu untergraben, der sie trug. Ein Volk, das seine „nationale Ehrenpflicht“, wie Hauptman die *BGA* 1850 anpries, vernachlässigt, braucht auch keine professoralen Denkmalschützer. Die Rhetorik der frühen Bachbewegung erwies sich als schwer einzulösende politische Hypothek. Forkels Mahnung von 1802 – „Sei stolz auf ihn, Vaterland; sei auf ihn stolz – aber sei auch seiner wert!“⁶⁸ – erhielt nun einen beschämenden Beiklang. Das schmeichelhafte Selbstbild einer Kulturnation entpuppte sich als Wunschdenken einer kleinen Elite. Grund zur Sorge bestand insofern, als Deutschland seine nationale Identität in hohem Grade auf ein gemeinsames

⁶⁴ Adolf Thürlings, Rezension der *Denkmäler der Tonkunst*, in: *Theologisches Literaturblatt*, Bonn 6. Mai 1870, zitiert nach *AMZ*, 9. November 1870, 357–358.

⁶⁵ Chr[ysander], „Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke“, *AMZ* 9. November 1870, 356–359.

⁶⁶ *Monatshefte für Musikgeschichte* 1870, zitiert nach *AMZ* (1870) 396. In den *Monatsheften* und *Musica sacra* griffen außerdem Franz Xaver Witt und Raymund Schlecht in diese Diskussion ein.

⁶⁷ *Monatshefte für Musikgeschichte* 1870, zit. nach *AmZ* (1870) 395.

⁶⁸ Mit diesen markigen Worten schließt Forkels Biographie *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802.

kulturelles Erbe gründete, wo konfessionelle Einheit und natürliche äußere Grenzen fehlten. Hundert Jahre nach Forkel stellte Kretzschmar nüchtern fest, dass die BGA nicht den Verlauf genommen habe, „der eines Nationalunternehmens würdig, dem deutschen Volk, seiner Pietät und seiner Stellung in der Kunst zur Ehre gereichte.“⁶⁹ Geschickt wusste er jedoch die nationale Karte erneut auszuspielen, als er unkte,

dass wir schon heute in der Popularisierung musikwissenschaftlicher Arbeiten von Frankreich überholt sind. Das bedeutet aber letzten Endes eine Einbuße geistiger Macht und nationalen Ansehens. Es gilt also für die nächste Zukunft eine eifrigere und wohlorganisierte Verwertung der Denkmälerarbeit, ihre Einführung in die musikalische Praxis.⁷⁰

Kretzschmar sah sich im Zentrum eines Umbruchs von historischer Tragweite. Das Wettrennen der Kulturnationen in ihre eigene Vergangenheit nahm nun eine Wendung zurück zur Gegenwart. Popularisierung musikwissenschaftlicher Arbeit bedeutete für ihn dreierlei: „stiltreue“ praktische Editionen, die Erforschung und Wiederbelebung alter Aufführungspraxis und die Grundlegung einer musikalischen Hermeneutik. Alle drei Programme waren benachbarte Wege aus der Krise des Historismus. Edieren und Musizieren sind in einem weiteren Sinne der hermeneutischen Praxis zuzurechnen.

Als der einflussreichste „Musikfunktionär“ seiner Generation ebnete Kretzschmar mit Wort und Tat den Weg zur historisch „informierten“ Musikpraxis.⁷¹ Sein Doktorand Arnold Schering und Walter Niemann edierten 1906 kommentierte Ausgaben der Instrumentalschulen von Johann Joachim Quantz und C.Ph.E. Bach. 1913 lud Kretzschmar Wanda Landowska ein, eine Cembaloklasse in Berlin zu unterrichten – die erste Professur dieser Art in Europa.

Partituren können nicht wie Tonträger abgespielt werden. Sie sind an sich stumm, d.h. interpretationsbedürftig. Kretzschmar ging es um eine historisch verankerte und methodisch gefestigte Hermeneutik in Abgrenzung von literarischen Ergüssen schöngeistiger Dilettanten.⁷² Seine Einführung des Affekt-

⁶⁹ Hermann Kretzschmar, „Die Bach-Gesellschaft“, LVI.

⁷⁰ Hermann Kretzschmar, „Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikgeschichte“ (1907), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1973, 357–373.

⁷¹ Vgl. Hermann Kretzschmar, „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“ (1900), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1973, 100–119; Er beaufsichtigte die Denkmälereditionen von Opern und Oratorien seit 1901 und von Instrumentalmusik seit 1912 in der musikgeschichtlichen Kommission des preußischen Kulturministeriums. Er war musikwissenschaftlicher Ordinarius in der Reichshauptstadt seit 1904, Leiter des Instituts für Kirchemusik seit 1907, der Musikhochschule ab 1909 und nicht zuletzt Vorsitzender der alten und der neuen Bachgesellschaft, die sich in ihren Anfangsjahren aufführungspraktischen Fragen besonders intensiv widmete.

⁷² Vgl. Hermann Kretzschmar, „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik“ (1902), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, 168–192; „Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik“ (1905), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, 280–293.

begriffs, Albert Schweitzers Bachbiographie, Arnold Scherings musikalische Symbolkunde und eine Reihe von Dissertationen aus ihrer Schule sind auch Versuche, ein Gefühl der Fremdheit gegenüber dem Eigenen zu überwinden. Die musikalische Figuren- und Affektenlehre wurden im frühen 20. Jahrhundert nicht einfach entdeckt, sondern vor allem in hermeneutische Disziplinen umfunktioniert. Musikalische Poetiken von Joachim Burmeister bis Johann Mattheson richteten sich an Komponisten. Kretzschmar, Schweitzer und Schering richteten sich an ausübende Musiker und ihr Publikum. Die Musikwissenschaft vollzog so die hermeneutische Wende der Geisteswissenschaften. Die fundamentale Kategorie, auf die Wilhelm Diltheys Verstehenslehre fußt, ist das Erleben. Es ist kein Zufall, dass er sich in einem Exkurs über das musikalische Verstehen von 1910 auf Hörerlebnisse der Musik Bachs und Händels bezieht statt auf zeitgenössisches Repertoire.⁷³

Aber weder politische Geschichte noch Kunst oder Literatur werden vom Schweigen „unsterblicher Genies“ so existenziell bedroht wie die Musik. Die Stille der musikalischen Denkmäler strafte die Hoffnung Lügen, sie könnten die Stimmen der Alten wieder ertönen lassen. Verspottet als Staatsbegräbnisse erster Klasse, beerdigten sie die „unsterblichen Meisterwerke“ der Tonkunst ein zweites Mal. Hans von Bülow sah keine andere Möglichkeit, Scarlatti und sogar Haydn und Mozart musikalisch am Leben zu erhalten als durch „Amputation der sterblichen, beziehungsweise bereits abgestorbenen Theile“, d.h. durch strenge Auswahl aus ihrem Gesamtœuvre.⁷⁴ Friedrich Nietzsches Attacke auf den deutschen Vergangenheitskult und seinen „Nachteil für das Leben“⁷⁵ fand ein unüberhörbares Echo im musikalischen Schrifttum. So spottete Heinrich Schenker 1903 über nekrophile Musikhistoriker – Hugo Riemann ist natürlich gemeint –, die Mannheimer Zombie-Komponisten exhumierten:

Und so werden auch die armen „Vorläufer“, die übrigens noch zu Lebzeiten für den künstlerischen Blick reiferer Zeitgenossen schon tot gewesen sein mögen, doch nur wieder in dem papiernen Friedhof der „Denkmäler in ...“ beigesetzt, und nun sind sie zum drittenmal und wohl dreimal tot! Mögen wohl einzelne Geschichtsprofessuren durch die Stamitze hindurchgehen, – die wahre Entwicklung der Kunst wird doch nur durch die Genies besorgt.⁷⁶

Wo es um Untergang und Auferstehung, Exhumierung, Wiedergeburt und ewiges Leben des Kulturerbes geht, nimmt der Historismus Züge einer Ersatzreligion

⁷³ Wilhelm Dilthey, „Das musikalische Verstehen“, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910), Frankfurt/M. 1981, 272–277.

⁷⁴ Hans von Bülow (Hg.), „Achzehn ausgewählte Klavierstücke von Domenico Scarlatti“, Leipzig [1864], Vorwort.

⁷⁵ „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, zweites Stück (1874), kritische Studienausgabe, München 1988.

⁷⁶ Heinrich Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik* (1903), Wien ²1908, Vorwort. Vgl. auch Wilibald Nagels Warnung, wissenschaftliche Editionen alter Musik „schwollen zu fürchterlicher und [...] gefahrdrohender Höhe an.“ („Johann Sebastian Bach und die deutsche Musik der Gegenwart“, *Die Musik* 1 [1901], 207).

an, in der Künstler und Historiker eine klerikale Rolle an der Schwelle des Todes spielen.⁷⁷ So werden Edition, Aufführungspraxis und Hermeneutik den Totengesprächen vergleichbar, in denen schon Antike und Renaissance sich mit ihren Vergangenheiten auseinandersetzten. Carl Proskes restaurativer, religiös geprägter Antimodernismus hatte in der Vergangenheit einen Jungbrunnen gefunden: „Leben bei den Toten und Tod bei den Lebenden.“⁷⁸ Mit gleicher Inbrunst verkündete Max Reger: „Die höchste Freiheit bekommen wir aus der Wiedergeburt in Bach!“⁷⁹ Allgegenwärtig ist die Metaphorik von Tod und Leben in diesem Diskurs. Sie verrät die Angst vor dem alles verschlingenden Strom der Geschichte und illustriert zugleich die trotzig Hoffnung, ihn aufhalten zu können, als läge in der Musik versunkener Epochen eine österliche Heilsbotschaft an die moribunde Musikkultur der Gegenwart. Zuversichtlich arbeitete Bäuerle an Palestrinas „Auferstehung, nicht zu seinem Begräbnis in Staub und Asche.“ Alte Schlüssel und Mensurzeichen werden in der Sprache seines Manifests *Palestrina muss populärer werden* wie der Leib Christi begraben, auf dass sein Geist in moderner Notation zum Leben erwache.⁸⁰ Gleichen Sinnes formulierte Kretzschmar im Abschlussbericht der BGA von 1899 seinen Auftrag an das neue Jahrhundert, dass Bachs Musik nicht nur „in Bibliotheken begraben“ werde, sondern „klingend aufersteht.“⁸¹

⁷⁷ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, „Take a step back – and turn away from death! On the moves of historicization,“ in: Glenn Most (Hg.), *Historicization/Historisierung*, Göttingen 2001, 365–375.

⁷⁸ Proske in einem Brief, zit. in J. G. Wesselack, „Nekrolog“ [auf Karl Proske], in: *Musica divina*, Bd. IV, Regensburg 1863, X.

⁷⁹ Zitiert nach Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982, 50.

⁸⁰ Hermann Bäuerle, *Palestrina muss populärer werden*, Regensburg 1903, 24.

⁸¹ Kretzschmar, „Die Bach-Gesellschaft“, LXI–LXII.

Die Kunst des Romanes ist eine Kunst der Mitte, eine Kunst der Synthese. Sie verbindet die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance. In der Architektur zeigt sich dies besonders deutlich an den Kathedralen, die sowohl die Staufer- als auch die Gotik in sich vereinen. Die Skulptur des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die plastischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet. Die Malerei des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet. Die Literatur des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet.

Die Kunst des Romanes ist eine Kunst der Mitte, eine Kunst der Synthese. Sie verbindet die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance. In der Architektur zeigt sich dies besonders deutlich an den Kathedralen, die sowohl die Staufer- als auch die Gotik in sich vereinen. Die Skulptur des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die plastischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet. Die Malerei des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet. Die Literatur des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet.

Die Kunst des Romanes ist eine Kunst der Mitte, eine Kunst der Synthese. Sie verbindet die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance. In der Architektur zeigt sich dies besonders deutlich an den Kathedralen, die sowohl die Staufer- als auch die Gotik in sich vereinen. Die Skulptur des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die plastischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet. Die Malerei des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet. Die Literatur des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet.

Die Kunst des Romanes ist eine Kunst der Mitte, eine Kunst der Synthese. Sie verbindet die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance. In der Architektur zeigt sich dies besonders deutlich an den Kathedralen, die sowohl die Staufer- als auch die Gotik in sich vereinen. Die Skulptur des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die plastischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet. Die Malerei des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet. Die Literatur des Romanes ist ebenfalls eine Kunst der Mitte, die die archaischen Formen der Antike mit den neuen Ideen der Renaissance verbindet.