

V&R Academic

Abhandlungen zur Musikgeschichte

Band 28

In Verbindung mit Ulrich Konrad, Hans Joachim Marx
und Martin Staehelin herausgegeben von Jürgen Heidrich

Andrea Hammes

Brahms gewidmet

Ein Beitrag zu Systematik und Funktion der
Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Mit zahlreichen Abbildungen

V&R unipress



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.

ISSN 2198-6215

ISBN 978-3-8471-0437-7

ISBN 978-3-8470-0437-0 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0437-4 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Alle abgebildeten Quellen stammen aus den Beständen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

© 2015, V&R unipress GmbH in Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Johannes Brahms, Fotografie, Kabinettformat, Berlin 1889, Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	11
I. Theoretische und historische Grundlegungen	19
1. Die Widmung als Forschungsgegenstand	19
1.1 Paratextforschung und Textbegriff nach Gérard Genette	19
1.2 Zum Potential der Widmung als musikwissenschaftlicher Forschungsgegenstand	29
2. Zum Form- und Funktionswandel der Widmung musikalischer Werke	42
2.1 Die Widmung in der Frühzeit des Notendrucks: Aufstieg der Gönnerwidmung	43
2.2 Kontinuität und Wandel: Die Blütezeit der Gönnerwidmung	47
2.3 Abkehr von der Gönnerwidmung und Neubesinnung auf alte Werte	50
2.4 Die Widmung zur Brahms-Zeit: Ein Überblick	54
II. Brahms im Kontext: Zur Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	61
1. Zu Differenz und Analogien der Konzepte gedruckter und handschriftlicher Widmung	61
Materielle Übereignung – ideelle Widmung	66
Private Übereignung – öffentliche Widmung	69
Mehrfache handschriftliche Übereignungen – exklusive gedruckte Widmungen	76
1.1 Zur unterschiedlichen Ausprägung der handschriftlichen Übereignung	77
1.2 Zur unterschiedlichen Ausprägung der gedruckten Widmung	80
2. Die Widmung als kommunikativer Akt	88

3. Zur Funktion und Intention von Widmungen	104
3.1 Reziprozität? Die Widmung als kalkulierter Werteinsatz im materiellen und symbolischen Gabenaustausch	106
3.2 Der »bürgerliche« Brahms als Verweigerer von bürgerlichen Konventionen?	111
3.3 Funktionen von Widmung	120
Widmung – Gegenwidmung	120
Unterstützung – Dank	123
Die Dedikation als Werbung	131
Selbstlose Freundschaftswidmung?	136
4. Der Widmungstext als Informationsträger	139
III. Netzwerk »Brahms gewidmet«	151
1. Brahms contra Liszt: Die Widmungen aus Perspektive des historisch-ästhetischen Parteienstreits	157
1.1 Öffentliches Zeugnis – Die Widmung als Positionierung im Parteienstreit	166
1.2 Widmungen von »Neudeutschen«?	173
Henri Gobbi – Der Sonderfall der handschriftlichen Übereignung	176
Wege der Annäherung – die Bedeutung des Beziehungsnetzwerks	178
Die Diskussion der Großform – Adolf Jensen	183
Brahms als Bachliebhaber – Die Widmung Carl Tausigs	189
2. Brahms in europäischer Perspektive	205
Voraussetzungen der Brahms-Rezeption	209
2.1 Der »böhmische Brahms« und seine Schüler – Brahms in Böhmen	213
2.2 Volksmusik und Chortradition – Brahms in England	225
2.3 »L'Italia non conosce di Brahms che poche opere« – Brahms in Italien und Frankreich	235
3. Die Konservatorien als Orte der Brahms-Vermittlung	241
3.1 Die Berliner Hochschule als Hort des Konservatismus	246
3.2 Anziehungspunkt Musikstadt: Das Leipziger Konservatorium.	248
3.3 Widmungen aus Frankfurt: Musikleben contra Hochschulatmosphäre	256
4. Zur Widmung nicht-musikalischer Werke	261
4.1 Variationen der Bezugnahme	265
4.2 Reaktionen des Widmungsträgers	273

IV. Nähe und Distanz: Brahms im Spiegel der ihm gewidmeten Werke	275
1. Brahms und die »Idee der Kammermusik«: Kompositorische Strategien der Nähe in ausgewählten Beispielen	284
1.1 »Sclavische Abhängigkeit«? – Einige Überlegungen zum Begriff des Epigonalen	289
1.2 Kompositorische Strategien der Nähe und Distanz in ausgewählten Beispielen	293
Felix Otto Dessoff und Heinrich von Herzogenberg – bewusste Brahms-Nachfolge	293
»Nachdrücken« als Stilmerkmal	296
Motivisch-thematische Ableitung	299
Konfliktrhythmus	302
2. Konstruierte Einfachheit: Brahms und die »Idealisierung« der unterhaltenden Musik	307
2.1 Brahms als populärer Bezugspunkt – Überlegungen zu Nach- und Weiterkompositionen	310
2.2 »Kann denn Brahms Walzer componiren?« Der Walzer als Kunstmusik	313
Zur Zyklusbildung	320
Aufhebung der Tanzbarkeit	323
Kompositorischer Kontrapunkt: Der »Millionen-Walzer« von Johann Strauss (Sohn)	330
2.3 Ungarisches Kolorit – Widmungen an Brahms und Liszt im Vergleich	336
2.4 Der Umgang mit historisch tradiertem Volksliedmaterial	345
3. Sinfonie nach Brahms?	354
Max Reger und der Plan einer Sinfonie	360
»Ich werde nie eine Symphonie komponieren!« Brahms als Beethoven-Nachfolger	363
Analogien zum Widmungsverhalten von Johannes Brahms	368
4. Den Manen Brahms': Widmungen in der Funktion eines Requiems	370
4.1 Besonderheiten von Titel und Widmungsadresse bei posthumen Dedikationen	375
An der »Schwelle« zum Werk	376
4.2 Musikalisch-kompositorische Charakteristika der posthumen Widmung	381
Vokale Totenklage	382
Instrumentale Totenklage	386
<i>Ein Deutsches Requiem</i> op. 45 als Klagegesang für seinen Komponisten	392

4.3 Ausblick: Widmungen von Komponisten des 20. Jahrhunderts	394
V. Anhänge	399
1. Liste der Widmungswerke	399
Verwendete Zeitschriftensigel	399
2. Prosopographisches Lexikon der Widmenden	415
Bibliographie	457
Personenregister	479

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2014/15 von der Musikhochschule Lübeck als Dissertation angenommen und für den Druck nur geringfügig überarbeitet.

Eine solche Arbeit kommt nicht ohne vielfältige Unterstützung zustande. Danken möchte ich an erster Stelle Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, der als Betreuer nicht nur den Anstoß zur Beschäftigung mit dem spannenden Thema gab, sondern auch von Beginn bis Ende der Bearbeitungszeit stets ein offenes Ohr für Fragen hatte, unzählige wertvolle Anregungen gab und vor allem immer wieder mit seiner Begeisterung ansteckte. Die Possehl-Stiftung Lübeck hat es mir ermöglicht, im Rahmen einer Promotionsstelle am Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck tätig zu sein. Meine Kollegen am Institut, vor allem Dr. Fabian Bergener, Stefan Weymar und Carola Timmer, sowie die Teilnehmer des Doktorandenkolloquiums haben die Arbeit mit manchem guten Hinweis und Ratschlag, vor allem aber mit viel Verständnis begleitet.

Herrn PD Dr. Stefan Keym danke ich für die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen, für gute Gespräche und manche konstruktiven und hilfreichen Anmerkungen. Diese haben die Arbeit im Detail sehr verbessert. Herr Prof. Dr. Christoph Flamm übernahm dankenswerter Weise das Drittgutachten.

Den Herausgebern sei für die freundliche Aufnahme in die Reihe »Abhandlungen zur Musikgeschichte« herzlich gedankt, ebenso dem Verlag Vandenhoeck & Ruprecht für die Betreuung während der Drucklegung.

Meine Familie und viele Freunde haben mich während der dreijährigen Phase der Erarbeitung auf vielfältige Art und Weise begleitet. Sie haben immer wieder bereitwillig Teile der Arbeit Korrektur gelesen, sie auf Verständlichkeit geprüft, fachliche Rückmeldung gegeben und nicht zuletzt auch spontan technische Probleme gelöst. Für all dies sei ihnen gedankt. Vor allem möchte ich ihnen jedoch für ihre große Geduld danken und dafür, dass sie neben der Arbeit stets für den notwendigen Ausgleich gesorgt haben.

Einleitung

Als Johannes Brahms am 3. April 1897 starb, hinterließ er eine eigenhändig geführte Liste mit dem Titel »Widmungen«¹: Es sind 74 Kompositionen verzeichnet, die ihm zwischen 1853 und 1897 offiziell im Druck gewidmet wurden. Begonnen wurde die Liste allerdings wohl erst 1875 – das Nachtragen älterer Dedikationen und die Kontinuität der Eintragungen bis zu seinem Tod machen vor allem deutlich, wie ernst Brahms die Zueignung als Instrument der Ehrerweisung zeitlebens nahm. Das Verzeichnis ist allerdings nicht ganz vollständig: Bis zu seinem Tod wurden Brahms mindestens 88 musikalische Werke zugeeignet, bis 1902 kamen acht weitere Kompositionen, die dem Andenken des Verstorbenen geweiht sind, hinzu. Daneben bedachten auch einige Literaten, bildende Künstler und Wissenschaftler den berühmten Komponisten mit einer Widmung.² Viele Dokumente – vor allem Briefe – und das eigene Widmungsverhalten lassen zusätzlich erahnen, dass die Dedikation für Brahms mehr darstellte, als eine rein konventionelle Sitte. Sie ist vielmehr als »das ehrenvollste und freundlichste Geschenk, das gegeben und empfangen werden kann«³ von großer ideeller Bedeutung.

Mit dieser Haltung steht Brahms im Umfeld des 19. Jahrhunderts nicht alleine. Künstler und Wissenschaftler verwandten auf die Auswahl der Wid-

1 Vgl. A-Wst, Sign.: H.I.N.–67452, S. 48–53. Die Liste reicht von der frühesten (1853, Clara Schumann, *Drei Romanzen* op. 21) bis zur letzten Zueignung vor seinem Tod (1897, Walter Rabl, *Klavierquartett* op. 1) und hat insgesamt 74 Einträge. Geht man von 96 bekannten Widmungswerken aus, von denen zehn erst nach dem Tod von Brahms veröffentlicht wurden, so ist die Liste fast vollständig.

2 Bildende Kunst: Max Klinger, *Amor und Psyche* (1880) und *Brahms-Phantasie* (1894); Literatur: Hedwig Kiesekamp, *Ebbe und Fluth. Gedichte* (1896); Gustav Wendt, *Sophocles' Tragödien* (1884); wissenschaftliche Beiträge: Eduard Hanslick, *Musikalisches Skizzenbuch. Neue Kritiken und Schilderungen* (1888); Hugo Riemann, *Katechismus der Kompositionslehre* (1889); Adalbert Kupferschmied, *Linguistisch-kulturhistorische Skizzen und Bilder aus der deutschen Steiermark* (1888).

3 Brahms an Ernst Rudorff, [25.] Januar 1869, Dank für die Widmung der *Fantasie für Klavier* op. 14, BW III, S. 153.

mungsträger ihrer zu veröffentlichenden Werke viel Sorgfalt, die Gesellschaft maß der Ehre großes ideelles Gewicht bei. Carl Reinecke – auch er bedachte Brahms mit einer Zueignung – benannte einst die Gründe:

»[...] da in den meisten Fällen die Bücher und Notenhefte in Hunderten und Tausenden von Exemplaren in die Welt gehen, so wird auch der Name dessen, der neben dem Autor auf dem Titel verzeichnet ist, mit hinausgetragen in alle Welt, und wie wollte man den schelten, der sich dadurch geehrt fühlt!«⁴

In der musikwissenschaftlichen Fachliteratur zum 19. Jahrhundert erweist sich die Widmung allerdings trotz ihrer offensichtlich beträchtlichen Bedeutung als nur in Einzelfällen beachtete Marginalie. Und auch über die zeitliche Begrenzung des 19. Jahrhunderts hinaus ist das Phänomen der offiziellen Zueignung von Kompositionen und die damit verbundenen Implikationen kaum reflektiert worden. Relativ gut erschlossen ist allein die Frühzeit der Widmung musikalischer Werke, Monographien von Raimund Redeker und Dagmar Schnell sowie ein Kongressbericht der Universität Leiden behandeln den Zeitraum vom 16. bis zum frühen 17. Jahrhundert.⁵ Doch ab ca. dem 18. Jahrhundert unterlag die Widmung in Bedeutung, Form und Ausdruck einem grundlegenden Wandel, der auch Auswirkungen auf die heutige Bewertung haben muss. Übergreifende Betrachtungen existieren kaum, vereinzelte Ausnahmen beziehen sich im Regelfall auf den Adressatenkreis eines einzelnen Widmenden, der prosopographisch beleuchtet wird.⁶ Davon abgesehen beschäftigen sich Aufsätze mit einzelnen Fallbeispielen.⁷ In den einschlägigen Handbüchern des Faches, etwa in

4 Carl Reinecke: *Eine Plauderei über die Dedikation musikalischer Werke*, in: *Deutsche Revue* 27 (Mai 1902), S. 205–211, hier S. 205.

5 Raimund Redeker: *Lateinische Widmungsvorreden zu Meß- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Eisenach 1995; Ignace Bossuyt u. a. (Hg.): *»Cui dono lepidum novum bellum?« Dedicating latin works and motets in the sixteenth century* (= *Supplementa Humanistica Lovaniensia*, XXIII), Leuven 2008; Dagmar Schnell: *In lucem edidit. Der deutsche Notendruck der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kommunikationsmedium; dargestellt an den Vorreden*, Osnabrück 2003.

6 In besonderer Weise ist hier natürlich auf Wolfgang Seibolds Studie zu Robert Schumanns Widmungsträgern zu verweisen: Wolfgang Seibold: *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke*, Sinzig 2008.

7 Vgl. z.B. zur Widmung der 2. Motetten op. 74 von Brahms an Philipp Spitta: Wolfgang Sandberger: *»Musikwissenschaft und Musik«. Johannes Brahms im Dialog mit Philipp Spitta*, in: *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, hg. v. Wolfgang Sandberger u. Christiane Wiesenfeldt, Kassel 2007, S. 9–36; zur Widmung der Violinsonate op. 108 an Hans von Bülow Hans-Joachim Hinrichsen: *Späte Versöhnung. Die Violinsonate op. 108 und ihre Widmung an Hans von Bülow*, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahr. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*, hg. v. Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 129–140. Relativ gut ist die Forschungslage zu Beethovens Widmungsträgern, vgl. u. a. Birgit Lodes: *»Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen!« Zur Widmung von Beethovens*

MGG², NewGrove, Riemann oder im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* hat die Widmung bislang keinen Eingang als unabhängiger Eintrag gefunden – in entsprechenden Lexika des 19. Jahrhunderts ist sie dagegen durchaus verzeichnet.

Das wissenschaftliche Interesse nimmt allerdings sichtlich zu. 2009 schloss Emily H. Green ihre Dissertation ab, die sich mit *Dedications and the Reception of the Musical Score, 1785–1850*⁸ beschäftigt und in diesem Zusammenhang erstmals anhand eines größeren Quellenbestandes grundlegende Fragen übergreifender Art zu einem bestimmten Themenkreis und zu einem bestimmten Zeitraum behandelt. Aber auch in der deutschsprachigen Musikwissenschaft rückt das Potenzial der Dedikationen zunehmend in den Fokus, die Auseinandersetzung mit der Thematik gewinnt in jüngster Zeit deutlich an Dynamik. Ausdruck der grundlegenden Neubewertung des Phänomens ist auch eine Tagung zum Generalthema »Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken«, die im September 2011 in Bonn unter der gemeinsamen Ägide des Beethoven-Archivs Bonn und des Joseph Haydn-Instituts Köln stattfand.⁹

Die aktuell behandelten Fragestellungen und Ansätze stellen sich allerdings in ihrer theoretischen Fundierung relativ unsystematisch dar. In anderen geistes- und kulturwissenschaftlichen Fächern ist die Situation anders zu bewerten: Seit den bahnbrechenden und heute noch grundlegenden Überlegungen Gérard Genettes zum Konzept der Paratextualität¹⁰ haben Fächer wie die Literatur- und Kulturwissenschaft zunehmend auch die Widmung als Forschungsgegenstand entdeckt, sowohl in der Theoriebildung als auch in praktischer Anwendung. Daran anschließend sind verschiedene Abhandlungen zum Generalthema des

Missa solemnis, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hg. v. Bernd Edlmann u. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1995, S. 295–306.

8 Emily H. Green: *Dedications and the Reception of the Musical Score, 1785–1850*, Dissertation Cornell University 2009. Die Arbeit ist, da bislang nicht im Verlag erschienen, im Fachhandel nicht erhältlich und muss über einen amerikanischen Lieferdienst bestellt werden – ihre Verbreitung ist deswegen eingeschränkt.

9 Ein Tagungsbericht soll 2015 erscheinen.

10 Genette hatte 1981 mit dem Konzept der Paratextualität, gewissermaßen der Rahmung eines Textes, die theoretische Grundlage für alle folgenden Überlegungen geschaffen und dabei auch Aspekte der Widmung betrachtet. Der Begriff wurde erstmals eingeführt in: *Palimpsestes*, dann erweitert und näher erläutert in der bahnbrechenden Studie *Seuils*, Paris 1987 (deutsch: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 1989). Genettes Überlegungen sind allein auf literarische Werke bezogen. Das Konzept lässt sich aber auch auf andere Bereiche der Kunst übertragen und wird auch ganz selbstverständlich in diesem Sinn verwendet. Für musikalische Werke, die ja üblicherweise wie Literatur in Buchform erscheinen, ist die Übertragung leichter möglich als im Falle bildender Kunst. In einigen Bereichen müssen – bedingt beispielsweise durch die unterschiedliche Materialität von Kernwerk und Paratexten – Anpassungen und Erweiterungen des Konzepts vorgenommen werden. Diese werden in den folgenden Kapiteln näher erläutert und ausgeführt.

Paratextes und der Widmung im Speziellen entstanden.¹¹ Diese theoretischen Grundlegungen werden – mit Ausnahme der wichtigen Studie Genettes – in der musikwissenschaftlichen Forschung bislang kaum beachtet. Sie weisen für den musikalischen Forschungsbereich aufgrund der großen Komplexität des Betrachtungsgegenstandes aber auch einige Probleme auf: Literarische Widmungen sind nicht in allen Belangen gleichzusetzen mit Widmungen musikalischer Werke.¹² Eine explizit auf musikwissenschaftliche Belange zugeschnittene theoretische Vorarbeit, die die Problematik der Dedikation in all ihren Facetten beleuchtet und einen Versuch der umfassenden Einordnung wagt, gibt es allerdings bisher nicht. Ein weiteres wichtiges Desiderat bleibt daneben die Betrachtung verschiedener Widmungen eines Personenkreises, deren einendes Merkmal der gleiche Adressat ist.¹³ Diese Lücke wird mit der vorliegenden Arbeit zu schließen versucht. Sie soll flankierend zu und aufbauend auf die wichtigen Modelle der Literatur- und Kulturwissenschaft einen Beitrag zur Theoriebildung der musikwissenschaftlichen Widmungsforschung leisten. Dabei wird davon ausgegangen, dass die Widmung im Zusammenspiel all ihrer Bestandteile – also Widmungstext, Werktext und die Person des Widmenden – Auskunft zu geben vermag über die zeitgenössische Rezeption von Werk und Person von Johannes Brahms. Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist der von Birgit Lodes im Rahmen der Bonner Tagung geprägte Begriff der »musikalischen Passgenauigkeit« zwischen Widmungswerk und Adressaten: In den Augen der Zeitgenossen wurde durch die Dedikation und die damit verbundene ideelle Übertragung der Eigentumsrechte eine enge Verbindung zwischen der gewid-

11 Vgl. z.B. Arnold Rothe: *Der literarische Titel*, Frankfurt 1986. Neuere Veröffentlichungen sind u. a. Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin 2007; Frieder von Ammon und Herfried Vögel (Hg): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2008. Auch Abhandlungen, die sich allein mit der Widmung beschäftigen und diese nicht im Rahmen des Generalthemas Paratextforschung betrachten, sind erschienen, so z. B.: Gabriele Schramm: *Widmung, Leser und Drama. Untersuchungen zu Form und Funktionswandel der Buchwidmung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hamburg 2003.

12 Anders als bei der Widmung literarischer Werke ist beispielsweise die unterschiedliche Textualität von Widmung und Kernwerk zu beachten. Wegen ihr kann bei der Widmung musikalischer Werke weniger als in der Literatur das Phänomen bewusst unterlaufen werden. Die verschiedentlich zu findende Zueignung an Protagonisten des nachfolgenden Buchs ist so nicht möglich. Dagegen ist der Sonderfall des Hommage- oder Zitatwerks stärker zu beachten.

13 Eine Ausnahme bildet Horst Walters Aufsatz *Haydn gewidmete Streichquartette*, in: *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982*, hg.v. Georg Feder, Heinrich Hüsch und Ulrich Tank, Regensburg 1985, S. 17–53. Außerdem Ruth Smith: *Dedications of opera and oratorio librettos to the royal family, 1711–46*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 15, hg.v. Laurenz Lüttken u. Wolfgang Sandberger, Göttingen 2014.

meten Komposition und der Person des Bewidmeten geschaffen, eine gewisse Passgenauigkeit wurde vorausgesetzt.

Zunächst soll die Widmung musikalischer Werke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihrer Eignung als Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung verortet werden: Grundlage bilden dafür zum einen die Paratexttheorie Gérard Genettes, zum anderen die an ihn anknüpfenden Nachfolgemodelle. Ein Überblick über die Geschichte und den Wandel der Widmung musikalischer Werke leitet sodann zum Thema des zweiten Hauptkapitels: Anhand vielfältigen Quellenmaterials wird das Phänomen der Dedikation der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet und die Widmung an Brahms theoretisch kontextualisiert. Dabei wird unter anderem versucht, einen Beitrag zur Terminologiedebatte zu leisten¹⁴, indem das Problem der Unterscheidung zwischen handschriftlicher und gedruckter Widmung historisch geprüft und die Notwendigkeit einer größeren Trennschärfe verdeutlicht wird. Denn aufgrund mangelnder Einordnungskriterien war eine qualifizierte Unterscheidung bislang entweder nicht möglich oder wurde durch die terminologische Unschärfe verhindert. Die Erarbeitung eines Kommunikationsmodells und einer Übersicht möglicher Widmungsfunktionen fügt schließlich dem Brahmsbild neue Facetten hinzu: Im Abgleich mit den Gepflogenheiten der Zeit werden Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Brahms und seinen Zeitgenossen deutlich, die die Brüchigkeit der bürgerlichen Identität¹⁵ des Wahlwieners betonen.

Fundiert durch die Methodik der Netzwerkforschung¹⁶ nimmt das dritte Hauptkapitel sodann die Widmungen an Brahms vermittelt über ihre Komponisten in den Blick. Verschiedene Gruppen von Widmenden werden systema-

14 Bisherige Untersuchungen versuchen, die Problematik über eine Unterscheidung zwischen Widmung, Dedikation und Zueignung in den Griff zu bekommen. Doch eine einheitliche Benennung konnte sich noch nicht durchsetzen: Während Genette, *Paratexte*, S. 115, von der gedruckten Zueignung gegenüber der handschriftlichen Widmung spricht, kehrt Burkhard Moennighoff diese Terminologie ins Gegenteil und spricht von gedruckter Widmung und handschriftlicher Dedikation (Burkhard Moennighoff: *Die Kunst des literarischen Schenkens. Über einige Widmungsregeln im barocken Buch*, in: Ammon/Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. 337–352, hier S. 339). Axel Beer schließlich stellte für die Musikwissenschaft die gedruckte Widmung gegen die handschriftliche Zueignung. Alle diese terminologischen Varianten sind historisch nicht zu begründen.

15 Vgl. zu diesem Themenkreis u. a. die Beiträge im Ausstellungskatalog: Wolfgang Sandberger u. Stefan Weymar (Hg.): *Johannes Brahms – Ikone der bürgerlichen Lebenswelt?* (= Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck, Bd. IV), Lübeck 2008 und Laurenz Lütken: *Brahms – eine bürgerliche Biographie?*, in: *Brahms-Handbuch*, hg. v. Wolfgang Sandberger, Kassel 2009, S. 24–43.

16 Die Netzwerkforschung ist in der empirischen Sozialforschung entstanden. Für einen ersten Einblick in Methodik, Zielsetzung und Entwicklung: *Handbuch Netzwerkforschung*, hg. v. Christian Stegbauer und Roger Häußling, Wiesbaden 2010.

tisiert und über zugrundeliegende Widmungsspezifika ihre Besonderheiten herauskristallisiert. Dabei sind die Fragen nach der Motivation einer jeden Zueignung und der ›Weg zu Brahms‹ Ausgangspunkt: Es wird deutlich, dass die Auswertung und Beschäftigung mit Dedikationen auch ihren Beitrag zu aktuellen Fragen des Faches zu leisten vermag. So wird beispielsweise im Blick auf die Widmungen eines heute als ›neudeutsch‹ deklarierten Adolf Jensen oder Carl Tausig die Auswirkung des Parteienstreites auf das Leben des einzelnen Komponisten in ein neues Licht gerückt. Die Konstruktion des Wurzels in einer gemeinsamen musikhistorischen Vergangenheit¹⁷ und der Bezug auf das gemeinsame Erbe spielt in diesen Dedikationen eine besonders große Rolle.¹⁸ Ebenso werden in der Herkunft der Widmenden die Verbreitungslinien des Ruhms von Brahms spiegelet.

Abschließend stehen die Widmungswerke selber im Mittelpunkt des Interesses: Das Streben nach einer gewissen musikalischen Passgenauigkeit wird bereits in der grundlegenden Analogie zwischen der gattungsspezifischen Verteilung der zugeeigneten Werke und dem Œuvre von Brahms abgebildet. Das Brahms-Bild der zeitgenössischen Komponisten kann deshalb anhand vielfältiger Fragestellungen beleuchtet werden. Brahms wurde so offenkundig in seinem Einsatz volksmusikalischer Gattungen, Techniken und Passagen stark rezipiert, während der Sinfoniker Brahms aufgrund des übergroßen Respekts und pragmatischer, im Druckwesen begründeter Probleme nach der Herausgabe seiner ersten *Sinfonie* op. 68 gar nicht mehr bedacht wurde. Die kompositorische Beschäftigung mit seinem sinfonischen Werk findet dennoch statt – auf anderer Ebene: Auffällige Leerstellen anstatt erwarteter Widmungen wie im Falle der *Sinfonie* op. 50 Heinrich von Herzogenbergs lassen dies ersichtlich werden.

Der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit wurde aus vielfältigen Gründen auf den Zeitraum bis 1902 beschränkt: In diesem Jahr erschien Brahms' letztes Werk mit Opuszahl (die *Elf Choralvorspiele* op. posth. 122), was eine Zäsur in der unmittelbaren Brahms-Rezeption bedeutete. Die Komponisten, die Brahms in den Jahren nach seinem Tod bis 1902 ein Werk widmeten, waren unmittelbare

17 Im »Glaubensbekenntnis« des Liszt-Schülers und bekennenden Wagner-Liebhabs Adolf Jensen spielten bezeichnenderweise nicht die Ikonen der »Neudeutschen Schule«, sondern andere Komponisten die vorherrschende Rolle. 1863 hatte er formuliert: »Die Grundpfeiler aller Musik, alles Vergangenen, Bestehenden und Zukünftigen sind für mich ewig: Beethoven und Schumann. Wer an sie glaubt, der hat das ewige Leben. Amen!« (Arnold Niggli: *Adolf Jensen* [= Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister, hg. v. Heinrich Reimann, Bd. VIII], Berlin 1900, S. 26).

18 Adolf Jensens *Fantasiestücke* op. 7 gehen von der Existenz einer Schumann-Schule aus, zu der beide Komponisten zugehörig seien (vgl. Adolf Jensen an Brahms, 24. Mai 1862, A-Wgm, Sign.: Brahms-Nachlass, Briefe Adolf Jensen an Johannes Brahms 173, 1), Carl Tausig rückt mit seinen für Klavier übertragenen *Choral-Vorspielen* von J. S. Bach den Bezug zum Leipziger Thomaskantor in den Mittelpunkt.

Zeitgenossen, die den Adressaten ihres Werks oftmals persönlich kannten und somit einen direkten Zugang zu seinem Œuvre hatten. Die Betrachtung dieser Dedikationen, die ihre Legitimation zum großen Teil aus der Funktion des Requiems zogen und auch deswegen ungewöhnlich oft Brahms' eigenes *Deutsches Requiem* zum Bezugspunkt wählten, ist Mittelpunkt des Kapitels »Den Manen Brahms'«. Mit Fortschreiten des 20. Jahrhunderts ändert sich die Herangehensweise der Widmenden, die neue Bezugspunkte finden müssen. Ein zumindest kursorischer Überblick über Hommage- und Widmungskompositionen bis zur Gegenwart öffnet deswegen den Horizont und bietet mögliche Anknüpfungspunkte für weitere Fragestellungen.

I. Theoretische und historische Grundlegungen

1. Die Widmung als Forschungsgegenstand

1.1 Paratextforschung und Textbegriff nach Gérard Genette

Als Begründer der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem »Beiwerk des Buches«, also solcher Elemente einer Veröffentlichung, die nicht im engen Sinn zum Kerntext zu rechnen sind, gilt der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette. Seine 1987 erschienene Studie *Seuils* (auf Deutsch veröffentlicht als *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*)¹⁹ erregte in Fachkreisen große Aufmerksamkeit und Resonanz. Denn die Paratextforschung ermöglichte erstmals eine durch ein theoretisches Modell fundierte Auswertung der metatextuellen Bestandteile eines Buchs. Auch vorher wurden die nun als Paratexte etablierten Elemente freilich zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung²⁰, sie boten Material, um sich eine genauere Vorstellung vom Autor, seinen Intentionen und Ansichten bilden zu können. Mit Genettes Studie entstand aber erstmals ein theoretisches Gerüst, das die Forschung zu so unterschiedlichen Phänomenen wie Vorwort, Titel, Motto, Widmung aber auch darüber hinausgehende auktoriale Äußerungen, Rezensionen²¹ oder Werbeanzeigen systematisch zusammenfasste. In der Nachfolge Genettes und in produktiver Auseinandersetzung mit seinen Thesen entstanden Ausdifferenzierungen und damit verbunden Neubewertungen des Systems der Paratexte²², Zweige wie die Wid-

19 Gérard Genette: *Seuils*, Paris 1987 (deutsche Ausgabe: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 1989).

20 Ein Beispiel ist eine Studie zum Widmungsbrief in der französischen Literatur von Wolfgang Leiner (Wolfgang Leiner: *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580–1715)*, Heidelberg 1965).

21 Paratextuelle Elemente müssen in der Auffassung Genettes demnach nicht zwingend auktorialen Ursprungs oder vom Autor legitimiert sein. Auch jegliche andere Quelle, die sich ursächlich mit dem Text eines Werks beschäftigt, kann je nach Fragestellung zu dessen Paratext werden.

22 Z. B. Arnold Rothe: *Der literarische Titel*, Frankfurt 1986. Neuere Veröffentlichungen sind

mungsforschung²³ wurden auf Basis der Erkenntnisse von *Seuils* neu geschaffen. Die Rezeption der Thesen Genettes beschränkt sich dabei längst nicht mehr nur auf die Literaturwissenschaft, sondern wurde schnell auf andere Fachgebiete ausgeweitet, so dass mittlerweile z. B. Studien aus Kunstgeschichte und Kulturwissenschaften vorliegen und das Konzept der Paratextualität zunehmend auf andere Medienformen angewandt wird.²⁴ Freilich ist Genette in einigen Punkten nicht unwiderrprochen geblieben²⁵, aus der kritischen Auseinandersetzung entstanden Nachfolgekonzeppte wie das »textual framing«.²⁶ Aber trotz mancher Kritik sind die Überlegungen Genettes immer noch als Ausgangs-, Bezugs- und Reibungspunkt der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Elementen im direkten Umfeld eines Werks unumstritten.

Der von Genette entwickelten Theorie der Paratexte liegt ein erweitertes Textverständnis zugrunde: Als Paratext werden grundsätzlich jene Elemente bezeichnet, die nicht zum Kernwerk selber gehören, seinen Text aber einrahmen und verlängern. Dadurch geben sie, meist vom Autor legitimiert, wichtige Hinweise zur gewünschten Rezeption. Die Verbindung zum eigentlichen Kern-text ist durchaus verschieden ausgeprägt. Denn der Begriff des Paratextes bildet den Rahmen für zwei Unterkategorien, die durch unterschiedliche räumliche Nähe zum Kerntext gekennzeichnet sind – um eine Formel Genettes zu zitieren: »Paratext = Peritext + Epitext«.²⁷ Unter dem Terminus »Paratext« werden zum einen solche Elemente gefasst, die bereits rein formal zum Erscheinungsbild des Drucks gehören, also in den Korpus des jeweiligen Buchs mit einbezogen sind. Diese sogenannten Peritexte, wie Titel, Vorwort, Widmung, Verlagsinformationen usw., sind durch ihren Standort zumindest als Teil der Werkveröffentlichung definiert. Viele – wenn auch nicht alle – Peritextformen sind bevorzugt

u. a. Dembeck, *Texte rahmen*; Ammon/Vögel, *Die Pluralisierung des Paratextes*. Auch Abhandlungen, die sich allein mit der Widmung beschäftigen und diese nicht als eines von mehreren Themen im Rahmen einer weiter gefassten Studie zum Generalthema Paratextforschung betrachten, sind erschienen, so z. B. Schramm, *Widmung*.

23 Ein Beispiel für die erhöhte Aufmerksamkeit, die der Widmung seitens der Wissenschaft mittlerweile entgegengebracht wird, ist das an der Basler Universität angesiedelte Forschungsprojekt »I margini del libro«, das zum Ziel hat, eine Datenbank zur italienischen Widmung aufzubauen (www.margini.unibas.ch).

24 Vgl. u. a. Werner Wilhelm Schnabel: *Über das Dedizieren von Emblemen. Binnenzueignungen in Emblematiken des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Ars et amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift Martin Bircher*, hg. v. Ferdinand van Ingen u. Christian Juranek, Amsterdam 1998, S. 115–166; Klaus Kreimeier u. Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004; Alexander Böhnke: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld 2007.

25 Vgl. Einleitung, in: Ammon/Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. XVII.

26 Werner Wolf: *Framing Fiction. Reflections on a Narratological Concept and an Example: Bradbury, Mensonge*, in: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*, hg. v. Walter Grünzweig u. Andreas Solbach, Tübingen 1999, S. 97–124, hier S. 106f.

27 Genette, *Paratexte*, S. 13.

auf dem Titelblatt zu finden: Dies ist der Ort, der als »Portal«²⁸ den Weg zum Werktext bereitet und durch seine Gestaltung die Aufmerksamkeit des potenziellen Rezipienten wecken soll. Zum anderen umfasst der Begriff des Paratexts aber auch solche Bestandteile, die von der eigentlichen Veröffentlichung unabhängig überliefert werden. Auktoriale schriftliche und mündliche Äußerungen wie Interviews, Briefe und Tagebücher, aber auch nicht-auktoriale Verlagsanzeigen, Rezensionen usw. werden dagegen in Genettes Studie als Epitexte bezeichnet. In der Geschichtswissenschaft würden solche das Werk betreffende Nachrichten im Normalfall als Sekundärquellen betrachtet werden – der Begriff des Epitextes stellt demgegenüber eine nähere Anbindung an den Kerntext fest. Die Aussage des Epitextes betrifft demnach die Substanz des Werks, auf das er sich inhaltlich bezieht. Es wurde allerdings bereits verschiedentlich festgestellt²⁹, dass diese Definition auch Probleme birgt: Wo hört der Epitext, der im direkten Umfeld des Werks angesiedelt ist, auf, wo beginnt das unübersichtliche Feld der nur im weiteren Sinn auf die Primärquelle bezogenen Dokumente? Anhand der vom Kerntext getrennten Überlieferung ist immerhin leicht nachzuvollziehen, dass die epitextuellen Elemente nicht zum Werktext in seiner engeren Bedeutung zu zählen sind. Sie sind nicht Bestandteil des Buchs oder Kunstwerks in seiner materiellen Einheit und damit auch kein Teil des eigentlichen Werktextes. Die Beurteilung der Peritexte, die ja integraler Teil des Druckwerks sind, ist komplexer. Oftmals ist nicht klar zu entscheiden, inwiefern sie dem Kerntext zuzurechnen sind. Sie bilden gewissermaßen eine »Schwelle«³⁰, eine Übergangszone, sie sind »zwar noch nicht *der* Text, aber bereits Text«.³¹ Denn ihre Hauptaufgabe besteht darin, in direkter Verbindung zum Kerntext diesen zu kommentieren und seine Aufnahme zu steuern.

28 Vgl. zur Metaphorik der »Tür«, der räumlichen Übergangszone, durch die der Leser mit der Rezeption der Paratexte auf dem Weg zum Werk schreitet, v. a. Uwe Wirth: *Paratext und Text als Übergangszone*, in: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, hg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann, Bielefeld 2009, S. 167–180, hier S. 171ff.

29 So z. B. bei Stanitzek/Kreimeier, *Paratexte*, S. 7.

30 Vgl. den Titel von Genettes Buch: *Seuils*. Im Titel der deutschen Ausgabe – *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* – geht die im Original durch die Titelmetapher implizierte Rolle der Paratexte als Übergangszone, Schwelle zwischen Text und Nicht-Text leider verloren. Stattdessen werden die Paratexte zu »Beiwerk« erklärt, was schon im Titel als degradierende Interpretation der Übersetzung zu entziffern ist. Denn die nahe Anbindung an den Kerntext wird damit zumindest relativiert. Frieder von Ammon und Herfried Vögel haben dieser Interpretation in ihrem Vorwort zur Studie *Die Pluralisierung des Paratextes* dementsprechend auch deutlich widersprochen, ohne freilich den Bezug zur deutschen Ausgabe von *Seuils* in klaren Worten zu benennen (vgl. Ammon/Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. IX).

31 Genette, *Paratexte*, S. 14.

Die Metapher der Schwelle impliziert in ihrer Durchlässigkeit nach beiden Seiten bereits die Schwierigkeit einer genauen Abgrenzung von Text und Paratext – oder genauer von Text und Peritext. Tatsächlich ist die Definition einer eindeutigen Trennlinie gar nicht das Ziel, werden doch in der poststrukturalistischen Texttheorie statische Textgrenzen ohnehin immer mehr in Frage gestellt.³² Auch Paratexte gelten deswegen als unbestimmte Übergangszone. Die Frage, in welchem Maß Peritexte Bestandteil des Werks seien, wird demnach kontrovers beantwortet. Doch ob nun im Gegensatz zur Einschätzung Genettes nicht nur »Beiwerk«³³, ob »textual framing«³⁴, »Rahmung«³⁵, »liminale Diskurse«³⁶ oder »(wie auch immer äußerliche) Bestandteile des Textes«³⁷: Übereinstimmend wird zumindest festgehalten, dass die den Text umgebenden Elemente auf irgendeine Weise in den Zusammenhang des Werktextes eingebunden seien. Die definitorischen Schwierigkeiten ergeben sich vor allem aus der Diversität der unter dem Begriff subsumierten Elemente, eine große Rolle spielt u. a. ihre unterschiedliche Anbindung an den oder Abgrenzung vom Kerntext. Tatsächlich wirft Genette selber diese Frage gar nicht auf. Die von ihm als »Schwelle« bezeichnete paratextuelle Zone erscheint so in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts³⁸ präziser als Kontinuum zwischen Text und Kontext, auf dem die einzelnen Paratexte je nach spezifischer Nähe zum und Relevanz für den Kerntext unterschiedliche Positionen einnehmen können. Während der verlegerische Peritext (Plattenummer, Auflage usw.) grundsätzlich relativ geringe Bedeutung³⁹ für das Verständnis des Kerntextes hat, zeigt beispielsweise der Werktitel die schwierige Abgrenzung von Text und Paratext auf. Er ist einerseits

32 Vgl. Wirth, *Paratext und Text*, S. 167.

33 Vgl. Ammon/Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. IX, nach denen der Paratext längst nicht nur »Beiwerk« des Buches sei (»zu groß ist sein ästhetischer Eigenwert, und zu wichtig nimmt er sich selbst«).

34 Wolf, *Framing Fiction*, S. 106f.

35 Werner Wolf: *Prologe als Paratexte und/oder dramatische (Eingangs)-Rahmungen? »Literarische Rahmung« als Alternative zum problematischen Paratext-Konzept*, in: Ammon/Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. 79–89.

36 Erich Kleinschmidt: *Gradation der Autorschaft. Zu einer Theorie paratextueller Intensität*, in: Ammon/Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. 1–18, hier S. 2.

37 Dembeck, *Texte rahmen*, S. 22.

38 Auch im Folgenden beziehen sich die Überlegungen dieses Kapitels ausdrücklich auf den begrenzten Zeitraum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – also im weitesten Sinn der Zeit des kompositorischen Wirkens von Johannes Brahms. Gerade im 20. Jahrhundert setzt durch moderne intermediale Kunstkonzepte im Bereich der Musik ein so grundlegender Wandel des Paratextkonzepts ein, dass eine eigene Untersuchung notwendig wäre. Denn die präzise Trennung von Text und Paratext wird damit fast unmöglich.

39 Doch auch an dieser Stelle muss bereits wieder differenziert werden. Der Preis scheint in der Tat vernachlässigt werden zu können, die genaue Bezeichnung der Auflage (z. B. »Erstdruck«, »zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage«) bietet dagegen teilweise sehr wohl Informationen zur Werkgenese und damit auch zum Werktext.

nach Genette eindeutig dem Paratext zuzuordnen, wird andererseits gerade im Bereich der Literatur auf das Engste mit dem von ihm bezeichneten Text verbunden. Manch ein Romantitel steht so paradigmatisch für ein ganzes Werk. Grundsätzlich sind zwei Titelarten zu unterscheiden, sie werden von Genette als »formaler« und »thematischer Titel« bezeichnet.⁴⁰ Während der formale Titel auf äußere Merkmale wie die Gattung rekurriert, sich also auf den Text in seiner Eigenschaft als Objekt bezieht, bezieht sich der thematische Titel auf inhaltliche Aspekte des Werks. Dieser Variante wird gemeinhin eine engere Verbindung zum Werk zugesprochen als dem formalen Titel – kann dieser doch potenziell viele Werke beschreiben.⁴¹ Doch die Einschätzung, dass die Verbindung zum Werktext deswegen weniger stark sei, gilt es zumindest zu relativieren: Gerade Brahms vertrat den Anspruch, dass auch der formale Titel dem Werkinhalt möglichst genau entsprechen solle. So diskutierte er mit Elisabeth von Herzogenberg Alternativtitel für die der Freundin gewidmeten *Rhapsodien* op. 79⁴² und griff auch in die Benennung ihm gewidmeter Werke ein, wenn die Bezeichnung den kompositorischen Gegebenheiten nicht entsprach: Gegenüber Georg Hendrik Witte vertrat er die Meinung, dieser solle den für zwei der ihm gewidmeten *Walzer* op. 7 vorgesehenen Titel »Kanon« vermeiden.⁴³ Geradezu penibel weist er nach, welche Stellen sich mit der Benennung als Kanon rieben:

»Dürfte ich außer meinem herzlichsten Dank noch eine Bitte äußern – und zwar fast dringend – so wäre es: Sie möchten die Ueberschrift »Canon« beidemaal streichen. Vor allem überhaupt an und für sich; dann aber möchten sich Stellen wie in Nr. VII Takt 3 und 4, in Nr. IX Takt 5 nicht wohl mit jenem Titel vertragen.«⁴⁴

Auch der formale Titel steht also im Idealfall in Wechselwirkung mit dem von ihm bezeichneten Werk. Beide Benennungsvarianten sind folglich normalerweise auf das Engste mit dem Opus, auf das sie sich beziehen, verbunden – auch in Folgeauflagen bleibt der einmal gewählte Name deswegen üblicherweise bestehen. Die kommunikative Anbindung des Titels an den Kerntext ist demnach besonders stark und lässt ihn tatsächlich an der Schwelle zwischen Text und Paratext stehen.

Für jede Form des Paratexts muss die Entscheidung, ob sie eher in Richtung des Texts oder des Kontexts tendiert, allerdings einzeln getroffen werden. Was ist – neben der Einordnung der Titel – mit der Beurteilung von Vorreden, Motti oder eben Widmungen? Eine allumfassende Definition des Paratexts kann den Unterschieden seiner einzelnen Teilelemente nicht gerecht werden. Doch mit

40 Genette, *Paratexte*, S. 19.

41 Genette, *Paratexte*, S. 78.

42 Vgl. BW I, S. 112ff.

43 Witte kam der Aufforderung nach, im Erstdruck wird der Titel vermieden.

44 Brahms an Georg Hendrik Witte, Brief o. D., zit. n. Witte, *Erinnerungen*.

dem Bild des Kontinuums zwischen Text und Kontext kann zumindest der Durchlässigkeit der paratextuellen Zone in beide Richtungen entsprochen werden. Die schwierige Unterscheidung zwischen Paratext und Text, die Grenzlinie zwischen Kern- und Gesamtwerk, wird im Bereich der Literatur allerdings manchmal bewusst umgangen oder verunklart: So kann der Autor paratextuelle Elemente in den Rahmen des Kerntextes mit einbeziehen, indem er z. B. die Widmung auf dem Schmutztitel an die Hauptperson des nachfolgenden Romans richtet.⁴⁵ Johann Wolfgang von Goethe integrierte in ähnlicher Weise die Vorrede des ersten Teils seines *Faust* in den Werktext – die Schwelle zwischen Text und Paratext wird überschritten und aufgehoben. Im Rahmen eines musikalischen Werks ist dies nur weitaus eingeschränkter möglich. Denn die Bruchstelle zwischen Kerntext und paratextueller Zone wird bereits visuell deutlich: Der Werktext grenzt sich durch seine unterschiedliche Medialität klar von den üblicherweise durch Text oder Grafik gekennzeichneten Paratexten ab, auch die Widmung kann damit nur schwer mit der eigentlichen Komposition verwoben werden. Diese klarere Trennschärfe schließt aber eine musikimmanente Problematik ein. Denn die Einteilung in Text im eigentlichen Sinn und eine davon abgrenzbare, da in ihrer Medialität abweichende Notenschrift erweist sich als nicht konsistent. Was genau ist also Notentext, was Paratext? Grundsätzlich gilt: Der in der Druckausgabe festgeschriebene Notentext hat als »Zweck [...], Klingendes als Lesbarkeit«⁴⁶ zu gestalten. Er bildet die Niederschrift des Werks, nicht aber das Kunstwerk selber ab, das erst in seiner klingenden Form manifestiert werden muss. In dieser Lesart sind Vortragsbezeichnungen, Tempo- und dynamische Vorgaben sowie Akzidentien trotz ihrer abweichenden Medialität untrennbar als Substanz des Notentextes zu verstehen – denn sie gehören zum klingenden Kunstwerk in der Vorstellung des Komponisten und sollen in jede Aufführung einfließen. Für den Zuhörer sind sie dann quasi musikalisch chiffriert im Werk erkennbar.

45 Bereits im 17. Jahrhundert widmet Charles Sorel die dritte Ausgabe des *Francion*: »Für Francion. Lieber Francion, wem könnte ich Ihre Geschichte zueignen als Ihnen selbst?« (zit. n. Genette, *Paratexte*, S. 130). Auch im 20. Jahrhundert sind solche Strategien nachzuvollziehen. Die *Mémoires de Hadrien* (1951) von Marguerite Yourcenar sind ebenfalls dem Titelhelden Hadrian zugeeignet – nicht ohne Grund am Ende des Werks: Erst nach dem vollständigen Lesen des Textes kann der Rezipient die spezielle Widmung nachvollziehen. Luigi Pirandello widmet gar fünf Jahre nach der Veröffentlichung des Romans *Il fu Mattia Pascal* den Essay *Umorismo* (Veröffentlichung 1908, Widmungstext: »Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario«) Mattia Pascal, dem Helden seines Romans *Il fu Mattia Pascal*. Beide Werke betrachten die gleiche Grundfrage (»Wer bin ich?«), die Figur des Protagonisten und Widmungsträgers verbindet sie auch in den Gedanken des informierten Lesers.

46 Hans-Heinrich Eggebrecht: *Was ist Notenschrift?*, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hg. v. Hermann Danuser u. Tobias Plebuch, Bd. 1, Kassel 1998, S. 75.

Schwieriger wird die Zuordnung zu Text und Paratext im Beispiel der für das romantische Charakterstück typischen Motti. Sie sind, wenn der Notentext das Ziel verfolgt, »Klingendes als Lesbarkeit« zu gestalten, ohne Zweifel der paratextuellen Rahmung des Werks zuzuordnen – der Rezipient kann sich entscheiden, ihre Aussage zu ignorieren und trifft damit eine »musikästhetische Entscheidung«⁴⁷, ohne dass die klingende Gestalt unmittelbar verändert würde. Und doch wird bei Vernachlässigung die Werksubstanz verändert: Die Anbindung an den Werktext ist so eng, dass das Motto auf dem Kontinuum zwischen Text und Kontext auf der Schwelle zum Text steht. Deutlich wird dies am Beispiel des Andante aus Brahms' *Klaversonate* op. 1: Der Text des zugrundeliegenden »altdeutschen Minnelieds« ist den Noten unterlegt und spiegelt sich sogar in ihrer Faktur. Denn der im Gedicht beschriebene Wechsel zwischen Vorsänger und Chor wird dargestellt durch den Wechsel zwischen Einstimmigkeit und Vierstimmigkeit. Der »Gedanke der ästhetischen Autonomie«⁴⁸ von Instrumentalmusik wird an dieser Stelle eindeutig konterkariert: Ohne Kenntnis des mitgeteilten Liedtextes ist die spezifische Werkgestaltung durch Brahms nur in Teilen nachzuvollziehen. Rudolf Bibl greift dieses Vorgehen in seiner »Dem Andenken Johannes Brahms' gewidmet[en]« *Trauerfuge für Orgel* op. 83 auf und unterlegt die verwendeten Motive aus *Ein Deutsches Requiem* op. 45 seines Widmungsträgers mit dem jeweiligen Text.⁴⁹ Aber auch andere Motti und außermusikalische Programme sind eng mit der jeweiligen Komposition verwoben: Sie bilden – im besten paratextuellen Sinn – erste (vom Komponisten gewünschte) Zugriffspunkte auf den Werktext, auf seine Aussage und Faktur. Als Inspirationsquelle des Komponisten werden so nicht selten eigenständige Kunstwerke zum Paratext eines neuen Werks. Brahms' *Ballade* op. 10/1 ist so auf Grundlage der schottischen Ballade *Edward* entstanden.⁵⁰ Zwar ist das Bezugswerk nicht komplett in die Erstausgabe integriert, muss doch durch den als Quellenangabe im Druck gegebenen Verweis als wichtiger, für die Werkgestaltung konstitutiver Paratext behandelt werden.

47 So Carl Dahlhaus im Abschnitt *Absolute Musik als ästhetisches Paradigma*, in: *Die Idee der absoluten Musik*, in: 19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien (= Gesammelte Schriften, Bd. 4), hg. v. Hermann Danuser, Laaber 2002, S. 11–24, hier S. 11.

48 Ebd., S. 14.

49 Dies sind konkret der Beginn des zweiten Satzes »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras« sowie eine Stelle des sechsten Satzes, »Herr, Du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft«.

50 Carl Dahlhaus hat über Brahms' *Edward* sogar gesagt, es liege »nahe, von Programmmusik zu sprechen«, vgl. Carl Dahlhaus: *Absolute Musik*, in: *Europäische Musikgeschichte* 2, hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher u. Giselher Schubert, Kassel 2002, S. 691 f. Dahlhaus ist mit dieser Einschätzung nicht allein; gerade in der Frühzeit der Brahms-Rezeption, in Zeiten des aufkommenden Parteienstreits, wurden Frühwerke von Brahms in die Nähe der Programmmusik gerückt. So wird das Andante der *Klaversonate* Nr. 3 op. 5 in den *Schumanniana* von Adolf Schubring als Programmmusik bezeichnet (NZfM 56/13 [28. März 1862], S. 103).

Bei der Bewertung der Anbindung peritextueller Elemente an den Kerntext spielen die Parameter des Originalitätsanspruchs und des Kunstwerkbegriffs demnach eine wichtige Rolle. Dies wirkt sich auch auf die ihnen zugewiesene Funktion im Rezeptionsprozess aus: Denn Paratexte werden über die Jahrhunderte hinweg im Normalfall ganz offensichtlich als veränderbar erachtet und können im Falle einer Neuedition meist ohne Probleme ersetzt werden oder ganz wegfallen (unabhängig davon, ob dies mit der Intention des Autors vereinbar sein mag). Der Kerntext gilt dagegen als das eigentliche Kunstwerk gerade seit der im 19. Jahrhundert beginnenden Herausgabe der kritischen Editionen und Gesamtausgaben als unveränderlich, geradezu sakrosankt. In der Lesart eines metatextuellen Textverständnisses sind Peritexte (und damit auch die Widmung) allerdings unzweifelhaft Teil des Gesamtkunstwerks – eine Neubewertung ihrer Anbindung an den Kerntext sollte demnach auch zu einer Neubewertung ihrer Rolle im Rezeptionsprozess führen. Das gilt zumindest, sofern sie auktorial geschaffen oder durch den Autor legitimiert sind: Sie sind Teil eines »Gesamtkunstwerks« oder einer Inszenierung, die den Zugriff auf das Werk im Sinn des Autors steuern und lenken soll. Ihre Hauptfunktion ist also kommunikativ:

»Und so heißt Paratext als Schwelle auch dasjenige, was *jenseits* des Textes, jenseits seiner Textualität zu situieren wäre. Der Paratext weist in diesem Sinn *über* das bloß Textuelle *hinaus* auf die kommunikative Einbindung des Textes. [...] Insofern Paratextualität als ein Schema zur Stiftung textueller Einheit die Ausdifferenzierung privilegierter erster Zugriffspunkte des Textes ermöglicht, können diese privilegierten Einheiten des Textes, eben die Paratexte, zugleich als (wie auch immer äußerliche) Bestandteile des Textes und als gleichsam bereits in die rekursiven Zusammenhänge der Kommunikation eingebunden begriffen werden.«⁵¹

Die von Till Dembeck in Bezug auf literarische Werke getroffene Aussage lässt sich auch auf Kompositionen übertragen: Der Komponist tritt über das Instrument der paratextuellen Rahmung in Kommunikation mit dem Rezipienten. Beim fünften Stück aus Max Regers *Sieben Fantasiestücken* op. 26 umfasst das peritextuelle Gerüst Titel und Untertitel. Sie sind in ihrer Anordnung direkt über dem Notentext tatsächlich »erste Zugriffspunkte« auf das nachfolgende Werk, stehen sie doch dem Pianisten bei jedem Aufschlagen der Noten direkt vor Augen. Und ihre Aussage ist substantiell mit dem Gehalt der Komposition verbunden, Reger nutzt ihre Gestalt, um wichtige Informationen zum Entstehungshintergrund und zur Inspiration des Stückes mitzuteilen. Bereits der Titel des Gesamtwerks (*Fantasiestücke*) kann dem Spieler wichtige Hinweise auf die Grundatmosphäre geben. Die Stimmung des fünften Stückes wird durch den Kopftitel (*Resignation*) benannt. Durch den Untertitel wird diese Information

⁵¹ Dembeck, *Texte rahmen*, S. 22.

konkretisiert: »– 3. April 1897 – J. Brahms †«. Ganz klar setzt Reger einen Bezugspunkt zum Tod des von ihm verehrten Brahms und legt damit gleichzeitig den Entstehungskontext des Klavierstücks offen.⁵² Es ist ein Bezugspunkt, der viele stilistische Annäherungen innerhalb des Werks, die in einem Zitat des Themas aus dem Andante der *Sinfonie Nr. 4 e-Moll* op. 98 kulminieren, in ein neues Licht rückt: Durch die Informationen des Peritextes wird die so nah an Brahms angelehnte Komposition aus dem Verdacht des Epigonalen endgültig herausgelöst. Und auch Brahms machte sich nachweislich Gedanken, welche Informationen dem Publikum als »erste Zugriffspunkte«⁵³ bei der angemessenen Aufnahme seiner Werke behilflich seien, wie ein Brief an den Verleger Rieter anlässlich der Herausgabe der *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 23 zeigt: »Sie wissen, daß dies Thema der letzte musikalische Gedanke Schumanns war; mir scheint es wohl angemessen, daß man das Publikum dies in einer Notiz (auf der ersten Notenseite) wissen lasse«.⁵⁴ Es spielte offenkundig nicht allein der Gehalt der mitgeteilten Information, sondern auch die Wahl des geeigneten Standorts eine Rolle: Brahms wollte die Information direkt mit dem Notentext in Verbindung gebracht wissen und betonte nicht zuletzt dadurch ihre Wichtigkeit für den musikalischen Gehalt seiner Variationen. Denn durch die Platzierung oberhalb des Notentextes wird der Hinweis potenziell stärker mit dem Werktext verbunden, als bei einer Platzierung auf dem Titelblatt.⁵⁵ Till Dembeck ist demnach zuzustimmen. Genauso wie über den konkreten Werktext tritt der Komponist auch über die Auswahl und Gestaltung der peritextuellen Elemente mit dem Rezipienten in Kommunikation. Und es ist hinzuzufügen: Er tut dies im Normalfall bewusst, um die Aufnahme seines Werks zu lenken.⁵⁶

52 *Resignation* war anlässlich des ersten Todestages von Brahms entstanden. Vgl. Helmut Wirth: *Johannes Brahms und Max Reger*, in: *Brahms-Studien* 1, im Auftrag der Brahms-Gesellschaft Hamburg e. V. hg. v. Constantin Floros, Hamburg 1974, S. 91–112, hier S. 98.

53 S. o., Dembeck, *Texte rahmen*, S. 22.

54 Brahms an Rieter-Biedermann, [22. November 1862], BW XIV, S. 75 f.

55 Dass der Wunsch nach Mitteilung der Inspirationsquelle tatsächlich mit dem musikalischen Gehalt der *Variationen* zusammenhing, beweist ein Brief von Brahms an Joseph Joachim: »Ich gebe nämlich Variationen über das Thema von Schumann heraus, das er in seiner Krankheit schrieb. Da scheint es mir nun einfach angemessen, daß man dazu schreibt: »komponiert den – Febr. 1854«. Frau Schumann ist nicht dafür und ich mag natürlich ihrem Gefühl nur leise widersprechen. Mir kommt jedoch eher diese Geheimnistuerei weniger zart vor, besonders da das Thema wirklich wie ein wehmutvolles leises Abschiedswort klingt und die Variationen sich nicht allzusehr von dieser Idee entfernen« (Brahms an Joseph Joachim, [29. Dezember 1862], S. 331). Die Information wurde letztendlich wegen der Einwände Claras nicht in den Erstdruck aufgenommen.

56 Genette, *Paratexte*, S. 14 f., schließt in den Begriff des Epitextes ausdrücklich auch Elemente ein, die nicht textuell sondern faktisch sind. Anknüpfend an die eben getroffenen Überlegungen eröffnet sich damit allerdings ein weites Feld, das das Konzept des Peritextes potenziell über die Textebene hinaus öffnen könnte (diese Problematik umgeht Genette, indem er dramatische Textsorten nicht in seine Überlegungen einschließt). Denn dass die bewusste

In allen angeführten Beispielen wird deutlich, dass der Komponist die paratextuelle Rahmung als Möglichkeit sah, den Rezipienten auf bestimmte Aspekte seines Werks, die ihm besonders wichtig erschienen, speziell hinzuweisen. Unzählige Beispiele sind nachweisbar, in denen er auf die Planung dieser das Werk umgebenden Elemente viel Gewicht legte. Immer wieder zeigt sich auch, dass die Öffentlichkeit diese Botschaften beim ersten Zugriff auf eine Komposition nutzte. Zahllose Rezensionen ziehen so aus Titel oder Dedikation Informationen bezüglich des betreffenden Werks. Der Rezensent der Franz Liszt gewidmeten *Phantasiebilder* op. 10 von Adolph Heinrich Sponholz vermerkte dementsprechend bereits im ersten Satz, dass die Widmung des ihm bislang unbekannten Künstlers an Liszt ebenso wie der Titel gegenüber dem Inhalt der Komposition bestimmte »Erwartungen erreg[e]«⁵⁷ – Widmung und Titel fungieren als Informationsträger. Ein Vergleich zeigt aber: Während den Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts der Titel, Motti oder auch die Widmung durchaus als wichtige Interpretationshilfe galten und im engen Umfeld des Kernwerks verortet wurden⁵⁸, ist heute tendenziell eine Abkehr von dieser Idee zu erkennen. In aktuellen (nicht kritischen) Neueditionen von Kompositionen werden Widmungen und originale Vorworte oftmals als nicht relevant weggelassen, ihre

Steuerung der Werkaufnahme durch den Komponisten der Gedankenwelt des 19. Jahrhunderts nicht fremd ist, zeigen z.B. die sorgfältigen Planungen eines »Gesamtkunstwerks« durch Richard Wagner. Dieser Begriff wurde zwar nicht von Wagner geprägt, wird von ihm aber 1849 in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* und später in *Die Kunst der Zukunft* zur Legitimation seines Konzepts des Musikdramas verwendet. Möchte man die von Genette dem Paratextkonzept zugrunde gelegte Textebene nun verlassen, können auch Wagners eindeutige Regieanweisungen zu den Musikdramen, die Mitteilungen an seine Freunde und letztlich auch die Konstruktion des Festspielhauses in Bayreuth als idealer Aufführungsort des *Ring der Nibelungen* zu einem Äquivalent des traditionellen Paratextes werden: Wagner versucht, über diese Elemente die Aufführung und Rezeption seiner Kompositionen zu steuern (vgl. zu den die Konstruktion des Festspielhauses betreffenden Überlegungen Richard Wagners: *Bayreuth [Das Bühnenfestspielhaus]*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9 [hier besonders die Rede zur Eröffnung des Festspielhauses am 22. Mai 1872]). Da sie zwar nicht den Werktext, wohl aber die Aufführung eng umgeben, würde der Status eines reinen Epitextes ihnen nicht gerecht. Sogar der Aufführungsort könnte so in der Nachfolge Genettes durchaus zum peritextuellen Bestandteil des Werks werden. Diese Erweiterung des Peritextkonzepts brächte freilich das Verlassen der Ebene des Notentextes mit sich und bedürfte damit grundlegender weiterer Überlegungen: Vor allem die Problematik des Werkbegriffs, der sich in der Komposition eben auch in der Aufführung manifestiert, müsste thematisiert werden. Dies kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Der Notentext wäre jedenfalls in dieser Lesart nur noch ein Teil des Kunstwerks – wenn auch unzweifelhaft der wichtigste.

57 Vgl. *NZfM* 15/5 (16. Juli 1841), S. 17. Auf diesen Aspekt wird im weiteren Verlauf noch eingegangen werden.

58 In Übereinstimmung mit den Überlegungen zur Erweiterung des Peritextes (vgl. FN 56) können auch die Regieanweisungen Wagners als Beispiel dienen. Das moderne Regietheater sieht solche Mitteilungen freilich im Normalfall nicht als Vorgaben, sondern nur als Denkanstöße zur Beschäftigung mit der Partitur an.

Informationen werden meist höchstens als Anstoß zur Interpretation, nicht aber als bindende Vorgaben aufgefasst. Die Rezeption der Paratexte kann also vom Autor eindeutig gewünscht werden, ist aber im Grunde in der heute vorherrschenden Vorstellung keine Voraussetzung für eine legitime und stimmig und sinnvoll erscheinende Lesart der Komposition: Der moderne Rezipient geht von der Prämisse aus, dass lebendige Kunst immer auch Selektion und Interpretation sei. Ob diese Einschätzung nun in allen Fällen die ganze Substanz eines Werks trifft, sei wenigstens angezweifelt. Denn die Zusammenschau der eben angeführten Beispiele macht zumindest deutlich, dass Paratexte wichtige Informationen zum Werkhintergrund transportieren – Informationen, die den Kern der Komposition berühren und untrennbar mit ihrer Entstehung und Faktur verbunden sind. Jede Aufführung einer Komposition kann natürlich rein auf der Basis des Notentextes und losgelöst von allen paratextuellen Elementen erfolgen. Doch das würde in vielen Fällen den Intentionen des Komponisten nicht gerecht: Im Idealfall ist die Aufführung, die den End- und Kulminationspunkt der über die Paratexte geführten Kommunikation zwischen Komponist und Interpret darstellt, deswegen vielmehr eine bereits durch die Rezeption und Interpretation der paratextuellen Elemente beeinflusste Lesart, die sich dadurch den ursprünglichen Intentionen des Komponisten annähert. Dies geschähe ganz im Sinn des Anspruchs der modernen Gesamtausgaben, die sich als Ziel setzen, das Werk »in einer Gestalt vorzulegen, die vom Komponisten fixiert oder autorisiert ist.«⁵⁹ In dieser Hinsicht scheint es diskussionswürdig, ob der bislang übliche Verzicht vieler Editionen auf die Mitteilung und kritische Bewertung des peritextuellen Gerüsts tatsächlich angemessen ist.

1.2 Zum Potential der Widmung als musikwissenschaftlicher Forschungsgegenstand

Die Widmung ist in der dargestellten Gemengelage aus Text und Kontext, Kerntext und Paratext als (meist auktorialer) Peritext zu verorten. Doch was kann sie konkret leisten und aussagen? Sind Widmungen relevant für die Beantwortung musikwissenschaftlicher Fragestellungen? Wird also aus »musikalische[m] Kontext« »musikologischer Text«?⁶⁰ Zu einer grundlegenden Klärung der Relevanz von Widmungen für die musikwissenschaftliche Forschung fehlt bislang eine systematische, für fachspezifische Fragestellungen nutzbare Wid-

59 Ulrich Leisinger: *Der Rezeptionstext als Problem kritischer Ausgaben*, in: Danuser/Plebuech, *Musik als Text* 2, S. 130.

60 So der Titel eines Aufsatzes von Rüdiger Schumacher: *Musikalischer Kontext als musikologischer Text. Ritualmusik im balinesischen Hinduismus*, in: Danuser/Plebuech, *Musik als Text* 1, S. 227.

mungstheorie. Zu unterschiedlich sind die Anforderungen, als dass Theorien anderer Fächer ohne Anpassung übernommen werden könnten. So kommt es zu Schwierigkeiten, wenn die für Literatur geltenden Maßstäbe der intertextuellen Bezugnahme zwischen Widmung und Werktext an Kompositionen angelegt werden.⁶¹ Andererseits sind in musikalischen Werken die Möglichkeiten der stilistischen Bezugnahme auf das Œuvre eines ebenfalls komponierenden Widmungsadressaten vielfältiger – die Widmung wird in diesem Fall durch konkret nachzuweisende Verweise auf das Werk ihres Adressaten im Notentext legitimiert. Es existieren also in beiden Fällen intertextuelle Bezugnahmen, die allerdings auf unterschiedlichen Voraussetzungen beruhen. Um die Vergleichbarkeit des untersuchten Materials zu gewährleisten, sollte zusätzlich zur Einschränkung der Gültigkeit eines Theoriemodells für einen bestimmten Fachbereich wegen der Wandlungen des Phänomens und inhaltlicher Bedeutungsverschiebungen des Widmungsbegriffs auch eine zeitliche Begrenzung vorgenommen werden. Diese Überlegungen begrenzen Gültigkeitsbereich und Zielsetzung dieser Arbeit: Es sollen auf die Belange musikwissenschaftlicher Forschung zugeschnittene Beiträge zum theoretischen Konzept der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erarbeitet werden. Anschließend soll am konkreten Beispiel der Brahms gewidmeten Werke der Erkenntnisgewinn dargestellt werden.

Allgemein wird die Widmungsforschung aller Fächer bislang von einer Fragestellung dominiert: Wer widmet und wie ist seine Beziehung zum Adressaten? Für diese Studien ist freilich der Begriff der Widmungsforschung nicht ganz zutreffend und wird unpräzise verwendet. Es handelt sich vielmehr entweder um prosopographisch-biographische Studien⁶² zum Widmungsadressaten oder um ›Widmungstextforschung‹: Die Aufmerksamkeit ist hier über die Formulierung des Zueignungstexts allein auf den Adressaten und den Widmenden und ihre Beziehung fokussiert, während andere Komponenten (wie besonders das Widmungswerk selber) kaum bis gar nicht beachtet werden. Tatsächlich dient der Widmungstext musikalischer Werke in den historischen Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts zuallererst als Hinweis auf eine Beziehung zwischen Komponist und Widmungsträger.⁶³ Diese muss nicht unmittelbar und persönlich sein, auch mittelbare Kenntnis der Person und Werke über Dritte sind ausreichend. Doch ausgehend von dieser Erkenntnis möchte diese Arbeit über den bisher vorherrschenden Ansatz hinausgehen. Denn um das gesamte Potenzial der Widmung für die musikwissenschaftliche Forschung einschätzen und aus-

61 Vgl. dazu S. 24f.

62 Im musikwissenschaftlichen Bereich ist vor allem zu nennen Seibold, *Familie, Freunde, Zeitgenossen*. Widmungstext und Widmungswerk werden nicht systematisch näher beleuchtet, es wird allerdings auch keinesfalls der Anspruch formuliert.

63 Vgl. das Kapitel III. *Netzwerk »Brahms gewidmet«*.

schöpfen zu können, sollte der gesamte Widmungsvorgang in all seinen Facetten in den Blick genommen werden: Was verraten uns Widmungen mit all ihren Bestandteilen (von der materiellen Manifestation des Widmungstextes bis zum gewidmeten Werk) und in all ihren Wechselwirkungen im 19. Jahrhundert über den jeweiligen Komponisten des gewidmeten Werks, über seine Intentionen und den Entstehungskontext der Komposition? Was lassen Zueignungen über die biographischen Bezüge hinaus eventuell auch über das Widmungswerk, den Empfänger der Dedikation und vor allem über dessen eigenes Werk erkennen? Denn wenn im 19. Jahrhundert eine Beziehung zwischen Komponist und Adressat vorausgesetzt wird, deutet das wiederum auf eine bewusste und als wichtige Entscheidung erachtete Auswahl einer bestimmten Komposition und des auf sie bezogenen Adressaten hin. Ein Bezug zwischen Werk und Adressat wird so als wahrscheinlich angesehen werden müssen. Dieser kann vielfältig sein, er bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen bewusster Nähe und Distanz, kompositorisch-stilistischer Annäherung und Abgrenzung oder der Übernahme äußerlicher Eigenheiten. Dies kann beispielsweise die Auswahl bestimmter Titel⁶⁴, Gattungen⁶⁵, Instrumente⁶⁶ oder formeller Gestaltungsmittel bedeuten.

Die Beziehung des widmenden Komponisten zum Adressaten, die sich aus der Summe seiner Erfahrungen mit Werk und Person des Widmungsträgers ergibt, mag sich also zumindest in einigen Fällen in Bezugnahmen jeglicher Art im Widmungswerk spiegeln. Demnach wird der Adressat zum Indikator möglicher intertextueller Bezugnahmen innerhalb der Komposition, die die Auswahl seiner Person als Widmungsträger erklären. Der Widmungstext kann deswegen als Hinweis auf eine hermeneutisch nutzbare Intertextualität gelesen werden, die als ein möglicher Schlüssel zum Verständnis der Komposition und der Dedikation dienen kann. Nicht zufällig ist auch die Paratextforschung aus der Intertextualitätstheorie heraus entstanden.⁶⁷ Wenn mit Julia Kristeva der Text als intertextuelles Geflecht von Bezugnahmen zu verstehen ist, ist die Widmung als Spur, Verweis auf diese Bezugnahmen zu lesen:

»Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle der Intersubjektivität tritt der

64 Vgl. die *Neuen ungarischen Tänze* J. H. Wallfischs oder den *Schicksalsgesang* Ernst Seyffardts mit Widmung an Brahms.

65 Vgl. die große Anzahl der Brahms gewidmeten Streichquartette.

66 Vgl. z. B. die vielen Widmungen von Violinkonzerten an den berühmten Geiger Joseph Joachim, u. a. durch Johannes Brahms, Robert Schumann und Antonín Dvořák.

67 Die Intertextualitätstheorie wurde erstmals theoretisch formuliert von Julia Kristeva in: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. 1978.

Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.«⁶⁸

Über den speziellen Fall der Parateextforschung wird über den Widmungstext also eine Spur hin zu einem Gewebe intertextueller Bezüge gelegt, das wiederum potenziell für die Rezeptionsforschung nutzbar gemacht werden kann.⁶⁹ Diese Thesen werden gestützt durch zeitgenössische Aussagen. Für das konkrete Beispiel der Brahms gewidmeten *Walzer* op. 23 von Theodor Kirchner bemerkt Arnold Niggli so, diese seien eine »Tondichtung, zu der unser Componist wohl unmittelbar durch das Brahms'sche Vorbild (op. 39) angeregt wurde und die er auch dem berühmten Freunde gewidmet hat«.⁷⁰ Aus der Beschäftigung mit Brahms'schen Kompositionen heraus ist also die Wahl des Widmungsträgers motiviert – ohne dass direkte Melodiezitate nachzuweisen wären. Es ist zu vermuten, dass die Dedikation Niggli den ersten Anstoß für diese Annahme gegeben hatte. Dieser Hinweis wurde dann freilich durch die musikalische Faktur der Walzer gestützt: Die Form der kleinformatigen Konzertwalzer für Klavier (des Walzers Brahms'scher Faktur also im Gegensatz zur Strauss'schen⁷¹ »Walzerkette«), bestimmte Kompositionsstrategien und die Besetzung weisen unmissverständlich auf Brahms als Bezugspunkt hin.⁷²

Auf ganz andere Weise, aber ebenso im Sinn einer intertextuellen Bezugnahme nutzte Pietro Mascagni die Zueignung als Ort des Dialogs mit den Rezipienten. Seine Oper *Le maschere* (1901) trägt die im Kontext des 19. Jahrhunderts durchaus ungewöhnliche Dedikation »Mir selbst mit ausgezeichnete Hochachtung und unveränderlicher Zuneigung«. Verständlich wird der Text bei Kenntnis der überaus schlechten Publikumsaufnahme seiner einige Jahre zuvor

68 Kristeva, *Revolution der poetischen Sprache*, S. 348. Hervorhebungen im Original.

69 Die Parateextforschung beruht demnach auf Intertextualität hermeneutisch-strukturalistischer Prägung: »wenn ein Autor bei der Abfassung eines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.« (Ulrich Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudie*, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 31). Parateexte sollen Interpretationshilfen geben, den Leser sich nicht im Sinn einer poststrukturalistischen Intertextualität in einem »labirinto potenziale infinito« verlieren lassen (so Umberto Eco: *Postille a Il nome della rosa*, in: ders.: *Il nome della rosa*, Mailand 2006, S. 507–533, hier S. 525. Erstmals veröffentlicht in *Alfabeta* 49 [Juni 1983]).

70 Arnold Niggli: *Theodor Kirchner. Ein biographisch-kritischer Essay*, Leipzig [ca. 1886], S. 29.

71 Der Name Strauss wird für alle Familienmitglieder im Rahmen dieser Arbeit nach der Ansetzungsform der Gemeinsamen Normdatei (GND; Johann Strauss [Sohn]: 11861908X) geschrieben. Diese Schreibvariante entspricht der Unterschrift der Familienmitglieder, auch auf dem Erstdruck des Brahms gewidmeten Walzers *Seid umschlungen Millionen* op. 443 wird der Komponist als »Johann Strauss« genannt.

72 Vgl. hierzu näher das Kap. »Kann den Brahms Walzer komponieren?« *Der Walzer als Kunstmusik*.

erschienenen Oper *Iris* (1898). Die Widmung wirkt als hermeneutischer Schlüssel – und ist Spiegel des Selbstwertgefühls. Denn über die im Zueignungstext gelegte Spur lässt Mascagni die neue Oper auch als Diskussionsbeitrag und musikalische Antwort auf den erlittenen Misserfolg wirken. Interessant ist die sehr spezielle Dedikation vor allem, da die hier beschriebene Entschlüsselung auch unter den Brahms-Freunden anzutreffen ist, unter jenem Personenkreis also, der potenziell für eine Widmung an Brahms infrage kam.⁷³

Die Zueignung diente den Zeitgenossen in beiden Fällen als erster Zugriffspunkt auf ein Werk und als Hinweis auf intertextuelle Bezugnahmen. Der Komponist selber spekulierte darauf, dass der Rezipient »diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.«⁷⁴ Im Umkehrschluss nun kann die Herausfilterung dieser intertextuellen Bezugnahmen, Anspielungen und Abgrenzungen auf und gegenüber dem Widmungsträger genutzt werden für die musikwissenschaftliche Rezeptionsforschung: Wie rezipierten zeitgenössische Komponisten den im Umfeld des Parteienstreites so oft auf absolute Musik reduzierten Brahms? Wie wurden seine Werke von den Kollegen aufgenommen und bewertet?

Die Annahme, dass dieser eben skizzierte Weg der Auswertung der Gesamtheit der Bestandteile einer Widmung für die Musikwissenschaft lohnenswert sei, ist nicht nur aus einzelnen zeitgenössischen Bemerkungen abgeleitet. Sie ist vor allem der Erkenntnis geschuldet, dass die theoretischen Überlegungen der Paratextforschung auch im philosophischen Umfeld des 19. Jahrhunderts ihre Anknüpfungspunkte haben, der Lebenswelt der Protagonisten also nicht fremd waren. Es geht – wie in der Paratextforschung Genettes – bereits im theoretischen Diskurs des 19. Jahrhunderts um ein neues Verständnis des Textbegriffes. So sieht Friedrich Schleiermacher, der Begründer einer umfassenden Hermeneutik⁷⁵, schon 1810 den Leser eines Textes in der Pflicht, zum

73 Vgl. Reinecke, *Dedikation*, S. 210.

74 Vgl. Broich, *Intertextualität*, S. 31. In diesem Sinn bemerkte der Brahms widmende Eugen d'Albert: »Die Mitangabe einiger bedeutsameren [sic] Widmungen ist für solche Leser bestimmt, die derartiges im Sinne des alten Wahrwortes: Sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist, [sic] zu deuten verstehen.« (Artur Smolian: *d'Albert, Eugen*, in: *Monographien moderner Musiker*, Bd. 2, Leipzig 1907, S. 19).

75 Ursprünglich sind Schleiermachers Überlegungen im Rahmen von Universitätsvorlesungen entstanden. Sie sind zum ersten Mal veröffentlicht in: Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*, hg. u. eingeleitet von Manfred Frank, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1993. Schleiermacher (1768–1834) ist von Hause aus Theologe, seine theoretischen Abhandlungen demnach aus der praktischen Notwendigkeit theologischer Fragestellungen heraus entstanden. Letztlich baut auf Schleiermachers Erkenntnissen allerdings die gesamte Intertextualitätsforschung und damit auch die Paratexttheorie Gérard Genettes auf. So nutzt Genette die Paratexte ganz im Verständnis

umfassenden Verständnis zusätzlich zum Werk den Kontext desselben zu entschlüsseln. Ist Hermeneutik ursprünglich wörtlich übersetzt die Kunst des Verkündens, Dolmetschens, Erklärens und Auslegens⁷⁶, erweitert Schleiermacher übereinstimmend mit seiner Forderung nach einem tieferen Werkverständnis das Analyserepertoire. Nicht nur die grammatikalische, auch eine »philosophische« Analyse sei vonnöten, um ein Werk in Gänze zu verstehen:

»Die Aufgabe ist auch so auszudrücken, die Rede zuerst eben so gut und dann besser zu verstehen als ihr Urheber. Denn weil wir keine unmittelbare Kenntniß dessen haben, was in ihm ist, so müssen wir vieles zum Bewußtsein zu bringen suchen was ihm unbewußt bleiben kann außer sofern er selbst reflektierend sein eigener Leser wird. Auf der objectiven Seite hat er auch hier keine andern Data als wir.«⁷⁷

Sprache wird also nicht mehr auf rein textueller Ebene betrachtet, das persönliche Moment des Autors, die Gesamtheit seiner (historischen) Erfahrungen werden integriert. Es kann an dieser Stelle nicht das Ziel sein, die im heutigen musikwissenschaftlichen Diskurs nicht unumstrittenen⁷⁸ Erkenntnisse Schleiermachers zu verteidigen. Wichtig ist allein die Feststellung, dass hermeneutische Denkansätze im Panorama des 19. Jahrhunderts vertreten waren. Auf musikalische Werke übertragen bedeutet dies: Nicht allein der »objektive« Notentext zählte auf dem Weg zum umfassenden Verständnis und zur Interpretation einer Komposition. So bietet die Kenntnis der dem Notentext so nahe stehenden Motti gerade in den Werken von Brahms »einen Einblick in die semantischen Spuren seiner vermeintlich absoluten Musik.«⁷⁹ Von der bereits erwähnten Quellenangabe zur *Ballade* op. 10/1⁸⁰ bis zu den unter den Noten der *Klaviersonate* op. 1 mit angegebenen Zeilen des Minneliedes »Verstohlen geht der Mond auf« gilt: Gerade die Entscheidung des Komponisten, diese Inspirationsquellen im Rahmen der Werkveröffentlichung nicht zu unterdrücken, spricht für ihre Wichtigkeit in einem umfassenden Rezeptionsprozess.

Schleiermachers, um »die Rede erst eben so gut und dann besser zu verstehen als ihr Urheber«.

76 Der Begriff ist abgeleitet vom Namen des Götterboten Hermes, der den Menschen Botschaften des Göttervaters Zeus überbrachte – also als Ausleger und Dolmetscher fungierte.

77 Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, S. 31f.

78 Die Kritik bezieht sich vor allem auf die erstmals von Carl Dahlhaus formulierte Schlussfolgerung, dass die Biographik als Methode notwendig aus der hermeneutischen Forderung erwachse, dass das Werk nicht für sich stehen könne, sondern zwingend als Teil eines Kontexts verstanden werden müsse. Die starke Kritik an der Biographik wird damit zur Kritik an Schleiermachers Musikphilosophie (Carl Dahlhaus: *Wozu noch Biographien?*, in: *Melos/NZ* 1 [1975], bes. S. 80 und S. 82).

79 Marion Gerards: *Frauenliebe – Männerleben. Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechter-diskurs im 19. Jahrhundert*, Köln 2010, S. 210.

80 »Nach der schottischen Ballade: »Edward« [in Herders »Stimmen der Völker-].« Vgl. den Erstdruck vom Februar 1856, S. 3.

In diesem Kontext können nun auch Widmungen als mögliche Informationsquellen gesehen werden. Sie sind demnach wie Motto oder Titel zum Gesamtwerk gehörig und beim Erschließen der Werkintention hilfreich, auch die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts begriff sie in diesem Verständnis als Teil eines größeren Ganzen. Die Komponisten wussten, dass eine veröffentlichte Dedikation dem Rezipienten ihre Absichten mitteilt und erhellt: Die Widmung eines Werks spreche »eines Theils selbst aus, was ich von dieser Composition halte«⁸¹ bemerkte dementsprechend Wenzel Thomas Tomaschek gegenüber seinem Verleger Ambrosius Kühnel. Und Robert Schumann schrieb an Clara Wieck: »ich denke mir auch bei meinen Dedicationen etwas, die doch immer mit der Entstehung einen Zusammenhang haben soll[en]«. ⁸² Auch der Brahms-Freund Joseph Joachim betonte die enge Verbindung von Widmung und Komposition. In der Formulierung der Bitte um Widmungserlaubnis seiner *Variationen für Viola* op. 10 an Herman Grimm ist dieses Verständnis klar ersichtlich:

»Magst Du nun Deinen Namen mit meinem auf dem gedruckten Titelblatt verbinden – und des Stückes Pathe sein zur Erinnerung an den uns so lieben Tag? Ich könnte mich darüber freuen, wenn du ›Ja‹ sagtest, denn zu niemand hat, was in der Composition gesagt ist, nähern Bezug als zu Dir, dem das Thema Geist und Herz verwandt ist.«⁸³

Aber auch die Öffentlichkeit ging selbstverständlich von möglichen Verbindungen zwischen einer Komposition und ihrem Widmungsträger aus. So brachte ein Rezensent von Constantin Bürgels *Variationen über ein eigenes Thema* op. 2 über die Widmung die im Stück gezeigte Kunstfertigkeit in Kontrapunktik mit dem Unterricht beim unumstrittenen Meister dieses Fachs, Friedrich Kiel, in Verbindung: »Das Op. 17 seines Lehrers ist wohl die Norm und

81 Wenzel Johann Tomaschek an seinen Verleger Ambrosius Kühnel, 24. Juli 1813. Zit. n. Axel Beer: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum: die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 366. Dieses Widmungsverständnis ist allerdings nicht neu: Schon im 16. Jahrhundert bietet die Widmung einen von mehreren möglichen Schlüsseln zum Werkverständnis. Rabelais verfasst so seine Widmungen nicht etwa allein, um einen Protektor zu gewinnen, sondern »Damit es [das Buch] nicht gestaltlos und gleichsam kopflos ans Licht kommt« (»Ne igitur in lucem sic ut erat deformis et veluti akephalo prodiret...«; aus der Widmung von François Rabelais an Jean Du Bellay in der *Zopographia antiquae Romae* von Giovanni Bartolomeo Marliani, Lyon [Gryphe] 1534, fol. *4re. Zitat und Übersetzung nach Sabine Vogel: *Kulturtransfer in der frühen Neuzeit. Die Vorworte der Lyoner Drucke des 16. Jahrhunderts* [= Spätmittelalter und Reformation, Neue Reihe, Bd. 12], Tübingen 1999, S. 7.)

82 Robert Schumann an Clara Wieck, 13. März 1839, zit. n. Eva Weissweiler (Hg.): *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 2: 1839, Frankfurt a. M. u. Basel 1987, S. 442.

83 Joseph Joachim an Herman Grimm, 30. August 1855, Joachim-BW I, S. 293.

der Beweggrund gewesen, dass der Schüler eine ähnliche Arbeit mit seinem Op. 2 zu liefern gedachte.«⁸⁴

Die Widmung wurde also durch die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts entsprechend der Forderungen ihres Zeitgenossen Schleiermacher dazu verwendet, das Werk möglichst umfassend, »eben so gut«⁸⁵ wie der Komponist zu verstehen. Manchmal stehen gar Widmung und Titel bestimmter Werke in direktem Zusammenhang. Joseph Joachim erwog aufgrund einer geplanten Widmung der *Drei Stücke für Violine und Pianoforte* op. 5 an Gisela von Arnim eine Titeländerung, um mögliche Missinterpretationen zu vermeiden:

»Wie willst Du in der Dedication der 3 Stücke (auf Deinen Namen) genannt sein? Sie liegen jetzt in einer Abschrift vor mir und sollen nach Leipzig in den Verlag. Doch wohl nur einfach: Gisela v. Arnim, ohne Hochwohlgeboren und ohne verehrungsvoll! Nicht wahr? Und vielleicht fällt Dir auch ein minder prosaischer Titel als ›3 Stücke‹ ein. Anfangs wollte ich schreiben: ›Wirkliches und Geträumtes‹, aber abgesehen davon, daß es mir zu pretentiös klingt, könnte es [in Zusammenhang mit der Widmung] zu Deuteleien Anlaß geben, und da ist mir [der] hölzernste Titel lieber, als einer der den Leuten Anlaß zu Fantasien giebt.«⁸⁶

Die Widmung wirkt sich hier auf die Formulierung des Titels aus – tatsächlich nimmt sie darüber hinaus nicht selten auch Einfluss auf die graphische Gestaltung des Titelblattes. Denn die paratextuellen Elemente eines Werks befruchten sich im Idealfall gegenseitig. Sie dienen dann alle dem Ziel, eine bestimmte Lesart des Werks zu fördern und wirken als Steine eines Mosaiks, die zu einer möglichst konkreten oder assoziativen Darstellung des Werkinhalts zusammengesetzt werden sollen. Durch die Beschränkung der paratextuellen Reflexion auf bestimmte Aspekte einer Komposition kann der erste Zugriff auch bewusst in eine bestimmte Richtung gesteuert werden. Diese Überlegungen betreffen vor allem die verschiedenen Bestandteile des Titelblatts, also Titel, Untertitel, Angaben zu Komponist und Verleger, Opuszahl, evtl. Motti, eine Widmung, die graphische Gestaltung usw.: Durch die prominente Platzierung

84 *Neue Berliner Musikzeitung* 18/41 (12. Oktober 1864), S. 322. Bürgel widmete später Brahms seine *Variationen über ein Original-Thema für Klavier zu vier Händen* op. 30.

85 S. o., S. 34.

86 Joseph Joachim an Gisela v. Arnim, 11. Januar 1854, zit. n. Joachim-BW I, S. 145f. Die endgültige Formulierung lautete: »Drei Stücke für Violine und Pianoforte komponiert und Frl. Gisela von Arnim gewidmet von Jos. Joachim«. Tatsächlich kursierten 1853 Gerüchte über eine mögliche Verlobung Joachims mit Gisela von Arnim, denen Joachim auch mit der Integration einer »F.A.E.«-Motivik (»Frei aber einsam«) in die Gisela gewidmeten Stücke begegnete (vgl. Joachim an Robert Schumann, 29. November 1853, Joachim-BW I, S. 109). Die Stücke waren in den Augen seiner Bekannten so eng mit Gisela verbunden, dass Franz Liszt sie sogar als »Gisellen« bezeichnete (vgl. Liszt an Joachim, 28. März 1854, Joachim-BW I, S. 178). Gisela von Arnim heiratete 1859 Herman Grimm, dem Joachim 1855 die *Variationen für Viola* op. 10 gewidmet hatte.

wirkt das Titelblatt als »Portal«⁸⁷, durch das der Rezensent auf ein Werk aufmerksam gemacht werden soll. Auf seine aussagekräftige Gestaltung wird deswegen besonderes Augenmerk gelegt. Die Planung eines optisch ansprechenden Titelblattes liegt nun allerdings nicht, wie beim Notentext, allein in der Verantwortung des jeweiligen Künstlers. Denn die Werbung möglicher Käufer fällt in das Interessengebiet des Verlegers, der merkantile Aspekt steht für ihn im Vordergrund. Es gilt also, einen Kompromiss zwischen den künstlerischen Vorstellungen des Komponisten und den teils anders gelagerten Interessen des Verlegers herzustellen. Und auch, wenn im Einzelfall nicht klar zu entscheiden ist, auf wessen Initiative die Gestaltung eines Titelblattes zurückgeht, ist davon auszugehen, dass Verleger und Komponist im Regelfall in Austausch standen. Den Komponisten war jedenfalls daran gelegen, über das Titelblatt Hinweise auf den musikalischen Gehalt des Werks zu transportieren. Brahms hatte so konkrete Vorstellungen hinsichtlich der Ausgestaltung des Titelblattes seiner *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 23:

»Da in diesem Falle nun wohl bei der Komposition des Titelblattes Rücksicht darauf genommen wird, so wollte ich gebeten haben, daß eine zu düstre Färbung vermieden werde. Die Melodie klingt sanft und leise, wie ein freundlicher Abschiedsgruß; also möge der Titel möglichst zart, ruhig und einfach gehalten sein.«⁸⁸

Wie aber nun konkret über den Peritext Widmung und eine planvoll korrespondierende graphische Gestaltung des Titelblattes Hinweise auf den Werkinhalt, auf Inspirationsquellen und Vorbilder transportiert werden konnten, sei am Beispiel einiger Titelblätter aus dem Umfeld der Brahms dedizierten Kompositionen gezeigt. Das Element der Widmung hat in diesen Fällen auch eine sinnstiftende Funktion – erst durch ihren Text und das Zusammenspiel mit den Informationen der anderen peritextuellen Elemente werden die Ausgestaltung des Titelblattes und teilweise auch der Titel selber verständlich.

Verschiedene Herangehensweisen sind auszumachen. Clarence Lucas widmete Brahms 1897 sein *Praeludium et fuga* für Klavier op. 32. Die Gesamtheit aller Elemente des Titelblattes evoziert eine Trauersituation – Schriftart und Anordnung sowie die lateinische Formulierung des kompletten Textes weisen deutliche Ähnlichkeit mit der Gestaltung eines Grabsteines auf. Die Einfachheit und Strenge des Blattaufbaus unterstützen diesen Eindruck, auf graphische Elemente wird vollkommen verzichtet: Auf inhaltlicher Ebene korrespondiert die Anlage mit der Strenge der Gattung der Fuge. Auch das Motto – »ad astra per aspera« – weist auf die grundlegende Anlage des Werks hin, selbst wenn diese

87 Vgl. zur Metaphorik der »Tür«, der räumlichen Übergangszone, durch die der Leser mit der Rezeption der Paratexte auf dem Weg zum Werk schreitet, v.a. Wirth, *Paratext und Text*, S. 171 ff.

88 Brahms an Rieter-Biedermann, [5. Juli 1862], BW XIV, S. 73.

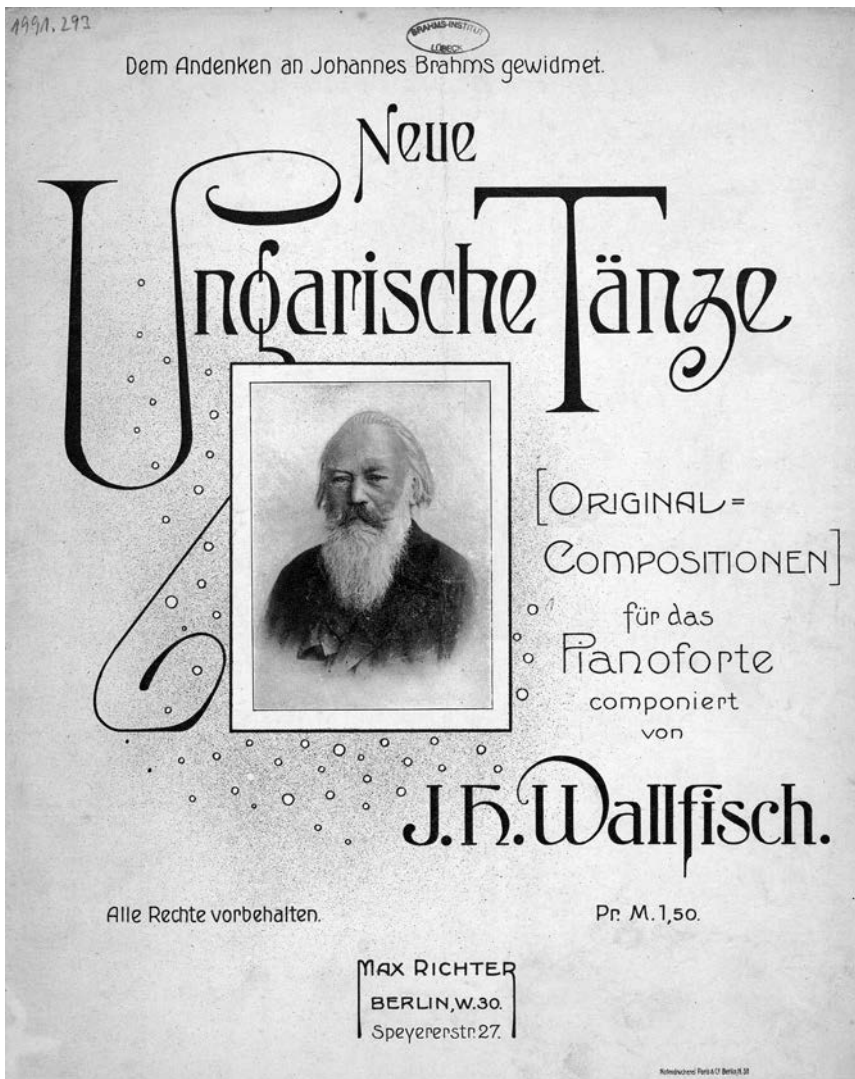
durch den in piano und in cis-Moll gehaltenen Schluss bewusst gebrochen wird. Sinnstiftend wirkt aber vor allem der Widmungstext: »In Memoriam IOANNES BRAHMS. Obiit MDCCCDXCVII A. D.« Der Tod des Widmungsträgers und das Andenken an ihn lassen die Atmosphäre der Trauer in neuem Licht erscheinen, auch dem Motto wird eine neue Bedeutungsnuance verliehen. »Ad astra per aspera«: Durch die Widmung wird zum einen die Hoffnung auf ein Leben im Jenseits für den Verstorbenen ausgedrückt. Zum anderen kann sie als Verweis auf die Bedeutung seines kompositorischen Schaffens dienen, indem er über das Zitat in die Nachfolge Beethovens gestellt wird – gleichzeitig eine ästhetische Positionierung.

Der heute vollkommen unbekannte J. H. Wallfisch, von dem nicht einmal der Vorname sicher festgestellt werden kann, widmete Brahms seine *Neuen Ungarischen Tänze* »im Andenken«.⁸⁹ Der Titel erhält seinen Sinn wiederum durch die Widmung. Denn durch sie wird unmissverständlich deutlich, in welcher Tradition sich Wallfisch bewegt: Das »Neu« wird erst in seiner Eigenschaft als intertextueller Verweis auf die Vorgängerkompositionen des Widmungsträgers Brahms verständlich. Dieser Bezugsrahmen wird durch das prominent platzierte Foto von Brahms noch verstärkt – deutlich kommt in der ikonographischen Verwertung des Widmungsträgers das merkantil motivierte Denken des werbenden Verlegers und Komponisten zum Tragen. Dass allerdings nicht immer eine Dedikation notwendig war, um die eigene Komposition über die Gestaltung der paratextuellen Elemente des Titelblatts in den Kontext des Werks eines anderen Komponisten zu stellen, zeigt das Beispiel Imre Alföldys. Die Formulierung des Titels (*Die berühmten ungarischen Tänze für Klavier*) gibt den entscheidenden Hinweis auf die *Ungarischen Tänze* WoO 1 von Brahms als Bezugspunkt. Die Verbindung über den Titelhinweis wurde als so deutlich aufgefasst, dass die direkte Nennung des Bezugsrahmens gar nicht notwendig war. Konkretisiert wurde der Titelverweis spätestens in der Übersicht des Heftinhalts: Alföldy wählte nur solche Melodien, die bereits Brahms als Grundlage seiner *Ungarischen Tänze* verwendet hatte. Im Peritext des Vorworts⁹⁰ lässt sich schließlich nachvollziehen, dass Alföldy sich kompositorisch jedoch von seinem berühmten Vorgänger abzusetzen suchte – der bewusste Verzicht auf eine Widmung wird damit im Nachhinein verständlich.

Schon früh war die Widmung als Ort der Mitteilung werkrelevanter Informationen eingesetzt worden. Doch was sich früher in ausführlichen Briefen an die (meist adligen) Widmungsträger äußerte, in denen die Vorzüge der

89 Wann sie genau erschienen sind, war nicht zu eruieren. Da die Tänze keine Opuszahl tragen, war auch keine Einordnung über wenige andere Wallfisch zuzuschreibende Kompositionen, deren Erscheinungsdatum über Hofmeister's Monatsberichte näher eingegrenzt werden kann, möglich.

90 Vgl. zur Widmung näher IV. 2. 3 *Ungarisches Kolorit*, bes. ab S. 338.



J. H. Wallfisch, *Neue Ungarische Tänze*, Berlin 1897, Titelblatt

Komposition gepriesen wurden⁹¹, hat im 19. Jahrhundert eine völlig neue Qualität: In der Kürze des Textes wird der Name des Adressaten zum Hauptinformationsträger. Dieser Wandel kann zeitlich in etwa in Übereinstimmung

⁹¹ Vgl. z. B. die ausführlichen Widmungsbriefe von Heinrich Schütz. Im Kapitel II. 4 *Der Widmungstext als Informationsträger* wird genauer auf den Gehalt und Wandel dieses Peritextes eingegangen.



Imre Alföldy, *Die berühmten ungarischen Tänze*, Berlin 1879, Titelblatt

gebracht werden mit einem fundamentalen Wandel des Widmungswesens, der mit Ausgang des 18. Jahrhunderts einsetzt.⁹² War vorher die Widmung vor allem ein Weg zur Beschaffung finanzieller Mittel, bekommt sie mit der zunehmenden Loslösung und Unabhängigkeit der Komponisten vom Hof ein

⁹² An dieser Stelle kann der Wandel nur grob skizziert werden, eine ausführlichere Betrachtung erfolgt im Kapitel I. 2. 3 dieser Arbeit.

stärker persönliches Moment. Die Zueignung eines Werks wird nun in dem Bewusstsein vorgenommen, es in den Augen der Öffentlichkeit auf immer mit einer bestimmten Person zu verbinden. Die Auswahl des Adressaten, bzw. eines Widmungswerks für einen bestimmten Adressaten, wurde deswegen genau durchdacht. Es ist diese starke Reflexion, die vermuten lässt, dass in den meisten Fällen ein (wie auch immer gearteter) Bezug des Werks zum Empfänger der Widmung vorhanden war. Deswegen fiel auch die Entscheidung, den Widmungsempfänger im Druck zu veröffentlichen, oder aber »privat« zu halten sehr bewusst. So widmete Brahms dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld seine *Klarinettensonaten* op. 120 eben nicht im Druck, sondern nur handschriftlich im Autograph. Dem Komponisten war klar, dass die Veröffentlichung einer Widmung dem Publikum einen hermeneutischen Schlüssel zum Werk gab, denn sie konnte möglicherweise die Antwort geben auf eine von Schleiermacher formulierte Frage:

»Es fragt sich, wie ist der Verf. zu dem Gedanken gekommen, woraus das Ganze sich entwickelt, d. h. welche Beziehung hat es zu seinem ganzen Leben und wie verhält sich der Entstehungsmoment in Verbindung mit allen andern Lebensmomenten des Verfassers?«⁹³

Diese Arbeit möchte also die Widmung zur Beantwortung einer neuen Fragestellung nutzen: Der Widmungstext wird in seiner paratextuellen Beschaffenheit und in der Funktion einer »Schwelle« zum eigentlichen Kerntext als Spur und Hinweis auf integrierte Bezugnahmen verstanden. Dies nicht im Sinn eines poststrukturalistischen Intertextualitätsbegriffs, sondern vielmehr im strukturalistisch-hermeneutischen Sinn der Schleiermacher-Nachfolge. Gleichzeitig wird die rein strukturalistisch-hermeneutische Aufdeckung intertextueller Bezüge allerdings überwunden: Im doppelten Rückschluss wird aus dem Widmungstext auf einen im Notentext gespiegelten intertextuellen Brahms-Bezug geschlossen, dessen Entschlüsselung wiederum zum Verständnis der Brahms-Rezeption durch zeitgenössische Komponisten beitragen soll. Die Paratextforschung wird damit in mehrfacher Weise nutzbar gemacht: für biographische sowie für rezeptionshistorische und analytische Ergebnisse.

93 Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, S. 156.

2. Zum Form- und Funktionswandel der Widmung musikalischer Werke

Eigentlich ist die Tradition der Widmung⁹⁴ ein in der Antike wurzelndes religiöses Phänomen: Die ursprüngliche, heute als Synonym zum Begriff der Widmung verwendete Bezeichnung ›Dedikation‹ ist etymologisch abzuleiten vom spätlateinischen *dēdicarē*, Kompositum aus *dicare* (kundgeben, weihen) und *de-* als Intensivum von *dicere* (reden, sagen).⁹⁵ Ausgedrückt wurde die »Widmung eines Gebäudes oder eines Gegenstandes an eine Gottheit oder eine gottähnliche Person«⁹⁶ – noch im 16. Jahrhundert wird im englischen Sprachgebrauch der religiöse Begriff »to consecrate« als Alternativbezeichnung zum (üblicheren) »to dedicate« verwendet.⁹⁷ Eine Widmung ist ursprünglich also eine Opfergabe, eine religiöse Handlung, die auch von der jüdischen und christlichen Religion übernommen wurde. In der Bibel sind in Gleichnissen einige Beispiele wie die Opferung Isaaks durch seinen Vater⁹⁸ überliefert: Der wertvollste Besitz wird durch den Gläubigen Gott geweiht – gewidmet –, um die eigene Wertschätzung und Ehrfurcht auszudrücken. Die Vorstellung, dass Gottheiten für Schutz und Segnung im Gegenzug Opfer dargebracht werden müssen, lässt sich als System von Gabe und Gegengabe, Hilfestellung und Entlohnung⁹⁹ auch auf den weltlichen Lebensbereich anwenden. Das Konzept wurde folgerichtig bereits in der griechischen Antike übertragen: Noch ohne konkrete Benennung als Widmung oder Dedikation stellten Autoren wie Hesiod (7. Jh. v. Chr.) oder Archimedes (3. Jh. v. Chr.) ihren Werken Grußworte in Form eines Briefes voran.¹⁰⁰ Die Adressaten sind meist Freunde, die auch um Kritik des vorliegenden Werks gebeten werden.

94 Um die Gegebenheiten und Besonderheiten der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts richtig einschätzen zu können, ist die Kenntnis ihrer Voraussetzungen und damit ihrer historischen Entwicklung unumgänglich. Doch der kursorische Überblick über ein so komplexes Phänomen bedarf der Beschränkung. Deswegen soll in diesem Rahmen das Augenmerk hauptsächlich auf die in der vorliegenden Arbeit untersuchte Kategorie der im Erstdruck mitgeteilten Zueignung musikalischer Werke gelegt werden.

95 Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. v. Elmar Seebold, 23., erw. Aufl., Berlin u. New York 1995, S. 165.

96 Wolfgang Leiner: Art. »Dedikation«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 1994, S. 452–457, hier S. 452.

97 Adrian Room: *Bloomsbury Dictionary of Dedications*, London 1990, S. xi. Auch im heutigen Sprachgebrauch wird »to consecrate« im religiösen Kontext noch mit der Hauptbedeutung »weihen« oder »heiligen« verwendet.

98 Gen 22,1–19.

99 Vgl. zur Anwendung dieses Konzepts noch im 19. Jahrhundert das Kapitel II. 3. 1 dieser Arbeit.

100 Vgl. zur Entwicklung der Widmung in der Antike u. a. Christian Schöffel: *Martial, Buch 8. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar* (= Palingenesia, Bd. 77), Stuttgart 2002.

Bereits zwischen dem 1. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. bildet sich neben der Adressierung an Freunde und Gleichgesinnte aber auch die später so wichtige Gönnerwidmung heraus: In der Hoffnung auf finanzielle und ideelle Unterstützung werden meist adligen Förderern und einflussreichen Politikern Werke zugeeignet. Heute wird als Inbegriff der Kunstförderung jener Epoche Gaius Cilnius Maecenas (ca. 70–8 v. Chr.), der Namensgeber des Mäzens und des Mäzenatentums, verstanden. Der Begriff des Mäzenatentums ist über seine Person unter anderem rekurrierend auf das Widmungswesen entstanden, Maecenas gilt als Archetyp des Adressaten, der für empfangene Zueignungen eine finanzielle oder materielle Belohnung zahlte.¹⁰¹ Wie fest sich das einstmals religiöse Konzept in der Folgezeit in der säkularen Lebenswelt verankert, ist auch an der Herausbildung eines weltlichen Synonyms zum religiösen Begriff der Dedikation zu sehen – das später umgekehrt in den religiösen Bereich übernommen wird: Noch vor dem 9. Jahrhundert taucht im deutschen Sprachgebrauch der Begriff »widmen« in der Ursprungsbedeutung »mit einer Schenkung ausstatten« in der Literatur auf.¹⁰² Im Spätmittelalter bildet sich in synonyme Bedeutung zusätzlich das Kompositum »zueignen« in seiner Ursprungsform »zeigen geben« heraus.¹⁰³

2.1 Die Widmung in der Frühzeit des Notendrucks: Aufstieg der Gönnerwidmung

Neu ist die Praxis der Widmung zum Zeitpunkt der Erfindung des Buch- und Notendrucks also nicht, wird sie doch seit Jahrhunderten im Rahmen von

101 Nachdem Horaz 35 v. Chr. Maecenas sein erstes Satirenbuch gewidmet hatte, schenkte dieser ihm ca. 33 v. Chr. »gleichsam als Gegengeschenk für die Widmung« ein Gut in den Sabiner Bergen. Vgl. Q. Horatius Flaccus: *Satiren*, erkl. von A. Kießling, 7. Aufl. hg. v. R. Heinze, Berlin 1959, S. 297. Der Begriff des »Mäzenatentums« wird angelehnt an diesen Urtypus der Kunstförderung seit dem 16. Jahrhundert als Bezeichnung des kunstfördernden Gönnerturns verwendet, vgl. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, S. 548.

102 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, S. 889: »(< 9. Jh.). Mhd. widemen, ahd. widamen »ausstatten« zu ahd. widamo »Aussteuer«. [...] Ausgangsbedeutung ist also »mit einer Schenkung ausstatten, mitgeben.«

103 *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XVI, begründet von Jakob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1974, Sp. 334. Ursprünglich in der Bedeutung einer rechtskräftigen, eindeutigen Überweisung von Besitz wird es schon früh auch in der Bedeutung von weihen, »etwas der Gottheit, ihrem Heiligthum oder Dienst förmlich übergeben« (ebd.) verwendet. Der Terminus »zueignen« nimmt also in seiner Übertragung vom weltlichen in den religiösen Bereich genau den umgekehrten Weg wie sein heutiges Synonym »dedizieren«. Nach Grimms Wörterbuch nimmt die Verwendung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Bedeutung »widmen« ab (ebd., Sp. 337). In den Widmungstexten an Brahms lässt sich diese Tendenz allerdings nicht ohne weiteres ablesen; immerhin wird eine Form von »zueignen« in einem Viertel der Fälle, nämlich 23 Mal, verwendet.

handschriftlichen Zueignungen eines Manuskripts verwendet. Deswegen ist es nur folgerichtig, dass ihr schon in der Frühzeit des Musikdrucks eine wichtige Rolle zukam. Während allerdings im Bereich der Literatur die humanistische Freundschaftswidmung an Gleichgesinnte im Rückgriff auf antikes Gedanken- gut einen erneuten Aufschwung erfährt, wird bei Kompositionen ganz im Sinn des Mäzenatentums bevorzugt die Möglichkeit genutzt, durch Dedikationen an Gönner die eigene Arbeit finanziell abzusichern.

Die Entlohnung konnte dabei sowohl Folge als auch Voraussetzung einer Widmung sein. Einerseits konnte der Widmende nach Annahme der Dedikation auf ein Geschenk des Adressaten als Entlohnung für die erwiesene Ehre hoffen. Diese materielle Remuneration war zwar nicht vorgeschrieben, ist aber insgesamt als üblich zu bezeichnen. So erhielt der venezianische Priester und Komponist Marc' Antonio Mazzone (1556–1626), nach der Bitte um die Erlaubnis, sein *Primo libro delle canzoni a quattro voci* (1591) Herzog Vincenzo Gonzaga¹⁰⁴ widmen zu dürfen, 28 Scudi, um die entstandenen Druckkosten zu decken.¹⁰⁵ Doch mussten die erwarteten Vorteile nicht in jedem Fall finanzieller Art sein: Auch ideelle Förderung, die Erwartung allgemeiner Protektion etwa, die erhoffte Empfehlung an potentielle Arbeitgeber oder die Verbindung des Werks mit einem berühmten Namen als Werbung und zum Schutz desselben¹⁰⁶ sind häufige Widmungsgründe. Andererseits ist auch die Zueignung als Dank für bereits erhaltene Hilfestellungen bekannt. Das betrifft bereits den frühesten Druck polyphoner Musik überhaupt: Dem ersten Buch der *Harmonice musices odhecaton* von 1501 ist sogar eine Doppelwidmung vorangestellt. Sowohl der zuständige Verleger Ottaviano Petrucci¹⁰⁷, als auch Gönner Bartolomeo Budrio¹⁰⁸ wenden sich in Widmungsbriefen vom 15. Mai 1501 an den venezianischen

104 Vincenzo Gonzaga (1562–1612) war 1587–1612 Herzog von Mantua. Als Förderer der Künste holte er z. B. Claudio Monteverdi und den Maler Rubens an seinen Hof.

105 Vgl. Jane A. Bernstein: *Financial Arrangements and the Role of Printer and Composer in Sixteenth-Century Italian Music Printing*, in: *Acta Musicologica* 63/1 (Januar–April 1991), S. 39–56; hier S. 49.

106 Da es kein Urheberrecht gab, war der Nachdruck von Werken, auch in veränderter Form, nicht verboten. Die Widmung an eine hochgestellte Persönlichkeit bot dem Werk insofern Schutz, als zu grobe Entstellungen des Werktexts vom Widmungsträger als Beleidigung seiner Person aufgefasst werden konnten. Deswegen wurden sie meist vermieden.

107 Ottaviano Petrucci (1466–1539) ist der Erfinder des Musikdruckes mit beweglichen Metalllettern und gilt mit dem erwähnten ersten Buch der *Harmonice musices odhecaton* gemeinhin auch als Begründer des Drucks polyphoner Musik.

108 Bartolomeo Budrio, dessen Leben fast gänzlich im Dunkeln liegt, hat Petrucci wohl den Kontakt zu Donato vermittelt. Anders als oft angenommen, ist Budrio nicht zweiter Widmungsadressat, sondern selber Verfasser eines Briefes, der zwischen Empfehlungs- und Widmungsschreiben angesiedelt ist. Der Text ist in einer englischen Übersetzung wiedergegeben bei Gustav Reese: *The first Printed Collection of Part-Music (The Odhecaton)*, in: *The Musical Quarterly* 20/1 (Januar 1934), S. 39–76, hier S. 50f.

Patrizier und Diplomaten Girolamo Donato (1457–1511), der durch finanzielle Unterstützung die Entwicklung der neuartigen Drucktechnik und damit den Druck der *Harmonices* ermöglicht hatte. Beide Widmungstexte sind, wie im 16. Jahrhundert üblich, in lateinischer Sprache verfasst und nach allen Regeln rhetorischer Kunst gestaltet. Der Dank für die gewährte Hilfe ist hauptsächlich inhaltlicher Topos – in der ersten Widmung eines gedruckten Musikwerks wird damit eine Widmungsfunktion aufgezeigt, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen von den ersten religiösen Dankopfern bis über die Zueignungen an Brahms hinaus als wichtig erweisen wird.

Die Nutzung der Widmung zur Finanzierung eines Drucks und die üblichen Umstände der Veröffentlichung von Kompositionen spiegeln sich in der Frühzeit des Notendrucks in einem erweiterten Personenkreis, der für die Zueignung verantwortlich zeichnen konnte. Anders als in späteren Zeiten hatte im 16. Jahrhundert üblicherweise nicht allein der Komponist das Privileg, sein Werk einem Gönner zuzueignen. Die Widmung nahm vielmehr grundsätzlich derjenige vor, der das finanzielle Risiko der Drucklegung trug¹⁰⁹, im Fall des Sammeldrucks *Harmonice musices odhecaton I* also der Verleger Ottaviano Petrucci. Aber auch Bearbeiter und anderweitig mit dem Druck verbundene Personen hatten das Recht zu widmen. Wenn in der Frühzeit des Drucks musikalischer Werke der Komponist gleichzeitig als Aussteller einer Widmung fungierte, handelte es sich dementsprechend meist um sogenannte »Kommissionsdrucke«, die vom Autor in finanzieller Selbstverantwortung veröffentlicht wurden. Trotzdem erhofften auch sie sich nicht nur Unterstützung finanzieller oder materieller Art: Palestrinas Dedikation des *Missarum Liber Secundus* (1567) an den spanischen König Philipp II. kann durchaus auch als kirchenpolitische Positionierung verstanden werden¹¹⁰, während Claudio Monteverdis erstes Madrigalbuch (1587) wohl in der Absicht, Eingang in politisch einflussreiche Kreise der Veroneser Gesellschaft zu gewinnen, an Marco Verità¹¹¹ adressiert ist. Der Kreis potenzieller Widmender ist allerdings nur während einer recht kurzen Episode derart umfassend. Bereits um 1530/1540 beginnt die Bedeutung der Verlegerwidmung zu schwinden und wird zunehmend von der bis zur Gegenwart üblichen Komponistenedikation verdrängt. Zum einen liegt

109 Vgl. Bernstein, *Financial Arrangements*, v. a. S. 45.

110 Es ist anzunehmen, dass Palestrina die Widmung in der Hoffnung auf eine Stellung am spanischen Hof vornahm, doch ist die Wahl des Widmungsträgers der vier- bis sechsstimmigen Messen auch in ihrer möglichen Verortung im kirchenpolitischen Kontext interessant: Philipp II. hatte sich besonders in der Schlussphase des Tridentinischen Konzils zugunsten der polyphonen Musik eingesetzt. Vgl. Michael Heinemann: *Giovanni Pierluigi Palestrina und seine Zeit*, Laaber 1994, S. 71.

111 Graf Marco Verità aus Verona war bekannter musikalischer Patron seiner Heimatstadt und ist der erste Widmungsträger eines Werks von Monteverdi außerhalb seiner Heimat Cremona.

dies an der Zunahme von Individualdrucken, die vom Komponisten initiiert und finanziert wurden¹¹², zum anderen ist es der Ausdruck eines neuen kompositorischen Selbstverständnisses: Der Drucker wird nicht mehr als – handwerklicher – Urheber der Veröffentlichung angesehen, der Verleger gilt nicht mehr als alleiniger Eigentümer des Werks. Beide Rollen übernimmt der zunehmend aus der Anonymität heraustretende Komponist als kreativer Schöpfer der Werke.¹¹³

Doch auch der Kreis möglicher Adressaten ist im 16. Jahrhundert weit gefasst. In späteren Jahrhunderten wegen des Exklusivitätsanspruchs unmöglich, konnte in dieser Periode ein Werk nicht nur mehrere Widmungen an einen Adressaten beinhalten¹¹⁴, sondern auch parallel Zueignungen an verschiedene Personen tragen. Es sind allerdings Ausnahmefälle, bei denen genau Wichtigkeit und sozialer Stand der Adressaten unterschieden wurden. Ein Beispiel ist Homerus Herpols *Novum et insigne opus musicum, in quo textus Evangelium totus anni [...] exprimitur* (Nürnberg 1565). Der erste Adressat, Otto Truchsess von Waldburg (1514–1573), Kardinal und Bischof von Augsburg, ist finanzieller Unterstützer des Druckes, während der zweite Adressat, Johann Egolf von Knöringen¹¹⁵, wohl den Kontakt zum Verleger, aber auch zwischen dem Komponisten und dem späteren Gönner von Waldburg hergestellt hatte.¹¹⁶

Schon in der Anfangszeit des Notendrucks stellte die Widmung musikalischer Werke jedenfalls nicht die Ausnahme, sondern viel eher die Regel dar. »Dedications become the norm«¹¹⁷, das Phänomen wird zur Institution – dies ist auch an der schon in der Frühzeit einsetzenden Konventionalisierung der Abläufe anlässlich eines Widmungsaktes erkennbar, die bis in die Brahms-Zeit gültig sind.¹¹⁸ So musste der Widmende beim Adressaten die Erlaubnis zur Dedikation einholen, dieser hatte damit die Möglichkeit, unangebrachte Zueignungen abzulehnen. Sogar der Text der zu veröffentlichenden Widmung musste im Vorhinein genehmigt werden.¹¹⁹ Dadurch war gewährleistet, dass der

112 Vgl. Demmy Verbeke: »*Ergo cape et canta sanctos quos fecimus hymnos*«. Preliminaries in sixteenth-century motet editions by composers from the low countries, in: Bossuyt u. a., »*Cui dono lepidum novum bellum?*«, S. 51.

113 Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden*, S. 361.

114 Vgl. die erwähnte Doppelwidmung des *Odhecaton musicale I* an Girolamo Donato.

115 Johann Egolf von Knöringen (1537–1575), Schüler der Humanisten Glareanus und Johann Hartung und nach dem Tod des Bischofs Otto Truchsess von Waldburg ab 1573 dessen Nachfolger. Vgl. Friedrich Roth: Art. »Johann Egolf von Knöringen«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 50 (1905), S. 683–684.

116 Vgl. Nele Gabriëls: *Reading (between) the lines: what dedications can tell us*, in: Bossuyt u. a., »*Cui dono lepidum novum bellum?*«, S. 78f.

117 Vgl. Thomas Schmidt-Beste: *Dedicating Music Manuscripts: On Function and Form of Paratexts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Sources*, in: Bossuyt u. a., »*Cui dono lepidum novum bellum?*«, S. 86.

118 Vgl. zur Thematik der Widmung als kommunikativer Akt ausführlich das Kapitel II. 2.

119 Schramm, *Widmung*, S. 22.

Name des Bewidmeten nur mit von ihm genehmigten Werken in Verbindung gebracht wurde. Doch auch bei Annahme der Dedikation war das immer wieder erwähnte Überreichen eines Dankgeschenks keine zu erfüllende Pflicht, sondern blieb Konvention und damit im Grunde freiwillig.

2.2 Kontinuität und Wandel: Die Blütezeit der Gönnerwidmung

Die skizzierte Entwicklung setzte sich in der Folge bruchlos fort. Weiterhin wurden bis auf wenige Ausnahmen¹²⁰ elaborierte Widmungsbriefe an adlige Gönner gerichtet, nun meist vom Komponisten selber.¹²¹ Immer noch spielten Schutz und Förderung, beispielsweise zur Druckfinanzierung, die wichtigste Rolle bei der Auswahl der Adressaten: Heinrich Schütz bedankte sich im Widmungsbrief der *Symphoniae Sacrae III* bei seinem Dienstherrn und Widmungsträger, dem Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen (1585–1656), für »bewilligte gnädigste Mittel wordurch [sic] die Publicirung oder Auslassung meiner Musicalischen Arbeit hinfüro auch weiter gefördert und derer Verlag erleichtert werden kan.«¹²²

Die Widmung eines Werks war, wie schon im 16. Jahrhundert, meist selbstverständlich; es stand für die Komponisten »nicht die Entscheidung, ob sie ihr Werk widmen sollen, sondern die Überlegung, wem sie ihr Werk zuschreiben können [...] am Anfang des Dedikationsverfahrens.«¹²³ Ein weiteres Mal sei aus einem Widmungsbrief von Heinrich Schütz zitiert:

»Als nach vollbrachter Ausfertigung gegenwärtigen meines geringfügigen doch verhoffentlich wohlnutzbarlichen Werckleins ich meine Gedancken hin und her gerichtet

120 Heinrich Schütz widmete seine *Geistliche Chormusik* SWV 369–397 dem Bürgermeister und Rat der Stadt Leipzig – auch bei ihm allerdings ein singuläres Ereignis. Bei anderen Komponisten, wie z. B. Michael Praetorius, ist sogar überhaupt keine Widmung an Bürgerliche bekannt. Vgl. Walter Engelhardt (Bearb.): *Generalregister* (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Bd. 21), Wolfenbüttel u. Berlin 1960, S. 121.

121 Einschränkungen gibt es allerdings noch bis mindestens zum Ende des 18. Jahrhunderts: Ignaz Pleyel richtete beispielsweise die Widmung eines Drucks Haydn'scher Streichquartette an Napoleon. Und noch 1784 eignete der Verleger Christoph Torricella die Erstausgabe von Wolfgang Amadeus Mozarts KV 333 (315c) etc. Therese Johanne Gräfin von Cobenzl, geb. Gräfin de Montelabate (1755 bis nach 1794) zu. Die Adressatin der ebenfalls vom Verleger verantworteten Zueignung des Erstdrucks von Mozarts KV 265 (300e) war 1785 Josepha Auernhammer (1758–1820). Vgl. Gertraut Haberkamp: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Textband* (= Musikbibliographische Arbeiten, Bd. 10/1), Tutzing 1986, S. 41.

122 Zit. n. Erich H. Müller: *Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften*, Regensburg [1930], S. 201–204.

123 Schramm, *Widmung*, S. 17. Die hier in Bezug auf literarische Werke getroffene Aussage lässt sich in vergleichbarem Maß auch auf Drucke von Kompositionen beziehen.

und bey mir erwogen weme solche meine eigentlich zu dem Chor gerichtete Arbeit ich dediciren und zuschreiben möchte habe ich nach gehaltenen meines Gemüthes Berathschlagung endlichen doch befunden daß sie niemandten billicher als meinen Hoch- und Vielgünstigen Herren zu offeriren mir gebühren wollen.«¹²⁴

Obwohl Schütz seine *Geistliche Chormusik* SWV 369–397 als »eigentlich zu dem Chor gerichtete Arbeit« verstand, war die Widmung an einen anderen Adressaten – der indirekt natürlich trotzdem mit dem hier angesprochenen Thomanerchor aus Leipzig in Verbindung stand – selbstverständlich und unproblematisch. An der Formulierung wird deutlich, dass die Person des Auftraggebers oder Inspirators und des Widmungsträgers nicht in jedem Fall zusammenfallen mussten. »Komponiert für« heißt im Kontext des 17. Jahrhunderts nicht automatisch »gewidmet«, der Widmungsträger musste umgekehrt nicht der Initiator oder Inspirator des ihm zugeeigneten Werks sein. Falls beide Personen zusammenfielen, wurde dies oft durch eine entsprechende Formulierung angedeutet. Die später u. a. bei Beethoven¹²⁵ übliche Widmungsformulierung »composée et dédiée« hat also einen historischen Hintergrund: Sie rührt aus einer Zeit der oftmals pragmatischen Gönnerwidmung, in der Komposition und Dedikation noch stärker getrennt waren. Es wird zu zeigen sein, dass sich diese Einstellung in der Folgezeit umfassend ändert.

Neben diesen Konstanten hatte sich eine grundlegende Veränderung schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts durchgesetzt: Der bislang meist lateinische Widmungstext¹²⁶ wurde nun in der jeweiligen Landessprache verfasst. Die früheste bekannte volkssprachliche Widmungsabhandlung stammt freilich bereits aus dem 16. Jahrhundert, es ist die 1536 erschienene italienische Dedikation von Adrian Willaerts *Liber quinque missarum* an Alessandro de' Medici, Fürst von Florenz (1510–1537).¹²⁷ Zu dieser Zeit noch absolute Ausnahme, beginnt sich die volkssprachliche Widmung im Laufe des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zumindest für weltliche Musikdrucke durchzusetzen, auch Monteverdis schon

124 Widmungstext der *Geistlichen Chormusik* SWV 369–397 an den Rat der Stadt Leipzig. Zit. n. Müller, *Schütz-Briefe*, S. 190–192.

125 Ein Beispiel ist die 4. *Sinfonie B-Dur* op. 60, »composée et dédiée à Mons^r. le Comte d'Oppersdorff par LOUIS van BEETHOVEN«.

126 Latein wurde in den vorangegangenen Jahrhunderten als *lingua franca* besonders in der offiziellen Kommunikation (dazu zählte auch die Widmung) mit höhergestellten Personen als die übliche Sprache angesehen. Auch hier bestätigen jedoch Ausnahmen die Regel. Antonio Gardanos Widmungsbrief der 1566 erschienenen Sammlung *Di Cipriano de Rore il quinto libro di madrigali a cinque voci* an Herzog Ottavio Farnese ist z. B. auf Italienisch verfasst.

127 Die Widmung ist nicht von Willaert selbst, sondern vom verantwortlichen Verleger Francesco Marcolini da Forlì. Sie ist zit. in Franz Xaver Haberl: *Messen Adrian Willaert's, gedruckt von Franc. Marcolini da Forli*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* III/6 (1871), hg. v. der Gesellschaft für Musikforschung, S. 82 f.

erwähnter Widmungsbrief zum ersten Madrigalbuch an Marco Verità erschien auf Italienisch.¹²⁸ Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist die Verwendung der Muttersprache in den meisten Fällen zur Norm geworden, für Heinrich Schütz war deutsch die übliche Sprache der Widmungsbriefe: Nach seinem ersten Werk im Druck, den *Italienischen Madrigalen* SWV 1–19, deren Widmung an Landgraf Moritz von Hessen-Kassel, passend zum Ausstellungsort Venedig, auf Italienisch verfasst ist, ist nur eine einzige Ausnahme bekannt. Es sind die lateinischen Motetten *Cantiones Sacrae* SWV 53–93, die, korrespondierend zur Gattung, dem Fürsten Hans Ulrich von Eggenberg¹²⁹ mit lateinischem Text dediziert sind. Auch sonst wurde die Sprache oft in Abhängigkeit vom Inhalt der Komposition gewählt. Michael Praetorius verfasste dementsprechend lateinische Zueignungen für die fünf Ausgaben seiner lateinischen Psalmen, Motetten, Messen, Hymnen, Gesänge und Magnifikats. Bei seinen Werken in deutscher Sprache, z. B. den neun Teilen der *Musae Sioniae: Deudsche [sic] Psalmen und geistliche Lieder*, sind dagegen grundsätzlich auch die Dedikationen auf Deutsch gehalten.¹³⁰

Johann Sebastian Bach ist in seinen Widmungsgepflogenheiten ebenfalls der Gönnerwidmung verpflichtet. Anders als die Generation seiner Kinder steht er noch ganz in der Widmungstradition des 17. Jahrhunderts. Werke wie die *Kunst der Fuge* BWV 1080 (Adressat: König Friedrich der Große) oder die *Brandenburgischen Konzerte* BWV 1046–1051 (an Christian Ludwig, Markgraf von Brandenburg) tragen Widmungen an hochgestellte Persönlichkeiten, von denen sich Bach durchaus einen Vorteil erhoffte: »Im übrigen, mein Gnädigster Herr, bitte ich Eure Königliche Hoheit untertänigst, die Güte haben zu wollen, mir weiterhin wohl beigetan zu sein [...]«. ¹³¹ Die Auswahl seiner Widmungsadressaten lässt keine zeituntypischen Besonderheiten erkennen. Die Empfänger sind, wie seit langem üblich, fürstliche Auftraggeber und Dienstherren, denen Bach zu Dank verpflichtet war. Einzig die geringe Anzahl seiner Widmungen ist

128 Allein bei Drucken von Messen war dagegen auch nach 1650 der Widmungstext meist auf Latein abgefasst, vgl. Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden*, S. 1.

129 Hans Ulrich von Eggenberg (1568–1634) war Hofkammerpräsident und Ratgeber Ferdinands II. und damit einer der einflussreichsten Männer am kaiserlichen Hof in Wien. Der Widmungsbrief ist abgedruckt in Müller, *Schütz-Briefe*, S. 75–77.

130 Vgl. den lateinischen Widmungsbrief des *Musarum Sioniar: Motectae et Psalmi Latini* (1607) an Heinrich Julius. Die deutschen Widmungsbriefe der ersten vier Teile der *Musae Sioniae: Deudsche Psalmen und geistliche Lieder* gehen an: Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1. Teil, 1605); Hedwig, Herzogin und Kurfürstin zu Sachsen (2. Teil, 1607); Ernst, Graf zu Holstein, Schaumburg und Sterneberg (3. Teil, 1607); Friedrich, Pfalzgraf bei Rhein (4. Teil, 1607). Es wurden die Digitalisate der Exemplare der Königlichen Bibliothek, Kopenhagen unter http://www.kb.dk/en/nb/samling/ma/digmus/pre1700_indices/praetorius.html eingesehen (letzter Zugriff am 16. November 2011).

131 Aus dem Widmungsbrief der *Brandenburgischen Konzerte* an Christian Ludwig, Markgraf von Brandenburg vom 24. März 1721.