



Musik und Wissenschaft Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



» ... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel	14
Einleitung	17
Autor*innen	20
 David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters	27
 Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts	51
 Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina	71
 Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren	113
 Katelijne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i>	129
 Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München	157
 Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799)	167
 Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe	187
 Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption?	
Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i>	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864)	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen.	
Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«.	
Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis	
des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen	
aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske«	
von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i>	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung	
in Instrumentalwerken Béla Bartóks	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die	
Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn	499
Register	505

»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«. Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis *

Theresa Henkel

1872 erschien im Verlag Kistner in Leipzig eine Edition von 30 Sonaten Domenico Scarlattis. Diese Sammlung, herausgegeben von Carl Ludwig Albert Banck, der zu der Zeit in Dresden als Musikkritiker, Komponist und Pädagoge bekannt war, reiht sich aufgrund ihrer Beschaffenheit in eine facettenreiche Editionspraxis im 19. Jahrhundert ein. Den Anfang dieser lebendiger werdenden Rezeption der barocken Klaviermusik von Scarlatti machte Carl Czerny mit seiner Ausgabe von 200 der insgesamt über 550 Sonaten, die ab 1838 in Leipzig bei Tobias Haslinger erschienen. Sucht man nach Gemeinsamkeiten der Editionen von Banck und Czerny, stößt man schnell an seine Grenzen, denn sie ähneln sich weder in Umfang, Struktur, Auswahl oder dem Grad der Bearbeitung des zugrundeliegenden Notentextes. Gerade im letzten Punkt näherte sich Banck dagegen an einen anderen Bereich der Editionspraxis im 19. Jahrhundert an, der eben nicht von Seiten der Komponisten, Musikpädagogen oder musiktheoretisch Schaffenden bedient, sondern maßgeblich auch von Interpreten und professionellen Musikern selbst geprägt wurde. Zwei bekannte Beispiele sind Clara Schumanns Edition von 20 Sonaten Scarlattis und Hans von Bülow's etwas spätere Ausgabe mit 18 Sonaten – gruppiert zu drei Suiten mit je sechs Sätzen.¹ Sie beide repräsentieren wiederum unterschiedliche Schlagrichtungen, denn Schumanns Heft kann aufgrund der historisch korrekten Wiedergabe des »originalen« Notentextes² den heutigen Anforderungen einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe standhalten, wogegen Bülow's Veröffentlichung in die Kategorie ausgesprochen umfangreicher Bearbeitungen zu verorten ist. Zentrale Aspekte dieser zweiten Richtung waren die subjektive Interpretation der musikalischen Quellen, deren möglichst verständliche Aufbereitung für Schüler*innen wie professionelle Interpret*innen und schließlich eine Vergrößerung des musikpraktischen Bestands. Zu

* Ich danke den Herausgeber*innen für ihre aufmerksame Lektüre und wichtigen Hinweise.

¹ Schumanns Edition ist vermutlich in den 1860er-Jahren bei Breitkopf & Härtel erschienen. Vgl. <mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=schui819.html> (Stand: 17.3.2020); Domenico Scarlatti, *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke in Form von Suiten gruppiert. Kritisch bearbeitet und mit einem Vorwort*, hrsg. von Hans von Bülow, Leipzig [1864].

² Scarlattis über 550 Sonaten sind nur in Abschriften durch Kopisten überliefert; autografe Manuskripte sind nicht bekannt und hat es vermutlich nie gegeben. Vgl. dazu Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, München 1972.

dieser zweiten Editionsform wäre Bancks Scarlatti-Sammlung am ehesten zu rechnen, wie am Ende dieses Beitrags deutlich wird.

Darüber hinaus muten das in den Quellen des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffende Schlagwort der »Bereinigung« und die teils fragwürdigen »Verbesserungen«, die über die Korrektur offensichtlicher Satzfehler hinausgehen, mehrerer Satzstellen etwas übergriffig an, doch wurde dies von Zeitgenossen eher als legitime Form der Publikation bewertet. Heutzutage sind derartige Ausgaben bekannt als romantisierte, überfrachtete Editionen, doch können sie unter der Betitelung als »instruktive Ausgaben«³ interessante Einblicke in die Musik- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts und bezogen auf die musikalische Editionspraxis wichtige Anhaltspunkte für die Entwicklung eines musikalischen Kanons bieten. Gleichzeitig ist die Auseinandersetzung mit derartigen Publikationen eng verknüpft mit Fragen beispielsweise darüber, was die Musik bzw. ein bestimmtes Werk überhaupt ausmacht. Ist es vermessen, als Interpret und professioneller Pianist wissentlich »verbessernd« in den Notentext einzugreifen? Die Frage mag aus heutiger Perspektive beinahe überflüssig wirken, doch wurde sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts und der dort einsetzenden Verbreitung von Musik durch Editionen nicht einmal ernsthaft kritisch diskutiert, sondern teils sogar unter dem Leitgedanken von »Wissenschaftlichkeit« – was auch immer darunter nun verstanden wurde – praktiziert. Auch dazu finden wir bei von Bülow ungemein wichtige Hinweise.⁴

Anknüpfend an die Frage nach Kanonisierungsprozessen durch Notentexte ist außerdem die Beschäftigung mit dem kulturellen Gedächtnis von Bedeutung. Dieser Forschungsbereich greift der musikwissenschaftlichen Perspektive insofern unter die Arme, als sie damit Aussagen über Mechanismen von Erinnerung und Gedächtnis im Kontext von musikalischen Editionen treffen kann. Unter diesem Aspekt ist zu fragen, welchen Rollen eine Edition bei der Erhaltung und Verbreitung von Kunstwerken spielen kann.

Zwar gelten Editionen in der Art von Bancks Scarlatti-Herausgaben heute als Beispiele für teils umfangreiche Bearbeitungen, doch wurden sie im Kontext ihrer Entstehungsjahre keineswegs als solche betrachtet. Gründe hierfür sind in einem seinerzeit weit offeneren Verständnis von Kunstwerken zu suchen, was besonders bei Banck zu finden ist. Denn er tritt trotz zahlreicher Anpassungen nicht als kompositorischer Bearbeiter in den Vordergrund, sondern zieht sich in der Rolle des Herausgebers zurück. Dies wiederum ist dadurch zu erklären, dass Banck trotz subjektiver Auswahl, Strukturierung und Modifikationen des Notentextes die musikhistorische Bildung seiner Schüler sowie des Publikums als maßgebliches Ziel seiner Editionen ansah.

Bevor auf die genannten Aspekte im Kontext einer Edition im Allgemeinen Bezug genommen wird, gilt es zu klären, welche Werke Carl Banck überhaupt als musikhistorisch relevant erachtete und welches Netz an Editionen sich um seine Ausgabe der Scarlatti-Sonaten herum spinnen lässt.

3 Zum Begriff der instruktiven Ausgaben vgl. Vasiliki Papadopoulou, »[...] über die outrirte, willkürliche Bezeichnung«: Joseph Joachim und die instruktiven Ausgaben des 19. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Interpretationsforschung«, in: *Die Musikforschung* 73 (2020), S. 17–30.

4 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999, S. 160–172.

Exkurs: Carl Bancks editorische Tätigkeiten

Zu Beginn des Jahres 1864 trat Carl Banck in Dresden mit seiner Bearbeitung *Zweier Liebeslieder für eine Singstimme* von Alessandro Scarlatti (»Toglietemi la vita ancor«, dt. »Nehmt denn auch hin das Leben mein!« und »O cessate di piagarmi«, dt. »Ach hört auf in mir zu wühlen«) erstmals als Herausgeber einer musikalischen Edition in Erscheinung.⁵ Die Publikation betreute Bartholf Senff, der neben Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann auch einige Kompositionen Bancks im Verlagskatalog listete und als Herausgeber der *Signale für die musikalische Welt* zumindest sporadisch mit dem Dresdner Kritiker in Kontakt gewesen sein muss, da er gelegentlich Bancks Konzert- und Opernrezensionen aus dem *Dresdner Journal*⁶ in seiner Musikzeitschrift wieder abdrucken ließ.

Die genannte Ausgabe mit zwei Liedern von Scarlatti zeigt exemplarisch, dass Banck sich offenbar ein musikpädagogisch orientiertes Repertoire für den Gesangsunterricht anlegen wollte. In diesem Fall garantierte er seinen Gesangsschülern die Textverständlichkeit, wie aus der zweisprachigen Einrichtung mit italienischem Original und eigener deutscher Übersetzung ersichtlich wird. Banck stellte den Liedern allerdings kein erläuterndes Vorwort voran. Besonders interessant ist hierbei, dass er scheinbar dem Bitten seines guten Freundes Adolph von Henselts, der mit Banck einen regen Briefkontakt pflegte und bei dessen Vorhaben auch beratend zur Seite stand,⁷ im Vorfeld der Publikation nachkam und die Textvorlage in der Art umdichtete, dass sie »für die Jugend passend« war.⁸ Nichtsdestoweniger wurde diese Ausgabe nachweislich nicht nur für den Unterricht, sondern auch für die Aufführung im Konzert verwendet, wie aus einer Anzeige in den *Signalen für die musikalische Welt* hervorgeht:

In der zweiten Soiree des Herrn Wilhelm Speidel am 19. Jan. erregten besonders die von Carl Banck vor Kurzem herausgegebenen »Liebeslieder« von [Alessandro] Scarlatti großes Interesse, sie wurden von Herrn Wallenreiter mit ächtem Gefühl und charakteristischem Ausdruck ergreifend vorgetragen. [...] Banck hat sich kein kleines Verdienst dadurch erworben, diese Kunstgebilde ans Licht gezogen zu haben, er hat die Lieder mit seinem Geschmack, mit Geschick und Verständniß bearbeitet und zugänglich gemacht.⁹

Der Hinweis, dass Banck diese bis dato unbekannten Stücke »ans Licht gezogen« habe, deutet bereits einen grundlegenden Aspekt seiner Auswahl zu edierender Stücke an, welcher in den kommenden Jahren beibehalten werden sollte. Er schloss daran weitere Bearbeitungen an wie jene »nach dem Original-Manuscript« oder solche nach anderen Quellen, worunter *Ein*

5 Am 13. Januar 1864 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Neue Folge angezeigt.

6 Das von Gotthelf Teubner 1846 gegründete *Dresdner Tageblatt* wurde ab April 1848 unter dem Namen *Dresdner Journal* weitergeführt.

7 Vgl. die Briefedition *Adolph von Henselts Briefe*, hrsg. von Gebhard Kindl, Schwabach 2010.

8 Ebd., S. 323 f.

9 *Signale für die musikalische Welt* 7 (29. Januar 1864), S. 96. Senff berücksichtigte auch bei nachfolgenden Interpretationen stets den Hinweis auf Bancks Edition, was darauf schließen lässt, dass er dem Dresdner Kritiker gegenüber besonders positiv gestimmt und an seiner fortwährenden Bekanntmachung interessiert war.

deutscher Liederkrantz aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627–1650 mit Werken von Heinrich Albert, Gabriel Voigtländer und Johann Nauwach (spätestens 1865 erschienen) besonders auffällt. In diesem Falle griff Banck weder auf Manuskripte noch Autografe zurück, sondern ausschließlich auf Drucke, die im Vorwort der Edition aufgelistet sind:¹⁰ *Arien* (Albert, Königsberg 1628–1630), *Allerhand Oden und Lieder* (Voigtländer, Lübeck 1650; Erstausgabe Sorau 1642) und *Teutsche Villanellen* (Nauwach, Dresden 1627). Dieser Aspekt der »Kopie von der Kopie« spielt bei der Betrachtung von Original und Kopie im Kontext des kulturellen Gedächtnisses und der Materialität von Musik eine Rolle (s. unten).

Hinsichtlich Bancks Auswahl von Werken, die er für Publikationen vorsah, liefern die genannten Editionen der beiden Lieder von Alessandro Scarlatti und der *Liederkrantz* bereits wichtige Anhaltspunkte. Darüber hinaus war Banck mit seinen zweisprachigen Ausgaben – die im Übrigen auch häufig bei seinen eigenen Kompositionen vorzufinden sind¹¹ – wohl auch an größeren Absatzchancen auf dem internationalen Noten- und Editionsmarkt gelegen. Er beschränkte sich dabei auf deutsch- oder italienischsprachige Komponisten, wie ein Blick auf seine gesamten editorischen Tätigkeiten schnell verrät.¹² Das ist sicherlich kein Zufall, sondern steht in engem Zusammenhang mit seinen häufigen Italienreisen, die mit einer ersten zweijährigen Reise nach Rom, Neapel und Venedig mit seinem Künstlerkollegen Carl Simon Alexander in den Jahren 1834/1835 ihren Anfang nahmen und mindestens bis in die 1870er-Jahre hinein nachzuweisen sind.

Zwei dieser Reisen stehen im unmittelbaren zeitlichen Kontext der Banckschen Ausgabe von Scarlatti-Sonaten, seiner ersten Publikation im Bereich der Instrumentalmusik. So ist beispielsweise belegt, dass der Dresdner Musikkritiker 1871 den musikalischen Nachlass von Giovanni Agostino Perotti (1770–1855) an die Königliche Privatmusikaliensammlung in Dresden übermittelte.¹³ Dies kann mit einem kurz zuvor belegbaren Aufenthalt in Venedig in Verbindung gebracht werden, bei dem Banck sich eventuell auch mit Manuskripten von Sonaten Domenico Scarlattis auseinandersetzte.¹⁴ Allerdings fehlen entsprechende Quellen, die aufklären könnten, wie Banck in den Besitz der Autografe Perottis kam. Eine zweite Reise nach Venedig erfolgte im Sommer 1872, in Zuge derer Banck offenbar eine Musikinstrumentensammlung der Familie Contarini begutachtete und am 4. September 1872 im *Dresdner Journal* mit einer ausführlichen Besprechung unter dem Titel »Eine verkäufliche Sammlung musikalischer Instrumente in Venedig« würdigte. Sie erschien eindeutig zu Werbezwecken und Bekanntmachung.¹⁵ Da Banck

¹⁰ Die Ausgabe ist über das Münchner Digitalisierungszentrum kostenlos online einsehbar: <daten.digitalisierungen.de/~db/0004/bsb00040972/images> (Stand: 17. 5. 2020).

¹¹ Vgl. dazu z. B. *Liederkreis mit Liedern aus Deutschland und Italien*, op. 1, oder *Italienische Canzonetten*, op. 33.

¹² Vgl. dazu das Werkverzeichnis in Theresa Henkel, Art. »Carl Banck«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel u. a. 2018 (online veröffentlicht), <www.mgg-online.com/mgg/stable/51054> (Stand: 17. 5. 2020).

¹³ Signatur: Mus. 4189-D-30. Digitalisat in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden: <digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/72/1> (Stand: 3. 4. 2020).

¹⁴ Ebenso ist eine Bekanntschaft zwischen Perotti und Banck nicht auszuschließen, die dann bei einer der früheren Italienreisen Bancks ihren Anfang genommen haben müsste.

¹⁵ Ein Ausschnitt des Feuilleton-Artikels von Banck befindet sich in Moritz Fürstenaus Kommentar: »Eine Sammlung musikalischer Instrumente in Venedig«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* Bd. 6 (1874), S. 103–107.

im Vorwort der Scarlatti-Edition darauf hinweist, dass er die Quellen in Venedig selbst gesichtet habe,¹⁶ ist davon auszugehen, dass er die Abschriften während einer dieser beiden genannten Reisen anfertigte.

Hinweise aus musikalischen Fachzeitschriften können einen noch genaueren Aufschluss darüber geben, während welcher Reise sich Banck mit Scarlatti auseinandersetzte. Die Edition wurde in der *Neuen Zeitschrift für Musik* am 8. Juni 1872 und auf internationaler Bühne, in *Dwight's Journal of Music* schon eine Woche zuvor, am 1. Juni, angezeigt.¹⁷ Dies legt nahe, dass die Edition spätestens im Sommer desselben Jahres bereits veröffentlicht war. Banck muss demnach schon bei der früheren Reise nach Venedig im Zusammenhang mit der Erwerbung des Perotti-Nachlasses an den Handschriften gearbeitet haben. Noch weiter zurückliegende Reisen scheinen nach derzeitigem Quellenstand dafür mit geringerer Wahrscheinlichkeit in Frage zu kommen.

Ein Brief Henselts an den Freund und engen Vertrauten Banck vom 15. bzw. 27. November 1871 markierte darüber hinaus eine weitere wichtige Stufe der Bearbeitung von Scarlattis Sonaten, in dem der Pianist und Pädagoge vorschlug, die Werke mit Fingersatz zu versehen.¹⁸ Zu diesem Zeitpunkt muss der Dresdner also bereits jegliche Vorarbeiten abgeschlossen und an der Veröffentlichung der 30 Sonaten gearbeitet haben, denn auf Detailfragen bezüglich des Notentextes ging Henselt nicht (mehr) ein. Die von Henselt erwähnten Fingersätze für seine jungen Klavierschüler, die »nicht weit genug [waren], so etwas ohne vorgeschriebenen Fingersatz auf eigene Faust zu lernen«,¹⁹ berücksichtigte Banck in der vorliegenden Edition letztlich allerdings nicht.

Weshalb sich Banck überhaupt mit den Werken älterer Meister und ihren großteils in Archiven schlummernden Quellen auseinandersetzte, liegt wahrscheinlich in seiner jahrelangen Tätigkeit als Musikrezensent und -kritiker für das *Dresdner Journal* begründet. Jedenfalls kommen Beweggründe zur eigenen, öffentlichen Interpretation, wie dies beispielsweise bei Hans von Bülow oder Clara Schumann der Fall war, nicht in Betracht. Auch wenn die Edition älterer Werke sichtlich nicht dem Kerngeschäft Bancks entsprach, liegen hier doch Ausgaben vor, mit denen er sich auf dem Musikmarkt profilieren konnte. Seine Motivation mag dabei nicht zuletzt in einem Grundsatz musikalischer Edition gelegen haben, den James Grier treffend zusammenfasst: »editing is an act of criticism«.²⁰ Die Kritik beschränkt sich dabei keineswegs auf Detailarbeiten zu Fragen wie dem Fingersatz, sondern richtet sich – abgesehen von einigen extrinsischen Faktoren wie Verfügbarkeit – maßgeblich an der Sichtweise des Herausgebers aus. Diese Kritik nimmt bei Bancks Editionen ihren Anfang spätestens bei der Auswahl der Bibliotheksstandorte, die er aufsuchte, geht weiter über die Frage, welche Manuskripte er tatsächlich sichtete, hinaus und ist weiterzuverfolgen bis hin zum letzten Produkt – der Publikation – mit einem aufschlussreichen Vorwort.

Die Angabe Fürstenaus ist übrigens falsch. Es handelt sich nicht um Ausgabe Nr. 302 des Jahres 1872 im *Dresdner Journal*, sondern um Nr. 205 (4. September 1872), S. 1273 f.

16 I-Vnm: Mss.It.IV.199–213.

17 o. A., »Neue Musikalien«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (7. Juni 1872), S. 248 bzw. o. A., »Special Notices«, in: *Dwight's Journal of Music* XXXII, Nr. 5 (1. Juni 1872), S. 248.

18 *Adolph von Henselts Briefe*, S. 369.

19 Ebd.

20 James Grier, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge 1996, S. XIII.

Noch vor Bancks erster musikalischer Edition, den zwei Liebesliedern von Alessandro Scarlatti, bezog er zur Motivation einer Herausgebertätigkeit im Allgemeinen Stellung:

Auch in der Claviermusik hat man sich neuerdings mit Vorliebe zu Werken älterer Meister zurückgewendet, da leider nur eine sehr geringe Zahl der gegenwärtig erscheinenden neuen Compositionen für das Piano einen wirklich musikalischen Inhalt bieten. Es ist nicht zu läugnen, daß jene wohlberechtigte und motivirte Vorliebe, wie jede Neigung, sobald sie sich zur ›Mode‹ steigert, im Einzelnen öfter zu weit geht und an archäologisch-musikalischem Beigeschmack gewinnt, was sie an künstlerischem und zeitgemäßem Geschmack verliert.²¹

Die Hinwendung zu »älteren Meistern« sei in jedem Falle darin begründet, dass seine zeitgenössischen Komponisten keine »wirklichen musikalischen Inhalte« böten. Banck kommentiert allerdings auch die gegenwärtige Editionspraxis, indem er gleichzeitig den wesentlichen Unterschied von ästhetischem und historisierendem Vorgehen herausstreicht. Es geht ihm also nicht um archäologische Ausgrabungsarbeiten per se, sie sollen nicht Selbstzweck bleiben, sondern die Editionen müssen einen bestimmten Zweck erfüllen. Das heißt also, dass Banck seine Publikationen auf diesem Feld nicht als bloße Erinnerungsstücke für das Archiv produzierte, sondern er verstand diese als Lehrstücke, die zugleich einen zeitgenössischen musikalischen Wert beinhalten mussten. Somit kann bei den betreffenden Editionen keineswegs von einem rein historisierenden Mechanismus die Rede sein, wie Carl Dahlhaus und Friedhelm Krummacher postulieren.²² Einerseits ging es Banck um eine praktische Handreichung zur musikalischen Erziehung, die ihm als Gesangspädagoge Zeit seines Lebens am Herzen lag. Andererseits ist seine Edition als Versuch zu werten, ästhetisierende Normen ins Gedächtnis zu rufen. Damit einher geht, dass er an Musik über das Medium der Notation erinnern wollte. Banck bediente mit diesem Vorgehen zugleich eine in den 1870er-Jahren massiv an Fahrt aufnehmende Kanonisierung und damit eine – im musikeditorischen Bereich – noch junge Tradition der Erinnerungskultur, die zumindest im Falle Bancks stark geschichtsphilosophisch im hegelianischen Sinne ausgeprägt erscheint.²³ Er handelte also historisch-reflexiv und versuchte eine bestimmte Klavierliteratur für angehende Pianist*innen zu etablieren. Diese Musikalien mussten in Bancks Augen außerdem in einem zeitgenössischen Gewand erscheinen, weshalb seine Interpretation von Scarlattis Werk aus heutiger Perspektive als stark romantisierend zu bezeichnen ist.

Demnach ist die musikalische Edition Bancks als ein Medium im mehrfachen Sinne zu verstehen: Sie diene als vermittelndes Element zwischen Vergangenheit und (seiner) Gegenwart, zwischen Komponist und Interpret, aber auch zwischen Komponist und Komponist, da Banck

21 Carl Banck, »Musik«, in: *Dresdner Journal* 13 (16. April 1863), S. 343.

22 Vgl. Carl Dahlhaus, Friedhelm Krummacher, Art. »Historismus«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff. (online veröffentlicht), <www.mgg-online.com/mgg/stable/12611> (Stand: 17. 6. 2020).

23 Vgl. dazu Theresa Henkel, *Carl Banck und die Musikkritik in Dresden 1846–1889*, Regensburg 2020 (in Vorbereitung).

selbst zwischen zeitgenössischem Modegeschmack und »geistig Vollendetem«²⁴ unterschied und Letzteres für die Gegenwart herbeiwünschte. Weiterhin sind seine Herausgaben als Handreichung von Notenmaterial zwischen Lehrer und Schüler anzusehen und können außerdem als Vermittlung italienischer Nationalität im deutschsprachigen Raum (und dank internationaler Anzeigen wohl auch über weitere Grenzen hinweg) betrachtet werden.

Die bisher angesprochenen Teilaspekte werden im Folgenden gesondert betrachtet. Ich beginne mit Überlegungen zu möglichen musikpädagogischen Intentionen einer Edition, wie sie Banck verstand, und schließe daran zwei ineinander verwobene Aspekte der musikalischen Edition in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an: den Einfluss musikalischer Publikationen auf Kanonisierungsprozesse und das kulturelle Gedächtnis im Allgemeinen. Beide Bereiche werden jeweils in Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten gespiegelt. Auf Basis der musikeditorischen Fragestellungen folgt ein detaillierter Einblick in die Edition selbst, der von Hinweisen auf weitere zeitgenössische Publikationen flankiert wird.

Die Edition als Mittel für den musikpraktischen Unterricht

Wichtige Parameter einer pädagogisch orientierten Edition stellen beispielsweise Fingersätze und Phrasierungen dar, da sie als Hilfestellungen für den Interpreten betrachtet werden können. Aber auch neu hinzugefügte Tempoangaben können hilfreich sein, da sie das Stück durch metaphorisches Vokabular näher charakterisieren. Abgesehen vom Notentext kann außerdem ein Vorwort von pädagogischer Bedeutung sein, sofern es Instruktionen und musikpraktische Hinweise für die Spieler aufweist. Inwiefern Banck sich der genannten Aspekte bediente und diese einsetzte, wird im Folgenden untersucht.

Obwohl Banck Fingersätze in den 30 Scarlatti-Sonaten nicht berücksichtigte, kann von einer musikpädagogisch und -didaktischen Motivation ausgegangen werden, denn Henselt betitelte die Ausgabe über ein Jahr nach ihrer Veröffentlichung als »etwas Erziehendes«²⁵. Wirft man einen Blick auf Bancks Leipziger Zeit (1834–1837), so fällt unweigerlich seine enge künstlerisch-journalistische Freundschaft mit Robert Schumann auf. Es ist keineswegs abwegig davon auszugehen, dass Banck auch noch Jahre später ähnliche Visionen von Musik hatte wie Schumann, da der Dresdner Kritiker Zeit seines Lebens damit verbrachte, eine Schumann recht ähnliche Musikästhetik über seine feuilletonistischen Beiträge zu vermitteln. Und in Hinblick auf Bancks Editionen ist ähnliches Gedankengut zu vermuten. Was Schumann selbst von Fingersätzen hielt, ist in seiner Rezension über Czernys Ausgabe von Scarlatti-Sonaten nachzulesen: Czernys »Zuthat besteht in beigefügtem Fingersatz. Im Grunde wissen wir nicht, was damit bezweckt ist«.²⁶ Aufgrund der intensiven Zusammenarbeit beider Musikkritiker in Leipzig, so kurz diese

24 Carl Banck, »Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges im siebzehnten Jahrhundert. (Schluss.)«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung. Neue Folge* 3 (29. November 1865), Sp. 787.

25 Ebd., S. 379.

26 Robert Schumann, »Aeltere Claviermusik. Domenico Scarlatti. – J. Seb. Bach«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 39 (14. Mai 1839), S. 153 f., hier S. 153.

Episode auch gewesen sein mag, ist davon auszugehen, dass Banck ebenso wenig von Fingersätzen in musikpraktischen Ausgaben hielt wie Schumann, der offenbar keinen Mehrwert in dem Einfügen von Fingersätzen bei Scarlattis Sonaten erkennen konnte. Deshalb sind sie vermutlich in den zehn Heften mit je drei Sonaten nicht zu finden.

Phrasierungen und Bindebögen finden sich im Gegensatz zu den Manuskripten der Scarlatti-Sonaten bei Banck zuhauf. Sie sind zusammenzufassen unter den Bereich von Zusätzen, die die Substanz der Komposition strenggenommen nicht verändern, sondern den melodischen Verlauf näher charakterisieren und spezifizieren. In den originalen Abschriften der Scarlatti-Sonaten, die Banck vorlagen, fehlen derartige Parameter komplett, doch sind sie in pädagogisch ausgerichteten Editionen des 19. Jahrhunderts ausnahmslos wiederzufinden, allen voran in Czernys Ausgabe mit 200 Sonaten Scarlattis.²⁷ So resümierte Emil Krause 1902 in einer musikpädagogischen Zeitschrift 100 Jahre musikeditorischer Tätigkeit und konzentrierte sich dabei vor allem auf instruktive Ausgaben. Er lobte Czerny als den höchsten Pädagogen, den später niemand mehr habe übertreffen können.²⁸ Diese Schlussfolgerung, die auf dem Argument der »korrekten Darstellung der originalen Aufzeichnung« und äußerst geringen Zusätzen fußte, ist heute nicht mehr unangefochten haltbar, denn Czerny griff trotz großteils »klarer Ueberlieferung des Textes«²⁹ editorisch immer wieder ein und ergänzte den Notentext mit Bögen und weiteren Anpassungen. Aber auch den Notentext selbst »korrigierte« Czerny, sofern er es für nötig hielt, wie seine Edition der Sonate in E-Dur (K 216) zeigt:³⁰

(a) *Allo.*

(b) *p* *dol.*

(c) *mf*

Notenbeispiele 1a–c:
Domenico Scarlatti, Auftakt der Sonate
in E-Dur (K 216)
(a) nach I-Vnm: Ms.It.IV.203, fol. 19^v
(b) bei Carl Czerny und
(c) bei Carl Banck

27 Domenico Scarlatti, *Sämtliche Werke für das Pianoforte*, hrsg. von Carl Czerny, Wien 1838–1840.

28 Emil Krause, »Vorzüge und Nachteile pädagogischer Neuausgaben älterer Klavierwerke«, in: *Der Klavier-Lehrer* xxv, Nr. 16 (1902), S. 255.

29 Ebd., S. 256.

30 Der Abdruck aller Beispiele aus der Scarlatti-Edition Bancks erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Der Notentext der Handschrift aus der Biblioteca Nazionale Marciana ist unter Anlehnung ans originale Satzbild und insbesondere die ursprüngliche Halsziehung wiedergegeben. Gleiches gilt im Folgenden auch für die weiteren Manuskript-Übertragungen in

Ähnliche Neukompositionen auf motivisch-thematischer Ebene sind bei Banck nicht vorzufinden, wohingegen er keineswegs davor zurückschreckt, in seiner Tätigkeit als Herausgeber »verbessernd« einzugreifen (s. unten).

Auf struktureller Ebene sticht ins Auge, dass Banck es für unproblematisch hält, die einsätzigen Sonaten Scarlattis in zehn Heften zu je »drei Sonaten so zusammenzustellen, dass sie mit Annäherung an unsere Sonatenform, unmittelbar nacheinander gespielt werden« könnten.³¹ Krause lag in seinem Panorama der »pädagogischen Neuausgaben älterer Klavierwerke« deshalb nicht ganz falsch, neben Hans von Bülow auch Banck als einen der Ersten anzuführen, die Scarlattis Sonaten zu Suiten zusammenfassten, trifft aber auch nicht ganz den Kern der Sache. Krauses Schlussfolgerung, dass hier jeweils eine »Vereinigung [...] zu einem Werke« stattgefunden habe, ist bei Banck keineswegs stringent durchgezogen, wie dieser in seinem Vorwort der Edition auch hervorhebt. Man vermisst dort nicht nur die von Krause ins Spiel gebrachte Bezeichnung »Suite«, sondern auch eindeutige Zuweisungen zu einer bestimmten Gattung. Bancks Formulierung der »Annäherung an unsere Sonatenform« erweckt dagegen eher den Eindruck, als ob der Herausgeber bezüglich einer Kontextualisierung der Sonaten lediglich vorsichtige Andeutungen – und nicht mehr – wagen wollte. Gleichzeitig verbirgt sich hier vermutlich auch der Versuch, den Zugang zu den Werken zu erleichtern, denn zu diesem Zeitpunkt verstanden lernende Pianist*innen unter dem Begriff »Sonate« unter formalen und motivisch-thematischen Gesichtspunkten bereits etwas völlig anderes als das, was sie in Scarlattis Sonaten wiederfinden sollten. Insofern orientierte sich Banck grundsätzlich an der Vorlage, änderte sie aber freilich nach seinen eigenen Vorstellungen zu seinen Gunsten ab. Außerdem nummerierte Banck die einzelnen Sonaten von eins bis 30 durch, indem er sie »Sonate 1«, »Sonate 2« etc. bis »Sonate 30« betitelte, und vermied damit eine eindeutige Dreiergruppierung, wogegen Bülows Edition schon im Titel die Aufteilung und Sortierung in drei sechssätzliche Suiten andeutet. Somit ist bei Bancks Ausgabe nicht jegliche Eigenständigkeit der Werke zugunsten einer erzwungenen Sonatenform oder einer anderen mehrsätzigen Form aufgegeben. Krauses polemischer Kommentar, dass Banck mit dieser Ausgabe gesündigt habe,³² trifft auf dieser strukturellen Ebene also nicht uneingeschränkt zu. Ähnlich wie Banck verfuhr übrigens noch Béla Bartók 1921, als er eine Sammlung von mehreren Heften als *Meisterwerke der Klavierliteratur* herausgab, die darin enthaltenen Sonaten Scarlattis ebenfalls mit einem Vorwort versah und die Zusammenführung einzelner Sonaten mit dem Argument des »sonateartigen Ganzen« rechtfertigte. Genau wie Banck nummerierte auch er die Sonaten aufsteigend durch.³³

den Notenbeispielen 2, 3, 4 und 5. Handschrift I-Vnm Ms.It.IV.203 ist als Online-Digitalisat einsehbar: <[imslp.org/wiki/Manuscript_Collection_of_Harpsichord_Sonatas%2C_I-Vnm_Mss.It.IV.199-213_\(Scarlatti%2CDomenico\)](https://nbn-resolving.org/wiki/Manuscript_Collection_of_Harpsichord_Sonatas%2C_I-Vnm_Mss.It.IV.199-213_(Scarlatti%2CDomenico))> (Stand: 17. 6. 2020).

31 Domenico Scarlatti, *30 Sonaten für Pianoforte. Zum ersten Male und mit zeitgemäesser Redaction des Originals*, hrsg. von Carl Banck, Leipzig 1872, S. 3.

32 Emil Krause, »Vorzüge und Nachteile pädagogischer Neuausgaben älterer Klavierwerke«, in: *Der Klavier-Lehrer* xxv, Nr. 16 (1902), S. 256.

33 Béla Bartók, »Vorwort«, in: *Meisterwerke der Klavierliteratur*, Heft 1, S. 2. Es handelt sich um zehn Sonaten in zwei Heften.

Auch wenn hinter den genannten Kleingruppierungen sicherlich auch ein Argument der besseren Verkäuflichkeit zu vermuten ist, kann davon ausgegangen werden, dass Banck als Herausgeber eine Zusammenstellung in zehn Heften zu je drei Sonaten aufgrund des musikalischen Inhalts favorisierte. Dieser Inhalt ist eng mit seiner musikpädagogischen Intention verknüpft und speist sich offenbar vorrangig aus harmonischen Zusammenhängen. Freilich führt es inhaltlich zu einem vollkommen anderen Ergebnis, doch finden wir auch bei den venezianischen Manuskripten der Scarlatti-Sonaten häufiger eine paarweise Anordnung mit gleichem Grundton.³⁴ Anders als dort orientierte sich Banck jedoch an der für ihn mittlerweile als maßgeblich geltenden Reihung von Sonatensätzen in Quintverwandtschaften und Terzparallelen (vgl. Tabelle unten).³⁵

Neben der pädagogisch motivierten Methode, die Sonaten in Gruppen zusammenzufassen, ist vor allem Bancks Anpassung der Satzbezeichnungen von Bedeutung. Er orientierte sich zwar eindeutig an den venezianischen Manuskripten, blieb letztlich allerdings bei keiner der 30 Sonaten bei der Quelle, sondern wich vom Original ab oder fand eine komplett neue Formulierung. Die Quellen, die Banck heranzog, beschränken sich in den meisten Fällen auf die Angabe »Allegro«, woraus Banck beispielsweise »Allegro moderato« (Sonate 1 = K 349),³⁶ »Allegro scherzoso« (Sonate 10 = K 366), »Allegro con spirito« (Sonate 15 = K 249) oder »Allegro vivace« (Sonate 18 = K 62) machte. Auch scheinbar vereinfachend griff Banck ein und änderte die etwas unhandliche und damit zugleich auffallende Bezeichnung »Più tosto presto che allegro« bei Scarlatti in »Vivo, ma con anima« (Sonate 3 = K 419). Hinter diesen modifizierten Tempoangaben verbirgt sich letztlich ein typisches Merkmal von Editionen im 19. Jahrhundert, die einer (so Banck) »zeitgemäßen« Redaktion unterzogen wurden, wobei Banck hierbei wesentlich moderater vorging als beispielsweise Hans von Bülow, der entsprechende Tempoangaben tendenziell komplett neu formulierte wie etwa »Moderato, ma deciso« anstatt dem originalen »Allegro« (K 8),³⁷ womit er den Charakter der Sonate maßgeblich umprägte.

Die moderneren Satzbezeichnungen können dahingehend gedeutet werden, dass Banck an weiterführenden Hinweisen bezüglich des Werkcharakters gelegen war, wie an der zweimaligen Verwendung des Begriffs »Tarantella« in den Satzbezeichnungen von Sonate 9 (= K 214) sowie Sonate 29 (= K 262) ersichtlich wird. Beide Sonaten stehen im schnellen $1\frac{1}{8}$ -Takt und weisen für den italienischen Volkstanz typische Melodieführungen mit Triolen auf, weshalb der Zusatz Bancks durchaus Sinn ergibt. Die spezifischere Betitelung, die Banck lieferte, ist auch vor dem Hintergrund einer musikerzieherischen Maßnahme zu verstehen. Besonders ausführlich bezeichnete Banck Sonate 23 (= K 238), der im Original lediglich »Andante« beige-schrieben wurde und die der Dresdner Herausgeber schließlich zu »Andante con moto e patetico«

34 Auch in Parma, Münster und der Ausgabe von Scarlattis Freund Thomas Roseingrave. Ausgenommen davon sind die *Essercizi* und der 14. Band in Venedig (beide 1742 datiert). Vgl. dazu Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, S. 141 ff.

35 Ralph Kirkpatrick weist sogar auf vereinzelte Dreiergruppierungen in den venezianischen Quellen hin. Ein Beispiel ist die Sonatenfolge K 274–276 – und auch Banck verwendete K 276 als »Schlussatz« von Heft 4, stellte dieser allerdings K 366 und K 331 voran.

36 Dieser Aufsatz gibt die Sonaten mithilfe des Verzeichnisses von Ralph Kirkpatrick (K) an. Die Nummern des Verzeichnisses von Alessandro Longo (L) können über diverse Tabellen digital oder analog rückverfolgt werden.

37 Domenico Scarlatti, *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke*.

weiterentwickelte. Derartige Anpassungen rechtfertigte Banck selbst in seinem Vorwort damit, dass er »dem Spieler sowohl genügende Andeutungen [...] geben, als auch hinreichende Freiheit [...] lassen« wollte.³⁸ Das Vorwort ist also als Erklärung und Rechtfertigung für seine eigenhändigen Eintragungen zu verstehen, wobei der hier genannte Hinweis nur einen Bruchteil von Bancks Anweisungen ausmacht, wie die Ausführungen im letzten Teilkapitel zeigen.

Prinzipiell bleibt festzuhalten, dass die Verwendung neuer, detaillierterer Satzbezeichnungen und deren Erläuterung als grundlegendes Prinzip von instruktiven Ausgaben gelten kann. Hinsichtlich des Aspekts der Satzbezeichnungen ist Bancks Edition zwischen einer stark interpretatorisch ausgerichteten Ausgabe und einer zu dieser Zeit kaum verwirklichten wissenschaftlichen Edition einzustufen. Denn einerseits finden wir bei Banck Anpassungen, die sich jedoch immer deutlich an der Vorlage orientieren und damit weniger subjektiv erscheinen als beispielsweise die Ausgaben von Hans von Bülow. Andererseits hielt sich Banck nicht strikt an das »Original«, denn er verstand seine Eingriffe als nötige Hilfestellungen für Pianist*innen.

Weshalb Banck auf musikpraktische, interpretatorisch unterstützende Editionen hinarbeitete, ist in seinem Vorwort zur bereits erwähnten Edition des Liederhefts *Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* herauszulesen. Darin wird deutlich, dass er mit seinen editorischen Unternehmungen auf die Geschmacksbildung und Entwicklung in einem erzieherischen Sinne abzielte: »Dieser Versuch reiht sich vielfachen andern Bestrebungen an, um der Flüchtigkeit des musikalischen Modegeschmacks die Eröffnung eines kunstwürdigen, edleren und weiteren historischen Gesichtskreises entgegenzusetzen und alles geistig Vollendete in der Musik, was sich durch seinen Gedankeninhalt über den Verfall zeitlicher und wandelbarer Form erhebt, der gleichgültigen Vergessenheit zu entziehen und für den bildenden Genuss zu retten.«³⁹

Es ging Banck um einen »bildenden Genuss« und ferner darum, dass dies mit musikeditorischen Mitteln geschieht, die etwas »geistig Vollendetes der Musik« zugänglich machen können. Obwohl sich diese Äußerung auf eine bestimmte Ausgabe bezieht, ist davon auszugehen, dass dies für Bancks Editionen im Allgemeinen Gültigkeit besitzt. Besonders erwähnenswert erscheint mir außerdem sein Hinweis gegen das Vergessen zu sein, worauf ich später im Kontext des kollektiven Gedächtnisses genauer eingehen werde.

Die musikalische Edition und ihr Einfluss auf Kanonisierungsprozesse

Das Medium des Notendrucks hatte zur Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch technische Neuerungen und beschleunigende Verfahren ein neues Niveau an Produktionsfähigkeit erreicht, die maßgeblich Angebot und Nachfrage von Musikwerken beeinflussen sollte.⁴⁰ Daraus

38 Scarlatti, 30 *Sonaten für Pianoforte*, S. 3.

39 Banck, *Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges*.

40 Vgl. Stefanie Rauch, »Gedanken zu den medialen Grenzen des Notendrucks«, in: *Musik 2.0 – die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart. Beiträge zum 24. internationalen studentischen Symposium des DVSM in Detmold 2011*, hrsg. von Marleen Hoffmann u. a., München 2012, S. 50 f.

könnte nun geschlussfolgert werden, dass die Notendrucktechnik an sich an der Ausbildung eines musikalischen Kanons beteiligt war. Hinsichtlich der Auswahl der Editionen ist natürlich nicht ausschließlich der Notendruck selbst dafür verantwortlich zu zeichnen, sondern auch die Herausgeber und in besonderem Maße auch die Verkaufspolitik der Verlage, denn natürlich wurden Publikationen bevorzugt, von denen man einen möglichst gewinnbringenden Absatz erwarten konnte.⁴¹ Bezüglich der Motivation handelte es sich im Falle von Denkmäler- und wissenschaftlichen Gesamtausgaben, die mit dem ersten Band der *Alten Bachausgabe* 1851 ihren Anfang nahmen, nach Jürgen Heidrich vor allem um ein Bewusstsein »nationalstaatlich-politischer Identitätsstiftung«.⁴² Anders als bei diesen wissenschaftlich orientierten Mammutprojekten sieht es allerdings bei den geradezu lawinenartig sich ausbreitenden instruktiven Ausgaben vor allem kleinerer Werke aus, die sich aus naheliegenden Gründen besonders schnell über die Verlage vermarkten ließen. Einerseits waren sie wegen des Preises, aber auch wegen der geringen Besetzung von meist wenigen Instrumentalisten und Stimmen für den Hausgebrauch bestens geeignet. Andererseits ergaben sich mit derartigen Ausgaben neue Möglichkeiten für Musikpädagogen hinsichtlich ihres Einflusses auf die musikalische Ausbildung der eigenen Schüler. Allein die Drucklegung bestimmter Kompositionen beeinflusste also das ästhetische Bewusstsein von musikalischen Amateuren wie professioneller Musiker hinsichtlich der Frage, welche Werke zur grundlegenden musikalischen Erziehung zu zählen wären. Aus diesen Gründen sind Editionen und ihr kulturgeschichtlicher Hintergrund eng mit den Kanonisierungsprozessen zu verknüpfen.

Nach Gernot Gruber entwickelte sich aus »marktwirtschaftlichen Vertriebsmechanismen«, die mit Publikationen in engem Zusammenhang stehen, jedoch noch nicht der moderne musikalische Wertekanon. Stattdessen sei dieser erst über den musikalischen Diskurs durch die »musikalische Öffentlichkeit und das ihr entsprechende Schrifttum« entstanden.⁴³ Dem ist meines Erachtens hinzuzufügen, dass gerade auch musikästhetisch und -theoretisch gebildete Persönlichkeiten an den Publikationen beteiligt waren, weshalb nicht zwangsläufig erst durch den Diskurs über die Werke und Publikationen, sondern bereits mit Drucklegung und Verbreitung einzelner Editionen ein Beitrag zum Wertekanon geleistet wurde. Denn bereits durch gezielte Archivarbeit und qualitätsorientierte Auswahl älterer Werke entstand ein Notenkörper für den Konzertsaal wie für den Hausgebrauch, das nicht erst durch die kritische Auseinandersetzung von Gelehrten auf kanonisierende Prozesse Einfluss nahm.

Eines von unzähligen Beispielen dafür stellt Bancks Edition der Scarlatti-Sonaten dar. Freilich spielte dabei der musikästhetische Diskurs weiterhin, wie von Gruber formuliert, eine maßgebliche Rolle in der Verbreitung und Ausformung des musikalischen Wertekanons. Dass dieser sich nicht auf das Werk allein, sondern in einigen Fällen vermutlich auch auf spezifische

41 Vgl. dazu Jürgen Heidrich, »Kanonbildung durch Notendruck«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 804–817, hier S. 810 f.

42 Ebd., S. 815.

43 Gernot Gruber, »Der Kanon der Musik«, in: *Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge zur historischen Kanonforschung*, hrsg. von Anett Lütteken u. a., Göttingen 2009, S. 180.

Ausgaben bezog, vermag eine Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* aufzuzeigen: »Dresden. Am 29. v.M. Concert von Mary Krebs unter Mitwirkung der HH. Lauterbach, Göhring und Grützmacher und Frl. Proska: Clavierquartett von Brahms, Claviersonate von Scarlatti, herausgg. von C. Banck, Toccata von Schumann, »Waldesrauschen« und vierte ungarische Rhapsodie von Liszt, Lieder von Grammann ect.«.⁴⁴

Die explizite Nennung einer bestimmten Publikation mag im Rahmen einer Nachrichtenlese überzogen anmuten und könnte im Zweifelsfall vielleicht sogar auf Banck selbst zurückzuführen sein, der womöglich diese Nachricht an die Leipziger Fachzeitschrift mit der Bitte um Veröffentlichung weiterleitete. Diese Behauptung stützt eine weitere Rezension aus der *Dresdner Theaterzeitung* zum gleichen Konzert, in der die Ausgabe ebenfalls erwähnt wurde: »Außerdem spielte Frl. Mary Krebs noch drei Sonaten von Domenico Scarlatti (nach C. Banck's Ausgabe)«.⁴⁵ Allerdings erschien auch im *Dresdner Journal* eine Rezension von Banck selbst zu diesem Konzert, und dort fehlt der Hinweis auf die Edition der Sonaten von Scarlatti. Stattdessen widmete sich Banck der musikästhetischen Bedeutung der Sonaten Scarlattis, die sich »durch Reichthum und Originalität der Erfindung und Modulation und ganz modernen Charakter«⁴⁶ auszeichneten. Dies ist in Einklang zu bringen mit Bancks journalistischer Praxis, seine eigenen Werke, wenn sie in einem Konzert gespielt wurden, lediglich namentlich zu nennen, nicht aber musikkritisch zu betrachten.⁴⁷ Außerdem ist dahinter durchaus ein kalkuliertes Vorgehen seitens Banck zu vermuten, der die Edition lediglich in seiner eigenen Besprechung nicht erwähnte, um sich nicht angreifbar zu machen. Beim eventuellen Verschicken dieser Rezension, die leider nicht belegbar, aber naheliegend sind, wies er dann wahrscheinlich zusätzlich auf die Herkunft der Ausgaben hin.

Wer für den Hinweis tatsächlich verantwortlich war, ist aus heutiger Perspektive keineswegs mehr zweifelsfrei nachzuvollziehen, denn auch die Interpretin Krebs selbst käme hierfür in Frage. Ungeachtet dessen kann festgehalten werden, dass die Musikkritik und -journalistik einen Beitrag zur Verbreitung dieser Editionen leistete, die somit kurz nach ihrer Drucklegung vom musikästhetisch orientierten Diskurs rezipiert wurden und damit in Kanonisierungsprozessen involviert waren. Schließlich lässt sich in diesem Kontext festhalten, dass die Edition selbst eine Rolle in der Diskussion um einen Werkekanon spielte – anders als von Gruber vorgeschlagen. Vor dem Hintergrund dieser wohl relativ aktiven Vermarktung der Scarlatti-Ausgabe, für die sowohl der Herausgeber Banck selbst als auch Krebs und mit Sicherheit weitere Interpret*innen verantwortlich waren, kann also geschlussfolgert werden, dass eine Publikation vielleicht nicht für sich alleinstehend, jedoch im Kontext der musikjournalistischen Nachverfolgung durchaus von maßgeblicher Bedeutung für die Ausgestaltung eines musikalischen Kanons gewesen sein kann.

44 o. A., »Tagesgeschichte. Aufführungen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (16. Januar 1874), S. 26 ff, hier S. 27 [Hervorhebung der Autorin].

45 o. A., in: *Dresdner Theaterzeitung* 1 (3. Januar 1874), S. 3.

46 Carl Banck, »Concert von Frl. Mary Krebs«, in: *Dresdner Journal* 303 (31. Dezember 1873), S. 1681.

47 Eine markante Ausnahme stellen drei frühe Rezensionen über Werke dar, die Banck unter dem Pseudonym »6.« und »16.« in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichten ließ. Wie Robert Schumann später bemerkte, waren diese freilich »in scherzhafter Weise« geschrieben worden und bieten keineswegs eine ernstgemeinte Analyse der betreffenden Werke, vgl. Robert Schumann, »Erklärung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7 (23. Januar 1838), S. 28.

Die Besprechung im *Dresdner Journal* und der Hinweis in der *Neuen Zeitschrift für Musik* lässt außerdem darauf schließen, dass Krebs ein einzelnes Heft der Ausgabe von Banck aufführte, da in beiden Texten von drei Sonaten die Rede war, wobei die Beiträge keinerlei Aufschluss darüber geben, um welche Stücke es sich gehandelt haben könnte. Hinsichtlich des aufgezeigten Kontextes von Banck und Krebs trifft also Jürgen Heidrichs These nicht zu, nach der »nicht primär der Notendruck, sondern Aufführung und Interpretation als Katalysatoren für die Kanonbildung wichtig« gewesen sein müssten, was vor allem für die Oper gelte.⁴⁸ Als Katalysatoren wären in Bancks Fall also eher die Publikation selbst sowie die vermarktungsspezifischen Strategien, die sich im musikjournalistischen Feld niederschlugen, zu bezeichnen, auch wenn natürlich die Interpretation durch beispielsweise Mary Krebs eine nicht unbedeutende Rolle einnahm. Nichtsdestoweniger behält Heidrich freilich Recht, dass der Notendruck allein nicht als »hinreichendes Kriterium für die Kanonisierung eines musikalischen Kunstwerks« verantwortlich sein kann, aber vor allem auch »Vehikel« bleibt und damit zur Etablierung eines Repertoires, nicht aber zwingend zur Kanonisierung beiträgt.⁴⁹

Die Ausgaben von Banck ergänzten damit das Repertoire von Pianist*innen, die als professionelle Musiker sicherlich mit Scarlatti bereits vertraut waren. Neben Mary Krebs weiß man von mehreren Interpret*innen, dass sie regelmäßig Sonaten von Domenico Scarlatti im Konzertprogramm zu Gehör brachten; darunter waren Clara Schumann und Hans von Bülow, die überdies ihre eigenen Ausgaben publizieren ließen – also nicht auf Bancks Ausgabe angewiesen waren. Allerdings ist nur schwer zu eruieren, in welchem Ausmaß derartige Publikationen tatsächlich in den Hausgebrauch übergingen und ob das nahezu nahtlos an das Erscheinen geknüpft war oder sich erst nach einem bestimmten Zeitraum langsam zu etablieren begann. Ungeachtet dessen waren derartige Publikationen zu großen Teilen zumindest für das heimische Klavierspiel bestimmt, wie zeitgenössische Rezensenten offenbar unterstrichen wissen wollten: »Da nun außerdem auch die Redaction des Herrn Banck eine verständige, in den modernisirenden Zuthaten maßhaltende und die Scarlatti'sche Manier nicht verwischende ist, so sehen wir nicht ein, warum dieser sehr dankenswerthen Sonaten-Spende nicht eine tüchtige Verbreitung in clavierspielenden Kreisen gewünscht werden sollte.«⁵⁰

Inwiefern die Musikjournalistik hier unmittelbare Auswirkungen auf die Verkaufszahlen hatte, muss dabei ungeklärt bleiben. Dass zwischen beiden Parametern, der Journalistik und dem Absatzmarkt, eine Wechselwirkung bestand, ist jedoch offensichtlich.

Ein besonderer Aspekt, der bei den vorliegenden Heften der Scarlatti-Sonaten ins Auge sticht, ist die nationale »Grenzüberschreitung«. Hier kann also keineswegs von einer national-staatlich-politischen Identitätsstiftung, wie sie Heidrich formuliert, die Rede sein, da Banck eben nicht in einer deutschen Bibliothek fündig wurde, sondern die Werke Scarlattis aus der venezianischen Biblioteca Nazionale Marciana entnahm und diese noch dazu nicht im italienischen Raum veröffentlichte, sondern Musik eines Italieners, der seine Hauptwirkstätte in

48 Heidrich, *Kanonbildung durch Notendruck*, S. 807.

49 Ebd., S. 808. Vgl. dazu die Ausführungen weiter unten.

50 [G.B.], »Dreißig Sonaten für Pianoforte von Domenico Scarlatti«, in: *Signale für die musikalische Welt* 31 (1873), S. 755.

Spanien und Portugal hatte, in deutschsprachiges Gebiet holte. Vielleicht waren auch aufgrund von Scarlattis transnationalem Schaffen gerade dessen Werke dazu prädestiniert, nicht in einem einschränkenden nationalistischen Denken verhaftet zu bleiben, sondern aus globaler Perspektive als Beitrag zum Kanon einer Gesellschaft gelten zu können. Scarlatti schrieb diese über 550 Sonaten ja gerade nicht in seinem Heimatland Italien, sondern während seiner Jahre am königlichen Hof in Spanien; und er komponierte und spielte sie eben teils auch als Lehrwerke für seine Schüler, darunter Maria Bárbara, portugiesische Prinzessin und spätere Ehefrau von Ferdinand VI., König von Spanien. Insofern könnte dieser Aspekt eine Rolle bei der Frage gespielt haben, weshalb Banck sich ausgerechnet mit Werken nicht deutschsprachiger Komponisten beschäftigte. Wie einleitend angedeutet fällt jedenfalls auf, dass Banck entweder deutschen oder italienischen Komponisten edierte. Dies ist mit seinem besonderen Lebensweg erklärbar, den man hauptsächlich im deutschsprachigen Raum, in Italien, aber sogar bis in die Vereinigten Staaten sichten kann. Insofern kann zusätzlich zum Notendruck per se und der Interpretation aus diesen Editionen genauso auch die Persönlichkeit und die Biografie des Herausgebers – also das subjektive Empfinden – eine Rolle in der Auswahl der Kompositionen spielen, die schließlich für einen Werke- und Wertekanon überhaupt erst in Frage kommen. Mit Noteneditionen liegen dementsprechend keine hermetisch abgeschlossenen Medien, sondern Publikationen von einer gesellschaftlich, politisch und ökonomisch beeinflussten Persönlichkeit vor.⁵¹

Das kulturelle Gedächtnis und die Musik im 19. Jahrhundert

Vor dem Hintergrund einer sozial, politisch und biografisch gelenkten Herausgebertätigkeit, die für die Anfänge der Massenproduktionen gerade von praktischen Ausgaben im 19. Jahrhundert uneingeschränkte Gültigkeit besitzt, lohnt sich ein Blick in die für die musikalische Editionspraxis relevanten Grundzüge der Theorien von Aleida und Jan Assmann zum kulturellen Gedächtnis und zur Erinnerungskultur.⁵² Genauso wie bei wissenschaftlichen Ausgaben ist bei praktischen Editionen der Aspekt des andauernden Erinnerns und der Erhaltung eines bestimmten Kulturguts relevant. Betreffende musikalische Editionen, die Interpreten für das eigene Studium und zum aktiven Gebrauch heranziehen, tragen dafür Sorge, dass die entsprechenden Kompositionen unmittelbar in ein kommunikatives und vor allem kulturelles Gedächtnis aufgenommen werden. Dies ist allein mit wissenschaftlichen Ausgaben als Quellen nicht zu leisten, da deren fachwissenschaftliche Inhalte nur durch eine wissenschaftliche Beschäftigung an diese beiden genannten Gedächtnisse – kommunikatives und kulturelles – weitergegeben werden. Von besonderer Bedeutung bei dieser Übermittlung ist also als der Zugangspunkt zum Werk dessen materialisierte Form, weshalb das Medium Notendruck als Voraussetzung anzusehen

51 Vgl. dazu Grier, *The Critical Editing of Music*, S. 16.

52 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München ⁸2018; Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München ³2018; dies., *Formen des Vergessens*, Bonn ²2018; dies., *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin ⁴2017.

ist.⁵³ Auch erklingende Musik könnte grundsätzlich dazugezählt werden. Da eine Interpretation aber nicht wiederholbar ist, klammere ich diesen Bereich für die folgenden Betrachtungen aus.

Durch das Codieren einer Komposition in ein musikalisches Zeichensystem gehen Informationen verloren oder sie können häufig nicht hinreichend dargestellt werden. Die Transkription eines musikalischen Werks in einen Notentext generiert also letztlich kein Original, sondern immer nur eine dazu nicht identische Kopie. In Anlehnung an Sprache und ihre Verschriftlichung erörtert Stefanie Rauch deshalb die unüberwindbare Differenz zwischen Erklingen eines Werks in seiner direkten und unmittelbaren Form sowie der notierten Musik, sei es in Manuskript- oder Druckform.⁵⁴ Da gerade bei der notierten Musik die Bereitstellung aller Komponenten zur bestmöglichen Verklanglichung einer Komposition im Zentrum steht, müssen allerdings Abstriche gemacht werden. Das Phänomen Klang ist mit bisher zur Verfügung stehenden Mitteln also nicht verlustfrei in Notation zu transkribieren. Hinsichtlich der Notationspraxis im 19. Jahrhundert sei beispielsweise auf die rudimentäre Übersetzungsmöglichkeit von agogischen, rhythmischen oder dynamischen Hinweisen aufmerksam gemacht.

Noch prekärer sind Neueditionen, also bereits verschriftlichte Musik, die ein weiteres Mal und in neuer Form, sprich bearbeitet, herausgegeben wird, wie das bei Bancks Heften der 30 Sonaten von Scarlatti der Fall ist. Diese stellt daher gewissermaßen eine Transkription einer Codierung dar, wobei der Herausgeber hier die Werke einer »zeitgemäßen Redaktion« unterzog. Dass diese Publikation – wie so viele andere – zusätzliche Hinweise benötigte, die sprachlich in Form eines instruktiven Vorworts vorangestellt werden mussten, unterstreicht dabei die Wechselwirkungen von Musik, Sprache und Vermittlung musikalischer Informationen.

Das Medium ist nicht nur als Metapher, sondern im wörtlichen Verständnis als »Mittler« zu verstehen.⁵⁵ Der Sachverhalt der Vermittlung stellt sich aber rekursiv und produzierend dar, denn Medien werden von Menschen produziert und können gleichzeitig als Ergebnis und Ausgangspunkt von Gedächtnis erachtet werden. Dieses führt im Zweifel auch dazu, dass die Funktionen des menschlichen Gedächtnisses aufgrund der begrenzten Speichermöglichkeiten überlastet werden. Und doch wird es vor allem Gedächtnisstütze bleiben, denn das Medium an sich wird niemals dazu imstande sein, das Gedächtnis im Erinnern abzulösen. Daraus folgt, dass auch der Notendruck als Speichermedium des Gedächtnisses anzusehen ist, wobei schon deutliche Anklänge an die Gedächtnis- und Erinnerungsforschung mitschwingen. »Erinnerungen sind keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen. Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (*re-member*) verfügbarer Daten. Vergangenheitsversionen ändern sich mit jedem Abruf, gemäß den veränderten Gegenwarten.«⁵⁶

53 Vgl. dazu vor allem Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2017, S. 135 ff.

54 Rauch, *Mediale Grenzen*, S. 47 f.

55 Vgl. Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, S. 59 f.

56 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 6.

Astrid Erll benennt hier zwei zentrale Aspekte der Erinnerungsforschung, die vor allem bei Editionen älterer Werke im 19. Jahrhundert von Bedeutung sind. Zum einen ist der Auswahlvorgang der Werke auch immer daran geknüpft, dass die Daten verfügbar oder im verschriftlichten Bereich eine Notation vorhanden ist. Zum anderen erfolgt die Auswahl subjektiv und mündet gelegentlich in einer »zeitgemäßen« Einrichtung der Komposition. Freilich ist die Komposition damit Veränderungen unterworfen, was gerade im Hinblick auf einen Diskurs über Werk-treue von besonderer Bedeutung ist, und unter Umständen kommt es auch zu einem gewissen Wertverlust; doch kann im Gegenzug durch die Angleichung an die Gegenwart auch ein neuer Wertgewinn beinhaltet sein. Dieser zeigt sich beispielsweise in der neuen Zugänglichkeit oder in der Anpassung an eine zeitgenössisch rezipierbare Notation durch ein größeres Publikum, wie das vor allem bei Produkten für den häuslichen und semiprofessionellen Gebrauch essenziell sein dürfte. Zweifelsohne sind die Wiedерentdeckungen und Ausgrabungen älterer Werke im 19. Jahrhundert dank ihres wissenschaftlichen und philosophischen Rückgrats im Sinne einer musikästhetischen Aufarbeitung einem langanhaltenden Diskurs unterworfen, so dass sich entsprechende musikwissenschaftliche Untersuchungen auch mit dem kulturellen Gedächtnis auseinandersetzen sollten.⁵⁷

Das kulturelle Gedächtnis bildet also eine wichtige Basis nicht nur für die Publikationsform der Musikerbiografie, von der aus sich die musikwissenschaftliche Forschung zuerst mit dem kulturellen Gedächtnis beschäftigte, sondern ist maßgeblich mit der Editionspraxis des 19. Jahrhunderts verknüpft, in dem sich ja gerade der Wandel von einer erlebten Musik privilegierter Kunstkonsumenten hin zu einer Musik als Medium für ein breitgefächertes Publikum vollzog. Denn klingende Kunstwerke selbst versperren sich im eigentlichen Sinne gegen ein kulturelles Gedächtnis und nur die entsprechenden Medien treten dem entgegen, da durch sie für eine schriftliche Fixierung gesorgt wird.⁵⁸ Mit dem Notentext an sich werden also die grundlegenden Optionen der Überlieferung und Erinnerung in Bezug auf Werke älterer Meister gewährleistet: die eigene Interpretation von Kompositionen im eigenen Heim bzw. in einem semi-privaten Rahmen oder das Erleben öffentlicher Aufführungen durch professionelle Musiker. Beide Alternativen sind dabei maßgeblich an Kanonisierungsprozessen beteiligt (vgl. oben).

Weiterhin kann – an Jan Assmann anknüpfend – die Edition als Materie eines Kanons betrachtet werden. Die Grundlage eines Kanons bildet dabei ein gesamtes Repertoire, wobei der Kanon an sich aufgrund ästhetischer Normierung als Schlaglichter auf Teilbereiche des Repertoires anzusehen seien. Das Repertoire selbst spiegelt in diesem Zusammenhang »die Funktion der Zirkulation und Kommunikation des kulturellen Sinns« wider, während der Kanon als »Instrument des Vergessens wie der Erinnerung« anzusehen ist⁵⁹ und sich das Vergessen selbst als

57 Dass entsprechende, umfangreichere Ergebnisse im Fachbereich der Musikwissenschaft noch nicht vorliegen, merkte vor kurzem auch Melanie Unseld an: Melanie Unseld, »Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Vorüberlegungen«, in: *Musik als Medium der Erinnerung*, hrsg. von Lena Nieper und Julian Schmitz, Bielefeld 2016, S. 29–38, hier S. 31.

58 Vgl. dazu ebd., S. 32.

59 Jan Assmann, »Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 105.

»Voraussetzung für (kulturelle) Erinnerung«⁶⁰ zu erkennen gibt. Diese beiden Prozesse des Gedächtnisses – Vergessen und Erinnern – bedingen sich also gegenseitig. Aleida Assmann bezeichnet den daraus resultierenden Kanon als »das Funktionsgedächtnis einer Gesellschaft, das dazu bestimmt ist, in jeder Generation neu angeeignet zu werden.« Dabei gehe es um die Verankerung des kollektiven Selbstbilds in der Vergangenheit und das Aufzeigen von Modellen und Orientierungen für die Zukunft.⁶¹ Die genannten Parameter von Erinnern und Vergessen im Kontext von Kanonisierungsprozessen können unverändert auf die musikalische Editionspraxis im 19. Jahrhundert übertragen werden.

Bancks »zeitgemäße Redaktion« – Erinnerungen an Domenico Scarlatti

Bevor im Weiteren Beispiele der Scarlatti-Edition Carl Bancks aufgezeigt werden und abschließend eine Kontextualisierung der zehn Hefte folgt, sei zunächst sei auf die Provenienz der Manuskripte eingegangen, die der Herausgeber zu Beginn der 1870er-Jahre in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig einsah.

Obwohl keine eindeutigen Aussagen über den Besitz vor 1835 – in diesem Jahr erwarb die Bibliothek die Ausgaben – getroffen werden können, ist zu vermuten, dass sie ausschließlich im Besitz des spanischen Hofes oder der spanischen Königin gewesen sein müssten.⁶² Von dort, soviel ist sicher, gelangten sie dann über den berühmten Kastraten Carlo Broschi (Farinelli) als Erbe der königlichen Musikschätze Spaniens nach Bologna und nach seinem Tod auf ausdrücklichen Wunsch im Testament schließlich 1835 in die venezianische Bibliothek. Was allerdings zwischen seinem Todesjahr 1782 und der Aufnahme in die Bibliothek passierte, ist der Wissenschaft bis heute nicht bekannt.

Die ersten 13 Bände der in Venedig aufbewahrten Abschriften der Sonaten wurden zwischen 1752 und 1757 angefertigt, die letzten beiden einige Jahre früher: 1742 (XIV) und 1749 (XV). Anlehnend an die Systematik der sogenannten *Essercizi* von Scarlatti spielte bei allen 15 Bänden die Zahl 30 eine ordnende Rolle.⁶³ Insgesamt liegt damit der Löwenanteil der Sonaten Scarlattis vor, denn die Manuskripte beinhalten 496 von insgesamt mehr als überlieferten 550 Sonaten. Weitere Sonaten ohne Konkordanzen finden sich beispielsweise in der Druckausgabe von Scarlattis Freund Thomas Roseingrave, *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin en deux Volumes. Composées par Domenico Scarlatti* (London 1739).⁶⁴ Die aufgeführten Zahlen stimmen allerdings nicht mit

60 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 7.

61 Assmann, *Formen des Vergessens*, S. 37.

62 Vgl. dazu Malcolm Boyd und Roberto Pagano, »Domenico Scarlatti«, in: *Oxford Music Online* 2001ff.: »The Spanish and Portuguese coats of arms, stamped on the cover of the binding of these collections and the subsequent ones (now in I-Vnm) indicate that they were intended for Queen Maria Barbara in person«, <doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278251> (Stand: 17. 3. 2020).

63 Vgl. ebd.

64 Vgl. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, S. 138. Die zweite Hauptquelle liegt in der Biblioteca Palatina, Parma: *Scarlatti. Libro 1º – Libro 15*.

derjenigen überein, die Banck im Vorwort der Ausgabe nennt: »Sammlung sämtlicher Sonaten Dom. Scarlatti's« (390 Nummern).⁶⁵ Da Banck aufgrund fehlender Alternativen keine andere Ausgabe vorgelegen haben kann, muss dies bedeuten, dass ihm von der Bibliothek nur ein Teil der Ausgaben zugänglich gemacht wurde. Da keine Sonaten aus den Bänden VI, IX, XI–XIII und XV in Bancks Sammlung enthalten sind, stehen diese Quellen hinsichtlich der Verfügbarkeit zur Debatte. Welche Sonaten Banck für seine Sammlung auswählte, ist der der nachfolgenden Tabelle zu entnehmen. Sie ist sortiert nach der Heftgruppierung (linke Spalte) und der durchlaufenden Nummerierung bei Banck. Daneben findet sich jeweils die Satzbezeichnung Bancks und die Tonart der Sonate, gefolgt von der Tonart und der Nummer im Kirkpatrick-Verzeichnis (K). Anhand der rechten Spalte ist abzulesen, aus welchem Manuskriptband in Venedig Carl Banck die Sonate abgeschrieben haben muss (nur bei erster Nennung wurde die Jahreszahl angegeben).

Allein ein Blick auf die Tempobezeichnungen der mittleren Sätze verrät, dass Banck sein Vorhaben der Dreiteilung nicht besonders stringent verfolgte. Denn zu viele Angaben verweisen auf ein heiteres und schnelles Tempo, so dass eine Folge von drei schnellen Sätzen entsteht (z. B. Hefte 2, 3, 5, 9 und 10). Recht eindeutig zeigt sich der Versuch einer sonatenhaften Anordnung in der harmonischen Abfolge der einzelnen Hefte, die meist im Quintverhältnis stehen oder terzverwandschaftlich angeordnet sind. Heft 5 fällt mit der Folge c-Moll, Es-Dur und B-Dur etwas aus der Reihe, aber dennoch können alle zehn Hefte unter dem Aspekt der harmonischen Verknüpfung als sonatenhaft betrachtet werden. Weiterhin bestand Bancks Redaktion aus drei Aspekten, die den Notentext unmittelbar betrafen: »[1.] In Reinigung vieler Stellen des Satzes hinsichtlich der Harmonie und der Stimmführung, [... 2.] in harmonischen Ausfüllungen, Wechsel der Lagen und in kleinen Bereicherungen [...] des Satzes, [3.] in einigen Kürzungen und in Umänderung mancher zu veralteter und oft wiederkehrender Passageformeln [...]«. ⁶⁶

Für diese Aspekte gibt es unzählige Beispiele in den zehn Heften, wobei ich mich im Folgenden auf das zweite Heft mit den Sonaten K 43, K 363 und als »Schlusssatz« K 433 konzentriere.

Der erste aufgeführte und sicherlich folgenreichste Aspekt in Bancks Redaktionstätigkeit ist nach der subjektiven Auswahl der Sonaten die »Reinigung des Satzes«, ⁶⁷ die er damit begründet, dass die venezianischen Manuskripte aufgrund von Flüchtigkeitsfehlern »nicht als charakteristisch und gutklingend« zu beschreiben wären. ⁶⁸ Das ist insofern als heikel zu beurteilen, da sich diese Aussage nur auf eine rein subjektive Wahrnehmung stützen kann und sichtlich gegen eine »wahrheitsgetreue« Edition verstößt. Abgesehen von häufigen Oktavierungen, die teils erst durch die erweiterten Umfänge zeitgenössischer Klaviere möglich sind, sind mit der »Reinigung des Satzes« vor allem neue Stimmen gemeint, wie sie für einige romantisierende

65 Scarlatti, *30 Sonaten für Pianoforte*, S. 3.

66 Ebd. Bancks Bearbeitung der Tempoangaben und die Hinzufügung der Spielanweisungen wurden bereits bei den Ausführungen zur Edition als Quelle für musikalische Erziehung erläutert.

67 Hans von Bülow nennt die »Reinigung« stattdessen »abstäuben«, es ist aber das gleiche Vorgehen gemeint. Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 166 ff.

68 Der Wortlaut lässt außerdem vermuten, dass Banck die Manuskripte in Venedig fälschlicherweise für Scarlatti's Handschrift hielt (»Folge der Scarlatti eigenen flüchtigen [...] Schreibweise«).

Banck		Satzbezeichnung	Tonart	K	Originale Satzbezeichnung	Venedig Bd. (Jahr)
Heft	Nr.					
1	1	Allegro moderato	F	349	Allegro	VII (1754)
	2	Larghetto affettuoso	d	213	Andante	III (1753)
	3	Vivo, ma con anima	F	419	Piu tosto presto che allegro	X (1755)
2	4	Allegro affettuoso	g	43	Allegro assai	XIV (1742)
	5	Allegretto con moto	c	363	Presto	VIII (1754)
	6	Molto vivo, leggiere [sic] e scherzoso	G	433	Vivo	X
3	7	Allegro con brio	D	282	Allegro	V (1753)
	8	Allegretto grazioso	A	181	[ohne]	II (1752)
	9	Presto, con allegrezza, alla Tarantella	D	214	Allegro vivo	III
4	10	Allegro scherzoso	F	366	Allegro	VIII
	11	Andantino	B	331	Andantino	VII
	12	Vivace, grazioso e leggiere [sic]	F	276	Allegro	V
5	13	Allegro con fuoco	c	84	[ohne]	XIV
	14	Allegretto con brio	Es	51	Allegro	XIV
	15	Allegro con spirito	B	249	Allegro	IV (1753)
6	16	Allegro con brio	A	268	Allegro	V
	17	Andante moderato	d	52	Andante moderato	XIV
	18	Allegro vivace	A	62	Allegro	XIV
7	19	Allegro molto energico	f	239	Allegro	IV
	20	Allegretto con moto	C	340	Allegro	VII
	21	Allegro agitato	f	184	Allegro	II
8	22	Allegro agitato	c	48	Presto	XIV
	23	Andante con moto e patetico	f	238	Andante	IV
	24	Presto	c	174	Allegro	I (1752)
9	25	Allegro moderato	F	? ⁶⁹	?	?
	26	Allegro non troppo ma con spirito	a	175	Allegro	I
	27	Presto assai	d	295	Allegro	V
10	28	Allegro agitato	E	216	Allegro	III
	29	Molto vivace e brillante alla Tarantella	H	262	Vivo	IV
	30	Allegro molto e capriccioso	E	46	Presto	XIV

Tabelle 1: Übersicht über Carl Bancks Auswahl der Scarlatti-Sonaten

⁶⁹ Die Herkunft von Sonate Nr. 25 aus Bancks Edition konnte nicht eruiert werden. Sie ist weder im Verzeichnis von Kirkpatrick noch in den Editionen von Roseingrave oder Boivin und Le Clerc enthalten. Vgl. dazu Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti. Anhang, Dokumente und Werkverzeichnis*, München 1972, S. 92 ff.

Ausgaben von Scarlattis Werken typisch sind. So ergänzt Banck in der 5. Sonate (K 363) in T. 5–7 und 22–25 eine Ober- bzw. Mittelstimme, wobei dies noch relativ geringe klangliche Konsequenzen nach sich zieht. Dagegen greift Banck dann in T. 46–52⁷⁰ massiv in die Struktur der Oberstimme ein und löscht obendrein auch noch die im Original ausgeschriebene Wiederholung der Paraphrase. Zwar bleibt die Vorlage bei genauem Hinsehen erkennbar, allerdings wird diese in Bancks Version derart vielen Änderungen unterworfen, dass nicht mehr von einer werktreuen Umsetzung gesprochen werden kann (Notenbeispiel 2).

Die zugrundeliegende Struktur mit durchlaufenden Sechzehnteln in der rechten Hand und harmonisierenden Achteln in der linken Hand behielt Banck mit einer Ausnahme (letztes Achtel T. 48) bei. Doch fallen einerseits die unterschiedliche Harmonisierung in der Unterstimme sowie die teilweise vertauschten Sechzehntel einer Zählzeit in der Oberstimme auf: In T. 47 f. beispielsweise verschiebt Banck die Sechzehntel von ursprünglich schwerer Zählzeit (c", d" und es", T. 48 nur fis") auf die unbetonten Zählzeiten und wechselt zusätzlich die Lage (c"', d"', es'''). Teilweise ist dies auf eine harmonische »Reinigung« zurückzuführen, da Banck auf diese Weise verdeckte Quint- und Oktavparallelen umgeht. Andererseits transponiert Banck die Unterstimme um eine Terz nach unten, wodurch die Folge Halbton-Ganzton umgekehrt wird. Weiterhin harmonisiert Banck die Unterstimme im folgenden Takt aus und bringt dann noch eine Dezime, die aufgrund der neuen Stimmführung nötig wird. Erreicht das Original Scarlattis am Ende dieses ersten Teils eindeutig G-Dur, vermeidet Banck durch das konsequente Mitschleifen des Es in Ober- wie Unterstimme bis T. 51 eine ähnlich klare Schlussformel.

Neben den eben erläuterten Lagenwechseln zählt Banck als zweites außerdem auch »kleinere Hinzufügungen« für nötige Modernisierungen der Sonaten Scarlattis auf. Derartige Anpassungen finden sich in den vorderen beiden Sonaten (Nr. 4 und 5) wieder. Zum Beispiel manifestiert Banck durch das Addieren der kleinen Terz gleich im ersten Takt der 4. Sonate die Grundtonart g-Moll noch deutlicher als dies im Original der Fall ist (Notenbeispiel 3).

Insgesamt sind Erweiterungen dieser Art in dieser Sonate jedoch im Vergleich zu anderen Sätzen aus Bancks Edition als gemäßigt zu bewerten, da er nur an vereinzelten Stellen harmonisch auffüllt (z. B. in T. 5–8, 15–16 und vergleichbare Takte). Dennoch ist dieser Aspekt der harmonischen Ergänzung auch auf die Gesamtheit der Edition bezogen nur als pointiert eingesetztes Hilfsmittel zu bewerten, weil Banck – zumindest laut Vorwort – »die Eigenthümlichkeit des Scarlatti'schen Claviersatzes nicht« angreifen möchte. Am musikalischen Material der Vorlage, wie Harmonik, Melodie der führenden Stimme und Form ändert der Herausgeber durch diese und ähnliche Hinzufügungen letztlich nichts.

Weit bedeutender sind dagegen die Streichungen ganzer »Passageformeln«, wie Banck sie als letztes nennt, da er damit unmittelbar in den Verlauf der Musik und ihre Struktur eingreift. Neben dem bereits gezeigten Beispiel in der mittleren Sonate (K 363) liegen im zweiten Heft bei

⁷⁰ Da Venedig VIII nicht online zugänglich ist, dafür aber die Quelle in Parma (I-Pac F.Psi.I.48, Sonate Nr. 28), wurde für das Notenbeispiel 2b diese Vorlage verwendet. Beide Quellen dieser Sonate unterscheiden sich nach Abgleich mit der Urtextedition von 1971, herausgegeben von Kenneth Gilbert, offenbar nicht. Die Handschrift aus Parma ist als Online-Digitalisat einsehbar: <[imslp.org/wiki/Manuscript_Collection_of_Harpsichord_Sonatas%2C_I-Pac_F.Psi.I.48_\(Scarlatti%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Manuscript_Collection_of_Harpsichord_Sonatas%2C_I-Pac_F.Psi.I.48_(Scarlatti%2C_Domenico))> (Stand: 17. 6. 2020).

(a)

(b)

Notenbeispiele 2a/b: (a) Domenico Scarlatti, Sonate 5 (K 363) in Bancks Edition, T. 42–52; (b) Notentext laut Manuskript I-Pac F.Psi.I.48 IX (I-Pac F.Psi.I.48), Sonate 28, fol. 56^r

der letzten Sonate (K 433) die hier gemeinten Streichungen vor. In dieser 6. Sonate folgt auf die beiden Takte 55–56 nicht wie im Original eine Wiederholung dieser, sondern die Kadenzierung auf den Halbschluss. Diese erklingt dann wieder nicht doppelt, obwohl die Quelle eine Wiederholung (dort im Übrigen fehlerhaft, da um einen Takt verschoben) anzeigt (Notenbeispiel 4).

(a) **Allegro affettuoso.** **D. Scarlatti Heft 2.**

PIANO.

(b)

Notenbeispiele 3a/b: (a) Domenico Scarlatti, Sonate 4 (K 43) in Bancks Edition, T. 1–2; (b) Notentext laut Manuskript Venedig XIV Nr. 1, T. 1–2

Banck verändert hier maßgeblich die formale Struktur und nimmt damit Gewicht aus dem Schluss des ersten Teils der Sonate. Noch verwunderlicher erscheint Bancks Version am Ende des Werks, wenn er kurzerhand einen Halbtakt streicht und damit das gesamte strukturelle Gleichgewicht stört (Notenbeispiel 5).

Derart tiefgreifende Änderungen am Notentext sind vor allem als Symptom von Editionen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert anzusehen. Derartige Eingriffe sind bei der umfangreichen Ausgabe von Carl Czerny noch nicht enthalten. Im Fall der Sonate K 433 beispielsweise, die neben zwei weiteren Sonaten sowohl in Bancks als auch in Czernys Sammlung enthalten ist,⁷¹ überträgt Czerny vergleichbare Wiederholungspassagen wörtlich aus den Manuskripten und orientiert sich damit eindeutig näher am Notentext der ihm zur Verfügung stehenden Manuskripte.⁷² Ganz anders als später Banck füllt Czerny in der Sonate prinzipiell auch nicht harmonisch auf oder oktaviert weit seltener. Derartige Differenzen in der Behandlung liegen dabei im jeweiligen Verständnis davon begründet, was ein Kunstwerk ausmacht, sind aber auch auf die zur Verfügung stehenden Instrumente zurückzuführen. Erachtete Czerny es in den 1830er-

71 K 366 (Nr. 10 bei Banck) und K 216 (Nr. 28 bei Banck). Paradoxerweise steht in Bancks Vorwort, dass keine der von ihm edierten Sonaten bisher veröffentlicht wurde. Es ist denkbar, dass Banck die Sammlung von Czerny tatsächlich nicht kannte, da Banck sie vermutlich über Schumann kennengelernt hätte, Banck bei Erscheinen der Sammlung Leipzig aber bereits verlassen hatte und der Kontakt beider *NZfM*-Mitarbeiter versiegt war. Dennoch ist davon auszugehen, dass Banck aufgrund seiner guten Vernetzung von der weithin bekannten Edition Czernys wusste. Ist dies der Fall, kannte Banck die Ausgabe entweder nicht gut genug oder der Hinweis im Vorwort zur Erstedition ist als verlegerisches Mittel zur Verkaufsförderung zu bewerten.

72 Vermutlich handelt es sich hauptsächlich um die Quellen aus der Diözesanbibliothek Münster: Sant Hs 3964–3968.

(a)

(b)

Notenbeispiele 4a/b: (a) Domenico Scarlatti, Sonate 6 (K 433) in Bancks Edition, T. 54–59;
 (b) Notentext laut Manuskript Venedig x Nr. 16, T. 55–61

Jahren für nötig und sinnvoll, dem Käufer seiner »Anthologie« – wie von Bülow sie später in seinem Vorwort nennen sollte – Anweisungen zur Dynamik und Spieltechnik zu geben, bildet dies lediglich die Grundlage weiterer Eingriffe und Additionen in den ursprünglichen Notentext der Manuskripte, wie Bancks und von Bülows Editionen zeigen. Ausgaben dieser musikpraktischen und interpretatorischen Ausrichtung wurden gerade aufgrund ihrer Ausrichtung deshalb häufig auch als nicht erinnerungswürdig erachtet, wie beispielsweise Kirkpatrick anmerkte: »Um sie schnell wieder in wohlverdientes Vergessen versinken zu lassen, übergehe ich diese Ausgaben

(a)

(b)

Notenbeispiele 5a/b:
 (a) Domenico Scarlatti,
 Sonate 6 (K 433) in
 Bancks Edition, T. 100–
 107; (b) Notentext laut
 Manuskript Venedig x
 Nr. 16, Schluss

hier mit Schweigen.«⁷³ Seiner Meinung nach waren übrigens Czernys Editionen bei Tobias Haslinger diejenigen, die die Basis für Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts bildeten. Bezüglich Banck wissen wir, dass das keineswegs der Fall war und er sich sehr wohl mit »originalen« Manuskripten auseinandersetzte. Es lohnt sich deshalb, den Blick auf scheinbar vergessene Ausgaben zu lenken, um über die überaus heterogene Landschaft der Editionspraxis im 19. Jahrhundert ein differenzierteres Bild zeichnen zu können.

Resümee

Die 1872 erschienene Edition von 30 Sonaten Domenico Scarlattis, herausgegeben von Carl Banck steht in der »Tradition«, die Sonaten in Gruppierungen von drei Werken zusammenzufassen, wie das in mehreren Drucken – und auch schon bei Zeitgenossen Scarlattis – der Fall war (z. B. Roseingrave und die seit 1906 verfügbare Ausgabe von Alessandro Longo). Banck vernachlässigte also auch wie ein Gros der Scarlatti-Herausgeber die Chronologie der Werke. Diese ist zwar sowieso nur schwer nachzuvollziehen, erfuhr durch Kirkpatrick aber wenigstens eine insgesamt glaubhafte, chronologische Ordnung. Die subjektive Auswahl Bancks ist deshalb ein Unikum und sollte durch ihre Erstpublikationen – mit Ausnahme von drei Sonaten, die bereits bei Czerny enthalten sind – besondere Beachtung finden.

Gemeinsam hat Bancks Edition mit den weiteren Scarlatti-Ausgaben des 19. Jahrhunderts ihre musikalisch-praktische Ausrichtung. Diese sind nicht mit den wissenschaftlichen Vorhaben heutiger Zeit in Einklang zu bringen, wogegen sich allein schon die Vorworte sowohl von Bancks als auch Bülows Ausgabe verwehren. Letzterer verweist im Vorwort zur Scarlatti-Sammlung von 1864 auf seine eigene Edition von Sonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, denen er ein »Seitenstück« begeben möchte. Dabei habe Bülow einen »vorwiegend praktische[n]« Zweck im Sinn. Zugleich bestand seine Motivation offenbar darin, mit seiner »Scarlatti-Anthologie [...] eine Kritik der Gesamtausgabe [sic] durch Czerny [vorzunehmen], im Sinne des Besser- d. h. Praktischer-Machen-Wollens [sic] und zwar nach zwei Seiten, nach der formellen wie nach der materiellen.«⁷⁴ In formeller Hinsicht betrifft dies vor allem die Einrichtung in Suiten zu je sechs Sätzen und materiell machen sich zahlreiche satztechnische Modernisierungen bemerkbar. Er will dabei besonders verdeckte wie offene Quint- und Oktavparallelen bereinigt wissen.⁷⁵ Ein ähnliches Ziel verfolgt, wie gezeigt wurde, auch Banck mit seiner Edition. Die geradezu identische Ambition beider Zeitgenossen, die mit ihren Ausgaben eine jeweils an die Gegenwart angepasste Interpretation älterer Werke erzielen wollen, sticht ins Auge.

Im Gegensatz zu Bülow und Banck liegt mit Clara Schumanns Edition wohl eine der frühesten Editionen vor, die als so etwas wie eine Urtextausgabe bezeichnet werden könnte, wenigstens als historisch-kritische Edition nach heutigem Verständnis. Sie verzichtet auf jegliche interpretatorische Anweisungen, liefert keine Fingersätze, keine spieltechnischen Hinweise und

73 Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti. Anhang*, S. 100.

74 Domenico Scarlatti, *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke*, S. 11.

75 Vgl. vor allem Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*.

ebenso wenig editorische Anmerkungen. Ebenso sucht man vergebens nach einem erläuternden Vorwort.⁷⁶ Immerhin die durchgehende Nummerierung von eins bis 20 (Schumann) bzw. 30 (Banck) ist gleich, doch fällt dies kaum ins Gewicht. Von Zeitgenossen wurden beide Editions-typen, die heutzutage eindeutig voneinander zu trennen sind, allerdings noch nicht so strikt unterteilt, denn auch aus den Reihen wissenschaftlich tätiger Herausgeber wurden klangliche Modernisierungen und harmonische Ausfüllungen durchaus als wissenschaftlich angesehen. Beispielsweise griff auch der Biograf der Bach-Söhne, Carl Heinrich Bitter, deutlich in den No-text ein und lobte zugleich derartige Publikationen.⁷⁷

Insofern sind Bancks und Bülows Editionen als ähnlich zu bezeichnen und unter bestimmten Aspekten miteinander vergleichbar. Allerdings dürfen die ursprünglichen Tätigkeitsfelder bei-der Herausgeber nicht außer Acht gelassen werden, denn es macht einen wesentlichen Unter-schied, ob der Herausgeber mit seiner Edition eigene, notierte Interpretationen veröffentlichen möchte (Bülow) oder um eine praktische Ausgabe bemüht ist, die vorrangig für die Verbreitung der Kunstwerke auf der Ebene des Klavierunterrichts verwendet werden soll (Banck). Der As-pekt der Eigenleistung tritt bei Banck also zurück, da er weniger sein eigenes Werk veröffentlicht sehen wollte, sondern sich deutlicher hinter Scarlatti zu positionieren versuchte als von Bülow. Bancks Edition ist deshalb als Beispiel aus dem musikpraktischen Bereich zu betrachten, ins-besondere aus dem musikpädagogischen Bereich, da sich seine Ausgabe nicht wie bei Bülow an interpretatorisch-künstlerischen Vorhaben ausrichtet, sondern im Sinne von Bancks pädagogi-scher Tätigkeiten auch als »Mittel zum Zweck« zu verstehen ist, mit dem er unterrichten und bilden will.

Auch wenn es sich vielleicht nicht um historisch-kritische Editionen handelt, so kann die Be-schäftigung mit Publikationen wie denjenigen Carl Bancks und deren Analyse doch zahlreiche Aufschlüsse darüber geben, weshalb welches musikalische Gut als tradier- und erinnerungswür-dig erachtet wurde, welchen Einfluss Editionen auf die Bildung eines Repertoires haben konn-ten oder inwiefern ein Bezug zu Kanonisierungsprozessen herauszuarbeiten ist. Und auch wenn Bancks Edition heute eher in Vergessenheit geraten ist, leistete er mit der Publikation wenig-stens in den 1870er-Jahren zweifelsohne einen Beitrag zur Kanonisierung von Scarlattis Sonaten, die aus dem heutigen Klavierunterricht nicht mehr wegzudenken sind.

76 Da mit Nr. 18 (= K 551) eine Sonate in ihrer Edition vorliegt, die nicht in den venezianischen Quellen nach-weisbar ist, lagen Schumann vermutlich Handschriften vor, die heute in der Biblioteca Palatina in Parma auf-bewahrt werden. Auch Roseingraves Edition kommt dafür in Frage, worauf Nr. 14 (= K 96) schließen lässt. Für einen Vergleich der Quellen in Venedig und Parma siehe Enrico Baiano: »Le Fonti«, in: *Le Sonate di Domenico Scarlatti. Contesto, Testo, Interpretazione* (= Repertori musicali 5), hrsg. von Enrico Baiano und Marco Moiraghi, Lucca 2014, S. 27–52.

77 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 165 f.