

besonders für intime Stücke. So verwendete er es in seinen Konzerten einmal für Kompositionen von Jacob van Eyck. Bezüglich der Qualität würde er es eher mit den Instrumenten niederländischer Meister wie R. Haka, J. de Jager, van Heerde und Beukers als englischer wie Stanesby und Bressan vergleichen, und er halte diese Flöte für nachbaunenswert. So hat sich auch der Instrumentenbauer Philip Bolton entschlossen, mit dem Nachbau eben dieses Instruments zu beginnen, obwohl er sich über die Problematik getreuen Kopierens nach den heute vorliegenden Maßen bewußt ist.

Um das Gesamtwerk Wijnes würdigen zu können, sollen im folgenden andere von ihm bekannte Holzblasinstrumente aufgeführt werden. Eine exakte Aufstellung nach Entstehungsdaten ist nicht möglich; so mag man sich global mit etwa 1725–1774 zufriedengeben.

- Altblockflöte aus Buchsbaum, Gemeentemuseum Den Haag (etwa 1750 datiert). Alle drei

Teile signiert. Kopfstück und Fuß mit dem typischen Zeichen, das Mittelstück mit „Nymegen“ in Form einer Schriftrolle

- Altblockflöte aus Buchsbaum, Sammlung Edgar Hunt
- Traversflöte aus Ebenholz, Gemeentemuseum Den Haag (auf etwa 1740 datiert)
- Traversflöte aus Pflaumenholz, Sammlung Drs. R. J. M. van Acht, den Haag
- Oboe aus Buchsbaum, Gemeentemuseum Den Haag (Leihgabe des Rijksmuseums Amsterdam). In der Ausstellung wird das Instrument als Oboe da caccia bezeichnet und ist auf etwa 1725 datiert
- Oboe aus Buchsbaum, Sammlung van der Grinten (auf etwa 1740 datiert).

Ich würde mich freuen, wenn das Interesse an Robert Wijne und seinen Instrumenten durch diese meine Abhandlung weiter geweckt würde.

David Lasocki

Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht

Wieviel Sonaten für Holzbläser schrieb Händel eigentlich? Hätte man vor 50 Jahren in einem Musikgeschäft alle seine Flötensonaten verlangt, wären einem wahrscheinlich ein oder zwei Bände mit sieben oder acht Sonaten ausgehändigt worden: zwei in e-, je eine in g-, h- und a-moll sowie in G-, C- und F-dur. Ein in der Holzbläsermusik ungewöhnlich beschlagener Verkäufer hätte vielleicht darauf hingewiesen, daß vier dieser Sonaten eigentlich Blockflötensonaten seien. Man hätte wohl auch zwei Oboensonaten bekommen – in g- und c-moll. Der Versuch, die beste Ausgabe der Sonaten herauszufinden, würde zu Band 27 der großen Gesamtausgabe Friedrich Chrysanders

geführt haben, die bereits 1879 erschien. Dort ist zu lesen, daß die acht Flöten- und zwei Oboensonaten aus einem Band mit dem Titel *XV Solos for a German Flute, Hoboy, or Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin, Opera Prima* stammen, daß die Erstausgabe etwa 1724 in Amsterdam erschien und bald darauf von John Walsh in London nachgedruckt wurde, allerdings laut Titel „more correct“. Chrysander gab den Flötensonaten in seiner Ausgabe die Nummern 1a, 1b, 2, 4, 5, 7, 9 und 11, den Oboensonaten die Nummern 6 und 8. Noch drei andere Flötensonaten in a-, e- und h-moll könnte man gefunden haben, bekannt als *Hallenser* Sonaten, weil man glaubte, sie in die frühe – Hallenser – Periode Händels datieren zu können.

25 Jahre später in demselben Musikgeschäft würde sich einiges geändert haben: Wenigstens zwei Ausgaben der vier Blockflötensonaten würden vorliegen (Schott, Moeck), dazu drei weitere für Blockflöte (d, d, B), die Thurston Dart 1948

herausgab (Schott) und die er *Fitzwilliam*-Sonaten nannte, weil die Handschrift, auf der die Ausgabe beruht, dem Fitzwilliam Museum in Cambridge gehört. Ebenfalls nach einem Manuskript des Fitzwilliam Museums hatten Dart und Walter Bergmann 1948 eine weitere Oboensonate in B-dur herausgebracht (Schott). Schließlich hat Hans-Peter Schmitz 1955 für die Neue Händel-Ausgabe (Bärenreiter) die *11 Flötensonaten* herausgegeben. Im Vorwort gibt Schmitz erstaunlicherweise an, er habe zwar die zwei Händel-Autographen eingesehen, die auch Chrysander bekannt waren, doch basiere seine Ausgabe auf der alten Chrysanderschen, ohne die Drucke des 18. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Die Fitzwilliam-Sonaten werden wenigstens erwähnt. Immerhin, Druck und Aufmachung der prächtigen Ausgabe bei Bärenreiter könnten einen in dem Gedanken einschläfern, daß sie das letzte Wort in Sachen Händelscher Flötensonaten darstelle.

In den letzten Jahren haben Arbeiten verschiedener Wissenschaftler, darunter der englische Musikologe Terence Best und ich selbst, wesentliche Änderungen tradierter Ansichten zu Händels Holzbläsersonaten herbeigeführt. Dies war von zwei Seiten her möglich. Einerseits wurden Händels Autographe der meisten Sonaten sowie eine Anzahl wichtiger Kopistenabschriften entdeckt, die aus Händels unmittelbarer Umgebung und auch von außerhalb stammen. Sie weichen in vielen bedeutsamen Einzelheiten einschließlich Instrumentierung und Tonart vom Text der Frühdrucke ab. Andererseits wurden die Frühdrucke nochmals geprüft, was eine erstaunliche Zahl fehlerhafter Darstellungen durch Händels Hauptverleger ans Licht brachte und beträchtliche Zweifel an der Zuverlässigkeit des veröffentlichten Textes begründete. Die folgende Darstellung faßt die Ergebnisse zusammen.

Die frühen Drucke

Die erste Ausgabe von Händels Sonaten für ein Melodieinstrument und Generalbaß erschien (im Widerspruch zu Chrysander, der sicher nie ein Exemplar sah) unter dem Titel *Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois con Basso Continuo Composées par G. F. Handel. A Amsterdam chez Jeanne Roger. No. 534*. Wir bezeichnen

die Ausgabe künftig mit *R*. Sie enthielt nicht 15, sondern 12 Sonaten. Der Titel gibt die Instrumente nur summarisch an, doch wird auf der ersten Seite jeder Sonate das jeweils zugehörige Instrument genannt:

No.	Tonart	Instrument
1	c	traversa
2	g	flauto
3	A	violino
4	a	flauto
5	G	traversa
6	g	hoboy
7	C	flauto
8	c	hoboy
9	h	traversa
10	A	violino
11	F	flauto
12	E	violino

(No. 10 und 12 wahrscheinlich nicht von Händel)

Schmitz datiert diese Ausgabe auf etwa 1722, vermutlich weil Jeanne Roger in diesem Jahr starb. Da jedoch nicht auszumachen ist, daß es sich um eine ihrer späten Editionen handelt, sollte er genauer die Jahre ihrer verlegerischen Tätigkeit angeben, also etwa 1716–1722. John Walsh verkaufte Exemplare dieser Ausgabe, bei denen er sein eigenes Firmenetikett über Rogers Impressum klebte.

Etwa 1732 brachte Walsh eine Neuauflage mit eigener Titelseite: *Solos for a German Flute, a Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin, Compos'd by Mr Handel. . . Note: This is more Corect [!] than the former Edition*. Diese Ausgabe (von uns *W* genannt) war größtenteils ein Neudruck mit den Platten von *R*. Stellenweise wurde aber die Bezifferung korrigiert, auch wurden Sätze eingefügt oder an die richtige Stelle gerückt. Die Sonaten 10 und 12 wurden gegen zwei andere Violinsonaten (g und F) ausgetauscht, doch wahrscheinlich genauso wenig von Händel. Zusammen mit diesen zwei neuen und Chrysanders Violinsonate D (No. 13), welche nie in einem frühen Druck erschienen war, bilden die 12 Sonaten aus *R* die fingierten *XV Solos* bei Chrysander. Opus 1, als welches diese Sonaten heute bekannt sind, erscheint auf keinem dieser Titel, vielmehr 1734 zum ersten Male in einer Ankündigung von Walsh.

Bei näherer Betrachtung von *R* erweist sich als merkwürdig, daß die Ausgabe gar nicht durch Jeanne Roger veröffentlicht wurde, sondern durch Walsh. Dafür sprechen nachstehend angeführte Tatsachen:

1. Estienne Roger, Jeannes Vater, verlegte seine Ausgaben ohne Plattennummer auf dem Titel. Kurz bevor er 1716 starb, numerierte er die Platten aller Restbestände des Lagers willkürlich. Seine letzten Editionen und die seiner Geschäftsnachfolger (Jeanne 1716–1722 und der Schwiegersohn Michel-Charles Le Cène 1723–1743) erhielten Plattennummern in chronologischer Ordnung, wodurch eine Datierung möglich ist. Die Plattennummer auf der Ausgabe von Händels Sonaten ist falsch. Sie würde zu einer Ausgabe von Le Cène 1727 passen und dann zum zweiten Band Vivaldi op. 9 gehören, welcher zu dieser Zeit herauskam.

2. *R* wurde von zwei Stechern bei Walsh hergestellt, die seit etwa 1724 bzw. 1726 arbeiteten, hauptsächlich aber um 1730. Ihr Stil taucht bis 1726 nicht auf, und so ist klar, daß *R* nicht durch Jeanne Roger, die 1722 starb, verlegt sein konnte.

3. Die Wasserzeichen der Titelseite eines erhaltenen Exemplars von *W* und der Titelseite von *R* sind identisch.

4. Schrift und Gestaltung des Titels von *R* sind zwar solchen von Jeanne Roger sehr ähnlich, aber doch nicht gleich. Mit anderen Worten, es handelt sich um eine Fälschung.

5. *W* und eine geringe Anzahl Neuauflagen davon finden sich weniger in britischen Bibliotheken als auf dem Kontinent, während für *R*, angeblich auf dem Kontinent verlegt, das Umgekehrte gilt.

Alles dies bestätigt die Vermutung, daß allein Walsh für die Herstellung von *R* verantwortlich war und die Ausgabe irgendwann zwischen 1726 und 1732 publizierte. Zudem scheint das Etikett, mit dem Walsh den falschen Rogeraufdruck überklebte, von 1732 zu stammen und eine Datierung eher für die Zeit um 1732 als für 1726 zu stützen. Zu fragen bleibt, warum Walsh dieses Durcheinander angerichtet haben sollte. Darauf kommen wir später zurück.

Die Handschriften

Chrysender kannte die Autographen der Flöten-sonate e-moll (seine No. 1a) und der Blockflöten-sonate a-moll aus der Bibliothek des Britischen Museums (heute British Library). Auch lenkte der Musikkatalog der Bibliothek des Fitzwilliam Museums in Cambridge schon 1893 die Aufmerksamkeit auf die Autographen der meisten überkommenen Holzbläser-sonaten, allerdings in Tonart oder Besetzung nicht alle so, wie geläufig. Trotzdem fußten moderne Ausgaben der Sonaten bis zu meiner eigenen Neuausgabe fast ausnahmslos nicht auf den Handschriften, sondern auf den Frühdrucken. Wir werden noch sehen, daß das zu falschen Zuweisungen bezüglich der Besetzung und zu schlechten Texten führte.

Im Autograph sind folgende Sonaten erhalten:

Ort	Tonart	Instrument	komponiert	gedruckt
BL	e-moll	Flöte	ca. 1720	(op. 1/1a)
FM	d-moll	Violine	1712–20	op. 1/1(b) in e für Fl.
FM	g-moll	Blockflöte	ca. 1712	op. 1/2
BL	a-moll	Blockflöte	ca. 1712	op. 1/4
FM	g-moll	Violine	1712–20	op. 1/6 für Ob.
FM	C-dur	(Blockflöte)	ca. 1712	op. 1/7
FM	c-moll	Oboe	ca. 1712	op. 1/8
FM	d-moll	(Blockflöte)	ca. 1712	op. 1/9 in h für Fl.
FM	F-dur	Blockflöte	ca. 1712	op. 1/11
FM	B-dur	Oboe	ca. 1706	nicht gedr.
FM	B-dur	(Blockflöte)	ca. 1712	nicht gedr.

(BL = British Library; FM = Fitzwilliam Museum)

Die wichtigste zeitgenössische Abschrift der Sonaten befindet sich in der Aylesford Collection der Central Library in Manchester. Diese Sammlung gehörte ursprünglich Händels Freund und Librettisten Charles Jennens, dem sie von Kopisten besorgt wurde, die unter Anleitung von Händels Hauptgehilfen John Christopher Smith dem Älteren arbeiteten. Sie enthält neun der Sonaten ohne Angabe von Instrumenten von der Hand des als S2 (vgl. Larsen, *Messiah*) bekannten zuverlässigen Kopisten. Einige Anzeichen lassen vermuten, daß die Kopie nicht vom Autograph hergestellt wurde, sondern von einem ähnlichen Manuskript, das als Druckvorlage benutzt worden war.

Vier der Sonaten liegen in der Handschrift eines anderen Kopisten vor, der nicht zu Händels

Umgebung gehörte (jetzt in Privatbesitz, London = *L*). Die Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums bewahrt eine umfangreiche deutsche Sammelhandschrift des frühen 18. Jahrhunderts mit Holzbläser- und Violinsonaten auf, in der zwei Sonaten enthalten sind (*Br*), und schließlich ist eine Sonate abschriftlich erhalten im St. Michaels College, Tenbury Wells, die heute von der Bodleian Library in Oxford verwahrt wird (*T*). Die folgende Übersicht zeigt, um welche Sonaten es sich jeweils handelt.

<i>Sonate</i>	<i>Tonart</i>	<i>Kopie</i>
op. 1/1(b)	d-moll	S2
op. 1/2	g-moll	S2
op. 1/4	a-moll	S2
op. 1/5	F-dur	S2, T, Br (Oboe), L (in G für Flöte)
op. 1/6	g-moll	S2
op. 1/7	C-dur	S2, L (f. Blockfl.)
op. 1/8	c-moll	S2, Br
op. 1/9	d-moll	S2, L (f. Blockfl.)
op. 1/11	F-dur	S2, L (f. Blockfl.)
—	D-dur	Br (für Flöte)

Handschriften und Drucke im Vergleich

Op. 1/1, e-moll

Chrysander bringt zwei Flötensonaten in e-moll, als 1a und 1b. No. 1b ist in den Frühdrucken *R* und *W* die erste Sonate und mit „Traversa Solo“ bezeichnet. Jeder Flötist hat gemerkt, daß im zweiten Satz, T. 34, ein *h* vorkommt, obwohl die Flöten damals gewöhnlich nur bis *d'* reichten. Nach oben reicht er bis *f'''*, Händels andere Flötensonaten nur bis *d'''*. Autograph und Kopist S2 bringen die Sonate jedoch in d-moll, im zweiten Satz dementsprechend mit *a*. Keine Handschrift gibt ein Instrument an, obwohl das Autograph die Sonate unmittelbar nach einer Violinsonate mitten auf der Seite beginnt. Beides deutet darauf hin, daß Händel an eine Violinsonate dachte.

Chrysanders No. 1a ist die einzige Flötensonate, von der es ein Autograph gibt („Sonata a Travers. e Basso“). Sie ist etwa 1720 anzusetzen, etwas später als die anderen Holzbläsersonaten. Jedenfalls scheint sie eilig und vermutlich für eine bestimmte Gelegenheit zusammengestellt zu sein. Der erste Satz ist derselbe wie op. 1/1b, jedoch in Takt 15–17

geändert, um *e'''* und *f'''* zu vermeiden. Der zweite und fünfte Satz sind Transpositionen des zweiten und vierten Satzes der Blockflötensonate g-moll; der vierte kommt, auf den Umfang der Flöte zugeschnitten, wieder aus 1b. Und sogar der dritte, als einziger neu komponierte Satz in G-dur nimmt etwa drei Anfangstakte aus der Flötensonate D-dur, meidet aber *e'''* und erinnert stellenweise auch an die Blockflötensonaten in C- und F-dur.

Ich glaube herausgefunden zu haben, aus welchem Anlaß die Sonate zusammengestellt wurde: Jean Christian Kytch, ein holländischer Musiker, kam um 1709 nach London und ist kurz darauf im Orchester des Queen's (späteren King's) Theatre am Haymarket, der damaligen Oper, zu finden, wo Händel für ihn im „Rinaldo“ (1711) eine obligate Fagottpartie schreibt. 1719–1720 stand Kytch im Dienste des Herzogs von Chandos in Cannons, am Rande Londons, an jenem berühmten Musikinstitut, dessen musikalischer Leiter Pepusch war und für das Händel „Acis und Galatea“ und die „Chandos Anthems“ schrieb. Dadurch hatten Händel und Kytch sicher engen Kontakt. Zwischen 1719 und 1723 verbesserte Kytch sein Einkommen durch Mitwirkung bei zahlreichen öffentlichen Konzerten in London, manchmal mit anderen Musikern von Cannons. Zeitungen berichten davon. Gewöhnlich spielte er ein Konzert und/oder eine Sonate für Oboe, zweimal auch ein Konzert für die kleine Blockflöte („little flute“). Ein einziges Mal blies er Querflöte: Am 23. Februar 1720, in dem Jahr, in dem Händels Autograph der Sonate entstanden zu sein scheint, kündigte er „a solo . . . on the German flute“ an. War sein Wunsch, im Konzert Flöte zu spielen, vielleicht für Händel die Anregung zu dieser Sonate?

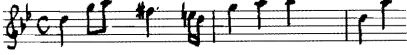
Op. 1/2 (g), op. 1/4 (a), op. 1/7 (C) und op. 1/11 (F)

Zweifellos sind dies Blockflötensonaten. Die Autographen bezeichnen deutlich „Sonata a Flauto e Cembalo“ – außer dem in C-dur, dessen Titelseite fehlt. Doch sind die Londoner Abschrift „a Flauto e Cembalo“ und alle vier Sonaten in den Frühdrucken mit „Flauto Solo“ bezeichnet. Für die Autographen ist die großzügige, kühne, ordentliche, fast fehlerfreie Handschrift kennzeichnend, wie sie für Händel um 1712 typisch ist, was auch durch das

Papier bestätigt wird. *R* wurde etwa 1726–1732 veröffentlicht, lange nachdem Händel die Reinschrift dieser vier Sonaten anfertigte. Dennoch weisen Einzelheiten in den Drucken und bei *S2* darauf hin, daß sie auf früheren Fassungen beruhen. Das können zwei Beispiele zeigen.

Beispiel 1

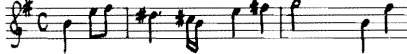
Autograph



R, *W*, *S2*



Flötensonate



Die 2. Zeile von Beispiel 1 zeigt den Anfang des vierten Satzes der Sonate g-moll in den Drucken und *S2*, die 1. Zeile zeigt das Autograph. Bei der Übernahme des Satzes in spätere Werke (ca. 1720 Flötensonate e-moll, op. 1/1a; ca. 1735–36 Orgelkonzert op. 4/3; ca. 1750 Orgelkonzert op. 7/5) versetzte Händel den Taktstrich, womit der Satz auf dem Halbtrakt beginnt, folgte aber sonst dem Autograph (Zeile 3).

Beispiel 2

Autograph Orgelkonzert



R, *W*, *S2*



Die ganze Sonate F-dur schrieb Händel um 1735 in ein Orgelkonzert (op. 4/5) um. Drucke und *S2* weisen an sechs wichtigen Stellen Abweichungen sowohl vom Autograph als auch vom Orgelkonzert auf. Das Autograph differiert nicht nur, sondern ist auch später als die Drucke und *S2* zu datieren, was in einem Falle musikalisch zu begründen ist: Im 4. Satz, T. 14, sind die Schleifer in Autograph und Orgelkonzert eine verzierte Version der analogen Passage bei *R*, *W* und *S2*.

Alle vier Sonaten weisen zwischen Drucken und Handschriften kleine Unterschiede in Bezifferung, Rhythmus, Ornamenten, Artikulation, Satz- und Taktbezeichnungen, ja sogar in den Noten auf. *S2* folgt teils dem Autograph, teils einem der Drucke, weicht gelegentlich auch von beiden ab. Im allgemeinen hat das Autograph mehr Artikula-

tionsbezeichnungen und Vorschläge, während die Drucke in der Regel mehr Kadenz- und Durchgangstriller bringen, die einzigen sonst vorkommenden Verzierungen. Händel mag solche Triller in der ersten Fassung gebracht, in den Reinschriften einfach weggelassen haben. Er hat auch sonst selbstverständliche Kadenztriller fast nie notiert.

Die Chronologie der Quellen wäre also wohl: 1. Originale Fassung (*Q1*) komponiert um 1712, etwa zu gleicher Zeit Reinschrift mit stellenweiser Überarbeitung einiger Passagen. – 2. Um 1730 Stich durch Walsh, entweder aufgrund *Q1* oder einer sehr ähnlichen Quelle, jedoch fehlerhaft. – 3. In den frühen 30er Jahren, vermutlich um 1732, Abschrift *S2* von anscheinend noch einer weiteren Quelle, die einige, aber nicht alle Überarbeitungen aus Händels Reinschrift berücksichtigt. – 4. 1732 Druck einer verbesserten Fassung bei Walsh entweder nach der alten Vorlage, aber sorgfältiger, oder nach einer anderen, gleichartigen Quelle.

Op. 1/5, G-dur

Das Autograph fehlt. *R* und *W* bringen die Sonate in G-dur für „Traversa Solo“. In *R* fehlt der fünfte Satz, und als dritter findet sich der sechste der Flötensonate h-moll. In *W* sind diese Irrtümer korrigiert. Es gibt nicht weniger als vier Abschriften: *S2* und *T* in F-dur, Brüssel in F-dur für „Hautb: solo“ und London in G-dur für „Traversa“. Was aber waren Tonart und Besetzung des Originals? Händel verwendet den fünften Satz noch dreimal, zweimal in F-, einmal in D-dur. Da *S2* die Sonaten 1b und 9 in der Originaltonart bringt und dem Komponisten nahesteht, ist die Fassung für Oboe wohl die ursprüngliche, was durch Tonart (F) und Umfang (c'-c''') unterstrichen wird.

Fragt man nach der Herkunft der beiden G-dur-Fassungen für Flöte, so spricht der erste Anschein dafür, daß die Londoner Abschrift auf *R* zurückgeht, denn beiden fehlt der fünfte Satz. Andere Merkmale beider Quellen jedoch lassen dies rein zufällig erscheinen und deuten darauf hin, daß die Handschrift nicht dieselbe Quelle wie der Druck benutzt – ob eine Händelsche, bleibt dahingestellt. Es ist gut möglich, daß der Wunsch zur Veröffentlichung von Sonaten für die neu in Mode gekommene Flöte eher Walsh als Händel für die Transposition dieser Sonate verantwortlich sein

läßt. Immerhin eignet sie sich gut für die Flöte, und es gibt keinen Grund, daß Flötisten sich nicht weiterhin an ihr erfreuen sollten.

Op. 1/6, g-moll

Diese ist bisher als Oboensonate angesehen worden, zumal *R* und *W* sie für „Hoboy Solo“ ausweisen. Im Autograph steht aber „Violino Solo“, und der Umfang abwärts bis *a* bestätigt das. Drei Stellen am Schluß weisen Bleistifteintragungen von Händels Hand auf, die alle Töne unterhalb *d'* nach oben verlegen. Zwei dieser Änderungen beziehen sich auf den Gebrauch des Satzes in der Overtüre zur Oper „Siroe“, wo die Oboen die Violinen verdoppeln. Chrysander bringt dies im Kleinstich und macht so die Sonate für Oboe spielbar, doch hat Händel sie zweifellos für Violine gedacht.

Op. 1/8, c-moll

Das Autograph zeigt deutlich Händels eigenen Entwurf. Es enthält zahlreiche Korrekturen. Der vierte Satz, den die Abschriften *S2* und Brüssel bringen, fehlt. An einer Stelle des zweiten Satzes schrieb Händel am Ende der Zeile einen halben Takt, vergaß aber, in der nächsten mit einem Halbtakt fortzufahren, wodurch für den Rest des Satzes die Taktstriche falsch gesetzt sind. In anderen Quellen ist das korrigiert. Der Baß ist im Autograph mit einer kleinen Ausnahme unbeziffert. Da *S2* und die Drucke im allgemeinen dieselbe Bezifferung aufweisen, hat Händel vermutlich in einer späteren, inzwischen verlorenen Abschrift die Ziffern hinzugefügt.

Op. 1/9, h-moll

R und *W* bringen diese Sonate für „Traversa Solo“ in *h-moll*, Autograph, *S2* und *L* in *d-moll* (Umfang *f'-d'''*), letztere „a Flauto e Cembalo“. Somit war sie wohl eigentlich für Blockflöte gedacht. Inzwischen kennt man sie als dritte der sogenannten Fitzwilliam-Sonaten (*Dart*). Aus einem unerfindlichen Grunde übernahm *Dart* nicht den sechsten und siebenten Satz, weil er fälschlicherweise unterstellte, dem Manuskript fehlten die letzten zwei Sätze der „ohnehin schon ungeheuer langen Sonate“. Klaus Hofmann hat 1974 eine vollständige Ausgabe mit sieben Sätzen

herausgebracht (Hänssler), und in meiner eigenen Ausgabe aller Blockflötensonaten erscheint sie natürlich ebenso.

Eine Chronologie der Quellen und Textfassungen ist bei dieser Sonate besonders problematisch. Als Quellen liegen vor: Das Autograph der vollständigen Sonate in *d-moll* mit Korrekturen (*M*) sowie ein Autograph des sechsten und siebenten Satzes in *d-moll* (*M**), die Handschrift *S2* in *d-moll*, die Londoner Abschrift (*L*) in *d-moll* und die Drucke *R* und *W* in Transposition nach *h-moll* für Querflöte.

M und *M** datieren etwa von 1712, wobei musikalische Gründe *M** als früheste Quelle erscheinen lassen. Der letzte Satz (6) steht hier im 3/8-Takt, aber jeder zweite Taktstrich ist durchgestrichen. Alle anderen Quellen haben den Satz im 6/8-Takt.

Der sechste Satz gibt einen faszinierenden Einblick in die Absicht des Komponisten. *M** beginnt mit einer Wendung, die den anderen Fassungen fehlt. Die Figur *A* in Beispiel 3 wird oft wiederholt; in der zweiten Hälfte des Satzes gibt es eine ziemlich geistlose Periode mit derselben Figur (Beispiel 4, I). Als Händel *M* schrieb, wechselte er die Figur *A* einmal gegen die vom Satzanfang aus

Beispiel 4

(Beispiel 3, 2. Zeile, Takt 5) und ersetzte die Episode in der zweiten Hälfte durch eine kürzere und wirkungsvollere, die auf eine chromatische Tonleiter gestützt ist (Beispiel 4, II). Dann verwarf er alle Figuren in den Takten 2 bis 5 und ersetzte zwei durch die Figur B als eine teils verzierte, teils vereinfachte Fassung von A (Beispiel 3, 3. Zeile). So, wie sich der Satz in *S2*, *L*, *R* und *W* findet, scheint er das Endstadium des Kompositionsprozesses darzustellen. Durch Wiedereinsetzen von A und Beibehalten von B schuf Händel in diesen Takten die Folge BABA, die mir die befriedigendste Lösung zu sein scheint (Beispiel 3, 4. Zeile).

Die Parallelstelle in der zweiten Hälfte des Satzes (Takte 13–14) hat im Autograph die Figurenfolge BA, was in den anderen Quellen zu AA abgeändert

Beispiel 5
Autograph

ist und hier wohl eher befriedigt, weil die Figur nicht auf derselben Tonhöhe sequenziert (Beispiel 5).

Abgesehen davon, daß sich Händels Kompositionskunst in solchen Kleinigkeiten zeigen läßt, legen derartige Entdeckungen auch nahe, daß die Autographen nur erste Gedanken zu der Sonate zeigen. Andere Einzelheiten stützen dies. *L*, *S2* und noch mehr *R* und *W* haben eine bessere Bezifferung als *M*, dazu mehr Artikulationsbezeichnungen und weniger Triller – das Gegenteil also von dem, was im Verhältnis von Drucken zu Reinschriften bei den Blockflötensonaten festzustellen war.

R und *W* sind textgleich bis auf den sechsten Satz, der aus *R* heraus- und stattdessen in die Flötensonate G-dur übernommen wurde. Für *W* war daher der Stich einer neuen Platte nötig, wobei

sich auch Änderungen einschlichen. Außer in einem Punkt scheint *R* den besseren Text zu haben; dem steht mit geringfügigen Abweichungen die Fassung der ganzen Sonate bei *S2* am nächsten.

Demnach ist folgende chronologische Ordnung wahrscheinlich: 1. Um 1712 komponierte Händel *M**, bald darauf die ganze Sonate mit Veränderungen am 6. und 7. Satz (*M*). – 2. Um 1730 sticht Walsh nicht nach *M*, sondern nach einer nicht mehr erhaltenen Vorlage (*Pl*), die weitere Änderungen des Komponisten enthielt und vielleicht auch den Wegfall des 6. Satzes vorsah. *Pl* könnte auch die Transposition nach h-moll enthalten haben, eventuell von Walsh selbst. – 3. *S2* kopierte – vielleicht um 1732 – die Sonate von *Pl* oder einer gleichartigen Vorlage in d-moll. – 4. Walsh druckte 1732 eine vermeintlich verbesserte Fassung der Sonate, wieder nach einer *Pl* vergleichbaren Vorlage, die den 6. in *R* fehlenden Satz wieder einsetzt, allerdings in fehlerhaftem Neudruck.

Um den endgültigen Text der Sonate feststellen zu können, muß man alle Quellen berücksichtigen, wobei Autograph und spätere Drucke nicht das Gewicht von *S* und *R* haben.

Blockflötensonate B-dur

Diese erste der Fitzwilliam-Sonaten ist nur im Autograph überliefert. Es gibt keine Besetzungsangabe, doch ist Darts Zuordnung für Blockflöte von Tonart und Umfang (f'-e''') her sinnvoll. Da außerdem Händel den dritten Satz nach A-dur transponierte, als er ihn in der Violinsonate in A wieder verwendete, ist die Möglichkeit einer Violinfassung in B-dur ausgeschlossen. Die Tonart wäre auch für Oboe, weniger allerdings für Flöte geeignet, doch ist der Umfang für Oboe zu groß. Es ist bezeichnend, daß alle Oboen- und Flötensonaten Händels unter f''' bleiben.

Das Autograph ist keine Reinschrift, eher ein erster Entwurf, in dem eine Reihe kleiner Verbes-

serungen zu erkennen ist, von denen eine im dritten Satz bemerkenswert ist. Beide Abschnitte des Satzes beginnen im Rhythmus $\downarrow \uparrow$, haben danach aber meist $\uparrow \uparrow$. Vielleicht, weil er meinte, eine zu lange Folge von Achtelnoten geschrieben zu haben, strich Händel sie im Takt 23 aus und wechselte in den Rhythmus $\downarrow \uparrow$. Später setzte er die drei Achtel im letzten Viertel wieder ein. Da das Autograph keine Reinschrift ist, kann der Umstand, daß Händel alle drei Sätze in späteren Werken wieder aufgreift, zur Entwirrung mancher Unklarheiten beitragen (1. Satz = 2. Allegro der Overtüre zu „Scipione“, 1726; 2. Satz = 3. Satz des Orgelkonzerts op. 4/4, 1735).

Oboensonate B-dur

Auch hier ist das Autograph die einzige Quelle und mit seinen zahlreichen Korrekturen deutlich Händels Entwurf. Im dritten Satz, Takt 11, zeigt sich die gleiche Unachtsamkeit bezüglich der Taktstriche wie in der Oboensonate c-moll.

Flötensonate D-dur

Die schon mehrfach erwähnte Brüsseler Handschrift mit den Oboensonaten in c-moll und F-dur enthält auch zwei Flötensonaten in G- und D-Dur, die Händel zugeschrieben werden. Dagegen sprechen allerdings deutlich stilistische Gründe, besonders die Sonate G-dur ist ausgesprochen ärmlich. Es gibt aber in demselben Band noch eine Flötensonate in D-dur, einem „S[igno]r Weisse“ zugeschrieben. Gedacht ist hier zweifellos an Johann Sigismund Weiß (ca. 1690–1737), Bruder des berühmten Lautenisten Sylvius Leopold Weiß, zumal eines der anderen „Weisse“-Stücke in der Handschrift ausdrücklich „Jean Sigm. Weisse“ nennt. Dennoch ist höchst unwahrscheinlich, daß Weiß etwas mit der Sonate zu tun hat. Ihr erster Satz beginnt nämlich mit einer unverzierten Fassung der ersten sechs Takte von Händels Violinsonate D-dur (Chrysanter, op. 1/13), geschrieben zwischen 1749 und 1751 (Autograph British Library). Der zweite Satz hat zu Anfang dasselbe Thema wie der erste der wieder aufgetauchten frühen Triosonate in F-dur für zwei Altblockflöten und Generalbaß (1707), und auch der vierte beginnt mit demselben Thema wie der dritte jener Triosonate (welches andererseits offenbar Anregung zum

vierten Satz der Blockflötensonate F-dur war). Typisch für Versuche Händels in seiner frühen italienischen Periode (1706–1707) ist der dritte Satz, eine weitgehend chromatisch rezitativische Brücke (vgl. z. B. Violinsonate G-dur, langsamer Satz). Die gesamte Schreibweise entspricht Händels frühem Stil, so daß es sich hier fast mit Sicherheit um eine bisher unbekannte Flötensonate von ihm handelt, auch wenn das Manuskript weder seinen Namen nennt, noch von der Hand eines Kopisten aus seiner Umgebung stammt. Sein Vorhandensein kann gewiß zur Aufhellung von Unklarheiten in bezug auf diese Sonaten beitragen.

Der dritte Satz der Flötensonate e-moll, op. 1/1a (ca. 1720) in G-dur, beginnt mit ungefähr den ersten drei Takten der oben erwähnten Violinsonate D-dur. Die Violinfassung scheint aber früher zu

Beispiel 6

Flötensonate in D-dur



Flötensonate in e-moll



Violinsonate in D-dur



datieren, denn die zweite Hälfte von Takt 2 der Flötenfassung ist zur Vermeidung von e''' eine Oktave tiefer gesetzt. Händel hat diese ersten Takte der Flötensonate anscheinend 1706–1707 geschrieben. Als er um 1720 dringend eine Flötensonate brauchte, griff er für den dritten Satz den Anfang des ersten aus der D-dur-Sonate auf – dazu Kleinigkeiten aus den Blockflötensonaten in F und C. Auch für die Komposition einer Violinsonate um 1750 entnahm er wieder Anregungen aus dieser frühen Flötensonate, die er noch in der Schublade hatte, diesmal aber aus deren Anfang, den er leicht verzierte (Beispiel 6).

Nach Betrachtung verschiedener Details der authentischen Holzbläserensonaten Händels können wir nun zu der Frage zurückkehren, warum der Londoner Verleger Walsh Verwirrung stiftete, indem er vorgab, seine erste Ausgabe einiger dieser Sonaten sei von Jeanne Roger in Amsterdam veröffentlicht, und Exemplare mit eigenem Etikett über dem falschen Impressum verkaufte. Zuerst wollen wir dafür die Beziehungen zwischen Händel und Walsh zu dieser Zeit untersuchen. Jeanne Roger gab um 1720 Cembalosuiten von Händel heraus, die vorher nicht erschienen, jedoch von Walsh gestochen waren.

Bald danach, und vielleicht deswegen, erlangte Händel von König Georg I. das Privileg des Copyright zum Schutze vor Raubdrucken. Er nutzte dies, indem er nun selbst einige Cembalosuiten herausbrachte, „um das Publikum davor zu schützen, mit unerlaubt nachgedruckten und fehlerhaften Exemplaren von Stücken betrogen zu werden, wie sie andernorts verbreitet werden . . .“, und Walsh verkaufte diese offizielle Ausgabe, deren Impressum er mit seinem eigenen Etikett überklebt hatte. In den ersten Jahren nach 1720 wurden die meisten von Händels neuen Opern von einem gewissen John Cluer „for the Author“ gestochen und gedruckt. Doch muß Walsh mit Händel auf gutem Fuße gestanden haben, denn er bekam von ihm ebenfalls die Erlaubnis, einige seiner Opern mit dem Vermerk „Published by the Author“ herauszugeben. In der Mitte des Jahrzehnts begann Walsh dann aber gestohlene Arrangements und ausgewählte Nummern aus Händels Opern zu publizieren. Anlässlich einer solchen Veröffentlichung trug die autorisierte Ausgabe den ausdrücklichen Vermerk „wenn J. Cluer's Name nicht auf dem Titel dieser Werke erscheint, handelt es sich um Fälschungen, die von Herrn Händel nicht durchgesehen und freigegeben sind“. Von 1725 an jedoch bemühte sich Händel nicht mehr, seine Rechte durchzusetzen, wohl weil er einsah, daß dies Walsh und anderen Piraten gegenüber vergeblich sei. Ab 1730 etablierte sich Walsh schließlich als Händels offiziell autorisierter Verleger, offensichtlich als Bestätigung von „Wen du nicht schlagen kannst, mit dem verbünde dich“.

Demnach könnte es mit den Holzbläserensonaten folgende Bewandnis gehabt haben: Walsh erhielt um 1730 Abschriften von 10 Sonaten Händels ohne dessen „Zustimmung oder Erlaubnis“, wie das Privileg das Copyright formulierte. Er wollte gern Werke für die gerade beliebt werdende Flöte, aber natürlich auch für Violine und etwas für Oboe herausbringen. Fünf der Sonaten waren für Blockflöte (vier in frühen Entwürfen, die die autographen Reinschriften von ca. 1712 vorwegnehmen), konnten nach Tonart und Umfang jedoch ohne weiteres auf Flöte oder Violine gespielt werden. Eine transponierte er für Querflöte von d- nach h-moll, die anderen beließ er, wie sie waren. (Möglicherweise, wenn auch wenig wahrscheinlich, hatte Händel die Sonate schon selbst transponiert.) Von den drei Violinsonaten (d-moll, A-dur, g-moll) wurde die erste für Flöte nach e-moll transponiert, die zweite belassen und die dritte für Oboe bestimmt. Von den restlichen zwei (Oboen-) Sonaten (F-dur, c-moll) transponierte Walsh die erste für die Flöte nach G-dur, die andere blieb unverändert. Um das übliche Dutzend vollzumachen, nahm er wahrscheinlich zwei Violinsonaten eines anderen Komponisten hinzu, die nach seiner Meinung im Stil Händels durchgehen konnten.

Seit jedoch Walsh daran lag, seine Beziehungen zum Komponisten zu verbessern oder neu gewonnene zu festigen, trug er die volle Verantwortung für diese merkwürdige Sammlung nur widerwillig und suchte die Schande loszuwerden. Dabei erinnerte er sich an die Zusammenarbeit mit Jeanne Roger um 1720, wobei er Händels Cembalosuiten gestochen und sie dann mit eigenem Titel herausgebracht hatte. Er wußte sicher, daß sie 1722 gestorben war, also keinen Einwand mehr erheben konnte, wenn er vortäuschte, daß es ihre neue, mit seinem Etikett überklebte Ausgabe sei, die er verkaufte, als sei sie aus Amsterdam importiert (was auch gegen Händels königliches Privileg leichter zu verteidigen war). Er entwarf deshalb den Titel in Jeanne Rogers Stil, erfand auch eine Plattenummer und ließ den Stich bei sich fertigen. (Den gleichen Plan wandte er bei den Triosonaten op. 2 an). Ein paar Jahre später, als er gute Beziehungen zu Händel unterhielt, konnte er sich zu der Ausgabe bekennen, ließ eine neue Titelseite mit dem eigenen Namen stechen und benutzte die Gelegenheit, einige Fehler der früheren Ausgabe zu

korrigieren. Händel hatte dann wohl die Hoffnung aufgegeben, Walsh's Aktivitäten überwachen zu können, und bestand nicht mehr auf der Verbesserung der übrigen Fehler.

Gefälschte und zweifelhafte Sonaten

Darts zweite Fitzwilliam-Sonate in d-moll

Nach Dart ist diese Sonate „aus weit verstreuten Abschriften der Sätze [in drei der Fitzwilliamschen Händel-Bände] vom Herausgeber zusammengestellt worden“. Das ist wirklich keine Sonate. Die zwei ersten Sätze sind frühe Fassungen von Satz 7 und 6 (in dieser Reihenfolge) der eigentlichen d-moll-Sonate. Der dritte Satz findet sich als Menuett ohne Angabe eines Instruments in einem anderen Handschriftenband. Dart verwandelte den $\frac{3}{8}$ - in einen $\frac{3}{4}$ -Takt, wohl um der Möglichkeit willen, ein Double zu schreiben. Bis zu Hofmanns Ausgabe der Sonaten scheint diese sonderbare Fälschung unbemerkt geblieben zu sein.

Hofmanns dritte Fitzwilliam-Sonate in G-dur

Neben den Sonaten in B-dur und d-moll (der authentischen) hat Hofmann in seiner Ausgabe der Fitzwilliam-Blockflötensonaten eine dritte in G-dur aufgenommen, die bisher nie der Blockflöte zugeordnet worden ist. Fuller Maitland und Mann rechnen sie dem Cembalo zu, was, wie Hofmann richtig zeigt, wegen der Bezifferung im zweiten Satz nicht sein kann. Aus zwei Gründen hält Hofmann sie wirklich für eine Blockflötensonate: 1. Der tiefste Ton im Stück ist g', während Händel in allen Sonaten für Flöte, Violine oder Oboe darunter geht (tatsächlich unter f'). – 2. Eine Passage am Schluß des ersten Satzes springt „überraschend“ auf g'', anstatt nach g' zu führen – wie er meint, um das fis' zu vermeiden, welches auf den Blockflöten der Zeit schwer zu spielen gewesen wäre. Er räumt ein, daß die Sonate weit höhere technische Ansprüche an den Spieler stellt als Händels übrige Blockflötensonaten – höhere Lage (sonst gewöhnlich e''') und eine ununterbrochene Kette von Sechzehnteln im ersten Satz mit entsprechenden Atemproblemen für den Spieler –, doch hält ihn das nicht von der Zuordnung für Blockflöte ab. Eine wirklich überraschende Passage im dritten Satz, wo das Melodieinstrument von b''' bis e'''' geht, kann er nicht befriedigend erklären. Er

vermutet, daß Händel eigentlich a''' bis d'''' oder e''' bis a''' hätte schreiben wollen, was aber die Tatsache unbeachtet läßt, daß Händel zur Anpassung an die ungewöhnlich hohe Lage mit Bedacht den Schlüssel wechselte. Abgesehen davon sind die von Hofmann erwogenen Alternativen auf der damaligen Altblockflöte noch unspielbar oder undenkbar. Englische Blockflöten waren seinerzeit in der Höhe schwach, und mit einer Ausnahme in der Sonate a-moll vermeidet Händel denn auch e''' und f''' in Blockflötensonaten. Auf dem Kontinent tauchten wenig später Griffstabellen bis a''', b''', auch c'''' auf, aber niemals bis d'''' oder e'''''. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß um 1707 in Italien eine Blockflötensonate schon bis a''' geschrieben wurde. Das einzige Instrument, auf dem so hohe Passagen spielbar waren, ist die Violine, die sich auch mit den technischen Forderungen des ersten Satzes leicht in Verbindung bringen läßt. Terence Best hat daher in der zukünftigen Händel-Ausgabe (Faber, London) die Sonate der Violine zugewiesen.

Hinnenthals Flötensonate in D-dur

1935 unter Händels Namen nach einem Manuskript der Erzbischöflichen Bibliothek Paderborn („Traversiere Solo Sig. Hendl“) veröffentlicht (Hortus Musicus No. 3), folgte 1961 die Neuauflage als Sonate von Quantz. Man hatte inzwischen entdeckt, daß sie als fünfte der „Solos for a German Flute, a Hoboy or Violin with a Thorough Bass . . . by Sigr. Quants (!)“ bei Walsh and Hare 1730 in London herausgekommen war. Quantz bestätigt die Autorschaft insofern, als er in seinem Lebenslauf 1755 erwähnt, daß die Ausgabe von Walsh ungenau sei und eine gefälschte Sonate (No. 3) enthalte. Somit darf diese als authentisch gelten. (In der o. g. Brüsseler Handschrift ist sie übrigens auch einem „Mr Aug. Stricker“ zugeschrieben, womit ein Licht auf die Genauigkeit von Zuschreibungen von Handschriften des 18. Jahrhunderts im allgemeinen und hier im besonderen geworfen wird).

Die Hallenser Sonaten

Diese drei Sonaten in a-, e- und h-moll erschienen 1730 bei Walsh als die ersten drei der *Six Solos, Four for a German Flute and a Bass and Two for a Violin with a Thorough Bass . . . Compos'd by Mr.*

Handel, Sigr. Geminiani, Sigr. Somis, Sigr. Brivio. Die zweite Sonate beginnt mit den ersten beiden Sätzen der Oboensonate c-moll, entstanden ca. 1712. Da sie Händels endgültige Fassung bringt, liegt sie später als die Oboenfassung und kann daher kein in Halle komponiertes Werk sein. Der dritte Satz erscheint an keiner anderen Stelle, der letzte, ein Menuett, findet sich anderswo in g-moll. Er wurde später (1733) in der zweiten Folge der Cembalosuiten herausgebracht. Die Bearbeitung ist nachlässig und wohl kaum von Händel autorisiert. Für die anderen beiden Sonaten gibt es keine weitere Quelle. Sie müssen, besonders die erste, aus stilistischen Gründen vorläufig als zweifelhaft betrachtet werden.

Der Dank des Verfassers für tatkräftige Unterstützung bei seiner Arbeit an Händels Holzbläsersonaten gilt Dr. Walter Bergmann, Terence Best, The Hon. Gerald Coke, Tim Crawford, Prof. Edgar Hunt, Prof. Betty Bang Mather, Guy Oldham und den Bibliothekaren der British Library, der Bibliothek des Conservatoire Brüssel, der Central Library Manchester, des Fitzwilliam Museum, der Library of Congress und des St. Michael's College, Tenbury Wells.

Literatur

- Terence Best: *Händels Solosonaten*. In: Händel-Jahrbuch 1977, S. 21–43
- J. A. Fuller-Maitland & A. H. Mann: *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum*. London (Cambridge Univers. Press), 1893. Sections 261 & 263
- G. F. Handel: *The Complete Sonatas for Flute & Continuo*, hrsg. von D. Lasocki. London (Faber), in Vorbereitung
- *The Complete Sonatas for Treble Recorder & Continuo*, hrsg. von D. Lasocki und W. Bergmann. London (Faber), 1979
 - *The Three Authentic Sonatas for Oboe & Continuo*, hrsg. von D. Lasocki. London (Nova Music), 1979
 - *Trio Sonata in F major for Two Treble Recorders & Continuo*, hrsg. von C. Hogwood. London (Faber), in Vorbereitung
- Jens Peter Larsen: *Handel's Messiah – Origins, Compositions, Sources*. London (Adam & Charles Black), 1957
- David Lasocki: *A New Look at Handel's Recorder Sonatas. II: The Autograph Manuscripts*. In: Recorder & Music VI, 3 (Sept. 1978).
- – *III. The Roger & Walsh Prints: A New View*. In: Recorder & Music VI, 5 (März 1979)

Deutsch von Nikolaus Delius

Siegfried Petrenz

Einige Anmerkungen zur Generalbaßpraxis¹

Nicht alle, die den Generalbaß verstehen, sind auch deswegen zugleich gute Accompagnisten. Eines muß durch Regeln; das andere aus Erfahrung, und endlich aus eigener Empfindung erlernt werden.

J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flüte traversière zu spielen. Berlin, 1752

Der Begriff „Generalbaß“ wird bei Johann Mattheson (1735) so definiert: ... *bezieferete Grundnoten, die einen vollstimmigen Zusammenhang andeuten, nach deren Vorschrift volle Griffe*

auf dem Klavier (oder einem anderen Instrument) gemacht werden, damit dieselben dem übrigen Concert in genauer Einigkeit zur Unterstützung und Begleitung dienen. Wer einer so knappen Definition folgt und danach Generalbässe schriftlich aussetzt, wird kaum der Gefahr entgehen, einen zu dichten, homophonen Satz zu produzieren, der erstens schwer zu spielen ist und zweitens in phantasieloser Einfalt am „Concert“ vorbei dient. Was meint die Vorschrift „volle Griffe“, wie viele Stimmen sind zu greifen? Oder wie übertrage ich angedeuteten vollstimmigen Zusammenhang auf die Tastatur? Viele Generalbaßlehrbücher berücksichtigen in ihren Beispielen nur den schmucklosen vierstimmigen Satz, wodurch zunächst Homophonie vermittelt wird. Die Beziffe-

¹ Dieser Beitrag ist die Niederschrift eines Vortrages, der im vergangenen Jahr im Rahmen der 2. Internationalen Sommerakademie in Calw gehalten wurde.