

Wolfgang Plath (1930–1995)

von Wolfgang Rehm, Salzburg/München

Ein schwerer und noch kaum faßbarer Schlag hat die internationale Musikwissenschaft getroffen: Wolfgang Plath, am 27. Dezember 1930 in Riga geboren, ist am späten Abend des 19. März 1995 in seiner Wahlheimat Augsburg, der Stadt Leopold Mozarts, einer zwar kurzen, aber ebenso schweren wie heimtückischen Krankheit erlegen.

Die moderne Mozart-Forschung verliert mit Wolfgang Plath einen ihrer führenden Köpfe. Seit 1964, als er in Salzburg beim Kongreß der „Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft“ mit seinem Referat *Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung* die Grundfesten der damaligen Mozart-Philologie nachhaltig erschütterte, hat er die neuere Mozart-Forschung mit zahlreichen, teilweise überraschenden Ergebnissen bereichert, ihr den Weg auf mehreren Gebieten gewiesen und sie dadurch wesentlich mitgeprägt. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf seine schriftchronologischen Forschungen, die zu teilweise frappierenden Umdatierungen führten und die er nicht nur auf Mozart selbst, sondern auch auf Vater Leopold ausgedehnt hat (hierbei ist es Plath gelungen, Autographe Mozarts als solche des Vaters zu identifizieren und die Schriftanteile von Vater und Sohn in den Manuskripten der frühen Werke Wolfgang Amadè zu unterscheiden), auf seine Auseinandersetzung mit Echtheitsfragen, seine Entlarvungen von Fälschungen — detektivische, dabei durchaus humorvolle Meisterwerke — und auf seine Beschäftigung mit Fragen der Stilkritik. Wir alle wissen nur zu genau, welch eminenten Stellenwert Plaths Arbeiten zum Thema Mozart (sie sind seit 1991 im Sammelband *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze* zusammengefaßt und allgemein zugänglich) in der Mozart-Forschung unserer Tage einnehmen, und wir können uns im ersten Schock nur schwer vorstellen, wie es ohne ihn, ohne seine Fachkompetenz, ohne seinen Rat und seine Mitarbeit weitergehen soll.

Wolfgang Plath hat bei Walter Gerstenberg zunächst in Berlin bis 1951 Musikwissenschaft studiert. Nachdem er unter Georg Picht am Platon-Archiv in Hinterzarten gearbeitet hatte, setzte Plath sein musikwissenschaftliches Studium bei Gerstenberg in Tübingen fort, belegte dabei als Nebenfächer Philosophie und Geschichte und promovierte dort 1958 mit einer Arbeit über das *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, das er dann 1962/63 in der *Neuen Bach-Ausgabe* edieren konnte. Schon damals gelang Plath durch Handschriftenvergleiche der Nachweis, daß das berühmte *Klavierbüchlein* nicht nur Stücke des Vaters, sondern auch des Sohnes, also des Namenträgers, enthält. Ausgestattet mit diesem Rüstzeug wechselte der junge Forscher 1959 zur Mozart-Philologie. Zunächst Assistent von Ernst Fritz Schmid, dem ersten Editionsleiter der seit 1955 von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg herausgegebenen *Neuen Mozart-Ausgabe (NMA)*, erfolgte nach Schmid's Tod 1960 der Ruf in die Editionsleitung dieser Ausgabe, der er bis zu seinem Tode angehörte und für die er mit seinen eigenen Editionen Maßstäbe gesetzt hat: Zu nennen sind hier die beiden Bände mit den Klavierstücken, deren Vorworte zum Besten gehören, was in der *NMA* an Einführungs-Texten enthalten ist, der Märsche-Band und seine herausragende Edition

der in ihrer Echtheit noch immer umstrittenen sogenannten Bläserkonzertanten (Band 1 der Werkgruppe 29), ebenfalls mit einer Einleitung versehen, die in ihrer zugleich konzentrierten und dennoch verständlichen Form ihresgleichen sucht. Aufzuzählen sind hier schließlich auch die *NMA*-Bände, die Plath in Zusammenarbeit mit anderen Kollegen vorlegen konnte, so etwa *Don Giovanni*, den Klaviertrio-Band, den ersten Band der Werkgruppe „Streichquartette“, den ersten Band der Werkgruppe „Kassationen, Divertimenti und Serenaden für Orchester“, die beiden Klaviersonaten-Bände und den zweiten Band der Werkgruppe 29 („Werke zweifelhafter Echtheit“). Die Zusammenfassung und Summe seiner schriftchronologischen Arbeiten wollte und sollte Plath im dritten und letzten Band der Werkgruppe 33 (*Dokumentation der autographen Überlieferung*) vorlegen — ob hier eines Tages ein gleichwertiger „Ersatz“ möglich sein wird, kann erst die Zeit lehren.

Wolfgang Plath wurde bereits 1965 in das Zentralinstitut für Mozart-Forschung berufen, die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg würdigte Plaths große Verdienste um die von ihr herausgegebene *Neue Mozart-Ausgabe* und damit um die Mozart-Forschung mit der Verleihung ihrer Silbernen Mozart-Medaille, aus demselben Grund zeichnete ihn der Bundespräsident der Republik Österreich mit dem „Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft I. Klasse“ aus.

Seit dem Wintersemester 1984/85 war Plath Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Augsburg, die ihn 1988 zum Honorarprofessor ernannte. Mit der ihm besonders am Herzen liegenden Lehrtätigkeit konnte der allzu früh verstorbene Mozart-Forscher Plath sein großes Wissen und seine Erfahrungen an junge Studenten weitergeben, und es war Plath wohl eine besondere Freude, daß er auch in Salzburg noch im Wintersemester 1994/95 am Institut für Musikwissenschaft lehrend tätig sein konnte.

Bis zum 19. März 1995 waren wir mit ihm davon ausgegangen, ‚unsere‘ *Neue Mozart-Ausgabe* in den nächsten zehn Jahren gemeinsam abzuschließen — in der Verpflichtung gegenüber den von ihm vorgegebenen qualitativen Maximen werden wir versuchen, im Sinne von Wolfgang Plath fortzufahren.

Alle Kollegen und Freunde, mit denen Wolfgang Plath wissenschaftlich und menschlich verbunden war, die Mitglieder des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung, die Mitarbeiter der *Neuen Mozart-Ausgabe* und die in der Fachgruppe „Freie Forschungsinstitute“ der Gesellschaft für Musikforschung vereinigten Institute mit ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern verneigen sich vor einem bedeutenden Forscher. Sie werden den ebenso liebenswürdigen wie liebenswerten, stets hilfsbereiten Menschen nicht vergessen.

„Gender Studies“ und Musikwissenschaft — ein Forschungsbericht

von Eva Rieger, Bremen

„Das wissenschaftliche Bewußtsein von Musik fällt auseinander in blinde Technologie und kindisch-unverbindliche, poetisierende Auslegungen wie die Scheringschen Beethovens; der Rest ist Beute des Geschmacks“¹. Diese anlässlich einer 1961/62 gehaltenen Vorlesung geäußerten Worte Theodor W. Adornos trugen dazu bei, die Kritik an einer formalen Musikwissenschaft zu begründen, die einige Jahre darauf im Zuge der Studentenbewegung vehement vorgebracht wurde. Sie mündete in ein Symposium „Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute“, das 1970 in Bonn stattfand und als Ausdruck der entstandenen kreativen Unruhe Bisheriges in der Wissenschaft zur Disposition stellte. Musik wurde als gesellschaftlich geprägter „musikalischer Code“ definiert, und man forderte, die sozialgeschichtlichen und musikästhetischen Zusammenhänge umfassend zu reflektieren.

Das Geschlecht als kulturelle Kategorie mitsamt den sich für die Musikforschung daraus ergebenden Implikationen wurde 1970 freilich noch nicht thematisiert. Zehn Jahre später, als in „Die Musikforschung“ Probleme der Konstituierung des kompositorischen Subjekts² angesprochen wurden, stand eine Problematisierung des Subjektbegriffs aus geschlechtsspezifischer Sicht noch nicht zur Diskussion. Und dies, obwohl in den Jahren zuvor Grundsätzliches zur Rolle der Frau in der Gesellschaft auch in Deutschland erschienen war, wobei deutlich wurde, daß Frauen durchaus über eine Geschichte verfügen³. Aber es fehlte auch jede Problematisierung des Weiblichen als Inhalt von Kunst. Daß das erotische Begehren den Hauptinhalt aller künstlerischen Äußerungen darstellt und Frauen als Liebesobjekte eine zentrale Rolle in der Thematik von Musikwerken sowie in der Spiegelung autobiographischer Vorgänge in der Kunst spielen, wurde mit einer technisch anmutenden Sprache übergangen: „Verändert [im Laufe der Entwicklung eines Komponisten, E. R.] wird nicht nur die Sprache des Komponisten, sondern auch er selbst. 'Schaltstellen', Umschläge, Zäsuren der Biographie indizieren neue Einwirkungen gesellschaftlich-ideologischer Art. Auseinandersetzungen mit solchen Wendepunkten schlagen sich in den Werken nieder“⁴. Heute, wo sich Sensibilität hinsichtlich geschlechtsspezifischer Stereotype entwickelt hat, offenbaren solche technikorientierten Denkmuster nicht nur, daß die Frau im wissenschaftlichen Diskurs fehlte und mit Hilfe einer „männlichen“ Sprache aus dem

¹ Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, Frankfurt 1973, 3. Aufl. 1990, S. 244.

² Hartmut Fladt/Hanns Werner Heister, *Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerkes*, in: *Mf* 33 (1980), S. 480f.

³ Marie-Luise Janssen-Jurreit, *Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage*, München/Wien 1976.

⁴ Fladt/Heister, S. 481 Die technischen Begriffe sind sicherlich als Reaktion auf die im damaligen musikwissenschaftlichen Diskurs beliebten Bilder des Organisch-Biologischen gedacht, suggerieren aber dennoch etwas Gewalttames.

wissenschaftlichen Diskurs herausgehalten wurde, sondern sie zeigen auch, daß jedes Streben nach wissenschaftlicher Objektivität und Wahrheit zeitbezogen ist.

Im Laufe der achtziger Jahre wurden Spezialuntersuchungen vorgelegt, die das weibliche Geschlecht als sozialhistorische und biographische Kategorie (Leben und Schaffen bedeutender Musikerinnen, die Rolle der Komponistin, Instrumentalistin, Dirigentin, Mäzenin, Musikpädagogin usw.) ausleuchten. In den USA und Großbritannien wurden Lexika und Bibliographien⁵ sowie Nachschlagewerke über Komponistinnen⁶ zusammengestellt. 1981 erschien in deutscher Sprache eine materialreiche Zusammenstellung von *Komponistinnen aus 500 Jahren*⁷. Der Band vereinigt Biographien und Werkbeispiele mit einem Schwerpunkt auf Werken der bürgerlichen Frau des 19. Jahrhunderts. Manches davon mag inzwischen überholt oder korrekturbedürftig sein, aber man hatte begonnen, Frauen in die Musikgeschichtsschreibung einzubeziehen. Eine Quellensammlung mit Beiträgen von Frauen aus den Jahren 1850—1930 vereinigt theoretische Erörterungen über das Geniale, die Kreativität und Frauenkunst sowie musikpädagogische Gedanken mit Situationsberichten von Komponistinnen und Sängerinnen⁸. 1984 wurde im Jahrbuch *Neuland* eine hervorragend recherchierte Sammlung über zeitgenössische Komponistinnen mit Analysen veröffentlicht, und 1987 gaben Berliner Musikwissenschaftlerinnen eine ausführliche Übersicht über *Komponistinnen in Berlin* heraus; Monographien zu einzelnen Komponistinnen folgten⁹. Eine breite Untersuchung geschlechtsspezifischer Fragestellungen über den biographischen Rahmen hinaus hat, abgesehen von punktuellen Ver-

⁵ Don L. Hixon/Don Hennessee, *Women in Music, A Biobibliography*, Metuchen N.J. 1975; JoAnn Skowronski, *Women in American Music. A Bibliography*, Metuchen N.J. 1978; Susan Stern, *Women Composers. A Handbook*, Metuchen N.J. 1978; Adrienne Fried Block / Carol Neuls Bates (Hrsg.), *Women in American Music. A Bibliography of Music and Literature*, Westport 1979; Miriam Stewart-Green, *Women Composers: A Checklist of Works for Solo Voice*, Boston 1980; Joan M. Meggett (Hrsg.) *Keyboard Music by Women Composers. A Catalog and Bibliography*, Westport/London 1981; Susan C. Cook / Thomasin K. LaMay, *Virtuose in Italy 1600—1640: A Reference Guide*, New York 1984; Gene Claghorn, *Women Composers and Hymnists: A Concise Biographical Dictionary*, Metuchen, N.J. 1984; Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, 2. Bde., 2. Aufl. New York/London 1987; Mildred Denby Green, *Black Women Composers. A Genesis*, Boston 1983; Heidi M. Boenke (Hrsg.) *Flute Music by Women Composers. An Annotated Catalog*, New York 1988; *Women's Studies — Women's Status*. CMS (= College Music Society) Report No. 5 [mit Bibliographie, zusammengestellt von Nancy Reich], Boulder/Colorado 1988; Rose-Marie Johnson, *Violin Music by Women Composers. A Biobibliographical Guide*, Westport 1989; Julie Ann Sadie/Rhian Samuel (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London 1994; Barbara Garvey Jackson, „Say Can You Deny Me“ *A Guide to surviving music by women from the 16th through the 18th centuries*, Fayetteville 1994. Bibliographien zum Themenkreis „Frau und Musik“ werden derzeit an der Universität Bremen und an der Universität Oldenburg fertiggestellt.

⁶ Carolyn Raney (Hrsg.), *Nine Centuries of Music by Women*, New York 1978; Christine Ammer, *Unsung. A History of Women in American Music*, Westport/London 1980; Judith Lang Zaimont u. a. (Hrsg.), *The Musical Woman. An International Perspective*, 3 Bde., New York 1984ff.; Jane Bowers / Judith Tick (Hrsg.), *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150—1950*, Urbana/Chicago 1986; Karin Pendle (Hrsg.), *Women and Music. A History*, Bloomington 1991; Jane Bowers / Urban Bareis, *Bibliography on Music and Gender — Women in Music*, in *Journal of the International Institute of Traditional Music* 33.2 (1991), S. 65—103; Adel Heinrich, *Organ and Harpsichord Music by Women Composers. An Annotated Catalog*, New York et al. 1991 [= *Music Reference Collection*, Nr. 30]

⁷ Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Frankfurt/M. 1981

⁸ Eva Rieger (Hrsg.), *Frau und Musik*, Frankfurt/M. 1980, 2. Aufl. Kassel 1990.

⁹ Herbert Henck / Gisela Gronemeyer / Deborah Richards (Hrsg.), *Neuland 1983/4*, Bd. 4 *Schwerpunkt Komponistinnen*, Köln 1984; Bettina Brand u. a. (Hrsg.), *Komponistinnen in Berlin*, Berlin 1987; Monographien zu *Jacqueline Fontyn* und *Elena Firssowa*, hrsg. von Bettina Brand, *Adriana Hölszky*, hrsg. von Beatrix Borchard, *Christina Kubisch*, hrsg. von Martina Helmig, *Myriam Marbe*, hrsg. von Gisela Gronemeyer, *Kaija Saariaho*, hrsg. von Susanne Winterfeldt erschienen in der Reihe *Klangportraits*, Berlin 1991

suchen¹⁰, im deutschen Sprachraum kaum Fuß gefaßt. Dagegen entwickelte sich in den Vereinigten Staaten von Amerika eine lebhaftere Forschungstätigkeit, über die vor allem im Folgenden berichtet wird.

Elizabeth Wood gab 1980 eine Übersicht über die musikalische Frauenforschung in den USA. Sie machte schon damals deutlich, daß die Forschung sich nicht damit begnügen könne, bestehende Lücken aufzufüllen, sondern interdisziplinär und methodisch eigene Wege gehen müsse, wolle sie Ergebnisse vorlegen, die über den traditionellen Kanon musikwissenschaftlicher Arbeiten hinausgehen. Die Bemühungen, vergessene Komponistinnen, Sängerinnen, Instrumentalistinnen, Mäzeninnen und andere im Musikleben tätige Frauen ans Tageslicht zu holen, Bibliographien zu erstellen und Musikautographe zu edieren, könnten nur einen Teilbereich darstellen; die Forschung müsse auf Jazz, Folk und mündliche Musiktraditionen ausgeweitet werden. „Ethnologie, schwarze Geschichte, Arbeiter- und Familiengeschichte, die Sexualforschung sowie feministische Forschung können alle relevant sein“¹¹.

Tatsächlich ist ein hoher prozentualer Anteil weiblicher Partizipation in denjenigen Feldern nachweisbar, die in der Musikforschung als nebensächlich gelten. Frauen komponierten Salonstücke, waren als Klavierlehrerinnen tätig, entwickelten musikpädagogische Übungssysteme, spielten in Ermangelung anderer Berufsmöglichkeiten Unterhaltungsmusik in Frauenkapellen, arrangierten Volkslieder und Tänze, gründeten Klubs zur Förderung der Musikpraxis und engagierten sich in der Laienmusik. Diese Betätigungsfelder brachten zwar wenig Ansehen ein, erreichten jedoch viele Menschen. „Frauen sind hauptsächlich deshalb unsichtbar geblieben, weil sie, ihre Erfahrungen, Aktivitäten und Räume des historischen Interesses nicht würdig schienen. Der neue Blick mußte deshalb die Hierarchien zwischen historisch Wichtigem und Unwichtigem umstülpen“¹².

Ein Beispiel für das Ernstnehmen bislang vernachlässigter Gebiete bieten musikethnologische Untersuchungen unter geschlechtsspezifischem Aspekt. Im deutschen wie im amerikanischen Sprachraum erschienen Aufsatzsammlungen, die von Einzelaspekten ausgehend dieses neue Feld bearbeiteten¹³. Und in einer Untersuchung über schwedische Damenorchester zwischen 1870 und 1950 werden die Gründe für die Schaffung solcher Gruppierungen beleuchtet, wobei sich die Grenzen zwischen

¹⁰ Vgl. Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Berlin 1981, 2. Aufl. Kassel 1988; Beatrix Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim/Basel 1985 (*Ergebnisse der Frauenforschung*, Bd. 4); Dorothea Kaufmann, „Tüchtige Dirigentin und routinierte Trommlerin per sofort gesucht“ *Musikerinnen in der „Popmusik“ des 19. Jahrhunderts*, in: *ZfMP* 14.50 (1989), S. 21–26; Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/M. 1991; Sabine Schutte, *Zum Frauenbild im norddeutschen Couplet*, in: Mechthild von Schoenebeck et al. (Hrsg.), *Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik*, Essen 1992, S. 58–86.

¹¹ Elizabeth Wood, *Women in Music*, in: *Signs* Vol. 6.2 (1980), S. 296.

¹² Gisela Bock, *Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 14 (1988), S. 367; s. auch Joan Kelly-Gadol, *The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History*, in: *Signs* 1, 1976, S. 809–24.

¹³ Ellen Koskoff (Hrsg.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Urbana/Chicago 1987; Marcia Herndon / Susanne Ziegler (Hrsg.), *Music, Gender, and Culture*, Wilhelmshaven 1990.

Unterhaltungs- und ernster Musik verwischen¹⁴. Die Populärmusik harrt noch der gründlichen Bearbeitung. Sie hat es überhaupt schwer, als Gegenstand musikwissenschaftlicher Studien ernstgenommen zu werden, dabei unterscheiden sich die Erfahrungen der Geschlechter in der Populärmusikpraxis vielfach voneinander. Zu untersuchen wären solche Faktoren, die gemeinhin nicht Gegenstand der Analyse sind, wie beispielsweise die emotionale, sinnliche und körperliche Wirkung der Musik sowie der gesamte Bereich der „performance“, die Art des Auftritts und und die Erfahrung beim Auftritt. Erste Ansätze stimmen hoffnungsvoll¹⁵.

Musik, Geschlecht und Sexualität: Was „Gender Studies“ leisten können

Im Laufe der achtziger Jahre erkannte man, daß selbst die Erarbeitung bislang vernachlässigter Felder die Frauenforschung nicht aus ihrer bisherigen Randstellung befreien konnte. Die Suche nach einer neuen Perspektive, die den Forschungsgegenstand ausweitet, führte zu dem Paradigma des „gender“, das die kulturell und sozial geschaffene Geschlechterpolarität meint. Zu unterscheiden ist dabei zwischen der biologischen und der sozial konstruierten Kategorie des Geschlechts. Aus letzterer ergeben sich kulturelle Muster, die zu Ideologien gerinnen. Frau oder Mann zu sein, ist nur biologisch eine Konstante; das Denken und Fühlen speist sich aus Traditionen und Erfahrungen und unterliegt einem ständigen Wandel. Kulturelle Erzeugnisse stehen in unmittelbarem Bezug zu der Bildung von „gender“; an der Musik lassen sich viele Aspekte des kulturell gebildeten Geschlechterverhältnisses musikanalytisch, zeit-, sozial- und ideengeschichtlich analysieren. Aus dieser Perspektive gesehen ist die Frauen- und Geschlechterforschung ein integraler Bestandteil der musikwissenschaftlichen Forschung und nicht ein additives Anhängsel, dessen man sich je nach politischer Konstellation bedient oder entledigt.

Die Untersuchung der musikalischen Konstruktionen der Geschlechterdifferenz in der Musik selber sowie die Analyse der Sprache, mit der über Musik geredet wird, wurde inzwischen verschiedentlich unter dem Aspekt des „gender“ aufgegriffen. Am bekanntesten wurde eine 1991 veröffentlichte Studie von Susan McClary, die man als Pionierarbeit bezeichnen könnte¹⁶. Sie löste lebhafteste Kontroversen aus, und es gab

¹⁴ Margaret Myers, *Blowing her own Trumpet. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg 1993; s. auch J. Michele Edwards, *All-Women's Musical Communities. Fostering Creativity and Leadership*, in: *Bridges of Power. Women's Multicultural Alliances*, hrsg. von Lisa Albrecht und Rose M. Brewer, Philadelphia et al., 1990, S. 95–107

¹⁵ Vgl. Mavis Bayton, *Out on the Margins. Feminism and the Study of Popular Music*, in: *Women — A Cultural Review* Vol. 3. 1 (1992), S. 51–59; dies., *How Women Become Rock Musicians*, in: Simon Frith / Andrew Goodwin (Hrsg.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. New York 1990; Barbara Bradby, *Do-Talk and Don't-talk. the Division of the Subject in Girlgroup Music*, in: Frith; Susan Turan, *Mädchen und Rockmusik. Zum geschlechtsspezifischen Umgang mit einer Musikkultur*, in: Freia Hoffmann/Eva Rieger (Hrsg.), *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, Kassel 1993, S. 174–81

¹⁶ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis 1991

zahlreiche Rezensionen, Antworten und Gegenmeinungen¹⁷. McClarys zentrale These lautet, daß sich die gesellschaftliche Organisation des kulturellen Geschlechterverhältnisses in der Musik darstellt und dieses noch verstärkt. Das zwischen 1600 und 1900 herrschende tonale System dient dazu, um Sexualität und Begehren zu kanalisieren oder zu stimulieren. So enthält die Sonatenform außermusikalische Bezüge, die im ausgehenden 18. Jahrhundert musikalisch verarbeitet wurden: die Konstruktion der Identität, die Angst vor dem anderen, das Verhältnis zwischen individueller Freiheit und kollektiver Ordnung, der Stabilität und dem dynamischen Fortschritt. Indem die Tonalität als ein „natürlicher“ Imperativ wirkt, stellt die von ihr ausgehende Spannung einen Kampf dar, den man im übertragenen Sinne als den Kampf des (männlichen) Helden als mythisches Subjekt zur Erhaltung des patriarchalen Rahmens interpretieren könnte.

In sechs mit einer Einleitung gekoppelten Aufsätzen behandelt die Autorin die Geschlechterkonstruktion in Claudio Monteverdis dramatischer Musik, das männliche Begehren in George Bizets *Carmen* und in Pjotr Iljitsch Tschaikowskys 4. *Sinfonie* und analysiert die Musik zur Darstellung wahnsinnig gewordener Frauen in der Oper. Drei Aufsätze befassen sich mit der Musik von Frauen (Janika Vandervelde, Laurie Anderson und Madonna), wobei untersucht wird, inwiefern sie etwas schufen, das man als „weibliche“ Schreibweise bezeichnen könnte. Gerade dieser letzte Punkt löste Kritik aus, weil man in der positiven Herausstellung bestimmter Kompositionsweisen, die angeblich mit der männlich-dominierten Musiktradition brechen, eine Herablassung gegenüber den vielen anderen Künstlerinnen herauslas, die anders komponieren. Außerdem hielt man ihr vor, genau diejenigen Zuordnungen zu benutzen, die seit zwei Jahrhunderten die stereotypen Vorstellungen von „Mann“ und „Frau“ unterstreichen, wenn sie beispielsweise die Musik von Vandervelde lobend hervorhebt, weil sie „weibliche“ Elemente enthält.

Bedingt durch ihren methodischen Bezug zu kulturwissenschaftlichen Theorien knüpft McClary — unbefangener als andere — Querverbindungen zwischen Musik und Gesellschaft. Statt auf Diskussion setzt sie häufig auf Konfrontation, und doch gelingt es ihr, über die reine Polemik hinaus Hypothesen zu formulieren, die wissenschaftlicher Überprüfung standhalten. Eine treffende Beschreibung der Verwirrung, die das Buch auslöste, stammt von der amerikanischen Musikologin Suzanne Cusick: „McClary begründet Teile ihrer stets provokanten Analysen aus traditionellem wissenschaftlichem Denken, aber sie scheint diese wiederum zu ignorieren, wenn sie sich auf Einsichten aus der Literaturwissenschaft, der Philosophie oder der Filmtheorie beruft. Dadurch befindet sich ihre autoritative und kritische ‚Stimme‘ sowohl innerhalb als auch außerhalb der Normen musikwissenschaftlichen Schreibens. Sie spielt mit

¹⁷ Auswahl Pieter van den Toorn, *Politics, Feminism and Contemporary Music Theory*, in: *The Journal of Musicology* 9. 3 (1991), S. 275–99; Ruth A. Solie, *What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn*, in: *The Journal of Musicology* 9.4 (1991), S. 399–410; Joke Dame, *Vertrapte bloemen. Susan McClary's lezing van Monteverdi's Lamento della Ninfa*, in: *Musiek & Wetenschap* 1.4 (1991); Rhian Samuel, *Feminist Musicology: Endings or Beginnings?* in: *Women — A Cultural Review* Vol 3. No. 1, Oxford 1992; Elaine Barkin, „either/other“, in: *Perspectives of New Music* 30.2 (1992), S. 206–233; Susan C. Cook, *Musicology and the Undoing of Women*, in: *American Quarterly* 44. 1 (1992), S. 155–61. S. auch Leo Treitler, *Gender and Other Dualities*, in: Ruth A. Solie (Hrsg.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley u. a. 1993 und Paula Higgins, *Women in Music, Feminist Criticism and Guerilla Musicology: Reflections on Recent Polemics*, in: *Nineteenth Century Music* XVII.2 (1993), S. 174–192.

eben der Grenzlinie zwischen dem Exzessiven und der Beschränkung, die ihr zufolge den Raum darstellt, der dem Weiblichen in unserer westlichen Kultur zugestanden wird. In ihrer ständigen Überschreitung der Grenzen scheint McClary den Rat feministischer Theoretikerinnen wie Teresa de Lauretis und Judith Butler zu befolgen, die die Suche nach der ‚weiblichen Stimme‘ darin sehen, daß man ständig in Bewegung ist und feste Kategorien ablehnt. Diese Art zu schreiben verwirrt alle diejenigen, die das Denken und Arbeiten in traditionellen Kategorien gelernt haben. Wir kommen damit nicht ganz klar, und wir sind unsicher, wie wir es bewerten sollen; wir finden diese Art des Schreibens schlampig, aber andererseits müssen wir zugeben, daß McClary vieles auf den Punkt bringt. Wir werden irritiert — und das ist wohl auch so beabsichtigt — durch unsere erste Begegnung innerhalb eines professionellen Rahmens mit den seltsamen Klängen einer ‚weiblichen Stimme‘, die die Französin Hélène Cixous als ‚écriture féminine‘ bezeichnet¹⁸.

Postmoderne Theorien und ihre Tauglichkeit

„In der Interaktion zeigt sich, daß wir Männlichkeit als Dominanz, Weiblichkeit als Unterordnung symbolisch vollziehen. Damit wirken wir alltäglich bei der Fortschreibung patriarchaler Ungleichheit mit“¹⁹. Um diese unselige Kontinuität aufzubrechen, bieten postmoderne Theorien, die innerhalb der Literaturwissenschaft entwickelt wurden und inzwischen auch die Musikwissenschaft erreicht haben, neue Anregungen²⁰. Das Kunstwerk besitzt demnach keine feste Gestalt, sondern ist als ein an allen Rändern ausfasernder Prozeß aufzufassen. Eine der wichtigsten Annahmen betrifft den „Tod“ des Menschen als Subjekt. Der Mensch wird als ein gesellschaftliches, geschichtliches oder sprachliches Artefakt aufgefaßt, wobei ihm eine inhärente Geistigkeit oder eine transzendente Fähigkeit abgesprochen wird. Zu dem für die Musikforschung relevanten Ansatz gehört die von Roland Barthes postulierte Abschaffung der Vorstellung einer kontrollierenden Stimme des Autors außerhalb des Kunstprodukts und im Gegenzug die Wieder-Erschaffung einer Anzahl von Stimmen innerhalb des Textes. Mit jeder dieser Stimmen zeigt sich eine Facette einer vielfach aufgeteilten Subjektivität, die nur teilweise geschlechtsspezifisch orientiert ist.

Diese Hypothese ist problematisch, da der Subjektbegriff gerade in der Aufklärung an Bedeutung gewann und mit der bürgerlich-männlichen Identität eng verwoben war²¹. Die bürgerliche Musikkultur war um 1800 mit einer auf breiter gesellschaft-

¹⁸ Susanne Cusick, *Rezension*, in: *AWC (= American Women Composers) News Forum*, Spring/Summer 1992, S. 22. Die Bücher, auf die sie sich bezieht, sind: Judith Butler, *Gender Trouble*, zu deutsch *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991, sowie Teresa de Lauretis, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984. Mary Ann Smart schreibt: „She both deserves accolades and demands serious responses. I would hope that feminist musicologists inspired by McClary will test some of her theories on specific repertoires, and that the second phase of the endeavour of feminist musicology will emphasise depth over breadth.“ Vgl. Mary Ann Smart, *The silencing of Lucia*, in: *Cambridge Opera Journal* 4.2 (1993), S. 120.

¹⁹ Carol Hagemann-White, *Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen einer theoretischen Einsicht*, in: *Feministische Studien* 2 (1993), S. 71

²⁰ Vgl. Toril Moi, *Sexus — Text — Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen 1989; Seyla Benhabib u. a. (Hrsg.), *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt/M. 1993.

²¹ Vgl. Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 99.

licher Konsensebene festgelegten Geschlechterdichotomie verbunden²², die dem schöpferischen Mann eine Autorität zusprach und ihm gestattete, aus seiner Sicht die Welt zu beurteilen und künstlerisch zu formen. Das Weibliche blieb in der Kunst das Partikulare stets innerhalb des narrativen Geschehens, während das Männliche, das als universal galt, sich nicht nur innerhalb des narrativen Geschehens eines Kunstwerks befand, sondern auch außerhalb, in Form des schaffenden Komponisten oder Erzählers. Das weibliche Element bekam dadurch den Stellenwert des Hinzugefügten, niemals aber des Eigentlichen. Frauenforschung hätte demnach den Subjektbegriff hinsichtlich der historischen Musik kritisch einzubeziehen, zugleich aber nach neuen Wegen zu suchen, um Musik adäquat analysieren zu können. Der Vorwurf, man würde bei der Analyse des Subjektbegriffs nur die alten Dichotomien bestätigen und somit verstärken, ist zurückzuweisen, bis die Auswirkungen der Rollenverteilung auf die Musikproduktion, -aufführung und -rezeption erschöpfend untersucht worden sind.

Dennoch ermöglicht das Bild eines komplexen Gewebes an Diskursen, die ein Kunstwerk durchdringen, von der eindimensionalen These einer immer gleichen Unterdrückung der Frauen abzurücken, wie sie zuweilen zu finden war. Die Postmoderne verneint jegliche Form von „essentialism“; darunter versteht man in der angelsächsischen Forschung eine deterministische Argumentation, wonach Charakteristika in bestimmten Gruppen angeboren sind und insofern zum Wesen gehören. Auch Teile feministischer Forschung müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, essentialistisch zu sein, wenn sie beispielsweise auf „angeborene“ weibliche Eigenarten rekurrieren (zum Beispiel Friedfertigkeit) oder die unterschiedliche Entwicklung von Jungen und Mädchen psychoanalytisch aus der mütterlichen Pflege ableiten und zu begründen versuchen²³. Andererseits sollte man sich vor einer feministischen Paranoia hüten, die sich davor scheut, irgendetwas als feststehend zu begreifen; die Diskussion über weibliche Ästhetik gilt derzeit als nicht führbar, da jedes im voraus festgesetzte Bild von „Weiblichkeit“ als ideologisch gilt²⁴.

Wie schwierig es ist, dem Vorwurf des Essentialismus zu entgehen, zeigt eine Untersuchung, die nachweist, daß Frauen in zahlreichen Kulturen sich ähnelnde musikalische Fähigkeiten entwickelt haben, die Lebensstationen wie Geburt, die Pubertät von Mädchen, Hochzeit und Tod begleiten²⁵. Sie sind somit auch in solchen Kulturen

²² Karin Hausen, *Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“ — Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

²³ Vgl. Nancy Fraser/Linda J. Nicholson: *Social Criticism without Philosophy*, in: Linda J. Nicholson (Hrsg.), *Feminism/Postmodernism*, New York/London 1990, S. 31

²⁴ Möglicherweise gibt es eine Prädisposition der Männer, sich von Dingen, die die Reproduktion betreffen, fernzuhalten. Frauen sind aus biologischen Gründen länger mit der biologischen Reproduktion der menschlichen Art befaßt als Männer. Dies legitimiert allerdings nicht dazu, Frauen auch kulturell den eher reproduktiven Tätigkeiten zuzuordnen. Dennoch scheinen sich diese Zuordnungen vielfach im Denken fortzusetzen; Männer tendieren dazu, Menschen, Objekte und konkrete Ideen weniger als Ausdruck und Symptome eines Gewebes von interaktiven und aufeinander bezogenen Kräften zu sehen, sondern eher als Einheiten, die Grenzen und Linien ziehen, während Frauen eher kommunikativ vorgehen, vgl. Ellen Koskoff, *An Introduction to Women, Music and Culture*, in: Koskoff 1987 (s. Anm. 13). Betrachtet man das musikalische Schaffen von Frauen nicht vom Ergebnis, sondern von der Zugangsweise her, fallen Unterschiede aufgrund der unterschiedlichen Sozialisation der Geschlechter auf, vgl. Eva Rieger, „Ich recycle Töne“ *Schreiben Frauen anders?* in: *Die Philosophin* 3.5. (1992), S. 20–29.

²⁵ Jane Bowers, *Women's Music and the Life Cycle*, in: *International League of Women Composers Journal (ILWC)*, Okt. 1993, S. 14–20.

musikalisch kreativ, in denen ihnen eine professionelle musikalische Identität versagt wird. Ist nicht aber Vorsicht angesagt gegenüber der Vorstellung einer kulturübergreifenden, biologisch fixierten Statik im Leben von Frauen? Und doch weist das Ergebnis dieser Untersuchung auf die komplexe Erfahrung des gesamten weiblichen Geschlechts; es wäre töricht, sie zu ignorieren, weil sie nicht in eine Theorie hineinpaßt.

Die weiteren Folgen der postmodernen Theorien sind für die feministische Musikforschung noch nicht in voller Breite abzusehen. Sie lehren aber, vorsichtig mit der Entschlüsselung von Bedeutung zu sein. Es wäre theologisch gedacht, würde man der Musik eine objektive und tiefe Wahrheit zugestehen; man hat eher von der Vorstellung verschiedener Diskurse auszugehen, die sich überlagern und ihre eigene Dynamik entwickeln. Die „feministische Repressionshypothese“²⁶ darf nicht dabei verharren, die Ausmerzungen, Ignorierung und Verteufelung des Weiblichen zornig anzuprangern, sondern eine feministische Analyse muß dazu bereit sein, auch „listige“ Blicke auf die Werke zu werfen.

Ein Beispiel für diese Verfahrensweise bietet der Ansatz Carolyn Abbates bezüglich Wagners *Ring des Nibelungen*²⁷. Während Catherine Clément betont, daß Frauen die „Verliererinnen“ in der Oper sind und dies durch das Schicksal der Mehrzahl der Protagonistinnen untermalt („Violetta, Mimi, Gilda, Norma, Brünnhilde, Senta, Antonia ... es gibt immer diese Konstante, den Tod, vom Mann herbeigeführt. Ob sie nun aus sich heraus handeln, wie Butterfly, ob sie erstochen werden, wie Carmen, das Messer kommt vom Mann, oder die zudrückende Hand, oder der schwindende Atem, der tödliche Ausgang“²⁸), sucht Abbate nach der Stimme hinter der Stimme. Sie untergräbt die Vorstellung von einem männlich schaffenden Subjekt und dem weiblichen anderen, entfernt die autoritäre Stimme des Schaffenden außerhalb des Textes und verpflanzt sie — vielfach gebrochen und mit schwankender Geschlechtsidentität — als mehrere Stimmen ins Kunstwerk. Auf Brünnhilde bezogen, widerspricht sie der landläufigen feministischen Vorstellung, wonach Brünnhilde ein Opfer der beiden Männer Wotan und Siegfried ist. Dazu stellt sie im Schlußgesang der *Götterdämmerung* eine Diskrepanz zwischen Brünnhildes Worten und der Musik fest. Das in T. 7–9 ihres Schlußgesangs aufklingende Siegfried-Motiv interpretiert Abbate nicht nur als eine Bezugnahme auf Siegfried, sondern als eine Wiederaufstehung von Brünnhildes eigener Gesangstimme, da sie in *Die Walküre*, 3. Akt, 3. Szene, dieses Motiv selbst schuf. Abbate schließt daraus, daß es sich nicht um eine ersehnte Vereinigung mit Siegfried handelt, sondern um eine Art Rausch, durch den Brünnhilde ihre Identität unabhängig von der Handlung bestätigt. Abbate tituliert sie als „lachende Sibylle“, die den „master narrative“, das vom Mann bestimmte Geschehen also, durch ihr Lachen durchkreuzt. Abgesehen davon, daß ihr kleine Fehler unterlaufen²⁹, hängt die Per-

²⁶ Vgl. Christine Garbe, *Fiktionen des weiblichen Begehrens. Eine Re-Vision der sexuellen Diskurse von Jean-Jacques Rousseau und Friedrich Schlegel*, in: Karin Rick (Hrsg.), *Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst*, Tübingen o. J. [Konkursbuch Bd. 20], S. 101

²⁷ Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton 1991

²⁸ Catherine Clément, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1992, S. 68.

²⁹ Der höchste Ton ist nicht auf „lachende“, sondern auf „Lohe“; „selig“ heißt nicht „joyfully“ und suggeriert weniger eine lachende Freude als vielmehr eine Entrückung, und es bleibt auch unerwähnt, daß das Siegfriedmotiv bei der ersten Erwähnung in *Die Walküre* schon acht Takte später von Wotan übernommen wird und somit nicht schlüssig Brünnhilde zugesprochen werden kann.

spektive davon ab, welche „Geschichte hinter der Geschichte“ man hervorholt. Oberflächlich gesehen ist es tatsächlich Brünnhilde, die die Männerwelt als brüchig, machterversessen und heuchlerisch entlarvt und die in einem Akt der Opferung die Welt rettet. Sie ist stark und in ihrer Schlußapotheose gebieterisch — etwas, das der bürgerlichen Frau sonst versagt war. Aber Wagner bestätigt gleichzeitig die im Bürgertum immer wieder geforderte weibliche Unterordnung und absolute Treue. Frauen können Stärke in die Oper des bürgerlichen Zeitalters nur um den Preis ihrer unbedingten Loyalität „hinüberretten“ (so auch Beethovens Leonore). Obwohl Siegfried sie verraten hat, hält Brünnhilde ihrem „hehrsten Helden“ ewige Treue, wobei das hohe *a* auf „hehrsten“ ihre idealisierende Sicht unterstreicht. Zu bedenken ist ferner, daß Wagner Siegfried nicht weniger als sieben Motive zuordnet³⁰, die alle einen aufwärtsgerichteten Quart- oder Quintsprung besitzen und damit Stärke und Aktivität ausstrahlen, Brünnhilde dagegen mit zwei Motiven vorliebnehmen muß, von denen sie das Walkürenmotiv mit ihren Schwestern teilt. Es wird in der *Götterdämmerung* durch ein Liebesmotiv ersetzt; damit erscheint sie gebrochen, da sich Amazone und liebendes Weib in Wagners Weltbild nicht vertrugen. Ihr Schlußgesang bestätigt die in der bürgerlichen Gesellschaft postulierten Ideale der Liebe zwischen zwei Menschen in hierarchisierter Form sowie der weiblichen Opferhaltung. Brünnhildes Gesang ist nur auf der Folie der Vater-Tochter- und Ehemann-Frau-Hierarchie verständlich, es sei denn, man würde das bestehende Patriarchat als Fiktion oder essentialistische Annahme abtun. Daher bleibt Brünnhilde innerhalb des bürgerlichen Diskurses; die patriarchalen Zuschreibungen sind keineswegs außer Kraft gesetzt.

Abbatess harsche Kritik an feministisch orientierten Analysen³¹ braucht eine ausführlichere Entgegnung. Hier sei abschließend erwähnt, daß die überwältigende Kraft der weiblichen Opernstimmen, die ihr zufolge weibliche Macht demonstriert, deren Unterordnung nicht kompensiert, sondern bestätigt. Seit Beginn des Operngenres sind es Frauen, die in besonderer Weise leiden müssen und denen dafür eine größere seelische Palette an Empfindungen zuwächst³². Frauen können aber diese Rolle nur innerhalb eines Systems einnehmen, dem die gesellschaftliche Unterlegenheit des Weiblichen eingeschrieben ist. Daß die Kunst bestehende Machtverhältnisse spielerisch unterminiert und das Weibliche innerhalb der seelischen Innenräume aufblühen darf, ist auf der Folie einer patriarchalen Ordnung zu interpretieren. Hier stößt die Postmoderne auf feministische Überzeugungen, die sich von der politischen Zielvorstellung leiten lassen, eine hierarchisch aufgebaute Gesellschaftsordnung in eine partnerschaftliche zu verwandeln.

³⁰ Das Siegfried-, Schwert-, Nothung-, Schmelz-, Horn-, Jugendkraft- und Heldenmotiv.

³¹ *Opera, or the Envoicing of Women*, in: Solie 1993, S. 257

³² Vgl. hierzu Gretchen Wheelock, „Schwarze Gredel“ in *Mozart's Operas. Tonal Hierarchy and the Engendered Minor Mode*, in: *Mozart Jb.* 1991, S. 281 „If women in states of altered, heightened consciousness were susceptible to ‚mistunings‘ of the nerves, they were also empowered to mediate in the inner world of passion, fear, desire.“

Die Entzifferung der Tonsprache

Die schwierigste Aufgabe innerhalb einer musikalischen Geschlechterforschung bleibt die Entzifferung der Tonsprache selber. Einerseits nahm das Interesse an der Erfassung des musikalischen Ausdrucksgeschehens in den letzten Jahren in den USA zu³³; Anthony Newcomb führte den Begriff der „narrativen Strategien“ ein, die ihm zufolge auch in der Instrumentalmusik zu finden sind. Zugleich erschienen zahlreiche feministische Schriften, die die ideologische Verkrustung der Geschlechterrollen im 19. Jahrhundert als ein Phänomen herausstellen, das unsere Kultur bis in die feinsten Verästelungen und somit auch in die Musik hinein beeinflusst. Trotz der Schriften von Constantin Floros, Vladimir Karbusicky, Harmut Krones und anderen herrscht innerhalb der traditionellen Musikwissenschaft noch Skepsis vor, so daß der Frauenforschung im deutschen Sprachraum ein doppelt schwieriges Unterfangen bevorsteht: Sie muß das Thema „gender“ als Paradigma einführen und zudem Spuren der Geschlechtsidentität in der Musik nachgehen, indem sie sie mit den psycho-, soziokulturellen und ideologischen Bedingungen in Einklang bringt. Im folgenden werden einige Ansätze vorgestellt, die von dem Bemühen getragen sind, die theoretische Diskussion voranzutreiben.

Musik bietet den Komponist(inn)en zahlreiche Möglichkeiten, spielerisch und fantasievoll mit der Geschlechtsidentität umzugehen, und es gibt ebenso viele Möglichkeiten der Entzifferung, wenn man die Geschlechtsidentität nicht als etwas Festgefügtes und der Biologie Zugehöriges betrachtet. Maynard Solomon machte 1988 anläßlich einer Tagung der American Musicological Society den Anfang, als er behauptete, Franz Schubert sei homosexuell gewesen³⁴, habe dies ängstlich verborgen und auf verschlüsselte Botschaften in Worten und in der Musik rekurriert. Solomons Gedanken fußten darauf, daß es falsch sei, von der weiblichen und der männlichen Identität auszugehen, und daß man die Übergänge und Brüche untersuchen müsse. Ihm ging es vorrangig darum, idealisierende Tendenzen zu demontieren, die der Musikbiographik noch immer anhängen. Ob aber die Musik daraufhin anders zu interpretieren ist, ist schwer zu beantworten und zudem methodisch problematisch. Anlaß zu Spekulationen gibt es genug³⁵. Bedenkt man, daß Biographen versuchten, das Thema der berühmten *Wanderer-Fantasie*, „Ich bin ein Fremdling überall“, auf die

³³ S. z. B. Anthony Newcomb, *Once More „Between Absolute and Program Music“; Schumann's Second Symphony*, in *19th-Century Music* 7 (1984), S. 233–250; ders., *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, in *19th-Century Music* 11 (1987), S. 164–174; Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkeley 1990. Vgl. auch Eero Tarasti, *Zu einer Narratologie Chopins*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Fryderyk Chopin*, Frankfurt 1985 (= *Musik-Konzepte* 45), S. 58–79. Im deutschen Sprachraum war es vor allem Georg Knepler, der in seiner Mozart-Studie zeigt, wie Mozart Konstruktionsprinzipien, Kompositionstechniken und übergreifende Zusammenhänge verwendet, um Gesinnungen, Haltungen, Denkprozesse und Aktionen in Musik umzusetzen, vgl. Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991. Vgl. auch Bernd Göpfert, *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1848*, Wiesbaden 1977.

³⁴ Maynard Solomon, *Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini*, in *Nineteenth Century Music* XII.3 (1989), S. 193–206; vgl. auch die kommentierenden Beiträge zu Solomons Ansatz in *Nineteenth Century Music*, XVII.1 (1993).

³⁵ Der Versuch von Susan McClary, Schuberts angebliche Veranlagung im 2. Satz der *Unvollendeten Sinfonie* dingfest zu machen, läßt die neben den kulturell-subjektiven Einflüssen auch vorhandene autonome Entwicklung des musikalischen Materials außer acht, vgl. dies., *Constructions of Subjectivity in Schubert's Music*, in: Philip Brett/Elizabeth Wood/Gary C. Thomas (Hrsg.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York/London 1994, S. 205–233.

repressive Atmosphäre zur Zeit Metternichs zurückzuführen, die Schubert wie viele seiner Zeitgenossen in die politische Enthaltsamkeit flüchten ließ, wäre ebenso gut zu fragen, ob nicht das Motto ebenso seiner sexuellen Veranlagung galt, die ihm ein lebenslanges Versteckspiel auferlegte. *Die Winterreise* wäre dann zu interpretieren als ein Eingeständnis, daß seine Liebe zum eigenen Geschlecht ihn „heimatlos“ machte. Auf jeden Fall zwingt die Diskussion um homosexuelle oder lesbische Komponist(inn)en und den Einfluß auf ihr Werk dazu, die Vorstellung einer fest verankerten Geschlechterpolarität, die das 19. Jahrhundert beherrschte, durch die einer schwankenden, diffusen und mehrschichtigen Subjektivität zu ersetzen.

Philip Brett untersucht Benjamin Britten's Opernportraits der menschlichen Zerstörung, die durch die Verinnerlichung von Vorurteilen entstehen³⁶. Britten's Erfahrung seiner Homosexualität als eine lebenslange Entfremdung diente ihm möglicherweise dazu, Menschen auf die Bühne zu bringen, die die Unterdrückung thematisieren: ob als Opfer oder Täter. Über die Darstellung der Homoerotik durch asiatisches Instrumentarium (Gamelan) in *Death in Venice* sowie durch eine üppige Tonfülle in *The Turn of the Screw* (Harfentremoli, Celesta-Arpeggien, Gongschläge und Horn) hinaus entwickelte Britten die sozialen „Parabeln der Unterdrückung“ in den vierziger Jahren, wandte sich dann metaphysischen Handlungen zu (*Turn of the Screw* und *Billy Budd*), um schließlich mit *Death in Venice* eine unmittelbare Thematisierung von Homosexualität zu wagen. In *A Midsummer Night's Dream* befreite er sich von den Belastungen seiner homosexuellen Identität.

Die These, daß das Geschlecht sozial konstruiert und daher unabhängig von der biologischen Körperlichkeit denkbar ist, öffnet neue Blicke auf Komponist(inn)en und Werke. Lawrence Kramer sucht den konkreten Bedeutungsgehalt unmittelbar in der Struktur der Musik, wobei er sie in Beziehung zu Malerei, Lyrik oder Prosa setzt. Er befaßt sich mit Robert Schumann's unsicherer Geschlechtsidentität³⁷, die er durch Zitate aus Briefen, einem Gedicht und Tagebücher belegt, und interpretiert den Klavierzyklus *Carnaval* op. 9 als ein Spiel mit Masken und Verkleidungen, das die normalerweise als verboten geltende Rollenüberschreitung gestattet. Die Miniaturform, die Schumann wählt, bezeichnet er als ein typisch weibliches Muster, das durch die Wiederholung kleinster Einheiten verstärkt wird. Im „Strudel der Identitäten“ befangen, fehlen Florestan und Eusebius klare Konturen, während Chiarina und Estrella erstaunlich kraftvoll daherkommen. Mit dem Zitat aus *Papillons* op. 2 führt Schumann die Charaktere aus Jean Paul's Roman *Die Flegeljahre*, Walt und Vult, zusätzlich ein. Florestan kann Vult sein, und Schumann Jean Paul (ein inneres Double). So werden gegensätzliche Paare aufeinander bezogen und die Musik „spiegelt“ die Motive, so daß „eine Musikhalle voller Spiegel, ein Tonraum voller weiblicher Lust und Freiheit“ entsteht³⁸. Formale Analysen wie die von Carl Dahlhaus und Charles Rosen enthistorisieren Kramer zufolge die Musik und ignorieren die kulturellen Zuschreibungen der

³⁶ Philip Brett, *Britten's Dream*, in: Solie 1993, S. 259–280.

³⁷ Lawrence Kramer, *Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror*, in: Solie 1993, S. 305–325.

³⁸ Kramer, in: Solie 1993, S. 318.

Geschlechter, weil sie die „maskuline“ Bestimmtheit der Formenanalyse über die ‚feminine‘ Suggestionskraft der poetischen Deutung stellen“³⁹.

Während Kramer die Darstellung von persönlicher Identität in der Musik untersucht, sieht Susan McClary in der Musik selbst ein Mittel für Komponisten, das Geschlechtergefälle und damit das patriarchale System ideologisch zu stärken. In einer Analyse der 3. *Sinfonie* von Johannes Brahms kennzeichnen „die Klangfülle, die Lautstärke, die Aggression und raketartige Geste den Beginn als im semiotischen Sinne ‚maskulin‘“⁴⁰. Das erste Thema stellt heroisches Verhalten dar, und die Analyse wird im Sinne eines Kampfes zwischen zwei Prinzipien, die sie als „männlich“ und „weiblich“ ausweist, vorgenommen.

Hat Brahms — so man diesen Zuschreibungen folgen kann — diese Assoziationen bewußt eingebracht, hat er sie als selbstverständlich vorausgesetzt, oder hätte er sie empört zurückgewiesen? Wie standen Komponisten zu der Möglichkeit, verschlüsselte Botschaften mitzuteilen? Nicht erst, seit man 1978 im Nachlaß der Gattin eines Prager Industriellen, Hanna Fuchs-Robettin, ein Exemplar der Partitur der *Lyrischen Suite* von Alban Berg fand, in der er handschriftlich auf kodierte Zeichen seiner Liebe zu ihr hinweist, ist die Diskussion entbrannt, ob ein Werk verständlicher wird, wenn man weiß, welche emotionalen Befindlichkeiten der Komponist dadurch verarbeitet. Im Falle Brahms wäre es — folgt man der Analyse McClarys — nebensächlich, ob er an eine bestimmte Frau dachte, da es sich bei seiner Symphonie eher um die Erfüllung eines durch die patriarchale Ordnung gesetzten Rahmens geht.

Eine von feministischen Wissenschaftlerinnen entwickelte Strategie, „Gynokritik“ genannt, fragt nach den Unterschieden in der künstlerischen Produktion, die durch die Geschlechtsidentität entstehen. Auf Musik bezogen, wäre zu klären, ob Frauen menschliche Erfahrung anders konstruieren, und wenn ja, wie dies sich in der Musik niederschlägt. Elizabeth Wood weist anhand der weiblichen Hauptgestalten in den Opern von Ethel Smyth (1858—1944) nach, daß diese den lebenslangen Kampf gegen das „ewige Geschlechterproblem zwischen Männern und Frauen“ (Smyth) zum Ausdruck bringen. Ihre Heldinnen „kämpfen darum, hinter Mythos, Geschichte und Opernhandlung eine von Geschlechtszwängen befreite Realität zu definieren“⁴¹. In einer weiteren Untersuchung geht sie davon aus, daß Smyth eine musikalisch verschlüsselte lesbische — also eine ganz persönliche — Botschaft mitteilt, die sie sowohl in der Kunst des Kontrapunkts demonstriert als auch in der Metapher der Fuge und des Kontrapunkts⁴².

Suzanne Cusick zeigt anhand der Oper *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* von Francesca Caccini (1625), wie diese trotz der patriarchalen Zwänge des Genres ein selbstbewußtes Bild der Weiblichkeit zeichnet⁴³. Das Libretto entfernt sich insofern

³⁹ Kramer, in: Solie 1993, S. 324. Rosen hat sich inzwischen mit einer vehementen Kritik an Kramers Ansatz gewehrt, vgl. Charles Rosen, *Music à la Mode*, in: *New York Review of Books* v. 23. Juni 1994.

⁴⁰ McClary 1993, S. 335.

⁴¹ Elizabeth Wood, *Gender and Genre in Ethel Smyth's Operas*, in: *The Musical Woman. An International Perspective*, hrsg. von Judith Lang Zaimont u. a., Bd. 2, New York 1987, S. 493—507.

⁴² Elizabeth Wood, *Lesbian Fugue: Ethel Smyth's Contrapuntal Arts*, in: Solie 1993, S. 164—183.

⁴³ Suzanne G. Cusick, *Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence*, in: Solie 1993, S. 281—304. Eine weitere Untersuchung Cusicks gilt Monteverdis *Lamento d'Arianna*, der ihr zufolge inhaltlich an Frauen gerichtet war und an deren Erfahrungen anknüpfte, vgl. dies., „There was not one lady who failed to shed a tear“ *Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood*, in: *Early Music* 22.3 (1994), S. 21—41.

von der Vorlage, als Alcina für wahre Partnerschaft eintritt und damit die damals gängige Ansicht widerlegt, Frauen seien den Männern unterlegen. Cusick spürt auf, wo Caccini Widersprüche zwischen Wort und Ton bei Ruggiero einkomponiert und ihn somit als Lügner entlarvt. Daß Alcina, die ihrer Liebe treu bleibt, untergehen muß, damit Ruggiero seinen rational geleiteten, männlichen Pflichten nachgehen kann und daß sie zugleich die musikalisch schönste Partie erhält, ist allerdings kein Phänomen einer weiblich Schaffenden, sondern ein in der gesamten Operngeschichte (so auch beispielsweise in Händels *Alcina*) vorkommendes Phänomen.

Um spekulative Ansätze zu vermeiden, ist die Deutung musikalischer Inhalte mit Hilfe der historischen Tradition der Affekte ein gangbarer Weg. Sie müßte allerdings methodisch mit den sozialhistorischen Zeitbezügen gekoppelt werden, um das Geschlechter-Arrangement kulturell und gesellschaftlich offenzulegen. Während die Affekte in der barocken Oper von „außen“ an die Menschen angeheftet und durch die Opernhandlung motiviert werden, wird damit im 18. Jahrhundert eine Gemütsbewegung gekennzeichnet, die sich in der Seele des Menschen, also „innen“ abspielt⁴⁴ und insofern neben der momentanen Stimmung auch den Geschlechtscharakter, über den damals so viel geredet wurde, beschreibt. Da Frauen in Kunst, Literatur und Musik die Leidtragenden sind, die die schwierigsten Konflikte auszustehen haben und in der Mehrzahl sterben müssen⁴⁵, erhalten sie dadurch, daß sie mit den Bereichen Liebe, Trauer und Tod so häufig assoziiert werden, bestimmte Affektlagen zugeordnet — und damit bestimmte Kompositionstechniken. Gewisse musikalische Figuren, die früher für Affekte oder Stimmungen wie Trauer, Zaudern, Zweifel u. a. m. verwendet wurden, gehen auf die „reinen“ Frauen über und dienen dazu, ein präformiertes Charakterbild zu zeichnen, das ihrer angeblichen Natur entspricht. Der „bösen“ Frau werden traditionell männliche Eigenschaften zugesprochen, wodurch sie den Ruch des Abweichenden und Unnormalen erhält. Große melodische Intervallsprünge, die bei Männern Aktivität und Stärke ausdrücken, lassen Frauen (z.B. Wagners Ortrud) heimtückisch und pervertiert erscheinen⁴⁶. Damit entstehen Stereotypen, die sich von der neutralen Personencharakterisierung auf die „natürlichen“ Eigenschaften der Frau verlagern. Abgesehen von einigen wenigen Versuchen, die weibliche Wesensart musikalisch dingfest zu machen⁴⁷, liegt hier ein Forschungsfeld brach, das einen neuen Blick auf die Operngestalten ermöglichen könnte.

Ein Vergleich von Analyse-Ansätzen zu Franz Liszts *Faust-Symphonie* kann den Paradigmenwechsel erhellen, der bei der Einbeziehung des Geschlechterverhältnisses nötig ist. Während üblicherweise die einzelnen Sätze musikalisch akribisch analysiert

⁴⁴ Vgl. Albrecht D. Stoll, *Figur und Affekt*, Tutzing 1981, S. 106.

⁴⁵ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1993.

⁴⁶ Wagner bestätigt dies, wenn er über Ortrud schreibt „Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen.“ Vgl. Hanjo Kesting (Hrsg.), *Franz Liszt — Richard Wagner, Briefwechsel*, Frankfurt/M. 1988, S. 209

⁴⁷ Vgl. Lawrence Kramer, *Culture and musical hermeneutics: The Salome complex*, in: *Cambridge Opera Journal* 3 (1990), S. 269—294; Charles Ford, *Così? Sexual politics in Mozart's operas*, Manchester 1991; Eva Rieger, *Und wie ich lebe? Ich lebe. Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis La Bohème*, in: Festschrift Georg Knepler, Bd. 2, Hamburg 1992, S. 121—35.

und die Themen zueinander in Beziehung gebracht werden, leistet Constantin Floros zusätzlich eine semantische Analyse. Er verwirft die These von Peter Raabe, wonach Liszt im Gretchen-Satz sich allgemein zum „Ewigen im Weibe“ äußert, und zeigt Entsprechungen zwischen den Goetheschen Gestalten und dem musikalischen Verlauf⁴⁸. Lawrence Kramer geht darüber hinaus, indem er die binäre Logik der musikalischen Gestaltung von Faust und Gretchen mit dem ideologischen Geschlechterverhältnis des 19. Jahrhunderts verzahnt. Gretchen ist musikalisch statisch und unbeweglich: ein Wesen, das betrachtet wird und nicht selbst betrachten darf, und er entlarvt sie als eine männlich-narzißtische Selbstbespiegelung⁴⁹.

Einen weiteren Untersuchungsgegenstand bietet das Feld der Sprache, mit der über Musik geredet wird. Musikästhetische und -theoretische Traditionen besitzen ein begriffliches Korrelat, das nicht selten mit geschlechtsspezifischen Metaphern arbeitet⁵⁰. In der berühmten Kontroverse zwischen Giovanni Maria Artusi und Monteverdi argumentieren die Kontrahenten literarisch und bildlich, wobei Artusi seine Kritik implizit damit begründet, daß Monteverdi die „moderne Musik“ feminisiert und dadurch schwächt⁵¹. Suzanne Cusick bezieht sich auf Schriften der Renaissance und weist nach, daß die verschiedenen Metaphern einer „weiblichen“ oder „männlichen“ Welt zugeordnet werden⁵². In der Verteidigung der „seconda prattica“ durch Monteverdis Bruder weist dieser den Vorwurf der Verweiblichung zurück.

Die Macht der Kanonisierung und Strategien zur Veränderung

Frauen- und Geschlechterforschung kann nicht losgelöst von Fragen der Macht und des Prestiges betrieben werden. Die Gedanken der Musikethnologin Ellen Koskoff zur Erforschung nichtwestlicher Musikkulturen lassen sich größtenteils auch auf die westliche Musikkultur übertragen, wenn sie beispielsweise fordert, über das Sammeln musikalischen Materials und der Berücksichtigung symbolischer Aktionen hinaus (Rituale, Mythen, Metaphern) zu beachten, welche Rolle die Musik im Rahmen der etablierten sozialen und sexuellen Ordnung spielt⁵³. Macht wird auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen ausgeübt, und sie hat mit Klasse, Rasse, Alter und Geschlecht zu tun. Koskoff schlägt vor, anstelle der Einteilung in klassische, populäre,

⁴⁸ Constantin Floros, *Die Faust-Symphonie von Franz Liszt*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Franz Liszt*, München 1980 (= *Musik-Konzepte* 12), S. 42–87.

⁴⁹ Lawrence Kramer, *Liszt, Goethe, and the Discourse of Gender*, in: Kramer 1990, S. 102–134.

⁵⁰ Vgl. Jacob de Ruiter, *Exkurs zum Dualismus des Männlichen und des Weiblichen*, in: ders., *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Stuttgart 1989 (= *BzAfMw*, Bd. 29), S. 159–170.

⁵¹ Suzanne G. Cusick, *Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy*, in: *JAMS* XLVI. 1 (1993), S. 1–25.

⁵² Diese Metaphern wurden in Frankreich zwischen 1665 und 1704 benutzt, als sich die eher traditionell eingestellten Befürworter des französischen Klassizismus gegen den italienischen Barock-Einfluß wehrten. Die französische Oper galt als rational, logisch und wahrhaftig (= männlich), die italienische Oper als irrational, sinnlich und falsch (= weiblich). Vgl. Georgia Cowart, *Women, Sex, Madness: Metaphors for Opera of the Ancien Régime*. Vortrag, gehalten auf der Tagung *Feminist Theory & Music II* in Rochester, USA, 1993.

⁵³ Ellen Koskoff, *An Introduction to Women, Music, and Culture*, in: Koskoff 1987 (s. Anm. 13), S. 1–23.

volkstümliche Musik u.a. lieber von Diskursen zu sprechen, die um konkrete Musikpraxen gewoben werden. Diese Diskurse bestimmen auch über das Prestige, das mit einer bestimmter Musikausübung verbunden wird und tragen dazu bei, Musik sozial, politisch und ökonomisch zu kontrollieren. In einem solchen Lichte gesehen gewinnen Überlegungen zur Entstehung und Verbreitung des Musikrepertoires, das die Konzertsäle, Opernhäuser und Schulbücher der westlichen Welt prägt, an Bedeutung. Marcia Citron weist in einer Studie über die Rolle des Geschlechts bei der Repertoirebildung darauf hin, daß Kanonisierungen Wertsysteme reflektieren und verstärken sowie Ideologien transportieren, die durch die Kanonisierung weiter legitimiert werden⁵⁴. Daß in der neuesten Auflage eines renommierten musikwissenschaftlichen Nachschlagewerkes wiederum wichtige Komponistinnen unerwähnt bleiben⁵⁵, zeigt, wie nötig die Analyse der Bedingungen ist, die zu solchen oft unbewußten Ausgrenzungen führen.

Frauen- und Geschlechterforschung wird sich innerhalb der Musikgeschichte und -wissenschaft einen Weg suchen müssen, der zwischen den Postulaten der Postmoderne einerseits und einer historisch-gesellschaftlichen Blickweise andererseits vermittelt. Es gibt zwar keine feststehende, statische Bedeutung, die kulturellen Produkten innewohnt, aber dennoch muß die Vorstellung von beliebig vielen Bedeutungen zugunsten eines historischen Rahmens abgemildert werden. Musik bzw. deren Ausübung wird von sozialen, ökonomischen und materiellen Bedingungen eingefaßt, die auf die Musik zurückstrahlen und sie beeinflussen.

Die Postmoderne vermag über die Dichotomie der Geschlechter hinweg neue Felder sichtbar zu machen. Sie kommt der Musik mit ihrer Mehrdeutigkeit näher und dekonstruiert vorherrschende Dualismen. Sie widerspricht der Vorstellung einer einheitlich konzipierten feministischen Theorie und zeigt, daß die Teilbereiche das Ganze aufzuheben vermögen. Sie verhindert, daß die Erfahrungen und Erkenntnisse der weißen westlichen Mittelschichtfrau extrapoliert und zum Maß aller Dinge gemacht werden. Arme Frauen, Arbeiterinnen, farbige und lesbische Frauen, die bisher weitgehend ausgeblendet wurden, fanden in den letzten Jahren ein Forum, um ihre spezifischen Bedingungen einzubringen. Die Postmoderne räumt mit linearen, zielgerichteten, hierarchischen, holistischen oder binären Denkmethoden auf⁵⁶. Solche Positionen können aber auch das feministische Emanzipationsideal ernsthaft in Frage stellen. Problematisch an der Postmoderne ist die Beliebigkeit, die sich um gesellschaftliche Deformationen nicht kümmert und das Kunstwerk als ein von Traditionen befreites Artefakt dekonstruiert. Muß man aber nicht die Dichotomie der Geschlechter zum Ausgangspunkt aller Untersuchungen machen, solange das Geschlechterverhältnis gesellschaftlich schief ist, solange Macht, Kreativität und Professionalität so ausgiebig von einem

⁵⁴ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993.

⁵⁵ Zum Beispiel fehlen Würdigungen von Lili Boulanger, Louise Farrenc und Fanny Hensel; Clara Schumann wird nur als Pianistin erwähnt, vgl. Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, hrsg. von Lenz Meierott, 8. Aufl. Göttingen 1993.

⁵⁶ Vgl. Jane Flax, *Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory*, in: Nicholson 1990, S. 39.

Geschlecht vereinnahmt werden? An diesem Punkt scheiden sich die Geister, driftet die Diskussion in politische Felder ab. Ein postmoderner Ansatz, der die sozialgeschichtlichen und musikästhetischen Zusammenhänge ignoriert, kann jedoch keine ernsthafte Alternative darstellen. Es zeichnet sich ein Weg ab, der beide Ansätze verbindet. Feministische Forschung kann die Musik nicht als einen Prozeß darstellen, der die eigenen Teilmomente im Sinne einer „self-fulfilling prophecy“ selber hervorbringt. Sie muß die sich überlagernden Fäden eines multiplen Diskurses zu entwirren suchen, wobei sie das kulturell geprägte Geschlecht als nur einen Faden betrachtet, der allerdings die anderen deutlich einzufärben vermag.

*Frauenforschung an den Hochschulen — „Women's Studies“
oder Teil musikwissenschaftlicher Ausbildung?*

Geht man davon aus, daß sich die Frauen- und Geschlechterforschung in den nächsten Jahren im Hochschulbereich etabliert und ausbreitet (und man kann davon ausgehen), wird zu klären sein, welche Rolle eine solche neue Disziplin im traditionellen Gefüge einnehmen soll. Die Erfahrungen in den USA zeigen, daß beides parallel zueinander laufen kann: die fächerübergreifende Erarbeitung theoretischer Positionen in der Frauenforschung sowie die Erforschung von Einzelthemen innerhalb traditioneller Fachgrenzen. Von den „Women's Studies“ gehen interdisziplinäre Impulse aus, die die universitäre Lehre befruchten können; andererseits birgt die Ansiedlung der musikalischen Frauenforschung im Bereich der Frauenstudien die Gefahr, ihre Ergebnisse zu marginalisieren. Die Tatsache, daß sich ausgewiesene Musikologen wie Leo Treitler oder Maynard Solomon neben ebenso renommierten Musikologinnen wie Jane Bowers, Suzanne Cusick, Ruth Solie, Judith Tick und vielen anderen inzwischen mit der musikalischen Geschlechterforschung befassen, zeigt eine Bereitschaft, Neuland zu betreten, wie sie im deutschen Sprachraum erst ansatzweise zu beobachten ist. Nur mit Hilfe der etablierten universitären Strukturen kann aber verhindert werden, daß einschlägige Tagungen in den USA faktisch ohne Beteiligung von deutschen Teilnehmer(inne)n verlaufen⁵⁷ und daß ein wichtiges Forschungsfeld weiterhin dem beliebigen Engagement einzelner überantwortet bleibt⁵⁸.

⁵⁷ Vgl. *Tagungsbericht Rochester, USA. Feminist Theory & Music II: A Continuing Dialogue*, in: *Mf* 47 (1994), S. 64f.

⁵⁸ Ich danke Sabine Giesbrecht-Schutte für ihre konstruktive Kritik und nützlichen Verbesserungsvorschläge.

„Spieloper“ — ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing

von Irmilind Capelle, Detmold

„Spieloper“ ist einer derjenigen Begriffe, deren Bedeutung so eindeutig zu sein scheint, daß man eine nähere Definition für überflüssig hält¹. Man kennt Spielopern — z. B. *Zar und Zimmermann*, *Wildschütz*, *Waffenschmied*, *Martha*, *Die lustigen Weiber von Windsor* —, und man meint deshalb auch zu wissen, wodurch sich Spielopern auszeichnen. Diese unbekümmerte Verwendung des Begriffs geht so weit, daß selbst in wissenschaftlicher Literatur auf jegliche Definition verzichtet wird² und bisweilen sogar verwandte Begriffe wie „komische Oper“, „opéra comique“ oder „Singspiel“ synonym gebraucht werden³.

„Spieloper“ wird andererseits nicht als irgendeine Vokabel, sondern, wie die Titel jüngerer Arbeiten⁴ erkennen lassen, als G a t t u n g sbezeichnung verstanden. So behauptet z. B. Julia Liebscher, daß die Spieloper „als eigene, genuin bürgerliche Musiktheatergattung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ aufzufassen sei, deren wesentliches Merkmal „der sich in den Sujets, der Sprache und der Rezeption der Werke offenbarende biedermeierliche Zuschnitt, durch den sie sich von den verwandten Gattungen abhebt“ sei, „sowie ihr unverkennbarer, analytisch jedoch schwer faßbarer lustspielhafter Tonfall“⁵. Auch Jürgen Schläder spricht von einer Gattungsästhetik, die z. B. Lortzing in seinen Briefen entwickelt habe, und er stellt in seiner Arbeit dem nach seinen Worten „in der Musikwissenschaft nicht umstrittenen“ Typus der „komischen Spieloper“ eine „romantische Spieloper“ gegenüber, die er idealtypisch in Lortzings *Undine* verwirklicht sieht⁶.

Alle Autoren sehen als Hauptvertreter, vielleicht sogar Begründer der Spieloper Albert Lortzing und verwenden vorzugsweise dessen Äußerungen zur Charakterisierung der Gattung. Grundlage der Ausführungen ist im allgemeinen neben den Briefen des Komponisten das *Gespräch mit Lortzing*, das Johann Christian Lobe in seiner Sammlung *Consonanzen und Dissonanzen* 1869 veröffentlicht hat⁷. Da die Authentizität dieses Gesprächs jedoch keineswegs gesichert ist und wenn nicht im Inhaltlichen, so

¹ Keines der einschlägigen modernen Lexika verzeichnet diesen Begriff und sei es nur zu einem Verweis auf den Opern-Artikel. Die bislang einzige Studie, die sich diesem Begriff ausdrücklich widmet (Kurt Lühge, *Die deutsche Spieloper Eine Studie*, Braunschweig 1924), ist für diesen voraussetzungslosen Gebrauch das beste Beispiel.

² Vgl. Julia Liebscher, *Biedermeier-Elemente in der deutschen Spieloper. Zu Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“*, in: *Mf* 40 (1987), S. 229–238. Sie beginnt ihren Aufsatz ohne jegliche Erläuterung mit dem Satz: „Die Entstehung der deutschen Spieloper ist eng verbunden ...“

³ Vgl. Albrecht Goebel, *Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow. Ein Beitrag zu Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1835 bis 1850*, Diss. Köln 1974.

⁴ Vgl. Liebscher, Goebel und Jürgen Schläder, „*Undine*“ auf dem Musiktheater. *Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn-Bad Godesberg 1979.

⁵ Liebscher, S. 231

⁶ Schläder, S. 381 und 425.

⁷ Johann Christian Lobe, *Ein Gespräch mit Lortzing*, in: *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig 1869, S. 303–313.

doch in jedem Fall an der sprachlichen Fixierung Zweifel anzumelden sind⁸, stützen sich die folgenden Ausführungen ausschließlich auf die brieflichen und kompositorischen Zeugnisse des Komponisten⁹.

Bei dem Versuch einer kritischen Beleuchtung des Begriffs muß zunächst festgehalten werden, daß Lortzing keine seiner Opern als „Spieloper“, sondern die meisten als „komische Oper“ bezeichnete, *Hans Sachs* aber als „Festoper mit Tanz“, *Undine* als „Romantische Zauberoper“ und *Rolands Knappen* als „komisch-romantische Zauberoper“. Ebenso verhält es sich mit den übrigen, normalerweise zu den Spielopern gezählten Kompositionen: Friedrich von Flotows *Martha* ist eine „romantisch-komische Oper“, sein *Alessandro Stradella* eine „romantische Oper“. *Prinz Eugen*, eine Komposition von Gustav Schmidt, die Lortzing selbst als Konkurrenz zu seinem *Großadmiral* sah¹⁰, wird ebenfalls als „komische Oper“ und die oft als Höhepunkt der Gattung angesehene einzige deutsche Oper Otto Nicolais, *Die lustigen Weiber von Windsor*, als „komisch-phantastische Oper“ bezeichnet¹¹. Nun sind bekanntlich diese Kategorisierungen bei den Opern nicht konsequent verwendet worden und können auch in den einzelnen Dokumenten wie Partitur, Klavierauszug oder Textbuch wechseln, es bleibt aber dennoch festzuhalten, daß „Spieloper“ als Bezeichnung in keinem Fall auftritt. Vielmehr wird lediglich mit Hilfe von Adjektiven die Oper bezüglich des Stoffs oder des Inhalts näher charakterisiert — so zeigt die Bezeichnung „komisch-romantische Zauberoper“ an, daß es in der Oper komische Figuren gibt, daß das Sujet im Mittelalter spielt bzw. der Sagenwelt entnommen ist, und die Vorsilbe „Zauber“ verspricht dem Publikum überirdische Wesen und damit zauberhafte Verwandlungen. Gerade der Hauptunterschied der Gattungen in der Oper, die Tatsache, ob die Oper Rezitative oder Dialog enthält, wird durch diese Bezeichnungen nicht angesprochen. Allein die Hinzufügung des Adjektivs „groß“ bedeutet im allgemeinen in Analogie zur „grand opéra“ die Entscheidung für Rezitative statt gesprochenen Dialog. Doch auch diese Eindeutigkeit geht verloren¹², und Lortzing kann schon die paradox klingende Bezeichnung „große komische Oper“ für seinen *Caramo* wählen, womit er nur anzeigen will, daß die Gesangspartien und die Ausstattung anspruchsvoller gestaltet sind als z. B. beim *Zaren*: es handelt sich um eine komische Oper für eine Hofbühne¹³.

Doch es ist natürlich nicht so, daß der Begriff Spieloper im Zusammenhang mit Lortzings Schaffen völlig aus der Luft gegriffen wäre, und es mußte dieser Terminus

⁸ Eine persönliche Begegnung zwischen Lobe und Lortzing ist sowohl in Weimar als auch in Leipzig denkbar, doch Lortzings Weimarer Aufenthalte fallen in die Zeit vor der Entstehung des *Zar und Zimmermann*, und als Lobe nach Leipzig wechselte, war Lortzing schon fast auf dem Sprung nach Wien. Wahrscheinlicher scheint, daß Lobe die Biographie von Philipp Düringer gekannt hat (Leipzig 1851), in der zahlreiche Briefe veröffentlicht sind, die für dieses „Gespräch“ zu verwenden waren.

⁹ Im Fall der Briefe wird nicht die allgemein zitierte Ausgabe von Georg Richard Kruse, *Albert Lortzing. Gesammelte Briefe*, Regensburg, Neue, um 82 Briefe vermehrte Ausgabe, 1913, sondern die Ausgabe: *Albert Lortzing. Sämtliche Briefe*, hrsg. v. Irmilind Capelle, Kassel 1995 (in Vorb.) zitiert. Zur einfacheren Verständigung werden die Briefe im folgenden mit ihrem Datum nachgewiesen.

¹⁰ Lortzing an Joseph Bickert Mitte April 1848.

¹¹ Die Bezeichnungen der Opern wurden den Uraufführungszetteln entnommen, da sie hier gezielt eingesetzt werden, während bei den handschriftlichen Partituren etc. häufig nur „Oper“ und die Aktzahl steht.

¹² Vgl. hierzu die Ausführungen von Michael Tusa in: ders., „*Euryanthe*“ and *Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, Oxford 1991 (= *Studies in Musical Genesis and Structure*), bes. S. 49–56.

¹³ Vgl. hierzu die Briefe Lortzings an Adolf Glaßbrenner vom 13. 1. 1839 und an die Intendanz in Berlin vom 8. 3. 1839 und 28. 4. 1839.

auch nicht von der Operngeschichtsforschung nachträglich geprägt werden. Vielmehr ist das Wort „spielen“ ein häufig wiederkehrender Begriff in Lortzings Korrespondenz, den er oft zur Beurteilung von Sängern einsetzt. So schreibt er 1834 über Dem. Weise: „Hübsche Figur, starkes Organ und nettes Spiel, wenn auch noch nicht ausgebildet“¹⁴. Und über einen neuen Tenor (Grapow) schreibt Lortzing in Detmold 1828: „Hübsche Figur und für einen Sänger gewandtes Spiel und eine wunderschöne klare, metallreiche ächte Tenorstimme ...“¹⁵. Aus Lortzings eigenen Bewerbungen als Schauspieler und Sänger geht hervor, daß in der Oper nicht nur erste und zweite Sänger, sondern auch „Spielpartien“ verlangt wurden. Schon 1826 beschreibt er sein Fach in der Oper mit „zweite Tenor- Bariton und Spielparthien“¹⁶ und charakterisiert dies 1830 näher durch einige Rollen. Hier heißt es: „in der Oper Spielparthien als *Figaro* im *Barbier v. Sevilla*, *Fürst* im *Schnee*, *Simeon* in *Joseph*, *Don Juan etc.*“¹⁷ — auffälligerweise keineswegs nur komische Partien in ebensolchen Opern, jedoch ausschließlich in Opern mit gesprochenem Dialog.¹⁸ Das Theater unterscheidet offensichtlich rein komische von Spiel-Partien, denn Lortzing wird bei seinem Wechsel nach Leipzig 1833 ausdrücklich aufgefordert, neben den Spielpartien auch komische „als: *Dickson* [*Weißer Dame*], *Pedrillo*, *Paul* in der *Schweizerfamilie*“ zu singen¹⁹.

Aber andererseits verlangt Lortzing gerade in komischen Opern „Spiel“. So stellt er 1842 gegenüber dem Buffo Friedrich Krug fest: „denn sintemalen man in einer komischen Oper stets nur spielende Sänger brauchen kan[n], so muß ich auf das Glück verzichten Ihren *Prime-Tenor* [gemeint ist Anton Haizinger] in meinen Werken beschäftigt zu wissen“²⁰. Dennoch trennt Lortzing die Fächer auch in seinen Opern und betont z. B., daß in *Caramo* sich die eine Frauenpartie (*Rosaura*) im Gesange, die andere (*Angela*) aber im Spiele auszeichne²¹ oder charakterisiert im *Hans Sachs* die Rollen folgendermaßen: „*Sachs* ist ein brillanter *Bariton*, ein ihn begleitender Schusterjunge der Spieltenor, *Eoban* Tenorbuffo, *Kunigunde* eine reizend naiv sentimentale Sopranparthie, ihr zur Seite geht eine muntere Rolle, (ein *quasi Aennchen* im *Freischütz*) ...“²². Und zur Baronin im *Wildschütz* führt Lortzing 1843 aus, daß sie „keineswegs ausschließlich eine Soubretten Parthie zu nennen ist, oder man müßte denn alle ersten Sopranparthien in den Opern, die ein gewandtes Spiel erfordern zu jener Sache zählen“²³.

Gerade dieses letzte Zitat verdeutlicht, wie schwierig auch für Lortzing die genaue Bezeichnung der Stimmtypen ist: im allgemeinen nennt er die Partien, die Spiel erfordern, im Tenorfach „Spieltenöre“, bei den Sopranen „Soubretten“ und bei den Bässen „Buffos“, doch es gibt eben auch Sopranpartien, die Spiel erfordern, gleichzeitig aber

¹⁴ Brief an Friedrich Lortzing vom 28. 10. 1834.

¹⁵ Brief an die Eltern vom 28. 10. 1828.

¹⁶ Vgl. die gleichlautenden Bewerbungen vom 28. 4. 1826.

¹⁷ Vgl. die Bewerbung um Gastrollen nach Weimar vom 4. 1. 1830.

¹⁸ Mozarts *Don Giovanni* wurde in dieser Zeit von deutschen Schauspielgesellschaften ausschließlich auf deutsch und mit gesprochenen Dialogen gegeben.

¹⁹ Vgl. den Brief an die Eltern vom 27. 5. 1833.

²⁰ Brief an Friedrich Krug vom 9. 9. 1842.

²¹ Brief vom 28. 4. 1839 an die Theaterintendanz in Berlin.

²² Brief an Louis Schneider vom 23. 5. 1840.

²³ Brief an Joh. Friedrich Meyer vom 24. 7. 1843.

sängerisch so anspruchsvoll sind, daß man sie nicht Soubretten-Partie nennen mag. Gleiches gilt für Baßbuffos, denn in einem der beiden Briefe an Karl Gollmick von 1843/1844, die den wesentlichen Inhalt von Lobes *Gespräch mit Lortzing* vorwegnehmen, heißt es zur Rolle des van Bett: „Der Bürgermeister ist nicht umzubringen, wie man zu sagen pflegt, Buffos mit und ohne Spiel haben sich daran versucht und alle Glück gemacht“²⁴.

In diesem Brief klingt ebenfalls an, daß Spielpartien nicht automatisch „komisch“ sein müssen, denn Lortzing beklagt: „unsern deutschen Sängern mangelt durchschnittlich die Leichtigkeit des Spiels, des Vortrags, mit einem Worte die zu dieser Operngattung erforderliche Salongewandheit“²⁵. D. h., er vermißt oft schlicht nur schauspielerische Qualitäten — das sind die für ihn als Schauspieler selbstverständlichen Fähigkeiten, sich beim Singen auch lebhaft bewegen und zwischen den Musiknummern auch ein Gespräch führen zu können —, er verlangt aber nicht von jeder Spielpartie eine große komische Leistung.

In diesem Brief bezeichnet Lortzing diese Form der Oper, über die er sich mit Gollmick streitet und die seiner Meinung nach soviel Darstellung fordert als „Konversationsoper wie sie für deutsche Sänger paßt“, und er führt dann aus: „Meiner langen Rede kurzer Sinn ist demnach, daß wir in Deutschland schon Konversationsopern geben können, daß nur nicht jede Gattung für uns paßt; unter diesen verstehe ich Opern wie Figaros Hochzeit, die dem Publikum nur durch die Musik gefällt und Sujets — wie Ihre Donna Diana [ein Libretto Gollmicks, das diese Briefe auslöste], denn einen Cäsar, einen Perin [Figuren aus diesem Libretto], wie wir ihn uns beide denken und die zugleich im Gesange effektuierten, wüßte ich nicht zu finden, und thät ich auch hundert Laternen anzünden“²⁶.

Dieser Begriff, der heute nur noch wenig verwendet wird, war im 19. Jahrhundert sehr geläufig. Lortzings Briefpartner Karl Gollmick hatte bereits 1833 in *seiner Kritischen Terminologie* definiert: „*Conversations-Opern* sind solche, wobei Musik die in der *Conversation* gewöhnlichen Begriffe und Gefühle ausdrückt. Ihre Handlung ist gewöhnlich launigen Inhalts, und der musikalische Styl leidenschaftslos, einfach und fließend“²⁷, und nennt als Beispiele *Figaro*, *Così* und *Heimliche Ehe*. Gibt Gollmick hier ausschließlich italienische Opern an, so dürften dagegen die Herausgeber des *Allgemeinen Theaterlexikons* in ihrer Definition, die zugleich eine Verbindung zur komischen Oper herstellt, eher den eigentlichen Ursprung dieser Gattung im Auge haben: „*Conversations-Oper* (Musik), die moderne komische Oper, wie sie in der jüngsten Schule Frankreichs sich entwickelt hat. Auber besonders ist ihr Vater und Erhalter; er ist es, der gezeigt hat, daß die Musik auch eines C. tones fähig ist. Die Handlung der C. = Oper bewegt sich in der Sphäre der gebildeten Gesellschaft, ist einfach und

²⁴ Brief an Carl Gollmick vom 21. 3. 1844. Dieser Brief ist wie der vom 30. 11. 1843 bereits in der Biographie von Düringer von 1851 veröffentlicht. Es handelt sich im folgenden um die Briefstellen, die Lobe mit den Worten „Rollen heißt das Zauberwort“ einleitet, eine Formulierung, die häufig als Kurzfassung von Lortzings „Opernästhetik“ angesehen wird (vgl. vor allem auch Jürgen Lodemann, *Lortzing und seine Spiel-Opern. Deutsche Bürgerlichkeit*, Diss. Freiburg 1962).

²⁵ Ebda.

²⁶ Ebda.

²⁷ Carl Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde, nebst einem alphabetisch geordneten und kurz angedeuteten Inhalts-Register*, Frankfurt 1833, S. 121

heiter, wie die Musik. In Frankreich hat dieses Genre außerordentliches, in Deutschland bisher noch wenig Glück gemacht, weil unsere Sänger zur Darstellung eines Lustspiels gar zu wenig geeignet sind, weil die Conversation und ihr Ton ihnen gar zu fremd ist“²⁸.

Noch höher bewertet Philipp Düringer in seinem Theaterlexikon, das er mit Heinrich L. Bartels fast zu derselben Zeit herausbrachte, die darstellerischen Anforderungen: „Eine Conversationsoper ist fast schwerer zu geben, als eine große, ernste, indem darin sehr viel g e s p r o c h e n wird (die schwache Seite der deutschen Opernsänger) und die Ansprüche in Bezug auf Spiel und leichten Gesang durch die französischen Operisten zu hoch gesteigert sind“²⁹.

Doch ist „Conversationsoper“ ein Gattungsbegriff? Auch er taucht als solcher nicht in den Opern auf, und Lortzings Freunde unterscheiden in ihren Lexika als Gattungen auch nur „große, heroische, lyrische und komische Oper“³⁰. D.h., es gibt in der zeitgenössischen Opernsprache Begriffe, die einen Aspekt herausgreifen, ohne daß diesem gleich Gattungsqualität zukäme. So bezeichnet „Konversationsoper“ nicht mehr als der Name sagt: ein gewisses Ambiente und einen gewissen sprachlichen Tonfall, eine mittlere Ebene zwischen komisch und pathetisch. Sicherlich kann man die meisten dieser Opern zur Gattung der „komischen Oper“ zählen, doch sind damit auch diejenigen Opern gemeint, bei denen man sich scheut, das Adjektiv „komisch“ hinzuzusetzen, weil sie nur heiter und leicht im Tonfall sind.

Somit kann man wohl auch nicht davon ausgehen, daß der Begriff „Konversationsoper“ deckungsgleich mit „Spieloper“ ist, auch wenn Spielpartien in ersteren ebenfalls enthalten sind. Doch die Vorsilbe „Spiel“ deutet auf eine andere Akzentuierung, scheint eine Gemeinsamkeit zwischen den Werken zu betonen, die weniger auf der inhaltlichen Ebene liegt.

Lortzing verwendet in seiner Korrespondenz auch den Begriff Spieloper, doch erst in den letzten Jahren während seines Wiener Engagements 1846—1848 und vor allem im Zusammenhang mit seiner Berliner Anstellung. In Wien klagt Lortzing wiederholt „von einer Spieloper ist nun bei uns gar keine Rede ...“³¹ und ergänzt an anderer Stelle „das Volk kann nicht reden und nicht spielen“³². Er bringt dabei den Begriff auch direkt mit seinen eigenen Opern in Verbindung: „... es ist in Bezug auf die Spieloper rein um aus der Haut zu fahren. Von meinen Opern ist seit *October* v. J. keine mehr bei uns auf dem Repertoire indem wir weder einen Spieltenor noch einen eigentlichen Buffo haben — und am *Kärnthner Thor* gehts eben so zu“³³. Zugleich

²⁸ *Allgemeines Theater = Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, hrsg. v. Robert Blum, Karl Herloßsohn, Hermann Marggraff, Bd. 1—7, Altenburg und Leipzig 1836—1841, hier Bd. 2, S. 219. Vgl. dazu auch Anmerkung 43.

²⁹ *Theater = Lexikon. Theoretisch = practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, hrsg. v. Ph. J. Düringer und H. Barthels, Leipzig 1841, Sp. 225. Gerade die letzten beiden Äußerungen, die aus Lortzings direktem Freundeskreis stammen, dürften auch seine Meinung wiedergeben.

³⁰ Vgl. in den genannten Lexika die Artikel „Oper“

³¹ Brief an Joseph Bickert Mitte April 1848.

³² Brief an Philipp Reger vom 29. Mai 1847

³³ Brief an Heinrich Schmidt vom 22. Juli 1847 Vgl. Anm. 34.

vermißt Lortzing an allen Bühnen Wiens deutsche Opern, überhaupt deutsche Musik und beklagt, daß nur „italienischer Kram“ und Straußische Walzer gefielen³⁴.

Scheint in Wien Lortzings Gebrauch des Begriffs Spieloper eher unbestimmt, so klärt sich dies jedoch in Berlin. Bereits bei den ersten Verhandlungen mit dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater fällt der Begriff erneut. Lortzing schreibt seiner Frau, er habe gebeten, „daß die Direktion mir ihre Intentionen bekannt mache, ob sie eine Spieloper errichten wolle etc.“³⁵, und später schreibt er, das Theater habe „zwar für den Augenblick nur Lustspiel, Poße und Singspiel, soll aber im nächsten Jahr auch eine Spieloper erhalten und ist schon jetzt ein bedeutender Rival der Königsstadt“³⁶. Diese Sätze verdeutlichen, daß Lortzing den Begriff Spieloper lediglich als Spartenbezeichnung verwendet, oder, wie er es später ausdrückt, zur Bezeichnung eines „Genre von Operndarstellungen“³⁷.

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater³⁸ war bis zu Lortzings Anstellung eine Bühne, an der nur Schauspiele, Possen und Singspiele gegeben wurden und singende Schauspieler die darin erforderlichen Lieder darboten. Lortzing wollte den Kreis der Darsteller um „spielende Sänger“ erweitern, um dann auch Spielopern geben zu können. Hier trifft sich Lortzings Meinung sicherlich wieder mit der seiner Freunde, die den Begriff Spieloper in ihre Lexika aufgenommen haben und lapidar formulieren: „Spieloper, in der Theatersprache diejenige Oper, deren Gefallen mehr vom Spiele als dem Gesange, od. wenigstens von Beiden zusammen, abhängt“³⁹ oder „Spieloper, so v. w. Conversationsoper, d. h. also eine Oper, deren Erfolg mindestens ebenso sehr von der Darstellung als von der Musik abhängt“⁴⁰.

„Spieloper“ ist also ein Begriff, der einen technischen Aspekt betont: Er meint alle Opern, die von den Sängern ausgesprochenes spielerisches Talent verlangen. Die Entscheidung, eine Spieloper kultivieren zu wollen, ist demnach weniger eine Frage des Repertoires als eine Frage der zu engagierenden Sänger: Diese müssen auch reden und sich bewegen können.

Lortzing war es nicht mehr vergönnt, eine Spieloper in Berlin aufzubauen. Er klagt vielmehr, daß Direktor Boettner Opern in Krolls Garten geben wolle, weshalb es am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sicherlich in nächster Zeit nichts mit der Oper werde⁴¹. Sieht man sich das Repertoire von Boettner an, so weiß man, warum Lortzing diese Konkurrenz fürchtete. In Krolls Garten wurden im Sommer 1850 folgende Opern gespielt (chronologische Reihenfolge): *Prinz Eugen*, *Martha*, *Regimentstochter*,

³⁴ Brief an Philipp Düringer vom 5. 12. 1847 Betrachtet man hierzu das Repertoire, das zur Zeit Lortzings am Theater an der Wien gespielt wurde, so fehlt in der Tat gerade der Bereich, in dem sich Lortzing sowohl als Darsteller als auch als Dirigent am wohlsten gefühlt hatte: die deutsche und vor allem auch die französische Oper, die selbstverständlich ebenfalls deutsch gesungen wurde — ganz abgesehen davon, daß durch das Gastrollenwesen viel weniger Opern auf dem Repertoire waren als dies in Leipzig üblich war

³⁵ Brief an seine Frau vom 16. 2. 1850.

³⁶ Brief an Philipp Reger vom 4. 3. 1850.

³⁷ Brief an Philipp Düringer vom 1. 8. 1850.

³⁸ Vgl. Lieselotte Maas, *Das Friedrich-Wilhelmstädtische-Theater in Berlin unter der Direktion Friedrich Wilhelm Deichmann in der Zeit zwischen 1848 und 1860*, Diss. Berlin (FU) 1965.

³⁹ Düringer/Barthels, Sp. 1007

⁴⁰ Blum u. a., Bd. 7, S. 23.

⁴¹ Brief an Düringer vom 5. 9. 1850.

Waffenschmied, Weiße Dame, Zampa, Dorfbarbier, Undine, Zar und Zimmermann (z. T. unter Lortzings Leitung), *Johann von Paris* und *Barbier von Sevilla* — genau die Opern, die auch Lortzing in sein Repertoire hätte einbauen wollen⁴².

Wie wichtig vor allem der Bereich der opéra comique für diese Sparte war, zeigt schon Carl Maria von Webers *Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Gesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen*, in dem bereits 1817 ein dritter Tenorist „zu den sogenannten Spielrollen, hauptsächlich bei französischen Opern“ gefordert wird und übrigens darüber hinaus noch ein Tenor buffon⁴³. Das Bemerkenswerteste an dieser Notiz ist aber, daß Weber selbstverständlich davon ausgeht, daß die (übersetzte) französische Oper zum Bereich der deutschen Oper gehört und eben hierin zuerst die Spielpartien verlangt sind. Weber erwähnt in seinem Entwurf François-Adrien Boieldieus *Johann von Paris*, meinte jedoch auch die Opern Etienne Nicolas Méhuls, André-Ernest-Modeste Grétrys etc., also die französische Oper mit gesprochenem Dialog: Diese beherrschte im frühen 19. Jahrhundert das deutsche Spieloperrepertoire und dieses wollte Lortzing mit seinen deutschen Opern ergänzen. Doch hat er nicht immer eine seinen französischen Kollegen vergleichbare Wertschätzung erlangen können und am Ende seines Lebens klagt er: „Gott weiß es und die Meinigen, ich habe immer gearbeitet aber ich habe seit drei Jahren mit drei letzten neuen Opern Pech gehabt; das heißt: es ist keine durchgefallen, aber sie haben halt das nicht gemacht was man von mir erwartete und die Herren Intendanten, Direktoren, Oberregisseur und andere Schweinehunde, wenn sie nicht gleich Erfolge wie die des Freischützen, auch eines Czar u. Zimmermann's wittern, laßen den deutschen Komponisten in Stich — weil es eben ein deutscher ist. Wie wurde und wird gleich nach französischen Opern geangelt! welche unver<ver>schämten Hono[r]a[r]e hat sich hier Herr Bote & Bock für die Halévy'sche Oper: 'Das Thal von A/n/dorra' bezahlen laßen und die Oper hat nirgendwo etwas gemacht“⁴⁴. D.h., selbst in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde für die Spieloper bevorzugt auf französische Werke zurückgegriffen.

Lortzings Opern standen immer in diesem Spannungsverhältnis zur opéra comique: Er wollte diesen Werken deutsche zur Seite stellen und zwar in der ganzen thematischen Breite, die auch die opéra comique sich in den 40er Jahren erobert hatte, d. h. mit komischen, heiteren, romantischen und märchenhaften Stoffen. Musikalisch ist der kleinste gemeinsame Nenner dieser Opern der gesprochene Dialog, aber im übrigen sind alle Stilmittel erlaubt, die für die jeweilige Ausgestaltung des Stoffes erforderlich sind. Natürlich sind alle diese Opern Spieloper, ebenso wie die französischen und die italienischen, „deren Erfolg mindestens ebenso sehr von der Darstellung als von der Musik abhängt“⁴⁵. Doch diese Aussage ist nur für die Besetzung der Oper von Interesse und besagt wenig über ihren Inhalt und ihre Form — oder, um es noch deutlicher zu sagen: „Spieloper“ ist ein „Besetzungs-“, aber kein Gattungsbegriff.

⁴² Das Repertoire wurde nach den Angaben der Berliner Tageszeitungen ermittelt.

⁴³ *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Berlin/Leipzig 1908, S. 39—43, bes. S. 40.

⁴⁴ Brief an Philipp Düringer vom 1. 8. 1850.

⁴⁵ Blum u. a., vgl. Anm. 40.

Giuseppe Verdis „Macbeth“. Über den Zusammenhang zwischen Sujet und musikalischem Fortschritt

von Ursula Kramer, Mainz

Keiner anderen Oper seiner „Galeerenjahre“ hat Verdi so viel Aufmerksamkeit geschenkt wie gerade dem *Macbeth*, und zu keiner anderen Oper der früheren Zeit liegt eine vergleichbare Zahl schriftlicher Äußerungen aus der Feder des Komponisten vor. Gemeinsam ist diesen eine besonders hohe Wertschätzung, und sie datiert keinesfalls erst als retrospektives Urteil aus späteren Jahren, sondern geht unmittelbar auf die Entstehungszeit zurück. Sowohl die Komposition als auch die Aufführung des *Macbeth* hatte Verdi von Anfang an besonders am Herzen gelegen, hatte er doch mit dem Shakespeare-Stoff eine Vorlage gefunden, die er als „una delle più grandi creazioni umane“ bezeichnete¹. Dementsprechend großen — und für die damalige Zeit durchaus ungewöhnlichen — Wert legte er auf die Probenarbeit für die Uraufführung in Florenz am 14. 3. 1847, wie die Erinnerungen der Sängerin Marianna Barbieri-Nini anschaulich belegen². Auch in dieser Hinsicht nimmt *Macbeth* einen eindeutigen Sonderstatus ein. Daß für dieses Werk Francesco Maria Piave, den Verdi bereits bei der gemeinsamen Arbeit an *Ernani* kennengelernt hatte, als Librettist herangezogen wurde, muß nicht ausschließlich als beklagenswerter Mangel angesehen werden. Das ungleiche Kräfteverhältnis bot Verdi vielmehr die Möglichkeit, in nahezu uneingeschränktem Maße Einfluß auf die Gestaltung des Librettos zu nehmen. Indem so die grundsätzlichen Impulse für die Konzeption des Werkes, für die Entscheidung und Gewichtung der thematischen Komplexe auf das Konto Verdis gingen, erscheint die Oper damit dem generellen Vorwurf bloßer ‚Verstümmelung‘ eines weltliterarischen Stoffes enthoben und verdient, auch in seiner Favorisierung von bestimmten Figuren und Szenen als eigenständige Adaption der Vorlage ernstgenommen zu werden.

„... *io vorrei che Lady non cantasse ... io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa ... la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico*“³.

Die Tatsache, daß Verdi eine Sängerin als Besetzung der Lady Macbeth wegen ihrer äußerlichen wie stimmlichen Schönheit ablehnte (wie im Fall Eugenia Tadolinis in Neapel), läßt sich als entscheidender Hinweis in Richtung auf dramatische Orientierung werten. Um der Aussage der Vorlage willen, respektive einer spezifischen Inter-

¹ Brief Verdis vom 4. 9. 1846; zitiert nach: Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Band I, Milano 1959, S. 643.

² Vgl. William Weaver, *Verdi. Eine Dokumentation*, Berlin 1980, S. 166f.

³ „Ich möchte, daß die Lady nicht singt ... ich möchte bei der Lady eine rauhe, erstickte, tiefe Stimme ... ich möchte, daß die Stimme der Lady etwas Teuflisches hat.“ Brief Verdis vom 23. 11. 1848. Im Original zitiert nach: Gaetano Cesari/Alessandro Luzio, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, S. 61f. Deutsche Übersetzung nach Weaver, S. 172.

pretation derselben, setzt der Komponist das sängerische Belcanto-Ideal außer Kraft: Der Primat der Schönheit weicht der Forderung nach charakteristischer Darstellung, was einem Paradigmenwechsel gleichkommt. Verdi setzt dabei nur fort, was bereits bei Shakespeare vorgegeben war. Die Musik (und zwar die orchestrale Faktur ebenso wie die Gestaltung der Gesangspartien) bricht klar mit weitschwingenden, kantablen Bögen. Beherrschender Bestandteil der Partitur sind enge, kleinschrittige Bewegungen, die nur an herausragenden Stellen die Fesseln sprengen und dabei auch einen größeren Ambitus in der Entwicklung einer Linie erreichen. Freilich dienen selbst diese Ausnahmen keinesfalls plan dem alten Gesangsideal, sondern bestätigen auf ihre Weise die Regel: Auch die Aufschwünge und unheimlichen Koloraturen der ersten Arie der Lady Macbeth sind nichts als eine Perversion bloßen Schönklangs.

Was sich hier in der Faktur der Singstimme andeutet, erweist sich weit darüber hinausgehend aber auch als Charakteristikum der gesamten Partitur. An die Stelle diatonischer Linie tritt Chromatik, und es ist hierbei ganz konkret der Schritt der kleinen Sekunde, der als konstitutives Element des gesamten Werkes zum Synonym für verneinte Tradition wird. In vielfältigen Ausprägungen ist dieses Intervall auf den verschiedenen Ebenen des musikalischen Satzes präsent: als charakteristischer Tonschritt von Verläufen in der Singstimme ebenso wie als eigenständiges Orchestermotiv oder in vielfältigster Gestaltung von Begleitformeln.

1. Chromatik und Singstimmenbehandlung

Im zweiten Bild des ersten Aktes (Beginn von Macbeth's Szene Nr. 6 unmittelbar vor dem Mord an Duncan) wird die chromatisch aufsteigende Linie der Singstimme zum Sinnbild für die unheimlichen, gleichsam aus der Tiefe aufsteigenden Gedanken an das Verbrechen und den blutigen Dolch (*Gran Scena e Duetto*, Ziffer 28ff.)⁴.

Gleichermaßen mühsam und gestaucht erscheint auch Bancos *Largo* zu Beginn des ersten Finales vor der Entdeckung des Königsmordes. Sein „qual orrenda notte“ erweist sich nachträglich als Kommentar zu dem grausigen Verbrechen. Es handelt sich hierbei um ein Prinzip, das Verdi noch mehrfach anwendet: Die Tat selbst wird ausgeblendet, aber durch eine ihr parallelisierte Gefühlsreaktion — Bancos Klage — indirekt auf die Szene geholt (*Scena e Sestetto* — Finale I, 2. Takt nach Ziffer 39ff.)⁵.

Auch beim Schreckensruf des gesamten Ensembles von Chor und Solisten als Reaktion auf die Nachricht von der grausigen Tat fungiert die kleine Sekunde als musikalischer Ausdruck des ‚Anti-Melodischen‘ (*Scena e Sestetto* — Finale I, 14. Takt nach Ziffer 42ff.)⁶.

Für den Chor der Mörder im zweiten Akt wählt Verdi erneut das charakteristische Sekund-Intervall, um somit die Idee der heimlichen Verabredung zu unterstreichen:

⁴ Giuseppe Verdi, *Macbeth*, Klavierauszug, hrsg. v. Mario Parenti, Milano 1960, S. 55. Im folgenden wird zitiert nach dieser Ausgabe.

⁵ Giuseppe Verdi, *Macbeth*, Partitur, Milano 1987, S. 190. Im folgenden wird zitiert nach dieser Ausgabe.

⁶ Klavierauszug, S. 78.

Näher an reine Sprache im Sinne eines atemlosen Flüsterns reicht eben nichts heran als die kleine Sekunde (*Coro di Sicari*, 4. Takt nach Ziffer 6ff.)⁷.

Eine dem kollektiven Entsetzen des ersten Finales vergleichbare Stelle findet sich nochmals am Ende des zweiten Aktes (Bankettszene), als die Menge ähnlich verstört auf Macbeths Visionen reagiert (Finale II, 9. Takt nach Ziffer 29)⁸.

Schließlich sind auch weite Teile der großen *Scena del Sonnambulismo* der Lady Macbeth im vierten Akt vom Intervall der kleinen Sekunde geprägt; gerade an den immer wieder scheinbar bis in das gesprochene Wort zurückfallenden Phrasenanfängen wird Verdis Vorstellung von der rauhen, erstickten Stimme deutlich (*Gran Scena del Sonnambulismo*, 7. Takt nach Ziffer 16ff.)⁹.

2. Chromatik und instrumentale Faktur

2.1. Eigenständige Orchestermotivik

Am Ende von geschlossenen Komplexen, so dem Duett zwischen Macbeth und der Lady im ersten Akt, findet sich die kleine Sekunde als eigenständiges Orchestermotiv, wenn etwa nach der Ermordung Duncans das Orchester vier Takte lang zwischen *e* und *f* hin- und herkreist — selbst der Nummernschluß steht also direkt im Dienst der dramatischen Aussage.

Auch der peitschende Gestus, mit dem der Schlußteil der Hexenszene in der Introduction anhebt, greift auf die kleine Sekunde zurück und reiht sie in rascher Abfolge sequenzierend aneinander. Somit wird auch die Sphäre der Hexen substantiell an die Welt von Ruhmsucht und Mord gebunden (*Coro di Streghe, Stretta dell' Introduzione*, 4. Takt vor Ziffer 14ff.)¹⁰.

Selbst die bereits zu Beginn der Introduction auftretenden abgerissenen Vorschlagsfiguren der Piccoloflöte basieren auf der kleinen Sekunde, die die Vorschläge von der Hauptnote trennen.

Als charakteristisches Element kehrt gerade dieses Vorschlagsmotiv in der Arie „*La luce langue*“ der Lady zu Beginn des zweiten Aktes wieder (gerade in jener Arie, die Verdi erst 1865 bei der Umarbeitung des Werkes geschrieben hat, da ihm die ursprüngliche Version nicht genügend an der dramatischen Situation orientiert schien). Zu betont sprachgebundener Deklamation ohne kantable Entfaltung in der Singstimme tritt hier nun die insistierend-wiederkehrende Klage der Violoncelli (*Scena e Arie*, 14. Takt nach Ziffer 1¹¹; vgl. Notenbeispiel 1, S. 261).

Diese Klage taucht erneut im Chor des gequälten Volkes (Beginn IV) auf, zugewiesen der klanglich dafür prädestinierten Oboe als instrumentalem Analogon zum klagenden

⁷ Ebda., S. 118.

⁸ Ebda., S. 156.

⁹ Ebda., S. 266.

¹⁰ Ebda., S. 27.

¹¹ Partitur, S. 235.

legato e cupo
 Lady
 La luce langue, il fa-ro spe-guesi ch'e-ter no
 I. Vm
 II. Vm
 Vle
 Vc.
 Ch.

Notenbeispiel 1

Unisono des Frauenchores. (Bereits Bancos Klage war von einer einzelnen Oboe verdoppelt worden).

Gleich eine ganze Reihung kleiner Sekundschrte dient als Sinnbild von Macbeths Obsessionen während des Banketts (Finale II, 2. Takt nach Ziffer 26ff.)¹².

Schließlich basieren alle konstitutiven Instrumentalmotive der *Scena del Sonnambulismo* ebenfalls auf der kleinen Sekunde: die einleitende Figur der hohen Violinen (*Gran Scena del Sonnambulismo*, Takt 1)¹³ ebenso wie die aufsteigende Bewegung der Bratschen und Violoncelli (6. Takt nach Ziffer 16)¹⁴ und der ihr antwortende Vorhalt (ebda.)¹⁵ oder die absteigende chromatische Linie des Englischhorns im Mittelteil (Ziffer 17)¹⁶.

2.2. Begleitformeln

Der traditionellen, vor allem für die frühen Verdi-Opern kennzeichnenden Zweiteilung der musikalischen Faktur in Oberstimme und Begleitapparat mit zumeist fester rhythmischer Grundformel am nächsten steht jene Passage zu Beginn des Duetts Macbeth/Lady (I), da Macbeth gerade die Tat an Duncan verübt hat und sich nun, getrieben von großer innerer Erregung, an die Lady wendet. Aus scheinbarer Beliebigkeit ist

¹² Klavierauszug, S. 150.

¹³ Partitur, S. 636.

¹⁴ Ebda., S. 650.

¹⁵ Ebda., S. 650.

¹⁶ Ebda., S. 657.

hier ein musikalischer Satz geworden, der ganz unmittelbar den Reflex von Macbeths Seelenzustand darstellt: Fallende und steigende Sekundbewegungen werden in der Monotonie ihrer Wiederholung zur ‚idée fixe‘ (*Gran Scena e Duetto*, Ziffer 31ff.)¹⁷:

The image shows a musical score for Macbeth's aria. At the top, the vocal line for MACBETH is written in a bass clef with the lyrics: "Fatalmiadonna! un mur-mu-re, co-mio, non in-ten-de-sti?". Below the vocal line are five instrumental staves: I. Vni (Violin I), II. Vni (Violin II), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Ch. (Contrabasso). The instrumental parts feature a prominent sixteenth-note chromatic pattern, with the strings playing a rhythmic accompaniment. A box with the number "31" is placed above the first measure of the violin parts.

Notenbeispiel 2

Etwas anders hingegen liest sich jene Stelle am Ende des Duets im dritten Akt, als es der Lady nun endgültig gelungen ist, Macbeth auf ihre Seite zu bringen, um auch noch die Nachfahren Bancos auszuschalten. Der im Simultansatz vereinte Schwur „Ora di morte“ wird kommentiert von einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung wiederum in Bratschen und Violoncelli, die hier nun zusammen mit stimmlich extremer Rücknahme in Deklamation auf identischen Tönen und mit der — damals durchaus noch sehr ungewöhnlich genauen — Forderung eines vierfachen Pianissimo wiederum als Anti-Musik im Sinne einer Aufwertung von Chromatismen gegenüber diatonischen Bewegungslinien greifbar wird, als Anti-Musik, die damit zugleich der dramatischen Situation zu zusätzlicher Suggestivkraft verhilft.

2.3. Tonartliche Verknüpfung zwischen Nummern und Akten

Die Vielgestaltigkeit der Chromatik erstreckt sich gleichermaßen auch auf die tonartliche Verknüpfung zwischen den musikalischen Nummern. Zwar bleibt sie auf einzelne Stellen beschränkt und dehnt sich nicht auf das Gesamtwerk aus; immerhin aber fällt auf, daß die Arie der Lady in II in ihrem großen Cabaletta-Teil von der Tonart E-dur beherrscht wird, während weite Teile des nachfolgenden Duets zwischen ihr und Macbeth in f-moll notiert sind. Die identische Konstellation ergibt sich auch für

¹⁷ Ebda., S. 162.

den vermeintlichen Triumph der Lady in ihrer zweiten Arie und Teilen des zweiten Duetts der beiden Protagonisten in III. Und noch eine weitere Verknüpfung scheint auffällig: Das Thema, mit dem das *Preludio* anhebt¹⁸, steht am Beginn des ersten Aktes in *f*-moll; wenn es in der Einleitung zum dritten Akt noch einmal aufgegriffen wird, ist es nach *e*-moll transponiert.

Die an diesem Beispiel ablesbare Intention einer musikalischen Verklammerung des Werkes wird dergestalt gleich auf doppelte Weise offenkundig: Über die bloße Wiederkehr von bereits bekanntem Material hinaus ist es erneut der Sekundschritt des Tonartenbezuges, der als gleichsam omnipräsentes Element die Funktion von Einheitsstiftung übernimmt.

Aber auch das Aufgreifen thematischer Details ist mit diesem Beispiel keinesfalls erschöpft. So zitieren etwa die ersten Takte des einleitenden Instrumentalvorspiels zu II¹⁹ sogar auf identischer Tonhöhe jenen Moment, da Macbeth nach dem Mord an Duncan aus dessen Schlafzimmer wankt: „Tutto è finito“. Die außerordentliche Situation zwingt dort förmlich zu einer Rücknahme (siehe die Regieanweisung „con voce soffocata“) in größtmögliche Unsanglichkeit bei höchster dramatischer Ausdruckskraft — wiederum erweist sich das Sekundintervall als das adäquate musikalische Mittel.

Da jedoch auch im unmittelbaren Anschluß an dieses Zitat zu Beginn des zweiten Aktes noch weiter auf motivisches Material aus dem Duett Lady/Macbeth nach dem Mord an Duncan zurückgegriffen wird und diese Instrumentalpassagen nun direkt in die solistische Szene der Lady überleiten, scheint es, als rief sich die Protagonistin damit — gedanklich, da rein musikalisch — noch einmal jene Situation ins Gedächtnis zurück. (Es handelt sich hierbei um ein Verfahren zur Überwindung allzu tiefgreifender Aktgrenzen, das Verdi viel später — bei der Umarbeitung des *Simon Boccanegra* — in eben diesem Sinne höherer Dramatisierung noch einmal anwendet und dazu auch in einem Brief an Arrigo Boito ganz explizit Stellung nimmt).

Die Verwendung identischer Tonarten für ähnliche oder verwandte Stimmungen trägt schließlich ein übriges zur inneren Verknüpfung des Werkes bei: Ebenso, wie jene Teile der beiden Arien der Lady, in denen Machtstreben und Vorgefühl des Triumphes dominieren, in *E*-dur stehen, findet sich *f*-moll nicht nur in wesentlichen Partien der Duette im ersten und dritten Akt, sondern auch in der *Scena del Sonnambulismo*. Mit der Gebrochenheit der Figur der Lady korrespondiert nicht allein die Abkehr von *E*-dur, sondern zugleich auch der harmonische Rückschritt von vier \sharp zu vier *b*.

2.4. Instrumentation

Die mit der Betonung der Chromatik einhergehende Aufwertung von Anti-Melos läßt sich gleichermaßen in der rein instrumentalen Ebene, etwa in jenen fünf Eröffnungs-

¹⁸ Klavierauszug, S. 1

¹⁹ Ebda., S. 107

takten der Oper, nachweisen, in denen die Kleinschrittigkeit der Melodik noch intensiviert wird durch die fahle Wirkung unheimlicher Einstimmigkeit in der reduzierten Instrumentierung von Oboe, Klarinette und Fagott, so daß dieses Vorspiel bereits das Motto für die gesamte Komposition vorwegnimmt.

Bezüglich der Behandlung der Singstimmen sind neben den reinen Intervallstrukturen noch andere Satztechniken von Bedeutung. In eben dem Maß, in dem Sangbarkeit und Kantilene dramatischen Gesichtspunkten weichen müssen, verzichtet Verdi auf das Sviolinata-Prinzip, bei dem die kantable Singstimme von einzelnen Instrumenten (vorzugsweise Holzbläsern) oder auch Instrumentengruppen (Streichern) verdoppelt wird. Die durch solche Parallelführung zu erreichende höhere Musikalisierung steht szenischen Aussagen wie etwa jenen in der deklamationsbeherrschten zweiten Arie der Lady oder der *Scena del Sonnambulismo* grundsätzlich entgegen und wird darum an den genannten Stellen auch nicht angewendet: Die Musik und der Einsatz ihrer Mittel stehen entschieden im Dienst der stofflichen Intentionen.

„... bisogna adoperare un linguaggio sublime ad eccezione dei cori delle streghe: quelli devono essere triviali, ma stravaganti ed originali“²⁰.

Verdi hat — wie die brieflichen Quellen belegen — gerade die Gestaltung der Hexenszenen in besonderem Maß interessiert. Als eigenständige dramatische Kraft wollte er sie mit einem entsprechend spezifischen sprachlichen Idiom ausgestattet wissen, das er dann seinerseits kompositorisch weiterführen konnte. Zwar ist der einheitsstiftende Gedanke in der Konzeption der Partitur von derart grundsätzlicher Natur, daß der Komponist auch zur Zeichnung der Hexen auf die motivische Zelle der kleinen Sekunde zurückgreift, doch zeigt sich gerade an der Einleitung zur Stretta der Introduction, welche Auswirkungen die bevorzugte Chromatik auch auf die harmonischen Strukturen hat: Reiht man die jeweils ersten Töne (*Gran Scena del Sonnambulismo*, 7. Takt nach Z. 16ff.) direkt hintereinander, ergibt sich mit der Folge *g-b-cis-e* ein verminderter Septakkord. Hier wird am Detail greifbar, was für die Harmonik des Werkes generell kennzeichnend ist: die Aufwertung verminderter Klänge, die sich keinen eindeutigen Tonartenbereichen mehr zuordnen lassen.

Im Zusammenhang mit der Ausführung der Hexenszenen verdienen auch die „Erscheinungen“ des dritten Aktes in ihrer musikalischen Faktur Beachtung. Ihnen dient eine ganz spezifische, sich vom übrigen Umfeld absetzende Instrumentation in Gestalt von zwei Trompeten, drei Posaunen und Baßposaune sowie Pauke. Um der dramatischen Situation willen wird hier die instrumentale Farbe zum primären Faktor des Satzes aufgewertet, das Ideal des klanglich Schönen bewußt hintangestellt. An seine Stelle tritt eine Verzerrung in Richtung auf dominierende tiefe Bläser in Kombination mit der Pauke als genuin ‚unsanglichem‘ und daher für unheimliche Situationen bestens geeignetem Instrument (auch der Chor der Mörder in II wird ausschließlich von Pauken begleitet).

²⁰ „Du mußt Dich einer erhabenen Sprache befleißigen, mit Ausnahme des Chors der Hexen! Sie müssen vulgär, doch extravagant und originell sein.“ Brief Verdis vom 4. 9. 1846. Im Original zitiert nach: Abbiati I, S. 643. Deutsche Übersetzung nach Weaver, S. 164.

„Perché tu bene intenda le mie idee, ti dico anche che in tutto questo recitativo e Duetto l'istromentale consiste nelli istrumenti d'arco colle sordine, in due fagotti, in due corni ed un timpano“²¹.

Verdi erklärt hier dem Darsteller des Macbeth seine Vorstellung einer Szene zwischen der Lady und Macbeth, deren düsterer Charakter der Komponist im Zusammenwirken von spezifischer Instrumentenwahl und angemessener Interpretation der Sänger zu verwirklichen sucht. Er fordert von den Stimmen, daß sie im Einklang mit dem extrem leise spielenden Orchester ebenfalls „mit Dämpfern singen“ müßten, und es finden sich in der Partitur immer wieder entsprechende Stellen, da Verdi im Interesse der szenisch-dramatischen Situation ausdrücklich solches „sotto voce“ vorschreibt, um große vokale Entfaltung bewußt zu vermeiden.

Aufschlußreich ist die zitierte Stelle zur Orchesterbesetzung jedoch über den konkreten Zusammenhang sowie den Kontext des *Macbeth* hinaus vor allem darum, weil sich Verdi in seinen zahlreichen Briefwechseln mit Librettisten, Verlegern, Sängern, Theaterleitern nur höchst selten überhaupt zu Fragen der Instrumentation äußert. Wenn er es hier doch tut, so darf man folgern, dann deshalb, weil Klangfarbe und Mischung spezifischer Instrumente gerade im *Macbeth* eine entscheidende Rolle spielen, tragen sie doch einen erheblichen Teil zur Evozierung von Atmosphäre bei. Und daß das Sujet des *Macbeth* ein unvergleichlich hohes Maß an Szenen düsteren Kolorits auf sich vereinigt, die den Komponisten zu neuartiger, eben ‚charakteristischer‘ Klangfarbengestaltung herausfordert, macht einen der progressiven Züge dieser Partitur aus. Prädestiniert erscheinen für solche spezifischen Wirkungen Instrumente wie Englischhorn und Klarinette, die der Komponist auch entsprechend einsetzt. Gerade das Englischhorn wird dabei ausschließlich ‚exklusiv‘ verwendet und kommt nur in zwei Nummern der Partitur überhaupt zum Einsatz: im Duett zwischen Macbeth und der Lady im ersten sowie in der *Scena del Sonnambulismo* im vierten Akt.

Der einsame Klage laut beim Mord an Duncan erklingt im Unisono von Englischhorn und Fagott, und die Rolle der Verdopplung zur Singstimme im anschließenden dialogischen Teil fällt erneut dem Englischhorn zu. In der großen Szene der Lady im vierten Akt bleibt es nicht alleine solistisches Instrument, sondern wird eingebunden in eine ganz eigenwillige Farbpalette, zu der auch das Streicherensemble gehört, das, unter Verzicht auf die Kontrabässe, in hohem Register diese Szene mit Dämpfern spielt, wodurch ein eigenartig gebrochener, unscharf konturierter Klang entsteht. Hinzu tritt gleich zu Beginn noch eine völlig frei geführte solistische Klarinette, während das Englischhorn — gekoppelt mit tiefer Klarinette — erst im zweiten Teil der Szene als Träger einer erneut auftretenden, wiederum chromatisch abwärts führenden Figur fungiert.

²¹ „Damit Du meine Gedanken richtig verstehst, möchte ich Dir noch sagen, daß die Instrumentation in diesem ganzen Rezitativ und Duett aus Streichinstrumenten mit Dämpfern, aus zwei Fagotten, aus zwei Hörnern und aus einer Pauke besteht“ Brief Verdis vom 7. 1. 1847. Im Original zitiert nach: Abbiati I, S. 660f. Deutsche Übersetzung nach Weaver, S. 165.

Im Dienst der Vorlage: die Fassungen von 1847 und 1865

Die so geschaffene eigene klangliche Aura im Verein mit der stockenden, wenig kantabel behandelten Singstimme verdient auch vor dem Hintergrund der Werkgenese noch einmal besondere Beachtung. Verdi hat diese Oper bekanntlich für eine Aufführung 1865 in Paris grundsätzlich umgearbeitet und dabei Teile der früheren Fassung, die ihm als „schwach“ erschienen, eliminiert und durch neu komponierte Nummern ersetzt (die wesentlichsten Änderungen betreffen Teile des ersten Finales, die ausgetauschte Arie der Lady im zweiten Akt [„La luce langue“], die Einfügung des Hexenballetts gemäß französischem Geschmack, die Neukomposition des Duettts Lady/Macbeth am Ende des dritten Aktes sowie die Finalgestaltung: endete die 1847er Version mit dem einsamen Tod Macbeths, so wurde dieser nun hinter die Szene verlegt, während man auf der Bühne mit einem Siegeshymnus des befreiten Volkes schloß).

Die *Scena del Sonnambulismo* blieb jedoch von solchen Eingriffen verschont und wurde unangetastet in die neue Fassung übernommen. Der Grund dafür mag in der unbedingten Fortschrittlichkeit zu suchen sein, die dieser Nummer bereits im Kontext des Jahres 1847 zukam. Auffällig ist, daß Verdi hier — im Gegensatz zu nahezu allen übrigen solistischen Teilen — auf die Bezeichnung „Aria“ verzichtet und statt dessen die Angabe „Scena“ wählt. Er komponiert hier bereits 1847 ein Stück Musik, das sich in seinem Experimentalcharakter kühn über die Konvention durchschnittlicher Opern dieser Jahre hinwegsetzt: keine Aufspaltung in dominierende Vokallinie und Begleitung des Orchesters im Sinn einer „monströsen Gitarre“ (wie Wagner einst den italienischen Komponisten schlechthin vorwarf)²², sondern Reduktion des Sängers zugunsten von deklamationsgebundenen, immer wieder abreißenden Einzelteilen und dazu ein Avancieren des Instrumentalapparates zu eigenständiger Motiv- und Klangqualität. Insistierende Motive des Orchesters bleibt nicht länger beliebige Füllung, sondern wird zur Chiffre für die Obsessionen der Protagonistin.

Die szenische Vorgabe war für Verdi Impuls genug, um nach neuen Wegen zur musikalischen Realisierung solcher Dramatik zu suchen, und so kennt denn — auch über den konkreten Kontext des *Macbeth* hinaus — diese Szene im weiteren Umfeld nirgendwo ihresgleichen. Daß ihr selbst innerhalb der Version von 1865 ein herausragender Stellenwert zukommt, bestätigt im nachhinein nur noch umso mehr die singuläre Rolle von 1847.

Verdis Macbeth: mißverständener Shakespeare?

„Difatti ho osservato in alcuni giornali francesi alcune frasi che ammetterebbero qualche dubbio ... Chi trova il soggetto sublime, e chi non musicabile. Chi trova che io non conoscevo Shakespeare quando scrissi il Macbet. Oh, in questo hanno un

²² Richard Wagner, *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund*, in Dieter Borchmeyer (Hrsg.), *Richard Wagner, Dichtungen und Schriften*, Band 8, Frankfurt 1983, S. 93.

gran torto. Può darsi que io non abbia reso bene il Macbet, ma che io non conosco, che io non capisco e non sento Shachesepeare no; per Dio, no. E un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani fin dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente”²³.

Was bleibt, ist die Frage nach der Relation zwischen dem dramatischen Vorbild Shakespeares und dem dramaturgischen wie musikalischen Ergebnis bei Verdi. Relevant ist dies vor allem deshalb, weil es sich bei der Wahl des zu vertonenden Stoffes ja gerade nicht um eine beliebige, sondern vielmehr ganz bewußte Entscheidung des Komponisten für diesen Stoff handelte. Verdis Affinität zum Œuvre des englischen Dramatikers wurde hier begründet, und gerade deshalb traf Verdi auch der Vorwurf, er habe Shakespeare nicht verstanden, besonders. Kein Zweifel: Die Kritik hat in bestimmter Hinsicht recht. Grundsätzliche gattungsspezifische Differenzen zwischen Sprechtheater und Oper machen auch vor *Macbeth* und seiner Adaption für das Musiktheater nicht halt: Während das Schauspiel an der Aufdeckung von Prozessen, Entscheidungen, Entwicklungen interessiert ist, setzt auch diese Oper auf große musikalische Bilder und vernachlässigt die Progressionen selbst. Um nur einzelne Beispiele herauszugreifen: Shakespeare zeigt dem Zuschauer auch die Gestalt König Duncans sowie dessen Verhältnis zu Macbeth, er verfolgt genau die Entwicklung bis hin zum Mord Macbeths, zumal sich dieser höchst subtil und unter dem dämonischen Einfluß der Lady vollzieht, während zuvor Macbeth und Duncan einander durchaus zugetan waren. Die Kompliziertheit der Konstellationen braucht Shakespeare nicht zu scheuen, kann er doch die verborgenen Zusammenhänge durch das Medium der Sprache ohne Limitierung offenlegen. Man denke jedoch — was nun die Oper betrifft — nur an Verdis Forderung von den „wenigen“ Worten. Die sprachliche Reduktion läßt der Ausbreitung nur langsam zu durchschauender Personenrelationen keinen Raum, zumal, da die Musik als grundsätzlich wesentlich langsames Medium im Vergleich zur gesprochenen Sprache gleichfalls ihren Tribut fordert. Bezeichnend genug ist auch die vom Komponisten selbst vorgenommene dramaturgische Disposition der Akte: Die Meldung vom Mord an Duncan findet sich in Shakespeares Drama in der Mitte des zweiten Aktes, Verdi hingegen stellt sie an das Ende seines ersten Aktes, integriert sie in das Finale und zeigt im folgenden (in einem großen Ensemble) das tiefe Entsetzen aller Protagonisten über die verübte Greuelthat.

Und dennoch wiegt Verdis akklamierte Affinität zu Shakespeare schwerer, läßt sich doch das Verhältnis der beiden Werke immerhin auch unter der Perspektive sehen, daß ausgerechnet das Drama des englischen Dichters es vermochte, Verdi zu einer Komposition anzuregen, die sich mit der Konvention kritisch auseinandersetzte und sich dabei auch nicht vor der Loslösung von der Tradition nach Maßgabe der Szene scheute.

²³ „Ich habe in einigen französischen Zeitungen einige Äußerungen entdeckt, die Zweifel aufkommen lassen könnten ... Der eine findet das Subjekt ausgezeichnet, der andere nicht komponierbar. Manch einer meint auch, ich habe Shachesepeare [sic!] nicht gekannt, als ich den *Macbeth* schrieb. Oh, was das betrifft, so sind sie schwer im Unrecht. Mag sein, daß ich den *Macbeth* nicht richtig wiedergegeben habe, doch daß ich Shachesepeare nicht kenne, daß ich ihn nicht verstehe und nicht empfinde, das nein. Bei Gott, nein! Er ist einer meiner Lieblingsschriftsteller, den ich schon in meiner frühesten Jugend in Händen gehabt habe, und den ich immer wieder aufs neue lese.“ Brief Verdis vom 28. 4. 1865. Im Original zitiert nach: Abbiati III, S. 8. Deutsche Übersetzung nach Weaver, S. 212.

Das spezifische Verdienst, das man Verdi und seiner Vertonung des *Macbeth* zuschreiben kann, wurzelt in der Erkenntnis, daß einem solchen Stoff mit den traditionellen Mitteln eines Opernkomponisten nicht mehr beizukommen war, und den daraus resultierenden musikalischen Neuerungen, seien diese nun das Streben nach einem einheitlichen ‚Ton‘ des Werkes (Bedeutung des Sekund-Intervalls), das formale Aufbrechen angestammter Nummerntypen („Scena“ del *Sonnambulismo*) oder die zunehmende Differenzierung der Instrumentation. Verdis Wahl eines Sujets, das nicht primär auf einer Liebeshandlung basierte bzw. das er auch nicht entsprechend ‚umbiegen‘ konnte, kommt angesichts der damaligen starren Handlungsmuster, auf die sich nahezu alle Opern der Zeit reduzieren ließen, besondere Bedeutung zu, entschied doch sonst gerade die Konstellation Sopran-Tenor in den Rollen der Liebenden quasi vorab über den Erfolg einer Oper. Mit der Wahl des *Macbeth*-Stoffes trat Verdi den Erwartungen seines Publikums entgegen, und so wundert es nicht, daß dieses das Werk nicht allzu begeistert aufnahm.

Und selbst die mögliche Kritik, wonach Verdi schwerwiegende Eingriffe in die Konzeption Shakespeares vorgenommen habe, indem er etwa die Rolle der Lady erheblich auf- und dementsprechend die des Macbeth gegenüber der Vorlage abgewertet habe, läßt sich auf übergeordneter Ebene dadurch aufwiegen, daß dieses Sujet Ansatzpunkte bereithielt, an denen Verdi kompositorisch Neues erproben konnte und so einzelnen Parametern des musikalischen Satzes zu einer Bedeutung verhalf, die ihnen zuvor noch nicht zugekommen war.

Daß die Lady mit ihren drei großen solistischen Nummern sowie dem Trinklied im Finale des ersten Aktes gegenüber Macbeth selbst stark hervortritt und damit von der Vorlage entschieden abweicht, ist richtig, mag zumindest zum Teil auch damit zusammenhängen, daß Verdi, der sich auch in seiner weiteren kompositorischen Entwicklung mehr als Reformers von Bestehendem denn als Revolutionär verstand, doch wenigstens für die prima donna des Sängeresembles genügend wirksame Auftritte bereitstellen wollte. War der Verzicht auf die Liebeshandlung gerade gravierend genug, so konnte mit der ausgeweiteten Bedeutung der Rolle der Lady zumindest einigermaßen ein Gegengewicht zur Dominanz der männlichen Rollen (und hier überwiegen selbst noch die tiefen Stimmlagen von Bariton und Baß) geschaffen werden. Zweifellos bot aber auch gerade diese Figur Verdi beste Ansatzmöglichkeiten zur musikalischen Differenzierung, indem sich schon bei Shakespeare derart plastische und dabei unterschiedliche Gefühlssituationen finden, die zu einer kontrastreichen Gestaltung als individuelle Nummern geradezu herausforderten.

Macbeth und der ästhetische Paradigmenwechsel der Zeit

Verdis Abkehr vom reinen Belcanto um des dramatischen Gehaltes willen geht dabei nur konform mit der zeitgenössischen Entwicklung innerhalb der ästhetischen Theorie, die sich vom klassischen Ideal einer Ästhetik der Schönheit abzuwenden begann, um dem reinen Schönen als gleichberechtigte Kraft ‚Charakteristisches‘, das auch

‚Häßliches‘ beinhalten mochte, an die Seite zu stellen²⁴. Die aufgewertete Rolle der Instrumentation ist zugunsten eben solcher ‚charakteristischer‘ Farbgebung (siehe vor allem die Szenen der Hexen und der Erscheinungen) neben der Absage an gesanglichen Schönklang ein wichtiges Element, das sich als praktische Auswirkung des theoretischen Paradigmenwechsels fassen läßt. Voraus geht die thematische Hinwendung zu Bereichen, die bis dato — zumal für die opera seria — höchst ungewöhnlich waren: Erst die Romantik brachte die Abkehr von den antiken Stoffen mit ihren festgefügteten Handlungsschemata, stets konzentriert auf die Protagonisten unter weitestgehender Ausblendung alles Atmosphärischen, und eröffnete neue Räume im Sinne eines spezifischen Ambientes. Das aufkommende Interesse für alles Nächtliche und Dunkle fand schließlich auch in den Opernlibretti seinen Niederschlag, und selbst Verdi konnte, ja wollte — wie seine Äußerungen zu den Hexenszenen belegen — sich diesen Tendenzen nicht entziehen.

Und daß die wichtigsten Vertreter auf dem Weg der Formulierung solch gewandelter, in ihrer Absage an die Klassik genuin ‚romantischer‘ Kunstlehre (wie Friedrich Schlegel oder Victor Hugo) sich ausgerechnet auf Shakespeare als Kronzeugen ihrer Ästhetik berufen, ist im Hinblick auf Verdi und seine Stoffwahl bezeichnend genug. Ebenso, wie Hugo in seiner *Préface à Cromwell* die Aufwertung von Charakteristischem bis hin zu gleichberechtigtem Nebeneinander von Schönem und Häßlichem, von Makellosem und Groteskem propagiert — mit dem Argument, daß auch die Schöpfung aus Gegensätzen bestehe und so die Kunst die „kranke“ Seite der Natur nicht einfach ausblenden dürfe²⁵ — ebenso läßt Verdi nun auch ‚Un-Sangliches‘ im weitesten Sinne neben musikalische Schönheit treten.

Angesichts solch ästhetischer Übereinstimmung zwischen Verdi und Victor Hugo verwundert es nicht, daß der Komponist bei seinen neun vor *Macbeth* entstandenen Opern ein einziges Mal vergleichbar intensiv an der Adaption einer literarischen Vorlage mitgewirkt hat: damals — 1844 — war es Hugos *Ernani*-Drama, und bereits damals bediente sich Verdi Paves zur Ausführung der eigenen Intentionen. Und selbst wenn Verdi nicht wirklich Shakespeares Drama *Macbeth* auf die Opernbühne gebracht, sondern ihn ‚nur‘ „verstanden“ und „empfunden“ hat, so zeigen die musikalischen Leistungen dieser Partitur jenseits der gattungsbedingten Unterschiede eine geistige Verwandtschaft, die weit tiefer wirkt: „Charakteristisches“ wird nun auch musikalisch faßbar.

²⁴ Siehe vor allem folgende Aufsätze von Carl Dahlhaus, in denen der Autor die ästhetischen Wandlungen und Neuerungen der Zeit in unmittelbarem Zusammenhang mit Werkstrukturen stellt Carl Dahlhaus, *Die romantische Oper als Idee und als Gattung*, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 1983, S. 52ff. Des weiteren auch *Wagners Berlioz-Kritik und die Ästhetik des Häßlichen*, in: *Festschrift Arno Volk*, Köln 1974, S. 107ff. sowie *Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: Heinz Becker (Hrsg.), *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 9ff.

²⁵ „Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à coté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.“ Victor Hugo, *Préface à Cromwell*, in: ders., *Théâtre complet I*, Monaco 1963, S. 416.

Richard Wagners „grauenvolle Sympathie“ für Spontini Deutungsversuch einer erfindungsreichen Studie Wagners

von Anno Mungen, Mainz

Die Hinterlassenschaft des Musikschriftstellers Richard Wagner diente seit jeher als ergiebige Quelle zur Interpretation von Leben und Werk. Wie kein anderer Komponist vor oder nach ihm stellte Wagner in umfassender Form die theoretische und historische ‚Gebrauchsanleitung‘ für das eigene Werk den Wissenschaftlern zur Verfügung. Die Schriften gelten als erstrangige und als authentische Zeugnisse, die zu einem Nachforschen über Herkunft und Zusammenhang nur selten Anlaß gegeben haben. Hält man sich den eigentlichen Zweck des umfassenden literarischen Werks vor Augen, scheint eine Überprüfung der Texte auf ihren Wahrheitsgehalt jedoch notwendig, dienten sie doch als Erklärungsversuche des eigenen Schaffens. Für den vorliegenden Fall ist zu zeigen, daß Wagner sein Verhältnis zu Gasparo Spontini der Nachwelt in einer ganz bestimmten Form zu überliefern gedachte und gezielt — wie an anderen Dokumenten, vor allem an den Briefen, mit deren Veröffentlichung Wagner nicht rechnen konnte, zu ersehen ist — die eigene Geschichte und die des Kollegen verfälschte.

Gegenstand der folgenden Untersuchung ist ausschließlich die biographische Verbindung zwischen beiden Komponisten. Sie widmet sich der Frage, ob Wagner Spontinis letzte Oper *Agnes von Hohenstaufen* (erste Fassung 1827) gekannt haben mag oder nicht. Die *Große historisch-romantische Oper*, wie das Hauptwerk Spontinis im Untertitel der dritten Fassung (1837) benannt wurde, dürfte Wagners Interesse sowohl in stofflicher als auch in musikalischer Hinsicht geweckt haben, war er doch mit dem französischen Œuvre Spontinis bestens vertraut. Kannte Wagner die Oper, so wird zu deuten sein, warum er an keiner Stelle seiner Schriften explizit auf die Komposition eingegangen ist. Bevor ein solcher Bezug, der alleine auf Grund des Höreindrucks des Werkes nahegelegt wird und von verschiedenen Autoren erkannt worden ist¹, stilkritisch herzustellen wäre, ist es notwendig, die überlieferten Quellen zu der Beziehung, die beide Komponisten mindestens sporadisch unterhielten, neu zu interpretieren.

Im Mittelpunkt der Überlegungen steht Wagners Erzählung *Erinnerungen an Spontini*, eine glänzend formulierte, komisch-sarkastische Novelle, die Hans Engel in die Tradition Hoffmannscher Erzählkunst stellte² und die den Autoren der Spontini-Forschung primäre — und meist einzige — Quelle war, um das Verhältnis Wagner — Spontini zu beschreiben.

¹ Zuletzt Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2, *Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, S. 34.

² Hans Engel, *Wagner und Spontini*, in: *AfMw* 12 (1955), S. 167f.

I. Die Quellen

1. Richard Wagner: „Erinnerungen an Spontini“

Die Erzählung, die 1872 in der Erstauflage der *Gesammelten Schriften* erschien, schildert das Treffen der Komponisten anlässlich einer Aufführung von *La Vestale* in Dresden 1844. Die Begegnung der Komponisten liegt bei Publikation der *Erinnerungen* fast dreißig Jahre zurück. Die Erzählung ist ein im Haupttext³ in unwesentlichen und wenigen Details abgeänderter Auszug aus Wagners Autobiographie *Mein Leben*, die der Komponist mit den Ereignissen des Mai 1864, mit der Berufung nach München durch Ludwig II. und mit der Nachricht vom gleichzeitigen Tod Meyerbeers, abgeschlossen hatte. Die Biographie ist im folgenden Jahr in den größten Teilen niedergeschrieben bzw. zusammengestellt worden⁴. Diesem Text aus *Mein Leben*⁵ gehen in den *Erinnerungen* zwei einleitende kürzere Abschnitte voraus, auf die später eingegangen wird. Ab der Textstelle: „Da wir unter der Mitwirkung der Schröder-Devrient ...“ bis zum für die Novelle programmatischen Schlußsatz: „So kam es, daß sonderbarerweise diese Begegnung in Dresden, so durchweg lächerliche Züge sie fast einzig auch darbot, mich im Grunde mit einer fast grauenvollen Sympathie für diesen Mann erfüllte, dessengleichen ich nie wieder begegnen sollte“⁶ stimmen die Texte wörtlich überein, sieht man von einigen wenig bedeutenden Ausnahmen ab⁷.

2. Richard Wagner: Nekrolog auf Spontinis Tod in der „Züricher Eidgenössischen Zeitung“

Die längere der beiden einleitenden Passagen, um die der Abschnitt aus der Autobiographie erweitert wurde und die dem Haupttext der *Erinnerungen* vorausgehen, ist Wagners eigenem Hinweis zufolge zum ersten Mal in der *Züricher Eidgenössischen Zeitung* anlässlich des Todes Spontinis veröffentlicht worden⁸. Zweimal hat Wagner in dem späteren Text, den *Erinnerungen*, Formulierungen in unbedeutender Weise abgeändert und am Schluß der Einleitung dort den Zusatz des Nekrologs gestrichen, daß

³ Verwendet wurde: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, Leipzig ⁴1907, Band 5; der Haupttext befindet sich auf den Seiten 88–104.

⁴ Zur Entstehungsgeschichte vgl. Wilhelm Altmann im Vorwort der von ihm kommentierten Ausgabe von 1911, die hier verwendet wurde. *Mein Leben* erschien vor den *Gesammelten Schriften* bereits 1871 in einer kleinen Privatauflage von 20 Exemplaren. — Martin Gregor-Dellin verweist in seiner Ausgabe auf die Datierung der Niederschrift auf der ersten Seite des Manuskripts: „München, 17 Juli 1865“, ebda. S. 771

⁵ In der Ausgabe Altmanns, Bd. 1, S. 380–397

⁶ Wagner, *Mein Leben*, S. 381–397 und ders., *Erinnerungen*, S. 89–104

⁷ Das Wort „Schweinehund“ (in *Mein Leben*, S. 384) wird in den *Erinnerungen* durch „...“ (S. 92) ersetzt. Aus der „Nötigung“ in *Mein Leben* (S. 387) wird „Noth“ in den *Erinnerungen* (S. 95). Aus der Person „Heine“ (S. 394), die man mit einem Dresdner Schauspieler zu identifizieren hat, wird eine nicht weiter bestimmte Person, ein „Freund“ (*Erinnerungen*, S. 101). Diese Änderungen haben inhaltlich keine Relevanz. Den größten Eingriff nahm Wagner in dem Text vor, als er eine längere, achtzeilige Passage aus *Mein Leben* strich (S. 396), in der er berichtet, daß Spontini sich in späterer Zeit (d. i. nach 1844) negativ über Wagners Illoyalität zu dessen (sächsischem) König während der Zeit der Revolution geäußert habe. Für den gegebenen Zusammenhang ist auch diese Kürzung im Text unerheblich. Die Äußerung Spontinis ist bislang nicht belegt.

⁸ Ausgabe vom 11. Februar 1851, S. 167f.

Spontini „der einzige von diesen dreien,“ — neben Rossini und Meyerbeer — sei, „der an seine Kunst glaubte“. Die Bemerkung ist eine rhetorische Verstärkung dessen, was an dieser Stelle des Textes ohnehin deutlich geworden war; Wagner verzichtete wohl im neuen Kontext deshalb hierauf, weil er den Bruch zum Haupttext, den er selber im Zwischenabsatz eingesteht⁹, nicht zu drastisch ausfallen lassen wollte. Die Einleitung zu den *Erinnerungen*, der Nekrolog aus der *Züricher Eidgenössischen Zeitung*, ist ein Bekenntnis der Verehrung Wagners für Spontini, den er als den größten Opernkomponisten seiner Zeit ansieht und über Rossini, Meyerbeer, Donizetti und sogar Bellini stellt. Die Beschreibung der Dresdner Begegnung nimmt sich demgegenüber als eine Satire aus. Wagner im Zwischenabsatz der *Erinnerungen*: „So auffallend sich nun auch die Mittheilung dieser Erinnerungen neben der vorausgeschickten ernsten Betrachtung ausnehmen möchte, glaube ich doch, daß der aufmerksame Leser keinen eigentlichen Widerspruch entdecken, sondern aus dem Abschlusse meiner Mittheilung vielmehr entnehmen wird, daß ich zu einem sehr hochstellenden, ernsten Urtheile über Spontini nicht erst durch die Nachricht von seinem Tode veranlaßt zu werden bedurfte“¹⁰. Nicht ohne Grund relativiert Wagner hier die Schärfe der Satire im Vorfeld deutlich. Er versucht sich der Gefahr zu entziehen, nur über die Skurrilitäten einer 1871 bzw. 1872 (Daten der Ersterscheinung von *Mein Leben* und den *Gesammelten Schriften*) noch hochgeachteten Persönlichkeit Auskunft zu geben, eines Komponisten, über dessen Musik er an keiner Stelle spricht. Genau dieser zuletzt genannte Umstand fällt erst bei eingehender Lektüre auf: Zunächst ist der Leser geblendet von der sprachlichen Gewandtheit und dem Witz der Novelle.

3. Richard Wagner — Gaspare Spontini: Briefwechsel

Der Brief, den Spontini aus Berlin an Wagner in Dresden¹¹ sandte, liegt seit einiger Zeit auch in französischer Originalgestalt veröffentlicht vor¹². Auf die Differenzen zwischen dem Brief und dessen Darstellung in den *Erinnerungen* ist zwar hingewiesen worden. Jedoch wurde der Widerspruch, den man lediglich als eine Übertreibung Wagners ansah, „um seine Geschichte amüsanter zu gestalten“¹³, bislang nicht weiter gedeutet.

Spontini regt in seinem Brief eine dem Auditorium der Dresdner Oper angemessene Besetzung des Orchesters an, möchte diese aber ausdrücklich nicht als „Forderung“

⁹ Wagner, *Erinnerungen*, S. 88.

¹⁰ Ebda., S. 88.

¹¹ Respektive an den Sommersitz Wagners, Loschwitz, vgl. Wagner, *Mein Leben*, S. 378.

¹² Erste Veröffentlichung des Briefes nur in deutscher Übersetzung, in: John Burk (Hrsg.), *Richard Wagner Briefe. Die Sammlung Burell*, Frankfurt 1953; Neuveröffentlichung als Faksimile zusammen mit dem Einladungsschreiben Wagners, auf das Spontini hier antwortet, in: John Deathridge, *Wagner und Spontini. Mit einem unveröffentlichten Brief Richard Wagners*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper*, München 1979, S. 72 bzw. 74.

¹³ In diesem Sinne schreibt Burk im Kommentar zum Brief Spontinis, ebda. S. 295. Ähnlich argumentiert Engel (in *Wagner und Spontini*, S. 168). Am deutlichsten verweist Deathridge auf die Divergenzen von Selbststilisierung in den „offiziellen“ Darstellungen“ Wagners und den nicht zur Publikation gedachten Briefen (vgl. ebda., S. 68), interpretiert die Widersprüche aber nicht weitergehend.

begriffen wissen. Er bezieht sich in diesem Abschnitt nicht nur auf die Anzahl der Kontrabässe, die Wagner in den *Erinnerungen* mit zwölf angibt, obwohl Spontini „de six a 7 excellentes contrebasses“¹⁴ für angemessen hält und Wagner selbst fünf vorgeschlagen hatte¹⁵. Er beschreibt eine seiner Meinung nach sinnvolle Aufteilung des Orchesters vor dem Dirigenten, die weder der Aufstellung der Pariser noch der Berliner Oper entspreche¹⁶ und führt aus: „... et je n'ai pas un juste souvenir, si le dirigeant a les 1^{rs} violons à sa main gauche, et les 2^{mes} à sa droite, non séparément des instrumens à vent, comme à l'Académie royale de musique de Paris, et au théâtre royal de Berlin; trouvant tout à fait vicieuse, et nuisible à l'effet et à l'ensemble d'un bon orchestre, la separation absolue des instrumens à corde d'un coté réunis, et des instrumens à vent et de cuivre, de l'autre, formant deux orchestres sans fusion!“¹⁷. Wenn Wagner später in den *Erinnerungen* schreibt, daß Spontini erst nach der ersten Probe die neue Sitzordnung gefordert habe, so ist dies nach Lektüre des Briefes eindeutig als falsch anzusehen. Die wesentliche Aussage des Briefes ist die Anregung Spontinis, die Bläser „nicht getrennt“ von den Streichern zu postieren, daß es „2 unabhängige Orchester ergibt!“, also ein „Systeme“, wie Wagner in den *Erinnerungen* schreibt, „wonach das Quartett der Saiteninstrumente gleichmäßig über das ganze Orchester sich ausbreitet, die durch Kulmination auf einen Punkt erdrückenden Blech- und Schlaginstrumente getrennt, auf beide Flanken vertheilt, und die zarteren Blasinstrumente in geeigneter Annäherung als Kette zwischen den Violinen sich dahinziehen“¹⁸. Wagner mußte diese Anordnung des Orchesters, die dem Ideal eines gemischten Klangs in höchstmöglichem Maße Rechnung trug, geradezu revolutionär vorgekommen sein. In der Darstellung jedoch ist ihm das Anekdotische das Wesentliche: Die Oboen, so habe Spontini bei der Probe insistiert, müßten hinter dem Dirigenten postiert sein. Dies gibt Wagner Anlaß, die Erregung des ersten Oboisten hierüber zu schildern und vom eigentlich Bedeutenden, der neuen Anordnung der Stimmgruppen, abzulenken. Auch wenn Wagner schreibt, daß die ungewöhnliche Orchestersitzordnung, die er nun für Dresden grundsätzlich übernahm, von Spontini angeregt war¹⁹, reklamiert er sie letztlich als sein Werk.

Die zentrale Briefstelle für Wagner aber, — die ihm das „Herz brach“ —, war laut Darstellung in den *Erinnerungen* eine andere: Spontini habe verlangt, „[...] das Ganze von '12 guten Kontrabässen garnirt' zu sehen ('le tout garni de douze bonnes contrebasses')“²⁰. Diese nicht zu erfüllende Forderung habe Wagner veranlaßt, die Einladung an Spontini rückgängig zu machen. Für die Erzählhaltung, d. h. für die Entfaltung gewisser komischer Elemente in der Novelle, um die es dem Autor immer wieder ging,

¹⁴ Deathridge, S. 72 und Abdruck des Autographs auf S. 74; die Verwendung der französischen Akzente in Spontinis Briefen ist durchgängig uneinheitlich. Hier beispielsweise fehlt er auf dem „a“ ganz.

¹⁵ Wagner im Brief vom 29. 10. 1844 an Spontini: „Mais l'orchestre se pourra renforcer pour cette représentation extraordinaire. [...] Vous trouverez au moins 20 Violons, 6 à 8 Altos, 6 Violoncelles e 5 Contrebasses.“, vgl. Deathridge, S. 70.

¹⁶ Vgl. für die Aufstellung der Orchester in Paris und Berlin in den dreißiger Jahren die Abbildungen in: R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraf (Hrsg.), *Allgemeines Theater = Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilletanten und Theaterfreunde*, Art. Orchester, Altenburg/Leipzig 1839–1842, Bd. 6, S. 30f.

¹⁷ Deathridge, S. 72 (resp. S. 74).

¹⁸ Wagner, *Erinnerungen*, S. 95.

¹⁹ Ebda., S. 95.

²⁰ Ebda., S. 89.

ist dieser Umstand der widerrufenen Einladung, die Spontini nach Wagners Darstellung weit von sich wies, ein grundlegendes Element. Der Umstand, daß der greise Spontini, gleichsam vor Selbstbewußtsein strotzend, dennoch in Dresden anreiste, obwohl er angeblich nicht mehr erwünscht war, ist mit diesem Kunstgriff, der bei weitem mehr ist als eine „Übertreibung“, als wesentliches Motiv der Erzählung treffend exponiert. Ein Vorurteil bezüglich Spontinis ‚Lärmmusik‘ wurde hier ebenso geschürt, wie der Komponist der Lächerlichkeit preisgegeben wurde. Von einem skurrilen alten Mann, jemandem, der „12 Kontrabässe“ eingefordert hatte, konnte eine wirkliche Innovation nicht mehr ausgegangen sein. Die „Übertreibung“, die allein stilistisches Mittel zu sein scheint, wird zur Methode ausgebaut, die letztlich von Spontinis bedeutendem Werk und vor allem von dem weithin kaum bekannten Œuvre der Berliner Schaffensperiode ablenkt²¹.

4. Adolf Bernhard Marx: „Erinnerungen. Aus meinem Leben“

Richard Wagner kam im Mai des Jahres 1836 nach Berlin. An der Hofoper sah er eine Aufführung des *Fernand Cortez*, den Spontini zum dritten Mal für die Aufführungen 1832 überarbeitet hatte. Wagners Begeisterung für Spontinis Oper fand ihren Niederschlag konzeptionell und kompositorisch in seiner ersten erfolgreichen Oper: *Cola Rienzi oder Der letzte der Tribunen*. Von dem übermächtigen Eindruck der Aufführung von *Fernand Cortez* unter Spontinis Leitung hat Wagner in *Mein Leben* berichtet²², von einer Begegnung mit dem verehrten Komponisten, dessen berühmtestes Werk *La Vestale* Wagner zu diesem Zeitpunkt bekannt gewesen sein dürfte, schreibt er allerdings nichts. Er hätte sich selbst den Wind aus den Segeln genommen, wäre der Dresdner Begegnung der Komponisten in den *Erinnerungen* eine erste in Berlin vorausgegangen. Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß der weithin unbekannte, aber karrierebewußte Wagner, der kurze Zeit später beim bedeutendsten Opernkomponisten seiner Zeit, bei Meyerbeer in Paris, um Unterstützung bat, Spontini nicht aufgesucht hätte. Der international nach wie vor berühmte Spontini mußte für Wagner in Berlin die erste Anlaufstelle gewesen sein. Am 18. Mai, jenem Tag, an dem Wagner nach Berlin kam, wurde an der Hofoper die letzte Aufführung von Spontinis *Alcidor* gegeben, und auszuschließen ist nicht, daß Wagner auch diese Vorstellung besucht

²¹ Auf die übertreibenden Elemente in Wagners Schrift hat Engel zwar ausdrücklich hingewiesen (s. o.) und den Brief der Burell-Sammlung mit Wagners Text verglichen, einen tiefer liegenden Grund für die zugespitzte Erzählhaltung erkennt er jedoch nicht. Nicht uninteressant aber liest sich eine andere Stellungnahme Wagners zu Spontini als Person, die aber auch hier stark durch den Adressaten — Meyerbeer — geprägt sein dürfte. Im Brief Wagners vom 26. Dezember 1844 an Meyerbeer heißt es: „[...] und bei unsrer nächsten Zusammenkunft verspreche ich Ihrem Zwergfell [sic] die herrlichste und wohl-tuendste Erschütterung: — ich muß Ihnen nämlich sehr viel von Spontini erzählen.“ Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz und Gudrun Becker, Bd. III, Berlin 1979, S. 556. In diesem angekündigten Bericht deutet sich die Erzählhaltung der viel später publizierten Schrift Wagners bereits an.

²² Trotz der Bemerkung Wagners (*Mein Leben*, S. 169) und den Hinweisen in der zeitgenössischen Presse (siehe hierzu Anmerkung 41) auf die Verwandtschaft der Werke ist die Abhängigkeit von Wagners *Rienzi* zu Spontinis Oper bislang nicht eingehend untersucht worden. Der kurze Aufsatz Werner Wahles (*Ferdinand Cortez' von Spontini als Vorbild zu Wagners ‚Rienzi‘*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 66 [1939], S. 3—4) bietet allenfalls Hinweise zur stofflichen Ähnlichkeit der Opern.

hat²³. *Agnes von Hohenstaufen* wurde während Wagners Aufenthalt in Berlin jedoch nicht aufgeführt. Obwohl die Partitur der dritten, stark veränderten Fassung der Oper bereits vorlag, mußte eine Aufführung bis in den Dezember des Jahres 1837 aufgeschoben werden. Eine Begegnung der beiden Komponisten — Wagner war zu dieser Zeit ein Unbekannter unter vielen — wird durch einen dritten, Adolf Bernhard Marx, nahegelegt. Seine *Erinnerungen. Aus meinem Leben* erschienen in erster Auflage in Berlin 1865 in zwei Bänden. Zu dieser Zeit waren weder Wagners Autobiographie noch die Erstauflage der *Gesammelten Schriften* erschienen. Insofern scheint das Zeugnis Marx' authentisch — soweit dieser seiner ‚Erinnerung‘ trauen durfte —, da er bei Wagners Texten selbst keine Anleihen machen konnte, als er schrieb:

„In viel späterer Zeit, lange nach den eben dargestellten Vorgängen [aus dem Kontext geht hervor, daß das Jahr 1836 möglich ist], besuchte Richard Wagner (er selbst hat es erzählt) im Beginn seiner dramatischen Laufbahn seinen Vorgänger im Opernfache. Spontini nahm den jüngeren Komponisten wohlwollend auf, ‚aber‘ — so fragte er — ‚was wollen sie eigentlich schreiben? Welchen Schauplatz sich für ihre Opern erwählen? Rom? Da ist meine Vestalin. Griechenland? Da stehen sie vor meiner Olympia. Schauen Sie nach Indien aus? Da ist meine Nurmahal. Träumen sie vom Morgenlande mit seinen Zaubern und Genien? da finden sie schon meinen Alcidor! Das Mittelalter ist in *Agnes von Hohenstaufen* gezeichnet.‘“.

Diese bzw. eine vergleichbare Bemerkung Spontinis bezieht Wagner nun auf das Jahr 1844 und die Begegnung der Komponisten in Dresden. Das Verhältnis der beiden ist nun im Vergleich zu 1836, bezogen auf die jeweilige Erwartungshaltung, diametral entgegengesetzt. Spontini war in Berlin inzwischen sowohl als Komponist wie auch als Leiter der Oper endgültig gescheitert. Für letzteres hatten die Berliner mit der Skandalaufführung des *Don Giovanni* 1841 gesorgt; Spontini war entlassen worden und sein kompositorisches Hauptwerk, die dritte Fassung der *Agnes*, hatte 1840 die letzten Aufführungen überhaupt erlebt. Die Oper war bislang nur in Berlin aufgeführt worden, und in Dresden wollte Spontini nun für eine Aufführung dieses Werkes werben, welches eine mehr als zehnjährige Entstehungsgeschichte aufwies und dennoch außerhalb Berlins keine Beachtung gefunden hatte. Spätestens in Dresden wird er Wagner die Partitur vorgelegt haben, wenn dieser sie nicht schon bei dem Treffen in Berlin einsehen konnte. Ein Werk, über dessen Existenz er bei seinem Besuch in Berlin informiert gewesen sein dürfte, das antizipatorisch die eigenen Ideen von deutscher großer Oper sowohl im Formalen als auch im Stofflichen vorausnahm, dürfte Wagners Interesse schon 1836 gefunden haben. Wagner hatte zwar mit großer Sicherheit keine Aufführung gesehen; die Folgerung aber, wie Engel sie ableitete²⁴, daß er die Oper nicht kannte, ist angesichts der Komplexität der Verhältnisse zu kurz gegriffen.

²³ Zu Wagners täglichem Programm in Berlin, wie er es Minna Planer in dem langen, aber insgesamt unergiebigem Brief (begonnen am 5. Juni 1836) schildert, zählte ein Theaterbesuch am Abend. Ob er einen solchen allerdings schon am Tage der Ankunft unternahm, ist nicht zu belegen. Von künstlerischen Eindrücken oder persönlichen Begegnungen ist in diesem Brief nie die Rede. Vgl. Burk, S. 83ff

²⁴ Ders., *L'Opera ‚Agnese di Hohenstaufen‘ di Spontini*, in: *Atti del primo congresso internazionali di studi spontiniani*, Jesi — Maiolati Spontini 1954, S. 105: „Wagner non conosceva l'Agnese“

Wagner, Musikdirektor in Dresden, hätte ohne Schwierigkeiten eine Aufführung der *Agnes* durchsetzen können — hätte er es gewollt. Wagner formuliert die bei Marx beschriebene Begebenheit in den *Erinnerungen*²⁵, indem er sie auf die Dresdner Begegnung festlegte, wie folgt:

„[...] ; dennoch frug ich [Wagner] ihn [Spontini], ob er nicht glaube, daß, wenn ihm ein dramatisches Gedicht von neuer, ihm noch unbekannt gebliebener poetischer Tendenz vorgelegt würde, er aus dieser auch Anregung zu neuer musikalischer Erfindung gewinnen würde. Mitleidig lächelnd erklärte er, daß meine Frage eben einen Irrthum enthalte: worin sollte dieses Neue bestehen? ‚Dans la Vestale j’ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien.’“

Abgesehen von dem Kontext, der in beiden Textstellen divergiert, weichen die Werkkataloge in auffälliger Weise voneinander ab. In der Marxschen Darstellung hatte Spontini Wagner gegenüber *Fernand Cortez* nicht erwähnt, neben *La Vestale* sein erfolgreichstes Werk überhaupt und unter den drei bekannten sicherlich das innovativste. Bei Spontinis ausgeprägtem Selbstbewußtsein ist dies ausgesprochen merkwürdig und könnte schon auf die Überlieferung Wagners, der ja Marx von der Begegnung berichtet hat, zurückzuführen sein: *Fernand Cortez* war das Werk, welches Wagner in Berlin so sehr ergriffen hatte, daß er *Rienzi* hiernach konzipierte. Möglicherweise wollte er die Verwandtschaft der Kompositionen aus früherer Perspektive, als er das Werk Marx gegenüber nicht auflistete, noch nicht eingestehen. Außerdem führt Spontini in der Marxschen Darstellung *Nurmahal* und *Alcidor* im Werkkatalog. In den Wagnerschen *Erinnerungen* wird *Cortez* nun erwähnt — inzwischen hatte er die konzeptionelle Abhängigkeit selbst zugegeben —, und am Schluß der zitierten Stelle heißt es etwas lapidar: „[...] tout le reste ne vaut rien““. Diese Bemerkung ließe sich auf die anderen Berliner Opern Spontinis, also auf *Nurmahal* und *Alcidor*, deren Existenz Wagner durchaus bewußt war²⁶, oder aber grundsätzlich auf andere Opernproduktionen überhaupt beziehen. Das entspräche dem Gang der Darstellung bei Wagner, der die Überheblichkeit Spontinis zum eigentlichen Thema der Erzählung macht.

II. Wagners Novelle als Produkt schöpferischer Erfindungskraft

Kaum eine Arbeit, die sich mit Spontini befaßt, verzichtet darauf, das kräftige Wort des alternden Meisters gegenüber Wagner in der Form, wie es Wagner selbst verbreitet hat, zu zitieren. Die Behauptung, es handele sich um das berühmteste Spontini-Zitat, dessen Authentizität jedoch zweifelhaft erscheint, dürfte sich alleine durch die weite Verbreitung der Wagnerschen Texte nur schwer entkräften lassen. Die Biographen

²⁵ Ebda., S. 101

²⁶ Wagner, *Erinnerungen*, S. 100.

Spontinis taten ein übriges, als sie das Zitat Wagners erneut aufgriffen — meist ohne den Kontext mitzuliefern, geschweige denn, eine Interpretation zu versuchen.

Es sei an dieser Stelle innerhalb seines Zusammenhangs in Erinnerung gerufen:

„Um seine Ansicht des Verderblichen der Carrière eines dramatischen Komponisten als Nachfolger Spontini's zu bezeichnen, begann er mit einem seltsamen Lobe für mich; er sagte: ‚quand j'ai entendu votre Rienzi, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire.‘ Um nun zu zeigen, was er unter diesem Paradoxon verstehe, holte er [Spontini] folgendermaßen aus: ‚après Gluck c'est moi qui a fait la grande revolution avec la Vestale; j'ai introduit le ‚Vorhalt de la sexte‘ dans l'harmonie et la grosse caisse dans l'orchestre; avec Cortez j'ai fait un pas plus avant; puis j'ai fait trois pas avec Olympie. Nurmahal, Alcidor et tout ce que j'ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c'était des œuvres occasionnelles; mais puis j'ai fait cent pas en avant avec Agnès de Hohenstaufen, où j'ai imaginé un emploi de l'orchestre remplaçant parfaitement l'orgue.‘“²⁷.

Ohne hier einen vollständigen Überblick über die Rezeption des Doppel-Zitats und des gesamten Textes, der *Erinnerungen*, anstreben zu wollen, sollen einige Beispiele das Ergebnis Wagnerscher Geschichtsklitterung dokumentieren. Für die Tradierung der bemerkenswerten Passage ist eine frühe Übernahme ausgesprochen charakteristisch. In Carl-Friedrich Glasenapps *Wagner-Encyclopädie in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt*, findet sich unter dem Stichwort „Spontini“ eine ‚Fassung‘ der Passage der Dresdner Begegnung, in der nur noch von „den drei Hauptwerken“ Spontinis die Rede ist und in der die Berliner Werke nun ganz ausgeklammert werden²⁸. Möglicherweise hatte es Wagner gerade hierauf abgesehen.

Maria Lipsius²⁹ verzichtet hingegen auf diesen späterhin berühmt gewordenen Ausschnitt aus Wagners Text, bringt hingegen ein anderes Zitat, welches Wagner Spontini zuschreibt und im Kontext des weiter oben angeführten Abschnittes zu sehen ist, in deutscher Übersetzung. Lipsius kommentiert: „Der Gedanke, daß der junge Meister [Wagner] selber, zu dem er [Spontini] diese Worte sprach, einst auch über ihn, wie über so viele Andere hinwegschreiten und neue, bisher ungeahnte Wege erschließen würde, beunruhigte zum Glück keinen Augenblick seine von der Größe bis zur Trunkenheit erfüllte Seele.“ Möglicherweise war genau das Gegenteil der Fall: Wagner war in dem Maße beunruhigt wie Spontinis Werke ihn beeindruckten. Hier zeigt sich deutlich das Ergebnis von Wagners *Erinnerungen*, zumal Lipsius an anderer Stelle schreibt, „daß auch Wagner im *Rienzi* vorübergehend [!] von Spontini beeinflusst wurde“ aber abschließend konstatiert: „Nichtsdestoweniger verfolgten beide sehr unterschiedliche Ideale“³⁰. Die Interpretation des Textes verläuft auf der Ebene, wie sie Wagner möglicherweise vorschwebte: Wagner schreibt in den *Erinnerungen* letztlich von der ‚Distanz‘ zweier Komponisten.

²⁷ Wagner, *Erinnerungen*, S. 100.

²⁸ Erschienen 1891 in Leipzig, Band 2, S. 207

²⁹ Dies., *Gasparo Spontini*, in: *Musikalische Studien*, Leipzig, 6. Auflage, 1896.

³⁰ Lipsius, S. 98.

In Philipp Spittas ausführlichem Aufsatz über Spontini findet der Text Wagners keine Verwendung. Hingegen benutzte er nicht nur primäre Quellen der preußischen Staatsarchive, sondern der Aufsatz läßt auch genaue Kenntnis der unbekanntenen Opern Spontinis erkennen, die sich Spitta vermutlich anhand der Berliner Handschriften des *Alcidor* und der *Agnes* angeeignet hat. Erwähnung bei ihm findet lediglich die Tatsache, daß die Komponisten sich in Dresden begegneten³¹. Die Vermutung drängt sich auf, daß Spitta bewußt auf den Text verzichtete, mußte er ihm doch bei Kenntnis der Partituren suspekt vorkommen.

Erstaunlich ist die Ungenauigkeit, mit der neuere Arbeiten zu Spontini mit dem Text Wagners umgegangen sind. Engel zitiert Wagner nur im zweiten Teil der Bemerkung Spontinis, aus dem nicht hervorgeht, auf was sich der Vergleich der „cent pas en avant avec *Agnes de Hohenstaufen*“ beziehen soll³². Der andere Aufsatz Engels zur Thematik ist insofern bemerkenswert, als er hier über längere Abschnitte Glasenapp zitiert, ohne dies deutlich zu kennzeichnen³³. Obschon Engel wichtige Impulse einer kritischen Sichtweise der Zusammenhänge in beiden Aufsätzen liefert, wird hier die Verschiebung und Verwischung der Haltungen überdeutlich. Die Genealogie der vermeintlichen Äußerungen erstreckt sich demnach von Spontini über Wagner, von Wagner über Glasenapp bis hin zu den neueren Autoren. In Patrick Barbiers *Gaspare Spontini à Paris*, der neuesten umfangreicheren Untersuchung zu Spontini, erfährt das Wagnersche Zitat eine erneute Verkürzung. Diese mehrfache Reduktion der originalen Gestalt bei Wagner gibt nun den Zitatcharakter völlig auf, trifft aber im Kern der Aussage genau die Intention des Urhebers, nämlich Wagners. Das Kapitel zu *La Vestale* leitet Barbier wie folgt ein: „Parler de *La Vestale* c'est aborder le point culminant de la carrière musicale de Spontini; même si le compositeur estima avoir progressé sans cesse avec les œuvres postérieures telles que *Cortez*, *Olympie* et *Agnès*, le nom de *La Vestale* sera celui qui restera le plus profondément ancré dans le répertoire lyrique du XIXème siècle [...]“³⁴. Das vermeintliche Progressivitätsdenken Spontinis, wie es Wagner überlieferte, ist spätestens hier zum Allgemeinplatz der Spontini-Forschung geworden, und fragwürdig bleibt in der Darstellung die Vermischung der Wirkung eines Werkes mit der Einschätzung seiner musikalischen Qualität. Es besteht kein Zweifel, daß *La Vestale* die erfolgreichste Oper Spontinis im 19. Jahrhundert blieb, seinen Ruf begründete und im wesentlichen erhalten hat, womit aber keine Aussage über die Qualität der früheren Opern im Vergleich zum Spätwerk getroffen wird.

Angesichts der offensichtlichen Komplikationen konstatiert Josef Loscheder am Schluß seines Aufsatzes³⁵: „Das Material über Richard Wagners Verhältnis zu Spontini ist so reichhaltig, daß es, voll ausgebreitet, den Rahmen dieses Vortrags sprengen würde.“ Er verzichtet auf den Text Wagners, auf die *Erinnerungen*, zitiert jedoch abschließend den hohlen, aber gleichwohl wirkungsvollen Text des Nekrologs der

³¹ Philipp Spitta, *Spontini in Berlin*, in ders., *Zur Musik. 16 Aufsätze*, Berlin 1892, S. 353.

³² Engel, *L'Opera 'Agnes de Hohenstaufen' di Spontini*, S. 105.

³³ Engel, *Wagner und Spontini*, z. B. S. 168f.

³⁴ Als Thèse der Université de Haute-Bretagne, Rennes II, 1982, nur maschinenschriftlich erschienen, vgl. S. 103.

³⁵ *Gaspare Luigi Pacifico Spontini und seine deutschen Kollegen*, in *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani*, Jesi 1983, S. 207f.

Züricher Zeitung in voller Länge, dessen Schlußwort ähnliche ‚Berühmtheit‘ erlangte wie die „hundert Schritte“: „Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia.“ Freilich finden hier erneut nur die Werke des Klassizisten Spontini Erwähnung, die zu Wagners Zeiten allgemeine Verbreitung bereits gefunden hatten.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß Wagners *Erinnerungen* nur bedingt als Quelle tauglich sind und, die Vermutung liegt nahe, daß die Novelle mit sehr konkreten Intentionen verfaßt wurde³⁶. Im gesamten Text erscheinen Äußerungen Spontinis, von denen zwei bereits zitiert wurden. Der größeren Authentizität wegen hat Wagner sämtliche ‚Zitate‘ Spontinis — und Wagner beruft sich auf Unterredungen und auf Briefe — in französischer Sprache gebracht. Es wird hier unterschwellig ein anderer Vorwurf gegen Spontini laut, den seine Gegner ihm in seiner Berliner Zeit häufig gemacht hatten. Der naturalisierte Franzose hatte angeblich nie Deutsch gelernt, ein Klischee, das in dieser Rigorosität zu überprüfen ist, hält man sich vor Augen, daß er *Agnes von Hohenstaufen* auf Deutsch komponiert hat. Fest steht nur, daß er alle schriftlichen Angelegenheiten in Berlin, gerade auch die mit der preußischen Verwaltung, auf französisch abwickelte.

Im ersten Teil der *Erinnerungen* beschreibt Wagner, wie Spontini ihn gebeten habe, nachträglich eine Stimme für die Baß-Tuba in *La Vestale* zu setzen. Spontini war — so Wagners Darstellung — über die Verwendung des Instrumentes in *Rienzi* begeistert. Der Brief, den Spontini später aus Paris an Wagner geschrieben haben soll und aus dem dieser zitiert, ist bislang nicht nachgewiesen; Wagners Zitat aus den *Erinnerungen* im Kontext: „Nun erlaubte es sein Stolz nicht, in dem Ausdrucke, mit dem er das Gewünschte bezeichnete, zuzugestehen, daß er etwas von mir Verfaßtes verlangte, sondern er schrieb: ‚envoyez-moi une partition des trombones pour la marche triomphale et de la Basse-tuba, telle quelle a été exécutée sous ma direction à Dresde‘“³⁷. Ob nun Spontini diesen Brief tatsächlich geschrieben hat oder nicht, erscheint irrelevant für die Frage, welchen Stellenwert die Episode in der Erzählung einnimmt. Ähnlich wie die Diskussion der Frage, auf wen der beiden Komponisten die neue Orchesteraufstellung ursprünglich zurückzuführen sei (s. o.), berichtet sie mehr über Wagner als über Spontini. Aus der Sicht der Jahre 1865 oder 1866, als der Text niedergeschrieben wurde, gab Wagner vor, großzügige Nachsicht walten zu lassen ob dieser kleinen, aber bedeutungsvollen Streitigkeiten der Urheberchaft bestimmter besetzungstechnischer Details. Aller Wahrscheinlichkeit nach verhält es sich gerade andersherum. Wagner wird die instrumententechnische Neuerung von Spontini übernommen haben und nicht umgekehrt, wie Wagner im Text durch die Frage Spontinis an ihn nahelegt: „Auch sagte er mir: ‚j’ai entendu dans votre *Rienzi* un instrument, que vous appelez ‚Bass-tuba‘; je ne veux pas bannir cet instrument de l’orchestre:

³⁶ In diesem Sinne klassifiziert Gregor-Dellin den Text Wagners: „Schließlich das überlebensgroße, bis zum Zerplatzen aufgetriebene Denkmal Spontinis (S. 291ff.), ein satirisches Portrait-Stück ersten Ranges, dessen Absichtlichkeit erst am Ende durchscheint. Eine ganze Welt wird benutzt als Hintergrund zum eigenen Profil. Welch ein Schauspiel! Und was der Lebensbeschreibung an Exaktheit abgehen mag, das wiegt ihre Komposition auf: die dramaturgischen Linien, Höhepunkte und Aktschlüsse sind genau festgelegt. [.]“, S. 775.

³⁷ Wagner, *Erinnerungen*, S. 94.

faites m'en une partie pour la Vestale.' Es machte mir Freude, mit Auswahl und Discretion [!] seinem Wunsche nachzukommen"³⁸. Nachweislich sind im Autograph zu *Agnes von Hohenstaufen* die Baß-Tuba-Partien von Spontini nachträglich hinzugefügt worden und gleiches gilt für die Berliner Abschrift der *Alcidor*-Partitur, wo die Tubastimme mit Bleistift von fremder Hand nachträglich eingetragen wurde. Beides läßt sich auf das Jahr 1835 beziehen, als Spontini das Manuskript der überarbeiteten *Agnes* weitestgehend abschloß. *Alcidor* wurde in Wiederaufnahme nochmals in Berlin gespielt und aus diesem Grunde war die Besetzung des Orchesters auf einen aktuellen Stand gebracht worden. Hiermit korreliert das Patent für das Instrument, das Wilhelm Wieprecht, mit dem Spontini in engem Kontakt stand, und Johann Gottfried Moritz in Berlin im gleichen Jahr erhalten hatten. Fügte Spontini die Tubastimme in *Agnes* und *Alcidor* also nachträglich im Jahre 1835 hinzu, so läßt sich mit großer Bestimmtheit folgern, daß er gleiches auch im *Cortez* tat, dessen musikalische Version der letzten Fassung, eben jener, die Wagner 1836 sah, nicht überliefert ist.

Die nächsten Abschnitte, in denen Spontini zitiert wird, beziehen sich auf das Treffen der Komponisten im Hause Wilhelmine Schröder-Devrients³⁹, der Dresdner Interpretin der Julia in *La Vestale*. In dem Gespräch, wie Wagner es überliefert, geht es um „seine [Spontinis] Ansicht des Verderblichen der Carrière eines dramatischen Komponisten als Nachfolger Spontini's“. Bereits oben zitiert, soll Spontini gesagt haben, daß Wagner in *Rienzi* „schon mehr gemacht habe als er nur machen konnte“ („mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire“). Um dieses „Paradoxon“ zu lösen, folgte die Darlegung der ‚Operngeschichte‘ in wenigen Sätzen, mit Spontini, dem Revolutionär der *Vestalin* im Mittelpunkt, an dessen Ende *Agnes von Hohenstaufen* stand, die die anderen Werke bei weitem überflügelt habe. Tatsache ist, daß Spontini sich als Nachfolger Glucks verstand und die Oper *Agnes von Hohenstaufen* als sein Hauptwerk betrachtete. Seltsam mutet aber die Einschätzung von *Nurmahal* und *Alcidor* als Gelegenheitswerke an. Es gibt zahlreiche Gründe, die gegen eine solche Einordnung seitens Spontinis anzuführen wären. Beispielsweise hätte er kaum versucht, mit einem Gelegenheitswerk 1825 in Paris, wo er *Alcidor* zur Aufführung bringen wollte, für sich zu werben. Hingegen war *Nurmahal* nicht nur die nach Aufführungszahlen erfolgreichste der Berliner Opern, sondern auch die einzige, die von diesen im Druck erschienen war. Schließlich bleibt die einzige musikalische Feststellung, die Spontini zu *Agnes* gemacht haben soll, besonders isoliert und ist, ohne die Oper zu kennen — und von einer solchen Unkenntnis konnte Wagner ausgehen —, kaum verständlich. Einen gewichtigen Aspekt im fulminanten Finale des zweiten Aktes der Oper bildet tatsächlich die Orgelimitation durch ein Bühnenorchester, ein instrumentatorisches Meisterstück, auf das Spontini auch an anderer Stelle hingewiesen hat und das Wagner in besonderem Maße interessiert haben dürfte. Diese Orgelimitation als Kernstück einer Oper darzustellen, ohne auf ihre Funktion für das gesamte Werk hinzuweisen, in der sie im Hauptorchester bedeutungsvoll an verschiedenen Stellen klanglich erinnert wird, bleibt unplausibel, zumal das gigantische zweite Tableau des Aktes, in das sie

³⁸ Ebda., S. 94

³⁹ Ebda., S. 99f.

integriert ist, nicht einmal benannt wird. Die „hundert Schritte“ hätten also in dieser Darstellung im wesentlichen in der Einführung eines Bühnenorchesters bestanden. Das waren erneut die verrückten Ideen eines alten Mannes.

Deutlicher wird der Argumentationsgang Wagners in den folgenden Ausführungen. Spontini habe — so Wagner — die Arbeit an *Les Athéniennes* deshalb aufgeben, weil „er unmöglicherweise seine *Agnes von Hohenstaufen* übertreffen, und etwas Neues erfinden können würde.“ Hieran schließt Wagner an: „Die Konklusion [Spontinis] lautete nun: ‚Or, comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes, d’autre part avisé que depuis la Vestale il n’a point été écrit une note qui ne fut volée de mes partitions?‘“⁴⁰ Wagner selbst hatte sich den Vorwurf, daß er sich fremder Musik bediente, sogar, daß er „gestohlen“ habe, in den Rezensionen zu *Rienzi* gefallen lassen müssen. Kaum einer der Kritiker der Oper verzichtete darauf, trotz der begeistert aufgenommenen, überwältigenden Gesamtwirkung des Stückes, die „Reminiscenzen“⁴¹ an andere, besonders an Spontinis Werke zu beklagen. Der Begriff der „Reminiscenz“ aber war in diesem Kontext eindeutig negativ belegt und bedeutete — überträgt man ihn in unsere Begrifflichkeit — nichts anderes als geistiger Diebstahl. Wagner hatte die Nähe des *Rienzi*, eine Oper, die er später (ungerechterweise) dem Kanon der Jugendwerke — wenn nicht Jugendsünden — zurechnete, zu Spontinis *Cortez* in *Mein Leben* unumwunden zugegeben. Angesichts der Vorwürfe aus früherer Zeit, als man Wagner nichts anderes als originäre Genialität in *Rienzi* absprach, scheint dieses Eingeständnis der Spontini-Beeinflussung für Wagner nur die Bestätigung dessen, was der Welt ohnehin nicht verborgen geblieben war: *Rienzi* war der Struktur nach eine französische Große Oper. Zwar war sie auf deutschen Text komponiert, aber gleichwohl ist sie im direkten stilistischen und gattungsspezifischen

⁴⁰ Ebda., S. 100.

⁴¹ Alle folgenden Zitate in: Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, IV Teil: *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, zweiter Band *Dokumente 1842–1845*, Regensburg 1972.

— *Neue Zeitschrift für Musik* am 1. 11. 1842: „Die Recitative sind richtig und gut deklamiert, beinahe [!] im Spontini’schen Style gehalten“, Kirchmeyer, Sp. 29.

— *Rheinische Zeitung* vom 18. 1. 1843: „Die Oper *Rienzi* hat keine Zukunft es fehlt ihr dazu zum wenigsten Besonnenheit, Geschmack und dramatische Charakteristik der Meyerbeer’schen und die aristokratische Noblesse und großartige Begeisterung der Spontinischen Musik“, Kirchmeyer, Sp. 77.

— *Deutsche Allgemeine Zeitung* [Leipzig] am 28. 9. 1843: „Ich erinnere mich nur eines schönen Gebetes [...] und eines Siegesmarsches, ohne sklavische Nachahmung wohl geformt nach dem prachtvollen Marsch in der *Olympia*“, Kirchmeyer, Sp. 236.

— *Beiblätter zu den Correspondenz-Nachrichten der Abendzeitung* [Dresden] am 30. 11. 1843: „denn wir hören hier und da Anklänge bald an Mozart und Beethoven, bald an Berlioz und Spontini, namentlich in den Märschen und Ballets mehrfach an Marschner und selbst an die leicht-graziöse neufranzösische Manier!“, Kirchmeyer, Sp. 286.

— *Hamburgische Neue Zeitung* am 22. 3. 1844: „Ferner hat Wagner, der individuellen bildsamen Thätigkeit nach, bei Spontini angeknüpft, und ist von seinem Standpunkte aus factisch weitergegangen“, Kirchmeyer, Sp. 380.

— *Der Freischütz* am 6. 4. 1844: „Aus der Recapitulation des Vorstehenden geht nun augenscheinlich hervor, daß Wagner sich in diesem Werke als ein höchst talentvoller, zur dramatischen Composition berufener Mann gezeigt und sich in solcher Weise mit demselben einen bedeutenden Platz unter den neueren dramatischen Tonsetzern gesichert hat. Schließlich darf ich aber nicht verschweigen, daß Wagner’s Musik nicht frei von Reminiscenzen ist und bald Meyerbeer und Halevy, bald Spontini, Mehul und andere Musiker aus der Partitura ein Bissel stark hervorgucken“, Kirchmeyer, Sp. 397.

— *Abend-Zeitung* [Dresden] [zum *Fliegenden Holländer*] am 23. 4. 1844: „Wir sind hier in Berlin durch Spontini so ziemlich an Spektakel in den Opern gewöhnt, allein auf ein solches Abnutzen der Pauken und Trompeten waren wir nicht gefaßt. Spontini schreibt im Verhältniß nur Kammermusik“, Kirchmeyer, Sp. 423.

Umfeld der bedeutendsten französischen Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von Spontini und Meyerbeer, anzusiedeln⁴². Nach den für ihn niederschmetternden Vorwürfen mußte Wagner klar sein, daß das weltberühmte Vorbild *Fernand Cortez* einfach nicht überhört werden konnte. Ganz und gar anders verhält es sich mit Spontinis Berliner Oper *Agnes von Hohenstaufen*, die im zeitgenössischen Bewußtsein — zumal deutscher Oper — nicht existierte und der man rezeptionsgeschichtlich allenfalls die regionale Bedeutung einer Fest- und Gelegenheitskomposition beimessen wollte. Wagners Novelle richtet ihre Konzentration nicht nur auf die absonderlichen Eigenschaften eines alten, schrulligen und zudem verbitterten Komponisten, der seine große Zeit — gemeint ist die französische Epoche — längst hinter sich hatte, sondern sie lenkt in erster Linie von Wichtigem, vom deutschen Œuvre Spontinis, ab.

Belegt werden konnte im Vergleich mit anderen Dokumenten, die prinzipiell nicht zur Veröffentlichung gedacht waren, daß Wagner bestimmte Tatsachen in den genannten Publikationen in seinem Sinne einfach umkehrte und Neuerungen für sich beanspruchte, die auf Spontini zurückgingen. Aus damaliger Sicht (1871 bzw. 1872) nicht nachweisbar, läßt sich nun zeigen: Hier hatte Wagner von Spontini tatsächlich „geklaut“, einen geistigen Diebstahl begangen, den Spontini nach Wagners Darstellung geradezu krankhaft gefürchtet habe. Im Gegensatz zu den Bereichen von Orchesteraufstellung und Instrumentierungsfragen, läßt sich ein solcher ‚geistiger Diebstahl‘, — eine Anklage, welche Wagner von Seiten der Journalisten hatte erdulden müssen —, im Falle der *Agnes* mit einer nachweisbaren Einsichtnahme in die Partitur seitens Wagners nicht stützen. Eine solche Kenntnis aber ist dennoch nicht auszuschließen, und Wagner selbst schreibt an keiner Stelle, daß er die Partitur nicht gesehen habe. Gleichzeitig legt er in der Novelle aber nahe, daß die Berliner Arbeiten Spontinis von geringem Interesse seien, stammten sie doch von einem Komponisten, den Wagner mit seinen „Erinnerungen“ letztendlich für unzurechnungsfähig erklärt hatte.

Die Aspekte einer tiefen Verehrung für Spontini, die tatsächlich „Leidenschaft“ implizierte, lassen sich auf das französische Œuvre — insbesondere auf die bekanntesten Opern Spontinis *La Vestale* und *Fernand Cortez* — beziehen, während das „Grauenvolle“ in der stilistischen Nähe des Spätwerks des französischen Italieners zu den eigenen Werken, insbesondere *Tannhäuser* und *Lohengrin*, bestanden haben mochte. Erweisen sich einerseits die *Erinnerungen* als ein Produkt wohlgeleiteter Phantasie, als Ergebnis originärer literarischer Erfindungskraft und letztendlich als Fiktion, so wäre das musikalische Werk Wagners andererseits — vor allem das der Dresdner Zeit — einmal weniger als Ergebnis eines Originalgenies zu feiern, sondern vielmehr als Bestandteil einer insgesamt kosmopolitisch verlaufenden Geschichte deutscher Oper zu beschreiben.

⁴² Gleichwohl läßt sich mutmaßen, daß Wagner angesichts der kosmopolitisch ausgerichteten Ästhetik der in Deutschland angesiedelten Oper, die Méhul, Salieri, Mozart, Gluck und Cherubini zu ihren wahren Heroen aufgewertet hatte, dennoch meinte, ein originär deutsches Werk geschrieben zu haben.

BERICHTE

Jerusalem/Ramat-Gan, 29. Dezember 1994 bis 3. Januar 1995:

Music Images and the Bible — Instruments — Forms — Symbolism.

Gemeinsame Tagung der Studiengruppen für Musikarchäologie und für Ikonographie im International Council for Traditional Music

von Ellen Hickmann, Hannover und Tilman Seebaß, Innsbruck

31 Teilnehmer aus 12 Ländern trafen sich zum Jahreswechsel 1994/95 in Israel zu diesem Kongreß, der von J. Braun und J. Asher, von der Bar-Ilan Universität in Ramat-Gan organisiert und von verschiedenen Stiftungen und wissenschaftlich-kulturellen Institutionen finanziell unterstützt wurde. Bodenkunden zum Thema sind im Kerngebiet, in Israel selbst, relativ rar. Im umgebenden Umfeld, auch in entfernter liegenden alten Kulturen, deren Einflüsse in biblischen Zeiten durchaus wirksam waren, sind diese Quellen sehr viel reichlicher. Zudem war Israel seit jeher Besiedlungs-, auch Belagerungsgebiet — viele Völker hinterließen ihre materiellen Spuren. Dieser historischen Situation entsprachen vielfach die Beiträge der Musikarchäologen. Sie widmeten ihre Untersuchungen den Musikartefakten aus Alt-Israel, Alt-Syrien, Kleinasien, Mesopotamien und Ägypten. Die Präsentation neuerer Funde von Musikinstrumenten und anderen musikalischen Dokumenten stand zur Debatte (Annie Caubet/Paris über Ausgrabungen in Shamra Ugarit, Syrien; Anne D. Kilmer/Berkeley über einen Keilschrifttext zur Musik in babylonisch-seleukidischer Zeit; Ya'akov Meshorer/Jerusalem über Instrumentenwiedergaben auf Münzen), ebenso die Darstellung bestimmter Instrumententypen (Bo Lawergren über Saiteninstrumente Vorderasiens und Ägyptens in alttestamentarischen Epochen) sowie die Interpretation von archäologischen Einzelercheinungen (Werner Bachmann/Borna über die Statuette des „Glockenmanns“ aus dem hellenistisch-römischen Kleinasien im Vergleich zum Gebrauch von Glockenbehäng im jüdischen und christlichen Ritus; Bathja Bayer/Jerusalem über das sog. „phönizische Orchester“ im Vergleich zu biblischem Gruppenmusizieren, Amos Kloner/Joachim Braun/Jerusalem über Wandzeichnungen von Musikern im archäologisch vielseitigen Marissa nördlich von Jerusalem, wo sich nacheinander zahlreiche Kulturen angesiedelt hatten) Hinzu kamen Darlegungen über freie Themen (Isabella Eolyan/Moskau über die musikikonographische und -archäologische Forschungssituation in Rußland; Alexander Häusler/Halle über Leiern im nordpontischen der Skythen und Sarmaten; Li Youping/Wuhan über Musikartefakte des Chu-Staates im 1 Jahrtausend v. Chr.; Sumi Gunji/Tokio über die erste buddhistische Standglocke in Japan).

Die meisten dieser Beiträge entsprachen musikarchäologischer Definition, sie befaßten sich nicht mit den frühesten Zeugnissen des Musizierens in einem bestimmten kulturellen und geographischen Gebiet, sondern mit archäologischen Funden, die, unabhängig von Epochen historischer Tiefe, von Archäologen geborgen und dokumentiert wurden. Hier liegt der Unterschied zwischen „Archäologie der Musik“ und „Musikarchäologie“, wie Ellen Hickmann in ihrem Referat über Musik in der Tradition der Bibel ausführte: von Methoden der Ethnohistorie zur Erforschung der „Ursprünge“ distanziert sich die Musikarchäologie.

Die Beiträge der Mitglieder der ikonographischen Studiengruppe befaßten sich mit der Bibelillustration und von der Bibelillustration abgeleiteten Themen vom Frühmittelalter bis zum 15. Jahrhundert. Fast alle Kollegen brachten die Musikdarstellungen mit Textquellen theologischer und theoretischer Art in Verbindung und beschäftigten sich eingehend mit den Unterschieden zwischen Bild-, Text- und Musiktradition. Einleitend skizzierte Tilman Seebaß übersichtlich Themenreichtum, Traditionsstränge und methodisch-analytische Probleme im westlichen und byzantino-slawischen Abendland. Für den westlichen Bereich unternahm James McKinnon etwas Ähnliches in bezug auf die Davidsdarstellungen, für das byzantinische Musik-

instrumentarium tat dies Suzy Dufrenne. Spezialthemen gewidmet war Alfred Büchlers Studie über ausgewählte Psalterillustrationen, Thomas Steppans Referat über Musik in byzantinischen Apokalypsebildern und Maria Samokovlievas kurzer Bericht über Musikinstrumentendarstellungen in einem bulgarischen Kloster. Im Bereich der westlichen Kunst- und Musikgeschichte sprach Nancy van Deusen über die Cithara im Denken patristischer und nachpatristischer Autoren, Dagmar Hoffmann-Axthelm über Darstellungen der Heilkraft der Musik, Björn Tammen über Bildprogramme im Skulpturschmuck spätmittelalterlicher deutscher Kirchen und Franca Camiz über della Robbias und Donatellos *Cantorie* in Florenz. Schließlich richteten die Beiträge von Andrés Bórgo und Zóltan Falvy ihr Augenmerk auf die Illustrationen spätmittelalterlicher jüdischer Haggadahhandschriften, und Joseph Dorfman sprach über illustrierte Titelblätter russischer Musikalien (1900—1930).

In einigen Referaten überschritten sich archäologische und ikonographische Methoden insofern, als ein durch Grabung gewonnenes Objekt, mit dem sich die Musikarchäologie befaßt, zugleich ja auch ein deutungsbedürftiges Ikon sein kann. Hier haben also Musikarchäologie und -ikonographie eng zu kooperieren. — Israel mit seiner reichen Geschichte, den ungemein vielschichtigen archäologischen Aktivitäten und Ergebnissen, der multikulturellen und -religiösen Musikstile und -gattungen erwies sich als idealer Ort für diese gemeinsame Tagung der beiden Studiengruppen.

Brüssel, 30. März bis 1. April 1995:

Kolloquium *Manuscrits de musique polyphonique des anciens Pays-Bas/Manuscrits de musique polyphonique conservés en Belgique (c 1550—1850)*

von Michael Lamla, Saarbrücken

Henri Vanhulst und sein Team organisierten das Kolloquium an der Université Libre de Bruxelles (ULB) im Zusammenhang mit der Erschließung und Katalogisierung der in Belgien aufbewahrten Musikhandschriften durch das RISM. Das Eröffnungsreferat hielt Klaus Keil (RISM, Frankfurt). Die einzelnen Vorträge befaßten sich mit der Auffindung und Beschreibung bislang unbekannter Quellen, mit der Datierung und Zuschreibung von Handschriften, mit der wechselvollen Geschichte privater Sammlungen sowie mit dem Beginn des musikalischen Historismus in Belgien, personifiziert durch François-Joseph Fétis. Überhaupt war die umfangreiche Sammlung von Fétis der Gegenstand, um den ein großer Teil der Untersuchungen kreiste. So befaßte sich Anne François (Bibliothèque Royale Albert Ier, Brüssel) mit der Herkunft der darin enthaltenen Manuskripte, Els Van Hoof (Bibliothèque Royale Albert Ier, Brüssel) mit ihren Opernhandschriften und Christian Meyer (C.N.R.S., Straßburg) mit ihren Lautenhandschriften. Paul Raspé (Bibliothèque du Conservatoire, Brüssel) und Ulrich Leisinger (Bach-Archiv, Leipzig) beschäftigten sich mit der Sammlung Johann Jakob Westphal, die Fétis erworben und 1845 dem Konservatorium weiterverkauft hatte. Sie ist eine unentbehrliche Quelle zum Verständnis der Geschichte der evangelischen geistlichen Musik des 18. Jahrhunderts und enthält u. a. zahlreiche Werke Georg Philipp Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs. Die Aufsätze von Jean Ferrard (Conservatoire Royal, Brüssel) und Walter Corten (ULB) untersuchten kritisch Fétis' neuartigen, andererseits aber sehr zeitgebundenen Versuch zur Wiederbelebung alter Musik, wobei auch Fétis' Vorliebe für deutsche Musik, die er über die französische stellte, angesprochen wurde. Veronique Verspeurt (Katholieke Universiteit, Löwen) stellte die Piron-Sammlung vor, die das Brüsseler Konservatorium 1947 erworben hatte. Sie enthält Streichmusik des 18. Jahrhunderts, darunter handschriftliche Unica von Giuseppe Cambini, Pierre Pierlot, Joseph Touchemoulin, Joseph Boulogne Chevalier de Saint-Georges und gedruckte Unica von Chiesa, Lescot, arrangiert von Vanhecke und Nicolas Dalayrac,

ebenfalls arrangiert von Vanhecke. Verschiedene Aspekte einzelner Handschriften bzw. Gruppen von Handschriften, die in Belgien entstanden sind oder dort aufbewahrt werden, beschrieben die Aufsätze von Iain Fenlon (King's College, Cambridge) über *Brussels, Florence and Antonio Moro*, von Jeanice Brooks (University of Southampton) über *Manuscripts of Jean de Castro in The Parisian Library of Justinien Pense*, von Christine Ballman (ULB) über *Technique du chant au luth d'après le ms. Cavalcanti (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, II 275)*, von Victor Coelho (University of Calgary) über *The Reputation of Francesco da Milano (1497–1543) and the Ricercars in the "Cavalcanti Lute Book"*, von Lilian P. Pruett (North Carolina Central University, Durham) über *Sixteenth-Century Manuscripts in Brussels, Berlin and Vienna: Physical Evidence as Tool for Historic Reconstruction*, von Rudolf Rasch (Universität Utrecht) über *Were the Messias-Bull Manuscripts (London, British Library, Add 23623) written for the Duarte family?* und von Marie Cornaz (ULB) über *L'oratorio La Giuditta de Benedetto Marcello: découverte d'une source inconnue* sowie von Eugen Schreurs (Katholieke Universität, Löwen) über *Late 18th- and early 19th-Centuries Polyphonic Settings of Town Musicians's Music from Tongeren-Maastricht*.

Ljubljana, 3. bis 7. April 1995:

Internationales Symposium: Die Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc

von Helmut Loos, Chemnitz

Das Thema der 10. Slowenischen Musiktage war einem der wichtigsten Komponisten Sloweniens, Slavko Osterc (1895–1941), und seiner Zeit gewidmet. Neben einem umfangreichen musikalischen Programm bildete — wie es nun schon Tradition ist — ein diesmal allerdings besonders großes internationales Symposium einen Schwerpunkt des Festivals. Für den Spiritus Rector und wissenschaftlichen Leiter, Primož Kuret, wurde es zu einer Bestätigung des erworbenen Rangs einer wichtigen Veranstaltung als Forum musikwissenschaftlichen Austauschs zwischen Ost- und West-, Nord- und Südeuropa. Fast 40 Teilnehmer aus zwölf europäischen Staaten trugen eine Vielzahl musikhistorischer und analytischer Darstellungen vor, die das ohnehin schon so vielfältige Bild der Zwischenkriegszeit weiter erheblich anreichern. Der erste Tag war Slavko Osterc vorbehalten, den vor allem die einheimischen Kollegen (Andrej Rijavec, Primož Kuret, Ivan Klemenčič, Marijan Lipovšek und Pavel Šivic, dazu Vera und Jiří Vysloužil, Brünn, und Nial O'Loughlin, Loughborough) eingehend würdigten. Die labile Stimmungslage der Zeit zwischen Katastrophenerwartung (Vladimir Karbusický, Hamburg), strenger Polemik (Anna Maria Morazzoni, Mailand) und beißendem Spott (Hartmut Krones, Wien) kam ebenso zur Sprache wie besonders zeittypische Aspekte einzelner Persönlichkeiten und ihrer Werke: Alois Hába (Alois Pinos, Brünn), Paul Hindemith (Dieter Gutknecht, Köln, Diether de la Motte, Wien), Richard Strauss (Kjell Skyllstad, Oslo), Gian Francesco Malipiero (Luigi Pestalozza, Mailand), Kurt Weill (Robert Vilain, London), Rudi Stephan und Ernst Toch (Hermann Jung, Heidelberg). Spezifik und Breite der Musikgattungen Kirchenmusik (Helmut Loos, Chemnitz), Rundfunkmusik (Peter Andraschke, Freiburg), Oper (Sigrid Wiesmann, Wien), der literarisch-musikalischen Gattung „Friedenslied“ (Edelgard Spaude, Freiburg) wurden ebenso thematisiert, wie charakteristische Sprachwendungen und Topoi der Zeit wie „gesunde Kunst“ (Detlef Gojowy, Köln) oder „Musikstadt Wien“ (Cornelia Szabo-Knotik, Wien) hinterfragt wurden.

Ihre besondere Prägung erhielt die Tagung aber wieder durch Darstellungen regionaler Musikentwicklungen — verbindender Elemente und Eigentümlichkeiten — über Kroatien (Eva Sedak, Zagreb), Slowenien (Edo Škulj, Ljubljana, Manica Špendal, Maribor), die Slowakei (Jana Lengová, Nada Hrkova, Preßburg), Polen (Karol Bula, Kattowitz), Lettland (Janis Torgans, Riga), England

(Jeremy Dibble, London), über das Konzertleben von Brünn (Jitka Baigarová, Brünn) und über österreichische Musikpolitik (Anita Mayer-Hirzberger, Wien) sowie durch ausgewählte Beispiele des Musikschafterns in Irland (David Greer, Durham) und Dänemark (Niels Martin Jensen, Kopenhagen).

Neun Tagungsberichte aus Ljubljana liegen bereits vor, und mit dem Jubiläumsband stellen sie mehr dar als Berichte eines europäischen Wissenschaftsdiskurses: die wichtige Dokumentation allgemein wenig beachteter Teilbereiche der reichen europäischen Musikkultur

Darmstadt, 3. bis 8. April 1995:

49. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung

von Bernd Schabbing, Hamburg

Mit „Technik und Musik“ war die diesjährige Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung einem stetig an Interesse gewinnenden Thema gewidmet. Neben einem von international renommierten Referenten durchgeführten Tagungsprogramm boten auch die Konzerte eine Woche lang einen breit angelegten Einblick in die Thematik. Mit großem Sachverstand und einer umfassenden Kenntnis der Materie hatte Rudolf Frisius hier nicht nur die großen Werke der ersten Stunde der Elektronischen Musik, sondern auch die Weiterentwicklung der EM bis in die heutige Zeit berücksichtigt. So diente jedes Konzert nicht nur der Erweiterung der Kenntnisse, sondern auch dem Nachvollziehen der historischen Entwicklung beim Hören.

In den Seminaren wurden ebenfalls nicht nur die Ursprünge der elektronischen Musik, sondern auch deren Weiterentwicklung bis in die heutige Zeit behandelt. Vorträge und Seminare von Jean-Claude Risset und Gottfried Michael Koenig sowie Komponistengespräche mit Josef Anton Riedl und Tom Johnson (Gesprächsleiterin Helga de la Motte-Haber) schlossen die Lücke zwischen erzählter und erlebter Geschichte. Hierzu dienten auch die parallel laufenden Interpretationskurse und Workshops, bei denen unter anderem Markus Stockhausen und Ekkehard Jost als Leiter mitwirkten.

Die Seminarthemen boten vielfältige Möglichkeiten, sich die Wechselwirkung zwischen Technik und Musik an verschiedenen Untersuchungsgebieten bewußt zu machen. In seinem Seminar „50 Jahre Lautsprechermusik“ zeigte Frisius dieses Wechselverhältnis anhand einer chronologischen Entwicklung der elektronischen Musik auf. Elena Ungeheuer und Pascal Decroupet vertieften unter dem Thema „Technik und Ästhetik der elektronischen Musik“ an ausgewählten Beispielen die jeweiligen Bauprinzipien und Kompositionsweisen der einzelnen Werke sowie die technischen Einflüsse auf diese. Dabei kamen auch ästhetische Aspekte zur Diskussion, die etwa bei Karlheinz Stockhausen und Gottfried Michael Koenig in der Anfangszeit im Mittelpunkt standen.

Angefangen bei den Komponisten des Kölner Studios, die ursprünglich für den Rundfunk gedachte Klangerzeuger verwendeten, und der französischen *Musique concrète* bis hin zu vollständig elektronisch erzeugten Musikwerken der 90er Jahre zeigte sich während der Tagung der vielfältige Einfluß der Technik, besonders der Elektronik, auf die Musik unseres Jahrhunderts.

Stellte die Technik in den ersten Jahren der elektronischen Studios erstmals Geräte zur Erzeugung einer vollständig aus der bisherigen Kompositions- und Aufführungspraxis ausbrechenden Musik zur Verfügung, so wurden in der Folgezeit die Möglichkeiten dieser neuen Klangerzeuger zum Teil spektakulär erweitert. Hier war vor allem die Einführung des Computers ein zentraler Entwicklungsschritt. Dabei schufen sich die neuen Technologien auch in der Populärmusik ihre eigene, „Neue“ Musik, etwa Techno, wie Ansgar Jerrentrup in seinem Seminar zur aktuellen technikorientierten Populärmusik verdeutlichte.

Neben der Geschichte der elektronischen Musik war auch die praktische Anwendung der Geräte zur Musikerzeugung und -bearbeitung ein Thema der Arbeitstagung. Auch hier umfaßten Demonstrationen und Seminare sowohl die ersten Schritte als auch den aktuellen Stand der Technik. Heinz Schütz und Volker Müller demonstrierten die Arbeitsweise im Kölner Studio an den zum großen Teil noch authentischen Geräten, wogegen die Seminare von etwa Hugh Davies, Walter Derrer, Johannes Fritsch, Johannes Goebel, Thomas Kessler, Klaus Schöning und Alexander Schwan dem aktuellen Stand der Technik gewidmet waren.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium.
Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

In das Verzeichnis werden nur noch Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit dem Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht verzeichnet.

Nachtrag Wintersemester 1994/95

Detmold/Paderborn. Dr. Gerhard Splitt: Die späten Opern von Richard Strauss (ab Intermezzo) (mit Ü) — Haupt-S: Musiktheater in Deutschland zwischen 1918 und 1933 — Pros: Einführung in die Musikästhetik Hegels und Schopenhauers.

Freiburg i. Brsg. Prof. Dr. Ulrich Konrad: Die Musik des Altertums und des Mittelalters (bis 1300).

Hamburg. Dr. Wulf Konold: S: Das Musiktheater des Kurt Weill.

Hannover. Dr. Wulf Konold: S: Henzes Musiktheater (4, 14-tgl.).

Nachtrag Sommersemester 1995

Augsburg. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Übungen zur Editionstechnik: Georg Rhaw, Opus decem Missarum.

Dresden. Dr. Eckhard Roch: S: Geburt der romantischen Dichtung aus dem Geist der Musik.

Freiburg i. Brsg. Dr. Gabriele Busch-Salmen. Pros: Einführung in die Musikikonographie.

Greifswald. Dr. Peter Tenhaef: Einfachheit als Ideal in der Musikgeschichte — Lektürekurs: Der Musikstreit im deutschen Spätbarock — S: Musikhistorische Bestimmungsübungen — S: Die Krise der Musik um 1910.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Italienische Musik vor und nach 1600 (mit Haupt-S) — Haupt-S: Hindemiths Bühnenwerke — Magistranden/Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Günter Fleischhauer). □ Prof. Dr. Günter Fleischhauer: Musik der Antike. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Einführung in die Musiksoziologie. □ Priv.-Doz. Dr. Thomas Schinköth: Grundzüge der Musikästhetik. □ Doz. Gerd Domhardt: Neue Musik des 20. Jahrhunderts. Polyphonie heute — Haupt-S: Meisterwerke der Neuen Musik — analytisch dargestellt. □ Dr. Siegfried Flesch. Haupt-S: Einführung in die Editionstechnik. □ Dr. Kathrin Eberl. Musikgeschichte im Überblick II/2 (mit Pros). □ Dr. Undine Wagner: Musikgeschichte im Überblick I/2. □ Achim Heidenreich: Pros: Notationskunde I — Pros: Lektüre französischer Quellentexte.

Hamburg. Dr. Wulf Konold. S: HENZES Opern und Ballette.

Hannover. Dr. Wulf Konold. S: Die Opern Paul Hindemiths (4, 14-tgl.).

Kiel. Dr. Werner Loll. S: Einführung in die Musikalische Analyse.

Koblenz/Landau. Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte II: Die Musik des 17. Jahrhunderts — Pros: Theoretikerlektüre: F. W. Marburg, „Abhandlung von der Fuge“ — S: Ludwig van Beethovens Symphonien. □ Akad. Dir. Peter Imo: S: Undine, Melusine, Nixe, Loreley und andere Wassergeister — Ü Instrumentenkunde.

Köln. Michael Arntz M. A. Ü: Forschungsprojekt Die Danziger Affaire 1907 □ Dr. Norbert Bolin Pros: Die Opern Mozarts — Ü: Kursorische Lektüre: J. J. Quantz, Versuch einer Anleitung die Flöte traversière zu spielen — Ü: Einführung in die Werkanalyse. □ Prof. Dr. Jobst P. Fricke Haupt-S Das Schaffen von Karlheinz Stockhausen und die Entwicklungsphasen elektronischer Musik (gem. mit Dr. André Ruschkowski). □ Christoph Louven M. A. Ü: Akustisches Praktikum. □ Dr. André Ruschkowski. Geschichte und Ästhetik elektronischer Musik und ihre Rolle in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts — Ü: Analoge und digitale Klangsynthese (Computer und Synthesizer), MIDI- und Sampling-Technik, Einführung und Anwendung. □ Peer Sitter: Neue Medien und Technologien in der Musik. □ Dr. Raimund Vogels: Literatur zur Musik Westafrikas — Ü: Lauteninstrumente in Afrika und Asien.

Wintersemester 1995/96

Augsburg. Lehrbeauftr. Dr. Friedhelm Brusniak S: Methoden musikalischer Werkanalyse und Werkkritik. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Das Klavierwerk von Johann Sebastian Bach und seine Voraussetzungen — Haupt-S: Die Sonatenhauptsatzform in Theorie und Praxis (3) — Pros: Mehrstimmige Musik bis 1600 (Analyse) — Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1). □ Lehrbeauftr. Dr. Bernd Edelman: Ü: Historische Satzlehre Kontrapunkt I (Palestrina). □ Lehrbeauftr. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftr. Irina Paladi M. A. Pros: Russische Klaviermusik der frühen Moderne. □ Dr. Erich Tremmel: S: Sackpfeifen und Sackpfeifenmusik — Ü: Musikpaläographie I: Weiße Mensuralnotation.

Bamberg. Prof. Dr. Marianne Bröcker: Einführung in die russische Volksmusik — S: Volksmusikforschung seit Heider (Quellenstudium, Feldforschung, Exkursion) — S: Bayerische Volkstanzformen der Gegenwart — Ü: Überlieferte Tänze und heutige Tanzformen — S: Kolloquium. □ Prof. Dr. Martin Zenck. Glenn Gould. Von Orlando Gibbons bis Pierre Boulez (Musikgeschichte im Überblick mit Glenn Gould) — Pflichtveranstaltung „Musikgeschichte im Überblick“ — Pros: Mozarts Klaviersonaten (Interpretationsanalyse der Aufnahme Glenn Goulds) — Die Gattungen der Oper und des Musiktheaters im 20. Jahrhundert — S/Haupt-S: Luigi Nono (Analyse ausgewählter Werke von „Variazioni Canoniche“ (1950) bis zum „Prometeo“ (1990).

Basel. Musikgeschichte. Prof. Dr. Wulf Arlt: Musik und Text. Grundfragen der Analyse und Wertung ein- und mehrstimmiger Musik des Mittelalters — Grund-S: Übungen zum Lied der Goethezeit — Paläographie der Musik I: Die mittelalterliche Einstimmigkeit und ihre Aufzeichnung — Haupt-S: Musikalische Textkritik — AG zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte (nach Vereinbarung) — Ü: Saturnalien, Klerikerfeste und „fête des fous“ (gem. mit Prof. Dr. Fritz Graf und Prof. Dr. Achatz von Müller). □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Die zweite Wiener Schule: Schönberg, Berg und Webern — Grund-S: Purcell und der englische Barock — Haupt-S: Streichquartette von Haydn und Mozart — Ü: Analyse von atonaler und Zwölftonmusik. □ Prof. Dr. Max Haas: Zur Geschichte der Modalität. Überlegungen zur Geschichte der musikalischen Ordnungen von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert (mit Ü) — Ü: Musik und Massenmedien. Ein Problem der Musikgeschichte im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Orlando di Lasso, Leben und Werk (mit Ü). □ Dr. Dominique Müller: Historische Satzlehre IV: Einführung in die Grundlagen des Satzes und in die Formprobleme der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Lic. phil. Martin Kirnbauer: Intavolare — Tabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihre Instrumente. □ Lic. phil. Heidy Zimmermann: Thomas-Mann-Lektüre: Doktor Faustus.

Ethnomuskologie. Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Aktuelle Fragen der Ethnomuskologie am Beispiel Niger (14-tgl.) — Ü zur Vorlesung (14-tgl.).

Bayreuth. Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Von der antiken Musiktheorie zur Mehrstimmigkeit des Spätmittelalters — Haupt-S/S: Claudio Monteverdi: Vom Madrigal zur Oper — S: Kolloquium für Examenskandidaten — Pros: Kammermusik von Franz Schubert. □ Dr. Hans-Joachim Bauer: Pros: Richard Wagner: Leben und Werk. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Orchestermusik zwischen den Weltkriegen.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Verdis Opern — S: Die Meistersinger von Nürnberg. □ Prof. Dr. Susanne Vill. Epochen europäischer Theatergeschichte I — Pros: Einführung in die Theaterwissenschaft — S: Workshop-Aufführung: A Chorus Line. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert. □ Stephan Jöris: Pros: Bild—Sprache—Musik. Das Zusammenwirken der Darstellungsebenen in Oper und Film. □ Marion Linhardt M. A.: Pros: Frauenbilder im Drama der Jahrhundertwende. □ Dr. Mathias Spohr: Pros: Das Melodram im 18. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Texte zur Ästhetik der Oper □ Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Opernfilm/Verfilmte Oper. Zur Musiktheaterrezeption in visuellen Medien. □ Vladimir Zvara M. A.: Die Opern Bedrich Smetanas. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Hans-Joachim Bauer, Dr. Rainer Franke, Marion Linhardt M. A., Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Mathias Spohr, Dr. Thomas Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar. Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Zur Geschichte der Musikwissenschaft — Haupt-S: Neue Musik und fremde Kulturen (gem. mit Prof. Dr. Josef Kuckert) — Ober- und Doktoranden-S: U- und E-Musik als Gegensatz. □ Prof. Dr. Tibor Kneif: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Claudio Monteverdi und die italienische Oper des Seicento — Haupt-S: Claudio Monteverdi: „L'incoronazione di Poppea“ — Haupt-S: Rigoletto inszenieren — von der Partitur zum Regiebuch — Ober- und Doktoranden-S: Wissenschaftliche Neuerscheinungen und laufende Forschungsprojekte. □ Prof. Dr. Rudolf Stephan: Absolute Tonkunst. □ Dr. Bodo Bischoff: Pros: Einführung in Methoden der musikalischen Analyse. □ Christa Brüstle M. A.: Pros. Komponisten und Kontrapunkt im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Michael Maier: Pros: Jacobus von Lüttich, *speculum musicae* — Pros: Frédéric Chopin. □ Dr. Susanne Oschmann: Pros: Zur Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert — Pros: Quellentexte zur Musikinstrumentenkunde. □ Dr. Michael Wittmann: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: die Sinfonie im 18. Jahrhundert — Pros: Claude Debussy.

Institut für Musikwissenschaft. Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. Josef Kuckert: Volksmusik und Stammesmusik in Indien — Haupt-S: Das europäische Volkslied — Pros: Schrifttum zur Musik Südost-Asiens — Haupt-S: Neue Musik und fremde Kulturen (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Riethmüller). □ Priv.-Doz. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann. Musikästhetik in schriftlosen Kulturen (4, 14-tgl.). □ Dr. Gerd Grupe: Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft — GK. Einführung in die musikalische Akustik. □ N. N.: GK. Transkription II.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. Hermann Danuser: Klassik und Klassizismus in der Musikgeschichte — Haupt-S: Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts — Pros: Da Ponte/Mozarts „Le nozze di Figaro“ Libretto und Komposition — Koll. Musik und Mythos. □ Hermann Gottschewski. Pros: Musikgeschichte Japans seit 1853 — Ü: Aspekte des Historismus im 19. Jahrhundert (Lektüre-Ü). □ Dr. Helmut Hell. Ü: Übungen zur Hermeneutik. Interpretationsversuche an Originalquellen. □ Dr. Brigitte Kruse: Haupt-S: Werkanalyse — Pros: Einführung in die Liedanalyse: Franz Schubert „Die Winterreise“ □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: „Sonata forms“ Zur Gattungsgeschichte einer musikalischen Norm — Pros: Computeranwendungen in der Musikanalyse — multimediale Erweiterung oder kunstfeindliche Eindimensionalität. □ Andreas Meyer: Pros: Musikalische Lyrik bei Schönberg und Webern um 1900. □ Tobias Plebuch: Pros: Zwölf Etüden für Anfänger in der Musikwissenschaft. □ Dr. Bernhard Powileit: Pros: Jacobus von Lüttichs „*Speculum musicae*“ — Pros: Einführung in die *Ars antiqua*. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Grundriß einer Geschichte der Orchestration, Teil I — Einführung in die Musiktheaterdramaturgie — Haupt-S: Deutsche Romantische Oper — Pros: Niederländische Messe im 15. Jahrhundert.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Prof. Dr. Christian Kaden: Sozialgeschichte mittelalterlicher Musik — Haupt-S: Musiksemiotik — Pros: Methoden der empirischen Sozialforschung in der Musikwissenschaft — Forschungs-S: Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Soziale Profile musikalischer Stadtkulturen der westeuropäischen Renaissance — Pros: Die Opernfehen des 18. Jahrhunderts in musikanthropologischer Sicht.

Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Planung, Durchführung und Auswertung musikpsychologischer Experimente. — Haupt-S: Musiktheorie — Akustik —

Musikpsychologie: Wechselwirkungen im 18. und 20. Jahrhundert — Pros: Das Tempo in der Musik — Ü Analyse empirisch gewonnener Daten in der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumentenkunde I — Haupt-S: Musikurteilsforschung — Ü Informatik für Geisteswissenschaftler (Datenbankarbeit) — Ü Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Veronika Schmidt Tutorium II zum Haupt-S. Musikkritik (Prof. Dr. Auhagen). □ Prof. Dr. Jürgen Elsner: Einführung in die Musikethnologie I — Die arabischen Musiktraktate des Mittelalters — Haupt-S: Musikkulturen in Zentral- und Ostafrika — Forschungs-S: Musikethnologie — Pros: Al-Kindis Traktat „Über die Komposition der Melodien“ — Ü: Musikethnologische Transkription. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Analysen der persischen klassischen Musik — Pros: Symbolik musikalischer Strukturen im mittleren Orient.

Populäre Musik Prof. Dr. Peter Wicke: Musik als Industrie — Populäre Musik im theoretischen Diskurs — Haupt-S: Populäre Musik in der Analyse — Pros: Theorie und Methode der Popmusikforschung. □ Dr. Monika Bloss: Pros: „You Don't Own Me“; Frauen in Pop und Rock. □ Dr. Thomas Meyer: Pros: Politik und Rockmusik; vom Rock'n Roll bis „Rechtsrock“

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Christian Martin Schmidt Charles E. Ives — Haupt-S Bach. Kunst der Fuge — Pros: Lektüre: Erwin Ratz „Formenlehre“ □ Prof. Dr. Helga de la Motte Forschungsfreisemester □ Dr. Janina Klassen: Pros: Musik im Barock — Pros: Heinrich Schütz. □ Dr. Reinhard Kopiez. Haupt-S: Interpretationsforschung — Pros: Mittel und Methoden musikalischer Analyse im 20. Jahrhundert. □ Dr. Clemens Goldberg: S: Rhetorik und Charakter bei François Couperin.

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8. Musikerziehung/Musikwissenschaft. Prof. Dr. Elmar Budde: Haupt-S: Alban Bergs Oper *Wozzeck*. □ Prof. Dr. Wolfgang Burde: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Musik im Mittelalter und Renaissance (gem. mit Prof. Dr. Peter Rummenhöller) — Pros: Die Musik Max Regers — Haupt-S: Aspekte einer regionalen Musikgeschichte Berlins — Koll: Hegels Musikästhetik. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Haupt-S: Geschichte der Variation — Haupt-S Die Klaviere des 18. Jahrhunderts. Kielklaviere, Clavichorde, Hammerklaviere — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musik der Gong-Kulturen in Südostasien (Indonesien, Birma, Thailand, Philippinen). □ Doz. Martin Supper: Pros: Elektroakustische Musik. Eine Einführung. □ Wiss. Mitarb. Susanne Fontaine: Pros: Einführungskurs Musikdidaktik/Musikwissenschaft (gem. mit Chr. Richter) — Pros: Über die Einheit des Künstlertums: Ferruccio Busoni als Pianist, Komponist und Autor □ Christian Thorau: Pros: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ □ Lehrbeauftragt Dr. Beatrix Borchard: Pros: Musik und Liebe: Clara und Robert Schumann. □ Lehrbeauftragt Dr. Gottfried Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister □ Lehrbeauftragt Dr. Ellinore Fladt: Pros: Schütz und Bach: Einführung in Grundprinzipien barocker Musik. □ Lehrbeauftragt. Werner Grünzweig: Pros: Strömungen des Jazz nach 1945. □ Heinz von Loesch: Pros: Höranalyse und Formenlehre I. □ Chistine Wassermann Beiraõ: Pros: Anton Weberns Lieder.

Fachbereich 7 Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick Dinslage: Monteverdi und die venezianische Renaissance. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Zwölftontechnik — geschichtliche Prämissen und kompositorische Prinzipien. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Forschungsfreisemester □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Theorie der musikalischen Form IV: Musikalische Syntax im musiktheoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Heinrich Poos: Studien zu Wagners Ring-Tetralogie.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Geschichte der Klaviersonate I. Von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts — Pros: Johann Sebastian Bachs „h-moll-Messe“ — S: Musiktheater in der Schweiz, 1900—1950: Organisation, Repertoire, Rezeption — Kolloquium (nach Vereinbarung). □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Ein Komponist der Renaissance: Orlando di Lasso — S: Variationen. Bach, Goldberg, Beethoven, Diabelli, Schumann, Abegg — Ü: Zur frühbarocken Aufführungspraxis: Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III (nach Vereinbarung). □ Dr. Hanspeter Renggli: Pros: „Poetisierung der Welt“ Schumanns „Liederkreis“ op. 39 nach Gedichten von Eichendorff — Musikgeschichte I. □ Dr. Thomas Schacher: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Musikgeschichte III. □ Prof. Dr. Walther Dürr: Ü (für Studierende aller Semester) Schuberts Lieder: Von der Edition zur Analyse (Blockveranstaltung). □ Prof. Dr. Volker Kalisch: Ü (für Studierende aller Semester): Einführung in die Musiksoziologie (Blockveranstaltung). □ Prof. Dr. Andreas Kotte: S: Die russische Theateravantgarde der 20er Jahre.

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: Geschichte und Entwicklung der Holzblasinstrumente — Pros: Der Tanz mit der Trommel — Pros: Paul Hindemith — Haupt-S: Die Musik für Klavier zu vier Händen. □ Prof. Dr. Werner Breig: Geschichte der Musik II: Renaissance und Barock — Pros: Die „Geistliche

Chormusik“ von Heinrich Schütz — Haupt-S: Das Problem der Epochengliederung in der Musikgeschichtsschreibung. □ Dr. Dörte Schmidt: Pros: Carl Dahlhaus: „Idee der absoluten Musik“ — Pros: Die Chorsymphonie im 19. Jahrhundert. □ Doz. Dr. Michael Walter: Gaetano Donizetti und die europäische Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Pros: Der Wandel instrumentalmusikalischer Formen ca. 1720—1780 — Haupt-S: Die Opern Donizettis — Koll. Die Musik des 15. Jahrhunderts. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Die Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch.

Bonn. Dr. Reinhold Dusella: Pros: Carl Loewe als Komponist von Balladen und Oratorien — Pros: minimal music. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Musik im 20. Jahrhundert II. Vokalmusik nach 1945 — Ober-S: Projekt „Tanzwissenschaft“ — Doktorandenseminar: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft. □ AMD Walter Mik: Pros: Motetten der Bachfamilie. Analyse ausgewählter Beispiele. □ Dr. Susanne Rode-Breymann: Pros: Operngeschichte exemplarisch. Das beginnende 18. Jahrhundert — Pros: Geschichte des Streichquartetts im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte III — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Haupt-S: Musik und Sprache: das italienische Madrigal — Doktorandenseminar.

Bremen. Prof. Dr. Günter Kleinen: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Eva Rieger: S: Geschichte der Filmmusik — S: Strawinsky und Schönberg — S: Spätbarock und Klassik. □ Raphael Koch: S: Kritik und Realisation elektro-akustischer Kunst. □ Ostendorf: S: Musiktheater: Don Giovanni.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte III — S: Giacomo Puccini — Pros: W. A. Mozart: Zauberflöte (gem. mit Prof. Neidlinger) — Ü: Lektürekurs: Ciconia. Nova Musica. □ Prof. Dr. Arno Forchert: S: Beethovens Streichquartette. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Forschungsfreiemester □ N.N.: Geschichte der Messe bis 1600 — S: Intertextualität als Forschungsthema — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. habil. Walter Werbeck: J. S. Bachs Orgelmusik. □ Joachim Steinheuer: Pros: The New York School of Music: Cage, Feldman, Brown, Wolff — Ü: Quellen zur Verzierungspraxis im 16. und 17. Jahrhundert. □ Matthias Schäfers: Ü: Historischer Tonsatz 17. Jahrhundert. □ Andrea Schwager: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaßspiels. □ Heinz-Jürgen Winkler: Ü: Historischer Tonsatz: 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gerhard Allroggen/Prof. Dr. Arno Forchert/Prof. Dr. S. Leopold/N.N.: Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Formenlehre mit Analyse-Übungen — Die Musik der nationalen Schulen □ Prof. Dr. Martin Geck: Einführung in die Musikgeschichte (mit S) — Musikgeschichte als Ideengeschichte: Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy (mit S) — S: Bachs Konzertschaffen — Ober-S: Zur Ästhetik des Sonatensatzes. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Musiktheoretisches Repetitorium — S: Olivier Messiaen. Technik seiner musikalischen Sprache — S: Motetten der Renaissance (mit dem Schwerpunkt auf englischer Chormusik) — S: Komponistinnen im 20. Jahrhundert. □ Dr. Wilfried Raschke: Ü: Vokal- und Instrumentalmusik der Renaissance — S: Jazz, total vokal — Chormusik im Jazz — S: Aktuelle Strömungen in der Rockmusik. □ Dr. Ulrich Taday: S: Friedrich Nietzsche: Hat man bemerkt — das man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird?

Dresden. Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Goethe und die Musik — Haupt-S: Grundlagen und Methoden der Editionspraxis — Pros: Entwicklungslinien der Sinfonie im 19. Jahrhundert — Ü: Einführung in musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze: J. S. Bachs weltliche Kantaten. □ Dr. Gerhard Poppe: Musikgeschichte im Überblick I: Europäische Musik bis etwa 1700 — Ü: Musikanalyse I □ Dr. Bernhard Gröbler: Einführung in den Gregorianischen Choral (mit prakt. Übungen). □ Dr. Horst Hodick: Ü: Einführung in die Akustik — Ü: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Dipl.-Musikwiss. Beate Schröder-Nauenburg: Verfemte Komponisten im Nationalsozialismus. □ Dipl.-Päd. Hendrik Starfinger: Einführung in die Musikpsychologie. □ KMD Michael-Christfried Winkler: J. S. Bachs Johannes-Passion.

Düsseldorf. *Heinrich-Heine-Universität.* Priv.-Doz. Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Kulturgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert.

Düsseldorf. *Robert-Schumann-Hochschule.* Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Mittel-S: Psalmenvorlesungen. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Unter-S: Nationale Symbole in der Musik (des 19. und 20. Jahrhunderts) — Mittel-S: Die Sinfonie in gattungsgeschichtlicher Perspektive — Ober-S: Die Musik des

14. Jahrhunderts: Ars nova — Haupt-S: Lektüre: Was ist Musik? — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Unter-S: Mozarts Meisteropern — Mittel-S: Musikfigurenlehre — Ober-S: Einführung in die Geschichte der Musikbewertung — Haupt-S: Cursorische Lektüre zur Geschichte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: Mittel-S: Musik nach 1960 zwischen Religion und Politik. □ Dr. Jan Reichow: Musikethnologie. □ Dr. Johannes Schwermer: Unter-S: Musik der Klassik — Mittel-S: Musik und Werbung. □ Dr. Sander Wilkens: Unter-S: Musikgeschichte des Barocks unter besonderer Berücksichtigung der Musik J. S. Bachs — Mittel-S: Fragen der musikalischen Aufführungspraxis und des Vortrags.

Eichstätt. Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Musik der Renaissance (1400—1600) — S: Ordnung und Abbild Motetten und Madrigale im 16. Jahrhundert — Carmina Burana im Mittelalter und Neuzeit — Ü: Ausgewählte Texte zur Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Musiksoziologie.

Erlangen-Nürnberg. Dr. Andreas Haug: Mittel-S: Liturgie und Musik im Kontext monastischer Reform: Cluny, Hirsau, Melk, Bursfelde (gem. mit Dr. F. Heinzer) — Mittel-S: Leo Treitler und die Folgen Schriftlose und schriftliche Musiktraditionen im Frühmittelalter □ Prof. Dr. Fritz Reckow: Musikgeschichte im absolutistischen Frankreich II (Die Ära Ludwigs XIV.) — Haupt-S: Musiktheorie, Musiklehre und Musik im Kontext der Artes liberales — Pros: Einführung in die Musikästhetik. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Solistische Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Gustav Mahler — Haupt-S: Analyse ausgewählter Klavierwerke von Robert Schumann — Pros: Texte zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte III — Die Musik des 18. Jahrhunderts (Musikgesch. V) — Mittel-S: Musik der siebziger Jahre — S: Ausgewählte Themen zur Musik nach 1945 — Koll. Magistranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. Fritz Reckow/Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt/Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen.

Frankfurt. Prof. Dr. Winfried Kirsch: Die Sinfonien Anton Bruckners — Pros: Übungen im Musikhören — Haupt-S: Die großen Vokalwerke Anton Bruckners — Koll. Oberseminar für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Geschichte des Streichquartetts — Haupt-S: Franz Schuberts Kammermusik. □ N.N.: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Ulrike Kienzle M. A.: S: Musikästhetische Texte des späteren 18. Jahrhunderts. Quellenlektüre (3). □ Lehrbeauftr. Dr. Eric Fiedler: Pros: Weiße Mensuralnotation. □ Lehrbeauftr. Dr. Reiner Heyink: S: Händel in London. □ Lehrbeauftr. Dr. Wolfgang Krebs: S: Die Evangelien- und Psalmkomposition des 16. Jahrhunderts: Text-Vertonung und Musikalische Rhetorik. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. Heinrich Poos: Haupt-S: Bachs Wohltemperiertes Klavier — Haupt-S: Was heißt musikalisches Lesen? Zur Perzeption und Apperzeption musikalischer Texte.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Herbert Schneider: Das französische Musiktheater von 1581 bis zu den Anfängen der Grand Opéra — Pros: Das Konzert bis zur Klassik — S: Musiktheoretische und ästhetische Texte des 18. Jahrhunderts — Kolloquium für Doktoranden. □ Prof. Dr. Peter Ackermann: Vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis 1600 — Pros: Zur Methodik der Analyse älterer Musik — S: Jacques Offenbach — Kolloquium für Doktoranden. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. Peter Cahn: S: Streichquartette von Schubert — Kolloquium für Doktoranden. □ Lehrbeauftr. Dr. Susanne Großmann-Vendrey: Pros: Programmmusik. □ Lehrbeauftr. Dr. Eric Fiedler: S: Madrigal im 16. Jahrhundert. □ Dr. Andreas Odenkirchen: Pros: Antonín Dvořák. □ Dr. Dieter Winzer: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (IGP). □ Lehrbeauftr. Rainer Bayreuther: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (SM).

Freiburg i. Brsg. Dr. Markus Bandur: Pros: Übergang, Umbruch, Ablösung oder Wandel. Die Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts (gem. mit Dr. Albrecht von Massow). □ Dr. Michael Beiche: Pros: Philippe des Vitry, „Ars Nova“ □ Prof. Dr. Christian Berger: Hector Berlioz und die französische Romantik — Haupt-S: Die Motette des 13./14. Jahrhunderts — Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Konrad Küster) — Ü: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation (mit Tutorat). □ Priv.-Doz. Dr. Christoph von Blumröder: Haupt-S: Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Gabriele Busch-Salmen: Pros: Musiktraktate des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Sabine Ehrmann-Herfort: Pros: Totentanz. □ Nils Grosch M. A.: Pros: Patriotismus und Nationalchauvinismus: Zu politischem Gehalt und Bewertung der Musik C. M. von Webers. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Mozart als Opernkomponist — Pros: Mendelssohns Reise von 1830/32: Werke und Briefe — Haupt-S: Madrigal um 1550/1600. □ N.N.: Pros: Britische Orchestermusik des 20. Jahrhunderts. □ Matthias Thiemel M. A.: Pros: Boris

Assafjew, „Die musikalische Form als Prozeß“ □ Matthias Wiegandt M. A.: Pros: Gattungsgeschichte — Das Klavierquintett. □ Christina Zech M. A. Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten.

Fribourg i. Ue. Prof. Dr Luigi F. Tagliavini: Le madrigal au XVIe siècle — Madrigal et style monodique — Pros: Analyse de compositions profanes du XVIe siècle — S: Bearbeitung, „Parodie“ und Intavolierung im XVI. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Jean-Jacques Eigeldinger: Aspects de la musique romantique de piano.

Gießen. Prof. Dr Peter Andraschke Musik nach 1950 — Pros Einführung in die historische Musikwissenschaft — Pros/S: Igor Strawinski — S. Anton Bruckner □ Wiss. Mitarb. Ulrich D. Einbrodt: Pros Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz und Populärmusik — Pros/S: Theorie und Praxis der Tonstudioteknik — S Stilporträts des zeitgenössischen Jazz in Europa — K Musikwissenschaftliches Kolloquium für Magister, Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Einführung in die Musikpsychologie — Pros/S: Charles Ives und die amerikanische Musik seiner Zeit — Pros/S Szenische Funktionen von Musik — S: Das Experiment in der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Winfried Pape: S: Psychologische und pädagogische Aspekte des instrumentalen Lernens und Übens — S: Analyse neuerer Musikschulbücher — S/Koll. Musikpädagogisches Seminar — Ü: Experimentelles Musikmachen. □ Doz. Dr. Thomas Phleps: S: „Musikerziehung“ im nationalsozialistischen Deutschland II — Pros: Ältere und neueste Popmusik in der Schule — S: Musik — Verstehen — Musikverstehen —S/Koll. Musikpädagogisches Seminar/Kolloquium.

Göttingen. Prof. Dr Rudolf Brandl Einführung in die chinesische Oper — Pros Musikethnologische Analyse — Ü Videobeispiele zur chinesischen Oper — Haupt-S: Musiktheorie und Kosmologie. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert (1) — Pros. Einführung in die Historische Musikwissenschaft — Haupt-S: Programmmusik (3) — Doktorandenkolloquium. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü Notationskunde I (Lauten- und Orgeltabulaturen) — Pros. Protestantische Kirchenmusik nach 1750. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Ausgewählte Aspekte der Musik Indiens. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Haupt-S: Orchesterwerke Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Die Musik des Impressionismus und der frühen Moderne — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü Tonalität — Atonalität — Dodekaphonik. Zur Entstehung der Zwölftonmusik. □ Dr. Manfred Bartmann: Ü Zur perzeptiven Interpretation von Schallbildern. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Doktorandenkolloquium □ Prof. Dr. Ursula Günther: AG Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft — Musikhistorisches Seminar — Kolloquium für Dissertanten. □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte I: Mittelalter/Renaissance — Übungen an Tonbeispielen (1) — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. Werner Jauk: Systematisch-musikwissenschaftliches Pros: Methodik I — Systematisch-musikwissenschaftliches S: Methodik II. □ Lehrbeauftragter Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologisches Pros: Musikalische Strukturanalyse — Musikethnologisches S: Gesangsformen. □ Dr. Ingrid Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Lehrbeauftragter Mag. Dieter Zenz: Einführung in die musikalische Analyse (1). □ Dr. Margareta Saary: Das Kunstwerk im Dienst medialer Suggestion.

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Die Musik von Miles Davis im Umfeld des modernen Jazz — Seminar aus Jazz- und Populärmusik. □ Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Božić und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr) — Musiksoziologie II. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie I (Musik und Recht) — Musikethnologie I (Volksmusik in Südosteuropa) — Nationale Blasmusikentwicklungen in Europa (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla). □ Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in Grundfragen der Aufführungspraxis I (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann). □ MMag. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos. □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Erzherzog Johann (1782—1859) und die Volkskultur seiner Zeit. □ VL Mag. Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas. □ Prof. Dipl.-Ing. Heinz Hönig/Prof. Dr. Franz Kerschbaumer/Prof. Dr. Otto Kolleritsch (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Božić und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr): Dissertanten- und Magistranden-Seminar □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla und Ass. Dr. Ottfried Hafner) Dissertanten- und Magistranden-Seminar. □ Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistranden-Seminar.

Greifswald. Dr Lutz Winkler Einführung in die Musikwissenschaft und Musikgeschichte von den Anfängen der Musik bis zu den frühen Musikkulturen Chinas, Griechenlands und Roms — Musikgeschichte im Überblick Renaissance — Musikalische Volkskunde (1) — S. Zur Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes im 19. Jahrhundert (3) — S. Zur Sinfonik Gustav Mahlers (3). □ Ekkehard Ochs Musikgeschichte im Überblick. Barock, Klassik — Die Klaviersonate in der Klassik. Haydn, Mozart, Beethoven (3). □ Dr Peter Tenhaef Franz Schuberts Musikweltbild in seinen Liedern — S. Heinrich Schütz als *musicus poeticus* — S. Musikhistorische Bestimmungsübung — S. Romantische Musikästhetik, Lektürekurs. □ Dr Sigrid Palm Instrumentenkunde, Teil I (1) — Instrumentenkunde, Teil II (1) — Formenlehre □ Bernd Fröde S. Ausgewählte Aspekte der Populärmusik. □ Dr Christa Nauck-Börner S. Einführung in die Musikpsychologie.

Halle. Prof. Dr Wolfgang Ruf Musik des Mittelalters (mit Haupt-S) — Pros. Einführung in die Musikwissenschaft — Magistranden/Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Günter Fleischhauer). □ Dr Kathrin Eberl Musikgeschichte im Überblick II/1 — Pros. Einführung in die Musikanalyse. □ Achim Heidenreich Pros. Notationskunde II — Pros. Reihenkompositionen als Paradigma der Moderne.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr Wolfgang Dömling Musik und Text (1) — Haupt-S. Lieder auf Gedichte von Goethe und Heine — S. Einführung in die Historische Musikwissenschaft — S. Schreiben über Musik (1) — S. Seminar für Examenskandidaten (1). □ Priv.-Doz. Dr Reinhard Flender S. *musica sacra*, II. □ Prof. Dr Constantin Floros Haupt-S. György Ligeti (3) — S. Seminar für Doktoranden und Magistranden. □ Dr Wulf Konold S. Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“ Grundfragen der romantischen Oper □ Prof. Dr Hans Joachim Marx Haupt-S. Geschichte der Passions-Vertonungen bis Bach — S. Die Petersburger Musikhandschriften — Opern des 18./19. Jahrhunderts (zusammen mit der Staatsbibliothek) — S. Kolloquium für Examenskandidaten (1) — Ü. Notationskunde III. Mensuralnotation 1430–1600. □ Prof. Dr Peter Petersen Pros. Geschichte des Streichquartetts — S. Theorie der Rhythmik und Metrik — S. Seminar für Doktoranden und Magistranden — Ü. Werkanalyse I. □ Priv.-Doz. Dr Dorothea Redepenning. Ü. Lektüreübung Richard Wagners Operschriften.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Helmut Rösing Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — Pros. Verhaltensrituale beim Musikhören (3) — S. Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft — Ü. Aufgabengebiete der Musikpsychologie. □ Prof. Dr Albrecht Schneider Haupt-S. Instrumentalakustik für Fortgeschrittene (3) (gem. mit Prof. Dr. Andreas Beurmann) — Pros. Musik und Recht Urheber- und Medienrecht der Musik (3) — S. Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft — Ü. Einführung in die europäische Musikethnologie □ Dr. Uwe Seifert Haupt-S. Musikalische Informatik, III — Pros. Texte zur Musiktheorie.

Hannover. Dr Klaus-Ernst Behne Psychoakustische Grundlagen der Musik (1) (gem. mit Dr Johannes Barkowsky) — Pros. Psychologie des Musikerlebens — Haupt-S. Musikalische Jugendkulturen — Koll. Aktuelle musikpsychologische Forschung (gem. mit Dr Johannes Barkowsky) □ Prof. Dr Arnfried Edler Theorie und Praxis der Musik des Mittelalters — Grund-S. Musikdenken, Musiklernen, Musikmachen im Mittelalter — Haupt-S. Musiktheater der 1920er Jahre — Lektürekurs: Beethoven und Schönberg aus der Perspektive Adornos. □ Prof. Dr Renate Groth Forschungsfreisemester □ Rebecca Grotjahn Musikgeschichte im Überblick (1) — Übung zur Musikgeschichte (1) — Ü. Formenlehre. □ Prof. Dr Ellen Hickmann Das Fremde im Eigenen. Zur Geschichte der Exotik in europäischer Musik — Tutorium zur Einführung in die Musikethnologie — Europäische Musikprovinzen — Weltmusik und zeitgenössische Komponisten (gem. mit Prof. Reinhard Febel) — Kolloquium im Aufbaustudiengang. □ Prof. Dr Günter Katzenberger Einführung Die Sonate im 18. Jahrhundert — Haupt-S. Die Ausprägung der Instrumentalgattungen in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts — Literaturkunde Orchestermusik bis zur Wiener Klassik — Examenskolloquium Ausgewählte Themen aus der neueren Musikgeschichte. □ Dr Wulf Konold S. Das Musiktheater des Kurt Weill (4, 14-tgl.) □ Dr Joachim Kremer Ü. Schwarze und weiße Mensuralnotation — S. Streichensemblemusik im 17. Jahrhundert — S. Johann Sebastian Bach. □ Prof. Dr Peter Schnaus S. Zur Programmmusik im 19. Jahrhundert — S. Johann Sebastian Bach und die evangelische Kirchenmusik □ Prof. Gerhard Schumann. Giuseppe Verdi — S. Liedkunde: Das Kunstlied von Mahler bis zur Gegenwart — Examenskolloquium.

Heidelberg. Prof. Dr Mathias Bieliz: Winileodi, Troubadourlieder und Motetten. Unterhaltungsmusik im Mittelalter □ Prof. Dr. Ludwig Finscher: Doktoranden-Kolloquium. □ Priv.-Doz. Dr Bernhard Janz: Das italienische Madrigal im 16. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr Laurenz Lütteken. Schubert — S.

Das Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns — Pros: Von Ciconia bis Willaert. Einführung in die Analyse älterer Musikwerke — Koll: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: S: Die Symphonien Ludwig van Beethovens (4, 14-tgl.) □ Dr. Barbara Mittler: Pros: Zwischen Tradition und Moderne: Chinesische Avantgardemusik und kulturelles Erbe. □ Dr. Gunther Morche: Pros: Das Repertoire der Neuburger Hofkapelle Pfalzgraf Ottheinrichs — S: Die Orgelmusik von J. S. Bach und ihre kompositorische Rezeption — Ensemble für solofähige Vokalist: Musik des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Offenbach. □ Dr. Thomas Schmidt: Pros: Romantische Symphonik. Schubert-Schumann-Mendelssohn.

Hildesheim. Dr. Jürgen Arndt: S: Erweiterung des Jazz durch andere Musikarten. □ Dr. Ulrich Bartels: Pros: Musik-Autographe — Komponisten bei der Arbeit. □ Dr. Brian Berryman: Pros: Musik des französischen Barock. □ Claudia Bullerjahn: S: Filmmusik I. Stummfilm — Pros: Musikalische Früherziehung. □ Dr. Hans-Joachim Erwe: S: Die Musik der 50er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland — Pros: Musik hören in der Grundschule. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte III 19./20. Jahrhundert — S: Krisenzeiten in der Musik (gem. mit Dr. Ulrich Bartels) — S: Doktorandenkolloquium. □ Valentin Kozljakowskij: Pros: Kompositionsseminar. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Forschungsfreisemester. □ Prof. Heinz-Christian Schaper: Grundlinien der Musiklehre. □ Volker Schulz: Pros: Musik und Rundfunk. □ Prof. Dr. Rudolf Weber: S: Einführung in die Musikpädagogik (gem. mit Dr. Hans-Joachim Erwe) — Pros: Musik für Kinder. □ Dr. Ulrich Bartels/Claudia Bullerjahn/Dr. Hans-Joachim Erwe/Prof. Dr. Werner Keil/Prof. Dr. Rudolf Weber: Musikwissenschaftliches Kolloquium. Die zwanziger Jahre.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilmann Seebaß: Pros: Methodische Einführung in die Musikwissenschaft (Europa) — S: Texte zur Musikanschauung (18., 19. Jahrhundert) — S: Musikikonographie Europa und Außer-europa — Koll. für Fortgeschrittene: Stand der Forschungen — Konversatorium für Diplomanden und Doktoranden: Lektüre wissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Sumi Gunji: Die Musik Ostasiens — Pros: Allgemeine vergleichende Instrumentenkunde. □ Doz. Dr. Monika Fink: Troubadours, Trovères, Minnesang und Meistersang — Pros: Analyse ausgewählter Werke des 19. Jahrhunderts. □ Doz. Dr. Rainer Gstrein: Intermedien und Oper (1550–1700) — Pros: Symphonie und Orchestersuite im 18. Jahrhundert. □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Notation II. □ Dr. Franz Karl Praßl: Pros: Choral und Liturgie. □ Dr. Manfred Schneider: Pros: Einführung in die Feldforschung (mit Exkursion).

Karlsruhe. Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Die Klaviersonate nach Beethoven II. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde — Ein Jahrhundert wird belauscht. Brennpunkte der Musik des 20. Jahrhunderts — S: Mozarts „Don Giovanni“, Stoff, Musik, Nachwirkung. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Bach und seine Zeit — Musik der Romantik II — Ober-S: Wagners „Tristan“ — S: Gustav Mahler. □ Priv.-Doz. Dr. Peter-Michael Fischer: Elektronische Musik/Computermusik (Stilrichtungen und Tendenzen) — S: Theorie und Praxis der musikalischen Hörwahrnehmung, dargestellt an ausgewählten Kompositionen der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragter Dr. Ruth Melkis-Bihler: S: Französische Musik 1870–1950 am Beispiel ausgewählter Quartette. □ Lehrbeauftragter Dr. Stefan Klöckner: S: Musica divina — antio sacra — Grundzüge der Vokalpolyphonie im 15.–17. Jahrhundert.

Kiel. Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Johann Sebastian Bach — Amt, Funktion, Werk — Ü: Übung zur Vorlesung: Bachs Passionen — S: Anton Bruckners Symphonien. □ Dr. Siegfried Oechsle: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Heinrich W. Schwab: Die Musik der 20er Jahre — Ü: Die Gattung „Jazzoper“ □ Dr. Helmut Well: S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Kurt Gudewill/Prof. Dr. Friedhelm Krummacher/Prof. Dr. Heinrich Schwab/Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.) □ Dr. Carmen Debryn/Prof. Dr. Kurt Gudewill/Prof. Dr. Friedhelm Krummacher/Dr. Siegfried Oechsle/Prof. Dr. Heinrich W. Schwab/Prof. Dr. Bernd Sponheuer/Dr. Michael Struck/Dr. Helmut Well: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Koblenz/Landau. Prof. Dr. Christian Speck: S: Mozarts Sinfonien — Musikgeschichte III. Die Musik des 18. Jahrhunderts — S: Das Lied im 19. Jahrhundert — Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Prof. Dr. Hermann-Josef Wilbert: Ü: Historische Satzlehre: Generalbaß I. □ Peter Imo: S: Paul Hindemith — Ü: Allgemeine Musiklehre I. □ Günther Armin Neubauer: S: Einführung in afro-amerikanische Musik. Rhythmische, melodische und harmonische Grundlagen von Jazz und Blues.

Köln. Prof. Dr. Jobst P. Fricke: Tonsysteme, Stimmungen, Intonation. □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Einführung in Gegenstände und Methoden der Musiktheorie. □ Priv.-Doz. Dr. Dieter Gutknecht

Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Die Geschichte des Oratoriums von G. F. Händel bis zur Gegenwart — Haupt-S: Schumanns „Dichterliebe“ — Pros: Schönbergs Frühwerk (bis „Pierrot lunaire“). □ Prof. Dr. Klaus W. Niemöller: Haupt-S: Musik und Öffentlichkeit. Historisch-gesellschaftliche Strukturen von Reproduktion, Rezeption und Distribution der Musik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Epochen der chinesischen Musikgeschichte — Haupt-S: Rituelle Musik im Buddhismus — Pros: Einführung in die Musikethnologie — Ü: Übung zur Exkursionsvorbereitung. □ Michael Arntz M. A.: Ü: Anzeigen in frühen Musikzeitschriften als Quelle historischer Forschung. □ Dr. Norbert Bolin: Pros: Tanz und Musik des Todes vom Mittelalter bis zur Gegenwart (mit Exkursionen) — Ü: Paläographische Ü: Mensuralnotationen — Ü: Einführung in die Formenlehre. □ Dr. Bram Gätjen: Pros: Klanganalyse II. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien □ Christoph Louven M. A.: Pros: Grammatik der Musik — Ü: Akustisches Praktikum. □ Dr. Raimund Vogels: Pros: Musik in Ostafrika — Ü: Sammeln, Bewahren, Vermitteln: Musikethnologisches Arbeiten im Völkerkundemuseum. □ Peer Sitter: Ü: Vom Grammophon bis zur Multimedia-DC-ROM. Zum Technischeinfluß in der Populärmusik. □ Robert Disselmeyer: Pros: Jazz in der Kunstmusik — Ü: Übung: Einführung in MIDI.

Köln. Hochschule für Musik. Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Franz Liszt — Pros: Musik und Musiktheorie in Frankreich vom 16. bis 18. Jahrhundert — Haupt-S: Die Neue Musik des frühen 20. Jahrhunderts und ihre Rezeption im Schrifttum der Zeit. □ Prof. Dr. Klaus Niemöller: Arnold Schönberg und die Musik um 1900 — Haupt-S: Die Typologie der Oper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance — Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert — Pros: Händels „Belshazzar“ — Pros: Hanns Eislers Theorie und Praxis der politischen Musik — Haupt-S: Bach in Leipzig.

Leipzig. Dr. Wolfgang Gersthofer: Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft — S. Rigoletto. □ Prof. Dr. Hans Größ: Notationskunde. □ Dr. Birgit Heise: S: Musikalische Akustik. □ Prof. Dr. Hans Joachim Köhler: V/S: Robert Schumann: Dichterliebe und Eichendorff-Liederkreis — Kunst und Leben in alternativen Visionen. □ Dr. Ulrich Leisinger: S: Strawinsky in Amerika — Von „Dumbarton Oaks“ (1937/38) bis „Elegy for JFK“ (1964). □ Dr. Steffen Lieberwirth: Ü: Berufspraxis Rundfunk. □ Doz. Dr. Michael Märker: Überblick zur Musikgeschichte. Das 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Musikalische Formenlehre — S: Das Solokonzert Antonio Vivaldis. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Allgemeine Musiktheorie — S: Ästhetische und soziale Ebenen des Gattungsbegriffs — Texte zur Phänomenologie der Musik — Forschungs-S: Musik und Zeit — Beispiel Oper □ Dr. Thomas Schinköth: „Neue Musik“ im NS-Staat — S: Musik des Judentums vom 11. Jh. v. Chr. bis zur Gegenwart (gem. mit Prof. Dr. Hans Seidel). □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Mozarts Opern — Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Christoph Sramek: Ü: Oper live. □ Doz. Dr. Reinhard Szeskus: Die Geschichte des deutschen Volksliedes. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel/Dr. Wolfgang Gersthofer/Doz. Dr. Michael Märker/Dr. Thomas Schinköth/Dr. Peter Wollny: Forschungs-S: Leipzig und Mendelssohn. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel/Prof. Dr. Klaus Mehner/Doz. Dr. Michael Märker/Dr. Wolfgang Gersthofer/Dr. Peter Wollny/Dr. Ulrich Leisinger: Colloquium musicologicum. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel/Prof. Dr. Christine Schornsheim/Dr. Eszter Fontana: Block-S: Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts und ihre Musik.

Mainz. Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Forschungsfreisemester — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Manfred Schuler/Dr. Ursula Kramer/N.N.). □ Prof. Dr. Friedrich-Wilhelm Riedel: Historischer Orgelbau in Mainz 1650—1930 (14-tgl. mit Exkursion zu Mainzer Kirchen). □ N.N. Vorlesung — Pros — S. □ Dr. Ursula Kramer: S: Giuseppe Verdi — Pros: Antonio Vivaldi — Ü: Konzertdramaturgie — Erarbeitung von Programmhefttexten. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikbiographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ Dr. Helmut Pöllmann: Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Ü: Einführung in den computergestützten Notensatz. □ Dr. Hubert Kupper: Ü: Datenverarbeitung als Hilfsmittel bei musikwissenschaftlichen Fragestellungen.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Forschungsfreisemester. □ Priv. Doz. Dr. Dorothea Redepning: Sowjetische Musik — Pros: Meßvertonungen (14.—16. Jahrhundert) — S: Beethovens späte Streichquartette — Koll. Die Sinfonien von Dmitri Schostakowitsch. □ Dr. Lothar Schmidt: Pros: Gattungen der Instrumentalmusik am Ende des 18. Jahrhunderts. □ Dr. habil. Walter Werbeck: S: Richard Strauss' Tondichtungen. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Das musikalische Deutschland zwischen 1871 und 1914 — Pros: Cantus firmus-Bearbeitungen von D. Buxtehude bis J. N. David.

München. Prof. Dr. Rudolf Bockholdt: Bachs Goldberg-Variationen — Haupt-S: Klaviersonaten von Beethoven — Kolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim: Haupt-S: Marksteine instrumentaler Ensemblekomposition. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-AG: Das Problem der Form. □ Dr. Rudolf Nowotny: Ü: Übung zur Zauberflöte II. □ Dr. habil. Issam El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Palestrinasatz I — Ü: Einführung in den 4stimmigen Satz: Bach-Choral — Ü: Klarinettenquintette von Mozart und Brahms — Ü: Carl Orff: Carmina Burana. □ Dr. Franz Körndle: Ü: Grundkurs: Satzlehre — Pros: Staatsmusik im 16. Jahrhundert. □ Dr. Claus Bockmaier: Ü: Mozarts Violinkonzerte — Pros: Der Takt als instrumentales Gestaltungsprinzip. □ Dr. Birgit Lodes: Tänze der Wiener Klassik (gem. mit Jadwiga Nowaczek) — Pros: J. S. Bachs Motetten. □ Dr. Bernhold Schmid: Ü: Tropen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hubert Grawe: S: Musikwissenschaftliche Anwendungen der Informatik. □ Dr. Christa Jost: Ü: Mendelssohn und Wagner. □ Judith Kaufmann: Ü: Generalbaß I. □ Dr. Klaus-Peter Richter: Ü: Einführung in Methoden und Probleme der musikalischen Aufführungsgeschichte am Beispiel der „h-Moll-Messe“ von J. S. Bach. □ Dr. Wolf-Dieter Seiffert: Ü: Mozarts „Haydn“-Quartette. Die autographen Korrekturen als Schlüssel für ein tieferes Verstehen der Musik. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Chormusik nach 1945.

München. *Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. Jürgen Schläder: Konzepte des Musiktheaters im frühen 19. Jahrhundert — Haupt-S: Formenlehre der Oper — Haupt-S: Inszenierungen von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ □ Prof. Dr. Jens Malte Fischer: Haupt-S: Verismo in der Oper □ Dr. Julia Liebischer: Pros: Werkanalyse I: Musiktheater □ Dr. Monika Woitas: Pros: Wahlverwandtschaften, Schauspiel- und Tanztheorie im 18. Jahrhundert. □ Dr. Barbara Zuber: Grundkurs der Musiktheaterwissenschaft — Pros: Opernkritik.

Münster. Prof. Dr. Maria-Elisabeth Brockhoff: Wagner und Verdi (Forts.). □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Spannung und Entspannung in der Musik: Musikalische Gestalt und psychologische Wirkung — Haupt-S: Musikalische Analyse und Textlektüre zur Vorlesung — Pros: Generationsspezifische Sozialisation und musikalisches Verhalten. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Haupt-S: Die französische Oper von Lully und Gluck — Pros: Das Klavierwerk Beethovens. □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Messe und Motette im 15. und 16. Jahrhundert — Haupt-S: Orgelbau und Orgelmusik in Frankreich und Spanien — Pros: Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance — Ü: Kontrapunkt I. □ Dr. Axel Beer: Haupt-S: Original und Bearbeitung zwischen Bach und Schönberg — Pros: Musikalische Formen des Frühbarock — Die Sinfonie um 1900 — Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. [] □ Dr. Ralf-Martin Jäger: Pros: Die türkische Kunstmusik im 19. Jahrhundert und der Einbruch Europas. □ Dr. Laurenz Lütteken: Haupt-S: Das Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns — Pros: Lektüre Johann Mattheson. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I (bis 1600) — Mensuralnotation. □ Richard Rothe: Pros: Musiksemiotische und musiksemantische Theorieansätze im 20. Jahrhundert. □ Michael Zywiets: Pros: Georg Friedrich Händel und seine Zeit.

Oldenburg. Christiane Abt: Pros: Geschichte der Klaviermusik in Beispielen. □ Prof. Gustavo Becerra-Schmidt: Tendenzen der ibero-amerikanischen E-Musik: Höranalysen und Transkriptionsübungen. □ Dr. Kadjia Grönke: Pros: Beobachten—beschreiben—erklären— beurteilen—bewerten. Übung Musikkritik. □ Prof. Dr. Walter Heimann: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik der Renaissance. Inhalte und Methoden ihrer Vermittlung. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: Pros: Musik der Frauenbewegung. □ Axel Kassner: Ü: Einführung in die computergestützte Playback-Erstellung (hier: Randy Newman) — Ü: Computergestützter Notensatz. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: Pros: Außereuropäische Musikkulturen. □ Bernhard Mergner: Pros: Geschichte der afro-amerikanischen Musik II — S: Improvisation in der afro-amerikanischen und europäischen Musik (gem. mit Axel Weidenfeld). □ Dr. Thomas Münch: Pros: Musiksoziologie — Eine Einführung — Pros: Musik für Kinder — Analysen des Tonträgerangebots. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Ü/S: Formmodelle und Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts — S: Musik in der Erlebnisgesellschaft — soziale Milieus und Musikpräferenzen. □ Brigitte Schulte-Hofkrüger: S: Kulturmanagement (3). □ Jörg Spix: Ü: Nutzung von Computern im Musikstudium — Plattformen und Programme. □ Volker Steinkopff: S/Ü: 1945 — Auch eine Wende? Vorbereitung einer Film- und Musikpräsentation am 8. Mai 1996 (gem. mit Prof. Dr. Fred Ritzel und Prof. Dr. Peter Schleuning). □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroth: Ü: Synthesizer und computer-elektronische Klangerzeugung, -verarbeitung und -steuerung — S: Musik und Menschenhaß — Zur Musik der rechtsradikalen Szene in Deutschland — Pros: Einführung in Probleme, Modelle und Methoden der Musikpsychologie — S: Tonsysteme und Stimmungen aus aller Welt. □ Cornelis Teeling: Pros: Von Populisten, Modernisten, Avantgardisten und Minimalisten. Musikleben in den USA nach 1935.

□ Peter Vollhardt Ü Aufführung und Auswertung einer Revue über Friedrich Hollaender (gem. mit Prof. Dr. Fred Ritzel) — Ü Der Songwriter Randy Newman Stücke abhören und notieren. □ Axel Weidenfeld Ü Aufführungspraktische Versuche zu Vokal- und Instrumentalmusik des 15. Jahrhunderts.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders Die historische und stilistische Entwicklung der Rock- und Popmusik (bis 1970) I — S/Ü Lautsprecher — physikalische und akustische Grundlagen, Konstruktionsprinzipien, Einsatzformen. □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht (gem. mit Prof. Dr. Magdalene Hauser) S Alma Mahler-Werfel Musik — Literatur — Autobiographie — S Zur ästhetischen und sozialgeschichtlichen Bedeutung der Balladen Schuberts und Carl Loewes. □ Dr. Stefan Hanheide S Pfitzners Oper „Palestrina“ und ihre historischen Umstände — S/Ü Arbeitsgruppe „Musik zum Dreißigjährigen Krieg“ □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler S Lern- und Trainingsstrategien in Musik und Sport (gem. mit Prof. Dr. Heinz Mechling) — Musikgeschichte im Überblick III 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt S Moderation von Musik — Sprachliche Wege und Irrwege zur Musik. Oder die etwas andere Analyse — S Musik zum Kennenlernen Der Musikfilm □ Tillmann Weyde S Programmierung von multimedialen und interaktiven Musiklernprogrammen.

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg Allgemeine Musikgeschichte III — Pros. Das Liedschaffen Franz Schuberts — S Zur Geschichte der musikalischen Werkanalyse. □ Prof. Dr. David Hiley Die englische Consort-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (mit Ü) — Pros. Der Gregorianische Gesang. Ausgewählte Kapitel seiner Geschichte und Formenwelt — S Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit □ Prof. Dr. Detlef Altenburg/Prof. Dr. David Hiley Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser Das Oratorium im 19. Jahrhundert □ Dr. Helen Geyer Ü Italienisch für Musikwissenschaftler (Lektüre ausgewählter Texte zur Musiktheorie im 16. Jahrhundert). □ Dr. Rainer Kleinertz Ü Spanisches Musiktheater im 17. und 18. Jahrhundert — Ü Mozarts Kammermusik (Analyse ausgewählter Werke). □ Eberhard Kraus Ü Bruckner-Rezeption in der Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller Musikgeschichte I Mittelalter bis Barock — Haupt-S Franz Schuberts späte Klavier- und Kammermusik — Pros. Grundlagen der musikalischen Terminologie — Ü Musikalische Textkritik und Editionspraxis (1) — Doktorandenkolloquium (14-tgl.) □ AORat Dr. Hartmut Möller Mittelalterliche Einstimmigkeit in ihren Aufzeichnungsweisen (mit Ü) — Haupt-S: Ausdruck in der Musik — S Rudolf Wagner-Régeny — S Sound und Bearbeitung in der Rockmusik. □ Dipl.-Musikwiss. Walpurga Alexander Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — Pros. Zur Gattungsgeschichte des barocken Instrumentalkonzerts (Torelli, Vivaldi, Bach) □ Andreas Waczkat M. A. Pros. Methoden der musikalischen Werkanalyse — Ü Höranalyse notierter und nichtnotierter Musik (1) □ Lehrbeauftr. Dr. Adelheid Krause-Pichler Pros. Die Entwicklung der Sonatenform im 18. Jahrhundert (1)

Saarbrücken. Prof. Dr. Wolf Frobenius Geschichte der Motette II — Pros III Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S Serielle Musik — Doktorandenkolloquium. □ N.N. Musikgeschichte des 16. bis 19. Jahrhunderts — Pros II Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S Musikgeschichte des 16. bis 19. Jahrhunderts. □ Dr. Jürgen Böhme Kurs Allgemeine Musiklehre. □ Dr. Tobias Widmaier Pros I Einführung in die Musikwissenschaft — Kurs Musikwissenschaft und Rundfunk I (gem. mit Wolfgang Korb) — Kurs Musikalische Regionalgeschichte (gem. mit Stefan Fricke M. A.) □ Stefan Fricke M. A. Pros IV Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Salzburg. Dr. Daniel Brandenburg Pros Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Joachim Brügge Pros Notationskunde Orgel- und Lautentabulaturen. □ Doz. Dr. Sibylle Dahms S Henry Purcell — „Orpheus britannicus“ — S Seminar für Dissertanten und Diplomanden (gem. mit Doz. Dr. Ernst Hintermaier) □ Dr. Rupert Frieberger Die Kirchen- und Chormusik von A. Bruckner und J. Brahms. □ Dr. Wolfgang Gratzner Der musikalische Werkbegriff □ Dr. Thomas Hauschka Pros Musikalische Satzlehre I — Ü Übungen zur musikalischen Satzlehre (1). □ Prof. Dr. Horst-Peter Hesse Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer Musik der Romantik — S Der musikalische Schaffensprozeß. □ Dr. Andrea Lindmayer Pros Das Konzert □ Dr. Peter Revers Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Gunhild Schüller Ballett im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Tilman Seebaß. Außereuropäische Instrumentenkunde. □ Dr. Gerhard Walterskirchen Interpretationsfragen zur Musik des 12. bis 19. Jahrhunderts.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch Musikgeschichte im Überblick II — Kolloquium für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Prof. Martin Herchenröder S: Aspekte und Methoden der Werkanalyse

(gem. mit Prof. Dr. Hermann J. Busch) □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Komposition im Musikunterricht der Primar- und Sekundarstufe — S: Musik in Film und Fernsehen II — S: Musikalische Kindermedien. □ N.N.: Anthropologie der Musik und der Musikerziehung — S: Ausdruck in der Musik — S: Musikpädagogische Konzeption der Gegenwart — S: Einführung in die Musikdidaktik — Kolloquium für Examenkandidaten. □ Dr. Otto Schumann: S: Paul Hindemith — S: Lernfelder der Primarstufe.

Tübingen. Prof. Dr. Manfred H. Schmid: Zur Geschichte der Requiem-Vertonung vom 15. bis zum 20. Jahrhundert — Pros: Die frühesten Quellen der Mehrstimmigkeit (900–1200) — S: Das Streichquartett im 20. Jahrhundert bis zum 1. Weltkrieg — Kolloquium zu aktuellen Themen der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Ulrich Siegele: S: Bachs Inventionen und Sinfonien. □ Prof. Dr. Thomas Kohlhasse: Der Dresdner Hofkirchenkomponist Jan Dismas Zelenka (1) □ Priv.-Doz. Dr. Andreas Traub: Ü: Zur Musikgeschichte — S: Josquin Desprez. □ Stefan Morent M. A.: Ü: Aufführungspraxis des Mittelalters. □ Dr. Reiner Nägele: Pros: Quellenkunde (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Geneviève Bernard-Krauß: Ü: Der Hildegard-Codex □ N.N.: Musikgeschichte I (bis 1400)

Weimar. Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Das deutsche Lied nach Schubert — Franz Liszt — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Bachs Köthener Schaffenszeit — Forschungs-S: Arnold Schönbergs Schaffen bis zum 1. Weltkrieg — Kolloquium zu aktuellen Themen der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Michael Berg) □ Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick I (von der Antike zur Florentiner Camarata) — Musikgeschichte im Überblick III (Die Wiener Klassik und das 19. Jahrhundert) — Töne der Gewalt — Gewalt der Töne: 50 Jahre Musik in den totalitären Staaten — Pros: Zur allgemeinen Musikgeschichte — Block-S: Zur Technik wissenschaftlichen Arbeitens — Haupt-S: Musikkritik — Haupt-S: Musikästhetik heute — Haupt-S: Postmoderne Konzeptionen in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Tamara Burde: Einführung in die Instrumentenkunde — Pros: Notationskunde/Tabulaturen.

Wien. Prof. Mag. Dr. Franz Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I — Einführung in die Ethnomusikologie I — S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium □ Prof. Dr. Walter Pass: Musikgeschichte III — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Wiener Tanzkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit Lektor Prof. Dr. Eberhard Würzl) — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Zur Musiktheorie des hohen Mittelalters (gem. mit Lektor Dr. Walter Kreyszig und Lektor Dr. Heinz Ristory) — Franz Schubert III — Konversatorium zu den Vorlesungen — S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte I — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I: Grundzüge und Paradigmen — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Zur Geschichte der musikalischen Parodietechnik — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Prof. Doz. Dr. Theophil Antonicek: S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Gespräche mit Komponisten (Fortsetzung) (mit Ü) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Prof. Doz. Dr. Herbert Seifert: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Einführung in die Methoden der Analyse I — Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (1) □ Doz. Dr. Leopold Kantner: Landessprachliche mehrstimmige Kirchenmusik im katholischen Raum — Mozarts Bühnenwerke seines letzten Jahrzehnts: Neue Erkenntnisse — Dissertanten- und Diplomandenseminar □ Prof. Doz. Dr. Christian Hannick: Die Musik der Ostkirchen: Überlieferung der Notationsprobleme der Musik der russisch-orthodoxen Kirche. □ Dr. Christa Harten: Editionstechnik (1). □ Dr. Martha Handlos: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. Eva Diettrich: Musikgeschichte III. □ Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Hofrat Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft. □ Mag. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen III: Transkription (mit Ü) □ Dr. Michael Weber: Ü: Musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. Gerhard Stradner: Ü: Einführung in die historische Instrumentenkunde I. □ Dr. Heinz Ristory: Ü: Einführung in Musiktheorie und Notationspraxis des Mittelalters I: Die Joh. de Muris-Rezeption auf französischem Boden. □ Mag. Dr. Walter Kreyszig: Ü: Einführung in die Musiktheorie des Humanismus mit bes. Berücksichtigung der *Theorica musicae* (1492) und des *Theoricum opus musicae discipline* (1480) des Franchino Gaffurio. □ Dr. Gerda Wolfram: Einführung in die byzantinische Musik und ihre Notation (mit Ü). □ Mag. Dr. Martin Czernin: Ü: Einführung in die einstimmige Musik des Mittelalters I. □ Dr. Gerhard Scheit: Ü: Musik im Exil: Antisemitismus und Musik. □ Prof. Elisabeth Haselauer: Grundlagen der Musiksoziologie — S: Seminar zur Musiksoziologie — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Prof. Dr. Philip V. Bohlmann: Die Musik Amerikas: Kunstmusik und religiöse Musik — Jüdische Musik. Naher Osten — S: Amerikanische Ethnomusikologie und Kulturkritik. □ Doz. Dr. Oskar Elscek: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros — Tanzmusik — ihre Gattungen und Typen — S: Vergleichend-musikwissenschaftliches S: Tanzmusikstile. □ Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Jazz I. □ Doz. Dr. Ernst Hilmar: Aspekte zur Hugo-Wolf-Forschung (1). □ Doz. Dr.

Manfred Angerer: Ü Historisch-musikwissenschaftliches Pros. Beethovens Symphonien — Historischer Tonsatz Versuch über die Auflösung der Tonalität — S. Historisch-musikwissenschaftliches Seminar Probleme der Musikästhetik am Ende des 20. Jahrhunderts — S. Historisch-musikwissenschaftliches Seminar J. S. Bachs Auseinandersetzung mit älterer Musik und der Musik seiner Zeitgenossen (gem. mit Dr. Bernhard Trebuch) □ Hofrat Dr. Herwig Knaus Musikalische Strukturanalyse I (mit Ü) □ Dr. Gerlinde Haas: Ü Historisch-musikwissenschaftliches Pros. — Editionstechnik (1).

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Abteilung 5. Prof. Dr. Gottfried Scholz Österreichische Symphonik (gem. mit Dr. Margareta Saary) — S. Musikverständnis und analytische Begriffe im 20. Jahrhundert (gem. mit AssProf. Dr. Gerold W. Gruber) — S. Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit AssProf. Mag. Walter Schollum) — S. Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. Gerold W. Gruber und Dr. Margareta Saary) □ AssProf. Dr. Gerold W. Gruber S. Musik — Sprachliches — Musiksprachliches. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller Einführung in die Musikgeschichte — Ringvorlesung „Musikland Österreich“ (kritische beleuchtet) — Musikästhetik — Sprechen über Musik (Musikwiss. Privatissimum) — S. Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass. und LB) □ Dr. Anita Mayer-Hirzberger Musikfeste an Habsburgerhöfen. □ Dr. Manfred Permoser Zentren österr. Musikgeschichte (mit Exkursionen) □ Dr. Christian Glanz Allgemeine Repertoirekunde I. □ Mag. Andreas Holzer/Dr. Anita Mayer-Hirzberger/Dr. Manfred Permoser/Dr. Peter Revers. Musikgeschichte I, III, V, VII. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck Probleme der Musiksoziologie. Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise (gem. mit Prof. Dr. Desmond Mark) — Einführung in die musiksoziologische Denkweise (gem. mit Ass. Prof. Mag. Elena Ostleitner) — S. Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion — S. Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Kurt Blaukopf) □ Ass. Prof. Mag. Elena Ostleitner S. Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik — S. Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ Prof. Dr. Desmond Mark Forschungs-S. Musikrezeption und elektronische Medien — S. Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Doz. Dr. Alfred Smudits S. Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik I — S. Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (gem. mit Mag. Stefan Jena) — S. Tempofragen in der Musik des 16.–18. Jahrhunderts — S. Komponisten in der Nachfolge der zweiten Wiener Schule — S. Musik und Dadaismus — S. Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Stefan Jena). □ Mag. Hannelore Unfried S. Tänze des musikalischen Biedermeier □ Dr. Bernhard Trebuch S. Vergleichende Interpretationskritik Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Abteilung 1 Lehrkanzel für Musikgeschichte. Prof. Dr. Reinhard Kapp Musikgeschichte 3. Von Palestrina bis zur Wiener Klassik — S. Robert Schumann — Neue Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte I Nordamerika — Diplomandenkolloquium (gem. mit Dr. Markus Grassl) □ Dr. Markus Grassl Musikgeschichte 1 Von der Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit — S. Die Geschichte der Alte Musik-Bewegung.

Würzburg. Prof. Dr. Wolfgang Osthoff Heinrich Schütz — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü Über Schostakowitsch-Streichquartette — Ü Die Stellung Monteverdis in der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Martin Just Zur Musikgeschichte Englands — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Haupt-S. Kammermusik von Brahms und Reger — Ü Lassos weltliche Werke. □ Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt Musik im Sprechtheater — Ü Robert Schumann Das Liederjahr □ Dr. Frank Heidlberger Ü Die Gattungen der Instrumentalmusik ca. 1550–1650 — Musikhistorischer Kurs Die Geschichte der Musik von Palestrina bis Schütz.

Zürich. Prof. Dr. Max Lütolf Die musikgeschichtliche Entwicklung im 17. Jahrhundert (1) — Pros. Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters. Ein- und frühe Mehrstimmigkeit — S. Die Musik der Zeit des Humanismus und der Renaissance. □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn Einführung in die Musikästhetik (1) — Pros. Einführung in die Musikwissenschaft I — Lektüre musikästhetischer Schriften (1) — S. Übungen zur Kompositions- und Interpretationsgeschichte des deutschen Liedes vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. □ Dr. Dorothea Baumann Ü Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1). □ Dr. Zoltan Cserépy Ü Harmonielehre I — Harmonielehre III Formanalyse — Pros. Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik (1). □ Dr. Bernhard Hangartner Pros. Mensural- und Tabulturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Dr. Bernhard Billeter Pros. Generalbaßlehre anhand theoretischer und praktischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Peter Wettstein Ü Analytisches Musikhören I (1). □ Stefanie Stadler Elmer Ü Lehr- und Lernprozesse in der Musik.

Musikethnologie. Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn Pros. Einführung in die Musikethnologie I — Ü Hören außereuropäischer Musik I. □ Prof. Dr. Akio Mayeda S. Übungen zur Musik Japans.

Nach Redaktionsschluß eingegangen

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Matthias Brzoska: Freisemester. □ Dr. Tomi Mäkelä: S: Variationszyklus und -technik vor J. S. Bach. □ Stefan Orgass: Pop, Rock, Jazz und Third Stream in (musik)ästhetischen Diskursen seit Adorno. □ Dr. Claus Raab: S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — S: Ludwig van Beethoven: Die späten Werke für Klavier und Streichquartett — V: Ludwig van Beethoven (Hauptvorlesung). □ Dr. Schmierer: S: Einführung in die Musikpsychologie — S: Methodik der Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Udo Sirker: V + Ü: Musikgeschichte im Überblick — V + S: Johann Sebastian Bach: Leben, Werk, Wirkung. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — S: Musik in Italien nach 1943 — S: Die Musik J. S. Bachs. □ Dr. Claus Raab/Prof. Dr. Horst Weber: V: Aspekte der Musikgeschichte — S: Colloquium für Doktoranden und Examenkandidaten.

Potsdam. Prof. Dr. Fritz Beinroth: Ausgewählte Fragen zur europäischen Musikgeschichte von der franko-flämischen Chorpolyphonie bis zu Johann Sebastian Bach — Haupt-S.: Musikästhetik und ihre Geschichte — Kolloquium für Doktoranden und Examenkandidaten zu ausgewählten Problemen der systematischen und historischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Vera Cheim-Grützner: Nationale Schulen im 19. Jahrhundert und Tendenzen der Musikentwicklung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert — Haupt-S.: Musikanalyse/Kammermusik aus drei Jahrhunderten — Haupt-S.: Musikanalyse/Sinfonische Dichtungen des 19. und 20. Jahrhunderts — Block-S.: Jüdische Themen in Kompositionen des 20. Jahrhunderts — Kolloquium für Doktoranden und Examenkandidaten zur Berlin-Brandenburgischen Musikgeschichte. □ Dr. Bernfried Höhne: Pros.: Zur Entwicklung des Jazz. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Haupt-S.: Geschichte der populären Musik von 1955 bis zur Gegenwart.

BESPRECHUNGEN

ROLAND EBERLEIN: Die Entstehung der tonalen Klangsyntax. Frankfurt a. M.: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1994. XIII, 471 S., Notenbeisp.

Die Bedeutung dieser Arbeit, vom Autor selbst bescheiden ein „erster Entwurf“ genannt, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Mit Scharfsinn und Fleiß, dazu noch in einer verständlichen Sprache, wird die europäische Klangsyntax (definiert als die Regelmäßigkeiten in der Abfolge von Klängen) vom Mittelalter bis in die Zeit um 1700 verfolgt. Nach der detaillierten Analyse faßt Eberlein dankenswerterweise diesen langen Weg nochmals übersichtlich in 32 Stufen zusammen: von der Entwicklung der diatonischen Leiter in der Antike bis zur Entstehung des übermäßigen Sextakkordes um 1700. Zwei „Brüche“ innerhalb der Entwicklung, ein bewußtes Sichabsetzen von der Kompositionsweise der älteren Generation, stellt er fest: die „Ars nova“ des 14. Jahrhunderts und die „Secunda pratica“ um 1600.

Doch mit der bloßen Darstellung der Entwicklung ist es bei Eberlein nicht getan; er scheut auch vor der Frage nach den Ursachen nicht zurück. Diese sieht er in einem Zusammenspiel von „perzeptuellen Universalien“,

d. h. naturgegebenen Gesetzmäßigkeiten der menschlichen akustischen Wahrnehmung und Verarbeitung, und von musikalischer Praxis, d. h. der jeweils entstehenden Hörgewohnheiten. Welcher Anteil beidem zukommt, das versucht er mit vier Experimenten zur Wahrnehmung von Klangfolgen zu ermitteln, die im Anhang genauestens beschrieben werden. Die musikalische Praxis sieht Eberlein wiederum in einer Wechselwirkung mit den formulierten Tonsatzregeln, und beides kann zu Zeiten einem geistesgeschichtlichen Einfluß unterliegen: Dies zeigt klar die Berufung auf die Antike um 1600; jedoch auch die strengere Einhaltung der Kontrapunktregeln ab ca. 1435 setzt der Verfasser in einen solchen Zusammenhang, indem er einen Einfluß des Basler Konzils vermutet.

Bestechend sind die Schlüsse, die Eberlein aus seiner Untersuchung zieht. Notgedrungen müssen sie hier in Schlagworten zusammengefaßt werden: 1. Es gibt keine unvollkommenen Vorstufen in der Musikgeschichte. 2. Der Rückschluß von außereuropäischen Musikkulturen auf die frühe europäische Musik ist unsinnig. 3. Die Klangsyntax wurde im wesentlichen nicht durch „geniale Neuerer“, sondern

von „konservativen“ Komponisten entwickelt. 4. Die heute übliche Hochschätzung der Originalität wird ihren problematischen Folgen nicht gerecht. 5. Die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts hat keinen geringeren Wert als die ältere Musik (Veto des Rezensenten!). 6. Die moderne Musik muß einerseits Entwicklungen der modernen Unterhaltungsmusik aufnehmen, andererseits an die ältere Musik wieder anknüpfen, um aus ihrer derzeitigen Sackgasse herauszukommen. Mit den Worten des Komponisten Arvo Pärt: „Die Wahrheit ist schon längst formuliert worden.“

Ein meisterhaftes Buch, das vieles zum Verständnis der abendländischen Musikgeschichte beiträgt und Perspektiven für ihre Zukunft aufzeigt!

(Januar 1995)

Klaus Miehling

Metzler Komponisten Lexikon. 340 werkgeschichtliche Porträts. Hrsg. von Horst WEBER. Stuttgart-Weimar Metzler 1992. VIII, 919 S., Abb.

Mit Blick auf den Titel stellt sich zunächst eine elementare Frage: Was ist ein „Lexikon“ aus „werkgeschichtlichen Porträts“? Die Antwort darauf ergibt sich durch Relativierung des Begriffs „Lexikon“, denn er läßt an eine Vereinheitlichung der Artikel denken, wie sie hier aber allenfalls in groben Layout-Fragen geschehen ist. Das ist ein Vorzug des Bandes: So bleibt bei der „Porträtierung“ der 340 Einzelpersonlichkeiten (bzw. für Caccini: Giulio und Tochter Francesca gemeinsam) Raum, um strukturelle Charakteristika des Schaffens der jeweiligen Person in den Vordergrund zu stellen, ebenso freilich die individuelle Sicht der 107 Einzelautoren. Daß dies, verbunden mit der Notwendigkeit einer knappen Darstellung, zu Unterschieden auch im Ansatz führt (wertend oder nicht, Darstellung nach der Werkchronologie oder nach Schaffens-Grundlinien), sollte nicht vorschnell als Niveau-Unterschied verstanden werden, sondern ist gewissermaßen Ausdruck einer Konzeption, die auf die innere Unterschiedlichkeit der verarbeiteten Materie reagiert.

Trotz dieser Relativierungen sei die lexikalische Brauchbarkeit näher untersucht. Problematisch erscheinen zunächst die Verfahren der alphabetischen Ordnung, vor allem hinsichtlich der allzu schematischen Transliterations-

praxis (etwa für Alfred Schnittke oder Dmitri Schostakowitsch, unter „Sn“ bzw. „So“ eingereiht), für die es keinerlei Querverweise gibt (ein solcher existiert für Peter Iljitsch Tschaikowsky, aber ohne Háček auf dem C). Erstaunlich sind auch die Unterschiede in der Nennung von Vornamen (es ist unverständlich, wenn bei Strauss „Richard Georg“, bei Halévy hingegen nur „Fromental“ steht). Querverweise zwischen den Artikeln übernimmt das ausführliche Register; aus diesem geht aber nicht hervor, daß der Band auch Artikel über Leoš Janáček, Karol Maciej Szymanowski, Giuseppe Torelli und Ralph Vaughan Williams enthält.

Im inhaltlichen Bereich reagiert der Band auf aktuelle Bedürfnisse des Musiklebens: Er spiegelt die differenzierte Pflege „Alter Musik“ und trifft dort eine einigermaßen repräsentative Namen-Auswahl; vor allem aber schlägt sich das auch im deutschen Sprachraum gewachsene Bewußtsein für Musik außereuropäischer Komponisten nieder, und schließlich werden auch Personen gewürdigt, die erst nach 1950 geboren sind — Hans-Jürgen von Bose, Denys Bouliane, Manuel Hidalgo, Adriana Hölszky und Wolfgang Rihm. Dennoch vermißt man Porträts in dieser Galerie, und für einige davon sind die Gründe angesichts des gebotenen Artikelbestands auch kaum nachzuvollziehen. beispielsweise für Wilhelm Friedemann Bach, Milij Balakirev, Carl Czerny, Michael Haydn, Pietro Locatelli, Johann Joachim Quantz, Johann Friedrich Reichardt, Gaspare Spontini und Carl Friedrich Zelter (vom genannten Renaissance-Problem einmal abgesehen). Insofern ersetzt dieses Buch kein Lexikon; vielmehr entsteht ein Sammelband mit instruktiven Personen-Essays, die eher ‚gelesen‘ (und im Einzelfall diskutiert) werden wollen, als daß sie einer bloßen Informationspflicht nachkommen. Die besondere Stärke des Bandes liegt dabei zweifellos bei der Musik des 20. Jahrhunderts.

(Februar 1995)

Konrad Küster

MARGOT FASSLER. Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris. Cambridge: Cambridge Press (1993). XXI, 487 S. (Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music.)

Neben einer ausführlichen Analyse zur Entwicklung der Sequenz bemüht sich die Auto-

rin, wie sie im einleitenden Text betont, um einen interdisziplinären Zugang zum Thema. Sie beschränkt sich also nicht auf eine formale Analyse und den Nachweis von immanenten Entwicklungsgängen, sondern bezieht auch kirchen- und religionsgeschichtliche Prozesse mit ein.

Die Abtei St. Viktor in Paris ist dabei beispielgebend, nicht nur, weil es sich hier um ein bedeutendes theologisches Zentrum handelte, sondern weil anscheinend vor allem von hier aus Aus- und Umgestaltungen von Sequenzen ins Werk gesetzt wurden, die sich ihrerseits über weitere Zentren verbreiteten. Das Buch folgt einer klaren Gliederung, die es erleichtert, auch über weitere Strecken den Gesamtzusammenhang im Blick zu behalten, zumal auch in den einzelnen Abschnitten wiederholt auf die Konzeption hingewiesen wird. Jeder größere Abschnitt wird mit einer „Conclusion“ abgeschlossen, die die wesentlichen Punkte noch einmal hervorhebt.

(Dezember 1994)

Annette Otterstedt

Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre von F. Alberto GALLO, Renate GROTH, Claude V. PALISCA, Frieder REMPP. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. XI, 418 S., Notenbeisp. (Geschichte der Musiktheorie. Band 7.)

Der 7. Band der musiktheoretischen Reihe behandelt die italienische Musiktheorie der frühen Neuzeit in dem Zeitraum von etwa 1470 bis 1710, dessen Eckpunkte das Einsetzen des Schrifttums von Johannes Tinctoris und Antonio Filippo Bruschi's erste italienische „Harmonielehre“ von 1711 bilden.

Im vorangestellten Kapitel von F. Alberto Gallo über „Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance“ wird die Wiederentdeckung der altgriechischen Musiktheoretiker in eine Stufe des Auffindens und Kennenlernens der Quellen wie eine des Verarbeitens unterteilt; erstere reicht teilweise ins 14. Jahrhundert zurück und schließt das ganze 15. Jahrhundert ein, während die zweite nach 1480 beginnt und zuerst in der 1492 erschienenen *Theorica musicae* von Franchino Gaffurio nachweisbar ist.

In seiner Darstellung über die „Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino“ beschränkt sich Frieder Rempp weitgehend auf

die mit dem Tonsystem und der Mehrstimmigkeitslehre zusammenhängenden Themen. Die Auseinandersetzungen um die Neugestaltung der Tonordnung auf der Grundlage der sogenannten harmonischen Stimmung, die Einbeziehung der antiken Tongeschlechter in die Theorie, der Versuch, antike Chromatik und Enharmonik für die zeitgenössische Praxis fruchtbar zu machen, sowie die von antiken Vorstellungen geprägten Züge der Moduslehre zeigen den spezifisch italienischen Versuch, antike Musiktheorie und Musiklehre mit eigenen, an der zeitgenössischen Musik entwickelten Vorstellungen zu verbinden. Weitere Schwerpunkte sind die handwerklichen Kontrapunktlehren und die auf den musikalischen Vortrag zielenden Spiel-, Gesangs- und Diminutionslehren.

„Die Jahrzehnte um 1600 in Italien“ von Claude V. Palisca untersucht in vier Kapiteln den Wandel des musikalischen und musiktheoretischen Denkens um 1600, von dem Zusammenbruch der universalen Harmonie und dem Problem der Stimmung (Giuseppe Zarlino, Ludovico Fogliano, Giovanni Battista Benedetti, Vincenzo Galilei), über die humanistische Wiederbelebung der antiken Tonsysteme und die Auflösung der Kirchentonalarten, die Neuordnung des Kontrapunkts und der verzierte Stil bis hin zu Giacomo Peri und die Theorie des Rezitativs.

Renate Groths „Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert“ befaßt sich mit dem bislang weitgehend unerschlossenen Terrain der zwischen 1640 und 1710 in überraschender Fülle herausgekommenen Werken theoretischen Anspruchs; doch kann diese Tatsache nicht verdecken, „daß die Musiktheorie dieses Zeitraums im ganzen wenig eigenständig ist, sich deutlich an älteren Vorbildern orientiert und von der zeitgenössischen musikalischen Realität, in der der „stile moderno“ immer mehr zum Inbegriff dessen wurde, was man unter Komposition verstand, nur beiläufig und am Rande spricht“ (S. 309).

Für einige Spezialthemen wie „Musikalische Akustik“, „Stimmung und Temperatur“ sowie „Proportionen und Tactuslehre“, die nur partiell oder gar nicht behandelt wurden, verweisen die Autoren der hier beispielhaft und anschaulich ausgebreiteten Materialfülle auf den 6. Band dieser Reihe, *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*.

(Januar 1995)

Rainer Heyink

DENISE LAUNAY: *La Musique Religieuse en France du Concile de Trente à 1804. Préface de Jean DELUMEAU. Paris: Publications de la Société Française de Musicologie/Editions Klincksieck 1993. 578 S., Abb., Notenbeisp.*

Als 5. Band ihrer 3. Reihe legt die französische Gesellschaft für Musikwissenschaft das Vermächtnis von Denise Launay vor, die am 13. März 1993, unmittelbar nach der Bearbeitung der ersten Korrekturabzüge, verstarb. Ein gewichtiges, umfangreiches Werk, das jedem, der sich mit der religiösen Musik Frankreichs zwischen 1546, dem Jahr der Eröffnung des Trienter Konzils, und dem 2. Dezember 1804, dem Tag der Krönung Napoleons, befaßt, fortan unverzichtbar sein wird. Es ist notwendig, vorab klarzustellen, daß es sich entgegen dem Titel des Bandes, der ein allgemeines Handbuch zum Thema zu versprechen scheint, hier um ein Werk über *katholische* Musik handelt. Im Vorwort wird dies damit erklärt, daß die hugenottische bzw. calvinistische Musik bereits wissenschaftlich ausreichende Behandlung erfahren habe. Unter dem Generaltitel „Religiöse Musik“ ist sowohl die katholische liturgische als auch die nichtliturgische geistliche Musik subsumiert. Der über 200 Jahre umfassende behandelte Zeitraum wird nach politischen bzw. religionshistorischen Zäsuren strukturiert. Einer kurzen Vorgeschichte (vor 1546, Teil 1) folgt die Zeit des Trienter Konzils (1546–1563, Teil 2). Die anschließende Epoche der Gegenreformation (Teil 3 und 4) reicht bis 1615, dem Jahr, in dem die Beschlüsse des Konzils in Frankreich anerkannt wurden. Teil 5 behandelt die Phase der Katholischen Reform von 1615 bis 1638, dem Geburtsjahr Ludwig XIV. Teil 6 behandelt die Zeit des Sonnenkönigs bis 1685, dem Jahr der Aufhebung des Edikts von Nantes, das den Hugenotten seit 1598 eine eingeschränkte Religionsfreiheit ermöglicht hatte. Teil 7 umfaßt das gesamte Jahrhundert von der Wiederherstellung der Religionseinheit 1685 bis zum Beginn der Französischen Revolution. In einem Epilog wird abschließend die Zerschlagung der musikalischen Institutionen der Kirche sowie die Transformation geistlicher Gattungen wie der Motette oder des Oratoriums im parareligiösen Revolutionskult mit seinen Hymnen an die Freiheit, die Vernunft, das „Höchste Wesen“

oder dem oratorienähnlichen „Hiérodrame“ *La prise de la Bastille* (auf lateinische Bibeltexte, Musik von Desaugiers) thematisiert.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich nicht um ein Handbuch einführenden Charakters, sondern um eine hochspezialisierte Untersuchung, die auf der Basis sämtlicher zum Thema erschienener Literatur (die in einer mehr als 40 Seiten umfassenden Bibliographie aufgelistet ist) vorrangig diejenigen Bereiche behandelt, die in der Forschung bislang wenig bzw. nicht beachtet wurden. Hieraus ergeben sich deutliche Schwerpunkte bzw. umgekehrt kursorische Abhandlungen insbesondere aller polyphonen Kirchen- und geistlichen Musik wie Messen, Motetten oder Oratorien, bei denen auf die bereits reichlich vorhandene Literatur verwiesen wird. Das große Thema des Buches ist das Ringen der auf Selbständigkeit erpichten gallikanischen Kirche Frankreichs mit den Vorgaben des Tridentinischen Konzils bezüglich Textverständlichkeit und ausschließlicher Verwendung des Lateins in der Liturgie einerseits und andererseits mit dem „Gift“ der Reformation in Gestalt der volkssprachlichen Psalmgesänge, die eine derartige Anziehungskraft auf die Bevölkerung hatten, daß sie anscheinend einen der Hauptgründe für die Hinwendung der Franzosen zum Protestantismus darstellten.

Für jeden der Epochenabschnitte werden in einem ersten Teil die lateinischsprachigen Gesänge abgehandelt, wobei den Zeremonialbüchern, in denen der genaue Ablauf der liturgischen Handlungen festgehalten ist, breiter Raum gewährt ist. Die Entwicklung des gregorianischen Gesangs bzw. des „plain-chant“, dieser speziell französischen Spielart des liturgischen Choralgesangs, in der der ursprüngliche gregorianische Choral, dem Zeitgeschmack folgend, nach und nach immer mehr verändert wird, ist ebenfalls detailliert nachgezeichnet. Es folgen an dieser Stelle die kurzen Übersichten über die Entwicklung der polyphonen Kirchen- und geistlichen Musik, da diese gleichermaßen lateinischsprachig ist. Die jeweils zweiten Teile der Epochenkapitel befassen sich mit dem Herzstück des Buches, dem französischsprachigen geistlichen Gesang. Ausgangspunkt sind die insgesamt 49 versifizierten Psalmübertragungen Clément Marots, einem zur Reformation neigenden Katholiken im Dienst Margarete von Navarras und später

Franz' I., vor 1533 begonnen und später von Théodore de Bèze, dem Nachfolger Calvins, vollendet und Grundlage des sogenannten Hugenottenpsalters, der 1562, ein Jahr vor Beendigung des Tridentinischen Konzils, vollständig vorlag. Das Bedürfnis nach volkssprachlichen religiösen Gesängen war insgesamt weit verbreitet, da die lateinische Liturgie kaum Gefühlswert besaß, der für die im 16. Jahrhundert erstrebte Vertiefung der Frömmigkeit unabdingbar schien. Nachdem die Marotschen Psalmübertragungen von den Reformierten in ihre Liturgie übernommen worden waren, wurden sie von der Theologischen Fakultät von Paris 1542 verboten. Der katholischen Kirche blieb nun die nahezu unlösbare Aufgabe, den ungeheuer attraktiven protestantischen Gesängen ein „Gegengift“ in Form eigener volkssprachlicher Psalmübertragungen und -vertonungen entgegenzusetzen, mit denen die Abwanderung zu den Hugenotten bekämpft werden sollte. Launay untersucht im folgenden sämtliche katholische französische Psalmfassungen, die sowohl in Wort als auch Text immer von zu großer Anlehnung an den Hugenottenpsalter und damit von der Zensur bedroht waren (hier spielen die Übertragungen von Philippe Desportes, die 1603 vollständig vorlagen, für die Komponisten eine besondere Rolle). Zudem konnten alle Psalmvertonungen immer nur im privaten Bereich bzw. in außerliturgischen Andachten Anwendung finden, da Französisch in der Liturgie nicht zugelassen war, wohingegen die volkssprachlichen Psalmen bei den Reformierten zu den Kernstücken der Liturgie gehörten. Gerade aus diesem Grund stellten die Psalmen ein höchst sensibles Sujet dar, so daß die Anstrengungen der Katholiken, mit volkssprachlichen Gesängen den Kampf um die Gläubigen zu führen, im weiteren zum großen Teil auf die Abfassung neugedichteter Geistlicher Lieder („Cantiques spirituels“) verlegt wurden, von denen im Laufe der Zeit zahlreiche Sammlungen erschienen, meist mit gemütvollen Titeln wie „Geistliche Nachtigall“ oder „Fromme Lerche“. Musikalisch handelte es sich hierbei bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts um Kontrafakturen, d. h. die zur jeweiligen Zeit beliebtesten „Airs de cour“ wurden mit geistlichen Texten unterlegt. Diese Sammelwerke entstammten hauptsächlich jesuitischen Kreisen, die bekanntermaßen vor unorthodoxen und umstrittenen

Maßnahmen, wie sie die Verwendung weltlicher Melodien darstellte, im Glaubenskampf nicht zurückschreckten. Launay nennt, soweit ermittelbar, alle zugrundeliegenden weltlichen Stücke und ihre Komponisten, wie überhaupt bezüglich der „Cantiques spirituels“ umfangreichste Quelledetails sowie Musikbeispiele gegeben werden. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts werden die Geistlichen Lieder auch mit Originalvertonungen versehen (hauptsächlich in Kreisen der Franziskaner), die Parodie wird jedoch weitergeführt. Nach der Vertreibung bzw. zwangsweisen Rekonversion der Hugenotten 1685 verliert die französischsprachige geistliche Andachtsmusik einen großen Teil ihrer „raison d'être“. Die katholischen Psalmvertonungen, von den Rekonvertiten als Ersatz für den Genfer Psalter verwendet, werden 1686 verboten. Sammlungen Geistlicher Lieder werden zwar auch im 18. Jahrhundert weiterhin publiziert, doch in erheblich reduziertem Umfang.

Es handelt sich bei dem vorliegenden Band um ein ohne Zweifel äußerst verdienstvolles Werk, dessen einziger, doch möglicherweise beabsichtigter (und für den nichtfranzösischen Leser sicher schwerwiegenderer) Nachteil darin besteht, daß sein Inhalt sich nur demjenigen in vollem Umfang erschließt, der sowohl über den aktuellen Forschungsstand zur geistlichen und Kirchenmusik Frankreichs sowie über die historischen Ereignisse des in Frage stehenden Zeitraums genau Bescheid weiß. Wer diese Bedingungen nicht erfüllt, ist auf Konsultation zusätzlicher Literatur angewiesen.

Der Band wird abgerundet durch die bereits erwähnte umfangreiche Bibliographie, Incipit- und Personenregister. Die Qualität der Herstellung genügt allen Ansprüchen an die Kunst des Buchdrucks, die zahlreichen Illustrationen und Musikbeispiele sind sorgfältig gewählt.

(Januar 1995)

Susanne Shigihara

MICHAEL I. WILSON: Nicholas Lanier. Master of the King's Musick. Aldershof/Hampshire: Scolar Press (1994). XIV, 276 S., Abb.

Das Buch zeichnet eine Gesamtansicht des ersten englischen „Master of the King's Musick“ Nicholas Lanier, der nicht nur als Musiker und Komponist, sondern auch als Maler und Sammler von Kunstwerken für Charles I. tätig war. Lanier gehörte zu einer der bedeuten-

den ausländischen Musikerdynastien, die nach 1600 das Musikleben am englischen Hof beherrschten. Die Familie hatte in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts als hugenottische Familie Rouen verlassen und war sofort am englischen Hof zu Ansehen und Einheirat in andere derartige Dynastien gelangt. Obwohl deren Beziehungen untereinander bereits in anderen Arbeiten erhellt worden sind, wäre es auch für dieses Buch nicht unnützlich gewesen, einen Stammbaum beizufügen.

Eine Darstellung englischer Musikerlebensläufe wird erschwert durch die Kargheit der Quellen, die von dem täglichen Leben Laniers sowie seinem Denken nahezu nichts erkennen lassen. Infolgedessen gerät das Buch eher zu einer Gesamtdarstellung der Epoche Laniers, deren musikalische Verhältnisse den darauf spezialisierten natürlich bekannt sind, wohingegen über das Zusammenwirken mit den bildenden Künsten bisher kaum gearbeitet worden ist. Die Einteilung erfolgt strikt chronologisch nach dem Lebenslauf Laniers, wobei zahlreiche kulturgeschichtliche Aspekte eingefügt worden sind. Wie wenig interessant man im 17. Jahrhundert in England die Musiker fand, läßt sich u. a. an der Tatsache ablesen, daß Laniers Malerkollegen — Rubens, Gerbier, van Dyck — in den Ritterstand erhoben wurden, Lanier jedoch nicht, trotz einer persönlichen Freundschaft mit dem König. Über diese sozialen Bedingungen ist bisher nicht viel gearbeitet worden, und hier setzt die Untersuchung einen lohnenden Anfang.

Der faszinierendste Aspekt des Buches ist die Behandlung der Ablösung des akustisch-aurikular betonten Empfindens durch ein optisch betontes in der Nachfolge der italienischen Renaissance in England, die sich in der Gestalt Nicholas Laniers als Maler-Musiker — im Gegensatz zu den Dichter-Musikern der früheren Generation — eindrucksvoll repräsentiert. Das Buch ist damit ein recht geglückter Beitrag zur interdisziplinären Arbeit.

(Dezember 1994) Annette Otterstedt

Heinrich Franz Biber 1644—1704. Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen. Ausstellungskatalog hrsg. von P. EDER und E. HINTERMAIER. Salzburg: Selke Verlag 1994. 291 S., Abb.

Schon der den Band eröffnende Aufsatz „Musik im Zeitalter des Europäischen Absolutis-

mus“ von Werner Braun weist auf den weiten Rahmen, in den die Themen Biber und Salzburg in diesem Band gestellt werden. So wie Salzburg geographisch im Schnittpunkt von Italien, Frankreich und Deutschland liegt, bündelten sich am Ende des 17. Jahrhunderts im Kulturleben jener Stadt die vielfältigsten europäischen Einflüsse. Dabei geht es nicht im Stil der älteren Historiographie um einen allgemeinen kulturgeschichtlichen Überblick, sondern um ganz konkrete Themen wie die Verbreitungsmöglichkeiten des damals Komponierten, das Salzburger Operschaffen oder den Theorieunterricht. Aber die Fülle der Themen reicht weit über den Bereich der Musik oder den der engeren Nachbarkünste und Literatur hinaus. Auch organisatorische Strukturen, wie die Rechtspolitik oder die Bruderschaften, werden in ihrer historischen und kulturpolitischen Wirksamkeit dargestellt. So entsteht im Spiegel der Einzelbeobachtungen ein Zeit-Panorama, das durch den eigentlichen Katalogteil seinen besonderen Reiz erhält. In ihm werden die einzelnen zuvor geschilderten Aspekte nicht nur durch zahlreiche Abbildungen vergegenwärtigt, die ausführlichen und kenntnisreichen Kommentare des umfangreichen Autorenteamts schlagen bei fast jeder einzelnen Katalognummer von neuem den Bogen vom ausgestellten oder nun im Bild dargestellten Objekt oder Thema zum großen Zusammenhang der kulturellen und politischen Situation Salzburgs am Ende des 17. Jahrhunderts.

(Januar 1995)

Christian Berger

A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide. Edited by Paul BRAINARD and Ray ROBINSON. Kassel-Basel-London-New York-Prag. Bärenreiter/Chapel Hill, N.C.. Hinshaw Music, Inc. (1993). 243 S., Notenbeisp.

Wer vor zehn Jahren im Anblick der anlässlich des Europäischen Jahrs der Musik losgetretenen Veranstaltungswalune einen kühlen Kopf bewahren wollte, der mag seine liebe Mühe gehabt haben; ob sich heute noch jemand der damaligen Auferegheiten erinnert, sei dahingestellt. Dauerhaft dürfte sich dagegen der Eindruck eingepreßt haben, den im Sommer 1985 in Berlin, München oder Stuttgart der Betrachter bei der Besichtigung der Replik von Elias Gottlob Haußmanns Bach-Porträt gewinnen konnte. Dieses berühmte Bild gehört bekannt-

lich nicht zu den Schätzen irgendeiner öffentlichen Hand, sondern zu denjenigen des Unternehmers, Musikwissenschaftlers, ‚Konzertmanagers‘ und Sammlers William H. Scheide in Princeton, New Jersey. Dessen achtzigster Geburtstag führte nun eine ansehnliche Reihe von europäischen und amerikanischen Musikforschern dazu, dem Menschen und Kunstverständigen Scheide Tribut zu zollen — wenn schon nicht unter den Augen Johann Sebastian Bachs (unter denen der Geehrte in seinem Heim das ihm Zugesagte lesen wird), so doch, wie man sagen möchte, unter Bachs Auspizien. Da Scheide einen wesentlichen Teil seiner Kraft der Bachpflege und -forschung gewidmet hat — nicht zuletzt als Initiator und Spiritus rector der Bach Aria Group von 1946 bis 1979 —, ist die thematische Ausrichtung der Festschrift auf Bach naheliegend.

Der Versuch, die neunzehn Beiträge nach inhaltlichen Gruppen zu sortieren, würde nicht sehr weit führen — die Vielfalt in Formulierung und Behandlung von Fragen spiegelt die Vielfalt der gegenwärtigen Spezialforschung. Untersuchungen zu Problemen der Textüberlieferung stehen neben Formanalysen, theologische Erörterungen neben solchen zur Rezeptionsgeschichte. So geht beispielsweise Gregory Butler den Stechern des 1735 erschienenen Erstdrucks des *Zweiten Theils der Clavier-Übung* nach und kann sie schließlich mit dem Nürnberger Johann Georg Puschner und dem Leipziger Jean Christoph Dehné auch identifizieren; Werner Breig bietet aus tiefer Kennerschaft systematische Ansätze zur Lösung verschiedenartiger Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen. Howard H. Cox fragt, ausgehend von einer Studie Scheides über „Bach as a Biblical Interpreter“ (1952), nach den Bibelkenntnissen des Komponisten; Teri Noel Towe beschäftigt sich mit „Present-Day Misconceptions about Bach Performance Practice in the Nineteenth Century“ und zieht als Quellen frühe Tonaufnahmen heran. Andere Beiträger nähern sich mit unterschiedlichen Erkenntnisinteressen einzelnen Werken, etwa den Kantaten BWV 75f. (Eric Chafe), 78 (Robert L. Marshall), 118 (Hans-Joachim Schulze), der *h-moll-Messe* (Alfred Mann, Christoph Wolff), dem *Weihnachts-Oratorium* (J. Merrill Knapp), dem *Wohl temperirten Clavier* (Laurence Dreyfus, Alfred Dürr) oder der *E-dur-Suite* BWV 1006a (Klaus Hofmann). Gelegentlich liest man

etwas flüchtiger, so bei Gerhard Herz' nun in englischer Übersetzung vorgelegter Rezension der *New Grove Bach Family* aus dem *Bach-Jahrbuch* 1986 oder bei Ray Robinsons Untersuchung der Bach-Einflüsse auf Krzysztof Pendereckis *Lukas-Passion* (die nicht zur Kenntnis genommene einschlägige Literatur, etwa Karl-Josef Müllers Einführung in das Werk von 1973, hat dazu schon manches gesagt). Daß Faksimiles als Fehlerquellen sprudeln können, davon weiß Albi Rosenthal Geschichten zu erzählen.

Eine Bibliographie der Schriften Scheides schließt sich der Aufsatzsammlung an, einer Sammlung, die durch ein im besten Sinne freundschaftliches Vorwort der Herausgeber eingeleitet, allerdings am Ende leider nicht durch ein Register erschlossen wird. Aber auch bei Bach kommt man mit punktuellen Stöbern nicht sehr weit, und so steht der gewichtige Bach-Tribut für William Scheide in dieser Hinsicht ebenfalls unter den schon erwähnten Auspizien des Meisters.

(November 1994)

Ulrich Konrad

J. S. Bach's „Das Wohltemperierte Clavier II“. A Critical Commentary by Yo TOMITA. Volume I. Autograph Manuscripts. a. Leeds: Household World Publishers 1993. 146 S.

Im Anschluß an eine 1990 vorgelegte Dissertation über Entstehungsprozeß, Intention und historische Bedeutung des zweiten Teils des *Wohltemperierten Klaviers* startet Tomita nunmehr eine Veröffentlichungsserie zur weiteren, detaillierten Quellenerschließung des Werks. Der erste, hier vorliegende Band beschäftigt sich mit der autographen Überlieferung und ist mit einem auf diesen Quellensektor beschränkten Kritischen Bericht vergleichbar; zwei weitere Bände, in denen die Lesarten aller vorhandenen Handschriften verglichen werden sollen, sind in Vorbereitung. Bach-Philologen werden auf die minutiös erarbeiteten Veröffentlichungen mit Nutzen zurückgreifen.

(Januar 1995)

Martin Geck

ANNA LENA HOLM: Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalverk (HRV), efter ett utkast av Ingmar Bengtsson. Stockholm: Musikaliska akademiens bibliotek 1994. XIX, 328 S. (Musik i Sverige. Dokument och förteckningar.

Skriftserie utgiven av Musikaliska akademiens bibliotek genom Dokumentationsenheten SMA. 7.)

EVA HELENIUS-ÖBERG: Johan Helmich Roman. Liv och verk genom samtida ögon. Dokumentens vittnesbörd. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien (1994). 239 S. [Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 78.]

Der 1694 geborene Johan Helmich Roman gilt mit Recht als „der Vater der schwedischen Musik“. Dieser Ruhmestitel gründet sich keineswegs nur auf seine Kompositionen, die außer Opern so ziemlich alle zu seiner Zeit gängigen Gattungen umfassen und von bedeutender schöpferischer Begabung zeugen; Roman war ein vielseitig gebildeter, kluger und zielstrebigere Mann, der als Hofkapellmeister die nach den Jahren des Nordischen Krieges verkommene Hofkapelle wieder aufbaute, im Jahre 1731 die ersten öffentlichen Konzerte seines Landes ins Leben rief und in Wort und Tat nachdrücklich für die Eignung der schwedischen Sprache für religiöse Vokalmusik eintrat.

Aus Anlaß seines 300. Geburtstags erschienen 1994 zwei bedeutende Arbeiten, ein kritisches Verzeichnis der Vokalwerke und eine biographisch aufgebaute Dokumentensammlung. Beide gründen sich auf Vorarbeiten von Ingmar Bengtsson, einem zu früh verstorbenen Forscher von einzigartiger Begabung, der einen wesentlichen Teil seiner Kapazität Roman gewidmet und das Fundament dazu in einer 1955 erschienenen monumentalen Monographie gelegt hatte. Diese Arbeit galt der Erhellung der Biographie und des Instrumentalwerks; da Roman seine Autographen nicht zu signieren pflegte und oft Kompositionen von anderen kopierte oder bearbeitete, mußten Echtheitsprobleme einen umfassenden Raum einnehmen, und zu ihrer Lösung waren sowohl schriftkundliche wie stilkritische Untersuchungen notwendig, die Bengtsson mit großem Scharfsinn durchführte und mit einem kritischen Verzeichnis der Instrumentalwerke (innerhalb der genannten Monographie) abschloß. Die geplante entsprechende Untersuchung der Vokalwerke konnte er aber nicht mehr zu Ende bringen.

Nun hat Anna Lena Holm, Handschriftenexpertin an der Bibliothek der Musikalischen Akademie, aufgrund dieser Vorarbeiten diese Untersuchung durchgeführt und damit der Romanforschung das noch fehlende Grundmate-

rial an die Hand gegeben. Die Authentizität des größten Teils des Werkbestands konnte klargestellt werden (von 193 Werken 124 sicher und weitere 26 oder sogar 36 wahrscheinlich echt, 15 sicher unecht, 18 unbestimmbar); während Bengtsson für seine Zuweisungen Quellen- und Stilkritik vereinigt hatte, gründet sich die Bestimmung der Vokalwerke ausschließlich auf Quellenkritik, wobei die Entdeckung von Bengtssons Frau Britta, daß der Schreiber H 14, der bei vielen Werken den Autornamen „Roman“ angegeben hat, mit einem Sohn des Komponisten, Johan Helmich junior, identisch ist, von größter positiver Bedeutung war.

Das Werkverzeichnis ist nach Werkgruppen und innerhalb dieser alphabetisch aufgestellt; von einer chronologischen Anordnung wurde bei der für viele Werke geltenden Unmöglichkeit einer genaueren zeitlichen Bestimmung abgesehen. Von Roman bearbeitete oder kopierte Werke anderer Komponisten (u. a. Giacomo Carissimi, Johann Joseph Fux, Georg Friedrich Händel, Benedetto Marcello, Giovanni Battista Pergolesi) sind separat verzeichnet, ebenso fälschlich früher Roman zugewiesene Werke. Dies alles erscheint klar und logisch; nicht ganz so überzeugend wirkt, daß innerhalb jeder Werkgruppe gesichert authentische und andere Kompositionen ungetrennt eingeordnet sind (typographische Kennzeichnung des Werktitels deutet jedoch den Sachverhalt an). Selbstverständlich erscheinen bei jeder Nummer Angaben über Besetzung, Textherkunft, (wo möglich) Datierung sowie sämtliche Quellen. Zusammenfassende Verzeichnisse finden sich am Schluß des Ganzen, außerdem Konkordanzen zu Patrik Vretblads Romanmonographie von 1914, einer Pionierarbeit, die freilich seit langem völlig überholt ist. Im ganzen wirkt HRV außerordentlich solide und vertrauenerweckend.

Die Sprache des Buches ist schwedisch; nur das Inhaltsverzeichnis und eine kurze Wegleitung sind auch in Englisch vorhanden. Man kann sich fragen, ob diese Sprachwahl — sie folgt Bengtsson Monographie — die bestmögliche war. Zwar ist Roman in der Hauptsache eine nationale Angelegenheit, andererseits aber durch seine überragende historische Bedeutung doch von weiter reichendem Interesse. Zweisprachigkeit hätte das Buch wohl zu stark verteuert; in diesem Dilemma erschien eine Entscheidung für Englisch (Roman verbrachte

in seiner Jugend mehrere Jahre in England) die beste Lösung.

Auch Eva Helenius-Öbergs Dokumentensammlung ist eine gediegene Arbeit, wenn auch anscheinend unter Zeitdruck fertiggestellt. Sie wird durch eine kurze Darstellung von Romans Leben und Wirken eingeleitet, was dem doppelten Charakter des Buches als wissenschaftlicher Edition und biographischem Lesebuch (für allgemein Interessierte) wohl entspricht. Die anschließende „Skizze einer Werk- und Repertoirechronologie“ stimmt leider nicht in jedem Detail mit den Angaben im thematischen Verzeichnis überein, wie es auch etwas befremdet, daß die Nummern der Vokalwerke mit „BeRV“ (= Bengtsson, Romans Vokalwerke) angegeben sind, während sie im thematischen Verzeichnis die Bezeichnung „HRV“ tragen. Die Dokumente selbst sind, selbstverständlich chronologisch, nach den wichtigsten Lebensstationen Romans in Kapitel gegliedert, was die Übersicht erleichtert (die andererseits dadurch erschwert wird, daß nicht auf der oberen Leiste jeder Seite die jeweilige Jahreszahl angegeben ist). Die Kapitelüberschriften selbst sind durch eine gewisse Sentimentalität gekennzeichnet („Der begabte junge Mann“ etc.), die der strikten Wissenschaftlichkeit des Buches nicht recht entspricht. Wichtiger indessen: Die Dokumente sind originalgetreu, also ohne sprachliche Modernisierung, wiedergegeben und mit notwendigen Kommentaren und Quellenangaben versehen: So entsteht eine Biographie in Dokumenten, umrahmt von kürzeren Abschnitten über Vorfahren und Nachleben. Daß die als Quelle für Romans Biographie besonders wichtige Rede Abraham Sahlstedts bei der Gedenkfeier, die die Wissenschaftsakademie (der Roman angehört hatte) 1767 für ihn abhielt, in extenso wiedergegeben ist, muß als besonders wertvoll betrachtet werden.

Vielleicht wäre eine Anzahl der wiedergegebenen Dokumente entbehrlich gewesen. Andererseits ist das überlieferte Material nicht so umfassend, daß Beschränkungen notwendig wurden. Das Buch ist übrigens typographisch gut ausgestattet und mit zahlreichen Illustrationen versehen. Zu den Verdiensten der Herausgeberin gehört auch, daß sie ihrem Material selbständig gegenübersteht und nicht selten auf Wissenslücken und Forschungsnotwendigkeiten hinweist.

(Februar 1995)

Hans Eppstein

WINFRIED BÖNIG: Die Kantaten von Johann Caspar Simon. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik um 1740. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1993. 352 S. (Collectanea Musicologica. Band 4.)

Von der gottesdienstlichen Musik, welche die Kantoren und Organisten der evangelischen St. Georgs-Kirche in der Reichsstadt Nördlingen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschaffen haben, ist nur ein kleiner Teil überliefert. Darunter befindet sich auch ein nicht vollständiger (dritter) Kantatenjahrgang mit 75 von ursprünglich 90 Werken von Johann Caspar Simon aus den Jahren 1737/38 auf Texte meist von Johann Friedrich von Holten sowie 15 weitere Kantaten Simons aus einem vierten Nördlinger Jahrgang (um 1750), der ansonsten von Simons Amtsnachfolger Jakob Heinrich Hilbrandt vertont wurde (der erste und zweite Jahrgang von 1732 bzw. 1734, ebenfalls mit Kompositionen Simons, ist verschollen). Simon — geboren 1701 im thüringischen Schmalkalden, gestorben 1776 als Inhaber einer Tuchhandlung in Leipzig, wohin er 1750 übersiedelt war — hatte von 1731 bis 1750 die Stellen eines „Director musices“ und Organisten an St. Georg inne und war außerdem von 1743 bis 1750 als Lehrer der „4. Klasse“ an der Nördlinger Lateinschule tätig. Zwei Sammlungen seiner — von den Organisten heute als leichte gottesdienstliche Musik geschätzten — Orgelwerke (Präludien und Fugen sowie Choralbearbeitungen) liegen in Neudrucken vor (herausgegeben von Rudolf Walter, Mainz 1964, und Ewald Kooiman, Hilversum 1987). Ziel der 1992 vorgelegten Augsburger Dissertation von Winfried Böinig ist es, den Quellen und Stilmerkmalen der autograph und abschriftlich überlieferten Kantaten des „Kleinmeisters“ Simon nachzugehen (die Problematik des Begriffs „Kleinmeister“ wird, mit ambivalentem Ergebnis, eigens diskutiert, vgl. S. 53—56 und 149—151). Dementsprechend werden das Material und seine Analyse in drei Hauptteilen (mit zahlreichen Unterpunkten) entfaltet: I. Die Quellen (S. 11—50), II. Stilkritik (S. 53—151), III. Katalog der Kantaten (S. 155—276, mit wünschenswerter Ausführlichkeit und Incipits jeweils der ersten Sätze). Es folgen ein Anhang (S. 279—337) mit Wasserzeichen, einem Empfehlungsschreiben für Simons Bewerbung im württembergischen Langenburg (wo er von 1727 bis 1731 als „Director musices“ und „Praeceptor“ angestellt war) sowie

die Katalogisierung eines Nördlinger Orgelchoralbuches, dessen Generalbässe zum größten Teil von Simon stammen (147 von 184 Liedern). Abgerundet wird die Studie durch ein Literatur-, Personen- und Ortsverzeichnis, wobei die Autoren leider ohne Vornamen wiedergegeben sind (in den Fußnoten folgt Bönig in dieser Hinsicht offenbar einem willkürlichen Mischverfahren). Auch darüber hinaus ist das Literaturverzeichnis von einer für eine wissenschaftliche Arbeit unstatthaften Laxheit gekennzeichnet: Mehrfach fehlen Erstveröffentlichungsnachweise von Aufsätzen, Angaben zu Erstauflagen, Nachdrucken und Schriftenreihen sowie die Nennung der Herausgeber von Aufsatzsammlungen. Auch der Haupttext ist stellenweise offensichtlich nur mangelhaft redigiert worden (vgl. etwa den Irrtum im Formschema S. 95, den sinnentstellenden Satz S. 113/1. Zeile und die fehlerhaften Taktangaben zum Rezitativ S. 115).

Die Kantaten Simons weisen überwiegend die fünfteilige Disposition Bibelwort (chorisch, in wenigen Fällen solistisch) — Arie — Rezitativ — Arie — Choral auf und lassen sich — bei nicht scharf abzugrenzenden Übergängen — in Kurz-, Normal- und Festtagskantaten gruppieren (letztere wurden vor allem in den Nachmittagsgottesdiensten aufgeführt). Bei der detaillierten und mit Seitenblicken auf Zeitgenossen durchgeführten Analyse, die mit ausreichenden Notenbeispielen veranschaulicht ist, legt Bönig ein breit gefächertes Spektrum formaler Aspekte zugrunde. Dies gilt besonders für die sämtlich in Da capo-Form stehenden Arien (darunter fünf Duette), die bis auf wenige Ausnahmen mit obligaten Melodieinstrumenten (jeweils mindestens zwei) besetzt sind und teilweise eine bemerkenswerte Virtuosität im Vokalpart aufweisen. Bei ihrer Betrachtung lehnt sich Bönig an die von Alfred Dürr in seinen Studien zu den frühen Kantaten Bachs (1951, ²1977) angewandte Methodik und Terminologie bzw. an die von Dürr rezipierte ältere Typologie von Wilhelm Fischer (1915) an. Da er dies mit den nötigen Differenzierungen tut, gerät die Analyse nicht in einen starren, von außen an die Kompositionen herangetragenen Formalismus. Außer der groß- und kleinformalen Organisation der Chöre und Arien werden weitere, nicht weniger relevante Gesichtspunkte mit einbezogen wie Textumsetzung, Textausdeutung (Tonmalerei und musikalische Rhetorik), vokale und instrumentale Kompositionswesen, Tonartenästhetik und Instrumentation (den Notenbeispielen nach zu urteilen, scheint mir Simons Klangsinn, auch über den instrumentatorischen Aspekt hinaus, wesentlich ausgeprägter gewesen zu sein, als es in Bönigs Beschreibung deutlich wird). Im ganzen ergibt sich das Bild eines — im Rahmen gewisser lokaler liturgischer Vorgaben — phantasievollen, handwerklich mindestens soliden Kantatenkomponisten, der sich, wie Bönig zu Recht betont, in vieler Hinsicht mit Georg Philipp Telemann vergleichen läßt, nicht zuletzt im Blick auf das um 1730 auch in der geistlichen Vokalmusik einsetzende neue, von der „gearbeiteten“ barocken Tonsprache abrückende Stilempfinden.

(Dezember 1994)

Herbert Lölkes

BEVERLY JUNG SING. Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik. Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1992. 408 S., Notenbeisp. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 83.)

Der Obertitel führt ein wenig in die Irre: Eine stringente stillkritische Studie zur Geschichte des empfindsamen Oratoriums bietet die Karlsruher Dissertation nicht, wohl aber umfangreiche Untersuchungen zu Johann Gottfried Herders und Johann Christoph Friedrich Bachs Bückeburger Kantatenschaffen. Der Akzent liegt auf der Erschließung der literarischen und musikalischen Quellen; in dieser Hinsicht setzt die überaus gründlich arbeitende Verfasserin in dem von ihr behandelten Bereich neue Standards. Die bisher gültigen Verzeichnisse der einschlägigen Werke Herders und Bachs erfahren wesentliche Ergänzungen und Erweiterungen.

Differenzierte Sachverhalte auf den Punkt zu bringen, gelingt der Autorin weniger gut. Ob es sich um den einleitenden „Literaturbericht“, um die Darstellung von Herders Poetologie, die Beschreibung der musikalischen Formen in den Kantaten Bachs, seiner „Tonmalerei“, seines Umgangs mit „musikalischer Tonsymbolik“ handelt — die Darstellung holt weit, oft allzu weit aus, trifft jedoch selten ins Schwarze.

(Dezember 1994)

Martin Geck

PAULINO CAPDEPÓN: *Die Villancicos des Padre Antonio Soler (1729–1783)*. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 299 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 107.)

Lediglich fünf Antonio Soler gewidmete Literaturtitel verzeichnet der entsprechende Personenartikel in der MGG (1965); auf zwölf bringt es der im *New Grove* (1980) — zu wenig, um die Konturen der wohl bedeutendsten spanischen Musikerpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts nachzeichnen zu können. Mit der vorliegenden Arbeit von Paulino Capdepón hat die einschlägige Forschungsliteratur einen beachtlichen Erkenntniszuwachs erhalten. Der Verfasser untersucht die 125 überlieferten Villancicos von Soler in allen nur denkbaren Aspekten. Aus der Kenntnis der historischen Wurzeln heraus — Capdepón favorisiert die These, daß die Villancicos „über die Zwischenstufe der galizisch-portugiesischen Formen der *Cantigas de amigo* von den arabisch-andalusischen Formen der *Moaxajas* und *Jarchas* beeinflusst wurden“ (S. 253) — erwächst das Verständnis für die spezifische Leistung Solers auf dem Gebiet der Villancico-Komposition. Geschaffen für die Hauptfeste des Klosters von Escorial, dessen Kapellmeister Soler war, füllte der Komponist „den traditionellen Aufbau der Gattung Villancico mit neuem Inhalt aus, indem er die traditionellen Teile des Villancicos (*Introducción*, *Estrillo*, *Coplas*) mit Formen spanischen (... *Sequidillas* und *Tonadillas*), italienischen (*Arien* und *Rezitative*) und französischen Ursprungs (*Menuett*) mischte“ (S. 254). Als instruktiv erweist sich das biographische Kapitel mit interessanten Auszügen aus der handschriftlich überlieferten *Memoria sepulcral*. Aus der gut recherchierten Quellenlage gewinnt der Leser verlässliche Angaben zur Anzahl, Chronologie und Katalogisierung der Villancicos Solers. Im Zentrum des Kapitels „Die Texte“ stehen umfangreiche metrische Analysen sowie die Lokalisierung von rhetorischen Figuren in den Weihnachts-, Fronleichnams-, *San Lorenzo*- und *San Jeronimo*-Villancicos. Der Abschnitt „Typologie der Villancicos Solers“ beinhaltet Aussagen zu vier Formtypen, wobei am vierten (Villancico mit eingefügter Kantate) das Phänomen der Assimilation fremden, insbesondere italienischen Stil- und Formgutes erläutert wird.

Überlegungen zur vokalen und instrumentalen Besetzung der Villancicos Solers beschließen die leider zahlreiche Druck- und Silbentrennungsfehler aufweisende Studie und lassen noch einmal das aufführungspraktische Moment ins Blickfeld treten. Sowohl mit den verschiedenen Versuchen der Inhaltsdeutung (Rhetorik und Affektgehalt, letzterer hätte stärkere Beachtung finden können) und der Diskussion von Besetzungsfragen sind erstmals günstige Voraussetzungen für die Aufführung dieses in seltener Geschlossenheit überlieferten Solerschen Werkbestandes gegeben. (Dezember 1994) Hans-Günter Ottenberg

W. A. Mozart: *Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums der Greifswalder Mozart-Tage am 3. Dezember 1991*. Hrsg. von Nico SCHÜLER und Lutz WINKLER. Greifswald: Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik (1992). 164 S.

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien. Bericht, im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider (1993). Band I: Hauptsektionen. 441 S., Notenbeisp., Band II: Free Papers. S. 448–1061

Mozart. *Origines et transformations d'un mythe*. Actes du colloque international organisé dans le cadre du Bicentenaire de la mort de Mozart. Clermont-Ferrand, décembre 1991. Textes recueillis et présentés par Jean-Louis JAM. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). XIV, 298 S., Abb.

Große Ereignisse werfen Schatten voraus und Kongreßberichte hinterher. Das gilt selbstverständlich auch für die Musikwissenschaft und in diesem Zusammenhang am auffälligsten für das wohl aufwendigste Musiker-Gedenkjahr, das je begangen wurde, das Mozart-Jahr 1991. Während die Zunft bereits intensiv die nächsten Großereignisse plant — die Jubiläen häufen sich bis zur Jahrtausendwende —, hat sie sich, zumindest in ihren spezialisierten Kreisen, gleichzeitig mit der Flut der gesammelten Referate, Aufsätze und Diskussionsvoten vergangener Festzeiten zu beschäftigen. Wenn der Blick nicht täuscht, dann liegen derzeit rund zweihundertfünfzig derartige ‚Gelegenheitstexte‘ (im besten Sinne: „... Schelt ich nicht Gelegenheit“) gebündelt zur Kenntnisnahme vor, eine Zahl, die sich bei

realistischer Schätzung in der nächsten Zukunft noch beinahe verdoppeln wird. Ob man angesichts dieser Massen in Jubel über die Produktivität der Forschung oder in Melancholie angesichts der Unmöglichkeit einer halbwegs vernünftigen Verarbeitung und Bewertung des Ganzen verfallen soll, die Antwort auf diese Frage bleibt abhängig von der Höhe der intellektuellen Schmerzgrenze eines jeden einzelnen. Der Rezensent jedenfalls gesteht nach der Beschäftigung mit über 1500 Seiten Kongreßberichtsprosa seine eigene partielle Ratlosigkeit ein.

Was fängt die Forschung mit solchen umfangreichen Sammlungen an? „Die vorliegende Publikation, davon bin ich überzeugt, zeigt neue Aspekte der Mozartforschung auf und eröffnet neue Perspektiven für die Beurteilung von Leben und musikalischem Werk des Komponisten.“ Das sind Geleitworte eines prominenten Politikers zu einem der vorliegenden Berichte. Offensichtlich weiß der Mann kaum, wovon er redet, denn was er sagt, gilt in seiner Beliebigkeit und Austauschbarkeit für alles und nichts, für jeden und keinen. Es scheint auch egal zu sein, daß der Kongreßbericht Baden mit Überlegungen zum Josephinischen im Leben und Schaffen Anton Bruckners endet, einem Beitrag, der mit Mozart nichts, aber auch gar nichts zu tun hat. Vermutlich muß man auch darüber hinwegsehen, daß in nicht gerade wenigen Vorträgen entweder Bekanntes aufgefrischt wird oder Selbstverständlichkeiten zu kleinen Sensationen gemacht werden. Das gehört zum Betrieb eines Jubeljahrs, das gehört auch zur Vermarktung von Kunst und der mit ihr befaßten Wissenschaft.

Freilich begehrt eine solche vom Ärger über verlorene Zeit mitbestimmte Betrachtungsweise das grobe Unrecht, Spreu und Weizen ins Feuer zu werfen. Sie mißachtet auch die allenthalben geleistete Arbeit der Herausgeber, die im Falle des Badener Kongreßberichts sogar bewundernswert sorgfältig ausgefallen ist. Während der Bericht über das Greifswalder Kolloquium vornehmlich der Dokumentation institutseigener Überlegungen und lokaler Forschungen dient (wo er „entsprechend den gegebenen Möglichkeiten einige Akzente für die eigene wissenschaftstheoretische Arbeit“ [S. 5] setzt, wird nicht recht deutlich), enthalten die Publikationen aus Frankreich und Österreich, neben Kleinigkeiten, eine ganze Reihe von

wertvollen Studien und anregenden Interpretationen — wie könnte es anders sein? Die Auseinandersetzung französischer und belgischer Wissenschaftler mit den Ursprüngen und Wandlungen des Mozart-Mythos und dessen Wirkung seit dem späten 18. Jahrhundert in der romanischen Kulturgeschichte gewinnt ihren Reiz aus einer doppelten Herausforderung: Einer originären Mythenbildung, deren spezifische Eigenheit nicht leicht zu bestimmen ist, steht die Rezeption von Grundmotiven des wirkungsmächtigen ‚deutschen‘ Mozart-Mythos gegenüber, ohne daß schon im frühen 19. Jahrhundert die eingetretene Vermischung hätte mehr deutlich geschieden werden können.

Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß zum Mozartjahr 1991 in Baden bei Wien fand zwar in keiner mit dem denkwürdigen Wiener Kongreß 1956 vergleichbaren außenpolitischen Spannungssituation Österreichs statt, doch fällt heute wie damals die Hervorhebung des eigenen Nationalcharakters, der eigenen Leistungsfähigkeit seitens der Veranstalter auf. Dazu dürfte die zeitgeschichtliche Forschung vieles zu sagen haben. Ob die Konzeption des Kongresses einem „spezifisch österreichischen Verständnis der Gesamtdisziplin der Musikwissenschaft, der Historischen und Vergleichend-Systematischen Musikwissenschaft sowie der Musikethnologie, voll Rechnung getragen“ habe, wie es aus schon erwähntem Politikermund tönt, sei dahingestellt. Die Themen der Hauptsektionen lauteten „Mozart und Wien“ (mit wichtigen Beiträgen von Otto Biba und Theophil Antonicek), „Grundfragen des musikalischen Stils am Beispiel Mozarts“ (hier besonders engagiert Hartmut Krones und Peter Petersen), „Wiener Klassik“ und „Volksmusik“ (hervorzuheben Koraljka Kos' nüchterne Bestandsaufnahme angeblicher Volksmusik-Zitate in Werken der Wiener Klassiker), „Zur Relevanz naturwissenschaftlicher Methoden für die Fragen des Musikerlebens“ (mit grundsätzlichen Bemerkungen von Werner A. Deutsch und Franz Fördermayr) und zuletzt „Mozart heute“. In den Diskussionen wurde ziemlich häufig ungezielt nebeneinanderher gesprochen; eine strengere Redaktion hätte diesen Abschnitten gut getan. Achtundvierzig ‚Free Papers‘ füllen den zweiten Band des Berichts. Thematisch ist ihm nichts fremd, weder „Spielarten der Erotik“ (in *Le nozze di Figaro*) noch „Der verminderte Septakkord bei

Mozart und die reine Stimmung", auch nicht die „Serpent Orchestration of Joseph Haydn from 1791". Zuverlässige Register der Namen, Orte und Institutionen sowie der Werke Mozarts gewähren auch dem nach Details fahndenden Benutzer willkommene Hilfe. (Übrigens: Das nächste Mozart-Jubiläum findet im Jahre 2006 statt).
(Dezember 1994) Ulrich Konrad

WOLFGANG GERSTHOFER. *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1993. 450 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 10.)*

Für seine Heidelberger Dissertation von 1991 sah sich Wolfgang Gersthofer offenkundig einem doppelten Problem gegenüber: Zum einen sollte die Entwicklung des jungen Mozart als Sinfoniker dargestellt werden, und zwar nicht nur aus Mozarts Werken selbst heraus, sondern unter Einbeziehung eines möglichst breiten Spektrums von etwa gleichzeitigen Kompositionen anderer; dieses Spektrum freilich mußte erst eigens zusammengetragen werden. Zum anderen hatte er es mit einem besonders störrischen Vokabular zu tun — etwa mit den Früchten von Versuchen, ‚Sonaten‘-Termini für Musik der Zeit um 1760/70 zu ‚retten‘, und zwar in einer internationalen Streuung, die auch differenziertere Ansätze des englischsprachigen Raums aufgreift. Gersthofer löst die Probleme auf beeindruckende Weise: Als Beitrag, das Bild des jungen Mozart als Komponisten und die Geschichte der Sinfonie in jener Zeit neu zu fassen sowie die Terminologie der musikalischen Analyse zu überdenken, ist das Buch gleichermaßen wertvoll. Aus dieser mehrfachen Problematik heraus erklärt sich letztlich die Weitschweifigkeit mancher Passagen und die Länge der Studie selbst (die auch am Druckbild zu messen wäre). Bemerkenswert ist so etwa die Behandlung der Londoner Sinfonieanfänge Mozarts: Gersthofer erschließt Wege, zwischen Einflüssen Johann Christian Bachs und Carl Friedrich Abels zu differenzieren und Mozarts Übernahme-Versuche zu bewerten; dabei kommt es zugleich zur kritischen Überprüfung der Begriffe „verkürzte Reprise“ und „binary form“, indem Gersthofer die Expositionsbezüge der „Durchführung“ diskutiert. Noch für die Sinfonie KV 48, an der er auf über-

zeugende Weise „Wiener“ Elemente herausarbeitet, spricht er vielsagend von einem „Formteil zwischen Exposition und Reprise“ (S. 216); reizvoll ist dann auch die Rückbeziehung jener Wiener Elemente auf die älteren Erfahrungen Mozarts mit Sinfonien Johann Christian Bachs (am Beispiel von KV 45). Gersthofer spannt diesen Bogen weiter, indem er Sinfonien der Jahre 1771 und 1772 jeweils als Gruppen behandelt und schließlich Werke problematischer Überlieferung auf den etablierten Kontext bezieht.

Sicher: Es bleiben Fragen offen. Querverbindungen zu Mozarts ‚vor-sinfonischem‘ Schaffen werden nicht gezogen (etwa zu den Pariser Sonaten von 1763/64); der Umgang mit Wolfgang Burdes Modell einer Reihung kontrastierender Blöcke (1969) aber könnte Hintergründe von Gersthofers Modell „3 × 2“ erschließen (S. 72ff. für den motivisch eigenständigen Übergang von der Startthematik eines Satzes zur Modulation). Und das Modulationsprinzip, das Gersthofer als „Fonte-Modell“ ausführlich behandelt (S. 222ff.), ließe sich vielleicht einfacher als Verbindung von melodischer Stufen- und harmonischer Quintfallsequenz beschreiben — also als ein Standardverfahren des Komponierens. An der Feststellung aber, daß die Arbeit mit ihrem Material und dessen Erschließung eine Fülle von wichtigen Anregungen gibt, verändern diese „Fragen“ nichts.
(Februar 1995) Konrad Küster

ROBERT MÜNSTER: *„Ich bin hier sehr beliebt“. Mozart und das kurfürstliche Bayern. Eine Auswahl von Aufsätzen zum 65. Geburtstag des Autors hrsg. von einem Kollegenkreis. Tutzing: Hans Schneider (1993). 407 S., Abb.*

Es gibt Institutionen, die einen Leiter haben, und es gibt Leiter von Institutionen, die man wie selbstverständlich mit diesen identifiziert. Robert Münster und die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek bieten das für unser Fach eher seltene und daher glückliche Beispiel für den letzteren Typ. In diesem Sinne hieße Münsters Meriten als Musikbibliothekar und, was bei ihm mit Gewicht dazukommt, als Musikhistoriker zu preisen, Weißwürste nach München zu tragen (man möge das profane Bild verzeihen). Da wir es seit Richard Strauss beinahe amtlich wissen, daß den Münchner zwar am Morgen nach seiner gebrühten Spezia-

lität gelüftet, er aber spätestens zu Mittag nach Soliderem verlangt, mithin der Weißwurst eine kompakter gearbeitete Salami letztlich vorzuziehen ist, so haben sich einige Kollegen Münsters darangemacht, den vielleicht vergänglichen Ruhm eines Bibliothekars auf den soliden Sockel einer Auswahl von musikgeschichtlichen Studien des Jubilars zu stellen.

Da bei der Reichhaltigkeit des von Münster Geleisteten nicht das Füllen eines solchen Bandes, sondern dessen notwendige Begrenzung ein Problem sein mag, haben sich die Herausgeber zu einer Sammlung von Arbeiten zum Thema Wolfgang Amadeus Mozart und das kurfürstliche Bayern entschlossen. 37 Texte aus den Jahren von 1960 bis 1992, publiziert an den verschiedensten, entlegenen wie prominenten Orten, finden sich in dem stattlichen Buch vereint, wiedergegeben nach den Erstdrucken, jedoch versehen mit Ergänzungen und Korrekturen im Anhang und aufgeschlüsselt durch ein sorgfältig zusammengestelltes Register. Der Themenkreis mag für den rührigen Autor selbst noch nicht ausgeschritten sein, den Leser jedoch beeindruckt immer wieder die zwanglose Endgültigkeit, mit der Münster aus tiefer Kenntnis der lokalen Quellen seine Untersuchungsgegenstände präsentiert. Manche Aufsätze haben die Forschung entschieden befördert — beispielsweise jener zu Mozarts symphonischem Jugendwerk, dem sie die Mitteilung eines für die Zuschreibung der sogenannten *(Alten) Lambacher Symphonie KV 45a* wesentlichen Fundes verdankt —, andere mögen die lokale Historiographie beflügelt haben (etwa „Mozart und das Münchner Hofbräuhaus“). Allen Texten eignet eine unbeirrbarere Treue zur Sache, fern von Moden, jeglichem Jargon abhold, auch diese Eigenschaften lassen den Interessierten gerne nach Münsters Mozartstudien greifen.

(November 1994)

Ulrich Konrad

RODERICH FUHRMANN: Mozart und die Juden. Eine Ausstellung im Haus der Bremischen Bürgerschaft vom 12. Oktober bis 11. November 1994. Bremen. Verlag H. M. Hauschild GmbH 1994. 175 S., Abb.

Unter den ca. 15000 Titeln der Mozartbibliographie wird man nach dem Thema „Mozart und die Juden“ vergeblich suchen. Das ist um so erstaunlicher, als Mozart in seinem Wiener

Bekanntenkreis eine große Anzahl von Juden hatte, eine Zeit lang in dem Haus einer großen jüdischen Familie wohnte, Bücher jüdischer Autoren besaß, — und das in einer Residenz, die Juden (besonders unter Maria Theresia) zumindest bis zum Toleranzedikt Josephs II. (1782) ungewöhnlich schlecht behandelte und ächtete. Wer waren diese Juden in Mozarts Umgebung, wodurch zeichneten sie sich aus, wie lebten sie, was verband Mozart mit ihnen? Für die Mozart-Biographie und das Bild von seiner Persönlichkeit scheint es hierbei um mehr als nur einen Farbtupfer zu gehen, hier werden grundsätzliche Fragen seiner Integration in die Gesellschaft und seines eigenen — wie wir heute sagen würden: politischen Selbstverständnisses gestellt. Daß solche Fragen bis heute kaum aufgegriffen wurden, scheint selbst schon ein interpretationsbedürftiges Faktum zu sein.

Man wird hierbei sich auch die Frage stellen müssen, wen man dem Judentum zurechnen soll. (Im 18. Jahrhundert galt allein die Religionszugehörigkeit als Signum, die Rassenideologie ist erst neueren Datums.) Immerhin mag die Erinnerung an die jüdische Herkunft (der katholische Priester Lorenzo Da Ponte etwa hat sie nie vergessen) oder das Bekenntnis zur jüdischen Tradition (auch unabhängig vom Glauben) ein Kriterium sein.

Im Vorwort des aufwendig gestalteten Kataloges wird das gesteckte Ziel so umrissen: „Diese Ausstellung ‚Mozart und die Juden‘ möchte Mozart im Umgang mit seinen jüdischen Zeitgenossen im Wien Kaiser Josephs II. und die Haltung der Nachgeborenen zu ihm lebendig werden lassen. Dabei wird die Frage der Integration der Juden im 19. und 20. Jahrhundert in die deutsche Kultur gestellt.“

Doch keines dieser gut gemeinten Vorhaben wird eingelöst. Um eine Aufarbeitung dieses komplexen historischen Themas, dessen Wichtigkeit völlig außer Frage steht, hat man sich herumgedrückt: Nicht ein einziger Aufsatz beleuchtet das Thema. Es werden lediglich Texte aus Briefen, Dokumenten, Autobiographien und ähnlichem zusammengestellt, die notwendigen Erläuterungen fehlen weitgehend, das meiste bleibt unverständlich. Ein Teil dieser Texte hat weder mit Mozart noch mit der jüdischen Kultur das geringste zu tun. Die Hälfte dieser Texte betrifft „Nachgeborene“ wie Otto Erich Deutsch, Alfred Einstein, Hanns Eisler, Eduard Hanslick, Wolfgang Hildesheimer,

Joseph Joachim, Herman Levi, Gustav Mahler, die Familie Mendelssohn Bartholdy, Yehudi Menuhin, Ignaz Moscheles, Arnold Schönberg, Rudolf Serkin, Bruno Walter, Stefan Zweig. Diese Zusammenstellung ist so willkürlich wie sinnlos, weil weder die zentralen Aussagen dieser Personen zu Mozart noch eine Repräsentanz für das Judentum daraus deutlich werden, zudem wird jede Begründung für diese Auswahl verweigert.

Die wenigen Herausgebertexte und -erläuterungen bieten eine ungewöhnlich große Zahl von sachlichen Fehlern und Druckfehlern. Hinzu kommt eine Unsensibilität und Unkenntnis zum Thema, die diesen Band für den Interessierten nicht nur entbehrlich macht, sondern eher Verwirrung stiftet. Es drängt sich der Verdacht auf, daß es sich um ein Machwerk des Philosemitismus handelt.

NB: Felix Mendelssohn Bartholdy legte Wert darauf, daß sein Name ohne Bindestrich geschrieben werde, und er hatte dafür gute Gründe.

(Januar 1995)

Volkmar Braunbehrens

Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert. Elf Beiträge von Paolo Gallarati, Anselm Gerhard, Joachim Herz, Jacques Joly, Helmut Köhler, Jürgen Maehder, Ulrich Müller, Kurt Ringger, Peter Ross, Steven Paul Scher und Jürg Stenzl. Hrsg. von Jürgen MAEHDER und Jürg STENZL. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien. Peter Lang (1994). 248 S. (Perspektiven der Opernforschung. Band 1.)

Mit der Intention einer umfassenden und interdisziplinären Annäherung an das komplexe Phänomen „Oper“ trafen Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaftler in den Jahren 1985 und 1987 zu Tagungen unter der Themenstellung „Perspektiven der Opernforschung“ in Bad Homburg zusammen. Etwa die Hälfte der für diese Tagungen verfaßten Beiträge wurde nunmehr im ersten Band einer Publikationsreihe gleichen Titels veröffentlicht, wobei zunächst eine Konzentration auf die der italienischen Oper im 18. und 19. Jahrhundert gewidmeten Aufsätze vorgenommen wurde. (Die Artikel der Tagungen zur französischen Grand Opéra werden in Kürze im zweiten Band erscheinen; weitere Veröffentlichungen von Aufsatzsammlungen, Kongreßberichten und

Monographien zur Oper unter verschiedenen Forschungsaspekten sind innerhalb der Reihe geplant.)

Dem Titel und dem Anspruch angemessen geben die elf Aufsätze der Publikation ein breit gefächertes Spektrum von Standpunkten und Herangehensweisen an die italienische Oper wieder und stellen insofern einen Querschnitt durch die Opernforschung der 80er Jahre dar, wobei sich vier Schwerpunktaspekte abzeichnen.

1. Analyse: Anselm Gerhard widmet sich der Dramaturgie und untersucht den Tragico fine in der Opera seria des 18. Jahrhunderts, welcher in den Libretti bis 1780 gleichsam als eine Anomalie betrachtet werden kann und sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zur typischen Schlußgestaltung emanzipiert. Er betrachtet explizit die drei tragisch endenden Libretti Pietro Metastasio — *Didone abbandonata*, *Catone in Utica* und *Attilio Regolo* — und ihre Modifikationen bei verschiedenen Bearbeitungen und Vertonungen. Einer der erfolgreichsten Opern des 18. Jahrhunderts, *La buona figliuola* von Carlo Goldoni in der Vertonung Niccolò Piccinni, widmet sich Jürg Stenzl, indem er dem Erfolgsrezept der Oper durch Analyse von Text, Musik und Erzähltechniken nachspürt.

2. Librettistik: Der Beitrag von Jacques Joly (†) ist dem Libretto Ranieri de' Calzabigis zu Glucks *Paride ed Elena* gewidmet und stellt es in den Kontext der Librettistik des Settecento. Die Libretti Lorenzo Da Pontes untersuchen Paolo Gallarati und Steven Paul Scher: Der eine konzentriert sich auf die nicht von Wolfgang Amadeus Mozart komponierten Libretti Da Pontes, der andere nimmt Mozart und Da Ponte in den Blick, indem er unter bisher weniger beachteten Gesichtspunkten das *Don Giovanni*-Libretto im Verhältnis zu Mozarts Vertonung betrachtet. Peter Ross wendet sich in seinem Beitrag gegen die heutige Beurteilung, Giuseppe Verdis *Luisa Miller* sei ein „kantiger Schiller-Verschnitt“, und führt die Veränderungen in Salvatore Cammaranos Libretto gegenüber der Schillerschen Vorlage auf die spezifische Operndramaturgie — der *Kabale und Liebe* anzupassen war — und auf die Compagnia di canto mit ihrer strengen Hierarchie zwischen den Solisten als auch die Zensurbedingungen im Italien dieser Zeit zurück.

3. Die Opernkritik: Kurt Ringger (†) untersucht die Beurteilung der italienischen Oper in Satiren und Parodien (z. B. in der wohl bekanntesten Satire dieser Art, nämlich Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* von 1720, Giuseppe Maria Buinis Opernparodie *Artanagana-mennone* von 1725 und Girolamo Giglis Intermezzo *La Dirindina* von 1712) und zeigt die gemeinsamen Kritikpunkte auf.

4. Inszenierung: Lesarten, Interpretationen und Inszenierungskonzepte diskutieren Joachim Herz anhand von Mozarts *Così fan tutte* — ausgehend von den *Così fan tutte*-Deutungen des 18. und 19. Jahrhunderts — und Hartmut Köhler für die italienische Oper des Ottocento, insbesondere die Werke Verdis.

Zweifellos besteht die Bedeutung der hier rezensierten Publikation in der Vielfältigkeit der untersuchten Aspekte und dem wissenschaftlichen Format der Beiträge. Das große Manko hingegen ist ihr spätes Erscheinen, so daß die Ansätze wegen der inzwischen vorangeschrittenen wissenschaftlichen Diskussion nicht an Substanz, aber leider an Provokanz verloren haben.

(Dezember 1994)

Panja Mücke

MARTIN GECK: *Von Beethoven bis Mahler Die Musik des deutschen Idealismus. Stuttgart-Weimar: Metzler 1993. 476 S., Abb., Notenbeisp.*

Das Buch spannt einen Bogen über die Musikentwicklung im deutschsprachigen Raum eines Jahrhunderts und belegt diesen auf interessante Weise mit einem einzigen Begriff. Unter ihm firmieren fünf große Kapitel: über den Beethoven der Sinfonien, über Musik „Im Zeichen deutscher Innerlichkeit“ (Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms), als eine Gegenüberstellung Franz Liszts (unter dem Zeichen des Fortschritts) und Felix Mendelssohn Bartholdys (wesentlich vom *Elias* her betrachtet), mit einer für Richard Wagner exemplarischen Betrachtung des *Ring* bis hin zu einem Kapitel über sinfonische Konzeptionen der Zeit Anton Bruckners und Gustav Mahlers. Ein Epilog, der neben den Begriff Idealismus auch den der Romantik stellt, rundet den Bogen ab — der zudem mit zehn „Essays“ angereichert wird (Einzelbetrachtungen etwa zum Scherzo aus Beethovens *Klaviersonate* op. 28 oder zu Mendelssohns Lied *Gruß* op. 19

Nr. 5), an denen primär der schroffe Kontrast zwischen Antiqua und Grotesk unvorteilhaft wirkt.

Gecks Anliegen ist ein persönliches: Er will, wie er im Vorwort ausdrücklich hervorhebt, „Musikgeschichte so vortragen, wie sie sich ihm [Hervorhebung original] im jeweiligen Werk darstellt“ So ausdrücklich betont, sollte man dies als Rezensent besonders ernstnehmen. Dennoch regen sich immer wieder auch entscheidende Zweifel daran, ob man Dinge wirklich so sehen muß, wie Geck sie sieht. Die Darstellung Beethovens verwundert angesichts der geringen Bereitschaft, die Musik zu hinterfragen; um wieviel eindrucksvoller sind etwa zur 9. *Sinfonie* die Überlegungen von Nicholas Cook aus dem gleichen Jahr (*Cambridge Music Handbooks*), die zudem auch die *Chorfantasie* einbeziehen. Nicht recht verständlich werden die Angriffe auf die Bewertung der Beethoven-Rezeption E. T. A. Hoffmanns (S. 60, 101). Erstaunlich distanziert ist ferner die Stellungnahme zu den Liedern Schumanns (S. 187): „Er sitzt im Konzertsaal und läßt sich — innerlich vielleicht vibrierend, äußerlich aber unbewegt — seine Kompositionen vorführen.“ Als problematisch erscheint auch die Annäherung an Mendelssohn: Ob *Elias* aus dem Gedankengut der Nazarener verständlicher werde, läßt sich bezweifeln und ebenso, ob Mendelssohns Kontakte zu Düsseldorf seine Kritik an dem römischen Lebensstil der dortigen Künstlergruppe aufwiegen; ob man Mendelssohn aber nahekommt, wenn man seine Sinfonik, seine *Lieder ohne Worte*, seine Kammermusik und letztlich auch seine Chorlieder ausklammert (oder seine Position als ‚Wunderkind‘ im deutschen Idealismus!), wirkt noch bedenklicher. Somit bleibt es beim Wert einer subjektiven Sicht; doch an der Möglichkeit zu deren Verallgemeinerung regen sich immer wieder Bedenken.

(Februar 1995)

Konrad Küster

THEODOR W. ADORNO: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. Suhrkamp Verlag 1993. 387 S. (Nachgelassene Schriften. Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften. Band 1.)*

Der Vorrede zufolge umfaßt das Buch in Gestalt von 370 „Fragmenten“ geradezu „jedes

Wort, das Adorno zum ‚Beethoven‘ sich notiert hat“; dabei handelt es sich um Notate aus den Jahren 1938 bis 1966, hauptsächlich in vier Schreibeften enthalten. In der Edition sind diese Fragmente nicht chronologisch, sondern nach Sachgebieten mit folgenden Überschriften geordnet: „Praeludium“, „Musik und Begriff“, „Musik und Gesellschaft“, „Tonalität“, „Form und Rekonstruktion der Form“, „Kritik“, „Frühe und ‚klassische‘ Phase“, „Vers une analyse des symphonies“, „Spätstil“ I und II, „Spätwerk ohne Spätstil“, „Humanität und Entmythologisierung“. Die systematische Gliederung erlaubt es, an passender Stelle die wichtigen unter den bereits veröffentlichten oder jedenfalls ausformulierten Beethoven-Texten Adornos einzustreuen: Abschnitte aus der *Einleitung in die Musiksoziologie*, dem *Gezeiten Korrepetitor*, den *Moments musicaux*, der *Ästhetischen Theorie*, einen Brief an Rudolf Kolisch und die einschlägigen Passagen aus einer bisher unveröffentlichten Rundfunksendung mit dem Titel *Schöne Stellen*.

Der Rezensent stellt überrascht fest, daß von diesen „Texten“ überhaupt nur einer den Umfang eines größeren Essays hat: derjenige über das „verfremdete Hauptwerk“, die *Missa solennis*. Das erstaunt ihn deshalb, weil er sich die Beethovenforschung und -deutung ohne die Interventionen Adornos gar nicht vorstellen kann, nunmehr jedoch drastisch vor Augen geführt bekommt, wie wenig Worte nötig waren, um neue Sichtweisen zu eröffnen, nachdenklich zu machen und zu provozieren.

Im nachgelassenen *Beethoven* bleibt Adorno dieser Tendenz treu: Die erhaltenen Aufzeichnungen lassen sich nicht einmal entfernt zu einer „Philosophie der Musik“ verdichten. (Insofern wäre der musikwissenschaftlich übrigens sehr versierte Herausgeber vielleicht nicht schlecht beraten gewesen, wenn er diesen auf Adorno selbst zurückgehenden Untertitel nicht allzu sehr hervorgehoben hätte.) Sie enthalten jedoch eine Fülle von Gedankensplittern, die durchaus — vielleicht mehr als alle andere von Adorno zur Musik Veröffentlichte — deutlich machen, wie sich dieser das Reden über „große“ Musik denkt: als unaufhörlichen Versuch, die eigene, fast nur in mythischen Kategorien zu fassende Betroffenheit mit der kritischen Rationalität des Philosophen zu konfrontieren.

Dies zu verdeutlichen, ist der Charakter des noch Unfertigen sehr geeignet. „Ist der langsame Satz der V. Symphonie wirklich gut? Es ist ja kaum möglich, solcher zweiten Natur gegenüber die Frage aufzuwerfen. Aber ich zweifle. Bei dem wunderbar reich gegliederten Thema fallen die Variationen, die es in durchlaufende Bewegungen auflösen, ab ... Widerspruch zwischen Thema und Form ...“ (S. 160) In einem definitiven Buch über Ludwig van Beethoven hätte Adorno wohl nicht so langsam anheben können und wollen; doch gerade die noch rohe Formulierung erhellt seine an anderer Stelle grundsätzlicher dargebotene Intention: „Die Kunstwerke des obersten Ranges unterscheiden sich von den anderen nicht durchs Gelingen — was ist schon gelungen? — sondern durch die Weise ihres Mißlingens. Denn es sind die, deren Probleme immanent-ästhetisch und gesellschaftlich (was beides in den Tiefendimensionen zusammenfällt), so gestellt sind, daß sie mißlingen müssen ...“ (S. 149). Das ist, vor gut vier Jahrzehnten notiert, ein unverändert notwendiger Kontrapunkt zu dem 1969 von Carl Dahlhaus abgegebenen Statement: „Der Triumph der Analyse besteht in dem Nachweis, daß ein Werk, mindestens ein glücktes, nicht anders sein kann, als es ist.“

Wie es in einer Veröffentlichung aus dem Nachlaß nicht anders sein kann, gibt es Unfertiges, Unwesentliches und Doppeltes. Doch es überwiegt merklich das Interessante, Erhellende, in den Formulierungen Blitzende. Und es wird deutlich, daß Adorno nicht nur auf seinen „Steckenpferden“ herumgeritten ist (affirmativer Charakter der Reprise, Brüchigkeit des Spätstils usw.), sondern — wie es auch das Register ausweist — zu vielen unterschiedlichen Opera Beethovens zwischen 1 und 136 meist zitierwürdig sich geäußert hat. Angenehm berührt das unbefangene Nebeneinander von Beobachtungen sowohl zum „immanenten“ Kompositionsverfahren als auch zur Semantik („Hält nicht vielleicht die Musik dem Schicksal [im 1. Satz der *Fünften*] gerade dadurch stand, daß sie es wird? Ist nicht Nachahmung der Kanon des Widerstandes?“ [S. 243]) und zum philosophischen Kontext (Immanuel Kant, Friedrich Hegel, Karl Marx).

Auf den Spuren Adornos sollte man erwägen, ob im Fall Beethovens die Musik nicht als *solche* das System ist, an das Anfragen zu richten nur vor dem Horizont von Negativität

und Fragmentarität möglich ist. In diesem Sinne wäre Adornos *Beethoven* dann doch als Einstieg in eine Philosophie der Musik zu akzeptieren — insoweit aus romantischem Geist, im Sinne Friedrich Schlegels, Denkbewegungen der Beethoven-Zeit nicht unangemessen aufnehmend. Jedenfalls ist er ein unverzichtbares Gegengewicht zu den umfänglichen Handbüchern und Enzyklopädien (nicht nur) über Beethoven, an deren Erarbeitung sich die etablierte Musikwissenschaft gelegentlich im wahrsten Sinne des Wortes erschöpft.

(Dezember 1994)

Martin Geck

zyklen und die geistliche Musik kulminiert die Darstellung in einem Schluß-„Aspekt“, für den der Verfasser den programmatisch zu verstehenden Titel „Reife und Abbruch“ gewählt hat und in dem das Unabgeschlossene, weit in die Zukunft Vorgehende des Schubertschen Spätwerkes wahrhaft „zur Sprache“ kommt — Gülke findet hier Formulierungen, die in der Verschmelzung von faktischer Exaktheit und poetischer Eindringlichkeit neue Maßstäbe nicht nur musikwissenschaftlichen Argumentierens setzen

(Februar 1995)

Mathias Hansen

PETER GÜLKE: Franz Schubert und seine Zeit. Laaber. Laaber Verlag (1991). 399 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Der Schubert-Band von Peter Gülke in der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags ragt nicht nur innerhalb dieser nun schon eine Vielzahl von Arbeiten umfassenden Reihe heraus, sondern darf als einer der wichtigsten Beiträge zur Schubert-Forschung in den letzten Jahrzehnten bezeichnet werden. Dabei faßt Gülke nicht nur seine bislang veröffentlichten, allemal gewichtigen Einzelarbeiten, etwa über die sinfonischen Fragmente, zum *Streichquintett* und zum Spätwerk oder zum Liedschaffen, zusammen, sondern fügt die Einzelerkenntnisse in einen Gesamtrahmen, der Schuberts Werk und Persönlichkeit als eine faszinierende Einheit erkennen läßt. Die Darstellung überzeugt um so mehr, als sie keineswegs vom Ehrgeiz getrieben ist, das so facettenreiche und sicher auch nicht stets gleichwertige Werk auszubreiten, sondern ihren Gegenstand von verschiedenen, insgesamt zwölf „Aspekten“ aus erschließt. Nach einem Blick auf die Jugendjahre und die ersten Instrumentalkompositionen kommt sogleich die Literatur ins Gesichtsfeld und mit ihr die grundlegende Problematik der Schubertschen Liedkomposition, die den Musiker in eine mit Heinrich von Kleist vergleichbare Position zur Epochengestalt Goethe bringt. „Neue Wege“ spürt Gülke sowohl im Bereich der größer besetzten Vokalmusik (*Lazarus, Gesang der Geister über den Wassern*) wie in kammermusikalischen (Quartettsatz *c-moll, d-moll-Quartett, Wandererphantasie*) und sinfonischen Werken („Unvollendete“) auf. Nach nicht minder gewichtigen Kapiteln über die großen Lied-

BERTRAM ECKLE: Studien zu Franz Schuberts Orchestersatz. Das obligate Accompagnement in den Sinfonien. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1988. 339 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)

Schuberts Orchesterbehandlung ist bisher speziell nicht untersucht worden, und daß einige von Thrasybulos Georgiades und Arnold Feil exponierte Gesichtspunkte weiterer Exemplifizierung bedürfen, liegt auf der Hand. Beides sollte in der vorliegenden Arbeit offenbar zusammenkommen, beides setzt aber je sehr unterschiedliche und weitreichende Grundlagen voraus — jene vielerlei Bezüge auf die Orchestermusik unmittelbar vor Schubert, dieses eine definitivische Sicherheit bei Kategorien wie „obligates Accompagnement“, „Gerüstsatz“ usw., angesichts deren Nachkorrekturen im Verlauf der Untersuchung in Grenzen gehalten werden können. Von Haydns, Mozarts und Beethovens Sinfonien, die Schubert teilweise als Modelle gedient haben, spricht der Autor indes kaum und beraubt sich somit des Anhaltes für die Wertung dessen, was er bei ihm entdeckt. Problematischer noch erscheinen und in vagen Formulierungen bis hin zu Konfusionen verraten sich Mängel bei der Fixierung von Konzeption und Ausgangspunkt. „Grundlage der Untersuchung ist die ... These: das Bezugssystem des ‚obligaten Accompagnements‘ ist der Satzbau, das heißt: Die ‚Obligatorität‘ des Accompagnements, seine Unabdingbarkeit und seine Selbständigkeit innerhalb des Satz-Ganzen erweist sich in der zeitlichen Dimension, nämlich im Bau des Satzes als eines Ganzen, in der konstruktiven Funktion des ‚obligaten Accompagnements‘ fürs Ganze“ (S. 28). Das macht den Leser nicht klüger, angenommen um den Verdacht, daß Prämissen

und Gegenstände der Untersuchung ineinander zu verschwimmen drohen — welcher sich denn auch sogleich bestätigt: „Inwiefern wird das Accompagnement des Orchestersatzes in diesem Abschnitt (es geht um den Beginn des Finales der Sechsten Sinfonie, P. G.) „obligat“ geführt, und welches sind, wenn das der Fall ist, dann die Merkmale dieses „obligaten Accompagnements“? Mehrmals kompensiert der Autor die definitorischen Mängel durch unnötige Ausgrenzungen, polemisiert anonym, unterschiebt anderen Autoren eingeengte Standpunkte, meint, daß in Schumanns und Brahms' Liedern „das Erfassen einer Stimmung ... Selbstzweck“ gewesen sei und versucht schon auf den ersten Seiten, Georgiades, seine neben Feil wichtigste Berufungsinstantz, mehrmals zu korrigieren bzw. zu präzisieren, um u. a. bei Allgemeinplätzen wie diesem zu landen: „In der Musik der Wiener Klassiker realisiert sich in ihrem Verlauf, durch ihre agierende Wirklichkeit geistige Freiheit als musikalisch-schöpferische Tat“ (S. 4).

Zu den verzeihlichen, freilich reflektierbaren Gefahren detaillierter Analysen gehört allemal, Vorstellungen des Autors dem Komponisten zu unterschieben. Daß „es Schuberts Hauptinteresse im Oktett“ gewesen sei, sich „die Beethovensche Technik“ des „obligaten Accompagnements“ anzueignen, um sich so „den Weg zur großen Sinfonie zu bahnen“, darf bezweifelt werden (S. 9). Anlässlich eines Vergleichs zweier Passagen aus der ersten Sinfonie konstatiert Eckle, „daß der 15jährige Schubert in seinem ersten sinfonischen Werk völlig selbstverständlich die Technik anwendet, indem er durch bestimmte Veranstaltungen im Satz von der kongruent gegliederten Periodik des homophonen Seitensatzes zur inkongruent gegliederten mehrschichtigen Gerüstbaustuktur eine Brücke schlägt“ (S. 232).

Am ergiebigsten erweist die Untersuchung sich, wo sie die von Arnold Feil erarbeiteten Gesichtspunkte zur Mehrschichtigkeit rhythmisch-metrischer Strukturen exemplifiziert, eine Intention, die den Sinn für Unregelmäßigkeiten schärft, welche oft unter übergreifende Regelmäßigkeiten subsumiert sind, und die Überinterpretationen ebenso riskieren wie reflektieren sollte. Wenn beim Beginn des Allegro im ersten Satz der *C-dur Sinfonie* D 944 oder im zweiten Satz der „Unvollendeten“ Klanggruppen gegeneinander gesetzt erschei-

nen, so sollte bei der Frage, ob es sich im ersten Fall um dreitaktige Gruppen und im zweiten Fall um drei plus fünf Takte handele, die Gegenprüfung nicht fehlen, ob das Auseinanderlegen in zwei „Chöre“ nicht zugleich einen „nachträglichen“ Akt darstellen könnte, zu dem die Dimensionen des Orchesters einladen — weniger im Sinne einander ausschließender Alternativen denn zur Verdeutlichung einer diesen Komplexionen eigenen Ambivalenz.

Der Umgang mit ungenau fixierten, mehrmals Nachdefinitionen einfordernden Kategorien, zuweilen gezwungene Brückenschläge zwischen diesen und den Untersuchungen musikalischer Details schlagen sich auch sprachlich nieder. Indessen reichen die Unbeholfenheiten weiter; da Sprechweisen mit Denkweisen zusammenhängen, spricht das Buch dem Niveau des akademischen Diskurses kein gutes Zeugnis, selbst, wenn man z. B. den adjektivischen Gebrauch der adverbialen Zusammensetzungen mit „-weise“, Kapitelüberschriften wie „Zweitaktige Satzglieder mit taktweiser harmonischer Progression“ hinzunehmen bereit wäre.

(Februar 1995)

Peter Gülke

MARJORIE WING HIRSCH: *Schubert's Dramatic Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XII, 178 S., Notenbeisp.

Das Attribut des genuin „Dramatischen“ findet man selten mit Franz Schubert in Verbindung gebracht. Die breite Anerkennung als Musikdramatiker blieb dem Autor zahlreicher und teilweise großdimensionierter Bühnenwerke bis heute versagt, und bei Versuchen zur Charakterisierung des Komponisten großer Instrumentalformen wird man in der Literatur auf die Begriffe des „Epischen“ oder des „Lyrischen“, kaum jedoch auf den des „Dramatischen“ stoßen. Es erscheint daher als besondere Pointe, wenn Marjorie Wing Hirschs Dissertation den Dramatiker Schubert gerade in seiner lyrischen Domäne schlechthin, im Liedschaffen, sucht. Der Ansatz der Studie ist überaus plausibel: Schuberts Liedœuvre umfaßt eine Fülle von Kompositionen, die als ‚Lieder‘ — gemessen an den Kriterien der zeitgenössischen Liedästhetik wie Strophenform, motivische Einheit, tonale Geschlossenheit — nicht adäquat zu begreifen sind. Viele von ihnen kann die Autorin mit einleuchtenden Gründen

unter dem Oberbegriff „dramatic Lieder“ versammeln. Mit jeweils einem ganzen Bündel von (textlichen wie musikalischen) Kriterien unterteilt sie dieses Korpus dramatischer Lieder in „dramatic scenes“, „dramatic ballads“ (wohl zu unterscheiden von strophischen Balladen wie *Der König in Thule* D 367 oder *Heidenröslein* D 257) und „mixed-genre Lieder“ Sympathisch ist, daß sie dabei nicht einem Klassifizierungsfuror anheimfällt, sondern jeweils eindeutige und repräsentative Beispiele erläutert und vor Grenzfällen der Bestimmung weise innehält. Für die Definition ihres zentralen Untersuchungsbegriffs begnügt sich die Autorin allerdings mit einem knappen Hinweis auf Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik* und einem nicht viel ausführlicheren Aristoteles-Zitat. Wichtig ist ihr das Moment der Unmittelbarkeit; Dramatisches ist also immer dann gegeben, wenn „the songs create an illusion of actual characters ‚living and moving before us‘“ ohne Vermittlung eines fiktiven Sängers oder Erzählers (S. 44). Damit ist eine prinzipielle Gegenposition zu der These von Thrasybulos Georgiades eingenommen (dessen *Schubert. Musik und Lyrik* die Arbeit in der Bibliographie verzeichnet, ohne sich weiter mit ihm zu befassen). Georgiades hatte, um seinen am Gestus des Sprechens orientierten Liedbegriff gerade an den Beispielen abzusichern, die M. W. Hirsch in einem eigenen Kapitel bezeichnenderweise als Exemplare dramatischer Szenen interpretiert (S. 28–42), den „vom Sänger her konzipierten *sagenden* Vortrag“ auch für die Szenen, Balladen etc. unterstellt. Dagegen kann die Untersuchung M. W. Hirschs zeigen, wie ergiebig es ist, die Spuren der im Frühwerk noch verhältnismäßig „rein“ — eben doch in dramatischer Unmittelbarkeit — ausgeprägten dramatischen Szenen und Balladen bis in das Liedwerk der Spätzeit hinein zu verfolgen. Hier legt die Autorin exemplarische Analysen einzelner Lieder vor (*Die junge Nonne* D 828, *Pause* D 795/12), bei denen sich höchstens die, wie schon gesagt, etwas undifferenzierte Bestimmung des „Dramatischen“ bisweilen als eigentlich unnötige Einschränkung erweist (z. B. dann, wenn bei der Interpretation von D 828 die naheliegende Möglichkeit, den „dramatischen“ Vorgang als einen metaphorischen und damit als psychisches Geschehen zu deuten, nur ganz am Schluß Erwähnung findet). Die Gründe für die Verschmelzung der Gattungsmerkmale in den „mixed-

genre-Liedern“ der Spätzeit, die bei Schubert als ein ausgesprochenes Spätstilmerkmal gelten kann, hätte man sich allerdings ausführlicher erörtert gewünscht, zumal die für das Liedschaffen konstatierte „fusion of genres“ (S. 137) auch auf Schuberts Bühnenwerke einiges Licht werfen dürfte und damit die Bereiche des Lyrischen und des Dramatischen in beiden Gattungen in einem neuen Verhältnis zueinander sehen läßt. Was die Arbeit sich jedoch vorgenommen hat — eine begrifflich geordnete Übersicht über einen bisher wenig berücksichtigten Bereich von Schuberts Liedschaffen zu vermitteln und mit seiner Hilfe überdies neue Aspekte auch an den vermeintlich bekannteren Werken zu erschließen —, leistet sie überzeugend. In der Tat liegen hier Anregungen für weitere Analysen. „Every act of interpretation requires some familiarity with the work’s type or kind. Genre studies of other song types thus represent an important area for future research“ (S. 137). Die vorliegende Studie bietet hierfür einen vielversprechenden Anfang. (Februar 1995) Hans-Joachim Hinrichsen

FRANK HEIDLBERGER: *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption. Tutzing: Hans Schneider 1994. 556 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 14.)*

Gewiß wird niemand leugnen, daß Webers Musik auf Berlioz’ Schaffen (zumindest auf dessen Orchesterbehandlung) bedeutend eingewirkt hat. Die Weber-Beispiele in der Instrumentationslehre kennt man — daß es nur drei sind, mag erstaunen — und im *New Grove Dictionary* liest man: „He learnt much from Weber and Beethoven“, erfährt etwas über Berlioz’ *Freischütz*-Rezitative und den Einfluß dieser Oper auf die Komposition der *Franc-Juges* — aber damit ist das Wissen (auch anderer Autoren) meist erschöpft.

Diese Schmalspur-Perspektive ist mit der Dissertation Heidlbergers dem offenen Blick in eine angenehm weite, bewaldete Ebene gewichen. Bewaldet, weil der Autor sich geschickt hütet, die zwischen beiden Horizonten sich erstreckende Ebene durch Abholzen zu planieren und griffige, schubladenfähige Beziehungen zwischen beiden Komponisten herzustellen. Ihm ist bewußt, daß Vergleichen nicht Gleichsetzen bedeutet, sondern Berücksichtigung der grundverschiedenen Entstehungsbedingun-

gen und des Kontextes der Werke. Im Sinne Dahlhaus' möchte er „Kompositionsgeschichte als Problemgeschichte erfahrbar“ machen und „kompositorische Probleme ... verdeutlichen, die von beiden Künstlern auf ähnliche bzw. unterschiedliche Art und Weise gelöst wurden“. Der auch in den Anmerkungen ersichtliche breite musik- und literaturgeschichtliche Horizont des Autors bewahrt ihn vor dem Vorwurf zu großer Enge, der bei solchen Einflußstudien allzu leicht zur Hand ist, und schützt ihn weitgehend vor monokausalen Erklärungsversuchen. Gerade durch das Ausleuchten des jeweiligen Hintergrundes der von Heidlberger ausgewählten Aspekte treten die Charakteristika der beiden Künstler, auch ihre Unterschiede, deutlicher hervor, und es ist ein gewichtiges Buch entstanden, das einen bedeutenden Beitrag sowohl zur Weber- als auch zur Berlioz-Forschung darstellt.

Der Autor nähert sich seinem Thema zunächst über die Musikanschauung beider Persönlichkeiten, stellt die Äußerungen dann jeweils in ihren literaturhistorischen bzw. rezeptionsgeschichtlichen Kontext und vertieft dies anschließend durch ausgewählte analytische Studien. Daß dabei alle zugänglichen biographischen Dokumente zu Berlioz' Weber-Rezeption ausgewertet sind, versteht sich von selbst. Im letzten Kapitel werden die Pariser Aufführungen der Opern Webers, d. h. die Bearbeitungen von Castil-Blaze und Berlioz' Fassung des *Freischütz* ausführlich anhand musikalischer und journalistischer Dokumente besprochen. In einem Notenanhang sind schlecht zugängliche Ausschnitte der besprochenen Werke wiedergegeben und einige wichtige Briefe zur Auseinandersetzung mit Castil-Blaze im Wortlaut abgedruckt. Quellen- und Literaturverzeichnis ergänzen die Arbeit ebenso sinnvoll wie ein nützliches Personen- und Werkregister.

Die zunächst subjektiv anmutende Auswahl von Einzelaspekten der Musikanschauung beider Komponisten (ihr Verhältnis zum Thema „Original und Bearbeitung“ oder zur Charakteristik- und Romantikdiskussion mit Schlagworten wie „dramatische Wahrheit“ bzw. „expression passionnée“) erweist sich im Hinblick auf den Erkenntnisgewinn als Vorteil. Auch in den Analysen kehren diese Themen zyklisch wieder, und Webers „fortschrittliches Denken“ in musikalisch-syntaktischer Beziehung, die „musikalische Prosa“ seiner Opern, wird in

der neueren Literatur (vielleicht mit Ausnahme von Michael C. Tusas Buch zur *Euryanthe*) nirgends deutlicher als hier. Andererseits zeigen aber schon diese Kapitel, daß Berlioz hier nicht nur musikalische Wesensverwandtschaft zu dem Repräsentanten einer neuen Kunst empfand, sondern dieses Gefühl besonders stark von der Biographie des „pauvre immortel“ Weber ausging, welches Bild Berlioz dann auf das Werk selbst projizierte. „Die Mélancholie der Agathe wie die Dämonie Samiels werden in Berlioz Augen zu Reflexionen des fiktiven Weberschen Charakters“ — wiederholt assoziiert Berlioz Agathe mit der Klarinettenmelodie der Ouvertüre (ab T. 96ff. mit der „Transformation“ in Agathes Gesang bzw. das zweite Thema), und Heidlberger zeigt gerade an der Rolle der Agathe, welche Umwertungen Berlioz auch durch subtile Varianten in der Übersetzung und in den Rezitativen an diesem Charakter vornimmt. In diesen Veränderungen spiegeln sich unterschiedliche Auffassungen beider Künstler — Unterschiede, die (trotz aller Verwandtschaft der Motive und der Gestaltung) auch das Verhältnis beider zur eigenen oder fremden literarischen Tätigkeit kennzeichnen.

Die Methode, charakteristische Details der Kompositionen beider in ihrem Kontext zu betrachten und miteinander zu konfrontieren, erweist sich im Analyse-Kapitel als fruchtbar. Einerseits sind hier bisherige Erkenntnisse zusammengefaßt und vertieft, andererseits fügt Heidlberger etliche interessante Einzelbeobachtungen, speziell zur Instrumentation und zum engen Zusammenhang von Textvorlage und Musik, hinzu. Vereinzelt gibt dabei die komplizierte Quellenlage Anlaß zu Fragen, die wohl offen bleiben müssen: Hat Castil-Blaze bei Schott Klavierauszüge oder nicht doch bei Zulehner Partituren gekauft? Wer hat die Kürzung der letzten Worte Richards im 3. Finale der *Robin*-Partitur (S. 494, T. 96—108; die Taktangaben sind bei Heidlberger S. 491 um 10 verrutscht) bzw. der Takte 81—87 später rückgängig gemacht? (Im Lemoine-Klavierauszug von 1877 ist zu der besprochenen Fassung angemerkt: „Finale moins développé et usité dans quelques théâtres“). Was beendet in Webers Original eigentlich den Wolfsschluchtspek — Max' Kreuzschlagen oder die im Partiturotograph angemerkte Ein-Uhr-Glocke?

Einige kaum erwähnenswerte kleinere Irrtümer (z. B. S. 145: Karl Anton Reissiger; S. 410: Thaddäus Tyczkiewicz 1853 als Herausgeber der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*) und manche, allerdings vom Autor selbst problematisierte, wenig spezifische Aussagen wirken marginal angesichts der Verdienste der Arbeit. So sind hier auch erstmals die unterschiedlichen Weber-Bearbeitungen von Castil-Blaze ausführlicher beschrieben, Berlioz' Rezitative werden (im Anschluß an Rudolf Bockholdt) eingehender analysiert, und Heidelberger versucht die Position der Balletteinlagen genauer zu bestimmen. Dieses Paris-Kapitel hätte wohl am ehesten noch konzeptionelle Ausfeilung vertragen können und vielleicht auch eine kritischere Haltung zu Castil-Blazes Besprechungen, jedoch tut dies dem insgesamt positiven Eindruck keinen Abbruch.

Die Fülle der Ergebnisse dieser Untersuchungen lassen sich nicht auf einen Nenner bringen, die Methode führt nicht zu einem „schön greifbaren Ergebnis“ — aber ebendies macht das Buch zu einer gewinnbringenden, auf weite Strecken spannenden Lektüre.

(Dezember 1994)

Joachim Veit

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud STROBEL (†) und Werner WOLF. Unter Mitarbeit von Hans-Joachim BAUER und Eva GERLACH. Band V: September 1852—Januar 1854. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1993. 580 S.

Wer glaubt, mit diesem Band, der die Lücke in der Reihe der 8 bislang erschienenen Bände der Gesamtausgabe schließt, lägen nun tatsächlich alle Briefe Wagners von 1830 (Bd. I) bis Juli 1857 (Bd. VIII) — zuverlässig ediert — vor, irrt sich. Wenn in einem Band mit 308 Briefen aus einem Zeitraum von nicht einmal anderthalb Jahren 70 Briefe fehlen, kann man das wohl kaum mehr damit erklären, daß der Anspruch auf Vollständigkeit bei einem Briefœuvre wie dem Wagnerschen prinzipiell nicht einlösbar sei. Nicht weniger als 25 der fehlenden Briefe wären mit vollem Wortlaut erreichbar gewesen, die Originale befinden sich nahezu ausnahmslos in bekannten öffentlichen und allgemein zugänglichen Bibliotheken, die Hälfte davon in solchen, auf deren Bestände die Ausgabe im übrigen vielfach zurückgegriffen

hat wie der Zentralbibliothek in Zürich; in zwei Fällen hätte man sogar in den Bayreuther Archiven aufbewahrte Faksimilia verwenden können. Weitere 34 Briefe hätten mit einem Teil ihres Wortlauts zur Verfügung gestanden, nämlich über Teilfaksimilia, Zitate und Inhaltsangaben in der Wagnerliteratur und in den Auktions- und Antiquariatskatalogen. Schließlich fehlen 11 Briefe, von denen man nicht viel mehr weiß, als daß sie geschrieben wurden. Freilich sind diese zugegebenermaßen besonders schlecht überlieferten Briefe, deren wenige Informationen aber selbstverständlich zum Corpus einer zugänglichen Briefedition gehören, in der Ausgabe von Anfang an ignoriert und unterschlagen worden.

Nun mag es sein, daß der eine oder andere fehlende Brief in einem anderen Band der Ausgabe wiedergegeben ist, weil die Herausgeber ihn anders datieren. Das jedoch läßt sich nicht ohne gewaltigen Leseaufwand überprüfen; denn das, was eine Edition unabdingbar braucht, wenn sie die Datierungen früherer Editionen korrigiert oder ändert, nämlich eine Konkordanz, fehlt, und zwar nicht nur in diesem Band, sondern in der gesamten Edition. Tröstlich ist allenfalls, daß die Herausgeber diesem fundamentalen Manko selbst zum Opfer gefallen sind: Brief Nr. 213, den sie schon in Bd. IV ediert haben, legen sie hier kommentarlos ein zweites Mal vor!

Die Kenntnisse der Herausgeber über die Quellen sind längst nicht so, wie sie sein sollten. Mehrfach wird behauptet, Originale seien „nicht nachweisbar“, obwohl sie nachweisbar sind, was heißt, daß durchaus nicht immer nach der besten erreichbaren Quelle ediert wurde. Kurioserweise befindet sich eines dieser „nicht nachweisbaren“ Originale sogar in den Bayreuther Archiven (Nr. 22). Daß man demgegenüber im Falle der Briefe an Mathilde Wesendonck, deren Originale erwiesenermaßen vernichtet wurden, angibt, „z. Zt. nicht nachweisbar“, ist irreführend. Gänzlich unverständlich bleibt, warum in zahlreichen Fällen, in denen das Original zur Verfügung steht und entsprechend auch im Quellenverzeichnis angegeben ist, dennoch nach einer Abschrift oder dem Erstdruck ediert wurde. Eine Erklärung bleiben die Herausgeber schuldig; nur als erklärtes aber wäre ihr Verfahren allenfalls statthaft. Andererseits geben sie sich den Nimbus philologischer Genauigkeit, indem sie im

Quellenverzeichnis unterscheiden zwischen „nach Original“, „nach Fotokopie des Originals“ und „nach Mikrofilm des Originals“.

Mangelhafte Kenntnis der Quellen zeigt sich auch im Detail, etwa daran, daß die Möglichkeit, den nach einer unvollständigen Quelle wiedergegebenen Brief Nr. 254 anhand von Teildrucken in Auktionskatalogen zu vervollständigen, ungenutzt gelassen wurde. Eine ähnliche Vervollständigung wäre bezüglich des Briefes Nr. 194 möglich gewesen; denn es ist nicht richtig, daß der vom Original abgetrennte Teil „nicht bekannt“ sei; er befindet sich in den Bayreuther Archiven. Bei Brief Nr. 227, bei dem man auf eine Abschrift als Hauptquelle angewiesen ist, wurde das Teilfaksimile vom Original in einem Auktionskatalog außer acht gelassen. Brief Nr. 251, laut Quellenverzeichnis wiedergegeben nach dem Original, besteht befremdlicherweise aus nur wenigen, fragmentarischen Zeilen; hier wurde in Wahrheit gar nicht das Original verwendet, sondern aus einem Aufsatz zitiert. Es fehlt also auch an der nötigen Sorgfalt, wofür sich viele andere Beispiele anführen ließen.

Die Kommentierung kann man passabel nennen, obwohl sie — aber das zeichnet sie nicht vor anderen aus — gerade dort versagt, wo man eine Erklärung braucht, etwa bei dem Satz „Grüß' auch Kourmousi“ (S. 478). Es sollte doch zur Selbstverständlichkeit werden, daß Herausgeber, sofern sie keine Erklärung finden, dies samt ihrer Bemühung um die Erläuterung dokumentieren, damit dem Benutzer langwierige eigene Recherchen erspart bleiben. Im übrigen sollte man sich bei der Kommentierung streng auf das Notwendigste beschränken und nicht meinen, man könne eine Wagnerbriefausgabe zur heimlichen Wagnerbiographie umfunktionieren.

(Dezember 1994)

Egon Voss

MARTINA SROCKE: *Richard Wagner als Regisseur. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1988. 149 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 35.)*

„Wagner ist immer zuerst und zutiefst Regisseur.“ Dieser Ausspruch Egon Friedells steht zu Beginn von Martina Srockes Buch über Richard Wagners Theaterarbeit in Bayreuth. Um sich der Inszenierung widmen zu können, überließ der Komponist bekanntlich die musikalische

Leitung der *Ring*-Tetralogie bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 Hans Richter und bestimmte 1882 Hermann Levi zum Dirigenten des *Parsifal*. Auf den Prozeß der Realisierung der genannten Werke von den Vor- über die Hauptproben bis hin zu den Aufführungen richtet Srocke nach einer Darlegung der Regiegrundsätze, die sich aus Wagners Schriften ableiten lassen, ihre besondere Aufmerksamkeit. Hierzu werden die Aufzeichnungen ehemaliger Festspiel-Mitarbeiter wie die Erinnerungen des Gesangspädagogen Julius Hey und des Choreographen Richard Fricke ausgewertet, die Aufschlüsse über Wagners Regiestil geben. Darüber hinaus zieht die Autorin auch bisher unveröffentlichte Dokumente heran, darunter die Probenbemerkungen, die Heinrich Porges im Auftrag Wagners in seinen Klavierauszügen festgehalten hat. Dem Band ist ein Anhang mit den Terminen der *Ring*-Proben und -Aufführungen von 1876 und der Chronik der Juli- und Augusttage 1882 von Carl Friedrich Glasenapp beigegeben.

Mehrere kleinere Ungenauigkeiten irritieren bei der Lektüre. Die *Ring*-Dichtung wurde nicht, wie von Srocke auf S. 8 angegeben, im Jahr 51, sondern mit dem *Rheingold* am 3. November 1852 abgeschlossen, nicht 1874 (S. 10), sondern 1847 schrieb Wagner an den Theaterkritiker Eduard Hanslick, der auf S. 21 erwähnte Ausschnitt eines Briefes an Ludwig II. vom 7. September 1865 wird nur durch die Jahreszahl nachgewiesen, darüber hinaus der Druckort mit falscher Seitenangabe bezeichnet etc. Unsicherheiten bei der Übertragung der Probenbemerkungen — „mit etwas vorgebeugtem Oberkörper“ an Stelle von „mit etwas gebeugtem Oberkörper“ (S. 60); „mit großer Heftigkeit aufbrausend“ (S. 63) an Stelle von „mit gr. Heftigkeit hervorbrechend“ etc. — entstehen durch den flüchtigen Duktus von Porges' Schrift. Unbefriedigend ist vor allem die Bewertung der Quellen, auf deren Basis die Gestaltung ausgewählter Szenen aus dem *Ring* rekonstruiert wird. Daß Porges sein Handexemplar des Klavierauszuges von *Die Walküre* nach Wagners Tod auch am Hof- und Nationaltheater in München verwandte, wie sich an verschiedenen Spuren im Dokument zeigen läßt, mindert den Wert als Quelle für die Bayreuther Aufführungen. Eine Passage aus Porges' Ausführungsbericht zum selben Werk, den er vermutlich auf der Grundlage der Probenbe-

merkungen verfaßte und in den *Bayreuther Blättern* veröffentlichte, geht dann wiederum in den *Walküre*-Klavierauszug mit dem Besitzvermerk Carl Fr. Glasenapp ein. Die Identität der in den beiden Klavierauszügen festgehaltenen Äußerungen kann also schwerlich als Beleg für deren Authentizität dienen, sondern ergibt sich vielmehr aus der Abhängigkeit der Quellen voneinander. Derartige Zusammenhänge kommen jedoch in Srockes Abhandlung, in der aus beiden Klavierauszügen abwechselnd zitiert wird, überhaupt nicht zur Sprache. Die Betrachtung der szenischen Gestaltung erfolgt ohne Blick auf die Musik. Mimik und Gestik, die minuziös geschildert werden, hängen gleichsam in der Luft. Es ist doch gerade die Wechselwirkung von Sprache, Musik und Szene in den Bühnenwerken Wagners, von der die Theaterreformbewegung beeinflusst wurde und noch das zeitgenössische Regietheater entscheidende Impulse empfängt. Srocke wäre besser davon ausgegangen, daß Wagner immer zuerst und zutiefst Komponist war. (März 1995) Christa Jost

WARREN DARCY: *Wagner's Das Rheingold*. Oxford: Clarendon Press 1993. VIII, 259 S., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure [7].)

Zwei Ziele hat sich Warren Darcy mit seinem Buch über den Vorabend der *Ring*-Tetralogie gesetzt: Neben der Darstellung der Entstehungsgeschichte, deren Weg er aufgrund der textlichen und musikalischen Skizzen und Entwürfe bis hin zur Partiturreinschrift nachzeichnen will, möchte er einen theoretischen Rahmen entwickeln, innerhalb dessen die Oper sinnvoll („meaningfully“) analysiert werden kann (S. 3). Zunächst stellt Darcy die verfügbaren Quellen vor, aus denen sich die Kompositionsgeschichte ableiten läßt. Auf faszinierende und anschauliche Weise vermag er den Leser an dieses verwickelte Problem heranzuführen, wobei er gleich nebenbei einen Einblick in die vielfältigen Interpretationsansätze gibt. Diese Geschichte bleibt nun nicht für sich stehen, sondern wird in der analytischen Darstellung eng mit der kompositorischen Entfaltung des Notentextes verknüpft. Eine Schlüsselrolle spielt in Darcys Darstellung der Nachweis, daß die Legende um die Erfindung des Vorspiels, Wagners Traum-Vision auf dem Sofa in La

Spezia am 5. 11. 1853, eine geniale spätere Erfindung ist, die sich schlüssig auf den Einfluß der Schopenhauer-Lektüre im Herbst 1854 zurückführen läßt. Damit öffnet Darcy den Blick auf ganz andere Verbindungslinien zu anderen Stücken der Tetralogie, die bisher kaum in Betracht gezogen wurden. Wie fast jede Ouvertüre ist also auch dieses Vorspiel eine musikalische Zusammenfassung grundlegender Ideen des gesamten Dramas. Leider hat Darcy den Aufsatz von Reinhard Wiesend (*AfMw* 49 [1992], S. 122–145) nicht mehr zur Kenntnis genommen, der an frühere Veröffentlichungen Darcys anknüpft und den La Spezia-Brief in seinen biographischen und auch weiteren geistesgeschichtlichen Zusammenhang rückt.

In einem kurzen Abschnitt vor der detaillierten Analyse, die Szene für Szene der Partitur folgt, versucht Darcy die bisherigen analytischen Zugänge kurz und kritisch zusammenfassend darzustellen. Dabei kommt er natürlich nicht um eine Auseinandersetzung mit der Leitmotivtechnik herum. Dabei geht es ihm weniger um das bloße Auftreten dieser Motive oder Motivkombinationen, sondern um die Umwandlung dieser Themen und die vielfältigen musikalischen Beziehungen zwischen ihnen. Erst dieser Prozeß macht die Substanz des Geschehens aus. So konzentriert er sich ausdrücklich auf die formale und die tonale Struktur des Werkes.

Wenn er Positionen der tonalen und formalen Analyse bespricht, richtet Darcy eine überraschend scharf artikuliert Gegenposition zu Carl Dahlhaus auf. Dazu bedient er sich eines Ausschnittes aus dem *Tristan*, den schon Schönberg analysiert hatte und an dem Dahlhaus sein Konzept der „wandernden“ oder „schwebenden“ Tonalität erläutert. Darcy wirft Dahlhaus vor, in seinem „Riemannesken Insistieren auf vertikalen Klängen und funktionalen Bezeichnungen die klar gezeichnete kontrapunktische Bewegung der Außenstimmen zu übersehen, die ganz deutlich eine einzelne Tonalität ausprägt“ (S. 54). Das Beispiel ist so knapp gehalten, daß es vermessen erscheint, aus ihm so weitreichende Konsequenzen zu ziehen. Dabei könnte man beiden, von ihrer jeweiligen Warte aus gesehen, recht geben. Mag Dahlhaus die tonale Einheitlichkeit, die auf höherer Ebene erzielt wird, „übersehen“ haben, so gerät bei Darcys Analyse der sequenzhafte, bloß reihende Charakter der Motivfolge aus

den Augen. Die Schärfe der Auseinandersetzung (Darcy spricht an anderer Stelle, S. 57, vom „Dahlhaus myth“) läßt vermuten, daß hier Positionen aufeinandertreffen, die ihre Wurzeln im Streit um den „Schenkerism“ haben, also in jenem Modell, das Darcy für seine Analyse des Wagnerschen Musikdramas ausdrücklich favorisiert. Unzweifelhaft hat er mit dieser Methode großen Erfolg, wie sich leicht an den einzelnen, sehr dicht gearbeiteten Kapiteln nachlesen läßt. Dieser Erfolg ist aber mit einer sehr geradlinigen Argumentation erkauft, die die geistesgeschichtliche Ambiguität und Vielschichtigkeit, jene Anhäufung von Einflüssen aller möglichen Art, wie sie in Wagners Denken und Komponieren zusammenkommen, geradezu radikal vereinfacht. Dem vorsichtigen Abwägen unterschiedlicher Möglichkeiten der Analyse und Interpretation, wie sie die Arbeiten Dahlhaus' auszeichnen — ähnliches gilt für die provokativen Thesen Caroline Abbates, auf die Darcy nur kurz eingeht —, steht hier eine sicher effektive und beeindruckende, aber eben auch sehr radikale Geradlinigkeit gegenüber. Es mag mit dieser klaren Blickrichtung zusammenhängen, daß andere Arbeiten zum Thema, wie Werner Breigs Analyse des Rheintöchtergesangs (*AfMw* 37 [1980], S. 241—263) oder die Untersuchung von Nors S. Josephson: „Tonale Strukturen im musikdramatischen Schaffen Richard Wagners“ (*Mf* 32 [1979], S. 141—149), die einen ganz ähnlichen Ansatz verfolgt, gar nicht erst genannt werden. Gleichwohl ist Darcys Buch eine umfassende und gelungene Darstellung dieses Werkes, zumal er seine Prämissen gleich zu Beginn ausführlich darlegt. Hinzu kommt, daß Darcy auch bei komplexeren Zusammenhängen trotz aller Detailfreude so gut und flüssig formuliert, daß es geradezu Vergnügen bereitet, mit ihm „in die Tiefen des Rheins zu tauchen“ (S. 61).

(Oktober 1994)

Christian Berger

PETRA MITLÖHNER. *Die Entwicklung der Orgeltoccata im Zeitalter romantischer Musik. Deutschland, Österreich und Frankreich. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). VIII, 291 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 1.)*

Heute noch von einem „Zeitalter romantischer Musik“ zu reden ist zweifellos gewagt. Noch erstaunter ist der Leser, wenn ihm nicht nur Max Reger, Franz Schmidt, Sigfrid Karg-Elert, sondern auch Hermann Grabner, Hans Gál, Otto Siegl und sogar Johann Nepomuk David als repräsentative Komponisten dieses „Zeitalters“ präsentiert werden (David schwerpunktmäßig mit seiner *f*-moll-Tokkata von 1928). Ähnlich unpassend ist der Titel dieser Arbeit für die französischen Komponisten von Alexandre Pierre François Boëly bis zu Charles Tournemire, Louis Vierne und gar Marcel Dupré († 1971). — Sieht man indes von dieser verunglückten Titelgebung ab, so bleibt dem Benutzer (dem Praktiker mehr als dem primär musikwissenschaftlichen Leser) ein brauchbares, informatives Kompendium der populären Gattung „Orgeltoccata“. Der „Blick über den Zaun“ wäre mehrfach erforderlich gewesen — vor allem in Richtung Klaviermusik. So spielt die Tokkata z. B. in Rheinbergers Orgelmusik nur eine singuläre Rolle (Sonate C-dur, Finalsatz), während sie in seiner Klaviermusik in unterschiedlichster Ausformung immerhin sechsmal erscheint. — Dem Institut für Musikanalytik Wien, als dessen 1. Veröffentlichung Petra Mitlöhners Dissertation von Gottfried Scholz herausgegeben wurde, bleibt für weitere Veröffentlichungen eine gattungsgeschichtlich ergiebige Thematik zu wünschen.

(Januar 1995)

Martin Weyer

Der Prinzipal. Clemens Krauss. Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse. Hrsg. vom Clemens Krauss-Archiv Wien. Tutzing: Hans Schneider 1988. 345 S., Abb.

Die Machthaber im Dritten Reich bedienten sich zur Durchsetzung ihrer kulturpolitischen Zielsetzungen bis zum bitteren Ende im Frühjahr 1945 der Mitwirkung etlicher namhafter Musiker, die u. a. willens waren, noch 1944 etwa im unterdrückten Polen aufzutreten. Zu diesen zählte auch der Dirigent und das Mitglied des Reichskulturserenats Clemens Krauss. Aus diesen und andern Gründen befand *The New Grove Dictionary* (Bd. 10, S. 245): „The flair he showed in his operatic career deserted him in politics. He made no bones about his Nazi sympathies“. Er wurde 1942 der „Oberleiter“ der Salzburger Kriegsfestspiele und der

künstlerische Leiter der dortigen Reichshochschule für Musik, worüber Gert Kerschbaumer in seinem Buch *Faszination Drittes Reich* (Salzburg 1988, S. 167ff.) im Zusammenhang mit der lokalen Politik in dieser damaligen „Kulturmetropole“ berichtet hat. Wie im Falle von Wilhelm Furtwängler, Hans Pfitzner (dazu Gabriele Busch-Salmen/Günter Weiss, *H. Pfitzner, Münchner Dokumente*, Regensburg 1990), Werner Egk, Cesar Bresgen und anderen engagierten Musikern so wird auch der 1954 verstorbene Intimus von Richard Strauss seit einigen Jahren widersprüchlich interpretiert, mal als Mitläufer oder Mittäter, mal als Opponent oder gar Verächter des Regimes. In dieser heftig debattierten Auseinandersetzung ergeht das vorliegende Buch eindeutig Partei zugunsten des als „Prinzipal“ apostrophierten Musikers. Dieses basiert auf Recherchen von Götz Klaus Kende, eines Freundes des Betroffenen und Leiters des Clemens Krauss-Archivs Wien; den Text freilich verfaßte Signe Scanzoni auf eine unkonventionelle Weise mit dem Ziel, das Lebensbild „eines echten, von Medienbeflissenheit noch ganz unverstellten Musikers“ der „marktschreierischen Musiktheatergegenwart ... entgegenzustellen“ (S. 8). Nahezu jede Druckseite wird in sechs bis acht Abschnitte von jeweils wenigen Zeilen gegliedert; begonnen wird mit dem Festspielsommer in Salzburg 1944, wobei heftigste Attacken auf die „Struktur der Wiener Oper“ von heute, auf die derzeitige „internationale Nivellierung“, auf die einstigen Rivalen am Dirigentenpult, vor allem auch auf Regisseure wie Patrice Chéreau und Schriftsteller wie Wolfgang Hildesheimer oder Fred K. Prieberg (sogenannte „politische Raumpfleger“, S. 271) vorgebracht werden. Diese unterbrechen abschweifend vielmals den biographischen Bericht, der darauf angelegt ist, Krauss als eine markante Persönlichkeit darzustellen, welche, mit einer vermeintlich „echten anschauenden Naivität“ begabt, Politik zu negieren wünschte, um sich unbelastet — selbst von den Folgen des totalen Krieges — ganz der Interpretation von Kunstwerken hingeben zu können. Schlagworte wie etwa „Verlust der Mitte“, „Demokratie hat keinen Platz in den Künsten“ werden zitiert, die Musik der Gegenwart pauschal als betäubender „Vergessenheitstrank, ... in Massenabfüllung“ (S. 270) diffamiert. Wenn somit die „Vergleiche“ und die „Rückschlüsse“ den wissenschaftlich Inter-

essierten wenig zu überzeugen vermögen, verbleiben die im Untertitel angezeigten „Fakten“. Davon, also Briefen, Akten, Rezensionen u. a., hätte man gern mehr in lückenloser, die vorliegende Krauss-Literatur beachtenswert ergänzender Abfolge gewünscht. Weder die (leider nicht in den Text einbezogenen) 16 Abbildungen noch die im Anhang mitgeteilten „Kuriosa“ erfüllen freilich diese Erwartung, zumal sich darunter Zeitungsberichte von 1920 aus Stettin befinden, die zur Biographie von Krauss nichts beizutragen vermögen. Nützlich hingegen ist das abschließende „Verzeichnis der Dirigate“, aus dem die Präferenzen dieses Prinzipals in der Oper trefflich abgelesen werden können.

(Januar 1990/Februar 1995) Walter Salmen

JOSEF BEK. Erwin Schulhoff: Leben und Werk Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 268 S., Abb., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 8.)

Nachdem in den letzten Jahren die Wiederentdeckung der Musik der 20er Jahre, die durch NS-Ideologie als „entartet“ verdrängt wurde, wachsendes Interesse gefunden hat, war es an der Zeit, auch Erwin Schulhoffs Leben und Schaffen in einer zusammenfassenden Arbeit publik zu machen. Die am Ende des vorliegenden Buches veröffentlichte Bibliographie verweist auf viele Einzeluntersuchungen, also auf eine starke Beschäftigung mit diesem für die Musikentwicklung der 20er Jahre in Deutschland und Böhmen nicht unbedeutenden, Impuls gebenden Komponisten aus Prag. Eine umfassende Monographie aber stand noch aus. Josef Bek schrieb sie, fußend auf einer jahrzehntelangen Studienarbeit in öffentlichen und privaten Archiven, durch persönliche Bekanntschaften und Hinweise bereichert. Sie gliedert sich in vier große Abschnitte: 1894—1917 („Die Augen voller Erwartungen“), 1918—1924 („Der Aufstieg“), 1925—1931 („Große Aufgaben“), 1932—1942 („Dem Stern des Kommunismus nach“). In dieser Weise wird der Weg des musikalisch hochbegabten Sohnes eines Prager jüdischen Geschäftsmanns nachgezeichnet, den Antonín Dvořák geprüft hat, der u. a. bei Max Reger in Leipzig und bei Fritz Steinbach in Köln studiert hat, sich als Pianist einen Namen machte, kurz bei Claude Debussy in Paris weilte und schließlich durch den Krieg aus gewohnten Bahnen geworfen wurde.

In Dresden und Berlin erlebte er die revolutionäre Zeit der Arbeiter- und Soldatenräte, kam auch kunsthistorisch mit den Experimenten der links engagierten Expressionisten Otto Dix, Griebel, Theodor Däubler in Berührung, wandte sich dem Dadaismus (George Grosz) zu und entdeckte den Jazz als Impuls für seine provokante Ausdruckssprache. Allmählich wuchs er, auch über Donaueschingen und die Musikfeste der IGNM, in das Musikleben der 20er Jahre hinein, prägte nicht nur mit Jazzrhythmen und Elementen slawischer Folklore, sondern auch mit neoklassizistischen Gestaltungsformen stilistische Entwicklungen seiner Zeit und wurde international bekannt. Seine zügige Kompositionsweise machte ihn zu einem wendigen und aktuellen Compositeur, drängte ihn aber auch in einen gewissen Manierismus. Konzertwerke, Ballette, Opern, Schauspielmusiken entstanden. Ende der 20er Jahre wurde sein Lebensraum Prag. Die linken, antibourgeoisen Haltungen der frühen Jahre brachten ihn mehr und mehr in die Nähe der sozialistischen Bewegung (Leva fronta). Er schrieb für Arbeitertheater, vertonte das „Kommunistische Manifest“, besuchte begeistert Moskau und schrieb Symphonien, die achte und letzte, unvollendet, im Internierungslager auf der Wülzburg in Weißenburg, wo er — inzwischen sowjetischer Staatsbürger, aber an der Ausreise durch die Kriegsereignisse verhindert — im Herbst 1942 verstarb.

Josef Bek, dessen Lebensaufgabe in der Erforschung und Archivierung von Schulhoffs Leben und Werk bestand, legte im vorliegenden Band die erste Monographie des Meisters vor, die am Ende ein umfassendes Werkverzeichnis mit genauen Quellenangaben, Drucken und Aufführungsdaten einbezieht. Die Darstellung des Lebensweges, oft von kurzen, sporadischen und manchmal nichtssagend-kursiven Werkbeschreibungen durchbrochen, ist sehr unterschiedlich und nur dort von stärkerem Interesse, wo über biographische Details hinaus authentische Aussagen vom Komponisten und von Zeitgenossen einbezogen sind. Aber nur selten werden sie durch Quellenangaben belegt, meist nur referierend beschrieben, selten als Zitate nachgewiesen. Die musikhistorischen Fachbegriffe (Expressionismus, Neue Sachlichkeit u. a.) werden undefiniert verwendet und so in der Aussage unklar. Die historische Folge der Fakten von Zeit und Ort

einzelner Geschehnisse (das hätte zumindest die Redakteurin Beate Schröder-Nauenburg an der Übersetzung von Rudolf Chadraha ausbessern können) gerät durch oftmaliges Aufbrechen des zeitlichen Kontinuums in eine verwirrende Undeutlichkeit, die sich manchmal erst Seiten später oder leider gar nicht exakt aufklärt. Eine biographische Zeittafel am Ende wäre da schon eine Hilfe gewesen. Die Sammlung des Quellen- und Werkmaterials ist für eine wissenschaftliche Arbeit um diesen Komponisten und seine Zeit wertvolle Grundlage.

(Februar 1995)

Friedbert Streller

PETER HÖLZL. Der Lehrer Johann Nepomuk David. Aus dem Unterricht bei J. N. David an der Stuttgarter Musikhochschule. Wien-München. Doblinger (1992). 56 S., Abb., Notenbeisp.

Für diejenigen, die wie Peter Hölzl bei Johann Nepomuk David Satzlehre und Komposition studierten, kann das Büchlein eine reizvolle Erinnerung sein. Für andere Leser dürften die von Hölzl 1951/52 mitstenographierten Äußerungen eher fragmentarisch bleiben, so griffig sie im einzelnen anmuten. Gemessen an Forderungen, die heute an Kontrapunkt- und Harmonielehreunterricht gestellt werden, bleibt die historische Orientierung vielfach vage. Dort, wo es um freieren „Tonsatz“ geht, findet sich freilich manch hübsches Aperçu. Wer nach Hintergründen von Davids kompositorischem Denken sucht, wird in den Aufzeichnungen Mosaiksteine wechselnder Farbkraft finden (in Nr 148 auf S. 44 ist natürlich der 4., nicht der 3. Satz aus Wolfgang Amadeus Mozarts später *g-moll-Symphonie* gemeint).

(Januar 1995)

Michael Struck

Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER, Claudia MAURER ZENCK und Peter PETERSEN. Frankfurt am Main. Fischer 1993. 523 S., Notenbeisp.

Längst war ein Sammelband fällig, der die musikwissenschaftlichen Forschungen im deutschsprachigen Raum zum Thema „Musik im Exil“ bündelt. Zur „Exilforschung“, die in der Musikwissenschaft ja später als in der

Literaturwissenschaft in Gang kam, können so verschiedenartige Arbeiten wie Claudia Maurer Zencks Krenek-Buch (1980), der zu den Berliner Festwochen 1987 erschienene Band *Verdrängte Musik* (hrsg. von Habakuk Traber und Elmar Weingarten), Regina Buschs Dokumentation über Leopold Spinner (1987) oder Thomas Phleps' Studie über Eislers *Deutsche Sinfonie* (1988) gezählt werden. Diese und weitere Aktivitäten haben dazu beigetragen, daß weithin vergessene Facetten aus der jüngeren Musikgeschichte künstlerisch und wissenschaftlich wieder ins Blickfeld und in die Diskussion gerieten. (Diese Diskussion ist ja Voraussetzung einer möglichen ästhetischen Rehabilitation verdrängter Musik.) Andererseits hatte Exilmusikforschung auch gegen kontraproduktive Tendenzen anzuarbeiten. Gerade zu der Zeit, als sich eine Wiederbeachtung verdrängter Musik anbahnte, wurden beispielsweise etliche der zur Flucht gezwungenen oder ermordeten Musiker aus der „aktualisierten“ Taschenbuchausgabe des *Riemann Musik Lexikons* ausgemustert, in dessen Personenliste sie bis Mitte der 1970er Jahre berücksichtigt worden waren (*Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, erweiterte Taschenbuchausgabe, Mainz 1979/1989). Dies gilt etwa für Berthold Goldschmidt und Viktor Ullmann.

„Exilforschung“ im Bereich der Kunstmusik wird von den 25 Autoren des vorliegenden Bandes aus drei Perspektiven betrieben und hat, mit Ausnahme Béla Bartóks, zwangsläufig deutsche und österreichische Musiker im Blick: Die „Biographien“ des ersten Hauptteils (S. 27–211) spiegeln sich partiell auch im zweiten wider, der die „Asylländer“ behandelt (S. 213–353), ehe der dritte Teil (S. 355–511) von Werken und Schaffensbereichen ausgewählter Komponisten her argumentiert. Daß in den „Biographien“ die Musik der behandelten Komponisten stark in den Hintergrund tritt, ist wohl die Kehrseite solcher Systematisierung: So sieht Michael Fends durchaus plastischer Beitrag über den Musikwissenschaftler und Komponisten Hans Gál von einer ästhetischen Würdigung seines Œuvres fast ganz ab. Immerhin unterlaufen andere Autoren die durch das Konzept des Bandes scheinbar vorgegebene Trennung von Biographie und Schaffen zumindest ansatzweise — etwa Juan Allende-Blin in seinem (vom Thema her wichtigen, in der Darstellung leider wenig schlüssig geformten)

Aufsatz über Erich Itor Kahn oder Nestor Peter Gradenwitz im konzentrierten Beitrag über Paul Frankfurter, der nach der erzwungenen Emigration als Paul Ben-Haim die Musikgeschichte Israels wesentlich prägte.

Daß Exilforschung auf längere Sicht hin in den jeweiligen Wissenschaften aufzugehen habe, ist — wie es Hans-Albert Walter und Ernst Loewy für die Literaturwissenschaft gefordert haben — auch für Musikforschung und Musikgeschichtsschreibung maßgeblich. Bis zu einer solchen Integration sollte man hier wohl am ehesten von „musikwissenschaftlicher Exilforschung“ (S. 25) oder — neutraler — von „Exilforschung zur Musik“ sprechen. Denn der Terminus „Exilmusikforschung“, den die Herausgeber in ihrer Einleitung — bei schwankender Schreibweise (S. 23: „Exilmusik-Forschung“) — bevorzugen, wirkt beziehungslos eher unscharf.

Der vorliegende Band thematisiert Defizite bisheriger musikwissenschaftlicher Exilforschung, spiegelt diese Defizite gewungenermaßen aber auch selbst noch wider: Die Basis für weiterführende Forschungsansätze war teilweise so schmal oder unzuverlässig, daß einige der Aufsätze überhaupt erste zusammenfassende Darstellungen auf dem Gebiet der Musik liefern. Unstimmigkeiten gibt es überdies nach wie vor, wie der Band als Ganzes zeigt, in der Terminologie, wobei sich die Begriffsdiskussion mitunter vor die Sachverhalte drängt. In ihrer problemorientierten Einleitung verwerfen die Herausgeber Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen den Terminus „Emigration“ als irreführend, da er Entscheidungsfreiheit suggeriere, wo der Terminus „Exil“ den Zwangszustand und seine politischen Implikationen weit angemessener bezeichne. Doch ihre Behauptung, eine zunehmende, verharmlosende Verwendung des Begriffes „Emigration“ laufe auf „neuerliche Enteignung der jeweiligen Geschichte und Identität“ der Betroffenen hinaus (S. 15), ist in mehrfacher Hinsicht fragwürdig (so oft sie auch in der „Exil“-Diskussion wiederkehrt). Sicherlich ist Wachsamkeit gegenüber begrifflich-inhaltlicher Verharmlosung gefordert. Doch führt die rigide Argumentation der Herausgeber zu Verkürzungen, wo es um Biographie, Begriffsgeschichte und Begriffssystematik geht. Wenn „Exil“ den erzwungenen, der Intention nach zeitlich begrenzten Aufenthalt außerhalb

des ursprünglichen Einfluß- und Wirkungskreises meint, so taugt dieser Begriff zweifellos für Bert Brecht, Hanns Eisler oder Robert Stolz, nicht aber für Paul Ben-Haim, Kurt Weill, Erich Wolfgang Korngold oder Rudolf Serkin. Denn deren erzwungene Abkehr vom bisherigen Wirkungsraum wurde nach einiger Zeit endgültig und hatte gravierende Konsequenzen. Von der (erzwungenen) „Emigration“ aus muß das weitere Schaffen und Wirken über die „Exil“-Perspektive hinaus mit präzisen eigenen Begriffen erfaßt werden. Historisch betrachtet, ist der (eher das Prozeßhafte akzentuierende) Terminus „Emigration“ ohnehin nicht einfach als verharmlosend abzutun, sondern erweist sich als polyvalent. So singulär die Bedrängung durch den systematischen, legalisierten Terror des nationalsozialistischen Deutschland ist — „Emigration“ (Auswanderung) war auch zuvor durch ökonomische, gesellschaftliche oder religiöse Zwangslagen mitgeprägt. Ließe man im Hinblick auf die Folgen nationalsozialistischer Gewaltherrschaft nur den Begriff „Exil“ gelten, beträfe dies auch den eingeführten, selbst von den Herausgebern letztlich akzeptierten Begriff der „inneren Emigration“. Er wäre nicht nur paradox (S. 16), sondern irreführend, ja falsch. Denn gerade bei konsequenter „innerer Emigration“ handelte es sich um einen (erhofftermaßen) vorübergehenden Zwangszustand unter extremen Bedingungen der Entfremdung. Freilich sollte man nun nicht einfach ersatzweise von „innerem Exil“ sprechen oder den Titel des vielzitierten *Handbuches der deutschsprachigen Emigration 1933–1945* revidieren. Man muß vielmehr akzeptieren, daß Forschung, die sich ernsthaft mit Vertreibung, Rückkehr oder Neuorientierung befaßt, diesen Problemkomplex von verschiedenen Seiten aus betrachtete und benannte. Eine Verengung auf den „Exil“-Begriff kann den Verschiebungen, Hemmungen, aber auch Bewußtseinserweiterungen, die aus Entwurzelung und Neuorientierung resultierten, nicht gerecht werden. Hilfreich ist da beispielsweise Werner Grünzweigs aspektreicher, präziser Aufsatz, der mit Blick auf die Aufnahme exilierter Musiker im Bereich der US-Ostküste ausdrücklich „zwischen dem Exilanten Brecht und dem Emigranten und nunmehrigen Amerikaner Weill“ unterscheidet (S. 309). Auch andere Autoren des Bandes widerstehen mit Recht der Verengung von Begriffen, Tatbestän-

den sowie geschichtlichen, sozialen und künstlerischen Prozessen. Das Erzwungene, Unfreiwillige des kulturellen Kontextwechsels muß zwar stets verdeutlicht werden, aber ebenso präzise ist zu erfassen, welche Perspektiven aus ihnen resultierten. Dies geschieht, wenn in Fritz Pohles hilfreichem Überblick über „Musiker-Emigration“ in Lateinamerika von „erzwungener Immigration“ die Rede ist (S. 347), und selbst die Herausgeber sprechen in einer Nebenbemerkung von „erzwungener Auswanderung“ (S. 21) — was angesichts ihrer Argumentation verwundert, von der Sache her indes gerechtfertigt ist. So sehr der Begriff „Exil“ als Signal dienen kann, so wenig deckt er das Komplikationsfeld von Verdrängung, Entwurzelung, Zerstörung alter und Schaffung neuer Kontexte inhaltlich ab. Das wird zwar in der Einleitung dieses Bandes nicht deutlich genug, wohl aber im Gefüge sämtlicher Beiträge des Buches.

Im biographischen ersten Hauptteil nehmen die beiden ersten, mit Recht sehr persönlich gehaltenen Berichte eine Sonderstellung ein (sie wurden bereits beim Essener Symposium „Besuch aus dem Exil“ von 1989 vorgetragen). Der Geiger Henry Meyer, der Auschwitz überlebte, kam nach dem Krieg als Mitglied des LaSalle-Quartetts zu hohem Ansehen; der Lebens- und Wirkungsweg des Sängers Hanns Stein ist von doppelter Entwurzelung (der Flucht nach und später aus Chile) geprägt. Die folgenden Beiträge behandeln so maßgebliche Dirigenten wie Hermann Scherchen und Fritz Busch, weithin vergessene jüdische Interpreten wie den Pianisten Heinz (Henry) Jolles und die Sängerin Sabine Kalter, die aufgrund einer besonderen künstlerischen Situation bis Anfang 1935 am Hamburger Opernhaus wirken konnte, oder die Komponisten Erich Istor Kahn und Paul Ben-Haim. So schwierig es für die Autoren war, auf relativ wenigen Seiten eine Problemübersicht zu geben, so glückt es beispielsweise Joachim Martini im Aufsatz über den Regisseur Hermann Geiger-Torel doch, das Biographisch-Individuelle mit grundsätzlichen Fragen (etwa den Kontroversen über jüdische Kulturarbeit, die sich unter dem Druck der Gettosituation verschärften) zu verbinden. Albrecht Schneiders zusammenfassender Beitrag über „Musikwissenschaft in der Emigration“ gilt primär Forschern vergleichender sowie systematischer Musikwissenschaft und benennt die nationalen

Verluste und internationalen Gewichtsverschiebungen in diesen vergleichsweise jungen Forschungsdisziplinen.

Der zweite Hauptteil des Bandes reflektiert Flucht und Verdrängung nunmehr im systematischen Aufriß aus dem Blickwinkel der „Asylländer“ Sie sind mit dem „sinkenden Rettungsboot“ Österreich, den Niederlanden als Durchgangsland, der Sowjetunion, Großbritannien, Ost- und Westküste der USA sowie Lateinamerika sicherlich angemessen repräsentiert. Auch hier verbinden sich teilweise (so in Eckhard Johns, Werner Grünzweigs und Albrecht Dümlings Beiträgen über die Sowjetunion sowie die amerikanische Ost- und Westküste) Recherche und Reflexion sehr überzeugend. Gelegentlich kommt es im Konflikt zwischen Knappheit der Darstellung und Materialfülle zu Verkürzungen und Irrtümern (etwa im Hinblick auf den Komponisten Berthold Goldschmidt). Daß der Bericht über die Sowjetunion als Asylland ein besonders düsteres, tragisches Kapitel in der Exilgeschichte ist, macht John ungeschminkt deutlich und spart nicht mit Kritik an bisherigen Forschungstabus.

Der den „Kompositionen“ gewidmete letzte Hauptteil hat, wie Claudia Maurer Zenck zu Beginn ihres Beitrags über Arnold Schönbergs *Klavierkonzert* dankenswert nüchtern festgestellt, mit einem besonderen methodisch-inhaltlichen Dilemma zu kämpfen: Allzu leicht bleibt die Argumentation bei der Frage nach „ästhetischen Auswirkungen des Exils“ im engen hermeneutischen Zirkel befangen (S. 357f.). Um so mehr sollte die wissenschaftliche Interpretation „so nahe wie möglich an der Sache selbst“ zu bleiben suchen (S. 358). Die Beiträge über Schönbergs *Klavierkonzert*, Bartóks und Eislers Exilwerk, Weills Musiktheater im US-Exil, Paul Dessaus Vokalkomposition *Les Voix* und Stefan Wolpes in Palästina entstandene Lieder lösen das zu einem erheblichen Teil ein. Dennoch wäre der Schaffenskontext kompositionsgeschichtlich mitunter wohl schärfer — und das heißt auch: über die Exilperspektive hinaus — zu erfassen, damit Beobachtungen und Resümees von Verengungen frei bleiben. Wenn etwa die wichtigen, weiterführenden Beiträge über Schönberg (Maurer Zenck), Dessau (Peter Petersen) und Eisler (Thomas Phleps) jeweils auf die besondere Funktion und Aussagekraft von B-A-C-H-Siglen verweisen (siehe S. 373ff., 442, 450ff.,

492, 501), so mögen diese unter den Bedingungen der Entwurzelung auch als exilspezifische Inklamationen aufgefaßt werden. Doch stehen sie zugleich grundsätzlich in der Tradition der produktiven kompositorischen Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach, wie sie seit dem 19. Jahrhundert unter wechselnden Prämissen für viele Komponisten bedeutsam war. Heisters ambitionierter Beitrag, der in Weills amerikanischer Musiktheater-Produktion dem Konzept eines „Polis-Theaters“ nachspürt, leidet darunter, daß Ideologiekritik wiederholt in simple Euro-Arroganz umschlägt und historische wie ästhetische Probleme durch Polemik unnötig verkürzt werden (S. 411—415, 419, 435). Andererseits leuchtet der Autor die Dialektik zwischen Neuerung und Anpassung beim „amerikanischen“ Weill nur mäßig scharf aus, was auch für die Ambivalenz der *Lunchtime Follies* gilt (S. 432f.). Während Petersen im Hinblick auf Dessau auch das Problem der Remigration andeutet (das aus der Exil-Problematik keinesfall auszuklammern ist), wird dieser Aspekt in Phleps' Beitrag über Eisler nicht thematisiert.

Insgesamt gibt der (als Taschenbuch erfreulich preisgünstige) Band trotz spürbarer qualitativer Divergenzen zwischen den Beiträgen ein Niveau und eine thematische Bandbreite vor, an dem sich die weitere musikwissenschaftliche Forschung mit exil- und emigrations-spezifischen Themenstellungen messen lassen muß. Bei einer Neuauflage sollten die gelegentlich unvollständigen Literaturangaben komplettiert, die Verweise zwischen den einzelnen Beiträgen optimiert und einige Irrtümer des Registers korrigiert werden (so handelt es sich bei den auf S. 517 irrtümlich rubrizierten Gerhard und Hanns Fischer gemäß Phleps' Darlegung auf S. 505 um die Brüder Eisler). (Januar 1995) Michael Struck

Berthold Goldschmidt: Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London. Hrsg. von Peter PETERSEN und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg: von Bockel 1994. 214 S., Abb. (Verdrängte Musik. Band 10.)

Ein Beitrag zur Exilforschung, der so viele interessante Details enthält wie das neue Berthold-Goldschmidt-Buch, stimmt hoffnungs-

voll: Die bereits seit ein paar Jahrzehnten mancherorts sogar sehr intensive Beschäftigung mit Musikern, die in den 30er Jahren gezwungenermaßen emigrierten, ist also nicht nur modisch. Sie läßt sich auch nicht als leider verständlicher Ausdruck des kollektiv schlechten Gewissens abqualifizieren, denn ihre Ergebnisse sind faszinierend und dienen der notwendigen Korrektur der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Das Buch erscheint zu einer Zeit, in der große Werke Goldschmidts, etwa *Der gewaltige Hahnrei*, aufgeführt und in den führenden Medien besprochen werden (die Rede ist vielleicht etwas übertreibend von einer Goldschmidt-Renaissance!). Für das sorgfältig kommentierte Personenregister (S. 185–214) mit Dutzenden fast oder ganz unbekannter Namen wird noch mancher Student und ‚Skribent‘ dankbar sein.

In dem „Lebensbericht“ (S. 11–110) erlebt man den Höhepunkt des Lesespaßes. Hier ist eine hochinteressante (zugleich aber auch problematische) Form der Darstellung gewählt worden: Gespräche, die Goldschmidt mit Kollegen wie Juan Allende-Blin, Karóly Csapák, Lewis Foreman, Peter Petersen und Michael Struck zwischen 1977 und 1993 führte, werden als ein einheitliches Gespräch konstruiert, wobei die gestellten Fragen ganz wesentlich der thematischen Gliederung dienen. Man wird etwa an Eberhard Fechners *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe* (Weinheim: Quadriga 1988) mit den nur scheinbar stattfindenden Gesprächen erinnert. Während Fechner in einem für eine populär aufgemachte Biographie überraschend informativen Anhang recht genau erläutert, wann und wie welches einzelne Gesprächsfragment stattfand, darf der Leser des neuen Goldschmidt-Buches nicht erfahren, mit wem Goldschmidt über welches Thema gesprochen hat. Das quasi philologische Interesse begründet sich nicht zuletzt darin, daß manche von Goldschmidts Aussagen sehr markant und offen formuliert sind. Und man weiß ja, welche entscheidende Rolle der Gesprächspartner in einem Interview spielt. Es geht gar nicht um die Echtheit — die dürfte außer Frage stehen —, sondern um die Nuancen der Formulierung und um die Auswahl von jeweils angesprochenen Themen und Zwischenfragen. Auch die Tatsache, daß ganz neue Fragen noch während der Vorbereitung des Buches eingefügt

wurden (wie der Herausgeber berichtet), kann bei einem philologisch peniblen Leser leichten Schwindel verursachen.

Die politische Richtung in Goldschmidts Denken und Wirken wird in den Gesprächen mehrmals hervorgehoben: Der Komponist war und ist — ähnlich wie sein Vater — ein Sozialdemokrat. Zu Israel steht er in einem gespaltenen Verhältnis: Auf der einen Seite bejaht er den jungen Staat als Zufluchtsort für die verfolgten Juden in der ganzen Welt; auf der anderen Seite zweifelt er an ihm, weil er prinzipiell nichts von Staatsgründungen hält. Sich selbst definiert er als Europäer: „Ich war und bin vor allem Europäer. Ich bin zwar in Deutschland aufgewachsen, aber ich fühle mich nicht als Deutscher.“ Die lexikalische Formulierung „English composer of German birth“ findet er lächerlich. Auch als Jude wurde er eigentlich erst durch die Nazis definiert. Bis in die späten 20er Jahre fühlte er sich einfach als Bewohner Hamburgs oder Berlins.

Faszinierend ist die Schilderung der Lebensumstände in Hamburg während und nach dem Ersten Weltkrieg. Die Auseinandersetzung mit der Berliner Studienzeit ist ähnlich reich an Einzelheiten und dabei von hohem Wert für die Forschung der Hochschul- und Unterrichtspraxis in der Zeit von Franz Schreker, Hans Pfitzner und Arnold Schönberg. Besonders lebendig ist das Bild, das der Leser von Schrekers Lehre vermittelt bekommt. Daß man spontan von *as-moll* nach *D-dur* modulieren mußte, um in die Kompositionsklasse der damaligen Hochschule für Musik aufgenommen zu werden, wissen die meisten bestimmt nicht, um nur ein Beispiel für die amüsanten Details zu erwähnen. Über seine Studienfreunde sowie über die ausübenden Künstler seiner Zeit (auch über die ganz Großen wie Wilhelm Furtwängler und Karl Böhm einerseits, Pierre Boulez andererseits) hat Goldschmidt eine differenzierte Meinung, die fundiert wirkt und trotz der gelegentlichen Schärfe nie polemisch formuliert scheint. Auch den Nationalsozialismus betrachtet er großzügig als eine „Krankheit“, womit er erstaunlich viel Verständnis für die deutschen Opfer dieser ‚Epidemie‘ um 1930 zeigt.

Seine ersten Erfahrungen mit radikalem Nationalsozialismus datiert Goldschmidt auf den Herbst 1924. Damals in Dessau gestattete der Theaterintendant Karl von Maixdorf nicht, daß

der Jude Goldschmidt als Dirigent dem Publikum seine langen schwarzen Haare zeigte! Goldschmidt erzählt, wie ein Amerikaner um 1923 mit ein paar hundert Dollars die Berliner Philharmoniker für eine ganze Woche mieten konnte und wie er als Spieler des Modeinstruments Celesta im Konzertprogramm extra erwähnt wurde. Durch solche Details, die man natürlich auch als belanglose Anekdoten bezeichnen kann, können wir ein lebendiges Bild von den mannigfaltigen Facetten des Musiklebens in den 20er Jahren gewinnen.

Ein wichtiges Thema in den Gesprächen ist Gustav Mahler, nicht zuletzt wegen der von Goldschmidt mit Deryck Cooke herausgegebenen, auf Mahlers Skizzen basierenden Ausgabe der *10. Sinfonie*.

Für diejenigen, die sich mit Goldschmidt beschäftigen, bietet die „Familienchronik“ (S. 111–124) als zweiter Teil des Buches eine feste und authentische Grundlage. Die als dritter Teil folgenden „Texte zu eigenen Werken“ und zur Musikgeschichte (S. 125–180) sind dagegen kurze Fragmente, die man nicht als Essays über Musik à la Schönberg verstehen darf. Sie sind fast ohne Ausnahme entweder für CD-Beihefte und Programmhefte oder als Manuskripte für die BBC entstanden. Obwohl die Herausgeber dies keineswegs nahelegen, neige ich dazu, die Chronik und die Texte als Anhang zu betrachten und das Buch wegen der Interview-Montage zu empfehlen. Die einzelnen Abschnitte in dem konstruierten Gespräch sind so unterhaltsam und zugleich informativ, daß man sie auch in einer populäreren Aufmachung hätte präsentieren können. In den Goldschmidt-Gesprächen wird die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts von den 20er bis zu den 80er Jahren auf eine Art lebendig, die man nicht nur den Exil-Spezialisten, sondern jedem Musikliebhaber und -studenten durchaus empfehlen kann.

(Januar 1995)

Tomi Mäkelä

ELMAR SIEPEN: Untersuchungen zur Geschichte der Rockmusik in Deutschland. Die Gruppe „Can“ Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Paris-Wien. Peter Lang (1994) 230 S., Notenbeisp.

Bei der Dissertation von Elmar Siepen über die deutsche Rockmusikgruppe „Can“ stellt sich die Frage, ob sich eine Untersuchung über

Rockmusik in die traditionelle musikwissenschaftliche Forschung eingliedern läßt. Siepen selbst beklagt die bislang lückenhafte Rockmusikgeschichtsschreibung. Er führt dieses mangelnde Interesse der Musikwissenschaft — das in völligem Widerspruch zur Bedeutung populärer Musik im heutigen Musikbetrieb steht — auf Vorurteile gegenüber der bisherigen Rockmusikforschung zurück. So wurde den Autoren in der Vergangenheit häufig mangelnde historische Distanz zu ihrem Gegenstand vorgeworfen. Zudem kann Rockmusik nicht — wie Kunstmusik — primär nach kompositorischen Kriterien bewertet werden, sondern es muß der gesamte Produktions- und Vermarktungsprozeß einbezogen werden. Die gewohnten analytischen Möglichkeiten genügen also nicht, um einem Phänomen wie der hier untersuchten Gruppe „Can“ adäquat zu begegnen. Will Rockmusikforschung daher ebenso seriös sein wie andere musikwissenschaftliche Arbeit, muß sie sich zunächst um eine adäquate Methodik bemühen.

Genau darum geht es Siepen in seiner Studie. Mit der Formation „Can“ greift er eine avantgardistische deutsche Rockband der späten 1960er und 1970er Jahre heraus, die als Vorläufer der New-Wave-Musik der 1980er Jahre gesehen werden kann. Dazu erläutert der Autor zunächst die Genese der Rockmusik. Besonders gewinnbringend ist dabei die Darstellung der wenig aufgearbeiteten Rockmusikszene Westdeutschlands.

„Can“ selbst untersucht Siepen von zweierlei Seiten. Zunächst konzentriert er sich auf das biographische und produktionstechnische Umfeld. In seiner Diskographie zeigt der Autor, daß die stilistische Entwicklung von „Can“ mit der personellen Besetzung der Gruppe, mit den technischen Möglichkeiten etc. zusammenhängt.

In der Analyse der Musikstücke geht Siepen dann über die traditionellen musikwissenschaftlichen Methoden hinaus und betrachtet nicht nur deren formale, tonale und harmonische Konzeption, sondern untersucht besonders den Instrumentalklang, denn davon ist der Sound und damit das Spezifische einer Rockgruppe am meisten bestimmt. Siepen stützt sich dabei auf Computerauswertungen, die akustische Messungen einbeziehen; er hinterfragt die Bedeutung eines bestimmten Klangeffekts für ein Musikstück.

Ihm gelingt es dabei nachzuweisen, daß die Gruppe „Can“ sich mittels asymmetrischer Formanlage, Abkehr von der konventionellen Bluestonalität, Herausheben der Instrumente aus ihren üblichen Begleitfunktionen etc. von der traditionellen Rockmusik entfernt und Wege einschlägt, die erst Jahre später auf breiterer Ebene beschritten werden. Siepen gelingt es insgesamt, über die soziokulturellen Beweggründe zu sprechen, die die Gruppe „Can“ überhaupt erst zum Musizieren motivierten; zugleich macht er die Musik dieser Band sprachlich greifbar und erreicht damit das, was bisher bei Rockmusik selten gelang: die Auseinandersetzung mit der Musik nach objektiveren Kriterien.

(Dezember 1994)

Christina Zech

WOLFGANG MARTIN STROH: Handbuch der New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen. Regensburg: Con Brio Verlagsgesellschaft 1994. 405 S., Abb., Notenbeisp. (ConBrio-Fachbuch. Band 1.)

So viel Naivität sollte sich selbst ein weltfremder Musikwissenschaftler nicht leisten. Vielleicht ist im fernen Oldenburg alles ganz anders. Aber Wolfgang Martin Stroh spricht in seinem *Handbuch der New Age Musik* stets pro domo, d. h. für die ganze Bundesrepublik. So lesen wir beispielsweise unter dem Stichwort „Klassische Musik“ im Lexikonteil, daß diese „für uns Bundesdeutsche nicht gut geeignet ist, neue musikalische Erfahrungen zu vermitteln.“ Warum dies für uns Bundesdeutsche so ist, erklärt Stroh nicht weiter.

Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen landet er dort, wo er schon vor 25 Jahren gesucht hat: in der neu-alten Linken der Studentenbewegung. Der Autor vertritt allen Ernstes die These, daß die New Age Musik ideologisch in der Tradition der Alternativbewegungen stehe (Selbstbestimmung, Selbstorganisation, Netzwerke), daher auf neue Bedürfnisse antworte und bewußt funktionale Musik propagiere. Warum nur muß Musik immer für irgendetwas anderes herhalten? Daß New Age Musik zweifellos funktionale Musik ist — bei Stroh in den Kategorien. schamanisch, harmonikal, fraktal, medial und transkulturell —, verknüpft sie nahtlos mit der politischen Ideologie, die vor der alternativen herrschte. Freilich hat sich bis nach Oldenburg herum-

gesprochen, daß es „nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Industriestaaten kaum mehr möglich“ sei, daran zu glauben, „daß die Fortschrittsmaxime noch gilt“ Bravo! Wir belassen also alles wie es ist, wir nennen es nur anders, dieselbe Ideologie nur umetikettiert, und die Musik bleibt, was sie schon immer sein sollte: funktional. So hat Stroh rasch die Musik dort, wo er sie haben will, denn natürlich widersetzt sie sich dem „noch herrschenden Warencharakter der Kommunikation, insbesondere der Musik.“ Verblüfft erfährt man, daß diejenigen Menschen, die New Age Musik „produzieren, verbreiten und verkaufen“, nicht gleichgültig gegenüber dem Gebrauchswert der Waren sind, „die sie produzieren, vertreiben oder verkaufen“. In der Tat. Nach der steinzeitlichen Diskussion über den Warencharakter wirkt der Hinweis auf die selbstverwalteten Jugendzentren, die Produktionskollektive und andere „Alternativ-Initiativen“ echt rührend, mit denen sich die New Age Bewegung „gegenüber dem allumfassenden Warencharakter und der Verdinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen“ resistent erweisen möge. Ungeduldig erwarten wir das fällige Klischee, und schon kommt es: „In der New Age Bewegung spielt die Kategorie Betroffenheit eine große Rolle“ (S. 131).

Da ist es auch kein Wunder, mit welchem Trick der betroffene Stroh seine Bewegung ideologisch sauber hält. Die cleveren Geschäftsleute, die auf Wochenendseminaren und in Workshops abzocken, gehören nämlich gar nicht zur Bewegung. Die bösen Kapitalisten sind von den guten Selbsterfahrungsgruppen, die in Heimarbeit an ihrer Bewußtseinserweiterung basteln, durchschaut. Wer die ersten 80 Seiten dieses Buches hinter sich gebracht hat und sich durch den lähmend-umständlichen, oft pseudowissenschaftlichen Nicht-Stil des Autors nicht hat abschrecken lassen, wird auch nach weiteren 80 Seiten den Verdacht nicht los, dieses Buch suche eigentlich die richtigen Therapeutinnen und Therapeuten. Erfahrung, wie sie der Autor versteht, entlarvt ein einziger Satz auf S. 28. Die New Age Musik versucht nämlich zu erreichen, daß Menschen „Erfahrungen erproben, die in postmodernen Gesellschaften von Politik, Kultur und Wissenschaft nicht bereitgestellt werden.“ Erfahrungen werden also „bereitgestellt“ und müssen nur abgerufen werden. Daher ist der Hinweis auf S. 103

außerordentlich beruhigend: „Der Einstieg in das Produkteangebot kann anonym im Kaufhaus, am Kiosk oder durch den Versandbuchhandel stattfinden.“ So viel zum Stichwort „Kommunikation“ der New Age Musik. Das Buch wäre traurig genug, wollte der Autor nicht gleichzeitig auch noch die Musikwissenschaft revolutionieren, die dann endlich „alle Menschen, die musikalisch tätig sind, ernst nimmt.“ Wem aber graust es nicht bei der Drohung: „Die Forderung nach einer ganzheitlichen wissenschaftlichen Herangehensweise an den Gegenstand Musik ist sehr alt, aber wegen vieler Detailprobleme im Grunde noch nicht operationalisiert.“ Trommeln und tanzen wir, daß uns Bundesdeutschen dies erspart bleibt. Und nun eine kleine Nachtmusik.
(Januar 1995) Lotte Thaler

Music Analysis in the Nineteenth Century. Volume II: Hermeneutic Approaches. Edited by Ian BENT Cambridge: Cambridge University Press (1994). XIX, 299 S., Notenbeisp. (Cambridge Readings in the Literature of Music.)

Eine ganz vorzügliche Edition für den englischen Sprachraum ist zu preisen. Hatte sich Band I mit „Fugue, Form and Style“ befaßt, stellt der kürzere erste Teil dieses Bandes „Erläuternde Analysen“ vor, der umfangreichere zweite Teil „Objektiv-subjektive Analysen“ des hermeneutischen Zirkels. Nachwort zum Band und Vorworte zu beiden Abschnitten knapp und präzise, gedankenreich aus überlegener Sachkenntnis.

19 deutschsprachige Texte wurden aufgenommen, elf französische (von denen aber nur einer von einem Franzosen verfaßt ist!) und zwei italienische. Berücksichtigt wird der Lebensraum dieser analytischen Blütezeit in voller Breite: Unterweisende Texte, die die entstehenden Konservatorien benötigen, Texte der neuen Musikzeitschriften, gerichtet an Professionelle ebenso wie an wohlinformierte Laien, sowie dem Laien zugängliche Werkeinführungen. Überzeugend, daß nicht nach Jahreszahlen gegliedert wurde, sondern nach Scheinwerfer-Einstellungen der Verfasser

Auch die bereits ins Englische übersetzten Texte wurden neu übersetzt und durch ausführliche Fußnoten erläutert, wenn es terminologische Probleme gab. Nur ein Beispiel dafür: „into the sanctuary of the Holy Grail“ führt zu

einer achtzeiligen Fußnote über „Heiligthum“ Dankenswert auch die Unterstützung der Glaubwürdigkeit der Texte durch Fußnoten-Berichtigungen in Fällen von Autoren-Irrtümern oder Ungenauigkeiten. (Fußnote: Nein, dieses Motiv erscheint nicht nur im Horn, sondern auch in der Trompete.) Großes Lob also für diese Edition und die Hoffnung, daß auch auf Übertragungen von Fachliteratur ins Deutsche solche Sorgfalt verwandt werden möge!

(Februar 1995)

Diether de la Motte

DANIEL HARRISON: Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents. Chicago-London. The University of Chicago Press (1994). XIV, 337 S., Notenbeisp.

Verständlich ist dieses Buch und begrüßenswert in seinem Bestreben, in Ländern, in denen Schenker und die Folgen regieren, wieder einen angemessenen Blick auf die Musik des 19. Jahrhunderts zu ermöglichen. Gern akzeptiert man auch die Entscheidung des Verfassers, vom gegenwärtigen Stand der europäischen Harmonielehre weitgehend abzusehen und vor allem anzuknüpfen an Hugo Riemann, Rudolf Louis/Ludwig Thuille, Arthur von Oettingen und Hermann von Helmholtz, an Zeitgenossen also der vor allem untersuchten Komponisten Max Reger und Richard Strauss.

Eine erneuerte dualistische Theorie soll entwickelt und erprobt werden, Musik des späten 19. Jahrhunderts verstanden werden von einem speziellen Blickpunkt des 19. Jahrhunderts. Dazu wird nun Allgemeine Musiklehre ausgebaut zur Klarstellung des Dur-Moll-Dualismus. Unverständlich aber, daß das ganze Buch auskommt mit den drei Großbuchstaben T, S und D. Warum keine Sonderbezeichnungen für Molldreiklänge? Warum gibt es keine „charakteristischen Dissonanzen“, die doch gerade den Charakter ihrer Funktion unterstreichen und nicht Fremdkörper sind? Für hiesige Leser ist doch selbstverständlich, daß von den vier Tönen des verminderten Septakkords — drei dominantisch und ebenfalls drei subdominantisch funktionieren. Parallelklänge gibt es nicht, keine Terzverwandtschaft also, so daß eine Folge wie *Es-dur* — *C-dur* als eine von vielen dominantischen Kadenz angesehen wird. Leitton ist für Harrison immer Dur,

reines, melodisches und harmonisches Moll gibt es nicht als Differenzierung. Warum ist nach und vor *F*-dur der Klang *h-d-f-as* nicht Doppeldominantischer Verminderter Septakkord, der die Dominante als seine Auflösung überspringt? So erfreut in diesem Buch der Ansatz, bevor alles Weitere verwundern muß.
(Februar 1995) Diether de la Motte

Werkanalyse in Beispielen. Große Chorwerke. Hrg. von Siegmund HELMS und Reinhard SCHNEIDER. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 230 S., Notenbeisp. (bosse musik paperback 52.)

Nach einem ersten Band *Werkanalyse in Beispielen* aus dem Jahre 1986 hat Siegmund Helms 1994 einen weiteren Analyse-Band herausgegeben, diesmal zusammen mit Reinhard Schneider. Während der frühere Band über 30 kurze Werkbesprechungen aus verschiedenen musikalischen Gattungen enthielt, ist der neue ausschließlich großen Chorwerken gewidmet. Zur schnellen Orientierung geben die Herausgeber im Vorwort einen kurzgefaßten Überblick über die Beiträge. Die zehn ausgewählten Werke reichen in einem weitgespannten musikgeschichtlichen Bogen von der *Missa L'homme armé* von Josquin (Martin Just) bis zu Krzysztof Pendereckis *Lukas-Passion* von 1966 (Danuta Gwizdalanka). Dazwischen stehen Werke von höchstem Anspruch wie die *Requiem*-Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart (Wolf-Dieter Seiffert), Johannes Brahms (Hans Elmar Bach) und Giuseppe Verdi (Bernd Scherers) sowie Georg Friedrich Händels *Messias* (Thomas Daniel), die *Glagolitische Messe* von Leoš Janáček (Jaroslav Jiránek) und Igor Strawinskys *Psalmensymphonie* (Hans-Ulrich Fuß). Weiterhin finden sich in dem Band noch Analysen von Johann Sebastian Bachs Choralkantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (Matthias Wendt) und von Luigi Nonos *Canto sospeso* (Wolfgang Witzemann), der einzigen Komposition darunter, die keinen direkten sakralen Bezug aufweist, sich aber durch die Textwahl (Abschiedsbrief von Verurteilten aus der Zeit der Widerstandsbewegung) sinnvoll in den Rahmen einfügt.

Sowohl die Verschiedenartigkeit der Werke selbst wie auch die unterschiedliche Art des analytischen Ansatzes und Vorgehens von seiten der Referenten lassen den Band abwechs-

lungsreich und anregend werden. Immer interessant und manchmal geradezu spannend ist die jeweils vorangestellte Werkgeschichte und Darstellung der spezifischen Fragen des Werks. Schwieriger und unterschiedlicher im Niveau wird es bei der eigentlichen Analyse. Eine bloße „Und-dann“-Beschreibung, die die Vorgänge der Partitur Takt für Takt nachzeichnet und mit harmonischen Sigeln belegt, wirkt ermüdend und hat wenig Aussagekraft. Wird etwa der unerwartete *G*-dur-Einbruch des Amen am Ende des *Dies irae* von Verdi kurz als „ungewöhnliche Kadenz *G-B*“ (S. 131) abgetan, so zeigt das als ein Beispiel für viele, daß hier nichts von dem eigentlichen Wesen und der Einmaligkeit dieses Werks erfaßt wurde. Sollte eine Analyse aber nicht gerade hierzu Hilfestellung geben? Viel besser — und manchmal sogar ganz ausgezeichnet — ist das jenen Werkbesprechungen gelungen, die ebenfalls von kompositorischen Details ausgehen, sie aber aus übergeordneter Sicht einem gedanklichen Konzept unterstellen und auf diese Weise wirklich Einblick in ein Werk, welcher Epoche auch immer, vermitteln können.

Angemerkt seien einige errata: Der auf S. 88 herausgestellte *E*₇ ist ein verminderter Dreiklang über *e* mit Septe, also die reguläre II. Stufe in der Sequenz nach *d*-moll. S. 172 muß der dritte Spitzenton der Melodie *b*² heißen, nicht *h*². Die Tonhöhenreihe des *Canto sospeso* ist auf S. 189, nicht, wie mehrfach angegeben, auf S. 193 zu finden. Ebenso muß es sich im Notenbeispiel 20 auf S. 152 in der unteren Stimme wohl um Schreibfehler handeln.

Sicher wird auch dieser Band für Musiklehrende wie -lernende an Schulen, Hochschulen und Universitäten eine willkommene Hilfe beim Werkstudium sein.

(Januar 1995) Roswitha Schlötterer-Traimer

RICARDO EICHMANN: *Koptische Lauten. Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.—9. Jh. n. Chr. aus Ägypten.* Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1994. XXII, 157 S., 24 Tafeln, Abb. (Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Kairo. Sonderdruck 27.)

Eichmanns Arbeit gehört zu einem Überschneidungs-Typus von Musikwissenschaft und Archäologie, der Archäoorganologie, die sich gerade zu etablieren beginnt und die Mu-

sikinstrumente aus archäologischen Funden untersucht und klassifiziert.

Das Thema bilden sieben vorliegende Lauteninstrumente unterschiedlichen Erhaltungszustandes aus koptischen Funden, die sich über die Welt verstreut finden und als gemeinsame Merkmale besitzen: ein kurzes, in der Mitte eingeschnürtes Corpus, aus einem Stück geschnitten und mit einer Decke versehen, einem langen, mit festen Bündeln versehenen Hals, sowie drei Saiten.

Das Besondere an Eichmanns Arbeit ist die gründliche Herangehensweise des Archäologen bezüglich der Untersuchung der Instrumente (Erhaltungszustand, Konstruktion, Fundort etc.). Die Gründlichkeit der Arbeit zeigt sich auch in der Bereitstellung von acht Beilagen, auf denen in verkleinertem Maßstab die Pläne der Instrumente einschließlich der Maßangaben verzeichnet sind.

Außerdem zeigt der Autor ein aktives Interesse an dem klingenden Instrument, das sich in einem Nachbau mit eingehender Dokumentation äußert. Seine Herangehensweise — z. B. die Gedanken über die Verwendung angemessener Werkzeuge und handwerklicher Vorgehensweisen — könnte modernen Instrumentenmachern bei der (Re-)Konstruktion von Musikinstrumenten Orientierung geben. Eichmann bezeichnet sich als instrumentenbaulichen Laien (S. 119), hierin den koptischen Erbauern ähnlich (was noch bewiesen werden müßte!), stellt akustische Untersuchungen in Aussicht (die hoffentlich irgendwann nachgeliefert werden) und zeigt jene Zurückhaltung, die diesem bisher rein spekulativ erforschten Gegenstand angemessen ist.

Diese Arbeit über die koptischen Lauten könnte auch für die etablierte Instrumentenkunde neue Wege weisen.

(Dezember 1994) Annette Otterstedt

The Goëss Lutemanuscripts II (c 1660–70). Introduction and concordances by Tim CRAWFORD. Munich: Tree Edition 1993. 22, 92 S.

Mit diesem hübsch gemachten Faksimile liegen sowohl für den wissenschaftlichen als auch für den praktischen Gebrauch nunmehr drei Bände (Band I, II und V) der 13 Handschriften mit Lauten- und Gambentabulaturen vor, die 1979 in der Bibliothek der Grafen Goëss in Ebenthal bei Klagenfurt aufgefunden worden

sind. Diese Funde können ohne Vorbehalt als eine der wichtigsten Entdeckungen von Musikalien der letzten Jahrzehnte bezeichnet werden, da sie nicht nur bisher bekannte Werke, sondern auch eine Fülle von Werken solcher Komponisten enthalten, die man bisher allenfalls dem Namen nach kannte. Die Goëss-Tabulaturen werden damit zu dem bedeutendsten Bindeglied zwischen den Musikkulturen Englands, der Niederlande, den deutschsprachigen Gebieten und Frankreichs aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und sollten daher nicht nur Tabulaturspezialisten, sondern auch die Musikwissenschaft allgemein interessieren.

Die näheren Umstände der Entdeckung und Zuordnung der einzelnen Handschriften sind in der Einleitung dargestellt. Beigefügt ist eine Tabelle der Ornamente, deren Bedeutung aus anderen Quellen erschlossen wurden, sowie eine gründliche Liste der Konkordanzen. Es ist zu wünschen, daß dieser Ausgabe die restlichen zehn Bände in gleicher Qualität und in absehbarer Zeit folgen werden.

(November 1994) Annette Otterstedt

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 32.1. Ratswahlkantaten I. Hrsg. von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. 232 S.

Sowohl in Mühlhausen als auch in Leipzig verpflichtete der alljährlich festlich zelebrierte städtische Ratswechsel Bach zur Komposition und Aufführung von repräsentativen Kantaten. Dafür waren seinerzeit in Mühlhausen der 4. Februar, der zweite Tag nach Mariae Lichtmeß, und in Leipzig der Montag nach Bartholomaei (24. August) vorgesehen. Als Teilband 32.1 in Serie I der NBA liegen die einschlägigen Kantaten *Gott ist mein König* BWV 71 (1708), *Preise, Jerusalem, den Herrn* BWV 119 (1723) und das Kantatenfragment *Ihr Tore zu Zion* BWV 193 (1727) vor — die erste Hälfte von insgesamt sechs Ratswahlkantaten Bachs neben vier weiteren, von denen die Musik nicht überliefert ist. Der zugehörige Kritische Bericht informiert auch über die nicht musikalisch nachweisbaren Kantaten BWV Anh. 192 (1709) und *Wünschet Jerusalem Glück* BWV Anh. 4 (1728). Während BWV Anh. 192 (als Zweite Mühlhäuser Ratswahlkantate geführt) lediglich durch Rechnungsvermerke des Mühlhäuser Rates be-

legt werden kann (immerhin geht daraus auch hervor, daß ein gedruckter Stimmensatz existierte), ist der Text der Kantate BWV Anh. 4 u. a. in der bekannten Sammlung *Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil II (1729 und nochmals 1734) überliefert. In einem Exkurs des Kritischen Berichts erörtert die Herausgeberin darüber hinaus Indizien, die im Falle einer ebenfalls nur aus Akten belegbaren Mühlhäuser Ratswahlkantate für das Jahr 1710 alternativ für eine Autorschaft Johann Sebastian Bachs bzw. Johann Friedrich Bachs (um 1682–1730) sprechen, und kommt zu dem Ergebnis, daß die Autorenfrage „anhand der zur Zeit bekannten Dokumente nicht beantwortet werden“ kann. Das Argument der fehlenden Ortsangabe von weimar im Zusammenhang mit dem in den Ratsakten angeführten Namen „Baach“ spricht keineswegs a priori für Johann Friedrich Bach, denn die Angabe könnte auch angesichts des Umstandes, daß Johann Sebastian Bach schon das zweite Jahr unverändert in Weimar tätig war, als entbehrlich angesehen worden sein.

Für die Kantate BWV 71 ist neben Originalpartitur und -stimmen auch ein zeitgenössischer gedruckter Stimmensatz überliefert — ein singulärer Befund, der freilich für die Edition nur von untergeordneter Bedeutung sein konnte, denn die Primärfunktion der Originalpartitur ist unstrittig (abgesehen von einer nicht mehr vorhandenen Konzeptpartitur). Dennoch wurde dem Nachdruck der Partitur mit ihrer ungewöhnlichen originalen Stimmenanordnung (Trompeten/Pauken — Streicher — Oboen/Fagott — Flöten/Violoncello — Sänger — Orgel) sowie der Unterscheidung zwischen Kammertonnotation bei Holzbläsern und Violoncello einerseits und Chortonnotation (einen Ganzton tiefer) bei allen anderen Stimmen andererseits zu Recht eine modernisierte (einheitlich im Kammerton stehende) Schreibweise im Anhang zur Seite gestellt. Frödes Vermutung, daß für die Violoncello-Partie ein kleineres Instrument zur Verfügung stand, drängt sich nicht nur angesichts des kompositorisch verwendeten Umfangs G-es“ schlechthin, sondern gerade auch mit Blick auf die gewaltsame Vermeidung tieferer Töne (z. B. im Eingangschor in T. 36) auf.

Für die im Vorwort (S. VI) angedeutete Möglichkeit, daß die Sätze 1, 3, 5 und 7 der Kantate

BWV 119 Umarbeitungen unbekannter Vorlesätze darstellen könnten, liegt — abgesehen von der Analogie des als Französische Ouvertüre angelegten Eingangssatzes zum entsprechenden Chorsatz der Kantate BWV 110, *Unser Mund sei voll Lachens*, und dessen Rückgriff auf die Ouvertüre der vierten Orchestersuite D-dur BWV 1069 — kein wirklicher Anhaltspunkt vor. Weitaus wahrscheinlicher ist hingegen, daß die nichtrezitativischen Sätze der Kantate BWV 193 auf das zum Namenstag des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. am 3. August 1727 aufgeführte Drama per musica *Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter* BWV 193 zurückgehen, wengleich davon nur die Textdichtung erhalten ist. Die Edition dieser Kantate mußte sich mit einem Fragment begnügen, denn im originalen Stimmensatz fehlen Tenor und Baß, zwei oder drei Continuo-, mehrere Bläserstimmen und eine Paukenstimme. Damit ist klar, daß eine mögliche Rekonstruktion keinen lediglich ergänzenden, sondern vor allem einen neukomponierten Charakter haben müßte. Ein solcher Versuch konnte deshalb für die NBA nicht ins Auge gefaßt werden.

Die mit mehreren Faksimiledrucken von Notenseiten (Notenband) und Textdruckseiten (Kritischer Bericht) ausgestattete Ausgabe ist von vorbildlicher quellenkritischer und editionstechnischer Qualität.

(Februar 1995)

Michael Märker

JOHANN ADOLF HASSE: *Three Intermezzi (1728, 1729 and 1730)*. Edited by Gordana LAZAREVICH. Laaber: Laaber-Verlag 1992. XVIII, 408 S. (*Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band IX.*)

In der Reihe *Concentus Musicus*, die seit mehr als zwei Jahrzehnten Werke der deutsch-italienischen Musikgeschichte ediert, liegt ein weiterer Band mit Stücken des „caro Sassone“ Johann Adolf Hasse vor. Er enthält die Intermezzi *La contadina (Scintilla e Tabarano)*, *La serva scaltra (Dorilla e Balanzone)* und *Il tutore (Lucilla e Pandolfo)*, mit denen Johann Adolf Hasse in den Jahren 1728, 1729 und 1730 in Neapel die Aufführungen von Pietro Scarlatis Oper *Il Clitarcò* sowie seiner eigenen Opern *Il Tigrane* bzw. *Ezio* ergänzte. Es handelt sich

dabei um die letzten von insgesamt sieben aufgeführten Oper-Intermezzo-Kombinationen Hasses in dem italienischen Musikzentrum seit 1726. In diesen Kontext gehören zudem weitere etwa 40 Intermezzi italienischer Komponisten (darunter Nicola Porpora und Giovanni Battista Pergolesi), die zwischen 1720 und 1735 in Neapel entstanden, bevor auf königlichen Befehl die Intermezzi ab 1736 durch Ballette ersetzt und 1741 endgültig abgeschafft wurden.

Ein ausführliches Vorwort gibt über Hasses Aktivitäten in Neapel sowie über Text und Musik der Intermezzi Auskunft. Mehrere Faksimile-Drucke nach den Quellen lassen die Beteiligung von mindestens vier verschiedenen Schreibern erkennen. Der Kritische Bericht informiert ausgiebig nicht nur über die Quellen-situation, die sich durch eine bemerkenswerte Zahl zeitgenössischer Abschriften auszeichnet, sondern auch über Details der Aufführungspraxis bis hin zu Kadenz und Appoggiaturen. Bibliothekssigel wie „D-BRD-Mbs“ oder „D-DDR-Dlb“ hätten freilich im Jahre 1992 bereits getrost verkürzt werden dürfen. Nicht einzusehen ist die (schon aus den bisherigen Bänden des *Concentus Musicus* bekannte) Entscheidung, im Notenteil die bezifferte Partie des „Basso“ (der Terminus läßt alle Möglichkeiten zur Auswahl und Kombination von Baßinstrumenten offen) grundsätzlich mit einem leeren Diskantsystem zu versehen. Dadurch drängt sich dem Benutzer permanent der irrige Eindruck auf, als sei nur in dem gerade gelesenen musikalischen Satz oder Abschnitt eine ansonsten ausgeschriebene Cembalodiskantstimme nicht überliefert.

Von diesen marginalen Einschränkungen abgesehen, hinterläßt der Band einen editorisch vorbildlichen Eindruck. Er stellt einen repräsentativen Ausschnitt eines von Forschung und Musikpraxis wenig beachteten Repertoires zur Verfügung, auf welches mit dieser Ausgabe in verdienstvoller Weise aufmerksam gemacht wird.

(Februar 1995)

Michael Märker

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke.*

Abteilung 3—5. Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen. Band 1a. Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XVII, 104 S.

Leopold Mozarts *Lauretanische Litanei* in Es-Dur, deren erste Fassung in die Zeit zwischen 1756 und 1769 fällt, fand in der Neuen Mozart-Ausgabe Aufnahme, weil Wolfgang Amadeus Mozart vermutlich 1774 die Viola-Solostimme im letzten Satz dieses Werks für Oboe umschrieb, außerdem einige Änderungen im musikalischen Satz vornahm und so eine neue (dritte) Fassung herstellte. In der ursprünglichen (ersten) Fassung war die instrumentale Solostimme mit einer Altposaune besetzt. Die späteren Fassungen unterscheiden sich von der Erstfassung noch dadurch, daß sie mit einem etwas veränderten bzw. erweiterten instrumentalen Klangkörper rechnen.

Bestimmt war diese Komposition sowohl in erster wie wahrscheinlich auch in zweiter und dritter Fassung für Andachten im Salzburger Dom. Von ihrem Umfang und ihrer Besetzung her eignet ihr solenner Charakter nach der Art einer Kantaten-Litanei wechselläufigen Chor und Solisten.

Die vorliegende Neuausgabe trägt allen Forderungen, die man heute an eine wissenschaftliche Edition stellt, Rechnung. In die Partitur des letzten Satzes, des Agnus Dei, hat der Herausgeber alle drei Fassungen der instrumentalen Solostimme eingearbeitet, so daß ein Vergleich ohne weiteres möglich ist. Abweichend von der üblichen Editionspraxis der NMA, wurde der Kritische Bericht dem Notenband beigegeben.

(Februar 1995)

Manfred Schuler

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2. Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 6: Tänze I. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1989. XXIII, 176 S.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 4. Klavierstücke I. Vorgelegt von David GOLDBERGER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1988. XXVI, 169 S.*

Der Band Schubert „Tänze I“ läßt das Herz jedes Schubertianers höher schlagen. Zwar waren Schubert-Tänze schon wiederholt in Urtext-Ausgaben erschienen, aber noch nie war eine derartige Vollständigkeit erzielt worden. Dieser Band enthält alle im Autograph enthaltenen Tänze. Zum ersten Mal wurden hier alle bekannten Fassungen jener Tänze wiedergegeben, die Schubert wiederholt notiert hat. So erscheint der *H*-dur-Walzer D 145/2 gleich viermal mit all den kleineren Varianten, die sich dadurch ergeben, daß Schubert die späteren Fassungen (oft Jahre später) offensichtlich aus dem Gedächtnis notiert hat. Schubert muß ein phänomenales Gedächtnis besessen haben. Eine Konkordanzliste am Schluß des Bandes gibt Auskunft über diese Parallelfassungen. Wünschenswert wäre noch eine Konkordanzliste, die viele dieser Walzer auch in der gedruckten Fassung auffindbar macht. Einzige Textkritik: Beim *Ges*-dur-Walzer D 146/8 wäre es besser gewesen, die vier fehlenden (aber im Erstdruck vorhandenen) Takte 17–20 im Kleinstich zu ergänzen. Ganz sicher handelt es sich um ein Schreibversehen Schuberts ähnlich wie im Finalsatz der *G*-dur-Sonate D 894, wo Schubert an einer Stelle auch zunächst 4 Takte ausgelassen hatte, die er nachträglich am Rand ergänzte.

Weit weniger gelungen ist der Band 4 (Klavierstücke). Von einer neuen Gesamtausgabe erwartet man, daß sie den Text der Werke Schuberts so gut wie möglich seinen Intentionen getreu wiedergibt. Das ist in diesem Band aber bei weitem nicht der Fall. Einige Beispiele seien herausgegriffen.

Rondo in E, D 506: Hier kam der Herausgeber auf die unglückselige Idee, den Erstdruck von Diabelli (op. 145) als Quelle der ausgezeichneten Abschrift im Besitz der GdM, Wien, vorzuziehen. (Daß Diabelli mit Schuberts Werken nicht gerade sanft umsprang und sie oft arg entstellte, erkennen wir aus dem 5. Takt des *Impromptus Ges*-dur D 899/3 oder aus dem diesem Rondo vorausgestellten transponierten und gestutzten *Adagio* D 505). So kommen wir zu folgenden Diabelli-Lesarten: T. 9 und T. 148 (falsches) Doppelkreuz vor *cis* (unwahrscheinlich, daß der Kopist es gleich zweimal übersehen haben sollte), T. 134–135 *stacc.* statt *portato*, T. 151 eine unshubertische Mittelstimme *fisis-gis*

vgl. T. 12], ein fehlendes *portato* im vorletzten und ein absurdes *arpeggio* im letzten Takt.

Fantasie in C, D 605 A „Grazer Fantasie“: Für dieses erst 1969 in Graz aufgefundene wertvolle Werk lag als einzige Quelle eine zum Glück relativ gute Abschrift aus dem Nachlaß Anselm Hüttenbrenners vor. Sie mit fast allen möglichen oder sicheren Fehlern des Kopisten wiederzugeben war keine sehr glückliche Idee. Gleich in T. 49 stößt man auf ein absurdes *pp* (innerhalb einer *f*-Passage mit nachfolgendem *dim.*), das offensichtlich als falsch gelesenes *fp* zu interpretieren ist. In T. 225, 2. Takthälfte, muß die Baßnote natürlich *dis* statt *fis* läuten, der T. 279 sollte wohl T. 280 entsprechen (keine Achtelpause auf 2. Taktteil). Am schlimmsten aber ist die kommentarlose Hinzufügung zweier Kreuzvorzeichen in T. 127 vor der Baßnote *G*. In der Quelle steht nichts; ganz offensichtlich war im Sinne der vorhergehenden Harmonie ein *G* gemeint als Leittonschritt zum folgenden *As*-dur-Teil; ein ähnlicher Halbtonschritt verbindet ja auch T. 212 mit T. 213! Ganz allgemein läßt sich sagen, daß die *NSchA* im „Verbessern“ von ungewöhnlichen Lesarten etwas voreilig ist. So wurden etwa im früher erschienenen Band Klavierstücke 2 im 2. Klavierstück *Es*-dur D 946/2 die Takte 183–184 „geglättet“ (Der unverfälschte Originaltext ist in der Wiener Urtextausgabe abgedruckt.) Immerhin wurde dort auf die Textveränderung hingewiesen. Bedauerlicherweise wurden die unrichtigen Lesarten der *C*-dur-*Fantasie* D 506 A anscheinend im blinden Vertrauen auf die *NSchA* von der Henle-Ausgabe übernommen.

Drei (?) Klavierstücke D 459 A (Das Fragezeichen wird später begründet werden): Ein Entwurf zum 3. Klavierstück (T. 98 bis Schluß) ist auf S. XXIV im Faksimile reproduziert. Deutlich ist erkennbar, daß auf dem 4. Achtel im Baß zwei Auflöser vor *Cis-cis* stehen und vor der vorletzten Note *C* ein Kreuzvorzeichen. Beides fehlt in der *NSchA*. Darüber hinaus läßt dieses autographe Fragment deutlich erkennen, daß Schubert die Zweiunddreißigstelnoten jeweils genau unter der 3. oder 6. Triolennote des oberen Systems notierte, somit eine triolische Ausführung beabsichtigte. Sicherlich sollte die gleiche Notierung auch für die T. 42–54 gelten. Wenn die *NSchA* schon (warum eigentlich?) die graphische Anordnung Schuberts

ignoriert, warum wird dann nicht wenigstens ein Hinweis gegeben wie etwa in den von Christa Landon hervorragend edierten vierhändigen Klavierwerken? Dort steht als Anmerkung zu der 1. Variation der A-dur-Variationen op. 35 D 813, T 29 und 33: „Die punktierte Achtelfigur ist hier und in der ganzen Variation an die Triole rhythmisch anzugleichen“. Und am Schluß der 6. Variation T 167 hat die NSchA ausnahmsweise die richtige graphische Anordnung wiedergegeben. — Verständlicherweise war der Leipziger Verleger Klemm 1843 nicht mehr über die Triolenangleichung bei Schubert informiert und druckte auch im Adagio (1. Klavierstück D 459 A) die 32stel T 13, 17, 65, 69 zu weit rechts. Ein Schubertkenner hätte sie für die NSchA „zu rechtgerückt“

Da die Triolenangleichung bei Schubert und Ludwig van Beethoven immer noch von einigen Musikern angezweifelt wird, mag folgender Hinweis nützlich erscheinen. Im 1. Satz der „Mondscheinsonate“ op. 27/2 erkennt man im Erstdruck Spuren einer Druckplattenkorrektur: Ursprünglich waren dort die 16tel des Hauptmotivs genau über der 3. Triolenote gedruckt und wurden dann weiter rechts gedruckt. Noch 1846 erklärte Carl Czerny dazu im 4. Band (Supplement) seiner Klavierschule op. 500, daß die 16tel jeweils nach der 3. Triolenote anzuschlagen seien. Dieser Hinweis zeigt deutlich, daß in Wien punktierte Rhythmen sonst an Triolen angeglichen wurden. Und im Erstdruck der Klaviersonate in A op. 2/2 sind im Finale alle 16tel bei der punktierten Figur genau über oder unter der 3. Triolenote gedruckt, was bisher alle Urtextausgaben verschwiegen haben.

Bedauerlicherweise hat die Neuauflage des Deutschverzeichnisses die 5 Klavierstücke D 459 auseinandergerissen. Die ersten beiden gelten jetzt als Sonatenfragment D 459, die letzten drei als „drei Klavierstücke“ D 459 A. Der Herausgeber von Band 4 schreibt, daß man früher meinte, mit den Fünf Klavierstücken Schuberts erste vollendete Sonate in Händen zu haben. „Man“ war niemand geringerer als der große Schubertforscher Otto Erich Deutsch. Mit einer fadenscheinigen Begründung wird der Zusammenhang der 5 Stücke geleugnet. „Die (im Autograph überlieferten)

Schlußakte des 5. Stückes bilden sicherlich (!) nicht den Schluß einer Sonate, sondern das Ende eines 1. Satzes eines solchen Werkes. Schluß- und Anfangsakkord der beiden aufeinanderfolgenden Sätze D 459 A und 349 stehen nämlich in gleicher Lage..“ Was dem Herausgeber leider entgangen ist, ist die Tatsache, daß 1.) auch der 1. Satz D 459 in gleicher Lage beginnt; 2.) ebenso das Adagio D 459 A/1 (in Wirklichkeit D 459/3); 3.) daß die Anfangsharmonien des unvollendeten Adagio D 349 mit denen des erwähnten Adagio aus D 459 identisch sind und daß 4.) der letzte Satz aus D 459 von der Thematik und der Virtuosität her unverkennbaren Finalcharakter hat (vgl. die Verwandtschaft des Seitenthemas mit jenem im Finale des ebenfalls fünfsätzigen „Forellenquintetts“)

Es gibt nur noch einen vergleichbaren Lapsus im neuen Deutsch-Verzeichnis, nämlich die chronologische Vertauschung der beiden Klavier-Trios op. 99 und 100 mit einer an den Haaren herbeigezogenen Begründung. In Wirklichkeit ist es sehr wahrscheinlich, daß Schubert, der seine Opus-Zahlen ähnlich wie Beethoven genau kontrollierte, schon zu Lebzeiten sein heiteres — gar nicht dem Stil des Todesjahres entsprechendes — op. 99 dem Verleger Diabelli verkauft hatte. Auch seine *Impromptus* D 935 und die *Fantasie* D 940 waren ja im Autograph mit Opuszahlen bezeichnet worden.

Zum *Rondo in E* D 506 meinte der Herausgeber, daß es sich nur deshalb nicht um den Finalsatz der e-moll Sonate D 566 handeln könne, weil dieser Satz dem 2. Satz zu sehr ähnele. Über die Ähnlichkeit ließe sich streiten. Kaum zu bestreiten ist jedoch, daß auch die beiden Schlußsätze der Sonaten in *Es* D 568 und in *H* D 575 rhythmische und melodische Verwandtschaften aufzeigen, daß in der A-dur-Sonate D 959 der 1. und 4. Satz verwandt sind und daß im *Es*-dur-Trio op. 100 das Thema des 2. Satzes im Finale voll zitiert wird. Zustimmung kann man dem Herausgeber von Band 4 hingegen darin, daß der A-dur-Satz D 604 höchstwahrscheinlich zur *fis*-moll-Sonate gehört. Warum druckt ihn die NSchA dann nicht an der entsprechenden Stelle unter den Sonaten ab?

(Februar 1995)

Paul Badura-Skoda

Eingegangene Schriften

GERALD ABRAHAM/ERIC SAMS: Schumann. Aus dem Englischen von Klaus STEMMLER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. 181 S., Abb., Notenbeisp. (The New Grove — Die großen Komponisten.)

The All-Round Man. Selected Letters of Percy Grainger 1914—1961. Edited by Malcolm GILLIES and David PEAR. Oxford: Clarendon Press 1994. XXVI, 301 S., Abb.

ELLIOTT ANTOKOLETZ/MICHAEL VON ALBRECHT (eds.): International Journal of Musicology Vol. 3. Frankfurt a. M. Peter Lang 1994. 406 S., Notenbeisp.

Antonín Dvořák 1841—1991 Report of the International Musicological Congress Dobříš 17th—20th September 1991 Edited by Milan POSPÍŠIL and Martha OTTLOVÁ. Praha: Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky 1994. 311 S., Notenbeisp., Abb.

ERNST APFEL. Nachträge zu Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700. Erweiterte Grundfassung. Dritte, abermals leicht veränderte Auflage. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1995. 256 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 26: Kantaten zum 22. und 23. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a. Bärenreiter 1994. XIII, 164 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 28.1 Kantaten zu Marienfesten I. Kritischer Bericht von Matthias WENDT und Uwe WOLF Kassel u. a. Bärenreiter 1994. 126 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 32.2: Ratswahlkantaten II. Kritischer Bericht von Christine FRÖDE. Kassel u. a. Bärenreiter 1994. 128 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 7 A-dur op. 92. Hrsg. von Peter HAUSCHILD. Wiesbaden u. a. Breitkopf & Härtel 1994. 110 S.

Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Gütersloh: Verlagshaus Gerd Mohn. Lieferung 1. Posaunen in der Bibel und bei uns vor 1843. 96 S. / Lieferung 2: Zwölf Männer prägten die Posaunenarbeit. 255 S. / Lieferung 3: Über 200 Posaunenchorre von 1735 bis 1883. 367 S. / Registerband zu Lieferung 1 bis 3: 64 S.

Beneventanum Troporum Corpus I. Tropes of the Proper of the Mass from Southern Italy, A. D. 1000—1250. Edited by Alejandro Enrique PLAN-CHART Madison: A—R Editions, Inc. 1994. LIV, 95 S./250 S. (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance. Vol. XVI/XVII—XVIII.)

H. BENKER/J. MEHREN/G. ULLRICH: Wolfgang Jacobi. Tutzing: Hans Schneider 1994. 131 S., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 22.)

MARTIN BERGANDE: „... halb experimentell, halb volkstümlich ...“ György Ligetis Ungarische Etüden nach Gedichten von Sándor WEÖRES für 8—16stimmigen gemischten Chor a cappella (1983). Saarbrücken: Pfau-Verlag 1994. 84 S., Notenbeisp.

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 1824—1830. Teil 2: Bibliographie und Indizes zur Mikrofiche-Edition. Bearbeitet von Michael PESCHKE. München u. a. K. G. Saur 1995. X, 72 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 23: Messe solennelle. Edited by Hugh MACDONALD. Kassel u. a. Bärenreiter 1994. XXII, 316 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 23: Choralbuch (unvollendet). Vorschlag zur Revision von J. C. F. Haeflners Choralbuch. Hrsg. von Folke BOHLIN. Kassel u. a. Bärenreiter 1994. XX, 132 S. Berwalds Kommentare („Erläuterungen“) zu seiner Choralrevision. Übersetzung: Hans EPPSTEIN. 27 S. (Monumenta Musicae Svecicae.)

Brahms Studies. Volume 1 Edited by David BRODBECK. Lincoln-London: University of Nebraska Press/American Brahms Society 1994. X, 198 S., Notenbeisp.

DONALD BURROWS: Handel. Oxford University Press 1994. XII, 491 S., Abb., Notenbeisp. (The Master Musicians.)

PETER ILIČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works, Volume 39b: Symphony No. 6 in B Minor „Pathétique“ Op. 74 (ČW 27). Full Score. Edited by Thomas KOHLHASE. Moscow: Muzyka/Mainz: B. Schott's Söhne 1993. XIII, 228 S.

CARL DAHLHAUS/JOHN DEATHRIDGE: Wagner Aus dem Englischen von Bettina OBRECHT Stuttgart—Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. 223 S., Abb., Notenbeisp. (The New Grove — Die großen Komponisten.)

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung. Band V/Nr. 1. Zusammengefasst und bearbeitet von Jürgen KINDER-MANN. Kassel u. a. Bärenreiter 1994. 64 S.

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Musik verstehen. München u. a.: Piper 1995. 228 S.

RANDOLPH EICHERT: Iannis Xenakis und die mathematische Grundlagenforschung. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1994. 41 S. (fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. Heft 5.)

Das Erbe deutscher Musik. Band 82. Abteilung Mittelalter, Band 19: Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold. Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154. Dritter Teil: Nr 100—129. Hrsg. von Thomas L. NOBLITT Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. 335 S.

STEPHEN FERGUSON: György Ligetis drei Stücke für zwei Klaviere. Eine Gesamtanalyse. Zur grundsätzlichen Problematik der musikalischen Notation als Grundlage der Analyse von Musikwerken. Tutzing: Hans Schneider 1994. 282 S., Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 30.)

FELIX FRIEDRICH: Orgelbau in Thüringen. Bibliographie. Kleinblittersdorf: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft 1994. 56 S.

KARL JOSEF FUNK: Hermann Abert — Musiker, Musikwissenschaftler, Musikpädagoge. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1994. XIII, 394 S.

NIELS W GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 4: Symphony No. 4, Op. 20. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN Kopenhagen: Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W Gades 1995. XIII, 152 S.

Georg Kröll. Redaktion: Kitty KEMR, David SMEYERS, Beate ZELINSKY Neuss: Insel Hombroich 1994. 78 S., Abb., Notenbeisp.

Giovan Battista Fasolo e la „Barchetta passaggiera“ A cura di Ottavio BERETTA. Presentazione di Mariangela DONÀ. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994. XXXIX, 21 S. (Quaderni die San Maurizio, 4. La musica a Milano.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Operserenaden, Band 12: La Semiramide riconosciuta. Damma per musica in drei Akten von Pietro Metastasio. Hrsg. von Gerhard CROLL und Thomas HAUSCHKA. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. LIII, 385 S.

GUY GOSSELIN: L'âge d'or de la vie musicale à Douai 1800—1850. Liège: Mardaga 1994. 236 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Almira, Königin von Kastilien. Oper in drei Akten HWV 1. Hrsg. von Dorothea SCHRÖDER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. L, 255 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opn. Band 1.)

E. R. HAUSCHKA/K.-P KOCH/H. SCHMIDT-MANNHEIM/T STOLLE/H. WIMMER. Oskar Sigmund. Tutzing: Hans Schneider 1995. 128 S., Notenbeisp., Abb. (Komponisten in Bayern. Band 35.)

JOHANN MICHAEL HAYDN: Messe (Jubiläumsmesse) C-Dur für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Hrsg. von Konrad JÄGER. Erstausgabe. Adliswil/ZH: Edition Kunzelmann 1994. 170 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe VIII, Band 1. Divertimenti zu fünf und mehr Stimmen für Streich- und Blasinstrumente. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1994. XIV, 240 S.

HERBERT HEYDE: Musikinstrumentenbau in Preußen. Tutzing: Hans Schneider 1994. 610 S., Abb.

BEATE HILTNER: „La clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1994. IX, 297 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 128.)

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke Band VI, 4: Sologesänge mit Instrumenten. Hrsg. von Reinhard GERLACH. Mainz: B. Schott's Söhne 1994. XX, 146 S.

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts. Tutzing: Hans Schneider 1994. 452 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts. Band 11.)

YORK HÖLLER. Fortschritt oder Sackgasse? Kritische Betrachtungen zum frühen Serialismus. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1994. 130 S., Notenbeisp.

175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ Symposiumsbericht. Vorgelegt von Thomas HOCHRADNER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. Salzburg: Selke-Verlag 1994, 254 S. (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte. 5.)

500 Jahre Hans Sachs. Handwerker, Dichter, Stadtbürger. Ausstellung und Katalog Dieter MERZBACHER in Verbindung mit Hans-Joachim BEHR. Wiesbaden: Harrassowitz 1994. 155 S., Abb., Farbtafeln. (Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Nr. 72.)

Jazzforschung/Jazz Research. 26, 1994. Hrsg. vom Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Schriftleiter: Franz KERSCHBAUMER. Graz/Austria: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1994. 189 S.

- Jewish Oral Traditions. An Interdisciplinary Approach. Papers of a seminar initiated and directed by Frank ALVAREZ-PEREYRE. Edited by Israel ADLER, Frank ALVAREZ-PEREYRE, Edwin SEROUSSI and Lea SHALEM. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1994. 233 S., Notenbeisp. (Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre. Volume VI.)
- CHRISTIANE JUHASZ: Kritische Lieder und Politrock in Österreich. Eine analytische Studie. Frankfurt am Main u. a. Peter Lang 1994. IX, 436 S. (Vergleichende Musikwissenschaft. Band 1.)
- Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung, Hochschule für Musik und darstellende Kunst 1994. 278 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 28.)
- LEOPOLD KOZELUCH: Six String Quartets, Opus 32 and Opus 33. Edited by Roger HICKMAN. Madison: A—R Editions, Inc. 1994. XIV, 262 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 42.)
- HANS JOACHIM KREUTZER. Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. 263 S.
- JANEZ KRSTNIK DOLAR. Psalms. Transcription and revision by Tomaž FAGANEL. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica. XXI, 322 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae XXIII.)
- JOHANN SIGISMUND KUSSER. Suiten für Orchester. Hrsg. von Rainer BAYREUTHER. Mainz u. a. B. Schott's Söhne 1994. XI, 308 S. (Musikalische Denkmäler XI.)
- ANDREW LAMB: Skaters' Waltz. The Story of the Waldteufels. Croydon: Fullers Wood Press 1995. XII, 284 S., Abb.
- JENS PETER LARSEN/GEORG FEDER. Haydn. Aus dem Englischen von Ullrich SCHEIDELER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. 331 S., Abb., Notenbeisp. (The New Grove — Die großen Komponisten.)
- ULRICH LEISINGER. Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785. Laaber: Laaber-Verlag 1994. XX, 389 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 23.)
- ULRICH LEISINGER. Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. 207 S. (Pommersfelder Beiträge. Band 7.)
- FRANÇOIS LESURE: Claude Debussy. Biographie critique. Paris: Klincksieck 1994. 498 S., Abb.
- Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo. Vol. I/II. Coordinación: José LÓPEZ-CALO. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. La Coruña 1993. 811 S., Abb.
- PETER LÜTTIG: Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900. Tutzing: Hans Schneider 1994. 407 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 23.)
- MARIJ KOGOJ 1892—1992. Proceedings from the colloquium held in Ljubljana at the centenary of the composer's birth on October 7th, 1992. Edited by Ivan KLEMENČIČ. Ljubljana: Institute of Musicology at the Centre of Scientific Research SASA, under the patronage of the Slovene Academy of Sciences and Arts 1993. 129 S.
- ANDREW MEAD: An Introduction of the Music of Milton Babbitt. Princeton N.J.: Princeton University Press 1994. 321 S., Notenbeisp.
- Medizinische Probleme bei Instrumentalisten. Ursachen und Prävention. Hrsg. von Christoph WAGNER. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 312 S., Abb. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover Band 8.)
- RUTH MELKIS-BIHLER. Pierre-Octave Ferroud (1900—1936). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich. Frankfurt am Main u. a. Peter Lang 1995. 661 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 130.)
- RICHARD MICO: Consort Music. Transcribed and edited by Andrew HANLEY. London: The Musica Britannica Trust/Stainer and Bell 1994. XXX, 115 S. (Musica Britannica LXV.)
- BARTOLOMEO MONTALBANO: Sinfonie, Motetti e Messa 1629. A cura di Giuseppe COLLISANI e Daniele FICOLA. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1994. XVII, 110 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XIV.)
- ANDREAS MORAITIS: Zur Theorie der musikalischen Analyse. Frankfurt am Main u. a. Peter Lang 1994. 337 S., Notenbeisp., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 125.)
- Mozart. Ansichten. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes im Wintersemester 1991/92. Hrsg. von Gerhard SAUDER. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1995. 127 S. (Annales Universitatis Saraviensis. 5.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II, Werkgruppe 5, Band 20: La Clemenza di Tito (Franz Giegling). Kassel u. a. Bärenreiter 1994. 229 S.

Musicologia Humana. Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale. Edited by Siegfried GMEINWIESER, David HILEY, Jörg RIEDLBAUER. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1994. 596 S., Notenbeisp. (Historiae Musicae Cultores Bibliotheca LXXIV.)

Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen. Hrsg. von Gernot GRUBER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 1994. 266 S. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 1.)

Musikalisches Welttheater. Festschrift Rolf Dammann zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Susanne SCHAAL, Thomas SEEDORF und Gerhard SPLITT. Laaber: Laaber-Verlag 1995. X, 227 S. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Muzikološke razprave. Edited by Danilo POKORN. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni Center SAZU, Muzikološki Inštitut 1993. 122 S., Notenbeisp.

Oper und Werktreue. Fünf Vorträge. Hrsg. von Horst WEBER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. 80 S.

Parole e Musica. Omaggio a Giulio Confalonieri. Scritti editi e inediti e testimonianze a cura di Nello BERTELLINI. Presentazione di Carlo FONTANA. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller 1994. 202 S.

CORNELIA PETERSEN: Die Lieder von Maurice Ravel. Frankfurt am Main u. a. Peter Lang 1995. XIII, 280 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 132.)

Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens. Hrsg. von Volker STRAEBEL und Matthias OSTERWOLD. Podewil 1994. 135 S., Notenbeisp., Abb.

HANS PFITZNER. Briefe an Hermann Unger. Korrespondenzen 1921—1949. Kommentiert und hrsg. von Klaus UNGER. Lohmar: Hermann Unger-Gesellschaft/Centempora GmbH für Musikproduktion. 193 S., Abb.

HENRY PURCELL (1659—1695): Thirty Songs in two volumes. Edited by Timothy ROBERTS. High Voice (original keys). Oxford-New York. Oxford University Press 1995. Vol 1 VII, 57 S., Vol. 2: VII, 57 S.

KATHINKA REBLING: Carl Flesch. Die Hohe Schule des Fingersatzes. Frankfurt am Main u. a. Peter Lang 1995. 646 S., Notenbeisp.

JÖRG RIEDLBAUER: Die Opern von Tommaso Trajetta. Hildesheim u. a. Georg Olms Verlag 1994. IX, 585 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994. Veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens im 575. Jahr der Universität Rostock am 11. Mai 1994. Hrsg. von Karl HELLER und Andreas WACZKAT. Rostock. Universität Rostock 1994. 136 S.

STANLEY SADIE: Mozart. Aus dem Englischen von Bettina OBRECHT. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. 288 S., Abb., Notenbeisp. (The New Grove — Die großen Komponisten.)

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 3.1 Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 1 Hrsg. von Arno FORCHERT und Claudia THEIS. Kassel u. a. Bärenreiter 1994. XIV, 208 S.

PETER SCHNETZ: Deutsche Zustände. Essays, Aufsätze und Kurzprosa/Josef Matthias Hauer Der geistige Urheber der Zwölftonmusik. Eine Sendung zum 100. Geburtstag des Komponisten. Bamberg: Eigenverlag Peter Schnetz 1994. 87 S., Abb.

ARNOLD SCHÖNBERG: Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Band 13: Orchesterwerke II. Kritischer Bericht. Skizzen. Hrsg. von Nikos KOKKINIS und Jürgen THYM. Mainz: B. Schott's Söhne/Wien: Universal Edition AG 1993. XXVI, 203 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 4: Streichquartette II. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel u. a. Bärenreiter-Verlag 1994. XXIX, 207 S.

NICO SCHÜLER/DIRK UHRLANDT: Musana 1.0 — ein Musikanalyse-Programm. Programmdokumentation. Peenemünde: Axel Dietrich, Verlag für historisch-heimatgeschichtliche Literatur 1994. 56 S., Diskette.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 26: Psalmen Davids 1619, Nr. 23—26. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a. Bärenreiter 1994. XXVII, 220 S.

ERWIN SCHULHOFF: Schriften. Hrsg. und kommentiert von Tobias WIDMAIER. Hamburg: von Bockel Verlag 1995. 137 S., Notenbeisp.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester, Werkgruppe 3: Geistliche Werke, Band 3: Requiem op. 148. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a. B. Schott's Söhne 1993. XIII, 192 S.

WERNER SCHWARZ: Pommersche Musikgeschichte Teil II: Lebensbilder von Musikern in und aus Pommern. Köln u. a.: Böhlau Verlag 1994. VII, 284 S., Abb.

Die Semantik der musico-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Walter BERNHART. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994. 276 S., Notenbeisp. (Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. Band 10.)

PETER SIMON: Die Hornbostel/Sachs'sche Systematik der Musikinstrumente: Merkmalarten und Merkmale. Anhang: Die Systematik in Form zweier Felddiagramme. Instrumentenbau-Zeitschrift/Sonderdruck. Siegburg: Verlag Franz Schmitt 1994. 64 S.

DORIS STOCKMANN/ANNETTE ERLER (Hrsg.): Historische Volksmusikforschung. Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen im ICTM. Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991. Göttingen: Edition Re 1994. 338 S., Notenbeisp.

IGOR STRAWINSKY: Trois pièces pour quatuor à cordes. Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays. Festgabe für Albi Rosenthal zum 80. Geburtstag hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Felix MEYER und Ulrich MOSCH. Winterthur: Amadeus-Verlag/Basel: Paul Sacher Stiftung 1994. 174 S.

Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung. Vorwort von Lorin MAAZEL. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate ULM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994. 279 S., Abb., Notenbeisp.

IMKE TAPPE: Kinderlieder in Lippe-Detmold. Lippisches Landesmuseum. Teil 1. 248 S., Teil 2. 152 S. (Schriften des Lippischen Landesmuseums. Band IV.)

EERO TARASTI: A Theory of Musical Semiotics. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press 1994. XVI, 328 S., Notenbeisp. (Advances in Semiotics.)

Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908—1933. Ein Projekt im Wintersemester 1992/93. Vorträge — Einführungen — Berichte. Hrsg. von Günther METZ. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Musikhochschule Freiburg. Band 5.)

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 8, I—III: Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen WWV 90. Hrsg. von Isolde VETTER und Egon VOSS.

Mainz: B. Schott's Söhne 1990—1993. Erster Aufzug: XII, 190 S., zweiter Aufzug: V, 255 S., dritter Aufzug: IX, 239 S.

RICHARD WAGNER. Sämtliche Werke. Band 15: Kompositionen für das Theater WWV 31, 33, 41, 43, 52, 65. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1994. XXV, 197 S.

RICHARD WAGNER. Sämtliche Werke. Band 16: Chorwerke mit einer Dokumentation zum Thema: Wagner und der Chor und zu den Chorwerken Wagners hrsg. von Reinhard KAPP Mainz: B. Schott's Söhne 1993. 215, 458 S.

RICHARD WAGNER. Sämtliche Werke. Band 20, III: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Romantische Oper in 3 Akten WWV 70. Klavierauszug. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1992. XI, 380 S.

KARL-HEINZ WEIDNER. Bild und Musik. Vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1994. 145 S., Notenbeisp., Abb.

HELMUT WELL: Frühwerke und Innovation. Studien zu den „Jugendsinfonien“ Franz Schuberts. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 275 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLII.)

ARNOLD WERNER-JENSEN: dtv junior Opernführer München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994. 398 S., Notenbeisp.

THOMAS WOLL. nacionalismo ex machina. Zur Geschichte der elektro-akustischen Musik in Mexiko. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1994. 208 S., Abb.

JIANG YIMIN: „Große Musik ist tonlos“ Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-taoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik in der Musikästhetik der deutschen Frühromantik. Inaugural-Dissertation. Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Bayreuth 1994. 235 S.

IOANNIS ZANNOS: Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik. Bonn: Orpheus-Verlag 1994. 552 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe. Band 74.)

Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988. Hrsg. von Ulrich PRINZ. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. 367 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 4.)

Mitteilungen

Es verstarb:

am 15. Mai Dr. Oskar STOLLBERG

am 29. Juli Prof. Dr. phil. Kurt GUDEWILL

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Emil PLATEN am 16. September zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Siegfried KROSS am 24. August zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Jobst FRICKE am 5. September zum 65. Geburtstag.

*

Dr. Dr. Volker KALISCH hat zum 1. Oktober 1994 die Professur für Musikwissenschaft (C 3) an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf angetreten.

Die Burgenländische Landesregierung hat Prof. Dr. Georg FEDER den Preis des Landes Burgenland für außerordentliche Verdienste um die Pflege des Werkes von Joseph Haydn verliehen. Die Preisverleihung erfolgte am 20. Mai 1995 in einem Konzert im Haydn-Saal des Esterházy-Schlusses in Eisenstadt.

Nach fast vierzigjähriger Unterbrechung findet vom 19. bis 24. September 1995 in Dresden, der Stadt, in der Deutschlands größter Komponist des 17. Jahrhunderts lebte und wirkte, wieder ein Internationales Heinrich-Schütz-Fest statt. Durchgeführt wird die unter der Schirmherrschaft des sächsischen Ministerpräsidenten Professor Dr. Kurt Biedenkopf stehende Veranstaltung von der 1930 gegründeten Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, einer der ersten deutschen Vereinigungen zur Pflege alter und neuer Kirchenmusik, in Verbindung mit der Ev.-Luth. Landeskirche Sachsens. Im Mittelpunkt des Schütz-Festes werden tägliche Konzerte unter Mitwirkung von Sängern und Instrumentalisten aus allen Teilen Deutschlands und des Auslandes stehen, die von öffentlichen Vorträgen und einem wissenschaftlichen Kolloquium *Heinrich Schütz in der musikalischen Umbruchssituation seines Jahrhunderts* umrahmt sind. Die Veranstaltungen sind zugleich als kirchenmusikalische Lehrwoche konzipiert. Ausführliche Informationen bei der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V., Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel.

Eine Fachtagung *Die Flöte im Orchester* findet in Zusammenarbeit mit den Tonkünstlerverbänden

Berlin und Sachsen-Anhalt im Institut für Aufführungspraxis in Michaelstein vom 24. bis 26. November 1995 statt. Die Veranstaltung wird unter der Leitung von Dr. Adelheid Krause-Pichler und Dr. Gabriele Busch-Salmen stehen. Informationsmaterial ist über das Institut für Aufführungspraxis, Postschloßfach 24, 38881 Blankenburg/Harz erhältlich.

Im Rahmen einer Konferenz (*Dance to Honour Kings: Sources for Court & Theatrical Dramatic Entertainments, 1690—1740*), die vom 22. bis 24. August 1996 im King's College in London und The Royal Academy of Music stattfinden wird, sollen Quellen der Tanzgeschichte in der Zeit von 1690 bis 1740 innerhalb eines interdisziplinären Forums erörtert werden. Zentrales Thema der Konferenz ist die Benutzung und Auslegung der Quellen. Vorträge über die wichtigsten Sammlungen, spezielle Quellen, biographische Studien, über das Mäzenatentum, ausgewählte Theater, Städte oder bestimmte Länder, Ikonographie, sowie Beiträge zur Rekonstruktion von Tänzen und Musik anhand der uns überlieferten Tanznotationen und zur Rolle der ‚Kritischen Ausgaben‘ sind besonders willkommen. Interessenten, die sich an der roundtable-Diskussion beteiligen wollen, werden um Zusendung einer Liste ihrer neuesten Publikationen gebeten. Eine kurze Zusammenfassung (ca. 200—300 Worte) der Beiträge (Frist bis zum 1. November 1995) an: ‚Dance Conference King's‘, c/o The Department of Music, King's College London, The Strand, London WC2R 2LS, United Kingdom. Telefonische Anfragen: 01235-850 756 (Anrufbeantworter Jennifer Thorp).

The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies offers up to fifteen fellowships for independent study on any aspect of the Italian Renaissance for the academic year 1996/97. The fellowships, which can be stipendiary or non-stipendiary, are for scholars of any nationality, normally post-doctoral and in the earlier stages of their careers. The fellowship program is currently made possible by endowment funds provided by the Ahmanson Foundation, the Lawrence Berenson Fellowship Fund, the Deborah Loeb Brice Fellowship, the CRIA Fellow of I Tatti Fund, the Francesco E. De Dombrowski Bequest, the Melville J. Kahn Fellowship Fund, the Hanna Kiel Fellowship, the Robert Lehman Endowment Fund, the Robert Lehman Fellowship Fund, the Andrew W. Mellon Fellowship Fund and the Lila Wallace — Reader's Digest Endowment Fund. In addition, the Center receives substantial annual fellowship support from the Florence J. Gould Foundation, the Samuel H. Kress Foundation, the Andrew W. Mellon Foundation, and the Leopold Schepp Foundation. Stipends will be awarded according to the individual needs of appointees and the availability of funds. The maximum grant will be no higher than \$ 30,000; most will be

considerably less. Fellows are required to devote full time to their projects and may not have other obligations such as teaching during their fellowship year. Applicants should send a completed application form, a curriculum vitae and a project description to the Director, Professor Walter Kaiser, Villa I Tatti, Via di Vincigliata 26, 50135 Florence, Italy, (tel. + 39 55 603251) to arrive no later than 15 October 1995, with duplicates to the Villa I Tatti Office, Harvard University, University Place, 124 Mt. Auburn Street, Cambridge, MA 02138-5762, USA, (tel. 617-495-8042). Applications by fax are not accepted. Candidates should ask three senior scholars familiar with their work to send confidential letters of recommendation to the Director by 15 October with duplicates to the I Tatti Office in Cambridge. Decisions are announced in the early spring. Application forms can be obtained from Villa I Tatti in Florence, Italy or from the Villa I Tatti Office in Cambridge.

Eine Gesamtausgabe der Werke von P. A. Locatelli (1695—1764) erscheint im Verlag Schott und wird herausgegeben von der Stichting Pietro Antonio Locatelli (Amsterdam/Cremona). Die Ausgabe umfaßt 10 Bände, die Bände 1—8 enthalten die zu Lebzeiten des Komponisten gedruckten Opera I bis VIII, Band 9 bringt die Werke ohne Opuszahl. Der Supplementband enthält einen Thematischen Katalog, die Briefe und Dokumente zu Leben und Werk und eine Ikonographie Locatellis. Band 5 erschien im Dezember 1994, ein Subskriptionsprospekt befindet sich in Vorbereitung. Die Editionsleitung liegt in den Händen von Professor Dr. Albert Dunning, Fondazione Pietro Antonio Locatelli, Corso Stradivari, I-26100 Cremona.

Nach Redaktionsschluß eingegangen

Prof. Dr. Dr. h. c. Hans Heinrich EGGBRECHT wurde am 19. Mai 1995 in feierlicher Form die Würde eines Doctor scientiae artium honoris causa der Masaryk Universität Brunn verliehen.

Dr. Alfred DÜRR wurde am 21. Juni 1995 von der Universität Oxford der Grad eines Doctor of Music, honoris causa verliehen.

Am 23. Juni 1995 beging das *Joseph Haydn-Institut in Köln* sein 40jähriges Jubiläum. Unter der

wissenschaftlichen Leitung von Prof. Dr. Jens Peter Larsen, Prof. Dr. Georg Feder 1960—1990 und seitdem von Dr. Horst Walter wurden seit 1958 73 Bände der Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns herausgegeben. Die Ausgabe wird im Rahmen des „Akademieprogramms“ musikwissenschaftlicher Editionen gefördert. Unter der Gesprächsleitung des Vorsitzers des Trägervereins, Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, fand im Vortragssaal des Wallraf-Richartz-Museums ein öffentliches Round-Table-Gespräch „Haydn heute“ statt, an dem Prof. Dr. Barry S. Brook (New York), Dr. Horst Walter, Dr. W.-D. Seiffert (Henle-Verlag, München), Dr. Walter Reicher (Haydn-Stiftung, Eisenstadt) sowie GMD Bruno Weill (Duisburg) teilnahmen. Gleichzeitig fand vom 1. Juni bis 6. Juli 1995 im Foyer der Kölner Philharmonie eine Ausstellung „Joseph Haydn. 40 Jahre Haydn-Institut“ statt, zu der wertvolle Leihgaben von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dem Haydn-Museum und dem Verein Burgenländische Haydn-Festspiele in Eisenstadt, der Nationalbibliothek in Budapest und dem Goethe-Museum in Düsseldorf zur Verfügung gestellt wurden.

Berichtigung

Die den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung im Mai zugegangene Einladung zur Jahrestagung 1995 enthält leider auf Seite 4 (Ruhr-Universität) einen Druckfehler. Die richtige Nummer der Vorwahl für Bochum ist 02 34. Der Anschluß des Musikwissenschaftlichen Institutes hat wie angegeben die Telefonnummer 700-23 95.

In *Mf* 2/1995, S. 161, muß die Anm. 12 richtig so lauten: „Die Begriffe ‚Reihungs-‘ und ‚Durchdringungssynthese‘ sind von H. Steger übernommen; vgl. Hans Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, München-Gräfelfing 1979, S. 25.“

Die in *Mf* 2/1995, S. 179 als angenommen gemeldeten Dissertationen „Berlin. *Vergleichende Musikwissenschaft*“ sind irrtümlicherweise in die Liste gelangt. Tatsächlich befinden sie sich noch in Arbeit.

Die Autoren der Beiträge

IRMLIND CAPELLE, 1958 in Detmold geboren; Studium der Schulmusik und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik in Detmold, der Musikwissenschaft, Theologie und Germanistik an der FU Berlin; Staatsexamen Juli 1984, Magister Artium Dezember 1984 (FU Berlin), Promotion 1991 (Detmold/Paderborn); 1984–1988 wiss. Mitarbeiterin bei der Herausgabe der Briefe Albert Lortzings; neuere Veröffentlichung: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Gustav Albert Lortzings*, Köln 1994 und *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe*, Kassel 1995 (in Vorb.).

URSULA KRAMER, geb. 1960 in Darmstadt, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik sowie Schulmusik in Mainz; 1987 I. Staatsexamen in Schulmusik sowie Magister Artium in Musikwissenschaft; 1990–1991 Wiss. Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut in Mainz; 1992 Promotion in Mainz; seit 1991 Musikdramaturgin am Staatstheater Mainz und Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Institut in Mainz.

ANNO MUNGEN, geb. 1961 in Köln, studierte Instrumentalpädagogik mit dem Hauptfach Flöte an der Staatlichen Hochschule für Musik/Ruhr, Institut Duisburg (Staatliche Musiklehrerprüfung 1986) sowie Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Technischen Universität Berlin (Magister Artium 1992). Lehrtätigkeit an der Musikschule Berlin-Steglitz (Flöte) und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin (Musikgeschichte); Promotion 1995; wiss. Mitarbeiter der Spontini-Brief- und Dokumentenausgabe an der Universität Mainz.

EVA RIEGER, geb. 1940 auf der Insel Man (Großbritannien); studierte Schulmusik, Musikwissenschaft und Anglistik an der Hochschule für Musik, der Technischen Universität und Freien Universität Berlin; 1971 erstes Staatsexamen, 1972 zweites Staatsexamen; 1973–1977 Wissenschaftliche Assistentin an der Schulmusikabteilung der Hochschule für Musik Berlin; 1976 Promotion; 1977–1978 Studienassessorin in Berlin-Tempelhof, zugleich Lehrauftrag an der Hochschule der Künste Berlin; 1978–1985 Akademische Rätin am Erziehungswissenschaftlichen Fachbereich der Universität Göttingen; 1985–1991 Akademische Rätin an der Universität Hildesheim; seit 1991 Professorin für Historische Musikwissenschaft (Schwerpunkt Sozialgeschichte der Musik) an der Universität Bremen; zuletzt erschien von ihr: *Nannerl Mozart. Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1990, und zusammen mit Freia Hoffmann (Hrsg.), *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, Kassel 1993 (= *Schriftenreihe Internationaler Arbeitskreis Frau und Musik 2*).