

„Belmont und Constanze“ in den Vertonungen von Dieter und Mozart – ein Vergleich

von Reiner Nägele, Stuttgart

Das Libretto *Belmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail, eine Operette in drey Akten* von C. F. Bretzner¹, Leipzig 1781, wurde bekanntlich mehrfach vertont. Walter Preibisch hat in seinen *Quellenstudien zu Mozart's „Entführung aus dem Serail“*² ausführlich darüber berichtet. Er bietet auch eine kurz annotierte Synopse der vier bekannten Singspielvertonungen von Johann André, Wolfgang Amadeus Mozart, Christian Ludwig Dieter und Justin Heinrich Knecht. Die Vertonung des Originaltextes von Bretzner durch den Stuttgarter Hofmusiker Dieter 1784 wurde erstmals von Hermann Abert im Zusammenhang mit dem gesamten Operschaffen des Komponisten gründlicher besprochen³. Die Analyse Aberts bleibt freilich insofern ungenugend, als sie sich in erster Linie auf eine Schilderung der auskomponierten Entführungsszene als dem auffälligsten Unterschied zu Mozarts Vertonung beschränkt. Hier, so das Fazit Aberts, sei „die Dietersche Oper der Mozartschen entschieden überlegen“⁴. Bei den vergleichbaren Aspekten freilich attestiert Abert Dieter ohne Zögern Bedeutungslosigkeit. Sein Maßstab ist einzig und allein Mozart.

Natürlich läuft der Betrachter der Partitur^{4a} Gefahr, Dieters Werk im Vergleich mit Mozarts Vertonung zu disqualifizieren. Unbestritten ist, daß nach etwa zehn Jahren Bühnenpräsenz Dieters Musik unwiederbringlich „im Staub der Archive versank“ (Abert). Dies ist historische Realität, und es wäre unangemessen, dies anfechten zu wollen. Für unser heutiges Opernrepertoire ist sie aufgrund der musikgeschichtlichen Entwicklung untauglich geworden. Gemessen am Ideal der Musik Mozarts kann diese in den vergleichbaren Teilen nur als „gemütlich“, „behäbig“, „gelegentlich auch trivial“, allenfalls noch „liebenswert“ erfahren werden (Abert, S. 592). Doch ist dieser Maßstab nicht zwangsläufig adäquat, um das Werk Dieters in seinem eigenständigen Reiz beurteilen zu können. Der Einschätzung des Komponisten nach zählte *Belmonte und Constanze* zu dessen „beste[n] dramatische[n] Kompositionen“⁵. Anfang der achtziger Jahre war die Wiener Musik in Stuttgart ganzlich unbekannt. Gespielt wurden an ausländischen Produktionen vorwiegend italienische und französische musikdramatische Werke sowie, neben Georg Bendas Melodramen, Johann Adam Hillers Singspiele. Erst Ende der Dekade sollte Christian Friedrich Daniel Schubart, nachdem er die Theaterleitung übernommen hatte, ein

¹ Titel nach der Ausgabe Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Entführung aus dem Serail, Faksimile-Ausgabe zur Geschichte des Librettos*, hrsg. von Gerhard Croll und Ulrich Müller, Anif/Salzburg, 1993 (= *Wort und Musik, Salzburger Akademische Beiträge*, Nr. 16, Reihe *Libretti*, Nr. 12). Bei Bezugnahme auf Dieters Textvorlage werden im folgenden „Akt“ (römische Zahl) und „Auftritt“ (arabische Zahl) nach Zählung dieser Ausgabe zitiert. Die Zählung der Arien bei Mozart folgt den Angaben in der *NMA*.

² Abgedruckt in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 10, 1908–1909, Leipzig, S. 430–476.

³ Hermann Abert, *Die dramatische Musik*, in: *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, hrsg. v. Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein, Esslingen 1907, Bd. I, 2, S. 557–611, besonders S. 588–598.

⁴ *Ebda.*, S. 590.

^{4a} Eine autographe Partitur befindet sich im Besitz der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin.

⁵ *Musikalische Realzeitung*, 19. 8. 1789, S. 258.

allgemeines Interesse für die Wiener Musikproduktion beim Stuttgarter Publikum und auch beim Orchester- und Bühnenpersonal einfordern. Erst unter seiner Ägide änderte sich das Programm und mit diesem der Geschmack des Publikums und der Kulturtreibenden. Während Joseph Haydn, Karl Ditters von Dittersdorf, Adalbert Gyrowetz und Francesco Antonio Rosetti (F. A. Roessler) reüssierten, scheiterte bemerkenswerterweise der Versuch, 1790 auch Mozarts Werke zu etablieren⁶. Mozarts Adaption desselben Textbuches stieß in Stuttgart in den 80er und noch zu Beginn der 90er Jahre auf keinerlei Interesse. Dies zeigt, wie sehr der Stuttgarter Komponist seiner Zeit und den lokalen Bedingungen gemäß sich zu äußern verstand. „Noch hat immer das musikverständige Publikum meiner Eigenliebe geschmeichelt“⁷, bekennt er stolz im Hinblick auf den Erfolg dieses Werkes in einem Dedikationsschreiben an den Herzog von Mecklenburg-Schwerin 1787. „Sa musique a joui de quelque réputation en Allemagne“⁸, steht bei Fétis zu lesen.

Der 1757 geborene Hofmusiker blieb zeitlebens ohne qualifizierte Ausbildung als Komponist. Ein zweimonatiger Unterricht bei Oberkapellmeister Antonio Boroni, u. a. gemeinsam mit Rudolph Zumsteeg, endete mit der unwilligen Feststellung des Lehrers, „daß die Zöglinge noch nicht reif für den Unterricht in der Komposition seien“⁹. Fortan brachte sich Dieter das Handwerk alleine bei, mittels Partiturstudium der am Hof präferierten italienischen Opernkomponisten. „Herrn Dieter blieb nun nichts anders übrig, als die Theorie der Musik für sich selbst zu studiren“¹⁰, ist bereits in einer zeitgenössischen Biographie zu lesen. Das große Vorbild der jungen Musiker am württembergischen Hof zu jener Zeit war der einstmalige Hofkapellmeister Niccolò Jommelli. Seine Opern wurden wöchentlich zweimal „zur Uebung des Orchesters ohne Gesang“¹¹ exerziert.

Belmont und Constanze war das zweite Singspiel nach einem Libretto von Bretzner, das Dieter vertonte; 1779 hatte er *Der Irrwisch oder: Endlich fand er sie* bereits in Musik gesetzt. Mozarts Vertonung der *Entführung* dürfte Dieter unbekannt gewesen sein. Im Gegensatz zu Knecht, der vom Erfolg der Wiener *Entführung* angeregt, Gottlieb Stephanis Bearbeitung zugrunde legte, hielt sich Dieter an das von Bretzner 1771 publizierte Original¹². Daß Dieter unter dieser Prämisse an dramaturgisch wichtigen Stellen des Werkes mitunter zu ähnlichen, zumindest vergleichbaren Lösungen kam – Lösungen, die sich nicht schlüssig durch Abhängigkeit erklären lassen, sondern vollständig aus der Musiktradition, die den Komponisten prägte –, dies legitimiert eine genauere Betrachtung von Dieters Werk. Eine vergleichende Analyse offenbart zudem die konventionellen musikdramatischen Möglichkeiten, die bereits dem Bretznernschen Originaltext eigen sind¹³.

⁶ Siehe meine Studie *Die Rezeption der Mozart-Opern am Stuttgarter Hof 1790 bis 1810*, in: *Mozart-Studien*, Bd. 5, Tutzing 1995, S. 119–137.

⁷ Schreiben vom 24. September 1787, Mecklenburgische Landesbibliothek Schwerin.

⁸ Francois-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2. ed., 3. Bd., Paris 1866, S. 21.

⁹ Kurt Häring, *Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts*, Diss. (masch.) Tübingen 1925, S. 38.

¹⁰ *Musikalische Realzeitung* v. 19. August 1789, Sp. 258.

¹¹ *AmZ* 6 (1805), Sp. 329.

¹² Bereits bei Abert (S. 590): „Ob Dieter Mozart gekannt hat, ist sehr fraglich“.

¹³ Eine eingehende Studie zu Dieters Vertonung der *Entführung* bedeutet zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit Aberts Analyse dieser Musik, wie er sie in dem Band *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit* vorlegte, der bislang einzig gründlichen und methodisch anspruchsvollen Untersuchung dieses Werkes. Walter Preibischs zwei Jahre später veröffentlichte Anmerkungen zu Dieters Komposition bleiben dagegen rein beschreibend und werten ohne Begründung ausschließlich pejorativ.

1. Die Sinfonie: Form und Gehalt

Die Großstruktur der Sinfonie zum 1. Akt ist einem Sonatensatz ähnlich.

Notenbeispiel 1.1: Hauptsatz

Allegro

Sinfonia

The image displays a musical score for the first movement of a symphony, titled "Notenbeispiel 1.1: Hauptsatz". The score is written for a full orchestra and is divided into two systems. The left system is marked "Allegro" and the right system is marked "Sinfonia". The instruments listed on the left are: Due Corni in G, Oboè, Flauti, Violini, Viola (with the instruction "col basso"), Fagotti, and Basso. The score shows the main theme of the movement, which is a simple, rhythmic melody. The Violini part is the most prominent, with a clear melodic line. The other instruments provide harmonic support and texture. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The first system ends with a measure number "5" in the bottom left corner.

Due Corni in G

Oboè

Flauti

Violini

Viola col basso

Fagotti

Basso

5

Notenbeispiel 1.1: Hauptsatz

Musical score for Notensbeispiel 1.1: Hauptsatz, measures 10-19. The score is in G major and 4/4 time. It features a first violin part with a melodic line, a second violin part with a similar line, a viola part with a steady eighth-note accompaniment, and a cello/bass part with a rhythmic pattern. The first violin part starts at measure 10 and ends at measure 19. The second violin part starts at measure 10 and ends at measure 19. The viola part starts at measure 10 and ends at measure 19. The cello/bass part starts at measure 10 and ends at measure 19. The score includes dynamic markings such as *f* and *assai*.

Notensbeispiel 1.2: Seitensatz

Musical score for Notensbeispiel 1.2: Seitensatz, measures 31-34. The score is in G major and 4/4 time. It features a first violin part with a melodic line and a second violin part with a rhythmic accompaniment. The first violin part starts at measure 31 and ends at measure 34. The second violin part starts at measure 31 and ends at measure 34. The score includes dynamic markings such as *p*.

Notensbeispiel 1.3: Beginn der Durchführung

Musical score for Notensbeispiel 1.3: Beginn der Durchführung, measures 50-55. The score is in G major and 4/4 time. It features a first violin part with a melodic line and a second violin part with a rhythmic accompaniment. The first violin part starts at measure 50 and ends at measure 55. The second violin part starts at measure 50 and ends at measure 55. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *p*, and *dolce*.

Notensbeispiel 1.1–1.3: Hauptsatz, Seitensatz, Beginn der Durchführung

Ein erster thematischer Teil („Hauptsatz“) schließt regelgerecht mit einer Kadenz auf der Dominanttonart mit nachfolgender Generalpause (T. 30), so daß der zweite Teil („Seitensatz“), anfänglich mit reduziertem Orchestersatz und einer kantablen Figur anhebend, deutlich abgesetzt ist. Auch dieser Teil schließt erwartungsgemäß mit einer deutlichen Kadenz auf *D*-dur (T. 51). Die „Durchführung“ ist ein thematisch völlig neu gestalteter Teil, stark modulierend, der mit einer Kadenz auf *H*-dur schließt (T. 78). Eine verkürzte Reprise bildet den Schluß.

Doch der Themenbegriff ist problematisch. Es fehlt an einer prägnanten thematischen Gestalt, ebenso an harmonischer Konturierung. Unklar ist vor allem, wie das sog. 1. „Thema“ abzugrenzen ist. T. 1–4 in der Violine 1 bildet nur scheinbar eine geschlossene Einheit (ebenso scheinbar bestätigt durch die nachfolgende Sequenzierung). Tatsächlich jedoch ist dieser „thematische Block“ aus zwei differierenden Teilen gefügt: einem Trommelmotiv (T. 1 Violine 1, T. 2 Bässe), das eine Antizipation des Eröffnungsmotivs der instrumentalen Einleitung zum Janitscharenchor sowie dem Quartett im 2. Akt „Mit Pauken und Trompeten“ darstellt,



Notenbeispiel 2: Janitscharenchor



Notenbeispiel 3: Beginn des Quartetts

und dem fanfarenartigen, sich empor schwingenden Motiv (T. 3 u. 4, Violine 1), das er anhängt. Die Klammer ist die Sechzehntelfigur im zweiten Takt. Im Verlauf des gesamten Satzes ist jedoch nur das kleine rhythmische Element aus T. 3f. – Viertel, langer Vorschlag, Achtel, zwei Sechzehntel – von Bedeutung; es beschließt auch den Seitensatz. Die Spielfigur ist eine Standardfloskel der italienischen Opernsinfonie der Zeit, und so finden wir sie sowohl bei Jommelli als auch in Dieters anderen Werken zuhauf, sowohl mit kurzem als auch langem Vorschlag¹⁴.

¹⁴ So in Dieters Ouvertüre zu *Das Freischießen* (T. 5f.), ebenso in der Sinfonie zu seinem Singspiel *Der Rekruten-Aushub* (T. 28f.). Zahlreicher noch bei Dieters Vorbild Jommelli, in den Anfangstakten des ersten Satzes der Sinfonien zu den Opern *Cerere placata*, *Demofonte* (Stuttgarter Fassung), *Didone abbandonata*, *L'Olimpiade*. Siehe hierzu die Notenbeispiele in meiner Studie *Die Rezeption der Mozart-Opern am Stuttgarter Hof 1790 bis 1810*, in: *Mozart-Studien*, Bd. 5. Diese Figur läßt sich hier auch als „alla turca“-Motiv deuten, vgl. Mozarts Schlußsatz der *Klaversonate A-dur*, KV 331.

Ebenso heterogen präsentiert sich der „Seitensatz“. Auch dieser ist nicht musikalisch „geformt“, sondern gestückelt: Was zunächst wie zum Vordersatz anhebt (T. 1–4, harmonisch gestützt T–D), bleibt unbeantwortet, stattdessen hängt er ein neues, sogleich repetiertes Motiv auf der Tonika an und wiederholt anschließend einfach und schlicht die so gebildeten sechs Takte. Und schließlich die „Durchführung“: Sie ist nicht mehr, aber auch nicht weniger, als eine 25taktige Modulation in eine fremde und absichtlich angeordnete „stark gefärbte“ Tonart mit programmatischem Bedeutungsgehalt: „wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammen gesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweiflung, und jede Last des Herzens liegt in seinem Gebiete“¹⁵. So hat es Schubart in seiner Charakteristik der Töne für die Tonart *H*-dur formuliert, und so dürfte es Dieter auch gemeint haben.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a melodic line of eighth notes, followed by a phrase marked *rf* (ritardando forte). The second staff is also in treble clef and contains rests followed by a phrase marked *p rf* (piano ritardando forte). The third and fourth staves are in bass clef and contain rests followed by a phrase marked *p rf*. The system concludes with a final chord in the bass staves.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a melodic line marked *p* (piano), followed by a phrase marked *mancando* (diminuendo). The second staff is also in treble clef and contains rests followed by a phrase marked *p* and *mancando*. The third and fourth staves are in bass clef and contain rests followed by a phrase marked *p*. The system concludes with a final chord in the bass staves.

Notenbeispiel 4: Schluß der Durchführung

¹⁵ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Repr. Hildesheim 1969, S. 378f.

2. Charakteristik der Tonarten

Der Tonartenplan auch der übrigen Musikstücke des Singspiels folgt auffällig Schubarts „Charakteristik“, wie im einzelnen zu zeigen sein wird. Dies ist für einen jungen Stuttgarter Komponisten jener Zeit freilich keineswegs verwunderlich. 1784/85 hatte der auf dem Hohen Asperg einsitzende Schubart seine *Ideen* einem seiner Schüler diktiert. Es ist anzunehmen, daß die dort formulierten Gedanken bereits vor der Niederschrift unter den Musikzöglingen der Hohen Karlsschule diskutiert wurden. Und nicht zuletzt mag gerade für einen Komponisten, der sich das Handwerk ohne autoritäre Anleitung im Selbststudium aneignen muß, ein solch ästhetisches Konzept als Handreichung verführerisch sein.

Ein größerer Gegensatz von *H*-dur zur Grundtonart der Sinfonie ist nach diesem Verständnis kaum denkbar. Zu *G*-dur schreibt Schubart: „Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; – mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken“¹⁶. Osmins Eröffnungsliedchen „Wer ein Liebchen hat gefunden“ und Konstanzes beschließende Arie „Ah, mit freudigem Entzücken“ bilden deshalb auch tonartlich den singspielhaft-heiteren Rahmen.

Versteht man die Anlage dieses Sinfoniesatzes nicht im Sinne einer „vollständigen“ und schulmäßig erfüllten musikalischen Form, der sie nicht genügen könnte, sondern als das Ergebnis einer poetisch gemeinten, programmatischen Darstellung musikalischer Affekte, so wird die eigentümliche Gestaltung plausibel. Keine Themen wollte Dieter vorstellen und kontrastieren, sondern Affekte illustrieren und ankündigen: das „Kämpferische, Kriegerische“, auch „Exotische“ im ersten Teil („Hauptsatz“): über Motivik und Instrumentation; „Liebe“ und „Zuneigung“ im zweiten („Seitensatz“), konsequent versinnbildlicht zugleich im zweistimmig geführten Satz: über eine angedeutete Melodie; und schließlich „wilde Leidenschaft“ im dritten („Durchführung“): über die Harmonik. Die Grundform der italienischen Opernsinfonie dient ihm dabei nur als grober Rahmen.

Für die Schlußakte der „Durchführung“ (s. Notenbeisp. 4) hat dies Abert bereits gehnt. Diese „mit allerhand seltsamen Modulationen versehene Mancando-Stelle“ habe „augenscheinlich die Aufgabe, auf den Konflikt des Ganzen hinzudeuten“¹⁷. Gerade diese Stelle jedoch ist in ihrer Funktion konventionell. Bereits in der Sinfonie zu seinem ersten Singspiel, *Der Schulz im Dorf* (1779), taucht unvermittelt eine solche eingeschobene Stelle auf, die der rauschenden, lärmenden Spielfreude vorher für wenige Takte Einhalt bietet (s. Notenbeisp. 5).

Es ist das Prinzip des Klangflächen-Kontrastes, nicht das eines motivischen oder thematischen Gegensatzes: ein „sprachfremdes und sogar sprachkonträres Prinzip im Gliederungsmechanismus“¹⁸, durchaus typisch für die italienische Opernsinfonie. In den

¹⁶ Schubart, *Ideen*, S. 380.

¹⁷ Abert, *Die dramatische Musik*, S. 593.

¹⁸ Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing 1994, S. 281 (= *Mozart-Studien*, Bd. 4).

30 (Cl., Fl., Ob.)

(V. 1)

(V. 2)

(Fg.)

(Bassi)

mf *mancando* *p*

mancando *p*

tr *tr*

Notenbeispiel 5

Sinfonien Leonardo Leos¹⁹, Jommellis Lehrer, finden sich analog immer wieder solche wenige Takte umfassende kontrastierende Einschübe, die sich deutlich durch Fakturwechsel und Wechsel der Dynamik auszeichnen, so in *Farnace* (T. 5–7), *Ciro riconosciuto* (T. 14/15 u. 25/26) sowie *Amor vuol sofferenza* (T. 14–18 u. 30–34). Jommelli nutzt diesen Effekt ebenfalls, etwa in der Sinfonia zu *Bajazette* (T. 14–19, 26–30, 54ff); dort füllt er jedoch diese Partien mit thematischem Material. Im Gegensatz zu Dieter empfindet, denkt Jommelli eher linear, melodisch. Dieter dagegen reflektiert eine frühere Stufe, vielleicht aus Mangel an kontrapunktischem Geschick. Da bei Dieter die Harmonik ausschließlich ein Moment der Variabilität, der Abwechslung ist – ein Effektmittel –, kann sie nicht formbildend wirken. In der Ausgestaltung der Form, auch in der Formung der instrumentalen Themen, spielt die Harmonik deshalb keine konturierende, geschweige denn eine stabilisierende Rolle. In der *Entführungs*-Sinfonie definiert Dieter die Grundtonart nicht über eine klare Kadenz, sondern über ein Durchmessen des Klangraumes G-dur mittels zweifacher Sequenzierung: der Motivik (T. 3–4) und des gesamten thematischen Blocks (T. 5–8) auf den Akkordtönen – ein typisches Verfahren für die Eröff-

¹⁹ Ediert bei Garland in: *The eighteenth-century overture in Naples, twenty overtures*, ed. by Douglas M. Green, in: *Antecedents of the symphony*, New York und London 1983 (= *The symphony 1720–1840*, Series A, Vol. I).

nung der neapolitanischen Opernsinfonie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts²⁰, so bei Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Giovanni Pergolesi und Jommelli²¹.

3. Das Exotische

Anders als Mozart ist Dieter das „Exotische“ als Klangfarbe kein Anliegen. Er verzichtet auf den Einsatz von außergewöhnlichem Instrumentarium. Selbst Pauken und Trompeten, die ihm zur Verfügung gestanden hätten, und die er erwartungsgemäß in dem entsprechenden Quartett zum Einsatz bringt²², fehlen in der Sinfonie²³. Andererseits finden sich auch bei Dieter bewußt eingestreute „exotisierende“ Elemente: der Piano-Beginn, den auch Mozart wählt, um in T. 9 einen Überraschungseffekt zu erzielen, der Tutti-Einsatz der Instrumente statt auf der Dominante auf der Subdominante²⁴, die Verkürzung der viertaktigen Ordnung (T. 1–4 u. 5–8) auf drei Takte.

Doch auch auf der Ebene der Taktordnung realisiert Dieter, was er für typisch an der „türkischen Musik“ hält: „Indessen erfordert keine andere Gattung von Musik einen so festen, bestimmten und allgewaltig durchschlagenden Tact. Jeder Tactstrich wird durch einen neuen männlichen Schlag, so stark conturirt, daß es beynahe unmöglich ist, aus dem Tacte zu kommen“²⁵, so Schubart über „Die türkische Musik“. Wie sehr sich Dieter diesem Prinzip, stets die ‚Eins‘ im Takt nachdrücklich zu betonen, verpflichtet fühlt, zeigt sich nicht nur in den T. 9–11, sondern auch im weiteren Verlauf der Sinfonie (natürlich nur im „Hauptsatz“ mit seinem entsprechenden Programm; s. Notenbeispiel 6, S. 286).

Nur noch einmal, im Chor der Janitscharen, der im Anfangsmotiv der Sinfonie zitiert wird, lassen sich, wenn man will, „exotisierende“ Elemente finden: „pendelnde Quartmotivik“, lange 32tel-Anschleifer, ein marschartiger Rhythmus²⁶. Vor allem der mehrfach wiederholte Quartfall zu Beginn war offenbar ein beliebter musikalischer Topos, der auf ein orientalisches Sujet verweisen sollte²⁷. Insgesamt ist die Typologie für den

²⁰ „Durchmessen wird gewöhnlich der Raum zweier voller Oktaven“. M. H. Schmid, *Typen des Orchestercrecendos im 18. Jahrhundert*, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Christine Heyer-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 1993 (= *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*, 31), S. 100.

²¹ Zahlreiche Beispiele hierzu siehe bei Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 19). Eine tabellarische Auflistung gibt Schmid, 1993, ebda.

²² Im Quartetto „Mit Pauken und Trompeten“ (Allegro risoluto, C) im 2. Akt erweitert er textgetreu die Orchesterinstrumente um Timpani und Trombe.

²³ Burney berichtet, daß Trommeln und Pfeifen als Regimentsinstrumente bei Bedarf das Stuttgarter Orchester verstärkten. Charles Burney, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, 2. Bd., Hamburg 1773, S. 78.

²⁴ Den standardisierten Umfang der Flöte in der italienischen Opernsinfonie des 18. Jahrhunderts – d^1 bis d^3 (Hell, S.48) – überschreitet auch Dieter in aller Regel nicht. Dort, wo er es vereinzelt fordert, ist es ein bewußtes Ausdrucksmittel. Statt ein außergewöhnliches Instrumentarium einzusetzen, erweitert Dieter den gewohnten Klangraum der Flöte, wenn auch nur geringfügig, so in der Sinfonie, T. 9, und im „Bassa-Lied“, wo die Flöte bis zum g^3 hochsteigt.

²⁵ Schubart, *Ideen*, S. 332

²⁶ Dies entspricht der Typologie exotischer Nummern und Szenen, wie sie Anke Schmitt in ihrer Untersuchung erstellt, A. Schmitt: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Hamburg 1988 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 36).

²⁷ Siehe die entsprechenden Themen-Incipits aus den Ouvertüren zu Stegmanns *Der Kaufmann von Smyrna* und Hollys *Bassa von Tunis* im Vergleich mit Dieters instrumentalem Beginn des Janitscharenchores bei Anke Schmitt, S. 309. Schmitt zitiert dabei, ohne die Quelle zu nennen, eine bereits von W. Preibisch, 1909, S. 462 gemachte Feststellung.

Notenbeispiel 6

Dieterschen Satz allerdings so unspezifisch und steht hier eher allgemein für eine „kriegerische“ Musik, als daß sie Ausdruck für ein tatsächlich gemeintes Orientalisieren wäre. Im Gegensatz zu Mozart²⁸ fehlte Dieter wohl auch die konkrete Erfahrung, wie denn eine Janitscharenmusik tatsächlich geklungen haben mag.

Die weiteren zwei Sinfoniesätze, die Dieter den einzelnen Akten jeweils als Einleitung voranstellt, sind nicht mehr als kurze Eröffnungssätze ohne größeren Anspruch.

4. Charakteristik der Personen

Abert kritisiert an Dieters musikalischem Gestalten der Personen den Mangel an „Charakteristik“. Abwertend nennt er diese „ziemlich grobkörnig“²⁹, „ziemlich farblos“³⁰, „trivial“³¹. Das Fehlen dessen, was dem Mozartschen Satz eigentümlich ist – eine musikalisch prägnante und zugleich differenzierte Charakterzeichnung – macht Abert dem Stuttgarter Komponisten zum Vorwurf. Nicht weniger dessen Anlehnung an das Vorbild der italienischen Oper, die sich durch ihre auch musikalisch deutlich abgesetzte Trennung zwischen Primariern („Nummern im hohen Stil“) und Sekundariern („niemals besonders tief und charakteristisch“³²) auszeichnet.

Dieter verzichtete jedoch keineswegs auf eine solche Charakterisierung der Personen. Sie ist nur anders musikalisch realisiert. Auf was er verzichtet, ist: Individualisierung. In diesem Sinne verwirklicht Dieter musikalisch einen älteren Charakterbegriff, der sich

²⁸ „Auch in Wien unterhält der Kaiser ein treffliches Chor türkischer Musikanten, die der große Gluk bereits in den Opern gebraucht hat“: Schubart, *Ideen*, S. 331.

²⁹ Abert, S. 591.

³⁰ Ebda., S. 592.

³¹ Ebda.

³² Ebda. Abert verwendet den Begriff „charakteristisch“ synonym zu „unverwechselbar“, „nur einer Person eigen“. „Charakter“ dagegen zielt auf die psychologischen Gegebenheiten einer Situation, und meint eine differenzierte musikalische Ausgestaltung der jeweiligen individuellen Empfindungen.

erst im Lauf des späten 18. Jahrhunderts wandelt³³. „Der Arientext“, schreibt Strohm³⁴ mit Blick auf die italienische Oper, „behandelt grundsätzlich nie die individuellen Gefühlsreflexe, die sich aus einer Situation ergeben, oder er behandelt sie nie in einer individuellen Weise. Das Spezielle der Situation wird sogleich verallgemeinert. So überwiegt das Typenhafte, Gattungsmäßige, das sich vom Text auch auf den kompositorischen Habitus überträgt.“ Es ist dies eine höfische Haltung, die darauf zielt, nicht das Natürliche (und damit Zufällige) zu betonen, sondern „dieses gerade zu verbergen“, um „die äußere Erscheinung ins Bedeutende zu heben“ und „den Menschen als soziales Wesen neu zu schaffen“³⁵.

Bereits dem Sprachduktus der Bretznernschen Protagonisten ist dieses Moment des Überindividuellen eigen. Belmontes und Konstanzes Arientexte sind durchweg in trochäischem Metrum verfaßt³⁶, wogegen die Sologesänge Osmins, Blondes und Pedrillos jambisch strukturiert sind. Jedem Stand weist Bretzner ein unverwechselbares Redeprofil zu, eine für die auf Kontraste bedachte Komödie übliche Praxis. Die unterschiedliche Sprachhaltung als Ausdruck sozialen Ranges macht schon ein Vergleich der beiden Auftrittsmonologe Belmontes (I,1) und Osmins (I,3) deutlich.

Dieters Musik zielt auf eben diese sozialen Unterschiede. Entzündet sich Mozarts Musik an den individuellen Empfindungen der dramatischen Personen, so betont Dieters Musik dagegen vorrangig deren gesellschaftliche Rangordnung. Sozialer Status und Affektgehalt finden bei Dieter ihren symbolischen Ausdruck: über die Wahl der Tonart gemäß der Schubartschen Lehre. Eine Auflistung mag dies verdeutlichen:

1. Akt: Osmin: „Wer ein Liebchen hat gefunden“. (G-dur; „Sanfte und ruhige Bewegung des Herzens“)
- Belmonte: „O wie ängstlich“. (D-dur; s. u.)
- Chor: „Singt dem großen Bassa Lieder“. (D-dur; „Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegeschrey's, des Siegesjubiläum“)
- Konstanze: „Ach, ich liebte“. (g-moll³⁷; „Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane“)
- (Terzett): „Marsch! Marsch! Marsch! trollt euch fort!“ (D-dur; s. o.)

³³ Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, 3. Aufl., Stuttgart 1990, S. 92. Mozart dagegen realisiert musikalisch bereits den „modernen“ Charakterbegriff, etwa in Belmontes Arie Nr. 4 („O wie ängstlich“): „Mozart wechselt nicht nur Affekte, sondern mehrfach den Zustand, die musikalischen Charaktere, die Konstellationen“: Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 206.

³⁴ Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Bd. 1, Köln 1976 (= AML, 16), S. 246.

³⁵ Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas, Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen 1990, S. 198.

³⁶ Möglicherweise steht der trochäische Vers hier auch als nationale Chiffre (Belmonte ist Spanier), ist er doch typisch für die Versform des klassischen spanischen Dramas und der spanischen Romanzen.

³⁷ In einer früheren Passage des Kapitels „Vom musikalischen Ausdruck“ schreibt Schubart allgemein über den Charakter der B-Tonarten: „Diese wiegen durch ihre Sanftheit nicht nur in Schlaf, sondern deuten auch die Natur des Todes durch ihre hinsterbende Dumpfheit an“: Schubart, *Ideen*, S. 376. Schon Jommelli gebrauchte g-moll in seinen Arien als „Ausdruck höchster Leidenschaft im Schmerz“ (H. Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 178).

2. Akt: Blonde: „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln“ (A-dur; „Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten, jugendliche Heiterkeit, und Gottvertrauen“)
- Konstanze: „Traurigkeit ward mir zum Loose“ (b-moll; „in das Gewand der Nacht gekleidet [...] Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord – hallen in diesem Tone“)
- Duett: „Hoffnung, Trösterin im Leiden“ (B-dur; „Hoffnung, Hinsehen nach einer besseren Welt“)
- Pedrillo: „Frisch zum Kampfe“ (C-dur; „Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache“)
- Duett: „Vivat Bachus!“ (G-dur; s. o.)
- (Quartett): „Mit Pauken und Trompeten“ (D-dur; s. o.)
3. Akt: (Sextett):
- Belmonte: „Welch ängstliches Leben“ (A-dur; „Hoffnung des Wiedersehens“, s. o.)
- Pedrillo: „Im Morgenland gefangen war“ (A-dur; s. o.)
- Duett: „Ach, von deinem Arm umschlungen“ (g-moll; „Natur des Todes“, s. o.)
- Konstanze: „Ah, mit freudigem Entzücken“ (G-dur; s. o.)
- (Chor): „Oft wölkt stürmisch sich der Himmel“ (D-Dur, s. o.)

Belmontes Arie „O wie ängstlich“ fällt im Hinblick auf die Wahl der Tonart scheinbar aus dem Rahmen. In ihr den Ton des Triumphes und des Kriegsgeschreis wiederzufinden, scheint kaum möglich. Dennoch traf Dieter wohlweislich seine Wahl. *D-dur* ist ebenso die Tonart der „einladenden Symphonien“ (Schubart)³⁸. „Häufigste Tonart der neapolitanischen Opernsinfonie des 18. Jahrhunderts ist *D-Dur*“, schreibt Hell bestätigend³⁹. Im Zweifel entscheidet sich Dieter für die formal richtige Lösung, auch wenn der Affekt der Tonart nicht angemessen sein mag. Der Charakter der Eröffnung des ganzen Singspiels mit dem ersten Auftritt des *Primo uomo* wird mit *D-dur* bekräftigt. Zusätzlich läßt Dieter das eröffnende Orchesterritornell mit einer konventionellen Fanfare in den Hörnern beginnen. Es ist der Rang Belmontes, Sohn eines Don, und es ist zugleich die formale Stellung dieses Musikstückes im Gesamtwerk, die den Stuttgarter Komponisten veranlassen, der Gattungskonvention entsprechend mit orchestralem Pomp aufzuwarten.

³⁸ Schubart, S. 379.

³⁹ Hell, S. 70.

Wie anders bei Mozart. In derselben Arie (Nr. 4) erfüllt das Orchester gerade nicht die übliche Funktion eines Herolds (Ritornell, Auftrittsfanfare). Statt eines Ritornells setzt Mozart nur ein kurzes Rezitativ, wobei das Orchester nicht vorgibt, nicht ankündigt, sondern sensibel auf den Menschen reagiert: Die Oboe imitiert den Ruf Belmontes. Ebenso löst sich das Orchester zu Beginn der Arie nicht eigenständig von der Singstimme, wie bei Dieter, ja, vollzieht sogar in T. 4 die Pause mit. Der Mensch in seiner Individualität wird exponiert, zugleich seine Empfindsamkeit respektiert.

Auch im musikalischen Tonfall weiß Dieter sensibel „hohe“ und „niedere“ Sprachebene zu differenzieren. Ausnahmslos alle Initien der Arienmelodien Belmontes und Konstanzes sind durch eine fallende Floskel charakterisiert, beginnend stets mit einem Halton:

Constanze

Ach! ich lieb-te war so glück-lich

Constanze

Trau - rig - keit

Constanze

Ach! mit freu-di-gem mit freu - di-gem Ent - zü - cken

Belmonte

O wie ängstlich

Belmonte

Welch ängst - li - ches Le - ben

Pedrillo

Frisch zum Kam-pfe, frisch zum Strei-te, nur ein fei-ger Tropf ver - zagt

Pedrillo

Im Mor-gen - land ge - fan - gen war

Osmin

Wer ein Lieb - chen hat ge - funden

Blonde

Durch Zärt - lich - keit und Schmei - cheln, Ge - fäl - lig - keit und Scher - zen

Notenbeispiel 7.2. 1–4

Osmin und Blonde singen dagegen mit aufwärts strebender Melodie. Undenkbar, daß Dieter etwa die Person Osmins, wie Mozart, musikalisch nobilitiert hätte. Entsprechend ist die standesgemäße Zuordnung der begleitenden Instrumente. Osmin, Blonde und Pedrillo singen – in den Soli – ihren schlichten Liedformen angemessen stets nur von Streichinstrumenten begleitet⁴⁰.

Pedrillo nimmt eine Sonderstellung ein. Während Mozart von der musikalischen Potenz der Figur Osmins fasziniert war, scheint es so, als habe sich Dieters kompositorischer Eros an der burlesken Gestalt Pedrillos entzündet. Er ist nicht nur der agilste Part in Bretzners Stück, er ist zugleich die einzige durchgehend komische Person: unbeschwert, scherzend, trinkend, stets zu Streichen aufgelegt – eine Chargenfigur. Die Sympathie des nicht höfischen Publikums dürfte deshalb zweifelsohne dieser gegolten haben, und Dieter trägt dem Rechnung⁴¹. Von den zwei Stücken, die Pedrillo zugeordnet sind, eignet sich freilich nur die Nr. 6 („Frisch zum Kampfe“). Die Romanze im 3. Akt läßt Dieters konventioneller Musiksprache keine Möglichkeit zu einer individuelleren Charakterisierung.

⁴⁰ Eine Ausnahme bei den „hohen Partien“ stellt das Duett im 3. Akt dar, Belmonte + Konstanze „Ach von deinem Arm umschlungen“. Dort fordert der intime Affekt den Verzicht auf orchestralen Zierrat.

⁴¹ Dies gilt bereits schon für Andrés Vertonung, s. Wilhelm Stauder, *Johann André, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels*, in: *AfMf* 1, 1936, S. 356.

Dort aber illustriert er feinsinnig Pedrillos tapferen Versuch, sich selbst Mut zuzusingen, wobei ihm aber dennoch die Angst im Nacken sitzt.

So hebt er zunächst kämpferisch gestimmt, im Marschrhythmus, und ohne Zögern an (s. Notenbeispiel 7).

Beim ersten Mal „Sollt ich zagen? Nicht mein Leben mutig wagen?“ wirft er sich noch hörbar in die Brust (Oktavfall):

Pedrillo

Mein Le-ben mu-tig wa - - - gen

Notenbeispiel 8

Bei der Wiederholung freilich zittert ihm bereits die Stimme:

Pedrillo

mein Le-ben mu-tig wa - - - - - gen

Notenbeispiel 9

Solche Art der Charakteristik bleibt allerdings auf diese eine solistische Partie beschränkt. Im Duett oder in den Ensemblesätzen fehlt Pedrillo und fehlen auch den übrigen Personen jegliche musikalisch umgesetzte Individualität der Empfindung. „Einen Mozartschen Ensemblesatz wird von Dieter niemand erwarten“⁴² (Abert). Hier decken sich sicherlich mangelnder Anspruch des Komponisten – legitimiert durch seine Vorbilder⁴³ – und Mangel an kontrapunktischem Geschick.

5. Die Oboe

Wie oben ausgeführt grenzt Dieter konsequent die einzelnen Personen des Stückes gegeneinander ab, verleiht ihnen Kontur, Gestalt; durch die Art der instrumentalen Begleitung, die spezifische Tonart, die zugleich dem Affekt angemessen ist, sogar durch den Melodieverlauf zu Beginn der Sologesänge. Dieter schafft somit in seiner Partitur ein eigentümliches Netz von Bezügen und Verweisen. Wie fein dieses Netz geknüpft ist, zeigt Dieters

⁴² Abert, S. 591.

⁴³ „Der Scarlatti'sche Grundtypus, der die Stimmen nacheinander mit demselben Thema einführt, um sie dann später zu vereinigen“ sei typisch für Jommellis Ensembletechnik in seinen frühen Opern, schreibt Abert (*Jommelli*, S. 254). Wie bereits an seinen Sinfonien gezeigt, rekurriert Dieter also auch in seiner Ensemblegestaltung auf eine deutlich ältere Form der italienischen Satztechnik, gemessen an Jommellis Stuttgarter Werken.

Verwendung der Oboe als Soloinstrument (mit ausdrücklicher Spielanweisung „Solo“ bzw. „Solo-Oboè“) an prägnanten Stellen. In Belmontes Arie „O wie ängstlich“ (I, 5) sekundiert er die Koloratur auf „der Trennung bangen Schmerz“ mit solistischen Einwürfen der Oboe. Ebenso taucht eine Solooboe in der ersten Arie der Konstanze „Ach ich liebte“ (I, 7) auf, zur Koloratur „gab dahin mein ganzes Herz“. Der Ton dieses Instrumentes verklammert somit den Trennungsschmerz Belmontes und die Sehnsucht Konstanzes. In der nächsten Arie Konstanzes „Traurigkeit ward mir zum Loose“ (II, 2) taucht abermals eine „Solo-Oboè“ auf, die dieses Mal nicht die Koloraturen begleitet, sondern zum Begriff „Traurigkeit“, gleich zu Beginn, erklingt. An diesem Beispiel wird deutlich, daß Dieter dieses Instrument bewußt programmatisch einsetzt. Belmontes „Welch ängstliches Leben“ im Sextett (III, 3) hebt in der Einleitung mit einem Oboensolo an, und schließlich kündigt die Solooboe in der Aria ultima, Konstanzes „Ah, mit freudigem Entzücken“ (III, 6), vereint mit einer zum Streichquartett addierten „Violine principale“, von Freude statt Trauer.

Nur ein einziges weiteres Mal im gesamten Stück bringt Dieter eine solistische Oboe zum Erklingen, zu Pedrillos Ausruf „Ah! welcher Teufel hat sich verschworen“ (II, 5). Es ist der Augenblick der Katastrophe, der Peripetie, als Osmin Pedrillos gewahr wird und somit der Fluchtplan vereitelt wird – der dramatische Höhepunkt der ganzen Oper.

Auch bei Mozart spielt die Oboe eine auszeichnende Rolle. Ist sie bei Dieter ein klangliches Symbol der sympathetischen Empfindungen zwischen den Hauptpersonen des Stückes, so weist ihr Mozart in seiner Musik nur eine der beiden Personen zu: Konstanze. Belmontes Anruf der Geliebten im Rezitativ zur Arie Nr. 4 („O wie ängstlich“) beantwortet die Oboe. „Nur ein vereinsamter Ton der Oboe (*p, dolce*) klingt aus dieser glücklichen Zeit herüber“⁴⁴, schreibt Kunze zu Konstanzes Arie Nr. 6 („Ach ich liebte“). Zu den Worten „Traurigkeit, Traurigkeit“ in Konstanzes Arie Nr. 10 („Traurigkeit ward mir zum Loose“) kommentiert eine chromatisch aufsteigende Skala der Oboe den Schmerz der Sängerin. Und schließlich die Martern-Arie Nr. 11: Hier schreibt Mozart von Anbeginn an eine Solo-Oboe vor.

Mozarts musikalische Verklammerung der Empfindungen der beiden Protagonisten in den Arien Nr. 1 („Hier soll ich dich denn sehen“) und Nr. 6 („Ach ich liebte“) erfolgt ebenfalls, wie bei Dieter, über die Instrumentation. Zu der Textzeile Belmontes „Ich duldete der Leiden“, erklingen gekoppelt Klarinetten, Fagotte (ausgeterzt, „Seufzerwendungen“) und Hörner (Orgelpunkt), deutlich abgesetzt vom reinen Streichersatz zuvor. Zu den Worten „Trennung ward mein banges Loos“ in Konstanzes Arie Nr. 6 setzt Mozart diesselbe Instrumentenkombination ein, mit vergleichbarem motivischem Gewebe.

5. „O wie ängstlich“

Dieter vertont Belmontes Arie „O wie ängstlich“ in Form einer konventionellen Da-capo-Arie. Im Gegensatz zu Mozart vertont er nicht eine generelle Verfassung des Menschen,

⁴⁴ Kunze, *Mozarts Opern*, S. 210.

„von Empfindung getränkte Bewegungsvorstellungen“⁴⁵, wie Kunze schreibt, unabhängig von dem jeweils im Augenblick gesungenen einzelnen Reizwort des Textes (Herzklopfen, Zittern, Lispeln und Seufzen), sondern er komponiert stringent am Text entlang. Er malt in der Partitur das gesungene Wort nach. Zu „o wie ängstlich“ setzt Dieter in den zweiten Violinen eine die Angst, das Zittern symbolisierende Figuration⁴⁶.

The image shows a musical score for three parts: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The text 'O wie ängstlich' is written below the staves. The Violin 2 part features a prominent sixteenth-note tremolo pattern during the word 'ängstlich'.

Notenbeispiel 10

Das Motiv des klopfenden Herzens erklingt nur dann, wenn auch die Textzeile es erlaubt (es ist dasselbe Motiv wie im Ritornell T. 6, Violinen); das „liebevolle“ Herz wiederum löst eine wiegende Streicherfigur aus, „O wie feurig“ begleitet eine aufwärts jagende Sechzehntelskala der Streicher. Der „Trennung bange[r] Schmerz“ endet, bei „Schmerz“, mit einem Trugschluß – hier analog zu Mozarts harmonischer Wendung als Rückung von *E*-dur nach *F*-dur.

Unterschiedlich sind auch die Stimmungsakzente. Dieters Grundstimmung, der er musikalisch Ausdruck verleiht, ist die Angst. Er setzt die Koloratur auf die Textzeile „lohnt der Trennung ban-gen Schmerz“. Mozart dagegen zielt auf die Liebe als Empfindung; die Koloratur zeichnet bei ihm die mehrfach wiederholte Textzeile „klopft mein liebevol-les Herz“ aus.

Mozart illustriert mit seiner Musik die Gefühlsregungen Belmontes, nicht dessen gesungenes Wort. Entsprechend schlägt sich in der Musik auch der Sprechmodus nieder. In T. 9 stockt Belmonte hörbar der Atem vor Herzklopfen (Viertel- und Achtelpause), ehe er mit zwei Sechzehnteln hastig weitersingt. Dieter seinerseits reflektiert ausschließlich die Semantik der Worte. Wenn Dieter den Rhythmus der Melodie bei „o wie feurig“ belebt, dann ist auch dies ausschließlich textbezogen gemeint, verläßt auch hier nicht die sprachliche Ebene. Die Musik selbst spricht nicht. Sie verwirklicht kein gestisches Moment. Mit einer bemerkenswerten Ausnahme: Im *Da capo* greift Dieter auffällig in die Textge-

⁴⁵ Ebda., S. 206.

⁴⁶ Typisch bereits für Jommelli: „Seine Violine, besonders die andere, ist in beständig flüchtiger Bewegung“: Schubart, *Ideen*, S. 47.

staltung Bretznern ein, indem er statt der mit stumpfer Endung schließenden Zeile „klopft mein liebevolles Herz“ „klopft mein liebevolles Herze“ schreibt, mit klingendem Schluß.

(V. 1)

klopft mein lie - be - vol - les Herz Und des

Violine 1

Corni, Oboe

klopft mein lie - be - vol - les Her - ze und des

Notenbeispiel 11: (A-Teil, A'-Teil)

Die musikalische Konsequenz dieses Eingriffs, der den späteren Reimfehler („Schmerz“ wird nicht angeglichen) in Kauf nimmt, ist bedeutend. Die musikalische Syntax der Singstimme und die der instrumentalen Begleitung divergieren, und für einen kurzen, aufregenden Moment entsteht dem Sänger Konkurrenz durch das Orchester. Die Singstimme, gemeinsam mit den Violinen, schließt auf Zählzeit ‚zwei‘ des Taktes, das übrige Orchester, das bislang pausierte, verweigert dagegen die textlich geforderte Kadenz und verzögert diese um einen Schlag. Die Leidenschaft des Sängers sprengt die Konvention, wenn auch nur für einen fast unmerklichen Augenblick. Ein Verfahren, das für Mozarts Arienvertonung charakteristisch ist, sich auch in Ansätzen bereits bei Jommelli finden läßt⁴⁷, das aber untypisch ist – und deshalb um so bemerkenswerter – für Dieters musikalische Gestaltung.

⁴⁷ Hierzu ausführlich Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* (=Mozart-Studien, Bd. 4).

„Verschwiegene Lieder“ – ein instrumentales „Requiem“ für Paul Celan

Anmerkungen zu Peter Ruzickas zweitem Streichquartett
„... fragment ...“

von Thomas Schäfer, Hamburg

„... es sind noch Lieder zu singen
jenseits der Menschen.“
Paul Celan¹

Einleitung

Für die kompositorische Arbeit Peter Ruzickas kann ein Ausspruch Hans Werner Henzes als zentraler Leitsatz gelesen werden:

„Ich bin der Ansicht, daß der Weg von Wagners ‚Tristan‘ zu Mahler und Schönberg noch lange nicht ausgeschritten ist, und mit den ‚Bassariden‘ habe ich versucht, ihn weiterzugehen. Ich will nicht verzichten auf das, was uns die Jahrhunderte zuspielden. Im Gegenteil: ‚Zu erben muß man auch verstehen; erben, das ist am Ende Kultur‘“².

Einen Weg kritisch und reflektiert wie gleichermaßen reflektierend weiterzugehen, den die Tradition vorgegeben hat – das kann sicherlich auch für Peter Ruzicka gesagt werden. Dabei hat er immer wieder versucht, sein Verhältnis zur musikalischen Tradition in den Werken selber zu reflektieren. Das geschah – durchaus nicht bruchlos und ohne Widerstände –, schon in den frühen Kompositionen bis hin zu seinem ästhetisch wie kompositionstechnisch konzipierten Konzept von „Musik über Musik“³ durch die Arbeit mit musikalischen Zitaten oder Allusionen auf bestimmte Sprach- oder Stilebenen. Diese Zitate oder Allusionen übernahmen in den überwiegenden Fällen Referenz-Funktionen, was bedeutet, daß Ruzicka mit dem zitierten Prätext auch gleichzeitig dessen semantisches Feld in produktiver Weise nutzte. Seine Arbeit mit fremdem musikalischen Material – verstanden als spezifisch geschichtliche Bedeutungsträger – sollte somit stets die Möglichkeit schaffen, sprachliche und inhaltliche Bezugspunkte miteinander zu verbinden. Entscheidend ist hierbei, daß dem Zitat solch weitreichende Funktion zugewiesen wird, daß es in die musikalische Struktur des Folgetextes (den neu entstehenden Text) insofern einzugreifen vermag, als die Auswahl des Zitierten bereits der entscheidende ästhetische Akt in der inhaltlichen Prädisposition des Werkes ist. In letzter Konsequenz – dieses die jüngste Entwicklung Ruzickas im Umgang mit Fremdmaterial – entsteht dann

¹ Aus dem Gedicht *Fadensonnen*. Vgl. Paul Celan, *Gedichte II*, Frankfurt/M. 1975 [101992], S. 26.

² Hans Werner Henze, *Musik und Politik*. Schriften und Gespräche 1955–1984, München 1984, S. 116.

³ Vgl. dazu vom Verf., „Musik über Musik“ am Beispiel der *Streichquartette* von Peter Ruzicka, Hamburg 1994.

Musik über Musik, wenn gleichsam kompositorisch über den Prätext reflektiert wird. Zitatkomposition ist hierbei entschieden zu verstehen als das Komponieren mit Kontexten. Ruzicka hat im Laufe seiner kompositorischen Entwicklung seine Arbeit mit Fremdmaterial immer weiter dahingehend verfeinert, daß nicht nur die Semantik, sondern auch die Aura des Zitierten eine zentrale Rolle spielt. Wie eine radikal inhaltsbezogene Deutung von Prä-(Zitat) und Folgetext (Streichquartett) exemplarisch gelingen könnte, sollen die folgenden Ausführungen zeigen. Ruzickas Quartett „...fragment...“, so meine Ausgangsthese, läßt sich verstehen als ein wichtiger Beitrag zur kompositorischen Mahler-Rezeption in der zeitgenössischen Musik⁴.

Der Weg hin zum auratischen Zitat wird im *Zweiten Streichquartett* weiter ausgedehnt. Die Aura des Memento mori (an Paul Celan) ist für die semantische Besetzung des Mahler-Zitats im fünften und abschließenden Epigramm zentral. Die ästhetische Funktion des Zitats hat Reverenz-Charakter und steht als *pars pro toto* für das fragmentarische Spätwerk Mahlers. Die Idiome lassen sich an der Ausdruckshaltung der Musik, an den sehr verschieden ausgestellten Charakteren, beschreiben. Bestimmend für das Verständnis des *Zweiten Streichquartetts* ist zudem der Fragmentcharakter des Werkes, der seinerseits deutlich motiviert zu sein scheint durch das fragmentierte Zitat aus Mahlers *Zehnter Symphonie*.

Das Quartett „...fragment...“ ist maßgeblich durch einen äußeren Anlaß entstanden⁵. Der Entstehungskontext spielt bei der inhaltlichen Betrachtung des Werkes eine bestimmende Rolle. Ruzicka vermerkte im Vorwort zur Partitur: „...fragment...“ komponierte ich im Mai 1970 innerhalb von zwei Tagen, als ich die Nachricht vom Selbstmord Paul Celans erfuhr⁶. Die tiefe Erschütterung, die der Tod des Dichters bei Ruzicka ausgelöst hat, ist also zum Impuls der Komposition von „...fragment...“ geworden. Dabei muß die große Wertschätzung, die Ruzicka für Celan empfindet, angesprochen werden. Es liegt sicherlich nicht fern, aus Ruzickas Sicht von einer „Wahlverwandtschaft“ mit dem Dichter zu sprechen, wobei Celans gesamte ästhetische Haltung Ruzicka beeindruckt haben

⁴ In terminologischer und ästhetischer Hinsicht kann im Rahmen dieses Aufsatzes auf die produktive und kompositorische Rezeption zu Mahlers Musik nicht näher eingegangen werden. Dieser Themenkomplex könnte aber gerade hinsichtlich neuerer Texttheorien konkreter gefaßt werden. Derzeit bereite ich eine umfangreiche Studie zum Thema der kompositorischen Mahler-Rezeption vor.

⁵ Komponiert wurde „...fragment...“ im wesentlichen in der letzten Juli-Woche 1970. Im selben Jahr wurde das Werk bereits bei dem Internationalen Kompositionswettbewerb „Béla Bartók“ in Budapest ausgezeichnet. Am 27. November erhielt Ruzicka per Telegramm die Nachricht, daß das anonym eingereichte Quartett einen der dort vergebenen Preise gewonnen hätte (eine weitere Auszeichnung ging an ein Werk von Robert Wittinger). Wenngleich im Statut des Wettbewerbs festgelegt war, daß die ausgezeichneten Werke im Frühjahr 1971 in Budapest im Rahmen der Preisübergabe uraufgeführt werden sollten, kam es auf Grund von politischen Auseinandersetzungen nicht zu einer Realisierung der Uraufführungen. Aus Protest darüber verließ Goffredo Petrassi den Vorsitz der Jury. So kam es im März 1971 in Budapest zu einer stark vorbelasteten Preisübergabe, ohne daß die Werke zu Gehör gebracht wurden.

Am 16. Juni 1972 spielte das Westphal-Quartett in Berlin in einer auch heute noch gültigen Aufnahme das Werk als reine Studioproduktion für die Schallplatte ein (derzeit bereitet das Arditti String Quartet eine Gesamtaufnahme der Streichquartette von Ruzicka vor). Die Uraufführung stand damit immer noch aus. Erst knapp zwei Jahre später wurde „...fragment...“ am 5. April 1974 vom Pandula-Quartett in Balingen uraufgeführt. Diese Aufführung wurde gewissermaßen als Generalprobe für eine folgende Aufführung bei dem „Allgemeinen deutschen Musikfest“ in Stuttgart angesehen, wo die Komposition am 18. Juni 1974 gespielt wurde. Die eigentliche Uraufführung hätte im Rahmen des „Musikfestes“ stattfinden sollen, das Pandula-Quartett bestand jedoch vor der „Musikfest“-Aufführung auf einer ersten öffentlichen Präsentation.

⁶ Vorwort von Peter Ruzicka zur Partiturausgabe von „...fragment...“ *Fünf Epigramme für Streichquartett* (1970), Hamburg 1970. Aus dieser Ausgabe wird im folgenden auch zitiert. Alle nicht nachgewiesenen Kursivsetzungen, die den musikalischen Text betreffen, sind der Partitur entnommen. – Vgl. zur Datierung die Anmerkungen unten. – Celan nahm sich vermutlich am 20. April 1970 das Leben. Vgl. *Gedichte II*, S. 422.

dürfte. Die Bedeutung Celans für Ruzicka ist mehrfach bezeugt, in Äußerungen Ruzickas über Celan, aber auch in mehreren Kompositionen, in denen Lyrik von Celan Verwendung findet.

Auch wenn die Musik des *Zweiten Streichquartetts* stark subjektiv-expressiven Charakters ist, so darf doch nicht darüber hinweggesehen werden, daß den fünf Epigrammen ein hohes Maß an Konstruktivität und nuancierter Durchgestaltung eignet – die spätere Analyse wird dem Rechnung tragen. Ruzickas Hinweis, das Werk sei in nur 48 Stunden entstanden, verleitet geradezu zu einer Deutung, die wesentlich motiviert ist durch den scheinbar unmittelbarsten musikalischen Ausdruck⁷. Wer das Werk jedoch näher betrachtet, wird schnell sehen, daß eine derartige Komposition nicht in zwei Tagen fertigzustellen ist. Ruzicka meinte sicherlich das erste skizzenhafte Festhalten und vielleicht das teilweise Ausformulieren musikalischer Verläufe – wie es sich beispielsweise in der unten abgebildeten graphischen Skizze zum vierten Epigramm darstellt – und weniger die „fertige“ Komposition. Diese Annahme wird gestützt durch das Abschlußdatum am Ende einer Kompositionsskizze zum letzten Epigramm, die aufgrund ihrer sehr sauberen Notierung nahezu einer Reinschrift oder einer Reinzeichnung gleichkommt. Dort ist als Manuskriptabschluß der 1. August 1970 verzeichnet, Celan allerdings ging bereits Ende April des Jahres in den Freitod⁸.

Es ergibt sich nach neuerlichen Rekonstruktionsbemühungen nunmehr folgender zeitlicher Ablauf: Es ist nicht mehr festzumachen, wann Ruzicka vom Freitod Celans erfuhr (wahrscheinlich aber ist das Datum des Mai [vgl. das Partiturvorwort oben]). Anhand des persönlichen Kalenders von Ruzicka ist allerdings nachzuvollziehen, daß die Reinschrift des Werkes in der letzten Juli-Woche stattgefunden haben muß. Dies trifft sich mit dem erwähnten Abschlußdatum des letzten Epigramms (1. August 1970). Unklar ist dabei, wann erste Skizzen zu dem Quartett angefertigt wurden. Fest steht jedoch, daß der eigentliche musikalische Text in sehr kurzer Zeit ausformuliert wurde (in Ruzickas Kalender ist die gesamte letzte Juli-Woche mit Eintragungen versehen, aus denen hervorgeht, daß er in dieser Zeit intensiv an dem Werk gearbeitet hat). Wenn der zitierte Passus des Vorwortes der Partitur in diesem Zusammenhang noch einmal gelesen wird, dann müßte daraus geschlossen werden, daß erste Skizzen zu dem Werk *d i r e k t* nach dem Empfang der Nachricht des Todes von Celan angefertigt wurden, die sehr zügige Ausformulierung (die Reinschrift) der einzelnen Epigramme dann allerdings erst in der letzten Juli-Woche stattgefunden hat.

Im Vorwort der Partitur heißt es weiter:

„Die fünf Epigramme sind ein Versuch, sehr differenzierte Emotionen auf die kürzest mögliche Form des Ausdrucks zu konzentrieren. Musik ohne Dekors, ohne ‚Durchführung‘: subjektiv-offene Momentform.“

⁷ Vgl. z. B. Morgeners kurze Notiz zu dem Streichquartett (Jörg Morgener, Texte zu *Metastrofe*, „...fragment...“, *Stress, In processo di tempo und Bewegung*, [Booklet] Mainz 1971/1991, [WER 607-12], S. 2), Jürg Stenzl, *Frammento come opera musicale*, in: *L'Asino d'oro* 3 (1992), H. 5, S. 90–113 [Zitiert nach dem deutschen Manuskript, *Fragment als musikalisches Werk*, 28 S., S. 15], sowie Uwe Sommer, Art. *Peter Ruzicka*, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992 ff. S. 4.

⁸ Siehe zur Datierung die unten wiedergegebene Skizze.

Mit diesen programmatischen Hinweisen ist ein wesentlicher Zugang zu dem Werk angedeutet. Die angesprochenen „sehr differenzierte(n) Emotionen“, die „auf die kürzest mögliche Form des Ausdrucks zu konzentrieren“ seien, sind hierbei in mehrfacher Hinsicht zu verstehen. Zum einen hat entsprechend dem Anlaß der Komposition die unmittelbare emotionale Reaktion in das Werk Eingang gefunden, zum anderen sind die fünf Epigramme aber auch der Versuch, der Celanschen Lyrik auf rein instrumentalem Wege zu begegnen. In der „kürzest mögliche(n) Form des Ausdrucks“ wird versucht, der Tendenz in Celans Spätwerk, Sprache immer stärker zu verdichten und zu verknappen, Rechnung zu tragen. Daß die Musik eine solche „ohne Dekors, ohne ‚Durchführung‘“, also eine „subjektiv-offene Momentform“ repräsentiere, verdeutlicht wohl, was auch der Titel des Werkes – in Anführungszeichen und mit ein- wie ausführenden Punkten versehen – andeutet, daß nämlich die spezifische Musik der einzelnen Epigramme nur für sich selbst steht und keine Beziehung zu Vorhergegangenen oder Nachfolgendem hat. Die Musik ist scheinbar auf kein Ziel gerichtet und auch kein Teil eines größeren Prozesses. Bildlich gesprochen: Sie bleibt sich selbst überlassen, ohne zu wissen, wohin sie führt. Damit wird nun der Fragmentcharakter hervorgehoben. Karl H. Wörner hat hinsichtlich von Momentformen – im Zusammenhang mit der Entwicklung von thematischen Prozessen in der Musikgeschichte – als einem „Komplex von Augenblicksbildern“ gesprochen⁹. Dabei können verschiedene dieser „Augenblicksbilder“ in einem Werk vorhanden sein. Es ist aber auch möglich, daß sich nur ein Augenblicksbild auf einen Moment beziehen kann. Dieser letztgenannte Typus scheint in Ruzickas Epigrammen vertreten zu sein: Für jeden der fünf Sätze ist ein Moment assoziierbar, das sich in Form und Charakter jeweils spezifizieren läßt.

Ursprünglich waren für die Komposition sieben Sätze geplant, zwei davon mit Singstimme auf Gedichte Celans¹⁰. In der endgültigen Fassung sind die beiden Epigramme mit Singstimme jedoch nicht vorhanden. Auf Grund der Intention, auf rein instrumentalem Wege Gedichte Celans zu „vertonen“, scheint es aber durchaus treffend, bei den *Fünf Epigrammen für Streichquartett* von „verschwiegenen Liedern“ zu sprechen¹¹.

In diesem Zusammenhang und vor diesem Hintergrund ist im folgenden die Requiemfunktion, die das Werk ideell erfüllen soll¹², ebenso zu thematisieren wie der Fragmentcharakter, der im scheinbaren Widerspruch steht zu dem Untertitel des Werkes, in dem die fünf Abschnitte als „Epigramme“ bezeichnet werden. Dem Fragment als musikalischem Werk im ästhetischen Kontext und in der ästhetischen Haltung Ruzickas soll deshalb breiterer Raum gegeben werden, weil das Fragmentarische im musikalischen Denken Ruzickas unbestreitbar eine entscheidende Kategorie bildet, die bis in jüngste Werke

⁹ Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse*, Regensburg 1969 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Bd. 18), S. 277.

¹⁰ Vgl. Peter Ruzicka im Gespräch mit Tobias Möller und Thomas Schäfer in der Hamburgischen Staatsoper am 28. November 1991. Unveröffentlichte maschinenschriftliche Nachschrift eines Tonbandmitschnittes. Ms. 13 S. Hier: S. 4 und 12. [Im folgenden zit. als *Gespräch*.] – Ob die zwei zusätzlichen Epigramme aus formalen Gründen gestrichen wurden (der Lyrik Celans sollte auf rein instrumentaler Ebene begegnet werden), muß dahingestellt bleiben.

¹¹ Ruzicka selbst hat diesen Begriff in die Diskussion eingebracht.

¹² Vgl. „*Den Impuls zum Weitersprechen...*“, Versuch eines musikalischen Selbstporträts, Sender Freies Berlin 1986. S. 4. [Im folgenden zit. als *Selbstporträt*.]

hinein nachzuvollziehen ist. Der programmatische Gehalt von „...fragment...“ soll dann durch die Analyse verifiziert werden, wobei das das Werk abschließende fünfte Epigramm ausführlicher beleuchtet wird. Dabei ist naturgemäß das eingeführte Zitat aus Mahlers *Zehnter Symphonie* vermöge seines eigenen semantischen Gehaltes von tragender Bedeutung.

Ein „Requiem“ in Epigrammen für Paul Celan

„Die Fragmente sollen das Moment des Verstummens, des Absterbens, des Scheiterns bewahren, das den letzten, sehr dunklen und hieroglyphischen Gedichten zu eigen ist, die Celan vor seinem Freitod schrieb. Die musikalischen Fragmente brechen immer wieder ab – wie vor etwas nicht Sagbarem zurückweichend. Und jenes Ungesagte mag zum Eigentlichen der Komposition geworden sein [...]“¹³.

Wenngleich diese Worte für die im Jahre 1979 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführte Chorkomposition *Gestalt und Abbruch* bestimmt waren, sind sie doch in leichter Abwandlung auf „...fragment...“ zu beziehen. Auch die fünf Epigramme „sollen das Moment des Verstummens, des Absterbens, des Scheiterns bewahren“, sie drücken dabei aber gleichzeitig eine zum Teil fieberhafte, enervierende Unruhe aus.

Gestalt und Abbruch stellt nach den Worten des Komponisten ebenfalls – wie das Streichquartett – ein „Requiem für Paul Celan“ dar¹⁴. Für „...fragment...“ gilt ebenfalls, daß das Werk als „eine Art Requiem“ zu verstehen sei¹⁵.

Kompositionen aus Anlaß des Todes eines nahestehenden Menschen sind in der Musikgeschichte ein bekanntes Phänomen. Dabei ist im Laufe der Geschichte die traditionellste Todesmusik, das Requiem, nach und nach abgelöst worden von Werken, die nicht mehr oder nur teilweise noch einen religiösen Bezug herstellen. Das liturgische Gerüst wird insbesondere im 20. Jahrhundert zunehmend verlassen. Aber auch rein instrumentale, säkulare Werke, wie etwa Felix Mendelssohns *f-moll-Streichquartett*, das nach dem Tod Fanny Mendelssohns entstand, Johannes Brahms' *Horntrio* op. 40, das ebenso wie zwei Jahre später das *Deutsche Requiem* auf den Tod der Mutter reagierte, Schönbergs letztes der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 – komponiert als unmittelbarer Reflex auf den Tod Mahlers am 18. Mai 1911 – und Bergs *Violinkonzert* im Gedenken an Manon Gropius lassen sich ohne ihre programmatischen Anlagen nicht hinlänglich interpretieren.

Alle diese Werke sind gedacht als „Requiem“-Kompositionen in dem Sinne, wie ihn auch Ruzicka für sein Streichquartett verwendet. Dabei ist interessant, daß Ruzicka gerade in der Auseinandersetzung mit Celan mehrfach die Konnotation eines imaginären

¹³ Peter Ruzicka im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1979 zur Komposition *Gestalt und Abbruch*. *Sieben Fragmente für Stimmen* (1979). Zit. nach Stenzl, *Fragment*, S. 16.

¹⁴ Ebda. – In-memoriä-Kompositionen sind bei Ruzicka in fünf Fällen anzutreffen: neben den beiden genannten die *Sonata per Violoncello*, die im August 1969 unter dem Eindruck des Todes von Adorno entstand, außerdem die Kantate „...der die Gesänge zerschlug“ (s. u.) sowie die vier Orchesterskizzen „...das Gesegnete, das Verfluchte“ (1991), die als Hommage an Allan Pettersson aufzufassen sind.

¹⁵ Ruzicka, *Selbstporträt*, S. 4.

Requiems schafft. Dies ist nicht nur bei den beiden erwähnten Kompositionen „...fragment...“ und *Gestalt und Abbruch* der Fall, sondern so versteht sich auch die *Stele für Paul Celan* „...der die Gesänge zerschlug“ nach Gedichten aus Celans nachgelassenem Gedichtband *Zeitgehört*. (Der Gesangszyklus „...der die Gesänge zerschlug“ entstand 1985. Durch die im Vorwege vollzogene kompositionsästhetische Entscheidung, die Epigramme aus „...fragment...“ als Interludien zu den Gesangsabschnitten innerhalb der Kantate zu disponieren, wird auch gleichzeitig die Entstehung von „...fragment...“ ein zweites Mal reflektiert¹⁶.)

Im Vorwort der Partitur zur Celan-Kantate „...der die Gesänge zerschlug“ hat Ruzicka seine Nähe zu Celan so umschrieben:

„Die letzten Gedichte vor Paul Celans Freitod in der Seine: magisch-hieroglyphische Texte, chiffrhafte Bilder, Zeichen, wie blutend – zunehmend nur am Rande des Verstummens zu orten. Und herrisch in ihrer hermetischen, entsprachlichten Einsamkeit! Mir waren diese dunklen Verse seit jeher sehr nahe. Ihre schmerzvolle Unbefriedetheit wurde zum Impuls der Komposition, die nur sein kann: Reflexion, Gegenbild, ‚Engführung‘ – nicht Verdopplung des Gesagten. Auch: Kreisen ohne Ziel, Stillstand – Spüren der Todesnähe“¹⁷.

An dieser Charakterisierung läßt sich erkennen, warum Celans Lyrik eine so starke Wirkungskraft auf Ruzicka ausübte. Zunächst werden die Gedichte als „magisch-hieroglyphische Texte“ angesprochen, deren „chiffrhafte Bilder [...] nur am Rande des Verstummens zu orten“ seien. Damit verweist Ruzicka auf einen Topos, der sich besonders in der Rezeption der späten Lyrik Celans schnell herausgebildet hat, daß sie nämlich zu einer Hermetik tendiere, die die Gedichte für Nichteingeweihte nahezu unverständlich erscheinen lasse¹⁸. Die Verkürzung der Verse und die zunehmende Verdichtung des Rhythmus' im späten Werk sind sicherlich Charakteristika, die Ruzicka gerade in ihrer ästhetischen Brisanz affiziert haben mögen. Die fortgeschrittene Verknappung ist dabei wohl auch als Folge einer resignativen Haltung gegenüber dem anzusehen, was die überkommene, lediglich abbildende Sprache zu leisten imstande war. Daher auch die Anmerkung Ruzickas, daß seine Musik sich keinesfalls als „Vertonung“ im eigentlichen Sinne verstehen wolle („nicht Verdopplung des Gesagten“). Der metaphorische, assoziative Zugang entspricht daher der dunklen Lyrik Celans scheinbar am ehesten. Und das heißt für Ruzicka: „Kreisen ohne Ziel, Stillstand – Spüren der Todesnähe“. Sein kompositorischer Ansatz, mit „...fragment...“ Emotionen „auf die kürzest mögliche Form des Ausdrucks zu konzentrieren“, entspringt dabei immer offensichtlicher der Begegnung mit Celans Lyrik selbst.

¹⁶ Vgl. Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 4.

¹⁷ Vorwort von Peter Ruzicka zur Partiturausgabe von „...der die Gesänge zerschlug“ (1985), Hamburg 1985. – Auf die erste Celan-Auseinandersetzung Ruzickas soll hier nicht eingegangen werden. Der Vollständigkeit halber sei aber die 1968/69 entstandene *Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband* erwähnt, die als Textvorlage die *Todesfuge* von Celan benutzt.

¹⁸ Zur späten Lyrik Celans vgl. z. B. Bernd Witte, *Schattenland, Zu Paul Celans spätesten Gedichten und einigen seiner Interpreten*, in: *Neue Rundschau* 89 (1978), S. 97–112, sowie Bernhard Böschstein, *Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten, Zur zweiten Abteilung von „Zeitgehört“*, in: *Paul Celan*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1977 (= *Text und Kritik* Bd. 53/54), S. 62–68.

Ein anderer Bezugspunkt, der sich sofort aufdrängt, wenn von einer „kürzest möglichen Form des Ausdrucks“ die Rede ist, ist die musikalische Sprache Anton Weberns. Ruzicka hat Weberns Geltung für sein eigenes Schaffen mit dem Zitat der *fünften Bagatelle* in *Introspezione* dokumentiert. Der Einfluß ist aber noch weitergehender. Er reicht bis in formalästhetische Vorstellungen hinein. Gerade Weberns *Bagatellen* sind ja seit Schönbergs berühmtem Vorwort als paradigmatisches Werk der Kürze rezipiert worden. Schönberg schrieb zu den *Bagatellen*:

„Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt“¹⁹.

So ist auch Ruzickas Hinweis auf die dialektische Beziehung zwischen den Epigrammen und der „subjektiv-offenen Momentform“ besser zu verstehen. Auch „...*fragment*...“ spielt auf Webern an, aber eben nicht hinsichtlich des Fragmentcharakters, sondern in bezug auf das intensivierete Ausdrucksbedürfnis, die komprimierte Form und den zerfaserten Klang. Die hier vorgenommene Zuspitzung der Begriffe „Fragment“ und „Epigramm“, die zugleich für die Dialektik von Fragment und Totalität eintreten, hat den Vorteil, die Widersprüche, die Ruzicka intendiert, aufzudecken. Denn selbstverständlich wäre es leicht – aber ebenso fahrlässig –, von Weberns Kürze sofort auf Ruzickas ästhetische Fragmentidee rückzuschließen. Denn Weberns aphoristische Miniaturen können nicht ernsthaft als Fragmente bezeichnet werden. Sie sind in sich vollendete Formtotalitäten, in denen auf engstem Raum in höchster Konzentration musikalische Gedanken gesetzt und entfaltet sind – und dabei können, kurz gesagt, dreizehn Takte einen gesamten Sonatensatz spiegeln.

Ruzickas ästhetische Haltung hatte sich schon früh dahingehend entwickelt, daß die „kompositorische Idee [...] eine gleichsam kristalline musikalische Sprache [wurde], eine Musik, bei der sich jeder Ton an seinem eigenen Verstummen zu messen hatte [...]“²⁰. Der Topos des nahen Verstummens findet sich nicht unerwartetermaßen sowohl in Ruzickas Selbstporträt als auch in seiner Charakterisierung der Lyrik Celans. Der Dichter hatte in eigenen theoretischen Äußerungen²¹ eine solche Auslegung, seine Gedichte hätten eine „starke Neigung zum Verstummen“²², geradezu provoziert. Daß Hermetik als primärer Terminus für die Lyrik Celans aber ungeeignet erscheint, weil dieser Begriff auch gleichzeitig eine bestimmte Wertung mit sich führt und häufig gleichgesetzt wird mit Unverständlichkeit und Unzugänglichkeit, darauf hat nach Peter Szondi auch Adorno hingewie-

¹⁹ Vorwort von Arnold Schönberg zur Partiturausgabe der *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 von Anton Webern. Hier zit. nach der „Philharmonia Partitur No. 420“ (Wien-London o.J.).

²⁰ Ruzicka, *Selbstporträt*, S. 3f. Vgl. dazu die häufig zitierte Passage im Gespräch mit Hanspeter Krellmann: „Ich bin der Ansicht, daß sich heute zu komponierende Musik auf jeden Fall zu messen hat an der Möglichkeit ihres Verstummens, des Sichverschweigens, des Aufhörens von kompositorischer Tätigkeit überhaupt“. Hanspeter Krellmann, *Komposition als Moment der Verweigerung*, in: *Musica* 30 (1976), S. 122–127. Hier: S. 123.

²¹ Gemeint sind die Bühnenpreisrede *Der Meridian* und die Dankrede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises.

²² Paul Celan, *Der Meridian*, in: *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt/M. 1968, S. 131–148. Hier: S. 143.

sen²³. Erst allmählich hat sich eine einseitig ausgerichtete Rezeptionshaltung differenziert, nachdem neuere Forschungen und Quellen ergeben haben, daß Celan trotz aller Reduktionen auf dem Weg der Suche nach einer neuen Sprache weit davon entfernt war, gänzlich zu verstummen oder nur noch hermetische, „unverständliche“ Gedichte schreiben zu wollen. Dennoch ist unbestritten, daß ein volles Verständnis der späten Lyrik Celans ein hohes Maß an Anstrengungen erfordert. Dies gilt nicht nur für die poetische Dechiffrierung, sondern setzt bereits vor jeder Interpretation bei der Wahl der geeigneten Terminologie und Interpretationsmethode an.

Die Schwierigkeit besteht bei Celan wohl vor allem darin, die vorschnell gebildeten Topoi (wie „Hermetik“ oder „Verstummen“) aufzubrechen, sie neu zu besetzen bzw. sich von ihnen zu befreien. Daher scheint es in diesem Zusammenhang auch ratsam, Georg-Michael Schultz' differenzierter Zuweisung von „Schweigen“ und „Verstummen“ zu folgen, um so einer vorschnellen Auslegung – der einer Unverständlichkeit der Lyrik – zu entgehen:

„Schweigen und Verstummen sind in sich höchst ambivalente Phänomene und daher in ganz unterschiedlicher Weise bewertbar, sei es daß man in ihnen die blanke Negation von Sprache sieht, eine Grenze, an der jeder positive Sinn endet, gar eine Kraft, die alle Artikulation mit der Zerstörung bedroht, sei es daß man sie in genau entgegengesetztem Sinne als reine Position auffaßt, als utopischer Modus von Sprache, in dem diese, ihre Begrenztheit übersteigend, sich erst eigentlich erfüllt“²⁴.

Celan reflektiert und thematisiert ohne Zweifel unablässig das Schweigen, verstanden „als utopischer Modus“ von Sprache, als etwas sich in Opposition zur Sprache Befindliches. Das Schweigen wird dabei zur ehrlichsten Form der künstlerischen Aussage hypostasiert. Von dem Phänomen des Schweigens ausgehend – im Zusammenhang mit dem der Sprache oder einer möglichen zeitgemäßen Sprachform – hat Ruzicka im Rekurs auf Celan seine eigenen ästhetischen Positionen wesentlich bestimmt, auch im dritten Streichquartett *...über ein Verschwinden* wird der Antagonismus von Sprechen und Schweigen wie in vielen anderen Werken zum zentralen Anliegen.

Die Funktion von „...*fragment...*“ im Sinne eines imaginären Requiems für Paul Celan ist in seiner ästhetischen Tragweite angedeutet worden. Titel und Untertitel des *Zweiten Streichquartetts* können aber noch vor der analytischen Betrachtung die ästhetische Funktion der Komposition weiter konkretisieren. Wer einen Blick in das Werkverzeichnis von Ruzicka wirft, wird ohne Umstände erkennen, daß nahezu alle Werke detaillierte Paratexte – Titel wie Untertitel – führen, die für den Hörer des Werkes bzw. für den Leser der Partitur eine Art Vor-Rezeption in Gang setzen. Durch die Werktitel wird eine bestimmte Haltung dem Werk gegenüber evoziert. Die zum Teil chiffrhaften Titel sind bewußte Setzungen, die dem Bedürfnis entspringen dürften, den Hörer resp. den Leser

²³ Vgl. den einschlägigen Passus in der *Ästhetischen Theorie* (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973 [11992], S. 475f.).

²⁴ Georg-Michael Schultz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977 (= *Studien zur deutschen Literatur* Bd. 54), S. 11.

kontinuierlich in eine Situation, in eine Atmosphäre hineinzuführen. Im Zusammenhang mit „...fragment...“ fallen in Ruzickas Werkkatalog Kompositionen auf, die einen ähnlichen Fragmentcharakter betonen. An Orchesterwerken seien beispielsweise genannt: *Torso. Materialien für großes Orchester* (1973), *Versuch. Sieben Stücke für Streichorchester* (1970/74), *Abbrüche. Neun Phasen für großes Orchester* (1977/78) oder schließlich *Fünf Bruchstücke für großes Orchester* (1984/87).

„...fragment...“ als ein Beitrag zur ästhetischen Kategorie des musikalischen Fragments kann nunmehr diskutiert werden. Schon mit dem Titel wird also bereits verdeutlicht, wovon dieses Stück handelt und wie es sich selbst definiert. Daß „...fragment...“ von der formalen und der inhaltlichen Ausrichtung her der eindeutigen Assoziation zum Titel zumindest teilweise widerspricht, kann bereits hier erwähnt werden. Zu einer gewissen Ambivalenz in der Bewertung des ausschließlichen Fragmentcharakters von „...fragment...“ trägt schon der Untertitel des Werkes bei: *Fünf Epigramme für Streichquartett*. Denn das Wesen des Epigramms – ursprünglich verwendet als „Aufschrift auf Gebäuden, Kunstwerken, Weihgeschenken, Grab- und Denkmälern [...]“²⁵ – ist es ja gerade, im unmittelbaren Moment des Einfalls – und hier spielt wieder, diesmal aber in scheinbar widersprüchlichem Sinne zur obigen Ausführung, die „subjektiv-offene Momentform“ eine Rolle – den Inhalt so zu verdichten, daß es zu einer Zuspitzung und Verschärfung der Idee kommt. Die charakteristische Eigenschaft des Epigramms ist bei aller Kürze aber seine Geschlossenheit²⁶. Wichtig ist zudem – und damit steht Ruzicka mit dem Anliegen seines Werkes nicht im Widerspruch zu der hier vorgenommenen Definition des Epigrammbegriffs –, daß Persönliches eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung des Epigramms spielt. Vermutlich hat Ruzicka eine solche Geltung akzentuieren wollen, die dann zweifellos auch in den vorgegebenen Rahmen eines (imaginären) Requiems paßt. So verstehen sich die fünf Epigramme im ursprünglichen Sinne als „Aufschrift“ zu einem „Grabmal“.

Fragment als musikalisches Werk im ästhetischen Kontext

Mit Adornos vielzitiertem Diktum aus dem Abschnitt *Zwergobst* der *Minima Moralia* steht die ästhetische Idee des Fragmentgedankens in der Kunst insbesondere des 20. Jahrhunderts an einer zentralen Stelle. Für Ruzicka hat Adornos Aphorismus „Das Ganze ist das Unwahre“²⁷ fundamentale Bedeutung erlangt und wurde zum Kanon der eigenen Ästhetik: die Idee des Fragmentarischen. Adorno hatte eine ästhetische Haltung bezeichnet, die zunächst einmal den Hegelschen Ansatz einer höheren Versöhnung – in Umkehrung zu Adorno hieß es, daß das Wahre das Ganze sei – anzweifelte –, das Streben nach Geschlossenheit wurde damit in Frage gestellt. In der *Ästhetischen Theorie* konkretisierte Adorno seinen Gedanken hinsichtlich des Wahrheitsgehaltes moderner Kunstwer-

²⁵ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, S. 242.

²⁶ Vgl. zur besonders im Barock ausgeprägten Verwendung des Epigramms z.B. Volker Meid, *Barocklyrik*, Stuttgart 1986, S. 62–65, zur historischen Entwicklung allgemein Wilpert, *Sachwörterbuch*, S. 242ff.

²⁷ Theodor W. Adorno, *Minima moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M. 1980 (= *Gesammelte Schriften* Bd. 4), S. 55.

ke. Die so zusammengedachten Begriffe „Fragment“ als Signum einer genuin modernen Kunstauffassung und „Wahrheitsgehalt“ sind in folgendem Zitat betont mitgedacht:

„Der Wahrheitsgehalt der Kunst, dessen Organon Integration war, wendet sich gegen die Kunst, und in dieser Wendung hat sie ihre emphatischen Augenblicke. [...] Um nichts Geringeres aber ist die Wahrheit solcher Desintegration zu erlangen als durch Triumph und Schuld von Integration hindurch. Die Kategorie des Fragmentarischen, die hier ihre Stätte hat, ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht“²⁸.

Damit ist in Umrissen auch der entscheidende Paradigmenwechsel in der Geschichte der ästhetischen Fragmentidee beschrieben. Die Idee des Fragmentarischen wurde bekanntlich vor allem in der Romantik stark entfaltet und mit Friedrich Schlegels Kunsttheorie ihr Fundament geschaffen: das Fragment als literarische oder musikalische Form. Bewußt als Idee, oder vielmehr: als ästhetisches Ideal eingesetzt, deutete es auf die Unendlichkeit und Unabgeschlossenheit eines Stoffes oder behandelten Themas, womit gleichzeitig angezeigt wurde, daß die gefaßten Gedanken in ihrer Unzulänglichkeit dem konzidierten umspannenden und nicht-darstellbaren Weltganzen durchaus entsprechen.

Mit diesem Vorverständnis ist zunächst von der gemeinhin akzeptierten Fragment-Definition abzusehen. Diese kennt natürlich das Fragment, das Bruchstück, bereits lange vor der Frühromantik; es geht beispielsweise bis zu Aristoteles' *Poetik* zurück²⁹. Auch ist hier nicht die Rede von den Werken, die Fragment blieben, weil ihre Autoren an der Größe des Stoffes – gleichsam unbewußt – scheiterten und das begonnene Werk beiseite legten, um sich neuen Stoffen zuzuwenden (wenngleich gerade diese Fragmente in der Beurteilung des Gesamtwerkes eines Künstlers eine wichtige Rolle spielen). Einen Sonderfall bilden dann solche Werke, die auf Grund des Todes des Künstlers unvollendet blieben. Die Unvollendetheit aus dem Zufall des Todes hat allerdings des öfteren geradezu eine Mythenbildung um diese unvollendeten Spätwerke sprießen lassen. Mahlers Fragment geliebene *Zehnte Symphonie* kann hier als paradigmatisches „Werk“ angeführt werden (dazu jedoch unten mehr)³⁰. Dennoch stehen Tod und unvollendetes Werk in einer merkwürdigen Beziehung zueinander, in der mit George Steiner manchmal Ursache und Folge gegenseitig vertauscht werden:

„Wir machen den Tod zur Folge und den Widerstand des Werks zur tieferen Ursache. Es ist das Sich-Verweigern des Werks, welches irgendeinen diesem innewohnenden Mechanismus des Scheiterns auslöst, einen Mechanismus, der dies Scheitern im ‚Zufall‘ des Todes offenkundig macht“³¹.

²⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 74.

²⁹ Vgl. dazu Wilpert, *Sachwörterbuch*, S. 306f., sowie Eberhard Ostermann, *Das Fragment, Geschichte einer ästhetischen Idee*, Diss. Phil., München 1991.

³⁰ Vgl. u.a. Thomas Schäfer, *Das doppelte Fragment. Anmerkungen zu Gustav Mahlers Zehnter Symphonie*, in: *Musica* 47 (1993), S. 16–20.

³¹ George Steiner, *Das totale Fragment*, in: *Fragment und Totalität*, hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 18–29. Hier: S. 18.

Tod und „Widerstand des Werks“ verweisen aber in jedem Falle auf das Zerbrochene und das Unvollendete, in deren Reduktion des Ganzen auch ein Hinweis auf die Entstehung des Werkfragments impliziert ist. Diese Tatsache hat für „...fragment...“ in zweifacher, rezeptionsästhetischer Hinsicht Bedeutung: zum einen bezogen auf Celans späte Lyrik, die Ruzicka als wesentlich fragmentiert begreift, zum anderen, was die Wahl des Zitats selbst anbelangt.

Im Diskurs über den Fragmentbegriff, der mit Adornos eingangs zitiertem Wort eine abermalige Wendung erfuhr, hatte sich bereits Ende des 18. Jahrhunderts ein Perspektivenwechsel vollzogen, bei dem das Fragment nicht mehr einem Werkganzen entnommen sein mußte, sondern – wie erwähnt – jetzt auch einem noch nicht realisierten Ganzen oder einem nie vollendet gewordenen Werk zugewiesen werden kann³². Ganzheit und Werk Ganzes sollten nicht mehr als schöner Schein im geschlossenen Werk als repräsentativ gelten. Dennoch reflektiert das Fragment seit der Romantik deutlich das Ganze, weil es sich in Beziehung zu seiner Totalität setzt. Fragment und Totalität sind nach Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig daher „korrelativ“³³. Die beiden Autoren haben in ihrem *Fragmentarischen Vorwort* zu der Aufsatzsammlung *Fragment und Totalität* eine sinnvolle Dreiteilung des Fragmentbegriffs vorgenommen. Danach kann das Fragment zum einen verstanden werden „als Teil des Ganzen, dessen Vollständigkeit nicht in Frage steht“³⁴, sodann „als Teil eines Ganzen, dem es in zeitlicher Hinsicht nicht mehr oder noch nicht angehört und für dessen Abwesenheit es in stückhafter Präsenz einsteht“. (Also funktioniert das Fragment in diesem Sinne als *pars pro toto*, als Konzentrat bzw. Destillat der eigentlichen künstlerischen Idee). Schließlich setzt die dritte Auffassung „den Hiatus zwischen Fragment und Totalität absolut, insofern als letztere nicht wiederherzustellen ist“.

Es fällt nicht schwer, den Bezug zu Ruzickas Ansatz nunmehr herzustellen. Dieser wird maßgeblich getragen durch das dialektische Verhältnis von Integration und Desintegration. So lassen sich auch fragmentierte und scheinbar geschlossene Formen in ein und demselben Werk erklären. Für „...fragment...“ ist formalästhetisch der Bruchstückgedanke und dessen Hang zur Totalität ebenso kennzeichnend wie für verschiedene andere Werke der siebziger Jahre³⁵. Fragment und Totalität stehen damit nicht unvereinbar quer gegeneinander, sondern sind als „zusammengehörig und nicht-koexistent“³⁶ zu begreifen. So ist das fragmentarische Kunstwerk letztlich das Ergebnis eines „gescheiterten ästhetischen Synthetisierungsversuchs“³⁷. Diese Ansicht korreliert ganz offensichtlich mit Ruzickas auf Celan wie Mahler bezogener Äußerung, daß er im Scheitern – als Ergebnis des genannten „Synthetisierungsversuchs“ – „eine viel ehrlichere und stimmigere

³² Vgl. zur historischen Entwicklung des Fragmentbegriffs v. a. Ostermann, *Fragment*, bes. S. 12f.

³³ Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, *Fragmentarisches Vorwort*, in: *Fragment und Totalität*, hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 7–17. Hier: S. 7.

³⁴ Ebda., S. 15. Alle folgenden Zitate ebda.

³⁵ Uwe Sommer hat dieses dialektische Verhältnis ausführlich an den Orchesterkompositionen Ruzickas nachgewiesen. Vgl. dazu bes. die Ausführungen zu *Befragung* (*Studien*, S. 57ff.).

³⁶ Ostermann, *Fragment*, S. 49.

³⁷ Ebda.

Lösung von Problemen“ sehe, als „scheinbar das Ganze wieder zu restituieren“³⁸. Diese Haltung allerdings ist wiederum wesentlich bestimmt durch Adornos Fragmentverständnis – das sich seinerseits dialogisch versteht zu Ernst Blochs und Benjamins einschlägigen Arbeiten –, nach dem eine Bestimmung nur quasi ex negativo erfolgen kann. Diese wird geschichtsphilosophisch vor der Folie des ästhetisch Ganzen definiert. Die verdeckte Totalität eines solches Fragmentverständnisses ist bei Ruzicka ebenso unverkennbar wie bei Adorno.

Ein entscheidendes Phänomen ist in den bisherigen Ausführungen zur ästhetischen Fragmentidee bewußt ausgeklammert worden: das Fragment als *e n t w o r f e n e s* Fragment³⁹. Jürg Stenzl hat „Fragmente als Werke“ in den Mittelpunkt seiner Untersuchung *Fragment als musikalisches Werk* gestellt. Darunter versteht er Kompositionen, die „von ihren Komponisten *bewußt als Fragmente* konzipiert und – so paradox das zunächst klingt – abgeschlossen worden sind“⁴⁰. Diese Konzeptionsform im Sinne einer neuen Fragmentästhetik hat sich verstärkt erst in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts ausgeprägt⁴¹. Dabei ist zu unterscheiden, ob es sich bei den einschlägigen Werken um wirklich konzipierte Fragmente handelt oder um solche, die mit fragmentarischen Texten arbeiten oder Texte selbst fragmentieren. In Ruzickas *Zweitem Streichquartett* sind beide Formen relevant: Das Werk stellt sich zunächst unverschlüsselt (auf Grund seines Titels und der textuellen Brüchigkeit) als Fragment dar und arbeitet zudem mit einem ebenfalls fragmentarischen und fragmentierten Prätext.

Zum programmatischen Gehalt

Ruzicka hat in Celan einen „musikalischen Lyriker“ gesehen und seine Gedichte auch so rezipiert: „Diese Literatur, diese Texte sind musikalisch gefügt und haben ihre musikalische Dramaturgie“⁴². Celans Werk ist für Ruzicka so zu einer „wesentlichen außermusikalischen Irritation“ geworden⁴³. Diese „außermusikalische Irritation“ ist aber nicht allein motiviert durch das Werk, sondern auch durch die Person Celans. Dabei spielt eine Begegnung zwischen dem 22jährigen Ruzicka und Celan eine wichtige Rolle. Wohl als einer der letzten vor Celans Freitod im April 1970 besuchte er im Februar desselben Jahres den Dichter in Paris, um die Genehmigung zur Vertonung einiger Texte einzuholen⁴⁴. Celans psychischer und physischer Zustand war zu dieser Zeit bereits zunehmend angegriffen. In dem Gespräch zwischen Ruzicka und Celan ging es vor allem um die Mög-

³⁸ Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 3.

³⁹ Vgl. dazu Stenzl, *Fragment*.

⁴⁰ Ebda., S. 3.

⁴¹ Vgl. dazu Stenzls Aufzählung (S. 8f.), die neben Ruzickas Werken beispielsweise auch Kompositionen von Rihm, Nono und Holliger enthält.

⁴² Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 10.

⁴³ Ruzicka, *Selbstporträt*, S. 4.

⁴⁴ Die Komposition, ein Zyklus von Liedern für Sopran und Klavier auf Texte Celans, um die es gehen sollte, ist bis heute unveröffentlicht (vgl. Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 2). – Ruzicka hat das Treffen mit Celan mehrfach beschrieben: vgl. z. B. Krellmann, *Verweigerung*, S. 124f., und Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 1ff. – Über den Eindruck, den Celan in den letzten Jahren seines Lebens auf Freunde und Besucher machte, existieren zahlreiche Zeugnisse. Siehe dazu die einschlägigen Erinnerungen in: *Paul Celan*, hrsg. von Wolfgang Hamacher und Werner Menninghaus, Frankfurt/M. 1988, S. 311ff., bes. S. 338ff.

lichkeiten einer kommunikativen Verständigung zwischen den Menschen, aber auch um die Sprachmöglichkeiten der zeitgenössischen Kunst. Weil aber die Unterhaltung ins Stokken geriet, „kam dann das Gespräch auf Mahler, auf die besondere Rezeptionssituation seiner Musik und die aktuelle Mahler-Exegese“⁴⁵. Hierbei wies Celan häufiger auf die Fragment gebliebene *Zehnte Symphonie* Mahlers hin, wobei ihn das Werk auch unter philologischen Gesichtspunkten interessierte. Daß Celan ein passionierter Musikliebhaber war und Spuren seiner Musik-Rezeption sich im Werk selbst wiederfinden lassen, haben neuere Forschungen, vor allem die Otto Pöggelers, ergeben.

Pöggeler hat nicht nur in seiner grundlegenden Celan-Studie *Spur des Worts*⁴⁶ auf diese rezeptionsästhetische Bedeutung hingewiesen, sondern in dem Aufsatz *Die göttliche Tragödie*⁴⁷ schlüssige hermeneutische Überlegungen zur Rolle Mozarts in Celans Spätwerk angestellt. Pöggeler untermauert seine These, Mozart sei in mehreren Schaffensphasen Celans bis hin zu den späten Gedichten auszumachen, mit einer Analyse des Gedichts *Müllschlucker-Chöre*⁴⁸, dem letzten Gedicht aus der zweiten Abteilung von *Fadensonnen* (1968). Die Auseinandersetzung Celans mit Mozarts *Requiem* als dem repräsentativen, Fragment gebliebenen Spätwerk sei über das erwähnte Gedicht herzustellen. Dabei lassen einzelne Wortbildungen wie „Frieselfieber“, „Schachtgrab“ oder der Hinweis auf Mozarts Todesmonat („wer diesen Dezember denkt“, den 5. Dezember 1791) detaillierte Kenntnisse Celans zu Mozarts Todes-Schicksal erkennen. So ließe sich die Brücke schlagen vom schwerkranken, sich in psychiatrischer Behandlung befindenden Celan zu Mozart, dessen Arbeit am *Requiem* die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod vorantreibt. „Celans Gedicht sagt uns, daß ihm Mozarts Ringen um das *Requiem* in den eigenen letzten Lebensjahren nahe sein konnte“: „Er gehört zu jenen, die Mozarts letztes Jahr zusammenzudenken suchen mit dem frühen Tod“, so Pöggeler⁴⁹. Damit ergibt sich ein erstaunliches Netzwerk, das über die *Müllschlucker-Chöre* zu Mozarts *Requiem* und weiter von Mahlers *Zehnter Symphonie* zu Ruzickas imaginärem Requiem „...fragment...“ führt.

In Ruzickas Erinnerung an das erwähnte Mahler-Gespräch in Paris hat Celan den ersten Satz der *Zehnten Symphonie* Mahlers als die „Kulmination der abendländischen Musikgeschichte“ bezeichnet⁵⁰. So ist also das Zitat aus Mahlers *Zehnter Symphonie* im fünften Epigramm von „...fragment...“ nicht nur motiviert durch die ästhetische Fragment-idee, sondern wesentlich auch durch eine biographische Komponente.

„Verschwiegene Lieder“

„Nicht Musik zwar will etwas erzählen, aber der Komponist will Musik machen, wie sonst einer erzählt“⁵¹. Die Worte Adornos treffen sich mit Ruzickas Aussage, für ihn seien die fünf Epigramme des *Zweiten Streichquartetts* wie „verschwiegene Lieder“⁵². Schon

⁴⁵ Krellmann, *Verweigerung*, S. 125.

⁴⁶ Otto Pöggeler, *Spur des Worts, Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg-München 1986.

⁴⁷ Siehe Otto Pöggeler, *Die göttliche Tragödie, Mozart in Celans Spätwerk*, in: „Der glühende Leertext“, *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, hrsg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler, München 1993, S. 67–85.

⁴⁸ Celan, *Gedichte II*, S. 160.

⁴⁹ Pöggeler, *Die göttliche Tragödie*, S. 80 und 82.

⁵⁰ Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 2.

⁵¹ Theodor W. Adorno, *Mahler, Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M. 1960, S. 86.

⁵² *Workshop Neue Musik. Gespräche über Kompositionen*. Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln vom 16. September 1974. Archivnummer, I-135558/1–2. [Ms. nicht vorhanden.]

in der ein Jahr vor „...fragment...“ entstandenen Komposition *Ausgeweidet die Zeit...*, die als Untertitel *Drei Nachtstücke für Klavier* führt, hat Ruzicka für ein rein instrumentales Werk Lyrik als mittelbares „Programm“ herangezogen. Dort wurden drei Gedichte aus Nelly Sachs' Zyklus *Glühende Rätsel* zum Vorwurf der Komposition. Im Vorwort zu *Ausgeweidet die Zeit...* findet sich ein Hinweis des Komponisten, der auf die „verschwiegene Lieder“ in „...fragment...“ treffend übertragen werden kann:

„Es handelt sich um Reflexionen, die keine äußeren Sprachvorgänge umschreiben wollen. Sie sind Ausdruck innerer Bewegungen, die ihren Impuls aus der Kommunikation mit zentralen Schichten dieser Gedichte erhielten“⁵³.

Ganz ähnlich verstehen sich die fünf Epigramme: als „Reflexionen“, „die Ausdruck innerer Bewegungen“ sind. Auf Grund ihrer Gestik erhält die Musik einen je eigenen Charakter. Gleichsam in Bogenform mit zwei Höhepunkten (dem zweiten und vierten Epigramm) ist die emotionale Spannungskurve angelegt: Stille Momente werden von gewaltsamen, ekstatischen Ausbrüchen zäsuriert, ehe die Musik zu ihrer trauererfüllten Erlösung am Ende des Quartetts findet. Der intensivierte Ausdruck der Epigramme, die nach Angabe des Komponisten in der Partitur – einschließlich der im Verhältnis zur Gesamtdauer langen Pausen – in ihrer Dauer siebeneinhalb Minuten nicht übersteigen, spiegelt sich in dem „Affektenprogramm“⁵⁴, das dem Werk durch die Partitur mitgegeben ist.

Alle fünf Epigramme, deren Dauern von dreißig Sekunden bis knapp drei Minuten reichen, haben einen deutlich akzentuierten Ausdruckscharakter. Die folgenden Tafeln veranschaulichen zum einen mit der Angabe der zeitlichen Disposition auch gleichzeitig die schon erwähnte zyklische Anlage des Werkes – bei aller hierzu paradox stehenden Offenheit –, zum anderen die enorm differenzierten Vortragsanweisungen und Spieltechniken, die den Affektgehalt der sehr verdichteten Musik verbalisieren.

Tafel 1									
Zeitliche Disposition									
(„P“ gibt die Zeit an, die der Komponist zwischen den einzelnen Stücken vorschreibt.)									
I	P	II	P	III	P	IV	P	V	
1'30''	10''	30''	12''	60''	11''	45''	20''	2'50''	
langsam		schnell		langsam		schnell		langsam	

⁵³ Vorwort von Peter Ruzicka zur Partitur von *Ausgeweidet die Zeit... Drei Nachtstücke für Klavier* (1969), Hamburg 1969.

⁵⁴ Ivanka Stoianova, *Bruchstücke als Erinnerungsscherben, Mahlers Erbe im Formdenken bei Peter Ruzicka*, in: *Das Gustav Mahler-Fest Hamburg 1989*, Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongress, hrsg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel 1991, S. 385–414. Hier: S. 407.

Tafel 2 Spieltechniken

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • glissando durch Herabstimmen der Saite • glissando durch Drehen der Fingerkuppe • glissando zum Steg • pizzikato • pizz. bei Doppelgriffen ohne Arpeggio • pizz. zwischen Steg und Saitenhalter • Bartók-Pizzikato • freie pizz.-Akkorde
(mit zwei oder drei Saiten) • Bogen hinter dem Steg auf die Saiten pressen • flageolett • Flageolett-Glissando • quasi-flageolett • bei beliebigem Griff kurz auf die Saiten pressen, so daß ein kratzendes Geräusch entsteht | <ul style="list-style-type: none"> • hinter dem Steg gestrichen • sul tasto • Schlag mit der Fingerkuppe auf den Korpus • col legno saltellato (battuto) • col legno tratto • sul ponticello • individuell höchster Ton des Instruments • saltato • flautato • al tallone • Vierteltonerniedrigung (nur in V) • Vierteltonerhöhung (nur in V) |
|--|---|

Tafel 3 Vortragsanweisungen

„lyrische“ Ausdrucksbereiche

- molto calmo, statico
- eterico e tenero
- dolce
- dolcissimo
- dolcissimo, molto preciso
- wie ein Hauch
- al niente
- con delicatezza
- sehr flüchtig
- indistinto
- smorzando
- morendo
- kaum hörbar
- sehr zart
- sehr weich
- liberamente (dolce e espressivo)
- lontano e poco irreal
- äußerst zart hervortreten
- wie aus dem Nichts

„dramatische“ Ausdrucksbereiche

- wie ein plötzlicher Ausbruch
- sfasciarsi
- sehr heftig
- eccitato
- tumultuoso (molto agitato)
- tumultuoso, con tutta forza
- molto feroce
- movimentato (so schnell wie möglich)
- brutale
- plötzlich abreißen
- immer stärker geräuschhaft werdend
- con sfuggevolezza
- tetro

Erstes und fünftes Epigramm sind in der symmetrischen Anlage der fünf Sätze zusammengehörig. Sie bilden die Eckpfeiler im großformalen Aufbau. Im Zentrum des Werkes steht das dritte Epigramm, das den Prozeß der Entsprachlichung des musika-

lischen Materials auskomponiert und von zwei Sätzen umrahmt wird, die wie Augenblicksexplosionen (die beiden Epigramme sind auch die kürzesten des Werkes) im gesamten Werkkontext wirken.

Die großformale wie die kleinformale Anlage von „...fragment...“ zeigt unverkennbar Parallelen zu anderen Werken Ruzickas, zuerst zu der Orchesterkomposition *Befragung*, die in ähnlicher Weise angelegt und bis ins Detail differenziert ist⁵⁵.

Dem Subtext der Vortragsanweisungen sind als weiterer Paratext der Partitur vier Verse aus Celans sechsteiligem Zyklus *Lichtzwang* von 1970 vorangestellt. Das Gedicht lautet vollständig:

„WIR LAGEN
schon tief in der Macchia, als du
endlich herankrochst.
Doch konnten wir nicht
hinüberdunkeln zu dir:
es herrschte
Lichtzwang“⁵⁶.

Wie können die vier letzten Gedichtzeilen – „Doch konnten wir nicht / hinüberdunkeln zu dir: / es herrschte / Lichtzwang“ zu „...fragment...“ nun in Beziehung gesetzt werden? Was bedeutet es, wenn „Lichtzwang“ „herrscht“? Zwei (mehrere? alle?) Menschen können im undurchdringlichen Gestrüpp (der „Macchia“) nicht zueinander finden, wenn oder gerade weil „Lichtzwang“ besteht – wenn sie nicht dieselbe Sprache sprechen oder nicht mit denselben Augen sehen? Das Zueinanderfinden scheint nur in einem gemilderten Licht, in einem abgedunkelten Zustand, möglich zu sein, in den Zwischentönen des Lichts gewissermaßen. Das Wort „hinüberdunkeln“ deutet einen solchen Schweb- und Verständigungszustand an. Aber kann die im Gedicht als faktische Gegebenheit geschilderte Situation nicht auch auf die dichterische Stimme selbst bezogen werden? Dann könnte der zunehmende Vereinsamungsprozeß des Dichters gemeint sein. Ruzicka hat die „Lichtzwang“-Metapher abstrakter verstanden als eine allgemeine Spiegelung der seinerzeitigen Kommunikationssituation, aber auch als ein Problem der „Sprache“ der zeitgenössischen Musik, wofür die „Macchia“ ebenso sinnbildhaft steht wie der „Lichtzwang“. Für Ruzicka ist der „Lichtzwang“ eine Allegorie auf die Sprachkrise der zeitgenössischen Musik⁵⁷.

Zu fragen ist allerdings, ob die Metapher nicht auch auf das biographische Erlebnis mit Celan bezogen werden kann. Danach müßte von dem ganz privat bestandenen „Lichtzwang“ zwischen Celan und Ruzicka ausgegangen werden. Vielleicht hat Ruzicka die Begegnung mit Celan ja eben als eine stark bedrängende, bedrückende erlebt – und somit mit Celans Worten die eigenen Eindrücke schildern wollen. In diesem Verständnis hätte die Auslegung der Epigramme von zwei Seiten her zu erfolgen: Sie wären dann nicht nur „verschwiegene Lieder“ als rein instrumentale Reflexionen auf Gedichte Celans, sondern

⁵⁵ Vgl. dazu Stoianova, *Bruchstücke*, S. 407ff., und Sommer, *Studien*, S. 55ff.

⁵⁶ Celan, *Gedichte II*, S. 239.

⁵⁷ Vgl. *Workshop Neue Musik*.

müßten auch Ruzicka als auf den Tod des Dichters emotional reagierenden Künstler berücksichtigen.

„Molto calmo, statico“ ist das erste Epigramm überschrieben. „Senza tempo“ beginnt die Viola, gedämpft und im sechsfachen Piano – *wie aus dem Nichts* –, einen Ton zu artikulieren. In drei Phasen (ca. 17+14+14 Sekunden) changiert der Ton durch ein skordiertes Glissando und ist nur kurz ins Pianissimo zu crescendieren, ehe er langsam abstirbt (*gradualmente morendo*). In einem plötzlichen Ausbruch wird die kleine Sekunde *fis-g* forciert und innerhalb von zwei Sekunden aus dem sechsfachen Piano in ein vierfach akzentuiertes Forte geführt. Bevor das Grundtempo, das einen nervösen Gestus innehat, gefunden wird, fällt die kleine Sekunde im Glissando ab und verklingt.

Notenbeispiel 1: Ruzicka, „...fragment...“, I, Va-Einleitung.

Mit freundlicher Genehmigung der Internationalen Musikverlage Hans Sikorski (dies gilt auch für die folgenden Notenbeispiele).

Die *senza-tempo*-Einleitung spiegelt in nuce den gesamten Ablauf des Quartetts: Prozesse der Auflösung stehen kurzen Ausbrüchen gegenüber. In den drei Phasen des ersten Epigramms steht der Prozeß der Auflösung im Zusammenhang mit Momenten völliger Stille. Der erste Abschnitt (T. 2–5) stellt ein zerfasertes und „zerpaustes“ Klangfeld dar, in dem der Raum gleichsam markant aufgerissen wird. Dieses steht am Ende eines leichten Accelerando, das auch für den zweiten, flüchtig vorzutragenden Abschnitt (T. 8–10) gefordert ist. Er ist belebter als die erste Phase, aber ebenso überwiegend im leisen, zurückgenommenen Bereich angesiedelt (mit Ausnahme kurzer Einwürfe; alle Instrumente T. 9, Vc T. 10). Das Material wird dichter, metrisch komplexer, und jedes Instrument erhält eine eigene Spieltechnik. Die dreitaktige Phase enthält einige textuelle Reminiszenzen an die Einleitung wie an die erste Phase⁵⁸. Die Stimmen dünne jedoch schnell wieder aus; das den Abschnitt beschließende Glissando der Bratsche soll *deutlich hörbar* sein. Wie nach der ersten Phase tritt mit einer zweitaktigen Generalpause völlige Stille ein. Noch weiter zurückgenommen – ätherisch und zart im Ausdruck, dazu Glissando-Klänge in allen Stimmen – vergeht die letzte Phase (T. 13–15) schließlich wirklich im Nichts (*al niente*). Das Material läuft regelrecht aus, die Statik ist bei allem klanglichen Changieren unverkennbar (erste und zweite Violine im ständigen Flageolett-Glissando, Bratsche und Cello *wie ein Hauch*, wobei die Bratsche ein wellenartiges Flageolett-Glissando ausführt, das Cello dagegen vom höchsten Ton des Instruments nahtlos bis zum *a* ab-

⁵⁸ Beispielsweise nehmen die Terzenakkorde von V1 und Vc in T. 9 denselben Akkord der Va aus T. 5 auf, das Vc T. 9 umspielt die kleine Sekunde, und die Phase endet mit einem Glissando der Va, das auf T. 1 zurückgeht.

sinkt)⁵⁹. Wie erstarrt sollen die vier Musiker *bewegungslos verharren*. Dieses erste Epigramm läßt gemeinsam mit dem fünften am deutlichsten die Trauer und den Requiem-Charakter des Werkes spürbar werden. In der Celan-Kantate „...*der die Gesänge zerschlug*“ – in der vier der fünf Quartett-Epigramme als Interludien fungieren und das fünfte Epigramm in die erste Gesangsnummer eingegangen ist⁶⁰ – wird das erste Epigramm (allerdings ohne die Bratscheneinleitung) im sechsten Satz aufgegriffen. Dort hat Ruzicka den Auflösungs- und Vergehensprozeß der Musik konkretisiert: Das Stück ist überschrieben mit „*Tod*“, und die Vortragsanweisung lautet *schattenhaft*. Die zuvor ausgeführte Todesthematik ist also gleich im ersten Epigramm von „...*fragment...*“ auffindbar.

Das zweite Stück steht in direktem Kontrast zu dem verlöschenden Beginn. Im aufgeregten Gestus setzt die Musik zwar ein, zunächst – in dem a- und b-Teil⁶¹ (T. 1–3 und 4–6) – allerdings noch dynamisch sehr zurückhaltend und ohne jede Steigerung. Mit großer Gewalt wechselt der Charakter zu massiv-expressiven Klangausbrüchen. Die Vortragsanweisungen verdeutlichen den Hang zum Selbstzerstörerischen der Musik: *brutale* und *molto feroce*⁶². Während die Musik sich in einem ständigen Accelerando gleichsam heißläuft, bricht sie unvermittelt ab (nach T. 18). Nach einer Schrecksekunde, die *die Dauer zweier pulsierender Schläge des zuletzt erreichten Tempos* haben soll, blitzt in einem Repräsentakt der Beginn des Epigramms auf. Diese Reprise, die das Epigramm beschließt, erstaunt einigermaßen, wenn man erneut an den gesetzten Fragmentcharakter des Werkes erinnert, der mit dieser Reprise ein weiteres Mal in Frage gestellt erscheint. Die Reminiszenz an den Beginn konterkariert vielmehr den offenen Schluß. Eine stark variierte Reprise findet sich im übrigen auch im vierten Epigramm, dem anderen Stück, das den schnellen Satztypus repräsentiert und mit dem zweiten Epigramm ideell zusammenhängt⁶³.

Das im symmetrischen Formaufbau im Mittelpunkt stehende dritte Epigramm ist im wesentlichen mit dem ihm mitgegebenen Ausdruckscharakter gekennzeichnet: *Sfasciarsi* – zusammenfallend, zusammenbrechend – ist der Satz überschrieben. Ein zunächst leise intonierter, eng in hoher Lage gesetzter Akkord mit den Rahmentönen *dis''-d''* wird bereits im zweiten, dynamisch anschwellenden Takt durch die fehlenden Töne *ais', c''* und *a''* sukzessiv clusterartig aufgefüllt (allerdings in differierenden Tonhöhen, s. Notenbeispiel 2).

Der Akkord fällt in den folgenden Takten in sich zusammen, er schrumpft ein wie ein Ballon, aus dem die Luft entweicht. Der Vorgang entbehrt aber aller erwarteten Härte. Der luftentleerte Akkord siedelt sich in mittlerer Lage an, wobei die zweite Violine und die

⁵⁹ Gerade ein solches Texturmodell wird im *Dritten Streichquartett* zum wesentlichen Material im ersten Teil des Werkes. Vgl. dazu vom Verf., ...*über ein Verschwinden* – „*Musik über Musik*“, Peter Ruzickas 3. *Streichquartett im Kontext*, in: *Musiktheorie* 9 (1994), H. 3, S. 227–244.

⁶⁰ Vgl. zum Verhältnis von „...*fragment...*“ und „...*der die Gesänge zerschlug*“ Becker, „...*der die Gesänge zerschlug*“, sowie Möller/Schäfer, *Gespräch*.

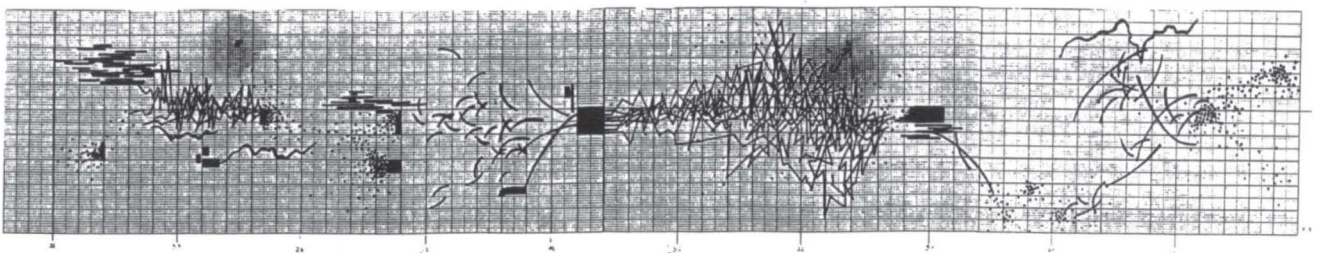
⁶¹ A- und b-Teil sind sich im Ausdruck sehr ähnlich, wobei der b-Teil als Fortführung des a-Teils zu verstehen ist.

⁶² Auch gerade diese *molto feroce*-Passage mit der *al tallone*-Spielanweisung verweist abermals auf das *Dritte Streichquartett*. Vgl. Abschnitt II, b-Teil, T. 163ff. Die Textur-Parallelen zeigen mit einiger Deutlichkeit, daß Ruzicka während der Arbeit am *Dritten Streichquartett ...über ein Verschwinden* sich ganz offenbar auch erneut mit dem *Zweiten Streichquartett* beschäftigt hat. Das Ergebnis dieser neuerlichen Auseinandersetzung stellt das Streichquartett *Klangschatten* von 1991 (Wien 1994) dar.

⁶³ Vgl. IV, T. 21f.

Notensbeispiel 2: Ruzicka, „...fragment...“, III, T. 13 und akkordische, nicht tonhöhengetreue Skizze T. 1/2

Bratsche den von der ersten Violine und dem Cello getroffenen Zielton (T. 6–8) umkreisen, ehe erst allmählich verhaltene Artikulationsbemühungen wieder einsetzen. Der Prozeß der Entsprachlichung setzt sich aber zunehmend fort. Die Denaturierung des eingangs exponierten Klanges wird soweit vorangetrieben, bis letzte melodische Rudimente *immer stärker geräuschhaft* werden und nur noch freie Pizzikato-Akkorde (mit zwei oder drei Saiten) übrig bleiben. Mit der Denaturierung des Klanges geht auch eine weitestgehende Rücknahme der Dynamik bis zum vierfachen Piano einher. Eine letzte Instrumentalfigur, die flüchtig zu intonieren ist, *soll, wie im Nichts' verschwinden*. Dabei wird entgegengesetzt zum einstürzenden Akkord des Beginns die flirrende Figur aus der mittleren Lage in ein sphärisches Nichts hinaufgeführt⁶⁴.



Notensbeispiel 3: Ruzicka, „...fragment...“, IV, graphische Skizze

⁶⁴ Diese Schlußfigur erinnert übrigens in frappierender Weise an das Ende des fünften Satzes in Ligetis *Zweitem Streichquartett*. (Vgl. auch Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit, Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 82, die ebenfalls auf Ligetis Quartett hinweist, Ruzickas drittes Epigramm ansonsten allerdings aus dem Kontext gerissen nur sehr oberflächlich betrachtet und zudem den Prozeß der Denaturierung des Klanges zum Geräusch als wesentlichen musikalischen Vorgang nicht erwähnt.)

Ähnlich wie im zweiten Epigramm läßt sich im vierten ein latentes Formgerüst erkennen. Die unten abgebildete graphische Skizze, die nach Angaben Ruzickas eine der wenigen Quellen ist⁶⁵, die den Entstehungsprozeß des Werkes dokumentieren kann, läßt gut den gedrängten, aufgestaut-expressiven, aber auch gewaltsamen Habitus der Musik erkennen (s. Notenbeispiel 3).

Dabei entspricht die zeitliche Realisierung des klanglichen Ergebnisses recht genau der zuvor graphisch skizzierten Ausdehnung. Vergleichen lassen sich auch einzelne Notierungen mit der späteren klanglichen Verwirklichung. So zeigt die Graphik beispielsweise den sich in einem Zwölftonfeld ausbreitenden Pizzikato-Beginn, in den bald schon heftige tremolierende Glissando-Passagen einfallen, angedeutet durch die markanten Federstriche etwa nach fünf Sekunden Spieldauer. Recht gut lassen sich auch die hochvirtuosen, scheinhaften Passagen ab Takt 10 wiedererkennen. Virtuosität ist hier – wie bei Ruzicka häufig⁶⁶ – als schein- und klischeehafte Darstellung zu verstehen. Ein in der Graphik durch ein schwarzes Quadrat dargestellter Cluster (*cis-gis*), der zweieinhalb Sekunden tremoliert werden soll, bildet die Spiegelachse des Verlaufs. Die „Spuren einer Musik der Gewalt“⁶⁷ sind diesem Epigramm unverkennbar eingeschrieben. *Molto feroce* findet eine massive Glissando-Bewegung zu *Tempo I* zurück, bevor die von Glissandi durchsetzten Pizzikati *plötzlich abbrechen*. Solche und ähnliche Texturen sind in verschiedenen Werken Ruzickas anzutreffen.

Das Mahler-Zitat

Nach der aufgestauten Energie des abgebrochenen vierten Epigramms repräsentiert der fünfte und letzte Satz des *Zweiten Streichquartetts* den Charakter der Erfüllung. Die Vorstellung eines „reprisesartigen“ Schlusses wird unterstützt durch die idiomatische Wiederaufnahme bereits bekannter Passagen der vorigen Epigramme⁶⁸. Becker hat hierbei von „Erinnerungsspuren“ gesprochen, die sich bis in das letzte Epigramm hineinzögen⁶⁹. Dem Satz haftet trotz der Tendenz zur Auflösung (am Schluß) als Epilog aber auch etwas „Erlösendes“ an. Dieser Eindruck wird bestätigt durch das eingeführte Zitat aus dem ersten Satz von Mahlers *Zehnter Symphonie*⁷⁰. Die beiden folgenden Notenbeispiele zeigen eine Reinzeichnung des Schlusses sowie anschließend den unveränderten Text in der Partitur (s. Notenbeispiel 4a, 4b).

⁶⁵ Briefliche Mitteilung an den Verf. vom 7. Dezember 1993.

⁶⁶ Vgl. z. B. das Pfitzner-Zitat im *Ersten Streichquartet*, *Feed back*, das zweite der *Fünf Bruchstücke* oder Passagen aus dem zweiten Abschnitt des *Dritten Streichquartetts*.

⁶⁷ Becker, „...der die Gesänge zerschlug“, S. 15.

⁶⁸ Vgl. V, T. 1–3 und 4 mit II, T. 13; V, T. 12/13 mit I, T. 13–15; V, T. 37 und 39 mit I, Va-Einleitung und T. 1.

⁶⁹ Peter Becker, *Spurensuche, Zu Peter Ruzickas Komposition „Annäherung und Stille“ für Klavier und 42 Streicher* (1981), in: *Musik und Unterricht* 16 (1992), S. 43–50. Hier: S. 47.

⁷⁰ Zitiert wird nach Band XIa der *Kritischen Gesamtausgabe* (Wien 3 1964) mit freundlicher Genehmigung der Wiener Urtext Edition GmbH. & Co. KG.

Notenbeispiel 4a: Ruzicka, „...fragment...“, V, Skizze T. 20–39⁷¹

MAHLER: 10. SINFONIE I T. 491
 lontano e poco irreal (Tempo adagio) ♩ = 58

Notenbeispiel 4b: Ruzicka, „...fragment...“, V, T. 28–32

Im Vergleich mit dem Mahlerschen Original läßt sich erkennen, daß Ruzicka den vierstimmigen Streichersatz (die Kontrabässe setzen bei Mahler erst mit T. 53 wieder ein) – die harmoniestützenden Bläserstimmen können unberücksichtigt bleiben – leicht verändert (s. Notenbeispiel 5).

Die Abwandlungen des Originaltextes haben wahrscheinlich zum einen besetzungstechnische Gründe, so kann etwa das Quartettcello nicht alle Töne der geteilten Orchesterzelle übernehmen, zum anderen haben vermutlich musikimmanente Erwägungen

⁷¹ Hier ist nach dem Doppelstrich das Abschlußdatum zu erkennen: „1. 8. 1970 – Hamburg“.

The image shows a musical score for Mahler's 10th Symphony, 1st movement, measures 49-52. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns (Hrn.), Percussion (Pbs.), Violins (Vl.), Viola (Va.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The tempo is marked 'Tempo Adagio'. The score shows dynamic markings such as *p*, *sf*, *f*, and *sf*, and includes performance instructions like *arco* and *poco*.

Notenbeispiel 5: Mahler, 10. Symphonie, 1. Satz, T. 49–52

zum Eingreifen in den Originaltext geführt. Das Metrum ist bei Ruzicka ein anderes, wodurch sich rhythmische Verschiebungen ergeben. Das Grundtempo, *Tempo adagio*, wird von Mahler übernommen und konkretisiert (Achtel ≥ 58).

Unentschieden bleiben muß, ob die Vorzeichenänderungen⁷² eine Bedeutung haben oder ob schlicht den Interpreten das Lesen erleichtert werden sollte. Möglicherweise könnte aber auch durch die leichten Intonationstrübungen der ohnehin geforderte Eindruck einer Musik wie aus der Ferne unterstützt werden. Die dynamischen Vorgaben stärken jedenfalls den *lontano e poco irreal*-Eindruck: *ppp espr.* (äußerst zart) (erste Violine: *äußerst zart hervortreten*). Nach viereinhalb Takten bricht das Zitat unvermittelt ab, *plötzlich abreißen* bzw. *kurz abreißen* als Vortragsanweisung soll das langsame Verebben verhindern. Damit wird, wie in einem Film durch einen harten Schnitt, die Mahler-Zitatebene unvermittelt verlassen.

Zwei Schichten umgeben das direkte und doch leicht verschleierte Mahler-Zitat. Beide Lagen vermeiden, daß das zitierte Material allein auf Grund seiner tonalen Sprache als ein nicht zu integrierender Fremdkörper empfunden wird. Die erste Schicht ist als ein Ein- und Ausschwingungsvorgang zu bezeichnen. Gemeint sind die Takte 15/16 und 34/35, die jeweils von zwei Generalpausen umgeben sind (s. Notenbeispiel 6).

Im *ppp* und *sehr zart* (*dolcissimo, molto preciso*) bereiten die beiden Violinen und das Cello unisono den folgenden Bratschen-Gesang und das Mahler-Zitat vor. Die deutlich artikulierte – und nicht verfremdete – Sprache (etwa Septsprung aufwärts und folgende kleine Sekunde in allen drei Stimmen) nähert sich bereits dem Melos des Mahler-Zitats

⁷² Z.B. T. 28 V2 und Va jeweils Doppelkreuze der Untersekunde statt Auflösungen desselben Tones oder T. 30 V1 *d''* statt *cisis''*.

$\text{♩} = 63$ *dolciss., molto preciso*
ord. senza vibr.

ppp (sehr zart)

pppp (kaum hörbar)

ppp (sehr zart)

senza vibr.

$\text{♩} \geq 52$

pppp (wie ein Hauch)

ppppp (kaum hörbar)

pppp (wie ein Hauch)

Notensbeispiel 6: Ruzicka, „...fragment...“, V, T. 14–16, und T. 33–36

(Oktavsprung aufwärts und folgende Kleinterz in der melodieführenden ersten Violine) an.

Die zweite, innere Schicht bildet der ab T. 18 folgende Bratschen-Gesang. Die Bratsche hatte bei der ersten Schicht noch geschwiegen und setzt nun zu einem Solo an. Die Melodie ist scheinbar frei und im Sinne einer Improvisation gehalten (*liberamente* und *poco rubato*). Bei näherem Hinsehen offenbart sich die Passage allerdings als Allusion auf die Bratscheneinleitung im Kopfsatz von Mahlers *Zehnter Symphonie*, die dort das erste Thema darstellt⁷³.

liberamente (dolce e espr.)
 $\text{♩} = 58$ [$\text{♩} \geq 72$] (*poco riten. a tempo poco riten. a tpo. riten.*)
Solo, poco rubato

ppp espr. (sehr weich)

pp (normal)

ppp (normal)

pppp

Notensbeispiel 7a: Ruzicka, „...fragment...“, V, T. 18–27

Notensbeispiel 7b: Mahler, *10. Symphonie*, 1. Satz, T. 43–48

Dabei kommt das tonartlich nicht eindeutig bestimmbar Mahler-Thema Ruzicka zugute. Sukzessiv wird sich in vermeintlich freitonaler Weise dem Zitat angenähert.

Wie ist das Zitat nun in den Gesamtzusammenhang des Quartetts zu stellen? Mit dem fünften wird der Bogen über das dritte zum ersten Epigramm zurückgeschlagen, in dem

⁷³ Vgl. T. 1–15 sowie T. 40–48.

deutliche Anzeichen zu einer Auflösungsstendenz festgestellt wurden. An der Grenze zur Unhörbarkeit⁷⁴ dokumentiert das letzte Epigramm Ruzickas Trauer um den Tod Celans. Die Ausdruckscharaktere der Musik zeigen deutlich die „starke Neigung zum Verstummten“⁷⁵: *smorzando, con colore, al niente, wie ein Hauch* und *tetro*. Am Ende „erstirbt“ der letzte Pizzikato-Ton des Cellos. Wie im ersten Epigramm sollen die Musiker *bewegungslos verharren*.

Wie überaus präsent in dem Schlußepigramm die Todesthematik ist, zeigt über den eigensprachlichen Charakter der Musik hinaus eine inhaltliche Auslegung des Mahler-Zitats. Sie ist hier nur andeutungsweise zu skizzieren, weil unmöglich alle die Facetten des unvollendet gebliebenen letzten Werkes Mahlers ausgeführt werden können, die Ruzicka mit dem Zitat hätte aufrufen wollen oder können. Den Rahmen einer inhaltlichen Auslegung aber zumindest anzudeuten erscheint notwendig, weil Ruzicka das Zitat, neben dem rein biographischen Bezug, erkennbar als *pars pro toto*, als Semantem für das faktische Fragment und den damit zusammenhängenden Tod eingesetzt hat.

Wie sehr Mahler im letzten Lebensjahr Abschieds- und Todesgedanken bedrängten, dokumentiert nicht zuletzt das Manuskript der *Zehnten Symphonie* aufs eindrucklichste. Die Annotationen in dem Particell stützen in signifikanter Weise eine inhaltliche Auslegung⁷⁶. Die Interjektionen zwischen dem Notentext sind verzweifelter Ausdruck des Vom-Tode-berührt-Seins.

Der von Ruzicka paraphrasierte Bratschengesang schließlich ist als letztes Indiz dem Kontext „Tod“ hinzuzufügen. Auch diese Melodie läßt sich in das Bezugssystem einordnen, wenn man bedenkt, daß das erste Thema des Kopfsatzes der *Zehnten Symphonie* in Zusammenhang mit der *traurigen Weise* des Hirten aus dem dritten Akt von Wagners *Tristan und Isolde* gebracht werden kann⁷⁷.

Liebes- und Todesthematik stellen also für Mahlers *Zehnte Symphonie* – ebenso wie auch für Celans Spätwerk – unseren Interpretationsrahmen dar. Mit dem Mahler-Zitat arbeitet Ruzicka somit zuerst auf semantischer Ebene, indem mit den Konnotationen zu bestimmten Inhalten, die mit dem Zitat transportiert werden, selbst wieder ein semantisches Feld innerhalb des neuen musikalischen Kontexts entsteht. Die beiden wesentlichen, interdependenten Bedeutungsträger im zweiten Streichquartett sind „Tod“ und „Fragment“. Die dialektisch konstituierte Fragment-Kategorie wird in Ruzickas Werk letztlich zu einer ästhetisch-normativen Größe⁷⁸. Und daß das Mahler-Zitat plötzlich abbricht, fragmentiert Mahlers Symphonie-Fragment selbst, „um durch die unvollendete Gestaltung des Gebildes auf ästhetische Ideen der Moderne und auf die frühe Todeswirklichkeit Mahlers wie Celans zu verweisen“⁷⁹. Die Aura des *Memento mori* ist so im doppelten Sinne konkret geworden.

⁷⁴ Die vielen Generalpausen (T. 4, 7, 14, 17, 33, 36 und 38) – sieben der insgesamt 39 Takte sind also Pausentakte – unterstreichen neben der zurückgenommenen Dynamik diesen Eindruck.

⁷⁵ Celan, *Meridian*, S. 143.

⁷⁶ Vgl. zur *Zehnten Symphonie* u.a. Constantin Floros, *Gustav Mahler III, Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 293–314; ders., *Neue Thesen über Mahlers Zehnte Symphonie*, in: *ÖMZ* 48 (1993), S. 73–80; Peter Ruzicka, *Mahlers Unvollendete, Eine Dokumentation zur 10. Symphonie*, in: *Gustav Mahler, ein Lesebuch mit Bildern*, Zürich 1982, S. 146–153; sowie zu einer Deutung des Werkes als „doppeltes“ Fragment vom Verf., *Das doppelte Fragment*.

⁷⁷ Vgl. Floros, *Mahler III*, S. 298, sowie ders., *Neue Thesen*, S. 76f., der als erster auf die Semantik dieser Bratschenmelodie aufmerksam gemacht hat.

⁷⁸ Vgl. Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber 1991 [21996], S. 297.

⁷⁹ Ebd.

KLEINE BEITRÄGE

Piècen aus „La clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadé Mozart auf mechanischen Musikinstrumenten

Nach Berichten musikalischer Fachzeitschriften zwischen 1800 und 1850¹

von Beate Hiltner-Hennenberg, Wien

1. Informationen über mechanische Musikinstrumente in musikalischen Fachzeitschriften

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten selbst die erfolgreichen, meist unter Zeitdruck schaffenden Komponisten, wenn sie weiterhin gefragt sein wollten, wendig den Markt zu bedienen. Dabei verfaßten sie gern auf die persönlichen Stimmcharakteristika einzelner Sänger hin angelegte Arien. Beim Publikum mußte der Eindruck entstehen, Oper sei nichts anderes als eine beliebige Folge bravouröser Gesangsleistungen².

Die hochstilisierte Gesangkunst der Sängergeneration von Johann Adolf Hasse bis Mozart setzte die mit einer entsprechenden handwerklichen Ausrüstung versehenen Komponisten in den Stand, die menschliche Stimme zu einer geradezu instrumentalen Cantabilità hin zu perfektionieren. Auszureizen, „welch gewaltige Macht zu rühren und zu erschüttern der menschlichen Stimme gegeben“ sei, verführte Komponisten wie Mozart dazu, den „kantablen Stil und das Melos“ der *Seria* zu extrahieren und sukzessive der „Instrumentalmusik die Zunge zu lösen“³.

Seitens der Hersteller von mechanischen Musikinstrumenten, die mit ihren Musikwerken seit etwa 1750 den Musikinstrumentenmarkt bestückten, wurden gerade jene säulenartig herausragenden Soloarien oder Ensembles gewählt, welche vom Publikum sofort erkannt wurden.

Die Musikkritiker der um die Jahrhundertwende explosionsartig anwachsenden Zeitschriften⁴ taten sich allerdings schwer damit, Verständnis für Übertragungen von Opernummern auf mechanische Musikinstrumente aufzubringen. Bei den Vorführungen hatte das Ohr Neuland zu entdecken; allerdings bewirkten die „unerhörten“ akustischen Effekte auch eine Sensibilisierung. Die Hersteller hielten sich an einige wenige Zugstücke, nämlich solche, die mit relativ geringem Bedienungsaufwand einen möglichst vollen Orchesterklang imitieren konnten. Gelegentlich wurden die natürlichen akustischen Grenzbereiche überschritten, ein besonderes Faszinosum. So vermochte ein Trompeter-Automat Doppeltöne hervorzubringen⁵. Vor allem wurde auf Akkuratess und Präzision Wert gelegt. Die „Klangwerkzeuge, die nicht durch den menschlichen Körper, sondern mechanische oder automatische Kräfte angetrieben wer-

¹ Für eine weit umfangreichere Untersuchung wurden außer den von Imogen Fellinger im *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* vorgegebenen 594 Bänden deutschsprachiger Musikperiodika im angegebenen Zeitraum [einschließlich der Nachträge, vgl. Fellinger, in: *Fontes Artis Musicae* 17, 1970, S. 2–8; 23, 1976, S. 62–66] weitere 255 dort nicht aufgenommene Taschen-, Jahr- und Musikbücher sowie Journale mit musikalisch-theatralischem Charakter auf Texte zu Mozarts *La clemenza di Tito* durchgesehen, vgl. Beate Hiltner, *La clemenza di Tito von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse*, Frankfurt am Main 1994.

² Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Ludwig Finscher, *Die Opera seria*, in: *M/b* 1973/74, Salzburg 1975, S. 29.

³ Finscher, *Die Opera seria*, S. 30.

⁴ Vgl. Imogen Fellinger, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968, Vorwort.

⁵ *AmZ* 14 (1812), Sp. 663ff.

den“⁶, wurden von den Herstellern als für jedermann brauchbare Instrumente angepriesen. Die Zeit der schematisch agierenden, in der Grundhaltung „devisenhaft unwandelbar“⁷ reduzierten Personage der höfischen Opern, eingeschlossen in ihren abgezielten Kreis von Güte, Großmut, Rache, Tapferkeit, lag noch nicht allzulange zurück. Das kategorisiert Automatenhafte fand hier seine Entsprechung.

Hans-Georg Nägeli untersuchte musikalische Hörvoraussetzungen im 19. Jahrhundert und kam zum Ergebnis, daß dem Publikum „mannichfaltige Arten“ von „Musik-Liebhaberey und gutem Dilettantismus“ zugestanden werden müßten⁸. Musikinteressenten jeder sozialen Schicht, unterschiedlich kulturell gebildet, sollten sich eigenständig mit Musik auseinandersetzen können. Dabei waren die Jahr für Jahr weiterentwickelten und mit technisch immer neuen Raffinessen aufwartenden mechanischen Instrumente en vogue. Nicht zuletzt gab ihre relativ leichte Handhabung den Ausführenden ein Gefühl der Überlegenheit.

Bereits in Schriften des 17. Jahrhunderts wie in Athanasius Kirchners *Musurgia universalis* (Rom 1650), in Jaques Vaucansons *Le Mécanisme du Fluteur automate* (Paris 1738) oder in Johann Georg Krünitz' *Ökonomisch-technologischer Encyclopädie* (Berlin 1773–1858), hier besonders in den Artikeln *Glockenspiel*, *Spieldose*, *Uhr* und *Uhrmacherkunst*, wurde auf den Bau mechanischer Musikinstrumente eingegangen. Dabei beschäftigte man sich unter anderem mit der Optimierung der Klänge.

2. Piècen aus „La clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadé Mozart im Repertoire mechanischer Musikinstrumente⁹

Bei Konzertaufführungen mit mechanischen Musikinstrumenten wurde naturgemäß das ästhetische, soziologische und psychologische Umfeld der Opernfiguren weitgehend vernachlässigt. Das sängerische Prunkstück, die Da-capo-Arie, wirkte bei formaler Absolutierung geradezu antidramatisch. Dies führte zu einer „verhängnisvolle[n] Isolierung“¹⁰, denn die einem mechanischen Instrument übertragenen Opernummern waren aus dem Zusammenhang ausgeklinkt.

Wie im folgenden dokumentiert, wurden aus *La clemenza di Tito* die virtuoson Abgangsarien mit obligaten Holzblasinstrumenten, die letzte Arie der Vitellia und die Ouvertüre sowie der Marsch des ersten Aktes auf mechanische Instrumente übertragen. Ob das Publikum etwas mit dem Sujet verbunden oder sich gar an Mozarts denkwürdiges, von ihm eigenhändig in sein Werkverzeichnis eingetragenes Notat „ridotta à vera opera“¹¹ erinnert hat, erscheint mehr als fraglich. Was einzig zählte, war die auf instrumentale Virtuosität übertragene Gesangsakrobatik, eine allgemeine Modeerscheinung. Spätestens im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde die Gattung Opera seria aufgrund ihrer orchestralen und formalen Weiterungen mißverstanden als „Konzert in Kostümen“¹².

Die Vorführung der mechanischen Musikinstrumente fand oft in spektakulär angekündigten Konzerten oder *Musicalisch-declamatorischen Akademien* statt. Geboten wurde eine lose Folge von Ouvertüren, Sätzen aus Sinfonien sowie virtuoson Bearbeitungen von Arien. Für jeden Zuhörer sollte etwas dabei sein. Das Mosaik, „bunt, gegensätzlich“, war Trumpf¹³. Das erste

⁶ Vgl. Albert Protz, *Mechanische Musikinstrumente*, in: MGG, Band 8, Kassel 1960, Sp. 1868–1880.

⁷ Finscher, *Die Opera seria*, S. 28.

⁸ Hans-Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, Leipzig 1878, S. 5.

⁹ Vgl. Hiltner, *La clemenza di Tito*, S. 155f.

¹⁰ Finscher, *Die Opera seria*, S. 31.

¹¹ Franz Giegling, *Zur Entstehung von La clemenza di Tito*, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 20, S. VIII.

¹² Finscher, *Die Opera seria*, S. 31.

¹³ *Wiener Theater-Zeitung*, 39. Jg. 1836, S. 302.

mechanische Musikinstrument, für das eine Pièce aus *La clemenza di Tito* nachweisbar ist, heißt „Das Mechanische Orchester“¹⁴.

Das Mechanische Orchester

Der aus Baden bei Wien gebürtige Uhrmacher Johann Georg Strasser (Straßer) stellte das Instrument im Jahre 1801¹⁵ erstmalig in St. Petersburg vor. In Form eines antiken Tempels angelegt, soll es mit seinen Stimmen ein ganzes Orchester ersetzt haben. Während der ersten Präsentation in St. Petersburg standen folgende Werke im Programm:

„1) Overture de l'Opéra: la Flûte magique de Mozart. 2) Concerto pour le Fortépiano in F de Mozart. 3) Allegro du même Concert de Mozart. 4) Allegro assai du même Concert de Mozart. 5) Overture, Marche et Chorus de l'Opéra: la Clemenza di Tito, de Mozart. 6) Concerto pour le Fortépiano in B de Mozart. 7) Andante du même. 8) Allegro vivace du même. 9) Adagio, Allegro et Rondeau d' Eberl [für dieses Werk komponi[er]t]. 10) Sinfonie militaire de Haydn. 11) Fantasie á 4 mains de Mozart“¹⁶.

Dem mit einer Uhr gekoppelten Instrument, das „Stunden, Minuten, und astronomische Sekunden“¹⁷ anzeigte, wurde „imposante Macht“ bescheinigt. Die Musikvorträge sollen sich durch „bedeutendes Leben und eine angenehme Mannigfaltigkeit“¹⁸ ausgezeichnet haben. Ein weiterer „Hauptvorzug“ beim Mechanischen Orchester war, „daß es nicht bloß ein crescendo und sforzando, sondern sogar auch ein tempo rubato“¹⁹ nachformen konnte.

Das Panharmonicon

behandelt die *Allgemeine musikalische Zeitung* in einem mehrspaltigen Bericht mit dem Titel *Etwas von der Leipziger Oster-Mess-Musik, von einem Oster-Mess-Fremden*²⁰. Danach hatte das Instrument auch die Overture zu *La clemenza di Tito* in seinem Repertoire:

„Ich trat in den Börsen-Saal, wo Hr. Gurk aus Wien sein Panharmonicon aufgestellt hatte. Ich fand erstens eine zahlreiche Gesellschaft, zweytens an Hrn. Gurk einen bescheidenen, über sein Instrument ohne alles Geheimthun sprechenden Mann und drittens einen Zettel, der ausser mehreren für dies Instrument geschriebenen Stücken von jüngern Wiener Componisten das Andante aus Haydns Militair-Symphonie, Mozarts Overture zum Titus, das Rondo aus Beethovens Septett u. dgl. versprach“²¹.

Die anschließende sozialkritische Bemerkung „man braucht keine Menschen, nur gute Maschinen [...], das Schönste ersetzt man durch Surrogate“²² läßt aufhorchen, zumal in dieser Zeit.

¹⁴ Nähere Angaben in: Gustav Schilling, *Orchester*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1840ff., S. 271.

¹⁵ Bei Schilling wird diese Angabe mit 1802 datiert, ebda., S. 271.

¹⁶ *AmZ* 3 (1800–1801), Sp. 738.

¹⁷ Schilling, *Orchester*, S. 271.

¹⁸ *AmZ* 3 (1800–1801), Sp. 737.

¹⁹ Schilling, *Orchester*, S. 271.

²⁰ Sämtliche Zitate aus: *AmZ* 12 (1810), Sp. 561–567.

²¹ Ebda., Sp. 561.

²² Ebda., Sp. 564.

Das Apollonicon²³

führte ebenfalls die Ouvertüre zu *La clemenza di Tito* in seinem Repertoire. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* ist zu lesen, daß dieses Instrument die „Gesamtwirkung vieler Instrumente“ hervorbringe und „großen Beyfall“ finde. Im weiteren wird davor gewarnt als vor einer „Gewerbmaschine, die den Menschen das Brod nehmen“ werde. Für die Bedienung waren maximal fünf bis sechs Personen erforderlich.

Unter Hinweis auf eingespielte Ouvertüren von Mozart und Cherubini wurden die besonderen Qualitäten hervorgehoben:

„Die schönsten, reichsten Ouverturen von Mozart und Cherubini werden durch dieses Instrument, wie von einem Orchester, mit der höchsten, bewunderungswürdigsten Präcision aufgeführt“²⁴.

Auch von der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wurde das Apollonicon detailliert beschrieben:

„Die neue Orgel [Apollonicon] verbindet mit grosser Zartheit und Anmuth die imponierendste Stärke des Tons. Sie kann durch einen, oder mehrere Spieler zugleich behandelt werden, und sich durch Walzen, auf welche grosse, vortreffliche Musikstücke – z. B. Mozarts Ouverture zu ‚[La] Clemenza di Tito‘, Cherubinis Ouverture zu ‚Anacreon‘, grosse Chöre aus Haydns ‚Schöpfung‘ etc. gesetzt sind, sehr schön ausnehmen“²⁵.

Das Chordaulodion

wurde von dem Dresdener Akustiker Friedrich Kaufmann²⁶ entwickelt. In der *Biographie Universelle* des Pariser Enzyklopädisten François-Joseph Fétis wurde Kaufmann als „Akustiker, Mechaniker und Tonkünstler“²⁷ bezeichnet. Ohne seine Grundlagen hätte die Entwicklung des Bellonèon [Trompeter-Automat], des Chordaulodion und Harmonichord nicht so zügig vorangehen können²⁸. Kaufmanns Vater Johann Gottfried gebührt das Verdienst, bereits 1789 die Claviharpe, eine Flöten- und Harfenuhr, ein als „beaucoup d'honneur“²⁹ bezeichneter Geniestreich, entwickelt zu haben. Vater wie Sohn vermochten ihre Instrumente gut zu vermarkten; die Beiträge in der musikalischen Fachliteratur legen ein beredtes Zeugnis dafür ab.

Das Chordaulodion bestand aus einem Saiten- und einem Flötenwerk in sinnreicher Zusammensetzung³⁰. Die Klänge vermischten sich in einer „vom Künstler verbürgten Unverstimmbarkeit (Indiscoedabilité)“, was als Vorzug etwa gegenüber dem Panmelodium oder Componium galt³¹. Ein Redakteur der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erwähnt bei einer ersten Beschreibung des Instrumentes im Jahre 1819 den Vortrag der Ouvertüre zu *La clemenza di Tito*:

²³ *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 1 (1817), Sp. 426, Miscellen.

²⁴ Ebd., Sp. 426.

²⁵ *AmZ* 20 (1818), Auszüge aus Briefen.

²⁶ Vgl. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Tome Quatrième, Paris 1862, S. 489f.

²⁷ *Biographie universelle*, S. 489f.

²⁸ Schilling, *Orchester*, S. 58.

²⁹ *Biographie universelle*, S. 489.

³⁰ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 9 (1824), S. 699.

³¹ Ebd., S. 699.

„Den 7ten gab Hr. Friedr.[ich] Kaufmann aus Dresden eine musikalische Abendunterhaltung auf den von seinem sel. Vater und ihm erfundenen Harmonichord, Chordaulodion und Trompeter-automat. Das Chordaulodion gab die Ouverture aus Mozarts Titus“³².

Im Jahre 1841 kündigten die beiden Konkurrenzblätter, die *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* und die *Wiener Theater-Zeitung*³³, am gleichen Tage eine Präsentation des Chordaulodions in Wien an, wieder mit der Ouvertüre aus *La clemenza di Tito*:

„Heute um die Mittagsstunde wird der Acustiker Friedrich Kaufmann [...] eine zweite musikalische Akademie mit dem von ihm erfundenen und gefertigten Harmonichord, Chordaulodion, Salpingion und Trompet-Automat zu geben die Ehre haben. – Vorkommende Stücke sind: Erste Abtheilung.1.) Ouverture aus der Oper ‚La Clemenza di Tito‘, von Mozart“³⁴.

Die *Allgemeine musikalische Zeitung* stellte 1829 als ein neues mechanisches Musikinstrument das

Orchestrion³⁵

vor und verwarf es gleichzeitig als „Automatenorchester“³⁶. Es führte zwei Nummern aus *La clemenza di Tito* in seinem Repertoire und hat damit auf seine Weise die Rezeption der Oper bis weit ins 19. Jahrhundert hinein beeinflusst. Seinem Aufbau nach bestand das Instrument aus drei Walzen mit folgenden Registern: Erste Walze – drei Flötenregister; zweite Walze – eine Physharmonica; dritte Walze – Mischung aus 25 Naturflöten, 15 Waldhörnern, 15 Trompeten, zwei Pauken, ein Paar türkischen Becken und einer großen Trommel.

Der Bericht in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* lautet:

„Zwey Spieluhren-Fabrikanten, Christian Heinr.[ich] und Joh.[ann] Bauer haben [...] ein von ihnen verfertigtes grosses Orchestrion öffentlich zur Schau ausgestellt. [...] folgende von dem k. k. Hoforganisten, Herrn Simon Sechter arrangi[er]te Musikstücke [wurden] mit möglichst denkbarer Accuratesse und Präcision abgespielt: [...] 6. Ouverture und Marsch aus Titus“³⁷.

Zum Programm gehörten außerdem die Ouvertüre zu *Die Jagd* von Etienne Nicolas Méhul, zwei Arien aus Gioacchino Rossinis Oper *Der Barbier von Sevilla*, Joseph Haydns „*Gott erhalte Franz, den Kaiser*“ und die englische Hymne „*God Save the King*“ in Variationen von Sigismund Neukomm.

Ebenfalls in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts trat als ein neues mechanisches Musikinstrument die sechsoktavige

Physharmonica

auf den Plan. Hier sind keine Umsetzungen aus Mozarts *La clemenza di Tito* nachweisbar. Jedoch erklang zu einer Präsentation des Instrumentes 1823 im Wiener Landständischen Saal im Rahmenprogramm als Einleitung orchestral die *Titus*-Ouvertüre:

³² 21 (1819), Sp. 397.

³³ 34 (1841), S. 1316.

³⁴ *Allgemeine Wiener Musik Zeitung* 1 (1841), S. 628.

³⁵ Sämtliche Zitate aus: 31 (1829), Sp. 78.

³⁶ Nicht zu verwechseln mit den sogenannten *Piano-orchestrions*, vgl. *The New Grove dictionary of music and musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Band 12, London 1980, S. 8.

³⁷ 31 (1829), Sp. 78.

„Legneni's Abschieds-Concert, Sonntag, den 5. Jänner 1823 im landständischen Saale. 1.) Overture aus ‚Titus‘, von Mozart, mit wenig Feuer, besonders schleppend war der(!) Fagott. [...] Divertissement für die 6-octavige Physharmonica und das Pianoforte“³⁸.

Wie ersichtlich, gingen Neuerungen im Musikinstrumentenbau meistens von Spezialisten aus Musikzentren wie Wien und Sachsen aus. Mit diesen Instrumenten sollte der Wunschraum vieler Musiker und das Idealziel der Instrumentenbauer verwirklicht werden, nämlich das „beliebig lange Halten von Tönen und das beliebig starke Lauter- oder Leiserwerdenlassen von Tönen auf einem Musikinstrument“³⁹. Die Instrumentenbauer wollten nicht mehr lediglich Vorhandenes weiterentwickeln, sondern sie suchten nach dem Umschlag in neue Qualitäten. Daß sich unter den Melodien der „Erzeugnisse von Uhrmachern, Mechanikern und Instrumentenbauern“ auch Ausschnitte aus der Oper *La clemenza di Tito* befanden, war nicht von vornherein vorauszusetzen⁴⁰. Es beweist einerseits, daß Mozarts Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren festen Platz gefunden hatte. Andererseits besaßen diese Musikwerke eine Indikatorfunktion für den Publikumsgeschmack. Für die Piècen aus der letzten Seria Mozarts entschieden sich die Hersteller mechanischer Musikinstrumente nur deshalb, weil die Akzeptanz beim Publikum vorausgesetzt werden konnte. Sie gehörten eine Zeit lang zu jenen garantiert erfolgreichen Stücken, mit denen sich die Anschaffung für den Käufer rentierte.

Die Musiksammlung der Grafen zu Solms-Laubach: Instrumentalmusikdrucke bis ca. 1850

von Claudia Döbert, Bensheim-Auerbach

Die Noten im Besitz der Grafen zu Solms-Laubach befinden sich in der Schloßbibliothek, die in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist¹. Hier stellen sie in Anbetracht des Umfangs der Bibliothek von ungefähr achtzigtausend Bänden zwar eine Randgruppe dar, sind aber unter anderem wegen kostbarer Erstausgaben und verlagsgeschichtlich bedeutsamer Exemplare sehr interessant.

Schwerpunkte des Bücherbestandes bis 1900 sind: Rechtswissenschaften, Literatur, Sprache, Geschichte und Theologie. Die Musik nimmt mit knapp zwanzig Bänden einen verschwindend geringen Anteil ein.

Notendrucke sind aus der Zeit ab dem Ende des 18. Jahrhunderts erhalten. Daneben befinden sich einige Notenhandschriften in der Bibliothek, darunter Abschriften, Kompositionen von Mitgliedern des Hauses Solms, insbesondere von Emma Solms-Lich (1876–1956) – sie ließ auch eigene Werke drucken –, einer Urgroßmutter des jetzigen Grafen Karl Georg. Weiterhin sind unter den Handschriften z. B. Kompositionen des „Fürstlich Solms-Braunfelsischen Hofcomponisten“ Gustav Muhle (beispielsweise ein Fest-Marsch aus dem Jahr 1838). Aus dem Zeitraum 16.–18. Jahrhundert beherbergt die Bibliothek einige Gesangbücher und zwei Bände mit handgeschriebenen Antiphonen (1717).

³⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 7 (1823), Sp. 48.

³⁹ Hans-W. Schmitz, *Die Familie Kaufmann. 150 Jahre Entwicklung der selbstspielenden Musikinstrumente*, in: *Das Mechanische Musikinstrument* 8 (1983), S. 10.

⁴⁰ Schmitz, *Die Familie Kaufmann*, S. 11.

¹ Ernst Otto Graf zu Solms-Laubach, *Aus dem Schloß der Grafen zu Solms-Laubach*, Bd. 6: *Die Laubacher Bibliothek*, Frankfurt am Main 1957, S. 3.

Innerhalb der nun katalogisierten 372 älteren Drucke von Instrumentalmusik (bis ca. 1850) spielt die Klaviermusik die zentrale Rolle. Es handelt sich etwa zu gleichen Teilen um zwei- und vierhändige Werke. Außerdem schließt die Klaviermusik eine geringe Anzahl von Titeln für Klavier zu sechs Händen, für zwei Klaviere zu vier Händen und für zwei Klaviere zu acht Händen ein. Andere Sachgebiete sind im Vergleich zum Klavier nur mit wenigen Exemplaren vertreten. Zu nennen sind hier Flöte, Gitarre und Violine, wobei folgende Besetzungen erscheinen: Violine und Klavier; zwei Gitarren; Gitarre, Flöte und Violine; Flöte und Gitarre; Flöte oder Violine und Klavier; Mandoline oder Violine und Gitarre. Weiter beinhaltet der ältere Teil der Sammlung wenige Titel für Klaviertrio und für Klavierquartett. Aus dem Rahmen fallen die jeweils durch nur einen Titel vertretenen Besetzungen Orchester mit Soloinstrument (genaue Besetzung wegen fehlender Stimmen unbekannt), Violoncello und Klavier, Orgel.

Den älteren Instrumentalmusikdrucken steht aus der gleichen Zeit ein etwa ebenso umfangreicher Bestand an Vokalmusikdrucken gegenüber. Er umfaßt vor allem Lieder (teilweise mit Gitarren-Begleitung), Arien, auch Klavierauszüge von Opern (vor allem von Mozart), Gesangsschulen, kaum Chormusik. So befinden sich in der Bibliothek z.B. wertvolle Frühdrucke von Reichardt-, Zumsteeg-, Weber-, Schubert- und Schumann-Liedern. Daneben sammelten die Grafen eine große Anzahl von Liedern heute vergessener Komponisten. Erwähnenswert sind auch mehrere Ausgaben, die innerhalb von Reihen erschienen. Eine dieser Reihen ist die bei Artaria & Comp./Wien verlegte „Racolta d’Arie“. Viele Lieder befinden sich in privaten Sammelbänden.

Auch die Notendrucke ab ca. 1850 sollen kurz erwähnt werden. Sie stellen ungefähr zwei Drittel des Gesamtbestandes, und wiederum dominieren die Klaviermusik und das Lied. Daneben treten noch relativ häufig Kammer-, Violin-, Orgel- und Harmoniummusik auf.

In der die älteren Drucke betreffenden Zeit regierten Graf Friedrich Ludwig Christian (*1769, †1822) und sein Sohn Graf Otto (*1799, †1872). Sie waren zwar bibliophil, aber wohl nicht außergewöhnlich musikinteressiert. Jedenfalls sprechen die wenigen zur Verfügung stehenden Quellen von keiner besonderen Liebe zur Tonkunst. Mit Sicherheit war die musikalische Rezeption weniger umfangreich als im größeren Schloß Solms-Braunfels. Dort bestand im 18. Jahrhundert eine Hofkapelle, deren Mitglieder allerdings, wie an kleineren Höfen üblich, nicht ausschließlich als Musiker tätig waren. Sie übten daneben Lakaiendienste aus². Aus dem 19. Jahrhundert sind Werke des oben erwähnten Gustav Muhle erhalten.

In Laubach müssen die Zusammensetzung des Notenbestandes und seine handschriftlichen Besitzvermerke als einziger aussagekräftiger Spiegel dienen. Er spricht für ein von Damen des Hauses getragenes, insgesamt gesehen wenig aufwendiges Musikleben. Kammermusikalische Besetzungen wie Trio und Quartett waren, wie schon dargestellt, Ausnahmen. Handschriftliche Besitzvermerke aus der Zeit bis 1850 machen deutlich, daß sich Gräfinnen bzw. Fürstinnen insbesondere der Häuser Solms-Laubach, Solms-Hohensolms-Lich und Wied untereinander musikalisch austauschten und eigene Noten in die verwandten Häuser mitbrachten. Teilweise geschah dies auch in Form von Geschenken, worauf handschriftliche Vermerke hinweisen. Neben Geschenken sind Käufe in Musikalienhandlungen als gewichtigere Quelle des Bestandes anzusehen. Besonders frequentierte man dem Händlerstempel zufolge z. B. das „Magasin de Musique Th. Henkel“ in Frankfurt. Möglich ist auch, daß Notenmaterial von Reisen mitgebracht oder, wie zu dieser Zeit üblich, von reisenden Händlern gekauft wurde³. Einige wenige Exemplare entstammen musikalischen Leihanstalten und wurden offenbar nicht zurückgegeben.

² Curt Sachs, *Die Hofmusik des Fürsten Solms-Braunfels*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 10 (1908–1909).

³ Erich Thurmann, *Musik an westfälischen Adelshöfen*, in: *Universitätsbibliothek Münster, Seltene und schöne Notendrucke aus den Schlössern Rheda und Burgsteinfurt*, Ausstellung vom 8. Okt. bis 6. Nov. 1987. Katalog: Albert Ernst, Münster 1987, S. 7.

Der handschriftliche Besitzvermerk von Otilie (* 1807, † 1884), der Tochter Friedrich Ludwig Christians, taucht bei weitem am häufigsten auf. Trotz der Vermählung mit dem Fürsten zu Solms-Braunfels sind ihre Noten, wohl nach ihrem Tode, nach Laubach gekommen. Otilie muß eine leidenschaftliche Pianistin gewesen sein und gerne vierhändig gespielt haben. Nebenbei interessierte sie sich für die Gitarre (sie besaß eine Gitarren-Schule von Johann Heinrich Carl Bornhardt [1774–1840]). Ihr Geschmack war vielseitig. Auf der einen Seite beschäftigte sie sich mit anspruchsvoller Originalliteratur Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens, mit Bearbeitungen für Klavier von deren Werken (nach 1850 auch Haydns), auf der anderen z. B. mit Carl Czernys Klavier-Fantasien für vier Hände (aus der bei Ant. Diabelli et Comp./Wien erschienenen Reihe „Souvenir théâtral“) über beliebte Themen aus französischen und italienischen Opern. Außerdem galt ihr Interesse der Tanzmusik (Walzer, Galoppe, Ländler, Polonaisen und Polkas). Es handelt sich hierbei um Kompositionen von bedeutenden Meistern wie Franz Schubert, zu ihrer Zeit beliebten wie Johann Strauß (Vater) und daneben von Tonschöpfern, derer heute nicht mehr gedacht wird. Auch anonyme Werke waren in ihrem Besitz.

Die von Otilie gezeichneten Noten können als repräsentative Auswahl für die Zusammensetzung der gesamten Instrumentalmusikdrucke bis ca. 1850 angesehen werden. Tatsächlich ist auf Grund ihres offensichtlich großen Musikinteresses denkbar, daß sie hauptverantwortlich für Neuanschaffungen von Noten in Laubach war, selbst wenn nicht alle Exemplare ihren Besitzvermerk tragen. Dafür spricht auch, daß die Tänze, die der Komponist Heinrich Rödiger ihr gewidmet hat (deren Ausgaben demzufolge sicherlich ihr Eigentum waren), nicht mit ihrem Namenszug versehen sind.

Überprüft man die Sammlung auf ihre musikgeschichtlichen Tendenzen, so ergibt sich ein sehr vielfältiges Bild, und es können hier nur einige Aspekte angesprochen werden. Vor allem der große Anteil an Werken heute fast oder ganz vergessener und auch zur damaligen Zeit wenig bekannter Komponisten (besonders aus dem 19. Jahrhundert) muß weitgehend undiskutiert bleiben. Trotzdem sollte man sich ihn stets vergegenwärtigen, um nicht den Eindruck zu erhalten, das gräfliche Haus hätte sich primär mit Werken beachteter Komponisten beschäftigt.

Ein großes Interesse für barocke Meister war in Laubach in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts offenbar noch nicht erwacht. Die Sammlung enthält im hier behandelten Bereich kein einziges Werk von Johann Sebastian Bach oder Georg Friedrich Händel, wiewohl die sonst im Hause sehr beliebte Reihe „Bibliothek für Pianofortespieler“ (um 1831 bei Schuberth & Niemeyer/Hamburg und Itzehoe) einer Annonce nach auch Werke von Johann Sebastian Bach umfaßte.

Die Wiener Klassik ist hingegen zahlreich vertreten, unter anderem mit den 1796 bzw. 1797 erschienenen, kostbaren Erstausgaben der *Klaviersonaten* op. 2 und der *Violoncellosonaten* op. 5 von Ludwig van Beethoven (sie sind im ehemaligen Raum der Bundesrepublik Deutschland außer in Laubach im Falle von op. 2 nur noch in Bonn, München und Stuttgart, in dem von op. 5 in Bonn, Darmstadt [Kl.-St.] und Hamburg zu finden)⁴. Auch Wiener Kleinmeister, beispielsweise Johann Baptist Vanhal und Leopold Anton Kozeluch, wurden im Schloß gespielt.

Aus der nachfolgenden Generation begegnen dem Betrachter der Mozart-Schüler Johann Nepomuk Hummel, die Beethoven-Schüler Ferdinand Ries und Carl Czerny, Louis Spohr, Carl Maria von Weber, Christian Rummel (1787–1849) und der in Laubach besonders beliebte Aloys Schmitt (1788–1866). Von Franz Schubert sind sechs Titel (darunter mutmaßliche Erstausgaben) vorhanden. Zwei von ihnen sind Bearbeitungen Schubertscher Werke von Franz Liszt.

Die Vielfalt der Stilrichtungen zur Zeit der musikalischen Romantik kommt auch in der Laubacher Sammlung zum Ausdruck. Einige sollen im folgenden erwähnt werden. Man trifft auf die großen Klaviervirtuosen John Field, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Henri Herz, Fryderyk Chopin (unter anderem deutsche Erstausgabe von op. 72 aus dem Jahre 1855) und

⁴ Kurt Dorfmueller, *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, München 1979, S. 207/208.

no 3

DEUX SONATES
pour le
Clavecin, ou Piano-Forté,
avec accompagnement
de Violon, et Violoncelle,
composées par
M^r KOTZELUCH.

N^o 16.
du Journal de Musique
pour les Dames.

N. 205 *Prize*

A Offenbach sur le Main, chez Jean André,
et aux adresses ordinaires.

Abbildung: Erschienen zwischen 1787 und 1788 (Wolfgang Matthäus, Johann André. Musikverlag zu Offenbach am Main. Verlagsgeschichte und Bibliographie 1772–1800, Tutzing 1973, S. 167).

Franz Liszt. Außerdem legen häufig Titelblätter durch ihre charakteristischen Wortlaute Zeugnis vom Zeitalter vielbeachteter und gefeierter Interpreten ab (z. B. „Jenny Lind's Lieblings Polka. / ... / componirt von / ANTON WALLERSTEIN ...“). Die deutsche Romantik ist durch Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann (Erstausgabe von op. 46 aus dem Jahre 1844) vertreten. Daneben hat die für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts typische Begeisterung für die Tanzmusik, insbesondere für den Walzer, in Laubach ihren Niederschlag gefunden. Man beschäftigte sich intensiv mit den Großmeistern Joseph Lanner und Johann Strauß (Vater). Von letzterem sind vierunddreißig Werke erhalten. Die für diese Zeit bezeichnende Verwobenheit der verschiedenen Künste läßt sich bei mehreren Ausgaben dieser Kompositionen nicht nur durch die programmatischen Titel nachvollziehen, sondern darüber hinaus durch bildliche Darstellungen auf den Titelblättern, die die Thematik der Titel widerspiegeln. Diese Darstellungsweise ist auch bei verschiedenen poetischen Klavierstücken des Bestandes zu finden. Besonders anschauliche Beispiele hierfür sind die Exemplare der 1850 bei C. F. Peters/Leipzig erschienenen Kompositionsreihe *Les Fleurs Animées* von Theodor Kullak. Sie verdeutlichen außerdem die für die Romantik charakteristische Neigung zur phantastischen Märchenwelt. Außergewöhnliche bildliche Darstellungen zieren die Titelblätter einiger Ausgaben in kleinem Format (17 x 26 cm) von verschiedenen Tänzen. Diese Exemplare erschienen z. B. bei den Verlagen Schott/Mainz oder Dunst/Frankfurt, und dort jeweils in einer Reihe. Darauf deuten entsprechende Nummern auf den Titelblättern, die in keinem direkten Zusammenhang mit den Verlags- bzw. Plattenummern stehen. Beachtenswert ist, daß ca. ein Drittel der Werke Bearbeitungen sind. Besonders setzte man sich mit den verschiedenen Strömungen der Oper auseinander, was die große Zahl an Auszügen von Opernouvertüren, Opernummern und von ganzen Opern zeigt (von François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Carl Maria von Weber, ...). Davon abgesehen, trifft man auf äußerst viele freie Bearbeitungen – z.B. von Volksliedern unterschiedlicher Nationalität oder beliebten Arien –, in Form von Variationen, Fantasien und Potpourris.

Schließlich spielte man Werke von Adligen. Unter ihnen sind einerseits bekannte Komponisten wie Prinz Louis Ferdinand von Preußen und Prinz Robert Wenzel zu Gallenberg, andererseits wenig bekannte, wie die verwandte Prinzessin Mathilde zu Ysenburg-Büdingen (1811–1886) und Freiherr Ernst von Danckelmann (1805–1855), um nur einige zu nennen. Weiterhin nahm man an der Musik innerhalb der Welt des Adels durch Kompositionen anlässlich auswärtiger höfischer Festlichkeiten teil.

Ausdrücklich didaktische Literatur ist z. B. von M. Carl Gottlieb Hering (1766–1853), Carl Czerny, Henri Jérôme Bertini, Jakob Schmitt (1803–1853) und Charles Samuel Bovy-Lyseberg (1821–1873) vorhanden, Anfängern zuge dachte von Mauro Giuliani (Gitarre), Henri Herz, Franz Xaver Chwatal (1808–1879) und anderen.

Zum Schluß sei noch auf die Katalog-Nummern des Hauses eingegangen, die auf den Titelblättern knapp eines Viertels des Bestandes eingetragen sind. Die Nummern sind in unterschiedlichen Schrifttypen zu lesen, wobei einer besonders häufig wiederkehrt. Es kann nicht unbedingt davon ausgegangen werden, daß sich alle Nummern auf eine Laubacher Katalogisierung beziehen. Wer für die Numerierung verantwortlich war, ist heute ungewiß, ebenso, wann sie erstellt wurde. In der Bibliothek befindet sich kein Verzeichnis derselben. Eine Auflistung der Nummern zeigt „334“ als höchste. Die bei der Auflistung zum Vorschein kommenden großen Lücken sind sicher hauptsächlich auf die Nichtbehandlung des Vokalbestandes zurückzuführen. Möglich ist aber auch, daß Notenmaterial im Laufe der Zeit verschenkt oder von Familienmitgliedern, die z. B. durch Heirat außer Haus kamen, mitgenommen wurde. Da einige Exemplare jeweils mehrere Besitzvermerke tragen, steht schließlich fest, daß Noten von nachfolgenden Generationen weiterbenutzt wurden.

Pionier im Land der Töne

Laudatio zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Freien Universität Berlin
an Karlheinz Stockhausen am 17. Juni 1996

von Albrecht Riethmüller, Berlin

Von Weltraumsonden, die in Gegenden außerhalb unseres Sonnensystems aufbrechen, verspricht man sich allerlei Aufschlüsse. Aber eines Tages, noch sehr am Anfang der Mission, tritt der Moment ein, an dem der Kontakt zwischen der sich immer weiter entfernenden Sonde und der Erde verlorengeht. So liegt es nahe, daß Wissenschaftler, Techniker, Politiker auf die Idee verfallen, das für sie selbst dann nutzlos gewordene Flugobjekt mit Informationen auszurüsten, die eventuell begegnenden intelligenten Wesen Hinweise auf die irdische Zivilisation zum Zeitpunkt des Abflugs geben könnten, zuallererst natürlich über die Position der Erde im All. Und da man allenthalben der Überzeugung ist, daß es neben anderem Musik sei, die das, was auf der Erde geschieht, auszeichne, hielt man es für angemessen, Kostproben irdischer Musik zu transportieren. Zwei dieser Sonden wurden daher mit Tonbändern bestückt: eine im Anschluß an die Weltausstellung 1970 in Osaka, eine andere amerikanische danach. Auf diese Weise fliegen nun Teile der Kompositionen *Kontakte* und *Hymnen* von Karlheinz Stockhausen einer ungewissen Zukunft entgegen. Ein bloßer Zufall ist es wohl nicht, daß gerade Musik des Komponisten an Bord ist, dem die Musik der Welt sowohl im irdischen als auch im kosmischen Sinne angelegen ist.

Es handelt sich um einen wirklichen Vorgang. Er hat nichts mit Science Fiction zu tun. Gegenüber der mittelalterlichen Idee einer Engelsmusik oder tönender Himmel nimmt er sich geradezu nüchtern aus. Und wer immer seit der Antike von der Sphärenharmonie oder der „Harmonie der Welt“ geträumt hat, der sollte nicht erschrocken sein, wenn nun umgekehrt ein Sendbote im All von der irdischen Musik Zeugnis ablegen soll.

Der Vorgang ist zugleich aber auch poetisch und romantisch. Dazu neigen Menschen nun einmal, auch Wissenschaftler und Techniker. Oder sagen wir es mit einem Gedicht: „Leise zieht durch mein Gemüt / liebliches Geläute; / Klinge, kleines Frühlingslied, / kling' hinaus ins Weite.“ Jeder von uns kennt diese Strophe des Heineschen Gedichts, und sei es inzwischen vielleicht nur durch das Klavierlied, das Mendelssohn darauf komponiert hat. Das innere Klingen wird in ein Lied transformiert und in die Welt hinaus geschickt. Aber die Reise ist ungewiß: „Zieh' hinaus bis an das Haus, / wo die Veilchen sprießen; / wenn du eine Rose schaust, / sag', ich laß sie grüßen.“ Man kann so wenig genau ermessen, welchen Eindruck der Klingklang des Liedchens auf Blumen macht, wie man wissen kann, ob die Tonbänder im All jemals jemanden grüßen werden.

*

Es ist ein guter Brauch, daß Universitäten Komponisten ehrenhalber promovieren. So geschah es 1791 mit Joseph Haydn in Oxford, 1879 mit Brahms an der Philosophischen Fakultät der Universität Breslau, seither vielfach und heute hier durch den Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin. An dieser Universität wurde zum letzten Male 1987 einem Komponisten die Ehrendoktorwürde verliehen. Auf Anregung meines Vorgängers am Musikwissenschaftlichen Seminar, Rudolf Stephan, war es einer der Mentoren der neuen Musik: der 1908 geborene Olivier Messiaen, bei dem in Paris auch der junge Karlheinz Stockhausen Kurse belegt hat.

Die Gründe für eine solche Verleihung sind vielfältig. Manchmal waren und sind sie bloß lokaler oder regionaler Natur, wenn etwa die Philosophische Fakultät der Universität Tübingen

mit einiger Mühe 1852 ihren schwäbischen Landsmann Friedrich Silcher dafür vorsah. Ersparen wir es uns, neuere Beispiele für solche Lokalereignisse zu geben. Denn Sie, lieber Herr Stockhausen, sind, wie man weiß und hören kann, kein Berliner und stammen nicht aus dem Umland. Stattdessen ehren wir in Ihnen einen Komponisten, dem es gelang, sich schon in jungen Jahren einen Namen als Inbegriff des Neuen in der Musik zu machen und damit rasch Weltgeltung zu erlangen.

Es ist nicht möglich, in Kürze Ihr Leben zu umreißen, Ihre Werke zu ordnen und Ihre Verdienste zu würdigen. Allein schon aus dem Œuvre, auf das es zuallererst ankommt, läßt sich nicht einfach das eine oder andere Stück herausgreifen. Die Individuation der Werke – mitsamt der prinzipiellen Individualität der Form und der Klanglichkeit – verbietet es, konventionelle Rubrizierungen zu verwenden. Mit sonst verständlichen summarischen Hinweisen nach Art von „er schrieb 10 Symphonien, 7 Solokonzerte, zahlreiche Kammermusikwerke und Lieder“ ist Ihrem Werkverzeichnis nicht vernünftig beizukommen. So soll es nicht auf Kosten der anderen gehen, wenn an Stücke des Anfangs zurückerinnert wird, die bald als Schlüsselwerke registriert wurden und inzwischen klassische Beispiele geworden sind: *Kreuzspiel* von 1951 für die serielle Musik, kurz danach die *Studien* und der *Gesang der Jünglinge* für die elektronische Musik, die *Gruppen* für drei Orchester von 1955 bis 1957 für die Gruppenkomposition usw.

Das war nur der Auftakt, von dem uns inzwischen mehr als 40 Jahre trennen. Der seriellen Musik folgte die punktuelle und die konkrete, diesen folgte die elektronische, die aleatorische und die Gruppenkomposition, diesen folgte – nun in den späteren sechziger Jahren – die intuitive, dieser um 1970 die szenische Musik und die Formelkomposition. Doch die immense Vielgestaltigkeit geht nicht darin auf, daß man bloß eine genealogische Perlenschnur bildet. Es begegnen zeitliche Parallelen und sachliche Querverbindungen bzw. Überschneidungen. Phänomene wie Musik im Raum bzw. „Raummusik“ sind früh zu beobachten und entfalten sich in vielerlei Hinsicht. Der katalogisierende Eifer tendiert nur allzu oft dazu, die Einheit eines Werkes zu vernachlässigen und einen Künstler in Stücke zu zerteilen, wie es schon der Fall ist, wenn man etwa einen frühen Beethoven schroff von einem mittleren und einem späten trennt oder viele heterogene Perioden betont und als unvereinbar betrachtet, wie es beispielsweise Igor Strawinsky über sich hat ergehen lassen müssen. Schließlich ist es immer noch derselbe Picasso, ob wir uns nun in der blauen oder in einer anderen der vielen Perioden befinden.

Etwas anderes aber ist gewiß. Die rapide Technisierung hat in der jetzt zu Ende gehenden Jahrhunderthälfte erstmals auch die Musik erreicht und die Kompositionstechnik voll getroffen. Und ein Komponist, der sich dem von vornherein nicht verschlossen hat, sondern sich als Motor vor den Karren der Entwicklungen und ihrer kompositionstechnischen Umsetzung spannte, der erlebte den Wandlungsprozeß, den die Musik in dieser Zeit durchlief, besonders stark. Angesichts der Veränderungen, die sich zwischen den Tongeneratoren zur Erzeugung synthetischer Klänge um 1950 und der gegenwärtigen digitalisierten Klangwelt ergaben, nimmt es nicht wunder, wenn Sie reklamiert haben, daß sich im Laufe Ihres Komponierens eine Handvoll Revolutionen ereignet hätten. Gemeint sind voran technische. Auch früher, sagen wir zwischen 1848 und 1896, hat die Welt sich gerade wegen der Technik kräftig verändert, aber niemand wird sagen können, daß ein Komponist davon unmittelbar, in den innersten Zellen seiner *écriture* betroffen gewesen wäre oder darauf unmittelbar hätte reagieren müssen. Zum Innovationsdruck von innen – einem der ästhetischen Warenzeichen der Moderne – gesellte sich in den letzten Jahrzehnten ein für die meisten Komponisten ungewohnter und von vielen verschmähter Innovationsdruck von außen. Nur jemand, der sich diesem Druck stellt, kann wie Sie sagen: „Noch nie in der Geschichte hat man sich in einem derart experimentellen Stadium des Komponierens befunden.“

*

Mit Unerbittlichkeit und Beständigkeit setzten Sie Werk auf Werk, bis alles seit 1977 in das mächtige Vorhaben eines Zyklus *Licht* mündete, in dem jedem Tag der Woche eine eigene Oper

gewidmet ist. Vier Teile haben ihre szenische Aufführung erlebt, drei seit 1981 am Teatro alla Scala in Mailand, die vierte 1993 an der Oper Leipzig, wo im September 1996 auch der fünfte Teil – *Freitag aus Licht* – in Szene gehen wird. Einzelne Teile der beiden Tage, die noch ausstehen, sind der Öffentlichkeit schon separat vorgestellt worden, so daß zwanzig Jahre nach Beginn nichts dagegen spricht, daß das Wagnis, ein magnum opus auf 25 Arbeitsjahre hinaus zu planen, vollends zum glücklichen Abschluß kommen kann.

Da Sie aber neben dem stetigen Fluß des Komponierens auch noch viele Aufführungen der Werke sei es als Klangregisseur, sei es als Dirigent überwachen, fragt man sich, woher Sie dann noch die zusätzliche Kraft schöpfen, seit etwa 1970 Ihr eigener Verleger zu sein und den Verlag selbst zu betreuen, nachdem es sich herausgestellt hatte, daß Ihre vorigen Verleger mit der Veröffentlichung der Partituren stark in Verzug gekommen waren. Und man fragt sich, warum die Partituren nun gediegener sind und schöner aussehen. Man fragt sich weiter, wie Sie, wiederum in eigener Regie, es fertig gebracht haben, in den letzten Jahren Ihre Werke in einer Edition von immerhin 50 Nummern auf 70 Compact Discs vorzulegen, deren Textbeilagen im Vergleich zu dem, was auf dem Markt üblich ist, zudem vorbildlich redigiert sind. Und man fragt sich schließlich, wie es kommt, daß dann im Laufe der Jahre noch sechs stattliche Bände *Texte* von Ihnen bei DuMont in Köln erschienen sind. Die ersten drei hat Dieter Schnebel, die nächsten drei Christoph von Blumröder zusammengestellt, aber herausgeben läßt sich nun einmal nur das, was verfügbar ist.

Vieles von Ihren Reflexionen über das Verfertigen von Musik, über Ihre eigenen Kompositionen, aber auch über die Werke von anderen hat musiktheoretische Maßstäbe gesetzt, ist in zahllosen Seminaren diskutiert, wieder und wieder zitiert worden, so etwa – um nur ihn zu nennen – Ihr früher Aufsatz *...wie die Zeit vergeht...*. Die Zahl der Magisterarbeiten, Dissertationen und Habilitationsschriften hierzulande, aber auch von akademischen Schriften und von Büchern über Sie bzw. Ihr Werk in anderen Sprachen, voran im angelsächsischen Bereich, beginnt schon jetzt etwas unübersichtlich zu werden.

Wenn Ihnen heute die Ehrendoktorwürde zuteil wird, dann zwar nicht allein, aber auch keineswegs zuletzt wegen jener Schriften von Ihnen, die zetetisch, das heißt wissenschaftlich untersuchend sind und auch unter Musikwissenschaftlern Wirkung gezeitigt haben.

*

Karlheinz Stockhausen wurde am 22. August 1928 in Mödrath bei Köln geboren. Dieses Alter stimmt ziemlich genau mit dem des Harnackhauses überein, in dessen Goethe-Saal wir uns befinden und das Ende der zwanziger Jahre als Versammlungsort der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft (heute: Max-Planck-Gesellschaft) gebaut wurde, aber nach wenigen Jahren schon unter die braunen Räder kam, ehe die amerikanischen Truppen es nach dem Zweiten Weltkrieg konfiszierten und bis zu ihrem Abzug vor einigen Jahren als Offiziersmesse ihres Berliner Hauptquartiers nutzten.

Auch Stockhausens Leben wurde rasch vom Unstern der nationalsozialistischen Macht überschattet. Seine Mutter wurde Opfer von deren zynischer Doktrin des unwerten Lebens. Immerhin eröffneten sich seinem Jahrgang nach dem Kriege ungewöhnliche Chancen. Die damals ganz Jungen konnten mit zukunftsweisenden Ideen und Musikprodukten rasch Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und unbelastet, wie sie waren, hatten sie in dieser, wie es scheint, beispiellosen Situation auch im Export bessere Karten als frühere oder spätere Generationen. Als Umschlagplätze dafür kristallisierten sich vor allem die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, die Donaueschinger Musiktage und bald auch das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln heraus, an dem der Komponist von Anfang an beteiligt war und das durch ihn zu einem Flaggschiff der avantgardistischen musikalischen bzw. kompositorischen Verbände wurde.

Die Kompositionszeit Stockhausens fällt grosso modo mit dem Bestehen der Bundesrepublik Deutschland zusammen. Der heutige 17. Juni war ja bis vor kurzem deren Staatsfeiertag; doch

die Wahl dieses Datums hat sich aus der Abstimmung der Terminkalender bloß zufällig ergeben, ein symbolischer Akt sollte nicht daraus abgeleitet werden.

Abgesehen von Studienaufenthalten und Gasttätigkeiten, ausgedehnten Reisen und Tourneen durch die Kontinente blieb Karlheinz Stockhausen der Kölner Umgebung treu; seit langem wohnt er in Kürten im Bergischen Land. Gastprofessuren führten ihn in den sechziger Jahren an die University of Pennsylvania nach Philadelphia und an die University of California nach Davis zu einer Zeit, als die Hippie-Bewegung zu florieren begann. Während der siebziger Jahre unterrichtete er dann als Professor für Komposition an der Kölner Musikhochschule.

★

Es kann nicht übersehen werden, daß die radikale Neuheit der Musik von vornherein (und durchaus bis heute) auch heftige Widerstände provoziert hat. Das betrifft zwar seit jeher fast alle neue Kunst, aber in diesem Falle waren viele Invektiven schrill. Da gab es Professoren im eigenen Land, deren Zelotismus wenige Jahre zuvor der angeblich wissenschaftlichen Tätigkeit der sogenannten Rassenkunde in der Musik geglont hatte und die nun Stockhausen verdächtigten, mit den synthetisch erzeugten Klängen seiner elektronischen Musik die Axt an Gottes Schöpfung Musik gelegt zu haben. Die Spezialisten im Ausfindigmachen von unwerter Musik, von Unmusik, sind immer auf dem Posten. Erwartungsgemäß haben auch die Sowjets und ihre Vassallen, solange es sie gab, an seiner Musik nie Gefallen gefunden.

Eigentlich verblüffender jedoch war die Wende von den sechziger zu den siebziger Jahren mitsamt den Forderungen nach einer sogenannten Politisierung der Kunst. Denn nun kam zu den bisherigen Zurückweisungen im wertkonservativen Lager das Unverständnis eines Teils der bisherigen Anhänger, die sich, als sie ihr „linkes“ Bewußtsein entdeckten, brüsk abwandten, da der Komponist nicht mehr dort zu stehen schien, wo man es gewohnt war oder wo man ihn gerne hätte stehen sehen. In der öffentlichen, veröffentlichten Meinung kam es wieder zu Verunglimpfungen und manchen Schlägen unter die Gürtellinie. Ein spätes Nachspiel fand das noch 1991 in dänischen Presseberichten, in denen Stockhausen als jener Nazileutnant hat diffamiert werden sollen, der im März 1944 in einem Leitartikel des *Völkischen Beobachters* mit demselben Fanatismus junge Soldaten zum Endsieg angetrieben hätte, mit dem er später Töne malträtiert habe. Der Gescholtene war damals 15. Der Name des Gesuchten entpuppte sich dann als Holzhausen. Aber es gab einen deutschen Kolporteur, der den Karl-Heinz Holzhausen schon früher in Stockhausen umgebogen hatte: der Schriftsteller Erich Kästner in seiner 1961 als *Ein Tagebuch* erschienenen Schrift *Notabene 45*. Offenbar hat er – wie so viele – neue Musik nur als Zerstörung begreifen können. So kann der Haß auf das Neue und Technisierte in Bösartigkeit umschlagen.

In den letzten Jahren – seit beispielsweise bei den Salzburger Festspielen die Ära Karajan vorüber ist und dort neuer Wind in den Segeln weht – hat sich einiges geändert. Aber noch immer geht von den Werken manche Beunruhigung aus, weil durch sie die Dinge nicht mehr am gewohnten Platz sind. Das gilt für die Orchesterstücke, für die Chorstücke, selbst für das Musiktheater. Das stört den Betrieb und seinen Trott, das ruft die Gewerkschaft auf den Plan. Exemplarisch dafür ist es, daß 1981 an der Mailänder Scala die Erstaufführung von *Donnerstag aus Licht* kurzfristig verschoben werden mußte; der Chor trat in Streik, weil die Sänger einige Töne solistisch zu singen hatten und alle Choristen nun auf einer Gage als Solisten bestanden. Inzwischen ist in die später verfaßten Partien von *Licht* augenzwinkernd eine Streik-Szene eingegangen.

Im Umgang mit dem Komponisten Karlheinz Stockhausen ist oft etwas schmerzlich zu vermissen: der Humor, den der Autor für sich und so manches in seinem Werk in Anspruch nehmen kann. Das betrifft keineswegs nur Verächter neuer Musik, sondern nicht selten auch deren Anhänger. Aber vielleicht liegt das zunächst einfach daran, daß im journalistischen wie im kritischen und wissenschaftlichen Geschäft, zumal in unseren Gegenden, nur das Humorlose

als seriös gilt und sich auch das, was als wissenschaftlich gelten darf, zuerst einmal durch Bierernst auszeichnen muß.

*

Im Anschluß an ein vorgetragenes Beispiel Ihrer Musik erhob sich bei einer Diskussion im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Freiburger Universität – es war 1985 – ein Student, den einige der gehörten Töne an eine Stelle aus den *Bildern einer Ausstellung* von Mussorgsky erinnerten. Er begehrte Aufschluß darüber. Sehr wohl erinnere ich mich an Ihre Reaktion: Sie legten die Hand ans Ohr, um die Muschel zu vergrößern und fragten zurück: „Wo kommt das her?“. Ein Gutteil dessen, was man heute Diskurs über Musik nennt, verläuft in dieser Struktur, und zwar unter Musikliebhabern, Kennern und Musikologen gleichermaßen. Dies erinnert an jenes, das habe ich dort schon einmal gehört, dies stammt von dem: Mit weniger Unterschieden, als man vielleicht meinen könnte, wird mit Hilfe dieser Struktur ein Gespräch in der Konzertpause nicht minder bestritten, als eine Analyse eines Musikstücks erstellt oder Provenienzhistoriographie betrieben wird, so unterschiedlich die Motive dafür sein mögen. Häufig scheint es so, als wollte man gar nicht wissen, was die Dinge sind, sondern nur, woher sie kommen. Ich selbst war einige Male unbedacht genug, dieses Spiel mitzuspielen und wollte in Briefen etwas Entsprechendes aus Ihnen herauskitzeln. Dazu haben Sie beharrlich geschwiegen. Es ist nur allzu verständlich, daß es einem Komponisten lästig fallen muß, ständig darauf verwiesen zu sein, daß das, was er tut, die Leute an das denken läßt, was andere getan haben. Es muß Ihnen geradezu erbärmlich erscheinen, Mal für Mal den Vergleich mit Wagners *Ring-* Tetralogie hören und lesen zu müssen, seit erkennbar geworden ist, daß Sie an Ihrer *Licht-* Heptalogie arbeiten, und es muß Sie trostlos stimmen, in freundlicher oder in sinisterer Absicht an die Familie Bach erinnert zu werden, weil Mitglieder Ihrer Familie (mit Ihnen zusammen) Werke von Ihnen zur Aufführung bringen.

Einerseits wünscht man sich das Originalgenie, das möglichst alles nur aus sich selbst heraus schafft, andererseits will man genau orten, woher die Ideen für das Ganze oder die einzelnen Einfälle sich herleiten lassen. Selbst Paul Valéry, der unermüdliche Analytiker des künstlerischen Schaffensprozesses, geriet in die Erklärungsnot des Anfangs: Der erste Einfall stammt nun einmal von Gott. Um so überraschender ist es, wenn die Menschen stets aufs neue in Verwirrung geraten, sobald sie mit Hinweisen auf einen überirdischen Ursprung Ihrer Musik konfrontiert werden. Denn das ist doch die klassische Antwort auf die Frage nach der Inspiration. Wenn man jedoch daran denkt, daß ganze Gruppen von literarischen Enthusiasten von weither nach Dublin reisen, um dort möglichst die gesamte Kulisse der Straßen, Häuser und Steine wiederzufinden, in der James Joyce seinen „Ulysses“ Leopold Bloom agieren läßt, dann weiß man nicht, ob man Ihren Partituren wünschen soll, daß ihnen dereinst etwas ähnliches geschieht.

Der tendenziell ins Unermeßliche gesteigerte Beziehungsreichtum in seinen verschiedensten Gestalten ist zum Signum der Kunst unseres Jahrhunderts geworden. Schon Hugo von Hofmannsthal sprach von der „unendlichen Verkettung alles Irdischen“. In vielen Ihrer Partituren ist das auf die Spitze getrieben: in rebus musicis besonders ein Webernsches Erbe. Zumal da die Partituren – im Gegensatz zu denen von Webern – umfangreich sind, bedürfen sie langwieriger Versenkung und zum Teil auch einer Methode, die noch unentwickelt ist. Denn in rein technischen, formalen Analysen läßt der Beziehungsreichtum sich nicht allein erschließen, schon um die symbolischen Ebenen nicht zu verfehlen. Andererseits beanspruchen die Kompositionen, absolute Musik zu sein. Selbst Ihre szenische Musik, ja Ihre Produktionen des Musiktheaters speisen sich aus der Idee, vom rein Musikalischen auszugehen und es auf den visuellen Bereich auszudehnen, nicht umgekehrt von der Bühne, den Charakteren und Handlungen auszugehen, um zu einer dafür passenden Musik zu gelangen.

*

Iannis Xenakis, der in Paris lebende griechische Architekt und Komponist, hat einmal angemerkt, daß wir – er zielte dabei insbesondere auf die komponierende Zunft – doch alle Pythagoreer geblieben seien. Es ist fraglich, ob er unter allen seinen Kollegen Zustimmung fand. Er dachte in erster Linie an die Zahlengrundlagen des Musikalischen und deren rationale Verfügbarkeit im Komponieren, weniger an andere Dimensionen, die Karlheinz Stockhausen, wenn man so will und darf, noch etwas näher an jenen *inventor musicae*, an den Finder bzw. Erfinder der Musik heranführt, als der Pythagoras seit der Spätantike gegolten hat.

Gewiß, ein Grundsatz des Pythagoras war, daß alles Zahl sei. Und die Faszination von, die Obsession mit Zahl und Zählen ist bei Stockhausen allüberall mit Händen greifbar. Selbst auf der Opernbühne wird real, wird hörbar gezählt. Aber das zahlenmäßig Rationale schließt einen luziden mystischen und religiösen Habitus keineswegs aus. Romantiker wie Novalis waren davon eingenommen, Hermann Hesses *Glasperlenspiel*, das auf den jungen Stockhausen so stark einwirkte, zeigt dies. Oder mit den Worten der *History of Greek Philosophy* von W. K. C. Guthrie über das Verhältnis von Zahlen, musikalischen Intervallen und Kosmos für die Pythagoreer gesagt: „For them numbers had, and retained, a mystical significance, an independent reality. Phenomena, though they professed to explain them, were secondary, for the only significant thing about phenomena was the way in which they reflected number. Number was responsible for ‚harmony‘, the divine principle that governed the structure of the whole world.“ Es scheint wenigstens mir so, als hätte ich andernorts schon Sätze gelesen, die auf Karlheinz Stockhausen weniger zutreffen, noch ehe man sich seine Gedanken darüber macht, daß auch der Glaube an die Metempsychose ein Verbindungsglied zwischen dem vorsokratischen Philosophen und dem heutigen Komponisten bilden kann. Schließlich sollten die politischen Dimensionen nicht völlig übersehen werden, bei Stockhausen gerade deshalb nicht, weil er zu einer in bestimmter Weise politisierten Zeit in eine unpolitische Ecke gedrängt worden ist. Wie anders sollte das Anfang 1996 zum ersten Mal aufgeführte Chorstück verstanden werden, das zugleich eine Szene aus *Licht* bilden wird und die Überschrift „Weltparlament“ trägt?

Das Konzept einer „Weltmusik“ könnte – unter anderem – eine Reaktion auf das menschliche und politische Desaster des Dritten Reiches, seiner Hybris und seines mentalen Isolationismus sein. Aber „Weltmusik“ besitzt nicht ohne Hintersinn eine doppelte Bedeutung. Sie meint zuerst den Zusammenschluß der Kulturen der Erde in der Musik, aber sie weist auch hinaus auf das Universum.

*

Vor nunmehr 42 Jahren, als sich das seither freundschaftliche Verhältnis zwischen Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen anbahnte, hat Boulez in einem Brief an John Cage 1954 zwei Beobachtungen mitgeteilt. Erstens: „Stockhausen est de plus en plus intéressant! C'est le meilleur de tous en Europe!“ Das war, als Boulez das erste elektronische Stück kennengelernt hatte. Zweitens: „Il est sensible extrêmement à la qualité sonore, à la vie des sons“. Der ersten Passion – Zahl, Zählen und allem, was sich daraus konstruktiv ins musikalische Werk setzen läßt – steht mit der Sensibilität für die Klangqualität, für das Leben der Klänge wohl tatsächlich die zweite Passion des Komponisten zur Seite, – eines Komponisten, der (wie wohl keiner zuvor) Tage, Monate, Jahre im Elektronischen Klangstudio zugebracht hat und unentwegt zubringt auf seiner andauernden Reise in unbekannte, neue Dimensionen des Klanglichen.

Vielleicht ist es nicht zufällig, daß Sie, Herr Stockhausen, ganz am Anfang Ihrer Karriere zum Broterwerb für die musikalische Umrahmung eines Zauberers gesorgt haben. Eine andere Magie, die des Klanges, hat Sie nie mehr losgelassen. Findend und erfindend, entdeckend und erforschend sind Sie zum Pionier im Land der Töne geworden.

BERICHTE

Berlin, 7. bis 9. Oktober 1996:
Internationale Tagung „Bruckner-Probleme“

von Christa Brüstle, Berlin

Im Jubiläumsjahr 1996 luden Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg/Br.) und Albrecht Riethmüller (Berlin) einen internationalen Kreis von Wissenschaftlern aus verschiedenen Fachrichtungen (Musik-, Theater-, Geschichts- und Literaturwissenschaft) nach Berlin ein, um über „Bruckner-Probleme“ zu diskutieren. Mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, des Vereins der Freunde und Förderer der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur sowie der Freien Universität Berlin konnte im Harnack-Haus der Max-Planck-Gesellschaft, einem für diesen Zweck äußerst geeigneten und repräsentativen Ort, ein Symposium stattfinden, das zu den wenigen wissenschaftlichen Tagungen über Bruckner in Deutschland überhaupt zählt (ein Bericht wird veröffentlicht).

Die Veranstaltung sollte von vornherein einen interdisziplinär gehaltenen Austausch über Anton Bruckner ermöglichen. Da die Probleme, die der Komponist und seine Werke aufgeben, vielfältiger Art sind, schien ein breit gefächertes Spektrum von Diskussionsansätzen am sinnvollsten zu sein. Dies hob Riethmüller in seiner Eröffnung hervor, in der er zugleich die Frage nach dem heutigen Umgang mit dem ‚symphonischen Riesen‘ sowohl in der Musikwissenschaft als auch im Konzertsaal aufwarf. Bruckner erwirke die Vorstellung, ganz auf der ‚ernsten‘ Seite der Musik zu sein, so daß nicht die – in den letzten Jahrzehnten manchmal monierte – Zelebration Bruckners ungewöhnlich sei, sondern im Grunde genommen alles, was die Versenkung und Vertiefung in die Musik des österreichischen Komponisten störe. Hat sich nun diese Rezeptionshaltung an der österreichischen Musik des österreichischen Symphonikers herausgebildet? Oder stand sie nicht vielmehr von jeher ‚deutscher Tiefe‘ an?

Rudolf Flotzinger (Graz), der sich der Rolle Bruckners in der Kulturgeschichte Österreichs widmete, mied diese unauslotbare und vielleicht heute anachronistische Frage. Aus dem Blickwinkel des Österreich-Kenners nahm Bruckner bei seinen österreichischen Anhängern und Interpreten immer eine besondere Rolle als heimatliche Identifikationsfigur ein. Die Bestimmung des ‚Österreichischen‘ allerdings war nie einfach (vielleicht auch deshalb, weil Bruckner lange Zeit zugleich als Deutsch-Österreicher galt).

Diese bereits zu Anfang eine lebhaft diskussionsauslösende Problematik um Bruckners ‚nationale Identität‘ blieb im Raum, als der Schwerpunkt der Beiträge auf die Musik verlegt wurde. Mit Rainer Cadenbachs (Berlin) Vergleich zwischen Anton Bruckner und César Franck auf der Ebene ‚symphonischer Kammermusik‘ war beispielsweise bald die Frage nach dem Unterschied des ‚Symphonischen‘ in Frankreich und in Deutschland eingebracht. Zuvor hatte Mathias Hansen (Berlin) Bruckners Streichquintett im Umfeld der Symphonien untersucht und hervorgehoben, daß das Bild vom Quintett als ‚Symphonie en miniature‘ neu überdacht werden müsse.

Die Schwierigkeiten mit „Bruckners Glauben“, die Thomas Röder (Erlangen-Nürnberg) umriß, scheinen ähnlich gelagert zu sein wie die Problematik um Bruckners ‚Nationalität‘. Auch hier hat sich offenbar eine dichte Rezeptionsschicht auf den Komponisten des 19. Jahrhunderts gelegt, so daß es nicht einfach ist, Bruckners persönliche Erfahrungen und Einstellungen auszumachen. Seine kompositorische Entwicklung vom Kirchenmusiker zum Symphoniker (mit Richard Wagner als Antrieb) erleichtert die Einschätzung seines ‚Glaubens‘ keineswegs. Selbst in der „Hochburg der katholischen Kirchenmusik“ Wien, die von Leopold Kantner (Wien) neben den für Bruckner wichtigen Stationen Steyr, St. Florian und Linz beschrieben wurde, hat sich der Komponist bekanntlich nicht gleich erfolgreich behaupten können. Die Gründe sind zum

Teil in Bruckners „kirchenmusikalischer Konzertmusik“ zu sehen, deren kompositorische Besonderheit Helmut Loos (Chemnitz-Zwickau) analysierte.

Tendieren die drei großen Messen und das *Te Deum* ins Konzertmäßige, so enthält Bruckners Symphonik Stilmomente der Kirchenmusik (Walter Wiora sprach einst von der „Symphonie mit kirchlichem Charakter“). Die kirchenmusikalischen Anklänge in Bruckners Symphonien lassen sich, wie Wolfram Steinbeck (Bonn) darlegte, in kompositorischen Mitteln und Verfahren bestimmen (z. B. Steigerungen durch einfache Kadenzketten, die das „Non confundar“ aufrufen), die auch im Dienste der Kategorie des Erhabenen stehen. Die semantische Ebene der religiösen Symbolik kann darin mehr oder weniger aufgehen. Das Thema „Bruckners Wagner-Zitate“ forderte zu ähnlichen Überlegungen heraus. Hans-Joachim Hinrichsen (Berlin) betonte, daß Bruckners Einarbeitung von Wagner-Motiven – beispielsweise in der Erstfassung der dritten und vierten Symphonie – nicht als Zitierung aufzufassen sei (in einem Beitrag in *Mf* 4, 1996 kam Egon Voss zum gleichen Ergebnis, vgl. dort S. 403–406). Die kompositorische Rezeption Wagners durch Bruckner und Gustav Mahler am Beispiel der Umarmungs-Metapher (*Tristan*, „Liebestod“) verglich Timothy L. Jackson (New London).

In zwei Beiträgen wurde ein Licht auf die Bruckner-Quellenforschung geworfen. Paul Hawkshaw (New Haven) berichtete vor dem Hintergrund seiner editorischen Arbeit für die Gesamtausgabe über die Probleme der Handschriften früherer Werke (Psalmen, Magnificat). Andrea Harrandt (Wien-Linz) gab einen Einblick in die Entstehung der neuen Bruckner-Briefausgabe.

Einen weiteren Diskussionsschwerpunkt der Tagung bildete die Rezeptionsgeschichte Bruckners in den dreißiger und vierziger Jahren. Der Historiker Michael H. Kater (Toronto) leitete in die Thematik ein, indem er die Problematik der musikalischen Erneuerung im NS-Staat erläuterte. Weil die Machthaber einen repräsentativen musikalischen Vertreter ‚des Neuen‘ nicht fanden, brauchten sie den Rückbezug auf das musikalische ‚Erbe‘, dem auch Bruckner zuzurechnen ist. Dessen gerade in den dreißiger Jahren umjubelte ‚Originalfassungen‘, mit denen die Herausgeber der ersten Bruckner-Gesamtausgabe den ‚echten‘ Bruckner propagierten, konnten nun aber vielleicht auch dem Bedürfnis nach ‚Erneuerung‘ im NS-Staat entsprechen. Den politisch-ideologischen Implikationen der Gesamtausgabe ging Christa Brüstle (Berlin) auf der Basis von Quellenmaterial nach. Albrecht Dümling (Berlin) zeigte, daß die Vereinnahmung und Funktionalisierung Bruckners auch ohne die Werbung um die ‚Originalfassungen‘ umfassend war, denn Hitler und Goebbels verband ein besonderes Interesse an dem „kulturellen Vertreter Deutsch-Österreichs“. Die Bruckner-Büstenweihe in der Walhalla 1937 erweist sich dabei als herausragendes Ereignis, das jedoch als Spitze des Eisbergs angesehen werden muß.

Mit einem Blick auf die Entstehungsgeschichte der Werke *Germanenzug* und *Helgoland* beleuchtete Alexander L. Ringer (Urbana-Champaign) die Zusammenarbeit Bruckners mit dem jüdischen Textdichter August Silberstein, dessen Name im Rahmen von Aufführungen der genannten Werke zwischen 1933 und 1945 weggelassen wurde. Die unterschiedliche Beurteilung der Ereignisse dieser Jahre durch Thomas Mann und Hans Pfitzner kommentierte abrundend der Literaturwissenschaftler Hans R. Vaget (Northampton).

Dem Thema „Bruckner als Künstlerfigur“ galt die Schlußdiskussion, der Jens Malte Fischer (München) mit Ausführungen zu filmischen Annäherungen an Bruckner einen psychologisch-tiefblickenden Vorspann gab: Ist das Interesse an der „Nervenkrisis“, die samt Wasserkuren und Schocktherapie wiederholt verfilmt wurde, darauf zurückzuführen, daß in diesem Umkreis (des „Irrenhauses“) das Körperliche und Sinnliche des „vergeistigten Genies“ in den Vordergrund gebracht werden kann? Ansonsten wird bis heute das Bild der ‚romantischen Künstlerfigur‘ in der Bruckner-Literatur tradiert, wie die Gespräche am Round Table ergaben (es diskutierten Elmar Budde, Reiner Hausscherr, Gert Mattenklott, Albrecht Riethmüller, Dieter Schnebel und Peter Wapnewski). Der Idealisierung des Komponisten sei möglicherweise die analytische Beschäftigung mit seinen Werken und die sachliche Auseinandersetzung mit seiner Musik zum Opfer gefallen. Und das lange verfestigte Bild vom Bewahrer traditioneller Werte könne den Einbezug Bruckners in die Geschichte der neuen Musik erschweren. Auch die Schlußdiskussion der Tagung vermittelte somit einen Eindruck davon, wieviele „Bruckner-Probleme“ ungelöst sind und im weiteren noch anstehen.

Dresden, 7. bis 9. Oktober 1996:
Kolloquium „Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert.
Die ersten dreißig Jahre: Zwischen Provokation und Resignation“

von Susanne Schaal, Frankfurt/Main

Das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik lud auch im Jahr seines zehnjährigen Bestehens zu einem Kolloquium ein. Ausgerichtet wurde die Tagung gemeinsam mit der Dresdner Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“. Um die Vermittlung des für die Jahrhundertwende spezifischen Lebensgefühls bemühten sich Herrmann Glaser (dessen Beitrag wegen Krankheit verlesen werden mußte) und Wolfgang Benz in ihren historischen, kultur- und kunstgeschichtlichen Einführungen. Es folgten Referate, die die Situation der avancierten Musik in verschiedenen europäischen Städten beleuchteten. Theo Hirsbrunner befaßte sich mit den verschiedenen Strömungen im Musikleben von Paris (Groupe des Six, Igor Stravinskij). Margareta Saary zeigte, welche Tendenzen avancierter Musik „jenseits der Schönbergsschule“ sich in Wien entwickeln konnten. Die Beiträge über die Prager Oper von Pavel Eckstein und über die tschechische Sektion der IGNM von Vlasta Benetkova machten deutlich, daß eine vorurteilslose, von nationalen Ressentiments befreite Bewertung der jahrhundertalten Symbiose „deutscher“ und „tschechischer“ Kultur in Prag auch (oder vielleicht gerade) heute noch schwer zu formulieren ist. Inna Barssova zeichnete die Entwicklung der russischen Avantgarde von Alexandr Skrjabin über Arthur Lourié und Nikolaj Roslavec bis zu Dmitrij Schostakowitsch nach.

Deutsche Musikstädte waren im weiteren Verlauf des Tages das Schwerpunktthema. Günter Mayer betonte, daß Berlin nach dem Ersten Weltkrieg fraglos Hauptstadt der Kultur in Deutschland war. Einen Aspekt Berliner Musiklebens beleuchtete Jürgen Schebera mit seinem Vortrag über die Unterhaltungsmusik der Zwanziger Jahre, den er mit authentischen Hörbeispielen bereicherte. Den Vortrag von Thomas Schinköth, der über Leipzig sprach, ergänzte Eckhard John als letzter Referent des ersten Kolloquiumstages mit einem Bericht über das Projekt eines dirigentenlosen Orchesters, das in Leipzig nach seinem sowjetischen Vorbild ‚Persimfans‘ eingerichtet wurde und während seiner (allerdings kurzen) Existenz einen beachtlichen Erfolg erzielte.

Dresden als ‚Stadt der Künste‘ waren die Referate des zweiten Tages gewidmet. Die unterschiedlichen Strukturen, die das Musikleben einer Stadt bedingen und prägen, erläuterte Hanns-Werner Heister; seine eher theoretisch orientierten Überlegungen machte Hans John am Beispiel der musikalischen Bildungseinrichtungen in Dresden dingfest. Daß Dresden zu Beginn dieses Jahrhunderts trotz aller progressiven Experimente in der Kunst jener eher konservativ geprägten Bürgerlichkeit verpflichtet war, die sich etwa auch in der Architektur der Zeit widerspiegelt, erläuterte Ingo Zimmermann. Über die Meilensteine auf dem Gebiet des modernen Ausdruckstanzes, die (mit jeweils individueller Prägung) Émile Jacques-Dalcroze sowie Mary Wigman und ihre Schüler, allen voran Gret Palucca, in Dresden setzten, berichtete Peter Jarchow, der derzeitige Direktor der Palucca-Schule. Cynthia Schwab gab einen Überblick über die Dresdner Versuche expressionistischen Theaters etwa von Hasenclever oder Kokoschka. Unter das von Erwin Schulhoff geprägte Schlagwort ‚Werkstatt der Zeit‘ subsumierte Helga de la Motte-Haber in ihrem Vortrag die oft interdisziplinären Dresdner Experimente mit alternativen Kulturkonzepten. Reiner Kugele ging näher auf Schulhoffs Engagement für seine Reihe von ‚Fortschrittskonzerten‘ ein, die allerdings nach nur wenigen Monaten wieder eingestellt werden mußte. Erfolgreicher waren, wie Matthias Herrmann darlegte, die Konzerte neuer Musik, die der Pianist Paul Aron veranstaltete. Karl Wilhelm Geck stellte die Aktivitäten von „Bertrand Roths Musiksalon“ vor, in dem zweieinhalb Jahrzehnte lang zeitgenössische Musik der sogenannten „gemäßigten Moderne“ präsentiert wurde. Als bedeutendstes unter den alternativen Kulturkonzepten des Dresdner Raumes muß jedoch das Projekt der Gartenstadt Hellerau gelten, dem im Rahmen des Kolloquiums ein Round Table mit dem Titel „Hellerau und die Folgen“ gewidmet war.

Den dritten Tag eröffneten Beiträge zu Dresdner Musikinstitutionen, allen voran zur Geschichte der Dresdner Staatsoper und Staatskapelle, die mit Ernst von Schuch und Fritz Busch über mehrere Jahrzehnte hinweg Maßstäbe setzte (Hella Bartnig und Eberhard Kremtz). Dieter Härtwig gab einen Überblick über Ur- und Erstaufführungen bei der Dresdner Philharmonie. Stephan Kohler unternahm den Versuch, Richard Strauss vom Ruf des musikalischen Reaktionsärs zu befreien.

Mit Komponisten, die in oder auf Dresden wirkten, befaßten sich die letzten fünf Referate des Kolloquiums: Friedbert Streller stellte die künstlerische Entwicklung von Jean Louis Nicodé, Paul Büttner und Felix Draeseke dar, dem Letztgenannten war auch Michael Heinemanns Beitrag gewidmet. Mit Joseph Gustav Mrazek und Herbert Trantow beschäftigte sich Uwe Grüner, Susanne Schaal zeichnete Paul Hindemiths Kontakte zu Dresden nach. Den Abschluß des Kolloquiums bildete Matthias Herrmanns Bericht über die Rezeption von Werken Arnold Schönbergs, Alban Bergs, Anton von Weberns und Alois Hábas in Dresden.

Eine ausgesprochen angenehme Atmosphäre herrschte in den Tagungsräumen des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, wo während des Kolloquiums Werke von Otto Griebel (Dresdner Secession „Gruppe 1919“) zu sehen waren, unter anderem auch die einzige vollständig erhaltene Serie mit den Lithographien zu Schulhoffs *Zehn Klavierstücken* von 1919.

Die Konferenzbeiträge werden als Band 3 der Schriftenreihe „Musik in Dresden“ des Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden im Laaber Verlag veröffentlicht. Jeweils im Oktober 1998 und 2000 finden Folgekonferenzen zum zweiten und letzten Drittel des 20. Jahrhunderts statt.

Turin, 14. bis 16. Oktober 1996:

Symposion „L'acustica come bene culturale“

von Anno Mungen, Mainz

Obwohl schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts umfangreiche Studien zum Themenfeld der Akustik in Theaterbauten erschienen sind und Architekten und Akustiker schon früh nicht ausschließlich auf Erfahrungswerte bei ihren Überlegungen angewiesen waren, gestalteten neue Rezeptionsbedingungen von musikalischem Theater (Einfluß der Aufnahmetechnik und neuer Medien etwa) die nicht sichtbaren Bestandteile eines Musiktheaterraumes zu einem Phänomen, das in der Beurteilung durch die Epochen und Jahrzehnte Wandlungen unterlegen ist. So konnte es geschehen, daß ein 1973 neu errichtetes Operntheater schon nach nur zwei Dezenenien akustisch ‚renoviert‘ wurde. Das Teatro Regio in Turin hat durch (denkmalpflegerisch) vertretbare Eingriffe in die Architektur akustisch – so der Musikalische Direktor des Hauses, John Mauceri, in seinem Beitrag zum abschließenden Roundtable des Kongresses – erheblich profitiert. Was aber sind die historischen, technischen und klangästhetischen Grundlagen für eine solche akustische Rundumerneuerung? Diesen Fragen widmete sich der Kongreß in Turin, wobei das Nicht-Sichtbare und nur in einer Aufführung Erfahrbare auch als Bestandteil eines zu schützenden kulturellen Erbes – ebenso wie die Gebäude selbst oder wie die Musik – zu verstehen ist. Hierauf richteten die Ausrichter, Intendant Carlo Majer und Benedetto Camerana, das Hauptaugenmerk. – In Italien sind solche Probleme von besonderer Relevanz – allein durch die Vielfalt schützenswerter historischer Bausubstanz aus dem 18. und 19. Jahrhunderts. Dieser Umstand kam in Turin zwar eher am Rande zu Sprache, birgt aber zugleich eine nicht unwesentliche kulturpolitische Dimension: Wie viele Theater alleine in der Emilia-Romagna verwaist sind, die allenfalls als Kinos genutzt werden und weitaus häufiger leer stehen und verkommen, vermag man derzeit kaum zu sagen. Ein projektiertes Atlas aller italienischen Theater ist das ehrgeizige Ziel einer ersten Bestandsaufnahme (Alessandro Traldi: „Per una nuova geografia

musicale in Italia“). Gerade in diesem Landesteil hat sich (an der Universität von Ferrara, hier vertreten durch Paolo Fabbri) eine Initiative gebildet, die sich zum Ziel gesetzt hat, auch den akustischen Bedingungen nicht mehr existenter Räume nachzugehen und diese virtuell zu neuem Leben zu erwecken. Historische Vorbilder und deren klangliche Eigenschaften – dies kann als wichtiges Fazit der Veranstaltung festgehalten werden – gelten den Akustikern noch heute als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen, obwohl ihre Aufgaben, denkt man an die schon häufig übliche vielfache Nutzung von Mehrzwecksälen für Oper, Musical, Konzert und traditionelles einheimisches Theater (wie im Falle einer projektierten Halle für Singapore) gleichermaßen, erheblich anders definiert sind. Gleichwohl dienten besonders die Pariser Opéra, errichtet von Charles Garnier, und das Teatro Colón in Buenos Aires als Vorbilder für moderne Säle (z. B. Christopher Blair: „Opera House Acoustics: the performer’s perspective“).

Als historischer, gleichwohl existenter Hauptbezugspunkt für Akustiker (der zahlenmäßig am stärksten vertretenen Gruppe auf der interdisziplinären Veranstaltung), Architekten und Musikwissenschaftler aber gilt das Festspielhaus in Bayreuth, dessen Vorgeschichte in bezug auf die Entwicklung des Orchestergrabens (Mungen) ebenso thematisiert wurde wie die derzeitige Erhaltung dieses einzigartigen raumakustischen Erbes. Kann zwar einerseits die allgemeine Begeisterung für dieses Haus in akustischer Hinsicht (für den Rezipienten im Zuschauersaal) als Gemeinplatz angesehen werden, so überrascht andererseits dennoch das Ergebnis eines Experimentes, das Karlheinz Müller durchführte: Die gleiche Passage aus der *Götterdämmerung* in dreifacher Wiedergabe – 1. aufgenommen aus dem Auditorium, 2. von der Position des Dirigenten und 3. aus dem Orchestergraben – zeigt eindrucksvoll, daß der akustische Kontakt des Dirigenten zur Bühne schon als problematisch einzustufen ist, während die Orchestermusiker vom Gesang nichts mehr wahrnehmen konnten. Neben historischen Referaten (etwa Maria Ida Biggi, die den Wettbewerb des Jahres 1790 zum Teatro La Fenice in Venedig vorstellte und deren kenntnisreicher Darstellung nach dem Brand traurige Aktualität für die anstehende Wiederrichtung zukommt) lag das Schwergewicht auf der Präsentation von aktuellen Einzelbeispielen wie etwa der Säle von Amsterdam (Renz van Luxemburg), der Bastille-Oper in Paris (Jean-Paul Vian) oder einem projektierten neuen Saal für Mailand (Vittorio Grigotti und Daniel Commins) – selbstverständlich alle in akustiktechnischer Hinsicht.

Aus musikwissenschaftlicher Sicht ist schließlich das Plädoyer Jean Jaques Nattiez’ für eine musikalische Analyse hervorzuheben, die den Raum als Faktor in die Überlegungen miteinzu beziehen habe. Das Problem der räumlichen Bedingungen, für die ein Werk geschrieben sei, finde zu selten angemessene Berücksichtigung. Hierzu hatte Mauceri in seinem Referat am Beispiel Kurt Weills zeigen können, daß nachträgliche Eintragungen zur Dynamik etwa in die Partitur unmittelbar vom Eindruck des Komponisten (einer schlechten Akustik, der Salle Pleyel in Paris nämlich) während einer Probe angeregt sein können. – Die Wechselwirkungen von kompositorischem Prozeß und architektonischem Raum wären in der Tat detaillierterer Untersuchungen wert, die aber als Grundlage auf die Studien der Akustiker zurückzugreifen hätten. Insofern bot der Turiner Kongreß Gelegenheit, interdisziplinäre Kontakte zu intensivieren.

Aversa, 13. bis 15. Dezember 1996:

Convegno internazionale di studi „Jommelli e la musica religiosa in Italia alla fine del Settecento: tradizione e contaminazione nella produzione sacra del tempo“

von Klaus Jürgen Weber, Tübingen

Nachdem 1995 ein erster Kongreß Domenico Cimarosa gewidmet war, fand vom 13. bis 15. Dezember 1996 in Aversa ein internationaler Kongreß zur Kirchenmusik des in Aversa geborenen und von 1753 bis 1769 in württembergischen Diensten stehenden Niccolò Jommelli statt.

Initiiert und organisiert wurde die Tagung von der Italienischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Stadt Aversa. Bei der Begrüßung in der Stadtbibliothek bekräftigte Bürgermeister Raffaele Ferrara das Interesse der Stadt an einem Studienzentrum *Cimarosa e Jommelli*. Agostino Ziino, der langjährige Vorsitzende der Italienischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, erläuterte in seinem Eröffnungsvortrag hierzu, daß eine solche Institution gerade auch für Publikationen und Studien nötig sei. Die 1993 gegründete *Internationale Jommelli Gesellschaft Stuttgart e. V.* – durch Manfred Hermann Schmid und Klaus Jürgen Weber vertreten – sicherte ihre Kooperationsbereitschaft zu.

Es referierten Guido Oliviere, Marina Mayrhofer, Alfredo Tarallo, Niccolò Maccavino, Carmela Bongiovanni sowie Claudia Colombati (Italien), Stephen Shearon und Marita McClymonds (USA), José Peris Lacasa (Spanien), Wolfgang Hochstein und Manfred Hermann Schmid (Deutschland), Maurizio Dottori (Brasilien), Kazimierz Morski (Polen) sowie Leopold Kantner (Österreich). Von dem breiten Spektrum der Vorträge verdienen vor allem die Beiträge von Wolfgang Hochstein und Manfred Hermann Schmid hervorgehoben zu werden. Hochstein bot in seinem Beitrag nicht nur neue Forschungsergebnisse zu den Messvertonungen Jommellis, sondern stellte auch die mit dieser Thematik verbundenen Besonderheiten und Probleme überzeugend dar.

Manfred Hermann Schmid ging zunächst auf die Entstehung und Überlieferung von Jommellis Requiem ein. Dieses 1756 anlässlich des Todes von Herzog Carl Eugens Mutter Maria Augusta entstandene Requiem war im 18. Jahrhundert das bekannteste Werk Jommellis; auch Mozart könne, dies lege eine in Salzburg vorhandene Stimmenabschrift nahe, das Werk gekannt haben. Nachdem er im zweiten Teil seines Vortrages auf die Sequenz „Dies irae“ eingegangen war, nannte Schmid sowohl quellenkundliche als auch analytische Indizien für die Beteiligung von Trompeten in Jommellis Requiem.

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 1996/97

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. PD Dr. Wolfgang Krebs: Richard Strauss und seine Zeit – Pros: Geschichte des Klaviertrios – S: Formprobleme: Architektonische, ‚logische‘ und dynamische Formprinzipien – S: Musikalische Hermeneutik. Zur Auslegung von Musik.

Köln. PD Dr. Wolfgang Voigt: Stilentwicklung von Blues, Ragtime und Jazz bis zum Zweiten Weltkrieg – Haupt-S: Tonsysteme, Intonationspraxis und musikalisches Hören – Pros: Eigengesetzlichkeit des musikalischen Hörens und Klangbildung der Musikinstrumente. □ Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Zur Analyse Neuer Musik – Haupt-S: Arnold Schönberg – Pros: Die Elektronische Musik Karlheinz Stockhausens – Koll: Probleme und Perspektiven der Musikwissenschaft heute. □ Christoph Louven M.A.: Pros: Musikalische Entwicklung und Begabung. □ Dipl.-Math. Robert Dißelmeyer: Ü: Einführung in den Umgang mit Musik-Software.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Reinhold Dusella: Pros: Die Chor- und Soloballade im 19. Jahrhundert. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Musik als Mittel der Beeinflussung. □ Prof. Dr. Robert Günther: S: Saiteninstrumente Afrikas. □ Prof. Dr. Emil Platen: Pros: Beethovens Kammermusik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Musik in Indonesien.

Nachtrag Sommersemester 1997

Augsburg. Lehrbeauftragt. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Der Musikerautographenbestand des ehemaligen Deutschen Sängermuseums in Nürnberg.

Bayreuth. *Musiktheaterwissenschaft.* Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Der frühe Verdi – Pros: Opera semiseria.

Berlin. *Freie Universität.* Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. PD Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Pros: Traditionelle Musik in Italien – Haupt-S: Tanzforschung – Populärmusik und traditionelle Musik in Brasilien – Ü: Neue und alte Klangbilder der Hauptstadt im wiedervereinten Deutschland.

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Elisabeth Schmierer: Haupt-S: Die Musik des 15. Jahrhunderts (Blockveranstaltung). □ Lehrbeauftragt. Dr. Robert Schmidt-Scheubel: S: Bibliographier-Anwendung im Tätigkeitsfeld des Musikwissenschaftlers. □ Lehrbeauftragt. Dr. Michael Heinemann: S: Ernst Pepping. Annäherung an eine Komponisten-Biographie im 20. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragt. Castine: S: Analyse atonaler Musik mit der „set theory“. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Satzlehre II: Die franko-flämische Vokalpolyphonie.

Bochum. Ringvorlesung: Berufsfelder für Musikwissenschaftler. □ Prof. Dr. Christian Ahrens: Ensemblemusik in außereuropäischen Ländern – Projekt-S: Orgelbau im Auditorium maximum – Pros: Jean Sibelius – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Formen musikalischer Schlußgestaltung. □ Prof. Dr. Werner Breig: Bachs „Kunst der Fuge“ – Haupt-S: Musikalischer Exotismus – Pros: Robert Schumanns Klaviermusik. □ Doz. Dr. Michael Walter: Geschichte des Violinkonzerts – Haupt-S: Querschnitte: 1600–1700–1800–1900 – Haupt-S: Musik und Musikwissenschaft im Dritten Reich – Pros: Die Oper im 18. Jahrhundert. □ Dr. Reinmar Emans: Pros: Musikalische Editionstechnik. □ Dr. Eckhard Roch: Haupt-S: Das Opernschaffen von Richard Strauss – Pros: Musikalische Gattungsbegriffe. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Notationskunde: Neumen und Modalnotation – Pros: Jazz nach 1970.

Essen. *Folkwang-Hochschule.* Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: Jacques Offenbach und das Musikleben des 2nd Empire – S: Die klassizistische Moderne: Hindemith u. a. – S: Organum, Conductus, Motette: Gattungen der frühen Mehrstimmigkeit – Aspekte der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Raab) – S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten (gem. mit Dr. Raab). □ Dr. Harnischmacher: S: Grundlagen musikalischen Lernens. □ Dr. Raab: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: L. van Beethoven: Missa solemnis – Vom musikalischen Rhythmus. □ Dr. S. Schadendorf: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Das Kunstlied. Ästhetik und Soziologie. □ Prof. Dr. Udo Sirker: Zur Opernentwicklung im 19. Jahrhundert (mit Ü) – Zur Entwicklung des Streichquartetts in der Klassik (mit Ü) – S: Instrumenten-/Partitürkunde, Akustik. □ Prof. Dr. Horst Weber: Forschungsfreisemester. □ Dr. W. Wehrmeyer: S: Musik im Stalinismus: Schostakowitsch, Prokofiev. □ Dr. Weyer: Geschichte des Jazz.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* PD Dr. Wolfgang Krebs: Die Wiener Klassik – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – S: Heinrich Schütz – S: Impressionistische Musik um 1900.

Greifswald. Prof. Dr. Matthias Schneider: Musikgeschichte der Renaissance – S: Norddeutsche Orgelmusik um Dietrich Buxtehude. □ Dr. Lutz Winkler: Musikgeschichte der frühen Hochkulturen (Allgemeine Musikgeschichte I) – Musikalische Volkskunde (1) – S: Johannes Brahms (gem. mit Dr. Peter Tenhaef) – S: Probleme und Entwicklungstendenzen in der DDR-Musik – Entwicklung der Sinfonik im 19. Jahrhundert. □ Ekkehard Ochs: Musikalische Entwicklung zwischen Heinrich Schütz und der Vorklassik (Allgemeine Musikgeschichte II). □ Dr. Sigrid Palm: S: Werkanalyse (1). □ Dr. Peter Tenhaef: Lektürekurs: Konservative und Neudeutsche im 19. Jahrhundert – Die Motette – S: Von der Motette zur Fuge.

Halle. Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze: Bachs Spätwerk. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Gegenstand und Methoden der Systematischen Musikwissenschaft.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Dr. Eberhard Müller-Arp: Ü: Satzlehre II – Satzlehre IV. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Antonín Dvořák: Sinfonie, Opern, geistliche Werke – S (der Grund- und Hauptstudienstufe): Peter Tschaikowski: Analysen zur Oper „Pique Dame“. □ Dr. Eleonore Büning: Ü (der Hauptstudienstufe): Musikkritik.

Systematische Musikwissenschaft. Dr. Michael Lange: Ü (der Grundstudienstufe): Strategien der Musikvermarktung. Schwerpunkt: Musiksponsorship. □ Dr. Thomas Phleps: Pros: Jenseits des Mainstreams.

Eine Exkursion in die Grenzbereiche der Rock-/Popmusik. □ Dr. Uwe Seifert: Pros: Rechnergestützte auditive Szenenanalyse (CASA): Konzepte, Strategien, Anwendungen (gem. mit Prof. Dr. Friedrich Mayer-Lindenberg, Dipl.-Ing. Ludger Solbach, Dr. Manfred Stahnke, Lüder Schmidt). □ Dr. Bernhard Sievers: Ü: Einführung in die Musik Afrikas.

Kiel. PD Dr. Walter Werbeck: Die Lehre von den Kirchentonarten – S: Die Tondichtungen von Richard Strauss – S: Die lateinischen Messenvertonungen Franz Schuberts – S: Quellen zur deutschen Tonartenlehre im 16. Jahrhundert (Lektürekurs).

Köln. Prof. Dr. Dietrich Kämper: Das Klavierkonzert des 19. und 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ – Pros: Schriften zur Musik des frühen 20. Jahrhunderts – Koll: Repetitorium der Musikgeschichte (14.–16. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Vom Organum zur isorhythmischen Motette. Die Entfaltung abendländischer Mehrstimmigkeit bis zur Ars Nova. □ PD Dr. Manuel Gervink: Pros: Stationen der musikalischen Romantik in Deutschland: Gattungen, Komponisten, Ästhetik. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Die Musik des Barock – Haupt-S: Orlando di Lasso und seine Zeit. □ Dr. Norbert Bolin: Pros: Schuberts Bühnenwerke – Ü: Cursorische Lektüre – Ü: Einführung in die Werkanalyse. □ Dr. Martina Homma: Ü: Polnische Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien. □ Birgit Vogelsang-Herden M.A.: Ü: Aufgaben und Funktionen einer Musikbibliothek.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Lektüre von Patentschriften zur elektronischen Klangsynthese (mit praktischen Beispielen) – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ing. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ PD Dr. Wolfgang Voigt: Psychologie der Gehörerscheinungen – Haupt-S: Interpretationsanalysen als Beispiele für die Entwicklung und Ausstrahlung des Blues – Pros: Physikalische, hörpsychologische und historische Aspekte von Stimmung und Intonation. □ PD Dr. Roland Eberlein: Notenschriften in Europa: ungelöste Probleme bezüglich Entstehung und Deutung. □ Christoph Louven M.A.: Pros: Raumakustik.

Musikethnologie. Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musik der Inuit und Indianer Nordamerikas – Haupt-S: Epengesang – Pros: Traditionen europäischer Volksmusik – Koll: Musikethnologische Neuerscheinungen. □ Prof. Dr. Robert Günther: Die japanische Hofmusik – Tradition und Innovation. □ PD Dr. Manfred Bartmann: Die Musik der Xhosa (Südafrika). □ Dr. Raimund Vogels: Pros: Bewegung und Tanz im Kontext afrikanischer Musik – Ü: Cursorische Lektüre: Alan P. Merriam – The Anthropology of Music.

Musik im 20. Jahrhundert unter Einschluss neuer Musiktechnologien und Medienkunde. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Vokalkomposition nach 1950 – Haupt-S: Zur Methodik der Popmusikforschung – Pros: Medienspezifisches Sprechen und Schreiben über Musik – Koll: Probleme und Perspektiven der Musikwissenschaft heute. □ Imke Misch M.A.: Pros: Edgar Varèse – Ü: Texte zur Musik der 1950er Jahre.

Köln. *Hochschule für Musik.* Dr. Reinhold Dusella: Pros: Klaviersonaten der Wiener Klassik. □ Dr. Josef Eckhard: Pros: Die Rolle des Radios und der Tonträger in der Musikkultur. □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Akustik der Musikinstrumente (mit Pros). □ PD Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – Pros: Romantische Musik und Musikästhetik – Haupt-S: Die Opern W. A. Mozarts. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die Entwicklung des Instrumentalkonzerts vom Barock zur Klassik. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Das Oratorium im 18. und frühen 19. Jahrhundert: Händel–Graun–Haydn – Pros: Musikästhetik im 19. Jahrhundert: Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ – Haupt-S: Wagners „Meistersinger“. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Pros: Einführung in die Musikästhetik: Texte zur Moderne-Postmoderne-Debatte.

Wintersemester 1997/98

Augsburg. Lehrbeauftragt. Margit Bachfischer M.A.: Ü: Historische Satzlehre II: Choral- und Liedsatz von H. Schütz bis J. S. Bach. □ Lehrbeauftragt. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Neuere Analysemethoden, dargestellt an ausgewählten Werken des frühen 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Zur Musik der „Ars nova“ – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Claudio Monteverdis und Luigi Rossis „Orfeo“ (3) – Pros: Ausgewählte instrumentale Variationszyklen (Analyse). □ Lehrbeauftragt. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftragt. Irina Paladi M.A.: Pros: Klavierkonzerte von W. A. Mozart. □ Dr. Erich Tremmel: S: Aërophone (Instrumentenkunde) – Ü: Musikpaläographie II: Tabulaturen.

Bamberg. Prof. Dr. Marianne Bröcker: Musikkulturen nordeuropäischer Völker – S: Tradition, Akkulturation und Diffusion (Globalisierung) regionaler und/oder ethnischer Musikkulturen in Nordeuropa. □

Prof. Dr. Max Peter Baumann: Zur Kulturanthropologie des Hörens II – S: Hören im Kulturvergleich II: Seminar zur Vorlesung – S/Ü: Liedrepertoire und Persönlichkeit (Transkription I) – S/Ü: Interkulturelle Philosophie, Multikulturalismus und Traditionelle Musik. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Musik des späten Mittelalters und der Renaissance (1450–1600) – Pros: Manierismus in den Madrigalen Gesualdos – Musik der 20er Jahre: The roaring twenties – Haupt-S: Stockhausen–Henze–Lachenmann: Elemente einer mythischen und politischen Ästhetik.

Basel. Prof. Dr. Wulf Arlt: Vom Lied der Trobadors zum Liedsatz der Renaissance – Venedig (II): Kultur, Musik und Gesellschaft in einem europäischen Zentrum der Renaissance (1) (gem. mit Prof. Dr. A. von Müller) – Kolloquium zur Vorlesung Venedig (II) (1) (gem. mit Prof. Dr. A. von Müller und Dr. Joseph Willimann) – Grund-S: Analyse und Interpretation: Übungen zum Liedsatz des Mittelalters und der Renaissance – Paläographie der Musik I: Die mittelalterliche Einstimmigkeit und ihre Aufzeichnung – Haupt-S: Fragen des Komponierens in Mittelalter und Renaissance (mit Schwerpunkt Hildegard von Bingen) (gem. mit Dr. Joseph Willimann) – Ü: Lyrik und Musik im Lied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. K. Pestalozzi) – AG zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Italienische Oper im 18. Jahrhundert – Ü zur Vorlesung – Grund-S: Analytische Ansätze zur tonalen Musik (18.–19. Jahrhundert) – Haupt-S: Wie schreibt man die Geschichte der Musik unseres Jahrhunderts? □ Prof. Dr. Max Haas: Musik als Spiegel der Kultur in Judentum, Christentum und Islam im Mittelalter (gem. mit lic. phil. Heidy Zimmermann) – AG: Computergestützte Untersuchungen zu Schönbergs op. 19 – AG: Planung computergestützter Untersuchungen. □ Dr. Joseph Willimann: Lektüre musikästhetischer Texte des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Lic. phil. Heidy Zimmermann: Ü: Workshop Schreiben. □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre IV: Einführung in die Grundlagen des Satzes und in die Formprobleme der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Ethnologie. Prof. Dr. M. Greve: Die Akkulturation türkischer Musik im 20. Jahrhundert (14-tgl.) – Ü zur Vorlesung (14-tgl.).

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musik und Musikleben nach 1830 – Pros: Kammermusik nach Hans Pfitzner – Pros: Lektüre: Francesco Algarotti, „Saggio sopra l’opera in musica“ (1755/1763) (1) – Haupt-S/S: Händels „Messiah“ als religiöses Kunstwerk (gem. mit Prof. Dr. Reinhard Feldmeier) – S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Hans-Joachim Bauer: Pros: Franz Schuberts Liederzyklus „Die Winterreise“. □ Artie Heinrich M.A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Musiksoziologie: Aspekte und Methoden.

Bayreuth. *Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. Sieghart Döhring: Geschichte des Musiktheaters III (spätes 19. und frühes 20. Jahrhundert) – S: Oper nach 1945. □ Dr. Thomas Steiert: S: Tendenzen des europäischen Musiktheaters in der Zeit von 1890–1914 – S: Inzenierungsanalysen zum Musiktheater um 1900. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken der Theaterwissenschaft – Pros: Zur Stoffgeschichte des „Freischütz“ – Ü: Inszenierungen im Vergleich: „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Geschichte der Bayreuther Festspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart (1876–1997). □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Geschichte des deutschen Singspiels. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Der Stellenwert der Regie des 20. Jahrhunderts – Pros: Internationale Festspiele des Musiktheaters: Konzeptionen und Realisierungsgeschichte. □ Vladimir Zvara M.A.: Pros: Oper hinter dem „Eisernen Vorhang“. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Hans-Joachim Bauer, Christoph Blitt, Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert, Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Antike Schriften zur Musik – S: Béla Bartók (gem. mit Prof. Dr. Tibor Kneif) – Kompakt- und Wochenend-S: Musik und Bewegung – Ober- und Doktoranden-S: Das Spätwerk von Joseph Haydn. □ Prof. Dr. Tibor Kneif: Die Musik seit Beethoven – Pros: Mozart: Die Zauberflöte – Ü: Übungen zur Musikkritik. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Instrumentationsgeschichte I: Instrumentenverwendung und Orchestersatz – HS: Instrumentationsanalyse I: 1600–1828 – HS: Giuseppe Verdi und die Grand Opéras „Les vêpres siciliennes“ und „Don Carlos“ – OS/DS: Methodenprobleme der Forschung. □ Prof. Dr. Rudolf Stephan: Tonkunst der Moderne. □ Dr. Bodo Bischoff: Pros: Methoden der musikalischen Analyse III. □ Dr. Lucinde Lauer: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Lully. □ Dr. Michael Maier: Pros: Melodie und Harmonie als musikalische Grundprinzipien – Pros: Franz Liszt, Klavierwerke.

Institut für Musikwissenschaft. Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: GK: Einführung in die musikalische Akustik. □ PD Dr. Gerd Grupe: Haupt-S: Nordindische Ragas. □ Mareile Irmeler M.A.: Ü: Chinesische Musik in Beispielen. □ Dr. Andreas Meyer: Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – Ü: Aufbau einer Instrumenten-Ausstellung im Museum für Völkerkunde – Ü: Ethnomusikologie und Schulmusik. □ Dr. Susanne Ziegler: Ü: Volksmusik in Süd-

osteuropa. □ N.N.: Rhythmusstrukturen in der außereuropäischen Musik – Haupt-S: Vergleichende Musikwissenschaft heute – Pros: Musikethnologische Zeitschriften.

Berlin. Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Hermann Danuser: Weltanschauungsmusik. Aufstieg und Niedergang einer Kulturform – Haupt-S: Weltanschauungsmusik. Werkanalyse und wirkungsgeschichtliche Studien – Koll: Musik und Mythos: „Der Ring des Nibelungen“ – Pros: Carl Dahlhaus – Grundlagen der Musikgeschichte. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: „Klavierübung“ von J. S. Bach – Pros: Sprachrhythmus und musikalischer Rhythmus in der mitteleuropäischen Musik des 16. bis 20. Jahrhunderts. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Musikalischer Satz bei Joseph Haydn – Pros: Historisches Denken, Historismus und Geschichtsverständnis in der Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Haupt-S: Bertolt Brecht und das Musiktheater – V/Ü: Einführung in die Paläographie. □ Tobias Plebuch: Pros: Einführung in die musikalische Analyse. □ Jakob Ullmann: Pros: Einführung in die Byzantinische Musik. □ Andreas Wehrmeyer: Pros: Russische Musiktheorie des 19. und 20. Jahrhunderts.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Prof. Dr. Christian Kaden: Professionalismus in der Musikgeschichte – Haupt-S: Musikphilosophie und Musikleben in der Antike – Pros: Analyse von Volksmusik – FS: Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Musikalische Professionalisierung in der frühen Neuzeit: Rom, Paris, London.

Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Akustik der Musikinstrumente II: schwingende Saiten, Platten und Membranen – Haupt-S: Methoden der Analyse zeitgenössischer Musik – Pros: Wechselwirkungen zwischen akustischen und optischen Reizen in der Wahrnehmung – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: S/Ü: Grundelemente der mathematischen Statistik für Geisteswissenschaftler – Ü: Computergestützte Rhythmusanalyse. □ Ingolf Haedicke: Pros: Historische Grundlagen der Elektroakustik. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Zum Problem des Maqam: Grundlagen der orientalischen Musiktheorie und Musikpraxis – Pros: Die Stellung der Musiker im islamischen Orient.

Populäre Musik. Prof. Dr. Peter Wicke: Popmusik – Anatomie einer Musikpraxis – Pros: Methodische und theoretische Probleme der Popmusikforschung – Haupt-S: Populäre Musik und populäre Diskursformen – Pros: Analytische Probleme populärer Musik. □ Dr. Monika Bloß: Pros: Geschichte der Rock- und Popmusik – Pros: Arrangements der Geschlechter. Geschlechterkonstruktionen in populärer Musik.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Charles Edvard Ives – Haupt-S: Editionstechnik am Beispiel Mendelssohns – Pros: Einführung in die wissenschaftliche Werkbetrachtung: Brahms – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Klangkunst – Haupt-S: Amerikanische Musik – Pros: Angewandte Musikpsychologie – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Hans Neuhoff: Pros: Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts – S: Musiksoziologie I. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Die Variation im 18. und 19. Jahrhundert – Ü: Die Schichtenlehre Heinrich Schenkers – Ü: Mensuralnotation. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Musikalisches Denken in der Existenz-Philosophie.

Berlin. Hochschule der Künste. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Elmar Budde: Musik und bildende Kunst – Haupt-S: Übungen zur Vorlesung – S: Analyse ausgewählter Opernszenen – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Vom Mittelalter zur Renaissance: Musik, Musikleben und Musikwissenschaft – Pros: Epochen und Epochenbegriffe der Musikgeschichte – Haupt-S: Musik der Zeitgenossen Beethovens in Frankreich – Lektürekurs: Johannes Tinctoris, „Liber de arte contrapuncti“ (1477) (gem. mit Prof. Dr. Albert Richenhagen) – Musikwissenschaftliches Kolloquium über laufende Forschungsarbeiten. □ Prof. Dr. Peter Rummenhölter: Musik des Mittelalters – Haupt-S: Geschichte der Klaviermusik I (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Mahler) – Haupt-S: Interpretation und Musikwissenschaft – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Klangkonzeptionen und Strukturen der Musik im subsaharanischen Afrika. □ Doz. Dr. Martin Supper: Pros: Algorithmisches Komponieren. □ Wiss. Mitarb. Dr. Beatrix Borchard: Haupt-S: Lieder mit und ohne Worte – Fanny und Felix Mendelssohn – Pros: Die Rolle der Musik im jüdischen Akkulturationsprozeß. □ Wiss. Mitarb. Christian Thorau: Pros: Sprache und Stimme in der Neuen Musik seit 1950 (gem. mit Daniell Ott und Prof. Isabel Mundry). □ Lehrbeauftr. Dr. Gottfried Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftr. Dr. Ellinore Fladt: Pros: Musikgeschichte als Gattungsgeschichte: Einführung in die Geschichte der Motette – Haupt-S: Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Ute Henseler: Pros: Formenlehre und Höranalyse. □ Lehrbeauftr. Dr. Christoph Henzel: Pros: Die Musik des Mittelalters. □ Lehrbeauftr. Dr. Heinz von Loesch: Pros: Höranalyse und Formenlehre I. □ Lehrbeauftr. Christine Wassermann Beirao: Pros: Rokoko und Neorokoko in der Musik.

Musiktheorie. Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Werkanalyse symphonischer Kompositionen (1825–1850). □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Das Klavierwerk Franz Schuberts – Franz Schubert und seine Streich-

quartette. Kompositionsgeschichte und Werkanalyse. □ Prof. Dr. Ingeborg Pffingsten: Theorie der musikalischen Form: Sonaten- und Rondoformen im musiktheoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts (A. Reicha und A. B. Marx) – Historische und systematische Annäherung. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Aspekte der Klangsprache des Komponisten Alfred Schnittke.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Einführung in die Musikwissenschaft – Franz Schubert, ein Außenseiter der Musikgeschichte? – Haupt-S: „Expressionismus“ im Musiktheater: Arnold Schönbergs „Erwartung“ (1) – Koll: Musikwissenschaftliche Methodenfragen – Koll: Josef Viktor Widmann, Hermann Goetz, Johannes Brahms und das Schweizer Musikleben des späten 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Victor Ravizza) – Koll: Propaganda fidei. Sprache, Kunst und Musik im Dienst der Konfessionen im 16. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Peter Blickle, Prof. Dr. Norberto Gramaccini, Prof. Dr. Peter Rusterholz. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Die Schule von Notre Dame. Eine Einführung (1) – Pros: Musik in der bildenden Kunst des Mittelalters (gem. mit Dr. Solange Michon) – S: Von der frei atonalen zur seriellen Musik: Anton Webern. □ Dr. Hanspeter Renggli: Musikgeschichte I (1) – Musikgeschichte III (1). □ Annette Landau: Ü: Gewußt wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche. □ Prof. Dr. Andreas Kotte: Europäische Theatergeschichte der Renaissance (Veranstaltung des Instituts für Theaterwissenschaft).

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: Divertimenti und Serenaden im Schaffen W. A. Mozarts – Pros: Zur Geschichte der Laute und ihrer Musik – Pros: Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen – Haupt-S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – Projekt-S: Orgelbau im Auditorium Maximum. □ PD Dr. Eckhard Roch: Pros: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Dörte Schmidt: Pros: Probleme der Skizzenforschung (am Beispiel Beethovens) – Pros: Perspektiven der Frauen- und Geschlechtergeschichte in der Musikwissenschaft. □ HD Dr. Michael Walter: Musikgeschichte im Überblick I: Die Musik des Mittelalters – Pros: Partitur und Interpretation – Haupt-S: Musik und Oper während der Dresdener Fürstenhochzeit von 1719 – Haupt-S: Claudio Monteverdi. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Die Kammermusik von Claude Debussy und Maurice Ravel.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Adorno, Handel, Braxton. Soziologische, sozialhistorische und sozialpsychologische Dimensionen von Musik und Musikgeschichte – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Möglichkeiten und Probleme „angewandter“ Musikwissenschaft innerhalb wie jenseits der Gutenberg-Petrucci-Galaxis – Ober-S: Projekt „Tanzwissenschaft“: Computergestützte Bewegungs- und Choreographie-Analysen – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ Prof. Dr. Renate Groth: Musikgeschichte III: Die Musik im Zeitraum zwischen 1750 und 1830 – Pros: Claude Debussy als Komponist und Feuilletonist – Haupt-S: Alte Musik und Musik im alten Stil: Zur Rezeption „alter Musik“ im 19. Jahrhundert – Ober-S: Deutsch-italienische Musikbeziehungen im 17. und 18. Jahrhundert. □ Hartmut Hein M.A.: Pros: Musikkritik. □ Prof. Dr. Wolfgang Hess: Musikalische Akustik. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Einführung in die Paläographie. □ Prof. Dr. Emil Platen: Haupt-S: Igor Strawinsky. □ Dr. Armin Raab: Pros: Gesamtausgaben: Geschichte und Probleme der Edition musikalischer Werke. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Gustav Mahler – Pros: Sex Pistols et al.: Punk special. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Brahms und Bruckner – Pros: Musik und Sprache. Analyse ausgewählter Vokalwerke – Haupt-S: Mozarts „Don Giovanni“ und seine literarischen Vorläufer (gem. mit Prof. Dr. Wolf-Dieter Lange) – Ober-S: Musikwissenschaftliche Forschungen.

Chemnitz-Zwickau. Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte I: Antike und Mittelalter – S: Das Werk Gustav Mahlers (gem. mit PD Dr. Eberhard Möller) – S: W. A. Mozart: Opern. □ PD Dr. Johannes Roßner: S: Orgelbau und Orgelmusik. □ PD Dr. Eberhard Möller: S: Analyse I/1 – S: Analyse II/1 – S: Analyse II/2. □ Dr. Helmut Giegengack: Musikalische Akustik. □ Dr. Rafael Köhler: S: Einführung in die Musikästhetik.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Pros: Das romantische Kunstlied – Pros: Gregorianik – Ü: Neumenkunde – Ü: Lied-Analyse (gem. mit Oliver Huck M.A.) – Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal, PD Dr. Walter Werbeck). □ Dr. Irmlind Capelle: Projekt-S: Albert Lortzings „Regina“ (1848) und die Musik des Revolutionsjahres. Zur Uraufführung der Oper 1998 (Vorbereitung einer begleitenden Ausstellung mit musikalischem Beiprogramm). □ Prof. Dr. Werner Keil: E. T. A. Hoffmann als Musiker – S: Musikanschauungen der Frühromantik – S: Das Klavierwerk Claude Debussys – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Allgemeine Musikgeschichte III – S: Beethovens „Fidelio“ – Pros: Musik um 1600 – Ü: Analysen älterer Musik. □ Heinz-Jürgen Winkler: Historischer Tonsatz: 16. Jahrhundert. □ Matthias Schäfers: Historischer Tonsatz: 18. Jahrhundert. □ Andrea Schwager: Theorie und Praxis des Generalbaß- und Partiturspiels.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte II (mit S) – Alban Bergs „Wozzeck“. □ Prof. Dr. Martin Geck: Klezmer-Musik in Deutschland (mit S). □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: „gelb“: Neues Hören – Tendenzen der Musik in der Gegenwart (mit S) – Wagners „Zukunftsmusik“: eine Quelle der „neuen Musik“? (mit S) – S: Cage „Plädoyer für Satie“ – Möglichkeiten der Arbeit mit rhythmischen Strukturen. □ Dr. Wilfried Raschke: S: The Beat goes on – Populäre Musik in den 60er Jahren. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Musik im Fernsehen. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Komponisten um Brecht. □ Dr. Ulrich Tadday: S: Musik zur Sprache gebracht (mit Ü).

Dresden. Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Haupt-S: Grundlagen und Methoden der Editionspraxis – S: Musikkritik im 19. Jahrhundert – Pros: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – Ober-S für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Antonín Dvořák – Sinfonien, Opern, Geistliche Werke – Haupt-S: Alban Berg: Wozzek. □ Dr. Gerhard Poppe: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis etwa 1700 – S: Georg Friedrich Händel: Die Werke bis 1713. □ KMD Michael-Christfried Winkler: S: Tendenzen romantischer Kirchenmusik von Mendelssohn bis Reger. □ Ulrike Kollmar M.A.: Pros: Musikalische Rhetorik in Theorie und Praxis des 16.–18. Jahrhunderts.

Eichstätt. Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Gregorianischer Choral, geistliches und weltliches Lied. Facetten einstimmiger Musik (Musikgeschichte I) – S: Musik und Schrift im Mittelalter (Notationskunde I) – S: Ausgewählte Streichquartette der Wiener Klassik (Analyse-Übung) – S: Was ist Musik? Antworten aus Mittelalter und Neuzeit (Lektüre-Übung). □ Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Musiksoziologie (Magister/LPO).

Erlangen. Dr. Andreas Haug: Mittel-S: Textloses Singen im Mittelalter. Geschichte und Ästhetik des Melismas – Mittel-S: Trends in der gegenwärtigen amerikanischen Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Thomas Röder). □ Prof. Dr. Fritz Reckow: Forschungsfreiemester. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ PD Dr. Gerhard Splitt: Heinrich Schütz – Haupt-S: Die Musiktheorie des Boethius – Pros: Texte zur Musiklehre des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Raffaella Camilot-Oswald, Dr. Andreas Haug, Prof. Dr. Fritz Reckow, Dr. Thomas Röder, PD Dr. Gerhard Splitt: Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen.

Frankfurt. Prof. Dr. Adolf Nowak: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – Pros: Ostinato-Technik in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Ernest Ansermet: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein – Haupt-S: Humanismus in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. □ PD Dr. Andreas Ballstaedt: Grundfragen der Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts – Pros: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Musikgeschichte? – Pros: Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzerte – S: Angewandte Musikwissenschaft. □ PD Dr. Wolfgang Krebs: Atonalität und Zwölftontechnik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Pros: Felix Mendelssohn Bartholdy – Haupt-S: Die Oper zur Zeit Claudio Monteverdis – Haupt-S: Das Orchesterlied des Fin de siècle. □ Dr. Andreas Eichhorn: S: Konkrete Musik – Konkrete Kunst (gem. mit Prof. Dr. Till Neu) – Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Dr. Ulrike Kienzle: Haupt-S: Melodram und Monodram im 18. und 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. H. T. Lehmann) – S: Die freie Fantasie im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Heinrich Poos: Pros: Einführung in die musikalische Analyse.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: S: Die romantische Oper und das europäische Musiktheater des 20. Jahrhunderts – Die Musikgeschichte (I) im Überblick: Vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis ca. 1600 – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Karl-Josef Müller: N.N. □ Dr. Dieter Winzer: S: Bartók und Kodály – Musik und Musikethnologie in Ungarn. □ Andreas Kunle: S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Wolfgang Amadeus Mozart. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: N.N. □ Dr. Andreas Odenkirchen: S: Die Kammermusik Johannes Brahms'. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Zwölftonkompositionen bei Arnold Schönberg. Werkanalysen und ästhetische Deutungen. □ Dr. Andreas Ballstaedt: S: Beethovens Klavierkonzerte, Genese und Geltung.

Freiburg. Pros: Konzepte musikalischer Bedeutung von der Antike bis zur Gegenwart. □ Dr. Michael Beiche: Pros: Liszt, ausgewählte Klavierwerke. □ Prof. Dr. Christian Berger: Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Das klassische Streichquartett (3) – Haupt-S: Rameaus „Traité“ (gem. mit Herrn Menendez) (3) – Haupt-S: Anton Webern (Block-S) – Kolloquium. □ Dr. Keith Falconer: Pros: Notationskunde – Pros: Die französische Oper im 19. Jahrhundert. □ Nils Grosch M.A.: Pros: Schriftlichkeit und Notation in der Musik des 16. Jahrhunderts. □ Dr. Albrecht von Massow: Pros: Analyse: Weberns George-Lieder op. 3 und 4, Trakl-Lieder op. 14. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros:

Komposition-Improvisation (gem. mit Dr. Markus Bandur) (3) – Pros: Die Entwicklung des modernen Orchesters. □ Dr. Matthias Thiemel: Pros: Bartók: das kurze Stück. □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Henry Purcell und die englische Musik des 17. Jahrhunderts – Pros: Alternative Textformen: Essay, Konzerteinführung, Rezension.

Fribourg i. Ue. N.N.: Les cantates d'église de J. S. Bach – Pros: Weltliche Vokalmusik der Renaissance: Transkription und Analyse (1) – S: Lied, Mélodie et Romanza au 19e siècle (1) – Aufführungspraxis (1) – Basso continuo et „partimento“ (1). □ Ober-Ass. François Seydoux: Systèmes de notation au Moyen Age (1) – Materialien zur Schweizer Musikgeschichte (1).

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Die Musik des frühen Mittelalters – Pros/S: Fanny Hensel, Clara Schumann und ihre Zeit – Pros/S: Gustav Mahler – S: Bildende Kunst und Musik zwischen Romantik und Moderne. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz (1). Von den Anfängen bis zum Bebop – Pros: Praxis der Tonstudientechnik – Pros/S: Theoretische Grundlagen der Tonstudientechnik – S: Sozialgeschichte des Konzertwesens. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Empirische Forschungsmethoden – Pros: Grundlagen der Musikpsychologie, Emotion und Motivation – Pros/S: Szenische Funktionen von Musik – S: Aktuelle Fragen der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros/S: Die Opern von Strauss und Hofmannsthal – S: Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert – S: Analysen von Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Musikgeschichtsschreibung im Vergleich. □ Doz. Dr. Thomas Phleps: S: Musikpädagogische Strategien in Funk und Fernsehen. □ Wiss. Mitarb. Dr. Ulrich D. Einbrodt: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Str. i. H. Dr. Dietmar Pickert: S: Empirische Untersuchungen zu musikalischen Werdegängen. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Forschungsfreisemester.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Volksmusik Griechenlands – Pros: Musikethnologische Transkription – Ü: Musikbeispiele zur Griechischen Musik – Haupt-S: Musikanthropologie. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde I (Lauten- und Orgeltabulaturen) – Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Von Palestrina zu Bach. Ausgewählte Stilprobleme der Spätrenaissance und des Barock – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Neues Musiktheater. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Haupt-S: Die Passionen Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. Ursula Günther: AG: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft – Musikwissenschaftliches S – Privatissimum für Ausland-Stud. – Kolloquium für Dissertanten. □ Dr. Werner Jauk: Systematisch-musikwissenschaftliches Pros: Methodik I – Systematisch-musikwissenschaftliches S: Methodik II. □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte I: Mittelalter/Renaissance – Übungen an Tonbeispielen (1) – Kolloquium für Diplomanden. □ Lehrbeauftr. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologisches Pros: Musikalische Strukturanalyse – Musikethnologisches S: Stimmung–Stimme–Singen. □ Dr. Ingrid Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Doz. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Über das Klassische in der Musik. □ Lehrbeauftr. Mag. Dieter Zenz: Einführung in die musikalische Analyse (1).

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Institut für Jazzforschung. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik 5 (Formen der Populärmusik im 20. Jahrhundert – Jazzgeschichte 3 (Hard Bop und Modaler Jazz) – Seminar aus Jazz und Populärmusik. □ Mag. Dr. Franz Krieger: Einführung in die Jazzforschung. □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

Institut für Wertungsforschung. 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 I.

Institut für Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie I (Musik in der politischen Presseberichterstattung) – Musikethnologie I (Fernöstlicher Raum) – Balkanische Epenforschung (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla). □ Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos I. □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs.

Institut für Elektronische Musik. Ass. Mag. Dr. Robert Höldrich: Digitale Signalverarbeitung in der Psychoakustik 1 – Physikalische Modellierung von Musikinstrumenten 1 – Spatialisation von Klangsignalen 1 – Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik 1 – Tonhöhenenerkennung mit Mitteln der Signalverarbeitung 1. □ Ass. DI Winfried Ritsch: Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik 1 – Elektronische Klangerzeugung 1 – Technische Grundlagen der Elektronischen Musik 1. □ Ing. Harald Domitner: Mehrkanaltechnik – N.N: Psychoakustik.

Institut für Aufführungspraxis. Prof. Dr. Johann Trummer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis I (gem. mit Ass. Prof. Dr. Ingeborg Harer und HAss. Dr. Klaus Hubmann. □ HAss. Mag. Dipl.-Ing. Dr.

Robert Höldrich, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Bozic und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr), Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla und Ass. Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistranden-Seminar.

Lehrkanzel für Musikgeschichte. AssProf. Mag. Dr. Ernest Hoetzel: Allgemeine Musikgeschichte 1, 2: Die Musik der Antike bis zum Barock – Musikhistorische Spezialvorlesung: Die weltliche Musik im Mittelalter – S: Privatissimum für Diplomanden. □ Prof. Dr. Peter Revers: Allgemeine Musikgeschichte 3, 4: Die Musik des Barock bis zum 19. Jahrhundert – Allgemeine Musikgeschichte 5, 6: Die Musik im 20. Jahrhundert – Musikgeschichte für Musikerzieher: „... eine doppelbödigte Beziehung zur Tradition (Ligeti): Alte Musik und Komponieren im 20. Jahrhundert“ – Seminar aus Musikgeschichte: Nocturne – Nachtmusik: Die Nacht in Musik, Literatur und bildender Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Privatissimum für Diplomanden und Dissertanten.

Greifswald. Prof. Dr. Matthias Schneider: Ü: Methodik des Orgelunterrichts – Geschichte des Orgelbaus (Orgelkunde II) – Postmoderne „Arvo Pärt und die ‚Neue Einfachheit‘“ (gem. mit PD Dr. Peter Tenhaef). □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Musikhistorische Bestimmungsübungen (Repetitorium) – S: Analyse: Charakterstücke für Klavierinstrumente. □ Dr. Lutz Winkler: Einführung in die Musikwissenschaft (Allgemeine Musikgeschichte I) – Zur Sinfonik Gustav Mahlers – Musikalische Volkskunde – Zur Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes im 19. Jahrhundert – Opernentwicklung in Italien und Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. □ UMD Ekkehard Ochs: Musikalische Entwicklung im Barock (Allgemeine Musikgeschichte II).

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Bekenntnismusik im 20. Jahrhundert – Interdisziplinäres Haupt-S: Musik und Tod (gem. mit Ralf-Ekhard Schätze und Dr. Franziska Seils) – Interdisziplinäres Haupt-S: Musikdarstellung in der mittelalterlichen Kunst (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Schenkluhn) – Magistranden- und Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Günter Fleischhauer). □ Prof. Dr. Günter Fleischhauer: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die Akustik – Pros: Klangkompositionen im 20. Jahrhundert (Penderecki, Ligeti). □ Dr. Undine Wagner: Pros: Einführung in die Musikanalyse – Pros: Zur Frühgeschichte der Sinfonie. □ Achim Heidenreich M.A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Lektüre fremdsprachiger musiktheoretischer Quellentexte. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Einführung in die musikalische Begabungs- und Entwicklungspsychologie. □ Dr. Dörte Reisener: Pros: Prinzipien der Operndramaturgie unter besonderer Berücksichtigung von Verdis Opernschaffen. □ Dr. Tamara Burde: Haupt-S. Frühgeschichte der russischen Oper.

Hamburg. Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musikgeschichte: 15. und 16. Jahrhundert – Ü: Notationskunde I – Haupt-S: Nationalmusik, nationale Musik – S (der Hauptstudienstufe): Musik: Analyse und Kommentar (1). □ Prof. Dr. Constantin Floros: S (der Hauptstudienstufe): Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen). □ Dr. Annette Kreuziger-Herr: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Marx: Pros: Mozarts „Requiem“: Gestalt und Überlieferung – S: Die „St. Petersburger Musikhandschriften“ – Weltliche Kompositionen des 18. Jahrhunderts (gem. mit Dr. Jürgen Neubacher) – Haupt-S: Oratorien des 19. Jahrhunderts – S (der Hauptstudienstufe): Laufende Forschungsarbeiten. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Pros: Johannes Brahms II: Die Kammermusik – Ü: Werkanalyse I – S: Witold Lutoslawski. □ PD Dr. Dorothea Schröder: Ü: Orgelmusik und Orgelbau des 17./18. Jahrhunderts in Norddeutschland (1).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Helmut Rösing: Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung – Ü (der Grundstudienstufe): Musikpsychologie. Schwerpunkt: Musik und Emotion – Haupt-S: Classic goes Pop: Moderne Musik – S (der Hauptstudienstufe): Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Haupt-S: Der Tonraum: Akustische, psychologische und ästhetische Aspekte. □ Dr. Uwe Seifert: Pros: Hypermedia, Internet und Wissensgesellschaft. Technische, ästhetische und soziale Aspekte musikbezogener Informationstechnologie – S (der Grund- und Hauptstudienstufe): Das Experiment in der Musikforschung (3).

Hannover. Prof. Dr. Klaus-Ernst Behne: Psychoakustische Grundlagen der Musik (1) – Pros: Psychologie des Musikerlebens – Haupt-S: stummfilm-musik-video – Koll: Aktuelle musikpsychologische und musikphysiologische Forschung. □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Die Idee des Nationalen in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Richard Wagner: „Der Ring des Nibelungen“ – Grund-S: Komponieren zwischen Folklore und Avantgarde: Béla Bartók – Lektürekurs: Texte zur Musikästhetik im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. □ Dr. Rebecca Grotjahn: Die Musik Olivier Messiaens – Projektorientiertes S: Clara Wieck, Robert Schumann und die Idee der romantischen Liebe – Analysekurs. □ Prof. Dr. Ellen Hickmann: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: S: Die Rondoform in ihren unter-

schiedlichen Ausprägungen – Ü: Methoden der Werkanalyse – Blockseminar: Musikgeschichte III – Literaturkunde: Kammermusik I – Examenskolloquium: Ausgewählte Themen aus der Musikgeschichte. □ Dr. Joachim Kremer: S: Georg Philipp Telemann zwischen Barock und Klassik (mit Exkursion) – S: Grundfragen des musikwissenschaftlichen Arbeitens. □ PD Dr. Susanne Rode-Breyman: Pros: „Ich stand in dunklen Träumen“. Lieder auf Texte von Heinrich Heine – S: Notationskunde – Haupt-S: Requiem. Stationen einer musikalischen Gattung. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Gustav Mahler und seine Zeit – S: Die Oper von den Anfängen bis Gluck – S: Formenlehre III: Formprinzipien der klassischen Instrumentalmusik (1). □ Prof. Gerhard Schumann: Wolfgang Amadeus Mozart – Liedkunde: Das Kunstlied von Mozart bis Schubert (1) – S: Tanzgeschichte: Ballett ohne Handlung I (mit Videobeispielen) – Examenskolloquium.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Harmonische Tonalität und motivische Arbeit als Faktoren musikgeschichtlicher Entwicklung. □ Dr. Matthias Feldmann: Ü: Einführung in den Notensatz am Computer. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Händels Oratorien – Pros: Grundkurs Musikgeschichte I: Repertoire und Werkanalyse – S: Schiller, Verdi und die italienische Oper (gem. mit Prof. Dr. Dieter Borchmeyer) – Seminar für Doktoranden. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Robert Schumanns Klavierwerke (mit Ü) (4, 14-tgl.). □ Dr. Barbara Mittler: Pros: China in der Musik Europas (gem. mit Dr. H. J. Röllicke und Joachim Steinheuer M.A.). □ Dr. Gunther Morche: Pros: Von Gregor dem Großen bis zu den Toten Hosen – Musikalische Institutionen und Repertoirebildung – S: Bachs „große katholische Messe“ – Muster und Konkurrenten: Scarlatti bis Hasse. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Die Musik des 20. Jahrhunderts II (seit 1945) – S: Musikalische „Postmoderne“. Werke, Ästhetik-Wissenschaft – Ü: Programmhefte schreiben – Pros: Heinrich Heine und die Musik. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Musikanschauung-Musikikonographie-Emblematik der Musik. Schriften Reinhold Hammersteins. □ Joachim Steinheuer M.A.: Einführung in die Musikwissenschaft.

Hildesheim. Dr. Jürgen Arndt: Pros: Free Jazz II. Musikalische Entwicklung im Jazz der sechziger Jahre. □ Dr. Ulrich Bartels: Pros: Klaviermusik von Robert Schumann und Franz Liszt – S: Zur Geschichte der musikalischen Bearbeitung. □ Jens Eckert: Pros: Grundlagen der klassischen nordindischen Kunstmusik. □ Dr. Hans Joachim Erwe: Pros: Gitarre und Gitarrenmusik – S: Der Komponist Leonard Bernstein. □ PD Dr. Gerd Grupe: Musik in Schwarzafrika II (mit Pros). □ Dr. Andrea Hoppe: Pros: Musizieren, Kommunizieren und Lernen via Internet. □ Prof. Dr. Werner Keil: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Die Klaviermusik Claude Debussys – S: Romantische Musikästhetik: Heinse, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann – S: Doktorandenkolloquium. □ Jörg Langner: Pros: Zeit und Rhythmus in der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: S: Ausgewählte Themen der Schauspielmusik. □ Prof. Dr. Rudolf Weber: Einführung in die Musikpädagogik – S: Musik in New York 1900–1945 – S: Sprachliche und musikalische Improvisation: Die Konzeption Heinrich Jacobys.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilman Seebaß: Historische Übersichtsvorlesung II (1500–1750) – Pros: Einführung in die Musikgeschichte – Pros: Analyse außereuropäischer Musik – Konversatorium – Kolloquium. □ Doz. Dr. Rainer Gstrein: Pros: Das Problem der Klassik – S: Chormusik im 19. Jahrhundert. □ Doz. Dr. Monika Fink: Exotismus und Folklorismus in der Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Domenico Scarlatti und François Couperin. □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Notation I. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Pros: Griechische Volksmusik. □ Dr. Helmut Brenner: Volks- und Populärmusik Mexikos. □ Doz. Dr. Hildegard Hermann-Schneider: Pros: Quellenkunde zur Musikgeschichte: Libretti in Tirol. □ Mag. Thomas Nußbaumer: Ü: Praxis der musikalischen Feldforschung und Volksmusikdokumentation.

Karlsruhe. Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Arbeiten in einem musikwissenschaftlichen Forschungsinstitut: Erarbeitung einer Briefausgabe – S: Franz Schubert: die beiden letzten Jahre (1827–28). □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Aspekte von Werk und Rezeption – S: Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts von Busoni bis Lachenmann. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Spätromantik – Die Musik des Mittelalters – S: „La clemenza di Tito“. Mozarts letzte Oper und ihr Hintergrund – S: Franz Schubert: Bühnenwerke. □ PD Dr. Peter-Michael Fischer: Die Emanzipation des Geräuschs. Von der Musik des Futurismus zur Computermusik – S: Selbstzeugnisse der Avantgarde des 20. Jahrhunderts zum eigenen Kunstschaffen (Cage, Ligeti, Nono, Stockhausen u. a.).

Kassel. Dr. Ulrich Götte: S: Minimal Music II. □ Verena Joos: S: Dramaturgielabor – W. A. Mozart: „Die Zauberflöte“. Vom Konzeptionsgespräch zum Programmheft. □ Jürgen Wehner: S: Adornos Musikdenken – Der Versuch einer Zusammensicht. □ Michael Rappe: S: Afroamerikanische Musikkultur als Ästhetik des Widerstandes. □ Dr. Heinz Geuen: S: Popkultur zwischen Mainstream und Underground (gem. mit Michael Rappe). □ Dr. Matthias Henke: S: Von Machault bis Monteverdi. Ein Überblick – S: Vom Bild der Klänge. Der Komponist Anestis Logothetis (gem. mit Leyley Olson). □ Dr. Bodo Bischoff: S:

Richard Wagner, „Der Ring des Nibelungen“, „Das Rheingold“. Entstehung–Analyse–Rezeption–Konzeption der Kasseler Inszenierung – S: Richard Wagner, „Der Ring des Nibelungen“, „Die Walküre“. Entstehung–Analyse–Rezeption–Konzeption der Kasseler Inszenierung – S: Das politische Lied. Ausgewählte Beispiele aus fünf Jahrhunderten – S: Von der freyen Fantasie. Das 41. Kapitel aus Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“. Mit Tonsatzübungen – S: Was heißt: „Musik verstehen“?

Kiel. Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Musikgeschichte (I): Von früher Mehrstimmigkeit zur klassischen Vokalpolyphonie – Ü: Die mehrstimmige Messe im 15. Jahrhundert (Ü zur Vorlesung) – S: Streichquartette von Dvorák, Smetana und Tschairowsky. □ PD Dr. Siegfried Oechsle: Beethoven – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Das Erhabene als ästhetische und kompositorische Kategorie (3) (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: S: Robert Schumann, Die Musiken zu „Manfred“ und zu „Faust“ – S: Robert Schumanns Schreiben über Musik. □ Dr. Helmut Well: Ü: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacher, PD Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacher, PD Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. Helmut Well: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Koblenz-Landau. Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Das 17. Jahrhundert – Pros: Die Liederzyklen von Franz Schubert – Pros: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Beethovens Klavierkonzerte – Ü: Notationskunde.

Köln. *Historische Musikwissenschaft*. Prof. Dr. Dietrich Kämper: Kammer- und Orchestermusik von der Spätrenaissance bis J. S. Bach – Haupt-S: Beethovens späte Klaviersonaten – Pros: Brahms: Chorwerke – Koll: Charles E. Ives. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die Romantik in der Musik und Robert Schumann als ihr Exponent. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Haupt-S: „Bad Art“, die Tradition des Häßlichen und Trivialen in Musik und bildender Kunst im 19. und 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Antje von Graevenitz). □ PD Dr. Manuel Gervink: Haupt-S: Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“. Anti-Tristan oder humoriger Versuch über das Kunsthandwerk? □ Dr. Norbert Bolin: Pros: Franz Schubert: Kammermusik – Ü: Paläographische Übung. □ Dr. Herfried Kier: Musikvermittlung in den Medien.

Systematische Musikwissenschaft. N.N.: Systematische Musikwissenschaft – Haupt-S: Systematische Musikwissenschaft – Pros: Systematische Musikwissenschaft – Ü: Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Haupt-S: Hörrelevante Musikanalyse an Beispielen aus allen Bereichen der Musik – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ing. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ PD Dr. Roland Eberlein: Haupt-S: Orgelbau im 19. und 20. Jahrhundert und seine akustischen Grundlagen. □ N.N.: Pros: Systematische Musikwissenschaft.

Musikethnologie. Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musik der Indianerkulturen Mittel- und Südamerikas – Haupt-S: Außereuropäisches Musiktheater – Pros: Einführung in Gegenstand und Methoden der Musikethnologie – Ü: Computergestützte Videoanalyse in der Musikethnologie (gem. mit Dr. Raimund Vogels). □ Prof. Dr. Robert Günther: Pros: Die Gattungen der traditionellen Musik Japans und ihre Geschichte. □ PD Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Volksmusiktraditionen des Balkan anhand ausgewählter Beispiele. □ Dr. Raimund Vogels: Pros: Arabische Musik in Nordafrika und dem Vorderen Orient. Eine Einführung.

Musik im 20. Jahrhundert unter Einschluß neuer Musiktechnologien und Medienkunde. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Symphonische Musik im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Raumkomposition nach 1950 – Pros: Musikalische Terminologie im 20. Jahrhundert – Koll: Aktuelle musikwissenschaftliche Forschungsprojekte. □ Imke Misch M.A.: Pros: Pierre Boulez – Ü: Einführung in die Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts.

Köln. *Hochschule für Musik*. Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte II: 17. Jahrhundert und 18. Jahrhundert. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Grundlagen der Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Jobst P. Fricke: Musikpsychologie (mit Haupt-S). □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Die Symphonik in Deutschland zwischen Beethoven und Mahler. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – Pros: Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – Pros: Mozarts „Entführung aus dem Serail“ – S: Beethovens Werke im Spiegel ihrer Zeit – Haupt-S: Robert Schumann. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Pros: Grundzüge der Musikästhetik.

Leipzig. Dr. Eszter Fontana: S: Musik und Musikinstrumente früher Kulturen (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Praxis im Musikinstrumenten-Museum: Umgestalten der Studiensammlung Holzblas-

instrumente. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft: Franz Schubert – Pros: Mozarts Klavierkonzerte. □ Prof. Dr. Hans Joachim Köhler: Sonatenform und poetischer Zyklus: zwei Konzeptionsmodelle bei Robert Schumann. □ Dr. Ulrich Leisinger: Haupt-S: Das „Florilegium Portense“. □ Doz. Dr. Michael Märker: Die Musik im 17. und 18. Jahrhundert. Ein Überblick – Haupt-S: Anton Bruckner – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft: Johann Sebastian Bach – Ü: Rezitativ und stile recitativo im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Grundfragen der Musikpsychologie – Haupt-S: Theoriebildung in der Musikwissenschaft – Pros: Das Klassik-Syndrom – Forschungs-S: Musik, Zeit und Raum. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Musik und Ästhetik: Klassik und frühe Romantik (1770–1820) – Haupt-S: Musik der Nötre Dame-Epoche: Übertragung und Interpretation ausgewählter Kompositionen – S: Hören und Besprechen: Streichquartette des 20. Jahrhunderts, vor allem seiner zweiten Hälfte – Kolloquium für Examenkandidaten – Kolloquium für Doktoranden und Magistranden – Colloquium musicologicum (gem. mit Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Ulrich Leisinger, Doz. Dr. Michael Märker, Prof. Dr. Klaus Mehner, Dr. Peter Wollny).

Mainz. Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Geschichte des Oratoriums – S: Musikrezeption und -vermittlung in Printmedien des 19. und 20. Jahrhunderts. Schreiben nach der „Kunstperiode – Heinrich Heine zwischen Artistik und Engagement (gem. mit Prof. Dr. Erwin Rotermund, Prof. Dr. Jörg Zimmermann) – Ober-S: Doktorandenkolloquium, Besprechung von Magister- und Promotionsarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Dr. Karl Kuegle, Prof. Dr. Manfred Schuler). □ Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die wissenschaftliche Arbeiten (Fortsetzung der Einführung in die Musikwissenschaft) – S: Das Madrigal im 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: S: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Ursula Kramer: Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Die Sinfonien von Joseph Haydn. □ Dr. Karl Kuegle: S: Paris, London, Wien: Musikkulturen um 1800. □ Dr. Anno Mungen: Pros: Richard Wagner und Frankreich. □ Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Pros: Musikalische Gattungen in Europa und Asien. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Angelika Bierbaum, Ruth Seiberts M.A., Tobias Untucht: Ü: Musik und Medien I.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Das Musiktheater des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Der mittlere Verdi „Trovatore“, „Rigoletto“, „Traviata“ – Kolloquium für Doktoranden und Examenkandidaten. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Musik in der „Renaissance“ – Pros: Händels Oratorien – S: Das deutsche Tenorlied (in Zusammenarbeit mit der Redaktion „Alte Musik“ des WDR, Köln) – Koll: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen. □ Panja Mücke M.A.: Pros: Filmmusik. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Max Reger – Pros: Deutsche und französische Orgelmusik um 1900.

München. Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick I – Haupt-S: Francesco Cavalli und die venezianische Oper im 17. Jahrhundert – Ü: Quellen und Notation II – Kolloquium. □ PD Dr. Issam El-Mallah: Grundelemente der arabischen Musik. □ PD Dr. Franz Körndle: Die Motette von 1420 bis 1650. □ Prof. Dr. Theodor Göllner: Oberseminar. □ Dr. Reinhold Schlötter: Ü: Richard-Strauss-AG: Richard Strauss und die Moderne. □ Dr. Bernd Edelmann: Pros: Béla Bartók: Orchesterwerke – Ü: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit – Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Einführung in den vierstimmigen Satz: Bach Choral – Ü: Palestrinasatz (3). □ Dr. Josef Focht: Aufführungsversuche: Geistliche Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert. □ Dr. Birgit Lodes: Pros: Zur Gattungsproblematik im 19. Jahrhundert: Die Motette zwischen Historismus und Fortschritt – Ü: Grundkurs: Satzlehre. □ Dr. Christa Jost: Ü: Felix Mendelssohn Bartholdy: Fragen der Edition und Werkgeschichte. □ Sigrid Nieberle M.A.: Pros: „Gender Studies“ in der Musikwissenschaft: Aspekte und Methoden (gem. mit Sabine Fröhlich M.A.). □ Dr. Michael Raab: Pros: Die Solokadenz zwischen Komposition und Improvisation. □ Dr. Klaus Peter Richter: Pros: Die Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Röder: Ü: Bruckners Symphonik. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Frei atonale Lieder der Wiener Schule. □ Dr. Tonius Timmermann: Ü: Einführung in die Musiktherapie (gem. mit Dr. Monika Nöcker-Ribeaupierre).

München. Institut für Theaterwissenschaft. Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer u. Mitarb.: Grundzüge der europäischen Theatergeschichte I. □ Prof. Dr. Jens Malte Fischer: Geschichte des Kabarets – Haupt-S: Außenseiter des Opernrepertoires. □ Dr. Olaf Laksberg: Pros: II: Der Freimaurer als Theatermann. Seine Rolle seit dem 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Friedrich Ludwig Schröder und Mozart (1, 14-tgl.). □ Dr. Julia Liebscher: Mozarts Operndramaturgie – Haupt-S: Texte zur Theorie der Opernregie im Kontext der Theaterreformbewegung der Jahrhundertwende. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Pros: II: Rezitativkunde – Koll: Repertoire- und Formenkunde Oper (3). □ Dr. Barbara Zuber: Pros I: Grundkurs Musiktheater (3) – Pros II: Opernkritik – Pros II: Werkanalyse I Oper. □ Lehrbeauftragter Dr. Hans

Joachim Schaefer: Operndramaturgie in der Praxis (Workshop). □ PD Dr. Monika Woitas: Pros: Handlungs- und Rollenkonzepte im Tanztheater des 18.–20. Jahrhunderts.

Münster. Prof. Dr. Heiner Gembris: Musikpsychologie III. Rezeptionsforschung – Haupt-S: Textbeiträge zu Konzert- u. Opernproduktionen (für Hauptfachstudierende im Hauptstudium) – Pros: Texte zu Wirkungen von Musik. □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Musikgeschichte im Überblick: Musik der Klassik – Haupt-S: Orgelbau und Orgelmusik im 19. Jahrhundert – Pros: Instrumentalschulen und Vortragslehren. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Haupt-S: Die Sinfonien Beethovens in ihrer Zeit – Literatur und Politik im Musiktheater z. Zt. Ludwigs XIV. (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Grimm) – Pros: Analyse und Interpretation von Musik. □ Dr. Ralf Martin Jäger: Pros: Musik an den Höfen der Sultane – Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – Internet für Musikwissenschaftler. □ Dr. Diethard Riehm: Musikgeschichte im Überblick I (bis 1600). □ Richard Rothe: Pros: New Age Music. □ Dr. Michael Zywiets: Haupt-S: Zur ethnischen Bewertung und ästhetischen Gestaltung der erotischen Leidenschaft: Mozarts „Don Giovanni“ (gem. mit Prof. Dr. Kurt Bayertz).

Oldenburg. Prof. Dr. Gustavo Becerra-Schmidt: S: Mitteleuropäische Rezeption von ibero-amerikanischer Musik/Konzepte einer neuen musikalischen Rhetorik. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Musiktheater um jeden Preis: Argentinische Tradition und Avantgarde in der Musik von Mauricio Kagel. □ Dr. Kadja Grönke: S: Frauenrollen und Gender. Konzepte bei Richard Strauss: „Salome“-„Elektra“-„Der Rosenkavalier“. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: Pros: Geschlechterverhältnisse in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Erstellung eines „klingenden Katalogs“ für das Überseemuseum. □ Wolfgang Meyberg: Pros: Musiktherapie-Projekt in der Kinderklinik. □ Gertrud Meyer-Denkman: Pros: Das Altern der Neuen Musik und die Grenzüberschreitung der Künste. Von Adorno bis zur Sampler-Avantgarde. □ Dr. Thomas Münch: Pros: „Soundscape, Soundwalk, Soundpuzzle“. Akustische Ökologie in Theorie und Praxis. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Geschichte der populären Musik im 20. Jahrhundert. Teil 1 – Ü: Musiktheaterversuche der 20er Jahre (bei W. Grosz, D. Milhaud u. a.) (gem. mit Peter Vollhardt) – S: Einführung in die Filmanalyse anhand eines exemplarischen Filmes aus dem Jahr 1997 (gem. mit Prof. Dr. Jens Thiele). □ Prof. Dr. Peter Schleuning: S: Johann Sebastian Bach: Brandenburgische Konzerte. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Weltmusik und Musik der Welt: Veranstaltung für Studienanfängerinnen – S: Hörpsychologische Experimente. □ Prof. Dr. Ricardo Trimillos: S: Musikethnologie: am Beispiel Polynesiens und des Pazifik.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: S: Klangsynthese am Bildschirm (Software-Synthesizer) – S: Zwischen Kunst und Kommerz: Videoclips in der Populärmusik. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I – S: Mahlers Wunderhorn-Lieder – S: Arbeitsgruppe „Musikgeschichte Osnabrücks und seiner Region“. □ Prof. Walter Heise: S: Carl Friedrich Zelters Bedeutung für Musik und Musikunterricht – S: Zur Problemgeschichte von Musiktechnik und Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Ü: Musikalische Formenlehre – S: Humor in der Musik – S: Die Klavierkonzerte Tschaikowskis und Rachmaninows. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Musikalische Hermeneutik. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt: V/S: Einführung in die historische und systematische Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Stefan Hanheide) – S: Oper als didaktische Fragestellung – S: Ton und Musik in Fernseh-Magazinbeiträgen – S: Empirische Methoden in der musikpsychologischen Forschung. □ Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Einführung in die mathematische Musiktheorie (gem. mit Dr. Matei Toma).

Potsdam. Prof. Dr. Fritz Beinroth: Geschichte der franko-flämischen Vokalpolyphonie bis zu Johann Sebastian Bach – Haupt-S: Ausgewählte Fragen zur Musikästhetik und ihrer Geschichte – Kolloquium für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Prof. Dr. Vera Cheim-Grützner: Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – Haupt-S: Sinfonische Dichtungen – Haupt-S: Höranalyse anhand von Musikwerken verschiedener Gattungen und Zeiten – Kolloquium für Examenskandidaten und Doktoranden. □ N.N.: S: Ausgewählte Betrachtungen zur Musikethnologie.

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte VI (1750–1920) – Pros: Wolfgang Amadeus Mozart: Die Klavierkonzerte – S: Franz Schubert und die Dichter (gem. mit Prof. Dr. Hans Joachim Kreuzer) – Ü: Musikzeitschriften im 19. Jahrhundert (gem. mit Dr. Dieter Haberl) (in Verbindung mit der Bischöflichen Zentralbibliothek). □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Prof. Dr. David Hiley: Die Oper im 20. Jahrhundert – Pros: Franz Schubert: Die Klavier- und Kammermusik – S: Vom Mittelalter zur Renaissance: Stilwandel und Epochenwechsel in der Musik des 15. Jahrhunderts – Ü: Vom Kodex zur CD: Editionstheorie und -praxis mittelalterlicher Musik (gem. mit Roman Hankeln) – Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. Detlef Altenburg). □ Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Techniken und Methoden des wissenschaftlichen Arbeitens. □ Dr. Rainer Kleinertz: Ü: Johannes Brahms: Kammermusik. □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü: Einführung in die Zwölftontechnik. □ Domorganist Franz Josef Stoiber: Ü: Harmonische Analyse I und IV.

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte I: Mittelalter bis Barock – Haupt-S/S: „Krise der Symphonie“? Orchestermusik um die Mitte des 19. Jahrhunderts – S: Die deutsche Musikwissenschaft im 19. und frühen 20. Jahrhundert (1) – Pros: Musikalische Gattungen und Stile um 1720/30 – Doktorandenkolloquium (gem. mit AO Rat PD Dr. Hartmut Möller) (14-tgl.). □ AO Rat PD Dr. Hartmut Möller: Musik und Text. Deutschsprachige Lieder vom Minnesang bis zum Techno-Lied – Haupt-S: Neue Zusammenhänge in der analytischen und kompositorischen Betrachtung – S: Klösterliches Leben im Mittelalter. Vorbereitende Arbeiten für die Erstellung einer multimedialen Präsentation (CD-Rom) – Pros/S: Was ist Musik? Theorien von Künstlern und Philosophen im 20. Jahrhundert. □ Dr. Andreas Waczkat: Pros: „Auf zwey und mehr Choren eingerichtet“ – Kompositionen für Doppelchor und cori spezzati von Dominique Phinot bis Johann Sebastian Bach. □ Walpurga Alexander, Dipl.-Musikwiss.: Pros: Musikkonzepte. Eine Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten.

Saarbrücken. Prof. Dr. Wolf Frobenius: Karlheinz Stockhausen – Allgemeine Musikgeschichte – S: Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts (gem. mit Stefan Fricke M.A.) – S: Zur Entwicklung der Sonatenform zwischen 1750 und 1900 – exemplarische Analysen (gem. mit Dr. Markus Waldura) – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Forschungsfreiemester. □ Dr. Jürgen Böhme: Pros: I: Einführung in die Musikwissenschaft. □ PD Dr. Tobias Widmaier: Pros: III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk III (gem. mit Wolfgang Korb, Dr. Heinz-Jürgen Winckler) – Pros IV: Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Salzburg. Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte 5: Die „Neue Musik“ zwischen 1910 und 1950 – Koll: Tutorium zur Vorlesung Musikgeschichte 5 – S: Die Variation – Arie und Ensemble in der Oper des 19. Jahrhunderts – S: Konversatorium für Diplomanden und Dissertanten (gem. mit Doz. Dr. Sibylle Dahms und Doz. Dr. Ernst Hintermaier). □ Dr. Daniel Brandenburg: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Joachim Brügge: Pros: Notationskunde II: Tabulaturen. □ Doz. Dr. Sibylle Dahms: Pros: Einführung in die Tanzforschung. □ Herbert Grassl: Pros: Musikalische Satzlehre (mit Ü). □ Prof. Dr. Horst-Peter Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft I. □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: Editions-technik (mit Ü). □ Dr. Wolfgang Karbaum: PK: Musik in Wirtschaft und Recht. □ N.N.: Pros: Musikethnologie.

Salzburg. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Von den frühen Hochkulturen bis zum europäischen Frühbarock (1600) – Formen und Gattungen in der abendländischen Musik – Filmmusik – Funktionelle Musik im Diskurs (mit S) – Von den Vor- und Frühformen der Oper bis zu W. A. Mozart – Einführung in die Musikethnologie – Musikkultur und Musikkulturen – Eine Einführung in die Musikethnologie – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. Monika Mittendorfer: Der Tanz in den Medien: Präsentation und Rezension in Film, Funk und Printmedien – S: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens.

Siegen. Dr. Hans-Ulrich Fuß: Musikgeschichte im Überblick II. □ Prof. Martin Herchenröder: Musikalische Formenlehre II – Instrumentenkunde II. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Theorie der Filmmusik. □ Prof. Dr. Reinhard Schneider: S: Einführung in die Musikdidaktik.

Tübingen. Prof. Dr. Manfred Hermann Schmidt: Die Streichquartette der Wiener Klassiker – Pros: Sonate und Konzert als grundlegende Formtypen in der Musik um 1750 – S: Musik um 1150: Codex Calixtinus und Mailänder Traktat – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Zum Klavierwerk von Franz Liszt – S: Ausgewählte Klaviersonaten von Joseph Haydn – S: Hölderlin-Vertonungen im 20. Jahrhundert (gem. mit PD Dr. Andreas Traub) (3) – S: Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit PD Dr. Andreas Traub). □ Doz. Dr. Wolfgang Horn: Musikgeschichte I (bis 1400) – S: Jan Dismas Zelenka (1679–1745): Ein Komponist in seiner Zeit (gem. mit Dr. Thomas Kohlhase). □ PD Dr. Andreas Traub: S: Die Kantaten von Johann Samuel Welter. □ PD Dr. Hartmut Schick: Das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Ü: Repertoirekunde IV (Deutsche Spätromantik: Brahms). □ Dr. Klaus Aringer: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde). □ Dr. Stefan Klöckner: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. Stefan Morent: Ü: „Carmina Burana“: Überlieferung und Interpretation. □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Arcangelo Corellis op. 5 und seine Wirkungsgeschichte. □ Dr. Geneviève Bernard: Ü: Henry Purcell.

Weimar. Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Johann Sebastian Bachs Leipziger Schaffenszeit – Beethoven: Sinfonien, Ouverturen und Konzerte – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Johann Sebastian Bachs Weimarer Schaffenszeit – Haupt-S: Der späte Beethoven – Kolloquium zu aktuellen Themen der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Michael Berg und Prof. Dr. Helen Geyer). □ Prof. Dr. Helen Geyer: Orlando di Lasso – Tendenzen der italienischen Oper im 18. Jahrhundert – S: Besondere Erscheinungen der italienischen Oper im 18. Jahrhundert – S: Einführung in den gregorianischen Choral – Haupt-

S: Glucks Opernschaffen. □ Dr. Michael Berg: Zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Musik in der Sowjetunion und der DDR – Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis zur Franco-flämischen Schule – Musikgeschichte im Überblick II: Die Wiener Klassik – Pros: Musikgeschichte im Überblick – Haupt-S: Mozarts Meisteroper – Haupt-S: Einführung in die Musiksoziologie – Haupt-S: Einführung in Theorie und Praxis der Musikkritik. □ Dr. Tamara Burde: Instrumentenkunde – Pros: Notationskunde. □ Projekt: Sonderforschungsbereich Weimar-Jena 1800 (gem. mit der Friedrich-Schiller-Universität Jena. (Leitung: Prof. Dr. Helen Geyer). □ Projekt: Cherubini-Edition (Leitung: Prof. Dr. Helen Geyer). □ Projekt: „Entartete Musik“ 1938. Weimar und die Ambivalenz (wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. Hanns-Werner Heister).

Wien. Prof. Mag. Dr. Franz Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I – S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. Walter Pass: Musikgeschichte I – Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Musik des Spätmittelalters: Notation und Praxis – Historisch-musikwissenschaftliches S: Schuberts Tänze und die Tanzmusik in Wien um 1800 – Historisch-musikwissenschaftliches S: Opfer des Holocaust (gem. mit Lektor Dr. Gerhard Scheit) – Konversatorium zu den Vorlesungen – Franz Schubert – S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Mag. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte III – Historisch-musikwissenschaftliches S: Quellenkritik und Edition von Werken Alban Bergs (gem. mit Gastprof. Stephan Rudolf) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Begriff und Geschichte des musikalischen Zitats – Koll: Aktuelle Fragen der Musikforschung – Diplomanden- und Dissertanten-Seminar. □ Prof. Doz. Dr. Theophil Antonicek: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Institutionen des Musiklebens (mit Ü) – Diplomanden- und Dissertantenseminar. – Doz. Prof. Dr. Herbert Seifert: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Einführung in die Methoden der Analyse I – Archiv- und Bibliothekskunde (gem. mit Lektor Dr. Otto Brusatti) (4) – Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Prof. Dr. Gerhard Kubik: Audio- und Video-Transkription: Probleme, Methoden (mit Ü). □ Doz. Dr. Leopold Kantner: Cimarosa: Leben und Werke – Kirchenmusik von Franz Schubert – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: S: Einführung in die Musiksoziologie – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. Oskar Elschek: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros: Die Musikkultur Mitteleuropas – Ü: Komponisten und Musikstile – Vergleichend-musikwissenschaftliches S: Methodologie der Musikwissenschaft – Musikinstrumente und Instrumentenforschung. □ Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz. □ Doz. Dr. Ernst Hilmar: Streichquartette im 19. Jahrhundert (1). □ Doz. Dr. Manfred Angerer: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros: J. S. Bachs Passionen und Oratorien – Historischer Tonsatz: Musik der Zwischenkriegszeit – Historisch-musikwissenschaftliches S: Moderne – Avantgarde – Postmoderne – Nach Adorno (Einführung in die Geschichte der Musikästhetik) – S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik I – Psychologie des Hörens: Psychoakustik III. □ Dr. Gerlinde Haas: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar – Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar – Archiv- und Bibliothekskunde (gem. mit Lektor Dr. Otto Biba) (4). □ Dr. Michael Weber: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar. □ Dr. Martha Handlos: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar. □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde. Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Hofrat Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft I. □ Dr. Emil Lubej: Statistik, Mathematik und Informatik in der Musikwissenschaft (mit Ü) – Musikwissenschaftliche Labor-Übungen I: Notation und MIDI am PC (3). □ Dr. August Schmidhofer: Madagaskar. □ Prof. Ulrich Dibelius: Ü: Musikalische Notation im 20. Jahrhundert. □ Dr. Heike Lammers: Ü: Musik und Vers in den „Carmina Burana“. □ Mag. Dr. Gerhard Stradner: Einführung in die historische Instrumentenkunde I. □ Margarete Saary: Zur Illusionsmusik in den Medien. □ Dr. Otto Brusatti: Musik in den audiovisuellen Medien.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Gottfried Scholz: Einführung in die Musikanalytik am Beispiel „Das symphonische Finale“ – S: Musikalische Strukturanalyse II und III – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ AssProf. Mag. Walter Schollum: S: Musikalische Strukturanalyse II. □ AssProf. Dr. Gerold W. Gruber: S: Arnold Schönbergs Kompositionen der ersten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts im Vergleich zu seinen Zeitgenossen – S: Methoden der Musikanalytik. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Schuberts „Winterreise“ – Sprechen über Musik (Musikwiss. Privatissimum) – Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ HAss. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Einführung in die Musikgeschichte – Von den Anfängen bis einschließlich Ars Nova. □ Dr. Cornelia Szabò-Knotik: Musikästhetik – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Dr. Manfred Permoser: Musik im Film. □ Dr. Christian Glanz: Musikwissenschaftliches Seminar – Allgemeine Repertoirekunde I. □ Mag. Andreas Holzer: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr.

Irmgard Bontinck: Probleme der Musiksoziologie (Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise) – Einführung in die musiksoziologische Denkweise – S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion – S: Diplomanden- und Doktorandenseminar. □ AssProf. Dr. Elena Ostleitner: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ a. Prof. Dr. Desmond Mark: Forschungs-S: Musikrezeption und elektronische Medien – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ HAss. 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: Die Musik der Wiener Hofmusikkapelle im 17. und 18. Jahrhundert – S: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Mag. Hannelore Unfried: S: Barocke Suitensätze (Charakter, Tempo und Bewegungsästhetik). □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Lehrkanzel für Musikgeschichte. Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 3: Von Palestrina bis zur Wiener Klassik – Neue Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte 1: Das zweifache Exil der Wiener Schule – Leopold Spinner – Aufführungsgeschichtliche Fallstudien V – Richard Wagner – Diplomandenkolloquium (gem. mit Dr. Markus Grassl). □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 1: Von der Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit – Europäische Musik im 15. Jahrhundert – Guillaume Dufay.

Würzburg. Prof. Dr. Ulrich Konrad: Europäische Musik von der Antike bis zum Ende der Ars nova – Kolloquium über aktuelle Fragen der Forschung – Haupt-S: Text-Werk-Edition-Aufführung. Zu Geschichte, Theorie und Praxis der Musikphilologie – Ü: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – Geschichte, Forschungsmethoden, Bibliographie. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Johann Joseph Fux und die Musik am Wiener Hof – Ü: Übung zur Vorlesung – Ü: Musik der Mystik – Hildegard von Bingen als Komponistin – Ü: Konzepte des Notendrucks im Wandel der Geschichte. □ Dr. Frank Heidlberger: Ü: Paul Hindemith im Kontext der Fünfziger Jahre – Studienwoche für Studenten der Schulmusik: Methoden der musikwissenschaftlichen Forschung (1). □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten – Ü: Musik der 30er und 40er Jahre in den totalitären Staaten. □ Prof. Dr. Martin Just: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten. □ PD Dr. Petra Bockholdt: Frankreich und die Musikgeschichte (1) – Ü: Frühe Kammermusik von Beethoven.

Zürich. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Max Lütolf: Die musikgeschichtliche Entwicklung von Leonin bis Philippe de Vitry (1) – Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit – S: Dokumente mehrstimmiger Musik aus dem 10.–12. Jahrhundert – Kolloquium: Musikgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert: Fallbeispiel „Othmar Schoeck“ (1). □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Einführung in die Musikästhetik (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I – Lektüre musikästhetischer Schriften (im Anschluß an die Vorlesung) (1) – S: Franz Schubert. □ Dr. Zoltan Cserépy: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik (1). □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Dr. Bernhard Billeter: Generalbaßlehre anhand theoretischer und praktischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Musikethnologie: Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Pros: Einführung in die Musikethnologie I – Hören außereuropäischer Musik I – S: Aspekte der schweizerischen Volksmusik und ihrer Erforschung. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Japanische Instrumente und ihre Musik.

Nach Redaktionsschluß eingegangen

Essen. Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: Jubiläen des 15. Jahrhunderts: 1997: 600 Jahre Dufays Geburt, 500 Jahre Ockeghems Tod – S: Lektürekurs Musikästhetik – S: Schubertjubiläum 1997: Die schöne Müllerin. Vom Liederspiel zum Liederzyklus. □ Dr. Harnischmacher: S: Grundlagen der Musiksoziologie. □ Dr. Jakob: S: Die Suite im Zeitalter Bachs – S: Psychologische Aspekte des Musikhörens (Musikpsychologie I). □ Dr. Raab: S: Interpretation und wissenschaftliches Arbeiten – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Kammermusik am Anfang des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Schadendorf: Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten am Beispiel von Robert Schumanns „Kinderszenen“ op. 15. □ Prof. Dr. Udo Sirker: S: Historische Aufführungspraxis unter instrumentenkundlichen Aspekten – Kompositionstechnische Verfahren der Neuen Wiener Schule und ihre Auswirkungen auf die Musik im 20. Jahrhundert (mit Ü) – Musikgeschichte im Überblick (Von den Anfängen bis um 1600) (mit Ü). □ Prof. Dr. Horst Weber: Hanns Eisler – S: Musikstadt Venedig – S: Geschichte der Musik in den USA (gem. mit Dr. Schwartz). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska, Dr. Raab, Prof. Dr. Horst Weber: Aspekte der Musikgeschichte – S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

BESPRECHUNGEN

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.)

Im Bereich musikalischer Wahrnehmung stellt sich die Verstehensproblematik als in besonderem Maße komplex dar. Die Erkenntnissicherheiten, auf die man sich inzwischen in Literatur- und Kunstwissenschaft hinsichtlich der Frage stützen kann, was denn nun ‚Verstehen‘ überhaupt sei und was im einzelnen die dabei aktuellen Vorgänge und Bedingungen charakterisiere, lassen sich auf das Phänomen Musik gerade nicht ohne weiteres übertragen. Jedoch bedeutet die Prozeßhaftigkeit des Gegenstandes ‚klingende Musik‘ eine Chance, das Prozessuale als Grundbedingung jeglichen Verstehens angemessen zu reflektieren. Die „Schriftenreihe zur musikalischen Hermeneutik“, herausgegeben von Siegfried Mauser und Gernot Gruber vom Institut für Musikalische Hermeneutik am Mozarteum Salzburg, vermittelt schon seit einigen Jahren die maßgeblichsten solcher Reflexionen. Der 1994 erschienene Band I dieser interessanten Reihe trägt den Titel: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen*. Dem Vorwort ist zu entnehmen, daß die Veröffentlichung einen doppelten Anspruch verfolgt: Zum einen geht es ihr darum, den Begriff ‚Musikalische Hermeneutik‘ aus seinen Verkrustungen zu lösen. Die mit den Namen Hermann Kretzschmar und Arnold Schering verbundenen Versuche, in Musik Affekt- und Symbolgehalte zu fixieren und diese als hermeneutische Grundeinheiten anzusetzen, erbrachten für die Musikwissenschaft eine Verengung des Begriffs mit langer Nachwirkung. Denn eine Hermeneutik, die solchermaßen auf außermusikalische Deutung ausgerichtet blieb und Strukturfragen der Musik diesem Ziel unterordnete, mußte innerhalb der Disziplin, die ihrerseits als junge Wissenschaft und aus guten Gründen um ‚objektive Sachlichkeit‘ bemüht war, auf Skepsis stoßen. Zum andern geht es der vorliegenden Textsammlung aber

auch darum, innerhalb heutiger Musikwissenschaft für ein (bislang noch unterentwickeltes) Bewußtsein eigener Geschichtlichkeit einzutreten. Auf engagierte Weise und sehr nachdrücklich wird hier klar gemacht: Hermeneutik fühlt sich dafür verantwortlich, das methodische Vorgehen in der Disziplin kritisch zu hinterfragen und die vielerorts selbstverständliche Behauptung, es gebe wissenschaftlich gesicherte Eindeutigkeiten bezüglich des Gehalts von Musik als Illusion zu entlarven. Schnell gefundene Sicherheiten kann es hier nicht geben; sie würden – bezogen auf das prozeßhafte Grundwesen des Gegenstandes ‚Musik und Musikverstehen‘ – einen Widerspruch in sich selbst darstellen. – Der erste Teil umfaßt vier Haupttexte. Gernot Gruber plädiert einleitend für einen „Freiraum vom Verstehenszwang“ und formuliert das bestehende Dilemma als „sublimen Machtanspruch an dem, was nicht nur verstanden werden will“. Der Verstehende, so Gruber, ist jemand anderes als der Verständige. Den Anfang jeden Verstehens bildet ein „Davor“ als direktes Wahrnehmen von Wirkung und Aussage („Staunen“). So ist die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erfahrung von allen betrachtenden Annäherungen nicht einzuholen. Dennoch hat Hermeneutik die Offenheit des Erlebnisflusses und die Stringenz rationaler Vorgänge immer wieder zu einem Ausgleich zu zwingen. – Siegfried Mauser skizziert in seinem Beitrag ein strukturalistisches Modell, das als „bewegliche und dennoch verbindliche Basis für den Vollzug musikalischer Verstehensprozesse“ angelegt ist. Die Tatsache, daß die in der Notenschrift fixierte Musik (kodierte Notat) seit der Autonomieästhetik des 18. Jahrhunderts beinahe ausschließlich Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung geblieben ist, kann nicht darüber hinwegtäuschen, wie wenig das spezifisch Musikalische auf diese Weise faßbar wird. Die Dimension des Klangzeitgeschehens und damit auch der Akt der Ausführung als Voraussetzung für Erklingendes, so unterstreicht es der Autor in seinem Modell, muß grundsätzlich Gegenstand jeder hermeneutischen Operation sein.

– In seinem umfangreichen Aufsatz exponiert Wolfgang Gratzner sodann die eigene Geschichtlichkeit als Grundbedingung jeglicher Verstehensarbeit. Die Vorstellung von der gleichwertigen Gegenwärtigkeit aller musikgeschichtlichen Epochen muß als eine Utopie erkannt werden. In jeder verbalen Interpretation (auch Darstellung) findet eine „Entkontextualisierung“ statt, die unabdingbar mit einer „Neukontextualisierung“ verbunden ist. So kann eine musikgeschichtliche Verstehensbewegung nur als „selbst-bewußte Aktualisierung von Sinnpotentialen“ unternommen werden. – Den ersten Teil ergänzend, gibt Oswald Panagl schließlich in seinem Text einen Überblick über die Bedeutung sprachwissenschaftlicher Verfahren im Dienste musikalischer Hermeneutik. – Auf diese grundlegenden und theoretischen Reflexionen der vier Haupttexte folgen im zweiten Teil Beiträge von Constantin Floros (Auffassung von der biographisch dokumentierbaren Autorintention), Helga de la Motte-Haber (wahrnehmungspsychologische Fragestellung) und Georg Feder (editions-philologischer Ansatz). Die Mitschriften von Diskussionsrunden zwischen Herausgebern und Autoren (auch mit Hans Robert Jauß und Hans Heinrich Eggebrecht) verdeutlichen die einzelnen Forschungspositionen: Einwendungen und Nachfragen provozieren prononcierte Stellungnahmen der Angesprochenen, und manche Argumentation wird in dieser dialogisierenden Bewegung eher nachvollziehbar. – Die Drucklegung des Buches, so muß einschränkend angemerkt werden, ist nicht sehr sorgfältig vonstatten gegangen. Die Lektüre stockt immer wieder ob der zahlreichen Druckfehler und fehlenden Worte (Leichen) – und dies nicht nur in den Umschriften der Diskussionen. (September 1996) Gunther Diehl

Die Semantik der musiko-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.)

Die Beiträge der vorliegenden Veröffentlichung widmen sich der kontroversen Frage

nach Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung in musikalisch-literarischen Mischformen. Der Band, dessen verschiedene Aufsätze auf eine wissenschaftliche Tagung im Jahr 1990 in Graz zurückgehen, dokumentiert die aktuelle Entwicklung zu einer die Vielfalt ihrer methodischen Ansätze reflektierenden Forschungssituation innerhalb komparatistischer Wissenschaft. Zur melopoetischen Forschung in Amerika, die auf diesem Gebiet maßgeblich vorgetragen hat (vgl. zuletzt den 1992 von Steven P. Scher herausgegebenen Band *Music and Text: Critical Inquiries*), stellt der Band – so sein Herausgeber Walter Bernhart im Vorwort – ein europäisches Gegenstück dar. Inwieweit also – so wird hier prinzipiell gefragt – kann Musik überhaupt Bedeutungsträger sein? Ist Musik konnotations- oder denotationsfähig? Durch welche Prozesse kann sie Bedeutungen welcher Art generieren? Und: Welche Rolle spielt die Autorintention für die Bedeutung eines Werkes? Je nach Ausrichtung einem eher formalistischen oder historischen Ansatz verpflichtet, ergibt sich eine dreifach gegliederte lose Gruppierung der Beiträge. Zunächst: Den Anspruch, historisch intendierte Bedeutungsschichten eines Werkes zu rekonstruieren, lösen u. a. folgende Arbeiten ein: Marianne Kestings („Tasso und Monteverdi: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*“) stellt die neue expressive Bedeutungsfunktion der Musik in Monteverdis *Combattimento* als einem experimentellen Mischgenre heraus und geht der Übereinstimmung von poetischer Vorlage und der Vertonungspraxis nach. Werner Breigs Beitrag „Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht* und das Problem der Programmusik“ hat eine deutlich strukturanalytische Akzentuierung. Dabei wird die Funktion des literarischen Programms in einigen frühen Werken des Komponisten (als vorübergehender Ersatz für die nicht mehr verbindlichen musikalischen Formgebungen) genauso diskutiert wie Schönbergs eigene Theorie der Programmusik. Jost Hermand sieht den verbindlichen Verstehenshorizont für Leoš Janáček's 2. Streichquartett („Intime Briefe“) in der Intentionalität des Komponisten. Neben der individuellen Komponente (Liebeserlebnis Janáček's mit Kamila Stösslova) spricht der Autor, darin einen historisch-mimetischen Standpunkt vertretend,

dem Werk aber auch „Repräsentanzcharakter des Kollektiven“ zu (Spiegelung des sozio-kulturellen Umfelds). Fritz Noske („Verbal and Musical Semantics in Opera: Denotation and Connotation“) macht in seinem Aufsatz deutlich, wie sich im Phänomen des musikalischen Topos die scheinbar eindeutige Grenze zwischen Sprache mit ihren denotativen Qualitäten und Musik mit ihren ausschließlich konnotativen Qualitäten auflöst: durch in der Tradition entstandene oder von einzelnen Komponisten vorgenommene Bedeutungszuweisungen wird auch die Musik denotationsfähig. – Dann: In seinem objektivistisch-materialbezogenen und semiotisch ausgerichteten Ansatz bezieht Roland Harweg („Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik“) einen extremen Standpunkt: Musik und Sprache werden als zwei völlig verschiedene, autonome Äußerungskategorien gesehen. Musik eignet – in solcher Auffassung – keine Zeichenfunktion, und sie ist daher prinzipiell asemantisch. Auch in Mischformen ist die kategorielle Verschiedenheit von Sprache und Musik nicht aufgehoben. Wilfried Gruhn geht in seinem Beitrag der Frage nach, inwieweit semiotische Modelle ästhetische Bedeutungsgenerierung ausreichend erfassen können. Um einer Reduktion der Komplexität ästhetischer Phänomene vorzubeugen, plädiert der Autor (konkretisiert an Mauricio Kagels *10 Märschen, um den Sieg zu verfehlen*) für eine Erweiterung semiotischer Betrachtungsweisen durch hermeneutische Verfahren: Im ästhetischen Bereich vollzieht sich Erfahren von Bedeutsamkeit in einer immer wieder geforderten Deutung des Erfahrenen. – Schließlich: Erika Fischer-Lichte setzt in ihrem Aufsatz an die Stelle werk-ästhetischer Betrachtung die semiotische Analyse von Rezeptionsweisen in theatralischen Aufführungen. Hier wird deutlich, in welchem Maße kleinste konstitutive Einheiten wie Bewegung, Wort und Farbe im Vorgang der Aufführung und Rezeption durch ihre Relationen und Kombinationen komplexe Zeichenfunktion erhalten und bedeutungsgenerierende Funktion übernehmen können. Zwischen den revolutionären Ansätzen des Futurismus, des Da-Da und eines John Cage weist Steven P. Scher einen historisch-genetischen Zusammenhang nach. Er besteht in der

Materialbezogenheit der ästhetischen Phänomene einerseits (Emanzipation von Lärm und Desemantisierung von Sprachlautlichkeit) und ihrem performativischen Ereignischarakter andererseits. Zu welchen interpretatorischen Konsequenzen es führt, wenn ein Werk der musikalisch-literarischen Mischgattung Oper aus eher musikalischer oder eher literarischer Sicht betrachtet wird, das führt zuletzt Walter Bernhart vor Augen. Die Analyse der Entstehung und Rezeption von Hans Werner Henzes Oper *Elegie für junge Liebende* macht deutlich, daß speziell in der Frage zur Vermittlung von Ironie für die musikalische Textur eine Kontext- und Performanzabhängigkeit konzidiert werden muß. – Fazit: eine wichtige Zusammenschau neuerer Untersuchungen von Semantisierungsprozessen in den musiko-literarischen Gattungen, die zugleich die Plausibilität solcher, starre Disziplingrenzen überschreitender Forschung offen legt.

(Juni 1996)

Gunther Diehl

RAINER BIRKENDORF: Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120). Augsburg: Dr. Bernd Wißner (1994). 3 Bände: Darstellung VII, 267 S., Abbildungen II, 121 S., Materialien III, 321 S. (Collectanea Musicologica. Band 6/I-6/III. Zugl. Göttinger philosophische Dissertationen D 7.)

Die philologischen Untersuchungen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts scheinen in den vergangenen Jahrzehnten weitgehend eine Domäne der amerikanischen und angelsächsischen Forschung geworden zu sein, zumindest im Falle von zumeist als Dissertationen entstandenen Monographien. Seit einigen Jahren jedoch mehren sich im deutschsprachigen Raum die Anzeichen für ein verstärktes neues Interesse der jungen Generation an solchen Fragen: Nach Arbeiten über Ockeghem-Quellen, die Jenaer Chorbücher, den Gonzaga-Codex und die frühen vatikanischen Chorbücher CS 14 und 51 liegt nun eine umfangreiche Göttinger Dissertation über den sogenannten ‚Pernner-Codex‘ vor. Schon die Wahl des Themas verrät einen gewissen Querstand

zu den bevorzugten Gebieten der Quellenphilologie der letzten Jahre. Mit der Konzentration auf eine zudem bislang wenig beachtete Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts aus dem deutschen Raum (D-Rp C 120, benannt nach dem späteren Besitzer, dem Augsburger Kaufmann Peter Pernner, gest. 1603) ist ein scheinbar eher peripherer Bereich ins Zentrum des Interesses gerückt.

Doch durch die weitausgreifenden, geradezu vorbildlichen Studien Birkendorfs, die letztlich keinen Wunsch offenlassen, ist der zentrale Rang der Handschrift für die Zeit kurz nach 1500 deutlich herausgestellt. Eine prägnante codicologische Bestandsaufnahme bringt im ersten Abschnitt des Buches neben einer klaren Datierung (zwei auch in der Repertoire-Aktualität deutlich trennbare Teile, entstanden 1518/19 und 1521) und Lokalisierung (Teil 1 in Innsbruck, Teil 2 in Augsburg, wo der Codex wohl schon 1521 gebunden worden ist) vor allem eine Differenzierung von fünf Schreiberhänden, die ausnahmslos dem kaiserlichen Kapellmitglied und Altisten Lucas Wagenrieder (gest. 1567) zuzuweisen sind. Der kaiserlichen Kapelle steht auch ein Großteil des vor allem auf Ludwig Senfl konzentrierten Repertoires nahe. Eine Fülle von begleitenden Quellenuntersuchungen dient dann zur näheren Erschließung und Eingrenzung dieses Befundes. In einer ausführlichen Erläuterung sämtlicher Konkordanzquellen werden dem Leser nicht nur altbekannte Ergebnisse, sondern oftmals ganz neue Einsichten vermittelt. Dazu gehören vor allem die sichere Lokalisierung (kaiserliche Hofkapelle) und Datierung (1516/17) des Stimmbuches I-Rvat Cod. Vat. Lat. 11953 (S. 101ff.), der Nachweis einer direkten Verbindung der Stimmbücher D-Z Mss. LXXXI, 2 mit Augsburg über Johannes Frosch (S. 138ff.) oder die vollkommen überzeugende Zuweisung der Chorbücher D-Mbs Mus. Ms. 65 und 510 an Senfl samt der Lokalisierung beider Handschriften nebst D-W Cod. Guelf. A nach Augsburg (S. 104ff.). Birkendorfs philologische Gründlichkeit zeigt sich auch darin, daß die behauptete Verbindung von CH-Bu Ms. F.X. 1-4 zum Pernner-Codex (S. 125ff.) neuerdings durch die Untersuchungen von John Kmetz (*The Sixteenth-Century Basel Songbooks*, Bern etc. 1995) bestätigt worden ist.

In einem letzten Abschnitt schließlich wertet der Autor sein reiches Material im Hinblick auf die Zuschreibung und das Repertoire aus. Für beide Teile wird Paul Hofhaimer als Auftraggeber angenommen, wofür viele Argumente sprechen (S. 87, S. 183f.). Gerade Hofhaimers Tätigkeit als Organist an der Fugger-Kapelle des Augsburger Karmeliterklosters St. Anna läßt dabei ein weitgespanntes, auch von den Fuggern beeinflusstes musikalisches Interessengebiet erkennen. Birkendorf nimmt daher ein frühes Fugger-Repertoire an, das – neben dem der kaiserlichen Kapelle – in den Codex Pernner eingegangen ist (S. 181). Auf Grund dieser Hypothese ergibt sich eine tatsächlich ‚codifizierende‘ Intention der Handschrift, also die Festschreibung der musikalischen Freundschaft Hofhaimer-Senfl mit allen zugehörigen Nebenaspekten und damit eine frühe Parallele zur Gruppe der Forster-Drucke, die ebenfalls die Musik eines bestimmten Freundeskreises repräsentieren.

Birkendorfs Untersuchung ist beeindruckend gründlich (das Literaturverzeichnis weist nahezu 1.000 Titel aus!), die Fülle der neuen Erkenntnisse auch in den Details ist immens (bis hin etwa zu der ebenso originellen wie plausiblen Identifizierung von „H. Bucius“ als Hermann von dem Busche, S. 83). Die Aufspaltung der Arbeit in drei Bände (mit einem großzügigen und erhellenden Abbildungsteil sowie drei vorzüglichen Registern) erleichtert dabei die Benutzung, veranschaulicht aber zugleich auch eine gewisse Neigung des Autors zur Redundanz. Damit verbunden ist eine zwar sehr bedachte, mitunter aber eben auch bedächtige Sprache, die bisweilen den Gebrauch etwas altertümlicher gedanklicher Figuren nach sich zieht, etwa den Aufgriff von Mosers Nest-Theorie oder die unbekümmerte Verwendung des Wortes „Niederländer“. So führt die allenthalben zu beobachtende und im Prinzip sehr wohlthuende Behutsamkeit gelegentlich leider zu einer übergroßen Vorsicht bei der Formulierung von Hypothesen. So leichtfertig andernorts in diesem Punkt verfahren wird: Birkendorfs Konstruktionen sind meist so sorgfältig abgesichert, daß sie bisweilen selbstbewußter hätten vertreten werden können.

Gleichwohl ist die Vorsicht ein großes Verdienst des Verfassers. Sogar dort, wo sich zu-

mindest andere Auffassungen abzeichnen (etwa bei der Annahme einer instrumentalen Verwendung der Handschrift oder, S. 185ff., bei dem etwas unspezifischen Versuch einer Rückbindung des Codex in die spätmittelalterliche Frömmigkeit), sind die Thesen des Autors immer begründet und bedenkenswert. Insgesamt liegt hier also ein gewichtiger Beitrag nicht nur zur deutschen Musikgeschichte des beginnenden 16. Jahrhunderts vor, sondern zur Quellenphilologie insgesamt. Die Zahl der Druck- und ‚Schönheitsfehler‘ (wie die Untersuchung von I-Rvat. Vat. Lat. 11953 nur nach dem Film, S. 101, Anm. 57) ist verschwindend gering. Birkendorfs Arbeit markiert demnach nicht nur den Stand der derzeitigen Möglichkeiten musikalischer Codicologie, sie dürfte für jede Beschäftigung mit der Isaac-Zeit unentbehrlich werden.

(August 1996)

Laurenz Lütteken

GEOFFREY WEBBER: North German Church Music in the Age of Buxtehude. Oxford: Clarendon Press 1996. XII und 236 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Die Untersuchung zeigt auf, daß italienische Einflüsse auf die norddeutsche Kirchenmusik nicht nur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts prägend waren, sondern daß sie auch nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges bis an die Wende zum 18. Jahrhundert weiterwirkten. Webber analysiert eine Fülle von Kompositionen, die großenteils noch unveröffentlicht sind. In dem Hinweis auf kaum noch bekannte Komponisten und ihr Schaffen liegt ein Hauptverdienst der Studie. Die Sammlungen Düben (jetzt: Uppsala) und Brokemeyer (jetzt: Berlin) waren dabei besonders ergiebig.

Das Verständnis der evangelischen Kirchenmusik in der lutherischen Liturgik sowie die Spannungen zwischen Orthodoxie und Pietismus werden in den beiden ersten Kapiteln in einer guten Zusammenfassung verständlich dargestellt. – Es gilt zu unterscheiden zwischen der höfischen und der städtischen Kirchenmusikpflege in (Nord-)Deutschland. Erstere wies wegen der besseren ökonomischen Voraussetzungen in der Regel die anspruchsvolleren Kompositionen auf. Letztere

war zu einem guten Teil mit der Schulmusik verbunden, was u. a. zu einer stärkeren Einbeziehung des evangelischen Kirchenliedes führte.

Die wichtigsten Kapitel (6 bis 9) befassen sich mit dem Nachweis italienischer Vorbilder im großen wie im kleinen (Stil, Struktur, Kompositionstechnik, Vokalsatz, Instrumentation, Aufführungspraxis). Der italienische Einfluß auf die deutsche (Kirchen-)Musik des 17. Jahrhunderts kam einerseits durch persönliche Kontakte zustande. (Deutsche Musiker reisten zu Studienzwecken nach Italien. Italienische Musiker wurden nach Deutschland verpflichtet.) Andererseits wurde er durch die Verbreitung von Drucken und Abschriften italienischer Musik ermöglicht. Webbers Abhandlung bedeutet ein notwendiges Korrektiv gegenüber einer Unterbewertung italienischen Einflusses. Im Detail – wenn etwa für bestimmte Kompositionen oder gar für einzelne Taktfolgen eine direkte Abhängigkeit von italienischen Vorlagen behauptet wird – ist dagegen manches überzogen. Einige Aspekte, z. B. die Sonderstellung des Chorals in der norddeutschen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, die Neuheiten im Instrumentarium unter französischem Einfluß, die speziell von deutschen Musiktheoretikern und Komponisten entwickelte Zuordnung von Rhetorik und Musik, werden zwar beachtet (140ff., 110, 26 u. a.); sie werden aber nicht ihrer Bedeutung entsprechend gewürdigt. Befremdlich ist die völlige Ausklammerung der Orgelmusik, des Gebietes also, auf dem die norddeutschen Komponisten am Ausgang des 18. Jahrhunderts bei aller Offenheit gegenüber italienischen Einflüssen und Anregungen den wohl wesentlichsten eigenständigen Beitrag zur Kirchenmusikgeschichte geleistet haben. Die Einengung auf die Vokalmusik läßt sich mit dem Buchtitel nicht in Einklang bringen.

(August 1996)

Christoph Albrecht

Handel Collections and Their History. Edited by Terence BEST. Oxford: Clarendon Press 1993. XVII, 252 S.

Das 1987 in London gegründete Handel Institute hat sich zum Ziel gesetzt, durch Treffen und Vorlesungen die Erforschung der Musik Händels zu fördern, wissenschaftliche

Händel-Ausgaben und dadurch die Aufführung von Händels Werken zu unterstützen. So fand vom 24. bis 26. November 1990 im King's College, London, zum ersten Mal eine Tagung statt, die im Drei-Jahres-Rhythmus wiederholt werden soll. Die dort zum Thema „Händelsammlungen und ihre Geschichte“ gehaltenen 13 Referate liegen in diesem Band vor.

Neun der dreizehn zusammengetragenen Beiträge beschäftigen sich mit Händel-Sammlungen: Hans Dieter Clausen erläutert die Hamburger Sammlung und die dort enthaltenen ‚Handexemplare‘; Winton Dean berichtet über die Malmesbury Collection (seit 1991 komplett verfilmt im Hampshire Record Office, Winchester, zugänglich) und deren Begründerin Elizabeth Lengh; John H. Roberts berichtet über die Aylesford Collection (heute: Central Public Library, Manchester), Anthony Hicks über die Shaftesbury Collection (heute geteilt: die meisten Manuskripte in Coke's Handel Collection in Bentley, Hampshire, die gedruckten Werke und zwei Manuskripte in St. Giles's House, dem Familiensitz der Shaftesburys in Dorset), Donald Burrows über die Barrett Lennard Collection (der bedeutendste Teil wird heute im Fitzwilliam Museum, Cambridge, verwahrt) und ihre verschiedenen Einbandtypen, Graydon Beeks über die (heute weit verstreute) Chandos Collection, Percy Young über die Shaw-Hellier Collection (als Dauerleihgabe im Barber Institute of Fine Arts der University of Birmingham), J. Merrill Knapp über die Hall Collection (Princeton University) und Hans Joachim Marx über die Santini Sammlung in Münster. Jedem dieser Referate ist ein Inventar der entsprechenden Sammlung beigegeben; alle Listen sind leider bibliographisch völlig unterschiedlich aufgebaut. Drei abschließende Beiträge befassen sich mit dem Papier, das Händel und seine italienischen Kopisten zwischen 1706 und 1710 benutzt haben (Keiichiro Watanabe), mit italienischen Quellenstudien (Paul Everett), und Bernd Baselt gibt zum Abschluß einen Überblick über die Veröffentlichung der Werke Händels in Deutschland zwischen 1780 und 1830. Allen vorangestellt ist eine kurze Geschichte der Sammlung des im Januar 1990 verstorbenen Gerald Coke, des letzten großen Händeliana-

Sammlers und ersten Schirmherrn des Handel Institute, die dieser als Typoskript einem Memorandum zum Handel Institute beigelegt hatte. Es war Cokes Wille, daß das Handel Institute für seine bedeutende Sammlung verantwortlich sein sollte. Die Verhandlungen darüber waren bei Erscheinen des Buches noch im Gange.

(August 1996)

Jutta Lambrecht

JOACHIM HURWITZ: Joseph Haydn und die Freimaurer. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 181 S. (Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle „Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770–1850“, hrsg. von Helmut REINALTER. Band 21.)

Es handelt sich um die deutsche Fassung einer weder in dem Vorwort der anonymen Herausgeber noch im Literaturverzeichnis erwähnten Abhandlung, die der Verfasser, der Direktor des Museums für Länder- und Völkerkunde in Rotterdam und Freimaurer war, in englischer Sprache im *Haydn Jahrbuch XVI* (1985), S. 5–98, hatte erscheinen lassen, mit Abbildungen, die in dem Buch fehlen. Dafür haben die Herausgeber nach dem Tode des Verfassers kompilatorische Anhänge beigegeben, die mit dem Thema kaum etwas zu tun haben. Der Text selbst begnügt sich nicht mit den wenigen bekannten Tatsachen über Haydns Freimaurertum, sondern breitet darüber eine Fülle von Vermutungen aus. Aufschlußreich ist jedoch sein Überblick über die Geschichte des Wiener Freimaurertums im 18. Jahrhundert, nützlich der vollständige Abdruck der von Otto Erich Deutsch 1959 ausgewerteten Dokumente über Haydns Beitritt zu der 1781 begründeten Loge „Zur wahren Eintracht“ am 11. Februar 1785. Diese Loge wurde infolge einer repressiven Neuordnung des Freimaurerwesens durch Joseph II. schon am 27. Dezember 1785 aufgelöst, so daß Haydn nur während zehn Monaten an ihren Versammlungen hätte teilnehmen können, falls er in dieser Zeit einmal von „Estoras“ (wie er zu schreiben pflegte) nach Wien gereist wäre, wofür es jedoch keine Anzeichen gibt. Diese Umstände scheinen bei dem gegenwärtigen Wissensstand eine hinreichende Erklärung dafür zu sein, daß Haydn die Loge nur bei

seiner Aufnahme besucht hat. Daß Haydn die am 6. Januar 1786 gegründete Loge „Zur Wahrheit“, in welche die Mitglieder der „Wahren Eintracht“ automatisch überführt wurden, nicht besucht hat, scheint sich ähnlich zu erklären: Es gibt für 1786 nur zwei Anhaltspunkte für Besuche Haydns in Wien: Anfang November (vgl. Christopher Roscoe in *Music and Letters* XLIX/3, Juli 1968, S. 207) und nach dem 5. Dezember (vgl. Hermann von Hase: *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*, S. 3). Die Loge kam aber, nach Austritten führender Mitglieder, vom 12. September an sieben Monate lang nicht mehr zusammen. 1789 löste sie sich nach langer Stagnation endgültig auf. Diese Zusammenhänge sind durch die Ausführungen des Verfassers klarer geworden. (September 1996) Georg Feder

Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen. Katalog. Bearbeitet von Georg Günther. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. XXV, 464 S. (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg. Band 1.)

Die 1935/36 erfolgte Sicherung historischer Musikalien aus Klöstern und Kirchen in Oberschwaben durch die Gründung eines Schwäbischen Landesmusikarchivs am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen ist das große Verdienst des damaligen Institutsdirektors Ernst Fritz Schmid. Diese vorbildliche Initiative kam gerade noch zur rechten Zeit, um weitere Verluste zu verhindern. 1963 wurde, herausgegeben von Walter Gerstenberg, ein 38-seitiges Kurzinventar veröffentlicht, das die vorhandenen 33 Bestände an Handschriften und Drucken nur mit den Namen der Komponisten und den Signaturen nennt. Von 1969 bis 1972 erfolgte die Aufnahme der Handschriften durch RISM. Die Katalogisierung der einzelnen Bestände für den Druck konnte 1991 in Angriff genommen werden. Erstes Ergebnis ist der Katalog der erhaltenen Musikalien von ca. 1760 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aus der benediktinischen Reichsabtei Ochsenhausen und der Pfarrkirche St. Georg. Er ist mit sehr viel Einsatz und Fleiß erstellt worden und bietet inhaltlich dem Benutzer die wesentlichen Informatio-

nen. Bei der Bearbeitung hätte allerdings unnötiger Arbeits- und Zeitaufwand gespart und so der Gesamtumfang erheblich verringert werden können. Im Gegensatz zur Aussage im Vorwort sind die *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* zumindest ‚formal‘ nicht als Vorbild herangezogen worden. Unübersichtlich ist die Ordnung der Titel. Wäre sie konsequent alphabetisch nach Komponisten und sodann nach Gattungen (Missa etc.) oder Textincipits erfolgt, würde der Benutzer nicht genötigt sein, Gesuchtes nach dem Register zusammenzusuchen. In die typographisch hervorgehobene Kopfzeile einer Katalogaufnahme gehört die jeweils wichtigste, nicht aber eine zweitrangige Information wie „Handschrift 2. Hälfte 19. Jahrhundert“ oder „Plattendruck vor 1800“. Die Aufstellung in sklavischer Beibehaltung der Ordnung nach den ohnehin nicht originalen, offensichtlich nur der vorläufigen Ordnung dienenden Signaturen von 1935/36 ist wenig sinnvoll. Eine Konkordanz hätte genügt. Nun aber erscheinen in einer Reihe durcheinander Handschriften und Drucke. Alles wird mit der gleichen Akribie beschrieben, sei es eine Handschrift aus dem 18. Jahrhundert, eine anonyme Einzelstimme, ein makulierter leerer Umschlag oder ein Druck von 1884. Das Festhalten an der vorgegebenen Signaturenfolge führt dazu, daß Stimmen ein und desselben Werkes, die 1935/36 noch nicht als zusammengehörig erkannt wurden, getrennt in auseinanderliegenden Aufnahmen erscheinen (z. B. Neubauer B 109 und B 316, Röder B 144 M und B 351, Brandl B 186, B 186 F, B 243). Recht gemischt ist der Inhalt der 1935/36 zum Zweck der vorläufigen Ordnung angelegten Sammelmappen, in denen u. a. auch Gottesdienstordnungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts erscheinen (B 144). Was soll da etwa die genaue Beschreibung eines Fragments mit den drei letzten Seiten eines gedruckten Klavierauszugs von Andreas Rombergs *Das Lied von der Glocke* (B 151, 5) mit Angabe der Orchesterbesetzung des kompletten Werkes? Die detaillierte Beschreibung von anonymen Einzelstimmen ist zumeist ineffektiv, da hier Incipits fehlen, die gegebenenfalls einer Identifizierung dienen könnten. Bezüglich der leeren, zum Teil für andere Werke wiederverwendeten Umschläge hätte anstelle einer eigenen Katalognummer und -beschrei-

bung eine Liste als Hinweis auf einstmals vorhandene, nicht mehr erhaltene Werke ausgeht. Angaben über Wasserzeichen und über die Rastrierung erfolgen bei allen Handschriften und Drucken, doch sie besitzen bei Handschriften spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts keinerlei Informationswert mehr. Bei Drucken sind sie im Katalog ohnehin entbehrlich. Musikdrucke werden wie die Handschriften äußerst aufwendig bezüglich Formatangabe, Inhalt, Zustand und Papierqualität von Umschlag und Notenseiten etc. beschrieben. Vieles davon ist im Hinblick auf den Katalogzweck überflüssig, wie etwa eine genaue Auflistung aller Einzelstücke mit Inhalt und wechselnder Besetzung. Die Beschreibung des auch andernorts in zahlreichen Exemplaren überlieferten Drucks RISM P 1060 (E. Pausch: *XXXII Psalmi vespertini ... 1797*) benötigt hier ganze siebeneinhalb Seiten (B 337)! Die Schreiber der Handschriften bis ca. 1803 wurden unter der Bezeichnung SB 001ff. eruiert, doch es fehlt eine Übersicht, die Aufschluß geben würde, welche Schreiber in welchen Handschriften festgestellt wurden. Nützlich wäre zudem eine Liste der Theatermusik von P. Aemilian Rosengart gewesen, aus welcher der Komponist einzelne Nummern für seine heute noch nachweisbaren geistlichen Kontrafakturen entnommen hat. Eine Aufzählung der Titel enthält zwar das Vorwort (S. XIV), jedoch ohne Hinweis auf die vorhandenen neunzehn Signaturen. Im Register der Gattungen und Textanfänge erscheinen die ursprünglichen Titel nicht. Dort sind auch nicht immer alle Werke nach dem Textincipit auffindbar. Das Offertorium *Cantate Domino canticum novum* von Rosengart (B 390) erscheint nur unter „Offertorium“ mit seiner Signatur neben 37 anderen Signaturen. Offensichtlich falsche Noten enthalten u. a. die Incipits von B 043, 046, 054, 058, 069, 0103. Zusätzliche Incipits wären in manchen Fällen wünschenswert, etwa bei Sinfonien, die nur im Breitkopf-Katalog erscheinen (B 251, 277). – An Lebensdaten seien zusätzlich genannt: Alois Bauer (1794–1872) und Alois Wiest, Prämonstratenser in Weissenau (1745–ca. 1800). Der Komponist Boigle ist sehr wahrscheinlich identisch mit dem Ochsenhausener P. Georg Bögle (1731–1796). – Zwei ergänzende Hinweise: Eine Darstellung der Mu-

sikpflege im ehemaligen Reichsstift Ochsenhausen und eine Charakterisierung des alten Bestands enthält der sehr informative Aufsatz von Leopold M. Kantner und Michael Ladenburger in: *Ochsenhausen. Von der Benediktinerabtei zur oberschwäbischen Landstadt*, hrsg. von Michael Herold, Weissenhorn: Konrad 1994. – Ein Ochsenhausener Orgelbuch von 1735 befindet sich in der Yale University, New Haven, Connecticut (Misc. Ms. 150). (September 1996) Robert Münster

RUDOLF POTYRA: *Die Theatermusikalien der Landesbibliothek Coburg. Katalog. München: G. Henle Verlag 1995. I. und II. Halbband: LI, 676 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 20^I und 20^{II}.)*

Mit dem Katalog der Theatermusikalien der Landesbibliothek Coburg von Rudolf Potyra liegt neben dem der Opersammlung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt das zweite gedruckte Verzeichnis einer der wenigen erhaltenen Sammlungen vollständiger Opernmaterialien vor (zu nennen wären noch Detmold, München und Stuttgart). Es handelt sich dabei um eine Beschreibung aller Materialien des ehemals Sachsen-Coburg-Gothaischen Hoftheaters (1827–1918), die 1971 von der Landesbibliothek Coburg übernommen wurden. Die Materialien datieren überwiegend aus der Zeit von 1776 bis 1918 und weisen die üblichen Gebrauchsspuren auf. Sie waren bereits während ihres Gebrauchs in 14 Gruppen eingeteilt, die für den Katalog übernommen wurden: Bühnenwerk/Ältere, meist nur bruchstückweise vorliegende Aufführungsmaterialien/Klavierauszüge ohne weitere Aufführungsmaterialien/Einlagen, etc./Ouvvertüren/Sinfonien/Serenaden etc./Werke für Soloinstrumente, Konzerte und Kammermusik/Werke mit charakteristischen und programmatischen Titeln/Fantasien, Potpourris/Tänze/Walzer/Märsche/Lieder, ein- und mehrstimmige Gesänge, Arien. Den Katalog der 3648 Titel bearbeitete Potyra im wesentlichen 1978 bis 1985, für die Drucklegung wurde er jedoch nochmals nach neuesten Erkenntnissen überarbeitet. Einige falsche Einordnungen wie z. B. die des gedruckten Klavierauszugs von Berlioz' *Béatrice et Benedict* in die Rubrik der kompletten Opernmaterialien (TB

Op 406) gehen schon auf diese ältere Zeit zurück. Anonyme Werke werden nach ihrem Titel in das Alphabet der Komponisten eingeordnet.

Die einzelnen Einträge verzeichnen nach dem Komponistennamen und der Signatur den Original- bzw. Einordnungstitel und eine Übersicht über die erhaltenen Materialien. Dann werden diese mit Titel und Umfang genau beschrieben, wobei auch die enthaltenen Aufführungsdaten und die Kopistennamen verzeichnet sind. Gegebenenfalls werden die Aufführungsdaten (Erstaufführung und Zahl der Aufführungen) nach sekundären Quellen ergänzt. Incipits wurden aus schreibtechnischen Gründen jeweils ans Ende der Titelaufnahme gestellt und nur dann vermerkt, wenn die Werke „weder im Druck vorliegen noch sonst irgendwie mit den der Landesbibliothek zur Verfügung stehenden Mitteln nachgewiesen werden konnten“ (S. XXXVIII).

Alle, die für ihre Forschungen auf detaillierte Angaben zu den erhaltenen Materialien angewiesen sind, erhalten mit diesem Katalog hervorragende Auskunft, und Kenner solcher Materialien werden sich freuen über die Vergleichsmöglichkeiten, die sich hier im Bereich der alltäglichen Theaterproduktion ergeben. Weitere Informationen zu bisher unbekanntem Werken werden wohl durch die in Arbeit befindlichen Gesamtausgaben bestimmt werden können, die sich sicherlich der beiden Unica der Landesbibliothek (TB WA 292a und TB Lie 134) annehmen werden, oder durch die zur Zeit zahlreich erscheinenden Werkverzeichnisse. So kann z. B. die unbekannte Einlage zu Adolf Müllers Schauspielmusik zu Nestroys *Posse Einen Jux will er sich machen* als Komposition Albert Lortzings bestimmt werden (LoWv 54).

Besondere Probleme werfen immer anonyme oder unbekannte Partituren vor allem von Werken des leichteren Genres auf, da hier häufig bekannte Musik mit neuem Text unterlegt wurde. So handelt es sich z. B. bei der Nr. 1 der ‚Oper‘ *Der sächsische Schulmeister* (TB Op. 285) um eine Bearbeitung der Arie Nr. 3 aus Lortzings *Wildschütz* und bei der Nr. 1 aus Hermann Salinger's Soloscherz mit Gesang *Des Friseurs letztes Stündlein* (TB Op 257) um eine Bearbeitung der ersten Arie aus Mozarts *Don Giovanni*.

Anders als in Frankfurt umfassen die Hoftheaterbestände in Coburg auch Orchester- und Kammermusik bzw. sind durch die Nachlässe von Sängern und Dirigenten (besonders Karl Fichtner [1873–1959]) auch ‚fremde‘ Materialien eingearbeitet worden. Der Katalog spiegelt damit das ganze musikalische Leben des Hofes bis 1918 wider, weshalb der vorangestellte Beitrag von Jürgen Erdmann „Zur Geschichte des Herzoglichen Hoftheaters Coburg-Gotha und seiner Notensammlung“, der vornehmlich die Zeit Herzog Ernst II. (1818–1893, reg. seit 1844) behandelt, sehr zu begrüßen ist.

Faksimiles einiger wichtiger Titelblätter aus dem Bestand sowie vier ausführliche und zuverlässige Register (Komponisten und Werke/Titel und Titelanfänge/Librettisten, Textdichter, Bearbeiter u. a./Anonyme Titel und Sammelwerke) ergänzen diesen beeindruckenden Katalog, der in der gewohnten Ausstattung der *Kataloge bayerischer Musiksammlungen* vom G. Henle Verlag vorgelegt wurde.

(August 1996)

Irmlind Capelle

Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans JOHN. Laaber: Laaber-Verlag, 1995. 398 S. (Musik in Dresden. Band 1.)

Unter dem Titel *Musik in Dresden* hat die Dresdner Musikhochschule eine neue Schriftenreihe gestartet, die von Michael Heinemann, Hanns-Werner Heister, Matthias Herrmann und Hans John herausgegeben wird. Mit der *Dresdner Oper im 19. Jahrhundert* befaßt sich der von Heinemann und John vorgelegte erste Band, dessen 27 Beiträge auf die seit 1985 durchgeführte Reihe wissenschaftlicher Konferenzen zu *Dresdner Operntraditionen* zurückgehen. Wenn im Vorwort davon die Rede ist, daß „einige Ausführungen“ dort „bereits vorgestellt, für diese Publikation jedoch erweitert und überarbeitet“ wurden (S. 11), so fehlt leider der Hinweis darauf, daß sie auch bereits publiziert waren in der verdienstvollen, von Günther Stephan und John betreuten früheren Schriftenreihe der Dresdner Hochschule. Da diese alte Reihe in den gängigen Bibliographien nur zum Teil nachgewiesen

ist, hätte man sich als Leser einige einleitende Bemerkungen zu den Themen der einzelnen Konferenzen, vor allem aber zu den Grundsätzen bei der Auswahl und Überarbeitung der Aufsätze gewünscht (gegebenenfalls auch einen Hinweis darauf, ob der Band Originalbeiträge enthält). Ein Vergleich mit einer dem Rezensenten vorliegenden Auswahl dieser früheren Hefte zeigt, daß einige Beiträge bis auf wenige Formulierungsänderungen mit den alten Fassungen identisch sind, aber auch bei umfangreicheren stilistischen Eingriffen der Inhalt nie verändert wurde. Eher störend wirkt, daß in einem Falle auf die früher vorhandenen Notenbeispiele verzichtet wurde (John Warrack) und daß einer der umgearbeiteten Aufsätze sogar einen neuen Titel erhalten hat (Bodo Bischoff). Schließlich verwundert gelegentlich auch die Auswahl aus dem reichhaltigen Fundus der älteren Beiträge: Wenn etwa ein Autor im (jetzt gestrichenen) Schlußpassus seines Beitrags selbst bescheiden anmerkt, daß sein Beitrag keine neuen Fakten enthalte (vgl. S. 107 mit Heft 10 der alten Reihe, S. 243), widerspricht dies dem im Vorwort des Bandes geäußerten Grundsatz, „auf das bislang weniger Beachtete einen eingehenderen Blick zu werfen“ (S. 11) ebenso wie der nunmehr dritte Abdruck der lesenswerten Bemerkungen Gerd Rienäckers zur ‚Wolfsschlucht‘ dem Bestreben, nicht „Bekanntes erneut aufzuführen“ (S. 11).

Dennoch kann man dem Band bestätigen, daß diese Maximen im großen und ganzen eingehalten werden. So stehen etliche Personen oder Themen im Mittelpunkt, die neben den beiden Großen des Dresdner Musiklebens im 19. Jahrhundert meist allzusehr im Schatten bleiben bzw. die deren Leistungen erst verständlicher machen. Zwar werden Carl Maria von Webers Operschaffen (John, Eberhard Kremtz, Warrack, Rienäcker, Reiner Zimmermann, Horst Seeger) ebenso gewürdigt wie Einzelaspekte von Richard Wagners Werk (Werner Breig) und Person (John, Johannes Forner), andererseits aber z. B. am Anfang des Jahrhunderts das Wirken Christian Gottfried Körners im Dresdner Musikleben (Franziska Nentwig) und Ferdinando Paers Beziehungen zu dieser Stadt (Agatha Kobuch) bzw. dessen drei Dresdner Opern (Manuela Jahrmärker) ins Blickfeld gerückt. Anno Mungen stellt die

gängige Sicht des Verhältnisses Webers zu seinem italienischen Kollegen Francesco Morlacchi in Frage, und Jörg Heyne liefert interessante Einblicke in das Anstellungsverhältnis von Webers Nachfolger Carl Gottlieb Reisinger, der ebenso wie später Wagner zunächst nur als zweiter Kapellmeister angestellt war.

Auch Richard Wagner wird in Beziehung zu seinem Dresdner Umfeld gesetzt (z. B. in Kurt Krankes Aufzählung seiner freimaurerischen Bekannten) bzw. umgekehrt die Bedeutung Wagners für das Schaffen seiner Mitdresdner Robert Schumann (Bischoff), Karol Lipinski (Zimmermann) und Ferdinand Hiller (dessen nahezu unbekannt, von Wagner dirigierte Opern kritisch gewürdigt sind) hervorgehoben. Von Wagner beeinflusst zeigen sich schließlich auch Edmund Kretschmers *Die Folklinger* (Heinemann), August Bungerts Tetralogie *Homerische Welt* (Gerhard Allroggen) und Felix Draeseke in Dresden entstandene Opern (Helmut Loos). Umgekehrt scheint Gottfried Sempers Idee einer Verstärkung des Orchesterklangs durch bauakustische Maßnahmen auf Wagners Klangideal eingewirkt zu haben (Mungen). Schließlich beleuchtet Hella Bartning in zwei Artikeln die ‚Dürrezeit‘ 1849–1872 (vgl. dazu auch John) bzw. die Ära Ernst von Schuch; mit einem Blick auf dessen Beziehung zu Wagner und Richard Strauss endet der stattliche Band.

Ohne hier auf einzelne Beiträge eingehen zu können, muß dennoch auf einige Versäumnisse hingewiesen werden. So wäre in dem dankenswerterweise beigegebenen Abbildungsteil z. B. die in Anm. 8 des Mungen-Aufsatzes genannte Graphik wichtiger gewesen als ein Bildnis Spontinis. Unkorrigierte Rollen-Namen in der Wiedergabe des Repertoires aus dem Hofkalender (S. 77–81) sind verzeihlich, den bekannten Autor der „famiglia svizzera“ (S. 76) hätte man aber z. B. in Ortrun Landmanns Verzeichnis (*Die Dresdener italienische Oper zwischen Hasse und Weber*, Dresden 1976, S. 59) leicht ermitteln können (sämtliche Fragezeichen lassen sich mit Hilfe dieses Katalogs auflösen; *Il portatore d'acqua* wurde im übrigen nicht in einer Vertonung Paolo Fabrizis, sondern Simon Mayrs gegeben). Etwas mehr Sorgfalt bei der Erstellung des Registers (wenn S. 121 „Abeille“ kein Lesefehler ist, müßte er mit „Quaisin“ – nicht

„Quaisain“ – verzeichnet werden), bei den Korrekturen (S. 275: nicht *Handel- und Spenersche*, sondern *Haude- und Spenersche Zeitung*) und besonders beim Überprüfen von Zitaten wäre zu wünschen gewesen; sinnentstellend heißt es z.B. im Eröffnungsbeitrag, daß der Zulauf zu den Singspielen im Linckeschen Bade „trotz ihrer Mannigfaltigkeit“ erstaunlich gewesen sei (S. 8) – im Original steht: „Mangelhaftigkeit“ (Wolfgang Becker, *Die deutsche Oper in Dresden [...]*. Berlin 1962, S. 25).

Trotz aller Kritik: Mit diesem Band wird eine Reihe eröffnet, die ein Forum für all jene werden kann, die sich mit der so überaus reichhaltigen Musikgeschichte der Elbestadt beschäftigen. Man kann der (offensichtlich etwas überstürzt begonnenen) Reihe nur zahlreiche, allerdings sorgfältiger geplante und redigierte Fortsetzungsbände wünschen.

(Juli 1996)

Joachim Veit

THOMAS CHRISTIAN SCHMIDT: *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*. Stuttgart: M & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 362 S.

„Ist es nun möglich, bei Felix Mendelssohn von einer in sich geschlossenen Musikanschauung zu reden? ... Wenn man strenge systemphilosophische Kriterien zugrunde legt, muß man diese Frage wohl verneinen ...“ Zwar kann das Ergebnis der von Thomas Christian Schmidt angestellten Untersuchungen über die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys den mit Leben und Werk des Komponisten vertrauteren Forscher kaum überraschen, denn es war und ist kein Geheimnis, daß Mendelssohn wenig Neigung verspürte, ein stringentes kunstphilosophisches System zu errichten und es obendrein noch öffentlich zu diskutieren. Andererseits aber steht seine Unternehmung gerade für Überraschungen, die sich das erneute und aufmerksame Lesen von Dokumenten unter einer bisher nicht im Vordergrund stehenden Fragestellung zur Aufgabe gesetzt hat. Schmidt klassifiziert seine Forschungsarbeit als „Versuch ... eine Musikanschauung zu rekonstruieren, und zwar im

vollen Bewußtsein der Tatsache, daß Mendelssohn eine solche als regelrechtes System nie im Sinne hatte.“ Interessant und wichtig ist seine Arbeit, weil er auf der Quellenbasis von etwa 4000 Briefen Äußerungen Mendelssohns zu seiner Musikanschauung zusammengestellt hat, die erstmals auf einer breiten Grundlage eine Näherung an die Ansichten des Komponisten ermöglichen. Unter den ausgewerteten Dokumenten befindet sich eine große Zahl bisher nicht veröffentlichter Quellen, die im Rahmen dieses Buches erstmals publiziert werden und weniger intimen Kennern mit Sicherheit viel Neues bieten. Schmidt löst mit großem Einsatz seinen Voratz ein, er betreibe mit der vorliegenden Untersuchung „Grundlagenforschung‘ ... mit dem Versuch, mögliche Werkzeuge zur Analyse und zum Verständnis der Mendelssohnschen Werke an die Hand zu geben.“ Die Fülle des Materials, das hier ausgebreitet und sinnvoll sortiert wird, straft jedenfalls alle Vorturteile Lügen, Mendelssohn habe sich so gut wie nie zu seinen Ansichten über Musik und Kunst geäußert – ein Vorurteil, das zur Folge hatte, daß zu Mendelssohns Musikanschauung bislang wenig grundsätzliche Forschungsarbeit geleistet wurde. Mendelssohns Bemerkungen sind überraschend zahlreich und aufschlußreich, lagen aber bisher im gewaltigen Konvolut seiner Korrespondenzen verborgen und wurden eben nicht systematisch erfaßt. Daß Schmidt bei seiner Arbeit erhebliche Schwierigkeiten in Kauf genommen hat, weiß jeder zu schätzen, der mit der mangelhaften Publikation der Briefe vertraut ist. (Erfreulich, daß nun endlich eine wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe angekündigt ist, deren erste Veröffentlichung demnächst erfolgen soll.)

Erklärtermaßen beeinflußt und angeregt von Forschungsergebnissen amerikanischer Musikwissenschaftler untersucht Schmidt Mendelssohns ästhetische Erziehung, festgemacht an Persönlichkeiten, die auf den Komponisten erheblichen Einfluß hatten: Zelter und Goethe, Hegel und Adolph Bernhard Marx, wobei sich die Betonung des Einflusses von Marx, von seinen Ideen zu Tonmalerei und Programmusik, insbesondere auf amerikanische Untersuchungen stützt, die sich in jüngerer Zeit mehrfach mit der Beziehung

Mendelssohn-Marx befaßt haben und den tonmalerischen oder programmusikalischen Aspekten, den ‚transmusikalischen‘ Bedeutungen in Mendelssohns Musik nachspüren. Unter drei Gesichtspunkten werden im Hauptteil der Arbeit die Äußerungen Mendelssohns zur Musikanschauung geordnet: „Voraussetzungen: Schöpferischer Prozeß“, „Kommunikation: Die ‚bestimmte‘ Instrumentalmusik“ und „Resultate: Formen musikalischer Sinngebung“ – Schmidt versteht diese Gliederung auch als Rekonstruktion des schöpferischen Prozesses „von der ersten Inspiration bis zur Rezeption des Publikums“. Jeweils in einer kurzen Einleitung wird eine historische Einordnung der angesprochenen Problematik vorgenommen bevor die speziell Mendelssohn betreffenden Fragen thematisiert werden. Im vorwiegend analytischen dritten Teil untersucht Schmidt paradigmatisch Kompositionen Mendelssohns unter den zuvor entwickelten Blickrichtungen. Daß dabei zwangsläufig andere als bislang landläufige Aspekte in den Vordergrund treten, versteht sich und läßt manches Werk in einem neuen Licht erscheinen. Nicht nur Fragen der Programmusik, des Sujets und der Tonmalerei werden hier unter dem Generalthema der spezifischen Musikanschauung Mendelssohns angesprochen, sondern auch die besondere Problematik der *Lieder ohne Worte* und Mendelssohn betreffende Detailfragen absoluter Instrumentalmusik. Die gründliche historische Einbindung in einen größeren Kontext, der ständige Rekurs auf Äußerungen Mendelssohns selbst und der weitgehende Verzicht auf spekulative Ausführungen, die sonst nicht selten und dabei mit wenig Gewinn die Mendelssohn-Literatur durchziehen, macht Schmidts Arbeit zu einem wichtigen und grundsätzlichen Beitrag der Mendelssohn-Forschung. (September 1996) Wolfgang Dinglinger

MARKUS WALDURA: *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*. Saarbrücken: SDV Saarbrücker Druckerei und Verlag (1990). 383 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 4.)

In der vorliegenden Saarbrücker Dissertation übernimmt der Verfasser den Versuch,

ausgehend von den Phänomenen der Monomotivik und der Sequenz eine musikalische Syntax der Sonatensätze Schumanns zu begründen. Er gliedert die Arbeit in drei große Teile: Im ersten Hauptteil werden die „locker gefügten“, im zweiten die periodisch gefügten Partien der Sonatensätze betrachtet, im dritten beide unter dem Aspekt der „motivischen und strukturellen Vereinheitlichung“ zusammengeführt. Gegenstand sind nicht weniger als 54 Einzelsätze, die in den verschiedenen Abschnitten teilweise mehrmals aus unterschiedlicher Perspektive und in einzelne Formteile zerlegt untersucht werden. – Im ersten Teil geht es hauptsächlich um eine Typologie der Sequenz bei Schumann. Hier unterscheidet Waldura hauptsächlich zwischen einem die frühen Klavierwerke prägenden einfacheren und von ihm als „charakteristisch“ bezeichneten und einem in der späteren Kammer- und Orchestermusik vorherrschenden motivischen Sequenztypus. Dabei fällt auf, daß hinter der Strukturbeschreibung vielfach Wertungen stehen, die aus älterer Sichtweise übernommen sind. Ausdrücke wie „Scheinpolyphonie“ und „Engführungspassage“ verweisen auf einen verfestigten und wenig differenzierten Polyphoniebegriff, vor dem sich Schumanns Verfahrensweisen vor allem deshalb als unvollkommen und ‚angestrengt‘ ausnehmen, weil sie angeblich „den im Grunde homophonen Charakter“ seiner Musik verdecken. Zur Erfassung der historischen Situation, in der sich der instrumentale Tonsatz im 19. Jahrhundert befand, stellt indessen das Gegensatzpaar Polyphonie – Homophonie ein allzu grobes Raster dar. – An den im zweiten Teil betrachteten Periodenstrukturen stellt der Verfasser Auflösungstendenzen fest, die er indessen nicht allein für Schumann oder das „fortschreitende 19. Jahrhundert“, sondern bereits für die Klassik geltend macht. Die Berechtigung von Carl Dahlhaus' Gegenüberstellung von „architektonischer“ und „logischer“ Form stellt er in Frage und versucht statt ihrer, generell eine engere Beziehung zwischen Schumanns thematisch-motivischen Verfahrensweisen und denen der Klassik – insbesondere Beethovens – nachzuweisen. Die im begrenzten Rahmen der Arbeit gegebenen wenigen Beispiele vermögen allerdings eine derart weitreichende Aussage kaum

mehr als hypothetisch vorzustellen. Die – nicht explizit gezogene – Konsequenz eines derartigen Befundes wäre wiederum eine Verstärkung des epigonalen Moments bei Schumann. – Im dritten Teil erwartet der Leser die Entfaltung des im Titel an erster Stelle aufgeführten Begriffes der Monomotivik, von der es im Vorwort heißt, sie stelle ein wesentliches Strukturmerkmal von Schumanns Musik dar. Diese Einschätzung herrsche auch in der Literatur vor, und so ist man um so mehr überrascht, darüber belehrt zu werden, daß der Begriff in einem viel engeren Sinn als bisher verwendet werden müsse: Die Häufigkeit monomotivischer Sonatensätze in Schumanns Gesamtwerk werde überschätzt, und durchgängig monomotivische Sonatensätze gebe es bei Schumann überhaupt nicht. Auch die Abgrenzung von ‚Monothematik‘ und ‚Monorhythmik‘ führt letztlich nicht zu einer Klärung der Frage nach der tatsächlichen Rolle der Monomotivik bei Schumann, der Waldura andererseits doch offenbar eine Schlüssel-funktion zuweist. Ohne Zweifel ist es eine vordringliche Aufgabe der Wissenschaft, ihre Begrifflichkeit zu präzisieren. In diesem Sinn ist es prinzipiell zu begrüßen, wenn so ziemlich die gesamte formtheoretische Terminologie überprüft und auf zahllose Inkonsistenzen und uneinheitliche Bezeichnungen aufmerksam gemacht wird. Fragwürdig erscheint es jedoch, solche Präzisierung schlicht durch die größtmögliche definitorische Einengung vom ‚grünen Tisch‘ aus zu betreiben. Auch hält sich Waldura selbst mitunter nicht an die von ihm angemahnte begriffliche Eindeutigkeit. So behält er u. a. Erwin Ratz' Unterscheidung von Satz und Periode, die er zu Recht kritisiert, im weiteren Verlauf bei. Und bei einigen von ihm neu vorgeschlagenen Bezeichnungen – etwa der „Dachziegelstruktur“ der Sequenzen – wird es sich erweisen müssen, ob sie sich im wissenschaftlichen Diskurs durchsetzen.

Als Ansatz zu einer Syntaktik der Sonate im 19. Jahrhundert erweitert die Arbeit unbestreitbar den Erkenntnisstand – nicht zuletzt dadurch, daß sie Widerspruch und Ausweitung provoziert. Allerdings ist damit noch nicht gesagt, ob und wie weit auf diese Weise zugleich das Verständnis der Musik Schumanns gefördert wird. Denn diese dient der

Untersuchung mehr oder weniger nur als Exempel: Symptomatisch dafür ist die vorherrschende isolierte Behandlung einzelner Abschnitte. Bezeichnend für die Begrenztheit der rein morphologischen Betrachtungsweise ist beispielsweise der Befund, „die gängige Einschätzung der *d*-Moll-Sinfonie [op. 120] als fortschrittliches und unkonventionelles Werk [sei] zu relativieren“. Er wird ausschließlich aus der Betrachtung der Exposition des 1. Satzes abgeleitet; daß aber die Innovation gerade bei diesem Werk in dem nur im Gesamtzyklus erfahrbaren Verhältnis der Themen zur musikalischen Zeit begründet liegt, bleibt außerhalb des Betrachtungshorizonts. – Eine Abhandlung wie die vorliegende ist fundamental auf die Methode des Vergleichs von Werken verschiedener Komponisten angewiesen: Die sehr sporadischen diesbezüglichen Ansätze – vor allem hinsichtlich der Bezüge zu Beethoven – fordern einen systematischen Ausbau heraus.

(Juli 1996)

Arnfried Edler

MARTIN THRUN: *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*. Bonn: Orpheus-Verlag 1995. 2 Bde., 823 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 75.)

Das Buch dürfte für alle, die sich mit österreichischer und deutscher Musikkultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts befassen, eine Fundgrube sein. Thrun breitet ein zunächst geradezu überwältigend reichhaltiges Material zum Thema unter Stichworten aus wie „Der verzögerte Aufbruch zur Neuen Musik“ oder „Die Festkultur der Neuen Musik“, wobei er z. B. die Entwicklung von Donaueschingen/Baden-Baden mit vielen und neuen Details scharf beleuchtet. Zahlreiche Statistiken, umfangreiche Zitate aus oft entlegenen Quellen sowie ein ausgiebiger Anhang mit kommentierten Dokumenten bereichern unsere Kenntnis über Details der Ausbreitung (bzw. Nicht-Ausbreitung) der verschiedenen Strömungen neuer Musik in den 1910er und 20er Jahren nach der Moderne der Trias Gustav Mahler, Richard Strauss, Max Reger. Die Spaltung zwischen ‚Moderne‘ und ‚Neuer Musik‘ datiert kompositorisch schon vor 1914 und hat etwa in der Wiener Vereinigung schaf-

fender Tonkünstler (1904–1905) ein frühes institutionelles Korrelat, wofür dann Thrun zu Recht abschließend den verallgemeinernden Begriff der ‚Sezession‘ entwickelt. Trotz der Stofffülle erscheint der zumal gegen Ende der zwanziger Jahre relevante Bereich einer Verbindung von spezifischer Avantgarde mit Strömungen der Arbeiterbewegung (Hanns Eisler, Stefan Wolpe, Ferenc Szabó u. a. m.) unterbeleuchtet. Hier hält sich Thrun wohl zu sehr an einen offiziösen Begriff von ‚Neuer Musik‘, deren Radius er ansonsten ja sehr weit faßt.

Was gewissermaßen eine Irritation herbeiführt, ist ein leicht verschwörungstheoretisch fundiertes, unterschwelliges und nie explizit artikuliertes Ressentiment oder zumindest ein unausgesprochener Vorbehalt gegen radikal neue Musik, sei es nun solche futuristischer Provenienz, aus den USA oder aus der zweiten Wiener Schule. Abgesehen von den zugrundeliegenden ästhetisch-politischen Haltungen, bei denen sich der Verfasser bedeckt hält, aber sie sich, wie es scheint, oft implizit auch von seinem Material diktieren läßt, sie auf den Boden der Tatsachen stellt und den Standpunkt des jeweiligen Status quo ergreift, spielen hier Fragen des Gegenstandes und der Methode mit herein. Rezeptions- und Institutionengeschichte ist, weil sie sich auf die materiellen historischen Sachverhalte einläßt und ein historisch detailgetreueres Bild damaliger Realität zeichnet, deshalb allerdings nicht per se wahrer als eine vom Standpunkt einer übergreifenden Aktualität gefaßte Kompositionsgeschichte, welche die Wirkungsgeschichte – und zwar nicht nur die einer Phase – einschließt. Konkret z. B. wurde Paul Hindemith in den zwanziger und natürlich den frühen dreißiger Jahren weitaus häufiger als Arnold Schönberg aufgeführt, der überdies vom Standpunkt von ‚Gebrauchsmusik‘, Neoklassizismus etc. nach 1918, spätestens seit der ‚relativen Stabilisierung‘ nach 1924, auch als Komponist als ‚romantisch‘ und überhaupt veraltet abgetan wurde – was Thrun ausführlich darlegt; dieser war und bleibt aber dennoch der ästhetisch wie der historischen Reichweite nach weitaus bedeutendere Komponist. Auf der anderen Seite gelingt es Thrun, Besonderheiten etwa der Bartók- oder Stravinskij-Rezeption zu profilieren und generell an die historische Rolle man-

cher Komponisten zu erinnern, die zum Teil auch ästhetisch größerer Beachtung wert sein mögen.

(August 1996)

Hanns-Werner Heister

MARKUS KIESEL: Studien zur Instrumentalmusik Siegfried Wagners. Frankfurt a. M.: Peter Lang (1994). 208 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 124.)

Dem Hauptanliegen Kiesel, eine „analytische Beschreibung und historische Bewertung der musikalischen Sprache Siegfried Wagners zu bieten“, gehen biographische Angaben zu Leben und Werk des Wagner-Sohns und Liszt-Enkels (1869–1930) voraus – gestützt auf Selbstzeugnisse des Betroffenen ebenso wie auf (mitunter) widersprüchliche Äußerungen von Zeitgenossen und den wenigen, die sich mit dem „durch seine Heterogenität interessanten Œuvre“ beschäftigt haben. Siegfried Wagner ist ein „zu Unrecht Vergessener“; auch in gängigen Opernführern findet er wenig Beachtung. (Bei Otto Schumann [1983] taucht nur *Der Bärenhäuter* auf – die übrigen Opern „sagen uns heute kaum noch etwas“.) Die umfassende Tätigkeit Siegfried Wagners als Dirigent und Regisseur, von seinem Vater als „Erbe und Leiter der Festspiele“ eingesetzt, ist jedenfalls bekannter als die kompositorische Leistung, der kein Geringerer als Arnold Schönberg eine gewisse Originalität nicht absprach.

Die (von seiner Mutter Cosima gelenkte) musikalische Ausbildung fand im wesentlichen bei Engelbert Humperdinck statt, der sicherlich auch Siegfrieds spätere Beschäftigung mit Märchenstoffen initiiert hat (S. W.: „Hänsel und Gretel‘ halte ich für die beste deutsche Oper“). Frühzeitig gelangte der Wagner-Erbe zur Erkenntnis, „daß die Zukunft der Musik in einer Vereinfachung der äusserlichen musikalischen Mittel liegt“. Die Bemühung, das Musikdrama des Vaters durch Werke volkstümlichen Charakters abzulösen, bedeutet zugleich, der sich anbahnenden Moderne, so auch der Neuen Wiener Schule, auszuweichen.

Kiesel betrachtet das Instrumentalwerk Siegfried Wagners als „Destillat seiner musikalischen Sprache“; es umfaßt u. a. Sympho-

nische Dichtungen, ein Violinkonzert und eine Symphonie. In fast allen diesen Werken verwendet der Komponist Zitate aus seinen Opern und anderen Werken oder nimmt sie vorweg. Infolge solch bewußt gestalteten „Verwirrspiel(s)“ wird „text- bzw. dramengebundene Musik zu absoluter Musik und umgekehrt“. Nach Karl Lincke (1922) verliert aber dadurch das Leitmotiv seine „Urkraft“, d. h. seine semantische Funktion. Kiesel dagegen bewertet dies als „Synthese zwischen unabhängiger Formgestaltung und inhaltlicher Gebundenheit“, was als Charakteristikum eines eigenwilligen Kompositionsstils zu gelten hat.

Eugen Schmitz (1908/09) bescheinigt zwar der (dramatischen) Musik des Wagner-Sohns u. a. ein „äußerst vornehmes und sympathisches Maßhalten, interessante Harmonik, kunstvolle Satztechnik“, doch vermißt er bei vielen Motiven die „Prägnanz“. Und wie verhält sich dies zur Tatsache, daß beispielsweise in der Oper *Der Kobold* 123 (Leit-)Motive Verwendung finden, womit nur die wichtigsten erfaßt sind?

Besonderes Gewicht hat naturgemäß Siegfrieds Stellungnahme zum Vater. Von ihm „muß man lernen: Stil, Deklamation, Instrumentation, Knappheit, dramaturgischen Aufbau. Seine Grenzen kennen, das ist Wagnerianer sein. Nicht mit dem Nibelungen-Orchester herumwirtschaften, wenn einem nichts einfällt. ... nicht herumphantschen in allen Tonarten, wenn auf der Bühne zwei Leutchen sich anöden und nicht einmal Guten Morgen zu sagen haben.“ Zwar betrifft dies die sogenannten Wagner-Nachfolger (den „ungleich erfolgreicherer Kollegen“ Richard Strauss?), doch enthält es auch den Ansatzpunkt, der den Sohn andere Wege einschlagen ließ.

Zu Kiesel's Werkanalysen sind gewisse Bedenken anzumelden. Der Autor notiert fast sämtliche Notenbeispiele einstimmig, dynamische Angaben fehlen, häufig auch solche zum Tempo. Zwar sind die zitierten Themen (verbal) eingebettet in den formalen und tonalen Ablauf; von „Überlagerung verschiedener Themen“, von „effektvollen Akkordverbindungen“ oder von „fahlen (?) Akkorden“ ist die Rede – aber was sollen minutiöse Beschreibungen, wenn der Leser nicht einen einzigen

Klaviersatz zu sehen bekommt, von einem Partiturbild ganz zu schweigen? Anerkennenswert dagegen sind die Bemühungen um die programmatischen Vorgänge in den Symphonischen Dichtungen (u. a. *Sehnsucht* 1895, *Glück* 1923), die zum Teil auf Äußerungen des Komponisten selbst beruhen.

Als Mensch war Siegfried Wagner integer und bescheiden. Belastet durch die mäßigen Erfolge seiner eigenen Werke, nahm er das gigantische Erbe verantwortungsbewußt auf sich. Unvergessen ist – im Verein mit seiner Frau Winifred – die Wiederaufnahme der Bayreuther Festspiele im Jahre 1924, die unter unendlichen Schwierigkeiten vor sich ging. Die Toleranz jüdischen Mitarbeitern gegenüber ehrt ihn; weniger seine Einstellung gegenüber Hitler („ein prachtvoller Mensch“), in dem er wohl mehr den Mäzen als den Politiker sah.

Ein „geradezu programmatischer Brief“ an Humperdinck deutet auf den Lebensplan des angehenden Komponisten hin: „Die Rettung für uns Epigonen ist die Rückkehr zur Einfachheit! ... Ein harmloses sinniges deutsches Lustspiel, das ist, was uns eigentlich noch übrig bleibt. ... Die moderne Berliozerei ist mir gerade so verhaßt geworden, daß ich mit aller Kraft ins Gegenteil hinübergehe, ... Kurz, ich bin ein Reaktionär.“ Siegfried Wagner hat sich zwar „allen zeitkritischen oder fortschrittlichen Tendenzen verschlossen“ – sein Stilwille aber „verdient zumindest als Idee gewürdigt zu werden.“

(Juli 1996)

Adolf Fecker

TAMARA LEVITZ: *Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 336 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 152.)*

Als Richard Strauss und Engelbert Humperdinck im Frühjahr 1920 das Ende ihrer Meisterklassen ankündigten, war der zuständige Referent im Kultusministerium, Leo Kestenberg, nicht lange in Verlegenheit bei der Suche nach Ersatz: Sein eigener Klavierlehrer Ferruccio Busoni sollte eine der beiden Stellen als Professor für Komposition an der Preußischen

Akademie der Künste erhalten. Um seinen Wunsch durchzusetzen, mußte mit der Berufung Hans Pfitzners auf die zweite Vakanz nicht nur ein Ausgleichskandidat zur Besänftigung der konservativen Kreise gefunden, sondern auch Busoni selbst davon überzeugt werden, aus seinem Schweizer Exil nach Berlin zurückzukehren.

Tamara Levitz hat sich auf die Suche gemacht und in einer Vielzahl von Archiven, Bibliotheken, in Kompositionen und nicht zuletzt in Gesprächen mit überlebenden Busonis-Schülern Material zusammengetragen, mit dem sie ein ebenso schlüssiges wie anschauliches Bild von Busonis letzten Jahren in Berlin, seiner Meisterklasse und deren Umfeld zeichnete: eine luxuriöse Insel ernsthaften, fast asketischen Gelehrtentums – sorgsam inszeniert aus verschiedenen Elementen wie Busonis Künstlerpersönlichkeit, seinem Unterrichtsstil und -inhalt und dem Lebensstil der gehobenen Schicht in der Vorkriegszeit. Sie kontrastierte scharf zum Alltag des kriegs- und revolutionsgezeichneten Berlin, dem Busonis junge Meisterschüler nur mit großen Anstrengungen eine materielle Lebensgrundlage abringen konnten. In diesem intellektuellen Freiraum entfaltete Busoni seine Vorstellung von „Junger Klassizität“ weiter. Darunter verstand er eine historisch orientierte Ästhetik, die ihre Vorbilder aus den ästhetischen Schriften Goethes und Schillers, der römischen Antike und der italienischen Renaissance bezog und die der deutschen Romantik abgeneigte Busoni mit Vorliebe an den (damals zum Teil schwer zugänglichen) Werken Mozarts sowie herausragenden Einzelwerken anderer Komponisten aus verschiedenen Epochen modellhaft darlegte. Kontrapunkt und Fugentechnik wurden als Vorstufe der Klassizität schwerpunktmäßig an Kompositionen Bachs studiert; klassische Orchestrierung, musikalische Parodie und Zitierweisen, Liedkomposition, italienisches Puppentheater und nicht zuletzt die klangliche Realisation der selbstkomponierten Musik zumindest am Klavier waren Bestandteile des Unterrichtes. Sie dienten zusammen mit den von Busoni vorausgesetzten und nicht weiter ausgebildeten musikalischen Handwerkstechniken als Hintergrund, vor dem die Meisterschüler ihre künstlerischen Ideen musikalisch umsetzen

sollten. Als Ideal galt eine melodieorientierte Musik, als höchstes Ziel: die Oper.

Levitz beschreibt nicht nur die Unterrichtsschwerpunkte der drei Studienjahre (1921–1924) für jedes Jahr, sie flicht gelegentlich eine Schülerkomposition mit ein, sie schreibt auch eine Biographie der letzten Lebensjahre Busonis und läßt dabei manchmal den Blick über die Zeitgeschichte und den Berliner Alltag schweifen. Bruchstellen werden deutlich: Busonis enges persönliches Band zu seinen Schülern, zu denen u. a. Kurt Weill, Wladimir Vogel und – wenngleich in jenen Jahren bereits als Kollege – Philipp Jarnach gehörten, führte zu folgenreicher Rivalität der Schüler untereinander; seine zunehmende Isolation im Berliner Kulturleben, das fast nichts mehr mit dem der Vorkriegszeit gemein hatte, persönliche und gesundheitliche Krisen werden konstatiert und in enger Verbindung zu seinen musikalischen Tätigkeiten beschrieben. Deshalb ist die Darstellung auch weder geschwätzig noch voyeuristisch, sondern wird zu einem dreidimensionalen vitalen Bild Busonis, seines vielfältigen, doch in sich konsequenten Schaffens, seiner hohen ästhetischen Ansprüche, aus denen der Leser vielleicht auch die Gründe für das Scheitern seines *Faust* ableiten kann. Die intensive Darstellung der Unterrichtsinhalte und -ziele dagegen ist geeignet, Busonis Spuren im Schaffen späterer Komponisten entgegen aller damaligen Anfeindungen – vielleicht sogar bis heute – nachzuweisen. In diesem Zusammenhang ist es allerdings bedauerlich, daß mit dieser Ausgabe eine gekürzte Fassung des amerikanischen Dissertationsoriginals vorgelegt wurde. Im Vergleich empfindet man das als einzigen wirklichen Mangel dieses stoff- und inhaltsreichen Buches, denn viele der Kompositionsbeispiele von Busonis Schülern fehlen, besonders die Kurt Weills. Auch die deutschen Originalzitate sind leider nicht mehr vorhanden. (September 1996) Martha Brech

Paul Hindemith: Der Komponist als Zeichner. Hrsg. von Susanne SCHAAL und Angelika STORM RUSCHE. Zürich-Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1995. 199 S., Abb.

Nachdem vor einigen Jahren das bildnerische Werk Arnold Schönbergs mit einem gro-

ßen Katalog gewürdigt wurde, erscheint nun ein Band mit Zeichnungen einer weiteren Doppelbegabung des 20. Jahrhunderts: Paul Hindemith. Doch wohl nur wenigen war bisher bekannt, mit wie viel Professionalität er porträtierte, karikierte oder kommentierte. Hindemith sah in seinem Zeichnen gleichwohl eine „Privatangelegenheit des Komponisten“, die keiner Öffentlichkeit bedurfte. So entstanden die Zeichnungen auch auf dem Papier, das gerade greifbar war. Doch handelt es sich um mehr als nur bloße Gelegenheitswerke. Neben liebevollen Porträts, bei denen Hindemith seine Frau und sich selbst den Sternzeichen entsprechend darstellt (Löwe und Skorpion), finden sich fast surrealistische oder schlicht skurrile Motive, die befremden. So aber wie Hindemith gelegentlich selbst einen Hinweis gibt – beispielsweise „Strauß [!] dirigiert“ – so wäre sicherlich noch das eine oder andere Motiv zu dechiffrieren. Obwohl keine Vollständigkeit in diesem Band erstrebt wurde, hätte man auf jeden Fall das von Hindemith selbst gezeichnete Titelblatt seiner *Suite 1922* op. 26 aufnehmen müssen, das eine Großstadtszene darstellt. Ebenso könnte man die *Allemandenessende Schlange* mit dem Deckblatt des *Rag Time (wohltemperiert)* von 1921 in Verbindung bringen (vgl. *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, hrsg. von Andres Briner, Dieter Rexroth und Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1988, S. 77). Daß Hindemith sein Domizil am Genfer See selbst ausmalte ist bildlich nur dem hübsch kommentierten Band *Paul Hindemith. Die letzten Jahre* von 1965 zu entnehmen. Von besonderer Bedeutung sind allerdings die komplett abgebildeten originellen Weihnachtspostkarten, die über nahezu zwei Jahrzehnte entstanden und in denen Hindemith gelegentlich sein kompositorisches Werk reflektiert (*Das lange Weihnachtsmahl*). Wenn aber in der umfangreichen kunstgeschichtlichen Einführung das Blasebalgtreten an einer Orgel fälschlich als Heranschleichen mit „winterlichen Filzpantoffeln“ gedeutet wird (S. 19), wirkt dies bei einer Publikation dieses Anspruchs peinlich. Doch schmälern die Einwände nicht das gelungene Konzept des sehr aufwendig gestalteten Bandes, der passend zum 100. Geburtstag des Komponisten vorlag. Das Buch wird aber wohl

eher als privates Geschenk denn in wissenschaftlichen Bibliotheken Verbreitung finden. (Juli 1996) Michael Kube

Hindemith-Jahrbuch 1993/XXII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz u.a.: Schott 1994. 239 S., Notenbeisp.

Hindemith-Jahrbuch 1994/XXIII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz u. a.: Schott 1994. 147 S., Notenbeisp.

Wenn sich in einem Jahrbuch einzelne Aufsätze zu einem thematischen Schwerpunkt verbinden, muß dies nicht immer an einer Konjunktur liegen, sondern kann auch ein kontinuierliches Interesse widerspiegeln. Dies um so mehr, wenn – wie im Fall der Hindemith-Forschung – ganz unterschiedliche Interpretationsansätze nebeneinander bestehen können, sich gegenseitig ergänzen und zu weiterreichenden Überlegungen einladen. Das Jahrbuch 1993 ist etwa dem Operschaffen Hindemiths gewidmet. Friedbert Streller gibt zunächst eine Zusammenschau der die zwanziger Jahre bestimmenden Strömungen und geht überblicksartig deren möglichem Einfluß auf Hindemith nach. Harmonik, Form und satztechnische Aspekte rückt dagegen Michael Kube in seiner Betrachtung des frühen Einakters *Sancta Susanna* in den Vordergrund. Stephen Hinton stellt Hindemiths *Lehrstück* in einen literaturgeschichtlichen Kontext und erläutert die religiös-moralische Bedeutung dieser Textgattung bei Luther und Brecht. Kunst und Moral sind auch die zentralen Momente im *Cardillac*, von dem Hindemith 1952 eine zweite Fassung erstellte. Wie sehr diese Umarbeitung in Hindemiths eigenem musikphilosophischen Denken wurzelt, erläutert Elisabeth Schwind, während Thomas Seedorf konkreten Änderungen in Text und Musik nachspürt. Daß Paul Hindemith und seine Frau Gertrud ein weitgespanntes literarisches Interesse hatten, ist heute vielleicht schon bekannter als vor einigen Jahren. Andres Briner gibt zu diesem Thema zahlreiche wichtige Hinweise; eine übersichtliche Auflistung des Bestandes vermißt man jedoch schmerzlich. Ferner kommt in diesem Band die dreiteilige Dokumentation über Hindemiths Aktivitäten als Bratscher im Rebner- und Amar-Quartett mit verschiedenen Registern zum Abschluß.

Das Jahrbuch 1994 umfaßt mehrere Artikel über Bearbeitungen, die Hindemith zu ganz unterschiedlichen Zwecken vornahm. Andreas Traub berichtet über die Einrichtung des *Sederunt principes* von Perotin (1945), deren Manuskript als Faksimile beigegeben ist. Hindemiths „Rekonstruktion der ersten Aufführung“ von Claudio Monteverdis *Orfeo* hat bereits selbst historische Bedeutung. Die Bedingungen und die Realisation dieses 1954 in Wien mit Musikern des gerade gegründeten *Concentus Musicus* ausgeführten Projekts untersucht Peter Ackermann. Der Bearbeitung von Regers *100. Psalm*, die vornehmlich eine straffe Reduzierung der Orchesterstimmen ist, geht Wolfgang Rathert nach; Susanne Schaal widmet sich nochmals der Bearbeitung des *Cardillac*. Dieser Schwerpunkt wird durch einen Beitrag von Andres Briner ergänzt, der der schon häufiger untersuchten Beziehung zwischen Hindemith und dem neopythagoräischen Harmoniker Hans Kayser nachgeht. Gemeinsamkeiten und Kontraste zwischen Darius Milhaud und Hindemith versucht Theo Hirsbrunner näher zu fassen, ohne daß er jedoch die nur erwähnten Kompositionen genauer befragt. Das Jahrbuch schließt ein der *Deutschen Zahnärztlichen Zeitschrift* (1963) entnommener biographischer Abriß über die Widmungsträger des *Konzerts für Orchester* op. 38 ab, deren Identität der Hindemith-Forschung bisher nicht bekannt war.

(Juli 1996)

Michael Kube

WERNER THOMAS: *Orffs Märchenstücke. Der Mond. Die Kluge. Mainz u.a.: Schott 1994. 236 S., Notenbeisp., Abb.*

Das 1990 gegründete Orff-Zentrum beginnt mit dieser Publikation die Reihe seiner Veröffentlichungen. Werner Thomas, der durch Bücher und Aufsätze sowie eine langjährige Verbindung mit dem Komponisten sich als Orff-Kenner erwiesen hat, legt hier, in einem Band zusammengefaßt, zwei Beiträge zu den Märchenopern vor, über die Orff selbst im Band V der Dokumentation *Carl Orff und sein Werk* (Tutzing 1979) Material veröffentlicht hat. Darüber hinausgehend, hat nun hier der Autor unter Hinzuziehung bisher nicht ausgewerteter Textentwürfe und musikalischer Skizzen

sowie Studien-Materialien, die auch Orff nutzte, und weitergehender geistesgeschichtlicher Einordnung in die Entstehungsgeschichte, die Konzeption, Planung und Ausführung der beiden Opern *Der Mond* und *Die Kluge* neu rekonstruiert. Dabei ergaben sich eine Reihe bisher kaum geahnter Aspekte, die für Inszenatoren der Werke bedeutungsvoll sein könnten, aber auch für das tiefere Eindringen in die Gedankenwelt und künstlerische Gestaltungsart Orffs.

Der Mond, vom Komponisten selbst als „Erstlingswerk für die Bühne“ bezeichnet (S. 9), wird in einem ersten, kleineren Beitrag aus seinen „Vorausgrundierungen“ (*Des Turmes Auferstehung* von 1920, der *Lukas-Passion* von 1932 und der *Carmina burana* von 1937) entwickelt und durch den Hinweis, daß das Werk zuerst für eine Marionettenbühne geplant war, in seinem Ansatz charakterisiert. Die unmittelbare Beziehung zum Märchen der Brüder Grimm (in großen Teilen des Textes wörtlich übernommen) ist allerdings nur äußerliches Kennzeichen einer Märchenoper, die vor allem durch neue Bühnenlösungen (Topos des dreistöckigen Weltbildes der alten Mysterienspiele) vom „Volksmärchen“ zum „kleinen Welttheater“ führte. Daß da manche persönliche Kindheitserinnerungen (Beobachtungen der Gestirne) und spätere Kenntnisse internationaler Mondmärchen vorwiegend indischen und vorderasiatischen Ursprungs, aber auch weißrussischer, englischer Varianten und vor allem aus dem finnischen Kalevala-Epos einfließen, vertieft das welttheatralische Konzept, das nun in den Entwicklungsetappen in Szene und Text enthüllt wird. Dadurch ergeben sich neue Einsichten für die szenische und musikalische Realisierung, die insofern wichtig sind, als hier erstmals das neue musikalisch-theatralische Modell Orffs deutlich wird, „daß die Mondpartitur keine autonom ‚komponierte‘ Oper darstellt, sondern daß die Funktion der Musik nur in Korrelation mit Sprache und Bild richtig begriffen wird“ (S. 31). Aus dieser Wurzel wächst die „Remythisierung des Märchens“ (S. 44), Parabel, Gleichnis auch im Sinne Brechts mit lehrhaften Zügen einbeziehend und so eben „das Märchen in die große Dimension des Welttheaters öffnend“, gleichsam „das Märchen als verspielte Tochter des Mythos“ nachweisend. Zur Konkretisierung

von Idee und Bühnenlösung ist ein Anhang von Dokumenten (u. a. Briefe an die Regisseure Heinz Arnold und Oscar Fritz Schuh) beigelegt.

Bei der Darstellung der *Klugen* hat Thomas neben der Aufdeckung der Quellen aus internationalem Märchenschatz und Literatur (Shakespeare bis Hofmannsthal) die lange und schwierige Entstehungsgeschichte des Werkes von 1936 bis 1942 dokumentiert (Faksimileablichtungen sind beigegeben) und ausgewertet, die Probleme während der Arbeit aufgezeigt, die ganz andere Haltung als beim *Mond*, das Märchen zu einem „handfesten Theaterstück“ (S. 67) zu formen. Das ist äußerst interessant entwickelt und aufschlußreich für die Arbeitsweise des Dichterkomponisten Orff, der wissenschaftliche Quellen suchte und nutzte und aus den Funden die „Zu-Fälle“ aufgriff, die – wie der Komponist selbst registrierte (S. 167) – stets „zur rechten Zeit“ sich einstellten. Und dennoch – es war (wie Thomas aufzeigt) eine zielstrebige Arbeit, bis er als dritte Fassung die endgültige Form fand und vieles des Ausgesponnenen (äußerst Interessantes dabei) wieder strich. Und gerade diese Teile, von denen Orff in seiner *Dokumentation* (s. o.) nichts vermerkt hat, die neben anregenden analytischen Gedanken in den vorliegenden Ausführungen umfassend beschrieben und gewertet werden, sind der Gewinn dieser Veröffentlichung durch das Münchner Orff-Institut, in die auch die bisher nicht freizugänglichen Quellen von Orffs erster Frau Gertrud (Tagebücher) und der Witwe Liselotte Orff sowie der Briefwechsel des Komponisten aus diesen Jahren eingegangen sind. Insofern ist der Band eine nicht unwesentliche Bereicherung der wissenschaftlichen Auswertung des Orffschen Schaffens und für die Praktiker des Theaters voller Hinweise zur Vertiefung von Interpretationen und ein Gradmesser für werkgerechte szenisch-musikalische Lösungen.

(September 1996)

Friedbert Streller

U. DIBELIUS/A. KRAUSE/A. D. McCREDIE/
H.-M. PALM-BEULICH: *Karl Amadeus Hartmann. Tutzing: Hans Schneider 1995. 224 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 27.)*

Karl Amadeus Hartmann erfüllt die biographischen Kriterien eines ‚bayerischen‘ Komponisten zwar unschwer, läßt aber ihre Übertragung ins Ästhetische nicht zu. Ein Buch über Hartmann bräuchte dementsprechend auch keineswegs die besonderen Rahmenbedingungen einer Reihe wie *Komponisten in Bayern*, die sich bewußt nicht auf Künstler beschränkt, die „international oder national eine große Rolle gespielt haben“; sie müssen nur über eine gewisse Zeit in Bayern gearbeitet haben. Angesichts der breiten Anerkennung von Hartmanns Werk scheint die Betonung des nationalen Wirkungsfeldes ein wenig unpassend: Die biographische Position des Künstlers wird zuungunsten der ästhetischen allzu stark betont.

Hartmann gehört (ähnlich wie Rudi Stephan, dem der zweite Band der übrigens bewundernswert schnell fortschreitenden Reihe gewidmet war) zu den Künstlern, die in den Überblicksdarstellungen des 20. Jahrhunderts zwar vergessen werden können, aber eigentlich nicht sollten. Etwa Robert P. Morgan erwähnt in *Twentieth-Century Music* (1991) lediglich das Schicksal Hartmanns (dasjenige Stephans übrigens nicht) – als eines Repräsentanten der sogenannten ‚inneren Emigration‘ –, kommentiert aber seine Musik der kompositionstechnischen Orientierung des Buches zum Trotz mit keinem Wort. Was ist für einen Künstler tragischer: vergessen zu werden oder zu einer ‚sozialhistorischen Tatsache‘ zu erstarren?

Auch der neue Hartmann-Band geht vom politischen Begriff eines bayerischen Bekenntniskünstlers aus, doch eine Gegenposition wird angestrebt. Andrew McCredies einleitende biographische Skizze setzt mit der Problematik der ‚Bekanntnismusik‘ (eines von Hartmann selbst in den sechziger Jahren thematisierten Begriffs) ein, entfaltet sich aber bald zu einer faszinierenden Standortbestimmung Hartmanns im Münchener Musikleben während der Konfrontation der jungen Künstler mit der Schule Ludwig Thuilles (siehe etwa Bände 4 und 16 der Reihe). Fortgesetzt wird diese Geschichte von Ulrich Dibelius, dessen kurzer Beitrag einen Grundriß der *Musica viva*-Bewegung nach dem Krieg zeichnet. Strenger musikbezogen sind schließlich die letzten drei Aufsätze von McCredie (das

Instrumentalschaffen), Andreas Krause (die Klavierwerke) und Helga-Maria Palm-Beulich (die musikdramatischen Arbeiten). Tiefgreifende Analysen läßt der Umfang des Bandes leider nicht zu.

Einige Passagen aus McCredies Hartmann-Buch (1980) findet man in diesem Sammelband zwar wieder, doch die Heinrichshofener Monographie bleibt als detaillierte Biographie gültig. Was die Quellenlage (etwa zu den Einzelheiten der sogenannten inneren Emigration eines Bekenntniskünstlers) betrifft, ist das Gewicht der *Kleinen Schriften* (1965) Hartmanns weiterhin groß. Zehn Briefe aus der Korrespondenz Hartmanns werden in diesem neuen Band immerhin erstmals veröffentlicht, doch das analytische Eingehen auf die „Briefe behält sich der Herausgeber an anderer Stelle vor“. Der Fall Hartmann ist also längst nicht abgeschlossen.

(September 1996)

Tomi Mäkelä

HENK BADINGS, 1907–87. *Catalog of Works by Paul T. KLEMMER*. Michigan: Harmonie Park Press (1993). XX, 201 S. (*Detroit Studies in Music Bibliography*. No. 71.)

Als der niederländische Komponist und Kompositionslehrer Henk Badings 1987 starb, hinterließ er mehr als 600 Kompositionen, darunter 15 Sinfonien, 8 Opern und eine Reihe von elektronischer Musik, der er sich als erster in Holland widmete. Paul T. Klemme hat seine zahlreichen musikalischen und musiktheoretischen Schriften zusammengetragen und geordnet. Dem Werkverzeichnis ist eine kurze Biographie des erfolgreichen Autodidakten vorangestellt, die in ihrer Knappheit allerdings Badings' Kollaboration mit den Nationalsozialisten (er beriet im Zweiten Weltkrieg die NS-Kulturkammer zur Reorganisation des holländischen Musiklebens) verschweigt. Nach 1945 schloß man Badings für einige Jahre aus dem niederländischen Musikleben aus. Diese Tatsache umschreibt Klemme S. XIII vornehm „during the next decade and a half he became a freelance composer“. Ab der Mitte der 50er Jahre erhielt der Komponist wieder zahlreiche Kompositionsaufträge; viele seiner Werke wurden preisgekrönt, unter anderem erhielt er 1972 den Sweelinck-

Preis der Niederländischen Regierung für sein Gesamtœuvre.

Den Hauptteil des Buches bildet das nach Gattungen geordnete Werkverzeichnis, durchgezählt von W-1 bis W-611. Es folgen eine Diskographie (D-1 bis D-91), ein Schriftenverzeichnis, eine annotierte Bibliographie zu Badings und seinen Werken (B-1 bis B-84) sowie 4 Appendices: Schulwerke, Werke für Jugend- und Amateuorchester, Alphabetische Liste und Chronologische Liste der Kompositionen. Ein Index rundet den übersichtlichen Band ab, der das Lebenswerk eines der bedeutendsten holländischen Komponisten des 20. Jahrhunderts erschließen hilft.

(Juli 1996)

Jutta Lambrecht

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e.V., Band 110. Abteilung Kammermusik, Band 10: Diederich Becker: *Musicalische Frühlings-Früchte (1668) und Hamburger Handschrift*. Hrsg. von Hans BERGMANN und Ulf GRAPENTHIN. Kassel: Nagels Verlag 1995. XVIII, 256 S.

War die instrumentale Ensemblemusik Hamburgs durch die Ratsmusiker Zacharias Füllsack und Christian Hildebrand 1607 mit lauter fremden Werken eröffnet worden, so gelangte sie durch den ‚Rats-Violisten‘ Dietrich Becker 1668 ‚individual‘ zu ihrem vorläufigen Abschluß. Wie in einem Rückblick bietet Becker letztmalig zwei Paduanen, eine in g-moll und eine in A-dur: in den Tonarten, die 1607 den Rahmen gebildet hatten. Sonst aber folgt er neuen Satzmustern: der ‚italienischen‘ Sonata und der ‚französischen‘ Suite. Vier weitere (undatierte) Sonata-Suiten aus handschriftlichen Partituren der alten Chrysander-Bibliothek (vgl. Abb. 7) bilden den zweiten Teil des Bandes. Die Herausgeber sehen in dieser Quelle ein Autograph Beckers, den der Tod (1679) an einer Drucklegung gehindert habe.

Daß diese solide Edition (leider ohne Notenfaksimile von 1668) aus einer Hamburger Magisterarbeit (1987) hervorgehen konnte, spricht für die Qualität des Forschungsthemas und seiner Durchführung. Wie fast immer in dieser Zeit bereitete das Viola-Problem Kopfzerbrechen. Welches Instrument ist jeweils

gemeint? Die Standardbesetzung des fünfstimmigen Satzes – zwei Violinen und drei Gamben – ließ mancherlei Varianten zu. Die Notiz der Erbe-Redaktion (S. 248) geht auch auf das Problem des 8- und/oder 16-Fußes ein.

Wie schon aus Beckers verstreut herausgegebenen Liedweisen zu vermuten war, zeigt sich auch der Instrumentalist als tüchtiger Melodiker. Tonsätze wie das Ballett in *a*-moll (S. 226) prägen sich ein. Und der Schwung des Ablaufs macht gelegentlich satztechnische Mängel unerheblich.

(September 1996)

Werner Braun

DOMENICO CORRI's Treatises on Singing. A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C. and The Singer's Preceptor. Ed. with Introduction by Richard MAUNDER. New York & London: Garland Publishing, Inc.

1. *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C., Vol. 1–3, 1993. 364 S.*

2. *The Musical Sources for Domenico Corri's A Select Collection... Vol. 1–3, 1993. 608 S.*

3. *Domenico Corri's A Select Collection... Vol. 4 and the Singer's Preceptor. 1995. 328 S.*

The Musical Sources for Domenico Corri's A Select Collection ... Vol. 4 and The Singer's Preceptor, Vol. 1–2. 1995. 272 S.

Wie viele seiner Landsleute gelangte auch der 1746 in Rom geborene Domenico Corri vor allem fern seiner Heimat Italien zu beachtlichem Ruhm. Achtzehn Jahre lang wirkte er zunächst in Edinburgh, und 1790 zog er als Verleger, Komponist und Gesanglehrer nach London, wo er 1825 starb. Als Schüler Nicola Porporas wurde Corri mit dem klassischen Belcanto vertraut, und Porporas Lehren wie auch seine eigenen Erfahrungen als Sänger und Komponist prägten seine eigene Unterrichtspraxis, deren Quintessenz in zwei Lehrwerke einfließen: *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C.* erschien ca. 1782 zunächst in drei Bänden, die bei einer Neuauflage des Werkes Mitte der 1790er Jahre um einen vierten Band erweitert wurden. *The Singer's Preceptor*, eine Gesangsschule in zwei Teilen, deren zweiter von Corri auch als fünfter Band der *Select Collection* bezeichnet wurde, kam 1810 heraus.

Corris Werke sind vor allem aus zwei Gründen von großer historischer Bedeutung: Zum einen geben sie einen repräsentativen Überblick über das aktuelle Repertoire beliebter Vokalkompositionen im London des späten 18. Jahrhundert, das schon damals zu den maßgeblichen Musikzentren der Welt zählte; ein Vergleich der ersten drei mit den beiden späteren Bänden veranschaulicht zudem den Wandel des musikalischen Geschmacks jener Zeit, der sich etwa an der zunehmenden Präsenz Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts ablesen läßt. Darüber hinaus sind Corris Publikationen eine zentrale Quelle für die Aufführungspraxis des späten 18. Jahrhunderts, da Corri sich mit ihnen an die große Schar kunstbegeisterter Dilettanten (im Sinne jener Zeit) und Anfänger in der Singkunst wendet, die (noch) über keine Kenntnisse in der adäquaten Ausführung eines gegebenen Notentextes verfügen. Ihnen gibt Corri eine Fülle von Hilfen in Gestalt von Atemzeichen, Hinweisen zur dynamischen Gestaltung und vor allem Vorschlägen zur Verzierung.

Nachdem bereits die Associazione Clavicembalistica Bologna die ersten drei Bände der *Select Collection* als Faksimile herausgebracht hatte, erschien nun bei Garland ein Nachdruck aller vier Bände und von *The Singer's Preceptor*, ergänzt um zwei weitere Bände, für die der Herausgeber Richard Maunder die Vorlagen, die Corri für seine Fassungen benutzt hat, so weit sie eruierbar waren, zusammengestellt hat, so daß der Leser Original und Einrichtung vergleichen kann.

Von seinen Vorlagen, meist Londoner Drucke, übernahm Corri den obligatorischen Hinweis, durch welchen Sänger eine Arie bekannt geworden war. Der Vermerk „Cantato da/Sung by Sig.^r Guadagni“, der Corris Fassung der berühmten Orpheus-Arie „Che farò senza Euridice“ beigegeben ist, bedeutet nicht, daß Gaetano Guadagni die Arie in der von Corri abgedruckten Gestalt gesungen habe, sondern will nicht mehr sagen, als daß Gluck die Partie des Orpheus für Gaetano Guadagni komponiert hat. Zu Recht weist Maunder darauf hin, daß alle Verzierungen von Corri selbst stammen und als Aufführungsvorschläge zu verstehen sind. (Lediglich im zweiten Band von *The Singer's Preceptor* sind zwei Arien abgedruckt, die den Vortragsstil einer spezifi-

schen Interpretin, der Sopranistin Angelica Catalani, dokumentieren.) Zu welchen Fehlschlüssen die Unkenntnis von Corris seinerzeit weit verbreiteten Sammlung und die Mißdeutung des Status der dort abgedruckten Auszierungen führen kann, veranschaulichte erst kürzlich Jürgen Schläder in einem Aufsatz über „Mann oder Frau – stimmliche Charakteristika der Orpheus-Rolle in Chr. W. Glucks *Orpheus und Eurydike*“ (in: *Oper und Werk-treue*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart/Weimar 1994, S. 31–50). Schläder schreibt von einem obskuren „Notenblatt, auf dem mit größter Wahrscheinlichkeit jene Fassung dieser Arie festgehalten ist, die Guadagni zumindest Anfang der siebziger Jahre bei Orpheus-Aufführungen in London gesungen hat“ (S. 36f.). Bei dem besagten Blatt handelt es sich aber um Corris Fassung, von der sich nicht sagen läßt, inwiefern sie überhaupt auf Guadagni zurückgeht und schon gar nicht, ob sie durch Gluck angeregt wurde (was mehr als zweifelhaft ist). Auf diese Annahme baut Schläder eine Reihe von hier nicht zu diskutierenden Hypothesen auf, deren argumentative Basis brüchig ist. Auch John Eliot Gardiner ging offenbar von der Authentizität der Corri-Fassung aus und legte sie seiner CD-Einspielung des Werkes (mit Derek Lee Ragin in der Titelpartie) zugrunde. Die leichte Zugänglichkeit von Corris Sammlungen wird vielleicht dabei helfen, solche Fehlentscheidungen künftig zu vermeiden.

(Juli 1996)

Thomas Seedorf

BEETHOVEN: Werke. Abteilung II, Band 1: Ouverturen und Wellingtons Sieg. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 1991. 68 S.

Siebzehn Jahre vergingen zwischen dem Erscheinen dieses Notenbandes und dem zugehörigen Kritischen Bericht der neuen Beethoven-Gesamtausgabe. Es ist hier nicht der Ort, über die vieldiskutierte Art des Fortgangs dieses Editions-Unternehmens, das wohl nach übereinstimmender Einschätzung zu den wichtigsten Aufgaben des Faches im zu Ende gehenden Jahrhundert gehört, abermals zu reflektieren. Immerhin ist festzuhalten, daß hier nach Erscheinen von nicht weniger als achtzehn Notenbänden erst der vierte Kritische

Bericht überhaupt und der erste für diejenigen Bände vorliegt, die vor 1980 erschienen – jenem Zeitpunkt also, an dem das Bonner Beethoven-Archiv die überfällige Entscheidung traf, Notenbände und Kritische Berichte gleichzeitig zu publizieren. Naheliegender Skepsis bezüglich der Frage, ob der 1974 gebotene Notentext dem aktuellen Stand der Quellenforschung überhaupt noch gerecht werde, begegnet der Herausgeber im Vorwort des Kritischen Berichts mit der Versicherung, es sei „von vornherein möglichst allen Eigenheiten der Werk- und Kompositionsgeschichte ... nachgegangen ... und den Brüchen und Umbrüchen, den Abbrüchen und Neuansätzen, also den eigentlichen chronologischen und morphologischen Kriterien die gebührende Beachtung geschenkt worden“ und es haben „die Ergebnisse modernster internationaler Quellenforschung und -kritik spontanen Eingang in dieses Unternehmen NGA gefunden“. Dem vorliegenden Ergebnis darf attestiert werden, daß es dem hohen Anspruch im wesentlichen genügt.

Enthalten sind in diesem Band die drei Ouvertüren, die nicht Teile größerer Bühnenmusiken darstellen, also die zu *Coriolan* op. 62 (1807), *Zur Namensfeier* op. 115 (1814–15) und *Die Weihe des Hauses* op. 124 (1822) sowie die Schlachten- und Siegesinfonie *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (1813) – Werke aus der mittleren und späten Zeit des Komponisten also, die indes nicht in der vordersten Reihe seiner Orchesterwerke figurieren, die von durchaus unterschiedlichem kompositorischen Gewicht sind und deren ‚Reife‘ mitunter durchaus anfechtbar erscheint. Der Kritische Bericht bietet eine Fülle von Detailinformationen, die die Hintergründe der Entstehung und die Zielsetzung der Kompositionen teilweise in neuem Licht erscheinen lassen und bisherige einschlägige Darstellungen nicht selten erheblich korrigieren und ergänzen. Während für op. 62 lediglich drei Quellen – Partiturautograph, Stichvorlage in Orchesterstimmen und Original-Stimmendruck – herangezogen werden, treten bei den späteren Werken diverse von Beethoven überwachte Abschriften hinzu – die meisten in op. 124, dessen Partiturautograph außerordentlich rasch entstand (das Thema wurde erst während des Schreibvorgangs erfunden

den), was zahlreiche autographe Korrektur-
eintragungen und dementsprechend schwere
Lesbarkeit zur Folge hatte. Noch vor Ab-
schluß des Autographs wurde deswegen und
aufgrund des erheblichen Zeitdrucks mit der
Herstellung einer Reinschriftkopie und der
Aufführungsmaterialien, darüber hinaus noch
einer weiteren Reinschriftkopie für den Schü-
ler Ferdinand Ries begonnen, der das neue
Stück für eine Aufführung beim Niederrheini-
schen Musikfest in Aachen 1825 in Erwägung
zog. – Im Fall der *Coriolan-Ouvertüre* ent-
schloß sich der Herausgeber aufgrund der kri-
tischen Anmerkungen von A. Tyson (*Music &
Letters* LVIII/1977, S. 243f.) zu einer Revision
seiner Bewertung des Bonner Simrock-
Stimmendrucks gegenüber der im Vorwort
zum Notenband vorgetragenen; ihm ist nun-
mehr die Authentizität gegenüber der Ausga-
be des Wiener Bureau des arts et d'industrie
aberkannt, woraus sich die einzige Revisions-
notwendigkeit im Notentext-Band in Gestalt
der Kenntlichmachung einiger Klammere-
rungen von Staccato-Vorschriften als Heraus-
geberzusätze ergibt; sie erfolgt im Lesearten-
verzeichnis. – Einen Sonderfall stellt die *Wel-
lington-Sinfonie* insofern dar, als sie bekannt-
lich im Auftrag Johann Nepomuk Maelzels für
dessen neu erfundenes automatisches Walzen-
instrument Panharmonikon komponiert wur-
de. Diese erste Version, die nur aus dem zwei-
ten Teil – der Sieges-Sinfonie ohne Intrada –
bestand, ging der Orchesterfassung voraus. In-
sofern bedauert der Leser, daß die Beschrei-
bung dieser Quelle den entsprechenden zu-
künftig erscheinenden Bänden der Gesamt-
ausgabe vorbehalten bleibt, ein genauer Ver-
gleich der beiden Fassungen mithin derzeit
immer noch nicht möglich ist; Entsprechen-
des gilt für die Bearbeitung für „vollständige
türkische Musik“. Von hoher Bedeutung für
die Geschichte der Aufführungspraxis ist, daß
in dieser Sinfonie erstmals bei Beethoven die
Stimme der Violine I nicht mehr als Direk-
tionsstimme angelegt ist, die Partitur mithin
als einzige Unterlage für den Dirigenten fun-
giert. Man muß daher außerordentlich bedau-
ern, daß – im Gegensatz zum Usus in anderen
Gesamtausgaben – sowohl im Notenband als
auch im Kritischen Bericht ein besonderer
Teil mit ausgewählten Faksimilia fehlt; die

wenigen Faksimilia im laufenden Text des
Berichts vermögen die zahlreichen überaus
wichtigen angesprochenen Sachverhalte nicht
annähernd zu illustrieren. Dazu gehören au-
ßerdem in erster Linie die Stichwortzeilen in
den Partiturautographen, denen die Bedeu-
tung partiturinterner Skizzierungen zukommt
und die über die Relation von Konzeption und
erster Niederschrift überaus erhellende Auf-
schlüsse gewähren. Selbstverständlich wird
man sie als ein gesondertes Problem in eigen-
ständigen Publikationen behandeln müssen,
doch gehört die Darbietung einer repräsen-
tativen Auswahl nach Einschätzung des Re-
zensenten zu den substantiellen Aufgaben ei-
ner Edition, die sich den Einsatz aller aktuell
zur Verfügung stehenden Mittel zugute hält
und die es zudem einer möglicherweise gar
nicht so schmalen interessierten Leserschaft –
vor allem im Hochschulbereich – schuldig ist,
die eminente Bedeutung der Quellenin-
terpretation wie überhaupt alle Fragen der
Edition musikalischer Texte anschaulich zu
vermitteln und auf diese Weise Anstöße zu
geben.

Über die – äußerst akribisch durchgeführte
– reine Quellenbeschreibung und -kritik hin-
aus beschäftigt sich der Herausgeber im Kri-
tischen Bericht in mehreren Fällen ausführlich
mit dem Verhältnis der autographen Quellen
zu den Skizzen. Besonders aufschlußreich er-
scheint diesbezüglich der Hinweis auf die zeit-
weilig vorgesehene und wieder verworfene
Aufnahme von Schillers *Ode an die Freude* in
den Ideenkreis der *Namensfeier-Ouvertüre*.
Hingegen sprengt das im „Anhang zur Bewer-
tung von op. 115“ (S. 25) gebotene Resümee
der vom Herausgeber an anderer Stelle aufge-
stellten – sicherlich diskutierenswerten – Hy-
pothese einer Anregung Beethovens zum
Finalthema der *IX. Sinfonie* durch Mozarts
Misericordias Domini KV 222 den inhaltli-
chen und formalen Rahmen eines Kritischen
Berichtes zu den hier zur Debatte stehenden
Werken.

Ein zügiges Erscheinen der weiteren Bände
der Beethoven-Gesamtausgabe auf dem Ni-
veau der vorliegenden Edition gehört zu den
dringlichsten fachlichen Desiderata der näch-
sten Jahre.

(Juli 1996)

Arnfried Edler

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 6: Alfonso und Estrella. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1993–1995, Teil a, Erster Akt, XXX, 286 S., Teil b, Zweiter Akt, S. 289–543, Teil c, Dritter Akt, S. 547–867.*

Nach *Des Teufels Lustschloß* (Serie II, 1) und *Der vierjährige Posten* (II, 2) liegt nun mit *Alfonso und Estrella* das wohl ehrgeizigste Opernprojekt Schuberts in der neuen Gesamtausgabe vor. Die (mit Ausnahme der Overtüre) zwischen September 1821 und Februar 1822 entstandene „große romantische“ Oper empfing jedoch erst am 24. Juni 1854 durch Franz Liszt in Weimar (in bearbeiteter Form) ihre Bühnentaufe. blieb das offensichtlich in der kurzen Zeit der Direktion Moritz von Dietrichsteins und Ignaz von Mosels angeregte deutsche ‚Originalwerk‘ somit im Hinblick auf die Entwicklung einer eigenständigen deutschen Opernrichtung praktisch folgenlos, so bietet es in musikalischer Hinsicht einen neuen Aspekt des Schubertschen Schaffens und dokumentiert zugleich sein eigenartiges Verständnis dramatischer Komposition, das die Schwächen der Textvorgaben seines Librettisten Franz von Schober oft eher hervorhebt denn glättet. (Die Probleme des Textbuchs und der späteren Bearbeitungen hat jüngst Till Gerrit Waidelich in seinem Buch über *Alfonso und Estrella* ausführlicher dargestellt.)

Walther Dürrs klar gegliedertes Vorwort spricht in konziser und erschöpfender Weise alle Probleme an, die sich in Zusammenhang mit der Entstehung und Überlieferung des Werkes stellen. Der beklagenswerte Verlust des Schoberschen Textbuchs macht sowohl eine Erörterung der Gattungsbezeichnung (die Partiturtitelseite fehlt, und der Begriff ‚romantische Oper‘ findet sich erst auf dem Weimarer Theaterzettel) als auch der Frage der Durchkomposition der Oper notwendig; die verschiedentlich geäußerten Zweifel an der Zugehörigkeit des Werkes zur Gattung der ‚großen Oper‘ räumt Dürr mit eindeutigen und überzeugenden Argumenten aus dem Weg (so ist z. B. mit dem im Weimarer Zettel genannten ‚Guisto‘ keine zusätzliche, in der Musik nicht auftretende Person, sondern lediglich der in der Partitur vorkommende ‚Hir-

te‘ gemeint). Dürr betont die gemeinsame Arbeit von Dichter und Komponist und belegt an anschaulichen Beispielen Details des Kompositionsprozesses. Die vergeblichen Bemühungen um Aufführungen in Wien, Dresden, Berlin und Graz werden wegen der dafür zum Teil anzunehmenden Kopiaturen ebenso genannt wie die Hintergründe der Lisztschen Einrichtung, auf deren Szenenanweisungen Dürr bei der Edition zurückgreifen mußte. (Da Schober selbst diese Einstudierung mitverfolgt hat, können die Bemerkungen wohl als autorisiert gelten.) Mit guten Gründen sind auch die Josef Hüttenbrenner zugewiesenen Metronomisierungen als von Schubert autorisierte übernommen. Schließlich werden Besonderheiten der Schubertschen Notierungsweise (darunter seine eigentümlichen, mit dem Decrescendo-Zeichen verwechselbaren Akzente) behandelt und kurz die späteren Einrichtungen beleuchtet, darunter die textliche und musikalische Bearbeitung durch den Herausgeber der alten Gesamtausgabe, Johann Nepomuk Fuchs, auf den auch die Verlesung des Namens ‚Froila‘ in ‚Troila‘ zurückgeht. Eine auf das Vorwort und den Kritischen Bericht abgestimmte Auswahl von Faksimiles rundet diesen Einleitungsteil sinnvoll ab.

Für die Edition des musikalischen Haupttextes standen Dürr einerseits die autographe Partitur (ohne Overtüre) zur Verfügung, außerdem für die Nummern 8 und 13 ein autographe Klavierauszug sowie zu Nr. 21 ein autographes Fragment. Die für die Uraufführung benutzte zeitgenössische Partiturabschrift (die Grundlage der AGA war) wurde lediglich zur Kontrolle herangezogen. Die Overtüre liegt dagegen sowohl im Autograph (das ersetzte Titelblatt macht die noch erkennbare vorübergehende Umwidmung als Overtüre zu *Rosamunde* wieder rückgängig) als auch in einem von Schubert durchgesehenen Erstaufführungs-Stimmensatz der *Rosamunde* vor, ferner in der vermutlich für diese Aufführung benutzten Partiturabschrift und in einer eigenen Version für Klavier zu vier Händen (vgl. Serie VII, 5).

Auch wenn eine detaillierte Beschreibung dieser Quellen (wie in der *Neuen Schubert-Ausgabe* üblich) dem separat hinterlegten Kritischen Bericht vorbehalten ist, so informieren das Verzeichnis der Quellen und Lesarten

im dritten Band doch hinreichend über die Textkonstitution. Die jeweils separate Auflistung eigenhändiger Korrekturen im Notentext und bedeutsamer Text-Abweichungen im Weimarer Soufflierparticell trägt zur Übersichtlichkeit ebenso bei wie die Zusammenfassung der nicht gekennzeichneten Ergänzungen des Herausgebers (sogenannte Rahmendynamik, Bögen, Punkte und Striche). Daß dabei auch die im Haupttext durch Kleinstich von den gewöhnlichen sogenannten Staccato-Strichen kaum unterscheidbaren ergänzten Striche nochmals genannt werden, wird der Benutzer begrüßen, wenn dies auch letztlich Folge einer etwas verwirrenden und zudem unterschiedliche Systeme (Klein- bzw. Dünnstich, Kursive, Strichelung, Klammerung) kombinierenden Art der Auszeichnung in den Bärenreiter-Gesamtausgaben ist. Einigen wenigen mißverständlich knappen Text-Anmerkungen [vgl. z. B. S. 805, Angaben zu Nr. 14, T. 24: Bogen „nach“ T. 25 heißt hier: „reicht bis in“ T. 25; T. 33, 35; S. 809, Nr. 17, T. 113: „wie“ zu streichen, das angegebene „pizz.“ fehlt im Notentext] stehen erfreulicherweise häufig kurze Diskussionen der Herausgeber-Entscheidung gegenüber, die die Eindeutigkeit des Notenbilds gelegentlich sinnvoll relativieren können. Zu begrüßen sind im Haupttext auch die Sternchen-Verweise auf diskutierte Stellen im Kritischen Bericht (offensichtliche und unbedeutende Fehler wie S. 205 Adolpho oder S. 347 Vc. sollten das Sternchen aber nicht verdienen, dagegen wünschte man es sich z. B. S. 482 zur Erklärung des kursiven Textes; S. 462 ist die Hornstimme ohne Erläuterung gekennzeichnet). Die von Dürr zu lösenden Sonderprobleme betrafen vor allem zahlreiche über den Taktstrich bzw. Zeilenumbruch reichende Bögen, die Stimmverteilung der oft in einem System zusammengefaßten Chor- oder Posaunenstimmen (die dankenswerterweise in vielen Fällen im Notenanhang abgedruckte Originalform erlaubt eine gute Beurteilung der Entscheidungen des Herausgebers) und die Rechtfertigung der für den Außenstehenden oft schwer zu beurteilenden Form der Akzente. Verworfenen Fassungen, die aus den Korrekturen im Autograph noch ersichtlich sind bzw. auf Einzelblättern erhalten blieben, wurden ebenfalls in Übertragung in den Anhang aufgenommen.

Ein alphabetisches Verzeichnis der Textanfänge komplettiert die in gewohnt vorbildlicher Ausstattung vorgelegte Ausgabe. Zwar fehlten im Rezensionsexemplar leider mehrere Seiten, diese hätten aber am Eindruck einer insgesamt ungemein sorgfältigen und zuverlässigen Edition wohl nichts geändert.
(September 1996) Joachim Veit

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 14: Choral Works with Keyboard. Edited by Ian RUMBOLD. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. XXVI, 110 S.

Der schmale Band mit Opuscula des nicht unbedingt als Meister der kleinen Form bekannten Komponisten vereint entgegen der Titellankündigung sowohl Werke für Chor mit Klavier- oder Orgelbegleitung als auch solche ohne Instrumentalpart. Insgesamt elf Kompositionen, davon drei in zwei Fassungen, werden hier zugänglich gemacht, Kompositionen, deren Inhalt und Anspruch jeweils beachtliche Unterschiede aufweisen. Musikalisch Überwältigendes wird wohl kein Benutzer der Ausgabe bei diesem Genre im Vorhinein erwarten, und so nimmt er die Sammlung mehr aus allgemeinem Interesse für den – man muß das immer noch so formulieren – im Musikleben und in der Musikwissenschaft eher vernachlässigten Berlioz in die Hand.

Aus der frühen Schaffenszeit stammt das Ronde nocturne *Le ballet des ombres* (1829), ein kurzer Hexenspek, dessen vorangestelltes Motto aus Shakespeares *Hamlet* dem Stück die Richtung weisen soll, auch wenn der Text nach Johann Gottfried Herders *Der Schattentanz* (1795) gestaltet ist. Derselben Periode entstammen drei Thomas-Moore-Vertonungen aus den *Neuf mélodies*, nämlich die ihren in den Überschriften angegebenen typischen Charakteren musikalisch voll entsprechenden *Chant Guerrier*, *Chanson à boire* und *Chant sacré*. Kriegerisch, will sagen überwiegend laut, und nur bei der Erinnerung an „Jésus, le Dieu de nos ancêtres“ mit abgenommenem Helm kommt *Le chant des Bretons* daher. Dazu paßt *L'apothéose*, eine Bearbeitung des letzten Satzes der *Symphonie funèbre et triomphale* für Mezzosopran oder Tenor, Chor und Klavier – arg beschnitten, so daß man sich

über Berlioz' Meinung wundern mag, in dieser Form verursache das Werk „große Wirkung“. Eigenartiges Licht auf Frömmigkeitsgeschichte und Pädagogik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirft die *Prière du matin* für Kinderchor auf einen Text Alphonse de Lamartines. Das Stück eröffnet im Band die Abteilung ‚Geistliches‘ in des Wortes weiterer Bedeutung; ihm folgen die *Hymne pour la consécration du nouveau tabernacle*, der Männerchorsatz mit (und ohne) Orgelbegleitung *Le temple universel* (in T. 136 der ersten Version muß die zweite Note im Klavierbaß *d* heißen) sowie schließlich als liturgische Gebrauchsstücke die Frauenchöre *Veni Creator* und *Tantum ergo*, letzteres mit Begleitung des Harmoniums.

Vorwort, Notentext und Kritischer Bericht haben in Ian Rumbold einen kompetenten und zuverlässigen Sachwalter gefunden. Daß die edierten Werke nun Einzug in die musikalische Praxis nehmen werden, dürfte nicht zu erwarten sein; der Anschluß an ihren verblichenen ‚Geist‘ läßt sich (derzeit) kaum leisten. Ein weiteres Hemmnis stellt der Klaviersatz von Berlioz dar, der nirgends wirklich pianistisch ist und stets an handwerklich sauber gearbeitete Klavierauszüge erinnert. Den genialen Klangfinder lassen die Stücke an keiner Stelle ahnen.

(September 1996)

Ulrich Konrad

GABRIEL FAURÉ: *Requiem Op.48 pour soli, chœur et orchestre de chambre version 1893*. Éditée par Jean-Michel NECTOUX et Roger DELAGE. Paris: J. Hamelle & C^{ie} Éditeurs. XXIII, 131 S.

In der Forschungsliteratur hat es sich eingebürgert, für Faurés *Requiem*, seine zweifellos populärste Komposition, drei Fassungen voneinander zu unterscheiden: die erste, am 16. Januar 1888 in der Pariser Kirche La Madeleine aufgeführte (noch ohne „Offertoire“ und „Libera me“), die zweite, vermutlich Ende 1892 bzw. Anfang 1893 fertiggestellte für Kammerorchester, deren erste Aufführung (bereits am 21. Januar 1893 in der Madeleine?) ungewiß ist, und die dritte für großes Orchester, die 1900 beim Pariser Verlag J. Hamelle erschien. Eine solche Einteilung kann jedoch nur als Hilfsmodell dienen, denn zahlreiche

Aufführungen des Werkes zwischen 1888 und 1899 bildeten immer wieder den Anlaß zu neuerlichen Veränderungen, während man von einer Fassung im eigentlichen Sinne doch erwarten darf, daß sie zumindest eine Zeitlang unverändert gültig bleibt. Faurés Problem der angemessenen instrumentalen Begleitung zu diesem Werk war wohl im Grunde auch in der veröffentlichten Version noch ungelöst, da sich der Komponist auch nach Erscheinen der Partitur in Briefen auf frühere Besetzungen (in der ersten Version ohne Violinen!) bezog.

In der 1978 beim Eulenburg-Verlag erschienenen Taschenpartitur wurde zwar die Möglichkeit erwähnt, die Fassung von 1893 aus den erhaltenen handschriftlichen Orchesterstimmen zu rekonstruieren, jedoch gleichzeitig mit großer Selbstverständlichkeit einer Neuausgabe der dritten Version der Vorzug gegeben, wobei sich die Herausgeber Roger Fiske und Paul Inwood auf den Vergleich der gedruckten Quellen (Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug) beschränkten. Der Authentizitätsgrad dieser Quellen ist freilich ungewiß. Die Abweichungen, die die erhaltenen Autographe der Teile (1) „Introït et Kyrie“, (3) „Sanctus“, (5) „Agnus Dei“ und (7) „In Paradisum“ in ihrer letzten Bearbeitungsschicht zur gedruckten Partitur aufweisen, sind so gravierend, daß eine bislang verschollene Abschrift (mit möglicherweise autographen Korrekturen) als Stichvorlage gedient haben muß. Die genannten Autographe haben durch die zahlreichen und nicht immer chronologisch genau einzuordnenden Änderungen für die Rekonstruktion der Fassung von 1893 nur begrenzte Aussagekraft, für die Teile (2) „Offertoire“, (4) „Pie Jesu“ und (6) „Libera me“ kann ohnehin nicht auf die Autographe zurückgegriffen werden. Insofern ist es einsichtig, daß die nun vom Fauré-Spezialisten Jean-Michel Nectoux unter Mitarbeit von Robert Delage (der an sich als Chabrier-Experte bekannt ist) edierte Fassung von 1893 hauptsächlich auf dem sogar teilweise autographen (Hörner, Trompeten, Harfe, ferner auch die Alt-Partie von „In Paradisum“) Stimmenmaterial aus dem Madeleine-Archiv (heute in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt) fußt. Da die Edition auf die Aufführungspraxis abzielt, beschränkten sich die Eingriffe ins Partiturbild auf Zusätze in eckigen Klammern

bzw. bei ergänzten Phrasierungsbögen auf die Kennzeichnung mittels kleiner Querstriche. Alle anderen wichtigen Abweichungen – insbesondere abweichende Positionen der Dynamikangaben, die in einer rein wissenschaftlichen Ausgabe teilweise fragwürdig wären – verzeichnet der kritische Bericht. Die sehr übersichtliche Anordnung der Quellenübersicht und des anschließenden Berichts sowie das (auch in englischer und deutscher Übersetzung wiedergegebene) Vorwort geben in erschöpfender Weise Auskunft über die komplexen philologischen Sachverhalte des *Requiem*s und über die Entscheidungen der Editoren. Wie notwendig diese unter dem Traditionsnamen Hamelle (bei dem Fauré von 1879–1906 unter Vertrag stand) vom Verlag A. Leduc veröffentlichte Ausgabe für die Praxis ist, beweisen die zahlreichen Abweichungen der im Handel erhältlichen *Requiem*-Einspielungen nach der „Version 1893“. Für zukünftige Aufnahmen ist der Rückgriff auf die hier vorgelegte Partitur zwingend geboten. (August 1996) Peter Jost

Eingegangene Schriften

Amaliens musikalische Erholungsstunden. Musikbeispiele einer Monatsschrift 1790–1792. Hrsg. von Siegrid DÜLL und Josef WALLNIG. St. Augustin: Academia Verlag 1996. 132 S. (Zwischen Nähkästchen und Pianoforte. Musikkultur im Wirkungskreis der Frau. Band 1.)

KLAUS ANGERMANN: *Work in Process. Varèses Amériques*. München: Musikprint 1996. 155 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band II.)

Autoren Handbuch Musik 1997/98. Wissenschaftler und Autoren auf den Gebieten der Musikwissenschaft, Musikkritik und musikalischen Publizistik in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Kontaktadressen, Forschungsgebiete, Arbeitsfelder, Veröffentlichungen und sonstige Aktivitäten. Hrsg. vom Verlag Ernst Kuhn. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. 287 S.

Baccanali veneziani 18./19. Jahrhundert. Für gleichstimmigen und gemischten Chor (TTB und SATB, Nr. 8 und 12) a cappella. Erstausgabe hrsg. von Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 1997. XV, 68 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 6: Kan-

taten zum 3. und 4. Sonntag nach Epiphania. Hrsg. von Ulrich LEISINGER und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XII, 170 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 6: Kantaten zum 3. und 4. Sonntag nach Epiphania. Kritischer Bericht. Hrsg. von Ulrich LEISINGER und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 173 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder. Band 2, Teil 2: Choräle und geistliche Lieder Teil 2. Choräle der Sammlung C. P. E. Bach nach dem Druck von 1784–1787. Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XIV, 241 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 2.2: Choräle und geistliche Lieder Teil 2. Choräle der Sammlung C. P. E. Bach nach dem Druck von 1784–1787. Kritischer Bericht von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 376 S.

Bach Perspectives. Volume Two: J. S. Bach, the Breitkopf, and Eighteenth-Century Music Trade. Edited by George B. STAUFFER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. XV, 219 S., Abb., Notenbeisp.

SONJA BAYERLEIN: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss*. Tutzing: Hans Schneider 1996. 291 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 16.)

Beethoven Forum 5. Hrsg. von Lewis LOCKWOOD, Christopher REYNOLDS, James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. X, 172 S., Notenbeisp.

Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Lieferung 4/1. Was wurde wann und wo von wem geblasen? Die Literatur der Posaunenchorre einst und jetzt. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Gütersloh: Verlagshaus Gerd Mohn 1996. 344 S.

Béla Bartók. *Studies in Ethnomusicology*. Selected and edited by Benjamin SUCHOFF. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1997. XXIII, 295 S., Notenbeisp.

Blinde Musiker heute. Zusammengestellt von Lothar LITTMANN. Marburg: Deutscher Verein der Blinden und Sehbehinderten 1996. 115 S., Abb. (Marburger Schriftenreihe zur Rehabilitation Blinden und Sehbehinderter. Band 12.)

The Brahms-Keller Correspondence. Edited by George S. BOZARTH in collaboration with Wiltrud MARTIN. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. XLI, 319 S., Abb., Notenbeisp.

HELMUT BRENNER: *Música Ranchera*. Das mexikanische Äquivalent zur Country and We-

stern Music aus historischer, musikalischer und kommerzieller Sicht. Tutzing: Hans Schneider 1996. 691 S., Notenbeisp. (Musikethnologische Sammelbände. Band 14.)

CLIVE BROWN: Die Neubewertung der Quellen von Beethovens Fünfter Symphonie. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1996. 104 S., Abb.

Joachim BRÜGGE: Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts: Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der „Kleinen Nachtmusik“ KV 525. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Büchle 1996. 273 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 121.)

KLAUSPETER BUNGERT: César Franck – die Musik und das Denken. Das Gesamtwerk, neu betrachtet für Hörer, Wissenschaftler und ausübende Musiker. Mit einer allgemeinen Erörterung zum Ineinandergreifen von Form und klingendem Satz. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1996. 219 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 34.)

Carl Philipp Emanuel Bach. Spurensuche. Leben und Werk in Selbstzeugnissen und Dokumenten seiner Zeitgenossen. Vorgelegt von Hans-Günter OTTENBERG. Leipzig: E. A. Seemann 1994. 284 S., Abb. (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderreihe Band 1.)

Clara und Robert Schumann in Baden-Baden und Karlsruhe. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1996. 136 S., Abb.

ALBERT CLEMENT/ARNO FORCHERT MARTIN PETZOLDT: Wege zu Bach. II. Folge. Drei Aufsätze. Jahrgabe 1995 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. 40 S. (Societas Bach Internationalis.)

The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann. Critical Edition. Volume II. Edited by Eva WEISSWEILER. New York u. a.: Peter Lang 1996. XXXVII, 574 S.

FRANZ DANZI: Briefwechsel (1785–1826). Hrsg. und kommentiert von Volkmar von PECHSTAEDT. Tutzing: Hans Schneider 1997. 309 S.

BEATRIX DARMSTÄDTER. Das präscholastische Ethos in patristisch-musikphilosophischem Kontext. Tutzing: Hans Schneider 1996. 187 S. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 1.)

Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 20. 11.–24. 11. 1988. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Kristina PFARR. Tutzing: Hans

Schneider 1996. IX, 286 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 34.)

MARTIN DÜRRER: Altitalienische Laudemelodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. Band 1: Textteil, XVII, 167 S., Abb., Band 2: Notenteil IX, 211 S. (Bärenreiter Hochschulschriften. Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 3.)

PAULUS EBNER: Strukturen des Musiklebens in Wien. Zum musikalischen Vereinsleben in der Ersten Republik. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1996. 286 S., Abb. (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs. Band 5.)

Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. Konferenzbericht über die XXI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Michaelstein, 11.–13. 6. 1993. Hrsg. von Günter FLEISCHHAUER, Wolfgang RUF, Bert SIEGMUND, Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1996. 195 S., Notenbeisp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. 49.)

Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann zum 70. Geburtstag. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 21. 3.–23. 3. 1991. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Stephan MÜNCH. Tutzing: Hans Schneider 1997. X, 356 S., Abb., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 36.)

MONIKA FINK: Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert. Innsbruck-Wien: Studien Verlag/Lucca: LIM-Libreria Musicale Italiana 1996. 237 S., Abb. (Bibliotheca Musicologica. Universität Innsbruck. Band 1.)

PETRA FISCHER: Vormärz und Zeitbürgertum. Gustav Albert Lortzings Operntexte. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997. 315 S.

ANDREAS FRIESENHAGEN: Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung. Köln: Verlag Dohr 1996. 503 S., Notenbeisp.

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie V: Opern, Band 5: La Decima Fatica d'Ercole. Text von Giovanni Battista Ancioni. Vorgelegt von Hellmut FEDERHOFER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1996. XIV, 208 S.

NIELS W. GADE: Streichquartette. Edited by Egeland HANSEN. Hrsg. von der Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades. Copenhagen: Engstroem & Soedring A. S. Musikforlag/Bärenreiter-Verlag 1996. XXIII, 160 S.

DORIS GELLER: Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger. Mit Übungsteil. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 198 S., Notenbeisp.

Zur Geschichte des Hammerklaviers. 14. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 12. und 13. November 1993. Hrsg. von Monika LUSTIG. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1996. 184 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. 50.)

Zur Geschichte der musikalischen Analyse: Bericht über die Tagung München 1993: Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber Verlag. 1996, 231 S. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. 5.)

WALTER GIESELER: Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. Celle: Moeck Verlag 1996. Textteil: 62 S., Notenbeisp., 83 S.

CLEMENS GOLDBERG: Das Chansonier Laborde. Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 516 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 36.)

Gregorianik. Studien zu Notation und Aufführungspraxis. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Franz Karl PRASSL. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1996. 204 S., Abb., Notenbeisp. (Musicologica Austriaca 14/15.)

MAX HAAS: Mündliche Überlieferung und alt-römischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen. Bern: Peter Lang 1997. 264 S., Notenbeisp.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Rinaldo. Opera seria in tre atti HWV 7^b. Hrsg. von David R. B. KIMBELL. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XL, 198 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 4.2.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Tamerlano. Drama per musica in tre atti HWV 18. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. LXXVII, 328 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 15.)

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 24. Auslieferung, Frühjahr 1996. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Hasse-Studien 3/1996. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. 96 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergerdorf und München.)

JOSEPH HAYDN: O coelitem beati. Motetto Hob. XXIIIa: G 9. Erstaussgabe. Hrsg. von H. C. Robbins LANDON. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. 31. S.

„... das heilige Evangelion in Schwang zu bringen“. Das Gesangbuch, Geschichte, Gestalt, Gebrauch. Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 30. Nov. 1996 bis 25. Jan. 1997 und im Landeskirchlichen Museum Ludwigsburg vom 23. Febr. bis 13 April 1997. Hrsg. v. Reiner NÄGELE u. Mitarb. v. Eberhard ZWINK. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1996. 288 S.

FOLKMAR HEIN/THOMAS SEELIG: Internationale Dokumentation elektroakustischer Musik. Elektronisches Studio der Technischen Universität Berlin. Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. XI, 421 S.

HEINZ HOLLIGER: Komponist, Oboist, Dirigent. Hrsg. von Annette LANDAU. Zürich: Pro Helvetia, Zytglogge Verlag 1996. 224 S., Notenbeisp.

RENATE HOFMANN: Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner. Mit einer Lebensskizze des Komponisten. Tutzing: Hans Schneider 1996. 223 S., Abb.

MARTINA HOMMA: Witold Lutoslawski. Zwölfton-Harmonik – Formbildung „aleatorischer Kontrapunkt“: Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen. Köln: Bela Verlag 1996. XVII, 758 S., Notenbeisp.

EVA-MARIA HOUBEN: Gelb. Neues Hören. Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 263 S., Notenbeisp.

Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposiums in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995. Hrsg. von Stefan HANHEIDE. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 1997. 223 S., Abb., Notenbeisp.

Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695–1764). A cura di Albert DUNNING. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1995. Vol. I: XIV, 599 S., Abb., Notenbeisp., Vol. II: VI, S. 601–1250, Abb., Notenbeisp. (Speculum Musicae. Volume I, 1 und I, 2.)

50 Jahre Internationale Bach-Gesellschaft Schaffhausen. Gedenkschrift hrsg. von der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen. Jahressgabe 1996/7. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. (Societas Bach Internationalis.)

Johann Joseph Fux und seine Zeit: Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock. Hrsg. von Arnfried EDLER und Friedrich W. RIEDEL. Laaber: Laaber-Ver-

lag 1996. 240 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 7.)

MICHAEL JOHN: Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? Requiem-Vertonungen in der Sowjetunion (1963–1988). Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 180 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 9.)

John Jenkins and his time. Studies in English consort music. Edited by Andrew ASHBEE and Peter HOMAN. Oxford: Clarendon Press 1996. XXIII, 421 S., Notenbeisp.

MATTHIAS KELLER: Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension. Kassel: Bärenreiter-Verlag/Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 192 S., Abb.

Kirchenmusik als Erbe und Auftrag. Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Hochschule für Kirchenmusik Esslingen der Evangelischen Landeskirche in Württemberg. Hrsg. von Helmut VÖLKL. Stuttgart: Carus-Verlag 1995.

JOHANN CHRISTIAN KITTEL: Der angehende praktische Organist. Reprint der Ausgabe in drei Teilen Erfurt 1803/1808 mit einem Nachwort von Gerhard BAL. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 1996. VIII, 112 S.

JOHANNES KRETZ: Erwin Ratz – Leben und Wirken/OLAF WINNECKE: Das geheime Programm in Alban Bergs Oper „Lulu“. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1996. 264 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Musikgeschichte Österreichs. Band 4. Studien zur Wiener Schule 1.)

FRIEDHELM KRUMMACHER: Musik im Norden. Abhandlungen über skandinavische und norddeutsche Musik. Hrsg. von Siegfried OECHSLE, Heinrich W. SCHWAB, Bernd SPONHEUER, Helmut WELL. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. VII, 246 S., Notenbeisp.

HENRY JOACHIM KÜHN: Johann Gottfried Carl Loewe. Ein Lesebuch und eine Materialsammlung zu seiner Biographie. Halle: Händel-Haus 1996. 320 S., Abb. (Schriften des Händel-Hauses 12.)

ARNE LANGER: Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1997. 454 S., Abb. (Perspektiven der Opernforschung. Band 4.)

HARTWIG LEHR: „Musik für ...“. Untersuchungen zum Werk Rudi Stephans. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 260 S., Notenbeisp. (Musicologica berolinensia. Band 2.)

Letters to Beethoven and Other Correspondence. Translated and Edited by Theodore ALBRECHT. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. Vol. 1: 1772–1812, LII, 267 S., Abb.; Vol. 2: 1813–1823, XXIV, 290 S., Abb.; Vol. 3: 1824–1828, XXIV, 353 S., Abb.

KATHRIN LEVEN-KEESEN: Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“ (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede 11/3. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 432 S., Notenbeisp. (Musicologica berolinensia. Band 1.)

MARINA LOBANOVA: Nikolaj Andreevič Roslavac und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorwort von György Ligeti. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1997. 290 S., Notenbeisp.

UDO MATTUSCH: Verarbeitung und Repräsentation musikalischer Strukturen mit Methoden der künstlichen Intelligenz. Entwurf und Implementation eines computergestützten Repräsentationsmodells musikalischer Wahrnehmung. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1997. 348 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 164.)

WOLFGANG MECHSNER: Wilhelm Petersen. Leben und Werk. Biographie mit thematischem Werkverzeichnis. Frankfurt a.M.: Thiasos Musikverlag 1996. IX, 385 S., Abb., Notenbeisp.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Elias op. 70. Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments. Kritische Ausgabe von R. Larry TODD. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXVIII, 464 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Lauda Sion op. 73. Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben. Partitur. Hrsg. von R. Larry TODD. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. XV, 120 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Magnificat. Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben. Erstaussage hrsg. von Pietro ZAPPALA. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. XI, 116 S.

JOSEPH P. METZINGER/KEITH FALCONER/LILA COLLAMORE/RICHARD RICE: The Zwielfalten Antiphonar. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. LX. Printouts from an Index in Machine-Readable Form. A Cantus Index. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music 1996. XLVI, 192 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band LV/5.)

NORBERT MEURS: Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868. Köln: Studio 1996. 264 S., Notenbeisp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 3.)

Musica Britannica LXIX: John Blow: Complete Organ Music. Edited by Barry COOPER. London: Stainer and Bell 1996. XXXIV, 97 S.

Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale. Diretta da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1996. Volume II: Gli Italiani all'estero, l'opera in Italia e in Francia. XI, 694 S., Abb.; Volume III: L'opera negli altri paesi europei nelle Americhe e in Australia. XI, 691 S., Abb.

Musik im Kontext. Handreichung für Musiklehrer. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1996. 154 S., Abb., Notenbeisp.

Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne. Hrsg. von Rudolf HALLER. Wien u. a.: Böhlau 1996. 323 S. (Studien zur Moderne. 1.)

Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 2. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Hofheim: Wolke Verlag 1997. 297 S., Notenbeisp.

Neue Musik, Ästhetik und Ideologie. Hrsg. von Mark DELARE in Verbindung mit Helga de la MOTTE und Hermann SABBE. Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH 1995. 202 S.

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 5. Jahrgang 1996. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Augsburg: Dr. Bernd Wißner/Edition Helma Kurz 1996. 214 S., Notenbeisp.

EKKEHARD OCHS/NICO SCHÜLER/LUTZ WINKLER (Hrsg.): Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 322 S., Abb. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

PETER PETERSEN/HANS-GERD WINTER (Hrsg.). Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 272 S., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 14.)

RÜDIGER PFEIFFER: Facetten des Schulgesetzes der Domschule zu Halberstadt von 1763. Im Auftrag des Instituts für Aufführungspraxis Michaelstein hrsg. von Bert SIEGMUND. Michaelstein 1995. 47 S., Abb.

CLAUS RAAB: Beethovens Kunst der Sonate. Die drei letzten Klaviersonaten op. 109, 110, 111 und ihr Thema. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 124 S., Notenbeisp.

ANK REINDERS: Atlas der Gesangskunst. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 268 S., Notenbeisp.

GUNTER REISS/MECHTHILD v. SCHOENE-BECK/DIETRICH HELMS: Musicals ... nicht nur für Kinder. Ein kommentiertes Stückeverzeichnis. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1996. 181 S., Abb., Notenbeisp. (Theater und Musik für Kinder und Jugendliche. Band 1.)

CHRISTOPH REUTER: Die auditive Diskrimination von Orchesterinstrumenten. Verschmelzung und Heraushörbarkeit von Instrumentalklangfarben im Ensemblespiel. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 339 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Band 162.)

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Supplement 1. Faksimileausgabe des Klaviertrios Nr. 2 in A op. 112. Nach der autographen Partitur in der Bayerischen Staatsbibliothek Mün-

chen. Mit einem Nachwort von Harald WANGER. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. 59 S.

RILM Abstracts of Music Literature XXVII (1993). Executive Editor: Barry S. BROOK. New York: Répertoire International de Littérature Musicale 1996. 1160 S.

REINHARD RING/BRIGITTE STEINMANN: Lexikon der Rhythmik. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. 362 S.

FRIEDEMANN SALLIS: An Introduction to the early works of György Ligeti. Köln: Studio 1996. 296 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 6.)

JOHN SALMON: The Piano Sonatas of Carl Loewe. New York u. a.: Peter Lang 1996. X, 247 S., Notenbeisp. (American University Studies. Series XX Fine Arts, Volume 7.)

WOLFGANG SANDBERGER: Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Steiner 1997. 323 S. (Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft. 39.)

KARL-HERMANN SCHLAGE: Geistliche Chormusik im Mannheimer Musikleben des 19. Jahrhunderts (1800–1918). Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 146 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 35.)

MICHAEL SCHLOTTNER: Sehen-Hören-Verstehen. Musikinstrumente und Schallgeräte bei den Kusasi und Mamprusi in Nordost-Ghana. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1996. 411 S., Abb. (Kulturen im Wandel. Band 6.)

MATTHIAS SCHNEIDER: Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“? Kassel: Bärenreiter 1997. X, 218 S., Notenbeisp.

GESINE SCHRÖDER: Cadenza und Concerto. Studien zu Igor Strawinskis Instrumentalismus um 1920. Köln: Studio 1996. 229 S., Abb., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 8.)

Schubert. Critical and Analytical Studies. Edited by Walter FRISCH. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. XIV, 256 S., Notenbeisp.

Schubert Handbuch. Hrsg. von Walther DÜRR und Andreas KRAUSE. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1997. XXII, 684 S., Notenbeisp.

FRANZ SCHUBERT: Messe in ES D 950. Hrsg. von Werner BODENDORFF. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. XI, 211 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 7: Stabat mater („Jesus Christus schwebt am Kreuze“). Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. XXIV, 112 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3: Klaviersonaten III. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. XXI, 248 S.

NICO SCHÜLER: Hanning Schröder. Dokumente, Kritisches Werkverzeichnis. Hamburg: Von Bockel Verlag 1996. 187 S. (Verdrängte Musik. Band 15.)

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUM-MACHER, Eva LINFIELD und Wolfram STEUDE. Schriftleitung: Walter WERBECK. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 139 S., Notenbeisp.

HEINRICH SCHÜTZ: Symphoniae Sacrae I. Opus 6. Zwanzig lateinische geistliche Konzerte zu drei bis sechs Stimmen für Singstimmen, obligate Instrumente und Generalbaß hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT. Stuttgart: Carus-Verlag 1997. XXXIX, 174 S. (Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Band 7.)

MECHTHILD SCHULTNER-MÄDER: Die Thematik des Todes im Schaffen Musorgskijs. Frankfurt u. a.: Peter Lang 1997. VIII, 227 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 163.)

HEINRICH W. SCHWAB: Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817). Stationen seines Lebens und Wirkens. Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahr 1795. Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 1995. 224 S., Abb.

Terminologie der musikalischen Komposition. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Steiner 1996. 316 S. (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 2.)

HILDE THOMS: Der Kloostergarten Michaelstein. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts 1996. 95 S., Abb. (Michaelsteiner Forschungsbeiträge. 18.)

RÜDIGER THOMSEN-FÜRST: Studien zur Musikgeschichte Rastatts im 18. Jahrhundert. Stadt Rastatt 1996. 280 S., Abb., Notenbeisp. (Stadtgeschichtliche Reihe. Band 2.)

Tra le note: Studi di lessicologia musicale. A cura di Fiamma NICOLÒDI e Paolo TROVATO. Fiesole (Firenze): Edizioni Cadmo 1996. IX, 226 S.

STEFAN WEISS: Die Musik Philipp Jamachs. Köln: Verlag Dohr 1996. 478 S., Notenbeisp.

WALTER WERBECK: Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 1996. X, 561 S. (Dokumente und Studien zu Richard Strauss. Band 2.)

REGINE WILD: Lieder der nordamerikanischen Indianer als kompositorische Vorlagen in der Zeit von 1890 bis zum Ersten Weltkrieg. Köln: Studio 1996. 244 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 11.)

Hugo Wolf: Briefe an Hugo Faißt. Hrsg. von Joachim DRAHEIM und Susanne HOY. Tutzing: Hans Schneider 1996. 275 S., Abb.

Zeitklänge. Zur Neuen Musik in Nordrhein-Westfalen 1946–1996. Essays, Programme 1996/97, Biographien, Literatur, Tonträger. Redaktion: Heike STUMPF, Matthias PANNES. Köln: Studio. Verlag Dr. Gisela Schewe 1996. 392 S., Abb.

HANS ZENDER: Wir steigen niemals in denselben Fluß. Wie Musikhören sich wandelt. Freiburg u. a.: Herder 1996. 126 S. (Herder/Spektrum. Band 4511.)

UDO ZILKENS: Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann durch Musiktheoretiker und Pianisten. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger 1996. 79 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarb:

am 21. September 1996 Professor Konrad JÄGER.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hubert UNVERRICHT am 4. Juli zum 70. Geburtstag,

Dr. Friedrich LIPPMANN am 25. Juli zum 65. Geburtstag.

Prof. Dr. Christoph von BLUMRÖDER hat den Ruf auf die Professur für Musik im 20. Jahrhundert, die er im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln seit Oktober 1996 vertreten hat, zum Januar 1997 angenommen. Gleichzeitig mit seinem Ausscheiden als Schriftleiter ist er Mitglied im Lektorenngremium des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* (Universität Freiburg i.Br.) geworden; sein Nachfolger in der Schriftleitung ist Dr. Markus BANDUR.

PD Dr. Bernhard JANZ, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, hat einen Ruf auf die C3-Professur für Musikwissenschaft an der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg erhalten und zum Sommersemester 1997 angenommen.

Frau PD Dr. Elisabeth SCHMIERER vertrat im SS 1997 die C3-Professur am Institut für Musikwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen.

PD Dr. Dorothea REDEPENNING hat nach Vertretungen der C4-Professur in Marburg (WS 1994/95 bis WS 1995/96), der C3-Professur in Erlangen (SS 1996) und der C3-Professur in Heidelberg (WS 1996/97) den an sie ergangenen Ruf auf die C3-Professur an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommen.

Prof. Dr. Hans SCHNEIDER, Tutzing, wurde für seine wissenschaftlichen und verlegerischen Verdienste um die Musikwissenschaft von dem Fachbereich 16 – Geschichtswissenschaft – der Johannes Gutenberg-Universität Mainz am 22. April 1997 die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Dr. Hubert KUPPER, Musikwissenschaftliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, wurde am 8. April 1997 vom Minister für Bildung, Wissenschaft und Weiterbildung, Prof. Dr. Jürgen ZÖLLNER, zum Honorarprofessor ernannt.

Prof. Dr. Dieter GUTKNECHT und Dr. Jürgen SCHAARWÄCHTER erhielten am 19. Dezember 1996 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln Preise der Offermann-Hergarten-Stiftung. „Die Offermann-Hergarten-Stiftung hat die Förderung besonderer geisteswissenschaftlicher Leistungen in der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln zum Ziel. Durch die Preise der Stiftung sollen vor allem hervorragende Werke von jungen Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen ausgezeichnet werden.“ (Originaltext der Urkunde) Die Auszeichnungen gelten Gutknechts Habilitationsschrift *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis alter Musik vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg* und Schaarwächters Dissertation *Die britische Sinfonie 1914–1945*.

VILLA I TATTI: 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 1998/99. 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 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 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 Robert Lehman Endowment Fund, 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 1997, 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). Candidates should ask three senior scholars familiar with their work to send confidential letters of recommendation to the Director in Italy and to the I Tatti Office in Cambridge by October 15th. Applications and letters of recommendation sent by fax are not accepted. 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.

Im Rahmen der Recherchen zu dem Werkverzeichnis des Komponisten Ignaz HOLZBAUER (1711–1783) wurde von der Forschungsstelle *Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* der Heidelberger Akademie der Wissenschaften das Autograph der Oper *Günther von Schwarzburg* entdeckt. Die Partitur soll als Faksimiledruck mit einem ausführlichen Kommentar veröffentlicht werden.

Die PERCUSSIVE ARTS SOCIETY (P.A.S.) ist der Weltverband aller Perkussionistinnen und Perkussionisten und widmet sich dem vorurteilsfreien, in jeder Hinsicht grenzüberschreitenden, internationalen fachlichen Austausch. Die P.A.S. hat weltweit mehr als 7500 Mitglieder aus allen musikalischen Bereichen und Stilistiken, von der Perkussionssolistin bis zum Orchesterpauker, von der Jazz-, Rock-, Popdrummerin bis zum kubanischen Congallero, von der Jazz-Vibraphonistin bis zum indischen Tablaspieler, vom afrikanischen Masterdrummer bis zum japanischen KODO-Trommler, u. v. m. Die Publikationen in amerikanischer Sprache bieten darüber hinaus allen an perkussiver Musik Interessierten Informationen aus allererster Hand. Die P.A.S. stiftet regelmäßig Compositions- und Interpretationswettbewerbe für Schlaginstrumente, richtet jährlich einen Weltkongress aus, ehrt Komponisten und andere Persönlichkeiten, die sich um die Perkussion verdient gemacht haben und betreibt ein eigenes Com-

puterinformations- und -kommunikationssystem, das „World Percussion Network“. Kontakt: Percussive Arts Society (P.A.S.), Deutsche Sektion, M. A. Giesecke, Weilerstraße 13, D-74850 Schefflenz, Fax: 06293/79440.

Die Jahrestagung 1997 der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 24. bis 27. September in Mainz statt. Es sind zwei Symposia geplant: „Gesamtausgaben und ihre Bedeutung für die musikalische Praxis“ und „Die Krise der Symphonie um 1850 – eine musikgeschichtliche Tatsache? Eine These von Carl Dahlhaus auf dem Prüfstand“. Der nächste Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung wird vom Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität in Halle ausgerichtet und findet vom 29. September bis 3. Oktober 1998 statt. Er steht unter dem Thema „Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft“. Erörtert werden historische, systematische und regionale Ausprägungen des Musikbegriffs und aktuelle Ansätze der musikwissenschaftlichen Forschung. Geplant sind an zentralen Veranstaltungen sechs Kolloquien: I. „Klangbilder“, II. „Musik – Sprache – Rhetorik“, III. „Musikanthropologie“, IV. „Musikkulturlandschaften“, V. „Aufklärung und Pietismus als musikhistorisches Problem“, VI. „Jugendkulturen im 20. Jahrhundert“ sowie ein Symposium „Musikinstrumente im Visier“. Kongreßsprachen sind deutsch, englisch und französisch. Freie Forschungsberichte, die nicht unbedingt in Bezug zum Generalthema des Kongresses stehen müssen, können bis 30. November 1997 angemeldet werden. Vorschläge mit einer kurzen Zusammenfassung (max. 1 Seite) sind zu senden an den Vorsitzenden des Programmausschusses, Herrn Prof. Dr. Wolfgang Ruf, Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Reichardtstr. 4, D-06114 Halle/Saale. Der Programmausschuß behält sich die Auswahl vor.

Eine internationale wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Telemann und Frankreich, Frankreich und Telemann“ findet am Donnerstag, dem 12. März 1998 und Freitag, dem 13. März 1998 während der 14. Magdeburger Telemann-Festtage statt. Anfragen sind zu richten an: Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle/S., Reichardtstr. 4, 06108 Halle/S. oder Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, Liebigstr. 10, D-39104 Magdeburg.

Die 6. Mitgliederversammlung der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung) fand am 24. Mai 1997 in der Residenzstadt Bad Arolsen (Nordhessen) statt. Ein Programmpunkt der Tagesordnung war die Neuwahl des Präsidiums. Die Mitgliederversammlung wählte den ungarischen Musikwissenschaftler und Publizisten András SZÉKELY (Budapest) zum neuen Präsidenten der

Gesellschaft. Er löst den Nestor der deutschen Telemannforschung und ersten Präsidenten der Telemann-Gesellschaft, Prof. Dr. Martin RUHNKE (Erlangen), im Amt ab. Dieser hatte aus gesundheitlichen Gründen nicht für eine neue Legislaturperiode kandidiert. In ihren Ämtern wurden die Magdeburger Musikwissenschaftler Dr. Wolf HOBOM (Vizepräsident) und Carsten LANGE (Schatzmeister) bestätigt. Weiterhin wird auch der Alte-Musik-Spezialist, Dirigent, Flötist und Hochschullehrer Professor Michael SCHNEIDER (Frankfurt am Main) dem Präsidium angehören. Neu ins Präsidium dieser Gesellschaft mit Sitz in Magdeburg wurde der Musikwissenschaftler Dr. Wolfgang HIRSCHMANN (Fürth) gewählt.

An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung

Hiermit gebe ich mir die Ehre, Sie zu der Mitgliederversammlung 1997 der Gesellschaft für Musikforschung einzuladen, die am Samstag, dem 27. September 1997 um 9.00 Uhr s. t. im Hörsaal P1 der Johannes Gutenberg-Universität, Jakob-Welder-Weg 18 in Mainz stattfinden wird.

Tagesordnung

1. Feststellung der Tagesordnung
2. Bericht des Präsidenten
3. Bericht des Schatzmeisters
4. Prüfungsbericht des Beirates und Entlastung des Vorstandes
5. Verabschiedung des Haushaltsplans 1998
6. Satzungsänderungen (Anlage)
7. Antrag: Bildung einer Fachgruppe „Musikwissenschaft und Musikunterricht in der Schule“
8. Jahrestagungen
9. Zeitschrift und Publikationen
10. Fachgruppen und Kommissionen
11. Verschiedenes
12. Wahlen
 - a) Vorstand
 - b) Beirat
 - c) Mitglieder Kommission Auslandsstudien
 - d) Rechnungsprüfer

Ich bitte, die Mitgliedskarte mitzubringen. Anträge zur Tagesordnung erbitte ich bis spätestens 31. August 1997 an die Geschäftsstelle, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel.

Die Moses Mendelssohn Akademie veranstaltet im Herbst (24.–26. Oktober) 1997 anlässlich des 150. Todestages von Fanny und Felix Mendelssohn eine musikwissenschaftliche Tagung „Kulturelle Konstellationen – Mendelssohn Bartholdy, Meyerbeer, Offenbach – Konzepte der Akkulturation im 19. Jahrhundert“. Das Programm der Tagung und weitere Informationen sind erhältlich über Jutta Dick, Moses Mendelssohn Akademie, Domplatz 51, D-38805 Halberstadt.

Am 24. und 25. Oktober 1997 findet im Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen ein Symposium zum Thema „Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts“ statt. Auskünfte erteilt: Jürgen Heidrich, Musikwissenschaftliches Seminar der Georg-August-Universität Göttingen, Kurze Geismarstraße 1, 37073 Göttingen, Tel.: 05 51/39 50 71; Fax: 05 51/39 93 53.

Der DACHVERBAND DER STUDIERENDEN DER MUSIKWISSENSCHAFT (DVSM E. V.) veranstaltet vom 1. bis 4. Oktober 1997 an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar sein 12. Internationales Studentisches Symposium. Die Veranstaltungen stehen unter dem Titel „Nebensache Musik. Musik im Film – Schauspiel – Hörspiel –

Werbung – Environment“. Nähere Informationen und Anmeldung: Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Institut für Musikwissenschaft, Mozartstraße 11, 99423 Weimar, Tel./Fax: 036 43/5 55-1 65.

Berichtigung

Mf 2/1995, S. 201f.: Ursula GÜNTHER legt Wert auf die Feststellung, daß Christian Sprangs *Grand Opéra vor Gericht* keine „rechtsgeschichtliche Dissertation“ (S. 201, Z. 37/38) ist; vielmehr handelt es sich um eine „musik- und rechtsgeschichtliche Arbeit“.

Mf 1/1997, S. 143, r. Sp., Z. 45: Elmar Budde, S. 144, r. Sp., Z. 26: Dragstra.

Die Autoren der Beiträge

CLAUDIA DÖBERT, geb. 1966 in Darmstadt; 1990 C-Examen am Bischöflichen Institut für Kirchenmusik des Bistums Mainz; Studium der Instrumentalpädagogik mit Hauptfach Klavier an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (Diplom 1992, Diplomarbeit über die Musiksammlung der Grafen zu Solms-Laubach); aktive Teilnahme an Internationalen Meisterkursen für Pianisten; seit 1992 Lehrtätigkeit in den Fächern Klavier und Musiktheorie am Konservatorium Bergstraße/Heppenheim.

BEATE HILTNER-HENNENBERG, Assistentin am Institut für Atem- und Stimmerziehung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Bücher: *Vollkommenes Stimmideal! Wandel der Ansichten über den europäischen Kunstgesang. Ein Streifzug durch vier Jahrhunderte*, Frankfurt/Main 1996; *Salomon Jadassohn. Komponist – Musiktheoretiker – Pianist – Pädagoge. Eine Dokumentation über einen vergessenen Leipziger Musiker des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1995; *La clemenza di Tito von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der zeitgenössischen Fachpresse. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse*, Frankfurt/Main 1994.

REINER NÄGELE, geboren 1960; studierte Musikwissenschaft und Neuere Deutsche Literatur an der Universität Tübingen; Magister Artium 1989, Promotion 1992. Seit 1993 Leiter der Musikabteilung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut Tübingen. Zahlreiche Aufsätze zur Musikgeschichte Baden-Württembergs. Jüngste Buchveröffentlichung: *Peter Joseph von Lindpaintner, sein Leben, sein Werk, ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert*, Tutzing 1993 (=Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft; Bd. 14).

ALBRECHT RIETHMÜLLER, geb. 1947 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft, daneben Philosophie und neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., an der er 1974 bei Hans H. Eggebrecht promovierte, seine Assistentenjahre verbrachte und 1984 habilitiert wurde. Er nahm eine Gastprofessur an der University of Illinois (USA) und eine Lehrstuhlvertretung an der Universität Heidelberg wahr, ehe er 1986 als o. Professor für Musikwissenschaft an die Universität Frankfurt a. M. und 1992 an die Freie Universität Berlin berufen wurde. Seit 1991 ist er zudem Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, und Vorsitzender von deren Kommission für Musikwissenschaft.

THOMAS SCHÄFER, 1967 in Hamburg geboren; studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Philosophie an der Universität Hamburg; M.A. 1995; Doktorand am Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über die kompositorische Mahler-Rezeption in der zeitgenössischen Musik; freier Mitarbeiter verschiedener Rundfunksender und Fachzeitschriften; Publikationen zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.