

50 Jahre „Die Musikforschung“

Die in der Satzung der Gesellschaft für Musikforschung als ihr „Organ“ bezeichnete Zeitschrift *Die Musikforschung* kann in diesem Jahr das Erscheinen ihres 50. Jahrgangs feiern. Es geschieht dies beinahe unbemerkt und wenig spektakulär. Auch wenn die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg sicherlich nicht in dem Umfang wie die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg eine Epoche des ständigen Zeitschriftensterbens gewesen sind – im Gegenteil, es sind zunehmend neue Wissenschaftsblätter entstanden, die sich auch halten –, so sind 50 Jahre doch Anlaß zur Besinnung und auch zur Genugtuung, Besinnung auf das, was in der Vergangenheit in der Musikwissenschaft geschehen ist und wie sie sich entwickelt und gewandelt hat, und Genugtuung darüber, daß die einst mit der Gründung der Zeitschrift verbundenen Ziele und gehegten Wünsche noch immer als Rahmen den Anforderungen der Gegenwart genügen.

Dem ersten Heft der *Musikforschung* stellte Friedrich Blume ein „im Juli 1948“ gezeichnetes Geleitwort voran, in dem er das Konzept mit knappen Worten umriß: „Die Zeitschrift will ein wissenschaftliches Fachorgan sein und ausschließlich den Aufgaben der Forschung dienen, was nicht auszuschließen braucht, daß sie sich gelegentlich mit Fragen der Musikpraxis oder Musikpädagogik beschäftigt, wenn und insoweit diese vom wissenschaftlichen Gesichtspunkt aus bedeutend erscheinen.“ Das Konzept der neuen Zeitschrift orientierte sich eingeständenermaßen wesentlich an dem der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (1918–1935) und des *Archivs für Musikforschung* (1936–1943). Es hat sich, nachdem in den vergangenen Jahrzehnten keine entscheidenden Abstriche oder Veränderungen gemacht worden sind, bis heute bewährt.

1948 hatte Friedrich Blume auch Veranlassung, in demselben Heft eine „Bilanz der Musikforschung“ (S. 3–19) zu ziehen. Es war der Neubeginn nach der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges und der NS-Herrschaft, der eine solche Bilanzierung notwendig machte und wünschenswert erscheinen ließ. Auch heute müßte wieder nach dem Standort von Musikwissenschaft im Rahmen der geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen gefragt werden – eine Aufgabe, die angesichts der Vielgestaltigkeit, die Musikwissenschaft inzwischen angenommen hat, hier nicht angegangen werden kann. Der für 1998 geplante Internationale Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung bietet unter seinem Generalthema „Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft“ die beste Gelegenheit, auch über 50 Jahre Musikwissenschaft im geteilten und inzwischen wiedervereinten Deutschland nachzudenken.

Noch eines sei in Erinnerung gerufen. Die Bilanzierung des Jahres 1948 schloß auch die Notwendigkeit ein, in einer Serie von Nekrologen jener Wissenschaftler zu gedenken, die während der Katastrophe verstorben waren. Dazu gehörte sogleich im ersten Heft der *Musikforschung* überhaupt auch der Nachruf auf Kurt Huber (1893–1943), der vom Volksgerichtshof zusammen mit den Geschwistern Scholl zum Tode verurteilt und hingerichtet worden war. Seinem und vieler anderer Gedächtnis sollte sich die deutsche Musikwissenschaft immer verpflichtet fühlen.

Es ist hier nicht der Ort, eine Wissenschaftsgeschichte der letzten 50 Jahre anzudeuten, geschweige denn zu entwerfen. Das ist ohnehin ein Desiderat der Musikwissenschaft, das

noch kaum in Angriff genommen worden ist und dem ein erster Überblick in der neuen *MGG* (Bd. 6, 1997, Heinz von Loesch) gewidmet ist. Es stellt sich aber die Frage, inwieweit eine Zeitschrift wie *Die Musikforschung* mit einer dahinterstehenden Gesellschaft von derzeit mehr als 1700 Mitgliedern nicht auch die Entwicklungen und Tendenzen, die das Fach in seiner ungebremsen Expansion und auch spezialisierenden Differenzierung durchgemacht hat und weiter an sich erlebt, widerspiegeln müsste oder könnte. Die ange-deutete allgemeine Entwicklung des Faches Musikwissenschaft hat nicht nur ihre guten Seiten, sondern auch ihre negative Kehrseite, die unmittelbar mit dem derzeitigen Erscheinungsbild der *Musikforschung* zu tun hat.

Die Expansion des Faches hat zu immer mehr neuen wissenschaftlichen Fachzeitschriften geführt, die naturgemäß einen beträchtlichen Teil des Aufsatzangebotes absorbieren, ja geradezu um des eigenen Überlebens willen mit attraktiven Konditionen (sprich: rasches Erscheinen eines Aufsatzes) ansaugen. Die zunehmende Spezialisierung baut nicht zuletzt mit ihrer je eigenen terminologischen Begrifflichkeit immer höhere Zäune gegen die Verständigung und auch das Interesse auf. Ein Musikethnologe mag vielleicht nicht lesen, was die Bachforschung an neuesten Überlegungen und Interpretationen bereithält, und ein Mozartforscher kann nur eine beschränkte Neugier gegenüber den neuesten, mit vielen Probeläufen unterfütterten Untersuchungen über die musikalische Begabung im Vorschulalter aufbringen. Das war nicht immer so gewesen und müsste so nicht sein; man sehe sich nur einmal die von Alfred Einstein bis 1933 redigierte *Zeitschrift für Musikwissenschaft* aus den 20er Jahren an. Es scheint, daß die Ganzheitlichkeit des Faches zerbrochen ist, und auch die Vertreter einer „systemischen“ Musikwissenschaft haben den Riß bisher noch nicht wieder zusammenflicken können.

Von all dem schlägt sich in der *Musikforschung* nichts direkt nieder, indirekt markiert aber eine zunehmende Einseitigkeit den beschriebenen Zustand bzw. den Trend. Gerade im Vergleich mit ausländischen Fachzeitschriften wie etwa der italienischen *Nuova Rivista di Musicologia* wird das Übergewicht deutlich, mit dem heute analytisch-interpretatorische Arbeiten vor allem zur Musik des 19. und auch des 20. Jahrhunderts in der *Musikforschung* vertreten sind, während Themen der älteren Musikgeschichte selten begegnen, ganz zu schweigen von übergreifenden Aspekten, wie sie Walter Wiora und andere immer wieder haben entwerfen können.

Zum 50jährigen Bestehen möchte man der *Musikforschung* wünschen, daß sie Bewährtes bewahrt und weiterführt, gleichermaßen aber Anstöße zu Neuem gibt und in angemessener Breite das ganze Fach repräsentiert. Vor allem möchte man ihr wünschen, daß jedes neue Heft auch nach zwanzig, dreißig Jahren eine erneuernde Quelle der Anregung sein möge, so wie man heute die alten Zeitschriften vor dem Zweiten Weltkrieg und auch vor dem Ersten Weltkrieg immer wieder bei entsprechendem Spürsinn und Verständnis mit Gewinn zur Hand nehmen kann. Dieses Jubiläumsheft verfügt über nicht mehr Raum als die anderen Hefte im Jahrgang. So kann die gesuchte, auch über das Fach im engeren Sinne hinausreichende Breite nicht erschöpfend, höchstens wegweisend sein. Den Kollegen, die in kurzer Zeit ausdrücklich für dieses Heft beizutragen gewillt waren und ein Manuskript zur Verfügung gestellt haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Klaus Hortschansky

Der fortschrittliche Konservative Brahms am Ende des 20. Jahrhunderts*

von Ludwig Finscher, Wolfenbüttel

Im Januar 1873 schrieb Johannes Brahms an Friedrich Heimsoeth in Bonn, der ihn gebeten hatte, für die erste Schumann-Gedenkfeier ein Chorwerk zu schreiben: „Es will mir eben nicht in den Kopf: wozu ich da das Wort nehme, wo er es führen soll, der meine Sprache besser spricht? Oder wenn Sie wollen, wozu überhaupt ein anderer redet als der dessen Gedächtnis Sie feiern.“

Es wäre also ganz im Sinne von Brahms gewesen, wenn die heutige Feier nur aus seinen Werken bestanden hätte, seine Werke zu uns gesprochen hätten. Aber sprechen sie so, daß wir sicher sein können, sie zu verstehen? Es wäre leichtsinnig zu sagen, daß wir mit diesem Komponisten, einhundert Jahre nach seinem Tode, im reinen wären. So drängt es uns, über unser Verhältnis zu ihm nachzudenken und darüber zu sprechen, vielleicht sogar, uns darüber zu verständigen.

Der Brief an Heimsoeth gibt uns noch einen zweiten Einstieg in unser Thema. Bei vielen, vielleicht den meisten Komponisten, würde man das, was Brahms schreibt, für einen nicht ganz ernstzunehmenden Bescheidenheitstopos halten – aber bei Brahms ist es die lautere Wahrheit: Er glaubte wirklich, daß Schumann „seine Sprache“ besser gesprochen hatte als er selbst, und er war – in den Briefen kehrt es als ein Leitmotiv immer wieder – zutiefst davon überzeugt, daß er nicht zu den wirklich großen Komponisten gehörte – „Fürs Erste bin ich nicht der Meinung, viel Gescheut's schreiben zu können“, heißt es noch 1885 in einem Brief an Elisabet von Herzogenberg, und als im selben Jahr die *Vierte Symphonie* bei einer ersten Klavierprobe vor Freunden respektvolle Ratlosigkeit auslöste, dachte er ernsthaft daran, das Werk ad acta zu legen. Für uns, die wir Brahms selbstverständlich, allzu selbstverständlich, zum Kanon der großen Meister rechnen, muß das äußerst befremdlich erscheinen. Es gibt keinen anderen Meister dieses Ranges, der sein Werk einem so tief verwurzelten und so beständigen Gefühl der Inferiorität abgerungen hat (bei seinem Antipoden, Bruckner, liegt der Fall ganz anders). Am Ende war ihm dieses Gefühl, das bei weniger starken Naturen wohl zum Versiegen der Produktion geführt hätte, selbstverständlich geworden; 1890 schrieb er an den alten Freund Joseph Joachim: „Soll ich wirklich noch mehr ganz Selbstverständliches schreiben? Daß ich bei jedem neuen Stück nicht weiß, ob ich ja oder nein dazu sagen darf?“

Die Wurzeln, aus denen dieses Gefühl erwuchs, reichen in die Anfänge des Komponisten Brahms, vielleicht noch tiefer, in die Kindheit und die Lehrjahre. Auslösend war, nach allem, was wir wissen und vernünftigerweise vermuten können, eine komplizierte psychologische und eine spezifische geschichtliche Konstellation, die aufeinander trafen. Einerseits hatte der junge Mann aus bescheidensten Verhältnissen in der strengen und streng klassizistischen Lehre bei Eduard Marxsen die denkbar strengsten künstlerischen

* Festvortrag bei der Brahmsfeier der Freien und Hansestadt Hamburg am 3. April 1997.

Maßstäbe verinnerlicht, exemplifiziert an den Werken Bachs und Beethovens. Dabei war die Lehre tatsächlich, auf eine schon damals archaisierende Weise, als Handwerkslehre verstanden worden; Brahms ließ sich wie ein Zimmermann oder Küfer freisprechen, und er stilisierte sich in den ersten Jahren nach dieser Freisprechung auf seinen Wanderungen an Rhein und Neckar gern als Handwerksbursch auf der Walz, der Komponisten-Kollegen in Verlegenheit brachte, indem er bei ihnen anklopfte. Andererseits war dieser junge Mann ein Schwärmer, der in der poetischen Welt Eichendorffs lebte, die von der realen Welt der 1850er Jahre schon unendlich weit entfernt war. Vor allem aber scheint er ein Mensch gewesen zu sein, der sich vor der Gewalt seiner Emotionen wohl in Acht nehmen mußte: Die Briefe des überaus fleißigen, aber in privatesten Dingen höchst zurückhaltenden Briefschreibers verraten darüber fast nichts, wohl aber sprechen manche der frühen Lieder und langsamen Sätze aus den frühen Instrumentalwerken mit einer Abgründe andeutenden Intensität. Handwerkliche Disziplin gab die Mittel an die Hand, solche Emotionalität zu bändigen und in Werke von kontrollierter Struktur umzusetzen. Aber sie förderte auch die Neigung, die handwerklichen Muster und den eigenen, produktiven Umgang mit ihnen immer reflektierter zu sehen. Auch hier sprechen die Werke deutlich, ja überdeutlich. Die beiden ersten Klaviersonaten, opus 2 und opus 1 (in dieser Reihenfolge und noch vor der verhängnisvollen Begegnung mit Schumanns geschrieben) erscheinen so als Chiffren einer extrem komplizierten Konstellation: Die *fis-moll-Sonate* opus 2 als radikaler Versuch, alle thematischen Konstellationen eines knapp halbstündigen Werkes aus einer einzigen motivischen Zelle zu entwickeln – als ob es ein Stück von Liszt wäre –, die *C-dur-Sonate* opus 1 als ebenso radikaler Versuch, das Modell Beethoven zu übertreffen und durch Eichendorffsche Poetisierung zu verwandeln – und hier ist der Name Beethoven dem Werk durch den Bezug auf die Hammerklaviersonate so deutlich eingeschrieben wie sehr viel später, in einer ähnlich zugespitzten Situation, der *Ersten Symphonie* durch den Bezug auf die Freudenmelodie der *Neunten*. Hinzu kommt in beiden Werken, und dann noch einmal in der *Dritten Klaviersonate* opus 5, die übergreifende Tendenz zur Poetisierung – einerseits durch die Beschwörung des Volksliedes als Chiffre für das schon archaisch werdende, schon sterbende einfache Leben und als Korrektiv gegen die stetig wachsende Komplexität der anspruchsvollen Kunstmusik, andererseits durch die Inszenierung von Einbrüchen des Wunderbaren in die so streng organisierte Konstruktion thematischer Prozesse – überwältigend im Durchbruch der hymnischen Melodie im Finale der *f-moll-Sonate* opus 5, und auch hier führt der Weg zum Finale der *Ersten Symphonie*, zum dramatischen Durchbruch der Freudenmelodie.

Die andere Seite der Ausgangs-Konstellation bezeichnet der berühmte Aufsatz *Neue Bahnen*, den Robert Schumann unter dem Eindruck der Begegnung mit Brahms 1853 veröffentlichte und in dem er die Ankunft des jungen Komponisten zur Epiphanie eines musikalischen Erlösers verklärte. Er erreichte damit nur, daß die Fachwelt von nun an die Entwicklung des bis dahin gänzlich unbekanntes Brahms mit Skepsis verfolgte und daß der junge Komponist unter einen außerordentlichen Erwartungsdruck gesetzt wurde, gegenüber sich selbst wohl ebenso wie gegenüber der Öffentlichkeit. Die Situation wurde nicht einfacher dadurch, daß Brahms durch die Begegnung mit dem Ehepaar Schumann und durch dessen Schicksal emotional zutiefst ergriffen und verstört wurde. Viele Kompositionen – Kammermusik, Lieder, wohl auch Orchesterwerke – werden vernichtet; An-

sätze zu einer offenbar großangelegten *d-moll-Symphonie* werden gleichsam abgelenkt zum *Ersten Klavierkonzert* opus 15, dessen Kopfsatz deutlich auf den von Beethovens *Neunter Symphonie* verweist; Pläne, die *Erste Orchester-Serenade* opus 11 in eine Symphonie umzuarbeiten, werden beiseite gelegt. Der Ertrag der frühen Komponistenjahre – immerhin bis fast zu seinem dreißigsten Lebensjahr – ist recht gering für einen, der öffentlich und aus berufenstem Munde als neuer Messias der Musik angekündigt worden war. Die zentralen Gattungen, an denen ein Komponist im 19. Jahrhundert gemessen wird, Symphonie und Streichquartett, fehlen ganz.

Die Situation besserte sich Anfang der sechziger Jahre, aber nun war Brahms schon in andere Schwierigkeiten geraten. 1860 hatte er als erster ein Manifest unterzeichnet, in dem eine Gruppe von keineswegs einfach konservativen Musikern gegen den Herrschaftsanspruch der „Neudeutschen“ protestierte, wie er vor allem von dem Neu-Hegelianer Franz Brendel, dem Redakteur der von Schumann gegründeten tonangebenden *Neuen Zeitschrift für Musik*, propagiert wurde. Die Unterzeichner des Manifests werden schwerlich gehnt haben, daß es sehr schnell ein musikgeschichtliches Dokument ersten Ranges werden sollte: Von hier datiert recht eigentlich die Parteien-Bildung konservativ-neudeutsch, und sie wurde virulent, weil, je stärker die großen Werke der sechziger Jahre ins öffentliche Bewußtsein drangen, Brahms als die Galionsfigur der Konservativen aufgebaut werden konnte, so wie Liszt und Wagner die Galionsfiguren der Neudeutschen waren. Die großen Werke der sechziger Jahre: das waren die *Klavierquartette g-moll* und *A-dur*; das *Klavierquintett*, das mit Schumanns *Quintett* und im Bezug auf dieses zum Gründungswerk der Gattung werden sollte; das *G-dur-Streichsextett* und das *Horntrio*; schließlich die beiden Werke, die ihren durchschlagenden und breiten Erfolg zu einem guten Teil Mißverständnissen verdankten, die aber ihren Komponisten fast zu einer Identifikationsfigur für das liberale Bürgertum werden ließen: das *Deutsche Requiem* und die *Ungarischen Tänze*.

Der Umschwung der Stimmung und die Fraktionierung zeigen sich drastisch, wenn man die drei großen Brahms-Rezensionen vergleicht, die die ehemals Schumannsche, jetzt Brendelsche *Neue Zeitschrift für Musik* zwischen 1855 und 1867 veröffentlichte. 1855 – Schumann lebte noch, aber in Eendenich in der Heilanstalt – schrieb Richard Pohl eine weitgehend negative Rezension, in der er die Ungleichheit der frühen Werke (opera 1 bis 9), ihren Mangel an Logik und an Gründlichkeit und allgemein das Fehlen eines ausgebildeten Personalstils rügte. 1861–1862 schrieb Adolf Schubring eine Serie von Artikeln unter dem programmatischen Titel *Schumanniana* und mit dem expressis verbis genannten Ziel, einen Akzent gegen die einseitige Propagierung der Neudeutschen durch die Zeitschrift zu setzen; die Artikel behandeln Carl Ritter, Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel, am Rande Joachim Raff und, von allen qualitativ abgehoben, Joseph Joachim und Brahms; Hans von Bülow schob 1863 einen Artikel nach, in dem er Adolf Jensen als Schumannianer reklamierte. Schubrings Analysen, die bis zum *Streichsextett* opus 18 reichen, gehören noch immer zum Einfühlsamsten und Scharfsinnigsten, was über Brahms geschrieben worden ist, und sie sind weit entfernt von blinder Begeisterung, aber sie machen – noch ehe die Werke der ersten Reifezeit vorlagen – ganz deutlich, daß es sich hier um einen nicht einfach talentierten, sondern um einen genialen Komponisten handelt. Aber durch die Überbetonung der Rolle der thematischen Arbeit bei Brahms stellen sie die Wei-

chen für die positive Brahms-Rezeption in eine Richtung, die sich letztlich als verhängnisvolle Verengung des Brahms-Verständnisses erweisen sollte, bis in unsere Zeit und gerade in unserer Zeit. Die dritte Rezension erschien 1867 und stammt von dem Assistenten Brendels, Hermann Zopff, ist also mit Sicherheit vom Chefredakteur inspiriert. Hier geht es vor allem um das *Klavierquintett*, und hier hat sich der Ton gründlich geändert. Die Analysen Schubrings werden wegen ihrer „Rückhaltlosigkeit warmer Begeisterung“ getadelt, und dann wird unter Bezug auf Schumanns Artikel zum Vernichtungsschlag ausgeholt: „Lag es doch zu jener Zeit nur zu nahe, die Werke eines Autors in zu idealem Lichte zu erblicken, über den vorher bereits ein Robert Schumann den bekannten Panegyrikus in die Welt hinausgerufen hatte ... Die beklagenswerten Folgen konnten einem nicht hinreichend mit scharfer Selbstkritik ausgerüsteten Charakter nicht erspart bleiben; Schumann's Worte sowol, als die begeisterten Expectorationen anderer Verehrer waren nur zu sehr dazu angethan, den in den Himmel erhobenen Autor zu gefährlicher Täuschung über seine noch keineswegs vollendete Entwicklung zu verleiten ... ihn dazu verleiten, mit souveräner Ueberhebung über die Anforderungen der Schönheit die (in seiner ersten Sturm- und Drangperiode noch gerechtfertigten) Schlacken und Bizarrerien zur liebgewordenen Manier ausarten zu lassen.“

Zwar wird dann weiter das Außerordentliche der Begabung nicht geleugnet, aber der Vorwurf des Unfertigen, nicht zu Ende Gedachten, der Manieriertheit und Bizarrerie wird im analytischen Detail liebevoll ausgearbeitet. Die eigentümliche Konstellation, daß hier in der Zeitschrift der Neudeutschen der Erzfeind mit einer im Grunde klassizistischen Argumentation abgefertigt wurde, brauchte niemanden zu stören; wesentlich war, daß in der führenden Musikzeitschrift deutscher Sprache der Komponist des *Klavierquintetts* der Unreife „überführt“ worden war. Von nun an wurde das Bild der Rezeption verworren, weil sich einander widersprechende Argumentationsmuster ausbildeten. Den eigentlichen Klassizisten war und blieb Brahms' Musik verworren, überladen, überkompliziert. Den eigentlichen Neudeutschen erschien sie je länger desto deutlicher als der untaugliche Versuch, das Rad der Geschichte zurückzudrehen und unter Umgehung von Musikdrama und symphonischer Dichtung noch einmal an die Tradition der klassisch-romantischen Instrumentalmusik anzuknüpfen, die doch durch Wagner ein für alle Mal, unumkehrbar, überwunden war. Für das bürgerliche Haus- und Konzertmusikpublikum wurde sie die beruhigend leicht zu verstehende und zu genießende Gegenwelt gegen die bedrohlichen und bestürzenden revolutionären Umtriebe Listzts und – immer mehr und immer dominierender – Wagners und all derer, die in seinem Namen antraten. Für diejenigen schließlich, die im Geiste Schubrings argumentierten, wurde sie zum Paradigma einer logischen, streng gearbeiteten, konsequent durchorganisierten Musik, und am Ende dieses Argumentationsstranges stand Arnold Schönbergs Brahms-Vortrag von 1933, der in der erweiterten Druckfassung von 1950 eine ungeahnte Wirkung entfalten und das Brahmsbild vieler Komponisten und fast der ganzen Musikwissenschaft prägen sollte.

Ende der sechziger Jahre, als die publizistischen Fronten sich längst geklärt hatten und das Gesamtbild der Rezeption immer unübersichtlicher wurde, hatte Brahms noch immer keine Symphonie veröffentlicht. Seine Selbstkritik hatte vor dem Anspruch der Gattung, die durch die Werke Beethovens definiert war, für lange Zeit kapituliert; der Weg um Beethoven herum, den Schumann und Mendelssohn gefunden hatten, war ihm eben we-

gen dieser übersteigerten Selbstkritik, die sich nicht zuletzt aus einem scharfsichtigen Geschichtsbewußtsein speiste, verschlossen geblieben. Geschichte war zwar auch Legitimationsmittel, aber vor allem setzte sie den Komponisten unter Legitimationsdruck. In den bekannten Worten zu Hermann Levi: „Ich werde nie eine Symphonie schreiben! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört!“

Allerdings war da die *c-moll-Symphonie* schon auf dem Wege. Brahms hatte sich – wir wissen nicht wann und wie – entschlossen, den gordischen Knoten zu zerhauen und die Auseinandersetzung mit Beethoven auf die höchste denkbare Ebene zu heben: die Ebene einer Zurücknahme der *Neunten Symphonie*. Die zeitgenössische publizistische Rezeption verstand das nicht und beschränkte sich fast ganz auf die oben skizzierten Rezeptionsmuster – mit einer erstaunlichen Ausnahme. Der Musikhistoriker Friedrich Chrysander aus Bergedorf schrieb: „Die Bezugnahme auf Beethoven, die Anknüpfung an die letzte oder neunte Symphonie dieses Meisters ist eine so augenscheinliche, daß hier bei einem Künstler, wie Brahms, nicht schwächliche unproductive Nachahmung sondern bewusste Absicht vorausgesetzt werden muss, und eben diese Absicht, dieses künstlerische Wollen verleiht dem Werke seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Es handelt sich hierbei um das Problem, wie ein Gegenbild herzustellen sei von den letzten Theilen der neunten Symphonie, welches nach Art und Stärke die Wirkung derselben hervorbringe, ohne den Gesang zu Hülfe zu rufen. Und soweit nun dieser Versuch gelungen ist, bedeutet er also eine Zurückführung der aus Spiel und Gesang gemischten Symphonie zu der reinen Instrumentalsymphonie, und zugleich bedeutet er eine Erweiterung derjenigen Wirkungen, welche durch blosse instrumentale Wirkungen hervorgebracht werden können.“

Und eben dies war ein Schlag gegen Wagner, für den Beethovens angebliche Überwindung der Instrumentalmusik ein Grundpfeiler seiner Theorie des Musikdramas war und der deshalb in eine wüste Polemik ausbrach, als Brahms auch noch der Ehrendoktor der Universität Breslau verliehen wurde: „Komponirt, komponirt, wenn euch eben auch gar nichts einfällt! Wozu heißt es ‚komponiren‘ – zusammenstellen – wenn auch noch Erfindung dazu nötig sein sollte? Aber je langweiliger ihr seid, desto abstechender wählt die Maske: das amüsirt wieder! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maske raden in der Larve des Bänkelsängers, morgen mit der Halleluja-Perrücke Händel’s, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegene Symphonisten ... verkleidet antreffen könnt.“

Brahms war da generöser; er hat seine Bewunderung etwa für die *Walküre* und die *Götterdämmerung* nie verschwiegen und sich gern, nur halb im Scherz, als besten aller Wagnerianer bezeichnet. Verachtet hat er nur, nach der kurzen jugendlichen Annäherung, Liszt – „das Ding sieht so fabelhaft langweilig, blöd und unsinnig aus“, schreibt er 1871 über den *Christus* –, und bedauert als ein Opfer der katholischen „Pfaffen“ hat er Bruckner; in beide Haltungen spielen die antiklerikalen, speziell antikatholischen Affekte des Erzliberalen Brahms hinein.

Meine Ausführungen bis hierher mögen ein wenig lang erschienen sein für die Suche nach dem Brahmsbild unserer Gegenwart, aber sie erscheinen mir als notwendig (ohnehin kann es sich ja nur um Andeutungen handeln), denn nur aus der Geschichte des Komponisten und aus der Rezeptionsgeschichte seines Werkes können wir verstehen, warum unser

Brahmsbild so widersprüchlich ist, und nur durch dieses Verstehen können wir zu einem Umgang mit Brahms kommen, in dem die Widersprüche fruchtbar gemacht werden. Heute haben wir, vereinfacht gesagt, zwei einander entgegengesetzte Brahmsbilder: das des musikliebenden Publikums und das der Musikwissenschaftler. Im Blick des Publikums, im Musikleben, in der CD-Produktion ist Brahms ein sogenannter Klassiker – Klassiker im Sinne eines Qualitätsurteils, durch welches das Werk der Kritik enthoben ist; dadurch wird es zum Bildungsbesitz, dessen man sich sicher glaubt, aber es wird auch neutralisiert. Es ist uns unmöglich, die *Erste Symphonie* oder welches Werk auch immer, so zu hören, als wäre es das erste Mal, aber wir können die bequeme und oberflächliche Rezeptionshaltung, wie sie sich in der Frage des Romanhelden bei Françoise Sagan ausdrückt, aufbrechen, indem wir auf die Geschichtstiefe dieser Musik hören, ihre Vielschichtigkeit, ihre Widerhaken, auch ihre Widersprüche. Sie kann nicht eindimensional verstanden werden, denn sie ist konservativ und progressiv, klassizistisch, barockisierend und auf in sich gebrochene, reflektierte und nostalgische Weise romantisch, sie verschmilzt wesentliche Elemente des kompositorischen Denkens von Bach und Beethoven, sie ist bedrohlich emotional, das Chaos gleichsam im letzten Moment bändigend, aber nie rauschhaft, und sie ist auch distanziert, nah und ganz fremd. Sie ist nicht zuletzt eine ständig sich wandelnde Musik – der frühe Brahms ist ein ziemlich anderer Komponist als der mittlere oder gar späte. Die Zeitgenossen haben das genauer gesehen als wir, denen sich die Unterschiede, aus der historischen Distanz betrachtet, allzu leicht zum Personalstil einebnen. Durch ihre Viel-Dimensionalität ist sie sehr anspruchsvoll, auch und gerade da, wo sie scheinbar ganz einfach ist – dem einfachen Brahms ist so wenig zu trauen wie dem komplizierten, dem heiteren so wenig wie dem ernstesten, und das Bonmot des Wiener Kritikers Ludwig Speidel, wenn Brahms populär sein wolle, kultiviere er eine Art „verzweifelter Naivität“, ist zwar boshaft, benennt aber wenigstens einen Teil des Sachverhalts.

In ihrer Vielschichtigkeit, ihrer Geschichtstiefe und ihrer so sehr reflektierten Haltung erscheint uns diese Musik schließlich als eine exemplarisch moderne – es ist kein Zufall, daß gerade ein so nachhaltig über seine eigene geschichtliche Situation reflektierender Komponist wie György Ligeti sich in seinem Werk so intensiv mit Brahms auseinandergesetzt hat.

Für die Komponisten unter den jüngeren Zeitgenossen (vor allem Schönberg und Reger) lag die Modernität des Brahms'schen Werkes weniger in seiner kompositionsgeschichtlichen Position als vielmehr in den kompositorischen Details, die am Ende des 19. Jahrhunderts in einer Situation verbreiteten Überdresses am System der Tonalität als systemsparend verstanden werden konnten, bei Schönberg artikuliert unter der Voraussetzung eines linearen Fortschrittsbegriffs, vor dem eigentlich gerade das Brahms'sche Werk hätte warnen können. Im Zentrum der Überlegungen stand der Schönbergsche Begriff der „entwickelnden Variation“, hinter dem wiederum die Idee der Variation stand, die Schönberg lebenslang faszinierte – als Inbegriff der Verbindung von ständig weitertreibender Veränderung und durchgehaltener Identität (letztlich auch die Wurzel der Zwölftontechnik). Schönberg fand diese entwickelnde Variation (unter der er nichts Geringeres als die Konstruktion eines ganzen Werkes aus der Entfaltung der Möglichkeiten einer abstrakten Intervall-Konstellation verstand) bei Brahms exemplarisch verwirklicht; daß er die Beispi-

le, die er zur Demonstration auswählte, falsch, zumindest willkürlich analysierte, tat der Wirkung seines Aufsatzes von 1950 keinen Abbruch. Generationen von Musikwissenschaftlern diesseits und jenseits des Atlantiks haben sich bemüht, auf Schönbergs Spuren Brahms als den Meister der totalen Konstruktion zu analysieren, zusätzlich motiviert durch die Entwicklung der seriellen Musik, die als legitime Erbin der Brahms'schen Techniken verstanden werden konnte, und auf diese Weise eine fatale Horizontverschmelzung betreibend, in der die wahrhaft epochalen Unterschiede verschwanden. Zugleich verschwand der Sinn für die emotionale Kraft der Brahms'schen Musik, ihre Beredsamkeit, die Suggestionskraft ihres geschichtlichen Eingedenkens, ihre Dramatik, am Ende ihres ganzen nie ausschöpfbaren und im Horizont der Rezeptionsgeschichte sich ständig erneuernden und verändernden Reichtums. Wo das populäre Brahmsbild verharmlost und im Status des Klassischen neutralisiert ist und wo das musikwissenschaftliche Brahmsbild unter so abschneidender Horizont-Verengung leidet, ist die Besinnung auf diesen Reichtum das Notwendige. Gedenktage bieten dafür eine Chance. Wir sollten sie nutzen.

Politische Lieder und Sprüche im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit

von Volker Honemann, Münster

Als Nikolaus Muffel, der oberste Finanzbeamte der Stadt Nürnberg, an einem Junitag des Jahres 1468 seine Amtsstube verläßt, rollen aus dem Ärmel seines Rockes einige Goldstücke. Von den Umstehenden nach deren Herkunft befragt, erklärt Muffel, sie gehörten nicht ihm, sondern der Stadt. Einige Wochen später vermißt Anton Tucher, Muffels Amtskollege, einen Sack mit 1000 Goldgulden. Im Februar 1469 wird Muffel beim Verlassen einer Sitzung des Stadtrates verhaftet. Als man ihm mit der Folter droht, gesteht er, öffentliche Gelder veruntreut zu haben. Im März stellt man ihn vor Gericht, und unmittelbar nach dem Schuldspruch wird der einst mächtigste Mann Nürnbergs durch den Strang hingerichtet.

Kurze Zeit nach Muffels Tod dichtet ein gewisser Heinz Übertwerch – der Name ist wohl als Pseudonym aufzufassen – ein 22strophiges *liddlein*, in dem er verschiedene, namentlich genannte Mitglieder des Nürnberger Rates beschuldigt, aus Neid und Mißgunst Muffels Untergang herbeigeführt zu haben; sein Tod sei ein Justizmord gewesen¹.

¹ Zum ‚Muffellied‘ siehe zuletzt Isolde Neugart, *Übertwerch, Heinz*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl., Bd. 9, 1995, Sp. 1203–1205 und Gerhard Fouquet, *Die Affäre Niklas Muffel. Die Hinrichtung eines Nürnberger Patriziers im Jahre 1469*, in: *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 83 (1996), S. 459–500; siehe auch Erich Strassner, *Politische Relevanz „Historischer Volkslieder“*. *Die Auseinandersetzungen zwischen der Reichsstadt Nürnberg und den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und Brandenburg-Kulmbach im Spiegel von Liedern und Sprüchen*, in: *Festschrift für Siegfried Beyschlag*, Göttingen 1970, S. 229–246, hier S. 232f., weiterhin die noch immer wichtige Arbeit von Ernst Schubert, *„bauerngeschrey“*. *Zum Problem der öffentlichen Meinung im spätmittelalterlichen Franken*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 34/35, 1975, S. 883–907, hier S. 893 der Hinweis, daß sich der Nürnberger Rat 1469 gezwungen sah, sich „gegen die »gemeine rede«, wonach die Verurteilung Nicolaus Muffels ein Justizmord war, sogar vor Pfalzgraf Friedrich dem Siegreichen zu verwahren“.

Vierhundert Jahre später druckte Rochus von Liliencron das *Muffellied* im ersten Bande seiner mehr als 600 Texte umfassenden Sammlung *Die Historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*² ab. Liliencron war keineswegs der erste, der sich diesem Bereich der Literatur zuwandte. Vor ihm hatten bereits Oskar Wolff (1830), Friedrich von Soltau (1845), Rudolf Hildebrand (1856) – um nur die wichtigsten Herausgeber zu nennen – umfangreiche Sammlungen „Deutscher historischer Volkslieder“ unter fast gleichlautenden Titeln veröffentlicht³. Auf Liliencrons monumentales Werk folgten zahlreiche weitere Editionen, darunter so wichtige wie Franz Wilhelm Freiherrn von Ditfurths *Historisch politische Lieder des 30jährigen Krieges*, August Hartmanns *Historische Volkslieder und Zeitgedichte vom 16.–19. Jahrhundert* und die *Geschichtlichen Lieder und Sprüche Württembergs*, herausgegeben von Karl Steiff und Gebhard Mehring (Stuttgart 1912)⁴. Besonders zu nennen ist die jüngste, insgesamt merkwürdig wenig beachtete Sammeledition, Thomas Cramers *Kleinere Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, die in vier umfangreichen Bänden die Lieder der kleineren (über ein Œuvre von bis zu 20 Gedichten verfügenden) hochdeutschen und hochdeutsch überlieferten (!) Autoren dieses Zeitraumes publiziert, wobei „alle strophischen Gebilde für Lieder [ge]halten und alle Reimpaar»sprüche« aus[geschlossen] werden“⁵.

Zu der sehr großen Zahl der Texte (und Melodien) steht in scharfem Kontrast die geringe Zahl der Forschungsarbeiten, die bisher dem – von Liliencron so bezeichneten – „Historischen Volkslied“ gewidmet wurden. Erst in den letzten Jahrzehnten interessiert man sich in stärkerem Maße für sie. Wesentliche Beiträge leisteten dabei – abgesehen von der Germanistik – die (vielfach von Vertretern der Volkskunde getragene) historische (Volks-)Liedforschung und die Publizistik, nur wenige die Geschichtswissenschaft⁶. Neben wenigen Untersuchungen zu einzelnen Liedern wurde vor allem der Begriff des „Historischen Volksliedes“ diskutiert und versucht, diesen durch einen angemesseneren zu ersetzen.

² Bd. I–IV und Nachtrag (Töne und Verzeichnis der Liedanfänge), Leipzig 1865–69, hier Nr. 123b. Die Ausgabe, die die Texte in chronologischer Reihenfolge bietet, wird im folgenden mit Lil. + Nr. zitiert. – Wie groß das (auch politisch bedingte) Interesse an den „Historischen Volksliedern“ im 19. Jahrhundert war, zeigt der Umstand, daß Liliencrons Ausgabe „Auf Veranlassung und mit Unterstützung seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II.“ (Titelblatt) entstand. In Parallele dazu ist zu sehen, daß Napoleon III. 1852 eine Kommission zur Erfassung der „chansons populaires“ eingesetzt hatte; s. Antoine Jean Victor Le Roux de Lincy (Hrsg.), *Chants historiques et populaires du temps de Charles VII. et de Louis XI.*, Paris 1857, S. VIII.

³ Oskar Ludwig Bernhard Wolff, *Sammlung historischer Volkslieder und Gedichte der Deutschen*, Stuttgart und Tübingen 1830; *Ein Hundert deutsche historische Volkslieder*, gesammelt und in urkundlichen Texten chronologisch geordnet, hrsg. von Friedrich Leonard von Soltau, Leipzig 1836 und 1845; dass., *zweites Hundert. Aus Soltaus und Leysers Nachlaß und anderen Quellen* hrsg. mit Anmerkungen von H. R. Hildebrand, Leipzig 1856.

⁴ *Die historisch-politischen Volkslieder des dreißigjährigen Krieges*, zusammengestellt von Franz Wilhelm Freiherr v. Ditfurth. [...] Hrsg. von Karl Bartsch, Heidelberg 1882 (unv. Neudruck Leipzig 1972); Karl Steiff/Gebhard Mehring, *Geschichtliche Lieder und Sprüche Württembergs*, Stuttgart 1912. Weiteres boten z. B. der erste Band der Abteilung *Barocklyrik* der Reihe *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, hrsg. von Herbert Cysarz, Leipzig 1937 sowie die von Eva und Hansjürgen Kiepe, Klaus Düwel und Christian Wagenknecht hrsg. Bände 2, 3 und 4 der *Epochen der deutschen Lyrik*, München 1972, 1978 und 1969.

⁵ Thomas Cramer (Hrsg.), *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, 4 Bde., München 1977–1985, mit umfangreichem Verzeichnis der Editionen und der Forschungsliteratur Bd. 3, S. 596–620, chronologischem Register der Autoren (ebda. S. 621–623) und Verzeichnis der Überlieferung (ebda. S. 624–645); das Zitat Bd. 1, S. 10. Über die Schwierigkeiten der Abgrenzung zwischen Lied und Spruch ist sich Cramer natürlich im klaren, siehe die Ausführungen ebda.

⁶ Vgl. Rolf-Wilhelm Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, 2 Bde., Baden-Baden 1974/75 (*Bibliotheca Bibliographica Aureliana* LV und LX), hier I, S. 133–144.

Einigkeit wurde dabei darüber erzielt, daß der Begriff „Historisches Volkslied“ – wie übrigens schon Liliencron im Vorwort zum 2. Bande seiner Edition (1866, S. I) festgestellt hatte – in seinen beiden Teilen falsch ist. Es handelt sich weder um *V o l k s l i e d e r* im Sinne der Definitionen moderner Liedforschung, noch sind alle bei Liliencron und in den übrigen Editionen abgedruckten Texte *g e s u n g e n* worden. Neben Liedern enthalten die Sammlungen auch Sprüche, Reden und Reimchroniken. Außerdem sind die Texte in der Regel nicht historisch in dem Sinne, daß sie auf längst vergangene Ereignisse zurückblicken, sondern sie behandeln Themen, die zur Zeit ihrer Entstehung aktuell sind.

Auf die zahlreichen Versuche der letzten Jahrzehnte, den Begriff des „Historischen Volksliedes“ bzw. des „Historischen Liedes“ durch einen geeigneteren zu ersetzen, sei hier nur pauschal verwiesen, da die diesbezügliche Diskussion bereits mehrfach referiert wurde und keiner der vorgeschlagenen Begriffe allgemeine Zustimmung gefunden hat⁷. Ein vor kurzem erschienener Forschungsbeitrag konstatiert deshalb resignierend, daß sich der Terminus „Historisches Lied“ „als unentbehrlich“ erweist⁸. Diese Resignation scheint mir unangebracht. Weiter führt demgegenüber eine Terminologie, die von der Funktion der Texte ausgeht und deren literarische Form als wesentliches Element ansieht. Das bei Liliencron und in den auf ihn folgenden Editionen versammelte Material besteht ausschließlich aus Verstexten, und zwar sowohl paargereimten wie strophischen, und es ist politischer Natur in dem Sinne, daß die Texte sich mit Geschehnissen und Problemen der Gegenwart beschäftigen, die das Gemeinwesen, die „Öffentlichkeit“ betreffen. Der von Schanze (wie Anm. 7) gewählte Terminus der ‚Politischen Dichtung‘ dürfte so dem Sachverhalt am besten entsprechen; in Analogie dazu spreche ich von ‚Politischen Liedern und Sprüchen‘.

Die intensive Suche nach einem geeigneteren Begriff verweist darauf, daß der literaturtypologische Status der in den großen Editionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts versammelten Texte weitgehend ungeklärt ist. Erst in jüngster Zeit greift dabei die Einsicht Raum, daß die genannten Ausgaben sehr disparates Textmaterial – so z. B. neben Stellungnahmen zu aktuellen Ereignissen auch Totenklagen und Preisgedichte, neben wenige Zeilen umfassenden Spottversen auch umfangreiche Reimchroniken – zwischen zwei Buchdeckeln vereinen⁹.

Der notgedrungen knappe Hinweis auf den gegenwärtigen Forschungsstand führt zu der Frage, ob es nicht möglich sei, den von Liliencron versammelten Textbestand oder Teile

⁷ Siehe z. B. Ulrich Müller, „Historisches“ Volkslied: Überlegungen zu einem verfehlten Terminus, in: *Historische Volksmusikforschung*. Hrsg. von Ludwik Bielawski/Alois Mauerhofer/Wolfgang Suppan, Krakau 1979, S. 111–120. Müller schlägt als Begriff den der „politischen Lyrik“ vor, siehe ders., *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*, Göttingen 1974. Auch der von Bernd Thum verwendete Terminus ‚Reimpublizistik‘ („Publizistik in gebundener Sprache [...] sowohl sog. ‚Reimsprüche‘ [...] als auch (strophische) Lieder“), s. ders., *Der Reimpublizist im deutschen Spätmittelalter*, in: *Chloe* 1 (1984), S. 309–378, hier S. 310, hat sich nicht durchgesetzt. Zum Ganzen siehe jetzt die wichtige Arbeit von Frieder Schanze, *Überlieferungsformen politischer Dichtungen im 15. und 16. Jh.*, erscheint in: *Schriftlichkeit und Lebenspraxis im Mittelalter. Erfassen, Bewahren, Verändern*. 3. Internationales Colloquium des SFB 231 Träger, Felder, Formen pragmatischer Schriftlichkeit im Mittelalter, Münster 1995, hrsg. von Hagen Keller u. a., Münster 1998. Schanze bietet in der Einleitung eine ausführliche und souveräne Auseinandersetzung mit der Problematik der Terminologie, die mit dem „wichtigere(n) sachliche(n) Problem der Begründung, Begrenzung und Gliederung des Textcorpus“ eng verbunden ist.

⁸ Matthias Nix, *Das sogenannte ‚historische Lied‘*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe C: *Forschungsberichte z. Germanistischen Mediävistik*, Bd. 5/1. Hrsg. von Hans-Jochen Schiewer, Bern u. a. 1996, S. 130–152, hier S. 131.

⁹ Hinweise dazu bei Müller 1979 [Anm. 7], S. 116f.

desselben genauer zu analysieren und so seinen literatur- und (im Falle der Lieder) musik-historischen Status genauer zu charakterisieren.

Die methodischen Möglichkeiten, die sich hier bieten, sind zum einen die genaue Analyse einzelner Lieder und Sprüche¹⁰, Untersuchungen, in welchen literarischen und musikalischen Zeugnissen sich ein bestimmtes politisches Ereignis niedergeschlagen hat und welcher Status innerhalb des Gesamts der Zeugnisse den politischen Liedern und Sprüchen zukommt¹¹, schließlich der Versuch, von bestimmten Konstituenten (z. B.: Überlieferung, Autor, Publikum ...) ausgehend eines der im Druck vorliegenden Textcorpora genauer zu beschreiben.

Ein derartiger Versuch soll im folgenden unternommen werden. Dazu sind einige Vor-entscheidungen zu treffen und die Rahmenbedingungen des Unternehmens zu skizzieren.

1. Aus dem Corpus, das die bei Liliencron gedruckten Texte (13. Jahrhundert bis ca. 1560) umfaßt, wähle ich diejenigen Texte aus, in deren Zentrum die Stellungnahme zu einem wichtigen, zur Zeit der Abfassung des Textes aktuellen bzw. aktualisierten politischen Ereignis steht. Dieses Corpus umfaßt nahezu alle von Liliencron edierten Texte. Ein Seitenblick wird auf die Sammlung Ditfurths geworfen, um festzustellen, ob die Lieder des 30jährigen Krieges gegenüber den früheren wesentliche Veränderungen aufweisen. Auf Totenklagen (z. B. Lil. 29, Ditfurth 42), Preislieder (wie Städte- und Fürstenpreise, so z. B. Ditfurth 51) und allgemeine Zeitklagen (Ditfurth 32) sowie auf Spottverse (z. B. Lil. 27, 116, 70b) wird nur am Rande eingegangen. Sie alle verfügen über eigene, teils weit zurückreichende Gattungstraditionen, die auch in unserem Zeitraum noch wirksam waren.

2. Das verbleibende Corpus enthält sowohl strophische als auch paargereimte Texte, also neben Liedern auch Texte, die sich selbst als „rede“, „spruch“ oder „gedicht“ bezeichnen und in der Regel im gesprochenen Vortrag dargeboten wurden. Zwischen gesungenen und gesprochenen Texten zu differenzieren, erwies sich – wie schon Liliencron konstatierte¹² – nicht als sinnvoll, darüber hinaus auch nicht immer als möglich. Zum einen sind die zeitgenössischen Werkbezeichnungen keineswegs eindeutig, zum anderen weisen manche Texte selbst auf beide Realisationsmöglichkeiten, Gesangs- und Sprechvortrag hin¹³; erinnert sei weiterhin an Michel Beheim, der für seine in einer besonderen Strophenform (die sog. „Angstweise“) gesetzten Reimchroniken ausdrücklich sowohl Vorlesen wie Vorsingen zuläßt¹⁴. Hinzukommt, daß bei der hier gewählten Gegenstandsbestimmung, die primär von Inhalt und Funktion der Texte ausgeht, der Art des Vortrages

¹⁰ Siehe z. B. Dietrich Schmidtke, *Eine märkische Strauchritterballade aus dem 15. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte* 38, 1987, S. 79–101. Auf weitere Einzeluntersuchungen weise ich bei der Erörterung des jeweiligen Liedes hin.

¹¹ Schanze [Anm. 7] beschreitet – mit Schwerpunktsetzung auf der Überlieferung der Texte – diesen Weg am Beispiel des Krieges zwischen Nürnberg und den brandenburger Markgrafen von 1449/50 (vgl. Strassner [Anm. 1]) und dem der Burgunderkriege von 1474–77.

¹² Vgl. Nix [Anm. 8], S. 131.

¹³ Das – strophische – Lied Lil. 42 setzt mit der Zeile ein: „Als man singet und als man spricht“, weitere Beispiele bei Schubert [Anm. 1], S. 900.

¹⁴ Vgl. Ulrich Müller, *Beheim, Michel*, in: *Verfasserlexikon* [Anm. 1] Bd. 1, 1978, Sp. 678. Sieh hierzu weiterhin die Hinweise Cramers [Anm. 5] Bd. 1, S. 10 auf Reimpaartexte, die „sich nur durch die graphische Einteilung in den Handschriften als Vierzeilerstrophen ausweisen.“

nur sekundäre Bedeutung zukommt. Die hier getroffene Auswahl konzentriert sich also – in der Terminologie Brednicks – auf „Ereignislieder“ und „-sprüche“¹⁵.

Im folgenden sollen nun wesentliche Konstituenten des von Liliencron unter dem Begriff „Historisches Volkslied“ versammelten Text- und Melodiematerials beschrieben werden. Dabei werden im folgenden Überlieferung, Inhalt und Themen, Darstellungsform, Autorschaft, Vortrag der Lieder, Publikum und Funktion der Texte charakterisiert.

I

Ich beginne mit der Überlieferung¹⁶. Da keines der Lieder bis heute überlebt hat, ist sie – abgesehen von wenigen textexternen Zeugnissen – das einzige, was uns von diesen geblieben ist. Ihre adäquate Einschätzung ist daher für das Verständnis der Lieder von zentraler Bedeutung. Während die frühen Texte in aller Regel in Chroniken oder (seltener) auf Einzelblättern überliefert sind¹⁷, treten seit dem späten 15. Jahrhundert Flugblatt und Flugschrift neben diese und lösen sie allmählich ab. Die handschriftliche Überlieferung außerhalb der Chroniken ist, wie schon die Zusammenstellungen Liliencrons zeigen, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, sehr schmal; vielfach handelt es sich um Unikate. Melodieaufzeichnungen fehlen in der Frühzeit durchweg (siehe dazu unten). Die Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts¹⁸ haben nicht sehr viele unserer Texte aufgenommen, was nicht verwundert, eine Sammlung wie die des Werner Steiner (der sich ein – autograph überliefertes – chronikalisches Schweizer-Liederbuch anlegte), ist eine Ausnahme¹⁹, häufiger treten sie auf in Sammlungen, wie der des Augsburger Sammlers Valentin Holl (angelegt 1524–26)²⁰.

¹⁵ Brednich greift bei dem von ihm gewählten Terminus „Historisches Ereignislied“ eine zu wenig beachtete Formulierung Ludwig Uhlands auf, der die „historischen Volkslieder“ „definiert [hatte] als ‚diejenigen Lieder, welche unmittelbar aus geschichtlichen Ereignissen und Zuständen hervorgingen oder sich auf solche beziehen und im Gesange des Volkes zu wirken bestimmt waren, mögen sie nun mehr darstellend oder mehr polemisierend hervortreten.‘“, zit. nach Brednich I [Anm. 6], S. 133. Die Beifügung des Adjektivs ‚historisch‘ scheint mir unangebracht, weil die Lieder zum Zeitpunkt ihrer Entstehung aktuelle Ereignisse behandeln oder solche, die wieder aktuell geworden sind.

¹⁶ Grundlegend hierzu sind noch immer die Angaben Liliencrons, die dieser jeweils auf den Abdruck eines Liedes folgen läßt; siehe weiterhin Cramer [Anm. 5]. Für die Drucküberlieferung siehe vor allem die Pionierarbeit Brednicks [Anm. 6], der in Bd. 2 einen Katalog „Historischer Ereignislieder“ bietet (S. 57–82), sowie S. 83–87 einen solchen von „Zeitungsliedern“ (die sich teils selbst als Zeitung bezeichnen und vorwiegend Naturkatastrophen und ‚Wunder‘ – z. B. Mißgeburten – behandeln). Eine Brednich ergänzende und präzisierende Monographie hat F. Schanze soeben abgeschlossen: *Deutsche Lied-Einblattdrucke bis 1550 und ihre Produzenten* (im Anschluß an R. W. Brednicks Katalog, mit Nachträgen und einem Anhang); Druck in Vorbereitung. Siehe weiterhin Gisela Ecker, *Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555. Untersuchungen zu einer Publikationsform literarischer Texte*, 2 Bde., Göttingen 1981, Bd. 1, S. 211–228 („Die historisch-politischen Lieder“). Den neuesten Überblick über die Lieddrucke bietet R.-W. Brednich, *Lieddrucke*, in: *Enzyklopädie des Märchens* 8 (1996), Sp. 1065–1073. Als Einblattdrucke publizierte, bis 1500 erschienene politische Lieder und Sprüche werden die in Münster in Arbeit befindlichen Verzeichnisse der Einblattdrucke nachweisen, vgl. dazu Volker Honemann, *Frühe Flugblätter. Zum deutschen Einblattdruck des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Pirckheimer-Jahrbuch* 11, 1996, S. 15–41, hier S. 25f.

¹⁷ Auf handgeschriebenen Einzelblättern sind die beiden ältesten schlesischen „Historischen Volkslieder“ überliefert, vgl. Gunhild Roth, *Leonhard Assenheimer und Heinz Dompnig. Zwei „Historische Volkslieder“ im Vergleich*, in: *Lied in deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*. Hrsg. von Cyril Edwards u. a., Tübingen 1996, S. 257–280, Abb. 264f.

¹⁸ Siehe dazu das Verzeichnis bei Thomas Cramer, *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*, München 1990, S. 313–318 sowie ebda. S. 318–324 den Abschnitt: „Historisch-politische Lieder“.

¹⁹ Wilhelm Meyer, *Der Chronist Werner Steiner*, in: *Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des Historischen Vereins der Fünf Orte* 65 (1910), S. 57–215.

²⁰ Inhaltsangabe: Adalbert von Keller, *Verzeichnis altdeutscher Handschriften*, 2. Aufl., hrsg. von Eduard Sievers, Tübingen 1890, Nr. 62. Holl überliefert z. B. Lil. 89. Zu ähnlichen Sammlungen vgl. Sabine Griese, *Sammler und Abschreiber von Einblattdruckten. Überlegungen zu einer Rezeptionsform am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts*, in: *Pirckheimer-Jahrbuch* 11, 1996, S. 43–69.

Die Überlieferung der Lieder in Chroniken, so z. B. denen des Johannes Rothe, Eberhart Windecke, Konrad Stolle, Diebold Schilling, Konrad Justinger und Johann Oldecop, sämtlich also Chroniken, die (auch) die Darstellung der Gegenwart in den Blick nehmen, ist in mehrfacher Hinsicht signifikant. Zunächst ist festzuhalten, daß zahlreiche frühe Lieder und Sprüche in Chroniken aufgezeichnet werden, die oft erst Jahrhunderte nach dem besungenen Ereignis entstanden. So überliefert etwa Johannes Rothe in seiner nach 1400 abgefaßten *Düringischen Chronik* ein vierstrophiges Spottlied auf das schändliche Verhalten der Söldner des Königs Adolf von Nassau in Thüringen 1292 (Lil. 3)²¹. Auch wenn sich nachweisen läßt, daß manche Lieder erst lange nach dem besungenen Ereignis entstanden sind²², so sind dies aufs Ganze gesehen doch Ausnahmen²³. Wir werden deshalb von einer beträchtlichen Lebensdauer vieler Lieder ausgehen müssen²⁴, die in manchen Fällen – so etwa bei einigen der sogenannten Schweizerlieder – durch Reaktualisierung verlängert wurde²⁵. Des weiteren verweist die Überlieferung der Lieder und Sprüche in Chroniken auf einen inneren Zusammenhang zwischen den Genera. Sie werden von den Verfassern (und Rezipienten) der Chroniken anscheinend dem *genus historicum* zugerechnet, das nichts mit „fabel oder sagmer“ zu schaffen hat, sondern „allain die warhait [h]aischet“, um mit einem Chronisten des späten 15. Jahrhunderts, Sigismund Meisterlin, zu sprechen²⁶. Die Texte werden dementsprechend von den Chronisten als Zeugnis für bestimmte Vorgänge und Meinungen eingesetzt, vergleichbar den in viele Chroniken inserierten Urkunden. Mitunter, so bei Johann Oldecop, dienen sie der Illustration eines

²¹ Johannes Rothe, *Düringische Chronik*, hrsg. von Rochus von Liliencron, Jena 1859, S. 477. Rothe leitet die Wiedergabe des Textes folgendermaßen ein: „Zu hant worden vonn dem konige nawe reyen geslagen [!] yn dem lande vonn der untogunt, die seyn gesinde begangen hatte, also ...“ – Rothe folgt hier als Quelle der sog. *Historia Eccardiana*; dieser gegenüber hat er den Text des Liedes beigefügt (Liliencron ebda.).

²² Vgl. Edward Schröder, *Zur Kritik der ältesten historischen Volkslieder in niederdeutscher Sprache*, in: *Niederdeutsches Jahrbuch* 54 (1928), S. 1–14, hier zu dem Lied auf Busse von Erleben (Lil. 24), vgl. weiterhin Nix [Anm. 8], S. 130. — Überblickt man die Liliencronsche Sammlung, so finden sich viele Beispiele für einen oft mehr als 100jährigen zeitlichen Abstand zwischen dem geschilderten Ereignis und der chronikalischen (meist handschriftlichen) Überlieferung, so z. B. Lil. 16 (Der Brand von Catlenburg im Jahre 1346, aufgezeichnet in der Letznerschen Chronik von 1596), Lil. 18 (siehe Anm. 20), Lil. 69 (Magdeburger Stiftsfehde von 1431–35, überliefert in Cyriakus Spangenberg's [gest. 1604] *Mansfeldischer Chronik*), die weitere Lieder enthält, so z. B. Lil. 76 und 97.

²³ Sieht man Liliencrons Sammlung durch, so bieten verhältnismäßig wenige Texte genaue Angaben über den Zeitpunkt ihrer Entstehung. Das Lied Lil. 14, von dem nur vier Zeilen erhalten sind, ist dem Chronisten Justinger zufolge von den Feinden der Berner im Jahre nach dem besungenen Ereignis, einem Zug der Berner gegen den Grafen von Kyburg, gesungen worden, vgl. Lil. I, S. 57. Das ‚Klaglied des Haspels‘ (Lil. 18), das in der Mülinen'schen Liederhandschrift von 1552/62 überliefert ist („vss eim vralten buch abgeschriben, das an vilen orten zerrissen was vnd desshalb vff guten won schriben müssen“, ebda. S. 63) gibt genau an, wann es gedichtet ist: „Ein Klaglied des Haspels, eins fischers von Costenz von bischof Heinrich von Brandis, gedicht im 1356 jar“. Von Lil. 54 sagt der Chronist Eberhart Windecke, er habe den Spruch während des Konstanzer Konzils gemacht. Festzuhalten ist, daß viele Lieder und Sprüche anhand inhaltlicher Details erkennen lassen, daß sie w ä h r e n d eines sich – u. U. länger hinziehenden – Ereignisses entstanden, dessen Ausgang sie noch nicht kennen, so z. B. Lil. 18, 19, 69, 71, 73–75, 79, 80, 84, 95, 129, 130, 136, 137 und viele andere.

²⁴ Zu Lil. 66 (über die Hinrichtung des Plackers Fritsche Grad in Görlitz 1430) bemerkt eine Chronik des Jahres 1570, die zwei Zeilen des Liedes zitiert: „de quo et adhuc canitur, non in vicinia tantum, sed et a Saxonibus, atque adeo (quod ipse audivi) a Slavis in inferiore Lusatia sua lingua Heneta“ (Lil. I, S. 327). Vgl. ferner Ernst Schubert, *Fahrendes Volk im Mittelalter*, Bielefeld 1995, S. 207 mit A. 25 (Beispiele), weitere Beispiele siehe z. B. Lil. 13, 72, 108.

²⁵ Zur Textgeschichte der ältesten Schweizerlieder (Tellenlied, Bundeslied, Lied von der Schlacht bei Näfels), die mitunter eine Reaktualisierung einschließt, siehe die bei Nix [Anm. 8], S. 132–134 referierten Arbeiten.

²⁶ Sigismund Meisterlin, *Nieronbergensis cronica*, deutsche Fassung, in: *Die Chroniken der fränkischen Städte*, hrsg. von Matthias Lexer, Bd. 3 (= *Die Chroniken der deutschen Städte*, 3), Leipzig 1864, S. 33–178, hier S. 34 (Ende der Vorrede).

bereits geschilderten Vorganges²⁷, oder der Chronist setzt sie gar anstelle einer eigenen Darlegung ein, wie etwa Konrad Stolle einen Spruch auf das Ende Herzog Karls des Kühnen²⁸.

Neben die Überlieferung in Chroniken tritt im Spätmittelalter die auf einzelnen, später oft in Konvoluten verschiedensten Inhalts vereinten Blätter. So steht beispielsweise das von Edward Schröder edierte Lied auf den Heiligenstädter Putsch von 1462 auf einem einzelnen Quartblatt des späten 15. Jahrhunderts²⁹. Der Text ist im benachbarten Duderstadt bald nach dem Ereignis und anscheinend aus dem Gedächtnis niedergeschrieben. Überblickt man die Einzelblattüberlieferung der Lieder, so zeigt sich zum einen, daß auch hier oft eine beträchtliche Zeitspanne zwischen dem Ereignis bzw. der Entstehung des Liedes und dessen frühester für uns faßbarer Aufzeichnung liegt. Zum anderen fällt auf, daß viele der Blätter aus städtischen Kanzleien stammen. Dies legt nahe, daß die Lieder dort auch aufgezeichnet wurden, und es läßt ein besonderes Interesse städtischer Obrigkeiten an den Liedern vermuten³⁰.

Der D r u c k , auf den hier angesichts einer sehr viel besseren Forschungslage nur knapp einzugehen ist, verändert die Überlieferungssituation und letztlich die Lebensform der Lieder auf das deutlichste. Zunächst ist zu beobachten, daß die Zeitspanne zwischen Entstehung und schriftlicher Tradierung der Lieder immer kleiner wird. So schlägt sich beispielsweise die vielbesungene Einnahme von Kufstein im Jahre 1504 durch Kaiser Maximilian, die in der spektakulären Enthauptung des Verteidigers, des „Benzenauers“ endet, im gleichen Jahre in einem Liedflugblatt nieder (Lil. 245). Daneben stehen Lieddrucke, die längst vergangene, aber noch immer oder wieder aktuelle Ereignisse neu – und manchmal bis in das 19. Jahrhundert hinein – tradieren, so z. B. eine Reihe von Schweizerliedern, die bedeutende Siege der Eidgenossen besingen³¹.

Der rascheren Aufzeichnung entspricht im Zeitalter der Lieddrucke die entschieden größere räumliche Verbreitung der Überlieferungsträger. Während die handschriftliche Überlieferung weitgehend auf die nähere Umgebung des Ortes beschränkt blieb, an dem das besungene Ereignis stattgefunden hatte – die Textzeugen z. B. des Muffelliedes (Lil. 123b) stammen aus Nürnberg und Bamberg³² – erscheint jetzt beispielsweise eines der Kufstein-Lieder wohl noch im Jahr des Ereignisses in einem niederdeutschen Druck (vgl.

²⁷ So gibt Oldecop beispielsweise das Lied Lil. 532 über das Glück Kaiser Karls V. wieder, nachdem er Glück und Unglück des Kaisers vorher erörtert hat, vgl. die *Chronik des Johan Oldecop*, hrsg. von Karl Euling, Tübingen 1891 (*Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart* 190), S. 270–274. Auch das Lied Lil. 326 (To Soltaw up der heide) ist von Oldecop im Anschluß an seine Darstellung der Schlacht eingefügt, ebda. S. 64–72. Zu vergleichen ist weiterhin die Chronik des Eberhart Windecke, in die z. B. die Stücke Lil. 54, 67 und 73 inseriert sind, siehe *Eberhart Windeckes Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Kaiser Sigmunds*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1893, S. 264–272, 280–282 (!), 320–324, 422–428.

²⁸ Siehe Konrad Stolle, *Erfurter Chronik*, hrsg. von Ludwig Friedrich Hesse, Stuttgart 1854 (*Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart* 32), S. 115–125 (nicht bei Liliencron). Voraus geht bei Stolle das Lied Lil. 141 über die Niederlage Karls bei Granson (S. 109–115).

²⁹ Edward Schröder, *Ein Lied auf den Heiligenstädter Putsch von 1462*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 42 (1898), S. 367–371. Weitere Beispiele siehe oben Roth [Anm. 17].

³⁰ Daß wohl der Nördlinger Rat ein Spruchgedicht über einen mißlungenen Überfall auf die Stadt im Jahre 1442 in Auftrag gab, erweist Hanns Fischer, *Der Überfall beim Nördlinger Scharlachrennen. Bemerkungen zu einem vergessenen Zeitspruch aus dem Jahre 1442*, in: Ekkehard Catholy/Winfried Hellmann (Hrsgg.), *Festschrift für Klaus Ziegler*, Tübingen 1968, S. 61–76, hier S. 74f.

³¹ Darauf weisen schon Liliencrons Angaben zur Überlieferung von Liedern über die Schlachten bei Laupen (Lil. 13), Sempach (Lil. 33) sowie Näfels (Lil. 36) hin.

³² Neugart [Anm. 1], Sp. 1203.

Lil. 246). Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß im Falle propagandistischer Interessen Lieder und Sprüche auch handschriftlich sehr weit verbreitet werden konnten: So „kursierte“ nach Schubert das „vom pfalzgräflichen Hof lancierte“ Lied Lil. 113 auf den Sieg bei Seckenheim 1462 „in ganz Deutschland“³³.

Verschiedene Texte auf ein- und dasselbe Ereignis werden nun gelegentlich, so vor allem in den mehr Raum bietenden Flugschriften, zusammen überliefert³⁴, was sich auch im Bereich der Handschriften nachweisen läßt. Die Lieder über die Soester Fehde von 1446–47 (Lil. 84–87) wurden bald nach ihrer Entstehung in einem Konvolut vereint; entsprechendes gilt für die vielen Lieder auf die Hildesheimer Stiftsfehde von 1519–23 (vgl. die Angaben zur Überlieferung bei Lil. 323–335).

Die volle Bedeutung des Wandels der Überlieferungsform für den literarischen und den sozialgeschichtlich-politischen Status der Lieder erschließt sich aber erst recht, wenn wir bedenken, daß es sich bei den Liedern, Sprüchen und Reden unseres Textcorpus um Literatur handelt, die zwischen mündlicher und schriftlicher Existenzform steht. Zumindest die frühen Lieder sind anscheinend zunächst über längere Zeit hinweg mündlich tradiert worden, mitunter sogar bis in das 19. Jahrhundert hinein³⁵. Einige Verfasser von Liedern äußern die Absicht, diese später auch „geschrieben zu geben“³⁶. Auf längere mündliche Tradierung könnte auch hindeuten, daß einige Lieder – so das vom Epplein von Geilingen (Lil. 28) – nur in Fassungen vorliegen, die von historischen Details weitgehend entleert sind und Formen des Zersingens in Richtung auf die Volksballade ahnen lassen. Damit stellt sich die Frage nach der Pergament- bzw. Papierwürdigkeit der Lieder und die nach ihrem Ursprung; auf letztere gehe ich nicht weiter ein³⁷.

Deutlich ist jedenfalls, daß man Lieder, wie die in unserem Corpus versammelten, erst seit dem 15. Jahrhundert für aufzeichnenswert hielt; mit dem spurlosen Verschwinden früherer Überlieferungszeugen ist für die Texte des 13. und frühen 14. Jahrhunderts also ebenso zu rechnen, wie damit, daß Lieder und Sprüche erst sehr lange nach ihrer Entstehung erstmals aufgezeichnet wurden. Die Aufzeichnung bleibt so bis weit in die frühe Neuzeit hinein die sekundäre Lebensform der Lieder. Daß sie häufig spät nach deren Entstehung erfolgt, belegt, wie lebenskräftig deren genuine Existenzform, der gesungene oder gesprochene Vortrag, war³⁸. Das Fehlen einer allgemeiner verbreiteten, überprüfbar schriftlichen Fassung (und Fixierung) wird dabei den Liedern und Sprüchen die aus der oral poetry-Forschung bekannte, von der jeweiligen Vortragssituation abhängige Variationsbreite gestattet haben. Zu fragen ist hier, ob in einer Reihe von Fällen, so bei etlichen Schweizerliedern, die Abweichungen zwischen nah verwandten Fassungen nicht auf diese

³³ Schubert [Anm. 24], S. 206 mit Anm. 20.

³⁴ S. z. B. die von Liliencron unter den Nrr. 356 und 408–410 vereinten Texte.

³⁵ Man vergleiche die Angaben Liliencrons zu seinen Liedern 15, 5b, 7b, 28b.

³⁶ Vgl. Lil. 226 (eines der Lieder über den Krieg zwischen dem Markgrafen von Brandenburg und den Nürnbergern, vom Jahr 1502, hier Str. 33f.).

³⁷ Sie ist natürlich mit der Frage nach dem, was wir unter „Politischen Liedern und Sprüchen“ verstehen, eng verknüpft. Faßt man den Begriff weit, dann ist schon das *Ludwigslied* vom Ende des 9. Jahrhunderts hierher zu zählen.

³⁸ Belege dafür bei Schubert [Anm. 1], S. 807f. Dort auch der wichtige Hinweis, daß auch die Kategorie der „Aktualität“ historisch differenziert werden muß und Reaktualisierungen verhältnismäßig leicht möglich waren (z. B. im Falle einer Wiederholung einer vergleichbaren Situation, so etwa einer Belagerung).

Weise erklärt werden können³⁹. Der bald zahlreiche Lieddruck des 16. Jahrhunderts engt dann den Lebensraum der mündlichen Überlieferung erst allmählich und dann immer stärker ein. Die Texte der Lieder werden jetzt sehr rasch ein für alle mal festgelegt⁴⁰; die wesentlich gesteigerte Verfügbarkeit von Exemplaren der Texte erlaubt es überdies, auf diese vielfältig zu reagieren.

II

In einem zweiten Schritt seien nun Inhalte und Themen der Lieder und Sprüche charakterisiert. Zum Inhalt haben die Texte unseres Corpus Darstellung und Interpretation bedeutender politischer Ereignisse⁴¹, die zum Zeitpunkt der Abfassung wie der Reproduktion der Lieder aktuell sind. Weit überwiegend behandelt man Konfliktsituationen, so vor allem militärische Auseinandersetzungen. Sie dominieren absolut, und es läßt sich beobachten, daß die Zahl der Lieder und Sprüche nach einer bedeutenden Schlacht oder während eines großen Krieges rasch ansteigt. Daneben äußert man sich zu gesellschaftlichen Konflikten, etwa Auseinandersetzungen zwischen Städten und Adel, Zünften und Patriziat. Hinzu treten Berichte über bedeutende Versammlungen, wie Reichstage und Konzilien, und über spektakuläre Ereignisse, wie z. B. den Sturz einer bedeutenden Persönlichkeit. Der Skopus der in den Texten unseres Corpus besungenen Ereignisse bleibt während des hier behandelten Zeitraumes im Wesentlichen gleich. Dabei ist allerdings der Begriff des ‚bedeutenden Ereignisses‘ historisch zu differenzieren. Er umfaßt im späten Mittelalter überwiegend Geschehnisse, die wir als lokale bezeichnen würden, so etwa die Belagerung einer Stadt oder die Auseinandersetzung zwischen einem Raubritter und einer Kommune. Erst in der erweiterten Öffentlichkeit der frühen Neuzeit häufen sich überregionale Themen, wie etwa das der Türkengefahr.

In (oft ausschnitthafter) Darstellung und Interpretation des jeweiligen Ereignisses finden die Texte ihr Ziel. Explizite Deutungen, etwa am Ende eines Liedes, fehlen meist, in der Regel ist die Darstellung selbst eindeutig parteilich. Da, wo am Ende dennoch eine Deutung gegeben wird, ist diese fast immer fallbezogen; sie erschöpft sich beispielsweise in Drohungen gegen den eben attackierten Feind oder in der Aufforderung, nach einer Niederlage fest zusammenzustehen. Ins Allgemeine weisende Deutungen, wie sie etwa die Spruchdichtung des hohen und späten Mittelalters bietet, fehlen fast durchweg; Ansätze dazu finden sich besonders in einer Reihe von Sprüchen unseres Corpus⁴². Ideologische Gegensätze, wie etwa die zwischen Christen und Juden oder zwischen Landsknecht-

³⁹ Vgl. die von Nix [Anm. 8] S. 132–135 vorgestellten Arbeiten.

⁴⁰ Siehe z. B. Brednich [Anm. 6] I, S. 135, der erweist, daß das Lied auf die Schlacht von Mohacz 1526 bis in das 17. Jahrhundert unverändert tradiert wurde.

⁴¹ Den Begriff des ‚Politischen‘ fasse ich in Entsprechung zur neuesten Forschung sehr weit, siehe z. B. Birgit Studt, *Neue Zeitung und politische Propaganda. Die ‚Speyrer Chronik‘ als Spiegel des Nachrichtenwesens im 15. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins* 143 (1995), S. 145–219 sowie Schanze [Anm. 7], Einleitung.

⁴² So z. B. in Lil. 47 (Bremer Krieg von 1408); der Text endet: „God gheve siner sele raet,/ de dit tzosamende screven haet,/ den bremeren tzo ere,/ den anderen tzo lere,/ datz se hir bi ein bilde nemen/ und laten sich de zalde themen.“ Vgl. weiter Lil. 151 (Sturz des Ulrich Schwarz, 1478), V. 325ff.

ten und Eidgenossen werden nie „an sich“ thematisiert, sondern stets im Kontext von Ereignissen deutlich, wie etwa dem einer Hostienschändung⁴³ oder einer Schlacht⁴⁴.

Das bisher gewonnene Bild ist in mehrfacher Hinsicht zu differenzieren. Zum ersten ist festzustellen, daß keineswegs alle bedeutenden „öffentlichen“ Ereignisse unseres Zeitraumes sich in politischen Liedern und Sprüchen niedergeschlagen haben. Sie fehlen z. B. für viele der rheinischen und niederdeutschen städtischen Erhebungen völlig; die zahllosen Auseinandersetzungen zwischen Raubrittern und Städten wurden nur in wenigen Fällen thematisiert. Andere Begebenheiten, wie etwa der Landshuter Erbfolgekrieg (Lil. 232–248), die Hildesheimer Stiftsfehde (Lil. 323–332), oder selbst die – unbedeutende – Eroberung des Raubnestes Hohenkrähen (Lil. 267–271) lösten eine fast überreiche Textproduktion aus, die gelegentlich direkt aufeinander Bezug nimmt: Mehrere Hildesheimer Lieder tragen beispielsweise den Titel *Dat is dat antword* (Lil. 330, s. auch 328, vgl. auch Ditfurth 30f.); sie ‚antworten‘ auf vorangegangene der Gegenseite.

Diese Unterschiede allein aus der Gunst oder Ungunst der Überlieferung zu erklären, wäre sicherlich zu einfach. Es scheint vielmehr so zu sein, daß es gewisse Städte (so etwa Nürnberg), politische Einheiten (wie die Eidgenossenschaft, für die sich um 1500 fast jedes bedeutende Ereignis durch Lieder „belegen“ läßt) und auch Geschehnisse (wie z. B. die Belagerung von Stralsund im 30jährigen Krieg, Ditfurth 43–47) gab, die für die Entstehung von Liedern besonders disponiert waren: was konkret bedeuten könnte, daß die Konfliktparteien politische Lieder und Sprüche produzieren ließen, um sie als literarisch-musikalische ‚Waffe‘ zu verwenden.

Zum weiteren ist darauf hinzuweisen, daß das Verhältnis von Darstellung eines Ereignisses und Deutung desselben natürlich von Lied zu Lied schwankt, je nach den Intentionen des Verfassers. Seit dem frühen 16. Jahrhundert nimmt allerdings die Zahl der Lieder, die die (in aller Regel parteiliche) Deutung in den Vordergrund stellen, stetig zu; diese Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt in den Liedern des 30jährigen Krieges, bei denen die Darstellung des Ereignisses selbst oft bis auf Reste zurückgedrängt wird; in Ditfurths Sammlung findet sich eine beträchtliche Zahl von Stücken, die nicht als Ereignislieder bezeichnet werden können, sondern bestimmte Zustände kommentieren⁴⁵.

III

Damit komme ich in einem dritten Schritt zur Darstellungsform der Lieder und Sprüche. Hier ist etwas zunächst selbstverständliches festzuhalten. Die Texte unseres Corpus äußern sich über aktuelle, nichtfiktionale Gegenstände durchweg und bis in das 17. Jahrhundert hinein in Versen. Ist dies für die Lieder nicht weiter überraschend, so mag es in einer Zeit, in der die Prosa allenthalben das Übergewicht gewinnt, aufs Ganze gesehen doch verwundern. Ursache für das Festhalten an der gebundenen Rede könnte unter ande-

⁴³ Vgl. Lil. 153 (Juden zu Passau, 1478), siehe auch Lil. 128 (Simon von Trient, 1475).

⁴⁴ Siehe besonders die Lieder über den ‚Schwabenkrieg‘ von 1499, Lil. 196–211.

⁴⁵ Sieh z. B. Nrr. 4 (Gespräch über das Schicksal des Kardinals Khlesl), 8 (Schmähung der Böhmen), 10 (Lamentatio über den König von Böhmen), 23 (Calvinischer Vortanz) usw.

rem sein, daß im 15. und frühen 16. Jahrhundert in volksnaher Literatur (ich denke etwa an Wallfahrtsbüchlein und ähnliches⁴⁶) eine gewisse Renaissance der gebundenen Rede zu beobachten ist. Hinzu kommt natürlich, daß Verse sehr viel besser memorierbar und vortragbar sind als Prosa, was – zusammen mit der Strophenform – für die Lieder natürlich in gesteigertem Maße gilt⁴⁷; der Vers (und die Strophe) wären dann vor allem im Hinblick auf den Vortrag und auf das intendierte Publikum gewählt worden.

Im übrigen steht die Form völlig im Dienste einer möglichst wirkungsvollen Vermittlung von Inhalt und Intention. Der Umfang der Stücke, der bei der Masse der Stücke zwischen etwa 50 und 200 Versen liegt (bei einem Mittel von 90–150 Versen) zwingt dabei zu großer Konzentration. Das hat zur Konsequenz, daß viele Texte die von ihnen behandelten Kriegszüge und Irrungen in Ausschnitten darstellen. Fast nie werden die Voraussetzungen eines Ereignisses geschildert, Begründungen fehlen durchweg. Bei Texten über Begebenheiten, die sich über einen längeren Zeitraum hinweg erstrecken, konzentrieren sich die Verfasser auf ihnen wesentliche Details. Daneben stehen jedoch nicht wenige Lieder und vor allem Sprüche, die ein Ereignis relativ vollständig darstellen; sie nähern sich damit der Chronik an, und dementsprechend ist ihr Quellenwert (im Hinblick auf die Mitteilung von ‚Fakten‘) höher einzuschätzen⁴⁸.

Das Formprinzip der ausschnitthaften Darstellungsweise bedeutet für die Rezeption der Lieder und Sprüche, daß die Autoren eine gewisse Kenntnis der Umstände des jeweiligen Ereignisses bei ihrem Publikum voraussetzen konnten⁴⁹. Nur wo dies augenscheinlich nicht der Fall war, holt man weiter aus. So stellen beispielsweise die frühen Sprüche über den Landshuter Erbfolgekrieg (Lil. 232–235, 240) dessen Voraussetzungen dar, nämlich das Problem der (genealogisch bedingten) Rechtmäßigkeit der Ansprüche der jeweiligen Partei. Man kann daher vermuten, daß diese Sprüche die Funktion hatten, unentschiedenen Zuhörern die Parteinahme zu erleichtern⁵⁰.

Geradezu ein Charakteristikum der Lieder und Sprüche ist ihre oft sehr geringe formale Qualität; Hugo Kuhns Wort von der „neuen Primitivität“ trifft auf sie fast ohne Ausnahme zu⁵¹. Sie äußert sich zum einen im meist sehr einfachen metrischen Bau der Lieder. Unreine Reime, metrisch über- oder unterfüllte Zeilen und ähnliches scheinen kaum einen der Verfasser gestört zu haben. Auch der Strophenbau bleibt einfach. Kompliziertere Formen, wie etwa der Binnenreim oder der Refrain, bleiben aufs Ganze gesehen selten. Bedingt ist diese Schwäche nicht zuletzt durch die Notwendigkeit der schnellen Produk-

⁴⁶ So z. B. die Kölner Reimpassien, denen gegenüber sich Prosafassungen des gleichen Inhalts nicht durchsetzen konnten; vgl. Ursula Rautenberg, *Überlieferung und Druck. Heiligenlegenden aus frühen Kölner Offizinen*, Tübingen 1996 (= *Frühe Neuzeit*, 30), hier S. 244.

⁴⁷ Daneben ist natürlich daran zu erinnern, daß für die meisten in den Liedern behandelten Ereignisse auch Prosadarstellungen existieren, so vor allem in der Gestalt von (Gegenwarts-)Chronistik.

⁴⁸ Beispiele Lil. 24, 37, 48, 103, 104, 120. Lil. 414 bezeichnet sich selbst als „D[e]r ganz handel der türkischen belegerung der stat Wien“.

⁴⁹ Sieh z. B. Lil. 80 (Preis der Eidgenossenschaft).

⁵⁰ Die Lieder zum gleichen Ereignis beschränken sich auf die Darstellung von Teilaspekten (z. B. Lil. 236: Vom Zug wider Neumarkt, mit Tierallegorie), Lil. 238 (Zerstörung von Waldsassen). – Darf man annehmen, daß die erwähnten Sprüche – zumindest teilweise – im Auftrag der Kriegsparteien entstanden sind? Den – unvollständig abgedruckten – Spruch Lil. 234 „schenkt“ sein Verfasser Wilhelm Sunneberg „dem frumen fürsten“ (Herzog Albrecht).

⁵¹ Hugo Kuhn, *Versuch einer Literaturtypologie des deutschen 14. Jahrhunderts*, in: ders., *Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters*, Tübingen 1980, S. 57–75, hier S.63.

tion, vielfach wohl auch durch die geringe literarische und musikalische Schulung der Autoren.

Ebenso deutlich tritt die geringe Qualität der meisten Texte im stilistischen Bereich hervor. Als These läßt sich formulieren, daß die Lieder – mit wenigen, bezeichnenden Ausnahmen (so z. B. der Liedproduktion der Eidgenossenschaft, die in vieler Hinsicht einen Sonderfall darstellt) – eigene stilistische Traditionen nicht ausgebildet haben. Viktor Schlumpfs Resultat, daß der beträchtliche (und weitgehend konstante) Formelschatz fast aller Schweizerlieder aus „Elementen besteht, die schon den Stil der Heldenepik charakterisiert hatten“⁵², wird sich auf die in anderen Teilen des Reiches entstandenen Lieder und Sprüche nicht übertragen lassen. Für sie ist hingegen eine weitgehende Abhängigkeit von der allgemeinen literarischen Entwicklung kennzeichnend. Lieder des frühen 16. Jahrhunderts setzen beispielsweise besonders häufig Handlung in Dialog um, in solchen des 17. Jahrhunderts erscheinen allegorische und emblematische Elemente, die Heroldsdichtung wirkt in Gestalt von Wappenallegorien auf die politischen Lieder und Sprüche ein.

Im übrigen bedient man sich einfacher, ererbter und zeitlos ‚gängiger‘ literarischer Muster. Viele Texte werden durch knappe Invokationen Gottes, Marias oder der Zuhörer eingeleitet (z. B. Lil. 144, 153, 326, 299), gelegentlich begegnen einfache Natureingänge (z. B. Lil. 267). Schlachten werden stereotyp als Reigen dargestellt (Lil. 135, 145, 147, 197, 210), Kriege als Tanz (Lil. 362, 370), die Belagerung einer Stadt als Werbung um eine Braut. Überaus beliebt sind Tiervergleiche und -allegorien: Der eigene Heerführer besitzt den Mut eines Löwen, die Feinde rennen wie die Hasen, der Kaiser erscheint als Adler usw.⁵³. Die Darstellung eines Kampfes wird meist nur mit den allernötigsten Requisiten ausgestattet, so etwa einem Fluß, in dem viele Feinde ertrinken. In der Masse der Stereotype werden Ansätze zu einem individuellen Formen- und Formelschatz der Lieder nur selten sichtbar, so etwa bei dem eben erwähnten Vergleich der belagerten Stadt mit der umworbenen Braut, der sich vom 15. bis in das 19. Jahrhundert nachweisen läßt.

Mit der Menge der Stereotype, die darauf verweist, daß Interesse und Leistung der Verfasser der Texte diesem Bereich nicht vorrangig galten⁵⁴, kontrastieren deutlich Genauigkeit und Detailtreue bei Namen- und Zahlenangaben. Hier werden – scheinbar exakt, in Wirklichkeit sicher oft übertrieben – die Zahl der Gefallenen einer Schlacht gemeldet (Lil. 67) oder die Namen der an einer Belagerung oder am neuen Stadregiment beteiligten (Lil.

⁵² Viktor Schlumpf, *Die frumen edlen puren. Untersuchung zum Stilzusammenhang zwischen den historischen Volksliedern der alten Eidgenossenschaft und der deutschen Heldenepik*, Zürich 1969, S. 160.

⁵³ Tiervergleiche und -allegorien finden sich vor allem in den Schweizerliedern (der Stier von Uri, der Berner Bär usw.), sind aber auch sonst sehr beliebt, so etwa in dem Lied auf Ludeke Holland („De katte und de hund“, Lil. 164); vgl. hierzu Herbert Blume, *Herman Botes Ludeke Holland-Lieder und ihre Überlieferung*, in: *Braunschweiger Jahrbuch* 66 (1985), S. 55–57. Ein besonders schönes Beispiel bietet Lil. 109 (der Kaiser als Adler, Georg von Podiebrad als Eule, die Meisen die Bürger und Bauern, die Plattengeier die Kleriker usw.) sowie auch das „Parlament der Vögel“ in Lil. 74, vgl. dazu Roth [Anm. 17], S. 266ff.

⁵⁴ Natürlich gibt es beträchtliche Unterschiede. Betrachtet man beispielsweise die von Liliencron in sein Corpus eingestellten Sprüche Hans Rosenplüts (Lil. 61, 68, 93, 109, 110), so zeigt sich hier – besonders z. B. in Lil. 93 (über das Treffen bei Hembach 1450, das den Markgrafenkrieg beendete) – eine recht anspruchsvolle dichterische Gestaltung, die das Ereignis in größere Zusammenhänge stellt. Das Türkenlied von 1459 (Lil. 109) bietet eine aufwendige metaphorische Verschlüsselung. Eine Detailuntersuchung zu diesem Aspekt würde hinsichtlich des formalen Könnens der Autoren eine beträchtliche Spannweite ermitteln.

77 bzw. 101)⁵⁵, die Höhe der Beute verzeichnet⁵⁶ oder die Stärke der eigenen Artillerie. Auch diese Angaben haben freilich nicht immer den Zweck, dem Hörer (oder Leser) ein vollständiges Bild von den Ereignissen zu vermitteln; in erster Linie sollen sie den Eindruck erwecken, daß hier glaubwürdig und ‚exakt‘ berichtet wird.

Über die *M e l o d i e n*, nach denen die Lieder unseres Corpus gesungen wurden, ist vor 1500 nur selten sicherer Aufschluß zu gewinnen. Erst mit dem Einsetzen des Druckes werden, wie in anderen Bereichen des Liedes auch, regelmäßig Tonangaben beigegeben⁵⁷. Aufs Ganze gesehen wird folgendes deutlich. Fast alle Töne historischer Lieder sind aus bereits vorhandenen, nicht-historischen Liedern übernommen⁵⁸. Steht ein Lied „in einem neuen Ton“, so wird dies ausdrücklich vermerkt⁵⁹. Als Quelle dienen gleichermaßen geistliche wie weltliche Lieder; in aller Regel sind es sehr bekannte. Auf die Melodie des Liedes *Von erst so wöll wir loben/ Marie die reine meit* wird z. B. zuerst ein Text auf die Einnahme von Appingadam in Friesland (Lil. 288), dann einer auf die Niederlage der Eidgenossen vor Mailand (Lil. 294), einer auf den Krieg zu Bern (Lil. 297) und schließlich einer auf Herzog Ulrich von Württemberg (Lil. 302) gesungen⁶⁰. Der Melodienbestand bleibt im übrigen, wenn wir den Tonbezeichnungen folgen, über längere Zeit hin relativ konstant. Besonders beliebt waren neben ‚neuen‘, zeitgenössischen Melodien auch ältere, längst vertraute, so etwa der Ton von *Christ ist erstanden* oder der von *Es geht ein frischer Sommer daher*⁶¹. Besonders reich belegt sind etwa die beiden Töne, nach denen die Lindenschmid-Strophe und das Lied auf Störtebecker zu singen waren⁶².

Die Übernahme einer vertrauten Melodie ist dabei nicht von vornherein als Mangel an Kreativität zu sehen, sondern so zu verstehen, daß Originalität in diesem Punkte nicht unbedingt erstrebenswert war. Die Verwendung vertrauter Melodien steigerte beim Publikum den Wahrheitsanspruch der Lieder und ließ zudem volle Konzentration auf den Text zu.

Die Leistung der Schöpfer dieser neuen „gemachten Lieder“⁶³ besteht im musikalischen Bereich somit darin, ein präexistentes Lied neu zu textieren, was die Lieder des 17. Jahrhunderts mitunter als „componieren“ bezeichnen⁶⁴. Nicht wenigen Verfassern dürfte die

⁵⁵ Vgl. hierzu Ecker [Anm. 16], 1, S. 219. Siehe hierzu auch das schwer zu deutende ‚Hamburgische Pasquill‘ (Lil. 105), das sich selbst als „Ein gedicht aver etlike stede mit benömeden personen“ bezeichnet.

⁵⁶ Genaue Nennung z. B. in Lil. 122, 136, 139, 141, pauschale Nennung der Beute z. B. Lil. 115.

⁵⁷ Zu den „Tonangaben auf Einblattdrucken und Flugschriften der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ vgl. Wolfgang Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, Tutzing 1973 (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 4), S. 11–24 und 119–236. Dort S. 15 und 17 auch der wichtige Hinweis, daß bei den Tonangaben „nicht von starren, in einer einmaligen, verbindlichen Fassung gegebenen Melodien gesprochen werden kann. Die Töne mögen hier so und dort anders aufgefaßt und gesungen worden sein“ und daß „bei der Unterlegung des Textes unter die Melodie [...] größtmögliche Freizügigkeit erlaubt“ war.

⁵⁸ Vgl. hierzu Walter Salmen, *Das gemachte „Neue Lied“ im Spätmittelalter*, in: *Handbuch des Volksliedes*, hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich/Lutz Röhrich/Wolfgang Suppan, Bd. II, München 1975, S. 407–420, hier S. 416–419.

⁵⁹ Vgl. Lil. 372, das den Titel trägt: „Ain schönes lied von der schlacht vor Pavia geschehen, gedicht und erstlich gesungen durch hansen von Würzburg in einem newen ton“.

⁶⁰ Weitere Lieder in diesem Ton: Lil. 309, 340, 350, 363, 375; siehe ferner Liliencron, Nachtrag XCIX.

⁶¹ S. hierzu Liliencron, Nachtrag und XVIII und XXXI. Inwieweit die Entwicklungen des (Kunst-)Liedes im 16. Jahrhundert direkt auf das politische Lied einwirkten, wäre separat zu untersuchen, verwiesen sei nur auf die Verwendung der Töne von *Innsbruck ich muß dich lassen* (vgl. Liliencron, Nachtrag LIII) und *Ich stund an einem morgen* (ebda.L).

⁶² Suppan [Anm. 57], S. 14: 21 bzw. 13 Belege.

⁶³ Salmen [Anm. 58]. – Salmen trägt mit der Bezeichnung auch dem Umstand Rechnung, daß sich sehr viele der Lieder von Liliencrons Corpus als „neu“ bezeichnen – die Zahl der Beispiele ist Legion.

⁶⁴ Ditzfurth 50.

Anpassung des metrischen Baus an den einmal gewählten Ton Schwierigkeiten bereitet haben. Der unbekannte Autor (oder der Herausgeber?) eines Liedes auf den hessischen Krieg von 1519 (Lil. 341, Vorbemerkung) erklärt denn auch anstelle der üblichen Tonangabe zu dem folgenden Lied: „Fürwar ich nie gehöret han/ sein [des Liedes] melodei, ich melt sie sust!/ denk selber ein und sing mit lust.“⁶⁵ Ein anderer erklärt: „Meins singens ton/ der laut nicht schon/ und tu doch dichten treiben“ (Lil. 115, Str. 46). Daneben aber begegnen Fälle, in denen Töne, die bereits mit einem bestimmten Text fest verbunden und nach ihm benannt waren, sehr geschickt und durchaus im Sinne einer Erweiterung der Wirkungsabsicht des Liedes eingesetzt wurden: Wenn etwa die *Böhmer Schlachtweise*, so benannt nach einer von Kaiser Maximilian siegreich bestrittenen Schlacht, für ein Lied verwendet wird, das Maximilians Feldzug gegen Venedig besingt (Lil. 257), dann zeigt bereits die Melodie an: Der Kaiser wird auch in diesem „kriege“ siegen. Der gleiche Effekt wird in einem Lied des 17. Jahrhunderts auf den verräterischen, abgesetzten Kardinal Khlesl erzielt, wenn dieses auf die Melodie von *O du armer Judas, was hast du getan* gesungen werden soll und der Verfasser das Initium seines Textes lauten läßt: „O ich armer Khlesl, was hab ich getan“ (Ditfurth 4)⁶⁶.

Die hier skizzierten formalen Charakteristika der Lieder leisteten im Hinblick auf das Publikum mit Sicherheit eines: Sie rekurrten auf die literarischen und musikalischen Vorstellungen einer bildungsmäßig breit gefächerten Zuhörerschaft und schufen so rasch eine Atmosphäre des Vertrauens dem inhaltlich weitgehend neuen oder neu gedeuteten Gegenstand und dem Vortragenden gegenüber; inhaltliche Aussagen wurden so durch die formale Gestaltung der Lieder beglaubigt.

IV

Wer nun waren die Autoren der Lieder und Sprüche unseres Corpus? Geht man von den Texten unseres Corpus aus, so fällt zunächst auf, daß die Verfasser hinter ihrem Werk fast ganz zurücktreten; für eine ausformulierte Autorenrolle war in der Regel – vor allem in den kürzeren Texten, überwiegend also den Liedern – kein Platz. Rund zwei Drittel der Texte nennen überhaupt keinen Verfassernamen. In etwa einem Viertel dieser Texte verzeichnen die Autoren aber immerhin ihren Beruf oder ihren gesellschaftlichen Stand, seltener ihren Herkunfts- oder Wohnort⁶⁷. Als Berufsbezeichnungen erscheinen Schmiedeknechte (Lil. 56), Reitersknechte (Lil. 84), „freie“ Landsknechte (Lil. 229, 245, 289, 358), Berggesellen (Lil. 49, 78), ein Scherer (Lil. 174), ein Krämer (Lil. 131b), ein Fahrender (Lil. 241), ja sogar ein „gelerter man“ (Lil. 108)⁶⁸. Daneben begegnen ‚Künstlernamen‘, wie etwa der des Henni Brumintveld in Lil. 16 oder – mit politischer Intention – der ‚Pfaffenfeind‘

⁶⁵ Das Lied ist in gedruckter Form (4 Blätter in 4^o) überliefert; darauf wohl geht der Hinweis der Vorbemerkung: „Les fort, so wirstu des gewar,/ was es dich underrichten kan.“

⁶⁶ Weitere Beispiele bei Dietmar Sauermann, *Das historisch-politische Lied*, in: *Handbuch des Volksliedes* [siehe Salmen, Anm. 58] Bd. I, 1973, S. 293–322, hier S. 296–298.

⁶⁷ Der Verfasser des Liedes Lil. 79 über den Alten Zürichkrieg erklärt: „Der dieses liedli hat gemacht / der ist von Isenhofen“ (28) und erweckt im folgenden die Fiktion, er habe hinter dem Ofen gesessen und die Bauern belauscht.

⁶⁸ Vgl. hierzu auch Salmen [Anm. 58], S. 411.

des Liedes Lil. 69. Die Zahl der Verfassernennungen nimmt im Lauf des späteren 15. und frühen 16. Jahrhunderts zu; nicht selten scheint nun in der Nennung ein gewisser Stolz auf das eigene literarische Produkt mitzuschwingen. Im späten 16. und erst recht im 17. Jahrhundert mehren sich dann wieder die anonymen Texte.

Die Gründe für die Anonymität der meisten Lieder scheinen der Forschung klar auf der Hand zu liegen⁶⁹. Man verweist auf Zensurmaßnahmen zahlreicher Städte, auf Landesfürsten, die sich über das Absingen von Schmähliedern beschwerten und anderes mehr. Die Texte unseres Corpus bieten für diese Argumentation einige Belege: Der anonyme Verfasser des Liedes Lil. 325 sagt am Ende seines anti-braunschweigischen Liedes: „De dichter is ein gud cumpan/ bi on [den Braunschweigern] heft he nicht willen stan/ se hebben om vel leides gedan/ dat sine hebben se vorbrant.“ Ein anderer, der im Lüneburger Prälatenkrieg ein Lied gegen den Propst von Lüne schreibt (Lil. 102), äußert Angst vor diesem. Der Verfasser des Liedes Lil. 92A über das Treffen am Pillenreuter Weiher nennt sich selbst „eins von den Nürnberger kinden / sein namen tut er sparen“ (Str. 15), was leicht verständlich ist, da er – der von sich behauptet „auch selbst uf der walstat gewest“ zu sein (Str. 14), – sein den Markgrafen mit Hohn überschüttendes Lied „all den von brandenburg/ zue einem guten jare“ (Str. 15) schenkt. Geradezu eine Art ‚Bekennnis‘ legt der anonym bleibende Verfasser des Liedes Lil. 101 in dessen letzter Strophe ab: „De dut led heft gedicht / he dede dat van rechter plicht,/ he konde des nicht wol laten: / sin frund in den torne gesattet,/ darinne geschattet, –/ darumme will ik dat haten!“.

Im weiteren dürfte die Frage der Anonymität aber auch mit dem sozialen Status der Verfasser verknüpft sein. Ein Autor wie Hans Schneider, der sich „ihrer kaiserlichen Majestät Sprecher“ nennen durfte, führt ganz selbstverständlich – und berufsstolz – am Ende seiner Texte seinen Namen an (Lil. 181 u. ö.)⁷⁰. Es wird so eine Hierarchie der Sprecher und Sänger deutlich: Wer, wie Hans Rosenplüt oder Veit Weber, am Ende seiner Texte ganz selbstverständlich seinen Namen nennt (und deshalb auch Eingang in das *Verfasserlexikon* gefunden hat), verfügt offenbar über einen solchen Bekanntheitsgrad als Dichter und ggf. Vortragender, daß die Namensnennung zu einer Art ‚Markenzeichen‘ wird. Daneben stehen Autoren, die in ihren Texten für sich selbst werben (müssen), wie etwa der Verfasser des Liedes Lil. 21, der in der letzten Strophe desselben erklärt: „De uns dussen rei nie [neu] gesank, / Keppensen is he genant / und is ein frier knabe – / behude uns god vor sulker nod, – / he kan wol reieken machen!“ – Daneben scheint es aber, was die Nennung oder Verschweigung des eigenen Namens angeht, auch situative Usancen gegeben zu haben. Daß alle dreizehn Lieder auf die Hildesheimer Stiftsfehde (Lil. 323–335) anonym sind, ist sicher kein Zufall; es mag hier vor allem dadurch bedingt sein, daß sich die einzelnen Lieder jeweils – kritisch – an die Gegenseite richteten.

⁶⁹ Vgl. Schubert [Anm. 1], S. 904 (mit Beispielen), weiterhin Strassner [Anm. 1], S. 230f. Schon Liliencron (II, S. 117) wies darauf hin, daß „ganz besonders auch die von [dem Pauker von Niklashausen Hans] Böhm und seinen Anhängern gedichteten und gesungenen Lieder als ein Hauptmittel der Aufregung Anstoß erregten: überall in den gegen die ganze Sache erlassenen Verboten wird auf ihre Unterdrückung sorgfältig Rücksicht genommen.“ S. auch die ebda. S. III, 212, 219 V. 172 (Untersuchung, wer das bösartige ‚schampernolleken‘ gegen Ludeke Holland als in zwölf Teile zerteilte Katze gemacht habe), S. 330, 339 (!) beigebrachten Belege.

⁷⁰ Zu Schneider, der neben zahlreichen Reimreden auch ein Lied verfaßte, s. Frieder Schanze, *Schneider, Hans*, in: *Verfasserlexikon* [Anm. 1] 8 (1992), Sp. 786–797.

Wie bereits erwähnt, geben in etwa einem Drittel aller Texte die Autoren am Ende der Lieder ihren Namen, gelegentlich auch ihren Wohnort oder ihren Beruf an. An die Stelle der namenlosen Fahrenden und Landsknechte treten nun Schreiber (Kunz Has in Nürnberg und Kaspar Jöppel in Basel), ein Schulmeister (Hans Lenz in Freiburg im Uechtland), etliche Geistliche, daneben eine Reihe respektabler Bürger wie etwa Veit Weber in Freiburg, der behauptet, er habe in den von ihm besungenen Burgunderkriegen mitgekämpft⁷¹. Selbst ein so unruhiger Zeitgenosse wie der „fahrende Landsknechtsdichter“ Jörg Graff entpuppt sich als Mitglied der Nürnberger Beutler- und Gürtlerzunft⁷². Viele Autoren der politischen Lieder und Sprüche sind so dem Stadtbürgertum zuzurechnen, wobei vor allem die unteren, aber auch mittlere Schichten vertreten sind. Daneben stehen, vor allem in der Frühzeit, Fahrende, wie vielleicht der Peter von Straßburg des *Rostocker Liederbuches*, der von sich sagt, „he singet mit eren in allen landen / .../ mankt heren vnd mankt fursten“⁷³, sowie etliche in fürstlichen Diensten nachweisbare Sprecher. Die Zahl der Fahrenden wie der Sprecher überhaupt nimmt freilich, gemäß dem allmählichen Verschwinden dieser „Berufe“ im 16. und 17. Jahrhundert, gegen Ende unseres Zeitraumes ab; als literarische Rolle, etwa vom Fahrenden, der durch die Lande zieht und „neue mār“ bringt, oder vom „hinkenden Boten“, der die – seit dem 16. Jahrhundert belegte – „neue Zeitung“ bringt⁷⁴, begegnet sie noch in den Liedern des 30jährigen Krieges⁷⁵.

Die Diskrepanz, die zwischen dem sozialen Status der biographisch nachweisbaren Autoren und dem der namenlosen Schmiede, Reisläufer und Landsknechte besteht, bedarf der Erklärung. Die Angabe des Berufes – etwa die Selbstbezeichnung eines namenlosen Autors als Landsknecht – ist sicher nicht als biographische Aussage zu werten, sondern sie gehört zur Autorenrolle und hat im wesentlichen die Beglaubigung des geschilderten Ereignisses zum Ziel. Dies wird auch dadurch nahegelegt, daß sich nicht selten eine Kongruenz zwischen der „Berufsangabe“ und dem dargestellten Ereignis erkennen läßt, so, wenn es beispielsweise „ein Landsknecht“ ist, der ein kriegerisches Ereignis besingt (Lil. 358) oder „ein rüterknecht“, der als Teilnehmer an der Soester Fehde den Kölner Feinden ein Lied schickt (Lil. 84). Da, wo also die Verfasser ihren Namen nicht nennen oder dieser nicht anderweitig erschließbar ist, können wir über ihren tatsächlichen gesellschaftlichen Status nichts sicheres aussagen.

⁷¹ Ich verzichte hier auf Einzelnachweise, da die genannten Autoren mit Artikeln im *Verfasserlexikon* vertreten sind; dort auch Verzeichnisse der von ihnen verfaßten Lieder und Sprüche.

⁷² S. das von ihm verfaßte Lied Lil. 305 und den Spruch Lil. 306 sowie vor allem Horst Oppenheim, *Graff, Jörg*, in: *Verfasserlexikon*, 1. Aufl., Bd. II, 1936, Sp. 85–94, hier 85, Brednich [Anm. 6] II, S. 289 und Schubert [Anm. 24], S. 395.

⁷³ Vgl. *Das Rostocker Liederbuch*, hrsg. von Friedrich Ranke und Josef M. Müller-Blattau, 1927, Nr. 11, S. 230f. und 281f. sowie Arne Holtorf, *Peter von Straßburg II*, in: *Verfasserlexikon* [Anm. 1] 7 (1989), Sp. 456f.; Holtorf erwägt, ob es sich um einen aus Straßburg stammenden Rostocker Studenten handelt. – Fahrende dürften z. B. auch die Verfasser von Lil. 139, 241 (Str. 17: Hans Gern von Embs; „er hats gar oft gesungen;/ das Bairland zug er auf und ab,/ kain gelt kund er bekummen“) und 243 sein sowie rund ein Dutzend weiterer Autoren.

⁷⁴ Brednich [Anm. 6], der sich dem grundlegenden Aufsatz von Erich Seemann (*Neue zeitung und Volkslied*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 3, 1932, 87–119) anschließt, hat deshalb eine eigene Untergattung des „Zeitungsliedes“ aus der Masse der Liedpublizistik ausgeschieden (I, S. 184–243), in dem es um die Darstellung von Wunderereignissen, Verbrechen und ihrer Bestrafung, Unglücksfällen und Katastrophen geht. Das zweite Lied auf die Paviasschlacht (Lil. 371) bezeichnet sich selbst als „zeitung new“ (Str. 2, V. 3).

⁷⁵ Siehe Schubert [Anm. 24], S. 392–398, wo zum einen beschrieben wird, wie „der Sprecher zum Diener des neuen Mediums [des Buchdruckes in Gestalt des Einblattdruckes oder der Flugschrift] wird“ (S. 393), zum anderen die „Urbanisierung“ und „Entpolitisierung“ (S. 392) der Sprecher durch das immer genauere Zugreifen der Zensurmaßnahmen. Ob dies auch auf die Verhältnisse des Dreißigjährigen Krieges zu übertragen ist, scheint mir fraglich.

Aus den Namensnennungen ergibt sich aber bereits mit hinreichender Deutlichkeit, daß wir in dieser Hinsicht mit einer recht großen Spannweite zu rechnen haben. Neben die ‚Berufsliteraten‘ (wie etwa der Sprecher Hans Schneider oder Veit Weber) treten viele halbprofessionelle Gelegenheitsdichter wie etwa der erwähnte Jörg Graff oder Kunz Has, die in der Regel über ein schmales eigenes Œuvre verfügen, das meist auch Dichtungen anderer Genera umfaßt, daneben wiederum Autoren, die wohl nur ein einziges Stück gedichtet haben. Im einzelnen bleibt hier freilich, der Anonymität wie auch des Forschungsstandes wegen, vieles unsicher. Einigen Aufschluß bietet allerdings die Nennung von Auftraggebern oder die Widmung von Liedern; darauf ist zurückzukommen.

V

Wie und von wem wurden die Lieder unseres Corpus vorgetragen? Es dominierte, wie nicht anders zu erwarten, der Solo-Gesangsvortrag. Dabei wird der Wechsel- oder Gleitrythmus, wie er im Tenorlied des deutschen Spätmittelalters anzutreffen ist, es zumindest dem geübten Sänger ermöglicht haben, Abweichungen zwischen der Bauform des Tones und der des neuen Textes zu verdecken⁷⁶. Die Frage, w e r sang, beantworten viele Lieder am Ende mit dem stereotypen Vermerk, der Verfasser habe sie gesungen, hinzu treten Hinweise darauf, daß mit einem Nachsingen durch andere gerechnet wird⁷⁷. Einige Verfasser erklären, sie sängen ihr Lied „frei“, das heißt wohl: ohne Aufzeichnung⁷⁸. Einer, der ein Lied auf die Affalterbacher Kirchweihschlacht „frei“ singt, erklärt, er wolle es auch aufschreiben (Lil. 226). Gelegentlich beklagt man, daß man „es eben nicht besser könne“, so der Verfasser des Liedes Lil. 102 auf den Lüneburger Prälatenkrieg, der erklärt: „De uns det led gesungen het / konde he, he sunge it gerne bet“; der Verfasser von Lil. 115 formuliert dies noch drastischer: „Meins singens ton der laut nicht schon / und tu doch dichten treiben.“! Nur selten finden sich Hinweise darauf, – sie mehren sich gegen Ende unseres Zeitraumes – daß Lieder von mehreren Sängern vorgetragen wurden. So singen z. B. zwei Bergknappen auf dem Schmalkaldener Schloß ein Lied zum Preis des Grafen von Henneberg (Lil. 78); es ist – sicher nicht zufällig – als Dialog gestaltet; das Lied Lil. 382 über die Belagerung des Würzburger Marien- [= Frauen-]berges durch die Bauern erklärt, es sei „gedichtet / zu lob würzburger werk, / die gesellschaft hats gedichtet / auf unser Frawenberg“ – die Belagerten also sind die Verfasser (und Sänger?). Die Liedüberlieferung der Chroniken bietet hinsichtlich der Vortragsorte kaum Anhaltspunkte (siehe aber unten). Die nicht ganz seltenen Zeugnisse, ein bestimmtes Lied sei in einer Wirtsstube von Landsknechten, Reisläufern oder Söldnern gesungen worden, sind mit Vorsicht zu interpretieren⁷⁹.

⁷⁶ Vgl. Suppan [Anm. 57], S. 17–22 sowie insbesondere Salmen [Anm. 58], S. 413–419.

⁷⁷ Das Kuttenberg-Lied Lil. 49 erklärt am Ende, „disen reien“ habe „ein guoter bergkgesell“ gesungen; das Lied über den Sieg in Angermünde (Lil. 56) sagt am Ende: „Di uns dit nie lied gesang / ein smedeknecht is he genant, / he heet Koene Finke“; es setzt ein mit dem Vers: „Wi willen singen ein nien rei“; das Lied Lil. 86 über die Soester Fehde sagt am Ende: „De uns disen rei vorsank, / Vrischemei is he genant, / he heft it wol ut gesungen.“; im ersten Vers wird es als „nie gedicht“ bezeichnet. Vgl. weiter Lil. 222 („liedlein gemacht“ und „von newem gesungen“) und Ditzfurth 53.

⁷⁸ Lil. 191 auf den Zittauer Kuhraub von 1496 endet: „Der uns dises liedlein sang, / ein friß jungeselle ist er genant, / er hat uns frei gesungen, / von der liebe bleibet er unverdrungen.“, s. a. Roth [Anm. 17], S. 269f. mit Anm. 28. Siehe ferner Lil. 379.

⁷⁹ Zu Vortragsorten siehe Salmen [Anm. 58], S. 414.

Daß der Einzelvortrag beim Lied (wie bei den Sprüchen) dominierte, ist nicht zuletzt durch die oft beträchtliche Textmenge bedingt. Im Vordergrund steht jedenfalls – auch beim Gesangsvortrag – die Vermittlung einer bestimmten Aussage, vor der die musikalische Gestaltung in den Hintergrund tritt. Dadurch bedingt sind Einzelpers und Einzelstrophe hier besonders unselbständig. Nur wenn das betreffende Lied in der richtigen Reihenfolge und vollständig vorgetragen wurde, konnte die – oft komplexe – Aussage vollständig vermittelt werden.

Lieder wie die in unserem Corpus versammelten erklangen wohl meist im Rahmen eines größeren Gesangs- und Vortragsprogrammes, das auch andere Liedgattungen umfaßte. Die Lieder selbst sagen darüber, soweit ich sehe, nichts aus. Ein vielleicht typisches Repertoire aus späterer Zeit bietet in literarischer Stilisierung die ‚Grabschrift eines Liedersingers‘ aus dem Jahre 1677: „Ein Liedersinger liegt / auf dieser stett begraben / Der täglich nach dem Marckt / mit seinem Kram thet traben // Sang bald den Lindenschmied / bald Störzebechers Lied / bald Venus und dein Kind / wormit er auch verschied“⁸⁰.

Der Lieddruck verändert auch im Hinblick auf den Vortrag die Verhältnisse, dies in zweifacher Hinsicht: Zum einen können die Texte der Lieder jetzt von vielen auch *g e l e s e n* werden. Die Lieder selbst weisen mit der Formulierung, man könne sie „singen oder lesen“ darauf hin⁸¹. Umfangreichere Texte werden jetzt gelegentlich schon als „Büchlein“ bezeichnet, was ebenfalls auf Lektüre hindeutet (Lil. 280, 281). Zum anderen werden nun oft mehrere Lieder in einer Flugschrift vereint, was sich auf die Gestaltung der Vortragsprogramme ausgewirkt haben dürfte. Im übrigen wird die Aufführungsform der Lieder und Sprüche weitgehend von dem jeweiligen Publikum (mit-)bestimmt worden sein. Auf dieses ist nun im nächsten Schritt einzugehen.

VI

Die Texte selbst bieten zum Publikum nur wenig Information. Das bereits erwähnte Lied auf den Grafen von Henneberg soll „von groß und klein auf dem Schlosse Schmalkalden“ gehört worden sein (Lil. 78); Matthes Schantz scheint sein Lied gegen die Eidgenossen (Lil. 202) auf einer Versammlung des Schwäbischen Bundes in Esslingen vorgetragen zu haben. Einige eidgenössische Lieder sind, wenn man den Angaben der Chroniken, die sie überliefern, trauen darf, bei Siegesfeiern gesungen worden (Lil. 35, siehe auch Lil. 14). Zum Jahr 1519 berichtet Johann Oldekop in seiner Chronik im Anschluß an die Schilderung des Sieges über die Braunschweiger Fürstenkoalition bei Soltaw: „Von der slacht vor Soltaw wart ein leit gesungen, als bi dem kriegsfolcke gewontlich is, und dusse vers edder rime stunden in dem leide: ‚To Soltaw up der heide / Dar schach den fursten leide‘“ – worauf ein Bruchstück des Liedes Lil. 326 folgt. Oldekop fährt danach fort: „Dat leit wart to

⁸⁰ Wagenknecht [Anm. 4], S. 293.

⁸¹ Das Lied Lil. 169 soll man „horen lesen“, vgl. weiter das Lied Dítfurth 25 aus dem Jahre 1622, das sich selbst im Druck als „sehr kurtzweilig zu lesen vnd zu singen“ bezeichnet. Das Lied Lil. 213 auf die Schlacht von Hemmingstedt trägt in dem von Liliencron reproduzierten zeitgenössischen Druck die Überschrift: „Wat in hundert jaren und nu is gescheen / In Detmerschen, dat mach men hyr lesen und seen“ – letzteres dürfte auf Illustrationen hinweisen. Vgl. auch Lil. 226, das vom Verfasser noch schriftlich niedergelegt werden soll; es ist zuerst in einem Einblattdruck überliefert.

Hildensem in den beerlagen gesungen, und dat vordroet velen luden“⁸². – Ein Lied aus dem Oberösterreichischen Bauernkrieg („Wahrhaftige neue Zeitung von dem mächtigen Aufstand der Bauren im Lande ob der Enns“) beginnt: „Höret in kurtzer summen / Ich muß euch zeigen an / Die ihr da steht herummen / Ihr Frauen und auch Mann ...“ (Ditfurth 41), womit zumindest die Fiktion einer Hörergemeinde erweckt wird.

In einer Reihe von Liedern nennen die Autoren – die hier fast ausnahmslos ihre Namen zu erkennen geben – Adressaten, denen sie ihr Lied widmen und dafür mitunter eine Gabe erbitten: so Jacob Vetter, „aller Welt Spiegler“ in seinem Lied auf König Ladislaus (Lil. 99), ein gewisser Hans Kugler, „diener“ der Stadt Nürnberg, der dem Rat sein Lied über den Placker Schüttensam widmet (Lil. 127), oder Jacob Umperlin, der es zur Pflicht jedes württembergischen Untertanen erklärt, für den der Regierung entsetzten Herzog Ulrich einzutreten (Lil. 299). Am Ende klagt er, daß er zwölf Kinder habe, die er kaum zu ernähren wisse und schenkt das *lidlein* „meinem fürsten hochgeborn“⁸³. Das Publikum der Lieder ist damit als gesellschaftlich überaus differenziert anzusehen. Lieder unserer Art erklangen offenbar ebenso bei offiziellen Anlässen – wie etwa Siegesfeiern – als auch in Städten⁸⁴, auf dem Marktplatz, in der Schenke oder im Lager während eines Kriegszuges. Daß dabei die Vortragenden ihre Lieder und Sprüche auf das intendierte Publikum möglichst genau ausgerichtet haben, versteht sich von selbst.

VII

Mit der Frage nach Intention und Funktion der Lieder sei in einem letzten Schritt die die Forschung am heftigsten bewegende Problematik angesprochen⁸⁵. Einig ist man sich darin, daß es vielen Liedern und Sprüchen weniger um eine „objektive“ Darstellung der zugrundeliegenden Ereignisse zu tun ist. Ein Autor wie Hans von Westernach, der in einem seiner Lieder erklärt: „ich hab gelobt die ein partei / so lob ich auch die ander“ (Lil. 115) – und dies dann auch tatsächlich tut, ist eine Ausnahme. Weit häufiger hingegen sind, wie bereits angedeutet, Lieder, bei denen der Verfasser mit der Darstellung der Ereignisse deren Interpretation im Sinne der Partei verknüpft, der er selbst angehört. Ungeachtet der

⁸² *Chronik des Johan Oldecop* [Anm. 27], S. 71f.

⁸³ Zu unterscheiden sind diese Widmungen natürlich von den ‚Zueignungen‘ an den Gegner, so besonders denen der Landsknechte (Veit) gegen die Eidgenossen (Heini) und umgekehrt, siehe Lil. 208–211, 292ff. und 357–363. Veit Weber „schenkt“ sein – Freiburg im Uechtland preisendes – Lied Lil. 137 der Stadt; Jörg Drabsant „hat diesen spruch [Lil. 171] gedicht zuo dienst und zuo eren meim herren stalmeister und herren Jacob Silberkamern und allen fromen landsknechten und unserm allerdurchlauchtigsten herren dem romschen kunig“, wie die Nachschrift erklärt. – Jörg Wetzels von Schussenried widmet sein Lied Lil. 376 schlicht dem Kaiser: „Ich sing zuo lob und eren / keiserlicher majestat“; siehe weiter Lil. 288 und 305. Mitunter werden Lieder als „Neujahrsgabe“ bezeichnet, so z. B. Lil. 143 und 247.

⁸⁴ Lil. 27 ist in Brügge, Lil. 79 in Rapperswil, Lil. 89 in Augsburg in der singschuol, Lil. 202 „zu Esslingen erklungen“.

⁸⁵ Zu verweisen ist hier auf drei Publikationen von Bernd Thum: *Öffentlich-Machen, Öffentlichkeit, Recht. Zu den Grundlagen und Verfahren der politischen Publizistik im Spätmittelalter* (mit Überlegungen zur sog. „Rechtssprache“), in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 10 (1980), S. 12–69; ders., *Die ‚Wahrheit‘ der Publizisten und die ‚Wahrheit‘ im Recht. Zum Aufbau gesellschaftlicher Wirklichkeit im späteren Mittelalter*, in: *Festschrift für Käthe Hamburger zum 85. Geburtstag*, Göppingen 1981, S. 147–207; ders., *Der Reimpublizist im deutschen Spätmittelalter*, in: *Chloe* 1 (1984), S. 309–378. Schubert [Anm. 24, S. 210–213] ist jüngst – mit Akzent auf dem 13. und 14. Jahrhundert – Thum insoweit gefolgt, als auch er das ‚Öffentlich machen‘ eines Sachverhaltes als eine der wesentlichen Funktionen des Sprechers ansieht.

häufigen Beteuerung „die warheit wil ich sprechen“ (z. B. Lil. 252, 253, 260; zu diesem Aspekt sieh auch unten)⁸⁶ bieten sehr viele Lieder höchst parteiliche, einseitige Darstellungen.

Die Mittel, mit denen diese Deutungen erzielt werden, können hier nur angedeutet werden⁸⁷. Besonders häufig lassen die Autoren ihnen unbequeme Details einfach weg, was von der Gegenseite ab und an vermerkt wird. So beschuldigt z. B. der Verfasser eines Landsknechtsliedes die Eidgenossen, sie hätten in ihren Schlachtliedern der eigenen Toten nie gedacht (Lil. 209). Beliebt sind auch Akzentverlagerungen, die kleine eigene Vorteile als bedeutend, große der Gegenseite als nebensächlich erscheinen lassen. Wie geschickt die Verfasser dabei zu Wege gehen, zeigt sich schon daran, daß kaum einer zum Mittel der offensichtlichen Fälschung greift. Bei den auf städtische Ereignisse gedichteten Liedern fällt auf, daß die Verfasser rege Phantasie in all den Bereichen entfalten, die für das Publikum nicht nachprüfbar sind.

Sicher ist jedenfalls, daß das zentrale Anliegen vieler Autoren – soweit sie nicht nur Neuigkeiten bieten wollten – in der Manipulation von Informationen und damit ihrer Zuhörer liegt. Erich Straßners Feststellung, die von ihm untersuchten Lieder und Sprüche über Auseinandersetzungen zwischen Nürnberg und den Hohenzollern seien „als Agitationsliteratur aus einer offenen, noch nicht abgeschlossenen Kampfsituation entstanden“, ist so als zumindest eine der zentralen Funktionen der politischen Lieder und Sprüche anzusehen⁸⁸. Setzt man mit Straßner an, daß es die „Aufgabe der Lieder war, tendenziös und häufig auch polemisch in die bestehende Auseinandersetzung einzugreifen“⁸⁹, dann stellt sich die Frage, zu welchem Zwecke und in welcher Richtung eingegriffen werden sollte. Nicht wenige Forscher haben diese Frage dahingehend beantwortet, daß vor allem die Gegner mit den Mitteln des Liedes attackiert werden sollten.

Dem scheint zu entsprechen, daß es eine ganze Reihe textexterner Zeugnisse gibt, die zu beweisen scheinen, daß politische Lieder und Sprüche von den in ihnen Angegriffenen als gefährlich eingeschätzt wurden und man sie deshalb zu unterdrücken suchte. So beschwert sich beispielsweise Markgraf Albrecht Achilles bei den Nürnbergern über ein Schmähdied, das ein gewisser Viechtlein gegen ihn verfaßt habe⁹⁰. Die gegen den Pauker von Niklashausen erlassenen Edikte verbieten wiederholt das Absingen der von Hans Böhme und seinen Anhängern gegen die Obrigkeit gedichteten *lidlein* und *cantilenen*. Bald nach dem Aufkommen des Buch- und Lieddruckes greifen viele Städte zum Mittel der Zensur, um mißliebige Texte gar nicht erst in Umlauf gelangen zu lassen⁹¹.

Es ist aber nun zu fragen, ob die Lieder und Sprüche, um deren Unterdrückung man sich bemühte, identisch sind mit den uns vorliegenden, in der Regel nicht ganz kurzen politischen Liedern und Sprüchen – eine Frage, die m. E. negativ zu beantworten ist⁹². In fast

⁸⁶ In Lil. 193 sagt der Verfasser, die Gerechtigkeit habe ihn zum Verfassen des Liedes gezwungen.

⁸⁷ Siehe hierzu Ecker [Anm. 16], S. 224f.

⁸⁸ Straßner [Anm. 1], S. 242. – Kritisch dazu Nix [Anm. 8], der darauf hinweist, daß Straßner auf die Frage der politischen Funktion der einzelnen Lieder nicht genau genug eingeht.

⁸⁹ Straßner [Anm. 1], S. 242. Zahlreiche weitere Beispiele bei Schubert [Anm. 1], S. 892f. und ders. [Anm. 24], S. 218–222 und 392–398.

⁹⁰ Ebda., S. 229.

⁹¹ Vgl. Schubert wie Anm. 24, S. 218–222 und 392–398.

⁹² Hinweise dazu bereits bei Schubert [Anm. 1] S. 896ff.

allen Fällen sind, wie das von Schubert beigebrachte Material zeigt, die Texte der inkriminierten Lieder selbst nicht erhalten. Da aber, wo uns Texte vorliegen, zeigt sich, daß sie weit mehr mit den eingangs erwähnten Spottversen gemein haben, als mit unseren politischen Liedern und Sprüchen. Wenn die Begleiter des Paukers von Niklashausen 1476 auf ihrem Weg nach Würzburg sangen: „Wir wollens gott vom himmel clagen, / kirie eleison, / das wir die pffaffen nicht zue todt sollen schlagen, / kirie eleison“, so zeigt dieser kurze Text kaum Ähnlichkeit mit den Liedern unseres Corpus; er ist rein auf Agitation abgestellt und verzichtet ganz auf die Darstellung eines Ereignisses⁹³. Entsprechendes gilt für fast alle der ganz kurzen, selten mehr als 10 Verse umfassenden und meist gängige Kirchenlieder parodierenden Spottverse der Liliencronschens Sammlung, wie etwa das „in Basel von der Jugend auf der StraÙe gesungene Spottlied auf den berüchtigten Landvogt Peter von Hagenbach, von dem Erzherzog Sigismund das Elsaß befreit hatte. Es lautet: ‚Christ ist erstanden / der Landvogt ist gefangen / des sollen wir alle froh sin / Sigmund soll unser trost sin / Kyrie eleyison‘“ (Lil. 131)⁹⁴. Daß die Landsknechte in den Hildesheimer Schenken eine gekürzte und vereinfachte Version des Soltau-Liedes sangen (oben mit Anm. 82), weist in die gleiche Richtung. Bedenkt man weiterhin, daß kaum eines unserer Lieder unmittelbar zu Aktionen gegen einen Feind aufruft, so wird klar, daß der Zusammenhang Lied bzw. Spruch – politische bzw. allgemein gesellschaftliche Realität differenzierter gesehen werden muß, als dies bisher meist geschehen ist, und daß die diesbezügliche Bedeutung der Lieder auch nicht überschätzt werden darf. Damit sind wir erneut bei der Frage nach der Funktion bzw. den Funktionen der politischen Lieder und Sprüche.

Die Antwort, die Bernd Thum auf diese Frage gegeben hat, scheint mir dabei nur für einen geringen Teil der Texte unseres Corpus zuzutreffen. Thum (vgl. die in Anm. 85 genannten Publikationen) sieht eine wesentliche Funktion der von ihm behandelten Texte im „Öffentlichmachen“ von „Wahrheit“ und konstatiert so eine enge Verbindung der Lieder mit der Welt des Rechts. Indikatoren für diese Funktionen scheinen ihm in Formulierungen wie „die warheit wil ich sprechen“ und „ich mach euch offenbar“ zu liegen⁹⁵. In den Liedern und Sprüchen unseres Corpus treten diese Formeln aber nur marginal auf, und es liegt nahe, daß die Autoren sie als Topoi benützten⁹⁶; eher scheinen sie mir anzuzeigen, daß hier über ein aktuelles Ereignis informiert werden soll (siehe unten).

Die ideologische Hauptfunktion der politischen Lieder und Sprüche sehe ich demgegenüber in der Sicherung und Festigung von bereits bestehenden Verständigungsgemeinschaften⁹⁷. Darüber geben die Autoren selbst mitunter deutlich Auskunft. Hans Wik erklärt in seinem Lied über die Aufnahme Mühlhausens in die Eidgenossenschaft, er wolle „ein loblich eidgenoschafft / zur einigkeit han vermant, / daß sie sich zusammen haltend fest / damit das ihr sicher bleiben / wenn kommen frembde gest“ (Lil. Nr. 290, Str. 19)⁹⁸. Und wenn der bereits erwähnte Hans Umperlin in seinem Lied über die Absetzung

⁹³ Klaus Arnold, *Niklashausen 1476*, Baden-Baden 1980, S. 281, s. auch S. 215.

⁹⁴ Überliefert ist weiter eine zweite Strophe. Dieses und weitere Beispiele bei Sauermann [Anm. 66], S. 296–298.

⁹⁵ Thum [Anm. 85], 1984, S. 310 und 1980, S. 14ff., zur Wahrheitsforderung besonders ebda. 1981, S. 156ff.

⁹⁶ Z. B. Lil. 114, 229, 252, 253, 260, 322, 323, Ditfurth 29.

⁹⁷ So bereits Ecker [Anm. 16], S. 223.

⁹⁸ Die Intention dieses Liedes entspricht damit weitgehend der des wohl von der Stadt Nördlingen in Auftrag gegebenen Spruches, den Hanns Fischer [Anm. 30] untersucht hat.

Ulrichs von Württemberg 1516 die Frage stellt, wie die Untertanen sich – drei Jahre nach der Niederschlagung des ‚Armen Konrad‘ durch Ulrich – gegenüber dem Landesherrn verhalten sollten, so ist diese Frage rein rhetorisch gemeint, denn (so wird der Herzog angesprochen) du haust kain pauren in deinem land / der schendlichen von dir weich“ (Lil. 299, Str. 4, ähnlich Str. 2 und 6). Dabei läßt sich im übrigen gut denken, daß Ulrich dieses – ihn mit Dietrich von Bern vergleichende (Str. 19) – Lied selbst in Auftrag gegeben hat. Daß Kaiser Maximilian in der Öffentlichkeit mit den Mitteln des politischen Liedes und Spruches für seine Sache zu werben suchte, ist seit langem bekannt⁹⁹.

Besonders häufig suchen die Lieder Verständigungsgemeinschaften da zu festigen, wo ideologische Gegensätze bestehen, so etwa zwischen Schweizern und Landsknechten. Entsprechendes gilt da, wo eine Gemeinschaft eine massive Erschütterung hat hinnehmen müssen, wie etwa die Eidgenossen nach der Schlacht von Marignano 1515, die ihnen den Ruf der Unbesiegbarkeit genommen hatte¹⁰⁰. Das agitatorische Moment unserer Lieder und Sprüche wendet sich also – und dies teilen sie mit der meisten politischen Dichtung – vor allem an die eigene clientèle.

Die Herstellung einer neuen Verständigungsgemeinschaft ist demgegenüber seltener zu beobachten. Als Beispiel hierfür mag das eingangs vorgestellte Muffellied (Lil. 123b) dienen: Die Hinrichtung Muffels durch den Nürnberger Rat konnten die Zeitgenossen im Nürnberger Umland ebensogut als Justizmord wie auch als berechtigte Strafe ansehen. Dementsprechend scheint Heinz Übertwerchs Lied den Versuch zu unternehmen, die Markgrafen von Brandenburg-Ansbach (die für Muffel eingetreten waren, wie im Lied erwähnt wird), Muffels Kinder (die zur Rache aufgefordert werden) und das wohl unentschiedene Publikum zu einer Verständigungsgemeinschaft gegen den Nürnberger Rat zu verbinden. Dies scheint teilweise gelungen zu sein¹⁰¹.

Eine weitere und insgesamt bedeutende, von der Forschung teilweise unterschätzte Funktion der Lieder und besonders der Sprüche besteht in dem, was Thum als „Offenbarmachen“ bezeichnet, also in der Information der Zuhörer: Ereignisse, deren Ausgang oder „Pointe“ sie bereits kennen, sollen ihnen nun en détail berichtet werden. Hanns Fischer hat für eine wohl im Auftrag des Nördlinger Rates entstandene *rede* nachweisen können, daß sie in Nürnberg durch einen Nördlinger Sprecher vorgetragen wurde, um den Rat über ein aktuelles Ereignis, einen Überfall auf das Nördlinger Scharlachrennen, zu informieren¹⁰². Daß dabei Information und Agitation (die Aufforderung, gemeinsam vor Raubrittern auf der Hut zu sein) in eins gingen, versteht sich von selbst. In die gleiche Richtung weist, was sich der Verfasser eines Spruches aus dem Jahre 1520 wünscht: Man solle den Druck seines Werkes „umbtragen in teutscher nation / [durch] manchen kramer in sein korb / iederman den kund und wißen thuon“ (Lil. 344).

Eine letzte, in ihrem Stellenwert aber nicht zu unterschätzende Funktion der politischen Lieder und Sprüche liegt in ihrem Unterhaltungswert – dieser dürfte vor allem für die Lieder von Bedeutung gewesen sein. Die Überlieferung einiger Lieder im Kontext von

⁹⁹ Soweit die diesbezüglichen Texte vor 1500 entstanden und als Einblattdrucke publiziert wurden, werden sie in dem in Arbeit befindlichen Verzeichnis der Einblattdrucke [Anm. 16] nachgewiesen.

¹⁰⁰ S. dazu die höhnischen anti-schweizerischen Landsknechtlieder Lil. 292–294.

¹⁰¹ S. die in Anm. 1 gegebenen Hinweise.

¹⁰² Fischer [Anm. 30].

Liederbüchern deutet darauf ebenso hin wie der Umstand, daß einige Autoren erklären, sie hätten diesen „reien gesprungen“ (z. B. Lil. 218, 358, 372), also getanzt.

Insgesamt ist so mit einer Vielzahl von Funktionen zu rechnen, die nur in der kritischen Analyse, nicht aber in der Realität der Rezeption scharf voneinander zu trennen sind. In der geschichtlichen Wirklichkeit gingen sie vielfältige, für uns heute kaum zu entwirrende Verbindungen ein, wobei die jeweils dominierende Funktion von Text zu Text und von Vortragssituation zu Vortragssituation wechseln konnte.

Politische Lieder und Sprüche, wie ich sie hier andeutend zu charakterisieren versuchte, stehen im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit natürlich keineswegs isoliert im literarischen und musikalischen ‚Leben‘. Paradigmenwechsel zwischen Liedern und Sprüchen auf der einen, Prosatexten auf der anderen Seite zeigen dies. In einem weiteren Schritt wäre nun den Liedern und Sprüchen ihr „Ort“ im gesamtliterarischen Kontext zuzuweisen, wäre vor allem den Beziehungen zur sonstigen Lied- und Spruchdichtung der Zeit (also der „nichtpolitischen“) und zur Prosapublizistik nachzugehen. Um hier – und ebenso in den hier nur sehr vorläufig skizzierten Problemfeldern – genauere und sicherere Aussagen treffen zu können, sind aber vor allem gründliche Einzelanalysen möglichst vieler politischer Lieder und Sprüche nötig, die deren ‚Sitz‘ im gesellschaftlich-politischen und literarisch-musikalischen Leben ihrer Zeit genau beschreiben.

„Let the sun shine in your heart“ Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen

von Peter Wicke, Berlin

Die Frage, was die Musikwissenschaft mit der Berliner Love Parade¹ zu tun hat, läßt sich kurz und bündig beantworten – nichts. Was diese Antwort so prekär macht, ist der Umstand, daß sie noch nicht einmal einen Anflug von Verwunderung oder gar Betroffenheit auslöst. Wenn in der Öffentlichkeit mit Vehemenz über die kulturellen Wirkungen von Musik gestritten wird und anhand der jüngsten Hervorbringungen des zeitgenössischen Musikbetriebs nach dem Zusammenhang von Klang und Sinn, Musik und Macht gefragt wird, dann ist das sichtlich für die mit der Musik beschäftigte Wissenschaft noch lange kein Thema. Musikfachleute, an denen das gigantische Großereignis der Raver-Szene durch schlichte Unkenntnis vorbeigegangen ist, sehen in dieser Tatsache – wenn sie denn

¹ Für den Fall, daß es trotz der gewaltigen Medienresonanz tatsächlich einem Zeitgenossen gelungen sein sollte, das seit 1989 alljährlich an einem Juliwochenende in Berlin veranstaltete Musikspektakel nicht wahrzunehmen: Die Love Parade ist eine von dem Discjockey Dr. Motte (alias Matthias Roeingh) ins Leben gerufene umzugsartige Massenparty der jugendlichen Anhänger der Techno-Musik, auch Raver genannt, im Zentrum Berlins. Die jüngste dieser Veranstaltungen am 12. Juli 1997 versammelte unter dem Motto „Let the sun shine in your heart“ rund eineinhalb Millionen Jugendliche.

darin überhaupt etwas sehen – allenfalls eine beruhigende Bestätigung der Immunität des Fachs gegen jeglichen, vom Zeitgeist genährten Opportunismus. Schließlich ist mit einigem Recht zu konstatieren, daß das, was ohnehin stattfindet, wohl kaum der akademischen Weihe bedarf oder gar, wie das überlieferte Erbe der Klassik, gegen die Widrigkeiten der Zeitläufe verteidigt werden muß.

Doch mit ebenso großem Recht ist demgegenüber die Frage aufzuwerfen, was der Anspruch auf eine „Wissenschaft“ von der Musik noch taugt, wenn diese zu einem großen Teil der musikkulturellen Entwicklungsprozesse, von denen sie umgeben ist, nichts zu sagen weiß. Sicher wäre es ein einigermaßen skurriles Unterfangen, mit dem analytischen und theoretischen Instrumentarium von Musikwissenschaft den Ravern ihre Kultur erklären zu wollen. Doch die Tatsache, daß die Musik in den kulturellen Zusammenhängen außerhalb der Mauern von Universitätsinstituten eine derartige Präsenz erhalten hat, daß ein Ereignis wie die Love Parade ein auf etwa eineinhalb Millionen geschätztes Publikum im Wortsinn auf die Beine bringt und anhaltende Diskussionen in den Medien über den Stellenwert von Musik in der heutigen Gesellschaft auslöst, sollte für die Musikforschung eigentlich hinreichender Anlaß zu substantiellen Fragestellungen, ihren Gegenstand betreffend, sein. Doch wenn die postmoderne „Spaß-Gesellschaft“ den kollektiven Narzißmus in einem gigantischen Musikfestival zur Schau stellt und dabei Einblicke in das Innerste ihrer Musikkultur gewährt, die nämlich seit langem schon zu einem heiß umkämpften Terrain für die subtilen, immer wirksameren Formen der kulturellen Machtausübung in Gesellschaft einerseits und den teils verbissenen, teils lustvollen Formen des Widerstands dagegen andererseits geworden ist, dann steht das Fach mit seiner geballten Kompetenz einer hilflosen Öffentlichkeit nicht etwa zur Seite, sondern es steht in sicherer Distanz *b e i s e i t e* – allenfalls bereit, aus gebührend historischem Abstand den Überlebenden des immer lauter werdenden Getümmels auf den Schlachtfeldern der musikalischen Alltagskultur nachträglich dann das Adelsprädikat „Tonkunst“ anzuhängen und unter Umständen einen Platz wenigstens in den Kellergewölben der Musentempel einzuräumen. Gibt es in Zeiten wie diesen wirklich nichts Wichtigeres, als beflissen der Funktion des geschichtlichen Platzanweisers nachzukommen?

Ein beliebtes Argument, das in diesem Zusammenhang in der Regel umgehend ins Feld geführt wird, besteht in der Forderung, doch zunächst erst einmal den Nachweis beizubringen, daß es sich bei den in Rede stehenden Musikformen überhaupt um einen kunsthaften und somit musikwissenschaftlichen Gegenstand handelt, denn schließlich hat die Veranstaltung jeglicher Kunstwissenschaft der Sache nach unausweichlich etwas mit ästhetischen und künstlerischen Werten zu tun. Dem ist zwar nicht zu widersprechen, jedoch mit der Frage zu begegnen, um *w e s s e n* Werte es sich denn dabei handeln soll und mit welcher Berechtigung diejenigen von nicht eben kleinen Gruppen in der Gesellschaft so umstandslos ausgeschlossen sind². Es macht nicht unbedingt einen vom Geist der Aufklärung, der Toleranz oder gar Solidarität getragenen Eindruck, wenn um das kulturelle Wertgefüge eines kleinen Teils der europäischen (oder europäisch geprägten) Mittel-

² Vgl. hierzu auch die überaus aufschlußreichen Gedanken von Christopher Small, *Whose Music Do We Teach, Anyway?*, bislang allerdings nur online zugänglich unter <http://www.musekids.org/whose.html> oder <http://www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/indexonb.htm>.

schichten, in denen der amerikanische Musikologe Joseph Kerman das dominante Wertgefüge der Musikwissenschaft nicht ganz unzutreffend verortet sieht³, eine Bastion errichtet und gegen den überwiegenden „Rest“ von Musikpraktiken und Musikkulturen mit Militanz verteidigt wird. Vor allem aber ist längst der Punkt erreicht, wo gefragt werden muß, welchen Sinn es denn wohl hat, solche Bastionen theoretisch weiter hochzurüsten, wenn sie doch als solche öffentlich kaum noch jemand wahrnimmt. Schließlich laufen die in der Öffentlichkeit geführten Diskussionen um Musik und Musikkultur, um das Verhältnis von kommerziellen und ästhetischen Prozessen, um den Zusammenhang von Musik- und Gesellschaftspraxis, Macht und Klang, Klang und Bedeutung doch in einer so großen Entfernung von diesen Bastionen ab, daß es beinahe schon gleichgültig geworden scheint, was die mit der Sache der Musik wissenschaftlich Befassten dort eigentlich treiben.

Wenn man im Abriß von Mauern nicht nur eine Kapitulation vor dem Zeitgeist sieht, dann ließe sich auch aus der Demontage der geistigen Mauern um die Bastionen der musikalischen Hochkultur durchaus Gewinn ziehen. Es muß nicht akademischer Voyeurismus oder ein wertneutraler und kritikloser Populismus sein, wenn ernsthaft der Frage nachgegangen wird, was etwa den Techno-Jüngern die übereinandergeschichteten Rhythmuspatterns, die sequenzergenerierten Loops und die den Körper durchdringenden Vibrationen der pumpenden Lautsprecherboxen in ihren Ohren zu Musik werden läßt. Was sind die Transformationsregeln, nach denen hier die Ordnung der Klänge in das kulturelle Differenzgefüge einer symbolischen Ordnung übersetzt wird, in der sie Sinn, ästhetische Wertigkeit und eine kulturelle Bedeutung erhalten, die in ihrer Ambivalenz zwischen dem narzißtisch gewordenen Anspruch auf individuelle Selbstbehauptung und der kulturellen Produktion von Subjektivität in Form systemkonformer „Wohlfühl-Apparate“ für das Funktionieren der postindustriellen Wohlstandsgesellschaft offenkundig ein immenses Maß an Relevanz besitzt? Aus der Beantwortung solcher und ähnlicher Fragen sind durchaus erhellende Einsichten in die inneren Zusammenhänge von Musikpraxis insgesamt zu gewinnen, die den Blick für die Existenzbedingungen von Musik in anderen historischen Epochen, in anderen sozialen Kontexten sowie für andere kulturelle Prämissen der Organisation des Umgangs mit Klang als Musik zu schärfen vermögen.

Der damit angerissene Problemkontext ist im vorliegenden Rahmen weder weiterzuverfolgen noch etwa auszuschreiten⁴. Doch ein hierfür in besonderer Weise symptomatischer Aspekt sei herausgegriffen und etwas genauerer Betrachtung unterzogen. Die Konfrontation mit Erscheinungsformen von musikalischer Praxis wie der Techno-Kultur läßt nämlich mit einer kaum zu übersehenden Deutlichkeit hervortreten, in welchem Maße musikalische Erfahrungen und ästhetische Wertmuster durch die in der Gesellschaft organisierten Diskurse um und über Musik strukturiert sind. Mehr noch: Es offenbart, daß das Musikalische selbst in hohem Grad diskursiv konstituiert ist, auf einen Begriff von Musik bezogen und von diesem in einer Weise abhängig ist, die weit über dessen rein deskriptive

³ Kerman: Musikwissenschaftler „kommen aus den Mittelschichten... Es sind die Werte der Mittelschichten, die sie propagieren und zu verteidigen suchen“ – Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, MA, 1985, S. 11.

⁴ Ausführlicher und grundsätzlicher hierzu vgl. John Shepherd/Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Cambridge 1997.

Seite hinausgeht. Eines der zentralen Instrumentarien – und das ganz gewiß nicht nur in den popmusikalischen Zusammenhängen –, die Klangereignisse als Musik wahrnehmbar, in einen sinnbesetzten Zusammenhang einordbar und auf diesem Hintergrund ästhetisch bewertbar machen, sind die als Bestandteil von Musikpraxis in Sprache organisierten Diskurse. Sie besitzen als begriffliche Aussagesysteme nicht nur ein relatives Eigenleben, sondern indem sie an der Hervorbringung dessen beteiligt sind, was sie vorgeben nur zu beschreiben, zudem eine konstitutive Kraft, die durch ihre Wirkungsspezifität gemeinhin dem kritischen Blick entzogen bleibt.

Dem französischen Historiker Michel Foucault ist die Einsicht zu verdanken, daß die Art und Weise, in der Sachverhalte gleich welcher Art benannt, in Begriffe gefaßt und zur Grundlage von Aussagen gemacht werden, dieselben insofern auch konstituiert, als Sprache Sachverhalte niemals neutral, sondern stets in einer verhaltens- und praxisrelevanten Projektion repräsentiert. Es ist ein je bestimmtes Regime des Wissens, der darauf aufbauenden Logik des Aussagens und der Benennung, das sich in Abhängigkeit von der Macht zur Definition und ihrer jeweiligen Verteilung in der Gesellschaft, des Verhältnisses der Sprecher zueinander und der zwischen ihnen organisierten Kompetenzverteilung als Diskurs über „die Ordnung der Dinge“ legt, diese als eine Ordnung entlang jeweils durchgesetzter Interessenkonstellationen produziert und damit die Dinge aus ihrem differenzlosen „So-Sein“ in das „Da-Sein“ eines geordneten Systems von Unterschieden, Ausschließungen, Abgrenzungen, Bezügen und Zusammenhängen überführt⁵.

Obzwar üblicherweise nicht auf diese Begrifflichkeit bezogen, so betreibt auch Musikwissenschaft weitgehend das Geschäft der Produktion eines Diskurses – und zwar gleich in doppelter Hinsicht. Zum einen ist sie dem diskursiven System der Geisteswissenschaften und den hierin geltenden theoretischen Paradigmen angeschlossen; zum anderen, und häufig hiervon gar nicht zu trennen, liefert sie mit dem Musikbegriff, den sie verwaltet, und den hierauf gegründeten, in sich mehr oder weniger kohärenten Aussagesystemen – wie etwa Musiktheorie und Musikästhetik oder den narrativen Konstruktionen von Musikgeschichte – die Grundlagen eines Diskurses, der diejenige Musikpraxis konstituiert, über die er stattfindet. Mögen sich Musikwissenschaftler auch für die einzigen halten, die hierzu legitimiert sind, die sie umgebende Gesellschaft hat die Definitionsmacht jedoch längst umverteilt, vervielfacht, technischen, kommerziellen, politischen und kulturellen Instanzen zuerkannt, die inzwischen eine Vielzahl miteinander konkurrierender musikalischer Diskurse hervorgebracht haben. Das betrifft nicht nur die relativ leicht faßbaren Aspekte auf der Oberfläche des Musikbegriffs, die darin verankerten Vorstellungen von musikalischer Kompetenz etwa oder die jeweils gültigen Paradigmen für „Musikalität“ und für den Status des Musikers. Entscheidender noch, weil einige Ebenen tiefer liegend, sind die Begriffe, die sich die Angehörigen einer Kultur zum Beispiel von der Logik wahrnehmbarer Unterschiede machen, denn diese wird nach einem bestimmten Modus vermittels der Konstruktion musikalischer Diskurse auch auf vorgefundenes oder eigens hervorgebrachtes klangliches Material übertragen und so zu einer Grundlage des Musizie-

⁵ Vgl. hierzu insbes. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1973 sowie ders., *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/Main 1991; ausführlicher zu dem sich daraus ergebenden methodologischen Ansatz vgl. insbes. Teun A. van Dijk (Hrsg.), *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*, 2 Bde., London 1997.

rens. Die dichotomische Konstruktion von Unterscheidungen, die in polaren begrifflichen Gegensatzpaaren („hoch-tief“, „laut-leise“, „schnell-langsam“ etc.) abgebildet und durch Analogiebildung, Metonymie oder Metaphorik zur Grundlage entsprechender Systeme der klanglichen Ordnung gemacht werden können, sind nicht die einzig möglichen, wie die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kulturen inzwischen zutage gefördert hat⁶. Doch selbst wenn solche binär konstruierten Unterscheidungslogiken, wie innerhalb der europäischen Kulturen, vorauszusetzen sind, ist weder deren Übersetzung in ein System klanglicher Ordnungen noch deren relative Hierarchisierung von irgendeiner Zwangsläufigkeit. Daß die mit dem Begriffspaar „hoch-tief“ abbildbaren Unterschiede (Tonhöhe) in den hierzulande vertrauten Formen des Musizierens vor denen rangieren, die sich in dem Begriffspaar „laut-leise“ fassen lassen (Lautstärke), ist weder ein Naturgesetz noch per se einem Unterscheidungsprinzip überlegen, das sich beispielsweise in einem Begriffspaar wie „groovig-spacig“ (Klangeigenschaft von Techno-Musik) abbildet. Vielmehr steht die Frage, inwieweit die kategorialen Konstruktionen musikalischer Sachverhalte selbst auf dieser elementaren Ebene ein Eigenleben führen und durch ihre normative Wirkung zur Grundlage von Wahrnehmungsstrategien werden, die ihrerseits dann das Musizieren prägen.

Insbesondere auf dem Feld der kommerziellen Musikproduktion, wo sich mit erfolgreich durchgesetzten diskursiven Konstruktionen des Musikalischen Machtzuwachs auf Märkten und unmittelbare Effekte in Form merkantiler Gratifikationen verbinden, kommt es bereits im Vorfeld des Musizierens in der Auseinandersetzung zwischen Musikindustrie, Musikern und Publikum (um nur die wichtigsten Akteure zu benennen) zu einem permanenten Umbau musikalischer Diskurse, in die das Musizieren eingebettet ist. Ablesbar ist das nicht zuletzt an der hier zu beobachtenden Proliferation von Ordnungsbegriffen, die mit herkömmlichen Genre- oder Stil kategorien des Musizierens nichts zu tun haben. Breakbeat, Jungle, Gabber, Goa, Drum & Bass, Ambient, House – um bei der Begriffswelt des Techno zu bleiben – sind diskursive Instrumente der Markierung von Differenz⁷. Sie ziehen Grenzen entlang realer Unterschiede in den kulturellen und musikalischen Praxisformen, ohne diese jedoch zu fixieren oder auch nur fixieren zu wollen. Sie fungieren vielmehr als eine Art Platzhalter in einem Relationsgefüge von Positionen, in dem sie so lange behauptet und mit einer für Außenstehende oft völlig unverständlichen Vehemenz verteidigt werden, wie sich in den kulturellen Machtverhältnissen auf den Musikmärkten damit strategische Positionsgewinne erzielen lassen. Die Praxis des Musizierens dahinter mag sich inzwischen längst gravierend verändert haben⁸. Eben deshalb lassen sich diese Kategorien abgelöst von ihrer diskursiven Funktion auch nicht fassen. Sie verbinden sich mit wechselnden Koordinaten und veränderlichen Inhalten, die

⁶ Auf diesen Aspekt hat vor allem Steven Feld in seiner bahnbrechenden Arbeit über *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song on Kaluli Expression*, Philadelphia 1990, hingewiesen; vgl. auch John Blacking, *How Musical Is Man?*, Seattle 1973, u. Charles Keil, *Tiv Song. The Sociology of Art in a Classless Society*, Chicago, London 1979.

⁷ Zu diesen Begriffen im einzelnen vgl. die entsprechenden Einträge in: P. Wicke/Kai u. Wieland Ziegenrucker, *Pop-Rock-Jazz-Folk-Weltmusik. Handbuch der populären Musik*, Mainz 1997.

⁸ Häufig finden sich solche Begriffe dann am Ende über völlig unvereinbare Formen von Musikpraxis gezogen. Das Etikett Rock'n'Roll beispielsweise bündelte nicht nur Produktionen von Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry und Bo Diddley – an sich schon keineswegs nur durch graduelle Unterschiede des Musizierens geprägt. Der Begriff stand auch für die geradezu im Gegensatz dazu stehende musikalische Welt der aus der Gospeltradition hervorgegangenen Vocal Groups (Drifters, Coasters, Dominoes etc.).

allein durch die Funktion bestimmt sind, in dem Korrelationsgeflecht des Musikmarktes kulturelles Terrain abzustecken. Das kann sich mit spiel- oder klangtechnischen Unterschieden decken und an ihnen festgemacht sein (z. B. Gabber als eine besonders harte und überaus schnelle Variante des Techno), das kann vorhandene Unterschiede in einer anderen begrifflichen Fassung nur neu repräsentieren (z. B. die Ersetzung der Begriffe Tekkno oder Tekkno durch den Begriff Gabber) oder solche auch hervorbringen (die Abspaltung von Drum & Bass aus dem, was bis Mitte der neunziger Jahre unterschiedslos als Jungle gefaßt war).

Wichtiger noch als solche mit Begriffen in der musikalischen Landschaft verankerten Grenzziehungen sind die diskursiv produzierten Struktureffekte innerhalb der Organisation von Musikpraxis. Sie setzen die Beteiligten eines Diskurses in ein bestimmtes Verhältnis zueinander, weisen ihnen innerhalb eines kategorialen Bezugssystems jeweils eine bestimmte Position zu, die ihrem praktischen Handeln vorgeordnet ist und diesem eine bestimmte Reichweite, Verbindlichkeit und Normierungskraft gibt. Auch das wird an den kommerziellen Musikprozessen besonders deutlich, weil hier aufgrund der unmittelbaren kulturellen Rückwirkungen entsprechend umkämpft. So ist die Kategorie „Musiker“ ein heiß umstrittener Gegenstand der diskursiven Auseinandersetzung, noch bevor überhaupt ein Ton erklingt. Aus der Applizierbarkeit dieser Kategorie leitet sich in hohem Maße einerseits der Zugang zu den ebenso knappen wie teuren Ressourcen von Studioproduktion und Medienöffentlichkeit ab, andererseits bildet die unumstrittene Zuerkennung des Musikerstatus eine der Voraussetzungen für die Akzeptanz beim Publikum. Kein Wunder also, daß alle Beteiligten – Musiker, Industrie wie Publikum – ein erhebliches Maß an Energie dafür aufwenden, diese Kategorie schon auf der sprachlich-diskursiven Ebene jeweils an bestimmte Inhalte zu binden, um so die Erfolgswahrscheinlichkeit für die Durchsetzung der eigenen Produkte und Interessen zu erhöhen. Was im Nachhinein dann wie der bloß deskriptive Nachvollzug von Veränderungen auf der Ebene des praktischen Musizierens erscheint, verdankt sich ein gut Stück weit der Normierungskraft solcher und ähnlicher Kategorien. Die Frage also, ob Elvis Presley überhaupt als „Musiker“ zu bezeichnen sei und mit welcher Berechtigung er folglich im Studio stand, beschäftigte seine Zeitgenossen in den fünfziger Jahren ebenso intensiv⁹ wie ein knappes Jahrzehnt später die jugendlichen Gitarrengruppen aus dem Nordwesten Englands – allen voran die Beatles – die britische Musikergewerkschaft auf den Plan riefen, die die Interessen ihrer Mitglieder gegen die Flut von Amateuren mit dem Verweis darauf zu behaupten suchte, daß der Begriff „Musiker“ eine schutzwürdige Berufsbezeichnung sei¹⁰.

Normalerweise freilich laufen solche diskursiven Auseinandersetzungen subtiler ab, vollziehen sich im wesentlichen in der immensen Literaturflut, die in Form von Nachrichten, Rezensionen und Musiker-Porträts in Jugend-, Musik- und Szenezeitschriften, von populären Biographien und Fanzines, neuerdings auch per Homepages und News Groups im Internet den Musikprozeß umgeben – nicht zu vergessen die Anmoderationen von Musiktiteln in den Medien, auf die durch eine nicht minder umfangreiche Flut von Presse- und Info-Materialien seitens der Musiker wie der Industrie mit passend bereitge-

⁹ Vgl. z. B. Charles Hamm, *Yesterdays: Popular Song in America*, New York 1979, S. 391ff.

¹⁰ Vgl. Simon Frith, *The Sociology of Rock*, London 1978, S. 159ff.

haltenen Formulierungen Einfluß zu nehmen versucht wird. Die Aussichten auf kommerziellen Erfolg sind um so größer, je besser es gelingt, einen bestimmten Typ von Musiker, ein bestimmtes Konzept von Musik, einen bestimmten Referenzbezug des Musizierens abgelöst vom Einzelstück und über es hinausgehend kulturell zu verankern. Die Ebene, auf der das geschieht, sind die um die Musik und hinter ihr organisierten Diskurse.

Ihre kaum zu überschätzende Wirksamkeit beruht vor allem darauf, daß Kategorien wie eben diejenige des „Musikers“ in ganze Aussagesysteme eingebunden sind, auf zumeist abstrakten, vielfach nur in Form allgemeiner Strukturvorstellungen faßbaren Grundannahmen beruhen, die sie unausgesprochen mit sich führen und als Systemeffekte praktisch wirksam werden lassen. So bezeichnet der Begriff „Musiker“ eben mitnichten nur die geschichtlich entstandene arbeitsteilige Besonderung des Musizierens, sondern sie impliziert zugleich auf eine bestimmte Weise als ihren strukturellen Gegenpol den Hörer. Die Art und Weise, wie dieser Gegenpol impliziert ist, hat unmittelbare Folgen für den Umgang mit dem Medium Klang, das dieses Verhältnis dann praktisch vermittelt, denn aus ihm resultiert ein dann wieder in Begriffen verankertes und auf Begriffe bezogenes Wertgefüge. Auch hier sind mittlerweile alle denkbaren Möglichkeiten mobilisiert worden, um zum Zweck der Investitionssicherung das Musizieren mittels narrativer Strategien schon von vornherein in einen Referenzbezug zu stellen, in dem es beispielsweise nach dem Vorbild des Geniekults des 19. Jahrhunderts als das sich organisch entfaltende Äquivalent zur Biographie des Musikers erscheint. So wird indirekt dann jede Neuveröffentlichung als eine zwingende (also auch zwingend zu kaufende) Folge der vorangegangenen definiert. Daß in der Regel sowohl die erzählte „Biographie“ wie auch der suggerierte Zusammenhang zwischen „Werk“ und „Leben“ bloße diskursive Konstrukte sind, für die die Wirklichkeit allenfalls ein mehr oder weniger frei bearbeitetes Material geliefert hat, ändert nichts daran, daß eine auf diese Weise präsentierte Musik am Ende dann auch nach solchen Kriterien gehört, bewertet und verstanden wird¹¹. Das Marketingkonzept von CBS Columbia in den sechziger und siebziger Jahren für die Veröffentlichungen Bob Dylans in jener Zeit ist ein charakteristisches Beispiel hierfür¹².

Umgekehrt hat auch der Widerstand gegen Vereinnahmungsstrategien eine diskursive Form erhalten. Wenn Musik als eine in Gesellschaft organisierte Praxis des Umgangs mit Klang der Einbettung und Verankerung in Diskursen bedarf, dann ist es nicht ohne Relevanz, wie in der Techno-Kultur die hier hervorgebrachte Klangwelt in einen Diskurs hineingestellt wird, der weder die Kategorie „Musiker“ kennt, noch dessen strukturellen Gegenpol, den „Hörer“, wo statt von „Songs“, „Musiktiteln“ oder „-stücken“ vielmehr von „Tracks“ die Rede ist. Das ist mitnichten bloß ein modischer Austausch von Begriffen und auch nicht nur eine Reaktion auf die kulturelle Zentrierung um die Diskothek anstelle der Konzert- oder Stadionbühne, die im Zentrum der Rockmusik stand. Vielmehr ist die Art und Weise, wie dieser Sachverhalt benannt ist, zu einer der Voraussetzungen dessen geworden, was in diesem Kontext als Musik Akzeptanz findet. So steht an der Stelle des

¹¹ Zu den ästhetischen Implikationen vgl. Peter Wicke, *Rockmusik: Culture – Aesthetics – Sociology*, Cambridge, New York, Sydney 1990.

¹² Detaillierter hierzu vgl. beispielsweise Robert Shelton, *No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan*, Harmondsworth 1986; vgl. hierzu auch das Interview mit dem damals verantwortlichen A&R-Direktor der Columbia, John Hammond, in: P. Wicke, *Bigger Than Life. Rock & Pop in den USA*, Leipzig 1991, S. 32ff.

Musikers hier der Begriff „DJ“ (Discjockey), und sein Treiben heißt nicht Musizieren, sondern „DJing“, sein Publikum nicht „Hörer“, sondern „Raver“.

Daß die Kategorie des Musikers nicht, wie noch vor einem Jahrzehnt mit der wachsenden Rolle des Produzenten, erweitert und verschoben und an veränderte kulturelle Sachverhalte angepaßt wurde, sondern im Techno-Diskurs nun gar keine Rolle mehr spielt, besitzt ein hohes Maß an Signifikanz. Als in den frühen achtziger Jahren mit den Produzenten Trevor Horn, Adrian Sherwood, Mike Stock, Matt Aitken und Pete Waterman Post-Production, also die nachträgliche elektronische Bearbeitung des im Studio aufgenommenen Materials, einen Stellenwert erhielt, der aus dem Musiker einen bloßen Klang- und Materiallieferanten werden ließ, führte die damit problematisch gewordene Kategorie des „Musikers“ nicht etwa zu deren Aufgabe. Sie ließ sich so ohne weiteres auch nicht auf den Produzenten, etwa als „Tonband-Musiker“, verschieben, denn so wie zum Musiker der Hörer im Saal, gehört zum Hörer der Musiker auf der Bühne. Produzenten aber stehen nun einmal nicht auf der Bühne. Der dominante musikalische Diskurs verlangte nach dem Musiker, zumal auf ihn als Star die gesamte Marketing-Maschinerie abgestimmt war. Und obwohl es einen prinzipiellen Unterschied ja nicht macht, ist das aus der Lautsprecheranlage in den Saal abgestrahlte Klangereignis doch nicht mehr live von einem per Tastendruck am Keyboard gesteuerten Tongenerator ausgelöst, wie in den synthesizer-dominierten Klangformen der Rockmusik jener Jahre üblich, sondern zuvor im Studio aufgezeichnet, technisch nachbearbeitet und dann per Tastendruck auf die Lautsprecheranlage gegeben, reagierte das Publikum mit wütenden Protesten auf den Versuch, die Position des Musikers dadurch zu retten, daß auf der Bühne ein Gerätepark gesteuert wird, über den im wesentlichen vorproduziertes Material von der Konserve lief. Die jugendlichen Hörer fühlten sich durch Tonbandgeräte statt Gitarren und Keyboards bedienende Musiker betrogen, denn dieser Vorgang verlagerte den Ursprung des klanglichen Ereignisses vom Musiker weg an einen anonymen Ort und auf einen namenlosen, auf jeden Fall gesichtslosen Produzenten. Das aber machte es unmöglich – und darauf kam es an –, das klangliche Ereignis als „Ausdruck“ eines musizierenden und sich im Musizieren entäußernden Subjekts zu hören. Die Macht des Diskurses erwies sich am Ende als wesentlich stärker als die Veränderung in der Praxis des Musizierens. Bands wie Visage, ABC oder Frankie Goes To Hollywood sahen sich schließlich gezwungen, zu den Tonbandeinspielungen an den stummgeschalteten Instrumenten die Bewegungsabläufe im Halbplayback zu mimen, die eine Rezeption ihrer Musik als unmittelbaren und authentischen Ausdruck ermöglichte, was Holly Johnson, Leadsänger von Frankie Goes to Hollywood, zu der treffenden Bemerkung veranlaßte: „Ich bin kein Künstler mehr, ich bin zu einem Kunstwerk geworden“¹³.

Ist der Discjockey anstelle des Musikers in den Mittelpunkt musikalischer Praxis gesetzt, dann ist damit ein neuer und ganz anders strukturierter Diskurs organisiert, mit weitreichenden praktischen Folgen. „DJing“ ist nicht Musizieren, und zwar eben nicht nur auf der Ebene des beobachtbaren Handelns. Bei dem, was im Begriff „Musizieren“ gebündelt wird, ist zwischen der Hervorbringung von Klang und dem Musiker ein unlösbarer und zwingender Zusammenhang unterstellt, der eine Subjektivierung und Persona-

¹³ Zit. n. *New Musical Express*, 30. März 1985, S. 15.

lisierung des klanglichen Ereignisses ermöglicht, die es zum Träger eines kommunikativen Vorgangs und den Musiker zum Autoren, als Interpret zum Mitautoren oder, wie in der Popmusik vielfach üblich, zum Pseudoautoren macht¹⁴. Das „DJing“ dagegen, das Herstellen einer Musikmischung in der Diskothek, beruht mit den dafür herangezogenen Tonträgern auf schon vorhandenen Klängen, deren Ursprung hierbei ohne jede Relevanz ist. War es einmal „Musik“ in der herkömmlichen Art, dann wird sie in diesen Mischturen in ihre klanglichen Einzelbestandteile zerlegt, werden passende Bruchstücke davon aneinandergesetzt oder durch Bewegen der Platten unter der Nadel (scratching) in rhythmische Geräusche verwandelt. Kommen eigens hierfür hergestellte Techno-Produktionen zum Einsatz, dann sind es nicht „gespielte“, sondern technisch generierte Klänge, aus denen sie aufgebaut sind. Um eine personalisierte Klängauffassung und ein personalisierendes Hören auf jeden Fall auszuschließen, die Identität des kreativen Subjekts – wie immer auch benannt – unter allen Umständen nicht zum referentiellen Bezug für das klangliche Ereignis werden zu lassen, sind die DJs in der Regel auch noch mit Phantasienamen anonymisiert, die manchmal sogar nur projektbezogen benutzt werden oder für Kollektive von DJs stehen. Das hat zwar auch die Techno-Kultur nicht davor bewahrt, in Deutschland beispielsweise mit Marusha, Dr. Motte oder Westbam ihre eigenen Stars hervorzubringen, doch die fungieren eben nicht mehr als Fokus klangbezogener Sinnkonstrukte. Ohnehin ist das Techno-Phänomen gründlich mißverstanden, wird ihm ein antikommerzieller Impetus unterstellt. Die Anonymisierung hat zwar die etablierten, auf personalisierte Imagebildungen abgestellten Marketingstrategien der Tonträgerindustrie unmöglich gemacht und damit deren Zugriff erschwert, aber nicht, um Vermarktung zu verhindern, sondern um sie in die eigenen Hände zu nehmen.

Das vom Techno-DJ in seinen Mischturen eingesetzte Material besteht inzwischen zum überwiegenden Teil aus auf Tonträgern vorliegenden, eigens für diesen Zusammenhang produzierten DJ-Kreationen. Die Instrumente, die dabei zum Einsatz kommen, sind mit Rhythm und Bassline Composer sowie entsprechender Sequenzer-Software aus der Studioarbeit seit langem bekannt. Doch was hier am Ende steht, ist nicht ein Song, es ist ein „Track“ – ursprünglich ein technischer Begriff, mit dem in der Kinematographie die neben dem Bild belichtete Tonspur, davon abgeleitet auch die auf Tonträger veröffentlichte Filmmusik (Soundtrack-Album) und im Kontext der Musikproduktion das technische Dasein eines Musikstücks (auf einem Tonträger befindet sich eine bestimmte Anzahl von „Tracks“) bezeichnet ist. Dieser Bezeichnungsmodus folgt nicht einfach nur der Tatsache, daß Techno fast vollständig ohne Singstimme auskommt und also der Songform nicht bedarf. Die Wahl dieses technischen Begriffs anstelle der möglichen Alternativen hat vor allem mit dem Umstand zu tun, daß das Ergebnis der Studioarbeit im Unterschied zu allen vorangegangenen Entwicklungsformen der Popmusik nicht mehr das ästhetisch und kulturell relevante Endprodukt ist. Im Studio wird mit den „Tracks“ nur eine Art von Instrumenten produziert. Mit ihnen stellt der DJ dann vermittelt eines ganzen Reper-

¹⁴ Sänger und Musiker spielen auf der Bühne die Rolle des im Musizieren spontan und unmittelbar auf das Publikum reagierenden, sich ausdrückenden Subjekts, obwohl in Wirklichkeit eine durchchoreographierte Show mit Material abläuft, das von professionellen Songschreibern angekauft wurde. Popmusik verbindet sich deshalb in der Regel mit den Namen von Interpreten, während die Autoren in der Öffentlichkeit vielfach nahezu unbekannt sind.

toires von Misch-Techniken in der Diskothek eine klangbezogene Erfahrung her, die keinerlei dingliches Äquivalent in Form eines aus diesem Zusammenhang herauslösbaren „Stücks“, „Titels“ oder „Produkts“ mehr besitzt. Da es damit durch Dritte weder ausgebeutet noch zerredet oder in der gehaltenen Art umdefiniert werden kann, entzieht die Praxis des „DJing“ Techno tatsächlich nicht ohne Erfolg der Usurpation durch den etablierten Popmusikdiskurs.

Damit verändert sich zwangsläufig aber auch der Referenzbezug um die produzierten Klänge, die im Begriff „Track“ eben nicht auf einen durch Hervorbringung oder Selektion von Klang intendierten Sinnzusammenhang bezogen sind. Für den Techno-Track ist nicht der Sinnbezug und damit ein narratives Strukturkonzept formprägend, sondern vielmehr sein „Design“, eine analog den industriell gefertigten Gegenständen auf den technischen Vorgang der Hervorbringung bezogene Gestaltgebung. Die adäquate Begrifflichkeit hierfür ist mithin ebenfalls nicht, wie etwa Thema und Motiv, von einem linear vorgestellten Entwicklungsprinzip abgeleitet, sondern sie ist der technischen Formgebung entlehnt, was ausschließt, sie auf einen subjektiv-intentionalen Kontext zu beziehen. Segment und Loop, Plateau und Konsistenz, Level und Knoten, Strom und Einschnitt sind die klanglich-strukturellen Formbegriffe der Technowelt¹⁵.

Mit anderen Worten: Techno wird nicht nur anders hervorgebracht als herkömmliche Formen von Popmusik, diese Musik trifft auf anders organisierte Wahrnehmungsstrategien, für die der Ursprung des klanglichen Ereignisses, ob von Sequenzern generiert, vorgefertigten MIDI-Datenbanken und Sound-Libraries entnommen, von den Softwareproduzenten den Composern einprogrammiert oder in herkömmlicher Art von einem Musiker eingespielt, letztlich gleichgültig ist und von seinen sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten strikt getrennt bleibt. Es gibt hier keinen referentiellen Bezug zwischen dem klanglichen Ereignis und seinem Ursprung (Intention des Komponisten, Ausdruck des Musikers etc.). Eben deshalb ist das mit den Begriffen „Discjockey-Raver“ beschriebene Verhältnis auch nicht einfach nur das Äquivalent zum Verhältnis „Musiker-Hörer“ in den herkömmlichen Musik-Diskursen. In die Begriffe „Musiker“ und „Hörer“ ist ein Verhältnis eingeschrieben, das entlang einer linearen Achse um einander spiegelbildlich entgegengesetzte Pole organisiert ist. Produktion-Rezeption, Sender-Empfänger, Kodierung-Dekodierung sind nicht von ungefähr zu begrifflichen Äquivalenten geworden, mit denen dieses Verhältnis zu beschreiben versucht wurde, ohne auf dessen Implikationen (wozu auch die übliche Setzung der jeweils männlichen Form von „Musiker“ und „Hörer“ gehört) an dieser Stelle näher eingehen zu können. Die Begriffe „DJ“ und „Raver“ dagegen implizieren eine radiale Organisation ihres Verhältnisses zueinander und schließen prinzipiell aus, daß dies bipolar gefaßt und auf das Modell intersubjektiver Kommunikation beziehbar ist. Raver kann man im Unterschied zum Hörer nie alleine sein, der Begriff bereits impliziert eine kollektive Veranstaltung („Rave“ ist im britischen Umgangssprache ein Synonym für „Party“). Der Discjockey bildet das Zentrum einer Menge, und was immer zwischen ihm und dieser Menge an Musik auch stattfinden mag, weder ist

¹⁵ Flyers, Szenezeitschriften und die im Internet massenhaft zu findenden Techno-Pages (zum Einstieg vgl. etwa <http://www.techno.de>) liefern ein unerschöpfliches Belegmaterial hierfür. Wer die traditionellen Medien bevorzugt: Philipp Anz/Patrick Walter, *techno*, Zürich 1995 und Die Gestalten/Chromapark (Hrsg.), *Localizer 1.0: The Techno House Book*, Berlin 1995, sind brauchbare Versuche, die Techno-Szene in gedruckter Form zu dokumentieren.

hier der idealtypisch gesetzte Einzelne, das hörende Subjekt in seiner individuellen Subjektivität, der vorgestellte Adressat, noch „drückt“ sich der DJ in seinem Mix „aus“.

Nun gibt es „den“ Raver freilich ebensowenig wie es „den“ Hörer gibt, aber beide Begriffe beziehen die Vielfalt möglicher Verhaltensweisen gegenüber der Musik auf jeweils bestimmte, praktisch für angemessen gehaltene und insofern normativ gesetzte Verhaltensmuster. Eingeschlossen darin ist die Zuweisung einer bestimmten, wenn auch nicht zwangsläufigen, so doch keinesfalls beliebigen Position im Musikprozeß. Gerade weil sie nicht zwangsläufig ist, bedarf es ihrer diskursiven Konstruktion. So ist der Hörer als ein solcher auf die Position des aufnehmenden Subjekts gesetzt. Der Position der Kategorie „Hörer“ im Diskurs, wo sie den kategorialen Gegenpol zum „Musiker“ bildet, entspricht die Position des Hörers in der Praxis des Musizierens, denn dort sitzt er dem Musiker nicht von ungefähr gegenüber. Diese Position impliziert, alles, was von diesem Gegenüber ausgeht, einer deutenden Wahrnehmungsstrategie zu unterwerfen und den Deutungserfolg im Rahmen eines kulturell vorgeschalteten Systems von Bedeutungen auf eine bestimmte, nämlich ästhetische Weise, zu bewerten. Auch der Raver ist auf eine bestimmte Weise, die der Position dieser Kategorie in dem hier dominanten Diskurs, dem Techno-Diskurs, entspricht, gegenüber dem Discjockey positioniert. Auch diese Position impliziert einen bestimmten Bezug auf das, was hier vom Gegenüber ausgeht. Nur ist die dafür adäquate Wahrnehmungsstrategie nicht deutenden Charakters und an ein vorgeschaltetes System von Bedeutungen angeschlossen – bei technisch generierten Klangfolgen, die bewußt und mit nicht gerade geringem kulturellen Aufwand auf die Demontage der Funktion des „Autors“ zielen, auch kaum sinnvoll. Hier ist sie vielmehr auf das Arrangement der Menge und den sich darin bewegenden Körper des Ravers bezogen, der sich selbst an den aus den Lautsprecherboxen quellenden Klangstrom förmlich „andockt“. Damit eröffnet sich ein bislang analytisch noch vollkommen unbearbeitetes Feld – die symbolische Konstruktion des Körpers (als kulturelles Artefakt im Unterschied zum organischem Leib) im Medium von Klang.

Der hier skizzierte Umbau des musikalischen Diskurses in der Techno-Kultur scheint damit zu bestätigen, was Kritiker der Popmusik schließlich schon immer zu wissen meinten –, daß nämlich diese Formen von Musikpraxis durch Sinndefizite, wenn nicht völligen Sinnverlust gekennzeichnet seien. Zwar folgt aus der konsequenten Umrichtung von Klang auf den Körper als Referenzbezug, auf körperliche Bewegung, Körpererfahrung und die symbolische Vermittlung dessen in Klang mitnichten, daß das tragende (sub-)kulturelle System deshalb „Sinn“-„los“ sei. Doch ist nicht zu bestreiten, daß Klang damit jedenfalls als unmittelbarer Träger komplexerer Bedeutungen ausfällt. Das mag man beklagen, wobei es für ein nicht eben unerhebliches Maß an Weltfremdheit spräche, wird übersehen, daß die Mechanismen der sozialen Kontrolle seit langem schon nicht mehr über die Produktion von Sinn, sondern über den direkten und unmittelbaren Zugriff auf den Körper laufen. Mit Milliardenaufwand zielen die kulturellen Kommunikationssysteme mittels Werbung auf das Körperbewußtsein und Körpergefühl des einzelnen, der zwar denken darf, was er will, aber wünschen muß, was er soll. Musik ist davon nicht nur nicht ausgenommen, sie steht ihrer Natur nach mitten in diesem Prozeß, ist ein bevorzugtes Terrain der sozialen und kulturellen Auseinandersetzung um den Körper und der sozialen Kontrolle über das Körperbewußtsein geworden. Was Techno dabei von vorangegangenen

Formen der Popmusik unterscheidet, ist die völlige Illusionslosigkeit, mit der diese Auseinandersetzung hier angenommen ist und auf der Ebene der kulturellen Körperinszenierung auszutragen versucht wird. So, wie die Rebellen der Rock-Revolution, die mit weitgespannten Gesellschaftsutopien noch das Feld der Sinnproduktion zu besetzen suchten („I can't get no satisfaction...“), als gealterte Dauerjugendliche auf ihren Schlössern in Südfrankreich die völlige Folgenlosigkeit dessen medienträftig vorleben, macht sich die Generation ihrer Kinder einen Spaß daraus, wochenlang das Feuilleton mit so überaus sinnträchtigen Sentenzen wie „Let the sun shine in your heart“ zu beschäftigen. Wer das für zynisch hält, möge sich fragen, was sein Anteil an diesem Zustand ist.

Damit bleibt festzuhalten: Techno findet als Musikform eine seiner konstitutiven Bedingungen – gewiß nicht die einzige, aber eine sehr wesentliche – in einem Diskurs, der die Ordnung der Klänge umdefiniert von einem System der Repräsentation (von Bedeutungen) in ein System der Partizipation (des körperlichen Mitvollzugs). In die Begrifflichkeit des Diskurses hat sich eine Praxis eingeschrieben, die ihrerseits in dieser Begrifflichkeit verankert und insofern durch sie konstituiert ist, als damit zugleich ein referentielles Bezugssystem, Differenzkriterien sowie Aneignungs- und Wahrnehmungsstrategien gesetzt sind, die Klang durch Bezug auf eine außerhalb seiner selbst liegende Referenzebene als Musik, also als ein nach bestimmten Prinzipien geordnetes Ganzes, wahrnehmbar machen. Um klingende Sachverhalte als musikalische wahrnehmen oder hervorbringen zu können, bedarf es in jedem Fall der Konstruktion eines referentiellen Bezugssystems, das das akustische Ereignis als Bestandteil einer bestimmten Ordnung, als Träger eines Zusammenhangs, Ausdruck von Kontinuität oder Diskontinuität und damit als Moment einer geordneten Ganzheit in Erscheinung treten läßt. Das Hörbare und das Sagbare sind zwar nicht aufeinander zu reduzieren, unterhalten aber überaus komplexe Beziehungen untereinander. Das mag in den kommerziell produzierten Musikformen sehr vordergründig sein, weil zu einem eigenständigen Feld der Auseinandersetzung geworden, ist jedoch ein weit darüber hinaus gehendes Thema, das es analytisch erst noch aufzuschließen gilt. Musikpraxis findet immer auf dem Hintergrund von Diskursen statt, die als kollektiv produzierte Aussagesysteme mit Prozeduren der Exklusion und Inklusion, der Abgrenzung und Eingrenzung, der Differenz und des Zusammenhangs der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit von Klang eine Ordnung aufprägen, ohne die das Musizieren nicht möglich ist. Das beginnt bei so elementaren Aspekten wie der konzeptuellen Vorstellung des Tons und der Konstruktion von Skalen und reicht bis zu so komplexen Vorgängen wie dem referentiellen Bezug zwischen Klang und dem kulturellen Kontext seiner Hervorbringung. Im Unterschied zu explizit formulierten Theorien über Musik und das Musizieren, die eine der Erscheinungsformen musikbezogener Diskurse sein können, regulieren diese zumeist auf dem Wege der Implikation, der Normalisierung und Normierung die Prinzipien, die sowohl der Praxis des Musizierens, der Erfahrung von Musik wie der beides verbindenden Begriffswelt zugrunde liegen und steuern damit ein hochkomplexes Wechselverhältnis. Ob die Ordnung der Klänge auf der Grundlage von Organisationsprinzipien wie Kontrastierung, Transformation, Intensivierung, Modifizierung, Polarisierung und Konnexion oder wie im Falle von Techno auf der Grundlage von Transduktion, Adjunktion, Disjunktion, Segmentierung und Serialisierung beruht, regeln Diskurse sowohl auf der Ebene des Machens, der Ebene des Erfahrens und Bewertens wie

der Ebene des Sagens und Begreifens, Kategorisierens und Systematisierens. Daß diese Ebenen im Diskurs auf einen Hintergrund bezogen sind, der eine implizite Verbindung zwischen ihnen herstellt und ihre Verschiebung gegeneinander stets auf allen Ebenen gleichermaßen wirksam werden läßt, gibt ihm seine untergründige Wirkungsmacht. Ohne Rekonstruktion des diskursiven Regimes, das eine Praxis zur Selbstregulierung hervorbringt, bleibt ihre Reflexion stets an einer entscheidenden Stelle blind, an der Stelle nämlich, wo es um die Macht zur Definition, zur Normalisierung und Normierung geht. Das gilt für Musik ebenso wie für jede andere Form menschlicher Praxis in Gesellschaft. An dieser Stelle freilich hat Musikwissenschaft, selbst auch nichts anderes als eine bestimmte Form von gesellschaftlicher Praxis, dann doch – eine ganze Menge sogar – mit der Love Parade zu tun.

KLEINE BEITRÄGE

Wie in Heft 2/1997 der „Musikforschung“ angekündigt, sollen in Zukunft neue Forschungsergebnisse, insbesondere Funde von Quellenmaterialien, möglichst schnell im Fach bekanntgemacht werden. Der nachstehende Text macht dazu den vielversprechenden Anfang.

Die Redaktion

Ein neu aufgefundenes Skizzenblatt Beethovens

von Petra Weber-Bockholdt, Würzburg

Zu den frühen *Sonaten für Klavier und Violoncello* op. 5, entstanden 1796, gibt es relativ wenige Skizzen. Drei Blätter sind im sog. Kafka-Konvolut eingebunden¹, zwei im sog. Fischhof-Konvolut², ein Doppelblatt liegt vereinzelt in Bergamo³. Hier ist die Existenz eines der Forschung bisher unbekanntes Einzelblattes anzuzeigen, das sich gegenwärtig in Privatbesitz befindet.

Das etwa 26,5 × 36,5 cm große Blatt weist eine bei Beethoven nicht sehr häufige Rastrierung von 15 Notensystemen (Zeilen) auf; das einzelne System ist 9 mm hoch, jedes wurde einzeln aufs Papier gezogen. Der Abstand von der obersten Linie des obersten Systems bis zur untersten Linie des untersten Systems beträgt 239–242 mm, womit das Blatt große Ähnlichkeit mit fol. 119 des Kafka-Konvoluts aufweist. (Fol. 119 des Kafka-Konvoluts ist beschnitten, die Ränder unseres Blattes sind teilweise stark abgegriffen.)

Im Gegensatz zu den Skizzen in den beiden Konvoluten, die abwechselnd Material aus op. 5,1 (*F-dur*) und op. 5,2 (*g-moll*) skizzieren, ist die recto-Seite unseres Blattes nur mit Skizzen zum Kopfsatz der *g-moll-Sonate* beschrieben. Die verso-Seite wurde von Beethoven nur auf den obersten vier Systemen beschrieben mit Einfällen, die mit den Cellosonaten nichts zu tun haben. Beethoven beschäftigt sich in diesen Skizzen zu op. 5,2 besonders mit den Übergangsstellen Exposition/Durchführung und Reprise/Coda.

Das Blatt soll bald faksimiliert und im Zusammenhang mit den genannten anderen Skizzen besprochen werden. Im folgenden sei eine erste Übertragung vorgelegt, deren Qualität neben anderem von der Tatsache abhängt, daß mir vorläufig nur eine Photokopie des Blattes im Maßstab 1:1 vorliegt. Für deren freundliche Überlassung bin ich dem Eigentümer besonders dankbar.

Im Gegensatz zu der bei größeren Skizzenmengen in Konvoluten sinnvollen und üblichen Zusammenstellung der Skizzen in der Übertragung nach (Werk, Satz und) Taktzahlen ziehe ich für eine so geringe Menge von Skizzen eine diplomatisch möglichst getreue Übertragung vor. Eine solche läßt sich auf Grund des Formats des hier gegebenen Satzspiegels für die Zeilen nicht verwirklichen – für jede autographe Zeile werden zwei in der Übertragung benötigt –, wohl aber für die Noten. Das heißt, daß die Behalsungen⁴ und Balkungen, die Durchstreichungen, die

¹ London BL Add. Ms. 29801, f. 83, 119, 142. Faksimile und Übertragung: Joseph Kerman, *Ludwig van Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799*, London 1970.

² Berlin SB aut. 28, f. 13, 14. Übertragung und Kommentar: Douglas Porter Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the „Fischhof Miscellany“*, 2 Bd.e, Phil. Diss. Univ. of Calif., Berkeley, 1978, umi press Michigan 1993. (Übertragung im 2. Band.)

³ Eventuelle Signatur unbekannt. Faksimile, Übertragung und Kommentar: Andreas Holschneider, *Unbekannte Beethoven-Skizzen in Bergamo*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VII*, hrsg. v. Friedrich Lippmann (= *Analecta musicologica* Bd. 9), Köln und Wien 1970, S. 130–134 (Kommentar) sowie Beilage (Faksimile und Übertragung).

⁴ Nicht übernommen wird Beethovens Gewohnheit, die nach unten gezogenen Notenhälse aus dem Notenkopf zu entwickeln und dabei rechts vom Notenkopf abwärts zu ziehen.

Größe der Bögen usw. möglichst getreu beibehalten worden sind. In der Regel ist es unnötig, etwa fehlende Pausen zu ergänzen. Überhaupt wurde so wenig wie möglich hinzugefügt. Sehr oft zieht Beethoven die Taktstriche über das System hinaus, was in der Übertragung nicht übernommen ist. Eine kleine Legende mit einigen wenigen Hinweisen zur Lektüre folgt im Anschluß.

Da wir zu op. 5 auffallend wenige Skizzen besitzen, bedeutet dieses neue Blatt eine wichtige Stufe auf dem Weg zu einer Rekonstruktion des Skizzenbestandes für die beiden ersten Cello-sonaten der Musikgeschichte.

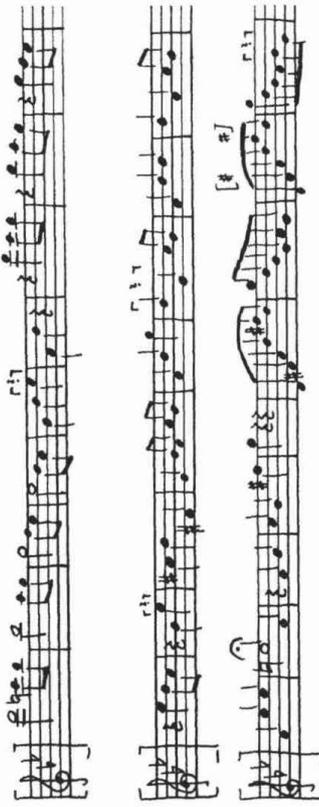
Legende:

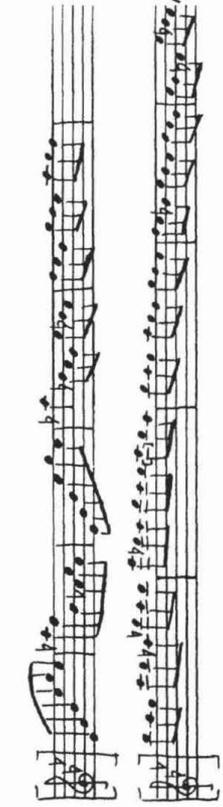
Alle Ergänzungen in der Übertragung sind durch eckige Klammern [] und gekennzeichnet. Innerhalb einer Zeile (eingekreiste Ziffer vorn links) werden die Takte mechanisch (graphisch) durchgezählt.

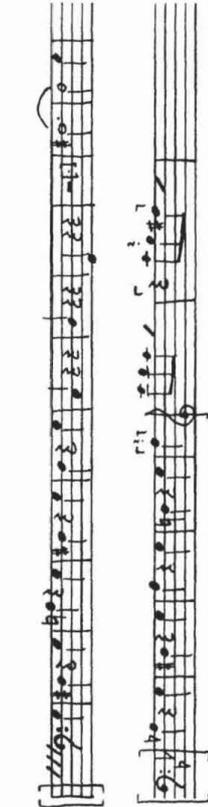
- Z. 2, T. 14: 4. und 6. 8tel eventuell c'' .
- Z. 3, T. 10: Strich, wie auch in Z. 4, T. 1, bedeutet Repetition des unmittelbar zuvor Notierten.
- Z. 4, T. 16: eventuell ein Notenkopf a'' unter dem Repetitionsstrich.
- Z. 6, T. 12: „R oder“: die Variante wird Z. 14, T. 5ff. notiert.
- Z. 8, T. 3: 3. 4tel eventuell zu d'' verbessert.
- Z. 14, T. 5f.: „oder R“: s. Z. 6, T. 12.
- Z. 14, T. 18: „# R“: die Variante wird Z. 15, T. 7f. notiert.
- Z. 15, T. 1–6: Skizze nicht zu op. 5,2 gehörig.

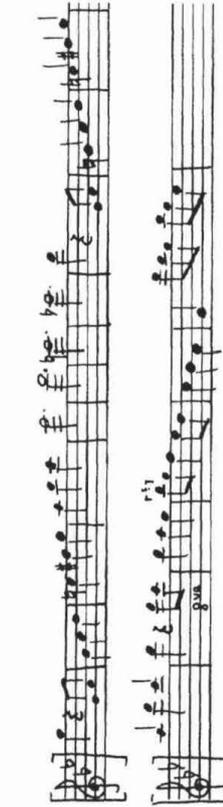
recto

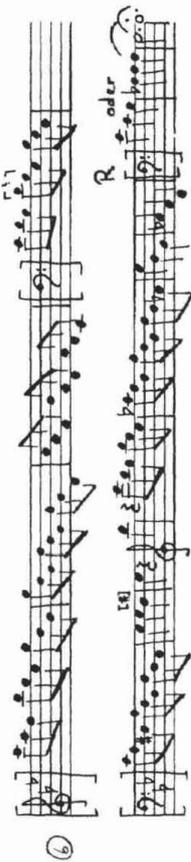
① 

② 

③ 

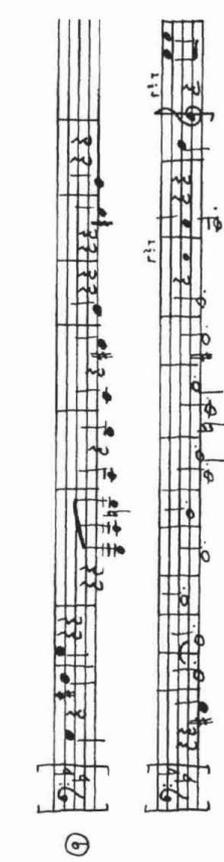
④ 

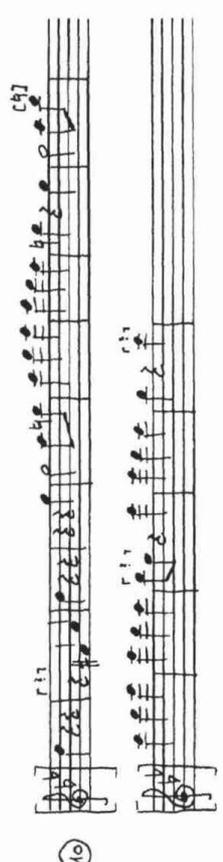
⑤ 

⑥ 

⑦ 

⑧ 

⑨ 

⑩ 

verso

allegretto

Angloise

Übertragung: Petra Weber-Bockholdt

BERICHTE

Löwenstein bei Heilbronn, 1. bis 3. April 1997:

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Musikleben der Deutschen im Kontext südosteuropäischer Musikkultur – Positionen und Traditionen“

von Johannes Killyen, Halle

Das vom Institut für Deutsche Musik im Osten (IDMO) veranstaltete Symposium nahm sich des Musiklebens der Deutschen im Kontext südosteuropäischer Musikkultur in einer größtmöglichen Bandbreite an. Vorrangiges Ziel war dabei, sich von national determinierter Enge zu lösen und das Wirken deutschstämmiger Komponisten, Instrumentenbauer und musikalischer Institutionen, die in Siebenbürgen, dem Banat (heute beide Rumänien) oder Ungarn wirkten oder diesen Gebieten entstammten, nicht losgelöst von ihrer durch kulturelle Vielfalt gekennzeichneten Umgebung zu sehen. Wesentliche Voraussetzung hierfür war die Anwesenheit zahlreicher Musikwissenschaftler und Musikforscher aus Ungarn und Rumänien. Neue Erkenntnisse wurden über wichtige Komponisten Südosteuropas vermittelt. Nach jahrelanger Beschäftigung mit dem polyglotten Lautenisten und Komponisten Valentin Bakfark (1507–1576) konnte Peter Király wesentliche biographische Informationen revidieren und präzisieren. Erhard Franckes Forschungen galten der Kirchenmusik Siebenbürgens im 18. Jahrhundert und ihren wohl wichtigsten Vertretern, Johann Sartorius Vater (1680–1756) und Sohn (1712–1788). Weitere auf dem Symposium thematisierte Komponisten waren Rudolf Wagner-Régeny (Helmut Loos), Rudolf Lassel (Wolfgang Sand), Franz Xaver Dressler (Horst Gehann), Johann Georg Lickl und Franz Seraph Hölzl (Peter Skladányi) und – obwohl nicht zum deutschen Kulturkreis gehörend in diesem Zusammenhang keineswegs ein Außenseiter – der Volksmusikforscher Béla Bartók (Ferenc László). Allgemein statistische Referate galten herausragenden deutschen Musikinterpreten Südosteuropas (Karl Teutsch) und böhmischen Musikern in Siebenbürgen und im Banat (Klaus-Peter Koch). Mit der Rezeption mitteleuropäischer Musikgrößen beschäftigten sich Cristina Sârbu („Richard Wagner und die rumänische Operntradition“) und Johannes Killyen („Mozart-Rezeption in Hermannstadt/Sibiu“). Ein weiterer Themenblock nahm sich namhafter südosteuropäischer Instrumentenbauer an, etwa der Familie Riedel aus Ungarn (Eszer Fontana) sowie den Orgelbauern Carl Leopold Wegenstein aus Temeswar/Timisoara (Walter Kindl) und Josef Angster aus Pécs (Judith Angster). Bis in die Gegenwart von Bedeutung sind musikalische Institutionen in Siebenbürgen und dem Banat wie der Temeswarer Franz-Schubert-Chor (Adrian Nuca-Bartzer), die Temeswarer Musikschule (Damian Vulpe) und der Chor des deutschsprachigen Brukenthal-Gymnasiums Hermannstadt (Hans-Günter Seiwerth). In der Historie verankert sind dagegen der Temeswarer Philharmonische Verein und sein Beitrag zur südosteuropäischen Chorbewegung des 19. Jahrhunderts (Franz Metz) sowie die reisefreudigen Donauschwäbischen Knabenblaskapellen (Robert Rohr).

Kiew, 7. bis 10. April 1997:

Internationales Symposium „Ukrainisch-deutsche Musikbeziehungen in Vergangenheit und Gegenwart“

von Stefan Weiss, Köln

Mit der Souveränität der früheren Sowjetrepubliken stehen auch in der Musikwissenschaft neue Themen zur Diskussion. Noch vor wenigen Jahren war man im Westen für eine eigenständige

ukrainische Musikkultur kaum sensibilisiert, betrachtete man die Region zwischen Dnjestr und Donez als festen, von Rußland abhängigen Bestandteil der Sowjetunion. Das Kiewer Symposium, das vom Komponistenverband der Ukraine in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche Musik im Osten (Bergisch Gladbach) veranstaltet wurde, ist daher auch unter dem Aspekt eines befreiten nationalen Selbstverständnisses zu sehen, während es vor allem einen entschlossenen Brückenschlag der ukrainischen Musikwissenschaft zum so lange verschlossenen Westeuropa signalisiert.

Um Klaus-Peter Kochs programmatische Darlegungen künftiger Forschungsaufgaben gruppierten sich über 30 Vorträge zu verschiedenen Themenkreisen. So war eine Reihe von Referaten der Rolle deutscher Musiker im Musikleben der Ukraine oder einzelner ihrer Städte gewidmet. Stefanija Pawlyschyn berichtete über Lviv (Lemberg), Klaus Wolfgang Niemöller und Olena Sinkewitsch über Kiew, Olena Kononowa über Charkow und Rima Rosenberg über Odessa, während Marina Tscherkaschina, Severin Tychyj, Viktor Klyn und Natalija Wlassowa anhand spezieller Fragestellungen dieser Rolle in der Gesamtukraine nachgingen. Helmut Loos und Alexander Schwab erörterten die Problematik der Erforschung deutscher Musikinstitutionen (Musik- und Gesangsvereine) auf dem Gebiet der Ukraine, während Elena Schischkina die Folklore der dort angesiedelten Deutschen in Feldforschungsaufnahmen vorstellte. Einzelne Handschriften deutscher Provenienz in ukrainischen und russischen Bibliotheken besprachen Tamara Hnatiw, Wladimir Gurewitsch und Larisa Iwtschenko. Exemplarisch wurden einzelne Musikerpersönlichkeiten gewürdigt, die als Deutsche in der Ukraine wirkten (Referate von Annerose Koch über J. G. A. Mederitsch und von Oleksandra Olijnyk über M. Bernard).

Entsprechend stellten Michail Stepanenko, Stefan Weiss und Maria Sahaikewytsch Überlegungen zu ukrainischen Komponisten und Interpreten in Deutschland an: Hier reichte das Spektrum von Timotheus Bilogradski, einem Schüler von Silvius Leopold Weiss in Dresden, bis zu Antin Rudnytsky, einem Schüler Franz Schrekers in Berlin. Der Rezeption deutscher Komponisten durch ukrainische Musiker gingen Nina Herasimowa-Persidska, Bogdan Syuta, Sinaida Juferowa, Svetlana Miroschnytschenko, Taras Krawtsow und Lubow Kyjanowska nach, für einzelne Gattungen stellten Larisa Nowikowa und Igor Judkin Vergleiche an. Ein eigener Schwerpunkt galt schließlich der Frage der Übersetzung deutschsprachiger Liedtexte und Libretti ins Ukrainische; ihm widmeten sich Valentina Kuzyk, Jarema Jakubjak und Grigorij Hansburg.

Natürlich konnte bei einer derartigen Themenvielfalt – so die Kritik bei der abschließenden Podiumsdiskussion – ein rundes Gesamtbild nicht entstehen. Es war aber gerade das Mosaikhafte, das den Forschungsstand dieses noch ganz jungen Gebiets widerspiegelte.

Hamburg, 7. bis 12. April 1997:

Internationaler Kongreß „Johannes Brahms. Quellen – Text – Interpretation – Rezeption“

von Katrin Eich, Claudia Müller und Signe Rotter, Kiel

Anläßlich des hundertsten Todestags von Johannes Brahms fand in seiner Vaterstadt Hamburg ein sechstägiger internationaler Kongreß statt, der ein interessantes und vielschichtiges Spektrum der aktuellen Brahms-Forschung bot. Im Mittelpunkt der Tagung, die gemeinsam von den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Kiel und Hamburg, der Kieler Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe und der Philharmonie Hamburg veranstaltet wurde, standen analytische Untersuchungen mit den Schwerpunkten Kammer- und Vokalmusik, die Darstellung editorischer Probleme, die Bewertung von Biographie und historischem Umfeld sowie Fragen zu Rezeptionsgeschichte und Aufführungspraxis. Dominierten in den vergangenen Jahrzehnten diastematische Analysen mit Berufung auf Arnold Schönberg, so wurde in diesem Forum deutlich, daß zunehmend Probleme der Satztechnik, Harmonik und rhythmischen Komplexität ins Blickfeld rücken. Besonders die Referate zur Kammer- und Orchestermu-

sik wiesen in diese Richtung. In der Konzentration auf Einzelaspekte verteidigte etwa Siegfried Kross Brahms' autonomes Konzept der *Violoncellosonate op. 38*, während Hans Kohlhasse die motivisch-harmonische Entwicklung im *Klavierquartett op. 26* untersuchte und Peter Petersen sich auf rhythmisch-metrische Details in den Klavierübungen konzentrierte. Friedhelm Krummacher integrierte die unterschiedlichen Ansätze in einer übergreifenden Studie zur Struktur des *Streichquartetts op. 67* und beleuchtete Brahms' historischen Blick auf die Gattungstradition, speziell anhand des Umgangs mit einem Satzmodell Haydns. Aus ähnlich übergeordneter Perspektive relativierte Walter M. Frisch Carl Dahlhaus' Topos von der Krise der Sinfonie um 1850 und widmete sich vor diesem Hintergrund der *1. Sinfonie* von Max Bruch.

Im Bereich der Vokalmusik standen neben textorientierten Interpretationen (Virginia Hancock: *Daumer-Lieder*, Annette Kreuziger-Herr: *Schicksalslied*) und semantischer Akkorddeutung (Hartmut Krones) gattungsübergreifende musikimmanente Betrachtungen im Vordergrund. So wies Christian Martin Schmidt der Harmonik im *Deutschen Requiem* dramaturgische Funktion zu, während James Webster das literaturwissenschaftliche Konzept der Intertextualität auf harmonische Parallelen zwischen Wagners *Tristan* und Brahms' *Altrhapsodie* anwandte. Als innovatives Kompositionsverfahren deutete Heinrich W. Schwab kontrapunktische Techniken im Liedschaffen.

Im Zentrum eines editorischen Roundtables standen Bedeutung, Entwicklung und Aufgaben der neuen Brahms Gesamtausgabe, deren Prämissen Michael Struck in seiner Einführung insbesondere hinsichtlich der Quellenlage umriß. Die Schwierigkeiten editorischer Entscheidungen demonstrierten im Detail Robert Pascall am Beispiel seiner Ausgabe der *1. Sinfonie* (gleichzeitig erster Band der Gesamtausgabe) und Wolf-Dieter Seiffert bezüglich autographischer Ungenauigkeiten von Crescendo- und Decrescendogabeln. Ergänzend stellte Renate Hofmann das Editionsprojekt der Briefsammlung August Walter vor.

Einen weiteren Schwerpunkt des Kongresses bildeten rezeptionsgeschichtliche Ansätze. Abgesehen von einer Zusammenstellung verschiedener Nachrufe auf Brahms (Ingrid Fuchs) und neuen Überlegungen zur Schenkerschen Methodik der Brahms-Analyse (Timothy Jackson) trat hier die kompositorische Rezeption in den Vordergrund. Einer satztechnisch orientierten Analyse von Richard Strauss' *Klavierquartett op. 13* (Peter Revers) stand ein Überblick über Transkriptionen, Variationen und explizite wie verdeckte Brahmszitate in Werken nach 1970 gegenüber (Hans-Ulrich Fuß). Auf Rezensenten wie Komponisten gleichermaßen bezogen war der Beitrag von Jekaterina Tsarewa, die Stationen des Brahms-Verständnisses in Rußland anhand bisher unbekannter Quellen darstellte.

Beiträge zur Problematik der Metronomangaben (Michael Musgrave, Volker Scherliess), zu Generalbaßpartien und deren Aussetzung (Bernhard Stockmann) sowie zu Streicherklangfarben im Klaviersatz (Detlef Kraus) widmeten sich dem inzwischen auch im Hinblick auf Brahms zunehmend beachteten Gebiet der Aufführungspraxis. Hinsichtlich der bereits vieldiskutierten Vernetzung von Biographie und kompositorischer Arbeit richtete sich hier das Augenmerk auf Brahms als Künstlerpersönlichkeit und Musikforscher. So waren seine bibliophilen, editorischen und musikwissenschaftlichen Aktivitäten (Hans Joachim Marx), sein Verhältnis zu Verlegern (Camilla Cai am Beispiel der *Ungarischen Tänze*) und Prozesse der Werkgenese (Imogen Fellingens Referat zu den späten Klavierstücken) Gegenstand differenzierter Untersuchungen.

Der Abrundung des biographisch-historischen Themenkomplexes kam die Reihe der öffentlichen Vorträge entgegen. Zeigte Robert Pascall hier Grenzen und Möglichkeiten einer authentischen Aufführungspraxis Brahms'scher Werke, so zeichnete Otto Biba ein facettenreiches Bild des Wiener Musiklebens zu Brahms' Zeit. Durchaus polare Sichtweisen ergaben sich in der Bewertung einer Verbindung von Biographie, Persönlichkeit und Werk. Während Constantin Floros solchen Zusammenhängen zentrale Bedeutung für das Werkverständnis zumaß, betonte Ludwig Finscher gerade die vom Komponisten sorgfältig verdeckten Bezüge von Lebenswirklichkeit und künstlerischem Schaffen. Fachübergreifend erhellte Reinhold Brinkmann Brahms' Verhältnis zur bildenden Kunst und wies auf ästhetische Parallelen zu Künstlern wie Anselm Feuerbach oder Adolf Menzel hin.

Bevor eine Präsentation des Faksimiles von op. 116 durch den Henle-Verlag mit anschließendem Vortrag des Werks durch Detlef Kraus einen festlichen Ausklang des Kongresses bildete, eröffnete die Abschlusdiskussion zahlreiche Perspektiven für die künftige Forschung. Hierbei kristallisierten sich als Schwerpunkte das philologische Projekt der Brahms Gesamtausgabe, die Untersuchung gattungsübergreifender Formbildungen und Kompositionstechniken sowie die Einbeziehung des musikalisch-historischen Umfeldes heraus. In Verbindung damit sollten weitere Bemühungen auch darauf zielen, Möglichkeiten einer zwischen Form und Gehalt vermittelnden Analyse auszuloten.

**Tallahassee (Florida), 10. bis 13. April 1997:
Jahrestagung der Society for Seventeenth-Century Music (SSCM)**

von Linda Maria Koldau, Bonn

Die diesjährige Tagung der SSCM in Tallahassee, zu der Charles Brewer und Jeffery Kite-Powell von der Florida State University eingeladen hatten, eröffnete die Organistin Kimberly Marshall mit einem Überblick über die europäische Orgelmusik des 17. Jahrhunderts. Das Vokalensemble Cantores Musicae Antiquae führte unter Leitung von Jeffery Kite-Powell eine neu transkribierte Requiemversion des böhmischen Komponisten Philipp Jakob Rittler auf, Brent Wissick schließlich stellte bislang kaum bekannte Cello-Sonaten von Antonio Maria Bononcini vor und erklärte gleichzeitig die Eigenarten der Bologneser Cello-Schule im späten Seicento. Wie eng verbunden Theorie und Praxis im 17. Jahrhundert sind, wurde in vielen Vorträgen deutlich. Stewart Carter, Akria Ishii und Candace Bailey stellten bisher unbekannte oder als sekundär beurteilte Traktate und Musikdrucke vor, die wertvolle Hinweise für die Aufführungspraxis des italienischen Violinspiels liefern, von der Verbreitung der Werke Johann Jacob Frobergers zeugen oder aber einen Einblick in den englischen Cembalostil während der Restaurationszeit gewähren. Um die Aufführungspraxis geistlicher Musik ging es in den Vorträgen von Michael R. Dodds und Frederick K. Gable, während George Torres' Beitrag über die „Hidden Art of Gesture in the *pièces de luth* Repertory“ deutlich machte, wie wesentlich Haltung und Austrahlung des Musikers für die Interpretation dieser Musik sind. ‚Außermusikalische‘ Einflüsse auf die Musik des 17. Jahrhunderts standen in der Sektion „Italian Opera and Madrigal“ zur Debatte: So erscheint die Aufführungsgeschichte von Antonio Cestis Oper *Oronthea* als Ursache für die erheblichen Unterschiede in den beiden erhaltenen Fassungen (Jennifer Williams Brown); Intrigen und kriminelle Rivalitäten erwiesen sich als äußerst fruchtbringend für das venezianische Theaterwesen (Beth L. Glixon); und der Ausbruch des Vesuvs im Jahr 1631 zeugt vom Geschick der Künstler, selbst Naturkatastrophen in den konventionellen Ausdruckscodex ihrer Zeit zu integrieren (Catherine Moore).

Um den Widerstreit zwischen Konvention und Innovation ging es in der Sektion „Epistemology, Theory, and Pedagogy“ mit Vorträgen von Stephen R. Miller, YouYoung Kang und Joanna Carter, während Tim Carters provokativ-ironische Lesart von Claudio Monteverdis *Incoronazione di Poppea* die Konventionalität unseres Musikverständnisses hinterfragte, gestützt von Wendy Hellers Appell, offen für facettenreiche Interpretationsansätze zu bleiben.

Die Entwicklung von Konventionen von Einzelgattungen bis hin zu Opernlibretti und dem französischen Theaterwesen stand im Mittelpunkt der Beiträge von Gregory Barnett, Christopher Mossey und Georgia Cowart; Janet Pollack dagegen arbeitete die emblematischen Elemente heraus, die die englische Tastenmusiksammlung *Parthenia* als königliche Brautgabe kennzeichnen. Ebenso sehr von außenpolitischen Umständen beeinflusst erscheint das englische Musikspektakel *Europe's Revels*, das den Frieden von Ryswick im Jahr 1697 mit national-typischer Musik und Dichtung feierte (Kathryn Lowerre).

Eine beeindruckende Verbindung von High Tech und Barockforschung stellten schließlich Kerala Snyder und John B. Howard vor: Das „Journal for Seventeenth Century Music“ bietet unter der Internet-Adresse <http://www.sscm.harvard.edu/jscm/> Forschungsbeiträge mit Notenbeispielen in Faksimile- und klingender Version; RISM Online (<http://www.rism.harvard.edu/RISM/Welcome.html>) liefert eine Ausgabe des zentralen Quellenverzeichnisses, die gegenüber der gedruckten Edition unvergleichlich schneller und vielfältiger zu handhaben ist.

**Zerbst, 18. und 19. April 1997:
Internationale Wissenschaftliche Konferenz „Johann Friedrich Fasch
und sein Wirken für Zerbst“**

von Johannes Killyen, Halle

Im Rahmen der alle zwei Jahre stattfindenden Internationalen Fasch-Festtage, die vom 17.–20. April ihre fünfte Auflage erlebten, präzierte und differenzierte die wissenschaftliche Konferenz (mit Referenten aus Großbritannien, Kanada, den Vereinigten Staaten, Südafrika, Rußland und Deutschland) durch Untersuchung verschiedenster Detailprobleme den kompositorischen Rang des Zerbster Kapellmeisters. In seinem eröffnenden Referat nahm Wolfgang Ruf ein wichtiges Ergebnis der Tagung voraus: Fasch (1688–1758) unreflektiert als Wegbereiter der Klassik zu bezeichnen hieße, Kriterien unseres Jahrhunderts rückwirkend und einseitig teleologisch auf weitaus komplexere Phänomene des 18. Jahrhunderts zu übertragen. Der kompositorische Rang des Zerbsters bemesse sich nach der handwerklichen Qualität und perfekten Erfüllung der Stil- und Gattungsnormen seiner Zeit, nicht nach der scheinbaren Vorwegnahme kompositorischer Neuerungen. Historisch orientierte Referate bildeten ein Fundament für eingehendere analytische Werkbetrachtungen: Michael Saffle hob am Beispiel Georg Philipp Telemanns, Johann Sebastian Bachs und Faschs die wesentliche Bedeutung des Kapellmeistertypus des 18. Jahrhunderts für die späteren Jahrhunderte hervor, Hans-Georg Hofmann gab aufschlußreiche Einblicke in das Zerbster höfische Musikleben vor Johann Friedrich Fasch. Daniel G. Geldenhuys verfolgte die Rezeption des in Ballenstedt geborenen Komponisten bis ins ferne St. Petersburg, wo die aus dem Hause Anhalt-Zerbst stammende Katharina zur Zarin aufgestiegen war. Elena Sawtschenko untersuchte den Einfluß pietistischer Strömungen auf Fasch. Detaillierte Analysen zum geistlichen Vokalschaffen lieferten Michael Märker („Arienstrukturen in den Kantaten Johann Friedrich Faschs“), Barbara Reul („Musikalisch-liturgische Aktivitäten an der Anhalt-Zerbster Hofkapelle von 1722–1758“), Nigel Springthorpe („Die Zerbster Passions-Tradition“), Mary Térey-Smith („Die Choralvertonungen der Passion Jesu Christ“), der diesjährige Fasch-Preisträger Brian Clark aus Schottland („Faschs Umarbeitungen von Messen für Zerbst“), Gregory Johnston („Selbstentlehnungen in Faschs Kantaten“) und Bert Sigmund („Zur Vertonung von Texten Johann Knauers“). Ute Poetzsch präsentierte die Ergebnisse einer Identifizierung von Werken Telemanns im Inventar der Zerbster „Concert-Stube“.

Einen weiteren Schwerpunkt bildete Faschs Instrumentalmusik: Bo Alphonse wies hier auf generelle Wandlungen in Phrasenstruktur und -länge hin, Stefan Blaut stellte die *Ouvertürensuite g-moll* anhand einer Abschrift der Universitätsbibliothek Uppsala vor, und Kathrin Eberl gab einen Überblick über das sinfonische Schaffen der Zerbsters. Steven D. Zohn, Gregory Butler und Sandra Mangsen untersuchten Besonderheiten im vielfältigen Kammermusikschaffen Faschs. Das abschließende Referat war Konstanze Musketa, der Präsidentin der Internationalen Fasch-Gesellschaft, vorbehalten. Anhand einer Zerbster Quelle skizzierte sie die nicht gerade vom Glück geprägten letzten Lebensjahre Faschs sowie die nicht unproblematische Beziehung zum Sohn Christian Friedrich Fasch, Begründer der Berliner Singakademie, dem die Fasch-Festtage 1999 gewidmet sein werden.

Ettlingen, 25. bis 27. April 1997:

Symposium „Franz Schuberts Lieder nach Gedichten aus seinem literarischen Freundeskreis – Auf der Suche nach dem Ton der Dichtung in der Musik“

von Michael Gerhard Kaufmann, Karlsruhe

Seit mehreren Jahren werden im Ettlinger Schloß unter dem Titel „Schubertiade“ Liederabende mit dem Ziel veranstaltet, im Laufe der Zeit die mehr als 600 Lieder Franz Schuberts aufzuführen und so seine Liedwelt in ihrer Gesamtheit lebendig werden zu lassen. Aus Anlaß des 200. Geburtstages des Komponisten fand der bisher ausschließlich aus Konzerten bestehende Rahmen eine Erweiterung um ein Symposium. Musikwissenschaftler aus Deutschland und Österreich sollten dabei vornehmlich der Frage nachspüren, inwieweit sich in der Musik Schuberts ein für jeden Dichter aus dem Freundeskreis spezieller, gleichsam nur diesem eigenen Ton heraushören läßt beziehungsweise inwieweit der persönliche Tonfall des jeweiligen Dichters sich in den Vertonungen von dessen Gedichten durch Schubert widerspiegelt.

Einen Überblick über die vielfach miteinander verflochtenen Freundeskreise um Schubert gab Walther Dürr (Tübingen). Dabei ging er näher auf das Leben und Denken der beiden zentralen Zirkel ein und stellte fest, daß das idealistisch geprägte Gedankengut des Linzer Kreises um Anton von Spaun über Johann Mayrhofer Schubert eher weniger berührte, wogegen das „universale Kunstverständnis“ des Wiener Kreises um Franz von Schober nachhaltig auf ihn wirkte. Eine Charakteristik Schobers als eine vornehmlich durch Gefühle bestimmte Persönlichkeit entwarf Ilija Dürhammer (Wien). Die Bedeutung des extrovertierten Schober als Gegenpol zum introvertierten Schubert stellte Siegfried Schmalzriedt (Karlsruhe) dar. Er zeigte auf, daß die von Schober vertretene „Hedonie des Schmerzes“ und die Überwindung desselben durch die „Trösterin Musik“ sich in den Vertonungen von Texten Schobers durch Schubert als Ausdruck der Partizipation Schuberts an Schobers Lebensfreude in einer hörbaren Neigung zum Schönklang widerspiegele.

Politische Aspekte der Schubert-Zeit beleuchtete Ruth Melkis-Bihler (Karlsruhe), indem sie die Situation in Wien für den Zeitraum vom Beginn der Napoleonischen Kriege über den Wiener Kongreß bis zur Revolution 1848/49 schilderte. Bedingt durch die staatlichen Restriktionsmaßnahmen der Politik Metternichs erfolgte in den Künstler- und Intellektuellenkreisen mit Ausnahme von Johann Chrisostomus Senn der Rückzug ins Private. Schuberts Musik kann dabei als „Ausdruck der politischen Lähmung einer ganzen Generation“ gelten. Der Person Senns als Zentrum eines philosophisch-politisch ausgerichteten Kreises wandte sich Werner Aderhold (Tübingen) zu. Auf das literarische und politische Bewußtsein in Schuberts Freundeskreis ging Michael Kohlhäufel (Regensburg) ein. Patriotisches Denken, das unter dem Bekenntnis zu Freundschaft, Kunst und Vaterland einen immer größeren Stellenwert bis hin zur Forderung nach einem deutschen Nationalstaat gewonnen hatte, wurde nach den Enttäuschungen infolge der restaurativen Politik als Vorstellung eines im irdischen Dasein nicht zu verwirklichenden Vaterlandes in die Welt der Kunst als etwas Jenseitigem transzendiert, wobei an die Stelle der politischen Utopie die Sehnsucht nach Erlösung trat. Der sich dabei äußernde Humanitätsgedanke fand seinen Widerhall im Schaffen Schuberts.

Gerrit Waidelich (Berlin) spürte dem Einfluß kontemplativer Lyrik in den Libretti der Freunde Schuberts auf dessen Opern-Konzeption anhand verschiedener Beispiele nach, mußte jedoch am Ende die Frage nach dem eigenen Tonfall offen lassen. In Schuberts Vertonung von Franz Grillparzers Gedicht *Berthas Lied in der Nacht*, das dieser nachträglich zu seinem Drama *Die Ahnfrau* geschrieben hatte, verfolgte Hans Joachim Hinrichsen (Berlin) die textausdeutenden Momente, wobei er davon ausging, daß der Komponist die dramatischen Zusammenhänge kannte. Unter dieser Voraussetzung läßt sich die enharmonische Vertauschung der Tonarten *es-moll* zu Beginn und *Fis-dur* am Ende als eine Transzendierung in den Bereich des Metaphysischen erklären. Wie Manuela Jahrmärker (München) unter anderem am Beispiel des *Zwerges* aus op. 22 ausführte, griff Schubert in seinen Vertonungen die in der Lyrik des Dramatikers Matthäus

von Collin anzutreffenden barocken Topoi zunächst in traditioneller Weise auf, bezog sie dann aber unmittelbar in den musikalischen Prozeß mit ein und deutete sie hiermit im Sinne einer zur Sentimentalität neigenden Moderne um.

Für die Lieder Schuberts nach Gedichten Franz von Schleichas stellte Carmen Ottner (Wien) fest, daß der Komponist den Topoi der Texte, wie beispielsweise Tod und Wasser, höchste Aufmerksamkeit schenkte. Von einem gemeinsamen Ton könne jedoch nicht gesprochen werden, da die Lieder chronologisch zu weit auseinanderliegen. Das transzendierende Moment in Schuberts Vertonung von Franz von Bruchmanns *Schwestergruß* rückte Andreas Krause (Mainz) in den Mittelpunkt seiner Betrachtung. Der christliche Erlösungsgedanke spiegelt sich insofern in der Komposition, als die musikalischen Mittel das Schweben der Seele im Geistigen auszudeuten scheinen. Arnold Feil (Tübingen) zeigte an der Komposition Schuberts von Karl Gottfried von Leitners Gedicht *Des Fischers Liebesglück* auf, inwieweit die musikalische Struktur des Liedes als Interpretation des Textes gedeutet werden kann. Der Biographie Franz Ignaz Castellis und den Vertonungen seiner Texte durch Schubert wandte sich Walburga Litschauer (Wien) zu. Für die Gedichte Mayrhofer konstatierte Wilhelm Seidel (Leipzig), daß Schubert in seinen Vertonungen op. 21 deren im Text vorgegebenes antithetisches Lebensprinzip durch den bewußten Einsatz von musikalischen Mitteln nochmals verstärkte. Die „verquälte Ethik“ des Textautors spiegelt sich in der Musik auch insofern, als die Lieder, obwohl sie einen eigenen Tonfall besitzen, keine Geschlossenheit durch die Tonart aufweisen, da Anfang und Ende nicht auf derselben Tonika stehen. Die romantische Dualität von Kunst und Wirklichkeit, von Traum und Gegenwart und deren Reflexion in der Musik betrachtete Hans Heinrich Eggebrecht (Feiburg). Auf der ewigen Suche nach dem Jenseitigen im Schönen bildet Musik als Spiel in und mit der Zeit dabei eine Wirklichkeit außerhalb aller Seinsweisen des Spiels.

Chemnitz, 29. bis 31. Mai 1997:

Tagung „Die Oper als Institution in Mittel- und Osteuropa“

von Eberhard Möller, Zwickau

In Zusammenarbeit mit dem Institut für deutsche Musik im Osten, Bergisch-Gladbach, hatte Helmut Loos zu einem internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß an der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau eingeladen. Der umfangreiche, von 36 Referenten gestaltete Themenkreis bildete die Fortsetzung ähnlicher Veranstaltungen, die bisher im Rahmen der vom Lehrstuhl Historische Musikwissenschaft an der Universität betriebenen Forschung zu Kulturregionen in Mittel-, Ost- und Südosteuropa durchgeführt werden konnten. Günther Hecht, Rektor der TU, betonte in seiner Begrüßung, daß ohne gemeinsame Tradition eine gemeinsame Zukunft der Nationen in Europa nur schwerlich verwirklicht werden könne. In diesem Zusammenhang erweise sich einerseits die Oper als übergreifender Forschungsgegenstand, andererseits die günstige geographische Lage der Tagungsstätte als hervorragend geeignet.

Joachim Herz (Dresden), durch vielfältige Operninszenierungen im In- und Ausland bekannt, verwies im Eröffnungsvortrag auf dieselben jahrzehntelangen Erfahrungen der Opernhäuser unter kommunistischem Druck, appellierte aber gleichzeitig an die unter veränderten ökonomischen Verhältnissen beizubehaltende kritische Haltung der Bühnen.

Die Vorträge behandelten sowohl punktuelle Erscheinungen der Oper in einzelnen Städten und Regionen als auch deren Entwicklung im Längsschnitt vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Trotz ethnischer, politischer und konfessioneller Besonderheiten bildeten finanzielle Fragen, Qualitäten der Leiterpersönlichkeiten sowie die Erfüllung gesellschaftlicher Erwartungen in allen Ländern immer die entscheidenden Faktoren. Erstaunlich bleibt, mit welcher Schnelligkeit italienische und deutsche Operntruppen auf musikalische Novitäten reagierten und in dichtem Abstand zur Uraufführung diese in Europa verbreiteten. Es gab viele neue Informationen bezüg-

lich Repertoire und Besonderheiten im bürgerlichen und höfischen Theaterwesen. Die Quellenlage beweist eindeutig, daß – auch von renommierten Theatergesellschaften – am Original zu meist einschneidende Eingriffe vorgenommen wurden. Der negative Einfluß Habsburger Kulturpolitik auf die nationale Identität der Völker des Balkans wurde besonders deutlich. Übersetzungen der Libretti in die Landessprachen lassen sich schon früh feststellen. Die Spielstätten – bis hin zu dem Bau von Opernhäusern und Theatern – und die soziale Zusammensetzung des Publikums sowie die Herausbildung nationaler Stücke und Ensembles waren weitere wichtige Teilthemen. Außer einigen deutschen Referenten konnten 30 Wissenschaftler aus Estland, Kroatien, Litauen, Polen, Rumänien, Rußland, Slowenien, Tschechien, Ungarn und der Ukraine ihre Forschungsergebnisse vortragen. Auch die anregenden Diskussionen machten die Tagung zu einem beeindruckenden Ereignis.

Düsseldorf, 5. und 6. Juni 1997:

6. Internationales Schumann-Symposion „Neue Bahnen – Robert Schumann und seine Zeitgenossen“

von Michael Zywietz, Münster

Robert Schumanns berühmter Aufsatz *Neue Bahnen* bildete das Motto und den thematischen Leitfaden für die von der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf veranstaltete Tagung, die unter der bewährten Leitung von Akio Mayeda (Zürich und Heidelberg) und Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) stand. Den Tagungsort boten in diesem Jahr Räumlichkeiten der Deutschen Bank in Düsseldorf, für deren großzügige Bereitstellung Niemöller in seiner Begrüßung ausdrücklich dankte.

Die Reihe der Vorträge wurde durch Friedhelm Krummacher (Kiel, „Schumann in Opposition. Die Streichquartette op. 41 in gattungsgeschichtlichem Kontext“) fulminant eröffnet. Krummachers Ausführungen machten deutlich, daß sich Schumanns Selbständigkeit nur vor dem Hintergrund der Gattungskonventionen erschließt; diesen hat er sich bewußt entzogen, um sich die Möglichkeit zu innovativer Gestaltung zu schaffen. So verzichtete Schumann auf die traditionelle Pflicht zu thematischer Arbeit und setzte an ihre Stelle harmonische Beleuchtungswechsel. Diese oppositionelle Haltung zur Tradition des ‚vernünftigen Gesprächs‘ führt in Schumanns Quartetten zu einer besonders prägnanten Gestaltung der Themen und zu Akkordprogressionen, die eine Beziehung zu Techniken Liszts erkennen lassen.

Teilweise unveröffentlichtes Material zum Verhältnis Liszt-Schumann bot Maria Eckhardt (Budapest, „Franz Liszt als Bearbeiter und Übermittler von Robert Schumanns Werken“). Wenn gleich Liszts Einsatz für Schumann im Vergleich zu seinen sonstigen Bemühungen eher von untergeordneter Bedeutung blieb, so sind seine Bearbeitungen von Werken Schumanns doch ein wichtiges Zeugnis für die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Œuvre Schumanns. Den Ausgangspunkt der Überlegungen Bernhard R. Appels (Düsseldorf, „Robert Schumann und die Komponistin Elise Müller“) bildete die Frage, welche Bearbeitungen Schumanns in die Gesamtausgabe aufzunehmen sind. So griff Schumann im Auftrag des Verlages Breitkopf & Härtel kompositorisch derartig tief in die Lieder Elise Müllers ein, daß eine Lage entstand, in der die Autorschaftsfrage nur mehr unter wechselseitigem Vorbehalt zu beantworten ist. Neue Einblicke in das musikalisch-gesellige Leben Leipzigs und den Kreis um Mendelssohn gewann Ute Bär (Zwickau, „Robert Schumann und Ferdinand David“) anhand neuer Dokumente, die David auch als Anreger von Schumannschen Kompositionen ausweisen. Nach dem Konzertmeister des Gewandhauses rückte Gerd Nauhaus (Zwickau, „Robert Schumann und Carl Reinecke“) den Gewandhaus-Kapellmeister Reinecke in das Licht der zeitgenössischen Wertschätzung. Hierbei wurde die Unhaltbarkeit der rückwärtsgewandten Musikanschauung Reineckes in späteren

Jahren deutlich. Die durch den Ausfall eines Referates verfügbare Zeit nutzte Ernst Burger zur Vorstellung seiner in Arbeit befindlichen Schumann-Bildbiographie.

Unter Einbezug zahlreicher Klangbeispiele brachte Joachim Draheim (Karlsruhe, „Schumanns Schwager Woldemar Bargiel als Komponist“) dem Auditorium die Musik Woldemar Bardiels nahe und zeigte dessen vielfältige Verflechtungen mit dem zeitgenössischen Musikleben auf. Dem später als Organist in Winterthur tätigen Theodor Kirchner widmete Renate Hofmann (Lübeck, „Beziehungen zwischen Robert und Clara Schumann und Theodor Kirchner“) vor allem im Hinblick auf dessen besondere Beziehung zu Clara Schumann interessante Ausführungen.

Sowohl am ersten als auch am zweiten Tag fand eine intensive Aussprache über die zur Diskussion gestellten Thesen statt. Hierbei standen Probleme der Schumannianer – in ihrer Apotheose und Kritiklosigkeit gegenüber dem Vorbild – ebenso im Mittelpunkt wie die problematischen Begriffe des ‚Kleinmeister‘- und Epigontums. Friedhelm Krummacher wies nachdrücklich auf das Unzulässige einer Bewertung hin, die sich einseitig am Kriterium der Fortschrittlichkeit orientiere und so zu einer negativen Einschätzung der Werke jener Komponisten gelange, die eben keine „Neuen Bahnen“ beschritten und sich statt dessen in den von Schumann geschaffenen bewegt haben.

Entgegen seinen ursprünglichen Absichten, die Interpretationen von Heine-Vertonungen von Carl Loewe, Schumann und Richard Wagner umfassen sollten, beschränkte sich Volker Kalisch (Düsseldorf) auf die Deutung des Schumannschen *Die beiden Grenadiere* (op. 41/1). In einer eindrucksvollen Analyse wendete er den Napoleon-Bezug in die Zukunft, als Appell für die Freiheit Europas.

Das Beispiel eines Schülers von Schumann, der in die nächste Umgebung Wagners gelangte, sich von diesem aber wieder absetzte und sich erneut zu Schumann und dessen Musik bekannte, wußte Peter Jost (München, „Karl Ritter, Komponist zwischen Schumann und Wagner“) anschaulich darzustellen. Die Geschichte von Joseph Joachims allmählichem Verzicht auf das Komponieren zeichnete Beatrix Borchardt (Berlin, „Ein später Davidsbund: Joseph Joachim, Clara und Robert Schumann“) nach, dies durchaus unter Einbeziehung von antisemitischen Zeittendenzen, wonach eben ein Jude keine schöpferische Begabung haben könne. Den vielfältigen Aspekten von Schumanns Umgang mit den ihm vorgelegten Werken junger Komponisten ging Matthias Wendt (Düsseldorf, „Keine ‚Neuen Bahnen‘? Schumann als Berater und Gutachter junger Komponisten“) nach. Er unterschied hierbei 1. die Ablehnung der eingesandten Werke, 2. konkrete Ratschläge Schumanns, 3. die Empfehlung der Werke an einen Verlag, um diese zum Druck zu bringen, und 4. Bemühungen Schumanns, die Werke aufführen zu lassen. Einen Komponisten, der es verstand, eigene, durchaus selbständige Wege zu finden, stellte Thomas Synofzik (Köln, „... fruchtbares Streben verratend.“ Friedrich Eduard Wilsing in der Kritik Robert Schumanns“) vor. Wilsing widmete sich in erster Linie der Kirchenmusik und schuf etwa ein *De profundis* für 28 Vokal- und Instrumentalstimmen.

Anhand zahlreicher Beispiele versuchte George S. Bozarth (Washington/Seattle, „Brahms' Erinnerungen an Schumann durch Anklänge an dessen Musik“), dem Schumannschen Vorbild im Werk von Johannes Brahms nachzuspüren, und hob hierbei ausdrücklich die Variationen op. 23 hervor. In seinem engagierten Vortrag unternahm Akio Mayeda (Zürich und Heidelberg, „Schumann und Brahms. Ein Stilvergleich“) eine vergleichende Gegenüberstellung anhand ausgewählter Beispiele aus den Symphonien. Die Nichtübernahme der Motto-Kompositionstechnik Schumanns durch Brahms führte Mayeda ebenso plastisch vor Augen wie die Herstellung einer semantischen und strukturalen Einheit vermittelt eines Terzmotivs.

Keine Modell- oder Abhängigkeitstheorien, wohl aber Aspekte des Bezuges und der Abgrenzung stellte Michael Struck (Kiel, „Beziehungsprobleme. Zum Verhältnis der Komponisten Brahms und Schumann, dargestellt am Beispiel von Violinsonaten“) dar, wobei er die Verknüpfungsstrategien der beiden Komponisten differenzierte und die Strukturen ihrer Kommunikationsebenen bezeichnete.

Einen Einblick in hochbedeutsame philologische Details und die Entstehung der ersten Gesamtausgabe gewährte das Referat von Linda Correll Roesner (New York, „Brahms und die Schumann-Gesamtausgabe“). Insbesondere die Untersuchung von Brahms' Handexemplar zu Schumanns op. 21 und hierauf sich beziehenden, bisher unveröffentlichten Briefstellen förderte interessante, neue Erkenntnisse zutage. Im die Tagung abschließenden Vortrag von Klaus Wolfgang Niemöller (Köln, „Suitenbildung in der Klaviermusik von Schumann und Brahms zwischen 1850–1855“) wurde deutlich, in welchem Maße etwa eine Renaissance der Suite im Kontext des Historismus als Gegenmodell zu den immer komplizierteren thematischen Prozessen der Sonate zu verstehen ist. Die Schlußdiskussion machte unter Verweis auf den Heroenkult des 19. Jahrhunderts nochmals deutlich, daß in der Frage des Epigontums erneute Anstrengungen in methodologischer Hinsicht dringend geboten sind. Eine adäquate Auseinandersetzung mit den ‚Kleinmeistern‘ ist auch deswegen unabdingbar, da eine Fortschrittsdefinition, die sich der konservativen Tendenzen des 19. Jahrhunderts nicht beständig vergewissert, notwendig unzureichend bleiben muß.

BESPRECHUNGEN

VLADIMIR KARBUSICKY: *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik. Hamburg: Von Bockel Verlag 1995. 152 S., Abb., Notenbeisp.*

Der hier vorliegende Essay verfolgt keinen geringeren Anspruch als die Bloßstellung einer hegelianisch geprägten Geschichtsauffassung in speziell deutscher Musikgeschichtsschreibung. In paradigmatischer Form setzt sich sein Autor Vladimir Karbusicky mit Position und Darstellung Hans Heinrich Eggebrechts in dessen *Musik im Abendland* (1991) auseinander. Ist der Vorwurf, den Karbusicky erhebt, durchaus massiv, so sind die Belege, die ihn stützen, entsprechend eindeutig: Eggebrechts Blick, eingeeignet auf den deutsch-österreichischen Raum, ignoriert allzu viele Komponistenpersönlichkeiten. Bedřich Smetana, Franz Liszt und Frédéric Chopin werden lediglich sehr beiläufig erwähnt. Jean Sibelius, Georges Bizet, Antonín Dvořák, Modest Mussorgskij, Bohuslav Martinů und Arthur Honegger beispielsweise finden keine Erwähnung: Die jeder historiographischen Arbeit und eben auch der Musikgeschichtsschreibung als Bedingung schon immer inhärente subjektive Selektion führt hier zu extremen Ergebnissen. (Angesichts solcher offenkundigen „Ausblendungen“ wirkt der Rückzug Eggebrechts auf die Formulierung einer „notgedrungen subjektiven Auswahl“ verharmlosend.) Und da ist die Darstellung den Begriff „Abendland“ auffällig undifferenziert verwendet, sieht sich Karbusicky dazu legitimiert, Berührungspunkte mit einer Traditionslinie in deutscher Musikgeschichtsschreibung auszumachen, die von Guido Adler, Hans Engel und Ernst Bücken („romantischer Mythos einer besonderen Sendung der deutschen Nation“) bis zu Theodor W. Adorno („verbissene dialektische Gegenüberstellung“ von Arnold Schönberg und Igor Strawinsky; „Verhöhnung des Finnen Sibelius“) reicht. Kritisch beleuchtet der Autor in einem weiteren Schritt auch die (verbreitete) Kategorie der Rationalität als Qualitätssignum abendländischer Musik

(„Rezeptionskonstante des Willens bei Beethoven“; „Gehalt“ Bachscher Kompositionen). Die Methodik der Darstellung selbst kann nicht überzeugen, wenn gerade in diesem Punkt irrationale Auswahlkriterien eine Rolle spielen: den wichtigen französischen Rationalisten des 17. Jahrhunderts, Marin Mersenne, ignoriert Eggebrecht, während er den deutschen Athanasius Kircher, Verfasser der bezeichnenderweise „magisch-mystischen Weltorgel“, als Bezugspunkt bemüht. – Die Ausführungen zielen indes keineswegs darauf ab, die Kompetenz der Darstellung Eggebrechts insgesamt anzuzweifeln. Dennoch sieht sich Karbusicky dazu aufgerufen – gerade weil er Eggebrecht als Musikhistoriographen schätzt –, jene tendenziell deutsch-zentristische Sicht (im Geiste Hegels) zu monieren. Eine gewisse Polemik gilt den Ausführungen darin als probates Mittel. Karbusicky, der 1968 als kritischer Wissenschaftler aus Prag emigrieren mußte, entkräftet argumentativ weit ausholend und höchst instruktiv u. a. die Position, nach der abendländische Musik besonders durch ihre „Befähigung zur Geschichtlichkeit“ charakterisiert ist (Atonalität als „geschichtslogisches“ Phänomen). Vor allem dieses Wertungsdenken, das seine Basis in einer „Philosophie des richtigen Fortschritts“ hat, möchte der Autor als verzerrend entlarven. Atonale Musik, so Karbusicky, kann angemessen lediglich als einer der Ströme in der Musik des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet werden. In diesem Zusammenhang hält der Essay solchem Forschungsansatz berechtigterweise den methodischen Mangel vor, viel zu wenig synchronische Modellbildung zu praktizieren. – Jenem übermächtigen „Maßstab der Durchorganisation des Klangmaterials“ stellt Karbusicky seinerseits den Faktor der „kulturpolitischen Sphäre“ entgegen, indem er sozial engagierte Kompositionen, „Widerstandswerke“ und solche Kompositionen, die sich auf „ethische Werte des ‚Abendlandes‘“ besinnen, nennt (was im Hinblick auf den Doppelbegriff „Prozesse und Stationen“ im Untertitel der Darstellung von Eggebrecht eine weitere Dimension des Ausblendungs-

vorgehens deutlich werden läßt): z. B. die späten Sinfonien Schostakowitschs und solche von Miloslav Kabelac und Jaroslav Doubrava („der tschechische Solzenicyn in der Musik“) oder Pendereckis „Polnisches Requiem“. Darüber hinaus sieht der Autor „Weiterentfaltung der Mahlerschen Symphonik“ bei Josef Suk, in Dimitrij Schostakowitschs mittleren Symphonien und bei Henryk Gorecki (*Klanglieder-symphonie*); für die Gattung der symphonischen Dichtung nennt Karbusicky z. B. Kompositionen Smetanas (*Richard III.*, *Wallenstein*) im Sinne einer Weitung des üblichen Gesichtsfelds. Den Leser bringt solch anders gerichteter Blick dazu, eigene Perspektiven zu überprüfen. – „Kleinere Völker kämpfen nicht um ‚Vorherrschaft‘. Eher schon um ihre Existenz.“ Karbusickys Bekenntnis zu Beginn des letzten Abschnitts „Sichtweisen einer Randkultur“ erhellt schließlich diese andere Perspektive, was auch den vereinzelt emotional betroffenen Unterton erklärt. Diesen „subjektiven Ausgangspunkt“ legt der Autor abschließend und bewußt für die Kritik offen. Allerdings – das sei kritisch angemerkt – kann der Bonus des Außenblicks anderen, die ihn nicht haben können, kaum vorgeworfen werden. Die Auswahlkriterien indes müssen in jedem Fall – und da ist das Plädoyer des Essays berechtigt – methodisch reflektiert sein. – Indem sein Autor die eigene Position offen hält für Falsifizierung, weist sich der Essay als Streitschrift im besten Sinne aus, die als sinnvollklärendes Korrektiv für den vielleicht manches Mal deutschzentristisch verschleierte Blick hiesiger Musikhistoriographie wirken können sollte.

(Februar 1997)

Gunther Diehl

GABRIELE BRANDSTETTER (Hrsg.): *Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*. Bern u.a.: Verlag Paul Haupt 1995. 227 S. (*Facetten der Literatur. St. Galler Studien. Band 5.*)

Der Titel *Ton – Sprache* ist ebenso nichtssagend wie sachlich unrichtig: Er stellt nämlich das Material eines Mediums (Ton) einem anderen Medium (Sprache) als Ganzes gegenüber. Erst der Untertitel gibt Auskunft über das zu Erwartende, das aus Kommentaren zu

literarischen Produktionen über Komponisten und deren Leben bzw. Wirken besteht. Laut Gabriele Brandstetter geht es aber weniger um analytische Biographien, sondern vielmehr um die „diversen Modi der Fiktionalisierung“, womit die dichterisch-subjektive „Entstehung“ der Komponisten-Gestalt gemeint ist. Es liegt im Ermessen des Dichters, Person und Schicksal mehr oder weniger gewaltsam seiner Zielsetzung dienstbar zu machen.

Oswald Panagl stellt im Kommentar zum Tschaikowsky-Roman *Symphonie Pathétique* von Klaus Mann drei Haupttypen der literarischen Biographie heraus: 1. „Annäherung“ – Versuch subjektiver bzw. intuitiver Deutung und Wertung einer Künstlergestalt anstelle „positivistischer Faktensammlung“; 2. „Präsentation“ – „Rekonstruktion“ einer (vergesenen) schöpferischen Existenz; 3. „Intuitiver ganzheitlicher Zugriff“ – Spiegelung des eigenen Lebens im Schicksal eines großen Künstlers („höchstpersönliche Daseinsbewältigung“). – Zu diesen Haupttypen gesellen sich Grenzfälle und Varianten. Mitbestimmend ist die Diskussion über schöpferische, ästhetische und soziale Probleme von Person und Zeit. Die Vielfalt der Themenstellung und -behandlung zeigen neun Kommentare; eine Auswahl sei hier vorgestellt:

Klaus Mann sieht sich und sein Schicksal eng mit Leben und Wirken des russischen Komponisten konfrontiert. Die Verschmelzung von Fakten (Kl. Mann: „Ich wählte mir diesen Helden, weil ich ihn liebe und weil ich ihn kenne: Ich weiß alles von ihm!“) und Intuition ist erstaunlich. Die Grenzen verschwimmen; es ist derselbe „Lebenskonflikt, an dem beide letztlich zerbrechen“ (Panagl). – In Claudia Alberts Aufsatz „Pergolesi als Modell für Wackenroders ‚Berglinger‘-Erzählung“ handelt es sich weniger um die Person des Italieners als um die Kontroverse, die der Werkstil des Komponisten hervorgerufen und den Dichter veranlaßt hat, zum Gegensatz Intuition/Regelwerk (Albert: „Enthusiasmus/Kunstgrammatik“) Stellung zu beziehen. – Hans Pfitzners *Musikalische Legende Palestrina* ist ein Sonderfall. Hier macht der Komponist (und Textdichter) eine historische Größe zum Protagonisten eigener Kunst- und Musikanschauung, nämlich „eindeutiger Stellungnahme für die Tradition und gegen alles

Neue" (Ruth Müller). (Dagegen schafft sich der Dichter-Komponist E. T. A. Hoffmann in dem [fiktiven] Kapellmeister Kreisler einen typisch romantischen Verfechter der ‚absoluten Musik‘.) – Louis Fürnberg, dessen politische Position nicht zu übersehen ist, erfindet eine Begegnung zwischen dem Genuß-Menschen Casanova, dem Vertreter der absterbenden „höfisch-galanten Kultur“ und einem „bewußt bürgerlichen Künstler“ (Wolfgang Amadeus Mozart), der die Gesellschaft verändern will. Diese Interpretation im Nachwort (D.L.!) weitet Erika Tunner aus: „Es ist nicht die Funktion der Kunst, um die es geht, es ist ihr Geheimnis“ (?). – Ulrich Müller beruft sich auf Aristoteles und dessen Definition von Geschichtsschreiber und Dichter: „... der eine erzählt, was geschehen i s t , der andere, was geschehen k ö n n t e “. Die ‚Tatsachen-Fiktion‘ einer Afrika-Reise Ludwig van Beethovens mit dem (historischen) Mulatten-Geiger Bridgetower in „Beethoven und der schwarze Geiger“ von Dieter Kühn vermittelt ungeachtet des Sujets ein korrektes Bild des Komponisten und seiner Musik: „Das ‚Mögliche‘ ist grundsätzlich so ‚richtig‘ wie das ‚Geschehene‘“. – Schließlich sei noch die Frage nach dem Leser der kommentierten Literatur gestreift – im Buch ist nie davon die Rede. Es dürfte nicht unwesentlich sein, ob sich ein (musik-)historisch geschulter Leser damit befaßt oder ein unbefangener Leser, dem die Fakten unbekannt sind. Den ersten wird, bewußt oder unbewußt, der Vergleich des Gelesenen mit der Realität begleiten, während der zweite sich weniger kritisch verhalten und glauben wird, Tatsachen vor sich zu haben. Damit ist kein Werturteil gefällt. Vom Dichter aus gesehen ist alles erlaubt; es sei denn, es gelingt ihm nicht, seine Vorstellungen auch in der Abweichung von der Realität überzeugend zu formulieren.

(Ein Musterbeispiel: Nach Hermann Abert ist in Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* fast alles ‚Tatsächliche‘ frei erfunden; doch hat der Dichter die Künstlerseele viel tiefer erfaßt als die Biographen, die sie „über dem Sammeln und Analysieren geschichtlicher Tatsachen ganz aus den Augen verloren“.)

Offen bleibt das Problem der Verbalisierung; Folge des Gegensatzes zwischen dem Medium des Begriffes und dem Medium der

‚namenlosen Sehnsucht‘ – wissenschaftlich ausgedrückt, zwischen Kommunikation und Interaktion.

Überwiegend sind die Aufsätze in klar verständlicher Sprache geschrieben. Eine Häufung von Fremdwörtern über Fachausdrücke hinaus beschwört die Gefahr, sich in verschlüsselter Esoterik zu verlieren.

(August 1996)

Adolf Fecker

ALBERT GIER/GEROLD GRUBER (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 335 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 127.)

Die Veröffentlichung dieses Buches beruht auf Vorträgen, die beim Romanistentag in Bamberg 1991 vorgelegt wurden. Daher begründet sich der fachübergreifende Aspekt dieser interdisziplinär ausgerichteten Veranstaltung. Neben musikwissenschaftlichen Studien finden sich daher auch romanistische, germanistische und anglistische. Allen gemeinsam ist ein mehr oder minder geglückter Bezug zur Musik, komparativ allgemeiner Art, aber auch bis in strukturelle Vergleichbarkeiten reichend. So etwa wird bei James Joyce die Fuge als literarische Form im Sirenenkapitel des *Ulysses* nachzuweisen versucht (Gudrun Budde) oder bei Michel Butor eine „literarische Musik“ über die Musik der Beethovenschen *Diabelli-Variationen* ausgewiesen (Martin Zenck). Nicht immer sind die Bezüge unmittelbar nachvollziehbar und können wie bei der Darstellung des „Schreibens bis zum Nicht-mehr-Sprechen“ in der „Musikähnlichkeit“ von *L'excès-l'usine* der Amerikanerin Leslie Kaplan (Renate Kroll) nur als Anregung dienen, den Impulsen des Ausgeführten am Objekt nachzugehen.

Die Musik aber ist stets inspiratorischer Impuls, wird in fantasievollen Ansätzen in den literarischen Werken novellistisch gearbeitet. Bei George Sand wird es nachgewiesen mit der Nachgestaltung von Beethovens „Pastorale“ (Gislinde Seybert) oder in ihrer in literarische Form umgesetzten „Paraphrase fantastique“ der Novelle *Le Contrebandidier* nach Liszts „Rondeau fantastique“ *El Con-*

trabandista (Matthias Brzoska). Auch Thomas Manns Werk ist dankbarer Untersuchungsgegenstand in Beschreibungen vorliegender, bekannter Musik, aber auch imaginärer, frei erfundener, die im Handlungsverlauf von Erzählungen oder Romanen von Bedeutung ist (Rainer Schönhaar). Enger sind die Beziehungen bei Franz Werfel, der nicht nur in seinem Verdi-Roman die Musik als „Metaphorik der Seele“ versteht, sondern überhaupt nach Ausdrucksformen greift, die immer musikalisch inspiriert sind und bei Giuseppe Verdi und der italienischen Oper überhaupt mit ihrem Primat der Kantilene „zur Apotheose aller Versöhnung von Musik und Sprache, Ton und Mensch“ führe (Norbert Abels).

All das ist anregend zum Nachdenken über Umsetzungen von musikalischen Aussagen und Formen in literarische Gebilde oder überhaupt über Verbalisierbarkeit von Musik. So stehen natürlich am Anfang als „vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema“ Hinweise des Herausgebers Albert Gier zu eben jenem Verhältnis von Musik und Sprache: ob die Musik ein „System von Zeichen“, „sprachähnlich“ sei. Und aus dem Umkehrschluß, daß „Affinität zur Musik immer dann am deutlichsten wird, wenn der Wirklichkeitsbezug im literarischen Gebilde fragwürdig“ ist, muß dann auch – nach Adorno – geschlossen werden: „Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre“. Diesen Gedanken untersucht der andere Herausgeber, Gerold W. Gruber, stärker, um auf das „komparative Dilemma“ von „Literatur und Musik“ hinzuweisen. Er verwirft vorerst die Anwendungsmöglichkeiten der Semiotik. Die Versuche einer „semantischen Diskussion“ laufen – so schreibt er – „zwischen den Extremen einer vollständigen Negation und einer Ideologisierung (z. B. im Marxismus) ab“. Die Auseinandersetzung mit Letzterem, was nicht nur als ideologisch abgetan werden kann, steht noch aus. Sie wird auch hier nicht geführt. Immerhin wird zugegeben, daß „Musik sich nicht in einem von Semantik freien Raum bewegt“. In der Wirkung aber werde sie eingeschränkt dadurch, daß ein „semantisches Feld, das Musik (oder Dichtung) vorgibt, variabel ist aufgrund von Erfahrungen und Bereitschaft zu mehr oder weniger komplexem Denken des Rezipienten“. Es wäre dann na-

türlich zu fragen, ob denn nicht in der historischen Position des Komponisten, seinem semantischen Umfeld, ein Ansatzpunkt zu suchen sei oder einer auch in der von Gunthard Born vorgenommenen, auf sprachähnliche Zeichensysteme hinzielenden Untersuchung von „Mozarts Musiksprache“ durch Komparation von Motiven ähnlicher Ausdrucksszenen im vokal-, also textbezogenen und instrumentalbereich. Das allerdings wird hier als „zu eng begrenzt“ abgelehnt, obwohl Gerold W. Gruber durchaus auch auf die Gefahr einer frigiditen Askese hinweist, Musik „alleinig“ strukturell zu betrachten.

Vielfältig sind die in diesem Sammelband vorgelegten Untersuchungen, die die Beziehungen von Musik und Wort, Musik und Literatur, die Verbalisierbarkeit musikalischer Vorgänge beleuchten. Man mag nicht alle schlüssig finden, aber sie geben Impulse, diese vor allem in der Praxis des Musiklebens, aber auch in der Grundlagenforschung dessen, was Musik ist, immer wieder erzwungene Klärung von Erscheinungen und Begriffen weiterzuführen und zu vertiefen.

(Dezember 1996)

Friedbert Streller

HANS JOACHIM KREUTZER: *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. 263 S.

„Dichtung und Musik: zwei geheiligte Giganten. Wie oft schon haben wir sie im Duell gesehen!“ mit diesem Zitat aus James Joyce' *Ulysses* leitet Steven Paul Scher sein 1984 erschienenes Handbuch *Literatur und Musik* ein. Er versucht damit das zögerliche Verhalten der Literatur- und Musikwissenschaftler, eine Forschungslücke zu schließen, zu begründen und bringt es auf den Punkt: „wehe dem, der sich da ohne Legitimation hineinwagt!“

Die damals absichtsvoll überspitzte Formulierung, von Kreutzer insofern in seinem eigenen Vorwort paraphrasiert, als er an die „hintergründig-ironische Zeichnung“ erinnert, die Plato von seinem Rhapsoden Ion entwarf, hat heute weitgehend ihre Kraft verloren. Längst liegt nicht nur eine Fülle von fächerübergreifenden Einzeluntersuchungen vor und

ist die methodologische Grundlegung des (Thomas Mann'schen) „Beziehungszaubers“ (Carl Dahlhaus, 1988) von Dichtung und Musik weiter fortgeschritten, sondern fordern auch die aktuellen Fächerdefinitionen entschieden zu kulturwissenschaftlichen Weitwinkeln auf. Studien von Literaturwissenschaftlern über musikalische Gegenstände und von Musikwissenschaftlern über literarische in den jeweiligen Fachzeitschriften sind keine Seltenheit mehr, und damit weichen allmählich die gut gehüteten Exklusivrechte. Die 1980er Jahre bilden eine Art interdisziplinären Neubeginn in der wissenschaftlichen Aufbereitung der Berührungspunkte beider Künste, an dem Hans Joachim Kreutzer als Germanist mit seinen Arbeiten einen großen Anteil hatte. Darauf ist bereits in der Drucklegung des Konferenzberichtes eines vielbeachteten bilanzierenden Symposions der University of Illinois at Urbana-Champaign über *Music and German Literature, their relationship since the Middle Ages* (Columbia 1992) hingewiesen worden. Kreutzers 1977 vorgelegte Studie zu den Adaptionen der Werke von Heinrich von Kleist für die Oper gehört ebenso zu wichtigen Meilensteinen wie seine Essays zur literarischen Rezeption Wolfgang Amadeus Mozarts. Im vorliegenden Band faßt er diese Abhandlungen in überarbeiteter Form noch einmal zusammen und ergänzt sie durch zwei Beiträge jüngerer Datums. Die jetzt vorliegenden neun Studien zu literarhistorischen Fragestellungen bezeichnet er vorsichtig als „eine Spielart der vergleichenden Literaturwissenschaft“. Der Leser findet also sowohl kontextorientierte Darstellungen (zur literarischen Situation Leipzigs zur Zeit der Aufklärung und „Franz Schubert und die literarische Situation seiner Zeit“) als auch monographische Darstellungen („Wilhelm Müller, Der Artist in den Traditionen der Literatur“). Zwei Studien beschäftigen sich mit Wort-Ton-Beziehungen („Tönende Ordnung der Welt. Über die Musik in Hölderlins Lyrik“; „Vom Schauspiel zur Oper. Ingeborg Bachmanns Libretto für Hans Werner Henzes *Der Prinz von Homburg*“) und mit vier Abhandlungen ist die Rezeptionsgeschichte am stärksten vertreten („Von Händels *Messiah* zum deutschen *Messias*. Das Libretto, seine Übersetzungen und die deutsche Händel-Rezeption des 18. Jahr-

hunderts“; „Der Mozart der Dichter“; „Proteus Mozart“; „Die Zeit und der Tod. Über Eduard Mörikes Mozart-Novelle“). Die Beiträge, die unter dem Titel „Obertöne“ zunächst einen rezeptionsästhetischen Ansatz suggerieren, sind mehr eine persönliche Bilanz. Der Autor griff zu dem Titel, weil es gälte „gleichsam experimentell [...] die nicht bewußt wahrgenommenen Bestandteile von Kunstwerken“ darzustellen, die „dem akustischen Phänomen der Obertöne vergleichbar“ in „der anderen Kunst“ mitschwingen. So sehr dieses Vorhaben die neun Untersuchungen umklammert und den Leser auf Konnotate und Kontexte aufmerksam machen soll, die er vordem noch nicht bemerkt haben könnte, so sehr steht doch jede der literar- oder sozialhistorischen Fragestellungen für sich. Die chronologisch aneinandergereihten Aufsätze bieten zweifellos eine Fülle von Informationen, die Abhandlung „Über die Musik in Hölderlins Lyrik“ eine gelungene Zusammenfassung von bisher Bekanntem und der Essay „Über Eduard Mörikes Mozart-Novelle“ eine sehr sorgfältig recherchierte Motivinterpretation. Alles ist mit einem umfassend informierenden Anmerkungsapparat versehen und stellt eine gelungene Blütenlese dar, die man sich bisweilen kulturhistorisch fundierter wünschte.

(Februar 1997)

Gabriele Busch-Salmen

Worte, Bilder, Töne: Studien zur Antike und Antikenrezeption. Bernhard Kytzler zu Ehren. Hrsg. von Richard Faber und Bernd Seidensticker. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996. 343 S.

Aufmerksam gemacht sei auf zwei Beiträge in der Festschrift für den Berliner Altphilologen und Musikkenner Bernhard Kytzler. Dietmar Najock, Philologe und Mathematiker, dem wir die kritische Edition der Anonymi Bellermanns verdanken, erörtert im Aufsatz „Aristoxenos und die Auloi“ (S. 59–76) zwei Fragen. Wie verhalten sich die durch exakte Messungen antiker Auloi ermittelten Intervallgrößen zu den theoretisch bezeugten Tetrachord-Stimmungen (beides in Cents umgerechnet)? Und wie verhalten sie sich zu den vollständigen Systemen der Theoretiker, zu-

mal des Aristoxenos? Auf Grund seiner Untersuchungen, in die er auch seine nachgebauten Auloi einbezieht, eröffnet sich dem Autor ein Zugang zu interessanten Fragen der Spieltechnik, etwa wie man Tonhöhen in gewünschter Weise modifizieren und Überblastöne erzeugen konnte. Joachim Draheim, der 1981 ein Buch über *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart* vorgelegt hat, skizziert in seinem schönen Aufsatz „Schumann als Horaz-Übersetzer“ (S. 271–287) das geistige Leben in Zwickau und seinem Gymnasium im Zusammenhang mit der erwachenden Liebe Robert Schumanns zu den klassischen Sprachen und zur antiken Literatur. Übrigens kann man aus heutiger Sicht über die Lateinkenntnis damaliger Schüler nur staunen. Von Schumann sind poetische Übersetzungen griechischer und lateinischer Dichtertexte erhalten, z.B. von Sophokles, Theokrit, Tibull und Horaz. Draheim stellt die Horaz-Übersetzungen vor und veröffentlicht am Schluß, unterstützt durch Gerd Nauhaus, „Ausgewählte Oden des Horaz uebersezt im Versmaaße des Urtextes von Robert Schumann“.

(Februar 1997)

Frieder Zamminer

MATTHIAS WESSEL: Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition. Laaber: Laaber-Verlag (1994). IX, 273 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 6.)

Die vorliegende Dissertation macht sich zur Aufgabe, die musikalische Ossian-Rezeption möglichst umfassend zu dokumentieren und auszuwerten. Sie weist insgesamt 219 Ossian-Vertonungen nach, die, nach Sprachräumen gegliedert, vorgestellt und an ausgewählten Beispielen analysiert werden. Daß Macphersons Dichtung, die als eine der berühmtesten Fälschungen in die Literaturgeschichte einging, auch musikgeschichtlich nicht folgenlos blieb, belegt die Studie eindrucksvoll: Vom englischen Glee bis zur Chorkantate, von der französischen Romance bis zum deutschen Klavierlied und von der Oper bis zum Melodram entwirft sie ein fakten- und facettenreiches Panorama verschiedenartigster Ossian-Vertonungen.

Angesichts der enormen Vielfalt der behandelten Gattungen kann dem Autor kaum vorgeworfen werden, daß einzelne gattungsgeschichtliche Einordnungsversuche mißlingen: Daß etwa das Rondo-Finale in der *Azione teatrale* des späten 18. Jahrhunderts sonst „kaum zu finden“ sei (S. 168), kann nicht behauptet werden. Auch wäre die Abhängigkeit von Peter von Winters *Ossian-Oper* von der französischen *Opéra comique* unabhängig von dessen konkreter Kenntnis der *Ossian-Vertonungen* Jean François Le Sueurs und Etienne Nicolas Méhuls zu eruieren gewesen (S. 73). Trotzdem gelingt insgesamt der schlüssige Nachweis, daß die *Ossian-Dichtung* aufgrund ihres rhapsodischen Charakters, ihres freien Versmaßes und ihres spezifischen Lokalkolorits eine kompositorische Herausforderung darstellte, die in der Sprachbehandlung, der Instrumentation und vereinzelt auch der Harmonik zu ungewöhnlichen und vorausweisenden Lösungen führte. Eine genauere dramaturgische Analyse der zahllosen Bühnenwerke konnte angesichts der gleichzeitig entstandenen Spezialstudie über *Ossian* im europäischen Musiktheater von Manuela Jahrmärker entfallen; im Schlußkapitel behandelt der Autor statt dessen paradigmatisch den szenographischen Topos der Fingalshöhle. Das detaillierte Werkverzeichnis krankt zwar daran, daß Gattungszugehörigkeit bzw. Besetzung aus den Werktiteln nicht immer zweifelsfrei erschlossen werden können, bietet aber einen unverzichtbaren Zugang zu einem der aufschlußreichsten Phänomene in der musikalischen Rezeption literarischer Texte. (Februar 1997)

Matthias Brzoska

Opernkomposition als Prozeß. Referate des Symposiums Bochum 1995. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 186 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 29.)

Mit gattungsspezifischen Eigenarten der Werkgenese beschäftigten sich die neun Hauptreferate der Bochumer Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, die der vorliegende Band vereint. Werner Breig systematisiert einleitend die verschiedenen Akzentuierungen, die das Thema zuließ und die in den

Beiträgen an Beispielen aus der gesamten Operngeschichte exemplifiziert werden: Librettologischen Problemen gehen Nicole Schwind und Dörte Schmidt nach; erstere, indem sie werkimmanent die Textstadien von Ottavio Rinuccinis *Dafne*-Libretto untersucht, letztere, indem sie werkübergreifend Charles-Simon Favarts Opéra comique *Cythère assiégée* als Parodie von Philippe Quinaults *Armide* auffaßt. Ulrich Konrad kritisiert am prominenten Beispiel der *Entführung aus dem Serail* die Editionspraxis, Werkfassungen zu publizieren, welche der zeitgenössischen Theaterpraxis nicht entsprechen; Michael Walter nimmt insofern einen kontroversen Standpunkt ein, als er am Beispiel Gaetano Donizettis den Begriff der „sanktionierten Werkgestalt“ grundsätzlich kritisiert. Helga Lühning bietet eine detaillierte und akribisch recherchierte werkgenetische Interpretation von Ludwig van Beethovens *Leonoren*-Skizzen; Sieghart Döhring hingegen macht seine Beobachtungen am Autograph der „Bénédiction des poignards“ für eine primär dramaturgische Interpretation von Giacomo Meyerbeers *Huguenots* fruchtbar.

Lucinde Lauer zeigt am Beispiel von Sergej Taneevs *Orestie* nationaltypische Merkmale der russischen Opernproduktion des 19. Jahrhunderts auf, während die beiden letzten Beiträge in die Gegenwart führen: Peter Petersen analysierte ein bislang unbekanntes Skizzenheft zu Hans Werner Henzes *König Hirsch* und Claudia Maurer Zenck rekonstruiert aus der Gesamtsicht des überlieferten Materials die Werkgenese von Beat Furrers *Narcissus*. Insgesamt bietet der Band – nicht zuletzt aufgrund des zum Teil ausführlichen Anmerkungsapparates und der zahlreichen faksimilierten Notenbeispiele – einen guten Überblick über aktuelle Fragestellungen und Methoden der werkgenetischen Opernforschung. (Februar 1997) Matthias Brzoska

DANIEL MEIR WEIL: The Masoretic Chant of the Bible. Jerusalem: Rubin Mass (1995). XXXI, 397 S., Notenbeisp.

Das System der masoretischen Akzente, das die Grundlage für die liturgische Rezitation biblischer Texte in der Synagoge bildet, ist bis

heute ein in mancher Hinsicht unsicheres und umstrittenes Forschungsgebiet. Neben der phonetischen und syntaktischen steht die musikalische Funktion der Akzentzeichen zur Frage. In der jüdischen Tradition – und nicht nur dort – ist es eine essentielle Dimension der kanonischen Texte, daß sie kantilliert werden, was ihre sinnhafte Perzeption unterstützt. Die Akzentzeichen und ihre stimmliche Realisierung gelten als Teil der mündlichen Lehre, bedürfen also auch nach der schriftlichen Fixierung noch mündlicher Überlieferung zur Sicherung der Tradition. Diese Tradierungsart und der Umstand einer bis heute ununterbrochenen Praxis unterscheidet die hebräischen Akzente wesentlich von vergleichbaren mittelalterlichen Aufzeichnungsweisen wie der griechischen ekphonetischen Notation oder frühen Formen von Neumen. Außerdem stehen der schriftlich festgelegten Form des Systems eine Vielzahl mündlicher Versionen in den verschiedenen ethnischen Gruppierungen des Judentums gegenüber. Ob diese nun auf einen – möglicherweise rekonstruierbaren – Archetypen zurückzuführen oder als lokale Varianten im Rahmen dialektaler Streuungen zu sehen seien, ist eine der zentralen Fragen, die die musikbezogene Akzentforschung aufwirft.

Die Suche nach einem solchen ‚Original‘ ist es, was Daniel Meir Weil bei seinem Forschungsprojekt über das System der masoretischen Bibelkantillation angetrieben hat. Mit der vorliegenden Arbeit erlangte der studierte Komponist und promovierte Physiker mit orthodoxer Rabbinerausbildung einen zweiten Doktorgrad in Musikwissenschaft an der Hebrew University, Jerusalem. Auslöser für seine Forschungen war nach eigener Erklärung der Rekonstruktionsversuch Suzanne Haïk-Vantouras, erschienen 1976 unter dem Titel *La musique de la bible révélée*. Haïk-Vantoura glaubte, indem sie einen Teil der infralineaeren Akzentzeichen mit den einzelnen Tönen einer phrygischen Skala belegte und andere aufgrund von Form oder Namen als Verzierungen interpretierte, die „originalen Melodien“ der Leviten im Tempel „enthüllen“ zu können. Diese ebenso naive wie willkürliche Hypothese wurde indessen von Fachleuten verschiedener Disziplinen nicht ernst genommen. Weil benützte die Theorie

Haïk-Vantouras als Ausgangspunkt und erklärte sie umstandslos als falsch, um darauf die „korrekte Lösung“ anzubieten, aber im wesentlichen zu den gleichen Erklärungsmodellen wie seine Vorgängerin zu kommen.

Diese sechs Kapitel des Buches gliedern sich in einen theoretisch-systematischen und einen praktisch-analytischen Teil. Wie der Autor betont, geht es ihm um nicht weniger als die Rekonstruktion der originalen musikalischen Ausführung jener biblischen Akzente, die seit Beginn des 10. Jahrhunderts schriftlich überliefert sind. Dabei läßt Weil das Akzentsystem der poetischen Teile, das bei weitem komplexer und weniger eindeutig reguliert ist, sinnvollerweise beiseite und konzentriert sich auf das Korpus der 21 prosaischen Bücher.

Im Gegensatz zu manchen bisherigen Arbeiten wählt Weil einen rein deduktiven formalistischen Ansatz. Statt wie Abraham Z. Idelsohn, Reinhard Flender u. a. vergleichend und deskriptiv von synchron greifbaren Traditionen jüdischer Bibelkantillation auf gemeinsame Patterns oder auf einen ‚Urtypus‘ zu schließen, konstruiert er aus dem Bestand an Zeichen und den sie bestimmenden Regeln eine musikalische generative Grammatik. Sein strukturalistischer Ansatz fußt auf der Prämisse, daß die aufgeschriebenen Zeichen die mündliche Praxis der Masoreten im 10. Jh. kondensieren und daß die Regeln des Systems somit musikalische Gesetzmäßigkeiten unmittelbar reflektieren. Gerade in dieser Annahme steckt eine Schwäche von Weils Theorie, die hier skizziert sei.

In den Kap. 2–4 breitet Weil die theoretischen Grundlagen seiner Rekonstruktion aus: ein „globales symmetrisches Modell“, das sogenannte ‚chain system‘, liege als musikalisches Organisationssystem jeder Realisierung von Akzenten zugrunde. Das Modell ist definiert durch das Tonmaterial, eine anhemitonische pentatonische Skala, zudem meint ‚chain‘ einen festgelegten melodischen Verlauf, dessen Konturen sich als absteigende Zickzack-Linie auf der gegebenen Skala abzeichnen. Als weitere Determinanten kommen ein konstanter Finalton für Verschlüsse und bestimmte Progressionsregeln hinzu. Innerhalb des ‚chain system‘ als Rahmen entwickelt Weil die für das Akzentsystem gültigen

strukturellen Regeln. Er unterteilt nach primären Strukturgesetzen, die für den Gesamtbestand der Akzente Gültigkeit haben, und sekundären, welche deren Beziehungen untereinander differenzieren. Als Basis für seine Klassifizierung wählt er die traditionelle Ordnung der mittelalterlichen Grammatiken in vier Gruppen, verbunden mit dem Prinzip der „kontinuierlichen Dichotomie“ (W. Wickes, 1881). Sein modifiziertes Konzept der Graduierung leitet er aus dem linguistischen Modell der Phrasenstrukturgrammatik ab. Mit den dort für die Darstellung von komplexen Beziehungen gebräuchlichen Strukturbäumen oder Klammersausdrücken bekommt er zwar die syntaktischen Nuancen des Textes durch rekursive Regeln in den Griff. Problematisch und klärungsbedürftig bleibt aber bei diesem grammatischen Zugriff die Übertragung der Ergebnisse von der sprachlichen auf die musikalische Ebene. Besonders schwache Stellen in der Übertragung sind Kategorien wie „psychomusikalische Mechanismen“, „psychomusikalische Entität“ oder „Referenzrahmen für Hörer“ – verschwommene Größen, die Weil weder näher bestimmt noch nach ihren Bedingungen befragt.

Von besonderem Interesse für die Frage nach der Gültigkeit von Weils Modell ist die „Rekonstruktion der detaillierten Motive“ in Kap. 4. Konnte Weil bis dahin unbekümmert mit der abstrakten Größe von „Struktur-tönen“ operieren, geht es nun um die konkrete Gestalt der Motivformeln. Hier ist das Problem, ob sich auf struktureller Ebene ausreichende Bedingungen formulieren lassen, um jedem der dreißig Akzente ein einziges Motiv zuzuordnen. Als wichtigstes Kriterium für die Implementierung eines bestimmten Akzentes und die Art seiner Ausführung erkennt Weil neben der Syntax die morphologische Struktur, etwa Silbenkonstellation oder Betonungsmuster eines Wortes. So erweisen sich die Akzente gerade in ihren Kombinationsmöglichkeiten als äußerst variabel, was Weil an einer Vielzahl von Motivkomplexen veranschaulicht. Das ganze System ist aber so komplex, daß es kaum möglich ist, alle regulierenden Prinzipien zu beschreiben; Weil kommt nicht darum herum, eine ganze Reihe von Irregularitäten einzuräumen, die er benennt mit Begriffen wie ‚bypass‘, ‚insertion‘, ‚truncation‘,

‚pion-tones‘. Bei der statistischen Überprüfung seiner Thesen gelangt Weil zu einigen Beobachtungen, die weiter zu untersuchen interessant wäre. Seine eigenen Erkenntnisse sind leider durch technische Probleme bei der computergestützten Analyse beeinträchtigt worden. Was die Statistik erweist, ist eine signifikante Streuung der Akzente aus den verschiedenen Gruppen: Komplexität und Vielfalt von Akzentserien scheinen in umgekehrter Proportion zu deren Häufigkeit zu stehen.

Das 5. Kap. soll das im ersten Teil beschriebene Modell an empirischen Daten erhärten. Damit werden jedoch beinahe mehr Probleme neu aufgeworfen als erhellende Beispiele für das Gesagte geliefert. Um die „globale Natur des *chain system*“ nachzuweisen, evaluiert Weil seine Theorie an zwanzig Aufzeichnungen praktizierter Kantillation aus einem breiten Spektrum von Kommunitäten und biblischen Büchern. Wie weit die beanspruchte Globalität gehen soll, lassen die letzten Beispiele ahnen: neben Psalmen (wo es doch um das Prosasystem gehen sollte!?) kommen Texte aus Mischna und Talmud vor, schließlich die kuriosen Kostproben eines Versus des Proselyten Obadja (12. Jh.) und eines Sanctus aus dem Liber usualis. Eine methoden- und quellenkritische Reflexion erspart Weil sich ebenso wie die sorgfältige Analyse seiner empirischen Daten (kurze Erörterungen über die Bedingungen musikethnologischer Erhebungen bleiben ohne Folgen). Damit werden seine Ergebnisse geradezu banal: Bei einer relativ geringen Häufigkeit von außersystemischen Tönen setzen sich die Beispiele aus ‚chain‘-Sementen auf der Basis pentatonischen Substrats zusammen. Auf der Strecke geblieben sind dabei jegliche Überlegungen zur prinzipiellen Vergleichbarkeit des disparaten Materials. Von den historischen und geographischen Unterschieden, von der Aufnahmesituation und der Disposition der Informanten einmal abgesehen, wäre zumindest der Vorgang der Verschriftlichung einiger Überlegungen wert. Zwar stammen drei Viertel der Aufzeichnungen von Abraham Z. Idelsohn (*Hebräisch-orientalischer Melodienschatz II*), was die Beispiele hinreichend vergleichbar macht. Doch ist von der ursprünglichen Kantillation der Ausschnitte buchstäblich nicht mehr viel zu hören, nachdem sie durch die Filter von Nota-

tion, Strukturanalyse und ‚chain system‘ gegangen ist.

Die im Anhang wiedergegebenen Transkriptionen der Beispiele und deren Reduktion auf Struktursegmente des ‚chain system‘ machen Brüche im System Weils sichtbar. Wenn aus den rhythmisch präzise notierten Aufzeichnungen Idelsohns (die im übrigen ihre eigene Problematik bergen) offensichtlich unbetonte Noten oder kürzeste ‚Durchgangsnoten‘ zu Strukturtönen werden, weil sie gerade in den Reihenverlauf passen, wenn zudem markante Intervallsprünge zu ‚Appoggiaturen‘ degradiert werden, wird die Willkür in Weils Vorgehen augenfällig. Für derart vergleichende Untersuchungen ist es aber unabdingbar, Unterschiede ebenso zu beachten wie Gemeinsamkeiten, um die charakteristischen Eigenschaften des Untersuchten zu begreifen. So würde etwa bei der Einschätzung dialektaler Varianten das Kräftefeld zwischen dem Festhalten an genuin jüdischen Elementen und der Anpassung an lokale Traditionen der Umgebung in den Blick gerückt.

Es ist aber Weils erklärtes Ziel, die Universalien des masoretischen Akzentsystems zu beschreiben und wohl sein implizites Interesse, die Kontinuität und Zentrierung jüdischer Tradition hervorzuheben. Sicher ist es ein legitimer und dazu traditionsreicher Ansatz, Musik als eine Art Sprache zu behandeln, um sodann linguistische Modelle auf musikalische Phänomene zu übertragen. Weil jedoch verabsolutiert seine strukturalistische Theorie in scheinbar musikalischen generativen Gesetzen und Mechanismen der Selbstregulierung, ohne die Konsequenzen des logogenen Prinzips für die Akzente noch mitzubedenken. Darüber hinaus bringt er etwa mit dem pentatonischen Substrat und der daran hängenden Diskussion über musikalische Universalien Denkformen ins Spiel, die auf der analytischen Wahrnehmung von abendländischer Kunstmusik beruhen und deren Übertragung auf primär mündliches, funktionales Kantillieren problematisch ist. Schließlich werden kognitionspsychologische Universalien eingesetzt, um die kühnen Schlußfolgerungen 2000 Jahre in den historischen Raum zurückzukatapultieren. Sie lauten in Kürze: das ‚chain system‘ sei eine musikalische ‚Ursprache‘, die sich sowohl in den regio-

nalen Versionen wie in der kanonischen Form der masoretischen Grapheme spiegelt. Damit sei die These Idelsohns vom „gemeinsamen Kern vieler Traditionen“ erwiesen, allerdings nicht durch Motivanalyse, sondern über die Offenlegung einer Tiefenstruktur, die sich im (kollektiven) Unbewußten der Diasporage-meinden als Archetyp erhalten habe. Als Bedingungen für die Ausprägung des ‚chain system‘ setzt Weil strukturelles Hören, musikalisches Training und eventuell instrumentale Praxis voraus. All diese Fähigkeiten meint er einzig bei den Leviten im Tempel (also vor 70 n.) zu finden. Es stellt sich die Frage, ob der Autor nicht besser daran getan hätte, sich auf den formalistischen Teil seiner Arbeit zu konzentrieren und die historische Dimension beiseite zu lassen. Zwar ist auch seine Beschreibung einer generativen Grammatik in der Beweisführung zirkulär und so vernetzt, daß sie nicht in allen Einzelschritten nachvollziehbar wird. Problematisch ist aber vor allem die Zuspitzung auf die historische Verortung.

Ein grundlegender Aspekt für die Gesetzmäßigkeiten der Bibelkantillation, den Weil kaum in Betracht zieht, ist der Stellenwert mündlicher Tradition. Daß die Praxis der Rezitation bis in die frühe Synagoge bzw. den Tempel zurückreicht, ist unzweifelhaft. Wie A. Dotan gezeigt hat, sind frühe Aufzeichnungen nicht nur für das babylonische und das palästinensische, sondern auch für das tiberianisch-masoretische Akzentsystem zu vermuten. Die Besonderheit der Masoreten besteht darin, daß sie im 9. Jh. erstmals die ganze Bibel als Kodex fixierten und sich dabei offenbar der Arbitrarität der Zeichen bewußt waren. Ihr System hat den Vorzug, in der Aufnahme bestehender Praxis relativ ausgereift zu sein und zugleich durch den hohen Abstraktionsgrad der Aufgabe als Referenz für Lehre und Kontrolle gerecht zu werden. Daraus ergeben sich drängende Fragen nach den Mechanismen der Überlieferung und Reproduktion im Rahmen funktionierender mündlicher Traditionseinheiten. Ungezählte Gemeinden weisen als ‚chant communities‘ bis heute kompetente Sänger auf, deren bewußte und unbewußte Strategien zu studieren wären. Methoden der kognitiven Psychologie wie der Orality- und Gedächtnisforschung könnten dabei hilfreich sein. Studien aus die-

sen Gebieten zeigen, daß Sänger nicht Einzeltöne, sondern flexible Tongruppen aneinanderreihen. Ebenso liegt die ‚Originaltreue‘, wie die Orality-Forschung erkannt hat, weniger im ‚Wörtlichen‘ als im ‚Stofflichen‘. Das meint auf Musik und Bibelkantillation übertragen, daß es nicht für jeden Akzent eine feststehende Formel, sondern einen Toleranzrahmen für Varianten gibt. Die Beurteilung und die Kontrolle darüber wahrzunehmen, ist die Verantwortung jeder aktiv bestehenden ‚community‘ in jeder aktuellen liturgischen Lesung des Textes.

(Oktober 1996)

Heidy Zimmermann

Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der 20. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19.–21. Juni 1992. Hrsg. von Eitelriedrich THOM unter Mitarbeit von Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis 1995. 191 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 46.)

„Ich wünsche mir, daß dies Anregung sein kann für weitere Forschungen in diesen Richtungen“ beendet A. Clostermann ihren Beitrag zu dem vorliegenden Bändchen (S. 55), und diesen Satz könnte man als Motto über die 23 Beiträge stellen, die hier versammelt sind. Etwas Fragmentarisches haftet dem Buch an, was in manchen Fällen erfreulich zukunftsweisend und ermutigend wirkt. Die Palette reicht von bibliographischen Aufzählungen über die Beschäftigung mit einzelnen Werken Telemanns bis zu Gedanken zur Aufführungspraxis. Letztere erscheinen sowohl in der Form von Quellenforschungen als auch moderner Erfahrungen, wobei im vorliegenden Band vor allem das Sololied mit allen seinen affektmäßigen und gesangstechnischen Implikationen im Vordergrund stand. Zwei Beiträge behandeln Aspekte, die mit Telemann wenig zu tun haben und in dem ansonsten sehr konzentrierten Kontext eher irritierend wirken. Schließlich werden in drei Beiträgen die Wirkungen Telemanns früher und heute umrissen. Dabei sind vor allem die bei-

den Beiträge von Martin Ruhnke erfrischend zu lesen, die mit Kritik an der Musikwissenschaft nicht sparen, was besonders im Fall Telemann wohl nicht unberechtigt ist. Telemann wurde traditionell gegenüber Bach als ‚Kleinmeister‘ zurückgesetzt, bis sich herausstellte, wie viele Bach zugeschriebene Kompositionen in Wirklichkeit von Telemann stammten. Die Renaissance, die Telemanns Werk in den letzten Jahrzehnten erlebte, hat offenbar immer noch nicht ausgereicht, um seine Gesamtausgabe fertigzustellen. So ist zu wünschen, daß dieser so erfreulich themengerechte Band eine Beschäftigung mit diesem Komponisten befördert.

(September 1996) Annette Otterstedt

ULRICH MATYL: Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 477 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 18.)

Die Musik der Bachschüler verlockt immer wieder Musikwissenschaftler und Praktiker zur Auseinandersetzung: Der große, zu schönsten Hoffnungen berechtigende Name des Lehrers einerseits und das bittere Los der „zu Unrecht vergessenen Kleinmeister“ andererseits – das ist ein weites Feld, das zur Erforschung und zu missionarischem Engagement gleichermaßen reizt. Ulrich Matyl widmet sich in seiner gründlichen und umfangreichen Studie den Choralbearbeitungen der von Bach mehr oder weniger lange unterwiesenen Organisten. Der günstigen Quellenlage und meist auch dem Komponistenfleiß entsprechend nehmen Werke z. B. von Johann Ludwig Krebs, Gottfried August Homilius, Johann Christian Kittel und Oley den größten Platz ein; in Fällen wie dem von H. N. Gerber (dem Vater des Lexikographen) erfährt man vom Verlust der *110 Variierten Choräle*. Insgesamt werden c. f.-Arbeiten von 15 Bachschülern unter den Gesichtspunkten „Kurzbiographie – Quellenteil – Werkteil – Zusammenfassung“ (mit Bewertung) dargestellt, eine ergiebige und informative Arbeit. Die ‚Ergebnisse‘ werden nach (nicht)liturgischer Funktion, Formgebung,

kompositorischer Qualität, Wort-Ton-Verhältnis und schließlich „Versuch einer Neuordnung“ gegliedert, wobei sich Matyl abermals kenntnisreich mit den Bewertungen der älteren einschlägigen Literatur auseinandersetzt. In der Bewahrung der alten Affektlehre einschließlich musikalischer Figuren einerseits und der Offenheit für die „Ausdrucksformen des neuen Stils“ andererseits sieht der Autor die eigentliche Leistung der Bachschüler, die er gerade auf dem Feld des Choralvorspiels als eigenständige Meister würdigt, die nicht verdient hätten, ins musikgeschichtliche Abseits einer Niedergangsepoche gestellt zu werden. Genau hier aber liegt die Schwäche von Matyls sonst sehr verdienstvoller Untersuchung: Mit dem Festhalten an einer alten, rhetorisch bestimmten Ästhetik ‚verschließen‘ die Bachschüler (Krebs, Kittel und Homilius allenfalls ausgenommen) jene seit 1760 sich vollziehende Ausformung einer neuen Ästhetik der Empfindsamkeit, die für die folgenden Dezennien bestimmend wurde und die seit etwa 1785 Allgemeingültigkeit besaß – ausgenommen für die Orgelmusik: Abseits!

(Dezember 1996)

Martin Weyer

Hasse-Studien 3/1996. Hrsg. von Wolfgang Hochstein und Reinhard Wiesend: Stuttgart: Carus-Verlag 1996. 96 S.

Nachdem die ersten beiden Hefte der Reihe *Hasse-Studien* (erschienen 1990 und 1993) sich verschiedenen Bereichen des Hasseschen Œuvres widmeten, stellt das dritte Heft ausschließlich ein Werk ins Zentrum der Betrachtung, Johann Adolf Hasses *Intermezzo tragico Piramo e Tisbe*.

Piramo e Tisbe, das vorletzte musikalisch-theatralische Opus Hasses aus dem Jahre 1768, ist eine Ausnahmekomposition: Einerseits vertonte Hasse erstmalig einen Text des Calzabigi-Schülers Marco Coltellini, der die Opernhandlung mit dreifachem Suizid enden ließ. Andererseits veränderte Hasse auch seinen musikalischen Stil, indem er die Zäsuren zwischen Ouvertüre und erster Arie, zwischen geschlossenen Formen und Reziativen verminderte, verschiedene Ariengestalten benutzte und vermehrt Akkompagnato-Rezita-

tive einsetzte. Zur Untersuchung dieses – zumal im Hinblick auf die Gattungstheorie und die musikgeschichtliche Situation in Wien zwischen 1760 und 1780 – singulären Hasseschen Werkes stellen die *Hasse-Studien 3* thematisch und chronologisch breit gefächerte Beiträge vor: Neben dem Abdruck des Librettos (deutsch/italienisch) der Berliner Aufführung enthält das Heft die wohl erste und unter rezeptionsgeschichtlichem Aspekt äußerst lesenswerte Besprechung der Oper von Johann Adam Hiller aus dem Jahre 1769. Neueren Datums sind drei Aufsätze: Erstens wurde der wohl wichtigste und bereits 1976 in *Chigiana* erschienene Aufsatz zu *Piramo e Tisbe* von Francesco Degrada in nunmehr deutscher Übersetzung publiziert, der sich Fragen der Entstehung, der Gattungstheorie und der musikalischen Faktur widmet. Es folgen zweitens zur Diskussion herausfordernde Ausführungen von Ernest Harriss zum Problem der Epochenzuordnung von *Piramo e Tisbe*. Schließlich beinhalten die *Hasse Studien 3* auch aufschlußreiche „Bemerkungen aus der Sicht des Praktikers“ von Michael Schneider, der über seine Erfahrungen bei der Leitung der Aufführungen des Intermezzos 1990–1993 reflektiert.

(November 1996)

Panja Mücke

PIERLUCA LANZILOTTA: *Non oro, non gemme: Giacomo Insanguine detto Monopoli, Fasano di Brindisi: Schena Editore 1995. 426 S., Abb., Notenbeisp.*

Giacomo Insanguine (1728–1795), ein Zeitgenosse von Domenico Cimarosa, Christoph Willibald Gluck, Niccolò Jommelli, Giovanni Paisiello, ist musikwissenschaftlich bisher wenig beachtet worden. 1741 wurde er aus dem ca. 40 km südlich Bari gelegenen Monopoli von seinem älteren Bruder nach Neapel gebracht und dort an den Conservatori dei Poveri di Gesù Cristo und S. Onofrio von Francesco Feo, Alfonso Caggi, Girolamo Abos, Leonardo Leo und Francesco Durante ausgebildet. Zunächst war Insanguine als Opernkomponist, später auch als Organist und Kapellmeister am Dom von Neapel tätig.

Seine vorwiegend in Neapel uraufgeführten Opern waren nicht sehr erfolgreich. Heute

sind meistens nur noch die Libretti überliefert, viele Partituren gelten als verschollen. Daher gibt Lanzilotta sehr ausführlich die Handlung der Opern wieder und zeigt die Unterschiede zu Libretti anderer Komponisten auf. Eine ausführliche musikalische Analyse, wie im Falle der Oper *Medonte* (1779) oder zumindest der überlieferten Arien einzelner Opern, hätte man sich öfter gewünscht, um ein Bild vom Komponisten und von seinen Werken zu gewinnen. Von den 31 bekannten Opern sind 11 *Opere serie*, 16 sind mit „*commedia per musica*“ bezeichnet, die übrigen fallen in die Rubriken *Farsetta* oder *Intermezzo per musica*. Von Paisiello ist die vernichtende Kritik überliefert, *Insanguine sei der „maestro delle pezze“*, womit gemeint war, daß Insanguine wenige eigenständige Opern komponiert habe. Tatsächlich hat er sehr viele Arien und Ensembles für Opern anderer Komponisten geschrieben oder ihre Stücke bearbeitet.

Die Analysen ausgewählter Werke *Insanguines* sind nur spärlich mit Notenbeispielen (im Anhang) versehen. Zudem erscheint speziell die Auswahl der besprochenen geistlichen Werke sehr willkürlich und ohne Zusammenhang. Die Messe Nr. 1 in *F*-dur (WV IV/1) ist die einzig datierte Messe (1788). Sie hat den ungewöhnlichen Beinamen „*in Effaut*“, der sich aus dem deutsch ausgesprochenen „*F*“ und dem italienischen „*fa-ut*“ zusammensetzt. Ob hinter dieser Bezeichnung eine Tradition steht oder woher sie überhaupt kommt, erklärt Lanzilotta leider nicht. Ansatzweise liefert er eine detaillierte Stilanalyse und vergleicht die Kompositionen mit entsprechenden von *Insanguines* Zeitgenossen und Lehrern. Als störend fällt die Verwendung fremdsprachlicher Fachausdrücke auf. Über die *Dacapo-Arie* „*Fra cento affanni e cento*“ heißt es zum Beispiel: „*il segno è posto pertanto alla metà del Dacapoteil, il quale intona per quattro volte la prima strofa (un interessante esempio di Potenzierung) per un totale complessivo di sei statements*“ (S. 197).

Der umfangreiche Anhang enthält unter anderem die Libretti zur Kantate *Viva l'erculea prole* oder zur *Farsetta Pulcinella finto maestro di musica*, eine Übertragung des doppelhörigen *Et in saecula saeculorum* und das sogenannte Auswahlwerkverzeichnis. Letzteres ist wie üblich nach Gattungen ge-

gliedert, nennt den genauen Titel, Fundort etc., weist aber leider keine Musikincipits auf. Zwischen Lanzilottas Werkverzeichnis und den Angaben in *RISM* ergeben sich Differenzen, auf die der Verfasser nicht eingeht. So sind bei *RISM* gegenüber Lanzilotta noch weitere (schweizerische, deutsche und schwedische) Quellen und Kompositionen genannt (z. B. *Laudate pueri* für Sopran, Streicher und Orgel in D-MÜs SANT Hs 2192 und *O gloriosa domina* für zwei Soprane und Orchester in CH-E Th.504,7 [Ms.4002]). Die Abbildungen dieses Buchs sind meist anderen Publikationen entnommen; bedauerlicherweise befindet sich darunter keine Abbildung des einzigen im Konservatorium von Neapel überlieferten Autographs (3. Akt der Oper *Le astuzie per amore*)

(Oktober 1996)

Martina Janitzek

JÜRGEN BRAUNER: *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn. Tutzing: Hans Schneider 1995. XI, 492 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 15.)*

Joseph Haydns Klaviertrios, nach Brockhaus-Riemann 41 an der Zahl, zeigen weitgehend eine konservative Haltung. Haydn setzt bei der Triosonate an, um sich später der begleiteten Sonate zuzuwenden, an der er im Prinzip festhält. Dies wirft die häufig diskutierte Frage auf, warum die Streicher in seinen Trios eine „eher rückständige Behandlung“ erfahren, während in den Werken von Mozart und Beethoven ein „systematisches Dialogisieren dreier mehr oder weniger selbständiger Stimmen“ Raum greift. Einer der Gründe für Haydns sogenannte Rückständigkeit – er nennt seine Trios noch 1790 „Clavier Sonaten mit Begleitung einer Violin und Violoncello“ – ergibt sich aus der sozialen und gattungsgeschichtlichen Situation: Die Klaviertrios des Komponisten waren (und sind) ideale ‚Hausmusik‘. Die technischen Anforderungen an die Streicher waren mäßig. Nur das Klavier, das kommende Mode-Instrument, erforderte mehr Können, dem geübte Liebhaber hier durchaus gewachsen waren. Das Cello war eventuell entbehrlich, wenn es auch – zwar in bescheidenem Rahmen – mehr und mehr „rhythmisches Eigenleben“ gewann. Häufig

übernimmt die Violine, nur sporadisch am motivischen Geschehen beteiligt, zusammen mit dem Cello eine „koloristische“ Funktion; d. h. die Streicher sublimieren die Klangfärbung oder beleben die rhythmischen Vorgänge.

Diesbezüglich ergeben sich bei Brauners Analysen Unklarheiten: Seite 99 ist vom Cello die Rede, das in den mittleren und späten Trios „motivisch relativ selten autonom geführt wird“; dagegen Seite 126, daß in eben diesen Trios das Cello „ungleich häufiger melodisch autonom verläuft“. Unter „Koppelung gleichberechtigter Stimmen“ ist eine Reihe von Trios zwar genannt, doch das einzige Notenbeispiel zeigt im Cellopart nur eine geringfügige Abweichung vom Klavierbaß. Eine ungewöhnliche Abweichung im D-dur-Trio (Hob: XV/23) dagegen bleibt unerwähnt: Der Klavierbaß fällt diatonisch, das Cello dazu chromatisch.

Die Trios sind in drei weit getrennten Lebensphasen des Komponisten entstanden; die letzten in London 1793/94. Naturgemäß ergeben sich aus dem zeitlichen Abstand „enorme stilistische und satztechnische Unterschiede“ (Behandlung des Klaviers, Einsatz der Streicher, Vielfalt der Formen usw.). Satzzahl und -wahl weisen auf die Merkmale eines „leichten und unzeremoniellen Genres“ hin. Dennoch – oder gerade deshalb – sind die Werke als „geistreiche Unterhaltung mit hohem intellektuellen Wert und ‚Esprit‘“ einzustufen. Schon zu Lebzeiten Haydns waren sie sehr beliebt und dementsprechend gefragt. Dies wirkte sich im Verlagswesen besonders aus, da mit den Veröffentlichungen zum Teil beträchtliche Einnahmen verbunden waren. Haydn war schließlich in Geschäftsdingen nicht unerfahren und verstand es, seine Schöpfungen lukrativ zu verwerten.

Die Gliederung im analytischen Hauptteil des Buches erfolgt – auf relevante Schwerpunkte ausgerichtet – nach Satzformen („schneller Sonatensatz“, langsamer Satz, Variation, Rondo, Menuett). Zu begrüßen sind die Vergleiche mit Mozarts und Beethovens Triostil. (Auf „quartettsatzartige Episoden“ bei Mozart – die Streicher übernehmen die Außen-, das Klavier die Innenstimmen – hat schon Hermann Abert hingewiesen). Den umfangreichen Analysen gehen spezielle Ausführ-

rungen zu Datierung, Biographie und historischer Situation bzw. Entwicklung der Trioformen voraus. Abschließend behandelt der Autor die Triofassung des Adagio aus der Symphonie Nr. 102.

Brauners Schrift kann als Ehrenrettung der Haydn-Trios gewertet werden. Diese wurden (und werden) neben Quartett und Symphonie meist als zweitrangig eingestuft. Wieweit ein entsprechender Platz im Konzertsaal Abhilfe schafft, sei dahingestellt; handelt es sich doch um Werke, die weniger gehört, um so mehr aber gespielt werden sollten. In jedem Fall sind sie ‚echte Kinder‘ ihres großen Schöpfers und damit eine Quelle unvergänglicher Musizierfreuden. Ein Wunsch bleibt offen: Der Rezensent hätte sich, wenigstens im Überblick, Auskunft gewünscht über das Trioschaffen zur Zeit Haydns. Der Hinweis auf die „Masse zweifelhafter zeitgenössischer Produkte“ hätte eines Kommentars bedurft. (November 1996) Adolf Fecker

Mozart-Jahrbuch 1995 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1995. VIII, 260 S., Notenbeisp.

Der Computer erobert, so scheint es, unaufhaltsam auch die letzten Refugien, in denen nicht-digitalisiertes Denken und Arbeiten bislang noch möglich war. Das jüngste Beispiel im Bereich der Mozart-Forschung ist wohl Daniel N. Leasons Versuch, anhand von Motivvergleichen eine Klärung der Frage nach der Autorschaft der nicht von Mozarts Hand stammenden Teile des *Requiem* herbeizuführen. Generationen von Forschern haben sich bekanntlich dieses Problems angenommen und sind nach Prüfung der Angaben und Kompositionen Franz Xaver Süßmayrs zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen gekommen. Mit seiner Computer-Analyse möchte Leason nun das Hauptproblem ausschalten, das seiner Meinung nach alle bisherigen Überlegungen mehr oder weniger negativ beeinflusst hat: den Menschen. Die Musik Mozarts erzeuge bei diesem nämlich „too much emotional pull“ (S. 117), als daß eine wahrhaft objektive Beurteilung möglich sei. Helfen könne nur die Analyse per Computer, der „immunized to the composition’s glory“ (ebda.) sei. Auf über

40 Seiten beschreibt und begründet Leason detailliert alle Schritte seiner Arbeit mit dem Computer, die aufzuführen den Rahmen dieser Rezension sprengen würde. Das Ergebnis der offenbar äußerst zeitraubenden Forschungen, deren Schlüssigkeit hier nicht im einzelnen kommentiert werden kann, überrascht dann doch – oder auch nicht: „Given the way the two men engineered melodies, it is impossible to state that any melodic fragment must be by Mozart or must be by Süßmayr. The only thing established here is that the denials of Süßmayr’s authorship of these movements based on the existence of melodic affinity with Mozart’s music, both Requiem and otherwise, can no longer be accepted“ (S. 152). Bei allem Respekt – hier gebiert nach langen, schmerzhaften Wehen der Elefant eine Zwergmaus.

Ebenfalls Anlaß zur Frage nach der Autorschaft gab Bruce Cooper Clarke („Albert von Mölk: Mozart Myth-Maker?“) die despektierliche Beschreibung von Mozarts Physiognomie, die als Zusatz (in fremder Hand) unter Nannerl Mozarts *Aufzeichnungen für Friedrich Schlichtegroll* steht und Aufnahme in dessen *Nekrolog* fand. Doch auch Clarkes umfangreiche Recherchen (die durch extensives Übertragen von Dokumenten aus Bauer/Deutschs *Briefen und Aufzeichnungen* ins Englische unnötig aufgebläht werden) führen zu keinem klareren Ergebnis als diesem: „The evidence from the documentary record does not make it possible to say definitively who wrote the addendum, but the propositions can be ranked in order of probability“ (S. 176).

Mit Berichten über „Neuentdecktes und wiedergefundenes Werkstattmaterial Wolfgang Amadeus Mozarts“ (Ulrich Konrad), über „Mozarts frühe Tänze für Orchester“ (Andrea Lindmayr-Brandl) und „Die Zeichen Punkt und Strich“ (Jochen Reutter) bietet das *Mozart-Jahrbuch 1995* seinerseits einen Einblick in die ‚Werkstatt‘ Mozart-Edition. John Irving geht der Frage nach, wie der Sonatensatz KV 312 (590d) in die Chronologie der Mozartschen Werke eingeordnet werden soll. Ute Jung-Kaisers Interpretationen zu „Watteau und Mozart“ sollen „die stilistische Nähe“ der Watteau-Bilder „zu Mozart, insbesondere seiner reifen Opern wie *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte*, aufzeigen“ (S. 197).

Als wirklich spannend empfand die Rezensentin bei der Lektüre des Jahrbuches, das wie üblich mit Buchbesprechungen schließt, eigentlich – pardon – nur einen Aufsatz: Daniel E. Freeman („Josef Mysliveček and Mozart's Piano Sonatas K. 309 & 311“) befaßt sich mit diesem böhmischen Komponisten, der „has been neglected outside of the Czech land until very recently“ (S. 95), und seiner Bedeutung für den jungen Mozart. Er stellt anhand von Vergleichen der zwei Klaviersonaten Mozarts mit den *Six Easy Divertimentos* und den *Six Easy Lessons* des 1781 verstorbenen Mysliveček ganz erstaunliche Übereinstimmungen fest. Sie belegen eindrucksvoll, daß sich die jahrelange „vollkommene freundschaft“ (Leopold Mozart) zwischen Mysliveček und der Familie Mozart auch im musikalischen Stil des jungen Komponisten niederschlug. Das offenkundige Desinteresse an der Verbindung Mozarts zu Mysliveček, mit dem sich Freeman beim Studieren der einschlägigen „westlichen“ (lies: deutschen?!) Literatur seit 1945 konfrontiert sah, kann durchaus als weiteres Indiz für den von Vladimir Karbusicky kritisierten „Deutschzentrismus“ etlicher Vertreter des Faches herhalten.
(November 1996) Susanne Schaal

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 Jahre 1795. Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 1995. 224 S., Abb.*

Anläßlich des 200. Jahrestages der Berufung Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens zum Hofkapellmeister in Kopenhagen wurde eine Ausstellung über den Komponisten durchgeführt (Termine: November 1995 bis Januar 1996 Königliche Bibliothek Kopenhagen, März/April 1996 Bibliothek der Hansestadt Lübeck und Mai bis Juli 1996 Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel). Ausstellungsbegleitend erschien ein sehr ansprechender Katalog von Heinrich W. Schwab, der vor allem eine gut recherchierte Biographie liefert, die nach Kunzens Aufenthalts- und Wirkungsstätten gegliedert ist; Kindheit und Studium Lübeck/

Kiel 1761–1784, Pianist und Komponist in Kopenhagen 1784–1789, Journalist und Musiker in Berlin 1789–1791, Kapellmeister in Frankfurt/M. 1792–1794, in Prag 1794/95 und schließlich 1795–1817 in Kopenhagen. Kunzens Tätigkeit wird dabei nicht isoliert betrachtet, sondern in die Geschichte seiner Wirkungsstätten und der musikalischen Institutionen eingebunden. Positiv hervorzuheben ist auch die Mannigfaltigkeit der Ausstellungsobjekte, die sich nicht auf handschriftliche Notizen und Autographe Kunzens, Briefe, Porträts und Drucke bestimmter Kompositionen beschränken, sondern auch zeitgenössische Zeitungsnotizen und Rezensionen, Bilder von musikalischen Institutionen etc. umfassen. Ergänzt wird der informative Ausstellungskatalog durch eine umfangreiche Bibliographie zu den Werken Kunzens und zur Geschichte seiner Wirkungsstätten.
(November 1996) Panja Mücke

Beethoven Forum 3. Edited by Glenn STANLEY. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1994. XI, 189 S., Notenbeisp.

„Beethoven in Vienna, 1792–1803: The First Style Period“ lautete der Titel einer von Glenn Stanley organisierten Konferenz, die vom 25. bis 28. März 1993 an der University of Connecticut in Storrs, USA, stattfand. Aus dem umfassenden Programm der viertägigen Konferenz wurden für den dritten Band des Jahrbuches *Beethoven Forum* acht Beiträge zu repräsentativen Inhalten und Methoden ausgewählt (einige weitere sind in *Beethoven Forum 4* erschienen): Zur Frage der Gliederung von Leben und Werk in Perioden (James Webster), zur Biographie (Jürgen May), zur Bedeutung von Mozart für Beethoven (Lewis Lockwood), zur Entwicklung von Beethovens musikalischem Stil (Glenn Stanley), zur Rhetorik seiner Werke (Elaine R. Sisman), zur Skizzenforschung (Carl Schachter und Nicholas Marston) und schließlich – ein musiktheoretischer Beitrag – zur Bestimmung von Thementypen (William E. Caplin). Selbst die Nachwirkung von Beethovens Schaffen wird thematisiert, und zwar – als einziger Beitrag, der unabhängig von der Konferenz entstand – in William Kindermans „Review Article:

Wagner's Beethoven". Kinderman trägt hier, über ein Zusammenfassen und Kommentieren hinausgehend, auch neue Überlegungen zu der Frage bei, auf welche Weise kompositorische Verfahren aus Beethovens (Spät-)Werken in Wagners Schaffen eingewirkt haben (nach Kinderman vor allem die Idee der Vornahme, Transformation und des Wiederaufgreifens von thematischem Material). Das rechtfertigt aber nicht, in der Überschrift Autor und Titel des – zu Recht positiv – rezensierten Buches (Klaus Kropfinger, *Wagner and Beethoven*; also die 1991 erschienene englische Fassung) ganz zu verschweigen.

Drei der Autoren wählten den methodischen Weg, möglichst erschöpfend eine sehr konkrete Fragestellung von innen heraus zu beantworten: Jürgen May recherchierte im Archiv der Familie Lichnowsky, um unser Wissen über die Beziehung Beethovens zu seinem wichtigsten Förderer der frühen Wiener Jahre, Fürst Karl Lichnowsky, zu vervollständigen: Wie sich abzeichnet, haben sich Graf Waldstein (in Bonn) und Lichnowsky (in Wien) wohl bereits im Vorfeld über Beethovens Wienreise und seine Förderung verständigt. Leider geben die Dokumente aber kaum weiteren Aufschluß über den genauen Zeitpunkt und den Grund für die Einstellung der Jahresrente an Beethoven (um 1806/07). Carl Schachter durchforstete die Skizzen zum Kopfsatz der *Frühlingssonate* (op. 24). Seine analytischen Bemerkungen – er fragt nicht nur nach dem „was“, sondern beständig auch nach dem „warum“ – untermauert er durch Funde in den Skizzen, wobei alle Notenbeispiele unverändert aus Karl Lothar Mikulicz' Übertragung von 1927 stammen. Leider ist Schachter in seiner Darstellung zu einseitig bemüht zu dokumentieren, daß die Eigenheiten der Endfassung bereits in den frühesten Skizzen angelegt seien und nur noch ein wenig der Bearbeitung bedurften – ein durchaus richtiger, aber für sich genommen kein besonders überraschender oder erhellender neuer Befund. William E. Caplin konzentriert sich auf die Möglichkeiten formtheoretischer Beschreibung von Themen und verfeinert die von Arnold Schönberg aufgestellte und von seinen Schülern (vor allem Erwin Ratz) tradierte Unterscheidung zwischen Satz und Periode um vier Zwischentypen (sogenannte „hybrid the-

mes“), die satz- und periodenartige Elemente in verschiedenen Kombinationen aufweisen. Freilich ist zu bezweifeln, ob man Caplins (theoretisch durchaus sinnvolle) Thementypen wirklich braucht, um das thematische Geschehen in Beethovens Werken adäquat beschreiben zu können. Um vieles wertvoller scheint denn auch sein Bestreben, das innere Kräfteverhältnis der Themen (etwa die Ausgewogenheit einer Periode mit Vordersatz und Nachsatz, die Dynamik eines Satzes, sowie alle denkbaren Kombinationsmöglichkeiten) analytisch zu thematisieren.

James Webster geht es darum, die Sinnhaftigkeit der Idee „Frühwerk Beethovens“ zu hinterfragen. So zeigt er zunächst, daß sich die uns so vertraute Periodisierung von Beethovens Leben und Schaffen in früh – mittel – spät unter anderem deswegen so hartnäckig hält, da Dreiteilungen von zeitlichen Verläufen für unseren Kulturkreis in seiner langen Geschichte charakteristisch sind. Zudem ist jede Periodisierung und ihre interne Gewichtung (ursprünglich, organisch oder teleologisch, mit dem zentralen Abschnitt jeweils am Anfang, in der Mitte oder am Ende) von Vorannahmen abhängig und daher wandelbar. Nachdem also gedanklich der Boden bereitet ist für eine neue Periodisierung, schlägt Webster vor, man solle die zwischen 1794 und 1802 entstandenen Werke von Beethoven weniger als seine Frühwerke – in gewissem Sinne also degradierend als Vorstufen – beschreiben, sondern als eine spezifische Ausprägung des „Wiener modernen Stils“. Gerade für die amerikanische Beethoven-Forschung (sie zeigte in den letzten Jahrzehnten aufgrund der hohen Spezialisierung der Musikwissenschaftler durchaus eine Neigung zu isolierten Betrachtungen) ist der dahinterstehende Gedanke, Beethovens Œuvre stärker im Zusammenhang des Wiener Repertoires zu sehen, außerordentlich wichtig. Websters Postulat einer neuen Epochenabgrenzung von ca. 1750 bis ca. 1828 (vgl. hierzu auch seine Monographie *Haydn's Farewell Sinfonie*) kann jedoch, obwohl viele gute Argumente dafür genannt werden, auch nicht alle Probleme aus der Welt schaffen.

Elaine Sisman spürt zunächst der schillernden Bedeutung der Begriffe „Pathos“ und „pathetisch“ in der Antike (vor allem anhand der

Gegenüberstellung Pathos – Ethos bei Aristoteles und Quintilian) und im 18. und 19. Jahrhundert (vor allem anhand der schwierigen Abgrenzung des Pathetischen vom Erhabenen) nach. In einem zweiten Schritt versucht sie, diese Überlegungen auf Beethovens Klaviersonate op. 13, also die „*Pathétique*“, und dabei vor allem auf den ersten Satz zu beziehen: Das Grave analysiert sie eindrucksvoll als dichte Folge bestimmter rhetorischer Figuren; im Allegro zeigt sich das Pathetische ihrer Meinung nach eher im Sinne von moralischem Widerstand gegenüber dem vorausgehenden Leiden, was sie u. a. mit Schillers Gedanken im Aufsatz „Über das Pathetische“ zusammenbringt. In dieser konkreten Übertragung von Ideen aus Rhetorik und Ästhetik auf die Musik eröffnen sich jedoch auch Probleme: Da, wo es Sisman am überzeugendsten gelingt, Parallelen zu ziehen, im Grave, geht durch das rezeptartige Aufzeigen von Figuren das Gespür für das Eigene der Beethovenschen Komposition verloren. In der Betrachtung des Allegro, wo Sisman versucht, abgesehen von rhetorischen Figuren das Pathetische in der Musik genauer zu fassen, stellt sich der Eindruck ein, aus dem eingangs ausführlich dokumentierten Bedeutungswirrwarr würde nun relativ willkürlich jeweils die Eigenschaft ausgewählt, die zur Musik gerade am besten paßt. So wird der beeindruckend große geistesgeschichtliche Überbau für das Verstehen der Musik nur bedingt fruchtbar.

Lewis Lockwood geht der zentralen Frage nach, auf welche Weise Mozart für Beethovens Schaffen eine Rolle gespielt hat, und leistet dabei nicht nur eine gute Zusammenschau bekannter Fakten (neben Biographischem auch etwa Beethovens Kopien von Mozart-Werken, Verbindungen zwischen bestimmten Werken), sondern bringt auch viele weiterweisende Gedanken und Werkbeispiele ein: So etwa schlägt er zur genaueren Präzisierung der Art des Einflusses eine terminologische Abgrenzung von „imitation“ (also „Nachahmung“, für die Bonner Zeit), „appropriation“ („Aneignung“, für die frühen Wiener Jahre bis etwa 1803) und schließlich „assimilation“ („Assimilation“/„Einverleibung“) vor. In den Werken der mittleren Periode kann gerade die gegenüber dem „Heroischen“ so oft vernachlässigte Qualität des

„Sich-Zurückziehens“ als Weiterwirken von Mozarts und Haydns Kompositionsweise verstanden werden. Für den Spätstil schließlich spielt Mozart nicht zuletzt als Vermittler von Bach und Händel eine wichtige Rolle. Glenn Stanley zeigt anschaulich, daß sich der „neue Weg“ der Klaviervariationen op. 34 und 35 bereits in den – in der Forschung meist vernachlässigten – Klaviervariationen der vorausgehenden Jahre ankündigt, die Beethoven gleichermaßen als „Experimentierfeld“ zum Ausprobieren von Neuem dienten. Stanley verdeutlicht dies anhand von vier Aspekten: Beethoven gleicht Schwächen eines gegebenen Themas in den Variationen WoO 72 durch Neukomposition aus (hier hätte als zweites Beispiel ein Variationenzyklus überzeugen können, in dem Beethoven bereits die Vorlage selber bearbeitet – was in Fußnote 17 nur kurz angedeutet wird), er transformiert in den Variationen WoO 71 nach und nach die Grundstruktur des Themas, und er legt die *Righini-Variationen*, WoO 65, als architektonisch überzeugende Großform an, in der der inhärente Charaktergegensatz des Themas entfaltet wird. Besonders überzeugt Stanleys vierter Aspekt: Hier werden die Variationen WoO 76 (über „Tändeln und Scherzen“ von Franz Xaver Süßmayr) erstmals als Vorläufer der berühmten Variationen op. 35 charakterisiert. Nicholas Marston arbeitet zu den Skizzen des Finales von Beethovens 2. *Sinfonie* überzeugend die mutmaßliche „zugrunde liegende Idee“ dieses Satzes heraus: Aus einer instabilen Eröffnung entspinnt sich ein von langer Hand geplanter, zielgerichteter Prozeß, der erst in der langen Coda zur Vollendung kommt. Anscheinend wollte Beethoven – so Marstons These – diese neuartige Formgebung, die durchaus vergleichbar ist mit Verfahren in Werken des „neuen Weges“, nicht gleich in einem sinfonischen Finale vorstellen und brachte daher eine gewöhnlichere Fassung in den Druck (daher der Titel des Aufsatzes: „stylistic advance, strategic retreat“). Besondere Plastizität erreicht Marstons Argumentation durch die Kontrastierung mit Carl Dahlhaus' Ausführungen, der nur auf der Basis der Nottebohmschen Skizzenauswahl (und das, obwohl Sieghard Brandenburgs Ausgabe schon lange veröffentlicht war!) ganz andere Schlußfolgerungen gezogen hatte.

Die editorische Betreuung des Jahrbuchs ist vorbildlich: Schreibfehler sind kaum zu finden, und viele Querverweise schaffen Verbindungen zwischen den einzelnen Beiträgen. Alle Bände enthalten einen umfassenden Namen- und Werkindex und einen gesonderten Index zu Beethovens Kompositionen und Skizzen. Außerordentlich ansprechend ist auch die grafische Gestaltung (Designer: Richard Eckersley; gesetzt aus Bembo & Vendome). Einziger Wermutstropfen: In den schönen Bänden finden sich ausschließlich (amerikanisch-)englischsprachige Beiträge. Ich hätte mir gewünscht, die Beiträge in ihrer jeweiligen Originalsprache lesen zu können.

(Dezember 1996)

Birgit Lodes

EKKEHARD KREFT: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (2. Teil). Romantik – Das 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 370 S., Notenbeisp. (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 1.)

In der vom Verfasser herausgegebenen Reihe *Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte* erschien 1995 der erste Teil der mehrbändig geplanten Arbeit, der bei Schütz einsetzt mit den Schwerpunkten Bach und Beethoven. Dieses könnte zu harten, der Entwicklung widersprechenden Schnitten führen von Band zu Band. Kreft aber gelingt es vorzüglich (in diesem Bande rückverweisend auf Bach, Mozart und vor allem Beethoven sowie am Ende die Türe zum 20. Jahrhundert schon weit öffnend) Entwicklung vorzustellen. Unglaublich die Fülle der Kompositionen, die hier behandelt werden anstelle eines Herausgreifens. Keine Autoren-Willkür also, sondern eine umfassende Darstellung von Sprachverwandlungen, die hoffentlich bald jeden Musiktheorieunterricht in Universität und Musikhochschule bereichern wird.

Keine Leseprobleme: Die allgemein durchgesetzten Funktionszeichen und Erklärung aller Zusatzzeichen. Modulation von Ausgangs- und Zieltonart, bald aber zusätzliche und dann immer mehr dominierende Gesichtspunkte: Terzrelationen, Sekundrelationen, Ganztonbasen (um nur wenig zu nennen): Krefts Scheinwerfer-Einstellungen der Abschnitte überzeugen und machen komposito-

rische Gemeinsamkeiten und Unterschiede vorzüglich deutlich. Sicher für manchen Leser überraschend, wie hier Romantik behandelt wird. Deutlich wird aber herausgearbeitet, wie Romantische Harmonik nicht „ziellosem Schweifen ... verpflichtet ist, sondern ganz im Gegenteil Modellbildungen folgt. Gerade in dieser Konsequenz liegt eines der stärksten Elemente zur Auflösung funktionalen Denkens“. Hausaufgabe für den Leser allerdings: Die unendlich vielen vorgestellten Musikausschnitte sprechen natürlich oftmals nicht die Normalprache der gesamten Komposition, manche aber doch. Das wird der Leser aber leicht selber überprüfen können; hätte Kreft es für uns getan, hätte er ja auf die Hälfte seiner Beispiele verzichten müssen.

Kein munteres Lesebuch, aber eine Schatzkammer für fleißig mitarbeitende Leser. Nur zwei Kleinigkeiten kritisch vermerkt: Schumanns Lied „Auf einer Burg“ läßt mit dem alten Ritter den Takt einschlafen; das sollte aber doch nicht „avantgardistische Klangstruktur“ genannt werden. Und: S. 273 wird zitiert und gerügt, wie ein Autor falsche Fortschreitungen bei Vierklängen Wagners nachweisen möchte, es wird aber nicht bemerkt, daß (siehe Seite davor und Seite danach) der Autor damit gerade die Unangemessenheit überwundenen funktionellen Denkens bewußt macht.

(Januar 1997)

Diether de la Motte

HANS-ULRICH SCHÄFER-LEMBECK: Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts. Egelsbach u. a.: Hänssel-Hohenhausen 1995. 266 S. (Deutsche Hochschulschriften. 1050.)

Es ist methodisch fraglos ein schwieriges Unterfangen, die Bereiche von politischer Geschichte und Operngeschichte plausibel aufeinander zu beziehen. Voraussetzung für eine solche Arbeit, die sich dezidiert mit den Fragen von Geschichtsrezeption im 19. Jahrhundert zu befassen hat, ist die eingehende Diskussion der geistesgeschichtlichen und politischen Begriffe, die im Zentrum der Erörterung stehen: hier Nationalismus bzw. Nationalstaat sowie derjenige des ‚Altdeutschen‘.

Daß die Idee eines deutschen Nationalstaates in der Zeit bis 1848 anderen Bedingun-

gen unterlag als nach dieser Zeit, deutet Schäfer-Lembeck in seiner Dissertation von 1994 an (vgl. S. 35 und 54), verwertet den Gedanken der Zeitgebundenheit für die (zumeist) deutschen Opern, die er bespricht, jedoch zu wenig. Die Spanne ist enorm: Das erste Stück des ausgewählten Themenkreises stammt von 1834 und das letzte von 1901, und nur das vorletzte wurde in französischer Sprache verfaßt, aber postum, nach des Komponisten Tod in deutscher Sprache in Koblenz uraufgeführt [!]. Der Schnitzer, der dem Autor unterläuft, wenn er den Wiener Kongreß in die Jahre 1818/19 verlegt (S. 37), deutet an, daß es der Studie manchmal an Präzision – und dies betrifft leider nicht nur die Ungenauigkeit bezogen auf eine Jahreszahl – in historischer Hinsicht mangelt. Schwer wiegt insgesamt die fehlende schlüssige Erläuterung des zentralen Begriffes der Studie, und die Frage, ob das ‚Altdeutsche‘ als Kategorie überhaupt hinreichend definierbar ist, hätte ausführlich diskutiert werden können. Problematisch erscheint etwa die unscharfe Trennung von historischem Begriff einerseits und der Sprache als Mittel der eigenen Beschreibung andererseits: „Das Altdeutsche findet sich aber nicht nur in der Literatur jener Zeit. In jeweils unterschiedlicher Ausprägung wendeten sich auch Wissenschaft und Kunst dem Alten und, noch spezieller, dem alten Deutschen zu“ (S. 11). Es fehlt gleichwohl die ausführliche Diskussion des Begriffes im Zusammenhang mit kunstgeschichtlichen Beschreibungen im 19. Jahrhundert. Wenn der Bühnenbildner Friedrich Beuther etwa in seinem 1824 erschienenen Dekorationswerk eine ‚altdeutsche‘ Dekoration abbildet und hier hochgotische Formen verwendet, so läßt sich die etwas unklare Einordnung Schäfer-Lembecks (es werde nur suggeriert, daß dem „Altdeutschen [...] eine historiographische Präzision“ unterliege, S. 28), die sich vor allem auf literarische Quellen stützt, sehr viel genauer fassen. Immerhin hätte im Zusammenhang von Theatergeschichte die Möglichkeit überprüft werden können, anhand von Dekorations- oder Kostümentwürfen – vielleicht für eine der sechs besprochenen Opern oder deren verwandte Schauspiele, die der Autor ausführlich mit den Operntexten vergleicht – die Vorstellung dessen, was man im 19. Jahrhundert als ‚alt-

deutsch‘ gekennzeichnet hat, konkreter – sogar bildlich – zu fassen. Den Begriff des Tableaus auf Opernkonzeptionen des 19. Jahrhunderts – zumal auf Geschichtsopten – anzuwenden ist ein naheliegender Schritt, gerät bei Schäfer-Lembeck jedoch zu allgemein. Worin besteht konkret das Tableauhafte in Stücken wie Adalbert Gyrowetz‘ oder Lortzings *Hans Sachs*-Opern? Lassen sich Tableau vivant-Konstellationen in Fritz Baselts *Albrecht Dürer*, Louis Lacombes *Le Tonnelier de Nuremberg* oder Waldemar von Baußnerns *Dürer in Venedig* unmittelbar nachweisen? Wenn ja, wie verhält sich die szenische Umsetzung im Verhältnis zur musikalischen? – Ob schließlich Wendelin Weißheimers Mitgliedschaft in der sozialdemokratischen Partei und seine Freundschaft mit Ferdinand Lassalle (hierzu S. 150f.) nun Einfluß auf seine Oper *Meister Martin und seine Gesellen* nahm, wäre eine Fragestellung gewesen, die dem Themenfeld national ausgewiesener Kultur unmittelbar zugestanden hätte. Sozialistisches und nationales – sogar kosmopolitisches – Gedankengut schlossen sich in den Jahren nach 1848 nämlich keineswegs aus. Was waren die Konsequenzen für die Opernmusik und wie sahen die Ideale einer ‚sozialistischen‘ Oper im Vergleich zu den Stücken eines Gyrowetz oder Lortzing (von vor 1848) aus?

Insgesamt liegt im Zusammenhang mit den sechs zu besprechenden Opern – Wagners *Meistersinger* wurden wegen der Materialfülle bewußt ausgeklammert (S. 91) – reichhaltiger Stoff vor, das Verhältnis von politischer Geschichte und Operngeschichte anhand der Nationaloperfrage des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. Mit der Arbeit Schäfer-Lembecks liegt eine Art Kompendium vor, das einzelne, meist unbekanntere Werke mit vergleichbarer Thematik (Hans Sachs und Meister Martin) zusammenstellt. Vor allem angesichts der Fülle des Materials dürften aber weitergehende Untersuchungen von Einzelfragen und -werken nach wie vor sinnvoll sein.

(November 1996)

Anno Mungen

MARTINA GREMPER: *Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgi-*

mento. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 241 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 195.)

In ihrer Kölner musikwissenschaftlichen Dissertation beschäftigt sich die Verfasserin mit Rossinis Einstellung zur Politik. Derartige Arbeiten sind bisher nicht häufig geschrieben worden. Schon allein darin ist ein Verdienst der Autorin zu sehen.

Auf ein Einleitungskapitel folgen: „Rossini und die politischen Ereignisse seiner Zeit“, „La libertà e la patria – Die Opern Rossinis“ und „Die Bedeutung Rossinis für das nationale Bewußtsein. Anmerkungen zur Rossini-Rezeption im italienischen Königreich“. Auf ein kurzes Schlußwort folgen im Anhang eine Zeittafel sowie ein Quellen- und Literaturverzeichnis.

Der Einstellung Rossinis zur Politik kann man sich von zwei Seiten nähern. Zum einen lassen sich die Primärquellen, insbesondere die Briefe, auswerten, zum anderen können seine Werke auf politische Inhalte befragt werden. Beides unternimmt die Verfasserin in ihrer Arbeit. Problematisch dabei ist, daß wir für die frühe Zeit nur verhältnismäßig wenig Briefe Rossinis haben, und diese sind für die politische Aussage kaum von Bedeutung. Der spätere Rossini, der zwar keine Opern mehr, dafür aber um so mehr Briefe schrieb, ist politisch schwer zuzuordnen, zumal seine Stellungnahmen je nach Empfänger durchaus wechseln können. Bemerkenswert ist immerhin, daß zu seinen Briefpartnern und Freunden auch Männer der italienischen Einigungsbewegung gehörten.

Bezüglich seiner Werke unterscheidet die Verfasserin nochmals – zu Recht – nach primär politischen Werken und den Opern. Zu ersteren zählen insbesondere die zahlreichen Kantaten, die Rossini verfaßte. Sie zeigen in aller Regel ein Eingehen auf die jeweiligen politischen Gegebenheiten. Sie folgen der politischen Entwicklung, ohne im stärkeren Maße eine eigene Einstellung erkennen zu lassen. Eine Ausnahme machen insoweit ehestens die Pariser Werke, allen voran die Krönungsoper *Il viaggio a Reims*.

Bei den Opern ergibt sich das Problem, daß Rossini die Texte nicht selbst verfaßt hat. Allerdings ist der neueren Forschung bekannt, in welchem starkem Maße Rossini Einfluß auf den

Text genommen hat. Von daher sind bestimmte freiheitliche Passagen durchaus so anzusehen, daß Rossini sie jedenfalls nicht abgelehnt hat. Solche freiheitlichen Passagen finden sich insbesondere in den Opern des Jahres 1813. Das war die Zeit, als in Norditalien noch das Königreich Italien bestand.

Grempler zeigt sich durchgehend verhalten gegenüber politischen Inhalten in Rossinis Opern. Als Beispiel dafür sei nur die Interpretation des Begriffes *Libertà* in der Oper *Aureliano in Palmira* angeführt. Ob diese Zurückhaltung und einengende Auslegung dem Text und Willen Rossinis gerecht wird, erscheint doch eher zweifelhaft.

Insgesamt beschreibt sie den politischen Gehalt der Opern Rossinis. Insoweit trägt sie zum Teil erstaunliches Material zusammen. In die Analyse geht es hingegen nicht immer genügend ein. Die analytische Seite der Arbeit bleibt deutlich hinter der beschreibenden zurück. Was völlig fehlt, ist ein Ergebnis. Hat Rossini nun bewußt politisch geschrieben oder ist alles Zufall? Letztere Antwort scheint sich anzudeuten und provoziert die Frage, ob soviel Zufall denn überhaupt noch denkbar ist. Etwas mehr Mut zur gewagten Analyse hätte der Arbeit gutgetan.

(Januar 1997)

Bernd-Rüdiger Kern

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 10: Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy. Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1994. XI, 189 S.

Die 1974 erworbene einzigartige Sammlung an Erst- und Frühdrucken wird seit 1982 in einzelnen, nach Komponisten aufgeteilten, vorbildlichen Katalogen vorgestellt. Inzwischen liegen 13 Bände vor, nur noch einige wenige werden folgen. Hobokens Sammeltätigkeit konzentrierte sich in erster Linie auf die Erst- und Frühdrucke der Werke großer Meister (Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert u. a.).

Bei Franz Liszt interessierten ihn offensichtlich vorrangig dessen Transkriptionen von Werken anderer Komponisten. Nur ein

Viertel der 106 im vorliegenden Katalog unter Liszts Namen verzeichneten Drucke sind eigene Kompositionen, so die Partitur der *Missa solennis* für die Basilica in Gran, die beiden Klavierkonzerte, ein Männergesang und vor allem Klavierstücke, etwa das *Album d'un voyageur* (Katalog-Nr. 18–29). Alle anderen Ausgaben enthalten Liszts Klaviertranskriptionen von Werken Schuberts (64 Werke) – vor allem von dessen Liedern, Märschen, zwei- und vierhändigen Klavierstücken, darunter die *Wandererfantasia* Op. 15 für Klavier und Orchester ‚symphonisch‘ bearbeitet – und Beethovens (10 Werke: 5., 6. und 7. Sinfonie, Septett, Lieder) sowie von je einem Lied von Carl Maria von Weber und Frédéric Chopin und der Violin-Capricen von Niccolò Paganini.

Die Werke von Mendelssohn Bartholdy sind hingegen fast vollständig vertreten (Katalog-Nr. 107–345). Bis auf wenige Ausnahmen (Op. 105, 106, 112, 115, 117 bis 121) sind alle gedruckten Werke, geordnet nach Opuszahlen (1 bis 116), verzeichnet. Und nicht nur das ‚Werk‘ an sich wurde gesammelt, sondern auch bibliographisches Vergleichsmaterial. So finden sich unter den Erst- und Frühdrucken neben verschiedenen Überlieferungsformen eines Werks (Partitur, Stimmen, Klavierauszug, Teilausgabe, Bearbeitung) auch korrigierte Abzüge und Neuauflagen sowie erste Ausgaben desselben Werks in den verschiedenen Ländern, hier vor allem, neben Deutschland, in England und Frankreich.

Nicht nur durch die Vollständigkeit der gedruckten Werke von Mendelssohn Bartholdy, sondern auch durch ihre ausführliche und gewissenhafte Beschreibung unter Berücksichtigung aller Kriterien – diplomatische Titelviedergabe, Angabe der Leer- und Textseiten, der Maße, der Verlags- und Plattennummer, der Überschriften, der Datierung und sogar der Wasserzeichen (das in dem Maschinenpapier dieser Zeit natürlich selten zu finden ist) – liegt ein Katalog vor, an dem sich jede Beschäftigung mit Ausgaben der Werke von Mendelssohn Bartholdy und mit gedrucktem Material überhaupt orientieren kann (das gilt ebenso für die Ausgaben der Lisztschen Werke und jener der vorhergegangenen Bände der Reihe). Der Band wird durch Titelabbildungen aufgelockert und durch Register, zum Beispiel nach

Personen (Widmungsträger, vormalige Besitzer, Verleger) und Orten erschlossen.

Daß bei den Liszt-Transkriptionen der Schubertschen Instrumentalwerke auch die Deutsch-Nummer und bei den Ausgaben der Lieder und Psalmen von Mendelssohn Bartholdy auch die Textincipits, zumindest bei fehlendem eindeutigen Titel (vgl. z. B. Op. 42, 46, 51, 68, 91, 96, 116) oder bei fehlender Opuszahl (Katalog-Nr. 327, 333), eine nützliche und willkommene Zusatzinformation gewesen wäre, sei hier nur als Anmerkung zu diesem ansonsten wie alle Bände der Reihe vom Verleger vorzüglich ausgestatteten, typographisch großzügig und ansprechend präsentierten und fast druckfehlerfreien Katalog angebracht (Nr. 125: Op. 11 statt 22, Nr. 148: 1832 statt 8132).

Die für verschiedene Ausgaben desselben Werks stets verwendete Bezeichnung ‚Erstdruck‘ ist allerdings problematisch und dürfte beim schnellen Nachschlagen verwirrend und nicht sofort durchschaubar sein, wenn man nicht zunächst ihre Erklärung zu Beginn liest, daß die Bezeichnung ‚Erstdruck‘ sich nämlich hier „nicht auf das Werk an sich, sondern auf die spezifische Ausgabeform“ eines Werks bezieht (S. IX).

(Mai 1996)

Gertraut Haberkamp

ULRICH WÜSTER: *Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten. Gestalt und Idee. Versuch einer historisch-kritischen Interpretation. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 497 S., Notenbeisp. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten, zwischen 1827 und 1832 entstanden und mit einer Ausnahme vom Komponisten nicht veröffentlicht, sind den Hauptwerken zwar nicht zuzurechnen, markieren aber wichtige Schritte in seiner Entwicklung. Sowohl die Entscheidung, sich in dieser Gattung musikalisch zu artikulieren, als auch die Erkenntnis, in eine kompositorische Sackgasse geraten zu sein, sind keineswegs nur marginale Erscheinungen im Prozeß der Suche Mendelssohns nach adäquaten Ausdrucksformen. Die Entstehungszeit der Choralkantaten überspannt gerade jenen Abschnitt in seinem Le-

ben, der von zunehmender Verselbständigung seiner Tonsprache gekennzeichnet ist. Dennoch fanden diese Kompositionen in der Mendelssohn-Literatur bis vor wenigen Jahren nur beiläufiges Interesse. Inzwischen ist, nach der umfangreichen Materialzusammenstellung und -aufbereitung, die Pietro Zappala 1985 vorgelegt hat, mit der jetzt im Druck erschienenen Arbeit von Ulrich Wüster die zweite Dissertation vorgelegt worden, die sich mit Gründlichkeit und Ausführlichkeit dieser Gattung im Werk Mendelssohns widmet. Wüsters speziellerer Ansatz wird durch die Untertitel seiner Arbeit bereits angedeutet und entsprechend beabsichtigt er, „biographische, ästhetische und historische Verständnishorizonte zu skizzieren und vor solchem Hintergrund die Werke zu interpretieren.“ Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile: Horizonte, Interpretationen und Perspektiven. Im zweiten Teil werden die acht Choralkantaten einer eingehenden Analyse unterzogen, die sich auf die Entstehungsgeschichte und die biographischen Bedingungen ebenso konzentriert wie auf mögliche Deutungen, die den Ideengehalt dieser Werke im Blickfeld haben. Den Hintergrund für diese Interpretationen entwickelt Wüster kenntnis- und umfangreich im ersten Teil in Einzeluntersuchungen und Näherungen: Religiosität und Kreativität, Tradition und Innovation, Kunst und Liturgie. Hier werden Fragen der Bach-Rezeption, theoretische Ansätze von Adolf Bernhard Marx, deren Wirkung in Mendelssohns Werk deutlich wird, Fragen der Ausbildung, Mendelssohns Haltung zur liturgischen Erneuerung und vieles mehr gründlich und faktenreich diskutiert. Dieser erste Teil hebt Wüsters Arbeit über eine nur begrenzte Untersuchung der Choralkantaten weit hinaus und befaßt sich mit Problemen und Zusammenhängen, die für die Beurteilung der Entwicklung und Standortbestimmung Mendelssohns um 1830 von grundsätzlicher Bedeutung sind.

Die Herausarbeitung von möglichen Begründungen, warum eine Gattung im Werk Mendelssohns „eine auffällige, nahezu geschlossene Werkgruppe von immerhin acht Choralkantaten“ bildet, dennoch aber einen zeitlich nur sehr begrenzten Rahmen überspannt und „fernab von den für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zentralen

Gattungssträngen“ sich bewegt, führt zu interessanten und neuen Einsichten in den Entwicklungsgang des jungen Komponisten. Auch wenn nach 1832 keine Choralkantate mehr entstanden ist, bleiben die Erfahrungen, die er in der Auseinandersetzung mit der vielfältigen Problematik dieser Gattung gemacht hat, weiterhin selbstverständlich wirksam. Mendelssohns Affinität zum Choral, der in späteren Werken allerdings in andere musikalische Zusammenhänge eingebettet und mit anderen Zielsetzungen als in den Choralkantaten ausgestattet wird, wurde bereits zu seinen Lebzeiten kontrovers diskutiert. Den Ursachen für diese Affinität nachzugehen, die allein vom Choral bestimmten Kompositionen zu untersuchen und zu interpretieren und den Gründen für seine Loslösung von der Gattung der Choralkantate nachzuforschen, ist somit ein auch für Mendelssohns Gesamtwerk notwendiges Unternehmen. „Auf der einen Seite konnte festgestellt werden, daß diese Werke für ihn [Mendelssohn] eng mit seinem Engagement und seiner – indirekt durch seine Bachrezeption und Schleiermachers ästhetischen und liturgischen Konzeptionen geprägten – Vorstellung von ‚wirklicher Kirchenmusik für den evangelischen Gottesdienst‘ verbunden waren; auf der anderen Seite war zu konstatieren, daß sie weder in der Kirche noch im Konzertsaal den vorherrschenden normativen Erwartungen entsprachen ... als Komponist zog er die Konsequenz, indem er später nie mehr eine Choralbearbeitung als Einzelwerk schrieb, der geistlichen Kantate jedoch als seinen Vorstellungen adäquater Gattung durchaus treu blieb.“

(Daß es Wüster bei seinen Forschungsarbeiten nebenbei auch gelungen ist, endlich jenes Buch mit Luthers Liedern zu identifizieren, das Hauser Mendelssohn Ende September 1830 in Wien schenkte und das Vorlage und Auslöser für die Komposition etlicher choralgebundener Werke war, beendet ein jahrzehntelanges Rätseln, worum es sich bei diesem Geschenk gehandelt haben könnte.)

Die detailreiche und informative Arbeit stellt sich in die Reihe der in Europa und in den USA in den letzten Jahren erschienenen grundlegenden Untersuchungen, die den Quellen für Mendelssohns musikalisches und ästhetisches Denken und den in den 1820er

Jahren prägenden Einflüssen für seine musikalische Entwicklung nachspüren und Mendelssohns kompositorischen Selbstfindungsprozeß und seine Orientierungen analysieren. Diese nun auch im Zusammenhang mit den Choralkantaten diskutierten Fragen machen Wüsters Arbeit zu einem wichtigen Beitrag zur Mendelssohn-Forschung.

(Februar 1997)

Wolfgang Dinglinger

Richard Wagner – „Der Ring des Nibelungen“. Ansichten des Mythos. Hrsg. von Udo BERMBACH und Dieter BORCHMEYER. Mit einem Geleitwort von Wolfgang WAGNER und 40 Originalskizzen und Entwürfen von ROSALIE zum Bayreuther „Ring“ 1994/1995. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1995, 195 S.

Der Band geht zurück auf eine Vortragsreihe, die 1994 in Bayreuth anlässlich der Neuinszenierung des *Rings* veranstaltet wurde. Die Liste der Redner ist imposant und vielversprechend: Carolyn Abbate („Mythische Stimmen, sterbliche Körper“), Oswald Georg Bauer („Ferne und Nähe. Inszenierungsprobleme des Mythos“), Udo Bermbach („Politik und Antipolitik im Kunst-Mythos“), Dieter Borchmeyer („Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt“), Joachim Fest („Um einen Wagner von außen bittend“), Ludwig Finscher („Mythos und musikalische Struktur“), Kurt Hübner („Meditationen zu Richard Wagners Schrift *Religion und Kunst*“), Eckart Kröplin („Die Faszination des Mythos für das Gesamtkunstwerk Theater“), Silke Leopold („Von der Allgewalt vollsten Hingebungseifers. Weibsbilder in Wagners *Ring*“), Hans Maier („Mythos und Christentum“) und Herfried Münkler („Mythen-Politik. Die Nibelungen in der Weimarer Republik“). Außerdem ist noch ein von Borchmeyer aus Notaten und Gesprächen mit dem Regieteam Alfred Kirchner/Rosalie zusammengestellter Text „Mythos als Szene. Anmerkungen zur Neuinszenierung von *Der Ring des Nibelungen*“ enthalten.

Der Mythos ist – so scheint es – ein ganz besonders weites Feld. Es ist darum nicht verwunderlich, daß die Texte, die der Band sammelt, außerordentlich heterogen sind. Das ist aber gar kein Nachteil; denn so überrascht

man vielleicht im ersten Augenblick z. B. über Kurt Hübners Aufsatz ist, der, fast provokativ, auf *Parsifal* anstelle des *Rings* eingeht – und auch das nur mehr am Rande –, so erhellend und in seiner Sachlichkeit wohltuend ist dieser Text. Die Lektüre sei vor allem auch all denen empfohlen, die den späten Wagner unter keinem anderen Vorzeichen als dem des Antisemitismus zu sehen vermögen. Man kann – und das gilt für nahezu alle Texte – viel lernen über das, was Mythos heißt oder dafür gehalten wird. Nicht alle Texte haben allerdings das Niveau des Hübnerschen, und manche steuern weniger neue Gedanken bei, als daß sie Bekanntes und Gältiges kompilatorisch zusammenfassen. Aber auch das ist hier kein Nachteil. In mancher Beziehung hat der Band Handbuchcharakter. Problematisch sind lediglich die Beiträge von Kröplin und Fest. Der erste reiht allzuvielen Gemeinplätze aneinander, der zweite wirft der Musikwissenschaft Versäumnisse in der Aufarbeitung der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Wagners vor, zeichnet sich selbst jedoch dadurch aus, daß er sich fast nur auf sekundäre Quellen stützt. Man darf fragen, ob Fest ausreichend informiert war. Vielleicht aber hat er inzwischen den außerordentlich kenntnisreichen und geradezu spannenden Text von Herfried Münkler gelesen; er erfüllt viel von dem, was Fest fordert, und macht zugleich deutlich, daß es nicht primär die Musikwissenschaft ist, in deren Kompetenz die Aufgabe fällt, die Fest stellen zu müssen meint.

Mit der Musik beschäftigen sich drei der Texte. Die Musikwissenschaft ist also, gemessen an der bescheidenen Rolle, die die Erörterung der Musik bei der Beschäftigung mit Wagner allgemein und dem *Ring* speziell spielt, durchaus angemessen vertreten. Die Texte machen freilich wieder einmal klar, daß sich über Musik sehr viel schwerer reden läßt als über Sprache oder Bilder und daß sich der Mythos in der Musik noch schwerer fassen läßt als andernorts. Während Ludwig Finscher sich mit äußerster Vorsicht davor bewahrt, sich in Neuland vorzuwagen, betritt Carolyn Abbate es mit solcher Ungeniertheit, daß es schwer fällt, ihr zu folgen. Ihr Text ist nicht nur spekulativ, sondern auch dunkel, und dennoch steht man bewundernd vor dem Mut, mit dem hier versucht wird, die Konvention

zu durchbrechen. Auch Silke Leopold geht einen unkonventionellen Weg; ihr Text bildet die wohltuende Mitte zwischen Finscher und Abbate. Die – zumindest für den Musikwissenschaftler – wichtigste Erkenntnis steht in diesem Aufsatz, nämlich, daß der Komponist Wagner nicht mit dem Textautor Wagner ineins gesetzt werden darf, der Komponist vielmehr dem Textautor immer wieder gleichsam in den Arm fällt und alles andere tut, als ihn zu bestätigen. Niemand wird bezweifeln, daß der Komponist Wagner dem Textautor Wagner handwerklich wie ästhetisch-künstlerisch überlegen ist; niemand aber hat daraus bislang die Konsequenz gezogen. Leopolds Ansatz hat darum eine große Zukunft.

Wagner war ein großer Propagandist seiner selbst; es könnte sein, daß er den Begriff des Mythos lediglich als Mittel der Strategie benutzt hat, zur Unterscheidung nämlich des eigenen Werks von der verachteten Oper. In den Texten dieses Bandes kommt dieser Aspekt nicht zur Sprache. Das ist bedauerlich; denn hie und da gewinnt man den Eindruck, als verstelle der Mythos vom Mythos den Blick auf die Sache.

(Dezember 1996)

Egon Voss

PAUL FEUCHTE/ANDREAS FEUCHTE: Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck. Leben und Werk. Dokumente. Quellen. Stuttgart-Hamburg: Eigenverlag 1993. 310 S., Abb.

Der Lehrer, Komponist, Dirigent und Pianist Eduard Franck (1817–1893) wurde in Breslau geboren; er studierte in Düsseldorf und Leipzig bei Felix Mendelssohn Bartholdy und war u. a. mit Robert Schumann und William Sterndale Bennett befreundet. – Sein Sohn Richard Franck (1858–1938) trat in die Fußstapfen des Vaters. Eduard Franck hinterließ rund 100 Kompositionen, von denen 52 gedruckt wurden (S. 53–133), Richard rund 80, von denen ebenfalls 52 gedruckt wurden (S. 135–207). Beide Werkverzeichnisse sind gleich angelegt: Einer Kurzübersicht, aufgeteilt nach Gattungen, folgt die Auflistung der Werke in zwei Teilen; zunächst kommen die Werke mit, dann diejenigen ohne Opuszahl. Die Be-

schreibungen sind wie folgt aufgebaut: Titel nach Titelblatt, bibliographischer Nachweis, Ausgabeform, Satzbezeichnungen, Angaben zu Rezensionen, Bestandsnachweis. Im Abschnitt Kritiken und Würdigungen (S. 209–251) wird eine Auswahl von Rezensionen und Besprechungen in chronologischer Reihenfolge abgedruckt; eine ausführliche Bibliographie rundet den Band ab. Bedauerlicherweise fehlen Incipits zu den einzelnen Werken. Die Verfasser, Nachfahren der Komponisten, möchten mit ihrem Werkverzeichnis die Weichen für eine weitergehende Beschäftigung mit ihren Vorfahren stellen. Das Buch soll einer musikgeschichtlichen Würdigung nicht vorgreifen, sondern nur die Fakten zu beiden Komponisten zusammenstellen. Im biographischen Teil sind die Ausführungen zuweilen leicht pathetisch geraten. Ansonsten ist das Werk eine solide Grundlage für die weitere Beschäftigung mit dem Œuvre von Eduard und Richard Franck.

(März 1996)

Jutta Lambrecht

Musikaliensammlung Klaus und Doris Groth im Klaus-Groth-Museum in Heide. Bearb. von Hans RHEINFURTH. Heide: Klaus-Groth-Gesellschaft 1995. 695 S.

Der niederdeutsche Dichter Klaus Groth und seine Frau Doris legten für ihr privates Musizieren in ihrem Kieler Haus eine umfangreiche Musikaliensammlung an, die sich heute im Klaus-Groth-Museum der Stadt Heide befindet. Sie umfaßt nicht nur Vertonungen nach Texten von Groth durch zeitgenössische Komponisten, sondern gibt – wie der Direktor der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Dieter Lohmeier, in seinem Geleitwort vermerkt – „auch Aufschluß über die Bedeutung der Musik und des Musizierens in einem norddeutschen bürgerlichen Haus des 19. Jahrhunderts“.

Nicht zuletzt aus diesem Grund ist die Erschließung des Bestandes in einem der Öffentlichkeit zugänglichen Katalog zu begrüßen.

Schwerpunktmäßig enthält die von Hans Rheinfurth beschriebene, aus Drucken und Handschriften bestehende Sammlung Vokalmusik des 19. Jahrhunderts (zum Teil auch früherer Jahrhunderte), worunter die Klavier-

lieder die umfangreichste Gruppe einnehmen. Daneben treten Volksliedsammlungen und Chorwerke, aber auch instrumentale Kammer- und Orchestermusik (vielfach in Klavierauszügen) hervor. Die Auswahl läßt das praktische Interesse Groths an der Musik erkennen. Außer den bekannten zeitgenössischen Komponistennamen nehmen weniger bekannte oder heute vergessene Autoren einen breiten Raum ein. Der Katalog wird dadurch nicht nur zu einem willkommenen bibliographischen Hilfsmittel, sondern gewinnt ebenso kulturgeschichtliches Interesse.

Das besondere Glanzstück der Sammlung ist die abschriftlich erhaltene Frühfassung der vier Groth-Vertonungen aus den *Liedern* op. 59 von Johannes Brahms. Die zyklische Zusammenstellung dieser vier Lieder galt als verschollen und wurde von Rheinfurth in der Musikaliensammlung des Groth-Hauses wiederaufgefunden. Die Entdeckung ist um so erfreulicher, als die abschriftlich überlieferten, mit autographischer Widmung und eigenhändigen Korrekturen von Brahms versehenen Stücke gegenüber den späteren Druckfassungen zum Teil erhebliche Abweichungen aufweisen.

Um ein authentisches Bild der Groth-Sammlung zu dokumentieren, nahm Rheinfurth nur diejenigen Musikalien in den Katalog auf, die sich beim Tode des Dichters 1899 in seinem Besitz befanden unter Ausschluß von Materialien, die erst nach dem Tode Groths seiner Sammlung zugeführt wurden. Ebenso bleiben sämtliche *Musica theoretica* sowie Liederbücher ohne Melodien unberücksichtigt.

Über die Anlage des Katalogs legt der Autor in einem gesonderten Abschnitt Rechenschaft ab. Als besonders positiv ist die inhaltliche Erschließung der oftmals umfangreichen Lieder- und Volksliedsammlungen hervorzuheben. Gleichermäßen erfahren Sammelwerke eine detaillierte inhaltliche Beschreibung, indem sie sowohl „in alphabetischer Ordnung nach dem Titel des jeweils ersten der im Band gesammelten Stücke in die laufende Titelfolge unter Anführung der nachfolgenden Stücke in Kurzform eingefügt als auch in ihre einzelnen Titel zerlegt“ werden. Dadurch bleibt die individuelle Repertoiregestaltung eines Sammelwerkes überschaubar, und zugleich kann

dem Einzelwerk eine genaue Beschreibung gewidmet werden.

Die Titelzitation basiert auf den für *RISM* erstellten Aufnahmen und erfolgt diplomatisch genau. Der Titelnennung schließt eine Kurzbeschreibung nach folgenden Kriterien an: Datierung, Erscheinungsform, Umfang, Drucktechnik, Plattennummer, Widmungen, Provenienz-, Besitz-, und Schreibervermerke, alte Signaturen, Angaben zur Ausgabe, bibliographische Kennzeichnung (Werkverzeichnis- bzw. *RISM*-Nummer), Anmerkungen, Textincipit.

Wünschenswert wäre zur leichteren Identifikation die gelegentliche Angabe von Notincipits (auf die generell verzichtet wird), insbesondere bei anonymen Stücken. Allerdings ist hierbei zu berücksichtigen, daß die Einfügung von Notincipits den Rahmen des einbändigen, knapp 700 Seiten starken Kataloges umfangsmäßig gesprengt hätte.

Zur schnelleren Titelerfassung und -auffindung durch den Leser wäre es in manchen Fällen sicher hilfreich gewesen, wenn den diplomatischen Titelzitationen Ansetzungs- bzw. Einheitssachtitel in alphabetischer Folge vorangesetzt worden wären, die sich in der musikbibliothekarischen Praxis bereits bewährt haben. Die von Rheinfurth statt dessen gewählte Ordnung nach Opuszahlen (bei mehreren Werken desselben Komponisten) dient gleichwohl einem ähnlichen Zweck, sie hat jedoch nicht die Übersichtlichkeit von Einheitssachtiteln.

Als verdienstvoll hervorzuheben sind die beiden ausführlichen Register, von denen dasjenige der Titel- und Textanfänge allein rund 200 Seiten umfaßt, neben dem Namensverzeichnis, in dem sämtliche Personen (mit Ausnahme der Komponisten) und Institutionen zu finden sind, die im Bestandsverzeichnis in besonderer Funktion genannt werden, wie z. B. als Arrangeur, Besitzer, Textverfasser, Drucker, Herausgeber, Illustrator, Stecher, Verleger, Kommissionär, Händler, Widmungsempfänger oder -überbringer.

Abschließend ist zu resümieren, daß der Katalog nicht nur für norddeutsche Musikbibliotheken eine Bereicherung ihres bibliographischen Bestandes bedeuten dürfte.

(Oktober 1996)

Raymond Dittrich

Brahms Studies, Volume 1. Edited by David BRODBECK. Lincoln-London: University of Nebraska Press (in affiliation with the American Brahms Society) 1994. X, 198 S., Abb., Notenbeisp.

Nach den *Brahms Studies*, die George S. Bozarth 1990 als Kongreßbericht der Internationalen Brahms Conference Washington, DC 1983, herausgab, erschien 1994 unter gleichem Titel – und wiederum in Verbindung mit der American Brahms Society – der von David Brodbeck edierte Sammelband, der nunmehr als „Volume 1“ firmiert. Für diese bibliographische Irritation war offenbar der Wechsel des Verlages verantwortlich. Die sieben Beiträge des großzügig gedruckten, ansprechend präsentierten Bandes spiegeln Schwerpunkte heutiger Brahms-Forschung durchaus repräsentativ, wenngleich mit wechselndem Ertrag wider. Sie bewegen sich auf den Feldern der Dokumentation, analytischer Fragestellungen, die im Einzelfall auch auf Aufführungspraxis zielen, entstehungs-, kultur- und gattungsgeschichtlicher Untersuchungen sowie der Erprobung analytischer Methoden mittels Brahms'scher Musik.

George S. Bozarth dokumentiert mit „Johannes Brahms' Collection of ‚Deutsche Sprichworte‘“, die in deutschem Wortlaut und englischer Übersetzung wiedergegeben sind, eine kürzere Sammlung von Sprichworten, die Brahms 1855 in ein Notizbuch eintrug. Es ist eine Art Supplement zu der von Carl Krebs 1909 vorgelegten Aphorismensammlung *Des jungen Kreislers Schatzkästlein* und Karl Geiringers ergänzender Publikation *Brahms' zweites Schatzkästlein des jungen Kreisler* von 1933. Da schon der junge Komponist kein Freund ausgreifender schriftlicher Reflexionen über Kunst und Leben war, dürfte Bozarths Beitrag denen, die nach verbalen Zeugnissen zum ‚geistigen Hintergrund‘ von Brahms' Schaffen suchen, willkommen sein (auf S. 5 wäre in der Übertragung wohl die ältere Wortform „geschicht“ zu lesen).

Verdienstvoll ist David Brodbeck's umfangreicher, gut recherchierter, durch Abbildungen und Notenbeispiele bereicherter Aufsatz über die Kontrapunktstudien der beiden jungen Komponisten Johannes Brahms und Joseph Joachim in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre („The Brahms-Joachim Counterpoint

Exchange“). Er geht weit über Isolde Veters 1987 erschienenen Pionierbeitrag zu diesem Thema (*Kongreßbericht Stuttgart 1985*, Bd. 1) hinaus. Wenn Brodbeck freilich aus Entstehungszusammenhängen und Tonkonstellationen biographisch-‚narratologische‘ Interpretationen ableitet, die immer wieder auf Clara Schumann als heimliche Adressatin zielen (S. 58ff. und passim), fragt man sich doch, ob derlei Zuschreibungen in der Brahms- und Schumann-Forschung nicht längst zur Leerformel geronnen sind. Anregende Lektüre bietet auch Margaret Notleys Beitrag „Brahms' Cello Sonata in F Major and Its Genesis: A Study in Half-Step Relations“. Mit weithin überzeugenden quellenkritischen und analytischen Argumenten sucht die Autorin Max Kalbeck's These zu verifizieren, daß der langsame Satz der 2. *Cellosonate* op. 99 „might indeed derive from one that had originally been destined for op. 38“, also für die 1. *Cellosonate* (S. 158). Notley nimmt an, Brahms habe den Satz zu diesem Zweck von *F-* nach *Fis-*dur transponiert; damit gerät sie in Gegensatz zu Friedrich W. Ulrichs' – von der Tendenz her weithin parallelem, analytisch weniger schlüssigem – Büchlein „Johannes Brahms und das verschwundene Adagio“ (Göttingen 1996); beide Untersuchungen entstanden unabhängig voneinander. Eingehender wäre im Anschluß an Notleys Ausführungen nunmehr zu erörtern, ob ein harmonisch so differenzierter, vielfach elliptisch operierender Satz wie das *Fis-*dur-Adagio über die ‚neapolitanischen‘ Implikationen hinaus in der frühen *Sonate* op. 38 überhaupt vorstellbar wäre, zumindest in der definitiven Gestalt. Mit Gewinn liest man ebenfalls Daniel Beller-McKennis Aufsatz „Brahms on Schopenhauer: The *Vier ernste Gesänge*, op. 121, and Late Nineteenth-Century Pessimism“ – nicht primär der Argumentation wegen, daß Brahms sich mit der Auswahl und Zusammenstellung der Bibeltexte letztlich von Schopenhauerschem Pessimismus distanziert habe, sondern insbesondere aufgrund treffender Aussagen zur zyklischen Gesamtdisposition von Text und Komposition.

Erheblichen analysetheoretischen Aufwand betreibt Joseph Dubiel in seiner Studie „Contradictory Criteria in a Work of Brahms“. Er will anhand des 1. *Klavierkonzertes* op. 15

Stellenwert und Auswirkung von „abnorms“ aufzeigen, wie sie der stark elliptische Beginn des Kopfsatzes mit der Spannung zwischen ausgespartem *d*-moll und betonter *B*-Tonalität verkörpert. Trotz mancher überzeugender Einzelbeobachtungen ist der Aufsatz in erster Linie ein Exempel dafür, wie anhand eines Werkes eine Methode demonstriert werden kann, deren Aufwand den Ertrag beträchtlich übersteigt. John Daverio möchte anhand verschiedenartiger Ausprägungen von „amplified binary movements“ – mit Blick auf Grundrisse also, die Prinzipien und Tradition von Sonatensatz- und Rondo-Konstruktion verknüpfen – zeigen, daß Brahms in erheblichem Maß an Mozart anknüpfte („From ‚Concertante Rondo‘ to ‚Lyric Sonata‘“). So plausibel der Argumentationsgang oft ist, so feine Funde Daverio glücken, bleibt doch der Einwand bestehen, daß er vor allem die einschlägigen Finalsätze Schuberts in ihrer Bedeutung als ‚missing link‘ unterschätzt und sein Versuch, bei Brahms die unmittelbare Rezeption Mozartscher Modelle nachzuweisen, nicht durchweg überzeugt.

Gleichermaßen anregend wie problematisch ist schließlich Ira Braus' Versuch, „An Unwritten Metrical Modulation in Brahms's Intermezzo in E Minor, op. 119, No. 2“ aufzuspüren. Er verspricht sich „fresh insight“ in Brahms' „subtle art of transition“ (S. 169), indem er das Verhältnis zwischen den zwei Andantino-Tempi des Stückes (T. 1ff.: „Andantino un poco agitato“; T. 35/36ff.: „Andantino grazioso“) als „metrical modulation“ im Verhältnis von 4:3 begreift. Seine Annahme wurzelt darin, daß in T. 29–31 mehrere 3/16-Gruppen gebündelt werden, denen in T. 32ff. Viertel-Achtel-Einheiten samt hemiolischer Verbreiterung folgen; diese sind nach Braus' Ansicht bereits dem neuen Temponiveau zuzurechnen, so daß für ihn der Umschaltzeitpunkt in T. 31/32 liegt (S. 165). Mehr als ein künstlerisch und analytisch fragwürdiges Gedankenexperiment kommt bei seinen Überlegungen allerdings kaum heraus. Schon daß der von Braus unterstellte Umschaltzeitpunkt in Brahms' eigenen differenzierenden Angaben zu Agogik („sostenuto“, „poco ritardando“) und Tempo gerade keine Rolle spielt, erklärt zwar das apologetische Adjektiv „unwritten“ im Aufsatztitel, weckt jedoch Skepsis (zumal sich Braus

am Schluß von T. 31 ein metrisches Problem einhandelt, das er wohlweislich unerörtert läßt). Werkgenetische und aufführungshistorische Dimensionen werden zu oberflächlich diskutiert – daß beispielsweise der Mittelteil zunächst ausdrücklich als „il doppio movimento“ überschrieben war oder die Clara-Schumann-Schülerin Ilona Eibenschütz, die die neuen Stücke von Brahms hörte und sie bald darauf uraufführte, noch in ihrer späten Einspielung des *Intermezzo* von 1952 genau dieser Anweisung folgte, was sicherlich mehr als nur „curious“ ist (S. 163, Anm. 5). Denn die thematische Grundrelation zwischen Haupt- und Mittelteil impliziert ja ein zumindest ideelles Verhältnis von 1:2, vergleicht man die Melodie- und Taktkonturen. Unerörtert läßt Braus, daß dem Stück zwei in Orthographie und Charakter ganz verschiedenartige Andantino-Ausformungen des 3/4-Taktes zugrunde liegen: zunächst auf Achtel-/Sechzehntel-Basis (= „un poco agitato“), dann in walzerartiger Viertel-/Achtel-Bewegung (= *grazioso*). Letzten Endes wirkt der von Braus vorgeschlagene Tempoübergang in fast jeder Hinsicht skurril und führt im Rahmen des übergeordneten Bewegungsverlaufs zu einem unvermittelt-ruckhaften Moovie-Effekt in T. 32 – ein typisches Symptom dafür, daß einzelne Parameter aus Brahms' vielschichtigem musikalischem Beziehungsgefüge isoliert wurden. Der Komponist dagegen entschied sich nach längerem Abwägen offenkundig, das im Mittelteil ideell verdoppelte Tempo im Hinblick auf die künstlerische Ausführung variabel zu halten und durch die beiden Andantino-Typen sowohl auf das Divergierende wie auf das Einheitliche im Verlauf des *Intermezzo* hinzuweisen. Immerhin verdankt man Braus die Anregung zu erneutem Nachdenken über ein intrikates Stück und dem Sammelband insgesamt etliche weiterführende Forschungsimpulse.

(Dezember 1996)

Michael Struck

FRANCESCO BUSSI: *La musica strumentale di Johannes Brahms. Guida alla lettura e all'ascolto*. Torino: Nuova Eri Edizioni RAI 1989. 438 S., Abb.

Die romanischen Länder kamen erst relativ spät dazu, einen Zugang zu Brahms' Musik zu

finden und seine musikhistorische Bedeutung zu erkennen und anzuerkennen. Dies gilt auch für Italien, das erst Anfang der 1950er Jahre begann, sich mit Brahms auseinanderzusetzen, so – durchaus programmatisch zu verstehen – Luigi Ronga, „Nuovo tempo brahmsiano“, in: *Rivista musicale italiana* 57 (1955), Massimo Mila „L'età brahmsiana“, in: *Arte e storia. Studi in onore di Leonello Vincenti*, Turin 1965, C. Zaccaro, Dialogo su Brahms, in: *Convegno musicale* 2 (1965) und C. Orselli, Johannes Brahms e il mito del popolare, in: *Chigiana* 9/10 (1975) sowie Sergio Martinottis Biographie *Brahms*, Mailand 1978. Bussi hat sein Buch zum Gedenken an den 150. Geburtstag von Brahms (1983) geschrieben. Es stellt die erste ausführliche Arbeit eines italienischen Gelehrten über Brahms dar. Das Buch ist in drei Teile gegliedert: „La musica per pianoforte“, „La musica per e con orchestra“ und „La musica da camera“ sowie „La musica per organo: un congedo,“ denen eine allgemeine Einleitung „Considerazioni preliminari sulla produzione brahmsiana“ vorangestellt ist. Jedes Kapitel wird durch eine Gesamtschau der betreffenden Gattung bei Brahms eingeleitet, bevor die einzelnen Werke der jeweiligen Gattung in chronologischer Folge gesondert nach Art eines Musikführers besprochen werden. Bei der Kammermusik wird das nicht mit Sicherheit Brahms zuzuschreibende A-dur-Trio begrifflicherweise außer Betracht gelassen. Der Autor betont, daß dieses Buch keine kritische italienische Monographie über Brahms, auch kein wissenschaftlich akademischer Beitrag, vielmehr ein Versuch oder ein Mittel zur Information sein soll (S. 8). Er fußt hauptsächlich auf der italienischen Brahms-Literatur, auch auf ins Italienische übersetzte Biographien ausländischer Autoren, so Paul Landormy, *Brahms*, Mailand 1946, Karl Geiringer, *Brahms*, Mailand 1952, H. A. Neunzig, *Brahms, il compositore della borghesia tedesca*, Fiesole 1981 und Claude Rostand, *Brahms*, Mailand 1986. Aber er kennt sich auch gut in der übrigen Literatur über den Komponisten aus, auch in Briefen und zeitgenössischen Dokumenten, die er in seiner Arbeit heranzieht. Bussi bringt weniger Neues über Brahms, als daß er die vorhandene Literatur sorgfältig auswertet und dem italienischen Leser vorstellt.

Bussi sieht in Brahms weniger einen „classico-romantico“ als einen „barocco-romantico“ (S. 9, 74, 126, 136 etc.), nicht nur in seinen Händel-Variationen (op. 24), sondern überhaupt, was er mit Brahms' enger Beziehung zu Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel begründet. Brahms nimmt seiner Auffassung nach eine Schlüsselstellung zwischen zwei Epochen, der romantischen und der modernen ein, indem er am Ende der alten stehe und eine neue einleite. Bei den Werkbeschreibungen trachtet er danach, das ‚Leben im Werk‘ nach dem Vorbild Paul Bekkers darzustellen. Während er sich bei den Klavierwerken mehr auf Charakterisierungen der einzelnen Werke und Stücke beschränkt, widmet er den Orchester- und Kammermusikwerken eingehendere Analysen im Sinne einer ausführlichen Lektüre der Partituren.

Wie der Autor am Ende seiner „Introduzione“ anmerkt (S. 14), soll möglicherweise die Vokalmusik von Brahms den Gegenstand eines zweiten Bandes bilden.

(Mai 1995)

Imogen Fellinger

JOHANNES BRAHMS: Brahms im Briefwechsel mit Ernst Frank. Hrsg. von Robert MÜNSTER. Tutzing: Hans Schneider 1995. 210 S., Abb. (Johannes Brahms-Briefwechsel – Neue Folge. Band XIX.)

Ernst Frank, 1847 in München geboren, 1889 in Oberdöbling bei Wien in geistiger Umnachtung gestorben, gehört als Dirigent und Komponist zu jenen Musikern des 19. Jahrhunderts, die heute beinahe vergessen sind, im Musikleben ihrer Zeit freilich eine mitbewegende Rolle spielten, ohne zu den großen künstlerischen Motoren vom Range eines Hans von Bülow oder Joseph Joachim zu zählen. Über seine Zeit hinaus ist Frank zumindest Insidern geläufig, weil er die beiden Opern von Hermann Goetz 1874 und 1877 in Mannheim zur Uraufführung brachte, wobei er die unvollendet hinterlassene zweite Oper *Francesca da Rimini* erst noch nach den Skizzen fertigstellen mußte. Man kennt Frank zudem als Freund von Johannes Brahms, der ihn bei den Komplettierungsarbeiten zur *Francesca* zustimmend begleitete.

1922 veröffentlichte Alfred Einstein das damals zugängliche Corpus von Brahms' und

Franks Briefwechsel in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. In der 1991 begonnenen *Neuen Folge des Johannes Brahms-Briefwechsels* hat Robert Münster nun eine merklich erweiterte und durch eingehende Kommentierung entscheidend optimierte Neuausgabe der Korrespondenz besorgt. Über Einsteins Publikation hinaus, die 58 Briefe und Postkarten aus den Jahren 1870 bis 1886 sowie 3 kürzere Brahms'sche Schreiben an Franks Frau Cornelia umfaßt hatte, teilt Münster 14 weitere Brahms'sche Schriftstücke und 4 zusätzliche Briefe Franks mit. Die textkritischen Bemühungen des erfahrenen Editors stießen insofern an Grenzen, als die Briefautographe, die Einstein vorgelegen hatten (also rund drei Viertel der Korrespondenz), im 2. Weltkrieg vernichtet wurden. Hier mußte Münster von Einsteins Übertragungen und Datierungen ausgehen und konnte bestenfalls versuchen, durch penible Rekonstruktion historisch-biographischer Zusammenhänge und erneute textkritische Interpretation Text- und Datierungsprobleme zu klären oder zumindest zu benennen. Dabei darf man dem Herausgeber ein hohes Maß an biographischer Kenntnis und Textsensibilität bescheinigen, etwa bei den plausiblen Umdatierungen der Briefe Nr. 21, 36, 39 und 43. Nur vereinzelt mag man ihm nicht ohne weiteres folgen (z.B. S. 94, Brief Nr. 30, der womöglich eher auf Februar [„II.“] 1876 zu datieren wäre und sich dann, wie bereits Brief Nr. 11, S. 71, auf die „Konzertstimme[n?]“, d. h. Orchesterstimmen des 1. *Klavierkonzertes* bezöge, wobei Zeile 1 des Briefes wohl lautete: „... Konzertstimme[n] u. [statt „d.“] Partitur ...“). Nur mäßig ins Gewicht fallen einige weitere fragwürdige Lesarten, die mitunter auf Brahms'sche Schriftcharakteristika zurückgehen dürften (z.B. S. 149, Nr. 69, Z. 6: eher „aber ein“ als „eben ein Spektakel“), gelegentlich aber auch Einsteins Lesart verfälschen (S. 135, Z. 8: irrtümlich „Proben-Einleitung“ statt Einsteins „Proben-Eintheilung“, Z. 12: „schreibe“ statt Einsteins „schriebe“) oder einzelne Kommentierungsirrtümer (etwa S. 147: Bad Harzburg im Harz [nicht: Taunus]; S. 107, Z. 6–7: Brief 39 besagt im Gegensatz zu Münsters Kommentierung klar, daß Frank nur die Ouvertüre zu Goetz' *Francesca* im Brouillon, den 3. Akt dagegen in Partitur mit

nach Wien brachte). Gravierender sind zwei generelle Aspekte, die allerdings die grundsätzliche Bedeutung der Edition für die Brahms- (und ggf. Frank-)Forschung nicht tangieren:

1. Dem Rezensenten will es scheinen, als wäre die Edition doch besser (und zugleich gemäß dem alten *Brahms Briefwechsel* wie den bisherigen Bänden seiner *Neuen Folge*) in Form einer Briefdokumentation mit kurzen kommentierenden Anmerkungen publiziert worden als in der vorgelegten Gestalt, die die Schreiben ohne trennscharfe typographische Differenzierung in einen durchlaufenden verbindenden Text einbettet: Etliche inhaltliche Verdopplungen zwischen Münsters einleitender, zweifellos verdienstvoller biographischer Skizze, seinen kommentierenden Texten und den Briefen selbst hätten sich dann umgehen oder reduzieren und manche nicht ganz glückliche Tempuswechsel in den Zwischentexten vermeiden lassen (s. etwa S. 97, Absatz vor Nr. 32).

2. Zwar wird der Band durch die Wiedergabe aufschlußreicher zeitgenössischer Rezensionen sowie durch Abbildungen und Faksimilia anschaulich komplettiert und inhaltlich durch Personen-, Orts- und Brahms'sches Werkregister hilfreich erschlossen (unten auf S. 209 wäre der – infolge falscher Opuszahl auf S. 157 fehlende – Eintrag zu ergänzen: „op. 87, Klaviertrio Nr. 2 C-Dur [S.] 157“); doch vermißt man beim Lesen das, was früher nicht allein in wissenschaftlicher Literatur Standard war: Lektoratssorgfalt. Der das Auge des textbefangenen Autors ergänzende kritische redaktionelle Blick auf Schreib- und Layoutirrtümer wird im Zeitalter des Computers – d. h. des zunehmend ‚dilettantischen‘ Textsatzes – im Zweifelsfall wegrationalisiert. So finden sich über die Errata hinaus, die das Einlageblatt vermerkt, zahlreiche weitere Druckfehler, die zwar nicht den editorischen, doch den ästhetischen Wert des Buches schmälern. (Juni 1996) Michael Struck

ADALBERT GROTE: *Robert Fuchs. Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Theorielehrers*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1994. 227 S. Text

und 143 S. Notenanhang (*Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 39.*)

Das Buch Grote ist der Versuch, Leben und Wirken des heute so gut wie vergessenen Komponisten Robert Fuchs vor dem Hintergrund der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts darzulegen. Durch die intensive Beschäftigung mit Fuchs wird diese Absicht zwar einseitig, läßt aber genügend Raum, über Biographie und Werkbesprechung hinauszugreifen, denn: „Robert Fuchs' nicht unproblematischer Lebensweg als Mensch wie als Künstler muß im mittelbaren Zusammenhang mit den geistigen Entwicklungen der ausgehenden Donaumonarchie gesehen werden.“ Und: „Ein maßgeblicher Faktor für die schwierige Konstellation seiner Entwicklung ist der ästhetische Wandel um die Jahrhundertwende, der auch tiefgreifende Konsequenzen auf die Kompositionstechnik hatte.“

Im „Biographischen Teil“ verfolgt Grote zunächst den äußeren Lebensweg des Komponisten und Theorielehrers (1847–1927), um anschließend zum „Frühwerk auf dem Hintergrund des Klassizismus/Historismus“, zum „Kompositorischen Einfluß von Johannes Brahms“ und zur „Satztechnik“ überzugehen. „Robert Fuchs als Lehrer“ beschließt die Ausführungen, die durch Wiederholungen und Umwege dem Leser das Studium der reichhaltigen Schrift nicht leicht machen.

Der sich anbahnende Liberalismus in Politik und Wirtschaft – Erstarken des Großbürgertums in Wien – schuf die Rahmenbedingungen zu einem „facettenreichen“ Musikleben, das, einig in der Ablehnung des „Alten, des Historismus, Naturalismus und Klassizismus“, sich zunehmend in die konservative Richtung um Brahms und in die von Richard Wagner ausgelöste und später von Arnold Schönberg begründete „Wiener Moderne“ aufspaltete. Dem anwachsenden „Pluralismus“ seiner Zeit gegenüber konnte sich der konservative und offensichtlich anlehnsbedürftige Fuchs nach ersten Erfolgen nur schwer behaupten – auch fehlte es ihm an dem nötigen Durchsetzungsvermögen. Zeitlebens wird er an seinen frühen Serenaden gemessen, die ihn zum „Serenaden-Fuchs“ abstempeln und damit alle seine Bemühungen auf dem Gebiet

gewichtigerer Formen (Symphonien, Opern usw.) erschweren oder gar zunichte machen. Durch seinen engen Kontakt zu Johannes Brahms gilt Fuchs allgemein als ‚Epigone‘, dessen Kompositionsstil als „liebenswert, fein, vornehm“ eingestuft wird. Doch verbirgt sich dahinter, insbesondere bei größeren Werken, der „Mangel an Dramatik“, d. h. an gestalterischem Schwung. Selbst Brahms, der den Jüngeren förderte und sogar finanziell unterstützte, bemerkte gelegentlich: „Tief geht Fuchs ja nirgends.“ Bezeichnend ist die zeitgenössische Kritik anlässlich eines Philharmonischen Konzerts unter Felix Weingartner 1923: „Nun haben sich die Philharmoniker doch wieder einmal daran erinnert, daß Robert Fuchs in unserer Mitte lebt und reizvolle Serenaden und sinnige Sinfonien geschrieben hat... Wiener Anmut auf dem Untergrunde Brahmscher charaktervoller Arbeit geben diesem Werk (der *Dritten Symphonie* op. 79) das Gepräge. Aus einem Satz wie dem Variationen-Andante leuchtet das Himmelblau Fuchsscher Melodik, das Scherzo weckt liebe Serenaden-Erinnerungen, und das Finale, das sich zu Schumann bekennt, schüttet flott und natürlich fortströmende Musik aus, in deren Mitte sich der kontrapunktische Meisterlehrer ein Denkmälchen errichtet.“

In der Tat war Fuchs ein meisterlicher Lehrer für Theorie und Komposition. Er unterrichtete am Wiener Konservatorium „nahezu ausschließlich solche Schüler, die sich zugleich in ganz entscheidendem Maße mit der Wagnerschen Kompositionsästhetik auseinandersetzten“ (darunter Hugo Wolf, Gustav Mahler, Franz Schreker, deren Studiengang im einzelnen kommentiert wird). Diesen Schülern brachte Fuchs eine gewisse, naturgemäß eingeschränkte Toleranz entgegen. Trotzdem wurde er, nach 37 Dienstjahren, „zwangsweise pensioniert“; zwar aus Altersgründen, jedoch dürfte „der fehlende Bezug zur Musik unserer Zeit, die Befangenheit im Klassizismus“ die Ursache sein.

Grote Buch ist als wichtiger Beitrag zum Wiener Musikleben um die Jahrhundertwende anzuerkennen. Die Beschränkung der Analysen auf wenige (Kammer-)Musikwerke ist berechtigt, da sich Bemühungen um weitgehend vergessene Musik kaum lohnen würden. Der umfangreiche Notenanhang erlaubt dem

Leser, sich selbst ein Urteil zu bilden. (Leider fehlen darin Auszüge aus der 1. *Serenade* op. 9, die im Leben Fuchs' eine so bestimmte Rolle gespielt hat; desgleichen aus dem *Streichquartett* op. 58, das sich „beim Mangel einer ausgesprochenen Tonalität in unaufhörlichen Modulationen gefällt“ – vielleicht macht sich hier doch der Einfluß Wagners oder sogar Max Regers geltend?)

Auch ein Personenverzeichnis fehlt; bei der Nennung so vieler Namen wäre dies wünschenswert. Die Anmerkungen am Schluß jedes Kapitels zwingen den Leser zu ständigem Nachschlagen.

(Juni 1996)

Adolf Fecker

ULLA ZIERAU: *Die veristische Oper in Deutschland. Eine Untersuchung zur Entwicklung der deutschen veristischen Oper vom Plagiat zur Eigenständigkeit. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (1994). 244 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 123.)*

So umstritten der Begriff Verismus in der musikwissenschaftlichen Literatur ist, so unterschiedlich sind die Ansätze, mit denen man sich seit Egon Voss' erstem grundlegenden Beitrag von 1978 diesem anfangs so scharf abgeurteilten wie gleichzeitig auf der Bühne erfolgreichen Phänomen der Oper näherte: sei es auf historischem Wege der Zusammenstellung der Werke, die im Gefolge der Gründungswerke entstanden – in Italien immerhin über 80 – (Horst Lederer 1991, Stefano Scardovi 1994), oder des Erfassens und Verstehens der zeitgenössischen Wahrnehmung (Fiamma Nicolodi 1981, Matteo Sansone 1990, Lederer 1992); sei es mit Hilfe der musikalischen Analyse und hier gerade auch von Werken solcher Komponisten wie etwa Puccini, die nicht in erster Linie zu den Veristen zählen, und von lediglich verwandten Opern wie Ermanno Wolf-Ferraris *Die neugierigen Frauen* (Sieghart Döhring 1984, Sabine Henze-Döhring 1993); sei es auf der Ebene der ästhetischen Diskussion ausgehend vom Verismus als einer Kunstform des Widerspruchs (Carl Dahlhaus 1982, Adriana Guarneri-Corazzol 1993); sei es auf der Grundlage des Vergleichs Literatur – Oper und der Libretto-Tradition (Traute Labussek

1994); und sei es – dies ein bislang allerdings nur berührter, aber nicht unwesentlicher Aspekt – ausgehend von der akustischen und optischen Realisierung der Werke (Eugenio Gara 1964, Mercedes Viale Ferrero 1988).

Ulla Zierau nun befaßt sich in ihrer sehr bemühten Dissertation von 1993/94 noch einmal unbeschwert von solchen theoretischen Komplikationen – angesichts eines so schwierigen Gegenstandes keineswegs der schlechteste methodische Weg – mit einer Reihe von deutschen Werken: mit fünf Opern, die 1893 anlässlich des Coburger Einakter-Wettbewerbs entstanden – Josef Forsters *Die Rose von Pontevedra*, Ferdinand Hummels *Mara*, Leo Blechs *Aglaja*, Karl von Kaskels *Hochzeitmorgen*, Gottfried Grunewalds *Astrella* –, und als Hauptwerken mit Eugen d'Alberts *Tief-land* sowie Max von Schillings' *Mona Lisa*. Dem vorangestellt ist die Erfassung veristischer Merkmale in *Cavalleria rusticana* und *I pagliacci*, um im weiteren als Bezugspunkt zu dienen. Dabei ist durchgehend beibehalten das Vorgehen, zunächst das Libretto und dann die Musik auf veristische Kennzeichen hin zu befragen und vorzustellen. Doch leider fehlt es dem an sich möglichen Ansatz insgesamt an eingehenden und detaillierten Analysen – was sich auch sprachlich manifestiert in der nicht ganz seltenen Verwendung des Verbs ‚erinnern an‘ – welcher Hinweis dann die Stelle der eigentlichen Analyse vertritt. In der Folge bleiben daher so allgemeine Aussagen wie etwa, die motivische Arbeit Forsters in seiner *Rose von Pontevedra* lehne sich an Wagner an, erreiche aber bei weitem nicht die Komplexität von dessen Leitmotivtechnik, und manche Zuordnung als typisch veristisch oder als Variante des Verismus – der Gefahr des Zirkelschlusses bei solchen Bestimmungen ist die Autorin allerdings nicht immer entgangen – in einem merkwürdig bezugslosen Verhältnis zur Darstellung des jeweiligen Werkes. So ergibt sich denn die mit dem Untertitel verbundene These einer inneren Entwicklung des deutschen Opern-Komponierens aus der ‚Sackgasse‘ der Wagner-Imitation eher nur als eine bloß historische Abfolge von zunächst wenig bedeutenden Werken und dann jenen, die zu Hauptwerken ihrer Epoche avancierten.

Immer wieder aber bietet das Buch Ansätze und Ausblicke auf Fragen, deren nähere Un-

tersuchung sich lohnen würde: die Vorläuferfunktion von *Carmen*; die Kontraststruktur in *Cavalleria rusticana*, deren Monolog- und Terzett-Situationen unter diesem Blickwinkel gut erfaßt sind, und die Frage nach deren Spezifik im Unterschied etwa zur Kontrastregie der Grand opéra; die Folge der Durchkomposition (*Mona Lisa*) für die Dramaturgie im Unterschied zur üblichen Nummernstruktur; die eigenartige Verbindung von Religiosität und Verbrechen; bei fast jedem deutschen Werk der Widerstreit zwischen der Aneignung italienischer Modelle und der Beeinflussung durch Wagner; die Frage nach dem dramaturgischen Unterschied, je nachdem ob es sich bei wiederkehrenden Motiven um Erinnerungs- oder aber Leitmotive handelt; die generelle Frage, ob und inwieweit veristische Merkmale auch durch andere mit gleicher Funktion ersetzbar sind (wie etwa das Intermezzo sinfonico durch das stille Gebet in der *Rose von Pontevedra*, S. 108); und schließlich die zentrale Frage, wie sich der Verismus als eine Stiltendenz zur Oper als einer Formgattung verhält (S. 216).

(Oktober 1996) Manuela Jahrmärker

MICHAEL KENNEDY: *Richard Strauss*. Oxford u. a.: Oxford University Press 1995. XII, 237 S., Notenbeisp. (*The Master Musicians*.)

Seit jeher waren es Musikkritiker, denen wir wichtige Arbeiten über Leben und Werk von Richard Strauss verdanken: Max Steinitzer, Richard Specht und Willi Schuh. Gegen diese deutschsprachige Trias vermochte sich bislang nur der englische Dirigent Norman Del Mar zu behaupten, der in seinem dreibändigen Strauss-Opus erstmals sämtliche Werke des Meisters in extenso behandelte. Michael Kennedy setzt nun die durch Del Mar inaugurierte britische Strauss-Biographik fort, knüpft aber gleichzeitig qua Amt (er ist Chefmusikkritiker des *Sunday Telegraph*) auch an seine deutschsprachigen Vorgänger an. Als Strauss-Kenner und -Liebhaber den Eingeweihten längst bekannt (Kennedy verfaßte beispielsweise den Strauss-Artikel im *New Grove*), legt er eine überarbeitete und erweiterte Neuausgabe eines Buches vor, das in erster Auflage bereits 1976 publiziert worden war.

Die Disposition des Werkes folgt dem vertrauten Schema. Kapitel 1–14 sind der Vita Strauss' gewidmet (dabei darf natürlich ein Kapitel mit der Überschrift „A hero's life“ nicht fehlen), Kapitel 16–20 den Opera des Komponisten. Der Schwerpunkt liegt also auf der Biographie: nicht der geringste Vorzug des Buches, da bei Del Mar die Werkbetrachtung im Vordergrund steht und Schuhs biographisches Standardwerk nur den Zeitraum bis zur Jahrhundertwende umfaßt. Den 20 Kapiteln hat Kennedy nicht weniger als fünf Anhänge folgen lassen. Der erste enthält einen kalendrischen Lebensabriß Straussens, der ebenso nützlich ist wie die Werkliste in Anhang 2, die sogar die Textanfänge der Lieder enthält. In Anhang 3 findet man kurze biographische Daten zu Personen, die Kennedy aus Strauss' Umkreis, aber auch aus Strauss-Interpreten und -Exegeten auswählte. Schließlich folgen in Anhang 4 eine gedrängte Bibliographie (in der merkwürdigerweise die jüngsten Editionen der Briefwechsel Strauss' mit Max Schillings und Ludwig Thuille ebenso wenig genannt sind wie beispielsweise die beiden in den frühen 50er Jahren erschienenen Richard-Strauss-Jahrbücher; auch Seitenangaben bei Aufsätzen vermißt man) und in Anhang 5 die offenbar unvermeidliche Liste der Selbstzitate aus *Heldenleben*.

Wer Strauss als Menschen und Komponisten so schätzt wie Kennedy, für den dürfte die Lektüre des Buches eine Freude sein. Der Autor informiert ausreichend über Strauss' Leben, würzt den Text gelegentlich durch Anekdoten, bleibt aber stets bei der Sache und macht aus seinen Ansichten keinen Hehl. Auch vor Werturteilen scheut er sich nicht. Biographische Klippen umschiffert er mit leichter, manchmal allzu leichter Hand: Strauss, so liest man beispielsweise, war „in politicis“ ein naiver Mensch, sein vor der Jahrhundertwende unübersehbarer Antisemitismus nichts als eine gedankenlos aufgegriffene deutsche Konvention und seine notorische Geldgier nur die Kehrseite seines Einsatzes für die soziale Absicherung der Komponistenzunft.

In den Kapiteln über die Werke hat Kennedy seiner Neigung, Strauss zum Helden zu stempeln und Probleme zumeist anderen anzulasten, ungehemmt ihren Lauf gelassen. Für die Schwächen der *Frau ohne Schatten* etwa

macht er Hugo von Hofmannsthal verantwortlich; allein dessen *Rosenkavalier*-Libretto findet Gnade vor Kennedy, der es zusammen mit Strauss' Text zu *Intermezzo* und dem Libretto zu *Capriccio* (von Krauss und Strauss) zu den besten Textbüchern des Komponisten erklärt. Musikalisch sind freilich, folgt man Kennedy, nahezu alle Opern Straussens Meisterwerke. Lediglich die *Schweigsame Frau* gefällt ihm nicht.

Natürlich macht Kennedy solche Urteile nicht wirklich nachprüfbar (von „clinical analysis“ hält er wenig). Er frönt ganz subjektiv seinem Geschmack. Wen das stört, der sollte sein Buch besser nicht lesen.

(Januar 1997)

Walter Werbeck

ANDREAS PÜTZ: *Von Wagner zu Skrjabin*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 237 S., Notenbeisp., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 186.)

Dissertationen sind oft gekennzeichnet von einer Suche nach neuen Forschungsmethoden. Selten nur treffen sie sicher den Gegenstand der Untersuchung. Andreas Pütz nahm in seiner Abhandlung über synästhetische Betrachtungen beim späten Wagner und Alexandr Skrjabin nach Angriffen gegen positivistische Tendenzen der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte die Methoden der „Morphologischen Psychologie“ in Anspruch. Leider bleibt sowohl in der „Einleitung“ als auch im „Anhang“ und innerhalb des Textes bei allen Erläuterungsversuchen der Sinn des Verfahrens undurchsichtig. Der Autor greift bei der Darlegung der Synästhesie bei Wagner denn doch wieder auf gewohnte historiographische Methoden zurück. Über die symbolistischen Nachfahren der Wagnerischen Ideen von Charles Baudelaire bis Maurice Maeterlinck und, auf Rußland ausstrahlend, der Ideen Wladimir Solowjows führt er die Entwicklung zu der synästhetischen Grundposition Skrjamins, verbunden mit eigengeprägten theosophischen Vorstellungen. Historiographisch exakt werden Ursachen und Wirkungen aufgedeckt, enthüllen sich ideologische Hintergründe, ‚religiöse‘ Tendenzen auf Nietzsches Bahnen und musikalische Umsetzungsformen, um diese trans-

zendentalen Bestrebungen künstlerisch überzeugend faßbar zu machen. Die Synästhesie ist dafür das geeignete Mittel.

Die Arbeit basiert auf der Grundlage bereits vorhandener Untersuchungen und einer Ausnutzung der vor allem bei Wagner vorliegenden autobiographischen Anmerkungen. Auch die Grenzen der Künste überschreitende Tendenzen des französischen Symbolismus werden so mit ihren literarischen und bildkünstlerischen Umsetzungen in Grundzügen lebendig. Bei Skrjabin allerdings ist es komplizierter. Da liegt weniger Material vor. Pütz beschränkt sich noch dazu auf deutsch-, englisch- und französischsprachige Quellen; die originalen russischen bleiben außen vor. Das Skrjabin-Museum in Moskau, das hierzu nicht nur Möbel und die simple Lichttechnik des Komponisten vorlegen kann, wurde nicht befragt, die Beschreibung aus zweiter Hand bevorzugt. Außerdem ist nirgendwo erwähnt, daß es bereits seit 1973 eine Aufnahme (sogar auf Schallplatte erschienen) des *Predwaritelnoe Djeistwo* (hier französisch: *Acte préalable* benannt) in einer aus den Skizzen Skrjamins erstellten Fassung des Moskauer Komponisten Alexander Nemtin gibt.

Trotz der nur begrenzt genutzten Literatur entsteht ein interessantes Bild der synästhetischen Fantasien und Utopien Skrjamins, mit Wagner verbunden durch die Vorstellung des Weltenbrandes einer Götterdämmerung oder, bei Skrjabin noch intensiver, eines in sieben Tagen liturgisch zu zelebrierenden Mysteriums als Beginn einer Welterlösung, eines Zeitalters kosmischer Liebe, ein umfassendes Bild jenes Fin-de-siècle, das solche Verwandlungs-Utopien auslöste. Die technischen Seiten solcher Synästhesien sind heute in jeder Pop-Show realisiert. Die „multimediale Entwicklung des Musik-Video“ – so schreibt der Autor (1994/95) – die „Computer-Animation“, die „Cyberspace-Welt, der computer-generierten virtuellen Realitäten lassen immer wieder Versatzstücke der Skrjabinischen Ideen und Vorstellungen erkennen.“ Ungenannt bleiben die bereits im Rußland der 70er/80er Jahre unseres Jahrhunderts vorgenommenen Konzert-Experimente mit Farbklavier und Farblichtspielen nicht nur mit Skrjabinischen Werken (*Prometheus* und *Acte préalable*), sondern auch etwa in Kompositionen Stschedrins

und solchen anderer Komponisten aus dem Geiste Skrjabins. Auch Karlheinz Stockhausens Spiele seit dem Kugelbau der EXPO '70 in Osaka bis zu den *Sieben Tagen aus Licht* gehören zu den Auswirkungen solcher Wagner-Skrjabin-Traditionen.

(Juli 1996)

Friedbert Streller

BARBARA KIENSCHERF: Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 309 S., Abb., Notenbeisp.

Farbmusik, d. h. die Verbindung von Klängen zu spezifischen Farben, ist so alt wie die Musik selbst. Die Idee dagegen, synästhetische Kompositionen zu schaffen, die Klänge mit farbigem Licht kombinieren, hängt mit der Entdeckung und Verbreitung der lichterzeugenden Elektrizität zusammen und entstand deshalb erst zu Beginn dieses Jahrhunderts. Eine ebenso interessante wie schwierige Zeit, wie man weiß, in der die Kollision tradierter künstlerischer Normen aus dem Vorjahrhundert mit neuartigen Ansätzen zu jenen Experimenten und Neuerungen führte, die bis heute die Kunst anregen – gerade auch was die Verbindung von Klang und Licht anbelangt. Die Widersprüchlichkeit der künstlerischen Ansätze und Theorien, die zahlreichen genreübergreifenden Experimente der Zeit, machen es schwer, einen systematischen Zugang zu finden. Barbara Kiensch erf definiert den ihren in der Betonung des Faktors ‚Musik‘. Neben einem groben Abriß der Geschichte der Farbmusik, einigen Bemerkungen zu verschiedenen Zeitströmungen, setzt sie mit der Darlegung von Skrjabins und Schönbergs Farblichtkompositionen zwei Schwerpunkte. So erfährt man viel über Skrjabin, seine den Theosophen nahestehende Denkweise und den Mystizismus hinter seiner Farblichtkomposition *Prometheus* sowie natürlich über die Anlage und die Rezeption der Komposition, deren vollständige Licht und Klang umfassende Aufführung Skrjabin nie selbst erlebte. Bei Schönberg und seinem Bühnenwerk *Die glückliche Hand* sind dagegen dessen biographische Motivation, seine ohnehin genreüber-

greifenden Interessen (er schrieb das Libretto und war zu der Zeit auch als bildender Künstler tätig), seine künstlerische Auseinandersetzung mit Kandinsky, das Bühnenwerk und seine Aufführungen thematisiert. Die Unterschiede zwischen beiden Komponisten und ihren Werken werden deutlich – warum die Autorin eine Verbindung zwischen beiden über ihr zeitweiliges Interesse an Theosophie herzustellen sucht, bleibt aber unklar. Es ist doch mehr als eine Quelle, aus der die Farblichtmusik schöpft, das beschreibt sie selbst oder macht es zumindest anhand der zahlreichen Verweise auf andere Künstler und Forscher, nachfolgende (z. B. Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen) wie zeitgleiche (z. B. László Moholy-Nagy, Albert Wellek), deutlich. Hier offenbart sich die wesentliche Schwachstelle der Untersuchung: Sie krankt am Geniegedanken, bevorzugt den tief im 19. Jh. verwurzelten Werkbegriff zuungunsten eines für die Zeit weit angemesseneren materialbezogenen Ansatzes. Große Künstler und ihre Arbeit werden dementsprechend beschrieben, die fast zeitgleich oder wenig später durchgeführten Experimente, die ebenfalls zu der kurzlebigen Gattung der „Farblichtmusik“ in den zwanziger Jahre führten, bleiben dagegen in ihrer kürzeren, überblicksartigen Darstellung vergleichsweise blaß. So empfindet man den eigentlich sinnvollen Ansatz gelegentlich als unausgewogenen Methodenmix. Im Gesamteindruck wird das jedoch durch die Darlegung zahlreicher auch genreübergreifender Quellen deutlich aufgewertet. (Dezember 1996)

Martha Brech

ALEXANDER ZEMLINSKY: Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker. Hrsg. von Horst WEBER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. XL, 403 S., Abb. (Briefwechsel der Wiener Schule. Band 1.)

Die Briefausgabe, welche den Versuch einer Gesamtedition des vorhandenen Briefwechsels Zemlinskys mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker unternimmt, stellt den ersten Band einer vom Staatlichen Institut für Musikforschung geplanten und herausgegebenen neunbändigen

Ausgabe sämtlicher erhaltener Briefe von und an führende Repräsentanten der Wiener Schule dar, wobei auch Musikerpersönlichkeiten einbezogen werden, die sich jenseits des „engeren Kreises“ befinden.

Im Briefwechsel zwischen Zemlinsky und Schreker aus den Jahren 1910 bis 1924 (S. 327ff.), der nur 18 erhaltene Briefe umfaßt, geht es vor allem um Aufführungen von Werken beider Komponisten, um damit zusammenhängende Terminabsprachen, evtl. Libretti Schrekers für Zemlinsky u. a. Gegenüber diesem eher „neutralen“ Briefwechsel (S. XXVI) stehen die beiden vorhergehenden des Bandes (Zemlinsky-Webern, Zemlinsky-Berg) in deutlichem Kontrast: Die Korrespondenz Zemlinsky-Webern (17 Briefe) aus den Jahren 1912 bis 1924 (S. 281ff.), in der es vorrangig um künstlerische Fragen (Aufführungen, Projekte) geht, bestechen durch die Begeisterungsfähigkeit Weberns gegenüber Zemlinskys Werken. Sämtliche Antwortbriefe Zemlinskys mit Ausnahme eines einzigen (7. 8. 1913) sind verschollen.

Die mit 31 Briefen deutlich umfangreichere Korrespondenz Zemlinskys mit Berg aus den Jahren 1912 bis 1935 erhellt eine Veränderung der persönlichen Beziehung beider Komponisten. Während die frühen Briefe die Autorität Zemlinskys erkennen lassen, wandelt sich das Verhältnis seit Mitte der zwanziger Jahre grundlegend: Hier entsteht neben der Hochachtung und Schätzung für die Werke des jeweils anderen ein intensiver und herzlicher Kontakt, offenbar je mehr sich die Beziehung Schönberg-Zemlinsky (seit 1924) abkühlte.

Die wichtigste und mit 295 Briefen und Postkarten umfangreichste Sammlung des Bandes aus der Zeit von 1901 bis 1941 stellt die Korrespondenz Zemlinsky-Schönberg dar (S. 1–280). Der Umfang dieses Briefwechsels wird durch das besondere Verhältnis, das beide zeitlebens zueinander hatten, verständlich: Zemlinskys wurde zunächst der Lehrer und Mentor Schönbergs, später dessen Schwager (seit 1901), aber vor allem verband beide trotz häufiger Irritationen und Spannungen, die nach 1924 aufgrund der zweiten Heirat Schönbergs nach dem Tode Mathildes fast zur Aufhebung des Kontaktes führten, eine lebenslange Freundschaft. Trotz aller Dankbarkeit Schönbergs gegenüber Zemlinsky (dieser hat-

te Schönberg nicht nur in das Wiener Musikleben eingeführt und ihn mit wichtigen Persönlichkeiten und Institutionen bekannt gemacht, sondern auch als Dirigent gefördert) wird spätestens seit 1913 ein wachsendes Selbstbewußtsein Schönbergs gegenüber dem Freund, verbunden mit der zunehmenden künstlerischen Unabhängigkeit beider, deutlich. Dieser Briefwechsel bezieht seine Faszination auch daraus, daß hier nicht nur künstlerische Fragen, sondern auch Alltagsdinge behandelt werden (z. B. die Geldsorgen Schönbergs vor und während des 1. Weltkrieges).

Am Ende des Bandes, dem ein Vorwort des Editionsleiters (Thomas Ertelt) sowie ein Kommentar zu den Quellen und ein Aufsatz zur Einführung in die Thematik durch den Herausgeber vorangestellt sind, folgt ein Verzeichnis der erschlossenen, indes nicht überlieferten Briefe von und an Zemlinsky.

Eine Liste der Adressensigla, der Abkürzungen, ein detailliertes Personenverzeichnis und ein Personenregister runden den für die Forschung zur Wiener Schule überaus wichtigen Dokumentenband ab.

(Juni 1996)

Rainer Boestfleisch

Fondo Luigi Dallapiccola. Autografi, scritti a stampa, bibliografia critica con un elenco dei corrispondenti. Inventari 5. A cura di Mila DE SANTIS. Premessa di Gloria MANGHETTI. Firenze: Edizioni Polistampa Firenze 1995. 376 S.

Selten sind Leben und Werk eines Komponisten des 20. Jahrhunderts mit solcher Sorgfalt und Präzision dokumentiert worden wie im Falle Luigi Dallapiccolas. Daß der jetzt vorgelegte Katalog des Florentiner Fondo Luigi Dallapiccola dem Andenken der Witwe Laura Dallapiccola gewidmet wurde, hat gute Gründe. Das von der Ehefrau, einer diplomierten Bibliothekarin, schon zu Lebzeiten des Komponisten zusammengetragene und vorbildlich geordnete häusliche Privatarchiv war 1978 dem Archivio Contemporaneo des Gabinetto G. P. Vieusseux übergeben worden und hatte den Grundstock des Fondo gebildet. 1992 schließlich hatten Mutter und Tochter Dallapiccola dieses (seither ständig ergänzte und erweiterte) Depositum in eine Schenkung

umgewandelt, so daß im Florentiner Palazzo Corsini-Suarez ein kleines Zentrum der Dallapiccola-Forschung entstehen konnte. Die ungewöhnlich inhaltsreiche Einleitung der Herausgeberin Mila de Santis bietet weit mehr als die übliche ‚Gebrauchsanleitung‘ für dieses Inventarium. Sie gibt vielmehr die Möglichkeit, dem Komponisten in vielen Stationen seines Schaffens bei der Arbeit über die Schulter zu schauen: von der Erprobung verschiedener Verfahren dodekaphoner Reihenableitung im *Job* bis hin zur Erörterung von Übersetzungsproblemen der Opernlibretti. Die bei weitem umfangreichste Gruppe von Dokumenten des Fondo bilden die Manuskripte der Schriften Dallapiccolas, deren Anzahl sich auf nicht weniger als 260 summiert. Es folgen die autographen Niederschriften der eigenen Kompositionen, die 230 Nummern des Inventariums ausmachen. Die knappe, aber alle wichtigen Parameter umfassende Beschreibung dieser Dokumente bietet künftigen musikwissenschaftlichen Forschungen eine wertvolle Hilfe. Es sind gerade diese musikalischen Autographen, die den sprichwörtlichen Blick in die Werkstatt ermöglichen: von den ersten Skizzen über das Particell bis zur Partiturreinschrift. Auch der Vergleich verschiedener Fassungen eines Werkes wird ermöglicht, etwa im Falle des *Quaderno musicale* oder des *Concerto per la notte di Natale*. Besonders reich dokumentiert ist die Entstehungsgeschichte des *Ulisse*, der mit insgesamt 54 Dokumenten im Inventar vertreten ist (Autografi musicali: Nr. 115–168). In allen ihren Stadien kann die langwierige Genese dieser ‚summa vitae‘ Dallapiccolas mit Hilfe dieser Materialien rekonstruiert werden. Mag der Komponist auch noch so sehr auf seiner Auffassung beharren, das Publikum habe sich nur für das vollendete Werk, nicht für die Skizzen und Entwürfe zu interessieren: die Musikwissenschaft wird auf diese dank der Weitsicht der Erben vor der Vernichtung bewahrten Quellen nicht verzichten können. Nicht weniger verdienstvoll ist die minutiös-genaue Aufschlüsselung der umfangreichen Korrespondenz des Komponisten. Die schier unerschöpfliche Zahl der Briefpartner gibt eindrucksvoll Zeugnis von dem großen Wirkungsradius dieses Musikers. Vertreten sind hier die Dichter Thomas Mann und Antoine

de Saint-Exupéry ebenso wie die Komponisten Arnold Schönberg, Alban Berg, Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella. (Am Rande sei vermerkt, daß es sich bei der irrtümlicherweise unter dem Namen Erich Kruttge genannten Person um den Rundfunk-Redakteur Eigel Kruttge handelt.) Ein sorgfältig durchdachtes System von Querverweisen garantiert die Benutzerfreundlichkeit dieser 102 Seiten umfassenden Korrespondentenliste. Alles in allem: Schon kurze Zeit nach seinem Erscheinen hat sich dieses von Mila de Santis vorbildlich betreute Buch als ein unentbehrliches Instrumentarium für die Dallapiccola-Forschung erwiesen.

(Januar 1997)

Dietrich Kämper

ELKE SEIPP: Die Ballettwerke von Darius Milhaud. Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung im Rahmen der französischen Ballettkunst als „Zeitkunst“ (1910–1960). Tutzung: Hans Schneider 1996. VIII, 251 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 33.)

Diese Mainzer Dissertation schließt eine Lücke: Nachdem gewichtige Einzeluntersuchungen zu Darius Milhauds disparaten Musikdramen im vergangenen Jahrzehnt vorgelegt worden waren, drängte sich eine umfassende Beurteilung seines ebenso vielgestaltigen wie bedeutenden Ballettschaffens, verbunden mit Detailanalysen und einer zeitgeschichtlichen Einordnung, geradezu auf. Elke Seipp erfüllt eine solche Erwartungshaltung und bietet – ausgestattet mit tanzhistorischen Prämissen; bei geschickter Auswahl wichtiger Einzelwerke – einen enzyklopädischen Ansatz unter Einteilung in Stil- und Entwicklungsperioden, liefert die Klassifizierung kompositorischer Topoi sowie ein Kompendium aller Milhaud-Ballette.

Zu ihren Verdiensten zählt, daß sie das Augenmerk auf die für Milhaud entscheidenden Aspekte der Interdisziplinarität und des Eklektizismus richtet, der Analogieverflechtung unter den Künsten in der Zwischenkriegszeit nachgeht und die Vorreiterrolle der Ballets Suédois nachzeichnet. Seipps Nachweis von Commedia dell’arte-Elementen in *Salade*, ihrer Strukturanalyse des zwischen Quodlibet

und Rondo oszillierenden *Bœuf sur le toit* und dem Einbezug der späten Poe- und Genet-Bearbeitungen gebührt Anerkennung: Hier werden neue, fruchtbare Perspektiven zutage gefördert. Positiv vermerkt werden sollen außerdem die erfreuliche Kürze des Haupttextes, eine kluge Disposition im Kapitelaufbau, ein informativer Anhang sowie ein durchweg sachlich-straffes, in der Darstellung überzeugendes Sprachniveau (stilistische Entgleisungen wie „käuflicher Klavierauszug“, S. 220; orthographische Fehler wie „Gênet/Genêt/Choëphores“ oder inhaltliche Vereinfachungen wie der sich „im Umkreis von Picasso und Ingres“ „äußernde“ Neoklassizismus, S. 35, bilden Ausnahmen).

Problematisch erscheint dem Rezensenten hingegen die im Untertitel der Arbeit angestrebte, doch exegetisch nicht schlüssig nachgewiesene Deutung der Einzelwerke als „Zeitkunst“. Denn es muß bezweifelt werden, ob bei Milhaud tatsächlich von einem originären oder gar streckenweise verbindlichen „Ballettmusikstil“ gesprochen werden kann, zeichnete sich der Südfranzose doch gerade durch einen Hang zum ‚mediterranen Komponieren‘ und zu außerordentlicher stilistischer Assimilationsfähigkeit (je nach Vorlage; frei von Epochen-Zwängen) aus – von daher erklärt sich die scheinbar heterogene Stilvielfalt bei Sujets, Libretto-Autoren und Formtypen. Man vermißt in diesem Zusammenhang unverzichtbare Seitenblicke auf die äußerst fruchtbare Ballettproduktion der übrigen „Six“-Kollegen Francis Poulenc und Arthur Honegger, aber auch Georges Auric, Germaine Tailleferre oder Henri Sauguet. Jean Cocteaus Schriften, Manifeste und sein Anteil an der Musiktheaterästhetik der unmittelbaren Nachkriegszeit kommen kaum zur Sprache. Weder von Milhauds parallel entstandenem, sich analog zu den Balletten entfaltendem Opernschaffen (mit oftmals identischen literarischen Partnern!) noch von für ihn symptomatischen Kategorien wie Experimentierlust und Ausprobieren ist in gebührendem Maße die Rede. Der explosionsartige Ausstoß von Ballettwerken ab 1918 muß auch mit dem Kriegseinschnitt, mit der vorübergehenden Vermeidung der Gattung ‚psychologische Oper‘/aufwendig-repräsentatives Musiktheater (unter den „Six“ als Klischee verpönt; von Cocteau

stereotyp gebrandmarkt) in Verbindung gebracht werden – das Ballett übernahm zwischenzeitlich sogar die Rolle der dominierenden musikdramatischen Gattung (Stichwort: vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten für die Darstellung der ent-individualisierten Moderne). Die hochgradig experimentelle Claudel-Adaption *L'homme et son désir* wird von Seipp einseitig auf expressionistische oder mittelalterliche Züge festgelegt, doch dem Autorentrio von Rio ging es vielmehr um eine humanistische, pan-religiöse, ja existentialistische Sichtweise im Kontext exotischer Euphorie.

Womöglich verbaut sich die Autorin den selbstgewählten Blickwinkel schon durch die anfangs festgelegte Bedingung, alle von ihr herangezogenen Einzelwerke müßten Belegstellencharakter für bereits festgelegte, vorgegebene Schlußfolgerungen besitzen, um überhaupt für die exemplarische Analyse in Frage zu kommen (S. 2). Ferner trifft es nicht zu, daß sich Milhauds erster Gebrauch polytonaler Verfahren angeblich nicht datieren lasse (S. 159): Dazu genügt ein kurzer Blick in seine Klavier-*Suite* op. 8 (1913). Seipp verkennt bei ihrer Charakterisierung des polytonalen Tonsatzes bei Milhaud das elementare Prinzip der ‚superposition‘, eine in vertikaler wie horizontaler Hinsicht wertvolle wie unverzichtbare Beschreibungs- und Analyse-kategorie.

Die recht dürftige und widersprüchlich organisierte Literaturliste, gekennzeichnet von Überschneidungen, Recherche- und teilweise sinnentstellendem Nebeneinander von Sekundärwerken unterschiedlichster Provenienz, hätte einer Differenzierung nach überschaubareren Rubriken bedurft. Seipp nimmt keinerlei Gewichtungen vor und verzeichnet überwiegend Einträge älteren Datums bis in die frühen achtziger Jahre; die neueste Entwicklung in der Milhaud- und „Six“-Forschung bleibt unberücksichtigt. Bereits auf der zweiten Seite der Einführung ist zwar von „eingangs erwähnten zahlreichen Spezialabhandlungen“ die Rede, doch weder zuvor, noch im Laufe der Studie, nicht einmal in der Bibliographie werden die zentralen Beiträge von Francine Bloch (1992), Antonio Braga (1969), Paul Collaer (1982), Jeremy Drake (1989), Manfred Kelkel (1985), Hans Knoch (1977), Hilde Malcomess (1993), Jean Roy (1994), Norbert Jürgen Schneider (1987)

oder Theo Hirsbrunner (1995) auch nur genannt. Daß allerdings nirgends auf Kelkels Grundlagenwerk zur französischen Ballettentwicklung (1992) oder Bengt Hägers monumentale *Ballets Suédois*-Monographie (1989) verwiesen wird, führt dazu, daß dem Leser jeglicher Bezug zur derzeitigen Forschungslage vorenthalten wird. Entsprechend erschöpfen sich Dutzende von Fußnoten in der redundanten Wiedergabe von allgemein gehaltenen Zitaten aus Enzyklopädien, Nachschlagewerken und Gesamtdarstellungen – Übernahmen ohne größere musik- oder literaturwissenschaftliche Tragweite: Erörterungen solcher Standpunkte finden nicht statt. Leider hat die Autorin auch auf ein Register verzichtet.
(September 1996) Jens Rosteck

Pepping-Studien I. Analysen zum Schaffen der Jahre 1926–1949. Im Auftrag der Ernst-Pepping-Gesellschaft hrsg. von Michael HEINEMANN und Heinrich POOS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 208 S., Notenbeisp.

Daß Ernst Peppings Musik heute selbst in jenen Kreisen vernachlässigt wird, wo man ihm einst jahrzehntelang treu ergeben war (Orgel- und Chormusik), kann man mit Gelassenheit hinnehmen: Es ist dies das immer wieder zu beobachtende Achselzucken, mit dem die ‚Söhne‘ ihren ‚Vätern‘ begegnen. Die Enkel werden anders denken; da Pepping 1981 verstarb, ist noch etwas Geduld vonnöten. Daß schon zu Lebzeiten des Komponisten seine Klavier-, Kammer- und Orchestermusik deutlich unterrepräsentiert war, hat ihn begreiflicherweise verbittert, war er doch alles andere als nur ein Spezialist für „neue (protestantische) Kirchenmusik“. – Wie auch immer: Mit den hier vorgelegten Studien beschreitet die 1989 gegründete Pepping-Gesellschaft den richtigen Weg. Acht Autoren widmen sich mit Untersuchungen auf durchweg hohem Niveau Teilaspekten seines vielfältigen Schaffens; der neunte fügt eine interessante Facette des Italienfahrers (Pepping als Übersetzer) hinzu. Nicht nur Freunde und Weggefährten des Komponisten (z. B. Gerd Witte, Heinrich Poos) sind vertreten, sondern auch jüngere Musikwissenschaftler (z. B. Sven Hiemke, Rainer Cadenbach), die sich ohne persönlich-biogra-

phische Motivation mit Peppings Schaffen auseinandersetzen – beide Gruppen, wie gesagt, mit lohnenden Resultaten. Eine Fortsetzung dieses ersten Bandes ist sehr zu wünschen.

(Dezember 1996)

Martin Weyer

STEFAN HÖRMANN: Musikalische Werkbetrachtung im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 329 S., Notenbeisp., Abb. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 1.)

Innerhalb der Musikpädagogik ist man bisweilen geneigt, im Hinblick auf die Geschichte des eigenen Faches einem gewissen Fortschrittsgedanken zu huldigen. So meint man etwa, die Musikpädagogik habe sich erst in den 50er Jahren unseres Jahrhunderts zur wissenschaftlichen Disziplin emanzipiert und habe ihren früheren Fehlern und Irrwegen abgeschworen. Verkürzt gesagt, besteht das gängige Geschichtsbild darin, daß schulische Musikerziehung bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein nichts anderes als Singunterricht im Dienste von Kirche oder Vaterland gewesen sei, daß die Jugendmusik- und Wandervogelbewegung ebenso wie die ernsthaften Bestrebungen Hermann Kretzschmars oder Leo Kestenbergs von der nationalsozialistischen Bildungspolitik unter dem Aspekt des „Musi-schen“ vereinnahmt wurden und daß erst nach 1945 die teils heftig geführten musikpädagogischen Diskussionen und Polemiken – man denke an Theodor W. Adornos *Kritik des Musikanten* – das Fundament für das Fach Musikpädagogik schaffen konnten.

Stößt man nun auf eine wie die von Stefan Hörmann vorgelegte Forschungsarbeit, die sich der musikalischen Werkbetrachtung im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts widmet, so ist man über die im Titel signalisierte zeitliche Eingrenzung der Thematik überrascht: Vermeint man doch, erst der souverän über elektronische Medien verfügende, moderne schulische Musikunterricht sei in der Lage, über schulische Aufführungen hinausgehend, die Begegnung mit musikalischen Werken zu vermitteln. Auch die erst während der sechziger und siebziger Jahre entwickelten einschlägigen musikpädagogisch-didakti-

schen Konzepte bestätigen zunächst diese Vermutung: Begriffe wie ‚Orientierung am Kunstwerk‘, ‚Didaktische Interpretation‘ und andere rezeptionsdidaktische Modelle wurden erst in den letzten 30 Jahren ausgearbeitet.

Hier setzt aber die Arbeit Stefan Hörmanns ebenso unvoreingenommen wie unbeeinflusst von gängigen musikpädagogischen Erklärungsmustern an. Besonders aufschlußreich, um einige konkrete Ergebnisse dieser an der Universität München bei Eckhard Nolte verfaßten Dissertation isoliert herauszugreifen, ist etwa die schlüssig dargestellte Tatsache, daß Michael Alts *Didaktik der Musik* aus dem Jahr 1968, ein Markstein und Wendepunkt der neueren Musikpädagogik, zugleich auf Gedankengut und Schriften aus den dreißiger Jahren zurückgreift: Rudolf Schäfke sowie Nicolai Hartmann haben Michael Alts Vorstellungen über das Musikhören maßgeblich beeinflusst. Wie methodisch vielfältig und phantasievoll die Vermittlung musikalischer Werke bereits während der zwanziger Jahre ausfiel, mag den heutigen Musikpädagogen weitgehend überraschen: Erzählungen zur Musik ebenso wie entsprechende Schülertexte, bildliche und tänzerische Interpretation ebenso wie Erfindungsübungen, verbales Nachvollziehen musikalischer Schaffensprozesse ebenso wie der gezielte Einsatz von Rundfunk und Schallplatte gehörten damals bereits zum musikpädagogischen Repertoire an Vermittlungstechniken (vgl. dazu S. 152ff.).

In der Fülle der Einzelergebnisse muß aber das methodisch höchst interessante und ebenso konsequent wie bruchlos ausgeführte Konzept Stefan Hörmanns gewürdigt werden, das er seinen Überlegungen zugrunde legt. Die gesamte Arbeit folgt einem streng systematischen Ansatz, erst die abschließende Zusammenfassung (S. 193ff.) stellt die musikpädagogischen Entwicklungen bezüglich der musikalischen Werkbetrachtung historisch-chronologisch dar. Dazu schreibt der Autor: „Der hier gewählte systematische Ansatz erfordert (...) eine möglichst breite Quellenbasis. Von großer Bedeutung sind zunächst amtliche Verfügungen, die den Rahmen des Schulmusikunterrichts abstecken. Die Untersuchung stützt sich dabei weitgehend auf die im Zuge der sogenannten Kretzschmar- und Kestenberg-Reform (...) erstellten preußischen Lehr-

pläne und Richtlinien, außerdem auf den Ministerialerlaß zur *Reform des Musikunterrichts in den höheren Lehranstalten* von 1924 sowie die maßgeblich von Leo Kestenberg stammende *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* aus dem Jahr 1923“ (S. 14f.).

Dementsprechend umfangreich und materialhaltig, ausgestattet mit einem Anhang, präsentiert sich die vorliegende Publikation. Den knapp 200 Seiten schließt sich ein mehr als 30 Seiten umfangreiches Literaturverzeichnis sowie ein Anhang von annähernd 100 Seiten mit entsprechenden Dokumenten an. Um so überraschender mutet es an – um auch einen Einwand einzubringen –, daß die seit 1885 bis weit in das 20. Jahrhundert fortgeführten Bestrebungen Guido Adlers zur Musikpädagogik völlig unberücksichtigt blieben. In Zeiten europäischer Integration und noch dazu in einer Publikation des Europäischen Verlags der Wissenschaften wäre es an der Zeit, die musikpädagogischen Entwicklungen großflächiger zu betrachten und nicht nur auf die preußische Kestenberg-Reform fixiert zu bleiben. Leo Kestenberg ebenso wie Guido Adler wurden in die österreichische Donaumonarchie hineingeboren, und die musikpädagogischen Bestrebungen beider verweisen auch auf geistige Strömungen innerhalb der Donaumonarchie des 19. Jahrhunderts. Freilich würde dies den Rahmen der Arbeit Stefan Hörmanns sprengen, der immerhin auch Lehrpläne anderer deutscher Bundesländer berücksichtigt, soweit diese gut zugänglich waren.

Insgesamt ist Stefan Hörmanns Buch überaus lesenswert und lehrreich, geht detailliert auch auf Schriften einzelner musikpädagogisch relevanter Autoren und Persönlichkeiten ein und zeigt deren Problematik im Gesamtgefüge der gesellschaftspolitischen Entwicklungen während der zwanziger und dreißiger Jahre auf. Beispielsweise vertritt Otto Daube einerseits das didaktisch auch heute noch gültige Konzept, Musikgeschichte nicht starr chronologisch zu unterrichten, da dies die Lebendigkeit des Unterrichts abtöte (S. 71f.), zugleich aber polemisiert Daube in einer Weise gegen die neue Musik, die ihn in die Nähe des Nationalsozialismus rückt (S. 61f.).

Neben der tiefen Aufarbeitung der Geschichte der musikalischen Werkbetrachtung

ebenso wie der Klärung, was eigentlich unter Werkbetrachtung genau zu verstehen sei, gelingt es Stefan Hörmann, auch gegenwärtige Musikpädagogik zu erhellen. Es wird nämlich gezeigt, „wie manche Überlegung zur Werkbetrachtung aus dem ersten Jahrhundertdrittel auch in den folgenden Jahrzehnten wirksam bleiben, bzw. (als vermeintlich neu) wieder ins Gespräch gebracht wurden. Dabei offenbart sich einmal mehr, daß es eine nicht unwichtige Aufgabe musikpädagogischer Geschichtsschreibung ist, unser Fach vor unbewußten und unkritischen Reprisen zu bewahren“ (S. 17). Und genau dieser Satz sei gegenwärtiger Musikpädagogik mit Rotstift ins Stammbuch geschrieben.

(November 1996)

Christoph Khittl

MATTHIAS FISCHER: Der Intonationstest. Seine Anfänge, seine Ziele, seine Methodik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 230 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 155.)

Der Titel der Dissertation ist etwas irreführend, denn es geht nicht um die Auseinandersetzung mit einem bestimmten Verfahren zur Prüfung der Intonation. Vielmehr beschäftigt sich der Autor mit einigen empirischen Untersuchungen zur Beurteilung des Reinheitsgrades von Intervallen und Akkorden durch Hörer (als „passiver Intonationstest“ bezeichnet) sowie zur Produktion von Intervallen durch Instrumentalisten und Sänger („aktiver Intonationstest“). Der zeitliche Rahmen wird durch die Arbeiten von Charles Eduard Joseph Delezenne (1827) und Johan Sundberg (1982) abgesteckt. Jüngere Arbeiten, z. B. diejenige von Andrzej Rakowski („Intonation variants of musical intervals in isolation and in musical context“, in: *Psychology of Music* 18, 1990, S. 60–72), bleiben ohne Begründung unberücksichtigt und werden auch nicht im Literaturverzeichnis angegeben. Hinsichtlich der Darstellung der für eine Intonationsprüfung notwendigen technischen Ausstattung ist die Arbeit ebenfalls nicht auf dem aktuellen Stand. Wenn als Nachteil eines Testaufbaus der durch „Haftmikrophone, Tonbänder, Bandschleifen, Oszillographen etc.“ bedingte technische Aufwand genannt wird

(S. 35), so übersieht der Autor, daß nun durch Analog/Digital-Umsetzung und Festplatten-speicherung von Audiosignalen sowie durch computergestützte Analyseverfahren (Periodendauernanalyse mittels Peak-Picking oder Autokorrelationsfunktion, Fourieranalyse) äußerst präzise und komfortable Methoden zur Verfügung stehen.

Ziel der Arbeit ist es, „die bisherigen Intonationstests und ihre Methodik einer kritischen Prüfung zu unterziehen“, da die Frage „Wie sollte der Musiker intonieren, damit sich auch beim kritischen Hörer ein befriedigendes Hörerlebnis einstellt“ (S. 3) trotz der zahlreichen Untersuchungen immer noch nicht geklärt sei und somit die Entwicklung neuer Testverfahren notwendig mache. Die bisherigen Arbeiten sind nach Meinung Fischers derart unterschiedlich in ihren Versuchsanordnungen und Auswertungsmethoden, daß „brauchbare Ergebnisse“ bisher nicht vorliegen: „Das Einzige, was bis heute dabei herauskam, waren im besten Fall Teilergebnisse, oder eine neuerliche Bestätigung jener Intonationsmängel, die allgemein bekannt sind und der Ausgangspunkt für eben diese Tests waren“ (S. 3). Zudem seien die Tests durch Vorurteile der Untersuchenden geprägt: „Es wurde getestet, um ‚herauszufinden‘, ohne auf bestimmte Ergebnisse hoffen zu müssen. Das immer häufiger auftretende Pendant geht von einem im Verlaufe des Tests ‚zu beweisenden‘, festen Standpunkt aus, der selbstverständlich auch ‚bewiesen‘ wird“ (S. 28f.). Diese Kritik Fischers ist überzogen: Jede empirische Untersuchung arbeitet mit Hypothesen, die mittels statistischer Verfahren auf ihre Gültigkeit hin geprüft werden, wobei die Verfahren so ausgelegt sind, daß eine Hypothese mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit widerlegt werden kann. Bewiesen ist damit die Gegenhypothese natürlich nicht.

Daß Fischer selbst nicht vorurteilsfrei ist, wird an vielen Stellen der Arbeit deutlich. Denn obwohl bisher ja keine empirischen Ergebnisse vorliegen, die Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen können (S. 7), liest man bereits in den einführenden Abschnitten Sätze wie: „In der Praxis kann die gleichstufige Temperierung weder vom Hörer geistig erfaßt, noch ohne technische Hilfsmittel eingestellt werden. Kein Musiker kann sie exakt

intonieren; selbst die geübtesten Klavierstimmer sind nicht in der Lage, diese Stimmung einwandfrei auf ein Klavier zu legen“ (S. 19) oder: „Demgegenüber hört das Ohr im Sinne der reinen Stimmung – und zwar auch dann, wenn gar nicht rein intoniert wird“ (S. 20). Und so ist es nicht verwunderlich, daß solche Arbeiten besonders scharf kritisiert und als methodologisch unzulänglich dargestellt werden, in denen die Bedeutung der Einhaltung kleiner ganzzahliger Frequenzproportionen relativiert und eine stark kontextabhängige freie Intonation festgestellt wird (z.B. die Habil.-Schrift von Jobst Fricke, 1968).

Es wäre sehr zu begrüßen gewesen, wenn der Autor stichwortartig den Versuchsaufbau und die Ergebnisse bisheriger Untersuchungen in tabellarischer Form zusammengefaßt präsentiert hätte, um Übereinstimmungen und Divergenzen deutlich werden zu lassen. Eine solche Übersicht fehlt leider. Zudem hätte es sich natürlich angeboten, nach einer Analyse bisheriger Tests einen neuen Test zu entwickeln und zumindest in einem kleinen Pilotprojekt auf seine Tauglichkeit hin zu prüfen. Außer einer Beschreibung von Anforderungen an zukünftige Tests, die abschließend in einer acht Punkte umfassenden Liste zusammengestellt werden (S. 215f.), finden sich aber keine derartigen Ansätze. Diese Liste enthält zudem für jegliche empirische Arbeiten selbstverständliche Forderungen wie „Die Vpn-Gruppe muß auf eine überschaubare Anzahl beschränkt werden, eine Ausgewogenheit innerhalb der Zusammensetzung dieser Gruppe muß garantiert sein“ (S. 215) oder „Die Überprüfung der Wiederholbarkeit der ermittelten Werte könnte mit einer zweiten oder dritten Versuchspersonengruppe in alternativer Zusammensetzung vorgenommen werden“ (S. 216), so daß der Informationswert hinsichtlich der speziellen Intonationsthematik recht gering ist. Zusammenfassend betrachtet, ermöglicht die Arbeit dem Leser, einen Einblick in einige ausgewählte Untersuchungen zur Intonationsfrage zu erhalten. Neue Perspektiven eröffnet sie nicht.

(Januar 1997)

Wolfgang Auhagen

JOHANNES BARKOWSKY: Das Fourier-Theorem in musikalischer Akustik und Tonpsy-

chologie. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 294 S., Abb., CD (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 8.)

Das Theorem des französischen Physikers und Mathematikers Jean Baptiste Joseph de Fourier (1768–1830) besagt, daß sich jede komplexe periodische Schwingung als Summe von endlich oder unendlich vielen Sinusschwingungen darstellen läßt, deren Frequenzen in ganzzahligen Verhältnissen zueinander stehen. Unter Annahme einer unendlich langen Periodendauer T läßt sich das Theorem auch auf Signale anwenden, die nicht periodisch sind. Die Fourier-Reihe geht dann in ein Integral über. Die Frequenzen der Teilschwingungen eines solchen Signals stehen nicht in ganzzahligen Verhältnissen zueinander.

Ziel der Dissertation Barkowskys ist es, „die mathematischen Grundlagen zum Verständnis des Fourier-Theorems ausführlich darzustellen und die Bedeutung des Fourier-Theorems exemplarisch am Schwingungsverhalten der Saite und der Membran zu erläutern, bevor seine Tragweite für den Hörvorgang untersucht wird: Das Fourier-Theorem kann grundsätzlich erklären, wie mechanische Schallquellen sich verhalten und wie der Mensch diese Schalle hört“ (S. 5f.). Aus dem Bereich psychoakustischer Fragestellungen wählte der Autor das sogenannte Residualton-Phänomen, also das Phänomen, daß der Mensch unter bestimmten Bedingungen Klängen eine Tonhöhe zuordnen kann, auch wenn keine Sinuskomponente entsprechender Frequenz im Klangspektrum vorhanden ist. Barkowsky möchte zeigen, daß dieses Phänomen durch Annahme einer Fourier-Analyse der Klänge im Innenohr erklärbar ist, eine Auswertung der Zeitfunktion des Schallsignals nicht die Basis der Tonhöhenempfindung bildet.

Das Buch ist in fünf Kapitel gegliedert. Kapitel 1 behandelt die mathematischen Grundlagen des Fourier-Theorems, Kapitel 2 das Verhalten schwingender Saiten und die entsprechende Wellengleichung sowohl für den Fall idealisierter Saiten, als auch für den Fall biegesteifer Saiten (z.B. Klaviersaite). Kapitel 3 ist der schwingenden Membran gewidmet, Kapitel 4 und 5 behandeln das Residualtonphänomen und das Tonhöhenauflösungsvermögen des Menschen.

Die mathematischen Ableitungen der einzelnen Gleichungen werden vom Autor sehr sorgfältig erläutert, so daß es auch mathematisch weniger geübten Lesern möglich ist, die Schritte, die zu den Gleichungen führen, nachzuvollziehen und einen Einblick in die Schwingungs- und Wellenlehre zu erhalten. Die Notwendigkeit, die Bedeutung des Fourier-Theorems für die musikbezogene Akustik noch einmal besonders herauszustellen, sieht der Rezensent allerdings nicht. Fourier-Analysen von Musikinstrumentenklängen gehören seit langer Zeit zum Methodenrepertoire musikwissenschaftlicher Dissertationen, und die Tatsache, daß z. B. die Klangfarbenwahrnehmung vom Aufbau des Schallspektrums abhängt, ist spätestens seit den Arbeiten von Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf bekannt. Eine derzeit aktuelle Fragestellung ist, auf welche Parameter des Spektrums die Klangfarbenwahrnehmung besonders sensibel reagiert. So wird auf vielen Seiten von Barkowskys Arbeit letztlich bekanntes Wissen vermittelt, das auch in Handbüchern zur Musikinstrumentenakustik nachgelesen werden kann (z. B. Neville H. Fletcher/Thomas D. Rossing, *The Physics of Musical Instruments*, New York 1991).

Am interessantesten erscheint das Kapitel zum Residualtonphänomen. Bereits im 19. Jahrhundert gab es zwischen Georg Simon Ohm und August Seebeck eine Diskussion darüber, ob die Tonhöhenwahrnehmung auf einer Zerlegung des Schallsignals in Sinuskomponenten beruhe (Ohm) oder die komplexe Schwingungsform als solche ausgewertet werde (Seebeck). Barkowsky bildete Seebecks Versuche mit Klängen von Lochscheibensirenen mit Hilfe eines Computerprogramms nach und dokumentiert die Experimente auf einer beigegefügt CD. Neben Seebecks Experimenten werden weitere Beispiele konstruiert, die belegen sollen, daß einerseits die Tonhöhenwahrnehmung nicht an das Vorhandensein entsprechender Sinuskomponenten gebunden ist, andererseits die Zeitfunktion nicht die Basis der Wahrnehmung bilden kann. Nicht alle Beispiele sind allerdings wirklich beweiskräftig. So werden in Nr. 16 – beginnend mit 2048 Hz – neun Sinusschwingungen mit einem Frequenzabstand von 128 Hz additiv überlagert. Die wahrgenommene

Tonhöhe entspricht 128 Hz. Der Autor meint hierzu: „Es sind nicht Pulse, die ihn [den Residualton] verursachen. Die Teiltöne, die sich zur Form der Pulse addieren, sind vielmehr alle 128 Hz voneinander entfernt, und in der Wahrnehmung – und nicht physikalisch – führt das zu einem 128 Hz-Ton“ (S. 238). Die Möglichkeit, daß das Gehör die Zeitfunktion zur Tonhöhenbestimmung auswertet, ist bei diesem Beispiel aber entgegen Barkowskys Meinung nicht auszuschließen, denn Messungen zeigen, daß die Pulsfolge eine Periodendauer aufweist, die der wahrgenommenen Tonhöhe entspricht.

Sehr interessante Klangbeispiele sind diejenigen, bei denen hochfrequente Sinuskomponenten nicht simultan, sondern in sehr dichter Abfolge (Beispiel 25: 24,5 Hz, Beispiel 26: 98 Hz) aufeinanderfolgen und sich tatsächlich ein pulsierender tieffrequenter Tonhöhenindruck ergibt, der allerdings beim Rezensenten undeutlich war. Da zu keinem Zeitpunkt eine komplexe Schwingungsform vorliegt, deren Periodizität ausgewertet werden könnte, sprechen diese Beispiele für eine fourieranalysenbasierte Tonhöhenwahrnehmung. Allerdings reicht die Annahme einer Schallanalyse in der Cochlea zur Erklärung des Residualtonphänomens nicht aus, sie muß vielmehr durch die Annahme nachgeschalteter Prozesse im Gehirn ergänzt werden, bei denen aus den einzelnen Sinusschwingungen eine Tonhöhe abgeleitet wird. So meint auch der Autor, „daß die Wahrnehmung von Residualtönen eine Folge der neuronalen Verarbeitung ist“ (S. 261). Es gibt seit einiger Zeit Theorien, die solche komplexen Verarbeitungsprozesse einbeziehen (z. B. J. Goldstein 1973, E. Terhardt 1974, L. van Immerseel & J. P. Martens 1992). Diese Theorien werden aber in der Arbeit nicht diskutiert, was insofern bedauerlich ist, als einige Beobachtungen J. Barkowskys zu den Hörbeispielen möglicherweise durch bestehende Theorien geklärt werden könnten. In Nr. 28 werden z. B. elf Sinusschwingungen mit einem Frequenzabstand von 220 Hz einander additiv überlagert. Tiefste Frequenz ist zunächst 1000 Hz. Dann werden alle Komponenten um 1000 Hz verschoben, so daß sich eine Reihe 2000 Hz, 2220 Hz usw. ergibt. Schließlich findet eine weitere Verschiebung um 1000 Hz statt.

Barkowsky bemerkt hierzu, daß „nicht alle drei Residualtöne gleichermaßen leicht zu identifizieren sind“ (S. 257), ohne einen Erklärungsversuch hierfür zu geben. Dem Rezensenten erscheint der 2. Residualton am deutlichsten ausgeprägt. Dies ließe sich durch die Theorie Terhardts erklären, denn nur bei einer Ausgangsfrequenz von 2000 Hz ergibt sich in guter Annäherung eine harmonische Partialtonreihe über einer Grundfrequenz von 220 Hz (die Sinuskomponente von 2000 Hz bildet nun gleichsam den 9. Partialton eines solchen Signals), während bei den anderen Schichtungen starke Abweichungen zu einer Reihe mit ganzzahligen Verhältnissen auftreten. Nach Terhardt lernt der Mensch bereits im pränatalen Stadium anhand der Sprachklänge der Mutter das Muster einer solchen harmonischen Partialtonreihe. Später werden dann die in Sinuskomponenten zerlegten Signale mit diesem gelernten Muster verglichen und der Grundton aus diesem Muster als größter gemeinsamer Teiler der Reihe abgeleitet. Je stärker sich ein Partialtonmuster einer harmonischen Reihe annähert, um so ausgeprägter ist dieser Theorie zufolge die Tonhöhenempfindung. Auch der Effekt, daß sich bei einem anderen Beispiel (27) die empfundenen Tonhöhen nicht mit den Differenzfrequenzen der Teiltöne decken (S. 255), läßt sich möglicherweise durch Terhardts Theorie erklären. Dies müßte durch Hörversuche und Berechnungen mittels des von Terhardt entwickelten Algorithmus einmal geprüft werden. Barkowskys Behauptung, Terhardts Theorie habe „nur wenig Berührungspunkte mit der Diskussion von Residualtonhöhe“ (S. 265), ist eine Fehleinschätzung.

(Januar 1997)

Wolfgang Auhagen

PETER SIMON: Die Systematiken der Musikinstrumente. Rahmenbedingungen und Probleme. Bibliographie mit Kommentar. Mönchengladbach: Selbstverlag Peter Simon 1995. 292 S.

In diesem Band werden Instrumentensystematiken in einem umfangreichen Anhang in Form einer Bibliographie aufgelistet. Erfasst ist die Zeit von Virdung (1511) (mit der Ausnahme von Konfuzius, ca. 500 v. Chr.) bis hin zur

Enciclopedia Zachinelli (1994). Sie umfaßt 191 Seiten einschließlich 17 Seiten mit diagrammartigen Zusammenfassungen und Index. Dabei besteht der größte Teil aus zufälligen Systematiken, die jeweils von früheren Autoren übernommen werden und damit keine neuen Systematiken darstellen. Ein Kommentar von 83 Seiten ist dem vorgeschaltet, der die Konzeption des Autors darstellt und Ausgangspunkte und Methoden erläutert. Daß die Konzeption nicht ganz befriedigt wird, wird im folgenden erläutert.

Eine Untersuchung zur Systematisierung war wohl längst fällig. Die Kompetenz des Autors zu dem Thema steht dabei außer Zweifel; es finden sich jedoch im gedanklichen Ansatz und in der allzu pauschalen Behandlung historischer Zusammenhänge, die stets nur gestreift, aber nicht begründet werden, gravierende Schwächen. Ein Beispiel: „Zum einen steht es jedem frei, unlogische Entscheidungen – und damit auch Systematiken – zu treffen. Wie andere darauf reagieren, ob sie eine solche Systematik gut finden oder anwenden wollen, ist eine andere Sache. Zum anderen hatte in früheren Jahren (Jahrhunderten) die Logik im Leben der Menschen nicht die gleiche Bedeutung wie heute. Natürlich ist auch die Logik weiterentwickelt worden“ usw. (S. 12). Logik war eine Disziplin, die an Universitäten gelehrt wurde. Wir verdanken ihr den Aufbau wissenschaftlichen Denkens, und eine wichtige Auseinandersetzung im Mittelalter ging um die Polarität von Philosophie (Logik) und Theologie (Glaube). Schon die früheste Instrumentensystematik folgt nicht dem Glauben oder einer Unlogik, sondern einer Logik, denn Logik bedeutet nicht überall die additive Logik des Computers. Der Autor folgt ihr selber nicht, ja er kann ihr nicht folgen (z. B. in der Vorwegnahme von Begriffen und Tabellen auf S. 12, die – übrigens ohne Seitenhinweis – später erklärt werden sollen), denn das Denkgebäude ist mehrdimensional und kann mit den Mitteln von Sprache und Papier nur schwer dargestellt werden. Die Kunst hätte darin bestanden, das vom Rechner erstellte Gebäude für nicht-computerisierte Instrumentenkundler faßbar zu machen. Das ist dem Autor nicht gelungen.

Simon gibt sich tolerant bei der Verwendung von Systematiken (S. 83), und hier stel-

len sich Zweifel an der Ernsthaftigkeit der Arbeit ein. Sein Ziel scheint das Gegenteil von Erich von Hornbostel und Curt Sachs (1914) zu sein, als sie die erste wissenschaftlich untermauerte Systematik schufen. Sie betrachteten sie als flexibles, ausbaufähiges Werkzeug für den riesigen Bereich der Instrumentenkunde. Ideales Ziel war Allgemeinverständlichkeit als Grundlage weiterführender Forschungen. Im Lauf des 20. Jahrhunderts wurden weitere Systematiken entwickelt, die sämtlich weniger einleuchtend sind, so daß sie sich im praktischen Gebrauch nicht durchgesetzt haben.

Hier nun wird ein kompliziertes System zur Systematisierung von Systematiken erschaffen, das als Hilfsmittel für Forschung und Katalogisierung nur mit dem Computer zu handtieren ist. Damit fällt es als allgemeines Werkzeug und Vehikel der Kommunikation aus. Es ist notwendig, Systematiken verständlich, d.h. überschaubar zu machen, was Simon auch selber erkennt (S. 42). Es kann auch nicht darum gehen, ob jemand eine Systematik „gut findet“ oder nicht, sondern darum, ob er sich verständlich und akzeptabel machen kann.

Die Arbeit ist ein interessantes Symptom, über das man philosophische Betrachtungen anstellen könnte, denn sie ist Beispiel für ein Wissenschaftsverständnis, das von den Themen wegführt, anstatt sich auf sie zuzubewegen. Es stellt sich die Frage, wo eine Wissenschaft enden soll, die anstelle des Werkstückes das Werkzeug diskutiert. Instrumentenkunde ist die Wissenschaft von den Instrumenten, und erst in zweiter oder dritter Linie die Wissenschaft der Instrumentensystematiken.

(September 1996) Annette Otterstedt

Musikwissenschaft und Musikpraxis. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. 267 S.

„Ach, und was macht man da?“ – Wer kennt diese höflich interessierte, aber doch etwas erstaunte Frage nicht, die in aller Regel sogleich gestellt wird, nachdem sich jemand als Musikwissenschaftler/in zu erkennen gegeben hat. Sabine Ehrmann-Herfort hat die Aufgabe übernommen, in einem insgesamt

äußerst nützlichen Sammelband über *Musikwissenschaft und Musikpraxis* die denkbaren Antworten zusammenzustellen und somit eine lange bestehende Lücke zu schließen.

Unter den Rubriken „Wissenschaft“, „Medien“, „Kultur und Öffentlichkeit“ sowie „Musik als Wirtschaftszweig“ stellen neunzehn Praktiker/innen die verschiedensten Tätigkeits- und Berufsfelder für Musikwissenschaftler/innen vor. Der Bogen spannt sich dabei von der akademischen Lehre über die kommunale Kulturarbeit, die vielfältigen Möglichkeiten im Musikjournalismus, das Kulturmanagement und vieles mehr bis hin zum Lektorat in einem Musikverlag.

Die einzelnen Aufsätze sind freilich von wechselndem Auskunftswert. Den in der Mehrzahl faktenreichen und benutzerfreundlichen Beiträgen – zum Beispiel von Wolfram Knauer (*Musikwissenschaft und Jazz*), Dagmar Fischer (*Zum Berufsbild des Musiktheaterdramaturgen*) und Regina Wohlfahrt (*Musikwissenschaftler in Kulturprogrammen der Rundfunkanstalten*) – stehen einige andere gegenüber, die nur wenig sachhaltig über die musikwissenschaftliche Berufspraxis informieren. Darunter ist bedauerlicherweise auch die Darstellung des klassischen Berufsfelds, für das an den Universitäten meist ausschließlich ausgebildet wird: die akademische Forschung und Lehre selbst. Vielleicht hätte eine Nachwuchswissenschaftlerin mit frischen Ideen und aktuellen Erfahrungen hier mehr beitragen können als ein noch so verdienstvoller, aber schon lange emeritierter Nestor des Faches. Ein Highlight ist dagegen der Artikel des *Zeit*-Kritikers Heinz Josef Herbot, der damit, was er schreibt, und vor allem damit, wie er es schreibt, ein Kabinettstück des gehobenen Musikjournalismus bietet.

Leider fehlt ein zusammenfassendes Verzeichnis der Literatur zum Thema. Sie wird, wenn überhaupt, nur am Ende des einzelnen Beitrags genannt. Auch auf statistisches Zahlenwerk wurde nahezu vollständig verzichtet; dieses hätte aber zum Beispiel recht schnell erhellt, welche Rolle wohl die Tanzforschung (Sibylle Dahms) für die musikwissenschaftliche Berufspraxis spielen mag. Überhaupt wäre ein ausführlicher Dokumentationsteil wünschenswert gewesen, um den Band auch als Referenz benutzbar zu machen.

Geisteswissenschaftler/innen, die sich während ihrer Studienzeit weder unmittelbar verwertbare Kenntnisse noch berufspraktische Zusatzqualifikationen angeeignet haben, gelten heute bei den Arbeitsämtern als nicht oder nur schwer vermittelbar. Auch deshalb gehört der vorliegende Band in die Hand nicht nur der Studierenden, sondern auch all derer, die in der akademischen Lehre die Verantwortung für eine sachgerechte Ausbildung tragen.
(November 1996) Michael Bauer

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

Die *Psalmen Davids* von 1619 sind die erste großangelegte Sammlung mehrhöriger Kompositionen, die Heinrich Schütz nach seinem Dienstantritt am Dresdner Hof im Druck hatte erscheinen lassen. Damit hatte Schütz sich schlagartig das Gebiet erschlossen, das sein ureigenstes werden sollte: die Komposition deutscher Bibeltexte. Und zugleich war hier – zusammen mit der im gleichen Jahr erschienenen *Polyhymnia Caduceatrix* von Michael Praetorius – das Prinzip mehrhörigen Komponierens zu einem Höhepunkt geführt worden, den es in dieser Form nie wieder erreichen sollte.

Seit Philipp Spittas Edition der Sammlung im Rahmen seiner Gesamtausgabe von Schütz' Werken vor gut 100 Jahren hatte es eine neue wissenschaftliche Ausgabe nicht mehr gegeben. Auch die drei Bände mit *Psalmen Davids*, die Wilhelm Ehmann zwischen 1971 und 1981 im Rahmen der *Neuen Schütz-Ausgabe* (= NSA) publizierte (NSA 23–25), waren nur mit Einschränkungen benutzbar: Erstens fehlten die letzten vier Kompositionen der Sammlung, die zu den umfangreichsten und klanglich opulentesten zählen, und zweitens zielte die Ausgabe, wie manche andere frühe Bände der NSA auch, vorrangig auf die Praxis. Ehmann scheute beispielsweise nicht Transpositionen, und er hatte keine Bedenken, in einigen Fällen aus einem Chor bei Schütz in seiner Ausgabe zwei zu machen, um wechselnde Besetzungen besser zur Darstellung zu bringen. Vor allem aber vermißte man

für die meisten Stücke die Kritischen Berichte, deren Erscheinen den Benutzern erst für den vierten und letzten Band der *Psalmen Davids* versprochen wurde.

Nach 13 langen Jahren hat nun Werner Breig das Warten beendet. Er legte mit NSA 26 nicht nur den Notentext für die letzten vier Stücke der Sammlung vor, sondern gleichzeitig zwei Kritische Berichte: einen für seinen eigenen Band, und, als Anhang, einen weiteren für die drei vorausgegangenen Editionen Ehmanns. Damit sind nunmehr sämtliche vier Bände als textkritische Ausgabe benutzbar.

Die Akribie, mit der Breig bei der Anlage der Kritischen Berichte vorging, ist in jeder Beziehung mustergültig, desgleichen die Ausführlichkeit seiner Begründungen gelegentlicher Textkorrekturen sowie, last but not least, die Übersichtlichkeit, mit der die verschiedensten Informationen auch optisch unmittelbar verständlich gemacht worden sind. Hier ist wirklich ganze Arbeit geleistet worden.

Beachtung verdient aber nicht nur der Kritische Apparat, sondern auch das Vorwort der Edition. In seinen Ausführungen beispielsweise zu Nr. 24 der *Psalmen Davids* („Danket dem Herrn, denn er ist freundlich“, SWV 45) macht der Herausgeber außerordentlich nützliche Vorschläge zur Realisation des hier verwendeten fünfstimmigen Trompetenchors, von dem der Originaldruck allein die Stimme des Principals enthält.

Die Gestaltung des Notentextes folgt den bewährten Editionsprinzipien der jüngeren Bände der NSA. Die meisten von ihnen kann man ohne Vorbehalte akzeptieren; einige sind allerdings mit einem Fragezeichen zu versehen.

1. Die originalen Titel aller Stücke in den Indizes am Ende der acht Stimmbücher des 1. und 2. Chors beschränken sich in den meisten Fällen auf die Textanfänge. Aber manchmal enthalten sie zusätzliche Informationen, deren Aufnahme in die Neuausgabe man sich gewünscht hätte. Für Nr. 26 etwa heißt es im Index: „Jauchzet dem Herren. *Concert à 12*. Mit einem *Ripieno* des 117. Psalms: Lobet den Herrn alle Heyden.“ In der Edition ist das kommentarlos verkürzt zu: „Jauchzet dem Herren, alle Welt. *Concert*.“

2. Schütz selbst hat in seiner Vorrede an alle „der Music erfahrene“ darauf verwiesen, daß in

einigen Psalmen die Favoritchöre partiell zu Capellchören erweitert werden sollten. Eine solche Aufstockung wird aber auch noch in anderen Stücken durch die „Capella“-Vorschrift in Favoritstimmen nahegelegt: z. B. in Nr. 17 und 19 sowie, im vorliegenden Band, in Nr. 26 (T. 162). In den Text der Neuausgabe sind diese Angaben nicht aufgenommen worden, auch im Kritischen Bericht bleiben sie in der Regel unerwähnt. Gleiches gilt für die naturgemäß häufigen Besetzungshinweise in der Continuostimme. Zwar mögen Angaben wie „Favorito“ oder „Capella“ in einer Partiturausgabe, die die jeweils gemeinte Besetzung auf einen Blick verdeutlicht, unnötig erscheinen. Aber erstens gehören solche Hinweise zur Quelle hinzu, und zweitens vermitteln sie gelegentlich ein differenzierteres Bild der klanglichen Verhältnisse. Das trifft vor allem zu für die Instrumentenangaben in der Continuostimme von Nr. 26, die nicht immer nur wiederholen, was schon aus den Stimmen hervorgeht. Der Hinweis auf „Traverse“ etwa für den 1. Chor in T. 233 legt dem Benutzer einen Wechsel der Besetzung (von Zinken zu Flöten) nahe, von dem in den Stimmen nichts steht – weshalb der Herausgeber, wie er im Kritischen Bericht erläutert, die Angabe im Generalbaß für fehlerhaft hält. Selbst wenn dies so wäre, sollten dennoch solche Bestandteile der Quelle im Notentext nicht fehlen.

Am hohen Rang der Edition ändern die Entscheidungen des Herausgebers allerdings nichts. Die Neuausgabe ist, nicht zuletzt dank des exzellenten Kritischen Apparats, ein Muß für jeden, der sich näher mit Schützens *Psalmen Davids* beschäftigen will. Den bislang unentbehrlichen Rückgriff auf die Edition Spittas kann man sich zukünftig sparen.

(Januar 1997)

Walter Werbeck

Eingegangene Schriften

REGINE ALGAYER-KAUFMANN: Der Kampf des Hundes mit dem Jaguar. „Bandas de pifanos“ in Nordbrasilien. Ein Beitrag zur Musikästhetik. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. 320 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 32.)

HORST AUGSBACH: Johann Joachim Quantz. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV). Stuttgart: Carus-Verlag 1997. XXXIII, 333 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit. Thematischer Katalog. Zusammengestellt von Reinmar EMANS unter Mitarbeit von Michael MEYER-FRERICHS. Göttingen: Johann-Sebastian-Bach-Institut 1997. 88 S.

Ballet Music from the Mannheim Court. Part I: Christian Cannabich: Le rendez-vous, ballet de chasse. Georg Joseph Vogler: Le rendez-vous de chasse, ou Les vendanges interrompues par les chasseurs. Edited by Floyd K. GRAVE. Madison: A-R Editions, Inc., 1996. XLIV, 144 S. (Recent Research in the Music of the Classical Era. Vol. 45.)

Ballet Music from the Mannheim Court. Part II: Carl Joseph Toeschi: Mars et Vénus. Christian Cannabich: Médée et Jason. Ed. by Nicole BAKER. Madison: A-R Editions, Inc., 1997, XXV, 201 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Vol. 47.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. München: G. Henle Verlag 1996. Band 4: 1817–1822. XXIV, 560 S., Abb.; Band 5: 1823–1824. XXIII, 405 S., Abb.; Band 6: 1825–1827. XXII, 396 S., Abb.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung III, Band 3: Klavierkonzerte II. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. München: G. Henle Verlag 1996. XV, 189 S. Kritischer Bericht: 83 S.

MICHAEL BELOTTI: Die freien Orgelwerke Dietrich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997. XI, 321 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 136.)

FINN BENESTAD und HELLA BROCK: Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907. Frankfurt a.M. u. a.: Peters 1997. 686 S., Abb.

Beneventanum Troporum Corpus II. Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A. D. 1000–1250. Part 3: Preface Chants and Sanctus. Edited by John BOE. Madison: A-R Editions, Inc., 1996. LXXXIV, 130 S. und 135 S. (Recent Research in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance. Vol. XXV und XXVI.)

MARK EVAN BONDS: Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge, MA. u. a.: Harvard Univ. Pr., 1991, 237 S. (Studies in the History of Music. 4.)

IGNACE BOSSUYT: Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis

Orlando di Lasso. Zürich-Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1997. 174 S., Abb.

JOHANNES BRAHMS: Fantasien für Klavier Opus 116. Faksimile nach dem Autograph, im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. München: G. Henle Verlag 1997. 21 S.

GUUDRUN BREIMANN: „Mathis der Maler“ und der „Fall Hindemith“. Studien zu Hindemiths Opernlibretto im Kontext der kulturgeschichtlichen und politischen Bedingungen der 30er Jahre. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 210 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 165.)

JÖRG BREITWEG: Vokale Ausdrucksformen im instrumentalen Spätwerk Ludwig van Beethovens. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 191 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXIV Musikwissenschaft, Band 166.)

SIGLIND BRUHN: Musikalische Symbolik in Olivier Messiaens Weihnachtsvignetten. Hermeneutisch-analytische Untersuchungen zu den „Vingt regards sur l'Enfant-Jésus“. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 253 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 4.)

Cajkovskij-Studien. Einführung in ausgewählte Werke Petr Il'ic Cajkovskijs. Band 2. Redaktion: Thomas KOHLHASE. Mainz: Schott Musik International 1996. 239 S., Notenbeisp.

CARL DITTERS VON DITTERSDORF: Leben, Umwelt, Werk. Internationale Fachkonferenz in der Katholischen Universität Eichstätt vom 21.–23. September 1989. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Tutzing: Hans Schneider 1997. 181 S., Notenbeisp. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Carl Maria von Weber in Darmstadt. Ausstellung im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt im November 1996 anlässlich der Mitgliederversammlung der internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Katalog mit einem einführenden Vortrag über „Carl Maria von Weber und Darmstadt“. Hrsg. anlässlich des 70. Geburtstags von Eveline Bartlitz von Joachim VEIT und Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 1997. 155 S., Abb.

GIOVANNI CONTINO: Missarum Quatuor Vocum. Liber primus (1561). A cura di Ottavio BERETTA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1995. XXXIX, 256 S. (Monumenti Musicali Italiani XVIII, Opere di Antichi Musicisti Bresciani VI.)

THOMAS DANIEL: Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. Köln: Verlag Dohr 1997. 439 S., Notenbeisp.

„... daß Gott mir ein Talent geschenkt“. Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne. Hrsg. von Monica STEEGMANN. Zürich-Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1997. 280 S., Abb.

Das Deutsche in der Musik. Kolloquium im Rahmen der 5. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik vom 1.–10. Oktober 1991. Leipzig-Dresden: Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik und UniMediaVerlag für universelle Medienproduktionen 1997. 222 S., Abb., Notenbeisp.

Das deutsche Kirchenlied: Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 2: Melodien aus mehrstimmigen Sammelwerken, Agenden und Gesangbüchern I. Vorgelegt von Joachim STALMANN. Bearbeitet von Daniela GARBE und Hans-Otto KORTH unter Mitarbeit von Silke BERDUX, Jürgen GRIMM und Karl-Günther HARTMANN. Notenband. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. X, 250 S.

PETRA DIEPENTHAL-FUDER: Menuett oder Scherzo? Untersuchungen zur Typologie lebhafter Binnensätze anhand der frühen Ensemble-Kammermusik Ludwig van Beethovens. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 551 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 167.)

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission. Band 83, Abteilung Mittelalter, Band 20: Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold. Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154. Vierter Teil: Nr. 130-174 sowie Kritischer Bericht und Verzeichnisse zu Teil I-IV. Hrsg. von Thomas L. NOBLITT. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 410 S.

GUSTAV-H. H. FALKE: Johannes Brahms. Wiegenlieder meiner Schmerzen – Philosophie des musikalischen Realismus. Berlin: Lukas Verlag 1997. 179 S., Abb., Notenbeisp.

BETTINA FAULSTICH: Die Musikalien-sammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 586 S., Abb. (Catalogus Musicus XVI.)

GERHARD FAULSTICH: Singen lehren – Singen lernen. Grundlagen für die Praxis des Gesangunterrichtes. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1997. 148 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 24.)

HELLMUT FEDERHOFER: Musik und Geschichte. Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1996. 570 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Band 5.)

Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994. Hrsg. von Christian Martin

SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1997. 351 S., Abb., Notenbeisp.

BEAT A. FÖLLMI: Praktisches Verzeichnis der Werke Othmar Schoecks. Schriftenreihe hrsg. von der Othmar Schoeck-Gesellschaft Zürich 1997. 119 S.

Friedrich-Kiel-Studien. Band 2. Hrsg. im Auftrag der Friedrich-Kiel-Gesellschaft e.V. von Peter PFEIL. Köln: Verlag Dohr 1997. 112 S., Notenbeisp.

RUDOLF FRISIUS: Karlheinz Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche mit Karlheinz Stockhausen mit einer Laudatio von Wolfgang Rihm. Mainz u. a. Schott Musik International 1996. 368 S., Abb., Notenbeisp.

ENRICO FUBINI: Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart. Aus dem Italienischen von Sabina KIENLECHNER. Stuttgart-Weimar: Verlag U. B. Metzler 1997. XVI, 469 S.

Gedanken zu Alois Hába. Hrsg. von Horst-Peter HESSE und Wolfgang THIES. Anif/Salzburg: Verlag Müller-Speiser 1996. 116 S., Notenbeisp. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 35.)

JOACHIM TH. GEIGER: Körperbewußtsein und Instrumentalpraxis. Methoden und Möglichkeiten von Körpererfahrung im Unterricht, beim Üben und beim Spielen. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1996. XX, 362 S. (Forum Musikpädagogik. Berliner Schriften. Band 23.)

ETHAN HAIMO: Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic. Oxford: Clarendon Press, 1995, XIII, 294 S., Notenbeisp.

HANS-GÜNTER HARTMAN-JOSEF KERN: Kurt Rasch (1902–1986). Lebensbild eines Komponisten. Hrsg. von Eva-Maria Rasch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997. 132 S., Abb.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band VII, 1: Das Unaufhörliche. Hrsg. von Christiane LEHNIGK. Mainz: Schott Musik International 1996. XXXVI, 348 S.

Hören – Eine vernachlässigte Kunst? Hrsg. von Karl-Heinz BLOMANN und Frank SIELECKI. Hofheim: Wolke Verlag 1997. 254 S. u. CD

International Journal of Musicology. Vol. 4: A Birthday Offering for George Perle. Edited by Gary S. KARPINSKI. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1996. 365 S., Notenbeisp.

Irish Musical Studies. 4: The Maynooth International Musicological Conference 1995. Selected Proceedings: Part One. Edited by Patrick F. DEVINE & Harry WHITE. Portland: Four Courts Press 1996. 444 S., Notenbeisp.

ARNOLD JACOB SHAGEN: Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime.

Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997. 419 S., Notenbeisp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 5.)

RALF MARTIN JÄGER: Katalog der „hamparsum-notasi-Manuskripte“ im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. XVII, 200 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 8.)

RALF MARTIN JÄGER: Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. 326 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 7.)

Johannes Brahms oder Die Relativierung der „absoluten“ Musik. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 224 S., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 5.)

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 15: Robert Schumann, Carl Maria von Weber. Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1997. XII, 221 S.

HELMUT KIRCHMEYER: Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. II. Teil: System- und Methodengeschichte. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1990 und 1996. Zweiter Band: Quellen-Texte 1791–1833: XXVI, 766 S., Dritter Band: Quellen-Texte 1834–1846: XXVII, 635 S., Vierter Band: Quellen-Texte 1847–1851 (1852): XXV, 630 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 7.)

Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996. Hrsg. von Hermann DANUSER. Winterthur: Amadeus 1997. 341 S., Notenbeisp.

RICHARD KLOPPFLEISCH: Lieder der Hitlerjugend. Eine psychologische Studie an ausgewählten Beispielen. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997. 280 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 145.)

KLAUS KÖRNER: Die Violinsonaten von Johannes Brahms. Studien. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1997. 551 S., Notenbeisp.

FRANZ LISZT: Sämtliche Schriften. Band 3: Die Goethe-Stiftung. Hrsg. von Detlef ALTENBURG und Britta SCHILLING-WANG, kommentiert unter Mitarbeit von Wolfram HUSCHKE und Wolfgang MARGRAF. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1997. 342 S.

YEHUDI MENUHIN: Kunst als Hoffnung für die Menschheit: Reden und Schriften. Mit einer Laudatio von Pierre BERTAUX. Ausgewählt, eingeleitet und aus dem Englischen übersetzt von Horst LEUCHTMANN. Mainz: Schott Musik International 1997. 228 S., Abb. (Serie Musik Atlantis. Band 8306.)

Michael Gielen. Dirigent, Komponist, Zeitgenosse. Hrsg. von Paul FIEBIG. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1997. 249 S. u. CD

Mozart – Freuden und Leiden des Genies. Hrsg. von Peter OSTWALD und Leonard S. ZEGANS. Aus dem Englischen von Florian LANGEGER. Stuttgart u. a.: Verlag W. Kohlhammer 1997. 217 S.

Mozart-Jahrbuch 1996 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 236 S., Notenbeisp.

MOZART. Kritische Berichte. Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 13: Tänze und Märsche, Abteilung 1: Tänze. Band 1. Vorgelegt von Rudolf ELVERS und Andrea LINDMAYR-BRANDL. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. a/121 S.

ROBERT MÜNSTER: P. Benno Grueber (1759–1796) und die Musik im Kloster Weltenburg in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Abensberg: Verlag der Weltenburger Akademie 1996. 26 S., Abb. (Schriftenreihe 3.5. Gruppe Geschichte.)

FRANK MUND: Lebenskrisen als Raum der Freiheit. Johann Sebastian Bach in seinen Briefen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 182 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 2.)

Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Hrsg. von Ekkehard OCHS, Nico SCHÜLER, Lutz WINKLER. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997. 322 S. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993. Hrsg. von Ekkehard OCHS, Nico SCHÜLER, Lutz WINKLER. St. Augustin: Academia Verlag 1996. 494 S., Notenbeisp. (Deutsche Musik im Osten. Band 8.)

Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood. Edited by Jessie Ann OWENS and Anthony M. CUMMINGS. Michigan: Harmonie Park Press 1997. XXXI, 533 S., Notenbeisp.

Musik und Dramaturgie. 15 Studien Fritz Hennenberg zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Beate HILTNER-HENNENBERG. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997. 207 S.

Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner

HEISTER. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. Band 1: 283 S., Notenbeisp., Band 2: 364 S., Notenbeisp., Band 3: 290 S., Notenbeisp.

Neue Musiktechnologie II. Vorträge und Berichte vom KlangArt-Kongreß 1993 an der Universität Osnabrück, Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Bernd ENDERS. Mainz u. a.: Schott Musik International 1996. 381 S., Abb. u. CD

GÖSTA NEUWIRTH. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG. Hofheim: Wolke-Verlag 1997. 87 S., Notenbeisp. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 1.)

PETER PETERSEN: Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993. Mainz: Schott Musik International 1995. 305 S., Notenbeisp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 4.)

Das „Reichs-Brahmsfest“ 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation. Hrsg. von der AG Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 145 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 4.)

KLAUS-PETER RICHTER: Soviel Musik war nie. Von Mozart zum digitalen Sound. Eine musikalische Kulturgeschichte. München: Luchterhand 1997. 237 S.

Riemann Sachlexikon Musik. Hrsg. von Wilibald GURLITT und Hans Heinrich EGGE-BRECHT. Reprint von Riemann Musiklexikon, Sachteil. 12. völlig neubearbeitete Auflage. Mainz: Schott Musik International 1996. 1087 S., Abb., Notenbeisp.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Supplement 1. Faksimileausgabe des Klaviertrios Nr. 2 in A op. 112 nach der autographen Partitur in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Mit einem Nachwort von Harald WANGER. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. (48), 59 S.

GÜNTHER RÖTTER: Musik und Zeit. Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997. 349 S., Abb. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 9.)

OTHMAR SCHOECK: Sämtliche Werke. Serie IV, Band 22: Werke für großes Orchester. Vorgelegt von Gérard DAYER. Zürich: Hug & Co. Musikverlage 1997. 317 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe B, Band 24, 1: Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 1: Pierrot lunaire op. 21. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente. Hrsg. von Rein-

hold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1995. XX, 307 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder, Band 12. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996.

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: Damit die Musik nicht aufhört ... Ein musikphilosophischer Essay. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1997. 80 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 31.)

CHRISTOPHER SCHWEISTHAL: Die Eichstätter Hofkapelle bis zu ihrer Auflösung 1802. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik an süddeutschen Residenzen. Tutzing: Hans Schneider 1997. 331 S. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 12.)

RAINER SIEVERS: Igor Strawinsky: Trois pièces pour quatuor à cordes. Analyse und Deutung. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1996. 241 S., Notenbeisp.

„Stimmen“ für Hans Werner Henze. Die 22 Lieder aus „Voices“. Hrsg. von Peter PETERSEN, Hanns-Werner HEISTER, Hartmut LÜCK. Mainz: Schott Musik International 1996. 333 S., Notenbeisp.

Studien zur lokalen und territorialen Musikgeschichte Mecklenburgs und Pommerns I. Redaktion und Herausgeber: Ekkehard OCHS. Greifswald: Landesmusikrat Mecklenburg-Vorpommern 1995. 102 S.

TAI WAI LI: Marc-François Bêche's Collection of Eleven „Grand Motets“ by Esprit-Joseph-Antoine Blanchard (1696–1770). New York u. a.: Peter Lang 1996. XV, 206 S.

RICHARD TARUSKIN: Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. Princeton: Princeton University Press 1997. XXXII, 561 S., Notenbeisp.

LEOPOLD TESAREK: Kleine Kulturgeschichte der Singstimme von der Antike bis heute. Mit einem phoniatischen Beitrag von Univ.-Prof. Dr. Friedrich Frank. Wien u. a.: Böhlau 1997. 160 S.

Verdi-Theater. Hrsg. von Udo BERMBACH. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1997. VIII, 253 S., Notenbeisp.

Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Hrsg. von Joachim BRAUN, Heidi Tamar HOFFMANN, Vladimir KARBUSICKY. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. XIV, 460 S.

ANTONIO VIVALDI: Gloria RV 589. Hrsg. von Paul EVERETT. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Department 1997. Full Score: XIX, 83 S., Vocal Score: 47 S.

„Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst KUHN 1997. LVII, 287 S. (Opyt (russ.: Erfahrungen). Dokumente und Erlebnisberichte zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion. Band 3.)

Von Dichtung und Musik. 1797–1997. „Der Flug der Zeit“. Franz Schubert. Ein Lesebuch. Eine Veröffentlichung der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie für Gesang, Dichtung, Liedkunst Stuttgart. Tutzing: Hans Schneider 1997. 323 S., Abb.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 7, I: Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten WWV 75. Vorspiel und Erster Akt hrsg. von John DEATHRIDGGE und Klaus DÖGE. Mainz: Schott Musik International 1996. VIII, 176 S.

MEINRAD WALTER: Musik-Sprache des Glaubens. Zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs. Frankfurt a. M.: Verlag Josef Knecht 1994. 248 S., Notenbeisp.

MICHAEL WALTER: „Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1997. VIII, 359 S., Abb.

Die Welt der Bach-Kantaten. Hrsg. von Christoph WOLF. Mit einem Vorwort von Ton KOOPMAN. Band II: Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten. Stuttgart-Weimar: Verlage J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 1997. 240 S., Abb.

PETER WILLIAMS: Johann Sebastian Bachs Orgelwerke 1. Präludien, Toccaten, Fantasien, Fugen, Sonaten Concerti und Einzelwerke. Aus dem Englischen von Gudrun BUDDE. Mainz: Schott Musik International 1996. 441 S., Notenbeisp.

STEFAN WOLPE: Encouragements for Piano. First Piece. Battle Piece 1943–1947. Hamburg: Peer Musikverlag/New York: Southern Music Publishing 1996. 67 S.

Zeit in der Musik – Musik in der Zeit. 3. Kongreß für Musiktheorie 10.–12. Mai 1996. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien. Hrsg. von Diether DE LA MOTTE. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 160 S., Notenbeisp.

UDO ZILKENS: Franz Schubert. Vom Klavierlied zum Klavierquintett. Die Forelle im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger 1997. 77 S., Notenbeisp.

MICHAEL ZYWIETZ: Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. XI, 380 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 9.)

Mitteilungen

Wir gratulieren:

am 23. Oktober Prof. Dr. Peter CAHN zum 70. Geburtstag,

am 30. November Prof. Dr. Georg FEDER zum 70. Geburtstag,

nachträglich – mit allem Ausdruck des Bedauerns ob einer Computer-„Panne“ – am 25. Mai Prof. Dr. Christoph-Hellmut MAHLING zum 65. Geburtstag,

am 17. Oktober Prof. Dr. Alberto GALLO zum 65. Geburtstag,

am 9. Oktober Prof. Dr. Tibor KNEIF zum 65. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Ludwig FINSCHER erhielt das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern.

Dr. Friedrich LIPPMANN erhielt das Bundesverdienstkreuz am Bande.

Prof. Dr. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT wurde das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

Prof. Dr. Manfred Hermann SCHMID hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität München (Nachfolge Theodor Göllner) abgelehnt.

Das Jahresstipendium 1997/98 der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom wird zu je sechs Monaten vergeben an Susanne MAUTZ, M. A. (Bologna), und Klaus PIETSCHMANN, M. A. (Köln). Gefördert werden damit Dissertationsvorhaben zur Gattung des Intermediums sowie zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle.

Dr. des. Tobias PLEBUCH wird die ihm von der Stanford University (Department of Music) angebotene Stelle eines Assistant Professor (Musicology) zum 1. 1. 1998 annehmen.

Dr. Rafael KÖHLER hat sich am 16. Januar 1997 an der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau habilitiert (Thema der Habilitationsschrift:

„Energetische Form in der Musiktheorie. Studien zur Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik“).

Priv.-Doz. Dr. Manuel GERVINK ist am 28. Mai 1997 von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften Düsseldorf der Akademiepreis für seine Habilitationsschrift „Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition“ verliehen worden.

Im Rahmen des 35. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes vom 18. bis 21. September 1997 in Flensburg wählten die Mitglieder der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft einen neuen Vorstand: KMD Professor Dr. Wolfgang Herbst, Heidelberg, (Präsident); Dr. Dietrich Berke, Kassel, (Vizepräsident); Dr. habil. Walter Werbeck, Höxter, und Cornelis van Zwol, Amersfoort, Niederlande. Ebenfalls neu gewählt wurde der Beirat der Gesellschaft: Professor Dr. Werner Breig, Wuppertal; Dr. Wolf Kalipp, Soest; Kreuzkantor KMD Roderich Kreile, Dresden; Professor Dr. Friedhelm Krummacher, Kiel; Professor Dr. Konrad Küster, Freiburg; Dr. Jutta Schmoll-Barthel, Kassel; Professor Dr. Wolfram Steude, Dresden. Die Geschäftsführung liegt weiterhin in den Händen von Sieglinde Fröhlich, Kassel.

Am 4. Juli 1997 feierte das Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg das 75jährige Gründungsjubiläum. Den Festvortrag hielt Prof. Dr. Ernst LICHTENHAHN (Universität Zürich) über das Thema: „Ich singe für Tjannat“ – Musikalische Ordnung und Beschwörungskraft in Liedern der Tuareg aus der südlichen Sahara.

Am 4. Juli 1997 feierte das Thurnauer Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth sein 20jähriges Bestehen mit einem Festakt im Schloß Thurnau. Bei dieser Gelegenheit wurde auch der 6. und vorläufig letzte Band (es folgen noch ein Register- und ein Supplementband) von *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* vorgelegt, die vom Forschungsinstitut herausgegeben wurde. Nach Ansprachen unter anderem von Verleger Dr. h. c. Dr. h. c. Klaus PIPER und Dr. h. c. Wolfgang WAGNER hielten die Festvorträge Prof. Dr. Sieghart DÖHRING als Leiter des Instituts und für die Mitarbeiter Dr. Gunhild OBERZAUCHER-SCHÜLLER und Dr. Thomas STEIERT.

Anlässlich der australischen Erstaufführung von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* und im Zusammenhang mit der 1998er Jahrestagung (National Conference) der Musicological Society of Australia findet vom 25. bis 27. November ein *Internationales Wagner Symposium* mit dem Thema „Wagner at the Millennium“ in Adelaide, Süd-Au-

stralien, statt. Das Symposium wird insbesondere neue Wege im Zugang und in der Betrachtung des Werkes Wagners aus wissenschaftlicher/theoretischer Sicht und aus der Perspektive der heutigen Aufführungspraxis (Inszenierung, Interpretation) in den Vordergrund stellen. Anonym abgefaßte Abstracts über alle Aspekte des Schaffens Wagners (bis 400 Worte, in sechsfacher Zahl) mit kurzem Begleitbrief (mit Titel des Abstracts sowie einem kurzen Lebenslauf) werden bis Dezember 1997 an folgende Adresse erbeten: The International Wagner Symposium Organising Committee Inc., c/- The Secretary John A. Phillips, 107 Fourth Avenue, Joslin SA 5070, Australien, Tel./Fax +61 8 83 62 96 62; e-mail: johngreg@maxisp.com.au.

Das Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung weist aus gegebenem Anlaß darauf hin, daß eine Benutzung aus organisatorischen und personellen Gründen nur nach **r e c h t z e i t i g e r** Voranmeldung (mindestens 4 Wochen) und Terminabsprache sowie unter möglichst präziser Angabe des Forschungsbereichs und der Materialwünsche möglich ist. Insbesondere in den Monaten Juli und August können wegen der hohen Nachfrage ausschließlich angemeldete Personen betreut werden. Telefonische Auskünfte können in der Regel nicht erteilt werden. Richard-Wagner-Museum mit Nationalarchiv und Forschungsstätte der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth – Haus Wahnfried, Tel.: 09 21/75 72 80, Telefax: 09 21/75 72 82 22.

Das Jazz-Institut Darmstadt hat neue Räume bezogen. Die neue Anschrift lautet: Jazz-Institut Darmstadt, Bessunger Straße 88d, 64285 Darmstadt, Tel. (0 61 51) 96 37 00, Fax (0 61 51) 96 37 44, e-mail: jazz@darmstadt.de, Internet: <http://www.darmstadt.de/musik/kultur/jazz.html>

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Die Jahrestagung 1997 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 24. bis 27. September auf Einladung des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Mainz statt. Das wissenschaftliche Programm enthielt zwei Symposia: „Die ‚Krise‘ der Symphonie um 1850 – eine musikgeschichtliche Tatsache? Eine These von Carl Dahlhaus auf dem Prüfstand“ und „Gesamtausgaben und ihre Bedeutung für die musikalische Praxis“. Außerdem war die Möglichkeit zum Vortrag von Referaten zu freien Themen gegeben.

Nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters wurde vom Vorstand in der Mitgliederversammlung am 27. September auf Antrag des Beiratsvorsitzenden, bei Stimmenthaltung des Präsidiums, einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 1996 erteilt. Die Mitglieder des Beirates hatten sich zuvor, während ihrer Sitzung

am 26. September, von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt.

In der Mitgliederversammlung wurde satzungsgemäß ein neuer Vorstand gewählt. Er setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling, Mainz (Präsident), Prof. Dr. Silke Leopold, Heidelberg (Vizepräsidentin), Prof. Dr. Detlef Altenburg, Regensburg (Schriftführer). Dr. Hanspeter Bennwitz, Mainz wurde in sein Amt als Schatzmeister der Gesellschaft wiedergewählt.

Zu persönlichen Mitgliedern des Beirates wählte die Versammlung Dr. Gabriele Buschmeier (Mainz), Prof. Dr. Renate Groth (Bonn), Prof. Dr. Klaus Hortschansky (Münster), Prof. Dr. Ulrich Konrad (Würzburg), Prof. Dr. Klaus Mehner (Leipzig), Prof. Dr. Wolfgang Ruf (Halle, Sprecher), Prof. Dr. Wolfram Steinbeck (Bonn).

Die Mitglieder der Kommission Auslandsstudien wurden durch die Mitgliederversammlung ebenfalls neu gewählt. Die Kommission setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Prof. Dr. Detlef Altenburg (Regensburg), Prof. Dr. Renate Groth (Bonn), Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring (Marburg), Prof. Dr. Dietrich Kämper (Köln, Sprecher), Prof. Dr. Silke Leopold (Heidelberg), Prof. Dr. Volker Scherliess (Lübeck).

Als Rechnungsprüfer für das Haushaltsjahr 1997 wurden Prof. Dr. Klaus Hofmann (Göttingen) und Dr. Ulrich Mazurowicz (Frankfurt/M.) in ihrem Amt bestätigt.

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.

Nach Redaktionsschluß eingegangen

Vom 2.–4. Februar 1998 veranstaltet das Musikwissenschaftliche Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster einen Internationalen Kongreß zum Thema „Humanismus und Motette im 15. und 16. Jahrhundert“. Auskünfte erteilt Prof. Dr. Klaus Hortschansky, Musikwissenschaftliches Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Schloßplatz 6, 48149 Münster, Tel. (02 51) 8 32.44.50.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster veranstaltet in Zusammenarbeit mit der „Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts“ vom 8.–10. Oktober 1998 eine Tagung zu dem Thema „Deutsch-englische Beziehungen im Bereich der Musik des 18. Jahrhunderts“. Auskünfte erteilt Prof. Dr. Klaus Hortschansky, Musikwis-

senschaftliches Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Schloßplatz 6, 48149 Münster, Tel. (02 51) 8 32.44.50.

Die *International Ernst Toch Society* (New York) vergibt einen Preis für den besten deutsch- oder englischsprachigen Aufsatz über den Komponisten *Ernst Toch* (Wien 1887 – Los Angeles 1964) und/oder sein Werk. Die Autorinnen und Autoren sollten nicht älter als 35 Jahre alt sein. Der erste Preis beträgt US \$ 1.500,-, der zweite US \$ 750,-. Eine Sammlung der besten Beiträge wird veröffentlicht. Die Aufsätze (Umfang max. 40.000 Anschläge) müssen bis zum 7. Dezember 1998 an eine international zusammengesetzte Kommission (c/o Prof. Dr. Tomi Mäkelä, Otto-von-Guericke Universität, Kaiser-Otto-Ring 6, D-39106 Magdeburg) geschickt worden sein. Weitere Informationen (auch über die Möglichkeit von kleinen Reisekosten-Stipendien für einen Besuch des Ernst-Toch-Archivs in Los Angeles) gibt die Kommission.

Die Autoren der Beiträge

LUDWIG FINSCHER, geb. 1930; Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Anglistik und Philosophie in Göttingen, vor allem bei Rudolf Gerber; Promotion 1954; 1954/55 Mitarbeiter am Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i. Br.; 1955–1960 freischaffender Journalist; 1960–1968 Assistent an den Universitäten Kiel und Saarbrücken; 1967 Habilitation bei Walter Wiora in Saarbrücken; Ordinarius für Musikwissenschaft 1968–1981 in Frankfurt a.M.; 1981–1995 in Heidelberg, seitdem im Ruhestand. Hauptarbeitsgebiete: Musik der Renaissance, Wiener Klassik.

VOLKER HONEMANN, geb. 1943; Studium in Würzburg, Heidelberg, Paris; Wiss. Assistent in Würzburg und Berlin (FU); 1974–1976 Lektor am King's College der Universität London; 1985–1992 Prof. an der Universität Göttingen; seit 1993 Prof. für Deutsche Literatur des Mittelalters unter Einschluß der mediävistischen Komparatistik an der Universität Münster; zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen und lateinischen Literatur des Mittelalters sowie zum Humanismus; seit 1994 Projektleiter des Teilprojekts „Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Deutschen Reich“ des Sonderforschungsbereichs „Träger, Felder, Formen pragmatischer Schriftlichkeit“ (SFB 231, Münster).

PETER WICKE, geb. 1951 in Zwickau, Professor für Theorie und Geschichte der populären Musik am Seminar für Musikwissenschaft der Berliner Humboldt-Universität, Direktor des Forschungszentrums populäre Musik an der Humboldt-Universität sowie Adjunct Research Professor am Department of Music der Carleton University Ottawa; 1970–1974 Studium der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität; 1980 Promotion mit einer Arbeit zur Ästhetik der populären Musik; 1986 B-Promotion zum Dr. sc. phil.; 1981 Gründungsmitglied sowie zwischen 1987 und 1991 Generalsekretär der International Association for the Study of Popular Music (IASPM); seit 1986 Europa-Direktor des International Communication and Youth Culture Consortiums bei der UNESCO; Mitglied des Präsidiums der Kulturpolitischen Gesellschaft der BRD.